

NNT : 2015 SACLV029

THESE DE DOCTORAT
DE
L'UNIVERSITE PARIS-SACLAY
PREPAREE A
L'UNIVERSITE DE VERSAILLES SAINT-QUENTIN-EN-YVELINES

ÉCOLE DOCTORALE N°578 SHS
Sciences de l'homme et de la société

Spécialité de doctorat : Histoire, histoire de l'art et archéologie

Par

M. Sylvain Nicolle

La Tribune et la Scène. Les débats parlementaires sur le théâtre en France au XIX^e
siècle (1789-1914)

Thèse présentée et soutenue à Paris, le 3 décembre 2015

Composition du Jury :

M. Anceau Eric, Maître de conférences HDR en histoire contemporaine, Université de Paris-Sorbonne,
Rapporteur

M. Garrigues Jean, Professeur d'histoire contemporaine, Université d'Orléans, Examineur

M. Lacombe Hervé, Professeur de musicologie, Université de Rennes 2, Rapporteur

M. Mollier Jean-Yves, Professeur d'histoire contemporaine, Université de Versailles Saint-Quentin-en-
Yvelines, Président du Jury

M. Yon Jean-Claude, Professeur d'histoire contemporaine, Université de Versailles Saint-Quentin-en-
Yvelines, Directeur de thèse

Titre : *La Tribune et la Scène. Les débats parlementaires en France au XIX^e siècle (1789-1914)*

Mots clés : Parlement, théâtre, débat, subvention, député, opéra

Résumé : Il existe une véritable « civilisation du théâtre » en France au XIX^e siècle. Cette thèse analyse l'ensemble des débats parlementaires qui s'y rapportent de 1789 à 1914 à partir d'un vaste corpus de sources, en particulier les débats budgétaires, les pétitions, les questions et interpellations et les projets de loi. La première partie interroge la contribution parlementaire à la politique théâtrale de l'Etat à travers trois leviers d'action. Le « système du privilège » s'oppose à la logique libérale de l'industrie théâtrale entre 1807 et 1864. La subvention que l'Etat accorde aux théâtres passe de la liste civile au budget de l'Etat à partir de 1820 : ce transfert de souveraineté menace le principe même de la subvention en le soumettant de façon inédite aux aléas des débats parlementaires. La censure constitue le troisième grand levier d'action sur les théâtres, que l'Etat conserve jusqu'en 1905 : l'analyse des arguments pour la justifier ou la combattre met en exergue une corrélation peu évidente entre les convictions énoncées et la culture politique des parlementaires. La seconde partie montre comment leur participation à la politique théâtrale de l'Etat peut être envisagée comme un révélateur de la vie politique au XIX^e siècle. La plongée au cœur de l'action parlementaire, en commission, à la tribune, ou à l'extérieur du Parlement, débouche sur une typologie des parlementaires intervenant sur le théâtre. La question théâtrale est ensuite envisagée au miroir du parlementarisme, tandis que l'instrumentalisation politique des débats sur le théâtre est soulignée à travers les nombreuses digressions internes qui les affectent. La troisième partie s'attèle enfin à comprendre les préoccupations esthétiques et sociales des parlementaires du XIX^e siècle à l'égard de la vie théâtrale, envisagée du triple point de vue du répertoire, des auteurs et des artistes, et propose ainsi une histoire parlementaire du goût.

Title : *Tribune and Stage. The parliamentary debates about theatre in France in the 19th century (1789-1914)*

Keywords : Parliament, theatre, debates, grant, deputy, opera

Abstract : There is a real “theatre civilization” in France in the 19th century. This thesis analyses the whole of parliamentary debates about this “theatre civilization” between 1789 and 1914 based on a large corpus of sources, including especially the budgetary debates, petitions, questions and interpellations, and bills. The first part questions the parliamentary contribution to the State theatrical policies through three levers of action. The “privilege system” goes against the liberal logic of the theatre industry between 1807 and 1864. The grant given by the State to the theatres goes from the civil list to the State budget in 1820 : this sovereignty transfer undermines the very principle of grant, by making it subject to the whims of parliamentary debates in an entirely new way. Censorship constitutes the great third lever of action on theatres that the state retains until 1905 : the analysis of the arguments aimed at justifying or fighting censorship brings out a not so obvious correlation between the expressed beliefs and the political culture of Parliament members. The second part shows how the participation of Parliament members in the State theatre policies can be considered as an indicator of the political life in the 19th century. The dive into the heart of parliamentary action, in committee, at the tribune or outside the parliament opens into a typology of Parliament members intervening about theatres. The theatrical matter is next considered in the mirror of parliamentarism while the political instrumentation of debates about theatre is underlined through the many internal digressions which affect them. Finally, the third part gets down to understanding the aesthetic and social concerns of the Parliament members in the 19th century towards the theatre life considered under a triple view point of repertory, authors and artists, thus suggesting a parliamentary history of taste.

Introduction

La « civilisation du théâtre » au XIX^e siècle

En général, les théâtres sont comme les journaux, on n'en sent pas assez l'importance et la puissance. On ne se rend pas un compte assez exact de ce que peut un enseignement moral, religieux, politique, infusé goutte à goutte chaque soir, de six heures à minuit, à trente mille personnes, dans la ville de Paris seulement. Les députés, qui se donnent quelquefois du mal à la tribune pour faire triompher une idée, ne se doutent pas que la difficulté vient souvent de ce que leur idée a été battue en brèche sur un théâtre. L'opinion publique est comme un fer qui est martelé à ses deux bouts, à un bout par la Chambre qui fait les lois, à l'autre par les théâtres et les journaux qui font les mœurs. Or, il n'est pas rare que le marteau du comédien et du journaliste frappe plus fort que le marteau du législateur. Donc on ne donne pas au théâtre l'attention qu'ils méritent. Ce que peut un théâtre est effrayant. [...] On devine ainsi que, tout en approuvant que la Chambre s'occupe des théâtres, nous désirerions qu'elle s'en occupât davantage et autrement. Oter cinquante mille francs au Théâtre-Italien pour les reporter à l'Opéra-Comique, ou *vice versa*, n'est pas, à nos yeux, une affaire d'importance ; ce qui en aurait beaucoup, selon nous, c'est que le gouvernement fît en sorte de donner aux théâtres une direction éclairée et civilisatrice, au lieu de les laisser livrés à leur direction individuelle et révolutionnaire¹.

Au lendemain du débat sur les subventions allouées par la Chambre des députés aux théâtres royaux sur le budget de 1838, l'auteur anonyme de cet article publié dans *La Presse* analyse dans une perspective conservatrice les effets de ce qu'un autre journaliste, correspondant à Paris du *New York American*, nomme l'année suivante la « dramatie² ». Dans sa synthèse sur la vie théâtrale parisienne au XIX^e siècle paru en 2012, Jean-Claude Yon propose de définir la notion en considérant qu'elle désigne « une société où le théâtre est au cœur de la vie publique et où il participe de façon conséquente à la constitution de l'opinion publique, à la fois dans ses aspects les plus importants et les plus futiles³ ». Nous risquerions volontiers pour notre part l'expression de « civilisation du théâtre », dont l'importance n'a rien à envier à la « civilisation du

¹ *La Presse*, article non signé du 30 juin 1837.

² « Il existe à Paris une sorte de dramatie, en ce sens que le théâtre attire toute la communauté, depuis le sommet jusqu'au bas, plus qu'aucun autre souci et pouvoir. Il est plus étendu, vivace et interchangeable dans son influence que le sont l'Eglise et l'Etat. Ni la religion, ni la politique, ni la science, ni la littérature générale, les beaux-arts, la gastronomie, la mode ou tout autre objet d'occupation de cette capitale, emploient et animent davantage la plume, la langue, le crayon, le ciseau, l'imprimerie et la manufacture ». Article du *New York American*, numéro du 1^{er} mars 1839, correspondance européenne, non signée, daté de Paris, 13 novembre 1838, traduit par Guillaume Bertier de Sauvigny dans *La France et les Français vus par les voyageurs américains, 1814-1848*, t. 2, Paris, 1985, p. 189-190.

³ Jean-Claude Yon, *Une Histoire du théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012, p. 7. Nous reviendrons sur le positionnement historiographique de cet ouvrage un peu plus loin.

journal », pour reprendre le titre d'une somme monumentale parue en 2011 sur la presse française au XIX^e siècle⁴.

Pourquoi le théâtre occupe-t-il une telle place dans la société d'alors ? Par quels ressorts a-t-il pu exercer une telle fascination sur les contemporains ? La réponse tient à trois enjeux, politique, culturel et économique. L'enjeu politique du théâtre est indissociable de l'« opinion publique⁵ » dans une société bouleversée par la Révolution française qui marque juridiquement et symboliquement le passage du sujet au citoyen. Le long processus menant à l'avènement de la démocratie en France passe par une dissociation entre les libertés individuelles (liberté d'opinion, liberté d'expression), consacrées par la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen dès 1789, et les libertés collectives (liberté de réunion, liberté d'association), dont la reconnaissance fut longtemps retardée par le spectre de la dissolution sociale que « la peur du nombre » faisait planer comme un couperet au-dessus de la tête des gouvernants⁶. Pour ces derniers, le théâtre prend tout au long du siècle le visage d'un *Janus bifrons*. Il constitue d'une part le lieu où peut « s'infuser⁷ » l'esprit public auprès d'une foule de citoyens dont le niveau d'alphabétisation peut être assez faible sans que ce facteur ne soit discriminant pour accéder au contenu de l'œuvre représentée : à la différence du journal, media qui présuppose la maîtrise de la lecture et fait appel à la raison du lecteur – même si un article peut être lu à haute voix et commenté par des illettrés – la représentation théâtrale recherche d'abord l'émotion du spectateur. Un censeur le souligne sans détour dès 1826 : « Avec, et peut-être avant les journaux, le plus puissant moyen, au 19^e siècle

⁴ Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Eve Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011.

⁵ La définition même de l'opinion publique est problématique. On pourra consulter les mises au point de Jean-Jacques Becker, « L'opinion » dans René Rémond (dir.), *Pour une histoire politique*, Paris, Ed. du Seuil, 1988, p. 161-183 ; Christian Delporte, « opinion publique » dans Christian Delporte, Jean-Yves Mollier et Jean-François Sirinelli (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, PUF, 2010, p. 584-588 ; Pierre Karila-Cohen, *L'Etat des esprits. L'invention de l'enquête politique en France, 1814-1848*, Rennes, PUR, 2008 ; Pierre Laborie, « Opinion publique » dans Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia, Nicolas Offenstadt (dir.), *Historiographies, II, Concepts et débats*, Paris, Gallimard « Folio histoire », 2012, p. 803-813 ; Mona Ozouf, « esprit public » dans François Furet et Mona Ozouf (dir.), *Dictionnaire critique de la Révolution française*, t. 4, Paris, Flammarion, « Champs », 1992, p. 165-179.

⁶ Cf. Pierre Rosanvallon, *Le Moment Guizot*, Paris, Gallimard, 1985, p. 72-81.

⁷ Employé en 1837 par l'auteur de l'article cité en exergue de cette introduction, le terme était déjà utilisé sous la Révolution, en particulier par le député Lamarque lors de la discussion en 1798 au Corps législatif du projet de loi sur la liberté des théâtres : « Quant au législateur, son unique objet dans une loi de police doit être de diriger le talent et le génie vers le perfectionnement de la politique et l'amélioration des mœurs, de favoriser les vertus sociales, d'infuser, pour ainsi dire, dans toute la Nation l'esprit républicain, et de réprimer ce qui lui est contraire ». *Moniteur* du 7 germinal an VI, p. 751. Séance du 2 germinal (7 mars 1798). Lamarque livre ici une belle définition de ce qu'est l'esprit public conçu par les révolutionnaires.

[sic], pour émouvoir l'opinion, c'est le théâtre⁸ ». Le pouvoir peut donc envisager celui-ci comme un vecteur de propagande essentiel, mais il le redoute tout autant. En effet, les milliers de spectateurs qui se rassemblent tous les soirs à Paris dans les salles de théâtre peuvent à tout moment réagir à l'actualité immédiate par le jeu des « applications » qui consiste à détourner de leur contexte littéraire les répliques déclamées ou chantées par les artistes afin de leur conférer une charge politique subversive. Dans une société où les libertés de réunion et d'association sont longtemps interdites (respectivement jusqu'en 1868 et 1901) parce que le gouvernement les considère comme séditionnelles par essence⁹, le théâtre apparaît donc comme le lieu par excellence où peut s'exprimer dans la sphère publique une opinion contestataire médiatisée par le geste (applaudissements) ou la voix (cris, sifflets), malgré un ensemble de lois et règlements relevant d'une police des spectacles visant à contrôler le comportement des spectateurs¹⁰. Certes, le théâtre n'a pas le monopole de ce répertoire là : les enterrements de personnalités libérales sous la Restauration et au début de la monarchie de Juillet en constituent autant de manifestations politiques éclatantes, mais qui restent épisodiques¹¹. A l'inverse, l'expérience du « désordre établi » que constitue le temps de la représentation théâtrale se caractérise par sa fréquence puisqu'elle est renouvelée quotidiennement au temps des monarchies censitaires. On pourrait ainsi soutenir en apparence l'hypothèse que le théâtre est à cette époque une école du suffrage universel, mais cette interprétation conduirait à considérer de façon très excessive que la politisation du spectacle est la seule source de désordre dans la salle. Une œuvre médiocre soutenue par une « claque » mal orchestrée ; une « indisposition » subite d'un artiste qui oblige à changer le programme prévu, un entracte qui s'éternise, un trop grand nombre de spectateurs eu égard à la jauge de la salle : ces quelques exemples et bien d'autres encore peuvent être à la source d'incidents qui provoquent du « tumulte », terme souvent usité par les autorités, sans nécessairement qu'il ne

⁸ Archives Nationales, F²¹ 966. Procès-verbal de censure de *Laurent de Médicis*, daté de février 1826 mais non signé. Cette tragédie destinée au Théâtre-Français fut interdite et jamais représentée par la suite.

⁹ Outre les travaux de Pierre Rosanvallon, on peut renvoyer ici à deux thèses récentes : Paula Cossart, *Meeting politique. De la délibération à la manifestation (1868-1939)*, Rennes, PUR, 2010 ; Jean-Noël Tardy, *L'âge des ombres : complots, conspirations et sociétés secrètes au XIX^e siècle*, Paris, les Belles lettres, 2015.

¹⁰ Voir les pistes de réflexion dans la contribution de Jean-Claude Yon, « Du droit de siffler au théâtre en France au XIX^e siècle » dans Mathias Bernard, Philippe Bourdin et Jean-Claude Caron (dir.), *La Voix et le Geste. Une approche culturelle de la violence socio-politique*, Clermont-Ferrand, Publications de l'université Blaise-Pascal, 2005, p. 321-337. Nous nous permettons également de renvoyer à Sylvain Nicolle, *Les Théâtres parisiens et le pouvoir sous la Restauration : quelle politique théâtrale ?*, Master 2 d'histoire sous la direction de Jean-Yves Mollier et Jean-Claude Yon, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 2010, p. 184-265.

¹¹ Emmanuel Fureix, *La France des larmes. Deuils politiques à l'âge romantique (1814-1840)*, Seyssel, Champ Vallon, 2009. Voir en particulier le chapitre 9, « enterrer et protester », p. 323-402.

dégénère, et qui prend sa source indépendamment des circonstances politiques du moment où il survient.

En effet, d'un point de vue culturel, le théâtre est sans doute l'une des formes de divertissement les plus prisées tout au long du XIX^e siècle, dont la force d'attraction pourrait se comparer à la télévision dans nos sociétés contemporaines. Deux raisons fondamentales expliquent son caractère aisément accessible dans la première moitié du siècle. Le théâtre est d'abord un loisir « démocratique » sous l'angle intellectuel. Tocqueville ne manque pas de le souligner en 1840 lorsqu'il analyse les manifestations contemporaines du nivellement égalitaire : « Il n'y a pas de jouissance littéraire plus à la portée de la foule que celles qu'on éprouve à la vue de la scène. Il ne faut ni préparation ni étude pour les sentir. Elles vous saisissent au milieu de vos préoccupations et de votre ignorance. Lorsque l'amour encore à moitié grossier des plaisirs de l'esprit commence à pénétrer dans une classe de citoyens, il la pousse aussitôt au théâtre¹² ». Cette démocratisation théorique est rendue possible dans la pratique grâce à une politique tarifaire qui permet aux catégories sociales les plus modestes d'entrer à Paris dans les théâtres secondaires, dont la plupart sont concentrés sur le boulevard du Temple jusqu'à sa destruction en 1862. Or c'est précisément au cours des années 1860 qu'intervient une inflexion essentielle : la hausse du prix des places, consécutive au décret du 6 janvier 1864 qui accorde la liberté à tout citoyen d'ouvrir un théâtre, a tendance à en écarter les couches populaires, sans pour autant que ce résultat ne soit le fruit d'une politique de ségrégation sociale préméditée¹³. La seconde moitié du siècle est donc marquée par un déclin relatif de la « dramaturgie », qui doit désormais affronter la concurrence d'autres formes de divertissement participant de la naissance de la « culture de masse¹⁴ ». En effet, malgré la diversité des genres que recouvre le mot

¹² Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, t. 2, Paris, GF, 1981, p. 101. Première partie, chapitre XIX : « Quelques observations sur le théâtre des peuples démocratiques ».

¹³ Voir les conclusions de Jean-Claude Yon que l'auteur tire à partir du dépouillement de la correspondance conservée aux archives nationales entre le préfet de la Seine Haussmann et le chef du bureau des théâtres Camille Doucet. Nous reviendrons sur ce point important et l'augmentation du prix des places (de 25 à 30% entre 1864 et 1870) dès le chapitre 1 (I, §3.1).

¹⁴ Sur la notion de « culture de masse », voir Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli (dir.), *La Culture de masse en France de la Belle Époque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002 (en particulier la contribution de Jean-Yves Mollier sur la Belle Époque). Si un pallier est indéniablement franchi dans les années 1900, nous pensons avec Jean-Claude Yon qu'on peut employer l'expression sans anachronisme dès la seconde moitié du XIX^e siècle si l'on accepte que le Second Empire pose les prémices de cette culture de masse, le tournant s'opérant au cours des années 1890. Cf. Jean-Claude Yon, *Histoire culturelle de la France au XIX^e siècle*, Paris, A. Colin, 2010.

théâtre au XIX^e siècle¹⁵, celui-ci se distingue d'autres formes de spectacles dont le succès est très rapide : les directeurs de théâtre doivent composer dès le Second Empire avec l'essor du café-concert, auquel s'ajoutent sous la III^e République le music-hall, le cirque, le cinéma et les spectacles sportifs (vélodromes et hippodromes notamment) avant même 1914¹⁶. Si la part des recettes générées par le théâtre s'effrite peu à peu au regard des autres formes de loisirs payants pour n'être plus qu'un élément saillant de la « société du spectacle naissante¹⁷ », son prestige demeure toutefois intact sur un plan symbolique à l'aube du XX^e siècle. Le député du Gard Ulysse Pastre le clame à la tribune de la Chambre alors que l'Exposition universelle de 1900 bat son plein : « Pour les étrangers comme pour les provinciaux, Paris, c'est la capitale où règne le cosmopolitisme de l'intelligence, de l'esprit et de l'art. C'est pour les uns l'attrait de la grande ville inconnue, c'est pour les autres l'attraction pour des plaisirs momentanément disparus mais jamais oubliés. Pour tous le charme primordial, l'attrait principal, ce qu'on ne voit qu'à Paris, ce sont ses théâtres¹⁸ ». La fascination exercée par l'affiche théâtrale sur le jeune narrateur proustien de *Du côté de chez Swann*, dont « l'amour du théâtre » n'est que « platonique » faute d'y avoir été emmené par ses parents, n'est-elle pas la traduction littéraire de cette attraction dont les jours ne sont pas encore révolus en 1913¹⁹ ?

Cette remarque sur l'affiche interroge implicitement les conditions économiques qui permettent d'aboutir à la production d'un spectacle théâtral. La dimension économique de la « dramaturgie » constitue l'un des critères essentiels qui préoccupent tous les partisans des subventions théâtrales. Le député légitimiste Edmond Charlemagne les justifie en 1834 en avançant que « dans l'état actuel de notre

¹⁵ Il comprend aussi bien toutes les formes d'art dramatique (tragédie, comédie, mélodrame, féerie) que d'art lyrique (opéra, opéra-comique, drame lyrique, opérette, vaudeville avant que celui-ci ne « perde » ses couplets dans la seconde moitié du siècle pour se rapprocher de la comédie).

¹⁶ Jean-Claude Yon, *Une Histoire du théâtre à Paris [...] op. cit.*, p. 9, p. 18-19 et p. 333-343.

¹⁷ Sur le passage de la « dramaturgie » à la « société du spectacle », voir la conclusion de l'ouvrage de Jean-Claude Yon, *Une Histoire du théâtre à Paris [...] op. cit.*, p. 351-356. L'auteur insiste sur un critère essentiel de différenciation, à savoir le bouleversement que les spectacles non théâtraux induisent dans leur rapport au public : ils lui « offrent des émotions bien différentes, soit parce qu'ils proposent une représentation fragmentée (café-concert, music-hall, cirque), soit parce que, comme le cinéma, ils suppriment la présence physique des artistes (laquelle induisait à tout instant la possibilité d'un "dérapage" ...), soit encore parce qu'ils ne recourent plus à la fiction (spectacle sportif), au moment même où celle-ci s'épanouit dans la presse et dans l'édition qui produisent désormais pour le grand public » (*Ibidem*, p. 352).

¹⁸ JO du 4 juillet 1900, p. 1769. Question de Pastre sur la vente de billets de théâtre (cf. chapitre 5, I, §3.2).

¹⁹ « Tous les matins, je courais jusqu'à la colonne Moriss pour voir les spectacles qu'elle annonçait. Rien n'était plus désintéressé et plus heureux que les rêves offerts à mon imagination par chaque pièce annoncée, et qui étaient conditionnés à la fois par les images inséparables des mots qui en composaient le titre et aussi la couleur des affiches encore humides et boursouflées de colle sur lesquelles il se détachait ». Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Gallimard « Folio », 1994, p. 104.

civilisation, toutes les industries sont sœurs, et la prospérité de l'une doit contribuer à celle de toutes les autres²⁰ ». L'expression d' « industrie théâtrale » n'a rien d'excessive : à partir des travaux de l'historien anglais Hemmings, qui en a fait le titre de l'un de ses ouvrages²¹, et ceux de l'économiste Dominique Leroy²², on peut en dégager les quatre éléments qui la caractérisent. En premier lieu, le théâtre est un secteur d'activité qui fait appel à des métiers nombreux et variés (les intermittents du spectacle en sont en partie les héritiers) et fait vivre directement plusieurs milliers de personnes dès le premier tiers du XIX^e siècle²³. L'existence de tous ces emplois est conditionnée par la « production » toujours plus importante d'un nombre impressionnant de pièces : 32 000 entre 1800 et 1900²⁴ ! Beaucoup sont produites sur un modèle proche de la standardisation qui fait appel à la pratique de la collaboration littéraire, vite déconsidérée : c'est ainsi qu'Alexandre Duval dénonce dès 1828 le « commerce littéraire²⁵ », expression qui préfigure celle de « littérature industrielle » employée par Sainte-Beuve en 1839 pour désigner le roman-feuilleton²⁶ et extrapolée l'année suivante par Tocqueville sous le titre d' « industrie littéraire²⁷ ». Toujours interprétée selon des critères esthétiques comme une décadence au regard d'un âge d'or révolu, cette réalité économique intéresse l'historien en tant que telle parce qu'elle est indissociable de la matérialité du théâtre qui rend possible la représentation théâtrale en « approvisionnant » en amont un nombre important de théâtres français et étrangers. C'est la troisième dimension de « l'industrie théâtrale » : celle-ci trouve un débouché à son offre pléthorique parce qu'il existe une demande venant de spectateurs qui « consomment » en grande quantité des spectacles constituant un marché international. Une pétition de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD) qui sollicite en 1872 auprès de l'Assemblée nationale le rétablissement de la subvention de l'Opéra-Comique à 240 000 francs appuie sur cette dimension : « A l'étranger, il n'y a qu'un théâtre, le nôtre ; l'Angleterre, la Belgique, l'Autriche, l'Italie, l'Espagne, la Russie,

²⁰ AP (2^{ème} série), t. 90, p. 23. Séance du 6 mai 1834.

²¹ Frederick William John Hemmings, *The Theater industry in nineteenth century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

²² Dominique Leroy, *Histoire des arts du spectacle en France. Aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la Première Guerre Mondiale*, Paris, 1990.

²³ Cf. chapitre 2, II, §1.1.

²⁴ Cf. Charles Beaumont Wicks, *The Parisian Stage : alphabetical indexes of plays and authors*, 5 vol, Alabama, University of Alabama press, 1950-1979.

²⁵ Alexandre Duval, *Charles II ou Le Labyrinthe de Woodstock, précédé d'une notice sur l'état du théâtre et de l'art dramatique en France*, Paris, Barba, 1828, p. XXVIII et p. XXX.

²⁶ Charles-Augustin de Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle », *Revue des Deux-Mondes*, t. 19, livraison du 1^{er} septembre 1839, p. 675-691.

²⁷ Alexis de Tocqueville, *De la Démocratie en Amérique*, op. cit, p. 77. (1^{ère} partie, Chapitre XIV).

l’Egypte, les Etats-Unis, toute l’Amérique du Sud jouent nos pièces et nos opéras. Soit originales, soit traduites ou adaptées, nos œuvres, à peine représentées à Paris, vont prouver au monde entier la suprématie de la France dans les arts et dans les lettres²⁸ ». Là encore, ce discours n’a rien d’exceptionnel : il est martelé tout au long du siècle mais avec plus de force encore dans le contexte de crise morale qui suit la défaite de 1870 parce « l’industrie théâtrale » est conçue comme l’un des fondements du *soft power* que conserve la France sur la scène internationale en dépit de son affaiblissement politique et militaire²⁹. Une telle ambition nécessite l’investissement de capitaux dont l’importance croissante au fil du siècle n’empêche pas de nombreuses faillites sans que celles-ci n’altèrent la convoitise que suscite imperturbablement la direction d’un théâtre à Paris. Par son côté paradoxal, cette dernière caractéristique de l’industrie théâtrale montre si besoin en était l’intérêt d’étudier la « dramaturgie » au XIX^e siècle. Le rappel des grandes lignes de force historiographiques sur le spectacle vivant permettra de mettre en évidence l’intérêt et la nécessité de l’histoire parlementaire dans ce domaine.

Panorama historiographique du spectacle vivant au XIX^e siècle

En 2008, Christophe Charle soulignait dans une note de *Théâtres en capitales* l’insuffisance de l’état de la recherche sur le théâtre au XIX^e siècle : « L’histoire du théâtre n’évoque qu’une infime partie des œuvres et des auteurs, l’histoire culturelle produit essentiellement des monographies de salles, de succès ou d’auteurs à succès, l’histoire économique des bilans d’entreprise, la sociologie imagine plus qu’elle n’étudie les publics disparus, les arts du spectacle se concentrent sur la mise en scène des novateurs. Très peu d’ouvrages ont tenté de reconstituer l’ensemble des relations qui interagissent dans le monde du théâtre³⁰ ». Il est significatif que l’histoire politique

²⁸ Nous avons intégralement reproduit cette pétition dans notre annexe n°24.

²⁹ Le concept de *soft power* a été forgé par un spécialiste américain des relations internationales, Joe Nye, dans *Bound to Lead : the Changing Nature of American Power*, New York, Basic Books, 1990, en réponse à la thèse de Paul Kennedy avancée en 1987 dans *The Rise and Fall of the Great Powers* sur le « déclin » de la puissance américaine. Nye considère que les critères traditionnels (militaires, politiques, économiques) utilisés pour définir la notion de puissance (*hard power*) sont insuffisants, et insiste sur la « capacité d’influence » que les Etats-Unis conservent dans le monde à travers la force de séduction d’un modèle culturel, celui de l’*American way of life* ou « rêve américain ». Ce modèle d’interprétation fournit une hypothèse de travail intéressante pour relire d’autres périodes de l’histoire : l’Antiquité romaine au temps de la *pax romana* ou le XIX^e siècle. Au regard des nombreuses sources que nous avons dépouillées et qui convergent toutes vers la même idée, il nous a semblé que l’emploi de la notion de *soft power* était judicieuse pour traduire la suprématie culturelle du théâtre français dans le monde au XIX^e siècle. Nous développerons ce thème qui sert de justification aux subventions théâtrales dans le chapitre 2, §2.2.

³⁰ Christophe Charle, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Paris, Albin Michel, 2008, p. 8, note 1.

n'apparaisse pas, comme si elle ne pouvait aspirer à cette dernière ambition ou n'avait rien à dire sur le sujet. Avant de revenir sur cette lacune historiographique que notre thèse voudrait contribuer à combler, nous donnerons un aperçu synthétique des acquis et des recherches en cours.

Le renouvellement des études sur le théâtre au XIX^e siècle est d'abord passé par la restitution de son cadre normatif sous deux aspects différents. D'une part, le travail pionnier d'Odile Krakovitch sur la censure a permis de répertorier l'ensemble des pièces qui y furent soumises pour aboutir à la constitution de deux inventaires permettant de retrouver aisément les procès-verbaux de censure et les manuscrits des pièces autorisées ou soumises à correction³¹. S'ils constituent un outil de travail archivistique très précieux pour tout spécialiste qui travaille sur le théâtre au XIX^e siècle, il faut néanmoins observer que l'ouvrage tirée de la thèse de l'auteure³² a été conçu dans une optique engagée qui fausse quelque peu le rapport véritable qui se joue entre censeurs et auteurs (la logique de transaction l'emportant largement dans les faits sur la logique d'affrontement³³), et plus largement la perception de la vie politique française au XIX^e siècle (non réductible à une division gauche/droite qui séparerait deux camps homogènes). D'autre part, la thèse de musicologie soutenue en 1987 par Nicole Wild peut être considérée comme un point de départ décisif pour restituer les conditions de production des œuvres théâtrales entre 1807 et 1864, période dite du « système du privilège » où l'Etat entend contrôler l'activité théâtrale en soumettant toute ouverture de salle à autorisation et en assignant un type de répertoire donné à chaque théâtre³⁴. Le prolongement de ce travail a abouti à la publication d'un *Dictionnaire des théâtres*

³¹ Odile Krakovitch, *Les pièces de théâtre soumises à la censure (1800-1830). Inventaire des manuscrits des pièces (F¹⁸ 581 à 668) et des Procès-Verbaux des censeurs (F²¹ 966 à 995)*, Paris, Archives Nationales, 1982. La suite fut publiée vingt ans plus tard sous le titre *Censure des répertoires des grands théâtres parisiens (1835-1906). Inventaire des manuscrits des pièces (F¹⁸ 669 à 1016) et des Procès-Verbaux des censeurs (F²¹ 966 à 995)*, Paris, Centre historique des Archives Nationales, 2003.

³² Odile Krakovitch, *Hugo censuré. La liberté au théâtre au XIX^e siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 1985. L'ouvrage est tiré d'une thèse intitulée *La censure théâtrale de 1830 à 1850*, soutenue sous la direction d'Yvonne Knibielher en 1979 à l'Université de Provence.

³³ Voir notre relecture de la censure théâtrale dans le chapitre 3. On rappellera simplement ici la conclusion à laquelle aboutit Robert Darnton à l'issue de son essai sur la censure construit autour de trois études de cas (la France du XVIII^e siècle, l'Inde coloniale du XIX^e siècle et la RDA au XX^e siècle) : « La complicité, la collaboration et la négociation caractérisaient la façon dont auteurs et censeurs opéraient, au moins dans les trois systèmes étudiés ici ; aussi serait-il trompeur de décrire simplement la censure comme un affrontement entre création et oppression ». Cf. Robert Darnton, *De la censure. Essai d'histoire comparée*, Paris, Gallimard, 2014, p. 296.

³⁴ Nicole Wild, *Musique et théâtres parisiens face au pouvoir de 1807 à 1814, avec inventaire et historique des salles*, Thèse de doctorat en musicologie sous la direction de Jean Mongrédien, Université de Paris IV, 1987.

parisiens publié en 1989 puis en 2012 dans une édition augmentée qui constitue le vademecum indispensable sur le sujet³⁵.

Le travail de Nicole Wild a contribué à (re)lancer plusieurs pistes de recherche explorées par les différentes disciplines que l'histoire du théâtre au XIX^e siècle intéresse, de l'histoire à la musicologie, de la littérature aux arts du spectacle. Les monographies de salle centrées sur la gestion d'un ou plusieurs directeurs successifs ont eu beaucoup de succès, qui s'explique en bonne partie par le caractère relativement regroupé des sources pour traiter cet objet d'étude, d'autant mieux balisé qu'il peut s'appuyer sur des notices ou ouvrages publiés à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle³⁶. Ainsi les théâtres subventionnés ont été étudiés dans plusieurs thèses, l'Opéra étant le mieux pourvu en la matière puisque la quasi-totalité du XIX^e siècle a été couverte³⁷, tandis que les théâtres secondaires ont fait l'objet de très nombreux mémoires de maîtrise ou master, dont la très grande majorité a été dirigée par Christophe Charle (Paris-I), Francis Démier (Paris-X) et Jean-Claude Yon (Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines). Le genre biographique, souvent considéré avec méfiance par les universitaires, s'est pourtant révélé d'un grand intérêt, surtout lorsque le choix du personnage abolit tout jugement de valeur *a priori* pour prendre à rebrousse-poil l'évidence d'une réputation réductrice « légitimée » par la postérité. C'est ainsi que Jean-Claude Yon a consacré sa thèse à Scribe³⁸, avant de s'attaquer à Offenbach³⁹, deux personnages incontournables qui participent directement au bouleversement de la vie théâtrale au XIX^e siècle en contribuant à une redéfinition des genres – pour simplifier beaucoup, le premier invente la comédie-vaudeville et le second l'opérette – et qui permettent de l'approcher au plus près en lui restituant sa dimension charnelle⁴⁰. La tendance la plus récente est difficile à

³⁵ Nicole Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens (1807-1914)*, Lyon, Symétrie, 2012.

³⁶ Voir par exemple les travaux d'Albert Soubies sur les différents théâtres subventionnés, de Louis-Henry Lecomte sur les théâtres secondaires et d'Arthur Pougin sur la musique et les théâtres lyriques.

³⁷ David Chaillou pour le Premier Empire, Yves Ozanam pour la Restauration, Anne-Sophie Cras pour la monarchie de Juillet, Viviane Deschamps pour le Second Empire et la Troisième République, Frédérique Patureau et Karine Boulanger pour la Troisième République (avant 1914). Voir les références précises dans la bibliographie.

³⁸ Jean-Claude Yon, *Eugène Scribe : la fortune et la liberté*, Saint-Genouph, librairie Nizet, 2000. La thèse, entreprise sous la direction d'Adeline Daumard, a été soutenue à l'Université de Paris I en 1994.

³⁹ Jean-Claude Yon, *Jacques Offenbach*, Paris, Gallimard, « NRF biographies », 2000 [réédition en 2010].

⁴⁰ Les autres auteurs dramatiques ayant fait l'objet d'un intérêt récent et participant d'un intérêt croisé des disciplines sont Victorien Sardou, Georges Feydeau et Eugène Labiche. De grands compositeurs qui travaillent pour le théâtre au XIX^e siècle ont également fait l'objet de recherches dont l'intérêt dépasse le cadre des études musicologiques. Voir en particulier les travaux d'Hervé Lacombe sur Georges Bizet, de Jean-Christophe Branger sur Jules Massenet, de Gérard Condé sur Charles Gounod, de Michela Niccolai sur Gustave Charpentier, de Bérengère de l'Épine et Pauline Girard sur Léo Delibes. Mentionnons enfin une institution installée à Venise, Le Palazetto Bru Zane – Centre de musique romantique française, qui a pour vocation de

dégager clairement parce que la multiplication des études sur la vie théâtrale tend à un certain effet de fragmentation par spécialité que soulignait déjà Christophe Charle en 2008. Ce dernier s'efforçait précisément de remédier à cet écueil en proposant un essai comparatiste à l'échelle européenne pour la seconde moitié du XIX^e siècle⁴¹. La même année était publiée l'anthologie de l'avant-scène théâtre consacrée au XIX^e siècle⁴², volume collectif qui a le grand mérite de n'exclure aucun genre *a priori* relevant de la « dramaturgie » (et même plus largement du spectacle vivant), en le faisant précéder d'une introduction générale qui rappelle succinctement tous les éléments incontournables de la vie théâtrale : la législation, les salles, la place de la province, l'économie du spectacle, le déroulement des représentations, sa réception par la critique dramatique, le statut du comédien, les conditions de mise en scène. Cet ouvrage commode intègre donc des problématiques récentes, mais sa conception d'ensemble s'adresse davantage à des littéraires et spécialistes d'arts du spectacle⁴³. La première véritable synthèse historique date de 2012 lorsque Jean-Claude Yon publie *Une Histoire du théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*⁴⁴. L'auteur, qui avait organisé un colloque en 2009 sur les « Spectacles sous le Second Empire » ayant abouti à un panorama quasi-exhaustif de la question⁴⁵, étend son champ d'investigation à un long XIX^e siècle marqué par le triomphe puis le déclin de la « dramaturgie » envisagée dans toutes ses dimensions à partir de sources variées et en bonne partie inédites⁴⁶.

Le prisme de l'histoire culturelle appliquée au théâtre du XIX^e siècle a néanmoins conduit à « oublier » très largement l'apport de l'histoire parlementaire alors même que celle-ci a bénéficié d'un renouvellement historiographique majeur dont *l'Histoire du Parlement de 1789 à nos jours* dirigée par Jean Garrigues constitue un jalon essentiel,

favoriser la redécouverte du patrimoine musical français du « grand XIX^e siècle (1780-1920) ». Il dispose d'un site de ressources numériques (bruzanemediabase.com) qui met progressivement en ligne des travaux scientifiques (par exemple les nombreux colloques organisés en partenariat avec l'Opéra-Comique) et des documents d'archives.

⁴¹ Cf. *supra*.

⁴² Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda, Florence Naugrette (dir.), *Le Théâtre français du XIX^e siècle. Histoire, textes choisis, mise en scène*, Editions de l'Avant-scène théâtre, Paris, 2008.

⁴³ En ce domaine, il faut mentionner ici les recherches d'Isabelle Moindrot sur la notion de « spectaculaire » au théâtre et les travaux de Roxane Martin sur la féerie et plus récemment « l'invention de la mise en scène ». Voir les références précises dans la bibliographie.

⁴⁴ Cf. *supra*. Rappelons que Jean-Claude Yon a créé et organisé dès 1996 avec Emmanuelle Loyer (Graça Dos Santos depuis 2001) un séminaire d'histoire du spectacle vivant portant sur les XIX^e et XX^e siècles au sein du Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines (CHCSC) de l'Université de Versailles-Saint-Quentin (membre fondateur de Paris-Saclay), qui a pour but de faire dialoguer des spécialistes venus d'horizons différents.

⁴⁵ Jean-Claude Yon (dir.), *Les Spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2012.

⁴⁶ En particulier la série F²¹ des archives nationales consacrée aux Beaux-Arts.

considéré par ses auteurs davantage « comme un commencement plutôt que comme une fin⁴⁷ ». Certes, Odile Krakovitch avait pris déjà en compte dans son travail sur la censure des sources parlementaires – projets de loi ou débats en séance plénière – mais leur recensement est demeuré assez partiel, et la lecture qui en est faite parfois contestable. L'interpellation à la Chambre du 29 janvier 1891 consécutive à l'interdiction de *Thermidor* après deux représentations au Théâtre-Français est un débat souvent cité par les historiens de la III^e République, mais précisément parce qu'il déborde très largement l'enjeu politique du théâtre pour céder la place à un enjeu beaucoup plus vaste interrogeant les origines de la République et l'héritage politique de la Révolution, au cours d'une joute oratoire mémorable dont on ne retient souvent que l'aphorisme de Clemenceau : « La Révolution est un bloc⁴⁸ ! ». L'étude des subventions théâtrales débattues au Parlement à partir de 1820 est par ailleurs quasi inexistante alors même que la France offre un observatoire incomparable en ce domaine⁴⁹. Du côté des littéraires, elle se limite surtout à la Comédie-Française autour de 1830 afin de présenter le cadre des études sur le drame romantique. Anne Ubersfeld y consacre très peu de place dans ses différents travaux et s'abrite toujours derrière l'autorité de Hugo – « la subvention, c'est la sujétion ; tout chien à l'attache a le cou pelé⁵⁰ » – pour en déduire qu'une « censure larvée, hypocrite, s'exerce donc⁵¹ ». Outre l'impasse faite sur le bien-fondé de la posture hugolienne dont il faut pourtant bien questionner la représentativité douteuse, on voit mal comment quelques lignes pourraient rendre compte de la complexité et de l'importance des débats sur les subventions qui occupent souvent dans les premières années de la monarchie de Juillet une quinzaine de pages des *Archives Parlementaires*, voire le double en 1836 lorsque le débat se déroule sur deux jours. Du

⁴⁷ Jean Garrigues (dir.), *Histoire du Parlement de 1789 à nos jours*, Paris, Armand Colin/Assemblée Nationale, 2007, p. 3. Ce renouvellement historiographique a été impulsé par le Comité d'histoire parlementaire et politique (CHPP) qui assure régulièrement l'organisation de colloques et de journées d'études, anime un séminaire mensuel et dispose d'une revue trimestrielle, *Parlement[s], Revue d'histoire politique*.

⁴⁸ Des extraits de ce célèbre débat sont reproduits dans l'anthologie réunie par Jean Garrigues sous le titre *Les Grands discours parlementaires de la III^e République : de Victor Hugo à Clemenceau, 1870-1914*, Paris, Armand Colin/Assemblée Nationale, 2004. Sur ce débat, voir notre chapitre 6, II, §3.

⁴⁹ A l'étranger les subventions théâtrales répondent à deux cas de figure où le Parlement n'est pas concerné, soit parce qu'elles sont restées une prérogative régaliennne et à ce titre directement prélevées sur la liste civile du souverain (voir le cas des principautés allemandes et italiennes), soit parce qu'elles sont inexistantes (voir l'exemple de l'Angleterre).

⁵⁰ La formule est tirée de ses *Carnets*.

⁵¹ Anne Ubersfeld, *Le drame romantique*, Paris, Belin Sup, 1996. L'auteure affirme après la métaphore de Hugo que « les débats à la Chambre sur les subventions théâtrales sont l'occasion de plaintes touchant le "mauvais goût" (entendez le modernisme), les atteintes (vraies ou supposées) aux bonnes mœurs, ou les allusions politiques, imaginaires ou réelles ». Le constat n'est pas faux mais force est de constater qu'à notre connaissance, il n'est pas appuyé ailleurs sur un dépouillement précis et référencé des sources parlementaires.

côté des musicologues, les recherches d'Hervé Lacombe sur les genres lyriques au XIX^e siècle et les catégories de pensée qui sous-tendent leur hiérarchie l'ont conduit à solliciter le grand débat parlementaire du 27 mai 1836 pour illustrer, parmi bien d'autres exemples possibles, que d'un point de vue quantitatif, « le grand genre en France, de la fin du XVIII^e siècle au milieu du XX^e siècle, c'est l'opéra-comique⁵² ». Toutefois, l'intérêt porté par Hervé Lacombe aux liens étroits qui peuvent se nouer entre musicologie et histoire n'a pas pour l'instant incité d'autres chercheurs à engager des travaux où les sources parlementaires seraient en première ligne pour enrichir l'état des connaissances sur la vie musicale au XIX^e siècle. En effet, du côté des historiens, seules deux thèses sur l'Opéra se sont appuyées ponctuellement sur les sources parlementaires : celle d'Anne-Sophie Cras, qui intitule fort à propos un paragraphe consacré aux débats sur la subvention « musique de chambre⁵³ », tandis que Frédérique Patureau utilise plusieurs rapports de députés sur le budget des Beaux-Arts en plus des débats à la Chambre⁵⁴. L'effort est très méritoire mais souffre d'une limite méthodologique qui n'est pas explicitée : dans les deux cas, le recours aux sources parlementaires fut dépendant du caractère très aléatoire de leur conservation à la Bibliothèque-musée de l'Opéra, au lieu d'être guidé par un choix délibéré fondé sur leur recoupement systématique. Cet usage peut induire en erreur, en particulier sous la III^e République, puisque les avis divergents des rapporteurs ne peuvent pas être mis en évidence⁵⁵, tandis que l'exclusion du Sénat hors du champ d'investigation prive l'analyse d'un ensemble de sources (pas seulement les débats en séance) dont l'intérêt peut se révéler inestimable⁵⁶.

Au final, on pourrait presque reprendre pour notre projet de thèse l'expression d'« étrange trou noir historiographique » que les auteurs de *l'Histoire du Parlement de 1789 à nos jours* employaient en 2007 dans l'introduction de leur ouvrage après avoir rappelé qu'« aucune histoire totale de la vie parlementaire contemporaine n'[avait] encore vu le jour en France⁵⁷ ». Il nous semble que deux hypothèses peuvent contribuer à saisir ce phénomène identique pour l'histoire parlementaire du spectacle vivant au

⁵² Hervé Lacombe, « Histoire et opéra », *Histoire, Economie et Société*, 2003, 22^e année, n°2, p. 151. (numéro thématique sur « L'opéra, à la croisée de l'histoire et de la musicologie »). L'exemple n'est pas isolé : les députés de province qui défendent la subvention de l'Opéra-Comique insistent systématiquement sur la suprématie de ce genre dans les théâtres des départements (cf. chapitre 7, II, §2.3).

⁵³ Anne-Sophie Cras, *L'exploitation de l'Opéra sous la monarchie de Juillet*, Thèse de l'école des Chartes, 1996, p. 69-75. Cette thèse importante reste malheureusement non publiée à ce jour. Nous remercions l'auteure de nous avoir autorisé à la consulter aux Archives nationales.

⁵⁴ Frédérique Patureau, *Le Palais-Garnier dans la société française*, Liège, Mardaga, 1991.

⁵⁵ Sur ce thème, voir notre chapitre 4, §1.3.

⁵⁶ Cf. *infra*.

⁵⁷ Jan Garrigues (dir.), *op. cit.*, p. 1.

XIX^e siècle. La première repose sur l'idée erronée que l'histoire parlementaire relèverait en tant que telle des sciences politiques et des études juridiques, et serait dans le fond trop éloignée du champ de recherche des différents spécialistes qui interviennent sur la vie théâtrale au XIX^e siècle. Autrement dit, la légitimité de son apport serait loin d'être évidente d'un point de vue méthodologique. La seconde hypothèse en est le corollaire : si une histoire parlementaire du spectacle vivant au XIX^e siècle peut être perçue comme ayant une légitimité douteuse, en quoi serait-elle utile ? Les quelques citations que nous avons avancées jusqu'à présent peuvent apporter un premier élément de réponse à cette double interrogation, qu'il convient désormais d'approfondir par une réflexion systématique sur les sources qui sont au fondement de cette thèse.

L'enquête : du choix des sources à leur exploitation

Les sources parlementaires forment un continent immense à explorer d'autant plus qu'elles ne se limitent en aucun cas aux sources imprimées. Une première base de données que nous espérons exhaustive a été constituée à partir de l'ensemble des *débats sur les subventions théâtrales*, de 1820, date de leur inscription au budget de l'Etat, jusqu'en 1914, parce que la Première Guerre Mondiale marque une césure importante dans la vie théâtrale⁵⁸. Par débats parlementaires, nous entendons non seulement la discussion qui a lieu dans la ou les Chambres en séance plénière, mais également tout le travail qui la prépare en amont, à savoir le rapport budgétaire et la discussion de celui-ci au sein de la commission du budget ou des finances dont les procès-verbaux manuscrits conservent la trace dans d'épais registres annuels⁵⁹. On ne saurait trop insister sur la véritable mine largement inexplorée que constitue cette dernière source pour l'histoire du théâtre, mais plus généralement quel que soit l'objet historique du chercheur qui travaille sur le XIX^e siècle ; il en va de même pour les rapports budgétaires même si ceux-ci n'ont pas le même caractère inédit puisqu'ils sont davantage sollicités en tant que source historique, en particulier sur des sujets largement déjà traités⁶⁰. Les débats

⁵⁸ La base de données sur les subventions théâtrales constitue notre annexe n°1.

⁵⁹ Si la Chambre des députés a versé les procès-verbaux de sa commission du budget aux archives nationales, le Sénat a conservé les procès-verbaux de sa commission des finances que l'on peut consulter au service de la Direction des archives. A ce sujet, nous remercions vivement Mme Cécile Daussun de nous avoir communiqué l'inventaire chronologique de ces procès-verbaux qui était encore en cours de constitution en 2013 ; à la différence de la Chambre des députés, il n'existe pas pour le Sénat de tables thématiques manuscrites intégrées à la fin de chaque registre. Les procès-verbaux de la commission des finances du Sénat débutent à la date du 23 juin 1876 mais souffrent d'une interruption dans leur conservation entre le 28 juin 1909 et le 25 novembre 1913. A notre connaissance, ils n'avaient donc jamais été consultés par un historien dont les travaux portaient sur la III^e République avant 1914.

⁶⁰ Par exemple la question de l'école pour la III^e République.

parlementaires sur les subventions théâtrales ont donc été systématiquement restitués en trois étapes (commission du budget, rapport qui en émane, débat en séance plénière) selon une logique d'emboîtement dont nous proposons une lecture épistémologique à travers la grille d'analyse suivante :

	Intérêts de la source : en quoi a-t-elle une vertu heuristique ?	Limites épistémologiques de la source : contre l'illusion positiviste
Procès-Verbaux de la commission du budget	Révéler un débat « invisible » (c'est-à-dire qui n'a pas lieu) en aval devant le Parlement mais qui existe au sein de la Commission.	Une rédaction le plus souvent au style indirect : le discours est reconstruit de façon euphémisé et elliptique à partir d'un style formulaire administratif (à l'image des procès-verbaux de police).
	Saisir nominativement (à partir de 1870 pour les députés et de 1876 pour les sénateurs) les parlementaires qui agissent en Commission sans prendre la parole en séance.	Les interventions des députés restent anonymes jusqu'en 1870 : on connaît le nom des commissaires mais on ne peut pas répondre à la question : qui parle ?
	Mesurer l'écart entre les points débattus au sein de la Commission et ceux mentionnés dans le rapport : que soustrait-on <i>volontairement</i> à la publicité du rapport ? Pourquoi ? (possibilité d'un vote interne).	L'absence d'exhaustivité des procès-verbaux : les ellipses (beaucoup plus importantes à partir de 1893 pour la Chambre des députés) ne permettent pas d'avoir accès à tout ce qui est dit.
Rapports de la commission du budget⁶¹	Révéler les coulisses du travail du rapporteur : une compilation de multiples documents dispersés et fragmentés.	Il existe des erreurs factuelles dans la reproduction des sources. Les critères de sélection sont en partie insaisissables : le choix du rapporteur a par essence une dimension à la fois <i>partielle</i> et <i>partiale</i> .
	Un « effet de sauvegarde » : accéder à des sources primaires non conservées dans les archives.	La réception : qui lit vraiment les rapports ? Quel usage en font les parlementaires ?
	Analyser les sources d'informations des parlementaires grâce à la publicité du rapport.	
Débats parlementaires	Un moyen de saisir le fonctionnement de la démocratie représentative : la souveraineté nationale en acte.	Un discours parlementaire recomposé <i>a posteriori</i> : écart entre le discours réel et le discours retranscrit et imprimé ⁶² .

⁶¹ Leur intérêt comme leur portée est résumé avec beaucoup d'à-propos par un publiciste sous la monarchie de Juillet : « Les rapports, les exposés des motifs, les budgets, leurs annexes, les lois de crédits additionnels, supplémentaires, extraordinaires, tout est imprimé, tout est distribué à chacun des membres. On peut évaluer à cinquante volumes in-8°, de deux cents pages, la quantité d'imprimés qui échoit, par session, à tout membre de la chambre. Ces matériaux présentent, dans leur ensemble, un intérêt immense : c'est de l'administration, c'est de l'histoire. Finances, guerre, intérieur, extérieur, marine, commerce, instruction publique, chacune de ces parties du gouvernement livre en abondance, quoiqu'elle en ait, un certain nombre de ses recettes, de ses secrets, de ses règles, de ses routines, pour obtenir en échange un certain nombre de votes favorables. Le député est mis à même de beaucoup apprendre, de beaucoup savoir, de beaucoup étudier, au moins. *Le bureau de distribution* est une source abondante de documents, jusque-là inédits. Chaque député se présente régulièrement pour recevoir sa part d'imprimé. On ne lit pas tout. Quelquefois même on ne lit absolument rien. Mais le papier a toujours une valeur... au poids. Chose honteuse ! On voit un livre rare, car on n'en tire qu'un petit nombre d'exemplaires chaque année, un livre qui contient tout, un livre qui est une société, un monde, on voit le budget passer des mains de l'honorable membre chez le bouquiniste en plein vent, chez l'épicière. Chaque exemplaire du budget devrait porter le nom du propriétaire, pour éviter, dans l'avenir, un vrai scandale. Voter le budget, en manger sa part, et le vendre encore après, ah ! c'est trois fois trop. Aussi le vice que nous signalons n'est-il pas celui de la majorité ». Cf. P. Bernard, *Physiologie du député*, Paris, Raymond-Bocquet, 1841, p. 51-52 (Chapitre XVII : la distribution).

⁶² Voir en particulier les remarques de deux parlementaires : Timon [vicomte de Cormenin], *Livre des orateurs*, Paris, Pagnerre, 1842, p. 30-44 ; Paul Vigné d'Octon, *Les Grands et les petits mystères du Palais-Bourbon. Scènes vécues de la vie parlementaire*, Paris, Radot, 1928, p. 123-132 (chapitre XVII : la correction des épreuves). On y ajoutera à partir de l'exemple de l'intervention de Jaurès dans le débat sur l'invalidation de Syveton (séances des 6 et 7 avril 1903) l'analyse pénétrante de Charles Péguy, « Débats parlementaires »,

De nombreux exemples concrets viendront illustrer au fil de la thèse cet outil de travail théorique qui peut s'appliquer à tout travail de recherche sollicitant un chapitre donné du budget⁶³. Nous pensons ainsi que l'histoire parlementaire du spectacle vivant telle que nous la concevons doit ouvrir un nouvel angle d'approche aux recherches sur la vie théâtrale au XIX^e siècle, en même temps qu'elle peut être un laboratoire d'idées contribuant à la réflexion conceptuelle sur la façon de faire de l'histoire parlementaire aujourd'hui en proposant une démarche modulable en fonction du sujet choisi.

Cette proposition, conçue initialement à partir des débats parlementaires sur les subventions théâtrales, a été complétée par une seconde base de données qui a permis de recenser plus de 140 *pétitions sur le théâtre* au XIX^e siècle (de 1790 à 1909), sans que l'on puisse garantir son caractère exhaustif⁶⁴. Depuis la thèse soutenue en 2001 par Jean-Pierre Dionnet sur le droit de pétition sous la Restauration⁶⁵, l'intérêt pour ce type de sources a grandement participé au renouvellement historiographique des études parlementaires évoqué plus haut et ouvert des perspectives comparatistes très fécondes⁶⁶. La justification que le sénateur Lefèvre-Duruflé avance devant ses collègues en 1868 pour justifier la prise en compte d'une pétition de Muller, qui proposait d'établir des matinées dominicales à prix réduit afin de faciliter la représentation de tragédies, pourrait servir d'épigraphe à toutes les pétitions sur le théâtre :

L'art dramatique exerce en France un empire si général et si puissant qu'il ne faut pas s'étonner, Messieurs les Sénateurs, si des pétitionnaires croient pouvoir de temps à autre détourner vos méditations des objets plus graves qui les réclament pour les rappeler sur un sujet si séduisant et si populaire. Spécialement chargés par la Constitution de maintenir les mœurs publiques, vous ne

Cahiers de la quinzaine (dix-huitième cahier de la quatrième série, 12 mai 1903), reproduit dans *Œuvres en prose complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1987, p. 561-597.

⁶³ On trouvera dans les vingt premières pages du chapitre 4 une analyse détaillée du travail des commissions du budget et des finances ainsi qu'une restitution du travail personnel du rapporteur, pour autant qu'on puisse le saisir, à partir de l'exemple des subventions théâtrales. Les autres exemples plus ponctuels sont répartis au gré des thèmes analysés (par exemple la pression exercée par Gambetta en tant que président de la commission du budget pour faciliter la visite de l'Opéra pendant l'Exposition universelle en 1878. Cf. chapitre 5, III, §1.3).

⁶⁴ Voir notre annexe n°2. Nous avons intégré les pétitions qui touchent au café-concert et à la vie musicale.

⁶⁵ Jean-Pierre Dionnet, *Le Droit de pétition pendant la Restauration, 1814-1830. Contribution à l'histoire socio-politique française du XIX^e siècle*, Thèse de droit sous la direction de Jean-Marie Augustin, Université de Poitiers, 2001.

⁶⁶ Benoit Agnès, *L'appel au pouvoir : essai sur le pétitionnement auprès des Chambres législatives et électives en France et au Royaume-Uni entre 1814 et 1848*, Thèse d'histoire sous la direction de Christophe Charle, Université de Paris I, 2009 ; *Pétitionner. L'appel au pouvoir (XIX^e-XX^e siècles)*, colloque organisé les 21 et 22 mars 2013 par le laboratoire « Analyse Comparée des Pouvoirs » (ACP) de l'Université de Paris-Est Marne-la-Vallée en collaboration avec le Comité d'histoire parlementaire et politique.

sauriez demeurer étrangers à ce qui concerne un art qui agit d'une façon si électrique et si intense sur le goût, sur les sentiments, sur les passions de la nation toute entière⁶⁷.

La richesse de cette source a permis d'élaborer trois typologies, dont les critères ont toujours été ventilés par régime politique : la première opère un classement thématique des pétitions ; la seconde s'intéresse aux pétitionnaires eux-mêmes en les répartissant en cinq groupes (directeurs, propriétaires de salle, auteurs et/ou compositeurs, artistes, autres), et distingue si nécessaire pour chacun d'entre eux pétition individuelle et pétition collective ; la troisième interroge le devenir des pétitions⁶⁸. Cette base de données permet également de questionner trois enjeux méthodiques intéressant l'histoire parlementaire, particulièrement sous le Second Empire⁶⁹. Tout d'abord, les modalités d'examen des pétitions par le sénateur chargé de les rapporter peuvent être partiellement reconstituées. Zola en donne un aperçu peu flatteur à travers le point de vue de Clorinde Balbi, la maîtresse de « Son Excellence Eugène Rougon » : « C'était si ennuyeux, le travail dans lequel elle l'avait trouvé, un rapport pour le Sénat, sur des pétitions⁷⁰ ! ». La conservation aux archives nationales de plusieurs notes préparées par le bureau des théâtres pour fournir le matériau du rapport au sénateur permet d'analyser ce que ce dernier conserve, ce qu'il élague et ce qu'il ajoute⁷¹. Ce travail génétique sur les sources permet de conclure que le rapport du sénateur lu en séance au nom de la commission des pétitions se contente le plus souvent de retranscrire le point de vue de l'administration, ce qui n'exclut pas une distanciation plus ponctuelle⁷². Par conséquent, le rapporteur est amené à expliciter certains présupposés de « l'action culturelle » de l'Etat qui relèvent de l'implicite administratif (ce que pense par exemple l'administration du thème si prégnant de la décadence théâtrale), en lui conférant une publicité officielle *via* la publication du rapport. C'est précisément cette dernière disposition qui permet parfois d'établir une filiation explicite entre les pétitions, que ce

⁶⁷ La pétition et le rapport de Lefèvre-Duruflé sont reproduits dans notre annexe n°49.

⁶⁸ On trouvera l'analyse détaillée de ces trois typologies dans le chapitre 4, II, §2.1.

⁶⁹ L'histoire parlementaire du Second Empire a fait l'objet de nouvelles approches auxquelles Eric Anceau a pris une grande part depuis deux décennies. Voir en particulier *Les députés du Second Empire : prosopographie d'une élite du XIX^e siècle*, Honoré Champion, 2000 (ouvrage tiré de sa thèse soutenu en 1997 sous la direction de Jean Tulard). « L'Empire libéral » occupe également une très grande place dans sa thèse d'habilitation à diriger des recherches, intitulée *Pour une histoire politique totale de la France contemporaine (1798 – temps présent)*, soutenue à la Sorbonne le 6 décembre 2014.

⁷⁰ Emile Zola, *Son Excellence Eugène Rougon*, Paris, Pocket, p. 136.

⁷¹ On peut comparer le rapport imprimé du sénateur qui est reproduit intégralement dans *Le Moniteur Universel* avec les notes du bureau des théâtres (F²¹ 955), qui sont elles-mêmes la synthèse de notes envoyées par l'administration des théâtres subventionnés (Comédie-Française et Odéon pour les pétitions sur le comité de lecture) ou par l'administration des Hôpitaux de Paris (pour le droit des pauvres), également conservées.

⁷² Voir l'exemple de Silvestre de Sacy sur la pétition de Boucher et Dubourg en 1866. (annexe n°48).

soit à l'initiative d'un rapporteur⁷³, ou d'un pétitionnaire⁷⁴. Toutefois la publicité des rapports ne règle pas celle des pétitions, dont deux sénateurs, Le Verrier et Larabit, demandent sans succès la distribution⁷⁵. En revanche, il arrive que sous la III^e République le rapport reproduise intégralement le texte de la pétition qui en est à l'origine, ce qui assure dans l'immédiat sa publicité pour les contemporains, et ce que nous avons déjà nommé « un effet de sauvegarde » à long terme pour les historiens⁷⁶. Enfin, le troisième enjeu théorique interroge la portée réelle de l'acte consistant à pétitionner, dont Sainte-Beuve donne une définition assez générale en 1865 : « Il n'est pas mal assurément, messieurs, que dès que quelqu'un se croit victime d'une injustice ou croit apercevoir un abus, il s'écrie : "J'en appellerai au Sénat". Le Sénat ne saurait décourager un sentiment si honorable de confiance en sa justice. Mais, en accueillant la plainte avec attention, en lui donnant déjà une certaine satisfaction par la publicité de ses rapports, il lui est le plus souvent impossible d'entrer dans les moyens et les expédients qu'on lui propose⁷⁷ ».

Outre les débats parlementaires sur les subventions et les pétitions sur le théâtre, trois autres types de sources parlementaires peuvent être mobilisés. Les *projets de loi* relatif à la vie théâtrale concernent tous les régimes politiques et sont donc nombreux⁷⁸. Ils portent sur la liberté théâtrale, entendue d'un point de vue économique et/ou politique ; sur le droit des pauvres ; sur le secours exceptionnel à accorder aux théâtres en 1848 et en 1849 ; sur la (re)construction des théâtres subventionnés (Opéra, Opéra-Comique, Théâtre-Français) ; sur la décentralisation théâtrale ; sur la protection des artistes (réglementation de l'emploi des mineurs au théâtre, accès à la juridiction des prud'hommes, réglementation des agences théâtrales, garanties accordées en cas de faillite du directeur). Les questions et les interpellations ne concernent pour des raisons institutionnelles que la III^e République. On dénombre au total cinq *questions* : les trois

⁷³ Voir l'exemple de Lefèvre-Duruflé qui se réfère en 1868 au long rapport de son collègue Silvestre de Sacy sur la pétition de Boucher en 1866 (annexe n°49).

⁷⁴ Voir l'exemple de Dacnaber en 1868, qui cite le rapport de Lefèvre-Duruflé (annexe n°68).

⁷⁵ Voir le débat sur la pétition de Boucher et Dubourg en 1866 (annexe n°48) et sur la pétition de Chamouillet en 1870 (annexe n°56).

⁷⁶ Nous avons relevé deux exemples différents intéressant le théâtre : les pétitions collectives de deux sociétés d'architectes réclamant en 1893 le choix du concours pour la reconstruction de l'Opéra-Comique (voir le chapitre 5, III, §2.2.3) et la pétition d'Anquetin demandant en 1900 la représentation de son drame *Vercingétorix* pour la représentation gratuite du 14 juillet (annexe n°32).

⁷⁷ ASCL, 1865, t. 8, p. 38. Séance du 20 juin 1865. Charles-Augustin Sainte-Beuve venait d'être nommé sénateur le 28 avril précédent. Sur le fond de la pétition relative aux droits d'auteur, cf. chapitre 8, I, §2.1.

⁷⁸ On trouvera les références précises au fil des chapitres où ils sont analysés. Nous les regroupons ici simplement par thème pour donner un aperçu des enjeux auxquels ils renvoient.

premières sont relatives à l'interdiction de pièces⁷⁹, la quatrième se rapporte au trafic des billets de théâtre⁸⁰, tandis que la dernière porte à la fois sur l'emploi des enfants dans les professions ambulantes et la protection des travailleurs appliquée aux gens de théâtre⁸¹. Les *interpellations*, qui mettent en jeu la responsabilité ministérielle, touchent également à la censure pour cinq d'entre elles, soit pour protester contre l'interdiction d'une pièce⁸², soit pour demander une plus grande sévérité dans son exercice⁸³. Il faut y ajouter une triple interpellation dans la séance du 14 février 1906 qui voit Lucien Millevoye, Paul Meunier, et Léonce Levraud demander des comptes sur le fonctionnement des théâtres subventionnés.

Notre enquête ne pouvait évidemment se limiter aux sources parlementaires, aussi substantielles soient-elles, sous peine de renoncer à une critique approfondie du témoignage. Bien des allusions restent obscures en dépouillant ces sources et ne peuvent s'éclairer que par le recours à des sources externes au Parlement. Les *sources manuscrites* conservées aux archives nationales (série F²¹ en particulier) permettent d'avoir accès à de multiples documents relatifs aux théâtres subventionnés (cahier des charges annotés et/ou raturés, correspondances, rapports de gestion, sources comptables, dossiers personnels) qui restituent une partie des échanges entre les directeurs et l'administration des Beaux-Arts et laissent parfois découvrir certaines sources originelles d'un rapporteur de commission. Par ailleurs, deux théâtres subventionnés ont conservé une part importante leurs propres archives. L'Opéra dispose d'un fonds très riche déjà largement utilisé par les auteurs de monographie sur ce théâtre : nous l'avons donc laissé de côté⁸⁴. En revanche, nous avons dépouillé d'autres sources conservées à la Comédie-Française : la correspondance d'auteurs qui furent aussi députés (et donc qui votent la subvention), conservée dans des dossiers

⁷⁹ Question de Millerand sur *La Fille Elisa* (24 janvier 1891), de Barrès sur *L'Automne* (6 mars 1893), et de Fournière sur *Mais quelqu'un troubla la fête* (18 juin 1900).

⁸⁰ Question de Pastre le 3 juillet 1900.

⁸¹ Séance du 14 février 1906. La question du député Julien Goujon précède trois interpellations sur les théâtres subventionnés (cf. *infra*).

⁸² Interpellation de Fouquier, Reinach et Charmes sur *Thermidor* (29 janvier 1891), de Vigné d'Octon sur *Les Ames solitaires* (20 janvier 1894) et d'Archdeacon sur *La Boussole* (7 juillet 1894).

⁸³ Interpellations du sénateur René Bérenger en 1897 (séances des 8 et 9 avril) et en 1912 (séance du 22 mars).

⁸⁴ Nous y avons seulement puisé la lettre d'un auteur éconduit, Monbrion, qui après avoir adressé sans succès deux pétitions à la Chambre des députés en 1837 et 1838 pour demander la suppression de la subvention de la Comédie-Française, finit par écrire au député René Auguis pour lui demander de plaider sa cause. Ce dernier s'exécute à la tribune en faisant référence à la lettre qui évoque le soutien de Lamartine (annexe n°16).

nominatifs, permet de saisir au plus près la façon dont se noue ce conflit d'intérêt⁸⁵ ; les registres du comité de lecture peuvent remplir la même fonction ; ceux qui consignent les recettes à la porte – centaines ou milliers de francs, c'est selon – expriment un verdict qui confirme, nuance ou infirme les jugements de valeur sur le sort d'une pièce. Enfin, l'administration des Hôpitaux de Paris qui percevait le droit des pauvres sur la recette brute des théâtres a également conservé ses propres archives qui donnent la possibilité de reconstituer les recettes annuelles des théâtres parisiens pour évaluer globalement la situation financière des théâtres subventionnés face aux théâtres secondaires, et si besoin en est, la situation fluctuante de chaque théâtre. En revanche, le temps nous a manqué pour travailler sur les fonds conservés à la bibliothèque de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD), dont les registres de la Commission des auteurs (l'exécutif de la Société) auraient peut-être permis de vérifier une ou deux allusions restées non élucidées et retracer l'éventuelle délibération interne menant à l'envoi de pétitions au Parlement. Ce manque ne nous a pas semblé préjudiciable au résultat final et pourra être comblé après la thèse⁸⁶.

Les sources imprimées autres que les sources parlementaires complètent les matériaux de l'enquête⁸⁷. On soulignera d'abord l'intérêt des rapports officiels qui font la synthèse du travail de différentes commissions mixtes sur le théâtre auxquelles participent des parlementaires : rapport de la commission de réforme du Théâtre-Français (1847) qui aboutit à la création du poste d'administrateur ; préparation au début de la II^e République d'un projet de loi sur les théâtres d'abord élaboré par la commission nationale des théâtres, remplacée par la commission permanente des théâtres, suivi d'une importante enquête et d'un rapport du Conseil d'Etat (1849-1850) ; rapport de la commission chargée d'étudier la réforme du droit des pauvres et la municipalisation partielle des subventions théâtrales (1869-1870) ; rapports de la

⁸⁵ Dans notre optique, les dossiers de Viennet et Belmontet se sont révélés les plus intéressants (annexes n°54 et n°55), d'autres plus décevants (Liadières), voire sans aucun intérêt car quasiment vides (Etienne, Fulchiron).

⁸⁶ Par exemple, on pourrait envisager une réflexion sur la stratégie pétitionnaire ou « lobbying » de la SACD auprès des pouvoirs publics : quand s'adresse-t-elle directement au ministre ? Quand passe-t-elle par la voie parlementaire ? Les deux voies sont-elles complémentaires sur un même sujet ? Sur quels critères s'opère le choix ? D'une façon générale, il nous a semblé que la SACD privilégie la voie administrative à la voie parlementaire, en particulier pour réclamer l'ouverture du troisième théâtre lyrique.

⁸⁷ Voir la liste de nos sources précédant la bibliographie. Nous en dégageons simplement ici les grandes lignes sans les commenter de façon exhaustive.

commission consultative sur le théâtre populaire (1905)⁸⁸. Malgré le résultat mitigé de ces commissions, beaucoup d'informations de première main peuvent y être glanées.

La connaissance du cadre juridique, primordiale pour tout historien du théâtre, est facilitée par deux types de sources. D'une part, il existe des recueils officiels de sources normatives contenant les règlements appliqués aux différents établissements subventionnés (théâtres et Conservatoire). On renverra en particulier au *Recueil pour la Commission spéciale des théâtres royaux* élaboré dix ans après la fondation de celle-ci par ordonnance royale en 1835⁸⁹, ainsi qu'au *Recueil des lois, décrets, arrêtés, règlements, circulaires se rapportant aux théâtres et aux établissements d'enseignement musical et dramatique* publié en 1878 sous l'égide du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Les ouvrages de législation théâtrale viennent compléter ce corpus et sont indispensables pour connaître la jurisprudence qui s'applique aux théâtres⁹⁰. Certains sont écrits par des parlementaires qui sont avocat de profession et font figure de spécialistes. Citons pour mémoire le *Traité de la législation des théâtres* (1830) d'Alexandre Vivien et Edmond Blanc, le *Code du théâtre* de Charles Le Senne (1878), le *Manuel d'engagement théâtral* (1889) de Julien Goujon (en collaboration avec l'avocat Henri Dubosc qui ne fut pas parlementaire), et la thèse de droit intitulée *De la contrefaçon des œuvres littéraires ou dramatiques* (1897) de Charles Leboucq⁹¹. D'autres traités, totalement oubliés par les historiens du théâtre comme celui de l'avocat Joseph Astruc, reproduisent en outre des sources inédites, par exemple des pétitions adressées à la Chambre des députés dont les archives n'ont pas conservées la trace⁹². Enfin, les thèses de droit de Paul Sorin (1902) et Pierre Bossuet (1910) intègrent quelques sources parlementaires dans le cadre de leur réflexion pionnière sur les rapports entre l'Etat et les théâtres⁹³.

⁸⁸ On trouvera le rappel des références précises à chaque chapitre concerné, qui seront répétées lorsqu'elles interviennent à plusieurs reprises.

⁸⁹ Sur le fonctionnement de cette commission analysé par Anne-Sophie Cras, Cf. chapitre 5, II, §2.1.

⁹⁰ En particulier Adolphe Lacan et Charles Paulmier, *Traité de la législation et de la jurisprudence des théâtres [...]*, 2 vol, Paris, Durand, 1853. Le tome 2 contient le texte des principaux règlements concernant le Théâtre-Français, l'Opéra, le Conservatoire de musique et de déclamation depuis leur fondation respective.

⁹¹ Voir en particulier le chapitre 4, II, §2.2.3.

⁹² Les pétitions de la Chambre syndicale des artistes dramatiques, lyriques et musiciens contre les agences théâtrales (1893) ou pour demander le bénéfice de la juridiction des prud'hommes appliquée aux artistes (1890 et 1893) sont reproduites *in extenso* dans Joseph Astruc, *Le Droit privé du théâtre ou rapports des directeurs avec les auteurs, les acteurs et le public*, Paris, P.V. Stock, 1897 (cf. Chapitre 9, III, §2).

⁹³ On peut rappeler que ce thème fut précisément le sujet de la thèse de droit soutenue par Jack Lang en 1968 à partir de l'exemple de la IV^e République et des débuts de la V^e République.

Les brochures sur la vie théâtrale forment un immense ensemble, produit par des gens de théâtre (directeurs, auteurs dramatiques, acteurs, critiques dramatiques et musicaux) ou de simples particuliers passionnés de théâtre. Dans tous les cas de figure, leurs réflexions offrent un contrepoint à l'ensemble des questions débattues par les parlementaires. Il est exceptionnel que l'un de ces derniers soit lui-même l'auteur d'une brochure théâtrale : c'est le cas du député gambettiste du Gers Jean David, qui publie *La subvention de l'Opéra* en 1880⁹⁴. A son égard comme à celui des autres publicistes, on n'oubliera pas de questionner la réception de leurs écrits en rappelant la pique condescendante de « Son Excellence Eugène Rougon » à l'égard du député Béjuin : « Il a écrit des brochures que personne n'a lues⁹⁵ ». Leur influence réelle est donc problématique même si d'autres sources peuvent apporter quelques indices. Ainsi le contenu de certaines brochures, partiellement conservées aux archives nationales lorsqu'elles ont été adressées aux parlementaires (série C), est parfois cité explicitement ou réinvesti de manière plus implicite à la tribune⁹⁶. Il arrive aussi que la presse fasse le compte-rendu de certaines brochures, ce qui atteste d'un certain écho, surtout lorsqu'il est publié dans les journaux politiques. Pour ne prendre ici qu'un exemple, Léon Kerst consacre une partie de son feuilleton de *La Presse* du 31 juin 1880 à discuter la brochure du député Jean David pour rejeter sa thèse.

Le dépouillement des journaux ne pouvait être que superficiel eu égard à l'ampleur de la chronologie couverte par la thèse. Nous avons d'abord procédé par sondage pour « tester » sous forme de revues de presse la réception des débats les plus intéressants. Nous nous sommes ensuite interrogés sur la façon dont la presse pouvait constituer un répertoire d'arguments pour les parlementaires qui ont tendance à citer de plus en plus fréquemment les journaux au cours des débats sur le théâtre pour asséner des arguments d'autorité⁹⁷. L'influence peut évidemment être plus souterraine lorsque les parlementaires se réapproprient discrètement des chiffres ou des idées puisés dans un article. Dans son feuilleton intitulé « De l'organisation des théâtres et du système des subventions », publié dans *La Presse* du 16 janvier 1837, l'auteur dramatique Frédéric Soulié espère ouvertement exercer une telle influence : « Nous

⁹⁴ Il prolonge dans cette brochure l'argumentation libérale de son discours du 30 juillet 1879 contre la subvention. Cf. chapitre 4, III, §1.1.

⁹⁵ Emile Zola, *op. cit.*, p. 92.

⁹⁶ Cette forme de « lobbying » sera analysée dans le chapitre 4, I, §2.2.

⁹⁷ Cf. chapitre 4, I, §2.3.

avons attendu jusqu'à ce que les chambres fussent assemblées, espérant que quelques-uns de leurs membres jetteraient les yeux sur ce feuillet et y trouveraient peut-être des renseignements qui leur manquent et des faits qui appelleront un plus sérieux examen de la question des théâtres lorsqu'il faudra la discuter⁹⁸ ». Enfin, nous avons effectué un travail de dépouillement approfondi sur *Comoedia*, un journal fondé en 1907 qui fait actuellement l'objet d'une grande enquête menée par le Groupe de recherche inter-universitaire sur les revues de théâtres (G.R.I.R.T.) dirigé par Marco Consolini, Sophie Lucet et Romain Piana⁹⁹. C'est grâce à ce journal, en particulier la rubrique « *Comoedia* à la Chambre » tenue par Raphaël Mairoi, que nous avons pu analyser la formation et le travail de deux groupes d'intérêt dont l'existence était jusqu'à présent ignorée des spécialistes de l'histoire théâtrale. Il s'agit du Groupe de l'Art, fondé en 1908, qui rassemble officiellement une centaine de parlementaires (députés et sénateurs)¹⁰⁰, et de l'Académie des théâtres, présidée par le député de la Seine Georges Berry, mais qui n'est pas à proprement parler un groupe d'étude parlementaire¹⁰¹.

Comme les journaux, le choix des revues devait relever d'une sélection drastique. Outre de nombreuses considérations sur le thème de la « décadence théâtrale », nous avons retrouvé des articles de réflexion écrits par des parlementaires sur le principe même des subventions théâtrales, soit pour les défendre comme Kératry dans la *Revue de Paris* en 1837 et 1840, soit pour les condamner comme un député anonyme et Anatole de Monzie dans *La Nouvelle Revue*, respectivement en 1910 et 1911. Sous un tout autre angle d'approche, les *Annales du théâtre et de la musique* d'Edmond Stoullig et Edouard Noël offrent sous la III^e République une chronique analytique des représentations à Paris, préfacée chaque année par un grand nom du monde théâtral ou

⁹⁸ Un second feuillet suit sur le même thème le 30 janvier 1837. Le débat sur les subventions théâtrales n'a lieu à la Chambre des députés que le 29 juin suivant.

⁹⁹ Après une première journée d'étude préparatoire le 21 juin 2014 à l'Université de Paris-Diderot 7 sur le thème : *Comoedia (1907-1937), un continent exploré dans l'histoire du théâtre du XX^e siècle*, un colloque a été organisé du 19 au 20 juin 2015 à l'Université de Paris III sur le thème : *Comoedia (1907-1937) : un quotidien en son temps. Nouvelles perspectives : théâtre, musique, littérature, beaux-arts, cinéma, radio...* De multiples champs d'études offerts par ce journal restent à défricher.

¹⁰⁰ Son existence est seulement signalée dans la thèse de droit de Pierre Bossuet : « Ajoutons qu'il s'est formé au sein de l'Assemblée législative [*sic*] un groupe de l'art dont les membres disent assez par leurs noms le généreux mobile auquel ils obéissent ». Cf. Pierre Bossuet, *Histoire des théâtres nationaux*, Paris, Imprimerie H. Jouve, 1909, p. 9.

¹⁰¹ Nous avons consacré à ces deux groupes un développement spécifique dans le chapitre 4, III, §3. On ne saurait trop insister sur le caractère assez exceptionnel de cette source puisque certains articles de Raphaël Mairoi vont parfois jusqu'à reproduire le procès-verbal de la séance du Groupe de l'Art. Quel autre groupe d'intérêt parlementaire offre de pareilles sources primaires, aussi critiquables soient-elles sur leur forme ? *Le Ménestrel* évoque aussi quelques réunions, mais de façon beaucoup plus ponctuelle et superficielle.

musical qui a carte blanche pour proposer un essai autour d'un enjeu lié à la vie théâtrale. La *Revue d'art dramatique*, créée en 1886, propose un éventail d'articles très variés sur le théâtre contemporain et passé, et apparaît incontournable pour travailler sur la question du théâtre populaire. Enfin, le dépouillement du *Bulletin de la Société de l'Histoire du Théâtre*, fondé en 1902, a permis de révéler une véritable pépite historique restée inédite à ce jour : la reproduction intégrale par Jean d'Estournelles de Constant du texte de deux projets de loi sur les théâtres élaborés sous la II^e République, celui du gouvernement (14 septembre 1849) et celui du Conseil d'Etat (18 février 1850). Ce haut fonctionnaire de l'administration de Beaux-Arts les fait suivre par les procès-verbaux de la discussion au sein de la section de législation du Conseil d'Etat alors que les sources manuscrites, pourtant recherchées, n'ont jamais été retrouvées¹⁰².

Enfin, des sources littéraires comme les mémoires et souvenirs (intéressants mais toujours recomposés), les carnets et journaux (beaucoup plus fiables car permettant de saisir la pensée sur le vif), et les correspondances (même remarque) ont été sollicités au gré de nos impératifs de recherche comme de nos goûts personnels, afin de balayer un long XIX^e siècle dont elles restituent avec finesse la texture charnelle. Ce choix comporte une inévitable part d'arbitraire dont nous avons bien conscience. On regrettera ainsi l'absence de telle référence, on s'étonnera peut-être de telle autre.

Quoiqu'il en soit, cette analyse des matériaux de l'enquête permet de dégager une première conclusion : une histoire parlementaire du théâtre au XIX^e siècle ne peut être qu'une « histoire totale » qui doit non seulement intégrer toutes les conditions liées à la vie politique, mais encore n'écartier *a priori* aucune dimension de la vie théâtrale, toute ou presque venant se réfracter dans les sources parlementaires.

¹⁰² Cf. Jean D'Estournelles de Constant, « Un curieux document sur l'organisation des théâtres (1848-1850) », *Bulletin de la Société de l'Histoire du Théâtre*, n°6, 1903, p. 31-54. L'auteur avait été nommé chef du bureau des théâtres en 1901. Jusqu'à présent, le texte du projet de loi du Conseil d'Etat n'était connu des spécialistes du théâtre que par la paraphrase qu'en fait Edouard Charton dans son rapport officiel publié en mars 1850, à la suite de la grande enquête précédente du Conseil d'Etat, publiée en décembre 1849. Comme tout procès-verbal, il procède d'une réécriture par le secrétaire chargé de le consigner, ce que met en évidence d'Estournelles de Constant en commentant la session inaugurale du 29 janvier 1850 : « Après quoi la séance est levée... Mérimée s'est montré ironique, Ch.[arles] Blanc plein de bon sens, et [Saint-Marc de] Girardin fort éloquent ! Mais hélas ! quel piteux procès-verbal ! En vain on fait effort pour retrouver le style de ces écrivains dans les phrases de ce grimaud : il a émoussé toutes les finesses, il a émaillé leur langage de ses métaphores les plus banales... En un mot, il les a corrigés ! » (*Ibidem*, p. 46-47. Souligné par l'auteur). Ajoutons que certaines interventions restent anonymes (« un membre dit que »). Il n'en demeure pas moins que cette trouvaille inattendue peut apporter beaucoup. Par exemple, Charton se réapproprie certaines formules dans son rapport qui sont en réalité dues à d'autres conseillers d'Etat...

La démarche suivie : quel plan ?

Trois axes de réflexion structurent la thèse. La première partie s'interroge sur la participation des parlementaires à l'action directe de l'Etat sur les théâtres, ce que l'on pourrait nommer « la fabrique parlementaire de la politique théâtrale », à travers trois leviers d'action. Le premier repose sur le « système du privilège » qui implique un strict contrôle administratif de la vie théâtrale entre 1806 et 1864. Il s'oppose à la tentation du libéralisme économique, expérimenté une première fois entre 1791 et 1806, avant que celui-ci ne s'impose définitivement après 1864 sans remettre en cause le maintien de la redevance appelée droit des pauvres (chapitre 1). Les deux autres leviers d'action sont maintenus par-delà le choix précédent. La subvention que l'Etat accorde aux théâtres connaît à partir de 1820 un transfert de souveraineté puisqu'elle passe de la liste civile du souverain au budget de l'Etat et se retrouve par conséquent soumis aux aléas des débats parlementaires : il faut donc réaffirmer publiquement la légitimité des subventions théâtrales tout en envisageant de nouvelles modalités de leur répartition pour assurer une meilleure équité, à la fois géographique – entre Paris et la province – et sociale – l'accès du « peuple » au théâtre (chapitre 2). La censure constitue le troisième grand levier d'action sur les théâtres, que l'Etat conserve jusqu'en 1905. Une telle longévité, dont les inflexions temporelles seront soulignées, nécessitera d'interroger de façon diachronique les arguments des parlementaires pour justifier ou combattre la censure théâtrale, et la relation bien plus complexe qu'il n'y paraît entre la conviction qu'ils expriment à ce sujet et leur culture politique, tandis que l'examen des thèmes sensibles sur lesquels Anastasie exerça ses ciseaux sera renouvelé à partir de débats restés inédits (chapitre 3).

La seconde partie a pour ambition de montrer comment la participation des parlementaires à la politique théâtrale de l'Etat peut être envisagée par l'historien du Parlement comme un révélateur de la vie politique au XIX^e siècle. Il s'agira d'abord de proposer une plongée au cœur de l'action parlementaire, qu'elle se déroule en commission, à la tribune, ou à l'extérieur du Parlement, et qui mettra en évidence l'existence de profils particuliers de parlementaires intervenant sur le théâtre (chapitre 4). Il s'agira ensuite de montrer la façon dont la question théâtrale peut s'envisager au miroir du parlementarisme, à travers la volonté de contrôle que les parlementaires entendent exercer sur le mode de gestion économique des théâtres subventionnés, sur la ratification et l'exécution de leur cahier des charges, sur les modalités de leur

(re)construction (chapitre 5). Il s'agira enfin de prendre la mesure de l'instrumentalisation des débats sur le théâtre, enclins à de nombreuses digressions internes à partir du vote des subventions ou de la censure, tandis que l'affrontement entre laïcs et cléricaux conduit parfois à dévoyer au Parlement la question théâtrale pour la faire glisser sur le terrain du catholicisme (chapitre 6).

La troisième et dernière partie s'attèle à comprendre les préoccupations à la fois esthétiques et sociales des parlementaires du XIX^e siècle à l'égard de la vie théâtrale envisagée du point de vue du répertoire, des auteurs et des artistes. Les questions de la délimitation des genres, du déséquilibre dans la répartition interne des subventions au profit de l'art lyrique, et de « la décadence théâtrale » qui annoncerait le règne du mauvais goût, sont au centre des débats qui touchent au répertoire (chapitre 7). Le mauvais goût si souvent déploré est en partie lié à la dénonciation de l'industrie théâtrale monopolisée par des « auteurs-fabricants ». Ce thème conduit les parlementaires à s'interroger sur l'opportunité de subventionner de nouveaux théâtres censés favoriser les auteurs et/ou compositeurs débutants et à envisager pour la même raison de réformer le mode de réception des œuvres destinées à être jouées dans les théâtres subventionnés (chapitre 8). Enfin les artistes dramatiques et lyriques suscitent des débats tout aussi passionnés sur leur recrutement et leur rémunération, tandis que la nécessité d'assurer au « petit personnel » des théâtres une protection sociale garantie par l'Etat se fait pressante au début du XX^e siècle (chapitre 9).

PREMIERE PARTIE :
« LA FABRIQUE PARLEMENTAIRE » DE LA POLITIQUE
THEATRALE : TROIS LEVIERS D'ACTION

Chapitre 1^{er} : Liberté ou privilège ?

L'organisation de la vie théâtrale en France fut profondément bouleversée par la Révolution Française¹. La loi du 13-19 janvier 1791 proclame la liberté des théâtres et aboutit à la multiplication effective de ceux-ci : douze nouveaux théâtres sont inaugurés en moins d'une décennie². Toutefois, l'expérience ne dépasse pas une quinzaine d'années : dès 1806-1807, une série de trois décrets permettait à Napoléon de subordonner très étroitement l'activité théâtrale au contrôle de l'Etat. Ce système dit du privilège se maintient jusqu'au cœur du Second Empire, avant que Napoléon III ne rétablisse la liberté des théâtres par le décret du 6 janvier 1864. Ce bref survol chronologique montre ainsi que le débat sur le cadre juridique réglant l'offre théâtrale oscille entre deux pôles idéologiques, libéralisme d'une part, dirigisme d'autre part, le second primant longtemps sur le premier, ce qui caractériserait selon Dominique Leroy une sorte d'exception théâtrale³. Par ailleurs, ce débat juridique détermine aussi – sans le recouper totalement – un débat fiscal, celui de trois redevances très contestées auxquelles sont soumis les théâtres : celle versée jusqu'en 1831 à l'Opéra par les théâtres non-subsidés, celle versée jusqu'en 1864 par les entrepreneurs de spectacles de curiosités aux directeurs brevetés des départements et celle versée par l'ensemble des théâtres aux Hospices de Paris, appelée droit des pauvres.

I L'ère de la liberté théâtrale (1791-1807)

¹ On se limitera dans ce premier chapitre à l'œuvre accomplie par la Révolution en matière de liberté théâtrale entendue au sens économique du terme, comme mode de règlement de la loi de l'offre et de la demande. Les autres enjeux théâtraux soulevés par la période révolutionnaire seront analysés dans les chapitres thématiques suivants : la censure (chapitre 3), le statut des comédiens (chapitre 6), les droits d'auteurs (chapitre 8), la formation des acteurs (chapitre 9).

² La liste des douze théâtres qui s'ouvrent entre 1790 et 1798 est donnée par Michèle Sajous D'Oria, *Bleu et or. La Scène et la salle en France au temps des Lumières (1748-1807)*, Paris, CNRS Editions, 2007, p. 241-244. L'auteur précise pour chaque salle son adresse, le nom de l'architecte, ainsi que les dates de construction, d'inauguration, et de fermeture (le cas échéant les dates de restauration et de destruction). Pour une vue plus détaillée, voir Guiseppe Radicchio et Michèle Sajous D'Oria, *Les Théâtres de Paris pendant la Révolution*, catalogue de l'exposition de la BHVP, Paris, 1990. En élargissant le terme aux spectacles divers (théâtres de société, cirque, bals...), on peut dénombrer jusqu'à 52 établissements (Source : *Rapport de M. le Conseiller Charton sur le projet de loi concernant les théâtres*, Paris, Imprimerie nationale, mars 1850, p. 7).

³ « Cette période [De la Révolution Française à la liberté des spectacles en 1864] représente un moment de notre passé artistique où les structures politiques dominent les structures économiques en matière de spectacle. Elle nous apparaît en d'autres termes révéler une contradiction à l'intérieur d'un système qui prône un libéralisme économique tout en réfutant sa validité dans le domaine des idées et des arts dramatiques. Alors que les activités les plus diverses vivent sous la loi du « laissez-faire », les arts du spectacle forment un îlot de dirigisme dans un environnement libéral ». Dominique Leroy, *Histoire des arts du spectacle en France*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 82.

1 L'organisation de la vie théâtrale à la veille de la Révolution

Au début de l'année 1789, il existe à Paris neuf théâtres permanents qui peuvent se classer en deux grandes catégories eu égard à leur statut vis-à-vis du pouvoir.

D'une part, il existe trois théâtres officiels – Opéra, Théâtre-Français, Théâtre-Italien – qui sont dits « privilégiés » parce que leur existence est fondée sur un privilège, c'est-à-dire un ensemble de règlements conférant à ces théâtres un droit exclusif sur les représentations propres à leur genre, qui leur permet de revendiquer l'exercice d'un véritable monopole⁴. L'*Académie Royale de Musique* (ou Opéra) a ainsi été fondée par les lettres patentes du 28 juin 1669 accordant à Pierre Perrin un privilège afin « d'établir à Paris et dans les autres villes du royaume des académies de musique pour chanter en public des pièces de théâtre, comme il se pratique en Italie, en Allemagne et en Angleterre, pendant l'espace de douze années, avec liberté de prendre du public telles sommes qu'il aviserait, et *défense à toutes personnes de faire chanter de pareils opéras ou représentations en musique et en vers français sans son consentement*⁵ ». Placé sous l'autorité du roi (1669-1749), puis de la ville de Paris (1749-1780), l'Opéra rentre finalement dans les attributions de la Maison du Roi, ce qui signifie qu'il est désormais administré aux frais de la Couronne⁶. Un an plus tard, l'Opéra doit quitter la salle du Palais-Royal détruite par un incendie pour s'installer dans une nouvelle salle édifée par Nicolas Lenoir près de la Porte-Saint-Martin.

Comme l'Opéra, la *Comédie-Française* (ou Théâtre-Français) est également institutionnalisée sous le règne de Louis XIV. L'ordonnance du 21 octobre 1680 réunit en effet les comédiens de l'Hôtel Guénégaud⁷ à ceux de l'Hôtel de Bourgogne⁸ en

⁴ Nous ne détaillerons pas l'histoire complexe de ces trois théâtres, dont on trouvera la chronologie institutionnelle précise dans Nicole Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens (1807-1914)*, Lyon, Symétrie, 2012. Notre objectif est plutôt de rappeler comment se constitue originellement le privilège qui permet à chacun de ces théâtres de délimiter un « pré carré » jalousement gardé contre toutes les tentatives d'empiètement des théâtres concurrents. Le système est assez similaire en Angleterre où il repose sur les théâtres « patentés ».

⁵ Texte cité dans Adolphe Lacan et Charles Paulmier, *Traité de la législation et de la jurisprudence des théâtres*, t.2, Paris, 1853, p. 349. Souligné par nous. Le retour au texte originel montre qu'au départ, l'Opéra était une entreprise privée, concédée à un particulier sur la base du monopole tout en restant sous la tutelle royale. Rapidement criblé de dettes, Perrin cède son privilège à Lully trois ans plus tard.

⁶ L'arrêt du Conseil du 17 mars 1780 confie la gestion de l'Opéra à l'intendant des Menus-Plaisirs Papillon de la Ferté. Mentionnons dès à présent que Napoléon puis Louis XVIII et Charles X reprendront cette mesure consistant à inscrire l'Opéra sur la liste civile du souverain.

⁷ Après la mort de Molière le 17 février 1673, les comédiens de sa troupe doivent quitter la salle du Palais-Royal qu'ils occupaient depuis 1661, Lully en voulant la jouissance pour l'Opéra. Ils émigrent alors rue Guénégaud. Le 23 juin 1673 une ordonnance royale ordonnait la fusion de cette troupe avec celle du Marais.

⁸ La troupe de l'Hôtel de Bourgogne (situé dans le quartier des Halles rue Mauconseil) avait été surnommée par Molière les « Grands Comédiens » pour tourner en dérision leur prétention et le style emphatique avec lequel ils interprétaient les tragédies. Richelieu leur avait fait obtenir une pension de 12000 livres.

garantissant à la troupe unique ainsi formée une situation de monopole clairement affiché : « Pour leur donner moyen de se perfectionner de plus en plus, Sa dite majesté veut que ladite troupe puisse représenter les comédies dans Paris, faisant défense à tous autres comédiens français de s'établir dans ladite ville et faubourgs, sans ordre exprès de Sa Majesté⁹ ». Antés sur ce statut privilégié, les Comédiens-Français se considèrent donc comme les seuls dépositaires des chefs-d'œuvre du répertoire français, et en tirent un orgueil que Dunant¹⁰ proclame sans détour dans le discours d'ouverture de la saison 1788 prononcé à Pâques : « le Premier théâtre du premier peuple de l'Europe¹¹ ». C'est pourquoi la Comédie-Française, installée depuis 1782 dans la salle dite du faubourg Saint-Germain¹², se rebaptise significativement « Théâtre de la Nation » le 23 juillet 1789, avant que la dynamique révolutionnaire ne l'amène à la scission en mai 1791¹³.

Troisième théâtre officiel, la *Comédie-Italienne* (ou Théâtre-Italien) est définitivement constituée en février 1762 par la fusion des Comédiens-Italiens et de l'Opéra-Comique de la Foire. Ce double héritage historique nécessite d'être retracé plus longuement car il offre un parfait résumé de la complexité du régime du privilège théâtral sous l'Ancien Régime et permet de mieux apprécier en retour les enjeux autour de la notion plus ambiguë qu'il n'y paraît de « liberté théâtrale ». Les Comédiens-Italiens¹⁴, dont la première troupe apparue en France remonte à 1570, avaient obtenu de Louis XIV le droit de jouer des comédies dans la langue de leur choix (italien et français), malgré l'opposition des Comédiens-Français qui réclamèrent en vain contre cette concurrence jugée contradictoire avec leur propre privilège. Chassés du royaume

⁹ Lacan et Paulmier, *op. cit.*, p. 296. Corollaire de ce privilège, les « Comédiens ordinaires du roi » se voient accorder une pension de 12000 livres par an à partir de l'ordonnance du 24 août 1682. Au XVIII^e siècle, Louis XV a tenté de codifier leurs obligations et leurs droits par l'arrêt du Conseil du 18 juin 1757, modifié par des règlements ultérieurs (*Ibidem*, p. 296-305).

¹⁰ Dunant débuta à la Comédie-Française en 1780, y fut reçu sociétaire le 14 avril 1787 et mourut dix ans plus tard. Cf. Henry Lyonnet, *Dictionnaire des Comédiens français*, vol. 1 (A à D), Genève Slatkine, 1969, p. 613.

¹¹ Cité par Jacqueline Razgonnikoff, « La Comédie-Française – Théâtre de la Nation : les aléas du répertoire, de la prise de la Bastille à la fermeture (14 juillet 1789-3 septembre 1793) » dans Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux, *Les Arts de la scène et la Révolution Française*, Clermont-Ferrand, PUPB, 2011, p. 274.

¹² Le théâtre a été édifié par Peyre et Wailly près du Palais du Luxembourg, à l'emplacement de l'actuel Odéon.

¹³ Gregory S. Brown, « Le débat sur la liberté des théâtres en France, 1789-1790 » dans Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux, *op. cit.*, p. 42-43. L'auteur rappelle que l'expression était employée par certains écrivains avant 1789 pour désigner le théâtre régénéré dont ils rêvaient, « un théâtre qui parlerait non à la cour mais au "public" ». Sur l'histoire mouvementée des Comédiens-Français pendant la décennie révolutionnaire, voir Jacqueline Razgonnikoff et Noëlle Guibert, *Le Journal de la Comédie-Française. 1787-1799. La Comédie aux trois couleurs*, Paris, Sides, 1989.

¹⁴ Nous suivons ici Arthur Pougin, article « Comédie-Italienne », *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre [...]*, Paris, Firmin-Didot, 1885, p. 202-218.

de France en 1697¹⁵ puis rappelés par le régent en 1716, les Comédiens-Italiens interprètent alors des pièces empruntant à des genres très divers et continuent à jouer en français. Mais s'ils font une concurrence redoutable à la Comédie-Française, notamment en faisant appel à des auteurs qui travaillent à son service (Marivaux, Boissy, Sainte-Foix), ceux qui sont devenus les « Comédiens italiens ordinaires du Roi¹⁶ » sont également concurrencés par l'Opéra-Comique¹⁷. Officiellement constitué sous ce nom en 1714 dans le cadre du théâtre de la Foire, l'Opéra-Comique doit imposer son existence contre les théâtres officiels qui veulent défendre leur monopole en réduisant au silence les concurrents. La Comédie-Française dénie ainsi aux comédiens de la Foire le droit de parler, tandis que l'Opéra, ne parvenant pas à les interdire de chanter, leur monnaie ce droit. Quant à la Comédie-Italienne, elle voudrait bien les empêcher à la fois de parler et chanter ! L'histoire du théâtre de la Foire au XVIII^e siècle est ainsi jalonnée par une véritable « querelle des théâtres » qui met en évidence la rigidité du système du privilège à laquelle se heurtent les nouveaux genres qui veulent se faire une place parce qu'ils sont plébiscités par le public¹⁸. Le pouvoir doit néanmoins faire preuve de pragmatisme, ainsi que l'atteste l'ordonnance de 1762 qui, en réunissant la Comédie-Italienne à l'Opéra-Comique, met finalement un terme à la rivalité entre les deux théâtres, pour le plus grand profit du second. En effet, si la Comédie-Italienne conserve dans l'immédiat son nom¹⁹, l'Opéra-Comique impose son répertoire puisque la nouvelle troupe se spécialise dans le genre lyrique et fait appel aux compositeurs les plus renommés. Par ailleurs, le théâtre bénéficie comme ses deux concurrents d'une salle nouvelle, construite en 1783 par Heurtier²⁰.

¹⁵ Selon les *Mémoires* de Saint-Simon, cette décision de Louis XIV fait suite à la représentation à l'Hôtel de Bourgogne de *La Fausse Prude* dans laquelle on reconnut Mme de Maintenon.

¹⁶ C'est le titre officiel qu'ils obtiennent après la mort du régent en 1723.

¹⁷ C'est à la fois un théâtre et un genre. Pour distinguer les deux, il est d'usage d'employer des majuscules lorsqu'il désigne le premier, et des minuscules lorsqu'il se rapporte au second.

¹⁸ Nous n'entrerons pas ici dans le détail de cette querelle, hors de notre propos. Notons simplement que comme souvent, la contrainte oblige à déployer des trésors d'imagination pour la contourner (le jeu dit à la muette grâce aux pièces à écriteaux) et aboutit progressivement au genre de l'opéra-comique. Pour un exposé clair et synthétique, voir Pierre Larthomas, *Le Théâtre en France au XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1980, pp. 15-18 et Martine de Rougemont, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1988, pp. 262-271. L'ouvrage d'Isabelle Martin, *Le Théâtre de la Foire*, Oxford, Voltaire Foundation, 2002 est essentiel sur le sujet. On y trouvera une abondante bibliographie ainsi qu'un précieux répertoire de plus de 1000 pièces qui furent représentées.

¹⁹ La Comédie-Italienne ne perd officiellement son nom que par les lettres patentes du 31 mars 1780 qui lui substituent le titre d'Opéra-Comique. Dans les faits, l'usage se perpétue jusqu'à ce que le titre d'Opéra-Comique national soit définitivement adopté en 1792.

²⁰ Il s'agit de la salle Favart sur laquelle nous reviendrons dans le chapitre 5, III, §2.

A côté de ces trois théâtres officiels, sept autres théâtres sont parvenus à s'assurer une existence permanente en 1789, autour de deux quartiers, l'un à la périphérie de la ville, l'autre au centre.

A l'Est, le Boulevard du Temple, lieu de promenade goûté des Parisiens, accueillait depuis le milieu du XVIII^e siècle des spectacles de plein air destinés à les divertir²¹. Dès lors, construire à cet emplacement fréquenté de nouvelles salles permet aux forains de repenser leur offre commerciale pour compenser le déclin relatif des grandes foires²². Quatre salles sont édifiées : le théâtre de Nicolet (1760), le théâtre d'Audinot ou Ambigu-Comique (1772), les Associés (1774), les Délassements-Comiques (1785)²³. Le cas de Jean-Baptiste Nicolet, ancien acteur de la Foire, rend très bien compte des deux moyens essentiels qui servent à « forcer » le verrou du privilège. Devenu directeur, sa troupe de mimes et d'acteurs auxquels s'ajoutaient des acrobates (sauteurs, voltigeurs, danseurs de corde) lui inspira la fameuse devise : « de plus en plus fort, comme chez Nicolet ». Il ne tarde pas à obtenir également la permission de donner des petites pièces grivoises, des pantomimes-arlequinades mêlées de dialogues, de danse et de musique. Le succès fut rapide, notamment grâce à l'acteur Taconnet, et se voit consacré officiellement en 1772 : la troupe est appelée à Choisy par Louis XV et prend le titre de *Théâtre des Grands Danseurs du Roi*²⁴. La protection des puissants, *a fortiori* celle du roi en personne, est donc un premier facteur à prendre en compte²⁵. Par ailleurs, Nicolet négocie la même année (1772) avec l'Opéra et moyennant une redevance annuelle de 12.000 livres, obtient la permission de jouer des pièces dialoguées à condition de conserver les danseurs de corde et de ne pas chanter. Payer une « rançon théâtrale » est l'autre moyen pour contourner le privilège, d'autant plus essentielle que l'Opéra a obtenu en 1784 « le privilège de tous les petits spectacles, pour les exercer ou les faire exercer à son gré²⁶ ». Parmi ceux-ci, il faut mentionner le café Yon

²¹ Nous n'employons pas l'expression « Boulevard du Crime » qui serait anachronique appliquée à cette période. Il faut attendre les grandes heures du mélodrame au cours de la première moitié du XIX^e siècle pour que le surnom soit vraiment pertinent.

²² Cela ne signifie pas que les salles des Foires, qui déclinent, sont abandonnées ; on assiste plutôt à une stratégie de « dédoublement », les spectacles étant joués en alternance à la Foire et Boulevard du Temple.

²³ Pour des notices détaillées sur ces théâtres, voir les entrées correspondantes dans le dictionnaire de Nicole Wild et la rubrique « Théâtres non subventionnés » de la bibliographie.

²⁴ Le théâtre conserve ce titre jusqu'en 1791. Il devient alors le théâtre de la Gaîté.

²⁵ Les Forains savaient très bien jouer de la rivalité entre les différentes autorités à propos de leur prérogatives juridictionnelles, ce qui explique en partie la survie institutionnelle de l'Opéra-Comique lui-même. Voir Isabelle Martin, *op. cit.*, p. 39-40.

²⁶ Cité par Arthur Pougin, article « suzeraineté de l'Opéra », *op. cit.*, p. 694. Nous reviendrons sur ce point dans ce chapitre (cf. *infra*, III, §1)

et le café Gaudet qui présentent de petits spectacles musicaux, le cirque Royal des frères Astley (futur Cirque-Olympique), et divers « cabinets » dont le plus célèbre est celui de Curtius où l'on peut voir les figures de cire des contemporains les plus célèbres. Louis-Sébastien Mercier résume fort bien ce monde du spectacle très bigarré dans la décennie 1780 et le caractère presque obsolète du privilège qui en découle : « On distingue à Paris les planches des Boulevards des planches privilégiées [...] ; mais c'est une distinction qui échappe au peuple. Il range sur la même ligne et dans la même classe tous ceux qui, chantant, déclamant, ou aboyant, contribuent à ses plaisirs, pour de l'argent²⁷ ».

L'autre quartier des plaisirs parisiens est celui du Palais-Royal. Sous ses galeries, à l'angle de la rue Montpensier et de la rue des Beaujolais, une salle est construite par Victor Louis en 1784 pouvant contenir environ 800 personnes. Elle est louée à Michel-André Delomel afin d'accueillir des « comédiens de bois », c'est-à-dire un spectacle de marionnettes, placé sous la protection d'un des fils de Louis-Philippe, le jeune comte de Beaujolais alors âgé de cinq ans²⁸. Quelques mois plus tard, la galerie septentrionale du Palais-Royal accueille une salle provisoire en bois que Gaillard et Dorfeuille ont fait construire pour y loger le théâtre des Variétés-Amusantes dont ils venaient de se rendre adjudicataires à la suite d'un accord avec l'Opéra. Inauguré le 1^{er} janvier 1785, le répertoire du théâtre – qui prend alors le nom de théâtre des Variétés – se compose essentiellement de pantomimes, comédies en un acte et proverbe²⁹. Enfin, non loin du Palais-Royal puisque installé aux Tuileries dans la salle des Machines, le théâtre de Monsieur s'ouvre le 26 janvier 1789. Les deux bénéficiaires du privilège, Léonard-Alexis Autié associé au violoniste Giovanni Battista Viotti, peuvent faire représenter des opéras bouffons italiens ainsi que des pantomimes et comédies de trois actes au plus. Ce nouveau théâtre devient rapidement un concurrent sérieux qui montre une nouvelle fois

²⁷ La citation de Mercier est tirée du *Tableau de Paris* cité dans Jean-Claude Yon, *Une Histoire du théâtre à Paris*, *op. cit.*, p. 15.

²⁸ La salle est appelée pour cette raison le Théâtre des Beaujolais. Si l'on en croit les *Mémoires secrets* de Bachaumont, « l'ouverture de la salle des comédiens de bois [le 23 octobre 1784] a été faite avec presque autant d'affluence que celle des Comédies italienne et française ». Cité dans Nicole Wild, *op. cit.*, p. 47. Delomel déménage pour s'installer boulevard du Temple à partir de février 1790 et la salle devient le théâtre de la demoiselle Montansier (à ne pas confondre avec la salle que la Montansier fait construire en 1793 par le même Victor Louis rue de la Loi et qui accueillera l'Opéra entre 1794 et 1820). La salle abrite aujourd'hui le théâtre du Palais-Royal fondé en 1831.

²⁹ Le privilège est défini par l'édit royal du 25 mars 1786 : « Le théâtre des Variétés ne pourra jouer aucune tragédie ni même de pièces comiques en cinq ou quatre actes [...] Il ne pourra jouer aucune pièce appartenant aux Théâtres-Français et Italien », ni insérer dans son répertoire des « scènes copiées d'autres pièces appartenant à l'un ou à l'autre des ces théâtres ». Cité dans Nicole Wild, *op. cit.*, p. 414. Gaillard et Dorfeuille installeront leur théâtre dans la salle Richelieu inaugurée le 15 mai 1790. Cette dernière salle accueille la Comédie-Française à partir de 1799.

qu'à défaut de liberté théâtrale, les entrepreneurs de spectacle ont la capacité d'« assouplir » le régime du privilège, à la condition essentielle de bénéficier de la protection de personnages haut placés³⁰. On peut en conclure qu'à la veille de la Révolution, « d'où qu'elles viennent, l'ensemble des critiques contre les privilèges ne tendent pas à leur suppression mais plutôt à leur extension³¹ ».

2 Libéraliser l'ouverture des théâtres ?

2.1 Le changement de tutelle : de la Maison du Roi à la municipalité de Paris

L'agitation du printemps 1789 accroît les critiques contre le régime du privilège théâtral. Deux pamphlets anonymes s'inscrivant pleinement dans la veine du persiflage du siècle des Lumières³² attaquent violemment le monopole des trois théâtres officiels, en particulier celui des Comédiens-Français, en parodiant le modèle des cahiers de doléances³³. Le *Cahier de doléances, remontrances et instructions de l'Assemblée de tous les ordres des théâtres royaux de Paris*, entièrement rédigé sous forme d'antiphrases, comporte neuf articles, qui exigent le maintien de tous les abus et la suppression de toute concurrence. L'article VIII énonce ainsi :

Que nous, Pensionnaires du Roi, Acteurs des Théâtres Royaux de Paris, devant, en vertu de nos Privilèges exclusifs, contribuer seuls aux plaisirs de la Capitale ; il soit ordonné que tous les petits Théâtres ignobles, auxquels on se porte en foule, à cause de la modicité de leur prix, ou plutôt de l'indécence des productions qu'ils osent mettre en scène, soient entièrement abolis, et leurs Salles rasées et détruites ; leurs bateleurs dispersés et rejetés [*sic*] dans la boue d'où ils sont sortis.

Qu'il nous importe, surtout, que ces Bouffons nouvellement établis aux Tuileries, reçoivent ordre de fermer les portes de leur ennuyeux Théâtre³⁴ ; leurs jeux trop longtemps tolérés porteraient aux nôtres, à la longue, le coup le plus funeste, à cause d'une concurrence que le Public, toujours avide de nouveauté, prendrait soin d'entretenir, et des comparaisons affligeantes pour les Théâtres Royaux, qui naîtraient du désir que ces Bouffons paraissent avoir, d'accueillir les productions dramatiques, et de ne pas en retarder la représentation. L'Opéra et les Italiens insistent principalement sur cet article des Doléances ; leur infériorité trop marquée ne pourrait

³⁰ Dans le cas présent, rappelons que Léonard-Alexis Autié n'est autre que le fameux coiffeur de Marie-Antoinette, et que Viotti est pensionnaire de la reine. Le comte de Provence, frère de Louis XVI, accepte par ailleurs de patronner le théâtre, d'où son nom de théâtre de Monsieur. Cf. Alessandro Di Profio, *La révolution des Bouffons. L'opéra-italien au Théâtre de Monsieur, 1789-1792*, Paris, CNRS éd., 2003.

³¹ Martine de Rougemont, *op. cit.*, p. 259.

³² Voir l'étude d'Elisabeth Bourguinat, *Le Siècle du persiflage (1734-1789)*, Paris, PUF, 1988.

³³ *Cahier de doléances, remontrances et instructions de l'Assemblée de tous les ordres des théâtres royaux de Paris*, s.l., 1789. Il comporte la mention finale : « Arrêté dans notre assemblée générale du 10 avril 1789 ». La seconde brochure, *Cahier, plaintes et doléances de MM. les Comédiens-Français*, s.l., 1789, semble être postérieure.

³⁴ Il s'agit évidemment du Théâtre de Monsieur que nous avons évoqué plus haut.

résister longtemps à la supériorité dans l'art du chant qu'on accorde à leurs rivaux. Nous croyons encore qu'on doit accueillir cette dernière demande avec d'autant plus d'empressement, que l'aveu que nous venons de faire est un acte de modestie qui ne nous est point ordinaire, et qui nous donne le plus grand droit à la protection des Etats-Généraux.

Cependant, comme il est juste que le *Bas-Tiers* ait aussi ses plaisirs, nous croyons qu'on peut permettre les Danseurs de corde, où nos danseurs peuvent se former à sauter encore plus haut ; ainsi que *les Marionnettes* et la *Lanterne-Magique*. Mais nous nous opposons fortement, à ce que les *Ombres Chinoises* puissent continuer leurs impertinentes représentations. Il serait possible qu'on se permit quelquefois de faire sur ce Théâtre obscur, la satire de nos mœurs ou de nos talens³⁵.

Par-delà sa forme ironique, le propos résume parfaitement l'ensemble des reproches adressés aux trois théâtres officiels : d'abord la suffisance voire la morgue aristocratique des « Grands théâtres » qui a pour corollaire un souverain mépris envers les spectacles forains ; le refus de la concurrence ensuite, par peur de la comparaison en matière d'originalité et de renouvellement des pièces mises à l'affiche d'une part, et de qualité dans l'exécution d'autre part ; le refus enfin d'être exposé à la critique de l'opinion publique naissante.

L'enchaînement des événements de l'été 1789 accélère la reconfiguration du champ de la vie théâtrale. Lors de la réouverture des théâtres le 21 juillet³⁶, Plancher-Valcour, directeur des Délassements-Comiques, fait ôter le rideau de gaze qui séparait les acteurs et les spectateurs, mesure jusqu'alors exigée par les autorités pour démontrer visuellement la simple tolérance accordée aux spectacles forains et leur statut subalterne. Cet acte a donc une valeur d'affranchissement symbolique : il vise à faire reconnaître aux petits spectacles un statut de plein droit parallèlement aux théâtres officiels. Parmi ceux-ci, la Comédie-Française est en première ligne et voit se multiplier les plaintes contre ses Sociétaires. Marie-Joseph Chénier, qui souhaite obtenir la représentation de sa tragédie *Charles IX*³⁷, mène ainsi une active campagne contre la censure, interrompant par exemple une réunion des Comédiens le 19 juillet en affirmant que les Gentilshommes de la Chambre à Versailles n'exercent plus d'autorité sur un théâtre qui doit désormais obéir au nouveau gouvernement municipal de la capitale, ce qui est déjà anticiper sur le transfert de souveraineté de la Cour à la municipalité non

³⁵ *Cahier de doléances [...] des théâtres royaux*, op. cit, p. 13-14. A notre connaissance, ce pamphlet n'avait jamais été étudié en tant que source historique.

³⁶ Les théâtres avaient été fermés à la suite du renvoi de Necker le 12 juillet.

³⁷ Cf. Charles Walton, « Charles IX and the French Revolution: law, vengeance and the revolutionary uses of History », *European Review of History*, vol. 4, n°2, 1997, p. 127-146.

effectif à ce moment. Toutefois, l'officialisation de ce dernier changement institutionnel majeur n'empêche pas les « patriotes » de critiquer la reprise en main des théâtres royaux par la municipalité, dont les hésitations et l'impuissance font s'effondrer la politique en ce domaine au cours de l'été 1790³⁸.

2.2 Le débat à l'Assemblée Constituante : obtenir la liberté des théâtres (1790-1791)

Par conséquent, c'est dans le cadre d'une gestion municipale contestée voire récusée qu'il faut interpréter les différents appels à l'Assemblée Constituante pour obtenir le droit d'exploiter librement les théâtres. Dès le 2 avril 1790, Quatremère de Quincy réclamait dans une brochure la suppression de la censure, la fin de tout soutien royal ou municipal aux théâtres et surtout l'établissement d'une loi permettant aux entrepreneurs d'établir et de gérer autant de théâtres qu'ils le souhaitent³⁹. Une *Lettre et Projet relatifs à l'établissement d'un spectacle sous la direction du Sr. Fréville*, adressée par l'entrepreneur de spectacle Augustin de Fréville directement au président de l'Assemblée Constituante (Le Peletier de Saint-Fargeau) le 24 juin 1790, demandait de son côté l'abolition du monopole de la Comédie-Française⁴⁰. Mais l'initiative véritablement décisive n'a lieu que deux mois plus tard, lorsqu'une députation de 17 auteurs dramatiques menés par Jean-François de la Harpe est admise à la barre de l'Assemblée Constituante pour présenter « une pétition dont l'objet est de réclamer contre les usages qui portent atteinte à la propriété des auteurs dramatiques »⁴¹.

L'Adresse précédant la pétition est très habile politiquement : en rappelant que « les gens de lettres ont été les premiers moteurs de cette grande et heureuse Révolution », elle flatte l'amour-propre des députés-hommes de lettres, à commencer

³⁸ Ce débat municipal est analysé en détail par Gregory S. Brown, *op. cit.*, p. 39-53.

³⁹ Quatremère de Quincy, *Discours prononcé à l'Assemblée des représentants de la Commune sur la liberté des théâtres*, Paris, 1790. On retrouve des idées très similaires chez Millin de Grandmaison, *Sur la liberté du théâtre*, Paris, 1790. Il est difficile de dater précisément la publication de cette dernière brochure.

⁴⁰ Source citée par Gregory S. Brown, *op. cit.*, p. 50, note 24.

⁴¹ *AP*, 1^{ère} série (1787 à 1799), t. 18, p. 249-257. Séance du 24 août 1790, au soir. Outre la Harpe, les auteurs présents selon cette source sont Ducis, Lemierre, Chamfort, Mercier, Sedaine, Maisonneuve, Cailhava de l'Estandoux, Chénier, Florian, Blin, Sauvigny, Forgeot, Palissot, Framery, Murville et Fenouillot de Falbaire. Jacques Boncompain, sans préciser la source utilisée, ne mentionne que 9 auteurs présents en plus de la Harpe : Fenouillot de Falbaire, Mercier, Palissot, Laujon, Forgeot, Maison-Neuve [sic], Murville, Chénier et... Collot d'Herbois ! Voir Jacques Boncompain, « La Chasse aux lois. Il court, il court, Beaumarchais », *Revue d'Histoire du théâtre*, n°161, 1989-1, p. 58. *Le Moniteur* est très incomplet sur cette question : il ne reproduit ni l'adresse précédant la pétition, ni la pétition, ni le supplément qui lui succède (une réponse de La Harpe au journaliste De Charnois qui avait attaqué l'adresse et la pétition dans *le Modérateur*). La Harpe réunit ces trois documents dans une brochure publiée en 1790. La liste des signataires de la pétition comporte dans cette version les noms de Laujon, Fabre d'Eglantine et Vigée qui ne figuraient pas dans la liste des auteurs mentionnés présents à l'Assemblée au soir du 24 août.

par Mirabeau⁴². Puis l'argumentation de l'Adresse s'inscrit au cœur de la logique égalitaire induite par la nuit du 4 août : « Nous ne vous demandons, Messieurs, que ce qui est la conséquence de vos décrets, puisqu'ils ont prononcé l'abolition de tous les privilèges [...]. L'égalité seule peut rétablir l'ordre, et la seule concurrence peut faire naître l'émulation ». La pétition elle-même ne fait que développer cette argumentation, en cherchant constamment à démontrer que l'organisation de la Comédie-Française est un anachronisme doublement intolérable dans le nouvel ordre juridique pensé par les Constituants. D'une part, les Comédiens forment une corporation, ce qui est contradictoire avec la logique *essentiellement* libérale de l'Assemblée qui vise à abolir les monopoles pour émanciper l'individu face aux corps constitués⁴³. D'autre part, les auteurs de la pétition veulent montrer que la propriété revendiquée par les Comédiens-Français sur les œuvres dramatiques dont ils ont acquis le monopole n'est qu'une usurpation liée au privilège et ne saurait se fonder sur la légalité. Une phrase condense cet argument majeur : « Ces deux mots même *propriété* et *privilège*, si l'on y fait attention, s'excluent nécessairement. L'un est la négation de l'autre ; car un *privilège*, encore une fois, est une loi particulière ; et qui s'est jamais avisé de se faire garantir par une loi particulière ce qui lui appartient par les loix générales⁴⁴ ? ». Un projet de décret clôt la pétition et prévoit en conséquence cinq mesures dont la première accorde la liberté pour tout entrepreneur d'ouvrir un théâtre public⁴⁵. Lors de la séance à

⁴² Sur les 40 principaux orateurs de l'Assemblée Constituante classés par Timothy Tackett sur la base du nombre de discours prononcés, 4 sont des hommes de lettres : Mirabeau (4^e), Dêmeunier (5^e), le duc de la Rochefoucauld (32^e) et Reynaud de Montlosier (38^e). Voir Timothy Tackett, *Par la volonté du peuple. Comment les députés de 1789 sont devenus révolutionnaires*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 293-294 (Appendice II).

⁴³ Par exemple la loi d'Allarde (2-17 mars 1791) supprime les corporations, jurandes et maîtrises pour promouvoir la liberté d'entreprendre et la libre concurrence tandis que la loi Le Chapelier (14 juin 1791) interdit les grèves et coalitions ouvrières. Le Chapelier, avocat rennais et député fondateur du Club breton, est précisément le rapporteur de la pétition des auteurs dramatiques. En tant que président de l'Assemblée Nationale lors de la nuit du 4 août 1789, il avait présenté au roi les décrets abolissant les privilèges.

⁴⁴ L'argument peut se décliner dans la pétition sous quatre formes : 1° Les quittances versées par les auteurs aux Comédiens pour la représentation d'une pièce ne sont que l'exécution d'un marché et non pas la cession d'un titre de propriété ; 2° Le droit d'exclusivité de la représentation par les Comédiens-Français est fondé sur l'existence du privilège et non pas sur l'argent qu'ils reçoivent : la fin de l'exclusivité ne signifierait donc pas la dépossession du répertoire mais sa mise en concurrence avec d'autres scènes ; 3° Les conventions faites pour définir les pièces dites tombées dans les règles sont nulles de droit car arrachées aux auteurs sous le régime du privilège ; 4° La concurrence du marché est la règle du jeu pour les auteurs vivants, ce qui est appuyé sur un précédent historique : celui de la situation existante avant l'ordonnance de 1680 lorsqu'il existait plusieurs troupes. L'exemple choisi est celui de Racine qui fit jouer en 1661 *Alexandre* par la troupe du Palais-Royal puis par celle de l'Hôtel de Bourgogne.

⁴⁵ Les autres points prévus sont : 2° La rédaction par la municipalité, chargée de tout ce qui concerne la police des spectacles, d'un règlement général « qui déterminera les droits respectifs des auteurs et des comédiens, statuera sur le régime intérieur de la comédie, sur tout ce qui regarde le service du public », l'exécution et les contentieux éventuels devant être réglés par deux commissaires du bureau d'administration ; 3° La fin de

l'Assemblée, La Harpe ne lit toutefois que l'Adresse qu'il dépose ensuite sur le Bureau. La députation des auteurs dramatiques reçoit les honneurs de l'Assemblée, qui renvoie l'étude de la pétition au Comité de Constitution.

Les Comédiens-Français réagissent quelques semaines plus tard et font publier leur défense sous le titre *Observations pour les Comédiens-Français sur la pétition adressée par les Auteurs Dramatiques à l'Assemblée Nationale*⁴⁶. Trois critiques sont énoncées sur la forme : la première s'inscrit sur le terrain de la légitimité puisque les Comédiens dénie aux auteurs ayant signé la pétition un caractère réellement représentatif des auteurs dramatiques en général, ce qui assimile implicitement les pétitionnaires à des usurpateurs :

On a même eu l'adresse, ou plutôt l'artifice, pour s'efforcer de paraître devant l'Assemblée nationale avec un plus grand nombre de signatures, d'y mêler celles d'Auteurs qui n'ont jamais rien composé pour le Théâtre-Français, et qui dès lors ne peuvent pas être comptés parmi les écrivains dramatiques, comme M. Framery, et celles d'auteurs qui, non seulement n'ont pas signé la pétition, mais ne l'ont pas même connu, comme Monsieur Vigée⁴⁷.

Le reste de la critique formelle rejette les attaques personnelles considérées comme autant d'« inculpations odieuses » et insistent sur la nécessaire « conciliation » entre auteurs et comédiens eu égard à leur besoins réciproques, manière pour ceux-ci de rejeter la responsabilité de la rupture sur les premiers. Sur le fond, les Comédiens entendent remettre en cause la légalité même de la pétition, déniaut aux députés le droit de se saisir de la question posée par les auteurs dramatiques :

l'exclusivité des Comédiens-Français sur le répertoire des auteurs morts ; 4° La nécessité du consentement formel et par écrit de traiter avec les auteurs vivants pour la représentation de leurs œuvres ; 5° La reconnaissance de la propriété littéraire des auteurs pour une durée de 5 ans avant que l'œuvre ne tombe dans le domaine public.

⁴⁶ *Observations pour les Comédiens-Français sur la pétition adressée par les Auteurs Dramatiques à l'Assemblée Nationale*, Paris, De l'imprimerie Prault, 1790. La critique interne du document permet de le dater postérieurement au 6 septembre. La brochure est signée « Molé, Dazincourt, Fleury, fondés de pouvoirs des Comédiens Français ordinaires du Roi ». Dans les faits, le rédacteur est sans doute De Sèze, avocat du roi, qui avait déjà rédigé en 1787 un *Mémoire pour les Comédiens-Français, contre les Entrepreneurs du spectacle du Faubourg Saint-Antoine* (publié seulement en 1789) dans lequel il défendait le privilège du théâtre sur les pièces de son répertoire.

⁴⁷ *Observations [...]*, *op. cit.*, p. 4-5. Ces deux assertions sont appuyées chacune sur une note. A propos de Framery : « On trouve dans le règlement fait en 1780, entre les Auteurs dramatiques et les Comédiens français, la clause suivante, qui y a été insérée par les Auteurs eux-mêmes : "n'entendons par la dénomination d'Auteurs dramatiques, ayant droit d'avis et voix délibératives entre nous, que les Auteurs dramatiques qui ont une ou plusieurs pièces représentées à la Comédie-Française, et nous convenons de n'admettre à délibérer désormais avec nous que les Auteurs dramatiques qui seront dans le même cas expliqué ci-dessus" ». A propos de Vigée, un extrait d'une lettre que cet auteur a adressée à la Comédie-Française le 6 septembre 1790 est reproduit : « Je n'ai point été présent à la délibération des Auteurs dramatiques ; je n'ai point entendu la discussion des motifs qui ont fait rédiger l'adresse : l'adresse même ne m'a point été communiquée, et c'est avec surprise que je la vois revêtue d'une signature que je n'ai point donnée ». C'est cette précision qui permet au passage de dater la brochure à une date postérieure au 6 septembre.

On sent bien qu'il serait commode pour les Ecrivains dramatiques de faire décider par un décret de l'Assemblée Nationale, c'est-à-dire par une *loi*, que toutes les pièces qui forment le répertoire de la Comédie-Française appartiennent à tout le monde. Mais jamais l'Assemblée Nationale ne se portera à commettre une injustice aussi révoltante. Il suffit que les Comédiens-Français soutiennent que les pièces de leur répertoire sont leur propriété, pour que l'Assemblée Nationale ne puisse pas interposer un décret qui déclare que ces pièces ne sont pas leur propriété ; car sa puissance finit là où commencent les contestations sur les droits. Quand même les Comédiens-Français se tromperaient ; quand leur prétention ne serait pas fondée ; quand on pourrait croire qu'ils n'ont aucun droit à ces pièces qu'ils supposent leur appartenir, le Corps législatif n'en serait pas plus compétent pour décider qu'ils sont dans l'erreur, et les dépouiller par un décret ; les Tribunaux seuls auraient ce pouvoir⁴⁸.

Le débat change ainsi profondément de nature : en s'appuyant sur la théorie rousseauiste de la volonté générale, qui est en quelque sorte « retournée » ici contre les Constituants⁴⁹, le conseil juridique de la Comédie-Française veut démontrer que les enjeux soulevés par les auteurs dramatiques ne relèvent que d'un contentieux entre particuliers qui doit se régler sur la base du droit privé, ce qui rendrait ainsi « inconstitutionnel » toute immixtion directe du pouvoir législatif. On peut ainsi émettre l'hypothèse que cette difficulté juridique majeure est une des raisons qui explique une partie du retard avec lequel le Comité de Constitution traite cette pétition, même s'il est vrai que son objet ne présentait sans doute pas un caractère d'urgence pour les députés qui étaient membres de ce comité.

Le sentiment d'enlèvement dans lequel se trouvent les auteurs de la pétition amène La Harpe à revenir à la charge. Grâce à la complicité de Mirabeau, il peut prononcer un *Discours sur la liberté du théâtre en France* à la Société des amis de la Constitution le 17 décembre 1790 afin d'accélérer la présentation à l'Assemblée du rapport sur la pétition⁵⁰. Le caractère circonstanciel de ce discours peut se mesurer à l'aune de son contenu très politisé :

⁴⁸ *Observations [...], op .cit*, p. 16-17.

⁴⁹ La référence à Rousseau est explicite : « Rousseau dit (*Du Contrat social*, « des bornes du pouvoir souverain ») : « la volonté générale ne peut prononcer ni sur un homme, ni sur un fait. Dès qu'il s'agit d'un fait ou d'un droit particulier sur un point qui n'a pas été réglé par une convention générale et antérieure, l'affaire devient contentieuse, c'est un procès. Le pouvoir souverain, tout absolu, tout sacré, tout inviolable qu'il est, ne passe ni ne peut passer les bornes des conventions générales ; et dès que l'affaire devient particulière, ce pouvoir n'est plus compétent » [...]. Il est évident que l'Assemblée Nationale, qui est ici la volonté générale, ne serait pas compétente pour prononcer sur ce droit particulier, et que cette faculté n'appartiendrait qu'aux Tribunaux seuls ». *Ibidem*, p. 17-18.

⁵⁰ Le discours de La Harpe est reproduit *in extenso* avec quelques annotations de Marie-Laurence Netter dans la partie documents du dossier « Théâtre et politique, de la fin du Moyen Age à nos jours », *Revue Française d'histoire des idées politiques*, n°8, 2^e semestre 1998, p. 391-400.

Comme déjà les Comédiens-Français se vantent de perpétuer leurs usurpations en obtenant le silence des législateurs⁵¹, mon dessein, Messieurs, est de vous prouver, par les faits, que cette honteuse victoire, s'ils la remportaient, serait le triomphe de l'aristocratie et du despotisme sur l'esprit patriotique et la liberté ; mon dessein est de vous faire suivre de l'œil la marche oblique et astucieuse des comédiens qui ont su lier à leur cause celle des ennemis de la révolution : en sorte que leurs intérêts devenus les mêmes que ceux qui les défendent, sont en même temps ceux qui vous menacent ; que ceux qui les servent, sont ceux qui vous haïssent, et qu'il n'y a qu'une loi positive, la loi que nous implorons, qui puisse ôter aux uns et aux autres les armes qu'ils veulent tourner contre vous⁵².

En dénonçant une solidarité à la fois objective et masquée entre les Comédiens-Français et « les ennemis de la Révolution », La Harpe construit la figure rhétorique du complot qu'il conçoit comme une arme décisive pour discréditer *a priori* ses adversaires et donc obtenir leur condamnation certaine : comment pourrait-on laisser le théâtre, « cette espèce de thermomètre moral et politique » aux mains de ceux qui, à peine devenus citoyens, se muent en véritables « ennemis de la liberté⁵³ » ?

Cette dramatisation de l'enjeu aboutit finalement au rapport présenté par Le Chapelier devant l'Assemblée le 13 janvier 1791⁵⁴. Après avoir rappelé les positions défendues par les deux camps, l'auteur du rapport reprend les arguments avancés dans les *Observations pour les Comédiens-Français*⁵⁵ pour mieux les réduire à néant et fait triompher le point de vue exprimé dans la pétition des auteurs dramatiques :

L'art de la comédie doit être libre comme tous les autres genres d'industrie ; ce talent longtemps flétri par le préjugé, a enfin pris, au nom de la raison et de la loi, la place qu'il doit occuper dans la société : qu'il soit permis à chacun de l'exercer, et que seulement une surveillance de la police municipale empêche les abus qui tiennent, non à l'exercice de l'art, mais aux fautes des comédiens [...]. C'est à la concurrence, c'est à la liberté que nous devons cette perfection du théâtre, tandis que nous perdrons à jamais l'espoir de trouver dans nos amusements une grande

⁵¹ On peut interpréter cette phrase comme une allusion à l'argumentaire juridique des *Observations* publiées par les Comédiens-Français estimant l'Assemblée incompétente pour statuer sur la pétition. Cf. *supra*, note 48.

⁵² La Harpe, *Discours sur la liberté du théâtre*, op. cit., p. 393.

⁵³ *Ibidem*, p. 394 et 396. L'auteur s'appuie en particulier sur le choix du répertoire lors des représentations données aux Fédérés en juillet 1790 : la majorité des Comédiens-Français refusèrent de jouer *Charles IX* de Chénier au profit des tragédies « nationales » de Du Belloy. Ce refus d'obéissance est d'emblée caractérisé comme un crime de lèse-nation : « Ce qui certes n'est rien moins qu'indifférent à l'ordre public, c'est que, dans une constitution naissante, l'autorité municipale ait été publiquement, formellement, persévéramment [*sic*] méconnue et bravée par des comédiens tout récemment revêtus du titre de citoyens. Je ne reconnais de citoyen que celui qui regarde comme un devoir sacré l'obéissance à la loi, et quiconque désobéit à la loi, est l'ennemi de la liberté. Dès que toutes les têtes ne se courbent pas devant la loi, de ce moment il n'y a personne qui soit en sûreté » (*Ibidem*, p. 398).

⁵⁴ AP (1^{ère} série), t. 22, p. 210-216.

⁵⁵ La brochure est au cœur de l'analyse du rapport, même si ce dernier ne se donne pas la peine de réfuter l'objection d'incompétence supposée des Constituants pour légiférer sur les enjeux soulevés par la pétition.

école nationale, si le spectacle était un lieu privilégié, et si l'imagination des auteurs était soumise au despotisme d'hommes à privilèges ; car par la force des choses, ils sont despotes⁵⁶.

Un projet de loi en sept articles suit le rapport dont l'article 1^{er} prévoit que « tout citoyen pourra élever un théâtre public, et y faire représenter des pièces de tous les genres, en faisant, préalablement à l'établissement de son théâtre, sa déclaration à la municipalité⁵⁷ ». Adopté le jour même après une courte discussion, le texte est converti en loi qui est sanctionnée par le roi le 19 janvier, ouvrant ainsi la voie à la multiplication rapide des salles⁵⁸.

2.3 Le débat sous le Directoire : réduire le nombre des théâtres ? (1797-1798)

La radicalisation de la dynamique révolutionnaire qui culmine sous la Terreur s'est fortement répercutée sur les théâtres en 1793-1794. Si aucun texte juridique n'abroge explicitement la liberté industrielle des théâtres, la législation répressive en matière de censure théâtrale restreint en revanche fortement la marge de manœuvre des entrepreneurs de spectacle face à un pouvoir qui inscrit l'arbitraire dans la loi⁵⁹. La fin de la Terreur puis le Directoire marquent un moment important de réflexion sur la nouvelle orientation à donner au cadre juridique définissant la vie théâtrale, qui oscille entre libéralisme et autoritarisme⁶⁰. Deux propositions de loi d'inégale importance sont faites en 1797⁶¹. La première émane du député Bancal des Issards, qui demande le 27 mars au Conseil des Cinq-Cents la création d'une commission chargée de présenter une loi sur les maisons de jeux, les maisons de débauche et sur les théâtres, « dont une partie des spectateurs sont des paresseux, des libertins, des prostitués [*sic*], qui, après s'y être rempli l'imagination d'images obscènes, courent dans des boudoirs réaliser ces

⁵⁶ AP (1^{ère} série), t. 22, p. 211.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 214. Nous reviendrons sur les autres articles et la discussion à propos de la censure (chapitre 3) et des droits d'auteurs (chapitre 8).

⁵⁸ Voir note 2.

⁵⁹ Voir le décret du 2-3 août 1793 dont l'article 2 stipule que « tout théâtre sur lequel seraient représentées des pièces tendant à dépraver l'esprit public et à réveiller la honteuse superstition de la royauté, sera fermé et les directeurs arrêtés et punis selon la rigueur des lois ». L'appréciation des deux motifs de fermeture est assez largement subjective (autant que la définition des suspects dans la loi du même nom), ce qui explique notre emploi de la notion d'arbitraire. Ces questions seront développées sur la censure. Cf. chapitre 3, I, §1.1.1.

⁶⁰ Nous rejoignons l'hypothèse de Jean-Claude Yon qui écrit dans *Une Histoire du théâtre à Paris de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012, p. 39 : « Il nous semble que le passage de la Convention au Directoire est une césure – certes approximative – qui peut être retenue pour scander l'histoire des théâtres parisiens. Il existe en effet une certaine continuité dans la façon dont le Directoire, le Consulat et le début de l'Empire envisagent les spectacles : la volonté de contrôle est manifeste tout au long de cette dizaine d'années mais les principes généraux édictés au début de la Révolution, certes attaqués, sont toujours présents ».

⁶¹ Voir notre annexe n°4.

images⁶² ». La proposition – qui déclenche des murmures par son caractère outrancier – est repoussée par Dumolard qui se charge d'une courte réponse dont l'essentiel se résume à cet aphorisme : « Ce n'est point aux législateurs d'un grand Peuple qu'on doit présenter des règlements de moines ». L'ordre du jour est voté dans la foulée.

La seconde tentative permet au débat de se déployer selon une toute autre envergure. Elle est l'œuvre de Marie-Joseph Chénier qui demande et obtient du Conseil des Cinq-Cents le 16 novembre la formation d'une commission de cinq membres pour présenter un rapport sur trois questions : « 1° Faut-il modifier l'article 1^{er} de la loi du 13 janvier 1791, relative aux théâtres ? 2° Quelle doit être la surveillance du Directoire sur ces établissements ? 3° Comment doit être déterminé le mode de récompense pour les théâtres qui auront bien servi la cause de la liberté⁶³ ? ». Le travail de la Commission aboutit au rapport substantiel présenté le 13 février 1798 par Audouin⁶⁴. Ce dernier reconnaît d'abord que la loi de 1791 fut l'arme nécessaire pour supprimer le régime du privilège théâtral et briser le monopole des Comédiens-Français sur le répertoire :

La loi dont nous parlons avait pour but de détruire l'outrageant despotisme des comédiens, qui hors la scène, conservaient les manières arrogantes des empereurs et des princesses dont ils venaient de jouer les rôles. Cette loi avait pour but d'arracher aux gentilshommes de la Chambre l'autorité dangereuse qu'ils exerçaient sur les productions des écrivains : *on ne songeait qu'à démonarchiser les théâtres*. Si cette loi n'eût pas existé, aurait-on pu, avant le jour où le trône tomba, représenter devant les citoyens des ouvrages où respiraient l'amour de la liberté, la haine du fanatisme et de la tyrannie ? Il fallait alors, tranchons le mot, désorganiser et détruire⁶⁵.

Mais ce rappel des débuts de la Révolution s'oppose à la situation présente : « Aujourd'hui, il faut conserver ; et, pour conserver, la liberté ne doit pas être l'absolue indépendance ». Un tel revirement s'explique par la prise en compte de la fragilité du régime républicain, fortement ébranlé sur ses bases par les royalistes lors des

⁶² *Moniteur* du 12 germinal an V, p. 768. Séance du 7 germinal an V (27 mars 1797).

⁶³ *Moniteur* du 30 brumaire an VI, p. 243-244. Séance du 26 brumaire an VI (16 novembre 1797). Si cette proposition est connue, le rapport et le débat qui s'ensuivent n'ont jamais fait l'objet de l'attention qu'ils méritent. Or les enjeux soulevés comme les arguments avancés se retrouvent tout au long du XIX^e siècle et en font à nos yeux un « débat cardinal » du point de vue du contenu.

⁶⁴ *Moniteur* du 28 pluviôse an VI, p. 595-596. Séance du 25 pluviôse an VI (13 février 1798). Sauf mention contraire, les citations qui suivent en sont extraites. Voir le rapport *in extenso* en annexe n°4. Pierre-Jean Audouin (1764-1808), d'origine modeste, débute dans le journalisme au début de la Révolution où il fonde le *Journal universel* (1789-1794). Elu député de Seine-et-Oise à la Convention, il siège avec les Jacobins et vote la mort de Louis XVI. Il est à nouveau élu au Conseil des Cinq-cents en 1795 où il se montre tolérant vis-à-vis de la liberté de culte (discours du 23 messidor an V) mais approuve le coup d'Etat du 18 fructidor an V (cf. *infra*).

⁶⁵ Audouin reprend ici un argument déjà avancé par Chénier le 26 brumaire an VI : « J'ai assisté à toutes les séances du Comité de Constitution sur le décret dont il s'agit [13 janvier 1791] ; et le rapporteur, Chapelier, et tous les membres du comité ne résolurent de proposer à l'Assemblée ce premier article que comme le seul moyen qui existait pour détruire les privilèges exclusifs en cette matière ».

précédentes élections législatives⁶⁶. Puisque le théâtre est considéré comme une arène politique où républicains et royalistes se livrent à une bataille quotidienne pour contrôler l'opinion publique, la loi de l'offre et de la demande théâtrale doit se plier aux exigences du projet politique républicain, Audoin réfutant par avance les objections au nom des enjeux spécifiques à la « dramocratie » : « Toute la puissance des arguments qu'on emploie contre nous, réside dans l'opinion fautive qu'on s'est faite. On regarde les théâtres comme des établissements particuliers, comme des entreprises individuelles, comme des boutiques où l'on reçoit des acheteurs ; et nous, nous les érigeons en salles d'instruction publique, en écoles nationales ».

Quels critères doivent déterminer cette régulation de l'exploitation industrielle des théâtres par l'Etat ? Chénier proposait de revenir à l'avis que Thouret avait émis au sein du comité de Constitution chargé de statuer sur la pétition des auteurs dramatiques présentée par La Harpe, avis consistant à prendre en compte le critère démographique comme base de calcul :

De cette manière, il ne pourrait exister qu'un seul théâtre dans les communes au-dessous de cent mille âmes, il pourrait en exister deux dans chacune des principales communes de la République, Lyon, Bordeaux, Marseille. Paris, commune centrale des arts, exigerait un article particulier. Il pourrait contenir le beau théâtre de l'opéra, qui est unique par tous les arts qu'il rassemble ; deux autres théâtres de musique, en concurrence, et deux grands théâtres de déclamation, sollicités si fortement depuis trente années par tous les littérateurs français, et par tous les amis de l'art dramatique.

On pourrait encore laisser établir dans Paris deux ou trois théâtres secondaires, parmi lesquels se présenterait en première ligne le théâtre du Vaudeville, réclamé par la gaîté française⁶⁷.

Six mois plus tard, le rapport d'Audoin ne suit pas la même voie et reste très vague sur le sujet : « Vous ne déterminerez pas le nombre, l'emplacement et le genre des théâtres qui existeront dans les divers communes de la République. Le Directoire exécutif doit être autorisé par vous à rédiger des règlements »⁶⁸. La discussion sur le projet de loi permet

⁶⁶ Le résultat, proclamé le 18 avril 1797, fut marqué par une forte poussée de la droite : sur 216 conventionnels sortants, 205 sont battus et 69 départements envoient au total 182 représentants monarchistes. La radicalisation qui s'opère au cours de l'été entre républicains et monarchistes intransigeants (les « Jacobins blancs ») pousse à l'épreuve de force qui tourne à l'avantage des premiers. A la suite du coup d'Etat du 18 fructidor (4 septembre), une série de mesures réactivent la notion de « salut public » : les élections sont cassées dans 49 départements, 56 condamnations à la déportation en Guyane sont prononcées (15 effectives), 42 journaux sont supprimés. Voir la contribution de Bernard Gainot dans Jean Garrigues (dir.), *Histoire du Parlement*, op. cit., p. 93.

⁶⁷ Chénier, séance du 26 brumaire an VI. *Moniteur* du 30 brumaire an VI, p. 243.

⁶⁸ *Moniteur* du 28 pluviôse an VI, p. 595.

aux différents orateurs de préciser leur vue sur le sujet⁶⁹. Lamarque propose un projet fondé sur une réduction très sévère du nombre des théâtres qu'il justifie à partir d'un constat arithmétique⁷⁰. Paris en compterait seulement cinq, répartis en deux catégories : trois théâtres « principaux » – les théâtres officiels d'avant 1789 – et deux théâtres « secondaires », explicitement conçus comme des théâtres d'élèves, l'un pour « les tragédies ou grands drames lyriques », l'autre pour « les tragédies et comédies déclamées » (art 1^{er}). Cette organisation devra être complétée dans l'espace de trois mois à partir de la publication de la loi, tous les autres théâtres devant être fermés à l'expiration de ce délai (art. 3). Il est précisé que le Directoire « indiquera les lieux et les édifices les plus convenables pour l'établissement de chaque théâtre » (art. 4)⁷¹, tandis que le sort des théâtres de la province est ajourné jusqu'à ce que le Directoire ait donné des instructions à cet égard (art. 5). Lorsque le débat reprend, après avoir été interrompu près de deux semaines, Audoin rejette le projet Lamarque en l'analysant article par article⁷². Il conteste d'abord la base arithmétique du raisonnement de Lamarque en multipliant par quatre la moyenne des spectateurs présents chaque soir dans les théâtres en 1789⁷³. Par conséquent, il estime que « huit théâtres peuvent très bien se soutenir dans la commune de Paris ». Abaisser ce seuil apparaît selon Audoin impossible pour des raisons artistiques, juridiques et économiques. Sur le plan artistique, « s'ils [les théâtres] n'étaient point portés à ce nombre, il serait impossible d'obtenir la concurrence demandée si longtemps par les amateurs de l'art dramatique ; il

⁶⁹ Trois séances sont consacrées à ce débat au Conseil des Cinq-Cents : le 2 germinal an VI (22 mars 1798) interviennent Portiez de l'Oise et Lamarque, ce dernier déposant un contre-projet (voir annexe n°4) ; le 14 germinal (3 avril), Audoin présente un court projet de loi amendé ; le 8 floréal (27 avril) a lieu la discussion finale marquée par les interventions d'Eschassériaux, Audoin, Chabot-Latour, Couppé, Cholet, Portiez de l'Oise, Boulay de la Meurthe, Chappuis, Tallien et Bailleul.

⁷⁰ « La commune de Paris contient, dans les temps ordinaires, un peu plus de 600 000 habitants. Il a été vérifié qu'à une époque où l'on devait être plus oisif qu'on ne l'est aujourd'hui, et lorsqu'il n'y avait que quatre théâtres principaux, ces 600 000 habitants ne fournissaient journellement, et l'un dans l'autre, à ces quatre théâtres, en prenant dans toute l'année, ce qu'on appelait *bons* et *mauvais jours*, qu'environ 15 à 1 600 spectateurs, ce qui ne faisait pas 400 pour chacun. En partant de ce résultat, et en laissant de côté les circonstances extraordinaires qui ne changent pas l'état habituel, il est évident que s'il y a plus de quatre théâtres, les talents seront trop disséminés, les produits respectifs beaucoup trop faibles, et que par une conséquence nécessaire, il sera infiniment difficile de perfectionner l'art et d'améliorer les mœurs ». *Moniteur* du 7 germinal an VI, p. 751. Suite de la séance du 2 germinal an VI (22 mars 1798).

⁷¹ Cette idée est reprise par le député Jars en 1842. [Cf. *infra*, II, §2.2.2]

⁷² Séance du 14 germinal an VI (3 avril 1798), rapportée dans le *Moniteur* du 22 germinal, p. 811-812. Sauf mention contraire, les citations qui suivent en sont extraites. Nous n'abordons ici que ce qui concerne la liberté des théâtres. La censure, la propriété littéraire et les encouragements à donner aux auteurs sont des points développés dans les chapitres 3 et 8.

⁷³ « Il a été vérifié en 1789, lorsqu'il y avait à Paris huit théâtres, sans compter quelques salles des boulevards, que cette commune leur fournissait 5 à 6 000 spectateurs ». Rappelons que Lamarque fixait ce chiffre à 1 600 spectateurs maximum (voire note 70).

faudrait réunir des genres qui s'excluent mutuellement⁷⁴ ». Sur le plan juridique, le délai de trois mois apparaît déraisonnable : « Pense-t-on qu'un bouleversement pareil, qui froissera nécessairement une foule d'intérêts particuliers, puisse s'effectuer en si peu de temps⁷⁵ ? ». Sur le plan économique enfin, « que deviendront tous les individus attachés, sous quelque rapport que ce soit, aux seize théâtres supprimés ? Que deviendront tant d'engagements ? Les artistes iront-ils en chercher d'autres dans les départements, menacés d'éprouver aussi bientôt une réduction ? ». Le rapporteur du projet de loi propose donc d'en revenir au critère démographique proposé par Chénier selon une logique pyramidale élargie : « on pourra élever un théâtre dans les communes au-dessus de 50 mille âmes ; on pourra en établir deux dans celles au-dessous de 100 mille âmes, trois dans celles au-dessous de 200 mille âmes, et jusqu'à huit dans celles au-dessus de 500 mille âmes ». L'impression du nouveau projet de loi présenté par Audoin (seulement cinq articles) est ordonnée et la séance ajournée.

La discussion finale a lieu après une nouvelle interruption de trois semaines⁷⁶. Alors que les débats ont porté pour l'essentiel sur la propriété littéraire et les récompenses à accorder aux auteurs, Tallien revient à la question initiale et se prononce pour une forte réduction des théâtres comme condition *sine qua non* de la régénération morale et artistique de la scène française :

La réduction, et personne n'en doute, servirait les progrès de l'art, en favorisant les succès des grands établissements qui méritent de si justes encouragements. L'art y gagnerait non moins que la morale publique et le bon goût. Qui de vous n'a détourné les yeux à l'aspect de ces rassemblements dégoûtants, formés autour des misérables tréteaux où la morale, la décence, le bon goût sont journellement foulés aux pieds ? Ce n'est que sur les débris de ces tréteaux que la scène française peut se relever. Vous ne pouvez forcer le goût du public ; mais en le dirigeant, vous pouvez le faire revenir d'une erreur passagère, et le ramener à l'amour du vrai, du bon et du beau. Alors vous aurez véritablement servi à la fois l'art dramatique et la morale publique.

Face à cette argumentation qui servira moins d'une décennie plus tard de soubassement aux trois décrets impériaux fondant le système du privilège⁷⁷, Bailleul répond en résumant le point de vue des libéraux dans la ligne ouverte par Le Chapelier :

⁷⁴ Cette question sera traitée dans le chapitre 7, I, §2.

⁷⁵ Ce point est révélateur de la différence de nature existant entre la république directoriale et l'Empire. Le décret du 29 juillet 1807 qui limite à 8 le nombre de théâtres parisiens ordonne la fermeture de tous les autres (une dizaine) avant le 15 août, soit un délai de deux semaines !

⁷⁶ Séance du 8 floréal an VI (27 avril 1798), rapportée dans le *Moniteur* du 11 floral, p. 886-887. Sauf mention contraire, les citations qui suivent en sont extraites.

⁷⁷ Voir les considérants du rapport du Conseil d'Etat précédant le projet de décret du 8 juin 1806 : « Toutes ces folles entreprises, qui se succèdent si rapidement, ruinent les grands théâtres, découragent les auteurs,

On a souvent reporté à la tribune la proposition de Tallien, et elle a toujours eu pour effet de répandre l'inquiétude parmi les propriétaires, et intéressés aux établissements dont il s'agit. Etablissez une police sévère sur les théâtres, vous en avez le droit ; mais les réduire, mais en fixer le nombre et le genre, vous ne le pouvez sans créer des exceptions et des privilèges. Un théâtre est, comme toute autre entreprise, un objet de spéculation. Le grand régulateur, à cet égard, est le plus ou moins d'argent qu'on porte à ses propriétaires. Le succès l'élève, la chute le ferme ; il n'y a pas pour cela besoin d'une loi, et les Conseils n'ont rien à voir dans de tels différends. *La réduction est impossible dans le droit, et elle serait d'une souveraine injustice dans le fait.*

Bailleul obtient le vote de l'ordre du jour sur la proposition de Tallien qui voulait que la Commission soit chargée de rechercher les moyens d'opérer la réduction du nombre des théâtres et le Conseil des Cinq-Cents vote le projet de loi Audoin. Toutefois, le Conseil des Anciens choisit de le repousser le 6 juin 1798⁷⁸.

« Beaucoup de discours pour rien » serait-on tenté de conclure de prime abord à propos de ce débat du Directoire : le projet de loi est enterré, le *statu quo* entériné : la loi de 1791 reste en vigueur par-delà la fin d'une décennie révolutionnaire qui a vu l'offre théâtrale se multiplier. Toutefois, le débat parlementaire de 1797-1798 a permis de redéfinir clairement et de façon durable les deux approches structurantes – libérale et dirigiste – qui s'opposent radicalement sur le cadre juridique définissant le rapport entre les directeurs de théâtres et l'Etat. Si la ligne libérale parvient à se maintenir jusqu'au début de l'Empire, la seconde l'emporte à partir de 1806.

II Le système du privilège (1807-1864)

1 Les fondements : les dispositions des décrets de 1806-1807

Afin de mettre un terme à une situation qu'il considère comme une forme d'anarchie théâtrale et limiter ainsi la concurrence des théâtres entre eux, Napoléon est amené à prendre une série de trois décrets entre le 8 juin 1806 et le 29 juillet 1807⁷⁹. Ces décrets fondent ce qu'il est convenu de nommer le système du privilège, sorte de « coup d'Etat de Brumaire dramatique », dont le fondement repose sur trois piliers : limitation, réduction, et spécialisation des théâtres.

occasionnent une foule de banqueroutes, excitent les plaintes et les regrets d'un grand nombre de familles, qui voient leurs enfants entrer, par séduction, dans une carrière qui leur ferme toutes les autres, sans leur donner une existence assurée, et qui corrompt le goût en attirant, par des nouveautés plates ou obscènes, la jeunesse, qui se trouve ainsi éloignée des vraies écoles de goût et des talents ». Cité dans le *Rapport de M. le Conseiller Charton [...], op. cit*, p. 7.

⁷⁸ *Moniteur* du 20 prairial an VI, p. 1043. Séance du 18 prairial.

⁷⁹ On trouvera le texte de ces décrets reproduits en fac-similé dans Nicole Wild, *op. cit*, p. 446-456. Sur leur laborieuse élaboration du fait des désaccords internes au ministère de l'Intérieur entre le chef de la 3^{ème} division et le ministre Champagny, voir Jean-Claude Yon, *op. cit*, p. 48-51.

Limitation : le décret du 8 juin 1806 ordonne qu'« aucun théâtre ne pourra s'établir dans la capitale sans notre autorisation spéciale, sur le rapport qui nous en sera fait par notre ministre de l'Intérieur » (art. 1^{er}), ce qui signifie que le régime de l'autorisation préalable se substitue à celui de la simple déclaration auprès de la municipalité⁸⁰. Réduction : le décret du 25 juillet 1807 stipule que « le maximum du nombre des théâtres de notre bonne ville de Paris est fixé à huit » (art. 4). Ils se répartissent en « grands théâtres » (Théâtre-Français, Opéra, Opéra-Comique, Théâtre de l'Impératrice) et « théâtres secondaires » (Gaîté, Ambigu-Comique, Variétés, Vaudeville). Tous les théâtres non autorisés par le décret devront fermer⁸¹ avant le 15 août⁸², aucune indemnisation n'étant prévue pour les entrepreneurs de spectacle concernés par la fermeture⁸³. Le troisième pilier réside dans la spécialisation des théâtres auxquels sont assignés un genre dont ils ne doivent pas se départir. Toutefois, les théâtres peuvent « conserver en entier leurs anciens répertoires, quand même il s'y trouverait quelques pièces qui ne fussent pas du genre qui leur est assigné⁸⁴ ».

Ces décrets règlent aussi le cas de la province selon la même logique autoritaire. Celui du 8 juin 1806 limite le nombre de théâtres à deux dans les « grandes villes de l'Empire » et un seul dans les autres (art. 7)⁸⁵. Un système d'arrondissement théâtral est prévu pour les troupes ambulantes (art. 8), précisé dans le décret du 25 avril 1807 : « Les villes qui ne peuvent avoir de spectacle que pendant une partie de l'année ont été

⁸⁰ Cette disposition est rappelée dans l'article 3 du décret du 25 juillet 1807 : « Aucune nouvelle salle de spectacle ne pourra être construite, aucun déplacement de troupe d'une salle dans une autre ne pourra avoir lieu, sans une autorisation donnée par nous, sur le rapport de notre ministre de l'Intérieur ».

⁸¹ Le nombre des théâtres existants à la veille du décret (et donc de fermetures) varie beaucoup selon les auteurs du XIX^e siècle, ce qui s'explique par la conception extensive ou restrictive donnée à la définition d'un théâtre : 40 selon Hostein (donc 32 fermés), 32 selon Charton (24 fermés), 13 selon Husson (5 fermés). Nicole Wild opte pour le chiffre de dix théâtres fermés dans *Dictionnaire [...], op. cit.*, p. 433. Par ailleurs, cette politique de réduction brutale est à rapprocher de la législation sur la presse : dès les débuts du Consulat, le décret du 27 nivôse an VIII (17 janvier 1800) avait supprimé 60 journaux dans le département de la Seine pour en limiter le nombre à 13.

⁸² Le symbole de la date est souligné par Dubouchage lors du projet de loi sur les théâtres débattu en 1843 à la Chambre des Pairs : « Remarquez bien cette date : le 15 août était le jour de la fête de Napoléon, et, en indiquant un pareil terme, il n'entendait pas décréter une spoliation, mais montrer qu'il avait foi dans la justice de sa décision, quoique rétroactive (action rétroactive que je suis certes loin d'approuver) ». *MU* du 27 mai 1843 (séance du 26 mai), p. 1265.

⁸³ Dubouchage en donne un témoignage rétrospectif à la Chambre des Pairs : « J'étais à Paris lorsque l'empereur crut devoir, dans sa haute sagesse, faire un acte de rétroactivité en fermant cinq théâtres [...] Eh bien, j'étais lié avec le directeur de la Porte-Saint-Martin, de manière à connaître ses affaires ; *dix-huit mille personnes furent ruinés à la suite de ce décret* ». *MU* du 28 mai 1843 (séance du 27 mai), p. 1283. La prudence s'impose car d'une part le chiffre est invérifiable, et d'autre part l'orateur le cite précisément pour justifier la nécessité de restreindre le nombre des théâtres. On ne peut donc exclure une part d'exagération.

⁸⁴ Article 7 du décret du 25 avril 1807, art. 7. Sur le détail de cette classification, cf. tableau du chapitre 7, I, §1.

⁸⁵ On notera l'absence de critère démographique précis dans le décret.

classées de manière à former vingt-cinq arrondissements» (art. 10). Chaque arrondissement théâtral est dirigé par un entrepreneur de spectacle agréé par le ministère de l'Intérieur (art. 11) au maximum pour une durée de trois ans (art. 13). Cet entrepreneur devra avant chaque 1^{er} août dresser un état de la troupe ambulante qu'il veut envoyer dans son arrondissement et indiquer précisément l'itinéraire et les dates choisis pour la tournée (art. 12). Il faut néanmoins attendre le règlement du 15 mai 1815 pour que la réorganisation des théâtres de province soit parachevée⁸⁶.

Quel bilan tirer de cette réorganisation autoritaire de l'offre théâtrale sous le Premier Empire ? Trois conclusions s'imposent. D'un point de vue politique, un débat a bien eu lieu, mais confiné à l'intérieur de la sphère administrative⁸⁷. Le processus parlementaire est donc totalement exclu⁸⁸ mais il faut souligner que les divergences de vues au sein du ministère de l'Intérieur entre le ministre Champagny – plutôt sur une ligne libérale – et le chef de la 3^{ème} division – défendant une réduction autoritaire du nombre des théâtres – reprennent de façon quasi-littérale les termes du débat parlementaire de 1798 ayant opposé Bailleul et Tallien. D'un point de vue économique, le principal effet du décret est en apparence paradoxal. Si le nombre de pièces représentées diminue fort logiquement (le chiffre est divisé par deux entre 1806 et 1808, passant de 265 à 132), les recettes se stabilisent autour de 6 millions entre 1806 et 1810 et ont même tendance à augmenter⁸⁹. Or ce sont les théâtres secondaires qui en profitent le plus, ce qui signifie que les grands théâtres ne parviennent toujours pas à enrayer les effets de la concurrence que le système du privilège avait précisément voulu limiter. Enfin, la suppression d'une dizaine de théâtres entraîne une recomposition finalement assez mouvante sur le plan juridique. En effet, beaucoup d'entrepreneurs condamnés à fermer leurs salles optent pour une reconversion dans des activités para-dramatiques, ce qui les fait basculer dans la catégorie « spectacle de curiosités⁹⁰ », placée

⁸⁶ Ce texte du ministre de l'Intérieur modifie légèrement le Règlement du 30 août 1814 édicté sous la 1^{ère} Restauration. Pour une mise en perspective à partir de l'exemple du Massif Central, voir la thèse de Cyril Triolaire, *Le Théâtre en province pendant le Consulat et l'Empire*, Clermont-Ferrand, PUPB, 2012.

⁸⁷ Voir la note 79.

⁸⁸ On peut rappeler que le Tribunat est précisément supprimé en 1807.

⁸⁹ Nous reprenons ici l'analyse de Jean-Claude Perchellet, « Les spectacles parisiens et leur public » dans Jean-Claude Bonnet, *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, Paris, Belin, 2004, p. 157.

⁹⁰ Le chef du bureau des théâtres en donne la définition suivante en 1817 : « Les sauteurs, les danseurs de corde, les funambules, les acrobates, les physiciens, les cabinets d'illusions, les animaux savants, les animaux féroces, les marionnettes, les ombres chinoises, et tous les spectacles de ce genre, sont classés parmi ce qu'on nomme les *curiosités* ». François Grille, *Les Théâtres. Lois. Règlements [...]*, Paris, Eymery et Delaunay, p. 43. Pour une mise en perspective plus large, voir Altéa Swan, *Les Spectacles de curiosités à Paris dans la première*

sous la surveillance de la préfecture de police. Or les contours des spectacles de curiosités s'avèrent assez flous : le passage de ceux-ci à la catégorie « théâtre secondaire », possible virtuellement, ne tarde pas à advenir à acte.

2 L'application : un pragmatisme inévitable ?

2.1 Les entorses au privilège : un ajustement à la loi économique de l'offre et la demande

« L'étau » que représente le système du privilège lors de sa mise en place en 1806-1807 ne tarde pas à desserrer un peu son emprise sur l'offre théâtrale avant même la fin du régime impérial, comme le montre l'exemple du Cirque-Olympique. Ce dernier, trop à l'étroit pour ses spectacles équestres au manège du boulevard du Temple, s'installe sur les terrains du jardin des Capucines dans une nouvelle salle de 2700 places inaugurée le 23 décembre 1807. A cette date, l'établissement des frères Franconi n'est encore qu'un spectacle de curiosités. Mais le succès de l'exhibition du cerf savant « « Coco » en 1809 et la mise en scène des hauts faits militaires du régime impérial lui valent d'être promu au rang de théâtre secondaire dès 1811, rang qu'il conserve par la suite sous tous les régimes politiques successifs⁹¹.

La Restauration marque une inflexion dans la politique théâtrale suivie jusqu'alors, en dépit de sa volonté affichée : elle veut officiellement maintenir la tunique du privilège serrée, mais ne cesse de l'effiloche par ses entailles successives, ce qui s'explique en grande partie par les querelles incessantes entre le ministère de la Maison du Roi en charge des théâtres royaux d'une part et le ministère de l'Intérieur qui surveille les théâtres secondaires d'autre part⁹². Dès 1814, la réouverture du théâtre de la Porte-Saint-Martin est un premier accroc, mais on pouvait toujours arguer que c'était un théâtre qui existait précédemment, parce que le décret du 25 avril 1807 l'avait maintenu, avant que celui du 29 juillet suivant ne l'élimine au profit de l'Ambigu-Comique lors de l'arbitrage final rendu par Napoléon. En revanche, le théâtre du Gymnase-Dramatique est une véritable création : conçu au départ comme théâtre-école avant de devenir très rapidement l'un des théâtres les plus huppés de Paris, ce qui fait

moitié du XIX^e siècle : définition et inventaire archivistique, Mémoire de Master 1 sous la direction de Jean-Yves Mollier et Jean-Claude Yon, Université de Versailles-Saint-Quentin, 2010.

⁹¹ Dans le même temps, deux spectacles de curiosités appelés à un brillant avenir parviennent à ouvrir de petites salles boulevard du Temple : le café d'Apollon en 1809 où se produit en particulier Madame Saqui dans des exercices de danse sur corde, et le théâtre des Funambules en 1813, spécialisé dans des « tours de force et d'agilité, tels que danse de corde, sauts de trappes et force d'Hercule » (autorisation du 8 décembre 1813). Les Debureau père et fils en firent le temple du mime sous les monarchies censitaires.

⁹² Nous reprenons ici les conclusions de notre master 2 cité dans l'introduction.

dire à un journaliste que « le théâtre de Madame est pour les mœurs ce que la rue Vivienne est pour les modes⁹³ », son ouverture en 1820 en fait une véritable « critique parlante du système du privilège⁹⁴ ». Deux autres théâtres secondaires parviennent encore à ouvrir leur porte : le Panorama-Dramatique brille entre 1821 et 1823 par la splendeur de ses décors et l'ingéniosité de son dispositif scénique tandis que le théâtre des Nouveautés, inauguré en 1827, entend concurrencer l'Opéra-Comique. Si l'on ajoute les spectacles de curiosités, l'offre théâtrale s'est considérablement accrue sous la Restauration selon une logique résumée par François Grille : « Pourvu que le nombre des salles de baladins ne dépasse pas celui des églises, il n'y a rien à dire⁹⁵ ».

La Révolution de 1830 ne fait qu'accroître ce processus. Malgré les difficultés économiques qui frappent de plein fouet les théâtres, les demandes de privilèges se multiplient à tel point que le comte d'Argout, ministre du Commerce et des Travaux Publics, déclare à la Chambre des députés le 1^{er} mars 1832 : « Loin cependant que de telles circonstances tendissent à diminuer le nombre des théâtres, une multitude de demandes m'étaient adressées pour en établir de nouveaux. A l'heure qu'il est, j'ai cent trois demandes pour établir cent trois théâtres à Paris (*Mouvement d'hilarité*)⁹⁶ ». Exagération à des fins oratoires ou constat réel sur un mode ironique, il n'en demeure pas moins que les cinq premières années de la monarchie de Juillet sont indéniablement favorables à l'extension du privilège marquée par la fondation de quatre nouveaux théâtres secondaires⁹⁷, ce qui explique sans doute qu'une pétition demande aux députés la liberté des théâtres en 1835⁹⁸. Le mouvement se poursuit avec le théâtre de la

⁹³ *Le Courrier des Théâtres* du 24 décembre 1824. Le directeur du Gymnase, Delestre-Poirson, avait obtenu de Madame, duchesse de Berry, le patronage officiel de son théâtre en septembre 1824 : Théodore Muret y voit « un paratonnerre » dans son *Histoire par le théâtre* (1851). Rappelons que le Gymnase fut le théâtre où la comédie-vaudeville prit son essor sous l'impulsion de Scribe.

⁹⁴ L'expression originelle se trouve dans *l'Almanach des Spectacles*, Paris, 1822, p. 175. Cf. Jean-Claude Yon, *Eugène Scribe [...], op. cit.*, p. 57-95.

⁹⁵ Grille, *op. cit.*, p. 44. La formule que l'auteur insère dans cette brochure de 1817 rappelle celle qu'il avait déjà employée en tant que chef du Bureau des théâtres dans une note à son chef de division le 16 décembre 1816 : « Il ne faut pas qu'il y ait à Paris plus de spectacles que d'églises » (F²¹ 1045).

⁹⁶ AP (2^{ème} série), t. 75, p. 690. Les théâtres furent placés dans les attributions du ministre du Commerce et des Travaux Publics entre 1831 et 1834. Les subventions aux théâtres royaux formaient le chapitre XXVIII de ce ministère dans le cadre du débat sur le budget 1832.

⁹⁷ Théâtre des Folies-Dramatiques (1831), théâtre du Palais-Royal (1831), théâtre du Panthéon (1831), théâtre de la Porte Saint-Antoine (1835). Ajoutons que dans la fiction balzacienne, Gaudissart obtient du ministre, le comte Anselme Popinot, le privilège d'ouvrir un théâtre en 1834, afin de « réaliser au Boulevard cette grande idée : un opéra pour le peuple ». Balzac, *Le Cousin Pons*, Paris, [1847], Le Livre de poche, 1999, p. 71.

⁹⁸ Pétition de Perroud, « artiste dramatique » de Bordeaux. Enregistrée sous le n°958, la pétition n'est pas rapportée puisqu'elle est renvoyée à la Commission du projet de loi sur la presse et les théâtres, ce qui expliquerait son absence aux archives nationales dans le carton C 2143 (voir notre annexe n°2).

Renaissance (1838), les Délassements-Comiques (1841), et s'achève sous le règne de Louis-Philippe par deux fondations importantes en 1847 : le Théâtre-Historique, dirigé par Hippolyte Hostein pour le compte d'Alexandre Dumas, et l'Opéra-National, qui devient la troisième scène lyrique réclamée depuis si longtemps par les compositeurs⁹⁹.

Moins d'un demi-siècle après son entrée en vigueur, le système du privilège a dû être amendé eu égard à sa rigueur initiale pour s'adapter au dynamisme de l'industrie théâtrale¹⁰⁰. Toutefois ce processus graduel ne se limite pas à « ajuster » la loi de l'offre et la demande : il s'accompagne d'une réflexion théorique sur les bases juridiques du privilège qui se traduit par l'élaboration de projets de loi visant à le réformer.

2.2 Les projets de réforme : renforcer, maintenir ou abandonner le privilège ?

2.2.1 Le « rêve impossible » du retour aux décrets impériaux sous la Restauration

Dès l'été 1815, le baron de La Ferté, intendant des théâtres au sein de la Maison du Roi, estimait que « l'exemple de toutes les autres capitales de l'Europe eut peut-être dû suffire pour motiver une réduction plus forte que celle qui a eu lieu au mois d'août 1807 ¹⁰¹ ». Il précise sa conviction en février 1816 dans un *Mémoire* destiné à justifier un projet d'augmentation de la redevance perçue par l'Opéra sur les théâtres secondaires :

Il faut courageusement proclamer que la lutte est établie entre les grands et les petits théâtres ; qu'il s'agit de sauver ou de sacrifier les premiers, et que si l'intérêt et l'esprit des bureaux du Ministère de l'Intérieur s'identifient avec l'intérêt des principes et celui des Beaux-Arts, *il ne sera pas simplement question d'une modique taxe sur le produit des théâtres secondaires. Le parti qu'il faudra prendre à leur égard est évident*, il ne souffrira aucun doute, n'éprouvera aucune difficulté, n'offrira aucun danger. *L'établissement du nouveau droit n'est que le premier pas vers cette mesure si importante* que l'intérêt du Roi, la gloire et la prospérité du théâtre national, l'existence de plusieurs milliers de familles, et la morale publique réclament¹⁰².

Quoique la demande brutale de suppression des théâtres secondaires soit atténuée à grand renfort d'euphémismes, La Ferté laisse clairement entendre qu'il faudra éliminer à terme toute concurrence faite aux grands théâtres. Si la radicalité du projet lui vaut d'être désavoué au sein même de la Maison du Roi par le comte de Pradel, il n'en demeure pas moins que l'idée de revenir aux décrets impériaux reste d'actualité.

⁹⁹ Sur ce thème, cf. Chapitre 8, II, §1.1.

¹⁰⁰ Cf. Stéphanie Loncle, *Libéralisme et théâtre. Pratiques économiques et pratiques spectaculaires à Paris (1830-1848)*, Thèse sous la direction de Christian Biet, Université de Paris X, 2010.

¹⁰¹ O³ 1639. Lettre de la Ferté au comte de Pradel, 21 août 1815. Il s'agit d'un avis donné sur la demande d'ouverture d'un nouveau théâtre par Désaugiers qui voudrait y représenter des vaudevilles.

¹⁰² O³ 1647. Souligné par nous. Ce point est développé dans Sylvain Nicolle, *Les Théâtres et le pouvoir [...]*, op. cit, p. 59-64.

En 1817, le gouvernement nomme deux commissions de réflexion sur l'art dramatique. La première, nommée le 26 octobre, est composée de Raynouard, Auger, Amaury-Duval, Campenon et Berton. Elle est chargée par le ministre de l'Intérieur d'examiner les moyens de prévenir la décadence de l'art théâtral en France, et de lui faire un rapport à ce sujet. La seconde, nommée le 7 décembre, comporte les mêmes membres à l'exception de Quatremère de Quincy qui remplace Amaury-Duval. Elle a pour but d'examiner les théâtres et leurs rapports entre eux, à Paris et dans les départements¹⁰³. L'annonce de l'installation de la première commission provoque de nombreuses inquiétudes compte-tenu des académiciens qui la composent, jugés avec raison favorables aux théâtres royaux. L'auteur d'une brochure intitulée *Les Petits et les Grands ou réponse aux on-dit sur le projet de la commission nommée pour les théâtres*¹⁰⁴ résume cette effervescence des esprits dramatiques : « on répand de tous côtés les bruits les plus ridicules : *Les Variétés seront supprimées ; l'Ambigu aura des Marionnettes ; la Gaîté des Danseurs de corde ; la Porte Saint-Martin seule, quoique la dernière venue, aura les Mélodrames* EXCLUSIVEMENT¹⁰⁵ ». Toutefois, les commissions sont purement consultatives, et leur travail, officiellement destiné à apporter un éclairage sur les réformes à mener, se limite à quelques propositions perdues dans les limbes.

La Maison du Roi ne désarme pas pour autant et espère obtenir gain de cause grâce à un projet d'ordonnance royale mentionné dans un Rapport au Conseil du 26 février 1821¹⁰⁶. Après avoir insisté sur le préjudice financier causé aux grands théâtres

¹⁰³ Nomination et composition des commissions annoncées dans *Le Moniteur*, respectivement le 26 novembre et le 8 décembre 1817. Quoique le travail et les conclusions de ces deux commissions n'aient apparemment pas été conservés, la correspondance préparatoire entre l'Intérieur et la Maison du Roi que nous avons retrouvée en quasi-intégralité (par recoupement des cartons F²¹ 1045 et F²¹ 960) est une source essentielle pour comprendre ce qui est en jeu dans ce qui ressemble fort à un procès. Au banc des accusés sont invités à comparaître les théâtres secondaires (voire les spectacles de curiosités) : c'est le leitmotiv de la Maison du Roi. En face, l'Intérieur se livre à un impitoyable réquisitoire contre la gestion des théâtres royaux. Au milieu, les journalistes et hommes de lettres viennent apporter leur témoignage à la barre, penchant d'un côté ou de l'autre selon leur opinion littéraire.

¹⁰⁴ *Les Petits et les Grands ou réponse aux on-dit sur le projet de la commission nommée pour les théâtres, par un Moyen*, Paris, de l'imprimerie d'Everat, s.d. La critique interne permet de dater la brochure de la fin 1817 ou du début 1818. L'auteur est favorable au maintien du *statu quo*. Il se pourrait que l'auteur soit François Grille, le chef du bureau des théâtres à cette époque.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 4. Derrière le « on » est particulièrement visé Jean-Baptiste Hapdé. Fervent bonapartiste sous l'Empire, royaliste zélé sous la Restauration, il entend mettre fin à « l'anarchie théâtrale » et défend pour cela avec une fougue désordonnée le retour à l'ancien régime théâtral dès 1814 dans une brochure intitulée *De l'Anarchie théâtrale ou de la nécessité de remettre en vigueur les lois et règlements relatifs aux différents genres de spectacle de Paris*. Il récidive deux ans plus tard de façon plus étoffée mais toujours aussi brouillonne dans une nouvelle brochure : *Des Grands et des petits théâtres de la capitale*.

¹⁰⁶ F²¹ 953. Le rapport est signé Lauriston, ministre de la Maison du Roi.

par les théâtres secondaires et dénoncé l’empiètement constant de ceux-ci sur le genre qui leur est assigné, le rapport se conclut sur le compromis suivant :

Il est indispensable d’en revenir au texte du décret du 8 juin 1806 dont les dispositions fixaient à neuf le nombre des théâtres conservés dans la capitale¹⁰⁷.

En même temps, afin de concilier la nécessité des mesures proposées dans l’intérêt de l’art dramatique avec les principes de l’équité qui ont été complètement négligés dans le décret de 1806, il serait accordé une indemnité à chacun des théâtres qui seraient supprimés.

Deux conclusions s’imposent ici pour expliquer l’échec final du projet. D’une part, la méconnaissance des textes juridiques qui fondent le système du privilège peut apparaître comme un obstacle majeur. D’autre part, le caractère réactionnaire – au sens étymologique – de la mesure doit être nuancé : la question ouvertement posée de l’indemnisation ne marque-t-elle pas la volonté politique de défendre la conception d’une monarchie constitutionnelle dans laquelle les droits garantis par la Charte s’opposeraient à l’arbitraire napoléonien ? Par conséquent, n’implique-t-elle pas de longues et difficiles négociations ? Il n’est donc guère étonnant que « le projet d’ordonnance pour restreindre successivement le nombre des théâtres de la capitale » qu’évoque le rapport de Lauriston n’ait jamais été soumis dans les faits au Conseil¹⁰⁸.

2.2.2 « L’introuvable » règlement d’Administration publique des théâtres (1835-1843)

Contrairement à la Restauration, la monarchie de Juillet assume la réforme partielle du système du privilège mis en place sous l’Empire, en abandonnant clairement l’idée d’un retour pur et simple à une stricte limitation à huit du nombre des théâtres autorisés à Paris. En revanche, elle applique à la lettre le décret du 8 juin 1806 pour refuser la liberté industrielle des théâtres et justifier la censure préventive, ce que Thiers proclame sans détour à la tribune de la Chambre lors d’un débat passionné le 6 mai 1834 : « La force de cette législation est tout entière dans deux dispositions : la

¹⁰⁷ L’affirmation est doublement fautive sur le plan factuel. Le décret du 8 juin 1806 soumet au ministère de l’Intérieur la demande d’ouverture d’un théâtre mais ne dit rien du nombre des théâtres autorisés dans la capitale ; le décret du 25 juillet 1807 fixe à huit et non pas neuf le nombre des théâtres autorisés. Ces erreurs – assez grossières sur le plan juridique – peuvent s’expliquer par la méconnaissance que la Maison du Roi a du texte des privilèges. Voir Sylvain Nicolle, *op. cit.*, p. 300-302.

¹⁰⁸ Il s’agit d’un projet de La Ferté élaboré en juin 1820 comme l’atteste une lettre adressée à Lauriston le 15 janvier 1821 (O³ 1829). Toutes nos recherches sont restées infructueuses pour retrouver ce projet d’ordonnance. Or, la connaissance des modalités précises pour parvenir au but fixé aurait présenté un grand intérêt. En employant l’adverbe « successivement », Lauriston suggère un processus graduel : comment se hiérarchisaient les étapes visant à réduire les théâtres secondaires ? Commençait-on par les plus récents, donc le Gymnase, ou prenait-on d’abord en compte la date la plus proche d’expiration des privilèges ? Quant à l’idée d’indemniser les théâtres supprimés, est-elle de La Ferté (qui aurait alors changé d’avis depuis le début de la Restauration) ou de Lauriston ?

première, qu'on ne peut pas ouvrir un théâtre sans la permission de l'autorité ; la seconde, qu'on ne peut également jouer une pièce sans la permission de l'autorité¹⁰⁹ ». Or à cette date, le débat relatif aux conséquences juridiques sur la législation des théâtres qu'a entraînée l'adoption de la Charte de 1830 n'est pas clos¹¹⁰. Ce n'est qu'à la suite de l'attentat de Fieschi contre Louis-Philippe le 29 juillet 1835 que le gouvernement parvient à régler – au moins en apparence – la question. Instrumentalisant l'émotion suscitée par ce sanglant événement, il présente un projet de loi destiné à réduire la liberté de la presse mais qui comporte aussi quelques dispositions concernant le théâtre. Aussitôt débattu et rapidement adopté, le projet aboutit aux fameuses « lois de septembre ». Celle votée le 9 septembre comporte trois articles sur le théâtre¹¹¹ :

Art. 21 : Il ne pourra être établi, soit à Paris, soit dans les départements, aucun théâtre ni spectacle, de quelque nature qu'ils soient, sans l'autorisation préalable du ministre de l'Intérieur, à Paris, et des préfets dans les départements¹¹².

La même autorisation sera exigée pour les pièces qui y seront représentées.

Toute contravention au présent article sera punie, par les tribunaux correctionnels, d'un emprisonnement d'un mois à un an et d'une amende de mille à cinq mille francs, sans préjudice, pour les contrevenants des poursuites auxquelles pourront donner lieu les pièces représentées.

Art. 22 : L'autorité pourra toujours, pour des motifs d'ordre public, suspendre la représentation d'une pièce, et même ordonner la clôture provisoire du théâtre.

Ces dispositions et celles contenues en l'article précédent sont applicables aux théâtres existants.

Art. 23 : Il sera pourvu par règlement d'administration publique, qui sera converti en loi dans la session de 1837, au mode d'exécution des dispositions précédentes, qui n'en demeurent pas moins exécutoires à compter de la promulgation de la présente loi.

Ce dernier article, introduit à l'initiative du député-dramaturge Etienne¹¹³, fait ressurgir très souvent la question du privilège lors du débat annuel sur la subvention aux théâtres royaux. Dès la session parlementaire suivante, Vivien, éminent juriste et spécialiste des questions théâtrales, intervient pour dénoncer la situation existante : « Le système adopté par le gouvernement est le plus mauvais qui pût être suivi ; c'est un état intermédiaire entre la liberté et le privilège. On a concédé assez de liberté pour que

¹⁰⁹ AP (2^{ème} série), t. 90, p. 31. Séance du 6 mai 1834. Sur cette séance, cf. chapitre 6, II, §1.2.

¹¹⁰ Un projet de loi sur les théâtres a été rapporté en janvier 1831 mais non débattu. Cf. chapitre 3, I, §1.1.2.

¹¹¹ Le débat a lieu dans la séance du 29 août 1835. Sur l'ensemble du texte et l'analyse du débat, voir Jean-Baptiste Duvergier, *Collection complète des lois [...]*, t. 35, Paris, Guyot et Scribe, 1835, p. 255-271.

¹¹² Cet article modifie donc le décret du 8 juin 1806 qui confiait l'autorisation à l'Empereur lui-même.

¹¹³ MU du 30 août 1835, p. 2020. Charles-Guillaume Etienne (1777-1845), qui avait été député libéral de la Meuse sous la Restauration de 1820 à 1823 et de 1827 à 1830, avait rejoint la majorité ministérielle depuis les législatives de juillet 1831. Sur son appartenance au « lobby » classique, voir chapitre 4, III, §2.2.

chacun pût se ruiner, et pas assez pour arriver au nivellement qu'une concurrence absolue finit toujours par produire¹¹⁴ ». Après avoir rappelé que le trop grand nombre de théâtres entraînait une concurrence fâcheuse à la fois sur le plan économique – les recettes de chacun d'entre eux se trouve diminuées – et sur le plan artistique – la dégradation du goût serait la conséquence d'une surenchère dans les abus pour attirer le public – Vivien conclut en rappelant la nécessité d'exécuter l'article 23 de la loi du 9 septembre : « Il faut que le règlement soit fait le plus tôt possible, et qu'on puisse, avant que la Chambre le convertisse en loi, expérimenter et savoir les conséquences qu'il sera de nature à produire ». Un projet d'ordonnance sur les théâtres est certes élaboré en 1837 par le ministre et débattu au Conseil d'Etat¹¹⁵, mais sans être présenté aux Chambres. Montalivet esquive avec humour la question face aux députés dans la séance du 29 juin : « La loi est prête, et si la Chambre le veut, je puis la lui présenter (*On rit*) ; mais aujourd'hui ce serait un jeu peu digne de la Chambre et du gouvernement. Je préfère donc dire à la Chambre l'état des choses¹¹⁶ ». Ce flou juridique qui perdure explique sans doute que trois pétitions réclamant la liberté industrielle des théâtres soient déposées entre 1838 et 1843, mais sans succès¹¹⁷.

Il faut en effet attendre 1843 pour que les promesses ministérielles réitérées chaque année aboutissent à un nouveau projet de loi présenté et débattu à la Chambre des Pairs¹¹⁸. Le titre I^{er}, intitulé « De l'autorisation préalable pour l'établissement des

¹¹⁴ AP (2^{ème} série), t. 104, p. 377-378. Séance du 27 mai 1836. Vivien avait écrit avec Edmond Blanc un *Traité sur la législation des théâtres* publié en 1830.

¹¹⁵ Ce projet est conservé à la Bibliothèque de l'Opéra dans la série Papiers Administratifs (PA 1837). Au cours de la séance du 29 juin 1837, Montalivet apporte des renseignements devant la Chambre des députés qui permettent de préciser la chronologie du projet : « Je dois dire que le 15 avril, en arrivant au ministère de l'Intérieur, j'ai demandé l'état dans lequel se trouvait cette affaire, et, sans blâmer en rien ce qui a pu être fait avant moi, parce que ce règlement demandait des recherches nombreuses et un examen consciencieux, le fait est que le règlement avait été préparé dans les bureaux du ministère de l'Intérieur. Je me suis hâté de provoquer la délibération du Conseil d'Etat, tous les comités assemblés ; la délibération a eu lieu il y a douze jours, et, je dois le dire, toutes ces discussions du Conseil d'Etat ont été très approfondies, et plusieurs dispositions de ce règlement ont été extrêmement contestées, et n'ont passé qu'à une voix de majorité ; enfin, ce règlement m'est revenu il y a trois ou quatre jours ». AP (2^{ème} série), t. 113, p. 575.

¹¹⁶ *Idem*. L'intervention a lieu au cours du débat sur les subventions aux théâtres royaux pour le budget 1838.

¹¹⁷ Pasquer, propriétaire d'un théâtre à Nantes en 1838 ; huit habitants de Paris en 1839 ; Robin père, propriétaire à Tours en 1843 (voir le tableau en annexe n°2). Seule la première pétition est rapportée par le député Dessaigue. Ce dernier justifie l'ordre du jour en s'appuyant sur l'article 21 de la loi du 9 septembre 1835, mais en omettant précisément l'article 23 sur la nécessité de convertir le règlement d'administration publique en loi dans la session de 1837 (AP (2^{ème} série), t. 117, p. 363. Séance du 31 mars 1838).

¹¹⁸ Le projet de loi est proposé par le ministre le 6 avril (brouillon conservé en F²¹ 955), la Commission chargée de statuer sur ce projet rend son rapport lu par Maillard le 11 mai, le débat a lieu les 26 et 27 mai. Soulignons que la même année, le parlement britannique débat aussi d'un projet de loi sur les théâtres (*Theatres Regulation Act*) voté le 22 août 1843. Il met fin au monopole des théâtres patentés en accordant la liberté

entreprises théâtrales » entraîne un débat dont deux enjeux sont essentiels pour notre propos : la durée du privilège accordé et l'inscription d'un *numerus closus* des théâtres dans la loi. Sur le premier point, le ministre Duchâtel propose de fixer la durée de concession des privilèges à trente ans. Maillard, rapporteur de la Commission, défend également ce point de vue afin de pouvoir supprimer ceux des privilèges existants qui ont été octroyés à vie :

Il y a encore des théâtres qui ont un privilège perpétuel ; eh bien, il faut que le ministre ait une espèce de latitude pour pouvoir changer cette perpétuité en une temporanéité [*sic*] comme celle qui existe. Si vous ne donnez de privilèges que pour dix, douze ou quinze ans, le ministre aura toutes les peines du monde à traiter avec ceux qui ont encore une perpétuité d'existence. C'est là la véritable raison qui fait qu'on a pensé qu'on pouvait étendre cette limite, et qu'avec des privilèges de trente ans, M. le ministre pourrait faire des arrangements avec ceux qui ont à présent un privilège perpétuel, comme les Variétés et le Palais-Royal¹¹⁹.

En revanche, le comte de Lariboisière et le marquis de Boissy plaident tous deux pour une durée limitée à quinze ans en se fondant sur trois arguments principaux : le risque que la durée maximum inscrite dans la loi conditionne la pratique et devienne effective, ce qui limiterait considérablement la latitude du gouvernement pour lutter contre les abus¹²⁰ ; le risque que l'absence de publicité dans l'attribution de privilèges de longue durée amène une logique de surenchère des entrepreneurs eu égard à leurs engagements qu'ils ne tiendraient pas par la suite ; le risque enfin que la dépréciation des propriétés voisines des théâtres ne s'aggrave à cause de la crainte qu'inspire ces établissements¹²¹. Quoique l'amendement des deux pairs ne soit pas adopté, il offre

industrielle des théâtres, tout en maintenant la censure. Nous en avons trouvé une traduction dans les archives du Bureau des théâtres (F²¹ 953). La même décision ne sera prise en France que par le décret du 6 janvier 1864.

¹¹⁹ MU du 27 mai 1843, p. 1282. (Séance du 26 mai). Le marquis de Boissy réfute aussitôt cet argument par la nécessité incontournable d'une indemnité : « Evidemment, on ne peut demander à un théâtre de renoncer à un privilège perpétuel, sans lui donner une indemnité. Il faudra donc les racheter, ou bien il faudra les souffrir tels qu'ils sont, et dans ce cas l'inconvénient sera beaucoup moindre d'avoir deux théâtres devant durer toujours, qui ne dureront pas toujours, que d'avoir beaucoup de théâtres qui pourront durer trente ans »

¹²⁰ Le comte de Lariboisière affirme que « comme ce sont les hommes de lettres qui les obtiennent ou les font obtenir en général, je ne doute pas que les ministres, qui savent difficilement résister à ces exigences, ne finissent par prendre le maximum de trente ans pour la durée des spectacles qu'ils accorderont à l'avenir. Or qu'arrivera-t-il ? C'est qu'un beau jour le droit que vous avez jugé nécessaire de donner au gouvernement, comme une puissante garantie, contre les abus qui peuvent résulter des représentations théâtrales, se trouvera aliéné, et par conséquent, la force qu'il devait en tirer, paralysée ». Cet argument est assez contradictoire avec celui développé par le même orateur qui insiste sur « ce qui arrive aujourd'hui avec les privilèges de dix à douze ans : pas un n'est mené à fin, et l'expérience est là pour prouver que la durée réelle de ces entreprises n'est guère de cinq à six ans », les entrepreneurs se retirant avant le terme de leur privilège lorsqu'ils ont fait un « bénéfice raisonnable ».

¹²¹ « danger » et « crainte » sont les deux périphrases employées qui désignent la menace d'incendie, même si le mot n'est jamais prononcé.

l'occasion d'une discussion relativement approfondie sur des questions habituellement esquivées au Parlement. Plus décisif encore est l'enjeu sur le nombre des théâtres de la capitale : faut-il le limiter de façon législative ? L'année précédente, le député Jars s'était déjà prononcé lors du débat à la Chambre sur les subventions théâtrales quant au fait « d'établir en principe et de fixer par un chiffre certain le nombre des théâtres à conserver à Paris » et estimait que cette mesure « ne [soulevait] aucune objection sérieuse¹²² ». Ce point de vue est repris à la Chambre des Pairs par le vicomte Dubouchage qui présente l'amendement suivant :

Le nombre des théâtres, à Paris, est fixé à quatorze¹²³, et divisé en deux classes, qui sont : première classe, les théâtres royaux, au nombre de cinq : Académie royale de musique, Théâtre-Français, Théâtre-Italien, théâtre de l'Opéra-Comique, Odéon.

La seconde classe est composée de neuf théâtres, dont les genres sont définis par le ministre de l'Intérieur. Chacun de ces théâtres sera tenu de se renfermer dans le genre qui lui aura été assigné. Toutefois les théâtres actuellement existants à Paris, régulièrement autorisés, et dont le nombre est supérieur à celui fixé par le présent article, continueront d'être exploités jusqu'à l'expiration de leur privilège, ou la mise en état de faillite du titulaire. L'extinction se fera progressivement, et nul privilège nouveau ne pourra être donné jusqu'à ce que la réduction soit complète, et qu'il y ait une vacance dans le nombre ci-dessus déterminé¹²⁴.

Trois arguments sont avancés pour défendre cet amendement. Le recours à la loi est d'abord conçu comme le seul rempart possible face aux attaques politiques dénonçant d'une part l'arbitraire du ministre – qui refuse des privilèges sans rendre de comptes – et d'autre part les pratiques de corruption : « Lors des dernières élections, ne disait-on pas que la réouverture des théâtres Saint-Marcel, Beaumarchais et du Montparnasse était due à des influences électorales¹²⁵ ? ». Sur le plan économique, Dubouchage

¹²² MU du 24 mai 1842. Séance du 23 mai. La loi réclamée par Jars repose sur trois piliers : la fixation du nombre des théâtres autorisés, l'établissement de règles pour réduire successivement le nombre des théâtres existants, la délimitation des genres assignés à chaque théâtre. Il y ajoute la nécessité de « poser une règle pour leur emplacement », idée déjà présente dans l'article 4 du projet de Lamarque en 1798. (voir I, § 2.2).

¹²³ Au cours de la discussion, Dubouchage envisage un nombre de théâtres pouvant aller jusqu'à quinze.

¹²⁴ MU du 28 mai 1843, p. 1283. Les citations qui suivent sont extraites de la même séance. L'amendement est appuyé à la fin du débat par une courte intervention du comte de Lariboisière.

¹²⁵ *Ibidem*. Les « dernières élections » sont les législatives du 9 juillet 1842, à la suite de la dissolution du 13 juin précédent. D'après Nicole Wild (*op. cit.*, p. 391) le ministre de l'Intérieur avait refusé en 1841 un projet d'exploitation commune des théâtres Saint-Antoine (devenu Beaumarchais en octobre 1842) et Saint-Marcel. Ce dernier, souvent fermé, fut dirigé à partir du 1^{er} juillet 1842 (soit une semaine avant les élections) par Henri Chevallier. Ajoutons que le directeur de la division des Beaux-Arts, Hygin-Auguste Cavé, apparaît souvent en première ligne des accusations de corruption. Il n'est donc guère étonnant de le voir dénoncé dans deux pétitions de 1839, l'une de l'artiste Denis qui le qualifie allusivement de « tondeur littéraire » et de « bourreau de la littérature » pour appuyer sa demande de suppression des subventions, l'autre de huit habitants de Paris qui réclament la liberté théâtrale (C 2164). L'ouverture du troisième théâtre lyrique en 1847 fut d'ailleurs entachée d'une affaire de corruption avérée. Cf. chapitre 8, II, §1.1.

reprend l'idée déjà énoncée par Vivien que le privilège impose l'obligation morale d'empêcher la ruine des théâtres en limitant la concurrence. A l'appui de sa démonstration, il cite une note énumérant les augmentations successives de la subvention accordée aux grands théâtres et les multiples changements de directions à la tête des théâtres secondaires¹²⁶, pour aboutir à une conclusion péremptoire présentée comme un argument d'autorité : « Ainsi, vous voyez que toutes ces entreprises théâtrales sont créées et mises au monde en tel nombre que pour faire faillite, et entraîner dans leur ruine cinquante milliers de personnes qui vivent de ces entreprises, telles que fournisseurs, décorateurs, peintres, costumiers, etc. ¹²⁷ ». Si le ministre laisse alors sans réponse cet argument¹²⁸, le débat rebondit sur le plan juridique pour se cristalliser sur la délimitation des prérogatives législatives et administratives : quelle part respective revient à la loi et au règlement dans l'élaboration de la législation théâtrale ? Dubouchage définit l'équilibre en donnant le primat à la loi :

Le pouvoir souverain ordonne, et le pouvoir exécutif règle suivant les prescriptions de la loi. Ici le nombre des théâtres étant fixé par la loi, M. le ministre de l'Intérieur autorisera jusqu'à concurrence du maximum de ce nombre, ou restera en-dessous, suivant sa sagesse ; il déterminera les genres des théâtres secondaires, il fixera le montant des cautionnements, etc ; voilà la part d'administration¹²⁹.

Cette ingérence parlementaire est critiquée à la fois par le ministre Duchâtel et par le baron Feutrier non sur le fond du problème – ils partagent tous deux l'idée d'une

¹²⁶ La provenance de cette note reste énigmatique. Dubouchage indique simplement : « Permettez-moi de vous lire une note qui prouvera combien il est nécessaire que la loi restreigne le nombre des théâtres dans Paris. La voici telle qu'elle m'a été communiquée. Elle est très authentique ». La précision « administrative » de cette note laisse penser qu'elle émane peut-être du ministère de l'Intérieur. Nous n'en avons retrouvé aucune trace aux archives nationales parmi les nombreuses sources administratives dépouillées dans la série F²¹.

¹²⁷ Le chiffre de 50 000 personnes provient-il de la note citée précédemment ? Il est invérifiable.

¹²⁸ Duchâtel y répond à la Chambre des députés... trois ans plus tard ! Vivien avait énoncé sous forme de théorème économique les effets négatifs de la concurrence – « tout privilège nouveau est une réduction de la recette des théâtres anciens ». Duchâtel lui oppose une mesure inconséquente : « Si vous fermez le théâtre, ce n'est pas le directeur en faillite seul que vous atteignez ; vous frappez encore tous les artistes et les créanciers qui pouvaient espérer quelque chance pour leurs créances dans le maintien du théâtre ; ce sont là les motifs qui très souvent ont empêché le Gouvernement de donner suite au vœu très sage de réduire le nombre des théâtres ». *MU* du 31 mai 1846, p. 1590.

¹²⁹ Dubouchage appuie ce point de vue par deux exemples complémentaires. D'une part il rappelle que la loi est entrée dans tous les détails qu'elle croyait devoir régler à l'occasion des débats des deux derniers mois sur le code des brevets d'invention, de la chasse et du recrutement. D'autre part, il inscrit explicitement le pouvoir législatif de la Chambre des Pairs dans la continuité impériale, Napoléon étant invoqué comme figure tutélaire du pouvoir souverain : « L'article 7 de son décret, qui faisait la législation des théâtres, porte que, dans les grandes villes de l'empire, les théâtres seront réduits au nombre de deux. C'est le fait du ministre de l'intérieur de décider quelles villes auront deux théâtres. Voilà sa part administrative ; mais votre part à vous, messieurs les pairs, c'est de dire que vous voulez qu'il y ait tant de théâtres à Paris et tant dans les grandes villes. *L'empereur l'avait fait, vous pouvez le faire après lui* » (*MU* du 28 mai 1843, p. 1284). Souligné par nous.

nécessaire réduction des théâtres – mais sur la forme : le nombre des théâtres ne peut être fixé par la loi car il est nécessairement amené à varier en fonction de l'évolution démographique. La notion de « quota dramatique » apparaît donc inadéquate dans la mesure où seul le règlement peut permettre d'ajuster rationnellement l'offre à la demande, le théâtre étant pour les besoins de l'esprit ce que le pain est pour ceux du corps¹³⁰. Dans ces conditions, l'idée d'une base proportionnelle chère à Thouret et Le Chapelier n'étant même plus avancée, l'amendement de Dubouchage est logiquement rejeté, sans même avoir été mis aux voix. L'ensemble du projet de loi est voté, mais ne sera jamais transmis à la Chambre des députés.

Pourtant, certains députés n'ont pas abandonné l'idée de légiférer. Vivien appelle une nouvelle fois à la révision de la législation en vigueur dans la séance du 30 mai 1846¹³¹, tandis que dans la session suivante, Lavalette soumet à la Chambre une proposition inédite : « Est-ce trop demander que de vouloir aujourd'hui que ces privilèges ne puissent être accordés qu'en vertu d'une ordonnance royale rendue sur l'avis du Conseil d'Etat¹³² ? ». Ces discours parlementaires restent sans effet et le règlement d'administration publique initialement prévu ne sera jamais promulgué. Les dispositions de la loi du 9 septembre 1835 demeurent donc en vigueur jusqu'à la fin de la monarchie de Juillet, mais ne survivent pas au renversement du régime lors des journées révolutionnaires de février 1848¹³³.

¹³⁰ Le baron Feutrier développe ce point de vue à partir du lieu commun « *panem et circenses* » : « Pourrait-on fixer par la loi le nombre des boulangers de Paris ? Qu'un nouveau quartier se forme, la population nouvelle qui s'y agglomérera devra donc se passer de pain ? L'esprit a ses besoins aussi comme le corps. Jusqu'à un certain point il en serait de même pour les théâtres, si le nombre en était fixé par la loi. D'une part, vous, corps législatif, vous n'avez pas les éléments de décision pour opérer cette détermination. Ce qui se passe, ce qui est hors de cette enceinte, les mouvements de la population, les faits déterminants dans la question, vous ne les avez pas à votre disposition ; d'autre part ces faits sont de leur nature [*sic*] variables et mobiles ; l'administration seule peut les saisir et les apprécier ; seule elle peut y appliquer successivement des décisions utiles et conformes aux besoins des populations comme à la prospérité des établissements ». *Ibidem*, p. 1284. Notons qu'en 1864, la liberté des théâtres est précisément accordée en même temps que la liberté de la boulangerie.

¹³¹ « Il importe de déterminer avec exactitude la portée de la loi qui a donné au gouvernement le droit de concéder des privilèges. Je ne puis admettre que ce soit seulement une loi de police, et que le Gouvernement ait rempli son devoir toutes les fois qu'il a sauvegardé l'ordre public. Des intérêts d'un autre ordre, d'un ordre plus élevé, ont présidé à cette législation. Elle a voulu servir l'art, et le Gouvernement, quand il l'applique, doit se préoccuper sérieusement de ses intérêts : quand il les méconnaît, il fait un acte de mauvaise gestion ». *MU* du 31 mai 1846, p. 1590. Vivien défend ici avant tout les intérêts du Théâtre-Français.

¹³² *MU* du 29 juin 1847, p. 1784. Auparavant, Lavalette avait cité un extrait du discours prononcé le 26 mai 1843 par Duchâtel à la Chambre des Pairs pour mettre en évidence la contradiction entre la volonté affichée du ministre (réduire le nombre des théâtres) et la réalité (la concession de nouveaux privilèges, en particulier celui du Théâtre-Historique).

¹³³ Les lois de septembre 1835 sont supprimées par un décret du gouvernement provisoire de la II^e République le 6 mars 1848.

2.2.3 « La liberté avortée » sous la II^e République (1848-1850)

L'effervescence politique du mois de février 1848 a jeté les théâtres de la capitale dans une situation de marasme économique, comme l'atteste la forte chute des recettes dès les jours précédant la journée du 24 qui vit la proclamation de la II^e République¹³⁴. Face à ces difficultés, le gouvernement provisoire nomme le 15 mars une « Commission nationale des théâtres » composée de onze membres, à qui est confiée la mission « d'aviser, de concours avec l'administration, aux réformes les plus urgentes et préparer les bases d'une organisation nouvelle¹³⁵ ». Dès sa deuxième séance, le 22 mars, l'ordre du jour place au premier rang des questions à examiner le maintien des privilèges dans la législation théâtrale future¹³⁶. La situation politique agitée détourne toutefois le gouvernement des travaux de la Commission dont les réunions sont suspendues entre le 1^{er} avril et le 7 juin. La situation des théâtres parisiens ne cesse de s'aggraver puisque l'insurrection de juin entraînent leur fermeture. Ne pouvant rouvrir sans secours, l'Assemblée Constituante finit par voter le 17 juillet un secours de 680 000 francs accordé à 22 théâtres de la capitale¹³⁷, ce qui leur permet de passer l'été sans faire faillite. Au début de l'automne, la Commission nationale des théâtres discute un projet de loi rédigé par une sous-commission de l'Assemblée et se prononce pour « la liberté absolue des théâtres¹³⁸ ». Cet avis apparaît comme son chant de cygne puisque un mois plus tard, le ministère de l'Intérieur lui substitue une « commission permanente des théâtres » purement consultative et sans aucun pouvoir d'initiative¹³⁹.

Ce changement institutionnel est dans une certaine mesure un trompe-l'œil : si la composition de la nouvelle commission, présidée par Bixio, est profondément modifiée, la nécessité de faire un projet de loi sur l'organisation des théâtres n'est pas abandonnée. Léon Faucher, nommé à l'Intérieur le 29 décembre 1848 dans le ministère Odilon Barrot, écrit ainsi à Bixio le 10 janvier 1849 : « Cette loi est indispensable pour

¹³⁴ Sur les rapports entre les théâtres et la II^e République, nous renvoyons à l'étude détaillée d'Evelyn Blewer, *Secours mutuel. Victor Hugo et la crise des théâtres parisiens (1848-1849)*, Paris, Eurédit, 2002. L'auteur a reproduit les recettes mensuelles réalisées par les principaux théâtres entre 1846 et 1849 (p. 321-324).

¹³⁵ Voir notre annexe n°34 : « les commissions théâtrales ». Pour le détail des travaux des commissions mises en place sous la II^e République, voir l'ouvrage déjà cité d'Evelyn Blewer.

¹³⁶ F²¹ 961. PV de la séance du 22 mars 1848. Les autres questions concernent la censure, le cautionnement des directeurs, le droit des pauvres et le droit de timbre sur les affiches de spectacle.

¹³⁷ Nous reviendrons sur ce débat dans le chapitre 2, II, §1 et §2.

¹³⁸ F²¹ 961. PV de la séance du 26 septembre 1848. En revanche, l'autorisation préalable est maintenue pour les spectacles de curiosités. La Commission se prononce par ailleurs contre la censure préalable et l'abaissement du droit des pauvres à 5%.

¹³⁹ F²¹ 960. Décret du 29 octobre 1848.

régulariser l'action de l'administration sur les entreprises théâtrales¹⁴⁰ ». L'intention n'est pas suivie d'effet puisque dès la mi-février, le projet de loi disparaît de l'ordre du jour des séances de la commission¹⁴¹. Le travail de celle-ci finit tout de même par aboutir six mois plus tard, Bixio envoyant à Faucher l'exposé des motifs et un projet de loi en six articles le 12 juin 1849¹⁴². Les conclusions de la commission permanente sont ambivalentes : elles assument l'héritage de la commission nationale des théâtres tout en s'en démarquant. Héritage entièrement assumé sur la liberté des théâtres, préférée au système du privilège : « Ainsi que cette commission, elle croit que la liberté peut être rendue aux théâtres sans aucun dommage pour l'Etat, pour l'art, ni pour eux-mêmes, pourvu que l'usage en soit soumis à de sages règlements ». Rupture radicale en ce qui concerne la liberté au théâtre, la censure préventive se substituant à la censure répressive : « La commission a pesé tous ces motifs et elle a été presque unanimement d'avis qu'aucune pièce ne devait être représentée à Paris et dans les départements sans une autorisation préalable ». Ce projet modéré, fruit de difficiles négociations, ne trouve cependant aucune traduction juridique concrète : la commission permanente des théâtres continue à se réunir jusqu'à sa dissolution quelques jours après le coup d'Etat du 2 décembre 1851, sans que jamais ce travail de réflexion théorique ne soit évoqué¹⁴³.

En effet, la commission a été implicitement dessaisie de cette tâche, l'élaboration d'une nouvelle législation théâtrale étant confiée désormais au Conseil d'Etat. Une commission de six membres présidée par Vivien est chargée de préparer un nouveau projet de loi. Le matériau de celui-ci repose sur une enquête verbale formée par l'audition de 31 personnalités appartenant au monde des théâtres, ainsi que sur des documents officiels qui permettent au final de rassembler des informations factuelles et

¹⁴⁰ F²¹ 955. Le ministre établit explicitement un lien entre le travail des deux commissions : « J'envoie à la Commission un rapport qui m'est adressé touchant l'état des choses actuel. Il présente un compte-rendu des travaux qui ont été préparés par une commission nommée dans les premiers jours de la Révolution de février et un projet rédigé d'après les conclusions de cette commission ». Le rapport en question est également conservé dans la même liasse.

¹⁴¹ L'hypothèse la plus probable pour expliquer cette décision réside dans le peu d'empressement à créer de nouvelles salles contrairement à ce qui s'était passé après la révolution de 1830 : « Sans doute Faucher a-t-il pensé qu'il n'était plus opportun de s'occuper d'un projet de loi qui risquait d'officialiser la liberté des théâtres alors que celle-ci était de moins en moins réclamée ». Jean-Claude Yon, *op. cit.*, p. 85.

¹⁴² F²¹ 955. Bixio annonce également au ministre qu'il recevra « dans peu de jours le règlement d'administration publique, troisième partie de ce travail », document que nous n'avons en revanche pas pu retrouver dans les différents cartons de la série F²¹. A-t-il jamais été envoyé ? Rappelons que d'autre part, les six articles du projet de loi du gouvernement (14 septembre 1849) a été reproduit par Jean d'Estournelles de Constant dans le *Bulletin de la Société de l'Histoire du Théâtre*, n°6, 1903, p. 33-34.

¹⁴³ La composition de la commission permanente des théâtres avait été modifiée par l'arrêté du 2 janvier 1850 et dissoute par celui du 7 décembre 1851. Les deux arrêtés sont conservés en F²¹ 960.

des analyses variées sur l'état de la législation théâtrale¹⁴⁴. Le tableau suivant résume les opinions des personnalités interrogées sur la liberté des théâtres :

	Liberté	Privilège	Système mixte ¹⁴⁵
Directeurs	Hostein	Duverger	Dormeuil, Roqueplan, Montigny, Merle
Artistes	Coralli, Lockroy, Bocage	Provost, Régnier, Arnault, Ferville	Albert
Auteurs	Dulong, Langlé, Dumas, Souvestre, Hugo, Thomas, Taylor	Melesville, Scribe, Auber	Bayard, Halévy
Critiques	Janin, Gauthier, Rolle		
Censeurs		Delaforest	

L'impossibilité de trouver un consensus est frappante, à deux niveaux d'analyse. D'abord de façon globale : 14 personnalités – presque la moitié – se prononcent ouvertement pour la liberté industrielle des théâtres, 9 souhaitent le maintien, voire le renforcement du privilège, 7 sont favorables à une combinaison entre les deux systèmes. Ensuite de façon interne à chaque « corporation » théâtrale : si les directeurs sont favorables à une large majorité à la limitation de la concurrence pour maintenir leurs recettes¹⁴⁶, si les trois critiques défendent au contraire avec conviction la liberté des théâtres, artistes et auteurs sont très divisés. Alors que Scribe va jusqu'à affirmer au cours de son audition que « si l'absolutisme peut être permis quelque part, c'est assurément en fait de théâtre »¹⁴⁷, Souvestre estime au contraire dans la même séance que « maintenir le privilège pour les théâtres purement industriels, c'est maintenir une cause de ruine : le privilège est un hameçon avec lequel on attire des écus pour les faire perdre¹⁴⁸ ». Comment réconcilier des points de vue aussi contradictoires ? Il revient au conseiller

¹⁴⁴ Ce travail du Conseil d'Etat a été publié dès la fin de l'année sous le titre *Enquête et documents officiels sur les théâtres*, Paris, Imprimerie nationale, décembre 1849. Nous avons résumé les auditions dans un tableau synoptique que l'on trouvera dans notre annexe n°11. Voir aussi l'article de Gilles Malandain, « Quel théâtre pour la République ? Victor Hugo et ses pairs devant le Conseil d'Etat en 1849 », *Société et représentation*, février 2001, p. 205-227.

¹⁴⁵ Il combine contradictoirement la liberté d'exploitation à des dispositions restrictives drastiques.

¹⁴⁶ A l'exception de Hippolyte Hostein qui avait réclamé la liberté des théâtres au début de la II^e République dans sa brochure *Réforme théâtrale suivie de l'esquisse d'un projet de loi*, Paris, Desesserts, 1848. La position des directeurs est officiellement exprimée dans un mémoire destiné à réformer le droit des pauvres, adressé au ministre de l'Intérieur le 6 novembre 1849. Voir sa retranscription postérieure dans *JOdoc CD*, Annexe n°2645 (10 juillet 1897), p. 1535-1536. En 1869, vingt ans plus tard et après cinq années d'expérience libérale, ils affirment officiellement défendre la libre concurrence devant la Commission de réforme du droit des pauvres (cf. *infra*). Nous divergeons donc de l'interprétation de Dominique Leroy qui estime que la bataille pour la liberté théâtrale a commencé dès 1830 et affirme qu'en 1849, malgré les nuances entre points de vue exprimés par les directeurs devant le Conseil d'Etat, « la position la plus générale est cependant claire : pourquoi se demande-t-on, les avantages du libéralisme économique ne se retrouveraient-ils pas au niveau de l'industrie théâtrale comme partout ailleurs ? ». Cf. Dominique Leroy, *op. cit.*, p. 264-266 (citation p. 265).

¹⁴⁷ *Enquête et documents [...]*, *op.cit.*, p. 102. Il ajoute un peu plus loin : « La liberté illimitée, vous ne la connaissez pas, ou du moins, vous ne la connaissez pas suffisamment : c'est un abîme » (p. 104). Séance du 27 septembre 1849. Il est auditionné avec Bayard, Hugo, Dumas, Melesville et Souvestre.

¹⁴⁸ *Enquête et documents [...]*, *op. cit.*, p. 106. Séance du 27 septembre 1849.

d'Etat Edouard Charton la difficile tâche de rédiger une synthèse qui prenne en compte à la fois les résultats de cette enquête et le travail envoyé au ministre l'Intérieur par la commission permanente des théâtres dont il a pris connaissance. Son rapport, adopté par le Conseil d'Etat le 5 mars 1850¹⁴⁹, rejette le privilège afin d'éviter la constitution « de petits fiefs théâtraux¹⁵⁰ » et opte pour une liberté industrielle limitée fondée sur trois conditions : « une déclaration à l'autorité municipale ; un cautionnement ; la possession d'une salle offrant des garanties suffisantes de solidité, de sûreté et de salubrité, et pouvant contenir un nombre de spectateurs au moins égal à un minimum fixé par la loi ». La volonté de conciliation et de modération ostensiblement proclamée ne suffisent pas à concrétiser un projet de loi qui apparaît au final déphasé eu égard au contexte politique qui se durcit sous la houlette des conservateurs. Ainsi l'enquête du Conseil d'Etat vient elle aussi rejoindre les précédents travaux législatifs sur le théâtre demeurés inaboutis. Il faudra donc attendre encore quinze ans avant que le pronostic avancé par Jules Janin lors de son audition ne se réalise : « Laissez aller l'industrie théâtrale comme toute autre industrie ; il y faudra venir tôt ou tard¹⁵¹ ».

3 L'effondrement : le décret du 6 janvier 1864 ou le retour à la liberté théâtrale

3.1 La préparation du décret

Le décret prévoyant la liberté des théâtres est officiellement annoncé le 5 novembre 1863 par Napoléon III lors de son discours d'ouverture de la session du Corps législatif¹⁵². En réalité, la mesure avait déjà été évoquée de façon sibylline au Sénat dès le 28 février 1863 à propos d'une pétition de Simon Lévy, directeur du théâtre de Lille. A ce dernier qui demandait une réforme de l'ordonnance du 21 décembre 1824 sur les théâtres de la province, le rapporteur Amédée Thierry répond en reconnaissant le bien-fondé de sa demande et annonce prudemment une grande réforme en cours :

¹⁴⁹ *Rapport de M. le Conseiller Charton sur le projet de loi concernant les théâtres*, Paris, Imprimerie nationale, mars 1850. Le projet de loi définitif n'est pas retranscrit en tant que tel : le rapport est constitué d'un exposé des motifs (p. 3-15), suivi d'observations sur la teneur des 23 articles du projet de loi (p. 16-33). Le texte originel a été reproduit *in extenso* par Jean d'Estournelles de Constant, *op. cit.*, p. 34-38.

¹⁵⁰ Charton se réapproprie une expression originellement employée par Saint-Marc de Girardin au cours du débat interne à la section législation du Conseil d'Etat. Saint-Marc de Girardin avait également utilisé l'expression de « système des apostilles » pour désigner les influences multiples visant à circonvenir le ministre de l'Intérieur et obtenir un privilège théâtral. Voir le Procès-verbal de la séance du 29 janvier 1850 reproduit par Jean d'Estournelles de Constant, *op. cit.*, p. 43-44.

¹⁵¹ *Enquête et documents [...]*, *op. cit.*, p. 70. (Séance du 24 septembre 1849)

¹⁵² Cf. Jean-Claude Yon, *Une Histoire du théâtre à Paris [...]*, *op. cit.*, p. 110.

Les dix-huit arrondissements théâtraux formés en 1824 ne sauraient guère être maintenus aujourd'hui dans les conditions de leur ancienne existence : peut-être même le système général d'exploitation devrait-il céder la place à des combinaisons nouvelles. Des renseignements recueillis près l'administration nous ont fait connaître, messieurs les sénateurs, qu'à plusieurs reprises elle s'est occupée et qu'elle s'occupe encore en ce moment de réunir les matériaux nécessaires pour une organisation nouvelle des théâtres¹⁵³.

En communiquant ces informations au rapporteur, l'administration des Beaux-Arts prend ici un minimum de risque : pour tous ceux qui s'intéressent de près à la question, nul ne peut douter que le système du privilège est directement visé sans que pour autant la liberté des théâtres ne soit mentionnée explicitement. Comment comprendre cette stratégie de communication ambiguë ?

Il nous semble qu'il faut y voir la dernière réponse de Camille Doucet au bras de fer engagé avec le baron Hausmann lors de la destruction du Boulevard du Temple¹⁵⁴. Cette décision d'urbanisme avait été annoncée par le préfet de la Seine dans une lettre au ministre d'Etat – dont dépendait le Bureau des Théâtres dirigé par Doucet – en décembre 1857, comme devant résulter de l'ouverture du Boulevard du Prince-Eugène et Hausmann demandait alors « les situations nouvelles qu'il peut être préférable de choisir pour chacun des théâtres¹⁵⁵ ». Dans sa réponse, Doucet estime à sept le nombre des théâtres supprimés (sur un total de vingt-et-un) et propose d'en reconstruire quatre ou cinq sur la place du Château-d'Eau, donc à proximité de leur emplacement initial. Tout en n'écartant pas totalement la proposition, Hausmann opte pour un « recentrage » des deux principaux théâtres place du Châtelet, qui doit accueillir le Cirque Impérial et le Théâtre-Lyrique. En fait, le préfet de la Seine veut profiter de la translation des théâtres

¹⁵³ MU du 1^{er} mars 1863, p. 308. Amédée Thierry y revient un peu plus loin à propos de la redevance perçue par les directeurs des arrondissements théâtraux sur les spectacles de curiosités, bals et concerts : « Au reste, c'est une question dont l'examen trouvera sans doute sa place dans le travail de révision dont j'ai parlé ». Force est de constater que cette redevance est précisément supprimée par l'article 6 du décret du 6 janvier 1864 proclamant la liberté des théâtres. Voir notre annexe n°12. Précisons que deux enquêtes, en 1855 et 1862, avaient déjà posé les bases d'une réflexion de fond sur la situation du théâtre dans les départements.

¹⁵⁴ Sur cette question, voir Juliette Aubrun, « Le théâtre dans les travaux d'Hausmann : histoire d'une reconstruction d'un dessein culturel » dans Jean-Claude Yon (dir.), *Les Spectacles sous le Second Empire*, Paris, 2010, p. 72-83, et Jean-Claude Yon, *Une Histoire du théâtre à Paris*, Paris, 2012, p. 106-110. Nous reprenons ici les conclusions de ces études fondées sur un dépouillement de sources administratives conservées aux archives nationales, en particulier le carton F²¹ 1039.

¹⁵⁵ Cité par Jean-Claude Yon, *op.cit.*, p. 106. L'auteur montre bien qu'il est impossible de suivre la vulgate qui présente à tort la démolition du Boulevard du Temple comme le fruit d'une opération de police sanitaire préméditée consistant à priver les couches populaires de spectacles immoraux donnés dans des « bouis-bouis » (*dixit* Hausmann). Il s'agit plutôt d'une décision pragmatique et pour tout dire « bricolée » qui résulte de la rivalité entre Hausmann et Doucet.

pour les soustraire à la tutelle de l'Etat au profit de la ville de Paris¹⁵⁶, ce qu'il réussit effectivement pour trois salles principales (les deux théâtres de la place du Châtelet et le théâtre de la Gaîté installé au square des Arts-et-Métiers), toutes inaugurées en 1862¹⁵⁷. Nous faisons donc l'hypothèse suivante : Doucet n'ayant pas réussi à faire prévaloir ses vues face à Hausmann, a sans doute pensé que la liberté industrielle des théâtres constituait désormais la meilleure arme pour contrer la politique de municipalisation théâtrale défendue par son rival dans le cadre du privilège. Dès lors, le rapport lu par le sénateur Thierry, mais préparé par les soins de Doucet, ne serait-il pas comme un « ballon d'essai » en attendant l'arbitrage ultime de l'Empereur ?

La prudence s'imposait d'autant plus que les divisions au sein du Conseil d'Etat n'ont pas cessé depuis le projet de loi de 1837¹⁵⁸. En effet, une note de la surintendance des théâtres adressée à la Commission du budget sur l'opportunité de maintenir les subventions deux mois après le décret rendu en faveur de la liberté des théâtres, mentionne au passage que « lorsque le projet de ce décret fut présenté à l'examen du Conseil d'Etat, de nombreuses objections l'accueillirent¹⁵⁹ ». Les partisans du privilège n'ont pas désarmé et dans ces conditions, un débat parlementaire sur la liberté des théâtres n'était pas la démarche la plus opportune. Voulant éviter tout risque de camouflet, Doucet a finalement convaincu Napoléon III d'user de son autorité personnelle pour proclamer la liberté des théâtres par décret. Ainsi, par un apparent paradoxe qui rappelle le traité de libre-échange signé entre la France et l'Angleterre quatre ans auparavant, le libéralisme économique ne semble pouvoir s'imposer face à ses adversaires qu'avec l'appui d'une forme d'autoritarisme politique¹⁶⁰.

3.2 La promulgation et la réception du décret

¹⁵⁶ Sur cette question, cf. chapitre 2, III, §1.2.

¹⁵⁷ Le Cirque impérial devenu « Théâtre impérial du Châtelet » est inauguré le 19 août, le Théâtre-Lyrique le 30 octobre, la Gaîté le 3 septembre.

¹⁵⁸ Cf. note 114.

¹⁵⁹ F²¹ 957. Note du 7 mars 1864. Il s'agit du brouillon et non de la note définitive qui n'est pas conservée. De façon significative, le passage est entièrement biffé ! Nous avons reproduit ce document en annexe n°22. En revanche, nous n'avons pas retrouvé les archives des débats eux-mêmes.

¹⁶⁰ Lors du traité de libre-échange avec l'Angleterre en 1860, Napoléon III avait annoncé la fin du protectionnisme dans une lettre adressée à Fould le 5 janvier et publiée le 15. Le traité, négocié secrètement par Michel Chevalier avec Cobden, avait été signé le 23 janvier et provoqué en retour de nombreuses pétitions au Sénat dénonçant un « coup d'Etat douanier ». Rappelons que le Corps législatif avait fermement repoussé un projet de loi de libre-échange présenté le 9 juin 1856, ce qui avait contraint le Gouvernement à le retirer.

Le décret est promulgué le 6 janvier 1864. Il est précédé d'un rapport à l'Empereur signé par le maréchal Vaillant, ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts. Ce dernier annonce qu' « aucune entrave ne s'opposera plus désormais au libre développement d'une industrie dont l'influence sur le mouvement des lettres et des arts peut être si grande et si féconde » mais sans jamais faire référence explicitement à la loi de 1791. Celle-ci est certes évoquée de façon allusive mais uniquement pour montrer que le contexte a radicalement changé :

Le moment est favorable pour faire loyalement *une expérience qui n'a jamais eu lieu dans des conditions pareilles*. En permettant à la liberté industrielle, littéraire et artistique de produire tout le bien qu'on doit en attendre, on n'a pas à en craindre les abus et les excès. La société, l'ordre, la morale, conservent toutes leurs garanties, et loin de désarmer l'administration, le décret nouveau confirme l'autorité protectrice des lois actuellement en vigueur¹⁶¹.

La même cause ne produira pas nécessairement les mêmes effets : tel est en substance le message que l'administration des Beaux-Arts veut faire passer, afin de conjurer les inquiétudes et anticiper sur les critiques de tous ceux qui voient encore dans le privilège le meilleur rempart contre l'immoralité et la dégradation du goût.

C'est pourquoi le décret du 6 janvier 1864 prévoit trois dispositions principales qui doivent servir de garanties contre le risque redouté d'une dérive de la liberté théâtrale. Après avoir rétabli la simple déclaration préalable pour ouvrir un théâtre¹⁶², il est précisé dès le second alinéa que les subventions – étatiques ou municipales – pourront être maintenues (art. 1^{er}). Les nouveaux théâtres devront également se conformer aux règlements sur la police des théâtres, c'est-à-dire « l'ordre, la sécurité et la salubrité publics », ce qui est un moyen potentiel de refuser certaines demandes (art. 2). Enfin, le maintien de la censure préventive, confiée au ministère de la Maison de l'Empereur des Beaux-Arts à Paris et aux préfets dans les départements (art. 3), démontre comme en 1848 que la liberté *des* théâtres peut parfaitement être dissociée de la liberté *du* théâtre. Ainsi, à l'image du *Theatres Regulation Act* voté par le parlement britannique le 22 août 1843, la logique libérale du décret du 6 janvier 1864 est encore partielle : d'un point de vue économique et artistique, elle achève un processus déjà bien entamé de destruction des trois piliers du privilège (limitation, réduction et

¹⁶¹ Cité par Hyppolite Hostein, *La Liberté des théâtres*, Paris, Librairie des auteurs, 1867, p. 9-10. Souligné par nous. Tous les documents normatifs (rapport de Vaillant, décret, circulaire d'application) sont cités dans cette brochure.

¹⁶² La déclaration doit être faite auprès du ministère de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts et de la préfecture de police pour Paris, et à la préfecture pour les départements. Rappelons que dans la loi du 13-19 janvier 1791, la déclaration devait se faire auprès des municipalités.

spécialisation des théâtres¹⁶³), mais ne remet pas en cause la censure qui en était la disposition majeure sur le plan politique.

Ce « libéralisme mitigé » n'empêche pas les craintes de se manifester rapidement sur les conséquences du décret, particulièrement en province. Deux pétitions, enregistrées au Sénat le 27 février et le 1^{er} mars 1864, s'en font l'écho¹⁶⁴. Béru aîné, « dit Etienne, ex-artiste dramatique », est certain que chaque département aura « 15 à 20 théâtres ou cafés-concerts » tandis que Deschamps affirme de son côté que « nous verrons s'accroître dans une effrayante proportion et se multiplier à l'infini les troupes de comédiens, les cirques, les cafés-chantants, etc... » et y voit une « sorte de chaos dramatique et lyrique ». En conséquence, les deux pétitionnaires réclament la création de contrôleurs ou d'inspecteurs chargés de la surveillance des théâtres en province. Le rapport présenté au Sénat par Paul de Richemont le 26 mai 1864 insiste d'abord sur le caractère conjectural et donc prématuré de tout jugement sur le décret du 6 janvier :

Ce qu'il est vrai de dire, c'est que l'on ne pourra apprécier les effets de la liberté accordée aux entrepreneurs de théâtres qu'après épreuve faite. L'expérience seule fera justice des craintes comme des espérances exagérées. Le régime instauré par le décret, en date du 6 janvier dernier, touche aux questions les plus délicates, mais il n'est donné à personne d'affirmer comment seront résolus tous les problèmes posés.

L'art profitera-t-il de la liberté accordée aux entreprises dramatiques ? La condition des artistes s'améliorera-t-elle ? Y aura-t-il pour eux progrès moral et accroissement de bien-être ? La situation des directeurs ou entrepreneurs des théâtres sera-t-elle moins précaire qu'elle ne l'a été jusqu'ici ? L'avenir seul répondra¹⁶⁵.

Le rapport rappelle ensuite le maintien de deux dispositions législatives restées dans la main du gouvernement comme moyen de sauvegarde de « la morale et des bonnes mœurs » : d'une part la censure – évoquée sous forme de périphrase – et d'autre part les règlements spéciaux qui régissent l'établissement des cafés-chantant ou cafés-concerts. Enfin, revenant aux conjectures initiales, le rapport souligne que le décret n'a pas entraîné une vague de création de nouveaux théâtres :

Les faits répondent bien peu jusqu'ici aux craintes ou aux espérances excitées par l'inauguration du nouveau régime. En effet, sous la législation du privilège, les demandes de concession de théâtres affluaient au ministère chargé de cette direction ; aujourd'hui, en prévision du régime de

¹⁶³ L'article 4 stipule en effet que « les ouvrages dramatiques de tous les genres, y compris les pièces entrées dans le domaine public, pourront être représentés sur tous les théâtres ».

¹⁶⁴ CC 482². Nous les avons reproduites *in extenso* en annexe n°13.

¹⁶⁵ ASCL, t. 8, 1864, p. 256. Nous l'avons reproduit *in extenso* à la suite des deux pétitions.

la liberté, non seulement toutes les demandes ont été retirées, mais plusieurs des solliciteurs ont déclaré renoncer à créer des théâtres¹⁶⁶.

Le Sénat vote logiquement l'ordre du jour sur la pétition, le point de vue exprimé par le rapporteur pouvant se résumer à la devise libérale « *wait and see* ». L'accueil assez indifférent que la presse parisienne réserve au décret du 6 janvier 1864 ne s'explique pas autrement, tant il est vrai que la liberté des théâtres ne pouvait soulever des passions comparables aux « libertés nécessaires » réclamées avec force par Thiers au même moment¹⁶⁷. Toutefois, le peu d'écho apparent suscité par le décret du 6 janvier doit être un peu nuancé. Le public parisien plébiscite une pièce de circonstance intitulée *La Liberté des Théâtres*¹⁶⁸, qui est jouée au théâtre des Variétés 118 fois consécutives à partir du 10 août, date de la première représentation¹⁶⁹. Quant à la réflexion sur la législation théâtrale, elle apparaît certes plus feutrée qu'en 1848, mais sans être négligeable pour autant. Outre les deux pétitions adressées au Sénat, des articles de revue et des brochures publiés en assez grand nombre¹⁷⁰ attestent un intérêt réel porté aux différents enjeux afférents à la liberté théâtrale, de la libre concurrence à la censure, de la subvention à la propriété littéraire, sans oublier la question de certaines redevances particulières que doivent verser les entrepreneurs de spectacle.

¹⁶⁶ *Idem*. Cette affirmation semble confirmée par l'étude de Geneviève Faye, « Le renouvellement des salles de théâtres à Paris après le décret de 1864 » dans Jean-Claude Yon (dir.), *op.cit*, p. 61-71. « Paris n'a pas connu le foisonnement créatif auquel on pouvait s'attendre après la promulgation d'un tel décret [...] ; il a surtout incité le monde du théâtre à changer et à s'inscrire dans le vaste mouvement de rénovation qui a touché à la fois le paysage et le genre théâtral sous le Second Empire » (p. 62). L'administration de l'Assistance publique souligne que le nombre des théâtres est passé de 29 à la veille du décret à 32 en 1869. (Source : *Nouvelles observations de l'administration générale de l'Assistance publique à Paris [...]*, Paris, Paul Dupont, 1869, p. 9). On trouvera par ailleurs la liste exhaustive des salles ouvertes après le décret de 1864 dans Nicole Wild, *op. cit*, p. 435-437 et Jean-Claude Yon, *Une Histoire du théâtre à Paris [...]*, *op. cit*, p. 112.

¹⁶⁷ Thiers, élu à Paris aux législatives du 31 mai-1^{er} juin 1863, avait prononcé un discours retentissant le 11 janvier 1864 au cours de la discussion sur l'Adresse. Les cinq libertés nécessaires étaient la liberté individuelle, la liberté de la presse, la liberté électorale, la liberté de la représentation nationale (le droit d'interpellation) et la responsabilité ministérielle (le parlementarisme).

¹⁶⁸ *La Liberté des Théâtres*, salmigondis mêlé de chant, en trois actes et quatorze tableaux par MM. Th. Cogniard et Clairville, Paris, E. Dentu, 1864. Comme son genre l'indique, l'intrigue est bancale mais n'empêche pas la pièce d'être plaisante. Le fil directeur, aussi tenu soit-il, met en exergue les effets de la concurrence dans toutes ses dimensions. Dès la scène 1, Carcasson, un pâtissier qui se réjouissait de sa reconversion comme directeur de théâtre, donne le ton par cet aphorisme : « Malheureusement, la liberté a cela de mauvais, que lorsqu'une personne est libre, toutes les autres le sont aussi ».

¹⁶⁹ Le chiffre est cité par Gustave Vapereau dans *L'Année littéraire et dramatique*, Paris, Hachette, 1865, p. 214.

¹⁷⁰ Voir nos sources. L'historiographie ne les mentionne que rarement, ce qui est d'autant plus regrettable que la qualité de la réflexion est parfois remarquable : les travaux de Camescasse, Germiny et Guillot témoignent par exemple d'une parfaite connaissance de la question théâtrale sur le plan juridique. Par ailleurs, il semble exister un fort clivage dans la réception du décret entre la relative indifférence à Paris et l'intérêt – teinté le plus souvent d'inquiétude – en province : les deux pétitions citées de Béru et Deschamps inclineraient à le penser. Voir également les pistes de réflexion ouvertes par 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 du Second Empire*, Paris, 2010, p. 51-60.

III Les redevances dues par les théâtres

1 La redevance due à l'Opéra

1.1 La légalisation d'un privilège fiscal

Les grands théâtres ont toujours été les ennemis des petits. Sous prétexte que ceux-ci leur faisait concurrence, ils les ont toujours opprimés, pressurés de la façon la plus indigne, leur créant les entraves les plus odieuses, levant sur eux les impôts les plus iniques, suçant le meilleur de leur sang, et ne cherchant qu'à les étouffer en abusant de la puissance qu'ils tenaient de leurs privilèges. Dans cet ordre d'idées, l'Opéra s'est toujours montré d'une cruauté, on peut dire d'une férocité sans pareille, rançonnant sans merci non seulement tous les théâtres, mais jusqu'aux spectacles les plus infimes, et s'armant de prétendus droits pour enlever aux autres tous les moyens possibles de plaire au public et de l'attirer à eux.

C'est Arthur Pougin qui écrit ces lignes en 1885 pour son *Dictionnaire du théâtre*¹⁷¹. Le titre même de l'article, « Suzeraineté de l'Opéra » est en soi très évocateur : il a pour but d'enraciner l'idée que la relation entre l'Opéra et les théâtres secondaires est de nature féodale : le seigneur Opéra exige l'hommage financier de ses vassaux que sont les « petits théâtres » en échange de la concession d'un fief très particulier : le droit d'exister ! Polémique dira-t-on, attisée *a posteriori* par un fervent partisan de la liberté des théâtres¹⁷² ? Pas seulement, car à bien y regarder, Arthur Pougin ne fait ici que retourner très habilement l'argumentation officiellement défendue dans un *Rapport fait au conseil contentieux de l'Académie royale de musique dans sa séance du 27 novembre 1827*, dont l'auteur est Poncelet, avocat à la cour royale¹⁷³. Le caractère féodal de la relation Opéra / théâtres secondaires était donc pleinement assumé comme tel¹⁷⁴, et

¹⁷¹ Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*, Paris, 1885, p. 692. Le ton est très proche du discours de Gaëtan de La Rochefoucauld prononcé à la Chambre le 15 juillet 1828 (cf. *infra*, § 1.2).

¹⁷² Arthur Pougin fut le rapporteur désigné par la SACEM pour présenter au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts une étude intitulée *Question de la liberté des théâtres*, Paris, L. Hugonis, 1878. Il la défend sans ambiguïté à une époque où elle est parfois sévèrement critiquée au Parlement. Le comte d'Osmoy affirme le 20 mars 1872 : « Cette liberté, on l'a essayée, et l'expérience a démontré qu'elle était détestable » (*JO* du 21 mars, p. 2000). Bien plus tard, le député radical Victor Leydet lancera encore une interruption à propos des théâtres de province : « C'est la liberté qui les a tués » (*JO* du 20 juin 1889, p. 1466).

¹⁷³ La publicité de ce rapport est assurée puisqu'il est publié dès le mois de décembre par l'imprimeur officiel du Roi, Ballard. Poncelet concluait le long rappel historique des « droits » de l'Opéra avant 1789 sur ces mots : « On peut établir qu'à l'époque de la Révolution l'omnipotence de l'Académie royale de musique était reconnue et proclamée par une foule d'ordonnances, de lettres-patentes et d'arrêts du conseil, qui avaient réduit tous les autres spectacles à n'être pour ainsi dire que *les feudataires de l'Opéra* ». Cité par Arthur Pougin, *Dictionnaire [...], op. cit.*, p. 694.

¹⁷⁴ Il est dénoncé par M^e Barthe, avocat des théâtres secondaires dans le procès qui oppose ceux-ci à l'Opéra en 1828 : « Il soutient que la redevance imposée aux théâtres secondaires comme à un feudataire à l'égard de son suzerain, est un véritable impôt... ». Compte-rendu de l'audience devant la 1^{ère} chambre du tribunal de 1^{ère} instance du 16 avril 1828 rapportée par la *Gazette des Tribunaux*, 17 avril 1828.

rapportait un appoint non négligeable pour couvrir le déficit chronique de l'Opéra. Les sommes prélevées de tous les spectacles assujettis à l'Opéra sont en effet multipliées par presque trois entre 1780-1781 (70.617 livres) et 1788-1789 (190.842 livres). En moins d'une décennie, l'Opéra avait « récupéré » plus d'un million de livres¹⁷⁵.

Fort de leur logique libérale, les députés de l'Assemblée Constituante abolissent ce privilège de l'Opéra en 1790, privilège financier rétabli sous l'Empire en deux étapes. Le décret sur les théâtres du 8 juin 1806 pose dans son article 4 le principe très général d'une redevance due par les théâtres secondaires sans préciser les modalités exactes de sa perception¹⁷⁶. Celles-ci sont précisées dans le décret impérial du 13 août 1811 dont l'article 1^{er} stipule :

L'obligation à laquelle étaient assujettis tous les théâtres de second ordre, les petits théâtres, tous les cabinets de curiosités, machines, figures, animaux, toutes les joutes, les jeux, et en général tous les spectacles de quelque genre qu'ils fussent, ceux qui donnaient des bals masqués ou des concerts dans notre bonne ville de Paris, de payer une redevance à notre Académie de Musique, est *rétablie* à compter du 1^{er} septembre prochain. Les Panoramas, Cosmoramas, Tivoli, et autres établissements nouveaux y sont de même assujettis, ainsi que le Cirque Olympique comme théâtre où l'on joue des pantomimes. Nos théâtres Français, de l'Opéra-Comique et de l'Odéon sont exceptés de la disposition concernant les théâtres¹⁷⁷.

Assez curieusement, c'est l'Empire qui semble ici « renouer la chaîne des temps » par l'usage du vocable : la perception de la redevance est explicitement envisagée comme le retour à un état antérieur parfaitement légitime. Seuls les théâtres royaux échappent au paiement de la redevance. Son montant – déduction faite du droit des pauvres – est fixé par l'article 3 : le vingtième brut de la recette (5%) pour les théâtres et le cinquième brut de la recette (20%) pour les bals, concerts, fêtes champêtres de Tivoli et autres spectacles du même genre¹⁷⁸.

¹⁷⁵ Chiffres tirés du *Rapport fait au conseil [...] de Poncelet*, cités par Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 696. Les sommes peuvent être fixées à l'avance pour l'année ou varier de façon proportionnelle avec les recettes car il n'y a pas de taux fixé à l'avance comme ce sera le cas sous le Premier Empire.

¹⁷⁶ « Les répertoires de l'Opéra, de la Comédie-Française et de l'Opéra-Comique seront arrêtés par le ministre de l'Intérieur, et nul autre théâtre ne pourra représenter à Paris des pièces comprises dans les répertoires de ces trois grands théâtres sans leur autorisation et *sans leur payer une rétribution qui sera réglée de gré à gré et avec l'autorisation du ministre* ». Cette disposition est reprise dans l'article 4 de l'arrêté ministériel du 25 avril 1807 portant règlement pour les théâtres de Paris et des départements.

¹⁷⁷ Sur ce point, voir l'article d'Olivier Morand, « Vie et mort d'une redevance : le droit de l'Opéra (1811-1831) », *Revue de musicologie*, 2007, t. 93, n°1, p. 99-121. Nous l'avons complété à partir de sources manuscrites conservées dans la série O3 aux Archives nationales et d'une analyse détaillée du procès de 1828 (cf. *infra*).

¹⁷⁸ Cette logique est répercutée en province à partir du règlement du 15 mai 1815. Cf. *infra*, §2.

Ce cadre ne pouvait que convenir à la Restauration, qui en profite pour tenter d'accroître le poids de la redevance due à l'Opéra à deux reprises. Dès août 1814, un projet d'ordonnance prévoit de multiplier par deux la redevance, le taux passant de 5 à 10% des recettes¹⁷⁹. Inapplicable en l'état, le projet est retravaillé au début de la seconde Restauration pour aboutir à une nouvelle ordonnance en décembre 1815¹⁸⁰. Le prélèvement – déduction faite du droit des pauvres – est porté au quart brut de la recette « pour les bals masqués et non masqués, concerts, fêtes champêtres et autres [spectacles] du même genre » (art. 3) et au quinzième « pour les théâtres et tous les autres spectacles ou établissements », étant entendu que les théâtres royaux en sont exceptés (art. 4). Ce projet se présente ainsi comme un compromis entre les dispositions du décret du 13 août 1811 (jugées insuffisantes) et celles du projet d'ordonnance d'août 1814 (jugées trop excessives). Si la redevance n'est finalement pas augmentée, c'est parce que le ministère de l'Intérieur est parvenu à convaincre la Maison du Roi que les réclamations des théâtres secondaires seraient parfaitement fondées en droit :

En 1815 et en 1816, il parvint dans mes bureaux des mémoires rédigés par les directeurs des petits théâtres et dans lesquels on élevait de très fortes réclamations au sujet des impôts mis pour l'Opéra. On s'inscrivait surtout contre les augmentations proposées. Je vous envoie ces notes. *Elles sont pleines de raisonnement qu'on serait en peine de repousser.* Ces impôts sont consacrés par l'usage. Mais pourtant ils furent supprimés en 1791 comme tous les autres privilèges. Les petits spectacles ont été exempts de ces droits pendant 20 ans. C'est en 1811 qu'un simple décret les a rétablis. *Aucune loi précise n'a confirmé cet ordre. Il faudrait craindre d'éprouver bien des oppositions, si l'on voulait prendre des mesures qui tendissent à rendre la charge plus pesante.* Je crois 1° par l'état de notre législation ; 2° par les motifs que les directeurs font valoir dans leurs mémoires (motifs admis par mon prédécesseur au mois de janvier 1816), qu'il convient de renoncer au projet d'ajouter de nouvelles taxes à une perception déjà onéreuse¹⁸¹.

La menace – à peine voilée – d'un procès pour régler la question de la redevance advient en acte en 1828, et par ricochet, le contentieux rebondit à la Chambre des députés.

¹⁷⁹ O³ 1710. L'article 1^{er} énonce : « à compter du 1^{er} septembre prochain, les théâtres de l'Ambigu, de la Gaîté, du Cirque Olympique, et tous les autres théâtres qui pourraient s'établir postérieurement à la date de la présente ordonnance, acquitteront cette redevance sur le pied de dix au lieu de cinq pour cent, du montant de leurs recettes, sous la seule déduction du droit des pauvres. Le théâtre des Variétés acquittera cette redevance sur le pied de quinze pour cent à partir de la même époque et sous la même déduction ». Rappelons que l'initiative émane du baron La Ferté qui voit dans ce taux confiscatoire le moyen fiscal de ruiner les théâtres secondaires et donc de les supprimer (cf. *supra*, II, §2.2.1).

¹⁸⁰ O³ 1666.

¹⁸¹ F²¹ 1045 : Souligné par nous. Lettre du ministre de l'Intérieur au comte de Pradel, 4 septembre 1817. Les plaintes des directeurs de la Gaîté et de l'Ambigu auxquelles le ministre fait allusion sont conservées aux archives nationales dans le carton AJ¹³ 180 qui comporte un dossier partiel sur la redevance de l'Opéra.

1.2 La fronde des théâtres secondaires en 1828 : du procès fiscal au procès politique

Dans sa rubrique « Nouvelles de Paris », le *Courrier des Théâtres* annonce le 20 janvier 1828 :

Trois commissaires sont nommés pour représenter les théâtres qui ne veulent plus payer le droit de l'Opéra. Ce sont MM. de Pixérécourt, de Guerchy et Poirson. Il y a déjà une *Consultation* revêtue des signatures de plusieurs avocats, et qui le sera bientôt d'un plus grand nombre. Un *Mémoire* paraîtra très incessamment sur cet objet. En attendant, dès demain, le droit contesté sera refusé aux mandataires de l'Académie royale de musique, qui l'envoie percevoir tous les dix jours à la caisse des théâtres secondaires¹⁸².

Les directeurs des théâtres secondaires ont donc franchi le Rubicon et décidé de fronder ouvertement l'autorité de la Maison du Roi, ce qui s'explique par un contexte particulièrement favorable. D'une part, la formation du ministère Martignac le 5 janvier 1828, perçue comme une ouverture libérale après la chute du ministère Villèle, est suivie d'une vague de contestation qui s'abat sur les tribunaux afin de remettre en cause la légitimité de certains décrets impériaux maintenus sous la Restauration : cela ne peut qu'enhardir les directeurs des théâtres secondaires dans leur espoir d'obtenir la suppression de la redevance due à l'Opéra¹⁸³. D'autre part, Martignac, à la fois chef du gouvernement et ministre de l'Intérieur, se trouve en position de force face à la Maison du Roi, doublement affaiblie par de violentes querelles intestines¹⁸⁴ et par une affaire de concussion touchant le responsable de la perception de la redevance de l'Opéra¹⁸⁵. Le

¹⁸² Pixérécourt dirige la Gaîté, de Guerchy le Vaudeville et Poirson le Gymnase. Trois jours plus tard, le *Courrier des Théâtres* annonce que la requête a été transmise au ministre de l'Intérieur mais précise sans explication que le directeur de la Porte-Saint-Martin n'a pas voulu faire partie de ceux qui demandent à se soustraire au paiement de la redevance. On peut faire l'hypothèse que ce théâtre joue la carte de la prudence parce qu'il renégocie précisément à ce moment son privilège. Quant à la *Consultation* du 16 janvier 1828, elle est signée par 12 avocats : Edmond Blanc, Odillon-Barrot, Berville, Renouard, Mauguin, Coffinières, Barthe, Vulpien, Chaix d'Estanges, Nicot, Coeuret de Saint-Georges et Vivien. Elle est conservée dans le carton AJ¹³ 180.

¹⁸³ C'est du moins l'explication avancée par M^e Persil, avocat de l'Opéra, pendant le procès qui oppose l'Opéra aux théâtres secondaires : « Comment s'est formée cette coalition ? Le voici : La *Gazette des Tribunaux*, au commencement de cette année, remplit fréquemment ses colonnes de discussion sur la question de savoir si, depuis la Charte, les décrets impériaux avaient encore force de loi. Quelques tribunaux de première instance avaient jugé la négative ; il faut convenir que plusieurs cours royales partageaient cette opinion ; mais la Cour de Cassation en a fait justice, et la *Gazette des Tribunaux* a rapporté ses arrêts, notamment celui du 7 mars 1827, qui ont fixé sur ce point la jurisprudence ». Compte-rendu de l'audience du 16 août 1828 devant la cour royale de Paris cité dans La *Gazette des Tribunaux*, n°944, 16 et 17 août 1828.

¹⁸⁴ Le vicomte Sosthène de la Rochefoucauld, surintendant des Beaux-Arts depuis 1824, avait pour supérieur hiérarchique son propre père, le duc de Doudeauville. Après la démission de ce dernier en avril 1827 pour protester contre le licenciement de la garde nationale, la Maison du Roi est réorganisée en intendance générale confiée au baron de la Bouillierie. Les rapports entre ce dernier et Sosthène sont détestables.

¹⁸⁵ AJ¹³ 120. Le 15 mars 1828, Sosthène de La Rochefoucauld rapporte l'arrêté ministériel du 4 septembre 1822 qui avait confié à De Bief le droit de percevoir la redevance de l'Opéra pour neuf années à partir du 1^{er} janvier 1823. Il motive ainsi sa décision : « Une semblable mesure est impérieusement commandée par le refus de M. De Bief de verser un cautionnement de 25.000 francs pour garantie de sa gestion, et par le danger trop réel

temps paraissait donc venu pour les « petits théâtres » de contester définitivement la suzeraineté de l'Opéra en refusant de prêter l'hommage financier. La rupture étant irréversible, la question est portée devant les tribunaux selon une procédure plus complexe que prévu¹⁸⁶.

La première étape de la procédure judiciaire a lieu à huit-clos et échoue très rapidement puisque le 14 mars 1828, la chambre du conseil de la première chambre du tribunal de première instance se reconnaît incompétente¹⁸⁷. En effet, les enjeux débordent la question technique initiale du droit de contrainte pour toucher la légitimité même de la redevance : le procès implique dès lors la publicité des débats¹⁸⁸. La cause est donc renvoyée à une audience publique, qui s'ouvre le 9 avril. Le procès se déroule alors en deux temps¹⁸⁹. L'acte I a pour cadre le tribunal de première instance, l'affaire étant plaidée devant la 1^{ère} chambre présidée par M. Moreau lors de deux audiences, les 9 et 16 avril 1828. La cause de l'Opéra est défendue par M^e Persil, celle des théâtres secondaires par M^e Barthe. L'avocat du roi, M. Champanhet, prend ensuite la parole lors de l'audience du 2 mai, qui se conclut par le jugement du tribunal condamnant les théâtres secondaires. Il est fait appel de ce jugement, ce qui ouvre un entracte dont le cadre est la Chambre des députés. En effet, lors de la séance du 15 juillet 1828, le député de l'opposition Gaëtan de la Rochefoucauld¹⁹⁰ attaque frontalement la légalité de la redevance due à l'Opéra et relaie ainsi l'argumentation de M^e Barthe. L'acte II peut alors s'ouvrir devant la Cour royale de Paris. La 1^{ère} chambre est présidée par Séguier, les plaidoiries sont prononcées lors des séances des 9 et 16 août 1828. M^e Persil défend toujours seul l'Opéra, tandis que les théâtres secondaires se sont adjoints M^e Mauguin¹⁹¹. Lors de la seconde audience, M. Ferey, conseiller-auditeur, organe du ministère public

qu'il y aurait de laisser encore faire cette perception par un agent qui n'a pas craint d'employer à des spéculations personnelles les fonds appartenant à l'Académie Royale de Musique, et qui s'est trouvé dans l'impossibilité d'en effectuer le versement lorsqu'il en a été judiciairement requis ». De Bief avait aussi été chargé de la perception du droit des pauvres entre 1813 et 1825 et a donc cumulé les deux fonctions entre 1823 et 1825.

¹⁸⁶ L'article 10 du décret du 13 août 1811 prévoyait que dans le cas de retard du paiement de la redevance, l'administrateur comptable de l'Opéra dresserait sur les états arrêtés par le directeur une contrainte qui serait rendue exécutoire par le préfet du département, et qu'en cas de difficulté sur l'exécution, elle serait portée devant les cours et tribunaux, et jugée comme affaire sommaire à la chambre du conseil.

¹⁸⁷ *Le Courrier des Théâtres*, 14 mars 1828.

¹⁸⁸ *Le Courrier des Théâtres*, 15 mars 1828.

¹⁸⁹ *La Gazette des Tribunaux* retranscrit en intégralité les débats et décisions dans les numéros des 10 et 17 avril, 3 mai, 10, 17 et 19 août 1828.

¹⁹⁰ Frédéric-Gaëtan de La Rochefoucauld, marquis de Liancourt (1779-1863). Dernier fils du duc de La Rochefoucauld-Liancourt, il est élu député du Cher aux législatives de novembre 1827, et siège dans l'opposition où il se fait remarquer par sa défense du parlementarisme (*cf. infra*). Il votera l'adresse des 221.

¹⁹¹ M^e Mauguin le Vaudeville et les Variétés, M^e Barthe défend les théâtres de Madame et des Nouveautés.

intervient en dernier pour appuyer les assertions de M^e Persil. Le jugement est rendu deux jours plus tard, le 18 août : il condamne à nouveau les théâtres secondaires.

Quelle est la nature des arguments échangés ? En simplifiant beaucoup, on pourrait dire que les plaidoiries devant le tribunal d'instance ont plutôt pour enjeu la constitutionnalité du décret du 13 août 1811, tandis que celles tenues devant la cour royale de Paris se concentrent davantage sur le caractère de la redevance : impôt ou convention privée¹⁹² ? C'est d'abord sur ce dernier point que porte l'intervention de Gaëtan de la Rochefoucauld à la Chambre le 15 juillet 1828¹⁹³. Reprenant l'argument énoncé par M^e Barthe au cours de l'audience du 16 avril, il considère la redevance comme un impôt pour pouvoir mieux dénoncer l'illégalité de sa perception :

Savez-vous ce que l'on a dit pour maintenir cette contribution illégale ? On a dit que la Charte porte, article 48 : *Aucun impôt ne peut être établi ni perçu, s'il n'a été consenti par les deux Chambres et sanctionné par le roi*, et que cette contribution des petits théâtres au bénéfice de l'Opéra n'est pas un impôt, mais seulement une redevance.

La réponse n'est que trop facile. En jouant ainsi sur les mots de la Charte, on a oublié la loi que vous avez faite exprès pour empêcher ces sortes d'équivoques. L'article 32 de la loi du 28 avril 1816, que l'on reproduit chaque année dans la loi de finances, est ainsi conçu :

« Toutes contributions directes ou indirectes autres que celles autorisées ou maintenues par la présente loi, à quelque titre et sous quelque dénomination qu'elles se perçoivent, sont formellement interdites, à peine, contre les autorités qui ordonneraient, contre les employés qui confectionneraient les rôles et tarifs et ceux qui feraient le recouvrement, d'être poursuivis comme concussionnaires ».

Vous voyez que c'est justement parce que cette taxe n'est pas un impôt mais une redevance qu'il est défendu par la loi de la percevoir.

L'orateur, qui tient à se démarquer des adversaires de la subvention afin que son argumentation soit prise en compte sur le fond, poursuit plus loin son raisonnement qu'il résume par une défense réitérée du parlementarisme : « Je pense qu'il est du devoir de la Chambre de réclamer toutes les fois qu'une contribution est perçue sans avoir été autorisée par elle ; car c'est alors non seulement un désordre public, mais encore un empiètement sur les droits du pouvoir législatif¹⁹⁴ ». Pour sortir de l'impasse, Gaëtan de

¹⁹² En fait, ces deux enjeux sont débattus devant les deux tribunaux, seule leur place relative varie. On trouvera dans notre master 2 un tableau comparatif qui permet d'ordonner rigoureusement les arguments échangés autour de chaque grande question débattue, appuyés par de larges extraits des plaidoiries pour illustrer chaque argument. Cf. Sylvain Nicolle, *Les Théâtres et le pouvoir [...], op. cit.*, p. 70-73.

¹⁹³ AP (2^{ème} série), t. 56, p. 141-143. Les citations qui suivent en sont extraites. C'est aussi au cours de cette séance que pour la première fois, Sosthène de la Rochefoucauld vient défendre son administration, tout en se gardant bien d'aborder le sujet de la redevance.

¹⁹⁴ Gaëtan de la Rochefoucauld avait déjà défendu avec force les prérogatives des Chambres face au pouvoir royal lors d'une séance particulièrement houleuse six mois auparavant : « Il me semble aussi Messieurs, que

la Rochefoucauld appelle le gouvernement à supprimer la perception du vingtième de l'Opéra car « pour peu qu'il tarde, elle sera abolie malgré lui par l'autorité judiciaire »¹⁹⁵. Posé en ces termes, le débat sur la perception du vingtième de l'Opéra change de nature : le registre initial des arguties juridiques tend à s'effacer devant une réflexion élargie à la nature même du régime politique, basculement qu'il faut lier à la nouvelle donne politique depuis la chute du ministère Villèle¹⁹⁶. Martignac, dont la marge de manœuvre politique est très limitée à la Chambre, se montre prudent dans sa réponse. Il affirme certes que la redevance due à l'Opéra est implicitement liée au privilège et remarque au passage que les théâtres secondaires n'ont jamais explicitement refusé de la payer, pas plus qu'ils ne l'ont attaquée lors du renouvellement de leurs privilèges¹⁹⁷. Mais afin de désamorcer le caractère potentiellement explosif du débat, il s'empresse de le dépolitiser : « Au reste, la Chambre n'a pas à s'occuper de cette question, qui fait maintenant l'objet d'un débat judiciaire. Depuis peu de temps les petits théâtres ont prétendu qu'ils n'étaient pas tenus de payer la subvention à l'Opéra ; un litige s'est établi : les tribunaux prononceront ».

Le verdict de la cour royale confirme celui du tribunal d'instance. Par deux fois, les tribunaux ont donc suivi en tout point les arguments de M^e Persil, sans aucune restriction. Et pourtant cette victoire judiciaire s'apparente à une victoire à la Pyrrhus. La monarchie de Juillet, confrontée à une nouvelle fronde des théâtres secondaires depuis la chute de la Restauration¹⁹⁸, supprime définitivement la redevance due à l'Opéra par l'ordonnance du 24 août 1831 en retournant le verdict des tribunaux :

depuis l'établissement de la Charte le pouvoir législatif a été divisé en trois parts, et on ne prétendra pas sans doute que celles attribuées à la chambre des Pairs et à la chambre élective soient d'une autre essence que celle attribuée au roi. Il en résulte évidemment que le roi est souverain dans toute l'étendue de ses attributions, et que vous l'êtes également dans toute l'étendue des vôtres. Tel est le gouvernement constitutionnel ». *AP* (2^{ème} série), t. 52, p. 622-623. Séance du 13 février 1828.

¹⁹⁵ Il cite devant les députés les motifs de l'arrêt de la Cour de cassation qui explique la tenue d'un second procès devant la Cour royale.

¹⁹⁶ Le député De Berbis avait proposé le 1^{er} mai 1826, en tant que rapporteur du budget des dépenses de 1827, l'extension de la redevance payée par les théâtres secondaires aux autres théâtres subventionnés : « La multiplicité des théâtres de la capitale a paru à votre commission, nuisible au bon goût, aux saines doctrines littéraires et aux chefs d'œuvre de l'art dramatique. Vos commissions précédentes ont émis le vœu qu'ils vinssent au moins au secours des théâtres royaux par une redevance annuelle, mais il ne sont assujettis, par le décret du 13 août 1811, à cette redevance, qu'envers l'Académie royale de musique : nous ne verrions aucun inconvénient à étendre cette disposition ». *AP* (2^{ème} série), t. 47, p. 557. Cette proposition n'avait alors suscité aucune opposition, argument sur lequel s'appuie Persil dans ses plaidoiries à deux reprises.

¹⁹⁷ On peut y voir une allusion particulière au théâtre de la Porte-Saint-Martin (voir note 181).

¹⁹⁸ *AJ*¹³ 180. Lettre des commissaires liquidateurs de l'ancienne liste civile au ministre des Finances, 7 mai 1831. D'après ce document, trois mois après « les événements de juillet », des contraintes furent décernées contre les directeurs et envoyées au préfet de la Seine qui les ajourna. Les commissaires, confrontés à l'éventualité de

Attendu que cette redevance n'est point un impôt public, que les lois de finances n'en font aucune mention, et que par conséquent elle ne constitue qu'une charge particulière que le gouvernement avait imposée à ces théâtres en autorisant leur exploitation ; les dispositions du décret du 13 août 1811, relatives à l'Académie royale de musique, resteront sans effet¹⁹⁹.

Contestée officieusement pour son rétablissement sous l'Empire, combattue officiellement par voie judiciaire et parlementaire sous la Restauration, abattue sous la Monarchie de Juillet : telle est la trajectoire de la redevance du vingtième perçue par l'Opéra sur les théâtres secondaires, excellent révélateur de la politique théâtrale du gouvernement eu égard à la conception élastique (tantôt restrictive, tantôt extensive) qu'il se fait du privilège, comme le confirme l'examen de la redevance due aux directeurs brevetés dans les départements.

2 La redevance due aux directeurs brevetés dans les départements

La logique féodale établie entre l'Opéra et les théâtres secondaires à Paris se décline aussi en province : les théâtres jouent le rôle du seigneur, les spectacles de curiosités celui de vassaux. En effet, l'article 21 du règlement du 15 mai 1815 stipule :

Les directeurs des troupes stationnaires dans les lieux où ils sont établis et les directeurs des troupes ambulantes dans les lieux où ils se trouvent exercer, eux ou leurs régisseurs régulièrement reconnus, ont le droit de percevoir un cinquième sur la recette brute des spectacles de curiosités, de quelque genre et sous quelque dénomination qu'ils soient, défalcation faite toutefois du droit des pauvres²⁰⁰.

Ces dispositions, confirmées par l'ordonnance royale du 8 décembre 1824 sur les théâtres de province²⁰¹, reposent sur le même présupposé qu'à Paris : il faut limiter la concurrence pour éviter la multiplication des faillites et la dégradation du goût. Après la Révolution de 1830, les directeurs de spectacles de curiosités s'appuient sur l'ordonnance ayant supprimé la redevance due à l'Opéra (*cf. supra*) et reprennent à leur compte l'accusation d'« inconstitutionnalité » de la redevance qui pèsent sur eux. Or la jurisprudence est à cet égard très contradictoire : entre 1833 et 1850, les tribunaux

mener de nouvelles poursuites pour percevoir les arrérages dus à l'Opéra, demandent à leur ministre de tutelle de s'informer auprès du comte d'Argout, ministre du Commerce et des Travaux Publics en charge des théâtres, pour savoir où en est le projet d'ordonnance devant supprimer la redevance.

¹⁹⁹ Adolphe Lacan et Charles Paulmier, *op. cit.*, t.1, p. 187.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 187-188.

²⁰¹ L'article 11 stipule : « Les directeurs continueront à jouir de l'indemnité qui leur est allouée sur les spectacles de curiosités, de quelque nature qu'ils soient. Toute exception qui aurait pu être accordée à cet égard est révoquée. En conséquence, aucun spectacle de ce genre ne pourra être autorisé par les maires qu'avec la réserve expresse du prélèvement établi en faveur des directeurs privilégiés, qui restera fixé à un cinquième de la recette brute, défalcation faite du droit des pauvres, ainsi que cela est indiqué par l'art. 21 du règlement de 1815, et conformément à l'art. 15 du décret du 8 juin 1806 ».

rendent cinq jugements qui donnent raison aux entrepreneurs de spectacles de curiosités contre huit qui leur donnent tort²⁰². La tendance semble néanmoins s'inverser sous le Second Empire : Simon Lévy, directeur du théâtre de Lille, s'en plaint ouvertement dans une pétition adressée au Sénat en avril 1862²⁰³. Le sénateur Amédée Thierry lui adresse une fin de non-recevoir dans son rapport présenté le 28 février 1863. Il retourne subtilement l'argumentation du pétitionnaire en liant de façon indissociable abolition de la redevance et abolition du droit des pauvres :

Le sieur Lévy, qui réclame si vivement la suppression du droit des pauvres, voudrait au contraire qu'on fortifiât le droit des directeurs à une redevance sur les recettes des spectacles de curiosités, bals, concerts, etc. Ce droit, établi par les lois et règlements de la matière, a été contesté plus d'une fois par les redevables qui ont même obtenu plusieurs arrêts des cours impériales ou jugements de tribunaux de commerce. La pétition voudrait que de nouvelles dispositions législatives ou réglementaires tranchassent décidément la question en faveur des directeurs. On voit que le sieur Lévy, se plaçant au point de vue exclusif des directeurs, sacrifierait encore ici l'intérêt des pauvres, car peut-on appeler autrement les saltimbanques, chanteurs et autres, qui payent pourtant une rétribution sur leur travail aux directeurs des troupes dramatiques ? Au reste, c'est une question dont l'examen trouvera sans doute sa place dans le travail de révision dont j'ai parlé. Le jour où l'on supprimerait le droit que les directeurs payent aux pauvres, il serait juste de supprimer aussi celui que leur paye une classe d'artistes que l'on pourrait appeler les pauvres de l'art théâtral²⁰⁴.

En dépit de cette affirmation de principe, c'est pourtant l'inverse qui se produit : si la rétribution à laquelle sont soumis les spectacles de curiosités en faveur des directeurs privilégiés est effectivement supprimée par le décret sur la liberté des théâtres du 6 janvier 1864 (article 6), ce n'est pas le cas du droit des pauvres, troisième redevance spécifique qui pèse cette fois sur tous les théâtres et perdure tout au long du XIX^e siècle.

3 Le droit des indigents

²⁰² Adolphe Lacan et Charles Paulmier, *op. cit.*, p. 190. Les deux auteurs, qui prennent nettement parti pour la légitimité de la redevance, donnent la liste des arrêts. Ajoutons qu'en réponse à la 6^{ème} question de la circulaire ministérielle du 15 juillet 1848, 22 préfets se prononçaient pour l'abolition de la redevance contre 12 qui en demandaient le maintien. Quelques uns proposaient son maintien limité aux cirques ou la réduction du prélèvement au dixième. *Conseil d'Etat. Enquête et documents officiels [...], op. cit.*, p. 191.

²⁰³ CC 480⁷. La pétition est imprimée sous le titre *Pétition au Sénat. Quelques réflexions sur les théâtres de la province*, Lille, Alcan Lévy, avril 1862. Outre les cinq jugements défavorables aux directeurs entre 1834 et 1850, l'auteur en mentionne deux rendus en octobre 1861 par les tribunaux de commerce d'Arras et de Valenciennes et ajoute sans plus de précision « et d'autres jugements plus récents encore » (p. 3).

²⁰⁴ MU du 1^{er} mars 1863, p. 308. Rapport reproduit *in extenso* dans notre annexe n°12.

3.1 Les origines²⁰⁵

L'impôt établi en faveur des pauvres sur les théâtres et spectacles publics remonte au XVI^e siècle, lorsque le Parlement de Paris prévoit dans son arrêt du 27 janvier 1541 que les Confrères de la Passion verseront une somme de mille livres tournois aux pauvres. Le droit des pauvres n'était alors conçu que comme un dédommagement du « tort » causé par les représentations théâtrales dont les horaires (de une heure à cinq heures) risquaient de distraire le peuple du service divin, et par conséquent diminuer les aumônes. Sous le règne de Louis XIV, le motif devient officiellement philanthropique : les plaisirs du public doivent contribuer au soulagement des pauvres comme le stipule l'ordonnance du 25 février 1699²⁰⁶, idée que Voltaire résume en une formule dans son *Dictionnaire philosophique* (1764) : « Par une police admirable, les voluptés mêmes et le luxe servent la misère et la douleur²⁰⁷ ». L'ordonnance du 5 février 1716 ajoute une nouvelle taxe sur le prix des places (1/9^e), ce qui porte l'impôt à plus de 25%. Appelé pour cette raison le « quart des pauvres », l'impôt est supprimé de façon conditionnelle le 6 août 1789, la loi prévoyant qu'en attendant le vote des moyens de subvenir aux besoins des pauvres, on continuerait à percevoir l'impôt²⁰⁸. Il est rétabli de façon fixe par la loi du 7 frimaire an V (27 novembre 1796), dont l'article 1^{er} énonce :

Il sera perçu un décime par franc (deux sous par livre) en sus du prix de chaque billet d'entrée pendant six mois, dans tous les spectacles où se donnent des pièces de théâtre, des bals, des feux

²⁰⁵ Le retour aux textes originaux s'avère indispensable pour comprendre le débat juridique qui oppose partisans et opposants du droit des pauvres. Latruffe-Montmeyllian, avocat aux Conseils du Roi et à la cour de cassation le soulignait dès 1829 : « Par une singularité remarquable dans ce procès, les mêmes textes, les mêmes décisions ou arrêtés du gouvernement sur lesquels l'Administration des Hospices fonde ses droits, sont aussi ceux que ses adversaires n'ont pas craint d'invoquer pour justifier leur résistance ». Il en déduit que « de deux interprétations qui s'appuient ainsi sur la même base et s'excluent mutuellement, l'une doit être aussi essentiellement bonne que l'autre est radicalement fautive ». *Précis pour l'administration des hospices civils de Paris en réponse au mémoire publié par MM. les directeurs et entrepreneurs des théâtres [...]*, Paris, Imprimerie de Huzard, 1829, p. 19. Une des meilleures synthèses reste la thèse de droit de René de Guillin, *Du droit des pauvres sur les spectacles de Paris*, Paris, Arthur Rousseau, 1900.

²⁰⁶ « Il sera levé et reçu, au profit dudit hôpital général, un sixième en sus des sommes qu'on reçoit à présent, et que l'on recevra à l'avenir pour l'entrée aux-dit opéras et comédies, lequel sixième sera remis au receveur dudit Hôpital pour servir à la bienveillance des pauvres ».

²⁰⁷ Voltaire, article « Hôpitaux » du *Dictionnaire philosophique* cité dans le *Rapport adressé à son Excellence M. le Ministre des Lettres, Sciences et Beaux-Arts par la Commission instituée à l'effet 1^o d'étudier les questions qui se rattachent à la perception de l'impôt établi dans les théâtres et autres spectacles en faveur des indigents [...]*, Paris, Imprimerie Nationale, 1870, p. 7.

²⁰⁸ René de Guillin, *op. cit.*, p. 27-28. L'auteur explique le flou de la perception par un problème de sources : « En fait, il est difficile de se rendre compte si, pendant une période aussi troublée, l'impôt fonctionne bien régulièrement. De 1789 à 1796, il n'y a plus de statistique ». Un député avait réclamé un prélèvement d'1/5^e sur les recettes dès le 13 janvier 1791. Voir *AP* (1^{ère} série), t. 22, p. 215.

d'artifices, concerts, courses et exercices de chevaux, pour lesquels les spectateurs payent. La même perception aura lieu sur le prix des places louées pour un temps déterminé.

Moins d'un an plus tard, la loi du 8 thermidor an V (26 juillet 1797) élève l'impôt au quart de la recette pour les spectacles autres que les pièces de théâtre (art. 2). Sous l'Empire, le décret du 9 octobre 1809 établit que « les droits qui ont été perçus jusqu'à ce jour, en faveur des pauvres et des hospices, en sus de chaque billet d'entrée et d'abonnement dans les spectacles [...] continueront à être indéfiniment perçus » (art. 1^{er}) et fixe le taux de prélèvement au onzième pour les théâtres.

Quelles sont les modalités de sa perception ? C'est une question décisive pour comprendre les enjeux du débat entre les Hôpitaux de Paris et les directeurs de théâtres. La loi du 7 frimaire an V ne désignait pas les personnes chargées de percevoir le nouvel impôt. Les directeurs de théâtres refusèrent d'abord de prendre en charge cette mission, ce qui oblige le Directoire à prendre un arrêté trois semaines plus tard (29 frimaire an V) pour mettre un terme aux difficultés. L'article 1^{er} stipule que « les directeurs, administrateurs et entrepreneurs de tous les spectacles [...] seront tenus, conformément à la loi du 7 frimaire dernier, de percevoir, au profit des indigents, un décime par franc en sus du prix des billets d'entrée ». L'article 2 précise qu'ils « enverront, le primidi de chaque décade, le relevé de leurs registres d'entrées, au Bureau central du canton de Paris, pour justifier du produit de cette perception ». Le produit de l'impôt versé aux indigents (basé sur les registres d'entrées) est donc bien distinct des recettes propres aux théâtres (basées sur les registres de caisse). Le décret du 9 octobre 1809 rappelle dans son article 2 les conditions de la perception à Paris : elle est « mise en ferme ou en régie intéressée » sous l'autorité de la Commission exécutive des Hospices de Paris (article 2)²⁰⁹. Dans les faits, la perception se traduit par l'envoi de commissaires préposés à cet effet qui chaque soir se rendent dans les différents théâtres de la capitale pour prélever la somme correspondante au bordereau établi²¹⁰.

²⁰⁹ Rappelons que Paris dispose d'une structure spécifique pour organiser et gérer l'Assistance publique dans la capitale. L'arrêté consulaire du 27 nivôse an IX (17 janvier 1801) institue un conseil général d'administration des hospices de Paris de onze membres ayant la maîtrise des dépenses et des recettes de ses établissements. Une commission exécutive de cinq puis six membres nommés par le ministre de l'Intérieur sur présentation du Conseil général de la Seine assure l'application des mesures décidées par le Conseil général des Hospices. Cf. Alfred Fierro, article « Assistance publique », *Histoire et dictionnaire de Paris*, Paris, R. Laffont, 1996, p. 689.

²¹⁰ Rappelons que les archives sont toujours conservées par les Hôpitaux de Paris (voir introduction).

Sur la base de cette législation, la perception s'effectue sans trop de difficultés jusqu'à ce qu'éclate un conflit majeur à la fin de la Restauration²¹¹. En 1829, l'administration des Hospices de Paris décide de prélever le droit des pauvres non plus seulement sur les billets payants, mais aussi sur les billets gratuits et entrées de faveur. Les positions se durcissent immédiatement car les deux parties en présence cherchent à récupérer de l'argent dans un contexte économique plus difficile. D'un côté, les Hôpitaux de Paris sont victimes d'un préjudice financier causé par le trafic de billets qui a pris d'immenses proportions²¹². De l'autre, les directeurs des théâtres secondaires tentent de compenser la baisse des recettes liée au poids de la concurrence et à l'augmentation du coût des représentations, d'autant plus qu'ils n'ont pu obtenir la suppression de la redevance due à l'Opéra l'année précédente. Sept avocats collaborent ainsi à un *Mémoire*, daté du 22 mars 1829, afin de défendre les droits des directeurs des théâtres parisiens²¹³, à la suite d'une contrainte décernée par Locré de Saint-Julien contre divers théâtres pour les quatre derniers jours de février (du 25 au 28) parce qu'ils ont refusé de payer le droit des pauvres. Les Hospices de Paris répliquent par un *Précis*²¹⁴ qui réfute point par point le *Mémoire* et se présente comme un état des lieux de la législation existante et de la jurisprudence sur le sujet, à Paris, comme en province, ce qui explique que ce document serve de référence juridique au débat pendant tout le XIX^e siècle. A partir de ces deux sources contradictoires, nous proposons un tableau qui constitue en quelque sorte « la matrice argumentative » du droit des pauvres au XIX^e siècle.

3.2 Partisans et opposants : les arguments en présence

²¹¹ Notons que c'est seulement sous ce régime politique que le droit des pauvres reçut la même sanction législative que les autres contributions publiques à partir de la loi de finances du 25 mars 1817 (article 131).

²¹² En 1826, l'Assistance Publique estime à plus de 100 000 francs le préjudice qui lui cause par ce trafic. Sur ce point, nous nous permettons de renvoyer à Sylvain Nicolle, « Le trafic des billets de théâtre sous la Restauration : l'impossible contrôle » dans Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon (dir.), *Au Théâtre ! La sortie au spectacle, XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014, p. 25-44.

²¹³ *Mémoire pour MM. les Directeurs et Entrepreneurs des Théâtres de l'Opéra-Comique ; Italien ; de S.A.R Madame ; du Vaudeville ; des Variétés ; de la Gaîté ; de l'Ambigu-Comique ; de la Porte Saint-Martin, et du Cirque-Olympique contre M. Locré de Saint-Julien*, Imprimerie Paul Renouard, 1829. Les signataires sont Deloche, Barthe, Dupin jeune, Macarel, Dalloz, Edmond Blanc, Chaix-d'estanges. Soulignons que trois d'entre eux, Edmond Blanc, Barthe et Chaix d'Estanges, avaient déjà signé la *Consultation* contre le paiement de la redevance due à l'Opéra, ce qui accreditte l'hypothèse d'une continuité entre ces deux offensives juridiques.

²¹⁴ L'auteur est Latruffe-Montmeyllian (voir note 198).

Administration des hospices civils de Paris (Précis pour l'administration...)	Directeurs de théâtres (Mémoire pour MM. les Directeurs...)
1° L'assiette de l'impôt	
<p>Elle repose sur le plaisir des spectacles donc le contribuable est le spectateur :</p> <p>« Le droit sera perçu en sus du prix ; donc il n'est pas la même chose que le prix. Donc chaque entrée porte avec elle son prix relatif au théâtre et son prix relatif aux Hospices [...] l'une paie l'industrie de ceux qui exercent l'art dramatique ; l'autre ne paie rien ; elle n'est que l'impôt établi au profit de l'infortune sur le plaisir que le spectateur va partager » (p. 19-20)</p> <p>« Quant à l'intention qu'on attribue au législateur d'avoir voulu frapper de la taxe des pauvres l'homme qui paie le droit d'entrer au théâtre, et en dispenser celui qui ne le paie pas, il faut convenir qu'elle appartient plus à la bizarrerie qu'à la haute philanthropie, dont on veut la faire dériver. Ce serait ajouter une charge à une charge, et attribuer une dispense à une première faveur (p. 23)</p>	<p>Elle frappe la caisse des théâtres donc le contribuable est le directeur :</p> <p>« la loi de frimaire an V fixe le droit des pauvres d'après le prix des billets d'entrée (p. 6) [en sus du prix du billet signifierait le prix du billet : les deux expressions sont considérées comme synonymes]</p> <p>« Un motif de haute philanthropie a dicté cette disposition ; on a voulu que l'homme qui consacrait une somme quelconque à ses plaisirs contribuât au soulagement des pauvres » (p. 6)</p>
2° La quotité et base de perception	
<p>Elle se détermine sur la valeur du tarif que chaque théâtre attache à la place occupée par le spectateur. Cette valeur constitue le prix du billet :</p> <p>« Toute la différence qui existe entre une entrée de faveur et un billet acheté au bureau consiste seulement dans la manière dont ils sont parvenus dans la main de celui qui le possède. Faire payer la taxe à l'un, parce qu'il est acquis à titre onéreux, et en affranchir l'autre, parce qu'il a été obtenu à titre gratuit, c'est vouloir que la base de l'impôt ne porte plus sur les plaisirs des spectacles, mais uniquement sur les moyens de se procurer des billets » (p. 24)</p>	<p>Elle se proportionne sur la recette effective de la caisse des Théâtres :</p> <p>« La perception ne saurait avoir lieu que sur les sommes qui entrent réellement et effectivement dans les caisses des théâtres par le paiement du prix des billets d'entrée et des abonnements » (p. 6)</p>
3° Le mode de perception	
<p>Il consiste dans l'obligation imposée aux directeurs des théâtres de recevoir le droit des pauvres et d'en rendre compte aux hospices :</p> <p>« La perception exigée dans l'intérêt public et pour les Hospices n'est pas dans le commerce ; elle ne peut pas être modifiée ou détruite par l'effet d'une convention ou de la libéralité de celui qui a mission de la recevoir, et cela par la double raison qu'elle est établie par la disposition de la loi, qu'il n'est pas permis d'enfreindre, et qu'elle n'appartient qu'aux pauvres, dont les revenus ne sont pas à la discrétion de MM. les entrepreneurs et Directeurs des théâtres » (p. 20) [l'argument se base sur l'arrêté du 29 frimaire an V]</p>	<p>Il faut nécessairement qu'il y ait quelque chose d'encaissé pour le théâtre :</p> <p>« la loi de frimaire an V fixe le droit des pauvres d'après le prix des billets d'entrée ; elle prescrit la perception d'un supplément de recette : pas de recette, pas de supplément, c'est-à-dire aucun droit pour les pauvres » (p. 6)</p>

Cette confrontation est-elle rendue obsolète par la liberté des théâtres ? Bien loin de réduire à néant les arguments des uns et des autres, le décret du 6 janvier 1864 maintient explicitement le droit des pauvres²¹⁵, ce qui ajoute deux griefs supplémentaires adressés par les directeurs de théâtres à l'Assistance Publique, particulièrement entre 1867 et 1870. Nous procédons comme précédemment :

²¹⁵ L'article 2 précise : « Continueront d'être exécutées les lois existantes sur la police et la fermeture des théâtres ainsi que sur la redevance établie au profit des pauvres et des hospices ».

Administration des hospices civils de Paris	Directeurs de théâtres ²¹⁶
1° Le droit des pauvres est-il lié au système du privilège ?	
<p>Le droit des pauvres existait déjà sous le régime de la liberté des théâtres :</p> <p>« Il est utile de rappeler que cette liberté et cette concurrence existaient en l'an V ; que depuis la loi du 19 janvier 1791 jusqu'au décret du 8 juin 1806, les entreprises théâtrales ont pu se constituer en nombre illimité par voie de simple déclaration ; que c'est en présence de cette liberté industrielle et de ses conséquences que le droit des pauvres a été institué dans les conditions d'une indépendance absolue, sans que le législateur ait un instant songé que, pesant sur le public seul, il pût, à aucune époque, être considéré comme un impôt sur le théâtre »²¹⁷.</p>	<p>Le droit des pauvres est incompatible avec la liberté des théâtres :</p> <p>« Tant que dure le régime du privilège, les Directeurs n'ont rien à répondre, leur industrie n'existe que par le bon plaisir ; on met à son existence telle condition que l'on veut ; on exige d'eux un sacrifice en reconnaissance du monopole qu'on leur accorde [...] Sa Majesté l'Empereur Napoléon III, en rétablissant la liberté de l'industrie des théâtres, a replacé les directeurs sous l'empire du droit commun. La réserve, insérée dans le décret pour le maintien du droit des pauvres est simplement transitoire. Le législateur ne veut pas, du jour au lendemain, supprimer un impôt dont on a l'emploi forcé ; mais la précaution même qu'on prend, d'en stipuler le maintien, indique qu'il est destiné à disparaître ! » (p.1-2).</p>
2° La suppression du droit des pauvres doit-elle compenser les effets de la concurrence ?	
<p>La liberté a contribué à l'augmentation générale des recettes :</p> <p>« Il résulte de ces chiffres qu'en vingt ans, les recettes des théâtres ont presque doublé. On voit aussi que, dans l'espace très court, écoulé depuis 1863, et sous le régime même de la liberté, les produits se sont accrus de plus de 13 millions [...] Et remarquez que les directeurs ne se sont même pas bornés à augmenter le prix des places : ils ont transformé en places d'un prix élevé un grand nombre de places à bon marché, et aujourd'hui il est même des théâtres où le parterre n'existe plus. On peut ajouter que les théâtres, qui usent largement de la faculté d'interrompre leurs représentations, ne se font pas faute de chômer, même en dehors de la saison des grandes chaleurs, quand cette mesure est utile à leurs intérêts ; ils diminuent ainsi, d'une manière très notable leurs frais, sans compter le bénéfice des tournées de province »²¹⁸.</p>	<p>La liberté, malgré ses indéniables bienfaits, a aggravé les effets de la concurrence :</p> <p>« Monsieur le Directeur de l'Assistance publique a signalé une augmentation considérable dans les recettes des théâtres. Si cette augmentation est vraie (et nous voulons le croire, quoique les chiffres énormes qu'on a mis en avant, sans produire aucun détail à l'appui, nous aient frappé d'un étonnement qui dure encore), il faut sans doute en attribuer la cause au grand nombre, sinon de théâtres, du moins de spectacles de tous étages, et surtout de concerts, cafés chantants, etc... éclos au soleil de la liberté des théâtres, preuve de ce que cette nouvelle loi a créé de nouvelles concurrences, c'est-à-dire de difficultés. Et puis, il ne faut pas oublier que la recette n'est qu'un côté de la question, côté insignifiant quand on néglige celui de la dépense » (p. 3).</p>

²¹⁶ *Observations sur le droit des pauvres à Son Excellence le Ministre des Beaux-Arts*, Paris, Morris, 1870. Il s'agit pour les délégués des directeurs de théâtres concernés (Montigny, Cogniard, Harmant, Déjazet, Laroche, Chotel) de « résumer en quelques pages les renseignements qu'ils ont essayés de fournir à la Commission [instituée pour étudier la question du droit des pauvres – voir note 236] dans la séance du 23 janvier, en y ajoutant quelques observations nouvelles ».

²¹⁷ Argument cité dans le *Rapport adressé son Excellence M. le Ministre des Lettres, Sciences et Beaux-Arts par la Commission instituée à l'effet 1° d'étudier les questions qui se rattachent à la perception de l'impôt établi dans les théâtres et autres spectacles en faveur des indigents [...]*, Paris, Imprimerie Nationale, 1870, p. 17-18. Husson, directeur de l'Assistance publique et membre de cette Commission, ne se donne pas la peine de le rappeler explicitement dans ses brochures. C'est un peu curieux car c'est l'argument imparable par excellence !

²¹⁸ *Administration générale de l'Assistance publique à Paris. Note sur le droit des pauvres [...]*, Paris, Paul Dupont, 1870, p. 13-14. Il s'agit d'un document lu le 13 décembre 1869 par Husson devant la Commission d'examen du droit des pauvres précédemment évoquée. La brochure comporte deux parties : la note proprement dite (p. 3-22) et les annexes (p. 26-61). Celles-ci comportent des sources normatives (à partir du Directoire), parlementaires, financières (recettes totales des théâtres de 1849 à 1869 et produit du droit des indigents de 1855 à 1866). On y trouve également une liste des établissements soumis au droit des pauvres au 1^{er} semestre 1807 (à la veille du décret de réduction des théâtres) et en décembre 1809 (après le décret prorogeant définitivement l'impôt) ainsi qu'une anthologie d'articles de journaux sur la question.

3.3 Les tentatives de réforme

Malgré l'intransigeance de l'Administration des Hospices civils de Paris, les directeurs de théâtres persévèrent dans leur combat contre le droit des pauvres, en modulant au gré des circonstances leurs revendications. Celles-ci prirent deux formes principales : l'une, radicale, exigeait la suppression totale du droit des pauvres tandis que l'autre, plus modérée, se contentait, soit de la diminution de sa quotité, soit du changement de base de sa perception, de la recette brute à la recette nette. Pour parvenir à leurs fins, les directeurs n'hésitent pas à mobiliser les parlementaires par des brochures ou des pétitions afin d'obtenir un projet de loi leur donnant gain de cause. Un parcours chronologique des débats balayant le XIX^e siècle permettra de prendre la mesure du caractère récurrent et voué à l'échec de ces tentatives.

Après avoir été contraints de s'acquitter du droit des pauvres sur les billets de faveur en 1829 (cf. *infra*), les directeurs passent à l'offensive au début de la monarchie de Juillet. Puisque la redevance due à l'Opéra a été abolie, pourquoi ne s'affranchiraient-ils pas aussi du droit des pauvres ? Les députés sont sollicités par plusieurs voies. Une pétition est renvoyée à la commission du budget le 3 décembre 1831 à la suite du rapport de L'Herbette favorable à « la réduction d'une taxe très onéreuse²¹⁹ ». Les directeurs de théâtre reprennent cette proposition plus modérée que la suppression totale dans une brochure distribuée aux Chambres en 1833²²⁰, à laquelle l'administration des hospices choisit de répondre par la même voie²²¹. Ils insistent sur la situation difficile qu'ils traversent depuis les journées de juillet 1830, difficultés qui se traduisent dans le meilleur des cas par une forte diminution des recettes²²² et dans le pire par la faillite²²³. En conséquence, les directeurs demandent « qu'on réduise cet

²¹⁹ AP (2^{ème} série), t. 72, p. 221-222. La pétition originelle ne semble pas conservée aux Archives nationales.

²²⁰ C 2761. *Réclamation des directeurs de Paris au sujet du droit des pauvres*, Paris, s.d. C'est la critique interne qui permet de dater la brochure du premier semestre 1833 (cf. note 220).

²²¹ C 2762. *Réponse de l'administration des hôpitaux au mémoire des directeurs de théâtres de Paris*, Paris, 1833.

²²² Un état des recettes de cinq théâtres (Théâtre-Français, Théâtre-Italien, Gymnase, Variétés, Gaîté) compare la situation trente mois avant juillet 1830 et trente mois après et conclut à une perte totale de 2 252 050 francs 65 centimes. Pour attester la véracité de leurs informations, les directeurs précisent que « les tableaux détaillés et signés sont entre les mains de M. le Président de la Commission des recettes » (*Réclamation des directeurs [...]*, *op. cit.*, n.1, p. 10).

²²³ Les directeurs avancent le chiffre de 12 faillites et affirment que le droit des pauvres en est la première cause (*Ibid.*, p. 13), stratégie constamment reprise par la suite. Preuve du caractère polémique de la brochure, l'épidémie de choléra de 1832 est totalement « oubliée » pour rendre compte de leurs difficultés. L'Enquête du Conseil d'Etat mentionne 11 faillites entre le 29 août 1830 et le 28 juin 1833 (*Enquête [...]*, *op. cit.*, p. 207).

impôt au trentième ou tout au plus au vingtième de la recette, au lieu du dixième²²⁴ ». Enfin, ils sollicitent en 1834 plusieurs députés « classiques » au cours d'une véritable entreprise de « lobbying » qui échoue lamentablement et dont Viennet paraît la dupe²²⁵. Le débat parlementaire s'estompe par la suite, puisque seul le général Demarçay demande en 1837 la suppression du droit des pauvres comme contrepartie à sa proposition de supprimer les subventions théâtrales²²⁶. Il faut attendre 1845 pour que les doléances des directeurs soient prises en compte dans le cadre d'un rapport confié par le ministre Duchâtel à deux inspecteurs des établissements de bienfaisance. Toutefois, si le rapport préconise bien une modification de la perception basée sur les recettes nettes, c'est-à-dire les bénéfiques²²⁷, le gouvernement ne reprend pas la proposition et la monarchie de Juillet s'effondre trois ans plus tard sans que la question du droit des pauvres ait avancé de façon significative.

C'est la gravité de la situation économique qui amène la II^e République à prendre des mesures d'ajustement « révolutionnaires ». Ledru-Rollin, ministre de l'Intérieur du gouvernement provisoire, prend un arrêté dès le 28 février 1848 qui limite temporairement la perception du droit des pauvres aux seuls bénéfiques des entreprises théâtrales²²⁸, avant que l'administration des Hospices de Paris n'accepte de réduire le droit à 1% jusqu'au 30 septembre 1848²²⁹. Les deux commissions des théâtres qui se

²²⁴ *Réclamations des directeurs [...], op. cit.*, p. 14.

²²⁵ Jean-Pons-Guillaume Viennet (1777-1868), fils d'un Conventionnel, poète et auteur dramatique fervent défenseur des « classiques », était alors député de l'Hérault et siégeait avec la majorité. Il rapporte dans son *Journal* à la date du 24 mai 1834 : « J'ai reçu ce matin une lettre de six directeurs des théâtres secondaires qui m'accordent les entrées gratuites dans leurs salles et il faut que j'explique la singulière cause de cette faveur. Il y a dix jours environ que ces messieurs vinrent me prier de demander à la Chambre que le dixième prélevé par les hospices sur les recettes brutes, fut réduit au vingtième. Ils me donnèrent d'excellents motifs pour justifier cette réduction, mais je leur fis observer que cela ne suffisait pas, qu'il était nécessaire de trouver un certain nombre de députés qui voulussent approuver et soutenir ma proposition. Ils en cherchèrent et m'apportèrent le lendemain une liste de cinquante de mes collègues qui avaient promis de m'appuyer, non seulement de leurs boules, mais de leurs paroles. C'étaient Messieurs Etienne, Fulchiron, Jay et autres amateurs de spectacles ou amis de ces directeurs. Dans la séance du 19 [mai] à propos du budget des recettes, je me trouve seul en face de toute la chambre. Personne ne bouge, ne demande la parole, et j'en suis pour ma courte honte. J'ai écrit sur le champ à mes six directeurs pour leur reprocher de m'avoir trompé et ils m'ont répondu par l'octroi de mes entrées. J'ai été tenté de refuser, mais je me contenterai de m'abstenir ; ce sont des théâtres que je fréquente à peine, et à l'exception du Vaudeville, je ne trouve dans les autres que les plus affligeantes preuves de la décadence de l'art ». Cf. Viennet, *Mémoires et Journal*, Paris, Honoré Champion, 2006.

²²⁶ *AP* (2^{ème} série), t. 113, p. 578-579. Séance du 29 juin 1837. Le député républicain Eugène Pelletan reprendra cette idée à la fin du Second Empire (cf. chapitre 4, III, § 1.3).

²²⁷ MM. de Watteville et de Lurieu reconnaissent que l'extension donnée au système du privilège créait un système de concurrence justifiant cette modification. Edouard Fournier, *Le Théâtre et les pauvres*, Paris, E. Dentu, 1869, p. 25.

²²⁸ Evelyn Blewer, *op. cit.*, p. 17-21.

²²⁹ Il est ensuite successivement augmenté pour atteindre 9,09% le 1^{er} mai 1851, soit le taux de la loi du 7 frimaire an V.

succèdent en 1848 ont un avis diamétralement opposé. Peu de temps avant sa séparation, la Commission nationale refuse d'abaisser le droit des pauvres à 5%²³⁰ tandis que la commission permanente, tout en estimant que la question « se [rattache] plutôt au système de l'impôt qu'à la constitution des théâtres », n'en affirme pas moins « que le tarif de ce droit nous semble devoir subir une modification dont l'urgence et l'équité sont également incontestables²³¹ ». Le gouvernement concrétise cet avis dans son projet de loi sur les théâtres en fixant la quotité du droit des pauvres à 5% sur le prix des billets pris au bureau, le manque à gagner pour les hospices étant compensé par une nouvelle perception fixée à 10% sur les entrées gratuites et les billets de faveur. Ne voulant contrarier personne, le Conseil d'Etat reconnaît à la fois la légitimité de l'impôt et le bien-fondé d'une réforme ; en conséquence il ajourne la proposition « jusqu'à ce que le mode de recouvrement fût plus mûrement étudié », et « engage le gouvernement à étudier de nouveau cette question²³² » ! Les directeurs parviennent finalement à faire relayer leur point de vue à l'Assemblée législative par le député Sautayra²³³, qui dépose le 20 février 1851 une proposition de loi visant à percevoir le droit des pauvres sur les bénéficiaires nets en échange d'une élévation de la quotité, tandis que l'administration des hospices trouve un excellent porte-parole en la personne de Dupin aîné²³⁴, chargé de rapporter le projet de loi examiné par une commission²³⁵. Le débat qui a lieu le 12 mars 1851 permet à Dupin d'exposer pour la première fois à la tribune la législation qui régit le droit des pauvres, tout en profitant de l'occasion pour faire l'éloge du travail de terrain accompli par l'Assistance publique grâce la prise en charge de son budget par la ville de Paris²³⁶. La péroraison du discours rassemble les deux arguments justifiant l'impossibilité de toucher à l'assiette comme à la quotité de l'impôt :

Eh bien, est-ce le cas, en présence de cette insuffisance de revenus, de venir encore attaquer l'une des sources de ce revenu, ou du moins de la compromettre par *un mode de perception qui serait*

²³⁰ F²¹ 961. PV de la séance du 26 septembre 1848 (voir note 134).

²³¹ F²¹ 955. Rapport sur le projet de loi sur les théâtres envoyé par Bixio à Faucher (voir notre annexe n°10). La formulation prudente ne doit pas faire oublier que la Commission permanente s'était ouvertement prononcée dès le 31 octobre 1848 (soit deux jours après son installation) pour abaisser le taux à 5%, prenant ainsi l'exact contrepied de la Commission nationale (F²¹ 961).

²³² *Rapport de M. le Conseiller Charton [...], op. cit.*, p. 31.

²³³ Gustave Sautayra (1804-1867) fut élu deux fois représentant de la Drôme : à l'Assemblée Constituante le 23 avril 1848 puis à l'Assemblée législative le 13 mai 1849. Il siégea toujours à la gauche modérée.

²³⁴ Le député de la Nièvre était alors président de l'Assemblée législative et membre du Conseil d'administration de l'Assistance publique. Il maîtrise ici parfaitement son sujet.

²³⁵ Nous n'avons pas retrouvé le contenu exact de la proposition de loi. L'analyse du débat permet toutefois de comprendre que Sautayra a repris le rapport du 3 août 1845 de MM. de Lurieu et de Wateville, rapport dont il cite des extraits devant l'Assemblée.

²³⁶ *MU* du 13 mars 1851, p. 723-725. Les citations qui suivent en sont extraites.

une pépinière de tracasseries ? L'impôt, ainsi transformé, prendrait une apparence d'injustice, car vous transporteriez cet impôt sur des entrepreneurs qui feraient entendre leurs doléances, qui contrarieraient l'administration pour arriver à un résultat ou négatif, ou embarrassé, ou très incertain, mis à la place d'un impôt qui, par la position qu'il occupe à côté des recettes, sans se confondre avec elles, est essentiellement moral, car il y a l'impôt pour le plaisir et l'impôt pour le pauvre²³⁷.

Malgré Sautayra qui veut répondre, la clôture est prononcée et sa proposition est rejetée « à une grande majorité ». Les directeurs ont perdu beaucoup lors de ce débat car ce dernier sert de jurisprudence parlementaire constamment invoquée par la suite au point que la position de l'Assistance publique est surnommée « l'argument Dupin » par les directeurs eux-mêmes²³⁸. Un an plus tard, le ministère de l'Intérieur nomme une commission de sept membres pour modifier la législation sur le droit des pauvres, sans aucun résultat²³⁹.

Les directeurs tentent néanmoins de profiter du décret sur la liberté des théâtres pour contester la légitimité de l'impôt et mènent une campagne très active dans la seconde moitié des années 1860. Ainsi, le Sénat est saisi d'une pétition dans laquelle Montdidier et Moreau, directeurs du théâtre Beaumarchais entre février 1865 et avril 1866, rapprochent le passif de leur entreprise (12 000 francs) avec la somme versée dans la caisse de l'Assistance publique (15 667, 77 francs). Ils résument leurs plaintes en deux formules percutantes : « Toute la moralité du droit des pauvres est dans le rapprochement de ces deux chiffres. Perçu sur les bénéfices, il serait équitable. Prélevé sur les recettes brutes, il est monstrueux²⁴⁰ ». Dans son rapport, le sénateur Boudet s'appuie sur le discours de Dupin qu'il cite précisément et peut faire voter l'ordre du jour sans véritables difficultés²⁴¹. Le débat reprend au Corps législatif l'année suivante

²³⁷ La dernière formule rappelle l'exorde du discours : « C'est un impôt sur le plaisir au profit de l'indigence ».

²³⁸ *Observations tendant à la suppression du droit des indigents sur les spectacles (1867) suivies de courte réponse à M. Husson [...]*, s.l., 1869, p. 22.

²³⁹ MU du 13 mai 1852, p. 727. Commission composée de Ferdinand Barrot, Carlier et Frémy (conseillers d'Etat), Crosnier (député et directeur de l'Opéra-Comique de 1834 à 1845), Romieu (directeur des Beaux-Arts), Jèze et Perrot. Cette commission n'apparaît jamais mentionnée dans les travaux sur les droits des pauvres, y compris par l'administration des hospices elle-même. A-t-elle jamais rendu son rapport ?

²⁴⁰ CC 483⁴. Pétition n°599 enregistrée le 3 avril 1866. Outre le texte de la pétition, on trouve dans le dossier deux notes de l'Assistance publique et une note du Bureau des théâtres visant à fournir au rapporteur tous les éléments nécessaires pour préparer la réponse faite au Sénat.

²⁴¹ ASCL, 1866, t. 5, p. 217-219. Séance du 18 mai 1866. Le discours de Boudet est suivi d'une observation du marquis de Boissy qui bien que favorable à l'ordre du jour, critique l'augmentation du prix des places liée à la liberté des théâtres et estime ainsi qu'il y a à la fois préjudice pour le public et pour les pauvres.

lorsque Eugène Pelletan²⁴², fervent opposant aux subventions théâtrales, demande en compensation de supprimer également le droit des pauvres²⁴³. Visiblement improvisée à cette date, la mesure est transcrite sous forme d'amendement déposé par Pelletan le 23 février 1869 devant la Commission du budget²⁴⁴, qui le refuse finalement dans son rapport présenté le 10 mars²⁴⁵. Les conséquences du débat qui a lieu au Corps législatif le 19 avril suivant sont assez paradoxales²⁴⁶. Si les directeurs considèrent que la proposition de Pelletan est une mauvaise réponse apportée à une bonne question²⁴⁷, ils peuvent néanmoins penser qu'ils touchent enfin au but grâce à la publicité garantie par les débats parlementaires. En effet, le Ministère de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts semble leur donner une preuve de bonne volonté en instituant un mois plus tard une Commission de 15 membres afin d'étudier une réforme du droit des pauvres²⁴⁸. Le rapport substantiel (41 pages) qui en est le résultat témoigne de la qualité du travail accompli tout en rendant compte des désaccords apparus pendant les débats internes²⁴⁹. Mais après plus d'un an de réflexion approfondie – le rapport est daté du 27 juin 1870 – la Commission juge plus prudent de maintenir le *statu quo* et ses conclusions deviennent à leur tour une référence incontournable sous la III^e République.

²⁴² Eugène Pelletan (1813-1884), journaliste et publiciste fécond, fut député de la Seine de 1863 à 1870 et l'un des adversaires les plus farouches au Second Empire. Il compta parmi les sept députés qui sont intervenus le plus au Palais-Bourbon depuis 1852. Cf. Eric Anceau, *Dictionnaire des députés du Second Empire*, Rennes, PUR, 1999, p. 468-469.

²⁴³ *ASCL*, 1867, t. 10, p. 214. Séance du 19 juillet. Rappelons que la proposition n'était pas inédite puisque le général Demarçay avait fait la même à la Chambre des députés le 29 juin 1837 (cf. *supra*).

²⁴⁴ C 1130. PV de la Commission du budget 1870. Amendement n°24 : « Le droit des pauvres prélevé sur les théâtres est aboli. Il sera remplacé au profit de l'assistance publique par la somme des subventions théâtrales inscrites au budget ». Pelletan est admis à le défendre dans la séance du 1^{er} mars et se montre prêt à renoncer à la suppression des subventions si la suppression du droit des pauvres est maintenue (f. 260). La Commission y est défavorable mais « ajourne sa décision jusqu'à ce que le gouvernement consulté ait fait connaître ses intentions, s'il se préoccupe de la question, s'il a des projets à l'étude » (séance du 8 mars, f. 302-303).

²⁴⁵ *JO de l'Empire*, 27 mars 1869, p. 416.

²⁴⁶ *ASCL*, 1869, t. 2, p. 568-569.

²⁴⁷ Tout en précisant qu'il n'était pas l'avocat des théâtres subventionnés, Hyppolite Hostein avait approuvé dès 1867 le rejet de la proposition de Pelletan par le Corps législatif. Il semble que cette prise de position soit représentative des directeurs. Hostein, *La Liberté des théâtres*, Paris, Librairie des Auteurs, 1867, p. 102-103.

²⁴⁸ L'arrêté du 19 mai 1869 précise que « la Commission est instituée à l'effet 1° d'étudier les questions qui se rattachent à la perception de l'impôt établi dans les théâtres et autres spectacles, en faveur des indigents ; 2° d'examiner si une part des subventions allouées aux théâtres impériaux pourrait être supportée par la ville de Paris ». Parmi ses 15 membres, on compte 4 sénateurs (Boudet, Ferdinand Barrot, Chaix d'Est-Ange, Lebrun), 3 députés (Nogent-Saint-Laurens, Mathieu, Welles de la Valette), 5 conseillers d'Etat (De Lavenay, Manceaux, Merruau, Chamblain, Weiss) et 3 fonctionnaires (Doucet, Husson et De Lurieu). Boudet est président de la Commission tandis que Manceaux en est le rapporteur.

²⁴⁹ *Rapport adressé à Son Excellence M. le Ministre des Lettres, Sciences et Beaux-Arts [...]*, Paris, Imprimerie impériale, 1870. Un exemplaire est conservé aux Archives nationales dans le carton F²¹ 5198.

Les débats apparaissent dès lors très répétitifs puisque toutes les dimensions du problème ont déjà été analysées, ce qui n'était pas le cas avant le Second Empire²⁵⁰. La Commission du budget se saisit deux fois de la question, en 1875²⁵¹ et 1877²⁵², sans que les discussions ne laissent la moindre trace dans son rapport. La complexité des enjeux est en partie liée à la difficulté de trouver une ressource alternative à un allègement du droit des pauvres : comment compenser la baisse des recettes de l'Assistance publique sans augmenter injustement la fiscalité indirecte ? Faut-il taxer plus fortement d'autres formes de divertissement comme les courses de chevaux²⁵³ ou les cafés-concerts²⁵⁴ ? C'est ce qui faisait dire au ministre des Finances Léon Say dès 1875 que « toutes ces questions devraient être examinées par une commission spéciale²⁵⁵ ». En effet, si le principe même du droit des pauvres fait alors consensus, il n'en est pas de même de ses modalités qui cristallisent les critiques²⁵⁶. Après l'échec de trois nouveaux projets de loi déposés à la Chambre des députés en 1878²⁵⁷, 1895²⁵⁸ et 1903²⁵⁹, les directeurs optent pour un retournement complet de stratégie. S'appuyant sur un mémoire présenté par deux avocats au conseil judiciaire de leur association²⁶⁰, ils décident en 1909 de

²⁵⁰ Cet enrichissement de la réflexion est lié à la liberté des théâtres (cf. *infra*, p. 55).

²⁵¹ C 2850. PV de la Commission du Budget 1876. Séances des 15 et 20 juillet, 29 novembre et 1^{er} décembre 1875. Duval, Tirard, Gouin, d'Osmoy, Lambert Sainte-Croix et le ministre Wallon sont favorables à une réforme (10% voire plus sur les recettes nettes ou 5% sur les recettes brutes). Faye, Batbie, Plichon, Fourcand, Dréo, Bodet (président de la Commission du Budget) et Léon Say (ministre des Finances) y sont opposés.

²⁵² C 3173. PV de la Commission du Budget 1878. Séance du 28 novembre 1877. La question du droit des pauvres soulevée par Tirard est ajournée après les observations (non détaillées) de 4 députés (non nommés).

²⁵³ Il y eut plusieurs propositions faites auprès du conseil municipal de Paris et à la Chambre des députés pour augmenter la taxe sur les paris mutuels en 1887, 1890 et 1891. Voir la chronologie précise dans Gustave Cahen et Charles Mathiot, *Mémoire sur la question du droit des pauvres présenté à l'association des directeurs de Paris et au conseil judiciaire de cette association*, Paris, Imprimerie Maulde, Douenc et C^{ie}, 1908, p. 62-63.

²⁵⁴ Voir la violente attaque de Gustave Rivet dans son rapport sur le budget des Beaux-Arts 1910 au Sénat. *JOdoc SE*, Annexe n°111 (16 mars 1910), p. 594.

²⁵⁵ C 2850. PV Commission du Budget 1876. Séance du 15 juillet 1875 (f. 138). Sur Léon Say (1826-1896), voir Jean Garrigues, *Léon Say et le Centre gauche, 1871-1996. La grande bourgeoisie libérale dans les débuts de la III^e République*, thèse de doctorat "nouveau régime" sous la direction de Philippe Vigier, Université de Paris X-Nanterre, 3 vol, 1993.

²⁵⁶ René de Guillin, *op. cit.*, p. 172-173.

²⁵⁷ *JOdoc CD*, Annexe n°462 (13 mars 1878), p. 2780-2781. Ce projet de loi déposé par Dugué de la Fauconnerie et signé par 44 autres députés (dont Antonin Proust et Jules Méline) fit l'objet d'un rapport de Lauth, membre du Conseil de surveillance de l'Assistance publique.

²⁵⁸ *JOdoc CD*, Annexe n°1419 (27 juin 1895), p. 314-315. Ce projet de loi déposé par Georges Berry et signé par 127 autres députés fut rapporté au nom de la Commission de la répression de la Mendicité par Modeste Leroy. Le rapport comporte un historique de la question (y compris à l'étranger), appuyé sur de précieuses statistiques financières. Voir *JOdoc CD*, Annexe n°2645 (10 juillet 1897), p. 1531-1545.

²⁵⁹ *JOdoc CD*, Annexe n°877 (2 avril 1903), p. 436. Projet de loi déposé par Emile Cère visant à compléter l'article 1^{er} de la loi du 7 frimaire an V en ajoutant : « Aucune société, sportive ou autre, donnant des spectacles avec entrée payante, ne pourra être exonérée, sans une loi la concernant spécialement ». Il fut renvoyé à la Commission d'assurance et de prévoyance sociale mais ne semble pas avoir été rapporté devant la Chambre.

²⁶⁰ Gustave Cahen et Charles Mathiot, *op. cit.* (voir note 252).

percevoir le droit en sus du prix des places, ce qui signifie revenir à la lettre des textes juridiques fondant le mode de perception qu'ils ont précisément toujours contesté²⁶¹ ! La manœuvre des directeurs, déjà contestée au conseil municipal de Paris²⁶², est vivement dénoncée à la Chambre des députés par le rapporteur du budget des Beaux-Arts Louis Buyat comme étant à la fois hypocrite et illégale sur la forme, injuste et illégitime sur le fond²⁶³. Hypocrite : l'augmentation du prix du billet est masquée par un artifice. Illégale : les théâtres subventionnés n'ont pas le droit de modifier le prix du billet en vertu du cahier des charges²⁶⁴. Injuste : les abonnés de l'Opéra sont exemptés de la nouvelle disposition qui ne porte donc pas sur les places les plus chères, ce qui en fait un « impôt progressif à rebours ». Illégitime : c'est une grave atteinte contre les efforts faits en faveur du théâtre populaire. Gaston Doumergue, ministre des Beaux-Arts, défend les directeurs en rappelant le poids accru des dépenses que doivent assumer les théâtres subventionnés pour respecter leur cahier des charges²⁶⁵ et présente l'augmentation du prix des billets comme une forme de compensation légitime. A l'issue du débat, la motion déposée par Louis Buyat et Georges Berry visant à revenir au *statu quo ante* pour les théâtres subventionnés est rejeté à une nette majorité²⁶⁶ mais celle déposée par Klotz et Sembat, motion, qui « invite M. le ministre des Beaux-Arts à ne plus permettre que le droit des pauvres s'ajoute, dans les théâtres subventionnés, au prix des places inférieures à 5 francs », est en revanche adoptée²⁶⁷. Pour autant, rien n'est réglé définitivement : le conflit perdure entre l'Assistance publique et l'Association des

²⁶¹ Une première tentative avait été faite en février 1900 par les entrepreneurs de spectacles parisiens réunis en assemblée générale afin d'augmenter les prix lors de l'Exposition Universelle. Devant le tollé suscité par cette initiative, la mesure est abandonnée. Voir René de Guillin, *op. cit.*, p. 197-201.

²⁶² Lors de la séance du 17 décembre 1909 est examinée la demande des frères Isola, directeurs du théâtre de la Gaîté, de percevoir également le droit des pauvres en sus du prix des places. Le rapport présenté par Emile Massard et Deville conclut à un refus. Voir *Bulletin municipal officiel* du 18 décembre 1909, p. 4817-4820. (L'extrait est conservé aux Archives nationales, carton F²¹ 5198).

²⁶³ Nous synthétisons ici les arguments répartis dans deux sources parlementaires : le rapport de Buyat sur le budget des Beaux-Arts 1910 déposé le 27 juillet 1909 à la Chambre (*JOdoc CD*, Annexe n°2758, p. 1904) et le débat à la Chambre (*JO* du 28 janvier 1910, p. 353-358).

²⁶⁴ Buyat estime le surplus de recettes des théâtres à 50 0000 francs, somme assimilée à « un supplément de subvention » accordé à l'Etat aux directeur de théâtres, à l'exception du Théâtre-Français qui n'a pas appliqué la nouvelle mesure.

²⁶⁵ Voir en particulier les chapitres 5 (II, §2) et 9 (III, §3).

²⁶⁶ « La Chambre invite le ministre des Beaux-Arts à ne plus tolérer l'augmentation du prix des places dans les théâtres subventionnés, par l'autorisation de percevoir le droit des pauvres en sus du prix des places fixé par les cahiers des charges ». La motion recueille 155 voix pour et 356 voix contre (*JO* du 27 janvier 1910, p. 358).

²⁶⁷ La mesure fut rendue effective puisque le sénateur Couyba rapporte en 1913 qu'André Antoine sollicite une dérogation pour être en exempté à l'Odéon, estimant la recette supplémentaire à 25 000 francs. La demande est appuyée par l'inspecteur des finances chargé d'examiner la comptabilité du théâtre mais nous ne savons pas si le ministère des Beaux-Arts donne suite. Voir *JOdoc SE*, Annexe n°131 (29 mars 1913) p. 285.

directeurs de théâtres présidée par Albert Carré, ce qui oblige le ministère à nommer une nouvelle commission pour trouver un terrain d'entente sur les modalités concrètes du contrôle des billets. Mais purement consultative, ses conclusions restent sans effet tangible²⁶⁸. « L'antagonisme apparent entre la banquette du théâtre et le lit de l'hôpital²⁶⁹ » est donc resté vivace tout au long du XIX^e siècle. Il ne trouvera son dénouement final que sous le régime de Vichy qui l'abroge en 1942.

Après une première expérimentation à partir de 1791, la liberté des théâtres doit durablement céder la place à partir de 1806-1807 au système du privilège dont le député républicain Garnier-Pagès rappelle les principales dispositions en 1834 avant de les condenser en une belle formule : « Il s'agit enfin de savoir si le gouvernement sera constitué, aux termes des décrets impériaux, le grand entrepreneur de nos plaisirs et de nos distractions théâtrales²⁷⁰ ». De fait, l'Etat ne parvient pas véritablement à régler à sa guise l'offre théâtrale et s'adapte de façon pragmatique plus qu'il ne définit véritablement une politique d'ouverture de nouvelles salles, en vertu de ce que Saint-Marc de Girardin nomme le « système des apostilles » pour désigner les réseaux d'influence qui "travaillent" l'administration. Alors que le gouvernement anglais libéralise définitivement les entreprises théâtrales en 1843²⁷¹, il faut attendre 1864 pour qu'une mesure identique suive en France, non à l'issue d'un projet de loi débattu au Parlement – procédé trop risqué – mais par un simple décret impérial²⁷². Pour autant, il

²⁶⁸ *Commission constituée en vue d'étudier les moyens de percevoir le droit des pauvres dans les théâtres par M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts (Arrêté du 15 novembre 1912). Rapport présenté par M. Henry Poulet, Montévrain, 1913.* Le document comprend le rapport proprement dit (p. 1-10), les résolutions votées par la Commission (p. 11-12) et trois annexes qui mentionnent sa composition (p. 13), ses votes (p. 15-16) et les procès-verbaux des séances (p. 17-32).

²⁶⁹ Hippolyte Hostein, *Réforme théâtrale...*, op.cit, p. 37. En 1848, il avait proposé l'aphorisme suivant : « Est-il défendu de ne donner, même aux pauvres, que la somme juste qu'on peut leur donner ? L'Évangile prescrit l'aumône, non le dépouillement ». Hostein, *Réforme théâtrale suivie de l'esquisse d'un projet de loi sur les théâtres*, Paris, Alp. Desesserts, 1848, p. 38. Souligné par l'auteur.

²⁷⁰ *AP* (2^{ème} série), t. 90, p. 29. Séance du 6 mai 1834.

²⁷¹ Un habitant de Lyon, Alphonse Piet, avait conclu sa pétition en faveur de la liberté théâtrale adressée à la Chambre des Pairs le 20 mars 1828 en soulignant que « le seul intérêt particulier de MM. les directeurs actuels payés en argent et en jouissance peut nier l'utilité de la concurrence qui règnera à Paris comme à Londres d'ici un quart de siècle » (CC 441). Si le reproche est discutable, force est de constater que la prédiction pour l'Angleterre est remarquable !

²⁷² C'est pourquoi Gustave Isambert et Henri Dujardin-Beaumetz proposent de rappeler la liberté d'ouvrir un théâtre dans leur projet de loi visant à abolir la censure et justifient cette disposition dans leur exposé des motifs : « L'article 1^{er} ne change pas sensiblement le régime en ce qui concerne la liberté des exploitations théâtrales. Il faut pourtant observer qu'elle ne résulte depuis vingt-huit ans que d'un décret du pouvoir exécutif et qu'il n'est pas oiseux de la consacrer dans une législation d'ensemble ». *JOdoc CD, Annexe n°1951* (5 mars 1892), p. 563.

ne s'agit pas d'une libéralisation complète. L'Etat maintient la perception du droit des pauvres au profit des Hôpitaux de Paris et conserve un contrôle sur le répertoire que surveillent les « inspecteurs » de la commission d'examen, c'est-à-dire les censeurs. Il continue aussi à subventionner les « grands théâtres ». C'est donc vers la subvention, « l'arche sainte qui a conservé nos chefs-d'œuvre » selon Hostein²⁷³, qu'il convient désormais de tourner les regards pour comprendre la façon dont les parlementaires ont envisagé cet autre levier essentiel de la « politique théâtrale » de l'Etat.

²⁷³ Il emploie l'expression devant le Conseil d'Etat lors de son audition le 21 septembre 1849. Cf. *Enquête et documents officiels [...], op. cit*, p. 6.

Chapitre 2 : La subvention

Quel que soit le cadre juridique délimitant l'activité théâtrale – privilège ou liberté – l'Etat maintient toujours le principe de la subvention allouée aux grands théâtres. Si le nombre de ceux-ci a oscillé entre quatre et six¹, si la somme consacrée à leur entretien a varié entre un minimum de 1 084 200 francs (1843) et un maximum de 1 660 000 francs (1821)², la subvention figure sans discontinuer dans tous les budgets successifs au XIX^e siècle. Il convient donc de rappeler en premier lieu ses fondements historiques et juridiques pour comprendre comment les parlementaires ont été amenés à voter les subventions tous les ans à partir de 1820, et tenter de saisir quel est leur propre « imaginaire historique » sur cette question. Les débats qui résultent de ce vote annuel seront ensuite l'occasion de préciser les grands enjeux qui légitiment le principe même de la subvention allouée aux grands théâtres. Si les dimensions économiques, diplomatiques et artistiques qui motivent ce vote sont communes à l'ensemble du XIX^e siècle, l'enjeu démocratique est formulé plus tardivement – à la fin du Second Empire et plus encore sous la III^e République – car il apparaît indissociable de l'émergence d'une « culture de masse ». Enfin, il ne faut pas perdre de vue que les discours parlementaires destinés à justifier les subventions théâtrales suscitent une contre-argumentation³ qui oblige du même coup à repenser les modalités de l'utilisation des sommes votées, selon trois axes de réflexion : municipaliser, décentraliser et « démocratiser » le théâtre.

I Les fondements historiques et juridiques : réalité et représentations

1 Les origines des subventions théâtrales

Dans un article publié en 1879 dans la *Revue générale d'administration*, Georges Monval⁴ commence par retracer l'histoire des subventions théâtrales et affirme :

¹ Théâtre-Français et Odéon pour l'art dramatique ; Opéra, Opéra-Comique, Théâtre-Italien et Théâtre-Lyrique pour l'art lyrique. Sur les débats qui concernent la répartition de la subvention entre chaque théâtre, cf. chapitre 7, II, §2.

² Chiffres tirés de l'annexe « subventions allouées aux théâtres de Paris, depuis 1821 jusqu'en 1849 » dans *Enquête et documents officiels sur les théâtres*, Paris, Imprimerie nationale, 1849, p. 201-206. Les seuils minimum et maximum ne seront plus jamais atteints jusqu'en 1914.

³ On trouvera un essai de typologie des adversaires des subventions théâtrales dans le chapitre 4, III, §1.

⁴ Georges Hippolyte Mondain dit Monval (1845-1910). Entré au Conservatoire en 1872, il parvient à jouer de petits rôles à l'Odéon pendant 4 ans de 1874 à 1877 avant d'être appelé en 1878 par Perrin à la Comédie-Française comme archiviste, fonction qu'il conservera jusqu'à sa retraite forcée en 1908 à cause d'une maladie d'yeux l'ayant rendu aveugle. Egalement secrétaire du comité d'administration, il fut selon Henri Lyonnet, « le premier et le plus exact historiographe théâtral du XIX^e siècle ». Voir sa notice dans Henri Lyonnet, *Dictionnaire des Comédiens français*, [1902-1908], t. 2, Genève, 1969, p. 470-471.

« L'origine des subventions remonte au-delà même de l'organisation régulière de notre théâtre, si l'on entend par subvention non pas seulement un secours officiellement accordé et régulièrement distribué, mais tout subside affecté à l'entretien et à la conservation d'une entreprise théâtrale⁵ ». Et l'auteur de poursuivre : « les "allocations de deniers" en faveur des comédiens datent de leur apparition en France ». Si cette définition très extensive a le mérite de rappeler que l'idée de subventionner le théâtre en France plonge ses racines fort loin dans le passé, elle a peut-être comme corollaire l'inconvénient de trop minorer l'innovation que constitue le principe d'une allocation officielle et stable prise en charge par l'Etat à partir du XVII^e siècle, ce que l'on pourrait nommer « l'institutionnalisation de la subvention ».

Ce processus a lieu plus précisément sous le règne de Louis XIV, et doit être considéré comme complémentaire du système du privilège. En effet, deux ans après l'ordonnance qui fonde la Comédie-Française, le roi signe le 24 août 1682 un « brevet de pension de 12 000 livres pour les Comédiens français » qui officialise le caractère annuel et viager de la somme versée aux comédiens « en considération des services qu'ils rendent à ses divertissements ». Certes, la même somme avait déjà été affectée à la troupe de l'Hôtel de Bourgogne sous le ministériat de Richelieu, et la troupe de l'Hôtel Guénégaud (celle de Molière), passant de la protection de Monsieur à celle du Roi en personne, reçut en 1665 une pension annuelle de 6 000 livres, portée à 7 000 livres en 1670. Ce qui change n'est donc pas le fait de pensionner en tant que tel une troupe de comédiens, mais d'accorder de façon pérenne une protection financière à une institution jouissant d'un véritable monopole sur les représentations propres à son genre. De la même façon, le règlement du 11 janvier 1713 accorde à l'Opéra une subvention de 25 000 livres, dédoublée en gratifications (15 000 livres) et en pensions de retraite (10 000 livres) pour les artistes ayant servi pendant quinze ans. Toutefois, la première subvention véritablement régulière est municipale : la ville de Paris accorde à l'Opéra une subvention annuelle de 80 000 livres, décision que sanctionne l'arrêt du Conseil du 18 octobre 1777. Cette exception municipale pour les théâtres parisiens n'est que de courte durée puisque trois ans plus tard, un nouvel arrêt du Conseil retire à la ville de Paris le privilège de l'exploitation de l'Opéra pour le confier à la Maison du Roi⁶. Le texte

⁵ Georges Monval, *Les Théâtres subventionnés*, Paris, Berger-Levrault et C^{ie}, 1879, p. 4. L'article reste l'une des meilleures synthèses sur le sujet avec celui d'Amédée Boutarel, « Théâtres et concerts subventionnés » dans Léon Say (dir.), *Dictionnaire des finances*, t. 2, Paris, Berger-Levrault et C^{ie}, 1894, p. 1376-1390.

⁶ Arrêt du Conseil du 27 mars 1780. Voir chapitre 1, I, §1.

précise que « les suppléments de fonds que pourra exiger cette entreprise seront fournis par le Roi », ce qui est effectivement le cas pour une somme de 150 000 livres accordée par Louis XVI. Quant aux Comédiens-Italiens, ils furent d'abord pensionnés par Mazarin puis par le roi pour une somme de 15 000 livres jusqu'à leur départ forcé en 1697. Leur pension fut maintenue par le duc d'Orléans à leur retour d'exil en 1716 avant que Louis XV ne leur accorde en 1723, le titre de « Comédiens-Italiens Ordinaires du roi entretenus par Sa Majesté », ce qui revient à inscrire dans leur titulature officielle le principe même d'une subvention régulière, toujours d'un montant de 15 000 livres.

Il revient donc à la monarchie d'Ancien Régime d'avoir établi de façon durable le principe des subventions théâtrales que la Révolution commence par remettre en cause. En effet, l'abolition des privilèges, qui s'inscrit dans la logique de la table rase des Constituants, impliquait la suppression des subventions, décision entérinée au 1^{er} janvier 1790 pour la Comédie-Française. Néanmoins, les Révolutionnaires comprennent rapidement que les théâtres sont un vecteur essentiel de propagande pour former l'esprit public et décident de prendre en charge leur financement⁷. Napoléon renoue ensuite avec la tradition régaliennne de protection des théâtres, et la Restauration peut à son tour se couler dans le moule impérial, avant que la subvention, inscrite au vote du budget à partir de 1820, ne devienne l'objet de débats parlementaires.

2 La subvention inscrite au débat parlementaire sous la Restauration

2.1 Règles d'attribution : de la gestion administrative au débat parlementaire

Le mode d'attribution de la subvention accordée aux théâtres royaux doit s'envisager en trois temps sous la Restauration. Entre 1814 et 1818, « le budget des théâtres est arrêté particulièrement par le roi⁸ ». A partir de l'ordonnance royale du 5 août 1818, officieuse puisque non insérée au Bulletin des lois, le financement devient municipal. En effet, le texte portait concession à la ville de Paris du privilège de l'exploitation des jeux. Or, en échange de cette concession, la ville de Paris avait pris à sa charge toutes les dépenses énoncées dans l'état annexé à l'ordonnance pour un montant de 5 550 000 francs⁹. Au nombre de ces dépenses, non inscrites au budget de l'Etat,

⁷ Le cas de la Terreur est parfois évoquée dans les débats postérieurs. Cf *infra*.

⁸ O³ 1599. Note de Beuzelin (payeur particulier des fonds du roi) relative aux théâtres royaux, adressée au marquis de Lauriston, Ministre de la Maison du Roi, 12 mai 1824.

⁹ D'après le récapitulatif établi en 1849 par la commission chargée de préparer la loi sur les théâtres. Voir *Conseil d'Etat. Enquête et documents officiels sur les théâtres*, Paris, Imprimerie Nationale, décembre 1849, p. 201. En fait la somme indiquée n'était alors que de 5 160 000 francs comme le rappelle en 1823 Bourrienne à la

figuraient les subventions accordées aux théâtres royaux pour un montant de 1 660 000 francs que la Maison du Roi se chargeait de distribuer¹⁰. La loi du 19 juillet 1820 marque une seconde césure essentielle puisqu'elle supprime cette gestion officieuse des fonds : l'article 8 stipule que les 5 550 000 francs seront versés annuellement au Trésor de l'Etat par la ville de Paris et inscrit au budget les dépenses correspondantes dans le chapitre qui concerne le ministère de l'Intérieur. La subvention des théâtres royaux figure ainsi pour la première fois au budget des dépenses de 1821, mais seule la somme totale allouée est mentionnée, le détail de la distribution entre les différents théâtres n'apparaissant qu'en 1833¹¹. Ce « transfert parlementaire » de la subvention théâtrale s'accompagne de critiques, tant sur le fond (la légitimité même d'un débat parlementaire sur la subvention) que sur la forme (les modalités de la distribution des fonds).

2.2 La contestation de la publicité des débats par la Maison du Roi

La note interne à la Maison du Roi de Beuzelin récapitule les charges supplémentaires liées au financement des théâtres qui pèsent sur la liste civile. Depuis l'ordonnance de 1818 jusqu'en 1823, ces charges équivalent au montant d'une année de subvention, soit 1 660 000 francs. Le payeur particulier des fonds du roi y voit une conséquence de l'insuffisance des subventions allouées au théâtre, dont le montant est soumis depuis 1820 aux aléas des débats parlementaires. Le débat sur le budget des dépenses de 1824 ayant réduit de 200 000 francs les subventions théâtrales, Beuzelin souhaite revenir à la situation d'avant 1818 :

J'ajoute même que cet état d'incertitude dans lequel l'administration des théâtres royaux se trouve chaque année, sur le montant des allocations destinées à faire face à ses dépenses, s'oppose à toute amélioration ; je pense qu'on y parviendra que lorsque le budget des théâtres ne sera plus l'objet d'une discussion publique et qu'il sera, comme avant la loi des finances de 1818, arrêté particulièrement par le Roi ; et que l'administration en sera entièrement et exclusivement confiée à la direction paternelle du ministre de la Maison de Sa Majesté¹².

Chambre des députés, en tant que rapporteur du budget. Ce n'est qu'à l'expiration du bail des jeux au 31 décembre 1818 qu'une ordonnance qui renouvelait ce bail à compter du 1^{er} janvier 1819 porta la somme à 5 550 000 francs. Voir *AP* (2^{ème} série), t. 40, p. 271. Séance du 10 avril 1823.

¹⁰ Les autres dépenses étaient fixées par l'ordonnance du 5 août 1818 à 2 900 000 francs pour le service particulier du ministère de la police et 600 000 francs pour le secours aux colons. L'ordonnance qui renouvelle le bail des jeux à compter du 1^{er} janvier 1819 modifie la répartition : 2 200 000 francs pour le service de la police, 1 000 000 pour les colons, 250 000 pour les Quinze-Vingts, 390 000 pour les secours aux bureaux de charité, hôpitaux, maisons d'éducation. Les théâtres conservent la somme de 1 660 000 francs (*Ibidem*).

¹¹ *Enquête et documents officiels [...]*, op. cit, p. 201.

¹² O³ 1599. Note de Beuzelin du 12 mai 1824. La réduction de 200 000 francs sur la subvention allouée aux théâtres était l'objet d'un amendement proposé par Hyde de Neuville qui fut adopté dans la séance du 8 avril 1823. Voir *AP* (2^{ème} série), t. 40, p. 231. La subvention des théâtres passe donc à 1 460 000 francs.

L'opposition de la Maison du Roi à l'inscription des subventions théâtrales dans le budget de l'Etat, désormais débattues devant les Chambres, traduit donc un conflit politique entre deux conceptions du pouvoir : l'une est autoritaire et rêve de « renouer la chaîne des temps » avec les pratiques d'Ancien Régime ; l'autre est négociée et se fonde sur l'enracinement du parlementarisme naissant. A travers les enjeux autour de la subvention théâtrale, on retrouve ainsi la dimension charnière de la Restauration, à mi-chemin entre tradition et modernité politique.

2.3 Le partage conflictuel des responsabilités entre la Maison du Roi et l'Intérieur

Sur la forme, la critique est à la fois parlementaire et extra-parlementaire. Il ne s'agit plus ici de remettre en cause le principe du débat sur les subventions théâtrales mais plutôt d'interroger les modalités de la répartition des fonds entre le ministère de l'Intérieur et la Maison du Roi. En 1817, François Grille ouvrait sa brochure sur le problème de la réunion des théâtres et dénonçait une certaine forme d'anarchie dans leur gestion : « Ceux qui gouvernent les théâtres sont constamment à se quereller sur leurs attributions. Tout pouvoir est envahisseur. [...] Ce sont des rapports, des réclamations, des correspondances sans fin, sans effet, qui ne cesseront que le jour où la réunion des théâtres sous une seule administration sera ordonnée¹³ ». Si le constat fait consensus, tout l'enjeu consiste à déterminer si cette direction unique doit s'établir au profit de l'Intérieur ou de la Maison du Roi. L'unité étant pour Grille son « dogme administratif », il propose d'établir celle-ci au profit du ministère de l'Intérieur, ce qu'il justifie ainsi : « Quelle est l'administration qui doit être chargée des théâtres ? Celle, sans doute, qui a dans ses mains tous les éléments de leur prospérité. Celle qui s'en est occupée le plus en grand ; celle qui fait mouvoir les préfets et les maires ; qui fait bâtir les salles et qui peut allouer des secours au budget ; celle qui a des relations obligées avec les académies, les auteurs, les artistes, avec tout ce qui peut contribuer à l'honneur des théâtres¹⁴ ». Ce faisant, le chef du bureau des Théâtres défend la création d'un véritable département des Beaux-Arts au sein du ministère de l'Intérieur, dans un souci de défense de l'intérêt général qu'il oppose implicitement à la gestion « paternelle » de la Maison du Roi, celle-ci défendant au contraire des intérêts à courte vue¹⁵.

¹³ François Grille, *Les Théâtres [...]*, Paris, Eymery et Delaunay, p. 5-6

¹⁴ *Ibidem*, p. 6-7.

¹⁵ On retrouve cette argumentation sous la plume de l'auteur dramatique Jean-Toussaint Merle à la fin de la Restauration dans sa brochure intitulée *Du Marasme dramatique* (1829).

Sosthène de La Rochefoucauld défend évidemment l'autre option à la Chambre des députés le 15 juillet 1828 malgré le reproche fait à l'encontre de l'« irrégularité » de la subvention aux théâtres, parce que le ministre de l'Intérieur avançait les fonds qui étaient ensuite distribués par la Maison du Roi sans qu'elle en soit responsable :

Sans doute, au premier aperçu, il pourrait paraître plus conséquent que le ministre, qui porte une recette dans son budget, en ordonnant la dépense ; et dans aucunes mains, sans doute, une pareille surveillance ne pourrait être mieux placée que dans celle du ministre de l'Intérieur actuel¹⁶. Mais ici, plus que partout ailleurs, Messieurs, la fixité est indispensable, et où la trouverez-vous plus qu'à la Maison du Roi ! La royauté d'ailleurs exerce sur les lettres et les arts un noble patronage qu'elle ne peut perdre sans compromettre l'intérêt des gens de lettres et des artistes. M. le ministre de l'Intérieur vous a prouvé que cette somme, prise sur les jeux et donnée par la ville de Paris à des conditions qu'elle avait le droit d'imposer, ne pouvait rentrer dans la même catégorie que les allocations ordinaires ; et puis rien ne s'opposerait, si vous l'exigez, à ce que l'état des dépenses fût tous les ans présenté aux Chambres : je vous prie d'ailleurs de remarquer que la fixité de ces dépenses rend leur examen plus facile¹⁷.

La concession initiale que fait Sosthène de La Rochefoucauld envers les prérogatives du ministère de l'Intérieur n'est qu'un trompe-l'œil et la flatterie apparente à l'égard de Martignac peut se lire comme une antiphrase. Le procédé rhétorique prépare ainsi un renversement complet de l'argumentation : « la fixité » est-elle autre chose que le mot d'ordre défendu par Grille au nom de l'Intérieur, mais complètement « retourné » au profit de la Maison du Roi ?

Martignac ne peut nier le problème majeur posé par la gestion administrative des subventions théâtrales : « La dépense n'est pas faite par le ministre ordonnateur¹⁸ ». Mais il s'empresse de justifier cette anomalie devant les députés :

Le ministre de l'Intérieur n'est pas le seul qui fournit un fonds de subvention aux théâtres royaux. La liste civile vient également au secours de ces théâtres, et dans l'exercice de 1828, elle a déjà fourni une somme de 1 158 000 francs. Il fallait donc que la distribution fût faite ou par la Maison du Roi, ou par le ministère de l'Intérieur. Une double administration, agissant peut-être dans des sens opposés, eût été funeste aux théâtres royaux. Il a fallu opter. On a pensé que la Maison du Roi devait être préférée, parce que le roi se trouve naturellement le protecteur des arts ; et qu'en second lieu, le ministère de la Maison du roi est moins chargé d'affaires que le ministère de l'Intérieur, et qu'il peut y consacrer plus de temps et y apporter une attention plus scrupuleuse. Le fonds est fourni par le ministère de l'Intérieur, en vertu de la loi du budget, et l'administration en est restée entre les mains de la Maison du roi. Tel est l'état des choses.

¹⁶ Il s'agit de Martignac, qui dirige depuis le 5 janvier 1828 le gouvernement qu'il a formé.

¹⁷ AP (2^{ème} série), t. 56, p. 141. Séance du 15 juillet 1828.

¹⁸ *Ibidem*, p. 144.

On sent que le ministre de l'Intérieur n'est pas vraiment convaincu et s'efforce de justifier tant bien que mal le fait accompli. En réalité, ce mode de gestion ne satisfait personne parce qu'il s'apparente à un compromis qui confine au bricolage financier¹⁹. L'année suivante, Méchin, député de l'opposition libérale, revient à nouveau sur ce point et ironise de façon cinglante : « Les fonds de la subvention sont ordonnés par M. le ministre de l'Intérieur et dépensés par M. le directeur général de la Maison du Roi ; de sorte que si, ce qui certainement n'arrivera pas, M. le directeur général de la Maison du Roi faisait une mauvaise application des fonds, M. le ministre de l'Intérieur en serait responsable (*On rit*)²⁰ ». Epine dorsale de la politique théâtrale, le financement des théâtres royaux apparaît dans ses modalités précises encore assez opaque à la fin de la Restauration à cause de la tutelle théâtrale éclatée entre l'Intérieur et la Maison du Roi. Le débat apparaît en revanche mieux rôdé à partir de la monarchie de Juillet, ce qui s'explique par la réunion administrative de tous les théâtres sous l'égide d'un ministère unique. Dès lors, les débats sur la subvention permettent de s'interroger sur ce que nous avons appelé « l'imaginaire historique » des parlementaires : comment ceux-ci se représentent-ils l'histoire des subventions théâtrales ? En quoi cette histoire des représentations agit-elle comme un révélateur des cultures politiques qui s'affrontent au XIX^e siècle ? A quel moment surgit-elle particulièrement ?

3 L'histoire des subventions face aux représentations des parlementaires

La question de l'histoire des subventions théâtrales peut être abordée spécifiquement dans les débats parlementaires lorsque la légitimité des subventions est particulièrement remise en cause. Il s'agit alors, pour ses partisans comme pour ses opposants, de justifier leur point de vue par le recours à l'histoire, conçu comme un argument d'autorité imparable²¹. Antoine Jay est le premier député à véritablement entrer dans cette voie lorsqu'il réclame en 1832 une augmentation de 60 000 francs en faveur du Théâtre-Français et de l'Odéon :

¹⁹ De Berbis, rapporteur de la commission du budget, conteste l'explication de Martignac : « Il y a dans cette dépense quelque chose d'irrégulier ; et M. le Ministre de l'Intérieur n'a pas complètement répondu sur ce point. Le fonds de subvention est porté au budget de l'Intérieur, et il est distribué par M. le directeur des Beaux-Arts qui n'est pas responsable. Il y a là une irrégularité : c'est un motif de plus pour que la commission persiste dans la réduction de 160 000 francs » (*Ibidem*, p. 143). L'amendement est effectivement voté, ce qui fait chuter la subvention à 1 300 000 francs.

²⁰ AP (2^{ème} série), t. 40, p. 457. Séance du 18 juin 1829.

²¹ Nous nous limiterons ici à l'histoire de France. Les références à l'Antiquité, dont la fonction est plus « globalisante », seront analysées dans la partie suivante (II, §2.1).

Messieurs, il ne faut pas qu'on puisse reprocher à notre Révolution d'être moins soigneuse de la gloire nationale que ne l'ont été la République, l'Empire et la Restauration. La prééminence dans les lettres, dans les arts, nous a été acquise par les travaux de deux grands siècles. Ne laissons pas perdre ce précieux héritage ! Il console les nations dans leurs revers, comme il les charme dans leur prospérité²².

Adolphe Thiers lui emboîte le pas dès l'année suivante, non pas en tant que député, mais comme ministre du Commerce et des Travaux publics. Au cours de la séance du 15 mars 1833²³, il doit faire face non seulement à de multiples critiques sur l'administration des théâtres royaux, mais encore à une demande de suppression totale des subventions émanant du député Charamaule²⁴, qui assimile la subvention à « un impôt immoral » pesant sur « la classe inférieure » au profit de « la classe la plus élevée ». Devant la radicalité de l'attaque, Thiers met en scène le débat de façon solennelle : « la question qu'on vous a présentée est celle de l'abolition des grands théâtres en France. Je demande s'il conviendrait au gouvernement actuel, s'il conviendrait à la Révolution de Juillet de faire ce qu'aucun gouvernement n'a fait, s'il lui conviendrait d'abolir les théâtres en les délaissant ». L'enjeu est ici « dramatisé » sur un double registre : l'exceptionnalité de la mesure proposée – il n'y a pas de précédent – et la logique binaire du « tout ou rien » – sans subvention, les grands théâtres ne peuvent plus exister. Il ne reste plus alors qu'à avancer l'argument d'autorité décisif pour enfoncer son adversaire. Charamaule siégeant à l'extrême-gauche, Thiers choisit ironiquement l'exemple de la Terreur pour mieux souligner l'inconséquence de la critique formulée par le député de l'Hérault :

Je demande à citer un fait qui prouvera combien, à toutes les époques, on a été frappé de la nécessité de soutenir les théâtres en France. En 1793, la commune de Paris examina cette question, et certes on sait qu'elle aimait beaucoup le peuple, elle le disait au moins (*Hilarité aux centres*). La commune de Paris examina la question de savoir s'il fallait ou non appuyer les théâtres. Elle déclara qu'il fallait leur continuer la subvention, parce qu'elle servait plus les classes pauvres qu'elle n'était utile aux classes riches. On calcula qu'il pourrait en résulter un mouvement de 18 millions, et par ce motif la subvention aux théâtres fut maintenue par la commune de Paris²⁵.

²² AP (2^{ème} série), t. 75, p. 700. Séance du 1^{er} mars 1832. Débat sur le budget des dépenses de 1832. Il s'agit de la péroraison de son discours dans lequel il venait de développer par quelques exemples la protection apportée par chacun des trois régimes politiques énoncés.

²³ AP (2^{ème} série), t. 81, p. 243-259. Toutes les citations qui suivent sont extraites de cette séance.

²⁴ Hippolyte Charamaule (1794-1886), avocat, fut député républicain de l'Hérault de 1831 à 1851.

²⁵ Un député (non identifié) interrompt Thiers pour demander « quelle était la somme ? », question à laquelle répond aussitôt Dupin en affirmant qu'elle était de 700 000 francs. Nous n'avons pas pu vérifier les chiffres avancés. Ce qui est certain, c'est que la Convention est obligée de venir au secours de l'Opéra par le décret du 27 vendémiaire an III (18 octobre 1794) qui autorisait la Commission d'instruction publique « à ordonner,

A l'exception d'une courte mention dans le rapport du budget des Beaux-Arts de 1836²⁶, l'« argument historique » entre ensuite en sommeil avant de resurgir sous la II^e République, lorsque les allocations versées aux théâtres de la capitale sont sévèrement attaquées. Pour faire face au risque de faillite générale des théâtres pendant l'été 1848, le ministre de l'Intérieur Sénard propose le 11 juillet à l'Assemblée Constituante le vote de deux décrets visant à accorder au total une somme de 670 000 francs²⁷. Comparant la situation à celle qui a suivi la Révolution de 1830, l'exposé des motifs du décret sur l'Opéra précise que « le Gouvernement de la République ne saurait avoir pour le premier théâtre du monde moins de sollicitude que n'en eut la monarchie constitutionnelle sous l'empire de circonstances assurément beaucoup moins difficiles²⁸ ». Renvoyés au Comité de l'Intérieur, les deux projets de décrets sont rapportés par Victor Hugo et débattus le 17 juillet²⁹. Avant de passer au volet économique de son argumentation, Félix Pyat³⁰ inscrit la République dans un héritage historique qui doit légitimer à la fois les secours accordés aux théâtres et le nouveau régime politique lui-même :

Les monarchies elles-mêmes, quand elles ont été jalouses de leur prépondérance, ont reconnu les droits du théâtre ; vous savez la part que lui faisait Louis XIV dans les pompes de Versailles ; et Bonaparte s'occupait du Théâtre-Français au milieu même de la fumée de Moscou (*Mouvement*).
La royauté déchue, ce gouvernement si indifférent, je me trompe, si hostile à la pensée ; ce gouvernement, qui portait à l'art une haine intime et spéciale, que l'art lui rendait bien ; ce gouvernement contre lequel les artistes ont commencé une révolution qui, suivant le poète, devait finir par le mépris ; ce gouvernement d'intérêts matériels, qu'ils ont appelé gouvernement *bourgeois*, non dans le sens politique du mot, mais, passez-moi l'expression, dans le sens *épicier*...
(*Rires et exclamations*).

sur les fonds mis à sa disposition, jusqu'à concurrence de trente mille francs pour les dépenses variables, et d'une somme de cent mille francs, une fois payée, pour être employée aux changements à faire dans la salle, et en paiement des parties les plus pressées de l'arriéré » (Art. 5). Cité dans Lacan et Paulmier, *Traité de la législation et de la jurisprudence des théâtres*, Paris, Durand, 1853, p. 364.

²⁶ Duvergier de Hauranne écrit : « L'histoire, au reste, est là pour nous apprendre qu'à aucune époque et dans aucun pays, l'art n'a prospéré sans le secours soit de l'Etat, soit d'une riche aristocratie. Il est inutile de dire, je crois, qu'à cet égard la France n'a pas le choix ». *AP* (2^{ème} série), t. 94, p. 714. Séance du 20 avril 1835.

²⁷ *MU* du 12 juillet 1848, p. 1622-1623. Précisons que l'exposé des motifs n'est pas lu devant l'Assemblée. Sur le contexte, nous renvoyons à Evelyn Blewer, *Secours mutuel. Victor Hugo et la crise des théâtres parisiens, 1848-1849*, Talence, Eurédit, 2002, en particulier p. 116-146.

²⁸ L'exposé des motifs précise qu'une somme de 940 000 francs fut alors accordée, dont 30 000 francs pris sur les fonds propres au ministère du Commerce en charge des théâtres.

²⁹ Voir le débat sur la discussion générale dans notre annexe n°20.

³⁰ Félix Pyat (1810-1889) avait été député de la Seine à la Constituante où il prit place à l'extrême-gauche. Avocat, journaliste et auteur dramatique, il venait de connaître un immense succès avec *Le Chiffonnier de Paris*, drame en 5 actes et 12 tableaux créé au Théâtre de la Porte-Saint-Martin le 11 mai 1847. Le discours qui suit demeura dans la mémoire parlementaire des débats sur le théâtre (cf. chapitre 4, I, §3).

LE CITOYEN PAYER³¹. Ce que vous dites là est bien aristocratique.

LE CITOYEN FELIX PYAT.... Ce gouvernement là a pourtant donné près d'un million aux théâtres après la crise de 1830.

Une voix à droite. Il n'était donc pas si ennemi de l'art.

LE CITOYEN FELIX PYAT. La République n'est pas – Dieu l'en garde ! – la République n'est pas une boutique ; elle ne peut pas être non plus une caserne, quoiqu'on fasse. C'est une grande société, qui vit surtout par la pensée et la lumière ; c'est le gouvernement le plus favorable aux manifestations de l'esprit humain ; et sans remonter aux républiques anciennes, dont pourtant les chefs d'œuvre sont venus jusqu'à nous, et chez qui le théâtre était une institution politique et religieuse, pour nous en tenir à notre époque et à notre pays, la Convention, au sein des plus graves périls, embarrassée de la guerre civile et de la guerre étrangère, la Convention trouvait encore le temps de s'inquiéter des intérêts des lettres, et Marie Chénier, entre deux décrets de salut public, obtenait un décret pour l'honneur et le besoin des arts³².

Tous les gouvernements, je le répète, ont compris ainsi la grandeur de l'art dramatique, de cet art éminemment français dans lequel notre nation est encore aujourd'hui sans rivale.

L'orateur qui siège à l'extrême-gauche tient un discours dont la conclusion rappelle celui de Thiers en 1833 mais à partir d'un présupposé idéologique et d'une ironie totalement renversés : c'est ici la monarchie de Juillet – régime incarnant selon Pyat le vandalisme intellectuel – qui subventionne *paradoxalement* les théâtres tandis que la Première République les soutenait *logiquement* eu égard à son œuvre de régénération culturelle. Le décret est finalement voté mais l'année suivante, une tentative pour renouveler le secours accordé échoue devant l'Assemblée législative³³. De nombreux députés estiment en effet qu'il existe des priorités plus urgentes : soulager la misère des campagnes passe avant les secours aux théâtres de Paris assimilés à des théâtres municipaux et non pas nationaux. Lors du vote sur la subvention du budget 1850, le député monarchiste Claude-Marie Raudot³⁴ propose ainsi un amendement pour diminuer de 274 000 francs les subventions accordées aux théâtres³⁵. Léon de Maleville³⁶, bien que siégeant sur les

³¹ Jean-Baptiste Payer (1818-1860) était député des Ardennes. Chef de cabinet aux Affaires étrangères après la révolution de février, il vota le plus souvent avec la droite. Il fut réélu en 1849.

³² Allusion probable au décret du 27 vendémiaire an III sur l'Opéra (voir note 25).

³³ Décret présenté par Thomine-Desmazures le 11 août 1849 (*MU* du 31 août 1849, p. 2810-2811).

³⁴ Claude-Marie Raudot (1801-1879) fut député monarchiste de l'Yonne de 1848 à 1851 puis à l'Assemblée Nationale de 1871 à 1876 (il présida la commission du budget en 1874) avant d'échouer aux sénatoriales de 1876 et de se retirer de la vie politique. Parmi ses nombreux ouvrages, il publia un essai sur la décentralisation en 1858 et revint sur le sujet en 1870.

³⁵ Un député de gauche interrompt : « ce n'est pas assez », indice parmi beaucoup d'autres que le débat ne recoupe le clivage gauche/droite. Raudot déclenche au cours de son discours l'hilarité de ses collègues lorsqu'il évoque « l'effet de subventions aussi considérables : c'est d'encourager les théâtres à l'indolence, à s'endormir sur l'oreiller des subventions ». *MU* du 16 avril 1850, p. 1226. L'amendement est finalement repoussé par 390 voix contre et 228 pour.

mêmes bancs que Raudot, désavoue son collègue et se félicite ouvertement du rejet de l'amendement en déclarant : « La République française n'abandonnera pas plus les arts que les gouvernements qui l'ont précédée (*Non ! Non !*) ». Son propre amendement visant à accorder 70 000 francs au Théâtre-Italien est renvoyé à la Commission du budget sur la proposition de son rapporteur, Berryer³⁷. Dès le lendemain, l'amendement est débattu au cours d'une séance particulièrement houleuse : Berryer met tout son talent oratoire pour le défendre tandis que Raudot revient à la charge pour le combattre. Puis Lamartine « électrise » le débat par un discours plein de panache, mais où les envolées lyriques contribuent à faire beaucoup digresser l'orateur, ce qui donne un caractère à la fois solennel et décousu au propos³⁸. Dans l'une de ses digressions, Lamartine développe l'argument de la légitimité historique des subventions en exaltant l'œuvre culturelle de la monarchie et le capital symbolique que le théâtre en retira :

Mais Messieurs, nous sommes en république depuis deux ans. Eh bien, de quoi louez-vous les grandes monarchies qui vous ont précédés, la monarchie de François I^{er}, la monarchie de Louis XIV ? De quoi leur faites-vous un juste éloge dans votre histoire et dans vos sentiments ? C'est précisément d'avoir propagé, d'avoir encouragé cet art du théâtre sous tous ses aspects, soit sous le rapport de la comédie dans Molière, soit sous le rapport du drame et de la tragédie dans Racine, soit sous le rapport de l'art musical dans Lully ; c'est de ne pas les avoir considérés comme indignes de leur attention, de leur protection vigilante, c'est d'avoir fait de ces grands hommes des commensaux, pour ainsi dire, de la monarchie : non seulement les théâtres étaient subventionnés par les fonds du trésor public, mais les théâtres, les acteurs et les auteurs étaient subventionnés par la gloire même, par la société, par le pouvoir lui-même.

Louis XIV, vous le savez, ne craignait pas d'admettre dans sa familiarité ces grands hommes, ces grands auteurs, ces grands musiciens dont nous parlons aujourd'hui avec tant de dédain.

Voix nombreuses : Très bien ! très bien !

L'interruption des députés sonne la fin de la longue digression³⁹, sans que l'on puisse déterminer avec certitude si l'approbation exprime une réelle conviction ou une incitation à ce que l'orateur revienne « au terrain purement économique qu'elle [la

³⁶ Léon de Maleville (1803-1879), député de Tarn-et-Garonne entre 1834 et 1849, était déjà intervenu sur la question des théâtres sous la monarchie de Juillet en tant que rapporteur du budget puis sous-secrétaire d'Etat au ministre de l'Intérieur en 1840 (cf. chapitre 5, II, §1.1.2). Il bascula à droite sous la II^e République. Rentré dans la vie privée sous le Second Empire, il fut élu sénateur inamovible en 1875 et fit partie de la commission des théâtres reconstituée en 1872.

³⁷ Pierre-Antoine Berryer (1790-1868) fut à la fois l'un des grands ténors du barreau et de la tribune au XIX^e siècle. Il défendit ses convictions légitimistes de la Restauration au Second Empire (il ne retrouva son siège de député qu'en 1863 sous ce dernier régime)

³⁸ Lamartine est conduit à une véritable surenchère rhétorique pour « dépasser » le discours de Berryer, ce qu'il reconnaît lui-même dans son discours. Sur ce point et la postérité du discours, voir le chapitre 4, I, §3.

³⁹ Dans le passage qui précède, Lamartine avait développé le mythe de la *translatio studii* ayant fait passer le flambeau de la civilisation d'Athènes à Rome, puis de Rome à Paris. Sur cette question, cf. *infra*, II, §2.1

question] ne devait pas quitter » comme l'avait annoncé Lamartine lui-même au début de son discours. Quoiqu'il en soit, la portée du discours est incontestable puisque l'amendement est adopté.

Le recours à l'histoire des subventions théâtrales disparaît à nouveau lors des débats sous le Second Empire⁴⁰ pour revenir avec force sous la III^e République. Les graves difficultés financières que connaît le régime dans ses années fondatrices expliquent, comme en 1849-1850, la réticence de nombreux députés à voter les sommes allouées aux théâtres nationaux. La droite se montre particulièrement véhémement dans la séance du 20 mars 1872⁴¹ et pour faire taire les critiques, le comte d'Osmoy⁴², qui vient de lutter contre le cliché de l'enrichissement des directeurs grâce aux subventions, se livre à un bref panorama historique : « Sous Charles X, l'Opéra avait une subvention considérable qui était, je crois, de 1 200 000 francs. Je ne l'affirmerai pas, mais je le crois. Sous Louis-Philippe, la subvention n'était pas moindre de 600 000 francs et elle fut augmentée. Sous la République de 1848, les subventions ont été maintenues, et, à un certain moment, une large indemnité a été distribuée entre tous les théâtres de Paris (*C'est vrai ! c'est vrai !*) ». La référence historique est visiblement improvisée et mal maîtrisée comme en témoignent les hésitations et imprécisions qui ponctuent l'intervention⁴³. Mais pour d'Osmoy, l'essentiel est ailleurs ; son but n'est pas de retracer précisément le montant chiffré des subventions votées dans la première moitié du siècle, mais de parvenir à légitimer le présent par l'invocation d'un passé immémorial, en agitant comme Thiers en 1833 la menace de la table rase qui résulterait d'un vote hostile : « D'ailleurs, c'est une grosse erreur historique de croire que ces subventions sont une invention absolument moderne. Aussitôt que l'art s'est manifesté, les subventions ont apparu [*sic*] sous une forme ou sous une autre (*C'est vrai !*). Et quand on vous propose aujourd'hui de supprimer d'un trait de plume ces subventions, permettez-moi de vous le dire, ce n'est pas la suppression des subventions que l'on vous demande,

⁴⁰ L'opposition républicaine demande la suppression des subventions théâtrales à la fin du Second Empire et a donc tout intérêt à « effacer » les précédents visant au contraire à les justifier. Cf. chapitre 4, III, §1.3.

⁴¹ *JO* du 21 mars 1872, p. 1999-2006. Les citations qui suivent en sont extraites. Raudot demandait la suppression totale des subventions.

⁴² Charles d'Osmoy (1827-1894) fut député de l'Eure de 1871 à 1885 puis sénateur de 1885 jusqu'en 1894 et siégea toujours au centre gauche. Rapporteur à trois reprises du budget des Beaux-Arts de 1875 à 1877, membre de la commission des théâtres reconstituée en 1872, il avait coécrit avec Flaubert et Bouilhet une féerie, *Le Château des cœurs*, qui ne fut jamais représentée.

⁴³ Jules Simon, alors ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, intervient peu après pour appuyer le discours du comte d'Osmoy, tout en rectifiant ses approximations.

c'est la suppression de l'art (*Réclamations sur quelques bancs – Approbation sur d'autres*) ». La subvention est finalement votée dans sa totalité mais le débat reprend dès la fin de l'année 1872 à propos du budget des dépenses de 1873. Félix Fresneau, député monarchiste du Morbihan⁴⁴ qui a voté contre la subvention le 20 mars, décide le 10 décembre de voter pour, et explique les raisons de ce retournement :

J'accorde aujourd'hui à l'Opéra pour que vous nous accordiez dans trois jours... (*Rires à gauche*) certain qu'on sera bien embarrassé de refuser 7 à 800 000 francs pour l'établissement du service religieux dans l'armée de terre, lorsqu'on en aura accordé seulement pour l'Opéra 800 000 (*Interruptions diverses*). On verra alors si le moyen qu'on vous conseille aujourd'hui pour élever l'âme de la nation n'est pas infiniment moins direct et infiniment moins efficace que celui que je vous proposerai, et en vue duquel j'accorderai dès aujourd'hui des allocations non pas aux planches, comme le disait mon honorable ami M. de Belcastel⁴⁵, mais à *l'art qui a toujours été soutenu, subventionné par la nation française, quelle que fût la forme de son gouvernement, et surtout quand elle avait la forme de gouvernement que je préfère*⁴⁶.

Si la première justification avancée est purement opportuniste – il s'agit d'un véritable « *deal* parlementaire » assumé comme tel – la seconde révèle l'implicite de ce que pense une partie résignée de la droite : la République ne fait que poursuivre à sa manière la magnificence monarchique... mais en moins bien ! Un tel discours est pourtant loin de rassembler tous les parlementaires de droite, pour au moins deux raisons. D'une part, le théâtre est toujours perçu par une partie d'entre eux comme un divertissement immoral par essence : il est donc condamné en tant que tel⁴⁷. D'autre part, refuser de voter les subventions peut être utilisé comme tactique politique pour marquer son opposition au gouvernement, attitude que dénonce précisément Henry Maret, rapporteur du budget des Beaux-Arts au moment de l'Exposition universelle de 1889 :

Je m'étonne d'entendre des interruptions à droite, car je suis absolument persuadé que si nous n'étions pas en République, nos collègues de ce côté seraient unanimes à voter ces subventions (*Très bien – très bien ! à gauche*).

M. DE LA ROCHEFOUCAULD, DUC DE DOUDEAUVILLE⁴⁸. C'est le roi qui payerait ! (*Rires ironiques à gauche*)

⁴⁴ Il avait déjà siégé comme représentant d'Ile-et-Vilaine sous la II^e République.

⁴⁵ Gabriel Lacoste de Belcastel (1820-1890) venait de reprendre un amendement abandonné par Boreau-Lajanadie afin de réduire de moitié les subventions pour limiter le total à 800 000 francs. Elu de la Haute-Garonne à l'Assemblée Nationale le 8 février 1871, il fut le seul à voter contre le décret du 17 février nommant Thiers chef du pouvoir exécutif de la République française, « ne voulant pas, même pour un jour, de l'étiquette républicaine » selon ses propres mots.

⁴⁶ *JO* du 11 décembre, p. 7689. Souligné par nous.

⁴⁷ Voir sur ce point le chapitre 6, III, §2.

⁴⁸ Charles-Gabriel-Sosthène de La Rochefoucauld de Bisaccia, duc de Doudeauville (1825-1908) fut député royaliste de la Sarthe de 1871 à 1898. Il faut préciser que son père, le vicomte Sosthène de La Rochefoucauld, surintendant des Beaux-Arts de Charles X, devait pallier chaque année l'insuffisance des subventions allouées par la Chambre des députés à l'aide des fonds de la liste civile. La rallonge budgétaire atteignait 584 306 francs pour le budget 1830 (O⁴ 2847) ! Les rires ironiques peuvent donc s'expliquer aussi pour cette raison.

M. LABORDERE⁴⁹. Et qu'est-ce qui payerait le roi ? Les contribuables ! (*Très bien ! très bien !*) [...]

M. DE LA ROCHEFOUCAULD, DUC DE DOUDEAUVILLE. Le roi payait sur ses biens ; mais vous les lui avez pris ! (*Bruit.*)

M. LE RAPPORTEUR. Je retiens le mot : c'est le roi qui payait ! Aujourd'hui, c'est le peuple qui est souverain, et il est tout naturel qu'il ait, comme autrefois le roi, ses théâtres subventionnés⁵⁰.

La joute oratoire met en évidence un « transfert de souveraineté dramatique », de la monarchie à la république, clairement assumé au nom des républicains par Henry Maret. Pourtant, les forces politiques de gauche sont plus divisées encore que celles de droite sur cette question, en particulier dans la décennie 1880. Les voix discordantes d'un groupe de radicaux, auxquels se joignent des opportunistes indépendants, s'élèvent pour protester contre les subventions théâtrales, assimilées à d'inutiles dépenses somptuaires. Le cas de Casimir Michou, pour excessif qu'il soit, n'en est pas moins révélateur de cet état d'esprit⁵¹. Proposant un amendement pour supprimer totalement les subventions théâtrales du budget 1891, l'inénarrable député opportuniste de l'Aube n'hésite pas à les attaquer dans leur fondement historique, qu'il qualifie ouvertement d'« abus », afin de démontrer que les théâtres nationaux n'existent qu'en vertu d'une fiction idéologique construite au détriment de la province :

[...] En effet, qu'est-ce qui a commencé à subventionner les théâtres ?

M. LE RAPPORTEUR GENERAL. C'est un cardinal⁵².

M. MICHOU. Ce sont des souverains, qui réunissaient autour d'eux, pour les amuser, des particuliers qu'on appelait les comédiens ordinaires du roi et qu'ils emmenaient dans leurs voyages... (*Bruit*) [...]

M. RAIBERTI. Il y avait un budget des Beaux-Arts dans la république d'Athènes⁵³.

M. MICHOU. Le théâtre et ses acteurs appartenaient au roi. La royauté n'existant plus, il n'y a plus de comédiens du roi. On ne parle plus du roi, c'est vrai ; mais on dit : c'est la nation qui est souveraine, et ce sont les comédiens de la nation. Voyons, messieurs, est-ce que les paysans des Pyrénées, des Alpes, ou ceux de mon département appellent les comédiens chez eux ? C'est donc par un étrange abus des mots qu'on dit qu'il s'agit de théâtres nationaux. Non, ce sont des théâtres locaux, municipaux (*Très bien ! très bien ! sur divers bancs*)⁵⁴.

⁴⁹ Arthur Labordère (1835- ?), fut sénateur entre 1882 et 1884. Il se présente aux élections complémentaires de décembre 1885 comme radical et devint député de la Seine jusqu'en 1889. Il a un portrait dans la série *Les Hommes d'Aujourd'hui* (n°176, 4^e vol.) et fut représenté en dindon dans *la Ménagerie républicaine* de Léo Taxil.

⁵⁰ *JO* du 20 juin 1889, p. 1467.

⁵¹ Voir chapitre 4, III, §1.2.

⁵² Le rapporteur général du budget 1891 est Burdeau, à ne pas confondre avec le rapporteur du budget Beaux-Arts, Antonin Proust. Burdeau pense-t-il à Richelieu ou à Mazarin ?

⁵³ Sur la référence athénienne, cf. *infra*, II §2.1.

⁵⁴ *JO* du 25 novembre 1890, p. 2234.

Aussi réducteur qu'il soit sur le plan intellectuel, l'argument porte indéniablement : l'amendement est certes repoussé par 303 députés mais 192 ont voté pour, la droite ayant rejoint les radicaux⁵⁵. Le procès en illégitimité fait aux subventions théâtrales diminuant d'intensité par la suite pourrait expliquer que l'argument historique tombe en désuétude⁵⁶. Il convient dès lors d'examiner les enjeux motivant la légitimité de subventionner tout au long du siècle les grands théâtres.

II Les enjeux : pourquoi subventionner les grands théâtres ?

1 Un enjeu économique : assurer la prospérité de l'industrie théâtrale

1.1 Protéger les emplois de l'industrie théâtrale

Le débat sur la nécessité de subventionner les théâtres pour soutenir l'activité économique s'impose dès la fin de la Restauration lorsque certains libéraux estiment que le financement des théâtres par l'Etat contredit sur un plan théorique le principe de la libre concurrence⁵⁷. C'est explicitement au nom du libéralisme économique que le député Eusèbe Baconnière de Salverte demande la suppression de la subvention du budget des dépenses de 1830. Le comte de Laboulaye, dernier député à s'exprimer au cours du débat dans la séance du 18 juin 1829, lui répond en soulignant la place non négligeable de l'industrie théâtrale dans l'économie du pays : « Mon intention est seulement de vous faire remarquer que les théâtres sont pour une foule de professions une source de prospérité. Je ne crois pas exagérer en assurant qu'à Paris l'existence de plus de 4 000 individus en dépend. Sans attacher trop d'importance à ces entreprises, on doit reconnaître qu'elles attirent en France une foule de riches étrangers. Voilà quant à l'utilité des théâtres⁵⁸ ». L'argument est considérablement amplifié au début de la

⁵⁵ *Ibidem*, p. 2242-2243. Il s'agit du chiffre corrigé donné dans les annexes du procès-verbal de la séance avec la liste nominative des votes exprimés. Le chiffre initial indiquait 202 voix pour l'adoption et 316 contre.

⁵⁶ Nous n'avons relevé que deux interruptions différentes dues à des députés de droite : celle lancée en deux temps par Daudé le 2 mars 1899 : « On ferait beaucoup mieux de supprimer les théâtres, de ne donner aucune subvention », puis un peu plus loin : « Avant de s'amuser, il faut manger ! » (*JO* du 3 mars 1899, p. 611) ; celle du comte de Lanjuinais le 7 novembre 1907 : « Sous la République française, il ne devrait pas y avoir de théâtre subventionné » (*JO* du 8 novembre 1907, p. 2103). Désormais, les députés de gauche qui critiquent les subventions ne demandent plus leur suppression mais un usage au profit de la « démocratisation » du théâtre. Sur ce thème, cf. *infra*, II §4.

⁵⁷ Ce point sera développé dans notre typologie des adversaires de la subvention. Voir chapitre 4, III, § 1.1.

⁵⁸ *AP* (2^{ème} série), t. 60, p. 459. Pour le seul Opéra, Sosthène de La Rochefoucauld avait affirmé le 15 juillet 1828 que « 5 à 600 artistes ou employés, ouvriers, externes ou comparses, sont attachés nécessairement à son service » (*AP* (2^{ème} série), t. 56, p. 139). Kératry évoque le 29 février 1832 « 700 parties prenantes ou chefs de famille qui puisent à cette source leurs moyens d'existence » (*AP* (2^{ème} série), t. 75, p. 682), tandis que le député Jules de La Rochefoucauld cite le chiffre de 1 200 familles (*AP* (2^{ème} série), t. 75, p. 685), chiffre repris par le rapporteur du budget 1833 le 22 février 1833 (*AP* (2^{ème} série), t. 80, p. 200).

monarchie de Juillet par le comte d'Argout, qui énonce rétrospectivement les conséquences d'une faillite évitée de peu après la Révolution de 1830 :

Il en serait résulté non seulement un grand dommage pour une foule d'intérêts particuliers ; mais il y aurait eu en même temps un grand dommage pour l'Etat, car les recettes ordinaires des théâtres s'élèvent de 6 à 7 millions, ajoutez-y 2 millions de subvention, et le mouvement industriel que provoque l'exploitation des théâtres, vous aurez un total d'environ 30 millions. Combien d'artistes et d'industries ne s'y trouvent-ils pas intéressés : acteurs, musiciens, machinistes, peintres de décorations, costumiers, marchandes de modes, marchands de soieries, d'objets de luxe de toute espèce, etc., etc. La ruine des théâtres eût causé infailliblement une perturbation très funeste à Paris, et elle aurait réagi dans les provinces ; le gouvernement a mis tous ses soins à prévenir ce malheur⁵⁹.

Si le rapport de la commission du budget de 1834 révisé l'évaluation de la dépense annuelle qui peut se rapporter aux grands théâtres au chiffre de 18 millions⁶⁰, le contenu de l'argumentation reste en revanche inchangé.

Dès lors, il n'est guère étonnant que les discours des partisans de la subvention sous la II^e République soient l'écho très fidèle du discours du comte d'Argout, dans la mesure où les débats se cristallisent alors essentiellement autour de l'enjeu économique⁶¹. Lorsque Victor Hugo présente dans la séance du 17 juillet 1848 le projet de décret visant à accorder 670 000 francs pour secourir les théâtres, il joue exactement sur le même registre dramatique qu'entraînerait une faillite des théâtres, en affirmant :

Les théâtres de Paris font vivre directement dix mille familles, trente ou quarante métiers divers, occupant chacun des centaines d'ouvriers, et versent annuellement dans la circulation une somme qui, d'après des chiffres incontestables, ne peut guère être évaluée à moins de 20 ou 30 millions. La clôture des théâtres de Paris est donc une véritable catastrophe commerciale qui a toutes les proportions d'une calamité publique. Les faire revivre, c'est vivifier toute la capitale. Vous avez accordé, il y a peu de jours, 5 millions à l'industrie du bâtiment⁶² ; accorder aujourd'hui un subside aux théâtres, c'est appliquer le même principe, c'est pourvoir aux mêmes nécessités politiques. Si vous refusiez aujourd'hui ces 600 000 francs à une industrie utile, vous auriez dans un mois plusieurs millions à ajouter à vos aumônes⁶³.

⁵⁹ AP (2^{ème} série), t. 75, p. 690. Séance du 1^{er} mars 1832.

⁶⁰ AP (2^{ème} série), t. 84, p. 453. Rapport lu dans la séance du 1^{er} juin 1833. On notera que c'est exactement le chiffre retenu par Thiers dans sa référence à la Commune de Paris (discours du 15 mars 1833 : cf note 25).

⁶¹ Cf. Evelyn Blewer, *op. cit.*, p. 123-124.

⁶² Allusion au décret du 4 juillet 1848. L'article 4 autorisait le ministre des Finances à prêter au sous-comptoir des entrepreneurs de bâtiment une somme de 500 000 francs sans intérêts pendant trois ans tandis que l'article 5 stipule que le même ministre est « autorisé à garantir vis-à-vis du comptoir national et de la Banque de France toutes les opérations du sous-comptoir jusqu'à concurrence d'une somme de 4 500 000 francs, sur laquelle seront prélevées les pertes qui pourraient résulter de ses opérations ». Jean-Baptiste Duvergier, *Collection complète des lois [...], op. cit.*, [1848], p. 363.

⁶³ MU du 18 juillet 1848. Voir notre annexe n°20.

Le discours de Victor Hugo semble ainsi pasticher explicitement la fameuse formule de Martin Nadaud, maçon de la Creuse élu représentant du peuple à l'Assemblée Constituante : « quand le théâtre va, tout va⁶⁴ ! ». Le débat très mouvementé de 1850 nécessite le recours à la même stratégie argumentative, le duo Berryer/Lamartine se substituant à celui formé par Hugo et Pyat en 1848 pour défendre l'idée des « théâtres-usines ». Berryer l'exprime à travers l'idée d'un inéluctable et fructueux retour sur investissement, à partir d'un double point de vue : celui du capital économique (la circulation monétaire) et symbolique (la gloire) que constitue la mise de fonds initiale :

Vous parlez financièrement ! Mais soyez convaincus que les quelques centaines de mille francs que vous consacrez aux théâtres de Paris, qui font l'honneur de la patrie, qui produisent des chefs-d'œuvre de génie dans tous les arts, ces quelques centaines de mille francs, ils vous sont rendus au centuple ; *c'est une spéculation, n'en doutez pas (C'est vrai !)*. L'étranger qui arrive ici vous apporte dix fois, vingt fois plus d'argent que vous n'en donnez aux artistes qui honorent votre pays, et que vous devez encourager à la gloire⁶⁵.

De son côté, Lamartine affirme le lendemain que « la question économique, en matière de théâtres, se résume en un seul mot : c'est du travail⁶⁶ ». Il justifie l'assertion en estimant d'abord à 80 000 « ouvriers de toute nature » ceux qui en bénéficient dans toute la France, avant de gonfler considérablement le chiffre dans la péroraison de son discours pour le porter à 200 000 « ouvriers de toute espèce », soit le double de l'estimation du ministre Senard en 1848 !⁶⁷ Bien difficiles à vérifier précisément, ces évaluations chiffrées visent apparemment à émouvoir les députés sur l'ampleur de la crise dont sont victimes en premier lieu ceux que Félix Pyat appellent « les prolétaires de l'art ». Mais la préoccupation économique, marquée au sceau du romantisme politique dans les discours de Pyat ou Lamartine, est aussi liée de façon indissociable à la nécessité de sauvegarder l'ordre public en évitant d'alimenter le ressentiment : Hugo ne le reconnaît-il pas explicitement lorsqu'il évoque, moins d'un mois après la répression du mouvement ouvrier lors des journées de juin 1848, le risque toujours présent que sonne « l'heure fatale où les révolutions sociales succèdent aux révolutions

⁶⁴ Martin Nadaud est l'auteur de la formule devenue proverbiale : « quand le bâtiment va, tout va » !

⁶⁵ *MU* du 16 avril 1850, p. 1227. Le député Victor Lefranc ajoute pour démontrer l'absurdité de l'amendement Raudot : « C'est comme si l'on rétrécissait les rues pour économiser les pavés ».

⁶⁶ *MU* du 17 avril 1850, p. 1238. Cet argument est repris la même année pour être contesté par l'économiste libéral Frédéric Bastiat (voir notre annexe n°27) et également par le vicomte de Lorgeril qui refuse les crédits d'achèvement du nouvel Opéra (*JO* du 29 mars 1874, p. 2418. Cf. chapitre 5, III, §1.3).

⁶⁷ Dans l'exposé des motifs du projet de décret du 11 juillet 1848, le ministre Sénard affirmait : « Il n'est pas exagéré de porter à cent mille le nombre des individus qui vivent directement ou indirectement du théâtre ». Le chiffre est repris de façon péremptoire par Félix Pyat au cours du débat le 18 juillet.

politiques⁶⁸ » ? Si la question de l'industrie théâtrale peut soulever de tels enjeux, c'est aussi parce qu'elle ne peut pas seulement s'envisager à l'échelle nationale mais doit être replacée à l'échelle européenne, voire mondiale.

1.2 Assurer un débouché commercial à l'étranger

Le théâtre français peut en effet s'envisager comme un article d'exportation qui participe pleinement à augmenter les recettes de la balance commerciale, compte-tenu de la production dramatique tout au long du siècle⁶⁹. Lebrun l'exprime métaphoriquement à la Chambre des Pairs en 1843 lorsqu'il évoque les 400 pièces annuelles – essentiellement des vaudevilles – montées sur les scènes des « théâtres inférieurs » : « Dans cette espèce de composition, plusieurs auteurs ont pu se faire une réputation avouée par le goût, jusque sur les théâtres étrangers, car on peut dire que cette petite monnaie de notre littérature a cours dans toute l'Europe⁷⁰ ». Toutefois, il faut attendre les débuts de la III^e République pour que cet argument soit directement lié aux subventions théâtrales. Le 20 mars 1872, Jules Simon, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, prononce le discours le plus important au XIX^e siècle sur la question⁷¹. Après avoir rappelé l'importance du théâtre comme facteur de rayonnement culturel de la France, il se livre à un cours d'économie politique abrégé pour démontrer combien le théâtre constitue aussi un débouché européen pour l'industrie du luxe :

En dehors de toutes ces considérations, nous avons un intérêt commercial et industriel à ne pas perdre notre influence théâtrale en Europe. Notre grande industrie française n'est pas une industrie à bon marché : c'est une industrie de goût et de luxe ; c'est surtout dans les matières d'art, dans les matières de goût et de luxe que nous avons un grand débit – je parle ici en commerçant – un grand débit de nos marchandises. La mode fait le débit des matières de luxe. Et qu'est-ce qui fait la mode, qu'est-ce qui répand la mode dans ce pays ? C'est le succès matériel, et c'est aussi l'influence des œuvres d'art. Toutes les fois qu'un peuple a eu un moment de prédominance guerrière en Europe, il a donné le ton à l'Europe. La France a imité l'Espagne à un certain moment, puis l'Italie, puis l'Angleterre. A l'heure qu'il est, le monde est accoutumé à imiter la France ; il ne l'imitera plus si nous n'avons pas dans nos œuvres de théâtre des prédicateurs d'idées et d'habitudes françaises. Et soyez-en bien sûrs, vous ne refuserez pas cette subvention

⁶⁸ Débat sur le projet des décrets de secours aux théâtres, 17 juillet 1848. Voir annexe n°20.

⁶⁹ Rappelons ici simplement le chiffre de 32 000 pièces créées entre 1800 et 1900.

⁷⁰ *MU* du 27 mai 1843, p. 1267. Séance du 26. Parmi ces auteurs de pièces qui se « composent de petits actes, la plupart mêlés de couplets », on peut évidemment penser à Eugène Scribe, mais aussi à Marc-Antoine Désaugiers, Armand Dartois, Théaulon de Lambert, etc., en bref tous les « heureux nourrissons du Parnasse » qui sont « dédaignés par la haute littérature ». Cf. Charles Lesur, *Annuaire historique universel pour 1821*, Paris, Fantin, 1822, p. 809.

⁷¹ *JO* du 21 mars 1872. Pour le contexte de la séance, cf. *supra* I, 3.

pour un théâtre localisé, sans que nos industries de luxe, sans que nos fabricants de soierie de luxe, par exemple, s'en ressentent. Cela est, ainsi, messieurs ; il y a là un intérêt général, et ce n'est pas seulement l'art que je défends, c'est l'argent de la France : c'est à ce titre de dépense productive que je vous prie de voter aujourd'hui celle que je vous propose.

Supprimer ou réduire les subventions théâtrales consisterait donc dans cette optique à tarir artificiellement l'offre d'un savoir-faire privilégié – une sorte de label prestigieux *made in France* – face à une demande qui doit s'envisager à une échelle européenne. L'argument est d'autant plus habile qu'il permet au passage de repousser les velléités à droite de municipaliser les subventions : pourquoi la ville de Paris devrait-elle intégralement prendre en charge les « dépenses productives » des grands théâtres si ces dépenses relèvent d'une « spéculation » faite dans un intérêt *national* ? L'état critique des finances publiques en 1872, en partie dû à l'énorme indemnité de guerre exigée par l'Allemagne⁷², explique sans doute l'insistance à développer cet argument économique qui ne se retrouvera explicité à ce point que beaucoup plus tard et de façon plus discrète dans quelques rapports du budget des Beaux-Arts⁷³. En revanche, la célébration du théâtre comme vitrine de la civilisation française, corollaire de l'exportation des pièces, est permanente.

2 Un enjeu diplomatique : garantir le rayonnement de la civilisation française

2.1 L'Antiquité ou le visage de Janus : une référence théâtrale ambivalente

Personne n'ignore les grandes dépenses des anciens pour leurs représentations théâtrales ; il ne s'agit pas d'imiter ce peuple à qui il en coûta plus pour la représentation de trois tragédies que pour la guerre du Péloponnèse. La somme portée sur le budget est bien minime, si on la compare à celle que les Grecs et les Romains y consacraient⁷⁴.

⁷² L'article 2 des préliminaires de paix signés à Versailles le 26 février 1871 fixait cette indemnité à 5 milliards de marks. La clause est reprise dans l'article 7 du traité de Francfort (10 mai 1871).

⁷³ Pour le budget des Beaux-Arts 1907 présenté au Sénat, Gustave Rivet dresse par exemple le budget annuel détaillé des dépenses des théâtres subventionnés en 1905 et conclut : « Peut-on calculer en effet tout ce que produit le mouvement d'une seule représentation théâtrale, et quelles industries de toute sortes elle alimente : industrie du vêtement, de la toilette, soieries, dentelles, velours, gants, fleurs, éventails, coiffures, voitures, cafés ? Directement ou indirectement, toutes les industries reçoivent quelque chose du théâtre, et non seulement le théâtre de Paris donne une impulsion à l'industrie de Paris, mais cette industrie communique à son tour la vie aux industries provinciales. Ce mouvement se répercute et s'étend au loin, comme ces ondes de l'eau qui partant d'un point central, s'étendent en cercles concentriques jusqu'à l'infini. Ainsi nos quatre théâtres font vivre directement près de trois mille familles, et indirectement des centaines de mille, leurs dépenses s'élèvent à une moyenne de 10 millions. Jamais, même au point de vue économique, subvention d'Etat ne fut plus justifiée. Le théâtre moralise les masses, en même temps qu'il enrichit la cité ». *JOdoc SE*, Annexe n°461 (26 décembre 1906), p. 148. Voir sur le même registre un article d'Edmond Théry publié en 1909 dans *L'Economiste européen* et cité par Pierre Bossuet, *Histoire des théâtres nationaux*, *op. cit.*, p. 30.

⁷⁴ AP (2^{ème} série), t. 45, p. 504. Séance du 13 mai 1825.

En appuyant sa défense de la subvention de l'Opéra par une référence à l'Antiquité, le député Ducasse de Horgues reprend en 1825 un *topos* théâtral des débats parlementaires de la Révolution⁷⁵ qui connut une certaine vogue tout au long du siècle. Non pas que le thème soit inédit en tant que tel : il ne fait que revisiter le mythe médiéval de la *translatio studii* dans sa version française, c'est-à-dire le transfert successif du flambeau de la civilisation d'Athènes à Rome, puis de Rome à Paris, selon une logique historique inéluctable⁷⁶. Ainsi, là où Thiers fait appel à l'histoire nationale dans la séance du 15 mars 1833 pour défendre les subventions⁷⁷, François Mauguin puise ses références chez les Grecs et affirme que la France s'en montre la digne héritière lorsqu'elle finance la « dramaturgie » :

Croyez que vous ne faites point une chose inutile à la population en levant un impôt pour les théâtres. Est-ce qu'il ne faut voir dans la société que ce qu'il y a de matériel et d'ignoble ? Non, il faut voir ce qui en est l'âme et la pensée, ce qui la décore. Est-ce que les Grecs anciens allaient sans cesse s'occuper d'intérêts, d'objets matériels ? Ils savaient quelle puissance l'Etat retire de l'essor donné à l'art de la puissance accordée aux théâtres ; ils savaient que pour donner à la nation une impulsion nouvelle, féconder de grands sentiments, donner naissance à de grandes actions, les théâtres sont d'un effet merveilleux (*Vive adhésion*). C'est toujours dans les jeux scéniques, dans les fêtes publiques, que les anciens et les législateurs ont placé le principe de la direction à donner aux nations (*Nouvelles marques d'adhésion*)⁷⁸.

Sous la II^e République, Lamartine pousse plus loin encore la comparaison antique : sa défense de la subvention au Théâtre-Italien l'amène à développer une conception providentialiste de l'histoire des civilisations pour faire de Paris, par-delà la dispersion des « génies naturels », la nouvelle et ultime *caput mundi* :

Nous n'avons pas inventé la musique en France (*Sourires*). Nous n'avons pas cette prétention ; nous avons été obligés d'emprunter ce que d'autres peuples ont fait aussi à d'autres époques ; nous faisons à cet égard ce que les Romains firent à l'égard de la Grèce ; nous avons importé un de leurs plus beaux arts parmi nous, la nature. Dieu diversifie les génies chez les peuples ; eh bien, c'est le chef-d'œuvre, c'est l'habileté de la civilisation et des législateurs véritables, car je ne crois pas dégrader, en parlant ainsi, le nom des législateurs ; c'est leur œuvre, c'est leur chef-d'œuvre, de compléter pour ainsi dire cette diversité de génies naturels dont Dieu a donné la prédisposition aux peuples, en les réunissant dans un seul faisceau, en les faisant pour ainsi dire

⁷⁵ Voir le début du rapport d'Audoin sur le projet des théâtres du 13 février 1798 dans notre annexe n°4.

⁷⁶ Cf. Colette Beaune, *Naissance de la nation France*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 1993, p. 405-409.

⁷⁷ Cf. *supra*, I, §3.

⁷⁸ AP (2^{ème} série), t. 81, p. 251. L'année précédente, Mauguin avait déjà recouru à la référence grecque : « Messieurs, les Athéniens avaient leurs fêtes publiques. Vous, qui avez leurs brillantes qualités, et peut-être aussi leurs défauts, imitez-les dans leur grandeur pour la gloire et les arts (*Très bien ! très bien !*). AP (2^{ème} série), t. 75, p. 696 (séance du 1^{er} mars 1832).

jaillir d'un seul foyer, surtout quand ce foyer est en même temps celui de la gloire de votre pays
(*Très bien ! très bien !*)⁷⁹.

Si un tel discours prolongeait la veine de « l'esprit quarante-huitard », fondé sur la réconciliation de Dieu et la République et la croyance en la dimension messianique de celle-ci⁸⁰, le ton comme l'argumentation change nettement sous la III^e République pour au moins deux raisons.

La référence antique dans sa « version romaine » est systématiquement retournée par les adversaires de la subvention : la devise *panem et circenses*, si souvent répétée lorsque la dramaturgie connaissait son âge d'or sous les monarchies censitaires, devient dès lors un repoussoir. A droite, Belcastel l'exprime sans détour le 10 décembre 1872 : « Je dis, en second lieu, que les subventions n'ont rien à voir à la grandeur française. Ce qu'il faut à la France pour la régénérer, ce n'est point le cri césarien : *Panem et circenses* ; ce sont des habitudes austères et des mœurs viriles⁸¹ ». Cet idéal de régénération, fondé sur un ordre moral décliné ici sur un mode spartiate, est aussi partagé par certains députés qui siègent au centre gauche. Alexandre De Gasté⁸², après avoir cité l'exemple anglais pour démontrer que les subventions ne sont pas indispensables, conclut son intervention dans la séance du 12 août 1876 en affirmant :

Ce sont les nations en décadence qui éprouvent le besoin de ces spectacles que l'Etat paye si cher – *panem et circenses* ; – c'était le cas de la République romaine en décadence ; or je ne veux pas que la République française soit une République en décadence ; je veux, au contraire, qu'elle soit une République régénératrice de la France. C'est pour cela que je voterai contre les subventions données aux théâtres, et surtout contre la subvention donnée à l'Opéra (*Mouvements divers – Aux voix ! aux voix*)⁸³

L'opposition à la référence romaine se double alors d'une contestation de l'action culturelle de la III^e République qui se perçoit volontiers comme la « nouvelle Athènes » et qualifie indifféremment ses adversaires de « béotiens⁸⁴ ». Un moment du débat qui eut lieu à la Chambre le 7 décembre 1882 illustre particulièrement les deux conceptions qui s'affrontent :

⁷⁹ Séance du 16 avril 1850. Voir notre annexe n°21.

⁸⁰ Cf. Maurice Agulhon, *Les Quarante-huitards*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 1992.

⁸¹ *JO* du 11 décembre 1872, p. 7689.

⁸² Alexandre de Gasté (1811-1893) fut député du Finistère entre 1876 et 1881, puis entre 1889 et 1893. « Républicain et catholique, il siégea au centre gauche » affirment Robert, Cougny et Bourloton dans leur *Dictionnaire des parlementaires français*.

⁸³ *JO* du 13 août 1876, p. 6336. Gambetta l'interrompt pour lui faire remarquer que l'Opéra verse 400 000 francs pour le droit des pauvres.

⁸⁴ Nous reviendrons sur ce point dans l'étude des adversaires de la subvention. Cf chapitre 4, III, §1.2.

LE VICOMTE DESSON SAINT-AIGNAN⁸⁵. Les Anciens demandaient à leurs gouvernements du pain et des théâtres. Nos électeurs, surtout ceux des campagnes, les vôtres et les miens, monsieur le rapporteur [Jules Roche], nous demandent seulement du pain, c'est-à-dire la liberté et la sécurité du travail (*Très bien ! très bien ! à droite*).

M. JOSEPH FABRE⁸⁶ : Il nous faut aussi des temples de l'art et une république athénienne. Vous la demandez spartiate, parce que vous la voudriez morte⁸⁷ !

A la conception utilitaire et matérialiste énoncé par le premier, l'interruption du second incarne à la perfection la conception que Gambetta se faisait de l'idée républicaine, telle que l'a montrée Claude Nicolet : « la "République athénienne" reste tout autre chose qu'une métaphore ingénieuse, pour définir cette primauté de l'éducation et de la culture sans quoi la République est impossible : le modèle est réellement assumé, d'autant plus chargé de signification symbolique qu'une nouvelle Sparte, austère, autoritaire et militaire, vient de surgir en Europe⁸⁸ ». Au début du XX^e siècle, la référence athénienne demeure toujours aussi vivante chez bien des républicains. Certes, un franc-tireur comme Anatole de Monzie la considère comme une « scie » idéologique : « je ne parviens pas à me familiariser avec l'idée d'une "République athénienne, d'une "théatocratie républicaine"⁸⁹ ». Mais elle s'impose au contraire comme une évidence au député radical Charles Leboucq⁹⁰ : interrogé par le journal *Comœdia* dans le numéro du 13 décembre 1909 sur le projet d'amendement de Constant et Chastenet visant à diminuer la subvention de 600 000 francs sur le budget des Beaux-Arts de 1910, il répond : « Diminuer la subvention ! Mais ce serait amoindrir le patrimoine artistique et la réputation mondiale de la France ! Car ce n'est pas Paris seulement qui est intéressé à ce

⁸⁵ Maurice Desson de Saint-Aignan (1846-1926) fut député monarchiste de Seine Inférieure de 1881 à 1885.

⁸⁶ Joseph Fabre (1842-1916) fut député de l'Aveyron et siégea parmi la gauche radicale.

⁸⁷ *JO* du 8 décembre 1882, p. 1943.

⁸⁸ Claude Nicolet, *L'Idée républicaine en France (1789-1924)*, Paris, Gallimard « Tel », 1995, p. 481-482. Le comte Jaubert avait précisément assimilé l'Allemagne à Sparte lors du débat sur les subventions du 20 mars 1872 : « Oui, cela est convenu : nous autres ruraux, nous sommes les Béotiens de la nouvelle Athènes (*On rit – mouvements divers*) [...]. D'ailleurs, je me suis trompé, j'ai voulu dire de la nouvelle Grèce, trop semblable, hélas ! à l'ancienne, sous l'étreinte de ses vainqueurs (*Mouvement*) ». Au cours du même débat, Alfred Dupont avait également dénoncé l'assimilation de la République française à Athènes : « Mettez en balance les intérêts artistiques que vous voulez protéger ; mettez en balance la réputation de la France comme Athènes moderne ; mettez en balance tout cela avec les sacrifices que vous imposez à toutes nos populations, et demandez-vous s'il ne faut pas examiner sérieusement les arguments qu'on invoque à l'appui du maintien de ce crédit énorme de plus d'un million, destiné en grande partie à rémunérer des danseuses ou des artistes ...(*Interruptions*). [...] Et quand nous sommes obligés de chercher partout des économies, vous invoqueriez des considérations qui ne sont pas de mise pour obtenir le maintien de ce crédit ! ». *JO* du 21 mars 1872, p. 2000.

⁸⁹ Anatole de Monzie, « Le Parlement et les théâtres subventionnés », *La Nouvelle Revue*, Livraison du 15 septembre 1911, p. 158. Hors des appareils de partis, sans étiquette, Anatole de Monzie oscillait entre le radicalisme et le socialisme.

⁹⁰ Charles Leboucq (1868-1959) fut député radical de la Seine de 1906 à 1928 et fut actif au sein du Groupe de l'Art (cf. chapitre 4, III, §3).

que nos théâtres triomphent ; c'est le pays tout entier, c'est le renom athénien de la République française⁹¹ ». L'idéal hellénique de l'*agon* mis au service de la suprématie culturelle de la France en Europe : c'est le rôle des subventions théâtrales au sein de cette suprématie qu'il convient maintenant d'analyser plus spécifiquement⁹².

2.2 Le théâtre, vecteur du *soft power*⁹³ français en Europe

Tous les discours que nous avons cités jusqu'à présent pour réfléchir aux différentes motivations légitimant le vote des subventions théâtrales reposent sur un postulat idéologique commun : le théâtre est un élément essentiel de la « puissance douce » de la nation française. En effet, il participe pleinement à la diffusion d'un modèle culturel conçu comme universaliste, qui assure un large rayonnement à la langue française et façonne dans les pays étrangers une série de stéréotypes sur la France : ses manières, son goût, son art de vivre⁹⁴. A l'image du cinéma hollywoodien qui contribue grandement pour les Etats-Unis à la diffusion de l'*American way of life*, le théâtre au XIX^e siècle est l'expression privilégiée du « rêve français » en Europe, assumé dans de grands discours parlementaires tel celui de Félix Pyat le 17 juillet 1848 :

Un mot seulement sur le théâtre actuel. Si sa gloire et son utilité sont contestables, si notre théâtre aujourd'hui est inférieur à ce qu'il a été et à ce qu'il sera, il est du moins supérieur à tous les théâtres étrangers. Sa suprématie, à tort ou à raison, est reconnue partout. Il n'est pas une rampe, en Europe, qui ne s'allume devant les œuvres traduites de nos auteurs : la patrie de Schiller, la patrie de Shakespeare et de Calderone [*sic*], Madrid, Londres, toute l'Allemagne, reçoivent nos inspirations et nous paient un tribut intellectuel. Paris defraye le monde ? Notre littérature nous a valu une domination plus pure et plus sûre, plus universelle que nos armes. Il n'est pas jusqu'à l'empereur de Russie, ce Cosaque si rebelle et si contraire à la France, qui n'ait subit l'influence de notre scène et qui n'ait, au cœur même de son empire, à Saint-Petersbourg, un théâtre français⁹⁵.

Résumant son propos en formulant une hypothèse par l'absurde, Pyat va jusqu'à affirmer que fermer les théâtres, « ce serait de plus découronner la France de son

⁹¹ L'article conservé dans le carton F²¹ 5198 aux Archives nationales.

⁹² Le terme de « suprématie » fut au cœur du colloque tenu à l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines du 2 au 4 mai 2002. Voir Jean-Claude Yon (dir.), *Le Théâtre français à l'étranger au XIXe siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2008.

⁹³ Cf. introduction.

⁹⁴ Pour comprendre les racines de ce phénomène au XVIII^e siècle, voir la thèse de Rahul Markovits, *Un « empire culturel » ? Le théâtre français en Europe au XVIIIe siècle (des années 1730 à 1814)*, thèse d'histoire sous la direction d'Alain Cabantous, Université de Paris I, 2010.

⁹⁵ *MU* du 18 juillet 1848. Cf. notre annexe n°20 . La dernière phrase est une allusion au fameux Théâtre Michel, fondé entre 1831 et 1833 en l'honneur du frère de l'empereur de Russie, et dont la troupe recrutée à prix d'or n'était pas loin de rivaliser avec la Comédie-Française. Cf. Viktoria Pavlova, « Le théâtre français en Russie : le théâtre impérial Michel et les entreprises françaises », dans Jean Claude Yon (dir.), *op.cit.*, p. 365-380.

diadème spirituel, le seul qui convienne au front d'un peuple libre, à une république ; ce serait déchoir en civilisation⁹⁶ ».

Cette exaltation nationaliste, toujours latente par-delà la succession des différents régimes politiques, connaît un extraordinaire regain au début de la III^e République alors que la France traumatisée par le désastre de la guerre de 1870 perdue face à la Prusse cherche des explications à son « étrange défaite⁹⁷ ». Dans un contexte particulièrement électrique, Jules Simon théorise la nécessité *vitale* pour la France de continuer à exercer son *soft power* pour compenser l'effacement de son *hard power*⁹⁸ :

Assurément quand mon collègue disait à cette tribune que c'était désormais notre seule gloire en France que celle des sciences et des lettres, ces paroles ne rendaient pas exactement sa pensée, comme il s'est empressé de le déclarer lui-même⁹⁹. Mais enfin, messieurs, avons-nous abdiqué la pensée d'être un des plus grands peuples du monde ? Sommes-nous humiliés à ce point ? Non, ni pour la force matérielle, qui nous a échappé un moment, et que, sans doute, nous ressaisirons, ni pour l'influence morale et intellectuelle, la France ne peut abdiquer (*Très bien ! très bien !*). Elle ne le veut pas, elle ne le peut pas, et, si l'influence que nous exerçons depuis si longtemps dans le monde venait à disparaître, ce serait un malheur non seulement pour la France, mais pour le monde entier... (*Oui ! oui !*) car notre influence a toujours été une influence noble, chevaleresque et salutaire (*Très bien ! très bien ! – Applaudissements à gauche*).

Je ne sais, messieurs, si mon sentiment est partagé par tout le monde (*Oui ! oui !*) ; mais à coup sûr, il est partagé par la grande majorité de cette Assemblée. C'est au moment où nous éprouvons des désastres auxquels nous n'étions pas accoutumés, c'est au moment où nos armes ont le dessous, c'est à ce moment-là que nous devons avoir un plus grand besoin de faire sentir partout que l'esprit et le cœur de la France sont restés absolument entiers. (*Très bien ! très bien !*)

Nous n'avons que trop dit, dans ce pays, que nous étions la grande nation : ne le disons plus, ne faisons pas de vanteries, ce n'est pas le moment ; mais souvenons-nous, au moins, que nous sommes un grand peuple par l'intelligence et par le caractère, et ne laissons pas déchoir ce dépôt. Aux malheurs de l'année dernière, n'ajoutons pas des ruines intellectuelles dont l'Assemblée ne pourrait se consoler. (*Vive approbation*) [...]¹⁰⁰.

⁹⁶ Il en tire la formule devenue proverbiale par la suite et faisant partie de l'anthologie théâtrale des discours parlementaires : « Paris sans théâtre ne serait plus qu'un immense Carpentras ». Voir chapitre 4, I, 3.

⁹⁷ Nous appliquons évidemment de façon rétrospective le titre de l'essai que Marc Bloch avait écrit pour comprendre le désastre de 1940. La notion de traumatisme et la crise morale qui en résulte, suscitent dans les deux cas une immense interrogation sur les « causes profondes » de la défaite. Voir à ce sujet la thèse de Claude Digeon, *La crise allemande de la pensée française*, Paris, PUF, 1959.

⁹⁸ *JO* du 21 mars 1872, p. 2002. Séance du 20 mars. Tout ce passage précède le développement de la question sous l'angle commercial que nous avons précédemment analysé. Il peut se lire entre autre comme un dialogue implicite avec Ernest Renan dont l'essai *La Réforme intellectuelle et morale* avait fait grand bruit en 1871 (voir la réédition publiée en 2011 dans la collection « Les Mémoires » chez Perrin, présentée par Mona Ozouf).

⁹⁹ Pour sauver la subvention, le comte d'Osmoy avait affirmé : « à coup sûr, le côté le plus élevé de la question est celui-ci : notre suprématie dans les arts est-elle, oui ou non, la *seule* gloire nationale qui nous reste ? », ce qui avait suscité des exclamations et protestations sur divers bancs.

¹⁰⁰ Jules Simon poursuit sur le thème crucial de l'éducation en insistant sur le rôle de l'Ecole Française d'Athènes (1846) et de l'Ecole Française de Rome (fondée sous ce nom en 1873 mais dont l'héritage remonte à 1829) pour surpasser la concurrence savante allemande.

Le théâtre apparaît alors plus que jamais comme le vecteur de cette (re)conquête spirituelle, moins par une supériorité morale intrinsèque, que par une capacité inégalable à diffuser rapidement et efficacement l'influence de la France :

Je ne suis pas disposé à mettre l'art théâtral au-dessus des autres arts, il n'a qu'un côté supérieur qui est celui-ci : c'est d'être l'art qui s'impose le plus et qui fait, le plus vite, le plus de chemin.

Nous avons, sous ce rapport, une prépondérance dans toute l'Europe, qu'il est important de conserver ; allez partout, dans les grandes capitales ou les petites villes, vous trouverez une pièce française, dans notre langue ou traduite ; vous trouverez de la musique française, des artistes français. Eh bien, c'est une partie de notre influence, c'est une partie de notre gloire, c'est une partie de notre âme, c'est quelque chose qu'il ne faut pas abandonner¹⁰¹.

La conviction que l'influence culturelle de la France jouit d'une supériorité incontestée en Europe, parvenant ainsi à compenser le recul relatif de sa « puissance dure », en particulier sur le plan militaire et industriel, est inlassablement répétée avec la même assurance dans les deux décennies suivantes¹⁰². Toutefois cette certitude finit par s'éroder dans les années 1900 et se traduit de deux façons. D'une part, certains rapporteurs du budget des Beaux-Arts comme Henry Maret ou Gustave Rivet font part de leurs doutes d'un point de vue qualitatif¹⁰³. D'autre part, le souci nouveau de comparer par les chiffres le budget des Beaux-Arts de la France avec ceux des autres

¹⁰¹ La fin du passage est assez ambiguë : « Si je pouvais, si j'osais, je rappellerais à cette tribune que ceux qui nous ont battus, et que nous avons aussi battus autrefois, au lendemain d'Iéna, ne se sont pas laissés aller au désespoir, car c'est au lendemain d'Iéna qu'ils ont fait les plus grands efforts pour relever chez eux les arts, les lettres et les sciences. Voilà la conduite d'un grand peuple (*Très bien ! très bien !*). Eh bien, nous, imitons-les en cela, ou plutôt ne les imitons pas ; suivons notre instinct. Et, je ne me trompe pas sur le sentiment de cette Assemblée, son instinct n'est pas d'abandonner la France dans son malheur, de laisser s'accumuler les ruines, mais de la montrer vivante, puissante, agissante, prête à se relever et à combattre dans le monde des idées et dans le monde des arts (*Très bien ! très bien !*) ». La référence à Iéna, événement militaire déclencheur dans la Prusse de 1806 d'une sorte de « crise française de la pensée allemande » corrobore en apparence de ce que Claude Digeon analyse symétriquement comme « la crise allemande de la pensée française » au lendemain de la défaite de Sedan : la France voit alors dans l'Allemagne un miroir idéologique fascinant et un modèle à imiter. Le retournement final est-il chez Jules Simon une simple pirouette rhétorique pour éviter de heurter la susceptibilité d'une Assemblée surexcitée ou manifeste-t-il plus profondément la croyance dans le caractère qu'il juge à la fois singulier et universel de la nation française ?

¹⁰² Voir par exemple le rapport d'Henry Maret sur le budget des Beaux-Arts de 1888 : « Si, en effet, comme puissance industrielle et comme puissance militaire, elle a trouvé de trop heureuses rivales, aucune nation ne lui a jusqu'à ce jour arraché le sceptre de la littérature et des arts. Cette gloire doit nous être d'autant plus chère qu'elle domine toutes les autres de toute la supériorité que garde l'intelligence sur la force et la richesse ». *JOdoc CD*, Annexe n°2148 (26 novembre 1887), p. 607.

¹⁰³ Rivet écrit ainsi dans son rapport au Sénat pour le budget 1909 : « Au théâtre, non seulement, nous avons eu trop peu de belles œuvres, mais encore nous pouvons craindre que pour l'art dramatique lui-même, l'étranger ne soit en passe, non de nous vaincre, mais de nous envahir par une redoutable infiltration. [...] Non seulement, les pièces étrangères prennent sur nos théâtres la place des œuvres de nos écrivains, mais l'étranger qui voit son théâtre consacré par le succès que lui fait Paris, se dit : nos auteurs sont donc supérieurs, leurs œuvres sont donc remarquables, nous pouvons donc vivre par nous-mêmes, admirer nos écrivains, nous n'avons plus besoin d'aller chercher les œuvres des autres ». *JOdoc SE*, Annexe n°319 (8 décembre 1908), p. 68.

pays européens permet de mieux mettre en évidence l'insuffisance des crédits alloués¹⁰⁴. Dans ces conditions, la réflexion sur la subvention théâtrale doit aussi s'envisager comme un levier d'action au service d'une « action culturelle » que l'Etat met en place de façon très embryonnaire au XIX^e siècle¹⁰⁵.

3 Un enjeu artistique : équilibrer la tradition et l'audace

3.1 La tradition : maintenir une école de « bon goût » en jouant l'ancien répertoire

La nécessité de maintenir le « bon goût » face à la « décadence » réelle ou supposée du théâtre contemporain est rappelée avec insistance tout au long du XIX^e siècle¹⁰⁶. Le système du privilège constitue dans la première moitié du siècle le pivot de cet objectif esthétique, les grands théâtres étant conçus comme autant de conservatoires des chefs-d'œuvre du répertoire dramatique et lyrique, afin de maintenir et propager un goût académique au sens littéral du terme : l'Opéra n'est-il pas nommé dès l'origine Académie royale de Musique ? Quant au Théâtre-Français, c'est un *topos* littéraire chez ceux qui se proclament « les amis de la saine littérature » que de le comparer, ainsi que le fait le député Alexandre Méchin, à « une sorte d'académie, où, leurs études terminées, les jeunes gens venaient perfectionner leur langage et cette élégance de manières qui distinguaient les hommes bien élevés¹⁰⁷ ». Dans cette optique, il n'est guère étonnant que les entorses au système du privilège suscitent de multiples récriminations contre les petits théâtres accusés de dégrader la littérature, à tel point que sous la monarchie de Juillet, certains en viennent même à renverser la proposition traditionnelle en demandant de subventionner les petits théâtres pour élever le goût du public populaire. Il s'agit de mettre ainsi un terme à la corruption de la langue et des mœurs que leur répertoire est accusé d'instiller chaque soir comme du poison¹⁰⁸.

¹⁰⁴ Henry Maret avait inauguré cette voie en comparant les dépenses de la France en 1887 avec celles de l'Angleterre en 1885 et 1886. Voir *JOdoc* CD, Annexe n°2148 (26 novembre 1887), p. 607. Les rapporteurs donnent parfois le chiffre des subventions de certains théâtres lyriques étrangers pour montrer leur supériorité (voir chapitre 7). Georges Leygues, ministre des Beaux-Arts de 1898 à 1902, en tire la conclusion inverse dans la séance du 19 janvier 1900 : « Il y a des théâtres subventionnés en Allemagne, en Autriche, en Italie, et partout la subvention, sensiblement plus élevée que chez nous, est bien loin de donner des résultats aussi brillants que ceux que nous obtenons ». *JO* du 20 janvier 1900, p. 115.

¹⁰⁵ Vincent Dubois, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, 2000.

¹⁰⁶ Cette question sera développée en détail dans le chapitre 7, III.

¹⁰⁷ *AP* (2^{ème} série), t. 60, p. 456. Séance du 18 juin 1829. Méchin estime que le Théâtre-Français « est dans une décadence flagrante » à cause des tentatives romantiques.

¹⁰⁸ Sur ce point précis, voir chapitre 7, III, §1.3.1.

La liberté des théâtres contribue à nourrir les craintes sur les conséquences artistiques nées de la libre concurrence, ce qui explique que le décret du 6 janvier 1864 maintienne la possibilité de subventionner les théâtres « qui paraîtront plus particulièrement dignes d'encouragement », et qui sont définis dans le rapport à l'Empereur précédant le décret comme « des établissements de premier ordre qui seront pour les autres des exemples à suivre et des modèles à égaler¹⁰⁹ ». A la fin du siècle, Georges Berger résume dans son rapport sur le budget des Beaux-Arts de 1897 le postulat partagé par tous les gouvernements successifs, indépendamment du régime politique dont ils émanent :

Les subventions accordées aux quatre théâtres nationaux de l'Opéra, de la Comédie-Française, de l'Opéra-Comique et de l'Odéon (second Théâtre-Français) continuent et continueront à exciter bien des colères. Ces colères sont injustifiables ; elles s'attaquent à un luxe d'Etat sans lequel la nation verrait se ternir les gloires traditionnelles de sa production littéraire et musicale, en même temps que serait compromise la grandeur future des manifestations les plus élevées de l'art dramatique pour la continuation et l'encouragement desquelles il serait imprudent de compter sur des directeurs de théâtres indépendants¹¹⁰.

Si la transmission d'un patrimoine dramatique et lyrique hérité des générations précédentes est la justification première de la subvention, le nécessaire enrichissement du répertoire contemporain en est théoriquement la seconde : il passe par la capacité de l'Etat à financer la révélation attendue des futurs chefs d'œuvre, au prix d'un retour sur investissement différé, là où les directeurs des théâtres privés préfèrent jouer les « valeurs sûres », immédiatement rentables d'un point de vue commercial.

3.2 L'audace : soutenir le futur chef-d'œuvre pour préparer l'avenir

Cet argument est assez rare au temps du privilège, à l'exception du discours en 1837 du ministre Montalivet sur le genre du grand opéra français :

Croyez-vous que si l'Opéra n'était pas soutenu par cette subvention, que j'appellerai nationale ; croyez-vous, dis-je, que Rossini, que Meyerbeer, qui sont venus illustrer notre scène lyrique, seraient en effet venus dans ce pays pour nous faire jouir du fruit de leurs travaux ? Croyez-vous que nous aurions vu prospérer la musique française des Auber, des Halévy, des Hérold, de si regrettable mémoire, si les subventions accordées aux théâtres royaux n'avaient pas permis de monter convenablement la *Juive* et la *Muette de Portici* ? (*Très bien !*)¹¹¹.

¹⁰⁹ Le rapport et le décret sont cités dans Hyppolite Hostein, *La Liberté des théâtres*, op. cit, p. 9-11.

¹¹⁰ JOdoc CD, Annexe n°2041 (11 juillet 1896), p. 718.

¹¹¹ AP (2^{ème} série), t. 113, p. 576. Séance du 29 juin 1837. *La Muette de Portici* (Scribe, Delavigne et Auber) peut être considérée comme l'ébauche du premier « grand opéra » en 1828, genre auquel se rattache *La Juive* (Scribe et Halévy), créée en 1835. Sur le fond, cf. chapitre 7, II.

La démonstration porte en ce sens qu'elle célèbre les bénéfiques contemporains de l'usage des subventions, qui permet ainsi incontestablement d'accroître le répertoire lyrique de l'Académie royale de musique. Toutefois, on peut nuancer un peu le discours ministériel qui mêle confusément les effets de la subvention de l'Opéra et de l'Opéra-Comique : les œuvres de Hérold et Auber jouées à l'Opéra-Comique au début des années 1820 leur avaient déjà assuré une grande popularité avant même la naissance du grand opéra à la salle Le Peletier.

L'argument associant subvention et création dramatique et/ou lyrique est en revanche fréquent sous la III^e République. Répondant aux critiques émises par Julien Goujon à la Chambre le 19 janvier 1900 sur la gestion des théâtres nationaux, Georges Leygues, alors ministre des Beaux-Arts, résume de façon canonique l'intérêt général des subventions, et rappelle en particulier leur rôle de tuteur pour les œuvres nouvelles :

Le concours financier de l'Etat permet à nos théâtres nationaux de protéger contre les préjugés, les cabales ou les caprices de la mode des œuvres qui, maintenues à l'affiche malgré les mauvaises recettes, finissent par s'imposer. Que d'admirables drames lyriques, que de comédies ou de tragédies auraient sombré s'ils n'avaient été soutenus malgré le parti pris de certaines écoles ou l'accueil hostile que le public leur fit à leur apparition !

Cette histoire est l'histoire de presque toutes les œuvres consacrées aujourd'hui et qui constituent le fond du répertoire de nos scènes dramatiques et lyriques.

Inutile de citer ces œuvres ; vous les connaissez tous. Contestées dès le début, méconnues ou combattues, elles ont fini par triompher de toutes les résistances. Sans les subventions, elles eussent été abandonnées, car le directeur de théâtre cherche avant tout le succès, et le patrimoine intellectuel de notre pays eût été diminué d'autant (*Très bien ! très bien !*)¹¹².

A l'image de la tutelle parentale visant à assurer la protection et la sauvegarde de l'enfant, l'Etat garantit grâce à la subvention théâtrale le bon déroulement de l'enfantement, puis la survie et enfin l'épanouissement du chef-d'œuvre, menacé d'une mort prématurée par la non reconnaissance immédiate de son destinataire¹¹³. Mais si

¹¹² JO du 20 mars 1900, p.115.

¹¹³ Le député Levraud l'interprète comme une loi quasi « organique » lors de son interpellation à la Chambre le 14 février 1906. Après avoir cité les exemples de Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Berlioz, Wagner, Bizet, Gounod et César Franck, il extrapole à l'ensemble des branches des connaissances humaines : « Tous ceux qui sortent des sentiers battus, qui s'efforcent de trouver de nouvelles voies au génie humain, se heurtent aux choses existantes, à la routine aussi bien dans l'art que dans les sciences. Papin, Harvey qui a découvert la circulation du sang, Pasteur dans ses premières recherches n'étaient acceptés par personne. C'est la règle de la vie humaine. Tous ceux qui veulent le progrès, qui s'opposent à l'état de choses existant, ne rencontrent devant eux que des barrières souvent infranchissables (*Très bien ! très bien à l'extrême gauche*). La subvention est faite pour rétablir un peu de justice et compenser pour les directeurs intelligents, quand il y en a – ce qui n'est pas fréquent – qui pressentent le génie ou simplement le talent, les pertes que peuvent occasionner leurs louables initiatives ». JO du 15 février 1906, p. 745.

l'Etat doit contribuer à « éduquer » le goût du public, il se donne aussi pour mission à cette époque de « démocratiser » le théâtre, dernier enjeu des subventions, dont on peut déceler les prémices sous le Second Empire et qui s'impose sous la III^e République.

4 Un enjeu démocratique : mettre le théâtre à la portée du peuple¹¹⁴

« Démocratiser » le théâtre peut s'entendre ici au sens étymologique : il s'agit d'un processus fondé sur la volonté de rendre le théâtre accessible au *demos*, c'est-à-dire au peuple constitué en tant que corps civique. *Rendre accessible* implique d'abord qu'un écart se soit creusé entre le théâtre et le peuple, ce qui n'a guère de sens dans la première moitié du XIX^e siècle puisque les tarifs des places les moins chères permettent un large accès aux salles pour les couches populaires. En 1833, Mauguin conclut son intervention en rappelant que « le théâtre est ce qu'il y a de plus démocratique en fait de plaisirs : il réunit et confond toutes les classes ; le pauvre se trouve à côté du riche et en partage les plaisirs (*Très bien ! très bien !*)¹¹⁵ ». Le fossé ne se creuse qu'à partir du moment où l'émergence d'une « culture de masse » propose une offre élargie de divertissements à bon marché comme le café-concert, et provoque en retour le déclin de la dramaturgie en détournant le peuple de théâtres devenus beaucoup moins abordables financièrement¹¹⁶. Parler de *demos* implique ensuite que le divorce consubstantiel aux monarchies censitaires entre le « pays légal » (la minorité d'électeurs) et le « pays réel » (la majorité exclue du droit de vote) soit annulé par l'avènement du suffrage universel. Or ces deux conditions préalables à la notion de « démocratisation » ne sont véritablement réunies qu'à partir du Second Empire¹¹⁷. Analysant cinq projets majeurs de « théâtre du peuple » conçus entre 1853 et 1870, Jean-Claude Yon estime que « c'est bien durant le règne de Napoléon III que celle-ci [la question du théâtre populaire] a pris de l'importance¹¹⁸ ». Toutefois, deux éléments invitent à nuancer ce constat : d'une part, tous ces projets restent inaboutis¹¹⁹ ; d'autre

¹¹⁴ Sur les modalités de réalisation du théâtre populaire, cf. *infra* III, §3. Nous nous limitons ici au discours idéologique.

¹¹⁵ AP (2^{ème} série), t. 81, p. 256. Séance du 15 mars 1833.

¹¹⁶ Cf. introduction.

¹¹⁷ Le suffrage universel masculin est certes instauré sous la II^e République par le décret du 2 mars 1848 mais l'augmentation significative du prix des places, qui est liée au décret de 1864 sur la liberté des théâtres, n'a lieu que sous le Second Empire.

¹¹⁸ Jean-Claude Yon, « Les prémices du théâtre populaire en France au XIX^e siècle », dans Marion Denizot (dir.), *Théâtre populaire et représentations du peuple*, Rennes, PUR, 2010, p. 36.

¹¹⁹ L'auteur le reconnaît lui-même en faisant le bilan d'un régime qui « a réfléchi à la question de l'accès du plus grand nombre au théâtre, même s'il ne parvint pas à dépasser le stade des projets ».

part, aucun débat parlementaire ne s'en fait l'écho au Corps législatif alors même que les subventions théâtrales sont devenues au cours des années 1860 un objet de discussion annuelle, ce qui n'était pas le cas dans la décennie précédente. La préoccupation est donc bien réelle, mais elle reste confinée pour l'essentiel à l'intérieur d'un cercle assez étroit comparée à la période suivante.

En effet, la question du théâtre populaire devient un débat récurrent tant dans la presse et les revues qu'au parlement à partir de la III^e République. La nécessité de faciliter l'accès du théâtre à tous apparaît pour la première fois comme une nouvelle justification de la subvention à partir de 1880, précisément au moment où les Républicains contrôlent tous les rouages du régime¹²⁰. Ce basculement politique permet ainsi à Edouard Lockroy d'établir dans son rapport sur le budget des Beaux-Arts de 1881 une filiation théâtrale de nature idéologique entre la Seconde et la Troisième République, effaçant d'un trait de plume le Second Empire¹²¹. Au cours des années 1880 et 1890, l'enjeu concerne essentiellement le respect des dispositions inscrites dans les cahiers des charges des théâtres subventionnés, visant à garantir d'une part un quota minimum de places bon marché, et d'autre part des représentations populaires spécifiques à prix réduits et/ou gratuites, même si la question d'un théâtre populaire spécifique est déjà évoquée en 1880 avec la participation de la ville de Paris. La réflexion théorique sur le théâtre populaire ne prend toutefois toute son ampleur qu'au tournant du siècle. En novembre 1899, le Comité pour la création du théâtre populaire publie dans la *Revue d'Art dramatique* une lettre ouverte adressée à Georges Leygues, dans laquelle les dix-huit membres (écrivains, critiques, journalistes) du Comité font part au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts de leur volonté de passer de la « période d'élaboration » du théâtre populaire à « l'action » proprement dite, en lançant un concours pour sélectionner le meilleur projet de théâtre populaire¹²². Le Comité

¹²⁰ En janvier 1879, les élections sénatoriales sont remportées par les Républicains, qui ont également la majorité à la Chambre des députés. Le 30 janvier, Mac-Mahon démissionne de la présidence de la République et Jules Grévy est élu à sa place par les parlementaires.

¹²¹ « Autrefois, en 1848, le gouvernement de la République avait voulu mettre la grande littérature dramatique à portée de tous ; il avait ordonné dans nos principaux théâtres des représentations gratuites. Le Gouvernement actuel s'est inspiré de cette pensée, et il a invité les directeurs de nos théâtres subventionnés à organiser des représentations gratuites ou à prix réduits ». *JO* du 21 juillet 1880, p. 8446. Annexe n°2752 (17 juin 1880). Rappelons d'une part que des représentations gratuites annuelles eurent lieu sous le Second Empire chaque 15 août, jour fixé pour la Saint-Napoléon et que d'autre part, ces représentations ne sont pas une innovation en 1848 (cf *infra*, § 3.1.3).

¹²² Ce fut Eugène Morel qui remporta le prix de 500 francs décerné par le jury de la *Revue d'art dramatique*. Voir l'anthologie publiée par Chantal Meyer-Plantureux, *Théâtre populaire, enjeux politiques de Jaurès à Malraux*, Bruxelles, Complexe, 2006, p. 42-66.

demandait par ailleurs au ministre de reconnaître les efforts accomplis « en envoyant en Europe un délégué qui étudierait tout ce que l'on a réalisé sous le nom de Théâtre populaire », estimant qu' « il doit y avoir beaucoup à prendre » d'une comparaison à l'échelle européenne¹²³. Deux mois plus tard, Georges Leygues établit à la tribune de la Chambre un lien indissociable entre art et démocratie :

La liberté presque illimitée dont nous jouissons nous impose l'obligation d'avoir des esprits fermes, des jugements droits, des cœurs fiers. L'art pur et noble a une vertu éducative incomparable. Elevons, fortifions les imaginations et les cœurs par la familiarité du beau. Moralisons la foule par la vue ou l'audition de ce que l'esprit humain a produit de plus parfait et de plus noble, au lieu de la laisser se pervertir au spectacle d'œuvres malsaines où ni l'esprit ni la forme ne rachètent la bassesse et la vulgarité de la pensée (*Applaudissements*)¹²⁴.

Tous les discours sur le théâtre populaire au temps de la « République radicale » (Madeleine Rebérioux) partagent ce postulat civique : le théâtre doit contribuer à former la *virtus*¹²⁵ de chaque citoyen, conçu dans la tradition républicaine comme un individu libre et autonome dont le jugement se fonde sur l'exercice de sa raison. C'est pourquoi Georges Leygues inscrit dans l'immédiat la réalisation du théâtre populaire dans le sillage du mouvement plus général en faveur de l'éducation populaire, qui prolonge le dreyfusisme¹²⁶ : « lectures du soir », « universités populaires », « coopération des idées » sont autant d'institutions avec lesquelles les directeurs des théâtres subventionnés sont invités à collaborer étroitement. Effort louable mais jugé insuffisant par un groupe de députés, matrice parlementaire du futur groupe de l'Art¹²⁷, qui s'appuie sur des comparaisons européennes pour démontrer la nécessité d'accélérer la fondation d'un

¹²³ Ce fut Adrien Bernheim, commissaire du gouvernement près les théâtres subventionnés, qui fut chargé de cette mission. Nous n'avons pas retrouvé le rapport originel mais son auteur y fait par exemple allusion au début d'un rapport adressé le 25 mars 1902 au ministre des Beaux-Arts sur le projet de théâtre populaire de Catulle Mendès : « J'ai eu l'honneur, à la date du 20 janvier 1900, de vous adresser un rapport d'une centaine de pages environ, sur les théâtres populaires de l'étranger. Vous m'aviez fait l'honneur de me charger, à cette époque, d'une mission ayant pour but d'étudier l'organisation de ces théâtres en Autriche, en Allemagne et en Belgique. De cette visite dans les divers théâtres de l'étranger, je gardai l'impression très nette que lorsqu'il s'agit d'organisation de théâtres populaires, l'avantage reste toujours de notre côté. Je me suis appliqué, dans ce rapport, à prouver que nulle part l'idée du théâtre populaire n'avait été exploitée comme chez nous, et qu'en somme, c'est à Paris et en province (en Lorraine, en Bretagne, en Normandie, à Orange et à Béziers) que les tentatives de théâtre populaire avaient surtout réussi » (F²¹ 4687).

¹²⁴ JO du 20 janvier 1900, p. 119. Séance du 19 janvier.

¹²⁵ *Virtus* ne se limite pas à la vertu comprise dans un sens étroitement moralisateur, mais doit aussi et surtout s'entendre comme synonyme de courage ou force morale, dans le sens de la devise kantienne énoncée dans *Qu'est-ce que les Lumières* (1784) : « Ose savoir ! Aie le courage de te servir de ton propre entendement ».

¹²⁶ Voir en particulier la synthèse de Madeleine Rebérioux, *La République radicale ? (1898-1914)*, Paris, Seuil, 1975, p. 42-49, et la monographie de Lucien Mercier, *Les Universités populaires (1899-1914). Education populaire et mouvement ouvrier au début du siècle*, Paris, Editions ouvrières, 1986.

¹²⁷ Cf. chapitre 4, III, §3.

théâtre populaire¹²⁸. Si les modalités de réalisation divergent profondément (cf. *infra*), une large majorité rassemble en revanche ceux qui, comme Millevoye, pensent que le peuple a été dépossédé de ce qui lui revient *par essence* :

Ce n'est pas pour le dilettantisme, ni encore moins pour le snobisme contemporain qu'à coup sûr ils ne pouvaient prévoir, que Corneille, Racine, Molière, Beaumarchais, Victor Hugo, Musset, Leconte de Lisle et tant d'autres ont écrit leurs drames et leurs comédies. Ce n'est point pour les raffinés de leur temps ni pour les blasés du nôtre que Méhul, Glück, Mozart, Meyerbeer, Rossini, ont mis en scène leur lyrisme touchant ou tragique. Ce n'est point davantage, croyez le bien, pour alimenter le luxe ou la vanité d'une société cosmopolite que la scène française s'est ouverte aux interprétations, aux traductions de Wagner, de Verdi, de Schiller ou de Shakespeare. Quand vous réclamez l'application au théâtre populaire de ce splendide répertoire national et international, vous rendez tout d'abord hommage au génie qui l'a créé. Vous lui restituez sa pensée et son droit. Vous ramenez à lui l'âme des foules, et vous remontez ainsi aux sources immortelles de la grandeur et de la beauté (*Applaudissements*)¹²⁹.

Un tel panorama historique de la création dramatique et lyrique – à l'évidence idéalisé au nom de la cause défendue – doit inciter à mettre un terme aux « inégalités devant l'art », explicitement envisagées comme le corollaire des inégalités sociales¹³⁰. En ces premières années du XX^e siècle, où les propositions de réformes sociales abondent, la justification des subventions théâtrales s'appuie donc sur une nouvelle mission, celle d'accomplir une véritable « révolution artistique » en exploitant les virtualités ouvertes par les idéaux de 1789 : « C'est l'égalité devant l'art que vous voulez inscrire dans les cahiers généraux de nos revendications¹³¹ ». Volonté formelle, réalisation ajournée : tels pourraient être brutalement résumés les débats parlementaires sur cette question.

III Les modalités : comment assurer l'équité du financement ?

1 Municipaliser ? Les rapports entre l'Etat et la ville de Paris

¹²⁸ Henry Maret propose ainsi dans son rapport sur le budget 1906 un rapide tour d'horizon du théâtre populaire en Allemagne, en Italie, en Angleterre et en Espagne. Il en conclut : « ce que l'on veut créer à Paris existe donc à l'étranger ; mais ici le but est d'initier le peuple aux grandes œuvres lyriques, dramatiques et symphoniques ». *J.Odoc CD*, Annexe n°2669 (13 juillet 1905), p. 1203. Millevoye reprend ces exemples et en développe d'autres (Roumanie, Autriche) dans son interpellation du 14 février 1906.

¹²⁹ Interpellation de Lucien Millevoye jointe au budget 1906, *JO* du 15 février 1906, p. 735.

¹³⁰ « Voilà l'inégalité choquante : inégalité devant l'organisation sociale, inégalité devant une des formes les plus hautes de l'éducation, inégalité devant la loi, puisque c'est elle qui aujourd'hui consacre et encourage, par la négligence de ses prescriptions, cet ostracisme artistique » (*Ibidem*, p. 736).

¹³¹ *Ibidem*, p. 737. La formule fait écho à la pensée de Couyba développée dans son rapport sur le budget des Beaux-Arts 1902 : « Les directeurs de théâtres subventionnés comprendront d'abord que leurs subventions constituent un privilège, et que, dans un état démocratique, tous les privilèges doivent disparaître ou racheter les iniquités sociales dont ils sont, en une certaine mesure, responsables. Au banquet de l'art, tous les citoyens doivent être admis puisqu'ils en font les frais ». *J.Odoc CD*, Annexe n°2643 (6 juillet 1901), p. 1211.

1.1 Les monarchies censitaires : le produit de la ferme des jeux est-il un mode de financement municipal des théâtres royaux ?

A peine les subventions théâtrales sont-elles inscrites au budget de l'Etat qu'elles sont contestées : la Chambre des députés vote ainsi le 8 avril 1823 l'amendement du député ultra Hyde de Neuville qui diminue de 200 000 francs la subvention sur le budget 1824¹³². Vote inconséquent puisque c'est la liste civile qui doit payer la différence ! C'est ce qui explique la position du rapporteur du budget de l'Intérieur l'année suivante : le baron de Frénilly, représentant la majorité ultra¹³³, rappelle à contrecœur que « cet objet [la subvention des théâtres], placé par un calcul d'ordre au budget, où il serait plus heureux qu'il pût ne pas paraître, *est de fait, et pour ainsi dire, hors de la juridiction de la Chambre* ; car il n'est au vrai que la somme même que la ville de Paris versait ordinairement à la Maison du Roi, pour l'entretien de ses théâtres, et qui, plus forte de 200 000 francs, faisant partie des 5 500 000 francs que Paris paye aujourd'hui directement au Trésor pour avoir le funeste droit d'entretenir des jeux publics¹³⁴ ». L'argument – indépendamment de sa dimension morale – fait dès lors jurisprudence chez tous ceux qui veulent défendre la subvention à chaque fois qu'elle est attaquée, quelle que soit leur mouvance politique¹³⁵, quitte à provoquer des divisions à l'intérieur de l'opposition libérale¹³⁶. Au début de la monarchie de Juillet, le comte d'Argout, ministre de tutelle des théâtres royaux, prend soin de détailler dans la séance du 1^{er} mars 1832 l'historique de la législation en vigueur¹³⁷ et établit explicitement un parallèle entre la subvention que les grandes villes accordent librement à leurs théâtres et celle que Paris accorde aux théâtres royaux :

¹³² AP (2^{ème} série), t. 39, p. 231.

¹³³ Les élections législatives du 26 février-6 mars 1824 ont permis aux ultras d'obtenir une large majorité. C'est la « Chambre retrouvée ».

¹³⁴ AP (2^{ème} série), t. 41, p. 583. Séance du 26 juin 1824. Souligné par nous. Rappelons que l'article 8 de la loi du 19 juillet 1820 stipulait (3^{ème} alinéa) : « Le budget de l'Etat pour l'année 1821, sera, en conséquence, augmenté, en recette, des 5 500 000 francs qui seront versés par la ville de Paris, et en dépense, des sommes équivalentes qu'elle devait acquitter en vertu de cette ordonnance, et qui cesseront d'être à sa charge ».

¹³⁵ Un nouvel amendement est déposé en 1829 (par la commission du budget elle-même) pour réduire la subvention de 160 000 francs. Il est remarquable que le préfet de la Seine et député Chabrol de Volvic (ministériel), Martignac (alors ministre de l'Intérieur) et Méchin (opposition libérale) utilisent le même argument juridique avancé par Frénilly (ultra) en 1824 pour contester la légitimité de cette réduction, sans succès puisque l'amendement est voté. Voir AP (2^{ème} série), t. 56, p. 143-145. Séance du 15 juillet 1828.

¹³⁶ Jean-Marie Duvergier de Hauranne se prononce l'année suivante par la suppression de la subvention du budget de l'Etat : « Que le gouvernement cesse de prodiguer à ces entreprises des encouragements dont il serait aisé de faire une plus utile application ; enfin si la ville de Paris se croit intéressée à leur prospérité, qu'elle se charge, comme les autres villes de France, de leur distribuer 1 300 000 francs portés au budget ». AP (2^{ème} série), t. 60, p. 457. Séance du 18 juin 1829.

¹³⁷ Le ministre cite les textes de l'ordonnance du 5 août 1818 et la loi du 19 juillet 1820 afin de contrer l'amendement de Valleton de Garraube visant à réduire la subvention de 300 000 francs.

Prenez garde que, dans les principales villes de France, il est attribué des subventions aux théâtres ; ainsi la ville de Bordeaux y consacre 87 000 francs, Marseille 56 000 francs, Lyon a donné jusqu'à 90 000 francs. Il en est de même pour d'autres villes. Eh bien ! Si quelqu'un dans cette enceinte venait dire : on a tort de donner des subventions aux théâtres de Bordeaux, Lyon et Marseille ; ces subventions doivent être supprimées, et il faut les supprimer au profit du Trésor, certes, cette prétention vous paraîtrait souverainement injuste.

Eh bien ! parce que le caractère de ce versement de 5 500 000 francs de la ville de Paris offre une exception motivée sur ce que cette ville est la capitale du royaume, sur ce qu'elle est un grand centre de population, sur ce que des considérations politiques donnent à ces dépenses un caractère à la fois municipal et d'intérêt général qui exigent l'intervention du gouvernement, s'ensuit-il que vous ayez le droit de confisquer une partie de ces versements ? Non, sans doute ; vous n'en avez pas plus le droit que vous ne pourriez détourner de leur destination les subventions théâtrales accordées pour les villes de Bordeaux, Lyon, Marseille, etc¹³⁸.

C'était ouvrir la boîte de Pandore... à retardement. Si l'argumentation paraît habile à court terme et fondée en droit, elle comporte néanmoins une faille évidente à moyen terme parce que le ministre ne saurait évidemment garantir la perpétuité de la combinaison financière imaginée en 1820. Qu'advient-il en cas de suppression des jeux, ce qui arrive en 1837¹³⁹ ? Le rapporteur de la Commission du budget 1838 anticipe l'objection juridique que pourraient faire valoir les adversaires de la subvention :

La subvention des théâtres de la capitale pouvait se justifier, a-t-on dit, lorsque le Trésor prélevait 5 millions sur le produit de la ferme des jeux de Paris. Une recette d'origine municipale serait de compensation à une dépense municipale, mais la ferme des jeux étant abolie, la suppression de la recette doit entraîner le rejet de la dépense. On a répondu que cette spécialité de la recette des jeux et de la dépense des théâtres était purement fictive, que le versement de 5 millions était la condition d'une autorisation donnée par l'Etat, et que la subvention aux théâtres royaux était une dépense publique faite dans l'intérêt général de l'art dramatique ; que du reste, il y avait, pour la plupart des entreprises théâtrales subventionnées, un engagement formel de l'Etat¹⁴⁰.

Le Bureau des théâtres – car c'est bien lui qui se cache derrière l'expression vague « on a répondu¹⁴¹ » – prend donc le contrepied d'une argumentation régulièrement réaffirmée à la tribune depuis plus d'une décennie. Un tel retournement est rendu possible par le caractère hybride du financement : municipal dans son fondement juridique mais

¹³⁸ AP (2^{ème} série), t. 75, p. 689. Séance du 1^{er} mars 1832.

¹³⁹ La Chambre vota l'amendement de La Rochefoucauld-Liancourt le 17 juin 1836 : « Le bail des jeux pourra être prorogé pour une année. A partir du 1^{er} janvier 1838, les jeux seront prohibés ». Cité par Alfred Marquiset, *Jeux et joueurs d'autrefois (1789-1837)*, Paris, Emile Paul Frères, 1917, p. 207.

¹⁴⁰ AP (2^{ème} série), t. 112, p. 251. Séance du 3 juin 1837.

¹⁴¹ Les PV de la Commission du budget 1838 précisent que « le rapport donnera quelques explications sur le caractère de cette dépense laissée à la charge de l'Etat, malgré la suppression de la recette des jeux de Paris » (C 778. Séance du 12 mai 1837, f. 130). Le rapporteur n'a sans doute pas fait les recherches lui-même mais a demandé au Bureau des Théâtres, comme il était d'usage, une note de synthèse.

national par sa portée économique et intellectuelle, il explique que les discours parlementaires sur la légitimité de la subvention théâtrale soient à géométrie variable, ses défenseurs insistant systématiquement sur la dimension municipale avant 1837 pour mieux la renier et promouvoir exclusivement la seconde après cette date.

Cette ambiguïté initiale, jamais vraiment résolue, met régulièrement en difficulté le ministère de l'Intérieur¹⁴². Dès l'année suivante, la commission du budget renverse sa position précédente et affirme pour la première fois dans son rapport (15 mai 1838) la nécessité de municipaliser partiellement la subvention des théâtres royaux :

Si nous proposons de maintenir le crédit affecté aux subventions des théâtres, tel que le ministre le demande, nous n'en renouvelons pas moins le vœu si souvent exprimé, à l'occasion de ce chapitre de nos dépenses, qu'à l'avenir cette charge ne pèse pas tout entière sur le budget de l'Etat, et que la ville de Paris en supporte une partie si elle doit être maintenue. Sans doute l'éclat, la pompe des spectacles de la capitale intéressent, en quelque sorte, l'amour-propre national ; et les progrès de l'art dramatique, que les subventions ont pour but de développer, ne sont pas perdus pour nos provinces, quelque pâle qu'en soit le reflet éloigné. L'avantage le plus immédiat qu'en retire la ville de Paris lui impose l'obligation de supporter une part plus considérable des sacrifices auxquels le pays veut bien consentir pour les dépenses de luxe qui concourent à embellir le séjour de la capitale¹⁴³.

L'affirmation de la Commission du budget en la personne de son rapporteur est d'autant plus remarquable qu'elle va exactement à l'encontre des recommandations que lui avait adressées le Bureau des théâtres¹⁴⁴. Faut-il y voir une sérieuse escarmouche participant de l'opposition au second ministère Molé (15 avril 1837-31 mars 1839) dont la majorité paraît friable ?¹⁴⁵. Quoiqu'il en soit, la plupart des débats postérieurs – et ce jusqu'aux termes de notre thèse – font inlassablement intervenir cet enjeu qu'est la

¹⁴² Rappelons que ce dernier est chargé des théâtres royaux depuis 1834.

¹⁴³ AP (2^{ème} série), t. 119, p. 589. Séance du 15 mai 1838.

¹⁴⁴ C 787. Si les PV de la Commission du budget 1839 mentionnent que la subvention y est adoptée sans débat (séance du 14 mai 1838, f. 38), la liasse contient une réponse du Bureau des théâtres à une demande de renseignements en 5 points. Citons le 4^e point : « On demande quels sont les arrangements avec la ville de Paris ? Il n'y en a aucun ; les théâtres royaux ont toujours été considérés comme des établissements utiles à la gloire de la France et à tous les départements comme à la ville de Paris, et par conséquent les subventions n'ont pas cessé d'être portées au budget de l'Etat. D'ailleurs, il y a un intérêt politique à ce que la haute direction de ces entreprises ne sorte pas des mains du gouvernement ».

¹⁴⁵ Le ministère Molé est certes parvenu à obtenir un vote de confiance le 15 mars 1838 (deux mois jour pour avant la lecture du rapport sur le Budget 1839) par 249 voix contre 133 mais la formule de Guizot trois jours avant ce vote résumait bien la situation : « N'est-il pas évident qu'il y a peu d'union intime, peu d'action réciproque entre le gouvernement et les chambres ? ». La 2^{ème} section de la Commission du Budget, chargée de l'Intérieur et des Travaux Publics, était pourtant constituée de quatre députés ministériels (Cunin-Gridaine, Piscatory, Vitet et de Vuitry) contre trois opposants : Defitte et Léon de Malleville (centre gauche) et Havin (opposition dynastique). Il est donc difficile donc d'en tirer des conclusions définitives.

municipalisation de la subvention théâtrale¹⁴⁶. Si la II^e République pose explicitement la question de la répartition de la subvention entre l'Etat et la ville de Paris en évacuant dans le même temps la possibilité d'y répondre dans l'immédiat¹⁴⁷, le Second Empire ne peut quant à lui esquiver un enjeu qui rencontre celui des grands travaux d'Hausmann.

1.2 Le Second Empire : le financement des trois nouveaux théâtres haussmanniens exonère-t-il la ville de toute participation ?

L'éventualité de municipaliser la subvention théâtrale n'est soulevée qu'à deux reprises au cours de la première décennie du Second Empire, et de façon confidentielle : seule la Commission du budget en est saisie dans ses débats internes. Elle rejette la proposition au nom de deux arguments déjà énoncés sous la monarchie de Juillet : la combinaison financière avec la ferme des jeux¹⁴⁸ et la nécessité pour l'Etat de conserver seul l'administration des théâtres¹⁴⁹. En revanche, la participation de la ville de Paris aux subventions théâtrales ne cesse d'être agitée au cours des années 1860 : tous les ans, à l'exception du budget 1867, la question est débattue au sein de la Commission, ce qui s'explique conjointement par le retour au premier plan de la question du droit des pauvres¹⁵⁰ et par la volonté nouvelle de promouvoir la décentralisation théâtrale sous forme de subventions apportées aux théâtres de province¹⁵¹. L'offensive en faveur de la municipalisation reprend donc dès la discussion du budget 1861 lorsque Lequien, président de la Commission du budget, appuie du poids de sa fonction le vœu que « la

¹⁴⁶ Pour la monarchie de Juillet, seul le débat sur le budget 1845 esquivait la question parce qu'il est de très loin le plus court de toute la période et se limite à la question du trafic de billets. Le député René Auguis est le plus farouche défenseur de la « thèse municipale », intervenant tous les ans entre 1839 et 1842, souvent de façon très confuse dans son argumentation (Voir chapitre 4, III, §1).

¹⁴⁷ Le rapport de la commission du budget 1849 note : « En principe, la subvention accordée à divers théâtres sur les fonds de l'Etat devrait-elle être considérée, en tout ou en partie, comme une charge municipale ? Pressés par le temps, nous n'avons pu proposer, et surtout négocier avec la ville de Paris la solution de cette grave question que nous recommandons à toute la sollicitude de nos successeurs ». *MU* du 27 mars 1849, p. 1074.

¹⁴⁸ C 1032. PV de la Commission du budget 1854, séance du 11 avril 1853, f. 9-10. Alors qu'un membre « pencherait vers l'avis manifesté dans son bureau qu'une partie des subventions fût à la charge de la ville de Paris », il lui est répondu que « la ville supportait autrefois une partie de ces subventions ; mais elle avait par contre un revenu de 6 à 7 millions sur les jeux. Leur suppression a fait exonérer la ville d'une charge qui n'avait plus de compensations ».

¹⁴⁹ C 1045. PV de la Commission du budget 1857, séance du 8 avril 1856, f. 73-74. « Un membre regrette que la ville de Paris ne concourt pas à ces subventions. Un membre répond que cela aurait un grand danger car les théâtres ne seraient pas exclusivement sous la surveillance de l'Etat ; la ville voudrait prendre sa part d'administration ». Rappelons que c'était déjà l'argument avancé dans la note du Bureau des théâtres adressée à la Commission du budget 1839 (cf. note 144). Cet argument reste décisif sous la III^e République.

¹⁵⁰ Voir chapitre 1, III, §3.

¹⁵¹ Cf. *infra*, § 2.1.

ville de Paris supporte sa part dans la subvention allouée aux théâtres¹⁵² ». Le vœu est réitéré l'année suivante et même inscrit dans le rapport de la Commission pour la première fois depuis celui du 15 mai 1838, inaugural mais resté isolé en cette matière.

La discussion du budget 1863 est l'occasion d'un débat approfondi au sein de la Commission dans la mesure où les adversaires de la municipalisation peuvent exciper d'un nouvel argument pour empêcher le transfert de la subvention : la ville de Paris n'a-t-elle pas pris à sa charge la construction des trois théâtres municipaux ?¹⁵³ On devine à la lecture des Procès-verbaux que les séances furent assez tendues¹⁵⁴. Un député avance sans aucune justification apparente que les trois grands théâtres coûtent à la ville de Paris 3 millions tandis qu'un autre affirme que l'Etat contribue indirectement pour un tiers à leur construction, assertion immédiatement contestée¹⁵⁵. Trois semaines plus tard, le rapporteur de la 3^{ème} sous-commission propose en présence du ministre d'Etat Walewski un partage de la subvention entre l'Etat et la ville de Paris à part égale : 750 000 francs chacun¹⁵⁶. Un pas est alors symboliquement franchi car c'est la première fois que le partage est chiffré : certes affirmé officiellement par le rapporteur dès 1838 sur le plan théorique, il trouve là une première traduction concrète sur le plan pratique. Pourtant, rien ne filtre cette fois dans le rapport de la Commission, présenté au Corps législatif par Alfred Le Roux le 3 juin 1862¹⁵⁷ et il faut attendre le rapport du 5 juin 1867 (budget 1868) pour que la Commission mentionne publiquement une proposition similaire – fût-ce pour la rejeter – chiffrée à 800 000 francs¹⁵⁸. A cette date, le

¹⁵² C 1065. PV de la Commission du budget 1861. Séance du 27 avril 1860, f. 85-86. Lequien, au même titre que Devinck, Gouin et Le Roux, peut se rattacher au groupe des « députés budgétaires » (Eric Anceau), soucieux d'un strict contrôle des deniers publics de l'Etat.

¹⁵³ Rappelons qu'il s'agit du Théâtre impérial du Châtelet, de la Gaîté et du Théâtre-Lyrique, inaugurés respectivement les 19 août, 3 septembre et 30 octobre 1862 (voir chapitre 1, II §3.1).

¹⁵⁴ C 1080. PV de la Commission du budget 1863. Séances des 4, 25, 26 avril et 6 mai 1862.

¹⁵⁵ C 1080. Séance du 4 avril 1862, f. 37-38. Deux ans plus tard, Chaix d'Est-Ange, commissaire du Gouvernement dans la discussion du budget 1865, reprend l'argument de la construction des trois théâtres municipaux devant la Commission pour exonérer Paris de toute participation mais ne donne aucun chiffre (C 1096B. Séance du 12 mars 1864, f. 312). Selon le *Rapport présenté au Conseil municipal le 23 novembre 1878 par Viollet Le Duc concernant le Théâtre-Lyrique*, la « dépense d'établissement » des trois théâtres municipaux aurait coûté plus de onze millions : Théâtre du Châtelet : 5 233 600 ; Théâtre-Lyrique : 3 142 440 ; Théâtre de la Gaîté : 2 754 024. Total : 11 130 064 francs (F²¹ 1041).

¹⁵⁶ C 1080. Séance du 25 avril 1862, f. 171-172. La 3^{ème} sous-commission, chargée des « services civils », était composée de O'Quin, Le Peletier d'Aulnay, Brame, Reveil et Corta.

¹⁵⁷ MU du 12 juin 1862, p. 847. A la lecture des PV, il semble bien que Schneider, président de la Commission du budget, soit intervenu dans le sens du *statu quo* alors que le rapporteur Le Roux aurait sans doute préféré l'option du partage.

¹⁵⁸ MU du 22 juin 1867, p. 798. Annexe n°169, Rapport de Du Miral. L'amendement déposé par les députés Goërg et de Tillancourt et rejeté par la Commission (C 1114, séance du 31 mai 1867, f. 365) consistait à partager à part égale entre l'Etat et la ville de Paris le montant total de la subvention (1 600 000 francs).

gouvernement, représenté dans le débat au Corps législatif par son commissaire Cornudet, croit encore pouvoir préserver les intérêts de la ville de Paris puisque Cornudet n'hésite pas à asséner une incroyable contre-vérité qu'aucun député ne relève : « Jamais on a demandé à la ville de Paris de participer à ces subventions¹⁵⁹ » !

Tous les débats achoppent en réalité sur deux obstacles, « emboîtés » l'un dans l'autre. Si l'Etat prend l'initiative de réduire la part qu'il prend à la subvention des grands théâtres, peut-il juridiquement imposer à la ville de Paris le complément nécessaire sans avoir négocié au préalable, pour être certain que la totalité du crédit sera garanti ? Puis en admettant que la ville accepte le partage de la subvention, l'Etat pourrait-il accepter en contrepartie de partager la surveillance administrative des théâtres ? La difficulté à trouver un compromis ne réside donc pas seulement dans l'affrontement entre ceux qui souhaitent le *statu quo* et ceux qui veulent au contraire concrétiser une participation municipale. Ce dernier groupe se divise en effet entre les partisans d'un maintien intégral des prérogatives de l'Etat en matière de surveillance des grands théâtres, arguant au besoin du modèle administratif de « l'étatisation » de la police municipale parisienne¹⁶⁰, et ceux qui estiment qu'un transfert de fonds sans transfert de compétence – partiel ou total – serait illégitime¹⁶¹. Face au caractère récurrent du débat, le gouvernement choisit de répondre aux doléances exprimées au sein de la Commission du budget à la veille d'élections législatives qui s'annoncent particulièrement mouvementées¹⁶². Il confie à la Commission chargée d'étudier une réforme possible du droit des pauvres le soin « d'examiner si une part des subventions

¹⁵⁹ ASCL, 1867, t. 10, p. 213. Séance du 19 juillet 1867.

¹⁶⁰ L'argument est avancé par un député au sein de la Commission du budget 1864 : « un membre observe que les villes qui donnent des subventions aux théâtres ne les dirigent pas, bien au contraire, on leur impose des directeurs ; il y a une foule de circonstances où la ville de Paris reçoit des subventions sans diriger le service auquel elles sont affectées ; la police municipale est dans ce cas, elle n'implique pas du tout la direction ». (C 1096B. Séance du 27 février 1864, f. 143-144). Rappelons que la Préfecture de police a été créée par l'arrêté du 28 février 1800, dans lequel Jean-Marc Berlière voit « une décision riche d'avenir puisque la capitale gardera cette organisation particulière pendant plus d'un siècle et demi et que c'est sur ce modèle que se feront les autres étatisations de polices municipales ». Jean-Marc Berlière, « Les pouvoirs de police : attributs du pouvoir municipal ou de l'Etat ? », *Criminocorpus, revue hypermedia*, article mis en ligne le 1^{er} janvier 2009 (<http://criminocorpus.revues.org/259>).

¹⁶¹ De ce point de vue les rapports de la Commission pour les budget 1865 (rapport de O'Quin, 4 avril 1864) et 1868 (Rapport de Du Miral, 5 juin 1867) reflètent bien l'oscillation entre ces deux pôles : « étatiste » pour le premier et « municipal » pour le second.

¹⁶² Une semaine avant la fin de la session ordinaire du Corps législatif, Cornudet avait assuré à deux reprises dans la séance du 19 avril 1869 que « des négociations seront entamées en temps opportun auprès de la ville de Paris ». ASCL, 1869, t. 2, p. 567. Les élections générales eurent lieu les 26-27 mai et 6-7 juin et virent une poussée certaine de l'opposition (72 sièges au total sur 288). Sur le contexte, voir la contribution d'Eric Anceau dans Jean Garrigues (dir.), *Histoire du Parlement [...], op. cit.*, p. 238-239.

allouées aux théâtres impériaux pourrait être supportée par la ville de Paris¹⁶³ ». Le Conseiller d'Etat Manceaux consacre les six dernières pages du rapport de cette commission à répondre de façon détaillée à la question posée. Après avoir démontré que la subvention théâtrale sert « les intérêts généraux de l'art », il aborde le versant juridique pour défendre l'idée que seul un « consentement libre et spontané de la municipalité parisienne » pourrait aboutir à un partage de la subvention¹⁶⁴. Possible mais difficilement envisageable sous l'angle du droit, cette solution n'est pas plus souhaitable dans les faits : le rapporteur termine sur le risque de « conflit perpétuel » entre l'Etat et la ville au regard de l'impossible délimitation de leurs rôles respectifs dans l'administration des théâtres subventionnés. A la veille de son effondrement, le Second Empire léguait ainsi à la III^e République un épineux problème, dont les dimensions tendaient à se ramifier toujours davantage.

1.3 La III^e République : quelle part Paris doit-elle prendre à la subvention et dans quel but ? (théâtres nationaux, décentralisation, théâtre populaire)

La situation financière catastrophique de l'Etat en 1872 explique que les subventions théâtrales soient particulièrement contestées au sein de l'Assemblée Nationale élue le 8 février 1871, d'autant plus que les monarchistes, évidemment peu enclins à financer les plaisirs de la dramaturgie, y disposent d'une large majorité. Le comte Jaubert, orléaniste bon teint, défend ainsi la thèse d'une municipalisation intégrale de la subvention au cours de la séance du 20 mars 1872, ce qui conduit Jules Simon à développer un éloquent plaidoyer devant une Chambre qualifiée par le journaliste Paul Bosq de « sincèrement et profondément décentralisatrice¹⁶⁵ ». Le rétablissement des finances ne change pas fondamentalement la donne parce que de nouvelles ressources pour les théâtres sont exigées ; ainsi Pierre Tirard trouve la formule parlementaire la plus accomplie du XIX^e siècle lorsqu'il déclare en tant que

¹⁶³ Arrêté ministériel du 19 mai 1869, soit une semaine avant les élections générales. Rappelons que cette commission comporte 15 membres dont 7 sont des parlementaires (Voir chapitre 1, III, § 3.3).

¹⁶⁴ « En effet, les subventions à fournir par les communes aux théâtres ne figurent point parmi les dépenses obligatoires définies par l'article 30 de la loi du 18 juillet 1837. On peut ajouter que par leur objet, elles ne sont point de nature à recevoir ce caractère. Or, si la dépense n'est point obligatoire, elle ne peut être introduite au budget par l'autorité préfectorale ou par le pouvoir exécutif sous forme de décret. Il faudrait donc qu'une loi spéciale intervînt pour imposer à la ville de Paris une contribution quelconque à la dépense des subventions théâtrales. L'intervention intempestive du législateur ne serait-elle pas étrange en cette matière et l'assimilation créée par la loi nouvelle avec les autres dépenses obligatoires tout à fait inadmissible ? ». *Rapport adressée à Son Excellence M. le Ministre des Lettres, Sciences et Beaux-Arts [...], op. cit.*, p. 39-40.

¹⁶⁵ Paul Bosq, *Souvenirs de l'Assemblée Nationale, 1871-1875*, Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1908, p. 134.

rapporteur du budget des Beaux-Arts pour l'exercice 1878 : « On ne peut pas admettre que l'Etat dépense toujours pour les théâtres de Paris, et que la ville de Paris n'ait autre chose à faire que de recevoir (*Applaudissements sur un grand nombre de bancs*)¹⁶⁶ ». Les applaudissements nourris peuvent s'expliquer par la posture de l'orateur : constamment réélu député de la Seine depuis les élections du 8 février 1871, comment ce gambettiste partisan d'une République athénienne aurait-il pu subir un « procès en Béotie » toujours intenté aux « députés ruraux » des départements lorsqu'ils font la même proposition ? Les applaudissements transcendent ici les clivages politiques, parce que les uns attendent de Paris une contribution décisive pour la réalisation d'un théâtre populaire dans la capitale¹⁶⁷ tandis que les autres espèrent une participation de l'Etat aux subventions des théâtres de province grâce à la somme disponible qu'il récupérerait du fait de la municipalisation partielle de la subvention nationale¹⁶⁸. Les espérances, toujours renouvelées, sont également déçues sur ces deux objectifs. Quant à la troisième possibilité, qui consiste à augmenter, grâce à la participation financière de la ville de Paris, la subvention allouée aux théâtres lyriques (Opéra et Opéra-Comique)¹⁶⁹, ou à la Comédie-Française¹⁷⁰, elle échoue une nouvelle fois avant 1914 sur le même récif, immuable par-delà les changements de régimes politiques et de majorités municipales, que Manceaux avait nommé de façon canonique « conflit perpétuel » entre l'Etat et la ville¹⁷¹. Le naufrage du projet de municipalisation partielle de la subvention théâtrale ne s'explique pas autrement au XIX^e siècle.

2 Décentraliser ? Les rapports entre Paris et la province

¹⁶⁶ JO du 14 février 1878, p. 1582. Tirard visait surtout les concerts populaires et non pas les grands théâtres subventionnés dont il ne contestait nullement le caractère de « théâtres nationaux ».

¹⁶⁷ Sur les projets de théâtre populaire municipal, cf. *infra*, § 3.2.1

¹⁶⁸ Cette combinaison avait déjà été formalisée en amendement sous le Second Empire. Cf. *infra*, § 2.1.1.

¹⁶⁹ Voir les rapports sur le budget des Beaux-Arts 1912 de Julien Simyan à la Chambre (JOdoc CD, Annexe n°1247, p. 1616-1617) et Albert Gérard au Sénat (JOdoc SE, Annexe n°43, p. 463).

¹⁷⁰ A l'initiative d'Adolphe Brisson, président du Cercle de la critique, la question est à l'étude en 1913 par l'Académie des Théâtres et le Groupe de l'Art. *Le Ménestrel* du 21 juin 1913.

¹⁷¹ L'interview que donne Alphonse Deville, conseiller municipal de Paris très actif sur les questions théâtrales, à Pierre Le Vassor pour *Comoedia*, est on ne peut plus éclairante. Répondant à la proposition de Julien Simyan dans son rapport sur le budget des Beaux-Arts 1912, il déclare : « Les Chambres, les Beaux-Arts, sont forts jaloux de leurs prérogatives. Ils accepteraient bien de l'argent, mais pas de contrôle. Inutile de vous dire que cela ne peut être envisagé par nous un seul instant. Quand bien même, du reste, un contrôle nous serait accordé, nous accepterions malaisément une collaboration avec l'Etat. Les influences parlementaires qui pèsent sur ce dernier, seraient alors une source de discorde entre l'Etat et nous. Il en est ainsi la plupart du temps lorsque nous collaborons [...] Croyez moi, en un mot, la proposition de M. Simyan ne sera accueillie ici qu'avec un ironique sourire ». Article intitulé « L'autre son de cloche. Pourquoi la ville de Paris ne subventionne pas l'Opéra et l'Opéra-Comique », *Comoedia* du 10 décembre 1911.

2.1 Financer les théâtres de province : des tentatives de décentralisation variées

Lors de la séance à la Chambre du 23 mai 1842, René Auguis monte une nouvelle fois à la tribune pour réclamer la suppression des subventions théâtrales du budget de l'Etat et déclare : « Pour mon compte, je pense qu'il y a lieu de laisser au compte de la ville de Paris la subvention qui, chaque année, figure au budget de l'Etat, ce qui n'a pas lieu pour Lyon, Bordeaux, Rouen, Marseille, Dijon et d'autres grandes cités. *Jamais on ne s'est avisé de venir demander à la Chambre des subventions pour les théâtres qui existent dans ces villes*, et qui leur sont aussi nécessaires, proportion gardée, qu'à la ville de Paris¹⁷² ». L'affirmation soulignée, exacte sur un plan purement factuel, est emblématique de la conception communément partagée sur l'état du théâtre en province dans la première moitié du XIX^e siècle, lorsque la dramaturgie connaît son apogée. La décentralisation théâtrale est alors impossible parce qu'impensable en un temps où le répertoire de la province est entièrement alimenté par la capitale, et Jules Janin peut tranquillement déclarer devant le Conseil d'Etat en 1849 : « Il ne faut pas traiter la province comme une chose sérieuse, dramatiquement parlant¹⁷³ ».

2.1.1 La décentralisation théâtrale sous le Second Empire : un discours ambivalent

Comme sur tant d'autres sujets, le Second Empire est en ce domaine une période de profondes mutations. Dès avant le décret du 6 janvier 1864 sur la liberté des théâtres, Louis Véron, personnage incontournable du « Tout-Paris » sous la monarchie de Juillet devenu député de la Seine au Corps Législatif (1852-1863), souligne dans la séance du 5 juin 1856 un changement de cap subtil à propos des théâtres de départements : « L'idée d'une subvention pour ceux des villes les plus importantes s'est fait jour. Mais il faudra bien du temps pour que l'on puisse arriver à formuler quelque chose de précis à cet égard¹⁷⁴ ». La lenteur du processus que prédit Véron s'explique parce que deux conceptions bien différentes de la décentralisation théâtrale s'affrontent.

La première ne tient pas vraiment compte du décret sur la liberté des théâtres et relève d'une forme de « décentralisation centralisée » : l'oxymore vise à mettre l'accent

¹⁷² MU du 24 mai 1842, p. 1230. Souligné par nous.

¹⁷³ *Enquête et documents officiels [...]*, op. cit., p. 70. Séance du 24 septembre 1849. Au cours de la même séance, Ferdinand Langlé fait exception lorsqu'il demande que l'Etat puisse « [soutenir] un certain nombre de théâtres de province » (*Ibidem*, p. 91). Sur l'état du théâtre en province au temps du privilège, voir Christine Carrère-Saucède, « Entre misère et exubérance, les spectacles dans les bourgs de la province française au XIX^e siècle. Législation, salles, troupes, variétés, amateurs », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2006/3, p. 241-260.

¹⁷⁴ MU du 6 juin 1856. Sur Véron, voir notre développement dans le chapitre 4, III, §2.1.

sur la dimension très paradoxale d'un processus censé apporter une solution à la décadence qui frappe les théâtres des départements et qui s'en remet entièrement aux prérogatives de l'Etat en renforçant de façon dans les faits la place de Paris dans la vie culturelle du pays. Plusieurs pétitionnaires expriment sans détour cette inconséquence. Un certain Théodore Moras, « homme de lettres demeurant à Paris », adresse ainsi au Sénat un projet de réorganisation des théâtres dans les départements dont l'exposé des motifs, après avoir brossé un tableau de la « décadence » en province, s'interroge sur les solutions pour revitaliser des théâtres qui « languissent¹⁷⁵ ». Il rejette leur administration par les municipalités dont l'inconvénient le plus grave « serait de donner à chaque théâtre une direction morale particulière, suivant l'esprit dont serait animé la municipalité. On aurait bientôt *la féodalité des théâtres*, l'anarchie dans l'art¹⁷⁶ ». Le salut ne peut donc venir pour l'auteur que des prérogatives régaliennes de l'Etat : « La Centralisation, voilà le remède souverain ! [...]. Oui la centralisation doit tout sauver ; c'est elle qui a fait de l'administration française la première du monde ; c'est elle enfin qui apporte partout sur son chemin la vie, le succès, la fortune, et sauve tout alors qu'on croyait tout perdu [*sic*] ». La colonne vertébrale de ce projet repose sur une Direction centrale parisienne que Moras appelle « L'Union théâtrale » et qui ressemble fort à une véritable administration parallèle plus ou moins chapeautée par le ministère d'Etat¹⁷⁷. Point de vue propre à un Parisien sur la province ? Rien n'est moins sûr car bien des pétitionnaires provinciaux partagent des présupposés similaires, à l'instar d'Arsène Thévenot, « littérateur à Arcis-sur-Aube¹⁷⁸ » ou Gustave Grandin, rédacteur en chef du *Journal du Cher*, qui envisage la création d'un « Théâtre impérial de la Province à Paris »

¹⁷⁵ CC 478⁶. Pétition n°192 enregistrée le 21 avril 1856. Les citations qui suivent en sont extraites. Une lettre précède la pétition constituée d'un exposé des motifs, du projet rédigé en trente articles et d'une conclusion. La pétition fut rapportée au Sénat dans la séance du 23 juin et passa à l'ordre du jour.

¹⁷⁶ Cette inquiétude s'explique par la vision conservatrice de l'auteur qui considère le théâtre comme « le livre du Peuple » et veut en faire le lieu d'une morale édifiante.

¹⁷⁷ Près de 270 villes sont réparties dans six grandes catégories en fonction du montant de la subvention qu'elles accordent à leurs théâtres, les directeurs étant nommés par l'Union théâtrale après approbation du ministre d'Etat. Le répertoire, l'engagement et les appointements des acteurs, la circulation des troupes, les décors et les costumes relèvent d'une administration centralisée qui entend « rationaliser » en quelque sorte le fonctionnement des théâtres des départements.

¹⁷⁸ CC 482⁵. Ce membre de la Société académique de l'Aube est l'auteur d'un des trois mémoires sur la « décentralisation intellectuelle » qui furent présentés au Congrès scientifique de France dans sa 31^e session tenue à Troyes du 1^{er} au 10 août 1864. Thévenot demande qu'il soit procédé à une décentralisation littéraire de la France à l'aide de « revues provinciales basées sur un programme uniforme et mises en communication avec une grande revue centrale parisienne qui les résumerait sommairement et serait, en quelque sorte, comme le cœur vers lequel afflue le sang par une foule de canaux, et qui, à son tour, fait refluer la vie dans toutes les parties du corps ». Le recours à la classique métaphore organiciste n'est-il pas un éloquent plaidoyer en faveur d'une conception très hiérarchique et centralisée de la circulation des savoirs ?

[sic], subventionné par l'Etat, « où ne seront représentées exclusivement que les œuvres littéraires ou lyriques d'origine provinciale¹⁷⁹ ». Curieuse conclusion venant d'un pétitionnaire qui se désolait de voir « les capacités, les talents, les aptitudes de tout genre, enlevés aux départements, affluer à Paris, s'y presser, s'y étouffer comme dans une pépinière trop serrée, et y épuiser en vains efforts des trésors d'intelligence, de génie peut-être, perdus pour la commune patrie » et clamait sa volonté de « s'arrêter sur cette pente fatale, en ramenant aux extrémités la chaleur et la vie que le cœur leur a depuis trop longtemps enlevées ». En confrontant le postulat de la solution projetée – « la décentralisation, si elle était mieux comprise, pourrait accomplir cette œuvre de régénération » – avec les modalités de sa réalisation, comment ne pas être frappé par l'insoluble contradiction qui sape dans ses fondements mêmes tout projet de véritable décentralisation et discrédite à l'avance toute tentative ?

Néanmoins, face à ceux qui, comme Thévenot ou Grandin, incarneraient le rôle du « centralisateur sans le savoir », s'opposent des décentralisateurs pragmatiques dont Antoine-Louis Malliot est de loin le meilleur exemple en matière théâtrale¹⁸⁰. Favorable à la liberté des théâtres, il envoie un an après le décret de 1864 une pétition au Sénat, imprimée sous le titre *Fondation des Théâtres Impériaux de la province*¹⁸¹. Partant du principe que « la situation fâcheuse des Théâtres de la province n'est pas nouvelle et ne vient pas de la liberté, mais bien de l'insuffisance des moyens protecteurs, et surtout de l'absence d'une bonne organisation », il propose que l'Etat participe directement à la subvention des théâtres de province à hauteur de 800 000 francs grâce à la prise en charge par la ville de Paris de la moitié de la somme totale accordée aux théâtres subventionnés (1 600 000 francs). Toutefois, seules les villes répondant à une double exigence auront le droit de voir leur théâtre promu au rang de « théâtre impérial » . D'une part, les municipalités devront subventionner leurs théâtres, l'Etat fournissant une somme équivalente à la moitié de ce que donnera la ville pour soutenir son théâtre.

¹⁷⁹ F²¹ 955. Pétition imprimée dont l'envoi à Napoléon III est symboliquement daté du 15 août 1867. La pétition est rapportée au Sénat par Désiré Nisard le 16 mars 1869 (voir notre annexe n°58).

¹⁸⁰ Professeur et compositeur de musique à Rouen, ancien élève-pensionnaire de l'Etat à l'Ecole Choron et au Conservatoire impérial de musique, Malliot a d'abord esquissé sa réflexion dans deux articles du *Nouvelliste de Rouen* (12 et 13 septembre 1852), rapidement publiés en brochure sous le titre *Essais sur les théâtres de province*. Puis Malliot publia chez Amyot en 1863 une synthèse historique intitulée *La Musique au théâtre*, dans laquelle il plaidait en faveur de la liberté des théâtres quelques mois avant que celle-ci ne soit accordée. Le livre a plutôt bien vieilli et peut toujours se consulter avec profit.

¹⁸¹ CC 482⁷. Pétition n°170. Les citations qui suivent en sont extraites. Les rapports préparatoires du Bureau des théâtres destinés au sénateur chargé de rapporter cette pétition et ainsi que celle du même Malliot l'année suivante, sont conservés dans le carton F²¹ 955.

D'autre part, les villes concernées devront fonder un Conservatoire de musique vocale et instrumentale. Malliot en conclut que « par ce moyen, l'Etat atteindrait un double but de progrès. Il encouragerait l'art théâtral comme exécution, et il exciterait les villes à imiter ce qui a lieu à Paris, en faisant donner gratuitement l'éducation aux sujets doués d'aptitudes nécessaires ». Projet bien pensé, mais qui n'arrive pas à son heure. Dans l'un de ses rapports préliminaires sur la pétition, Camille Doucet, chef du Bureau des théâtres, condamne entièrement la pétition :

Les idées de décentralisation sont aujourd'hui à l'ordre du jour. Mais si ces idées sont souvent d'une application juste, il arrive aussi quelquefois qu'elles sont irréalisables, [*biffé : impossibles*] en un mot de véritables utopies. Ainsi, chercher à décentraliser tout ce qui est affaire d'art, pour le transporter de la capitale dans des chefs lieux de département est une idée fausse [...]

Et nous pouvons ajouter que telle que fut [*sic*] l'importance de la subvention donnée à un théâtre de province, elle ne produirait pas le même résultat qu'à Paris, parce que avant tout il faut une population et que cette population n'existe pas en province, et que cette nécessité incessante de changer le spectacle ne permet ni aux auteurs, ni aux artistes de perfectionner ni leur ouvrage ni leur jeu. Enfin, ne perdons pas de vue que la subvention accordée par les municipalités à leurs théâtres, le sont toujours du point de vue de la bonne représentation, de la propagation ou de la dignité de la représentation si l'on veut, mais qu'elle ne saurait l'être au point de vue de la création de l'ouvrage, c'est-à-dire de l'art.

La conclusion est que la subvention étant dans l'intérêt de Paris comme dans l'intérêt de la province, doit être donnée par l'Etat et non par la ville de Paris¹⁸².

Bien que sa pétition soit « expédiée » au Sénat par Haussmann le 7 juillet 1865, Malliot récidive l'année suivante mais sa mort met alors un terme provisoire à l'exigence de décentralisation théâtrale présentée au Parlement¹⁸³. La proposition est néanmoins reprise dans ses grandes lignes au Corps législatif sous forme d'amendement déposé par le député Alphonse Haentjens devant la Commission du budget 1870¹⁸⁴. Si celle-ci appuie franchement l'idée d'un financement mixte (Etat/ville de Paris) pour les théâtres impériaux, elle ne retient pas encore l'idée d'une participation de l'Etat aux subventions

¹⁸² F²¹ 955. Ce brouillon n'est pas précisément daté. Rappelons que la pétition est datée du 12 janvier 1865 et rapportée par Haussmann au Sénat le 7 juillet 1865. Il a donc été rédigé entre ces deux dates.

¹⁸³ CC 483⁷. La pétition, à nouveau imprimée et enregistrée sous le n°128, est retirée du rôle des pétitions le 8 mai 1867 « pour cause de décès ». Elle avait à nouveau donné lieu à un travail approfondi du Bureau des théâtres, preuve que Camille Doucet ne prenait pas à la légère ce thème de la décentralisation, bien qu'il y soit fondamentalement hostile.

¹⁸⁴ C 1130. Amendement n°40 déposé dans la séance du 26 février 1869 : « Subvention aux théâtres impériaux : 1 077 000 ; subventions aux théâtres de province 538 000. Total : 1 615 000. Les subventions ne seront allouées aux théâtres de Paris ou de province qu'autant que ces théâtres recevront des villes où ils se trouvent situés une somme au moins égale à la moitié de la subvention de l'Etat ». Haentjens est entendu le lendemain (f. 243) mais la Commission rejette l'amendement (f. 246). Ce député de la Sarthe depuis 1863 siégeait alors sur les bancs de la majorité.

des théâtres de province¹⁸⁵. A la fin du Second Empire, le thème de la « décentralisation théâtrale » est donc bien présent dans les débats mais en net retrait comparé aux avancées décisives que connaissait dans le même temps celui de la « décentralisation artistique », à travers le projet d'un envoi massif d'œuvres d'art dans les musées de province¹⁸⁶. Si la III^e République pouvait reprendre en ce dernier domaine le travail accompli par l'administration des Beaux-Arts du Second Empire, il lui fallait en revanche approfondir encore une réflexion trop timide en matière théâtrale.

2.1.2 La décentralisation théâtrale sous la III^e République : subvention mobile ou subvention fixe ?

Deux modalités de la décentralisation théâtrale sont débattues au Parlement sous la III^e République. La première repose sur un système de « subvention mobile » qui se traduit par une prime variable accordée sous certaines conditions par l'administration des Beaux-Arts afin d'encourager la création d'œuvres lyriques en province¹⁸⁷. Au cours de la séance du 29 novembre 1878, Louis Andrieux, s'exprimant au nom de la députation du Rhône, demande au ministre des Beaux-Arts d'utiliser une partie du reliquat resté disponible sur le budget 1878 (du fait de la fermeture du Théâtre-Lyrique) afin d'encourager l'initiative du directeur de théâtre de Lyon qui a programmé *Etienne Marcel*, un opéra en 4 actes de Camille Saint-Saëns¹⁸⁸. Le ministre Bardoux promet d'examiner « avec le plus grand et le plus vif intérêt » la demande et précise que « le Gouvernement a le désir de donner un encouragement à ces essais signalés à Lyon de représentations en province d'œuvres qui habituellement ne sont jouées qu'à Paris », ce

¹⁸⁵ Annexe n°41. Rapport présenté par Busson-Billault le 10 mars 1869. Voir *JO de l'Empire*, 27 mars 1869, p. 416. Au Corps législatif, Cornudet reprend tous les arguments de Doucet pour repousser la décentralisation mais admet que sur la participation de Paris, des négociations devraient être engagées (cf *supra*, § 1.2).

¹⁸⁶ Un arrêté du 26 mars 1869 prévoit la création d'une Commission chargée de distraire des collections des musées impériaux des œuvres qui pourraient être destinées aux musées de province dans un futur projet de loi. Le rapport de cette commission, remis à Napoléon III par le comte de Nieuwerkerke le 4 juin 1870 conclut à l'envoi possible en province de 4231 objets, sculptures et tableaux. Empêché par la guerre de 1870, la réalisation est relancée au début de la III^e République qui s'en « réapproprie » au passage le mérite. Cf. Arnaud Bertinet, *La politique artistique du Second Empire : l'institution muséale sous Napoléon III*, thèse sous la direction de Dominique Poulot, Université de Paris I, 2011, p. 442-451, et plus généralement le chapitre X : « les dépôts du Second Empire : une politique d'envois sans égale », p. 416-452. Nous remercions Jean-Claude Yon de nous avoir communiqué cette thèse.

¹⁸⁷ Afin de conserver la cohérence du thème abordé, nous proposons ici une simple vue d'ensemble dont les modalités précises seront plus à leur place au chapitre 8 (III, §3.3) puisque la décentralisation envisagée d'un point de vue artistique est une solution envisagée au manque de débouchés des auteurs. Nous insisterons donc davantage sur la chronologie et la façon dont le thème s'inscrit dans une dimension politique plus générale.

¹⁸⁸ *JO* du 30 novembre 1878, p. 11186. Les citations qui suivent en sont extraites). *Etienne Marcel* fut représenté au Grand-Théâtre de Lyon le 8 février 1879 puis repris à Paris au Théâtre du Château-d'Eau sans grand succès (voir notre annexe n°61).

qui constitue la première déclaration aussi explicite sur le sujet prononcée au Parlement. Haentjens, qui poursuit sa carrière de député bonapartiste de la Sarthe sous la III^e République, s'empresse alors de « [demander] aussi quelque chose pour le théâtre du Mans », ce qui fait rire la Chambre et permet à Bardoux de faire une mise au point essentielle qui constituera la jurisprudence ministérielle en la matière : « Ce n'est pas à un théâtre, mais à une œuvre que nous donnons une subvention ». L'idée suit lentement son cours et il faut attendre le débat sur le budget 1892 pour qu'un amendement propose d'allouer 50 000 francs sous forme de « subventions exceptionnelles à divers théâtres lyriques¹⁸⁹ ». Cette première tentative d'institutionnalisation du crédit en faveur de la décentralisation théâtrale, même réduite à 10 000 francs au moment du vote, est rejetée, tout comme celle qui est reprise deux ans plus tard par cinq députés¹⁹⁰, mais finit par s'imposer au tournant du siècle. L'amendement déposé par dix-neuf députés visant à obtenir 71 000 francs pour les théâtres en province au détriment des théâtres nationaux est rejeté le 2 mars 1899 à une faible majorité (220 voix pour / 285 contre)¹⁹¹, mais l'accord se fait dans la même séance, non sans mal, sur le vote d'un crédit de 1000 francs à titre d'indication « pour encourager l'exécution d'ouvrages inédits d'auteurs français vivants ». Le débat a mis en exergue l'absence de stratégie concertée sur le véritable objectif à atteindre : faut-il voter le crédit indicatif exclusivement en faveur des auteurs nouveaux comme le ministre Georges Leygues veut bien l'accepter¹⁹², ou doit-on au contraire élargir sa portée pour l'étendre « à toutes les manifestations artistiques quand elles en seront dignes », comme l'y invitent alors les députés Maurice Faure, Pourquery de Boisserin, Julien Goujon et Paul Paul-Faure ?

¹⁸⁹ *JO* du 15 novembre 1891, p. 2151. Séance du 14 novembre. L'amendement est déposé et défendu par André Vilfeu, député boulangiste de la Sarthe. L'intitulé reprend bien l'idée d'une subvention mobile dont Vilfeu attribue la paternité à Antonin Proust. Ce dernier l'assume volontiers, d'autant plus qu'il est précisément le rapporteur du budget des Beaux-Arts lors du débat. Toutefois, il repousse la demande parce qu'il estime qu'elle vient « parasiter » en quelque sorte les rapports en cours d'étude sur la réforme du Conservatoire. La véritable raison est donnée par le ministre Léon Bourgeois, qui, sympathique sur le fond à l'amendement, le refuse explicitement pour des raisons budgétaires.

¹⁹⁰ Outre André Vilfeu, les autres signataires sont Pierre Legrand (député du Nord, opportuniste), Edouard Aynard (député du Rhône, progressiste), Louis Ricard (député de Seine-Inférieure, centre gauche) et Flaminio Raiberti (député des Alpes-Maritimes, progressiste). C'est ce dernier qui défend à la tribune l'amendement « tendant à augmenter le crédit de 50 000 francs pour encourager la production des œuvres nouvelles de musique sur les théâtres de province ». *JO* du 4 juillet 1893, p. 1939.

¹⁹¹ Chiffre corrigé dans l'annexe au Procès-verbal de la séance du 2 mars 1899 par rapport au chiffre donné dans la séance (249 pour / 344 contre). *JO* du 3 mars 1899, p. 629 et 613.

¹⁹² « Quant à moi, je ne sors pas du terrain sur lequel je me suis placé. La subvention demandée ne peut se justifier que si elle a pour but exclusif d'encourager les théâtres de province qui aidés par les municipalités représenteront dans des conditions déterminées et avec des garanties que l'on précisera des œuvres inédites de compositeurs ou d'auteurs français [...]. Elles [ces subventions] seraient mobiles, c'est-à-dire qu'elles seraient accordées alternativement à des scènes qui se trouveraient dans les cas que je viens d'indiquer ». *JO* du 3 mars 1899, p. 612.

C'est finalement cette deuxième conception, plus extensive, qui l'emporte et permet l'année suivante à l'amendement de Julien Goujon¹⁹³ d'être voté le 19 janvier 1900 avec une majorité inversée par rapport à l'année précédente (287 voix pour / 218 contre)¹⁹⁴. 30 000 francs sont donc accordés à des « Œuvres de décentralisation », mais sans que la destination exacte du crédit soit clairement définie. Il est toutefois entendu qu'outre la subvention mobile pour aider à la création lyrique en province, la somme peut servir à encourager les initiatives des théâtres dit « de plein air ». On peut distinguer d'une part les grands théâtres du Midi que le député radical-socialiste de l'Hérault Justin Augé appelle « les théâtres de plein air et de plein soleil », par opposition aux « théâtres fermés et clos ». Ils peuvent accueillir de grands spectacles dramatiques et lyriques auxquels participe régulièrement la Comédie-Française afin de représenter des chefs-d'œuvre tirés directement de l'Antiquité ou inspirés par elle¹⁹⁵. C'est le cas en particulier du théâtre antique d'Orange et des arènes de Béziers, deux théâtres dans lesquels le sénateur Elisée Déandreis¹⁹⁶ voit l'affirmation d'une « sorte de Bayreuth et d'Oberamergau français¹⁹⁷ ». On peut également y ajouter dans une moindre mesure les arènes de Nîmes, le théâtre de Carcassonne¹⁹⁸ et celui de Cauteret¹⁹⁹. Tous ces théâtres méridionaux peuvent compter sur des parlementaires très actifs qui interviennent à la Chambre et au Sénat comme Marius Loque, Paul Paul-Faure et Joseph Pourquery de Boisserin (Vaucluse), Maurice Faure (Drôme), Adolphe Pédebidou (Hautes-Pyrénées), Justin Augé, Elisée Déandreis et Louis Lafferre (Hérault), célébrant au passage le Midi et

¹⁹³ Julien Goujon (1854-1912), avocat, fut député de Seine-Inférieure de 1891 à 1906 (proche des républicains progressistes) puis sénateur de 1909 à 1912. Librettiste patenté, membre du Groupe de l'Art et de l'Académie des théâtres, il fut très actif sur les questions théâtrales au Parlement. Il sera souvent cité dans cette thèse.

¹⁹⁴ Chiffre corrigé dans l'annexe du Procès-verbal de la séance du 19 janvier 1900. Le chiffre initial donnait 289 voix pour et 221 contre. *JO* du 20 janvier, p. 123 et p. 117.

¹⁹⁵ Voir l'intervention de Maurice Faure à la Chambre qui souhaitait que le crédit affecté à la décentralisation des œuvres théâtrales « soit également affecté à la reconstitution de ces œuvres antiques, qui constituent notre patrimoine commun, à nous qui sommes les enfants de l'ancienne Grèce et de Rome (*Très bien ! très bien ! sur divers bancs à gauche*) ». *JO* du 3 mars 1899, p. 612.

¹⁹⁶ Elisée Déandreis (1838-1911), banquier, opposant à l'Empire, fut député radical de l'Hérault de 1885 à 1893 puis sénateur de 1895 à 1906. Il siégea au Sénat avec la gauche démocratique et fut rapporteur à cinq reprises du budget des Beaux-Arts (de 1901 à 1905).

¹⁹⁷ « L'élan est donné aujourd'hui, et le public méridional ne se lasse pas et se presse dans les divers villes de la région où s'est créée une sorte de Bayreuth et d'Oberamergau français ». Rapport sur le Budget des Beaux-Arts 1904. *JO* Sénat, Annexe n°330, p. 758. Deux ans auparavant, il avait déjà écrit : « Orange et Béziers – le passé et le présent – seront, peut-être, en leur double étape, les deux journées annuelles et définitives du Bayreuth français » *JO* Sénat, Annexe n°473, p. 955. Rapport sur le budget des Beaux Arts 1901.

¹⁹⁸ Voir *Les Théâtres de plein air : Historique du Théâtre antique de la cité de Carcassonne*, s.l., 1914. Un exemplaire de cette brochure illustrée de 55 pages est conservé aux Archives nationales (F²¹ 4689).

¹⁹⁹ Ce théâtre fut fondé en 1903 à l'initiative d'un amateur d'art, le docteur Merillon auquel Adolphe Pédebidou, député (1893-1900) puis sénateur des Hautes-Pyrénées (1900-1925) rend hommage dans son intervention au Sénat pour réclamer des subsides (*JO* du 9 avril 1905, p. 680). L'année suivante, le théâtre obtenait un maigre secours de 200 francs.

son apport au rayonnement de la civilisation française²⁰⁰. D'autre part, on peut regrouper les théâtres de la nature plus septentrionaux qui répondent au même objectif – élever l'âme du peuple en lui rendant accessible la contemplation de la beauté – mais dont les modalités de fonctionnement sont assez variables²⁰¹. Tout d'abord, le répertoire, à côté de quelques chefs-d'œuvre consacrés, réserve une place importante à des pièces morales ou historiques à finalité édifiante, spécialement écrites par des auteurs locaux dans un style qui peut au besoin intégrer le patrimoine linguistique local ou régional. Ensuite, les acteurs sont amateurs : ce sont les habitants, ouvriers et paysans pour l'essentiel, qui interprètent le répertoire choisi. Enfin les représentations sont à prix très réduits, voire gratuites. Si le « Théâtre du Peuple » de Bussang, premier du genre inauguré en 1895 par Maurice Pottecher, conserve le plus de notoriété en vertu de la personnalité de son fondateur²⁰², beaucoup d'autres sont fondés sur le même modèle au cours des années suivantes dans de nombreuses régions. En Poitou où le théâtre de La Mothe-Saint-Héraye est créé en 1898 à l'initiative du médecin Saint-Marc (plus connu sous son pseudonyme de... Pierre Corneille !) avec l'aide de Giraudias, maire de la ville²⁰³. En Bretagne où le théâtre de Ploujean, près de Morlaix, voit le jour également en 1898 avant d'« essaimer » rapidement dans toute la région. En Normandie où un « théâtre populaire normand » est fondé à Corneville-sur-Risle²⁰⁴. En

²⁰⁰ Justin Augé s'illustre particulièrement dans la séance du 19 janvier 1900 : « Laissez-moi vous rappeler, dis-je, que l'été dernier, à Béziers, pour la seconde fois, nous avons donné une de ces représentations qui ne déshonorerait pas une première de gala à Paris (*Applaudissements sur divers bancs*). J'ajoute que Paris a d'autant moins le monopole de l'art que ce sont les méridionaux qui, le plus souvent, viennent alimenter nos scènes lyriques de Paris (*Nouveaux applaudissements sur les mêmes bancs*). Le Midi est, on peut le dire, une véritable pépinière d'artistes, de poètes et de chanteurs (*Très bien ! très bien !*). Mais je ne suis pas ici pour faire une réclame superflue aux méridionaux... / *Sur divers bancs*. Ils n'en ont pas besoin / *M. Jourde*. Qu'est-ce que vous allez laisser à Marseille ! (*On rit*) ». *JO* du 20 janvier, p. 118.

²⁰¹ Comme précédemment, on peut se rapporter aux différents rapports du budget des Beaux-Arts ainsi qu'à la vue synthétique que propose Denis Gontard, *La Décentralisation théâtrale (1895-1952)*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1973, p. 34-41.

²⁰² Le sénateur Déandreis lui réserve une place de choix dans ses différents rapports sur le budget des Beaux-Arts, en particulier pour les budgets 1903 (« on fait œuvre d'art et de fraternité démocratique », *JOdoc SE*, Annexe n°86, p. 162-163), 1904 (*JOdoc SE*, Annexe n°330, p. 757-758) et 1905 (*JOdoc SE*, Annexe n°88, p. 328). Voir également le paragraphe que lui consacre le député Henry Maret pour les dix ans de la fondation du théâtre dans son rapport sur le budget des Beaux-Arts 1906 (*JOdoc CD*, Annexe n°2669, p. 1204-1205).

²⁰³ Le répertoire de Saint-Marc fait l'objet d'un virulent débat à la Chambre en 1911 car il est accusé d'être dirigé contre la République par Georges Ponsot, député radical-socialiste du Jura et redoutable orateur. Ponsot, dont l'ironie est dévastatrice, cite plusieurs passages des œuvres du faux Pierre Corneille [*sic*], dont l'un est tiré d'une pièce intitulée *Imprécations de don Diègue* : « Eprouve ton courage / Ce n'est que dans le pas qu'on lave un tel outrage / Coupe, tranche, dépèce, et sur ce corps pourri / Venge-moi, venge-nous, ô mon cher bistouri. / Marianne à la fin me donne la colique / C'en est trop, Chanteclerc, zut pour la République ! ». Voir *JO* du 31 mars 1911, p. 1588-1591 (1^{ère} séance du 30 mars).

²⁰⁴ Camille Fouquet, député de l'Eure entre 1885 et 1912, fait brièvement la promotion des *Cloches de Corneville* et annonce la représentation d'*Arlette* (*JO* du 4 février 1903, p. 421-422). Il avait alors cessé de s'inscrire à l'Union des droites.

Ile de France où le théâtre de Champigny-sur-Marne, inauguré le 23 juillet 1905 par Albert Darmont, ouvre la voie à « l'essor prodigieux des théâtres de verdure » selon Julien Simyan²⁰⁵. La liste serait très longue si on voulait l'établir de façon exhaustive.

La diversité de ces initiatives posa très rapidement un problème aux parlementaires comme à l'administration : quels critères de hiérarchie introduire pour éviter un effet de saupoudrage dans l'attribution du crédit et donner un sens véritable à la décentralisation ? Le marquis de l'Estourbeillon obtenait dès le 5 mars 1902 le vote d'un amendement afin de garantir une subvention fixe pour cinq théâtres de la nature à raison de 3000 francs chacun²⁰⁶ au nom d'une conception de la décentralisation qui trouvait un écho évident dans une partie de la gauche²⁰⁷. Une partie seulement car une telle conception était dans le même temps vertement critiquée par Elisée Déandréis qui affirmait que « si l'affectation spéciale demeurerait prise au pied de la lettre, des abus se produiraient inévitablement au prétexte de folklorisme et l'on ne sait où pourrait s'arrêter l'étiage des "Œuvres de décentralisation"²⁰⁸». Dans les faits, le crédit fut très variable et remodelé au gré des besoins... et sans doute des influences parlementaires. C'est encore Déandréis qui résumait au Sénat la modestie des moyens mis à disposition :

Messieurs, la manne administrative dont vient de parler notre honorable collègue M. Pédebidou n'est pas d'une extrême abondance²⁰⁹. Elle se résout en *une simple pluie* de 20 000 francs pour toutes les œuvres de décentralisation [...] il ne faut pas se dissimuler que ces subventions constituent bien plutôt des témoignages de sympathie que des concours effectifs. En effet, au point de vue financier, une subvention de quelques cents francs ne représente rien ou presque rien [...] Savez-vous ce qu'on offre à certains de ces théâtres ? Un millier de francs, et on a soin, en les accordant, de bien dire qu'on a pas la prétention de les aider matériellement, mais de leur offrir un témoignage de sympathie, un concours gracieux et un encouragement²¹⁰.

En 1910, des députés de la nouvelle Chambre élue décident de fonder à l'initiative de Lucien Millevoye le Groupe de l'art populaire et de la décentralisation dramatique²¹¹ afin de mener à bien les réflexions menées au sein de la Commission consultative nommée

²⁰⁵ « C'est de la fondation de cette jolie scène de plein air que date véritablement en France l'essor prodigieux des théâtres de verdure ». *JOdoc* CD, Annexe n°1247 (12 juillet 1911), p. 1618. Rapport sur le budget des Beaux-Arts 1912.

²⁰⁶ Il s'agissait des théâtres d'Orange, Bussang, Gérardmer, Ploujean et La Mothe Saint-Héraye.

²⁰⁷ Voir notre conclusion générale.

²⁰⁸ *JOdoc* SE, Annexe n°130 (11 mars 1902), p. 209. Rapport Budget Beaux-Arts 1902

²⁰⁹ Pédebidou venait de réclamer au profit du théâtre de la nature de Cauteret « une part de la manne administrative, c'est à dire de ces crédits que le Parlement consacre d'une main quelque peu avare, aux œuvres de décentralisation artistique ».

²¹⁰ *JO* du 9 avril 1905, p. 680. Souligné par nous.

²¹¹ Cf chapitre 4, III, §3.

en 1905 pour la réalisation du théâtre populaire à Paris et dans les provinces²¹². Henri Auriol, un des membres influent du Groupe de l'Art, dresse dans la séance du 29 mars 1911 un constat qui est aussi élogieux pour les efforts accomplis sur le terrain que sévère pour le rôle insuffisant joué par l'Etat : « Or qu'a-t-on fait, je ne dirai pas pour encourager ou pour développer les efforts que je signale, mais simplement pour les empêcher de sombrer ? Les théâtres populaires n'existent plus, et les théâtres de la nature ne vivent que d'initiatives populaires et par cela même insuffisantes²¹³ ». A cette date, Firmin Gémier s'apprêtait à lancer sur les routes son théâtre ambulant.

2.2 Le « théâtre ambulant » : un théâtre décentralisé et populaire ?

L'idée de parcourir les routes pour aller à la rencontre du public de province peut sembler renouer de prime abord avec une tradition dont la littérature – *Le Roman comique* de Scarron en tête – a fixé l'imaginaire. Toutefois, la réalisation du théâtre ambulant telle que l'ont imaginée ses promoteurs au début du XX^e siècle est bien différente de la joyeuse équipée d'une compagnie d'histrions aux moyens matériels dérisoires. On peut sans doute trouver les racines d'un véritable théâtre ambulant au sens matériel du terme dès 1856 : Théodore Moras prévoyait dans sa pétition au Sénat que « pour les villes qui n'ont pas de théâtre et où l'on ne joue que momentanément en louant des salles éloignées du centre des réunions, il sera construit des théâtres portatifs d'après un plan déjà exécuté et expérimenté avec succès et qui sera soumis à l'appréciation de qui de droit²¹⁴ ». Si le néologisme de « théâtre national ambulant » apparaît en 1892 sous la plume de Raoul Canivet, il ne désigne alors qu'un projet de tournées en province des troupes de l'ensemble des théâtres subventionnés²¹⁵. Dix ans plus tard, l'écrivain Catulle Mendès est le premier à proposer un « projet de théâtre populaire démontable » d'envergure²¹⁶. Rebaptisé à son tour « projet de théâtre

²¹² Cf. *infra*, § 3.2.3.

²¹³ JO du 30 mars 1911, p. 1561. Henri Auriol (1880-1959), député de Haute-Garonne inscrit à l'Action libérale, présente au cours de cette séance un grand plan de décentralisation artistique et musicale qui anticipe sur son projet de loi déposé l'année suivante (voir notre annexe n°62 et le chapitre 8, III, §3.3).

²¹⁴ CC 478⁶. Il s'agit de l'article 27 de son projet de réforme des théâtres dans les départements (cf. *supra*, §2.1.1). Nous n'avons pu éclaircir l'allusion relative « au plan déjà exécuté et expérimenté avec succès ».

²¹⁵ L'auteur fit un rapport au ministre des Beaux-Arts en avril 1892. Raphaël Mairoi y consacre un court article intitulé « à propos du "Théâtre national ambulant" » dans *Comoedia* du 12 juin 1911.

²¹⁶ F²¹ 4687. Adrien Bernheim, bien que proche de Catulle Mendès, se montre défavorable dans son rapport daté du 25 mars 1902. Sa critique peut se résumer en une phrase : « Le projet de M. Mendès est séduisant en théorie. Il a défaut essentiel, capital : il n'est pas pratique ». Sauf mention contraire, tout ce qui suit est tiré du même carton.

ambulant » en 1904, il concerne aussi bien Paris que la province et présente selon son promoteur un don d'ubiquité irremplaçable :

Il n'y a pas en un emplacement donné, assez de foule fervente ou même curieuse pour nourrir toute l'année un théâtre à bon marché, mais il y en a partout assez pour l'héberger brillamment. Dès lors, toutes les difficultés, résultant de la nécessité d'un innombrable public, se dissipent, reculent, et s'effacent littéralement, puisque le théâtre n'est plus enraciné quelque part et qu'il va ! Fertilement, il se multiplie. Il est partout. Il est près de toute la foule. Tout en restant une entreprise aux données relativement très modestes, il s'épanouit comme s'il avait 100 000 places, ainsi que le théâtre d'Ephèse et avec la distance, il se fait de la grandeur²¹⁷.

Si le projet de Catulle Mendès, conçu avec l'aide de l'architecte Lucien Hubaine, n'est pas retenu par la Commission consultative de 1905 sur le théâtre populaire, il est néanmoins repris dans ses grandes lignes par l'acteur Firmin Gémier²¹⁸. Celui-ci, grâce à ses relations au sein de l'administration des Beaux-Arts, a pu consulter exceptionnellement l'ensemble du projet de Catulle Mendès qui lui a servi à mettre au point son propre « Théâtre National Ambulant²¹⁹ ». Porté sur vingt voitures automobiles, le théâtre démontable de Gémier proposait une capacité d'accueil supérieure à 1500 places, à des tarifs modiques (1, 2 et 3 francs). La troupe, composée d'artistes déjà éprouvés, devait interpréter des pièces modernes et des pièces classiques, françaises ou étrangères. Terminant la présentation de l'entreprise un peu plus d'un an avant qu'elle ne soit lancée sur les routes, le rapporteur du budget Joseph Paul-Boncour écrivait plein d'optimisme : « une fois de plus l'initiative privée aura vaincu l'inertie des pouvoirs publics ; au moins, ceux-ci auront-ils pour devoir de la suivre avec attention et sympathie, et d'en tirer des enseignements pour la décentralisation du théâtre²²⁰ ». Pourtant, après seulement deux saisons (juillet-septembre 1911 et mai-septembre 1912), le Théâtre National Ambulant succombait sous le poids des dépenses. Maurice Couyba en tirait une conclusion qui sonnait comme un éloge funèbre : « La belle tenue de son programme, l'exactitude de ses décors, ses costumes, le talent de ses acteurs,

²¹⁷ Nous avons consulté le projet originel de Catulle Mendès grâce aux épreuves datées du 22 décembre 1904 d'un article imprimé pour le journal *Je sais tout*, épreuves conservées aux archives nationales (F²¹ 4687). L'extrait que nous reproduisons est cité par les rapporteurs du budget des Beaux-Arts 1911 et 1913 : Paul-Boncour à la Chambre (JODOC CD, Annexe n°371, p. 1673) et Couyba au Sénat (JODOC SE, Annexe n°131, p. 287).

²¹⁸ Voir en particulier un article du 19 février 1911 publié dans Nathalie Couthelet (dir.), *Firmin Gémier. Le démocrate du théâtre*, Montpellier, L'Entretiens éditions, 2008, p. 57-62. L'anthologie, constituée de 29 textes de Gémier, est précédée d'une introduction qui éclaire les différentes facettes de son œuvre.

²¹⁹ Firmin Gémier écrit de Caen le 28 août 1908 une lettre savoureuse par sa désinvolture à Jean d'Estournelles de Constant, chef du Bureau des théâtres de 1901 à 1914. Le « cher ami » se voit demander le rapport de Catulle Mendès ainsi que deux devis et deux plans que « l'amphigourique poète » avait déposés avec l'aide de son architecte en 1902 puis 1904. Un accusé de réception du 1^{er} septembre 1908 atteste que le rapport a bien été envoyé par D'Estournelles à Gémier (F²¹ 4687).

²²⁰ JODOC CD, Annexe n°371 (12 juillet 1910), p. 1674.

n'ont pu vaincre l'indifférence des foules insuffisamment préparées, ni résister aux frais énormes du transport d'un tel matériel. Aujourd'hui ses décors, ses costumes, ses roulottes, ses machines, ont été éparpillés aux quatre vents des enchères publiques. Qui osera les rassembler et recommencer la tentative²²¹ ? ». Si cette idée d'un théâtre à la fois décentralisé et populaire en province avait alors financièrement échoué, qu'en était-il de la myriade de projets de fondation d'un théâtre populaire dans la capitale ?

3 Démocratiser ? La question du « théâtre populaire »

3.1 Garantir l'accès du « peuple » aux théâtres subventionnés

3.1.1 Par le prix des petites places

La question du tarif des places est débattue dès le Directoire au cours de la discussion sur le projet de loi des théâtres en 1798. Dans son contre-projet, Lamarque proposait une échelle proportionnelle des tarifs. Son article 9 stipulait que « le prix des dernières places de chaque théâtre ne pourra jamais excéder le sixième du prix des premières places²²² », ce que le rapporteur Audoin rejette comme une mesure impraticable pour des raisons juridiques et financières²²³. Si le système du privilège (1807-1864) permet à l'Etat de contrôler le prix des places, la liberté des théâtres accordée en 1864 s'accompagne d'une inflation des tarifs²²⁴. Le marquis de Boissy dénonce cette situation deux ans plus tard au Sénat et en profite pour critiquer le choix du libéralisme économique :

Par le libre-échange, on nous avait promis la vie à bon marché. Eh bien, depuis, le prix de la vie a doublé, triplé. Par la liberté des théâtres, on promettait beaucoup de plaisir aux populations. Eh bien, le résultat, en fait de plaisirs, a été le même que pour la consommation. Il y a eu suppression, en grande partie, de tout ce qui facilitait les jouissances des classes non riches de Paris [...] On a supprimé une grande partie des places à bon marché pour les remplacer par d'autres d'un prix double. Ainsi par le fait, on prive la population qui travaille toute la semaine pour avoir un jour de plaisir, d'aller au théâtre²²⁵.

²²¹ JOdoc SE, Annexe n°131 (29 mars 1913), p. 287. Couyba avait suivi de près le projet et publié un article de présentation dans l'une des principales revues parlementaires : « Le Théâtre National Ambulant de M. Gémier », *Le Parlement et l'opinion*, 25 mai 1911, p. 3-4

²²² *Moniteur* du 7 germinal an VI, p. 752. Voir notre annexe n°4.

²²³ Sur le plan juridique, Audoin rappelle que le gouvernement ne peut fixer le prix des places n'étant pas et ne devant pas être propriétaire des salles. Sur le plan financier, il estime que la mesure mène à une impasse : « L'une des plus grandes salles de Paris contient dix-neuf cents places : fixez-en douze cents au sixième du prix des premières : alors, où les unes seront trop chères, ou les autres seront à un prix trop bas, et l'entreprise sera ruinée ». *Moniteur* du 22 germinal an VI, p. 812.

²²⁴ L'Assistance publique la chiffre à 20% sur la base des places prises au bureau, 25 à 30% en prenant en compte les prix de location. Husson, *Note sur le droit des pauvres [...]*, Paris, Paul Dupont, 1870, p. 13.

²²⁵ ASCL, 1866, t. 5, p. 219. Séance du 18 mai 1866. L'intervention fait suite au rapport sur la pétition de Montdidier et Moreau concernant le droit des pauvres.

Pour y remédier, le sénateur voudrait que le gouvernement « exigeât – car enfin il a le droit d'exiger, d'imposer certaines conditions, puisqu'il protège – qu'un certain nombre de places à un prix déterminé ne fût ni diminué de nombre ni augmenté de prix ». Cette idée de garantir un quota incompressible de places à bon marché, énoncée ici de façon très vague, embarrasse visiblement le rapporteur Boudet, qui s'en sort en considérant la remarque du marquis de Boissy hors de propos : « Ce n'est pas là le sujet de la pétition ». Le thème ne cessera plus d'être d'actualité sous la III^e République. Dès 1872, le député Camille Claude dépose un amendement stipulant que « l'administration du Théâtre-Français ne pourra bénéficier de sa subvention qu'à la condition d'établir cent places, dites places de parterre, au prix de 2 fr. 50, en plus de celles qui existent actuellement, sur l'emplacement occupé par les places dites fauteuils d'orchestre²²⁶ ». Jules Simon chiffre la perte à « 125 000 francs au moins », ce qui reviendrait à réduire la subvention du Théâtre-Français de moitié ! Si l'amendement est finalement retiré, d'autres députés reviennent régulièrement à la charge comme Victor Leydet²²⁷ qui dénonce à plusieurs reprises la disparition du parterre à Paris, « passé à l'état de légende²²⁸ » alors qu'en province « le gros public, le parterre constitue précisément la vie d'une représentation²²⁹ ». A cette augmentation tendancielle du prix des places s'ajoute également le trafic de billets, toujours dénoncé à la Chambre, toujours florissant aux abords des théâtres²³⁰. Le rapporteur Louis Buyat exprimait un sentiment communément partagé lorsqu'il remarquait en 1908 : « La cherté de leurs places a d'ailleurs visiblement contribué, hélas ! à l'affligeante prospérité des music-hall. Et qu'un modeste budget d'employé ou d'ouvrier a de peine à retrouver son équilibre après une soirée dans un de nos théâtres d'Etat²³¹ ! ». C'est sur ce constat maintes fois répété que

²²⁶ JO du 21 mars 1872, p. 2006. Camille Claude fut député de la Meurthe entre 1871 et 1876 et membre de la Gauche républicaine.

²²⁷ Victor Leydet (1845-1908). Député radical des Bouches-du-Rhône de 1881 à 1897.

²²⁸ JO du 6 juillet 1885, p. 1306. Husson (*op. cit.*, p. 14) notait dès la fin du Second Empire que les directeurs « ont transformé en places d'un prix élevé un grand nombre de places à bon marché, et aujourd'hui, il est même des théâtres où le parterre n'existe plus ».

²²⁹ JO du 9 mars 1888, p. 858. Leydet idéalise implicitement le parterre parisien de la première moitié du XIX^e siècle qu'il voit toujours à l'œuvre en province et affirme que les municipalités subventionnent leurs théâtres essentiellement pour maintenir le bas prix des places, ce qui est pour le moins discutable. Plus tard, le député socialiste René Chauvin expose à la Chambre la mesure prise en 1896 par la municipalité de Lille qui a fait distribuer 400 places gratuites réparties entre les travailleurs. Il suggère d'appliquer un système similaire aux théâtres subventionnés pour les « travailleurs et travailleuses » de la Seine qui gagne moins de 200 francs par mois, et compte le financer par un crédit supplémentaire de 100 000 francs sur le chapitre des théâtres nationaux. JO du 3 décembre 1897, p. 2689-2691.

²³⁰ Sur cette question essentielle, voir le chapitre 5, I §3.2.

²³¹ JOdoc CD, Annexe n°2023 (13 juillet 1908), p. 1188.

germa l'idée de représentations à prix réduits afin de garantir un accès « démocratisé » à l'intérieur de théâtres financés par des contribuables qui s'en retrouvaient « exclus ».

3.1.2 Par les représentations à prix réduits

Avant même qu'il ne soit inscrit dans le cahier des charges des théâtres subventionnés sous la III^e République, le principe de représentations spécifiques à prix réduits est énoncé dès le Second Empire dans une pétition de Muller²³². Ce commerçant parisien de la rue du Faubourg Saint-Denis proposait d'imposer au Théâtre-Français et à l'Odéon chaque dimanche des représentations de tragédies pour opposer une « digue efficace » face à l'influence de la littérature contemporaine qui contribuait selon lui à abaisser « l'esprit, le goût et les mœurs ». Afin de toucher un public le plus large possible, Muller insistait sur trois modalités pratiques de représentation qu'il appelle « tragédie classique française » : l'heure, la durée et le prix des places. L'heure du spectacle d'abord : le dimanche *après-midi*²³³ permettrait d'associer la sortie au spectacle à une agréable promenade pour des spectateurs n'habitant pas Paris, en évitant ainsi les désagréments nocturnes au retour. La durée ensuite : une seule tragédie, sans autres pièces qui l'accompagnent avant ou après afin de ne pas fatiguer le public et de le laisser sur l'impression provoquée « par la puissance d'un magnifique langage, par de grandes pensées, de grandes actions ». Le prix des places enfin : il faudrait le diminuer uniformément d'un tiers, car « il s'agit ici de faire pénétrer dans les classes les moins favorisées de la fortune quelques étincelles de ce feu sacré du beau et du bon qui élève l'âme et l'esprit et peut tirer de l'obscurité des talents supérieurs ». La proposition de Muller repose donc sur des représentations classiques populaires en matinée, que le pétitionnaire inscrit explicitement dans l'œuvre entreprise par Jules Pasdeloup : « C'est le concours populaire qui relève la musique classique, c'est le concours populaire qui relèvera encore la tragédie classique²³⁴ ». Si la proposition paraît prématurée au regard

²³² CC 485¹. Pétition enregistrée le 29 décembre 1866 sous le n°246, et datée du 23 décembre. Elle est tardivement rapportée au Sénat par Lefèvre-Duruflé dans la séance du 17 janvier 1868. Voir notre annexe n°49.

²³³ « L'heure de l'après-midi a une grande importance aujourd'hui que la population se décentralise ». On commence alors à parler de « représentation en matinée » ou de « matinée théâtrale » pour désigner la représentation donnée dans la journée en plus de celle du soir mais le terme ne s'est pas encore imposé.

²³⁴ Chef d'orchestre de la Société des Jeunes Artistes du Conservatoire impérial de musique depuis 1852, compositeur lui-même, Jules Pasdeloup avait créé en 1861 des « Concerts populaires de musique classique » au Cirque Napoléon, dans une salle contenant 4000 places, dont le prix s'échelonnait entre 0,75 et 5 francs. Voir Yannick Simon, *Jules Pasdeloup et les origines du concert populaire*, Lyon, Symétrie, 2012. Ajoutons que la référence à son œuvre se retrouve invoquée sous la III^e République dans les sources parlementaires (voir en particulier le débat sur le budget 1878 (JO du 14 février 1878, p. 1582).

du sénateur Lefèvre-Duruflé qui estime que « ces représentations géminées [*sic*] seraient impossibles²³⁵ », elle était dans l'air du temps puisque la Comédie-Française comme l'Odéon sont invités à rendre deux ans plus tard un rapport sur la possibilité d'organiser des matinées dominicales à prix réduits²³⁶, inspirées du modèle des « Matinées Littéraires » inaugurées par le comédien Hilarion Ballande au Théâtre de la Gaîté le 17 janvier 1869²³⁷. La question est donc posée dès la fin du Second Empire mais il faut attendre la III^e République pour qu'elle s'élargisse aux théâtres lyriques.

Le début des années 1880 est marqué par l'extension des tentatives de représentations à prix réduits. Si le rapporteur Edouard Lockroy²³⁸ juge l'expérience très concluante pour l'Odéon, il estime au contraire qu'elle est ratée pour l'Opéra-Comique : « les représentations à prix réduits ont été froidement accueillies par le public. Les recettes ont été médiocres. La salle ne s'est pas garnie. On a remarqué enfin, chose assez curieuse, que *le public des représentations à prix réduits était le même que celui des représentations ordinaires*²³⁹ ». Cette dernière observation est capitale : elle ne cessera plus de se répéter pour toutes les tentatives ultérieures des théâtres lyriques. Pourtant, les représentations à prix réduits perdurent car elles sont comprises jusqu'à la Belle Epoque comme la contrepartie « démocratique » indispensable de la subvention qui est allouée aux théâtres. C'est pourquoi l'Opéra, qui absorbe à lui seul la moitié des subventions totales, cristallise autant les critiques au sein de la commission du budget et à la Chambre, ce qui contribue à infléchir très nettement les dispositions des cahiers des charges successifs²⁴⁰. Celui signé par Eugène Bertrand en 1892 comporte les conditions

²³⁵ L'expression montre bien l'embarras du sénateur face à cette innovation (voir note 233).

²³⁶ F²¹ 4687. Le rapport sur la Comédie-Française est daté du 7 mars 1870, celui sur l'Odéon ne l'est pas.

²³⁷ Ces matinées avaient lieu le dimanche et étaient précédées d'une conférence. Ballande les concevait comme le prolongement des lectures de chefs-d'œuvre classiques qu'il avait commencées en 1864. Voir Ballande, *Rapport à Son Excellence Monsieur Maurice Richard sur les matinées littéraires et sur la société de patronage des auteurs dramatiques inconnus*, Paris, Imprimerie Morris, 1870. Le théâtre du Châtelet et de l'Ambigu furent les premiers à imiter l'exemple du théâtre de la Gaîté. Voir aussi notre chapitre 7, III, §2.2.

²³⁸ Edouard Simon dit Lockroy (1838-1913) accompagna en 1860 Dumas en Italie pour prendre part à l'expédition de Garibaldi et collabora à la fin du Second Empire au *Rappel*. Sous la III^e République, il eut une longue carrière parlementaire comme député de la Seine (1871), des Bouches-du-Rhône (1876-1881) et à nouveau de la Seine (1881-1910) et siégea le plus souvent à l'extrême-gauche. Il fut également quatre fois ministre et obtint le portefeuille des Beaux-Arts entre le 3 avril 1888 et le 21 février 1889. Son père, comédien, fut membre de la commission nationale des théâtres et auditionné par le Conseil d'Etat en 1849.

²³⁹ JOdoc CD, Annexe n°3608 (12 avril 1881), p. 854. La Comédie-Française donnait alors quatre représentations gratuites tandis que l'Opéra n'en donnait qu'une seule.

²⁴⁰ Pour le détail de ces dispositions, cf. Frédérique Patureau, *Le Palais-Garnier dans la société parisienne (1875-1914)*, Liège, Mardaga, p. 405-406. Le chapitre VIII intitulé « vers une démocratisation du public ? » (p. 389-430) est incontournable pour le sujet qui nous occupe. Nous ne le compléterons que sur quelques points et insisterons davantage sur l'Opéra-Comique.

de loin les plus dures : il contraint le directeur de l'Opéra à donner 32 représentations dites « de famille » à des prix variant entre 1 et 12 francs et surtout 40 représentations dites « populaires » le dimanche, à des prix réduits fixés à 2,50 francs pour les places d'orchestre et de parterre²⁴¹. Le résultat de l'expérience, menée jusqu'à son terme, fut désastreux financièrement : en quinze mois, la perte se monta à 550 000 francs²⁴². Quant à l'objectif d'ouverture auprès d'un public peu fortuné, il ne fut guère concluant même si certains députés, radicaux comme Leydet ou conservateurs comme Binder, le contestent à la tribune de la Chambre²⁴³. Le ministère en tirait les leçons en révisant à la baisse les exigences du nouveau cahier des charges, signé par Gailhard en 1893, mais n'abandonnait pas pour autant l'idée des représentations populaires pour les théâtres lyriques. L'Opéra-Comique, qui devait donner une représentation populaire par mois (dix par an) le lundi, en propose une par semaine (soit environ quarante par an) à partir de 1903, sur l'initiative du directeur Albert Carré²⁴⁴. Inscrites dans le cahier des charges lors de son renouvellement l'année suivante, ces représentations sont aussi peu probantes que celles de l'Opéra : « Les "Lundis" ne profitent qu'à une clientèle bourgeoise, riche, mais économe, qui recherche les spectacles à meilleur marché. Observez, pour vous en convaincre, un lundi soir, les abords de l'Opéra-Comique vers la

²⁴¹ Les clauses ont été stipulées par l'arrêté du 18 avril 1891. Le débat à la Chambre du 12 novembre 1891 avait été particulièrement houleux, le ministre Léon Bourgeois ayant choisi d'engager sa responsabilité personnelle. Il parvient à sauver la subvention précisément en dévoilant les clauses du nouveau cahier des charges censées garantir une véritable « démocratisation » de l'Opéra. (voir *JO* du 13 novembre, p. 2141-2144).

²⁴² *JOdoc* CD, Annexe n°1857 (10 juillet 1900), p. 1826. Ce chiffre publié par Georges Berger s'explique d'une part par les faibles recettes liées aux prix des places des représentations populaires et d'autre part par la baisse sensible des recettes des représentations à plein tarif qui sont partiellement désertées. Les détails chiffrés sont également consignés dans les rapports de Massé (budget 1904) et Maret (budget 1906).

²⁴³ La séance du 15 février 1895 résume les deux positions en présence. Maurice Binder, député conservateur de la Seine, estime « qu'à l'époque où existaient ces représentations, la salle de l'Opéra était pourtant archicomble et qu'à en juger par la mise modeste des nombreux auditeurs il était au contraire bien facile de constater qu'avec ce genre de représentation on avait donné satisfaction à toute une clientèle d'amateurs de musique peu fortunés et qui n'hésitaient pas à quitter les quartiers les plus lointains pour venir profiter d'un plaisir que les tarifs ordinaires ne leur permettaient pas de goûter ». Au contraire Henri Roujon, commissaire du Gouvernement affirme : « Le résultat le plus clair de l'institution des représentations à prix réduits – l'expérience l'a prouvée – c'est que les personnes qui étaient habituées à aller à l'Opéra aux troisième et quatrième étages, y allaient aux fauteuils d'orchestre ou aux fauteuils d'amphithéâtre. Eh bien ! Ce n'est pas très intéressant [...]. Je ne vois pas pourquoi on s'exposerait à rendre l'exploitation de l'Opéra impossible pour le plaisir de faire descendre de deux étages une catégorie de spectateurs qui n'appartiennent pas à la classe ouvrière ». *JO* du 16 février 1895, p. 351.

²⁴⁴ *JOdoc* CD, Annexe n°1203 (4 juillet 1903), p. 1302. Dans un premier temps, Albert Carré avait demandé une compensation : soit donner 20 représentations de galas avec augmentations des tarifs, soit fermer trois mois au lieu de deux l'été. Finalement, le ministère lui accorde la possibilité de fermer deux semaines supplémentaires, mais Carré n'en profite pas. La proposition suscite la pétition de J.B Malon qui voudrait généraliser pour les quatre théâtres subventionnés les représentations à prix réduits les matinées de jours fériés (voir notre annexe n°29).

fin de la représentation : dans les rues avoisinantes stationnent en longues files les voitures de maître d'une clientèle favorisée et fidèle, à qui le théâtre sacrifie, tous les ans, 40 000 francs »²⁴⁵. Malgré cela, les conclusions tirées par Déandreis de cet échec demeurent ambivalentes : « L'offre généreuse, mais imprudente, de M. Albert Carré, doit être déclinée pour l'avenir ; dix représentations annuelles à prix réduits suffiront aux soirées « pour le peuple » qui n'y viendra, sans doute, pas davantage, mais qu'on ne saurait frustrer d'une libéralité à maintenir, pour le principe, tant que le théâtre spécial dont nous avons parlé ailleurs ne fonctionnera pas à Paris²⁴⁶ ». N'était-ce pas reconnaître que ces représentations populaires étaient avant toute chose un symbole démocratique coûteux ressemblant fort à un « mirage de théâtre populaire²⁴⁷ » ?

3.1.3 Par les représentations gratuites

Il restait encore en moyen pour tenter d'ouvrir plus largement les portes des théâtres subventionnés au « peuple » : les représentations gratuites, parfois surnommées simplement « le gratis ». Depuis le règne de Louis XIV, tous les gouvernements ont usé de cette « cérémonie de l'information²⁴⁸ » lors des fêtes officielles à date fixe (fête du souverain, fête nationale) ou liées à une circonstance particulière (fête matrimoniale, victoire militaire). Par leur enracinement historique comme par leur portée symbolique, les représentations gratuites sont considérées par les gouvernés comme une sorte de bien inaliénable qu'un régime politique, quel qu'il soit, ne saurait impunément supprimer. Si la fin de la Restauration marque un premier

²⁴⁵ JOdoc SE, Annexe n°165 (29 mars 1906), p. 580. Les pertes sont le plus souvent chiffrées entre 45 000 et 60 000 francs (F²¹ 4674. Lettres de Carré au ministre des Beaux-Arts, 27 juin 1909 et 20 janvier 1910). Déandreis écrivait en 1906 que chaque représentation coûtait de 1000 à 1500 francs (chiffre calculé sur la moyenne des frais) ou de 2000 à 2500 francs si l'on envisage les recettes (JOdoc SE, Annexe n°165, p. 580). Avant même le début des « Lundis populaires » hebdomadaires, Déandreis se montrait très sceptique dans son rapport sur le budget des Beaux-Arts 1903 : « Il nous semblerait préférable de choisir un autre jour que le lundi, qui n'est guère pratique pour les ouvriers et les jeunes gens, étudiants ou employés auxquels le théâtre populaire est surtout destiné [...] Il y aurait enfin de grandes chances pour que le public de ces représentations à prix réduits fût le même que celui des soirées ordinaires ». JOdoc SE, Annexe n°86, p. 161.

²⁴⁶ JOdoc SE, Annexe n°165 (29 mars 1906), p. 580.

²⁴⁷ L'expression est due à J.M. Gros dans son rapport sur l'Opéra-Comique fait au nom de la 2^e sous-commission de la Commission consultative du théâtre populaire nommée en 1905. Les lundis populaires de l'Opéra-Comique sont finalement abandonnés en 1911 et remplacés par l'obligation de donner annuellement 5 matinées gratuites et 6 représentations à prix réduits au Trocadéro (article 62 du cahier des charges signé le 24 mai 1911). En 1913, ces 6 représentations disparaissent à leur tour tandis que les matinées gratuites sont portées à 7 (article 63 du cahier des charges du 4 novembre 1913) (F²¹ 4674).

²⁴⁸ Nous empruntons l'expression à Michèle Fogel, *Les Cérémonies de l'information dans la France du XVI^e au milieu du XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 1989.

reflux quant à l'usage du *gratis* conçu comme outil de propagande explicite²⁴⁹, la tradition se poursuit annuellement jusqu'à la III^e République, qui entend lui donner une extension plus grande à partir de 1880²⁵⁰. L'année suivante, Edouard Lockroy défend l'idée que « l'expérience faite cette année [1880] semble prouver, en dépit de l'Odéon (placé d'ailleurs dans une situation exceptionnelle), que c'est le système des représentations gratuites données à l'occasion de grandes solennités et à de longs intervalles, qui est le meilleur. C'est au moins, celui qui, à ce jour, a fourni les résultats les plus satisfaisants²⁵¹ ». De son côté, la presse continue à broder sur l'indémorable cliché de spectateurs assimilés à des « hurons dramatiques » : une foule d'êtres naïfs et sauvages, mais dont la spontanéité laisse éclater un bon sens artistique que les connaisseurs blasés ont précisément perdu²⁵². Certains députés ne sont sans doute pas insensibles à ce type de discours comme le laisserait penser en 1900 le renvoi au ministre des Beaux-Arts de la pétition de Modeste Anquetin, qui voudrait que les théâtres subventionnés représentent le jour du *gratis* de la fête nationale son drame *Vercingétorix*²⁵³. Au contraire, d'autres députés qui sont partisans d'un théâtre populaire à part entière expriment clairement leur dégoût. Le vicomte Melchior de Vogüé qualifie ironiquement les représentations gratuites de « saturnales pour la plèbe²⁵⁴ », tandis que Marcel Sembat ne se fait aucune illusion sur le but recherché : « Nous les connaissons ces représentations gratuites : des gens y vont faire la queue et vendre ensuite leurs

²⁴⁹ Le gouvernement est obligé en 1829 de renoncer aux pièces de circonstances car les allusions sont retournées contre lui. Cf. Sylvain Nicolle, *Les théâtres et le pouvoir [...]*, op. cit., p. 122-160.

²⁵⁰ Cf. *supra*, II, §4. Nicolas Parent, député de Savoie de 1871 à 1880, membre de la Gauche républicaine puis de l'Union républicaine avait déposé un amendement en ce sens dès janvier 1877. « En présence des résultats qu'ont donnés les représentations gratuites qui ont eu lieu au cours de l'Exposition », il décide de le reproduire dans la séance du 29 novembre 1878 : « les théâtres subventionnés seront tenus de donner chaque année, aux dates qui seront indiquées, des représentations gratuites dont le nombre ne pourra dépasser deux représentations pour chacun de ces théâtres ». *JO* du 30 novembre 1878, p. 11184.

²⁵¹ *JOdoc* CD, Annexe n°3608 (12 avril 1881), p. 854. Rapport sur le Budget des Beaux-Arts 1882. L'affirmation est d'autant plus étonnante que le 14 juillet 1880 a été exceptionnellement supprimé. Interpellé peu auparavant par Charles Mention, le commissaire du gouvernement Turquet justifie la mesure : « Il n'y aura pas, le 14 juillet, de représentations gratuites ; il n'y en aura dans aucun théâtre subventionné, par la raison que voici : c'est que la fête du 14 juillet sera en même temps la fête de la distribution des drapeaux à l'armée. Dans ces circonstances, le Gouvernement n'a pas pensé qu'on dût attirer dans les théâtres nationaux une partie de la population, dont la place sera autour de notre armée, du Gouvernement et des pouvoirs publics (*Très bien ! très bien !*) ». *JO* du 5 juillet 1880, p. 7556.

²⁵² Parmi une foule d'exemples, voir l'article et les deux caricatures de Borgex dans le numéro de *Comoedia* du 22 août 1910 à propos de *Rigoletto* joué à l'Opéra. On peut interpréter la deuxième caricature comme une citation du fameux tableau de Boilly, *Une loge, un jour de spectacle gratuit* (1830).

²⁵³ Les motifs de la commission reconnaissent que « somme toute, la représentation de pareille œuvre sur un théâtre populaire serait, au point de vue national français, d'un aussi grand effet que le fut au point de vue de l'art dramatique la représentation d'*Œdipe* sur l'antique théâtre d'Orange. En tous cas, l'idée mérite attention ». *JO* du 17 février 1900, p. 522. Voir notre annexe n°32.

²⁵⁴ *JO* du 16 février 1895, p. 351.

places. En réalité, les représentations gratuites, sans vouloir les supprimer, ne nous donnent pas même un commencement de théâtre populaire²⁵⁵ ».

Au final, l'œuvre de démocratisation dramatique et lyrique consistant à faciliter l'accès du « peuple » aux théâtres subventionnés de la capitale n'apparaît guère convaincante. Si des députés comme Paul Meunier ou Georges Berry persistent dans cette voie, d'autres sont plus réalistes à l'image de Joseph Paul-Boncour qui scelle l'échec de ces tentatives : « Si on veut vraiment faire servir nos scènes subventionnées à faciliter au peuple l'accès des chefs-d'œuvre, force nous est bien de lui offrir autre chose que des spectacles gratuits trois ou quatre fois par an, des mauvaises places tous les jours et, une fois par semaine, des spectacles réduits où la bourgeoisie économe va voir les pièces usées qu'on ne joue plus les autres jours²⁵⁶ ». Offrir autre chose : la création d'un ou plusieurs théâtres populaires spécifiques était une voie depuis longtemps réclamée.

3.2 Créer des théâtres populaires spécifiques

Cette option, jugée bien plus ambitieuse par ses promoteurs que la précédente, est envisagée dès le Second Empire si l'on se place sous l'angle administratif et non pas parlementaire. En effet, le Bureau des Théâtres est amené à examiner cinq projets principaux de « théâtre du peuple », qui reposent tous sur la construction d'une vaste salle (de 3000 à 12 000 spectateurs selon les projets), dotée de places confortables et dont le prix est très attractif (de 50 centimes à 2 ou 3 francs)²⁵⁷. Si aucun de ces projets ne put aboutir concrètement, leur prise en compte permet en revanche de réfléchir à une série de problèmes qui se poseront également à tous les autres projets successifs : le *mode de financement* (Etat ? ville de Paris ? fonds privés ? système mixte ?), le *lieu* (quartier central ou quartier excentré populaire ?), l'*architecture de la salle* (amphithéâtres étagés ou salle à l'italienne ?), le *prix des places* (quelle échelle de tarifs ?), l'*horaire du spectacle* (heure de début ? durée ?), le *répertoire* (théâtre dramatique et/ou théâtre lyrique ? chefs-d'œuvre du répertoire et/ou théâtre d'essai ?), la *troupe* (artistes renommés ou doublures ?).

²⁵⁵ JO du 16 février 1906, p. 773. Séance du 15 février. Dans son rapport sur le budget des Beaux-Arts 1909, Louis Buyat ne dit pas autre chose et considère que l'expression représentation gratuite « n'est d'ailleurs qu'un mot, le commerce des places florissant aussi bien et même mieux ce jour-là, et chacun sait que « l'ôte-toi de là que je m'y mette » se résout généralement en espèce ». On pourrait aisément multiplier les témoignages.

²⁵⁶ JOdoc CD, Annexe n°371 (12 juillet 1910), p. 1672.

²⁵⁷ Pour le détail de ces projets, nous renvoyons à la mise au point de Jean-Claude Yon, « Les prémices du théâtre populaire en France au XIX^e siècle », dans Marion Denizot (dir.), *Théâtre populaire et représentations du peuple*, Rennes, PUR, 2010, p. 32-36.

3.2.1 Un théâtre populaire municipal ?

En 1878, alors que la question de la reconstitution officielle d'un troisième théâtre lyrique est en suspens²⁵⁸, le ministre Bardoux écrit au préfet de la Seine le 1^{er} octobre pour demander au Conseil municipal de « concourir, dans une certaine mesure, à l'établissement d'un théâtre lyrique à Paris destiné à répandre dans toutes les classes le goût de la musique dramatique et à satisfaire aux besoins intellectuels de la population dans une large mesure ». Le rapport de la 5^{ème} commission (Architecture et Beaux-Arts), présenté par Eugène Viollet-le-Duc au conseil municipal dans la séance du 23 novembre, ressemble fort à une plaidoirie univoque : d'un côté la défense des efforts auxquels consent Paris à l'égard de ses trois théâtres municipaux et de l'autre la mise en cause directe des résultats insuffisants de l'Opéra eu égard aux sacrifices consentis par l'Etat²⁵⁹. Malgré ces réserves, un projet de délibération suit le rapport et préconise des représentations alternées de pièces appartenant au répertoire de l'Opéra (qui fournirait les chanteurs) et du Théâtre-Lyrique (qui fournirait l'orchestre, les chœurs et les corps de ballet). Le prix des places serait arrêté d'un commun accord entre l'Etat et l'administration municipale tandis que l'Opéra devrait également assurer au moins deux matinées dominicales gratuites dans l'année. Ni la question de la direction, ni celle de la salle précise ne sont tranchées lorsque Edmond Turquet, sous-secrétaire d'Etat au ministère des Beaux-Arts, écrit au président du conseil municipal le 27 mars 1879 pour ajouter la création d'un théâtre de drame au projet initial d'opéra populaire²⁶⁰. Nouveau rapport de Viollet-le-Duc, nouvelle délibération : cette fois, le conseil municipal acceptait explicitement de prendre en charge le loyer de la salle et les frais d'éclairage de chacun des deux théâtres projetés, mais à la condition que l'Etat s'engage à apporter une subvention annuelle d'environ 200 000 francs pour l'Opéra populaire et 100 000 francs pour le théâtre populaire dramatique²⁶¹. La proposition est soutenue en ce qui concerne l'Opéra populaire par le député Edouard Marion de Faverges²⁶², afin de réduire ce qu'il

²⁵⁸ Cf. Chapitre 8, II, §1.3.

²⁵⁹ Le rapport imprimé est conservé aux archives nationales (F²¹ 1041). Rappelons que ce rapport évalue à plus de onze millions la dépense d'établissement des trois théâtres municipaux (cf *supra*, III, §1.2).

²⁶⁰ La lettre est lue intégralement à la tribune de la Chambre par le député Marion de Faverges dans la séance du 4 juillet 1880 (*JO* du 5 juillet, p. 7552). De très nombreux projets d'initiative privée pour créer un théâtre populaire (lyrique et/ou dramatique) sont alors déposés auprès de l'administration des Beaux-Arts (F²¹ 4687).

²⁶¹ Un Comité du groupe en instance pour obtenir la concession du théâtre populaire de drame se réunit chez le député Leconte le 11 mars 1880. A l'issue de la réunion où étaient présents en particulier Rivet (chef de cabinet de Turquet) et les députés républicains Leconte, Laisant, et Hérisson, les membres expriment le vœu de voir Turquet accepter la présidence du Comité et optent pour la formation d'une société au capital de 500 000 francs (F²¹ 4687).

²⁶² Edouard Marion de Favergues (1829-1890), député de l'Isère, était inscrit au groupe de l'Union républicaine.

présente comme une fracture entre deux publics lyriques : connaisseur dans les grandes villes de province, inculte à Paris²⁶³. Ce débat à la Chambre (4 juillet 1880) permettait de rendre publique la décision du préfet de la Seine qui avait indiqué renoncer au projet d'opéra populaire, sans préjuger du théâtre de drame²⁶⁴. L'affaire est néanmoins relancée en 1881 au conseil municipal par la mise en place d'une « commission de l'Opéra populaire » dont les travaux approfondis constituent une source remarquable de réflexion sur le sujet²⁶⁵. Le projet est présenté par le rapporteur Bouteiller le 29 décembre 1882, alors qu'Eugène Ritt a présenté sa candidature. Mais le difficile consensus trouvé au sein de la commission implose lors du débat en séance plénière, et son abandon paraît définitif en 1884²⁶⁶.

Cet échec contribue à expliquer les demandes répétées visant à faciliter l'ouverture des théâtres subventionnés aux bourses modestes. Mais parallèlement, certains députés continuent à demander la création d'un opéra populaire spécifique. Eugène Melchior de Vogüé intervient en ce sens à la tribune le 15 février 1895 : « Dans une grande capitale qui n'a même pas de métropolitain, aller passer une soirée à l'Opéra, pour une famille de Ménilmontant ou des Gobelins, est une entreprise fabuleuse (*Très bien ! très bien !*). Ce qu'il faut, c'est un opéra populaire édifié dans un quartier populaire : la maison du rêve et du repos à côté des maisons du travail, des usines²⁶⁷ ». Le début du XX^e siècle est le moment où s'accélère le projet parlementaire de réalisation de cette « maison du rêve ».

²⁶³ « Il y a messieurs, une observation que tout le monde peut faire : c'est que, dans nos grandes villes de province, à Lyon, à Marseille, à Bordeaux, à Toulouse, partout où il y a des théâtres municipaux subventionnés, la population tout entière va au théâtre ; elle y va à très bon marché et connaît presque tous les opéras célèbres. A Paris au contraire, la masse du public ignore les grands opéras, où elle ne les connaît que par les orgues de barbarie ». *JO* du 5 juillet, p. 7552. Une décennie plus tard, le ministre Léon Bourgeois reprend à son compte cette distinction en citant un « mot spirituel » d'un sénateur : « Quand, dans une maison en construction, vous entendez des peintres en bâtiment chanter sur un échafaudage, écoutez-les. Si un peintre chante un air de grand opéra, c'est un provincial ! S'il chante une chanson de café-concert, c'est un Parisien ! ». il justifie ainsi la nécessité des représentations à prix réduits à l'Opéra. *JO* du 13 novembre 1891, p. 2144.

²⁶⁴ Dépêche du 21 mai 1880 énoncée par Edmond Turquet dans sa réponse au député Marion de Faverges. Ce dernier conteste le motif avancé : « Mais il n'y a pas eu une nouvelle délibération du conseil municipal. C'est le préfet de la Seine qui a pris sur lui cette détermination, et j'ai parlé, moi, au nom du conseil municipal ». Les négociations apparaissant bloquées, la 17^e commission de la Chambre passe à l'ordre du jour le 24 juin 1880 sur la pétition des directeurs du théâtre du Château-d'Eau qui souhaitaient voir leur salle affectée au théâtre de drame populaire (la pétition avait été enregistrée le 14 janvier 1880 : voir notre annexe n°28).

²⁶⁵ F²¹ 1041. Voir notre annexe n°31 : tableau comparatif de grands projets de théâtres populaires.

²⁶⁶ Eugène Ritt a alors obtenu avec Pedro Gailhard la direction de l'Opéra. La 5^e Commission du Conseil municipal, sur le rapport de Bouteiller (27 décembre 1884), leur proposait une subvention de 216 000 francs pour organiser 36 représentations populaires, mais les dissensions au sein du conseil municipal firent une fois encore échouer le projet. C'est cette idée qui fut reprise et imposée par l'Etat à la direction Bertrand en 1892. Voir le *Rapport de M. Lucien Millevoye, député, sur le théâtre national de l'Opéra* présenté au nom de la 2^{ème} sous-commission de la Commission consultative des théâtres populaires, p. 26-28.

²⁶⁷ *JO* du 16 février 1895, p. 350.

3.2.2 Le projet du rapporteur Couyba²⁶⁸ (1901)

« Par théâtre du Peuple, nous entendons un théâtre d'accès facile et de prix très réduits où la classe laborieuse des citoyens français viendrait se divertir intellectuellement, se reposer de ses durs travaux et s'initier par la représentation d'œuvres artistiques véritablement populaires et nationales à la compréhension des chefs-d'œuvre de l'art lyrique et de l'art dramatique²⁶⁹ ». C'est par cette définition liminaire que Maurice Couyba introduit devant la Chambre son grand projet de théâtre populaire²⁷⁰. Ce dernier est à la fois un héritage et une innovation. Héritage car il reprend implicitement deux projets précédents : celui présenté par Gailhard en 1885, et celui d'Adrien Bernheim, exposé devant le comité pour la création d'un théâtre populaire lancé par la *Revue d'Art dramatique*²⁷¹. Innovation parce que le projet s'inscrit pleinement dans la veine du dreyfusisme (voir les soirées prévues le lundi et le vendredi) et se fonde sur le choix de représenter des œuvres nouvelles que Couyba qualifie de « sociales ». C'est ce dernier point qui lui vaut d'être critiqué par Adrien Bernheim, dont la position ne varie pas sur le sujet : « Un théâtre populaire de comédie et de musique auquel participeraient nos quatre théâtres et nos deux concerts d'Etat ne pourra vivre que si l'on y joue que [*sic*] des chefs-d'œuvre bien interprétés²⁷² ». Cette condition restrictive offrirait un double avantage : d'une part, garantir par le choix d'un chef-d'œuvre consacré une sorte de « label de qualité » pour offrir au peuple un véritable moyen d'instruction, et d'autre part éviter les conflits d'intérêts dans le choix des œuvres à représenter puisque « il était visible que nombre de membres du Comité du Théâtre populaire avaient dans leurs cartons des ouvrages qu'ils rêvaient de faire

²⁶⁸ Charles-Maurice Couyba (1866-1931), député de Haute-Saône de 1897 à 1907 (radical puis radical-socialiste), puis sénateur de 1907 à 1920, rapporta au total quatre fois le budget des Beaux-Arts. Il connut une certaine notoriété comme chansonnier de Montmartre, publiant ses œuvres sous le pseudonyme-anagramme de Maurice Boukay et fut également librettiste (voir nos annexes n°33 et n°36).

²⁶⁹ *JO* du 5 mars 1902, p. 1433.

²⁷⁰ Nous l'avons résumé dans le tableau comparatif déjà cité.

²⁷¹ Cf supra, I, §4. Dans un rapport daté du 25 mars 1902, Bernheim souligne la parenté du projet de Couyba avec les deux précédents : « M. le rapporteur du budget des Beaux-Arts a repris le débat cette année, et vous avez pu constater, Monsieur le Ministre, que la conclusion qu'adoptait M. Couyba était précisément celle que j'avais eu l'honneur de vous présenter il y a deux ans, au retour de mon voyage en Allemagne, Autriche, et en Belgique. Je n'ai pas besoin d'ajouter que, connaissant votre opinion sur la question, je n'ai pas cru devoir en dire un seul mot à M. Couyba avec lequel je tombais d'accord de si surprenante façon. J'incline à croire que le directeur de l'Opéra, M. Gailhard, qui, en 1885, avait présenté à M. Fallières, alors ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, un projet ressemblant beaucoup au mien, s'est entretenu de la question avec M. le Rapporteur du Budget des Beaux-Arts et lui a donné nombre de renseignements utiles, indispensables, pour la confection du rapport » (F²¹ 4687).

²⁷² F²¹ 4687. Rapport du 24 juillet 1902. L'auteur souligne le passage et précise plus loin « les ouvrages d'auteurs morts ».

jouer sur cette nouvelle scène²⁷³ ». Sans doute influencé par ces considérations, Georges Leygues n'hésite pas à balayer rapidement le projet de Couyba à la Tribune, contestant à la fois le montage financier – « on ne fait rien sans argent, surtout en matière de théâtre » – et les moyens d'exécution qu'il juge « très sommairement étudiés²⁷⁴ ».

3.2.3 Le travail de la commission consultative sur les théâtres (à partir de 1905)

Afin d'éviter à l'avenir un semblable reproche, les députés favorables à la création d'un théâtre populaire, en particulier Couyba, Massé et Millevoye, tentent de rassembler leurs forces et obtiennent en 1905 la création d'une Commission consultative placée auprès du sous-secrétariat d'Etat des Beaux-Arts « en vue d'examiner les mesures à prendre pour favoriser les intérêts des arts dramatique et lyrique et le développement des théâtres populaires » ainsi que réfléchir à « toutes les questions se rattachant aux œuvres de décentralisation artistique²⁷⁵ ». Elle rassemble une cinquantaine de membres comprenant des parlementaires (Couyba, Millevoye, Sembat...), des conseillers municipaux (Henri Turot), des directeurs de théâtres subventionnés (Claretie, Carré, Ginisty), des auteurs (Catulle Mendès, Camille de Sainte-Croix), des compositeurs (Bruneau, Massenet), des critiques (Georges Bourdon). Dès sa première séance, elle se divise en deux sous-commissions : la première est chargée de l'examen des projets de création de théâtres populaires (rapport de synthèse de Henri Turot) tandis que la seconde se voit confier l'analyse des représentations populaires données dans les théâtres subventionnés de Paris et en province (rapport de synthèse de Lucien Millevoye). Suite à la discussion de ces rapports en réunion plénière, la Commission adopte quatre résolutions : 1° Quatre théâtres populaires devront être créés à Paris, l'un au centre, et trois à la périphérie, au cœur des quartiers ouvriers ; 2° L'œuvre des théâtres populaires aura sa troupe autonome ; 3° Il sera pourvu aux ressources financières par une loterie ou une émission de bons à lots ; 4° Une subvention considérable sera réservée sur le produit de la loterie pour de grandes représentations populaires et des créations de pièces nouvelles dans les théâtres des départements.

²⁷³ Bernheim résume ainsi le double avantage énoncé : « Je persiste à croire que le peuple s'instruira plus et mieux en écoutant Le CID [sic] qu'en assistant à la représentation d'un ouvrage nouveau, et je ne veux citer aucun titre ! ... Enfin – il faut tout dire – quels sont les ouvrages sociaux dont parle l'honorable rapporteur ? Qui les jugera ? Qui les recevra ? M. Couyba ne redoute-t-il pas certaines coteries ? » (*Ibidem*).

²⁷⁴ JO du 6 mars 1902, p. 1134.

²⁷⁵ L'arrêté est du 7 juin 1905. Dujardin-Beaumetz avait annoncé la mise en place de la Commission dans la séance du 19 mai, en réponse à une demande d'interpellation de Millevoye (JO du 20 mai 1905, p. 1797). Les sources sur le travail de cette commission sont conservées aux archives nationales (F²¹ 4687).

Ce programme très ambitieux, dont Joseph Paul-Boncour écrira en 1910 que son « ampleur même donna quelque inquiétude à ceux qui se préoccupaient de réalisations pratiques et immédiates²⁷⁶ », fait l'objet d'un très long débat réparti sur deux séances parlementaires, les 14 et 15 février 1906²⁷⁷. L'analyse des discours parlementaires met en exergue une contradiction majeure faite d'unanimité apparente et de désaccords profonds. Unanimité apparente sur le fond : les députés présents semblent convaincus de la nécessité d'un théâtre populaire quelle que soit leur appartenance politique. Toutes les familles de la gauche sont représentées par les orateurs : socialistes (Marcel Sembat, Edouard Vaillant), radicaux-socialistes (Paul Meunier, Lucien Klotz), radicaux (Maurice Couyba, Gaston Menier). A droite également, on trouve aussi bien des députés nationalistes (Lucien Millevoye, Jules Auffray) que des membres de l'Action libérale (Régis de l'Estourbeillon). L'idée du théâtre populaire ne saurait donc être considérée comme le monopole d'une culture politique particulière, et Marcel Sembat peut affirmer à juste titre : « Le théâtre populaire compte ici beaucoup de défenseurs, sans distinction de partis²⁷⁸ ». En revanche, les désaccords sont profonds sur les modalités de réalisation du théâtre populaire. Alors que Lucien Millevoye défend essentiellement la création d'un théâtre populaire spécifique dans la capitale, Paul Meunier ne cache pas que la priorité consiste à démocratiser l'accès aux théâtres subventionnés²⁷⁹. Gaston Menier fait l'éloge de « l'Œuvre des Trente Ans de théâtre » tandis que Jules Auffray se montre séduit par le projet de théâtre ambulant de Catulle Mendès, ce qui oblige Millevoye à rappeler que la Commission l'a écarté à l'unanimité moins quelques voix. Par ailleurs, certains députés de province profitent du débat pour rappeler d'une part la nécessité de soutenir les initiatives de théâtre populaire déjà existantes²⁸⁰ et favoriser d'autre part l'accès au théâtre de populations qui en sont jusqu'alors privées²⁸¹. Beaucoup de ces désaccords peuvent s'expliquer par la méfiance ostensible d'une partie des députés à l'égard de la Commission consultative sur le théâtre populaire car ils estiment qu'elle remet en cause

²⁷⁶ *JOdoc*, Annexe n°371 (12 juillet 1910), p. 1672.

²⁷⁷ Le 14 février, trois longues interpellations sur les théâtres nationaux déposées par Lucien Millevoye, Paul Meunier et Léonce Levraud sont jointes à la discussion générale sur le budget des Beaux-Arts. Dujardin-Beaumetz répond à l'ensemble des trois interpellations (qui ne concernent pas seulement le théâtre populaire) et le débat général peut alors s'engager, poursuivi et achevé le lendemain.

²⁷⁸ *JO* du 16 février 1906, p. 773. Ce point est toutefois à nuancer (voir notre conclusion générale).

²⁷⁹ Cette divergence est l'un des principaux clivages au sein du Groupe de l'Art (cf chapitre 4, III, §3).

²⁸⁰ Louis Laferre (Hérault, radical-socialiste) défend les arènes de Béziers, Marius Loque (Vaucluse, radical) le théâtre d'Orange et Régis de l'Estourbeillon (Morbihan, action libérale) celui de Ploujean.

²⁸¹ Louis Klotz voudrait par exemple que les cahiers des charges des théâtres populaires contiennent une clause les obligeant à donner des représentations estivales dans les campagnes et les centres industriels du Nord.

leur « omniconpétence²⁸² ». Si certains comme Couyba ou Sembat sont convaincus de la nécessité du recours à une expertise technique extraparlamentaire, d'autres comme Menier ou Klotz entendent garder leur liberté de manœuvre et refusent de lier *obligatoirement* la délibération de la Chambre avec celle de la Commission consultative. Le débat sur le vote de l'ordre du jour démontre que c'est bien cette dernière conception, conforme au « parlementarisme absolu » dénoncé par le juriste Carré de Malberg, qui l'emporte²⁸³.

Que faire de cet ordre du jour finalement voté à une large majorité ? Trois nouvelles commissions consultatives sont instituées auprès du sous-secrétariat des Beaux-Arts, chargées d'examiner toutes les questions relatives aux théâtres populaires envisagés du point de vue de leur administration, de leur financement et de leur architecture. Cette volonté poussée à l'extrême de développer une expertise technique relégua le projet dans les bureaux d'où il ne devait pas ressortir, ce qui n'empêcha pas Couyba de faire une subtile intervention au Sénat le jour de Noël 1907 pour rappeler à l'administration le cadeau promis au peuple français :

Vous avez tous lu ce chef-d'œuvre d'Anatole France, le *Lys rouge*²⁸⁴ ; vous vous rappelez le voyage à Florence du pauvre poète Choulette, qui avait plus d'un trait de ressemblance avec le regretté Paul Verlaine. Choulette conçut un jour l'ambition d'aller, sous ses habits de mendiant, rendre visite à une grande princesse de France exilée dans un magnifique palais florentin. Une audience lui fut charitablement accordée ; mais comme dit Anatole France : « Ce ne fut qu'après une attente congrue dans des salons consécutifs que le pauvre Choulette fut enfin admis à l'honneur de baiser la main de la princesse.

²⁸² L'expression est de Marcel Sembat qui l'emploie pour s'en départir : « Quant à Paris sans doute, on est souvent mal venu à défendre devant une Chambre les conclusions d'une commission extraparlamentaire. On se heurte à une défiance. Vous le savez bien, en recevant l'investiture du suffrage universel nous avons tous été doués par la même de l'omniconpétence et que nous nous croyons tous capables de résoudre ces problèmes. Pourtant leur solution exige toutes les compétences de techniciens et de spécialistes comme M. Claretie qui a été l'un des plus chauds partisans dans la commission de l'idée des théâtres populaires, comme M. Ginisty, M. Albert Carré. Il faut également faire appel à l'expérience de critiques d'art et d'auteurs dramatiques. M. le sous-secrétaire d'Etat en avait dans la commission convoqué de forts éminents ». *JO* du 16 février 1906, p. 773.

²⁸³ L'ordre du jour, initialement déposé par Couyba, Sembat, Simyan, Carnot, Berteaux, Guyot-Dessaigne, Massé et Briand, était ainsi formulé : « La Chambre, approuvant les déclarations du Gouvernement, l'invite, conformément aux conclusions de la commission des théâtres populaires, à déposer un projet de loi organisant les théâtres populaires à Paris et dans les départements ». Klotz tient à ce que ces conclusions, si elles sont adoptées par le gouvernement, « soient jugées par la commission parlementaire compétente ». Couyba propose immédiatement de remplacer l'expression « conformément aux conclusions » par « s'inspirant des conclusions ». Les droits de la Chambre étant ainsi réaffirmés sans ambiguïté, l'ordre du jour peut être voté par une grande majorité de députés.

²⁸⁴ Le roman avait été publié en 1894 chez Calmann-Lévy.

Le pauvre Choulette représente ici, en quelque sorte, le bon peuple de France, qui attend l'honneur de contempler la beauté dramatique à la porte des théâtres populaires. J'espère que grâce à vous, monsieur le sous-secrétaire d'Etat et grâce au Parlement, le peuple ne restera pas longtemps à la porte et qu'il aura bientôt sa part légitime d'éducation artistique et de beauté (*Très bien ! très bien ! et applaudissements*)²⁸⁵.

Répondant sur le même ton, Dujardin-Beaumetz file la métaphore : « Je m'empresse de répondre à l'honorable M. Couyba que, si nous n'avons pas pu laisser pénétrer le peuple dans l'appartement de la princesse, M. le ministre des Beaux-Arts vient de lui en ouvrir l'antichambre (*Sourires*) ». L'antichambre s'appelait alors le Théâtre de la Gaîté-Lyrique.

3.2.4 L'expérience du théâtre municipal de la Gaîté-Lyrique (1907-1913)

Les nombreux projets de refondation d'un troisième théâtre lyrique semblent trouver un point d'aboutissement lorsque les frères Isola informent officiellement le préfet de la Seine le 8 juillet 1907 de leur intention de créer à la Gaîté un théâtre lyrique pour faire représenter « chaque soir et le dimanche, en matinée, des représentations d'opéra et d'opéra-comique, avec le répertoire, le matériel et les artistes de ces deux théâtres nationaux²⁸⁶ ». Aristide Briand, ministre des Beaux-Arts, appuie le projet qui est voté par la municipalité le 12 juillet suivant. L'initiative revient à Albert Carré qui tente alors une troisième expérience de théâtre populaire²⁸⁷. En effet, le prix des places, compris entre 0,50 et 4 francs, doit permettre à ceux qui n'ont pas les moyens de se rendre à l'Opéra ou l'Opéra-Comique d'accéder très facilement au nouveau théâtre lyrique²⁸⁸. L'entreprise s'annonce pourtant périlleuse financièrement. Si la ville de Paris accorde la gratuité du loyer, il faut réaliser des recettes de 2 500 francs pour couvrir les frais, alors que l'Opéra, dont la direction vient d'être confié à Messager et Broussan, n'est

²⁸⁵ JO du 26 décembre 1907, p. 1343. Séance du 25 décembre.

²⁸⁶ Cité par Nicole Wild, *Dictionnaire [...]*, op. cit, p. 173. Rappelons que ce théâtre est l'un des trois théâtres municipaux construits en 1862. On trouvera de nombreux documents sur l'action du conseil municipal de Paris dans Pierre Bossuet, *Histoire des théâtres nationaux*, op. cit, p. 442-453.

²⁸⁷ F²¹ 4674. Dans un rapport daté du 12 janvier 1908, Adrien Bernheim fait le point sur l'expérience qui se prépare et sur celles déjà tentées. Le directeur de l'Opéra-Comique avait autorisé ses artistes à chanter certains ouvrages du répertoire aux théâtres des Folies-Dramatiques et du Château-d'Eau mais l'expérience dura à peine six mois. Puis Carré organisa des tournées dans les théâtres de banlieue (cf *infra* §3.3.3). Le traité du 20 juillet 1907 passé entre Carré et les frères Isola prévoit la participation de la troupe de l'Opéra-Comique aux représentations de la Gaîté en échange d'un prélèvement de 20% sur la recette brute, plus 100 francs par soirée pour les frais de transport du matériel (décors et costumes).

²⁸⁸ Voir le tableau des tarifs dans notre annexe n°30. Dans son rapport sur le budget des Beaux-Arts 1913, Simyan écrit que le prix des places varie entre 0,50 et 5,5 francs et précise leur ventilation : 500 places à 0,50 francs et 500 places à 1 et 2 francs, sur une capacité totale de 2000 places.

pas en état de collaborer immédiatement²⁸⁹. Une prudente réserve, sinon un scepticisme ouvert, accueille donc initialement cette nouvelle tentative de théâtre lyrique populaire²⁹⁰. Pourtant, les doutes sont assez rapidement balayés. Si l'Opéra-Comique porte presque seul l'effort artistique lors de la première saison, la collaboration de l'Opéra s'avère précieuse pour les saisons suivantes²⁹¹. Les deux théâtres subventionnés assurent ainsi à eux seuls plus de la moitié des représentations, en acceptant d'amender la liste des œuvres prêtées par rapport à ce qui était prévu initialement. Tous les principaux chefs-d'œuvre du répertoire peuvent ainsi être remontés, en particulier les opéras historiques²⁹², l'opéra-comique de demi-caractère des monarchies censitaires²⁹³ et surtout l'opéra-comique à grand spectacle, proche de l'opéra²⁹⁴. L'affiche est complétée par des reprises d'opéra-comique ou d'opérette appartenant à d'autres théâtres, ainsi que par des « créations », c'est-à-dire soit des œuvres nouvelles, soit des œuvres jamais représentées à Paris. La salle accueille entre 1500 et 2000 spectateurs et les recettes suivent en conséquence. En l'espace de deux ans, le scepticisme initial de Louis Buyat s'est évanoui pour se métamorphoser en enthousiasme triomphal :

Où sommes-nous ? Dans un théâtre d'Etat ? Non ; au théâtre lyrique de la Gaîté, qui, par la sage administration, par la foi artistique et l'activité féconde de ses directeurs, a accompli ce miracle de faire, au prix de véritables charges financières, de l'art, et même du grand art, et de répandre de la beauté dans le peuple, de lui offrir, à des prix accessibles aux bourses les plus humbles, les magnifiques et réconfortants spectacles auxquels il a droit, et dont il a été jusqu'alors privé, ne pouvant s'imposer le lourd sacrifice d'argent nécessaire pour goûter ces joies réservées, semblait-il, au seul public fortuné. C'est donc par excellence une œuvre démocratique dignes d'éloges²⁹⁵.

²⁸⁹ Le cahier des charges de l'Opéra avait été signé le 27 décembre 1907, l'expérience de la Gaîté débutait précisément le 8 janvier. Sur la nouvelle direction de l'Opéra, cf. Karine Boulanger, *L'Opéra de Paris sous la direction d'André Messager et Leimistin Broussan (1908-1914)*, Thèse de musicologie sous la direction de Catherine Massip, EPHE, 4 vol, 2013.

²⁹⁰ Louis Buyat, très favorable aux conclusions de la Commission consultative de 1905, écrit dans son rapport sur le budget des Beaux-Arts 1908 : « on ne s'explique pas très bien l'engouement qu'on paraît avoir en haut lieu pour la création d'un unique théâtre populaire à la Gaîté. Non seulement c'est la méconnaissance de l'œuvre consciencieuse d'une commission, mais c'est aussi la certitude de ne pas réaliser comme il convient la très noble idée du théâtre populaire ». *JOdoc CD* (11 juillet 1907), p. 1642. De son côté, le sénateur Gustave Rivet préfère n'en rien dire dans son rapport faute de renseignements précis.

²⁹¹ Pour ce qui suit, nous tirons les principales conclusions qui s'imposent à partir de la base de données exhaustive que nous avons construite sur ce théâtre. voir notre annexe n°30.

²⁹² Voir « le cinq majeur » : *Robert le Diable, La Juive, Les Huguenots, Le Prophète, L'Africaine*.

²⁹³ *La Dame blanche, Le Châlet, La Fille du régiment*.

²⁹⁴ *Mignon, Lakmé, Paul et Virginie...* Le modèle de ce nouvel opéra-comique a été inauguré en 1854 salle Favart avec *L'Etoile du nord* de Meyerbeer sur un livret de Scribe (Cf. chapitre 7, I, §3).

²⁹⁵ *JOdoc CD*, Annexe n°2758 (27 juillet 1909), p. 1915. De son côté, le député de la Gironde Emile Constant (gauche démocratique) souligne le 26 janvier 1910 que la Gaîté-Lyrique « est en passe de devenir le premier théâtre de Paris ». *JO* du 27 janvier 1910, p. 354.

Ce revirement est-il justifié ? Le « palmarès » des compositeurs les plus joués inclinerait à le penser mais la dernière année (1913) montre l'essoufflement de l'entreprise. Sans subvention de l'Etat, et poussé par le succès de la reprise de *La Fille de Madame Angot* en 1912 (106 représentations), les frères Isola proposent de mettre très souvent à l'affiche l'opérette, genre pourtant jugé avec méfiance par les promoteurs du théâtre populaire, qui y voient souvent une dégradation du goût musical²⁹⁶. Après six années, le théâtre lyrique populaire fermait ses portes à la Gaîté, les frères Isola prenant la direction de l'Opéra-Comique. Mais avant de céder son fauteuil de directeur de la salle Favart, l'infatigable Albert Carré imaginait encore un nouveau projet de construction d'un théâtre lyrique et dramatique populaire, financé par des capitaux privés, et fonctionnant grâce à la double participation du conseil municipal de Paris et de l'Etat²⁹⁷. C'était la preuve que les représentations données par les troupes des théâtres subventionnés dans les théâtres des faubourgs n'avaient pas donné pleine satisfaction à tous.

3.3 Favoriser les « représentations-ceintures²⁹⁸ » : le théâtre dans les faubourgs

3.3.1 De la banlieue au faubourg : vitalité du théâtre populaire

L'offre théâtrale parisienne ne se limite évidemment pas au centre de la capitale. Le système du privilège s'était étendu en 1817 aux théâtres dit de banlieue, avant que ceux-ci ne deviennent des théâtres de quartier en 1860 lors du redécoupage de la capitale²⁹⁹. Rive gauche, les théâtres des Gobelins (XIII^e), de Montparnasse (XIV^e) et de Grenelle (XV^e) sont le plus souvent placés sous la même administration et desservis par trois troupes nomades qui jouent alternativement le même répertoire où dominent les drames et mélodrames à grand spectacle, ce qui n'exclut pas pour autant le genre lyrique. Rive droite, on trouve principalement les théâtres des Batignolles (rebaptisé

²⁹⁶ Alors que le projet initial consistait à prêter des chefs-d'œuvre consacrés du répertoire des théâtres subventionnés, la saison d'opérette a ponctuellement inversé la perspective : on peut en effet considérer que le succès de la reprise de *La Fille de Madame Angot* a été décisif pour inscrire cette opérette au répertoire de l'Opéra-Comique en décembre 1918.

²⁹⁷ *JOdoc SE*, Annexe n°131 (29 mars 1913), p. 287. Un groupe de capitalistes prenait entièrement à sa charge les frais d'établissement d'un vaste théâtre de 4000 places. Le conseil municipal devait payer la location fixée à 150 000 francs, la ville devenant propriétaire après dix ans. De son côté, l'Etat devait garantir le concours des quatre théâtres subventionnés, l'administration générale étant centralisée au profit de l'Opéra-Comique.

²⁹⁸ L'expression, souvent attribuée à Gustave Larroumet, serait due à Catulle Mendès si l'on en croit le critique Henri Nozière. Cf. Adrien Bernheim, « Le théâtre ceinture à Paris », dans *Trente Ans de théâtre*, 2^{ème} série, Paris, Fasquelle, 1904, p. 86.

²⁹⁹ Cf. Marc Girot, « L'urbanité des faubourgs. Premiers jalons pour une histoire des "théâtres de la banlieue" parisienne (1817-1932) », *Recherches contemporaines*, n°2, 1994, p. 113-130 ; Jean-Claude Yon, *Une Histoire du théâtre [...]*, op. cit, p. 104-105 ; Nicole Wild, *Dictionnaire [...]*, op. cit, p. 44-46 ; Il manque encore une synthèse d'ensemble, ces théâtres étant l'un des parents pauvres de l'historiographie du théâtre au XIX^e siècle.

théâtre des Arts en 1906) et des Ternes (XVII^e), de Montmartre (XVIII^e), des Bouffes-du-Nord (XIX^e), de Ménilmontant, de Belleville et de Charonne (XX^e). La capacité d'accueil peut varier considérablement mais certains théâtres peuvent recevoir de nombreux spectateurs : 873 aux Gobelins (1869), 1200 à Montparnasse (3^{ème} salle construite en 1886 contre 348 en 1819), autant au théâtre populaire de Belleville dont la salle est pourvue d'une seule galerie (1903)³⁰⁰. Résumant la vitalité du théâtre dans ces différents quartiers, Adrien Bernheim n'hésite pas à écrire à leur propos : « Il est là le véritable théâtre populaire, il est dans ces théâtres de banlieue modestes qui, sans tapage, varient chaque semaine les spectacles. Il est à Grenelle, aux Gobelins, à Montparnasse, à Batignolles, le théâtre populaire et pratique³⁰¹ ». Le commissaire du gouvernement près les théâtres subventionnés venait alors de fonder l'Œuvre des Trente Ans de théâtre.

3.3.2 L'Œuvre des Trente Ans de théâtre (à partir de 1902)³⁰²

« Le bien par le beau ». La formule de Gustave Larroumet résume parfaitement le but et le moyen de l'Œuvre des Trente ans de théâtre, fondée le 31 décembre 1901 par Adrien Bernheim. *Le bien* : il s'agit d'assurer la possibilité d'obtenir un secours financier, compris entre 50 et 500 francs, à chaque nécessiteux qui exerce sa profession dans le monde du théâtre depuis au moins trente ans³⁰³. *Par le beau* : il s'agit de financer ce but philanthropique par deux types de spectacles. D'une part, environ 25 « galas populaires » sont donnés dans les théâtres de quartiers au tarif habituel (entre 0,50 et 2 ou 3 francs maximum), ce qui est rendu possible par le concours d'artistes des théâtres subventionnés et par la prise en charge du loyer par la ville de Paris³⁰⁴. Le spectacle, précédé d'une conférence d'environ un quart d'heure³⁰⁵, est composé d'un chef-d'œuvre du répertoire classique (comédie ou tragédie) joué sans décor, suivi d'un acte d'opéra ou

³⁰⁰ Chiffres tirés de Nicole Wild, *op. cit.*, p. 177, p. 259 et p. 53.

³⁰¹ F²¹ 4687. Rapport d'Adrien Bernheim, 24 juillet 1902.

³⁰² Nous reprenons des éléments de notre article « "Il est là le vrai théâtre populaire" : les "représentations-ceintures" de l'Œuvre des Trente ans de théâtre dans les faubourgs de Paris (1902-1914) » dans Olivier Bara (dir.), *Peuple et Théâtre, de Condorcet à Gémier*, Paris, Classiques Garnier, à paraître à l'automne 2015.

³⁰³ Nous développerons le versant social de l'œuvre dans le chapitre 9, III, §3.2. Ce qui nous intéresse ici est le versant artistique, c'est-à-dire le rapport au public.

³⁰⁴ Le conseil municipal vota une subvention annuelle de 10 000 francs en mars 1903, portée à 12 000 francs en janvier 1905. Elle sert à payer les frais de location de la salle (500 francs par soirée) ainsi que les 50 à 100 places gratuites distribuées à des élèves par le directeur de l'enseignement à la préfecture (en échange, le conseil municipal veut que le recueil de causeries sténographiées soit publié et distribué dans les écoles). Le conseil général ajoute de son côté une subvention de 4000 francs à partir de 1910.

³⁰⁵ Des députés comme Louis Barthou ou Lucien Klotz sont sollicités.

d'opéra-comique chanté en costumes. Des artistes appartenant à d'autres théâtres parisiens terminent alors la soirée en interprétant un numéro de danse ou de chanson, « cette cendrillon de la littérature populaire » (Couyba). D'autre part, des représentations dites « hors-série » sont organisées une ou deux fois par an au prix des Lundis populaires de l'Opéra-Comique, le plus souvent dans la vaste salle des fêtes du Trocadéro qui contient 5 000 places. Sévèrement critiquée pour son insuffisance par le « Comité pour la création d'un théâtre populaire » lancé par la *Revue d'art dramatique*³⁰⁶, l'Œuvre des Trente Ans de théâtre est au contraire toujours félicitée chaleureusement par tous les rapporteurs successifs du budget des Beaux-Arts. Selon eux, elle répond parfaitement à la formule lancée par Jules Auffray à la Chambre le 3 février 1903 : « Ce n'est pas le peuple qui doit aller au théâtre, c'est le théâtre qui doit aller au peuple³⁰⁷ ». Adrien Bernheim, s'appuyant aussi bien sur ses soutiens les plus proches comme Victorien Sardou ou Gustave Larroumet que sur ses propres impressions de spectateur laissant traîner ses oreilles dans les couloirs des théâtres visités, est persuadé d'avoir touché le vrai public du théâtre populaire :

– Le jour où notre troupe habituelle aurait l'aplomb de jouer *Tartufe* [*sic*], ce jour là, me disait un habitué du théâtre de Grenelle, voyez-vous, Monsieur, la salle serait vide !...

Telle était l'opinion que me formula, l'an dernier, le directeur même de Grenelle.

J'en conclus que les spectateurs de banlieue ne sont pas du tout ceux des petites places de nos grands théâtres, non plus que ceux des représentations gratuites de la Comédie et de l'Opéra : ce sont, qu'on ne s'y trompe pas, les habitués des théâtres, des cafés-concerts et des cirques de leurs quartiers ; ce sont des ouvriers, des employés qui, une fois la besogne de la journée terminée, ne se dérangent pas, qui se refusent à changer de toilette et à monter dans l'omnibus et le métropolitain pour gagner, à l'autre bout de Paris, un autre théâtre que celui de leur voisinage ; ces braves gens veulent leurs aises, et voilà pourquoi un théâtre populaire, fonctionnant dans un quartier qui ne serait pas le leur, ne les intéresserait aucunement. Ce théâtre-là, ils l'exigent chez eux, à leurs portes.

– Et encore ! ajoutait mon Grenellois... Pas trop n'en faut de vos soirées classiques ! Une ou deux par saison... Croyez-moi, ne changez pas nos habitudes !³⁰⁸

³⁰⁶ En particulier Romain Rolland, Octave Mirbeau et Jean Vignaud.

³⁰⁷ *JO* du 4 février 1903, p. 418. Il la réitère le 14 février 1906 mais se réapproprie en fait une formule devenue fameuse de Gustave Larroumet. Le critique d'art et critique littéraire notait après l'enthousiasme « inouï » suscité par la représentation d'*Andromaque* à Ba-Ta-Clan le 22 octobre 1902 : « *Voilà, si l'on veut, la véritable formule du théâtre populaire : le grand répertoire allant chercher le peuple chez lui.* La société riche irait le voir rue de Richelieu, comme par le passé, mais de temps en temps, le plus souvent possible, il irait, lui, dans les faubourgs, se mettre en contact avec l'âme du peuple ». *Le Temps*, Feuilleton du 27 octobre 1902.

³⁰⁸ Adrien Bernheim, *Trente Ans de Théâtre*, 2^{ème} série, Paris, E. Fasquelle, 1904, p. 109-110.

La clé du succès des « représentations-ceintures » impliquait donc une organisation très souple. La « visite théâtrale » doit honorer les différents quartiers pour n'en léser aucun mais avec une fréquence modérée pour éviter un effet de saturation, en n'oubliant pas de tenir compte de la physionomie du quartier où se trouve le théâtre³⁰⁹. Toutefois, si l'Œuvre des Trente Ans de théâtre était considérée – à tort ou à raison – comme ayant résolu la question du théâtre populaire sous l'angle dramatique, il n'en était pas de même d'un point de vue lyrique. C'est précisément cette lacune que tente de combler Albert Carré à partir de 1904.

3.3.3 Les représentations de l'Opéra-Comique (1904-1906)

Profitant de la voie ouverte par les « Trente Ans de théâtre », Albert Carré organise 195 représentations entre 1904 et 1906 dans les trois principaux théâtres de quartiers de la rive gauche et à Montmartre. Le tableau suivant indique la répartition³¹⁰ :

Théâtre Montparnasse	63
Théâtre de Grenelle	54
Théâtre des Gobelins	57
Théâtre Moncey à Montmartre	15
Théâtre du Trianon à Montmartre	3
Théâtre Saint-Denis à Monmartre	3

Le très net déséquilibre en faveur des théâtres de la rive gauche s'explique par le choix initial de Carré : rentabiliser au mieux les frais de représentations en jouant tous les jours de la semaine dans des théâtres suffisamment vastes et fonctionnant en réseau. Le prix des places était compris entre 0,50 et 2,75 francs³¹¹, les 177 premières représentations ayant produit 222 514 francs de recettes qui équilibraient – avec même un bénéfice de 2500 francs environ – les dépenses de ces soirées ambulantes³¹². En apparence viable financièrement, l'expérience s'achevait pourtant après moins de trois ans. Joseph Paul-Boncour en donne rétrospectivement une explication étonnante : ces représentations auraient été victimes de leur succès en provoquant après le départ de la

³⁰⁹ « Ce qui plaît aux Bouffes-du-Nord ne plaît pas toujours à Belleville. N'est-ce pas encore M. Larroumet lui-même qui, avec raison, constatait que chacun des théâtres visités par ces tournées a sa physionomie propre, qu'à Montparnasse par exemple, ce sont les petits commerçants qui affluent, alors qu'à Belleville, c'est le véritable public populaire qui domine ? » Adrien Bernheim, *op. cit.*, p. 114-115. Cette remarque est essentielle puisqu'elle questionne directement une impasse quasi-systématique des discours sur le théâtre populaire, à savoir le caractère protéiforme du « peuple » qui n'est évidemment pas un.

³¹⁰ F²¹ 4674. Récapitulatif donné par Albert Carré dans une lettre adressée au ministre le 20 janvier 1910. Il est repris par Paul-Boncour dans son rapport sur le Budget des Beaux-Arts 1911, *JOdoc CD*, Annexe n°371, p. 1673 et par Couyba dans son rapport sur le budget des Beaux-Arts 1913, *JOdoc SE*, Annexe n°131, p. 287.

³¹¹ *JOdoc SE*, Annexe n°88, p. 327. Rapport de Déandreis sur le budget des Beaux-Arts 1905.

³¹² *JOdoc SE*, Annexe n°165 (29 mars 1906), p. 580. Rapport de Déandreis sur le budget des Beaux-Arts 1906.

troupe de l'Opéra-Comique la dépréciation des représentations habituelles qui n'auraient pu supporter la comparaison³¹³. C'est très douteux car Henry Maret avait souligné dès 1905 qu'Albert Carré était décidé à appliquer une double réforme : varier davantage les théâtres visités et limiter à une ou deux par semaine le nombre de représentations pour éviter un effet de lassitude³¹⁴. Adrien Bernheim allait en 1908 dans le même sens : « qu'advint-il de ces représentations ? Tout d'abord on y accourut en foule. On fit le maximum... Puis, peu à peu, on fut bien forcé de le reconnaître que ces représentations ne pouvaient continuer sous la forme projetée... On dut avoir recours, non plus aux doublures, mais aux *triplures* : l'exécution des ouvrages étant médiocre, les spectateurs montrèrent moins d'empressement. Les frais, qui étaient importants, par suite du transport de l'orchestre et des chœurs, étaient à peine couverts et M. Albert Carré considéra que mieux valait renoncer à cette tentative³¹⁵ ».

Malgré sa brièveté, peut-on finalement apprécier la portée artistique de l'entreprise ? Le rapporteur Louis Buyat, fidèle à un point de vue déjà émis sur les Trente Ans de théâtre, affirme que ces représentations ont incité les spectateurs des faubourgs à prendre le chemin de la salle Favart comme ils prenaient celui de la Comédie-Française ou de l'Odéon pour aller revoir les œuvres au sein de la « Maison-Mère³¹⁶ ». L'assertion paraît plus le reflet d'un discours idéologique que le fruit d'un constat réaliste puisqu'elle est doublement contradictoire : financièrement avec la difficulté pour ces spectateurs à se payer une place dans les théâtres subventionnés, et sociologiquement avec la spécificité du public des théâtres de quartier. Plus modestement, Albert Carré avance l'idée que « c'est à la suite des représentations données par l'Opéra-Comique au Théâtre Trianon à Montmartre que se fonda, sur cette scène, le Théâtre lyrique, actuellement dirigé par M. Lagrange. Il est donc permis

³¹³ JOdoc CD, Annexe n°371 (13 juillet 1910), p. 1673.

³¹⁴ JOdoc CD, Annexe n°2669 (13 juillet 1905), p. 1198.

³¹⁵ F²¹ 4674. Rapport de Bernheim du 12 janvier 1908. Rappelons que la location pour accueillir les représentations des « Trente Ans de théâtre » se montait à environ 500 francs, somme prise en charge par le conseil municipal alors que Carré doit assumer seul les frais. Couyba remarque en tant que rapporteur au Sénat qu'il aurait fallu très largement indemniser les directeurs des théâtres « et perdre ainsi la possibilité de continuer économiquement cette intéressante campagne », JOdoc SE, Annexe n°131 (29 mars 1913), p. 287.

³¹⁶ « Si, enfin, tous les soirs où on affiche *Manon* ou *Carmen*, *Mignon* ou le *Domino Noir*, *Louise* ou *Pelléas et Mélisande*, les petites places sont prises d'assaut, c'est justement parce que nos parisiens des Batignolles, de Grenelle, de Montparnasse, des Gobelins, de Montmartre veulent revoir à l'Opéra-Comique, dans la « Maison-Mère » les ouvrages et les artistes qu'ils ont entrevus chez eux et, à ce point de vue, la tentative des représentations des faubourgs aura été d'une réelle utilité ». JOdoc CD, Annexe n°1238 (11 juillet 1907), p. 1638. Adrien Bernheim rappelait dans son rapport du 12 janvier 1908 que furent joués dans les théâtres des faubourgs « le *Domino noir*, les *Dragons de Villars*, la *Traviata* et autres œuvres qui assurèrent autrefois le succès artistique et matériel de notre seconde scène lyrique ».

d'avancer que l'Opéra-Comique n'aura pas été étranger à cette utile création³¹⁷ ». Les trois représentations données à ce théâtre ont-elles suffi à donner l'impulsion ? Son action est en tous cas défendue à la Chambre dès 1907 par Paul Meunier qui présente le Trianon-Lyrique « avec sa très jolie salle et son excellente troupe », comme le « seul à donner des représentations lyriques à bon marché, c'est-à-dire réellement populaires (*Très bien ! très bien !*)³¹⁸ ». Le député en profite pour demander un contournement de la législation sur la propriété littéraire en souhaitant que l'Opéra-Comique prête gratuitement les pièces de l'ancien répertoire qui ne sont plus jouées afin que le Trianon-Lyrique puisse étendre son offre. Sans le savoir, Paul Meunier traçait exactement les grandes lignes de l'accord passé avec les frères Isola pour fonder un théâtre lyrique populaire à la Gaîté³¹⁹.

En définitive, le théâtre populaire s'apparente à un vaste champ d'expérimentation : toutes les combinaisons sont imaginées, des plus modestes aux plus utopiques, sans qu'aucune ne parvienne à susciter un réel consensus, pas plus au Parlement qu'à l'extérieur. Echéec patent disent les partisans d'un théâtre populaire spécifique, réalisation pragmatique et efficace répondent ceux qui sont attachés aux « représentations ceintures ». La III^e République n'a donc pas su / ou pas pu régler la question avant 1914³²⁰.

A la veille de la Première Guerre Mondiale, on peut retenir plusieurs enseignements d'un siècle de débats parlementaires sur les subventions théâtrales. D'abord la régularité de leur discussion : à quelques très rares exceptions, les subventions sont toujours débattues au Parlement, au sein des commissions du budget et des finances comme en séance plénière, ce qui distingue le théâtre de nombreux autres chapitres rattachés à l'administration Beaux-Arts. Ensuite le brouillage des clivages politiques : partisans et adversaires des subventions théâtrales se rencontrent

³¹⁷ F²¹ 4674. Lettre de Carré au ministre des Beaux-Arts, 20 janvier 1910. Le Trianon-Lyrique, situé au 80, boulevard Rochechouart, fut ouvert en 1906 par Félix Le Roy dit Lagrange. « Reconnu pour son caractère artistique et populaire, cet établissement considéré comme le temple de l'opérette est subventionné par la ville de Paris ». Nicole Wild, *op. cit.*, p. 403.

³¹⁸ JO du 8 novembre 1907, p. 2103. Il précise qu'il y a des places à 1 franc et 1,50 francs, ce qui lui vaut une interruption humoristique de son ami Sembat : « pour une fois on fait de la réclame à Montmartre ! ».

³¹⁹ Cf *supra*, § 3.2.4. Paul Meunier évoque le traité conclu mais avoue ne pas le connaître. Il souligne simplement « qu'ici encore l'initiative privée a devancé l'initiative de l'Etat ».

³²⁰ Cf. Sylvain Nicolle, « Quel théâtre lyrique pour le "peuple" ? Les débats parlementaires sur la démocratisation du public sous la III^e République (1870-1914) » dans Caroline Giron-Panel, Solveig Serre et Jean-Claude Yon (dir.), *Les Scènes musicales et leurs publics en France (XVIII^e-XXI^e siècles)*, Actes à paraître.

aussi bien à gauche qu'à droite, ce qui explique assez fréquemment des débats à front renversé qui ne recourent que partiellement la ligne de partage majorité / opposition. Enfin, l'évolution du processus visant à légitimer les subventions théâtrales : face au discours dénonçant l'injustice distributive qui résulterait de l'écart entre ceux qui financent (l'ensemble des contribuables, donc une majorité de provinciaux) et ceux qui en profitent (les Parisiens et les étrangers au premier chef), les thèmes de la décentralisation et de la démocratisation théâtrales viennent s'ajouter à partir du Second Empire et plus encore sous la III^e République à celui bien plus ancien de la municipalisation de la subvention puisqu'il a cours dès la Restauration. Les projets visant à répartir autrement la subvention pour assurer une meilleure équité géographique (Paris/province) et sociale (le théâtre populaire) ne peuvent toutefois se réaliser pleinement sans que les parlementaires ne consentent à un effort financier plus important, d'autant plus qu'ils exigent au début du XX^e siècle, parallèlement aux syndicats, que les directeurs de théâtres subventionnés acceptent de nouvelles clauses améliorant la situation matérielle du petit personnel³²¹. En 1911, le rapporteur Gustave Rivet³²² peut ainsi pasticher une scène de *L'Avare* à la tribune du Sénat lorsqu'il décrit le face-à-face entre un Etat-Harpagon et des directeurs-maître(s) Jacques : « On pourrait leur appliquer, c'est le cas, un mot de Molière : vous voulez faire bonne chère avec peu d'argent ? Vous voulez des spectacles admirables ! Il faut beaucoup d'argent, il faut de plus en plus d'argent. En effet, les subventions accordées aux théâtres, si considérables qu'elles puissent paraître au premier abord, sont à l'heure présente, exactement ce qu'elles étaient sous Louis-Philippe et si j'ai été indulgent, c'est parce que je considère qu'il faut tenir compte aux directeurs des difficultés auxquelles ils se heurtent³²³ ». A cette date, une autre difficulté, de nature administrative, avait pourtant disparu : la censure constitua en effet jusqu'en 1905 le troisième levier de la politique théâtrale qui porta parfois les passions parlementaires jusqu'à incandescence.

³²¹ Cf. chapitre 9, III, §3.

³²² Gustave Rivet (1848-1936) eut une très longue carrière parlementaire puisqu'il fut député radical de l'Isère de 1883 à 1903 puis sénateur du même département 1903 à 1924 (gauche démocratique). Auteur dramatique, disciple de Hugo, il fut rapporteur à cinq reprises du budget des Beaux-Arts (du budget de 1907 au budget de 1911). Cf. chapitre 4, I, §1.3.

³²³ JO du 22 juin 1911, p. 925. Rivet se désolidarise explicitement de la majorité de la commission des finances dont il est pourtant rapporteur et plaide en son nom propre pour l'augmentation des subventions théâtrales.

Chapitre 3 : La censure

« Il en est de la censure comme des belles-mères : on s’y fait ; seulement, il faut pour cela beaucoup de patience, et un peu d’esprit¹ ». L’aphorisme de Dumas fils, dont le ministre des Beaux-Arts Léon Bourgeois se fait l’écho à la Tribune le 24 janvier 1891, résume avec beaucoup d’humour et non moins de talent la nécessaire accoutumance des auteurs dramatiques à une institution dont la longévité est pluriséculaire. Antécédente au système du privilège (1791-1864), la censure perdure bien après : en France comme en Angleterre, la *liberté des théâtres* – entendue d’un point de vue économique – ne saurait se confondre avec la *liberté du théâtre* – compris dans un sens politique. Il est donc nécessaire de retracer d’abord l’histoire de la censure théâtrale au XIX^e siècle, en s’appuyant sur les débats parlementaires qui en posent les principaux jalons, puis en rappelant les modalités de la procédure suivie qui resta globalement la même sur l’ensemble de la période mis à part quelques menus aménagements. Ce premier panorama facilitera l’analyse comparée des deux grandes options défendues par les partisans et les opposants de la censure : intervention en amont de la représentation (censure préventive) ou au contraire en aval (censure répressive). Cette mise au point argumentative s’accompagnera d’une réflexion sur ce que pensent « les gens de théâtre » à propos de la censure et sur la corrélation problématique entre les opinions des parlementaires et leur culture politique. Enfin, l’examen des thèmes sensibles sur lesquels la censure exerce son action permettra de revenir sur des exemples concrets de pièces visées par les parlementaires, de façon allusive ou explicite, afin d’analyser la façon dont peut s’opérer la politisation du répertoire en fonction du contexte historique.

I Les ciseaux d’Anastasia : le « serpent de mer dramatique » du XIX^e siècle

1 Chronique des débats parlementaires

1.1 Trois révolutions pour une triple résurrection : Anastasia au chevet des gouvernants

1.1.1 *La Révolution de 1789*²

¹ Dumas fils cité par Léon Bourgeois, *JO* du 25 janvier 1891, p. 87. Le ministre répond dans cette séance à une interpellation d’Alexandre Millerand sur l’interdiction de *La Fille Elisa* de Jean Ajalbert (cf. *infra*, III §3).

² Pour resituer l’histoire de la censure sous la Révolution à l’intérieur d’un cadre plus général, voir Théodore Muret, *L’Histoire par le théâtre. 1789-1851*, t. 1, Paris, Amyot, 1865, p. 18-188, et le panorama de Jean-Claude Yon, *Une Histoire du théâtre à Paris de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Flammarion, 2012, p. 24-43.

Comment s'exerce la censure à la veille de la Révolution ? La police des théâtres relevait du lieutenant général de police depuis 1706. Le Garde des Sceaux choisissait parmi les censeurs royaux de la Grande Chancellerie une personne qu'il délguait à la lieutenance de police pour la surveillance des théâtres et qui prenait alors le titre de censeur de la police. A partir de 1725, le dépôt des manuscrits des pièces au secrétariat général de la lieutenance devient obligatoire et seul le lieutenant de police signait l'autorisation (censure préventive). Puis il délguait ensuite un exempt dans chaque théâtre pour surveiller les représentations (censure répressive)³.

Les événements de l'été 1789 précipitent la remise en cause du fonctionnement de la censure. Un dramaturge, Marie-Joseph Chénier, apparaît ici comme le véritable fer de lance de la campagne en faveur de la liberté théâtrale⁴. Le 19 juillet 1789, il interrompt une réunion des Comédiens-Français pour déclarer « il n'y a plus de censure⁵ ». L'auteur, qui entend faire représenter sa tragédie *Charles IX*⁶, mène une campagne pamphlétaire sur deux fronts : il attaque non seulement Jean-Baptiste Suard, censeur royal depuis 1776, mais aussi la nouvelle municipalité parisienne, accusée d'empêcher la reconfiguration du champ littéraire autour de la liberté d'expression⁷. Le transfert de souveraineté de la Cour à la municipalité, alimente alors un double

³ Odile Krakovitch, *Les pièces de théâtre soumises à la censure (1800-1830). Inventaire [...]des manuscrits des pièces (F¹⁸ 581 à 668) et des Procès-Verbaux des censeurs (F²¹ 966 à 995)*, Paris, Archives Nationales, 1982, p. 15-16.

⁴ Marie-Joseph de Chénier (1764-1811) abandonne très rapidement sa particule nobiliaire en 1789 et se fait appeler Chénier. Il avait jusqu'alors connu deux échecs à la Comédie-Française : *Edgar, roi d'Angleterre ou le Page supposé*, comédie en deux actes et en vers (1785, une seule représentation) et *Azémire*, tragédie en 5 actes (1786, une représentation, et trois autres en 1787). Voir le tableau des députés-auteurs, annexe n°33.

⁵ Gregory S. Brown, « Le débat sur la liberté des théâtres en France, 1789-1790 » dans Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux, *op. cit.*, p. 44. L'auteur indique que le 19 juillet est « le jour du remplacement officiel des autorités municipales de l'Ancien Régime par le nouveau gouvernement municipal de Paris », ce qui n'est pas exact puisque la mise en place de la nouvelle administration municipale, formée de 120 représentants élus par les 60 districts de la capitale, n'a lieu que le 24 juillet. Sur le contexte, voir également le chapitre 1, II, §2.1.

⁶ La première eut lieu le 4 novembre 1789 au Théâtre-Français rebaptisé Théâtre de la Nation. Les enjeux autour de cette tragédie en 5 actes sont essentiels, non seulement pour l'histoire du Théâtre-Français qui, à l'image de la Constituante, se déchire entre « noirs » et « patriotes », mais aussi pour l'histoire politique de la période eu égard au rôle du théâtre comme vecteur de l'opinion publique. Qu'il suffise de rappeler ici la phrase qu'aurait prononcée Danton : « *Charles IX* tuera la royauté comme *Figaro* a tué la Noblesse ». On trouvera le texte de la tragédie et tous les écrits polémiques de Chénier qui s'y rapportent dans l'anthologie constituée par Louis Molland, *Théâtre de la Révolution*, Paris, Garnier, 1877, p. 1-137. Voir également Marie-Joseph Chénier, *Théâtre*, Paris, GF, 1992 (édition présentée par Gauthier Ambrus et François Jacob).

⁷ « Il n'est pas question de changer de censeurs ; il est question d'abolir la censure. Toute espèce de censure est une atteinte au droit des hommes : et qu'importe le nom, quand la chose est la même ? ». *Discours prononcé devant MM. les représentants de la commune le 23 août 1789*, dans Louis Molland, *op. cit.*, p. 99. La situation est alors assez confuse : Bailly, maire de Paris, avait confié au début du mois d'août la surveillance extérieure des théâtres au nouveau département de police de la municipalité, avant de charger en octobre le bureau des établissements publics de la surveillance interne des théâtres. Dans le même temps, Suard continuait à donner son avis de censeur royal que Bailly pouvait suivre. Grégory. S. Brown, *op. cit.*, p. 46.

ressentiment des « patriotes » : pas plus qu'ils n'ont obtenu la liberté des théâtres, ils ne parviennent à obtenir la liberté du théâtre, même si la critique de la censure est mise en abîme dès le 1^{er} janvier 1790 au Théâtre de la Nation dans *Le Réveil d'Epiménide à Paris*⁸. La pétition des auteurs dramatiques, déposée le 24 août 1790 et rapportée par Le Chapelier à l'Assemblée Nationale le 13 janvier, est l'occasion de clarifier la situation⁹. L'article 6 du projet de loi supprime toute forme de censure préventive, et place les théâtres sous la tutelle municipale¹⁰. Le débat qui suit est un extraordinaire condensé des arguments qui seront développés à loisir tout au long du XIX^e siècle. L'abbé Maury formule de façon canonique la crainte exprimée par tous les partisans de la censure préventive : « Il serait cependant nécessaire qu'il existât une loi de police pour empêcher d'outrager les mœurs, la religion et le gouvernement. Il importe de prévenir les écarts de l'imagination¹¹ ». Mirabeau lui répond en dénonçant l'abus inhérent à cette logique argumentative, et promet au contraire une censure répressive : « Il serait fort aisé d'enchaîner toute espèce de liberté en exagérant toute espèce de danger ; car il n'est point d'acte d'où la licence ne puisse résulter. La force publique est destinée à la réprimer, et non à la prévenir aux dépens de la liberté¹² ». Alors que la discussion est close, Robespierre intervient pour refuser l'arbitraire en germe dans l'article 6 et défend

⁸ Comédie en un acte et en vers de Carbon de Flins des Oliviers, dit Flins, qui fut jouée 26 fois en 1790 et 6 fois en 1791. La pièce, qui repose sur le procédé littéraire du somnambulisme, ridiculise dans la scène X la censure à travers le personnage de « M. Rature, censeur royal », interprété par Vanhove : « j'étais Censeur royal / J'ai censuré Jean-Jacque et Voltaire et Rainal / J'ai rempli mes devoirs avec bien du scrupule / Les plus grands écrivains tremblaient à mon aspect / j'ai souvent raturé jusques à la virgule / Lorsque l'Auteur était suspect / J'opprimai les talents soumis à ma férule / Et je ne fis jamais fléchir l'autorité / Quand souvent un Auteur rebelle / Me forçait d'admirer l'article rejeté / Je raturais encor pour mieux prouver mon zèle / Et le nom de Rature enfin m'est resté ». Flins, *Le Réveil d'Epiménide à Paris*, Paris, Maradan, 1790, p. 24-25.

⁹ On notera que la date du dépôt de la pétition est aussi celle de la loi sur l'organisation judiciaire qui attribue aux municipalités la police des spectacles : « les spectacles publics ne pourront être permis et autorisés que par les conseillers municipaux » (titre XI, article 4).

¹⁰ « Les entrepreneurs, ou les membres des différents théâtres seront, à raison de leur état, sous l'inspection des municipalités ; ils ne recevront des ordres que des officiers municipaux, qui ne pourront pas arrêter ni défendre la représentation d'une pièce, sauf la responsabilité des auteurs et des comédiens, et qui ne pourront rien enjoindre aux comédiens que conformément aux lois et aux règlements de police, règlements sur lesquels le comité de Constitution dressera incessamment un projet d'instruction. Provisoirement, les anciens règlements seront exécutés ». L'article 7 précise que l'intervention de la garde extérieure en cas de troubles ne se fera que sur la réquisition expresse de l'officier civil. AP (1^{ère} série), t. 22, p. 214. Séance du 13 janvier 1791. Les citations qui suivent en sont toutes extraites.

¹¹ En montant à la Tribune, il avait insisté sur sa posture d'ecclésiastique pour arguer de son incompétence dans une discussion sur le théâtre. Il récidive à la fin de son intervention : « Je répète que je ne décide rien, parce que je ne puis prendre aucune part à la délibération ».

¹² En réponse à une objection de Lavie qui s'inquiète de l'impuissance de l'officier municipal en cas de tumulte, Mirabeau ajoute : « Une salle de jeux publics, hérissée de baïonnettes, est un spectacle qu'il faut repousser avec horreur ». Roederer s'appuie ensuite sur l'exemple de Metz pour garantir que « le bon ordre n'a jamais été troublé ».

alors une troisième voie, la censure du public : « L'opinion publique est seule juge de ce qui est conforme au bien¹³ ». Finalement adopté en l'état, l'article 6 de la loi du 13-19 janvier 1791 resta officiellement en vigueur jusqu'à l'arrêté du 14 mai 1794 mais fut soumis à rude épreuve pendant cet intervalle.

En effet, la radicalisation de la dynamique révolutionnaire tend à transformer les salles de spectacles en de véritables arènes politiques et contribue à réduire de plus en plus la liberté théâtrale. Le 25 février 1792, l'Assemblée législative est saisie d'une motion de Joachim Henry-Larivière à la suite du violent tumulte provoqué par la cinquième représentation au théâtre du Vaudeville de *L'Auteur d'un moment*, une comédie en un acte et en vers de Léger qui persiflait le succès de Chénier¹⁴. Le député girondin du Calvados commence par dénoncer « les diatribes sanglantes, les sorties indécentes qui se débitent journallement sur la plupart des théâtres de la capitale, soit contre la dignité du peuple, soit contre la liberté, soit enfin contre la majesté de ses représentants », excès qu'il interprète comme le fruit de cabales organisées par « les émigrés de la patrie » avec la complicité des directeurs de théâtres qui leur laisseraient accaparer les billets afin de « se rendre maîtres du local » au détriment des patriotes. La conclusion de la motion témoigne d'une véritable obsession prophylactique contenant en germe la rhétorique terroriste qui se donnera libre cours l'année suivante :

Je sais, Messieurs, que la hiérarchie des pouvoirs laisse à d'autres qu'à vous le soin de veiller à la police des villes ; mais je sais aussi qu'il n'appartient qu'à vous de faire une loi qui réprime enfin la facilité coupable avec laquelle on *empoisonne journallement l'opinion publique* [...]

Je demande donc, Messieurs, au nom de la patrie, *au nom de la pureté qui doit régner dans l'opinion publique*, que vous chargiez votre comité d'instruction de vous présenter incessamment un rapport sur la manière de *purger enfin le théâtre de ces pièces immorales*, qui non seulement tendent à diviser les citoyens en leur mettant les armes à la main les uns contre les autres, mais qui assassinent sans discontinuation [*sic*] les mœurs et l'opinion publique (*Applaudissements*)¹⁵.

¹³ « Je ne veux donc pas que, par une disposition vague, on donne à un officier municipal le droit d'adopter ou de rejeter tout ce qui pourrait lui plaire ou lui déplaire ; par là, on favorise les intérêts particuliers et non les mœurs publiques. Je conclus à ce que l'on ajourne tout le projet, plutôt que d'adopter le sixième article ».

¹⁴ La première avait eu lieu le 18 février 1792. Chénier était visé derrière le personnage de Damis tandis que son compère Baliveau désignait au public Palissot. L'auteur met en exergue la fatuité de Damis et le caractère stipendié de son succès auprès du public grâce à l'efficacité de la cabale qu'il sait mobiliser en sa faveur. D'après l'édition de 1792, la pièce pouvait se trouver « à l'Imprimerie, rue des Nonaindières, n°31 » et dans la salle du théâtre du Vaudeville. Ce dernier venait alors d'être inauguré le 12 janvier précédent.

¹⁵ AP (1^{ère} série), t. 39, p. 76. Séance du 25 février 1792. Souligné par nous. Une « Lettre de M. Cahier de Gerville, ministre de l'Intérieur, au directoire du département de Paris, au sujet des troubles qui ont eu lieu dans divers théâtres de la capitale », ainsi qu'une « Lettre des maires et officiers municipaux aux administrateurs du département », datée du 27 février 1792 sont annexées à la séance (*Ibidem*, p. 102-103).

L'Assemblée décide de renvoyer la motion au Comité d'instruction publique tandis que le soir même, Barré, directeur du théâtre du Vaudeville, paraît sur la scène de son théâtre pour brûler la pièce devant le public afin de donner satisfaction aux « patriotes¹⁶ ». L'incident n'est pas clos pour autant puisque Barré et Léger envoient à l'Assemblée le manuscrit de la pièce accompagné d'une lettre de défense qui est lue dans la séance du 29 février. Thuriot motive l'ordre du jour, considérant que « l'Assemblée nationale n'est point formée pour examiner des pièces de comédie, et pour savoir si elles portent avec elles les caractères de pureté qu'elles doivent avoir. C'est à la police municipale que ce droit appartient principalement¹⁷ ». Ainsi, dès février 1792, la délimitation des prérogatives relatives à la police des spectacles entre le pouvoir municipal et le pouvoir législatif apparaît comme une source de conflit qui permet de mieux saisir le durcissement de la législation théâtrale en 1793.

La dérive vers « l'arbitraire théâtral » est alors marqué par quatre étapes principales dont la première est le débat qui a lieu sur *L'Ami des Lois*¹⁸. Dans un contexte politique centré sur le procès de Louis XVI à la Convention, la Commune interdit « pour cause de fermentation alarmante » la comédie de Laya par un arrêté du 12 janvier, jour prévu pour la cinquième représentation. Les spectateurs se rassemblent malgré tout au théâtre de la Nation pour réclamer *L'Ami des lois* et refusent de se plier aux « explications » avancées successivement par Chambon, maire de Paris, et Santerre, commandant de la garde nationale. Une députation est alors envoyée à la Convention dans la plus grande confusion, Laya étant d'abord admis à la barre avant de devoir quitter la salle sans avoir pu lire son discours¹⁹. La Convention passe à l'ordre du jour,

¹⁶ Sur la mémoire de l'incident au XIX^e siècle, voir Victor Hallays-Dabot, *Histoire de la censure théâtrale en France*, Paris, Dentu, 1862, p. 168 et Victor Fournel, « Le Parterre sous la Révolution », *Revue d'art dramatique*, t. XXI, 1893, p. 11. Cette dernière étude se réfère à deux articles contemporains publiés dans le *Courrier des départements* (républicain modéré) et *Les Révolutions de Paris* (extrême-gauche).

¹⁷ AP (1^{ère} série), t. 39, p. 191. L'ordre du jour est adopté.

¹⁸ Comédie en 5 actes et en vers de Jean-Louis Laya représentée au Théâtre de la Nation le 2 janvier 1793. Laya, proche des Girondins, défend à travers le personnage de Forlis, « ci-devant marquis », la conception d'une révolution comme « triomphe de l'humanité et de la raison » et dénonce les extrémistes comme autant de tartuffes politiques ambitieux ou sanguinaires. Par un jeu d'allusions, le public pouvait identifier les personnages du journaliste Duricrane à Marat et Nomophage à Robespierre. La pièce précédée d'une « épître dédicatoire aux représentants de la Nation » est reproduite dans Louis Molland, *op. cit.*, p. 215-297. Voir l'étude de Henri Welschinger, « L'Ami des lois sous la Terreur et la Restauration », *Revue d'art dramatique*, t. XXIV, octobre-décembre 1891, p. 65-80 (transcription d'une conférence faite à Gand).

¹⁹ AP (1^{ère} série), t. 57, p. 15-16. Séance du 12 janvier 1793. Le discours que Laya n'a pu prononcer est reproduit en annexe à la séance (*Ibidem*, p. 23). Il y dénonçait les « faux-monnayeurs en patriotisme » ainsi que le rétablissement de la censure préventive que la Commune venait de signifier aux Comédiens du théâtre de la Nation, au moment même de son départ pour la Convention : « Cet ordre porte que les comédiens seront tenus de lui soumettre tous les huit jours, le répertoire de la semaine, pour censurer, arrêter ou laisser passer

« motivé sur ce qu'il n'y a pas de loi qui autorise les corps municipaux à censurer les pièces de théâtre²⁰ », et la cinquième représentation peut finalement alors avoir lieu vers neuf heures. Deux jours plus tard, le conseil général de la Commune réplique en prenant un nouvel arrêté pour ordonner la fermeture des spectacles, décision immédiatement cassée par le conseil exécutif provisoire²¹, moins par souci de garantir la liberté des représentations dramatiques que pour réaffirmer solennellement sa prééminence sur la Commune en montrant qu'il conserve l'initiative des décisions²². Le 16 janvier, la Convention interrompt le procès du roi pour se saisir à nouveau de la question²³. Guadet résume fort bien le risque de dérapage arbitraire : « Le conseil exécutif défend de jouer les pièces qui peuvent exciter des troubles ; mais il n'y a pas une seule pièce dont on puisse assurer que la représentation n'occasionnera pas du désordre... ». Se ralliant à cet argument, la Convention casse à son tour la décision du conseil exécutif et réaffirme son attachement de principe au maintien de l'article 6 du décret du 13 janvier 1791²⁴. Attachement provisoire et rapidement obsolète puisque le 31 mars 1793, le député Génissieux demande et obtient l'interdiction de *Méropé*, « tragédie très connue de Voltaire » qu'avait reprise le théâtre de la Montansier, sous prétexte que la pièce servait les intérêts des royalistes après le régicide²⁵. Dès lors, la voie est ouverte à l'arbitraire qui culmine pendant l'été 1793. Le 2 août, moins de trois

les pièces de théâtre, au gré de leur caprice. Ainsi l'ancienne police vient de ressusciter sous l'écharpe municipale ».

²⁰ Le texte motivant l'ordre du jour est reproduit dans l'anthologie annexée à l'ouvrage d'Adolphe Lacan et Charles Paulmier, *Traité de la législation et de la jurisprudence des théâtres*, t. 2, Paris, Durand, 1853, p. 417.

²¹ Le Conseil exécutif provisoire a été mis en place après la suspension du roi le 10 août 1792 et gardera ses fonctions jusqu'au 1^{er} avril 1794. Il était constitué de six ministres.

²² « Considérant que les circonstances ne nécessitent point cette mesure extraordinaire, arrête que les spectacles continueront d'être ouverts ; enjoint néanmoins, au nom de la paix publique, aux directeurs des différents théâtres d'éviter la représentation des pièces, qui jusqu'à ce jour, ont occasionné quelque trouble, et qui pourraient le renouveler dans le moment présent ». Lacan et Paulmier, *op. cit.*, p. 417.

²³ *AP* (1^{ère} série), t. 57, p. 331-333. Deux lignes s'opposent frontalement : la répression est défendue par Thuriot, Le Carpentier, Châles, Goupilleau, Dubois-Crancé et Danton tandis que Bancal, Pétion, Lehardy, Guadet, sont favorables à une ligne plus libérale.

²⁴ « La Convention nationale casse l'arrêté du Conseil exécutif provisoire, en ce que l'injonction faite aux directeurs des différents théâtres, étant vague et indéterminée, blesse les principes, donnerait lieu à l'arbitraire, et est contraire à l'article 6 du décret du 13 janvier 1791 [...] ». Lacan et Paulmier, *op. cit.*, p. 417.

²⁵ « Tous les patriotes qui s'y trouvèrent furent indignés de voir que dans les circonstances où nous nous trouvons, on jouât une pièce dans laquelle une reine en deuil y pleure son mari, et désire ardemment le retour de deux frères absents. Le trouble que causa cette représentation fit croire qu'elle ne serait plus jouée ; mais elle est affichée aujourd'hui pour être représentée sur un théâtre qui prend le faux nom de patriotique ». *AP* (1^{ère} série), t. 61, p. 26. Féraud demande l'ordre du jour parce que « c'est à la municipalité, et non à la Convention, à faire la police des théâtres », ce que réfute Boissy-d'Anglas. Ironie de l'histoire, les deux députés se retrouvent dans un « face à face » macabre le 20 mai 1795, lorsque la Convention est envahie par les sans-culottes. Boissy-d'Anglas, alors président de la Convention, est contraint de saluer la tête de Féraud qui lui est présentée au bout d'une pique...

semaines après l'assassinat de Marat (13 juillet), Couthon présente au nom du comité de salut public un décret exemplaire de la volonté de régénération²⁶, dans sa double dimension – d'édification et de répression – qui anime les révolutionnaires :

Art. 1^{er}. A compter du 4 de ce mois et jusqu'au 1^{er} septembre prochain, seront représentées trois fois la semaine, sur les théâtres de Paris qui seront désignés par la municipalité, les tragédies de *Brutus*, *Guillaume Tell*, *Caius Gracchus*, et autres pièces dramatiques qui retracent les glorieux événements de la révolution et les vertus des défenseurs de la liberté. Une de ces représentations sera donnée chaque semaine aux frais de la République.

Art. 2. Tout théâtre sur lequel seraient représentées des pièces tendant à dépraver l'esprit public et à réveiller la honteuse superstition de la royauté, sera fermé et les directeurs arrêtés et punis selon la rigueur des lois²⁷.

Initialement, un article 3 prévoyait même que « le théâtre du Vaudeville, prostitué depuis longtemps à des représentations inciviques et injurieuses à la liberté, sera fermé sur-le-champ », mais il n'est pas adopté²⁸. La mesure projetée n'en est pas moins révélatrice de la volonté de « purger le théâtre » ouvertement exprimée par Henry-Larivière dans sa motion du 25 mars 1792, qui trouve un nouvel exemple éclatant dans la fermeture du théâtre de la Nation le 2 septembre 1793 après la neuvième représentation de *Paméla*²⁹.

²⁶ Mona Ozouf, article « régénération » dans François Furet et Mona Ozouf (dir.), *Dictionnaire critique de la Révolution française*, t. 4, Paris, Flammarion, « Champs », 1992, p. 373-389.

²⁷ AP (1^{ère} série), t. 70, p. 134-135. Pour une analyse critique de l'article 1 à partir de l'exemple de *Brutus*, voir Antoinette et Jean Ehrard, « Brutus à la scène : autour du décret du 2 août 1793 », dans Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux, *op. cit.*, p. 293-311. A l'initiative du conventionnel Delacroix, ces dispositions sont complétées par un décret du 14 août 1793 qui autorise les Conseils des communes « à diriger les spectacles et à y faire représenter les pièces les plus propres à former l'esprit public et à développer l'énergie républicaine ». AP (1^{ère} série), t. 72, p. 161.

²⁸ AP (1^{ère} série), t. 70, p. 135, note 1. Note tirée des archives nationales (C 263, dossier 594) citée par les rédacteurs des *Archives parlementaires*.

²⁹ *Paméla ou la Vertu récompensée*, comédie en 5 actes de Nicolas-Louis François de Neufchâteau adaptée du roman de Richardson et représentée le 1^{er} août 1793. La pièce est suspendue par le Comité de salut public le 29 août après la 8^{ème} représentation car jugée trop aristocratique, suspension levée le lendemain après des modifications apportées par l'auteur. Rejouée le 2 septembre, la pièce est dénoncée par Julien de Carentan, aide de camp de l'armée des Pyrénées, ce qui entraîne l'ordre de fermeture du théâtre et l'arrestation des comédiens et de l'auteur. Barère justifie la mesure du Comité de salut public devant la Convention en l'inscrivant dans la logique régénératrice : « La pièce de *Paméla*, comme celle de *l'Ami des lois*, a fait époque sur la tranquillité publique [...]. Le Comité, à qui tous les faits furent rapportés, se rappela de l'incivisme marqué dans d'autres occasions par les acteurs de ce théâtre, et qu'ils étaient soupçonnés d'entretenir des correspondances avec les émigrés ; il fit attention que le principal vice de la pièce *Paméla* était le modérantisme ; il crut devoir faire arrêter les acteurs et les artistes du Théâtre de la Nation, ainsi que l'auteur de *Paméla*. Si cette mesure paraissait trop rigoureuse à quelqu'un, je lui dirais : "les théâtres sont les écoles primaires des hommes éclairés et un supplément à l'éducation publique" ». AP (1^{ère} série), t. 73, p. 363-364. Séance du 3 septembre 1793. Voir l'étude de Martin Nadaud, « Des héroïnes vertueuses : autour de la représentation de Paméla (1793-1797) », *Annales historiques de la Révolution française*, n°344, avril-juin 2006, p. 93-105, et l'édition critique de la pièce par Martial Poirson publiée en 2007 par la Voltaire Foundation.

La censure préventive est finalement rétablie par l'arrêté (non publié) du 25 floréal II (14 mai 1794), qui la confie à la commission de l'Instruction publique agissant au nom de la Convention et ordonne à tous les théâtres de communiquer leur répertoire³⁰. Le Directoire confirme cette orientation et la légalise par l'arrêté du 25 pluviôse an IV (14 février 1796) en l'étendant à tous les théâtres de la République³¹. Avec la mise en place du système du privilège, la censure préventive est définitivement entérinée en une phrase : l'article 14 du décret du 8 juin 1806 stipule en effet que « aucune pièce ne pourra être jouée sans l'autorisation du ministre de la police générale », base juridique que conservait la Restauration après la chute de l'Empire. Les débats parlementaires sur le budget offrent alors l'opportunité d'aiguiser des critiques contre la censure, moins contre son fondement même que contre son exercice³². Il faut donc attendre la Révolution de 1830 pour que la liberté du théâtre fasse son retour.

1.1.2 La Révolution de 1830

Si les journées de juillet n'ont pas entraîné la suppression *de jure* de la censure dramatique, les directeurs de théâtres considèrent que celle-ci n'existe plus *de facto*. Les premiers pas du nouveau régime sont ainsi marqués par la représentation de très nombreuses pièces qui n'auraient jamais pu voir le jour sous la Restauration³³. Juridiquement, la promulgation le 14 août 1830 de la Charte révisée ouvre une brèche essentielle pour tous ceux qui sont attachés à la liberté du théâtre. L'article 7, qui garantit que « les Français ont le droit de publier et de faire imprimer leurs opinions en se conformant aux lois », stipule immédiatement à la suite : « la censure ne pourra jamais être rétablie³⁴ ». L'ambivalence de la disposition se mesure au caractère extensif ou restrictif qu'on lui donne : dans le premier cas, elle légalise la liberté du théâtre ; dans le second, elle légitime au contraire le maintien de la censure. Le projet de loi sur les théâtres présenté par le ministre Montalivet le 19 janvier 1831 à la tribune semble incliner de prime abord vers la première interprétation : « Loin de nous la pensée, pour le but limité que nous avons voulu atteindre, de recourir aux moyens préventifs qui

³⁰ Lacan et Paulmier, t. 1, *op. cit.*, p. 116-117 et Albert Cahuet, *La Liberté du théâtre en France et à l'Étranger*, Paris, Dujarric, 1902, p. 132.

³¹ La censure préventive est confiée dans les cantons au bureau central de police ou aux administrations municipales. Voir le texte complet dans Lacan et Paulmier, t. 2, *op. cit.*, p. 422-423.

³² Cf. *Infra*, II, § 3.1.

³³ Cf. Sylvie Vielledent, *1830 aux théâtres*, Paris, Honoré Champion, 2009.

³⁴ Texte cité dans Jacques Godechot, *Les Constitutions de la France depuis 1789*, Paris, GF, 1995, p. 247. Sur les arguments pour ou contre « l'exception théâtrale » dans le domaine des libertés publiques, voir II, § 1.1.

jureraient et avec l'ensemble de nos lois, et avec nos propres convictions. La censure pourrait exister encore, mais nous la tenons pour morte. Elle a été tuée par les censeurs³⁵ ». Le dépôt préalable des pièces est maintenu au moins quinze jours avant la première représentation, « sans que cette formalité puisse, en aucune manière, retarder ou empêcher la représentation » (art. 2). Le gouvernement, qui a sollicité à la fois l'avis d'une commission des théâtres nommée le 26 août 1830³⁶ et celui du Conseil d'Etat³⁷, a préféré opter pour un arsenal de « garanties répressives » destinées à protéger avant tout « la morale publique, l'intégrité du caractère national, la religion du foyer domestique et la sainteté du tombeau ». Tout l'équilibre recherché est exprimé en une phrase de l'exposé des motifs : « L'administration veillera pour avertir, et la justice interviendra pour arrêter le mal et punir ». Renvoyé à une commission parlementaire trois jours plus tard, le projet de loi n'est finalement jamais débattu dans un contexte politique particulièrement troublé³⁸, auquel s'ajoute l'hostilité ouverte de la SACD³⁹. Par conséquent le flou juridique demeure, d'autant plus que le tribunal de commerce de Paris, saisi à l'occasion de deux affaires retentissantes, se déclarerait dans le même temps incompétent⁴⁰. Les débats sur la subvention à la Chambre des députés sont alors l'occasion de transférer du prétoire à la tribune la question de la censure et ses principaux acteurs⁴¹. Deux conceptions du droit bien distinctes s'affrontent. D'un côté,

³⁵ AP (2^{ème} série), t. 66, p. 213. Les citations suivantes sont extraites de la même source. Le passage est invoqué sous la Troisième République par le député Georges Laguerre pour attaquer la censure préventive (cf. *infra*).

³⁶ Cf. chapitre 4, II, §3.1.

³⁷ Nous n'avons retrouvé aucune trace dans les archives du rapport du Conseil d'Etat. Odilon Barrot, qui participa à sa rédaction, y fait allusion le 15 mars 1833 : « Le conseil d'Etat, présidé alors par M. Cuvier, homme très compétent dans cette matière, et qu'on n'a jamais soupçonné de désertier les droits du pouvoir, de chercher à l'affaiblir, prépara un projet de loi qui conciliait les droits des familles, de l'ordre public, ce qu'il fallait peut-être accorder à des mesures préventives pour mettre à couvert l'honneur des particuliers, avec la liberté des théâtres. Toutes les questions avaient été examinées et approfondies. Ces détails devaient, ce me semble, être communiqués à la Chambre ». AP (2^{ème} série), t. 81, p. 259.

³⁸ Le ministère Laffitte (2 novembre 1830-13 mars 1831), émanation du « parti » du Mouvement, est confronté à deux problèmes politiques majeurs : l'agitation de la rue à l'intérieur et les mouvements nationaux à l'extérieur, en particulier en Pologne et en Belgique. La constitution du ministère Casimir-Périer marque la victoire de « l'Ordre » contre le « Mouvement » et rend définitivement obsolète le projet de loi de 1831. Le comte d'Argout annonce le 15 mars 1833 que le gouvernement y renonce définitivement (AP, t. 81, p. 252).

³⁹ Le 29 janvier, la SACD nomme une commission composée de Lemercier, Soulié, Dumas, Casimir Bonjour et Harel, afin de rédiger un contre-projet. Voir Odile Krakovitch, *Hugo censuré. La liberté au théâtre au XIX^e siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 1985, p. 59.

⁴⁰ Voir en particulier dans la *Gazette des Tribunaux* le compte rendu des débats à propos de l'interdiction du *Procès d'un Maréchal de France* de Dupeuty et Fontan (9, 10, 23 et 24 janvier 1832) et du *Roi s'amuse* de Hugo (20, 21 décembre 1832 et 3 janvier 1833).

⁴¹ Séances des 15 mars 1833 (budget 1833) et 6 mai 1834 (budget 1835). Garnier-Pagès, avocat de Fontan et Dupeuty dans l'affaire du *Procès d'un Maréchal de France*, et Odilon Barrot, avocat de Hugo dans l'affaire du *Roi s'amuse*, peuvent reprendre en tant que députés leur plaidoirie... au Palais-Bourbon !

les députés de l'opposition sont unanimes pour refuser l'application du décret de 1806, même s'ils sont en désaccord sur les solutions alternatives⁴². En face, les deux ministres en charge des théâtres qui se succèdent après Montalivet, le comte d'Argout puis Thiers, défendent son usage pragmatique comme étant la réponse la mieux adaptée au problème de la surveillance du répertoire, ce que Thiers résume le 6 mai 1834 avec son sens habituel de la formule : « quand on est pour la censure dramatique, on est pour la législation impériale⁴³ ». Deux mois plus tard, le 11 juillet, une circulaire de Cavé, directeur des Beaux-Arts, normalisait la pratique officieuse du dépôt préalable des manuscrits afin d'éviter que les directeurs ne s'exposent inconsidérément à l'arbitraire d'une interdiction postérieure à la représentation⁴⁴. Ce retour officiel de la censure préventive est confirmé l'année suivante par les « lois de septembre », dont les articles 21 à 23 sont votés après un débat au cours duquel tous les arguments principaux avaient été passés en revue les deux années précédentes⁴⁵. Le règlement d'Administration publique des théâtres qui devait être converti en loi dans la session de 1837 n'ayant jamais vu le jour, en dépit des interventions de députés comme Dugabé⁴⁶ ou Oger⁴⁷ et de la discussion à la Chambre des Pairs d'un projet de loi en 1843, le provisoire devient définitif et les « lois de septembre » restent en vigueur jusqu'à l'effondrement de la monarchie de Juillet.

1.1.3 La Révolution de 1848

Lorsque le gouvernement provisoire de la Seconde République supprime les « lois de septembre » par le décret du 6 mars 1848, la censure dramatique disparaît pour la troisième fois depuis la fin de l'Ancien Régime. La « Commission nationale des théâtres » nommée le 15 mars ne peut alors consacrer qu'une séance à la question de la

⁴² Sur ce point, cf. *infra*, II §3.1.

⁴³ *AP* (2^{ème} série), t. 90, p. 31. Séance du 6 mai 1834.

⁴⁴ Le texte est cité *in extenso* dans Odile Krakovitch, *op. cit.*, 61.

⁴⁵ Le titre IV (« Des théâtres et des pièces de théâtre ») de la loi est débattu à la Chambre des députés le 29 août 1835. *MU* du 30 août, p. 2018-2022. Pour le contexte plus général, voir chapitre 1, II, §2.2.2.

⁴⁶ Casimir Dugabé (1799-1874) fut député de l'Ariège et siégea dans l'opposition légitimiste de 1834 à 1839 avant de rejoindre la majorité ministérielle de 1839 à 1848. Ce retournement ne l'empêche pas de réclamer avec insistance l'exécution du règlement d'Administration publique prévu par l'article 23 lors de la discussion des budgets 1842 (*MU* du 11 mai 1841, p. 1275) et 1843 (*MU* du 24 mai 1842, p. 1229).

⁴⁷ Union Oger (1794-1860) fut député des Ardennes de 1834 à 1848. Il rapporte dans la séance du 9 janvier 1841 la pétition de Didier qui demandait notamment l'exercice d'une censure plus sévère sur la presse et le théâtre et se prononce pour le renvoi au ministre de l'Intérieur (*MU* du 10 janvier, p. 66). L'article 23 n'ayant pas été exécuté, Oger émet l'hypothèse qu'il faut peut-être « attribuer à ce retard la facilité avec laquelle certaines pièces qui blessent la morale et la religion ont été admises et sont représentées chaque jour sur nos théâtres », ce qui est quelque peu incohérent pour un ancien adversaire des lois de septembre...

censure, l'urgence de la situation étant dictée par le projet de loi visant à accorder 680 000 francs pour secourir les théâtres⁴⁸. Lorsque celui-ci est discuté à l'Assemblée Constituante le 17 juillet, les positions se crispent sur l'article 3 : Bavoux, appuyé par Le François et Hugo, conteste qu'une somme de 10 000 francs, « accordée pour éventualités », puisse servir en totalité ou en partie (5000 francs) à créer un poste d'inspecteur des théâtres chargé de leur surveillance morale⁴⁹. Le ministre Sénard, soutenu par Flocon, réaffirme qu'« il ne se peut pas faire que la société reste sans aucun moyen de contrôler les représentations théâtrales », et défend par conséquent la nécessité de lui « donner des moyens d'action⁵⁰ ». Si le ministre obtient gain de cause à l'issue d'un vote très serré⁵¹, la Commission nationale des théâtres se prononce en revanche contre la censure préalable deux mois plus tard, alors qu'elle discute un projet de loi rédigé par une sous-commission de l'Assemblée⁵². Cette dernière orientation est confirmée par le débat du 3 avril 1849 sur les subventions théâtrales (budget 1849)⁵³. A l'issue d'une discussion mouvementée au cours de laquelle Jules Favre et Victor Hugo défendent avec éloquence la liberté du théâtre, la suppression du crédit en faveur de « l'inspection morale et politique des théâtres » est votée de justesse, avec une majorité inversée à peine plus large par rapport au débat du 17 juillet précédent⁵⁴. Un mois avant la séparation de la Constituante, les députés restaient donc très partagés sur

⁴⁸ Rappelons que les séances de la commission des théâtres ont été suspendues entre le 1^{er} avril et le 7 juin. C'est précisément le jour de la reprise des séances qu'est abordée la question de la censure sans que rien de définitif ne soit vraiment arrêté (F²¹ 961).

⁴⁹ *MU* du 18 juillet 1848, p. 1687. Bavoux intervient comme membre de la Commission chargée de préparer le décret et précise les circonstances d'attribution des 10 000 francs : « N'allez pas croire que cette somme ait été vaguement et légèrement accordée. C'était sur des indications précises, mais qu'elle n'avait pas cru devoir consigner dans son rapport. Dans l'esprit de votre commission, cette somme de 10 000 francs avait une détermination, une application à l'exécution de laquelle votre commission croit devoir veiller avec scrupule [...]. Votre commission a repoussé très positivement l'allocation d'une somme de 5000 francs à la création de cet emploi nouveau et à ses yeux inutile ». Même référence pour les citations suivantes.

⁵⁰ L'inspection générale provisoire aurait pour but de « charger un fonctionnaire de se mettre en rapport avec les directeurs de théâtres, pour recueillir des renseignements précis sur l'intention où étaient les directions de s'occuper de donner telle ou telle représentation, ou de représenter telle ou telle pièce nouvelle, afin que cet inspecteur vînt faire au ministre un rapport sur les faits qui lui seraient ainsi connus et donner les moyens d'action ».

⁵¹ *MU* du 18 juillet, p. 1688. Deux épreuves consécutives par assis et levé ont lieu et sont déclarées douteuses. Il faut alors procéder au vote par division qui donne 326 voix pour et 304 contre.

⁵² F²¹ 961. PV de la séance du 26 septembre 1848. Rappelons que la Commission nationale des théâtres est remplacée le 29 octobre 1848 par la Commission permanente des théâtres dont le rôle est purement consultatif et qui se prononcera au contraire en faveur du rétablissement de la censure préventive.

⁵³ *MU* du 4 avril 1849, p. 1228-1230.

⁵⁴ Bien que le ministre de l'Intérieur Faucher ait consenti à abaisser le crédit demandé à 15 000 francs (contre 25 000 francs initialement), la commission maintient sa demande de suppression totale. Après deux épreuves par assis et levé à nouveau déclarées douteuses, le scrutin donne 365 voix pour la suppression et 332 contre.

l'opportunité de rétablir ou non la censure. L'élection de l'Assemblée législative en mai 1849 modifie considérablement la situation. L'échec de la manifestation organisée par l'extrême-gauche le 13 juin suivant contre l'intervention de l'armée française à Rome donne le signal d'un net durcissement de la législation. Alors qu'une loi du 19 juin donne au gouvernement la possibilité d'interdire pour un an tous les clubs et réunions publiques, comment la liberté théâtrale pourrait-elle être maintenue ?⁵⁵ L'enquête du Conseil d'Etat, dont les résultats sont publiés en décembre 1849, aboutit certes à un compromis dans le rapport d'Edouard Charton de mars 1850 : le dépôt préalable des pièces est rétabli mais la représentation est possible sans autorisation si l'autorité ne fait aucune opposition dans les quinze jours ; de plus l'auteur pourra faire appel auprès de la commission supérieure des théâtres en cas de contestation⁵⁶. Ce rapport n'est pas pris en compte par le gouvernement, qui préfère appuyer une proposition de loi sur la police des théâtres déposée le 6 juin 1850 par le député Lelièvre de la Grange, visant à rétablir la censure préalable⁵⁷. Examiné par une commission de 15 députés⁵⁸, le projet de loi est rapporté par Monet le 5 juillet⁵⁹ et débattu le 30 juillet⁶⁰. Noël Parfait rejette l'adoption de l'urgence sur ce qu'il qualifie de « misérable petit bout de règlement » comparé au projet de loi élaboré par le Conseil d'Etat, et adresse à l'Assemblée une menace à peine voilée contre l'absence de « soupapes » dont l'opinion se trouverait encore un peu plus privée en cas de vote favorable⁶¹. S'ensuit une joute oratoire entre le rapporteur Monet et Pierre Sainte-Beuve⁶² qui se conclut par un vote très net en faveur du rétablissement

⁵⁵ L'article 1^{er} de la loi du 19 juin 1849, adoptée par 373 voix contre 151, stipule que « le gouvernement est autorisé, pendant l'année qui suivra la promulgation de la présente loi, à interdire les clubs et autres réunions publiques qui seraient de nature à compromettre la sécurité publique ». Duvergier, *op. cit.*, p. 233-234. Sur le parallèle entre liberté de réunion et liberté du théâtre, cf. *infra*, II, 1.1.

⁵⁶ Titre quatrième du projet de loi sur les théâtres. Cf. *Rapport de M. le Conseiller Charton [...]*, *op. cit.*, p. 26-27.

⁵⁷ C 1002. De la Grange formule ainsi sa proposition : « Jusqu'à ce qu'il ait été statué par une loi spéciale sur l'établissement et sur le régime administratif des spectacles, aucun théâtre ne pourra être ouvert, aucune pièce ne pourra être représentée sans l'autorisation préalable, à Paris, du ministre de l'Intérieur, et des préfets dans les départements » (dossier n°1273). L'article 1^{er} du projet du loi du gouvernement est rédigé en des termes quasi identiques. L'article 2 prévoit la nomination par le ministre de commissaires examinateurs et inspecteurs et l'article 3 fixe le crédit nécessaire à 12 000 francs (dossier n°1274).

⁵⁸ C 1002. Seuls les brouillons des procès-verbaux sont conservés. Ils permettent d'identifier Betting de Lancastel comme le seul député hostile à la censure préventive.

⁵⁹ *MU* du 2 août 1850, p. 2337-2338. La publication du rapport est postérieure au débat qui a lieu le 30 juillet.

⁶⁰ *MU* du 31 juillet 1850, p. 2629-2630. Ce qui suit est tiré de cette séance.

⁶¹ Noël Parfait rapproche le projet de loi sur la police des théâtres de celui sur la presse voté le 16 juillet 1850, qui venait de rétablir le cautionnement et le droit de timbre : « Prenez-y garde, citoyens, on vous l'a déjà dit et j'ai besoin de vous le répéter : ne comprimez pas outre mesure cette force irrésistible qu'on appelle la pensée, car plus vous fermerez de soupapes, plus vous hâterez l'explosion (*Approbaton à gauche*) ».

⁶² Pierre Sainte-Beuve (1819-1855), avocat inscrit au barreau de Paris, fut représentant de l'Oise de 1848 à 1851. Il siégea à droite et renonça à la politique après le coup d'Etat du 2 décembre.

de la censure préalable⁶³. Un an plus tard, la même procédure se répète : aucune loi générale sur les théâtres n'ayant été présentée, le gouvernement propose un projet de loi visant à prolonger l'application de la loi du 30 juillet 1850 pour une durée d'un an⁶⁴. Le rapport de la commission parlementaire⁶⁵ chargée de l'examiner, présenté par Frémy le 28 juillet 1851, étend ce délai jusqu'au 31 décembre 1852 et accorde l'urgence pour sa discussion afin d'interdire la représentation déjà envisagée de pièces politiques sensibles⁶⁶. Deux jours plus tard, le projet de loi est débattu dans les mêmes termes que l'année précédente et il est à nouveau adopté à une large majorité⁶⁷. Le coup d'Etat du 2 décembre 1851 et le rétablissement de l'Empire entraînent finalement le prolongement indéfini de la censure préventive entérinée par un décret du 30 décembre 1852, que confirme celui du 6 janvier 1864 sur la liberté des théâtres⁶⁸.

1789, 1830, 1848 : chaque secousse révolutionnaire à l'origine de la « fièvre hexagonale⁶⁹ » du premier XIX^e siècle fut l'occasion de mettre en branle la censure selon un mouvement de balancier : à une phase d'émancipation succéda toujours le retour de la tutelle initiale, plus ou moins pesante selon le contexte politique. Il faut donc attendre la III^e République, régime qui fait triompher le parlementarisme, pour que la censure préventive disparaisse.

⁶³ Le scrutin donne 352 voix pour et 194 contre. L'écart s'est donc considérablement creusé par rapport au résultat du vote de l'Assemblée constituante le 3 avril 1849. Le vote du projet de loi explique que la pétition présentée le 23 juin 1850 par Pommereux, directeur de la *Revue et Gazette des théâtres*, qui avait demandé le rétablissement de la censure préventive, ne soit pas rapportée (F²¹ 954).

⁶⁴ C 1002. La proposition est déposée le 18 juillet 1851 (dossier n°1275). L'Assemblée était alors en pleine discussion sur le projet de révision de la Constitution, finalement voté le lendemain par 446 voix contre 278.

⁶⁵ Contrairement au projet de loi précédent, les PV de la commission chargée d'examiner le nouveau projet de loi ne semblent pas avoir été conservés.

⁶⁶ « Déjà, nous devons vous le dire, plus d'un drame a été préparé, qui retrace les honteux incidents d'un procès trop célèbre jugé dans un pays voisin. Vous ne voudrez pas laisser produire ce scandale sur une de nos scènes nationales, et vous donnerez au gouvernement les moyens de l'empêcher, en déclarant l'urgence de la délibération et en adoptant le projet de loi que nous avons l'honneur de vous proposer ». Rapport du 28 juillet 1851. *MU* du 3 août 1851, p. 2338. On peut y voir une allusion à l'instruction en cours du procès des communistes de Cologne qui eut lieu finalement du 4 octobre au 12 novembre 1852.

⁶⁷ *MU* du 31 juillet 1851, p. 2186-2188. Séance du 30 juillet. Jean-Claude Yon peut ainsi filer la métaphore théâtrale : « la Seconde République semble rejouer le même vaudeville burlesque que la monarchie de Juillet : laisser de côté une loi générale sur les théâtres et faire voter une loi de circonstance qui rétablit la censure ! ». Jean-Claude Yon, *op. cit.*, p. 92.

⁶⁸ Rappelons l'intitulé de l'article 3 : « Toute œuvre dramatique, avant d'être représentée, devra, aux termes du décret du 30 décembre 1852, être examinée et autorisée par le Ministre de notre Maison et des Beaux-Arts, pour les théâtres de Paris ; par les préfets, pour les théâtres des départements ».

⁶⁹ Nous appliquons de façon rétrospective le titre de l'ouvrage devenu classique de Michel Winock, *La Fièvre hexagonale : les grandes crises politiques de 1871 à 1968*, Paris, Calmann-Lévy, 1986, nouv. éd, Seuil, 2009.

1.2 « Il est des morts qu'il faut qu'on tue »⁷⁰ : le coup de grâce sous la III^e République

L'effondrement du Second Empire scellé par la capitulation de Sedan le 2 septembre 1870 ouvre la voie deux jours après à la proclamation de la République qui repose alors sur un Gouvernement de la Défense nationale. Celui-ci, absorbé dans l'immédiat par l'effort de guerre face à l'ennemi prussien, légifère néanmoins rapidement sur les théâtres par le décret du 30 septembre qui stipule que « la commission d'examen des ouvrages dramatiques est et demeure supprimée ». C'est donc le rouage de la censure et non l'institution elle-même qui est abolie, dans une période où les théâtres sont fermés⁷¹. La liberté du théâtre n'est donc pas appliquée de façon effective, d'autant plus que l'état de siège impliqua sa suspension par un décret du 31 mai 1871⁷². Deux anciens censeurs du Second Empire, placés sous l'autorité du gouverneur militaire, sont alors chargés d'examiner les manuscrits de pièces et de cafés-concerts qui leur sont soumis, ce qu'ils font apparemment avec une sévérité particulière qui s'expliquerait par une volonté de panser les plaies ouvertes par la défaite cinglante face à la Prusse et la victoire sanglante de l'Assemblée Nationale sur la Commune⁷³. Cet état d'exception, dont les modalités pratiques demeuraient confuses⁷⁴, prend fin en 1874. La censure est alors légalisée en deux étapes. Etape juridique : le décret du 1^{er} février 1874 stipule dans son article unique que « la commission d'examen des ouvrages dramatiques est rétablie ». Etape financière : le 24 juin, l'Assemblée vote à une large majorité un crédit de 12 000 francs afin d'assurer le fonctionnement de la commission

⁷⁰ La formule est employée par Couyba dans son rapport sur le budget des Beaux-Arts de 1902. *JOdoc CD*, Annexe n°2643 (6 juillet 1901), p. 1190. Elle fait écho à celle de Gustave Isambert lors du grand débat qui suit le projet de loi 1891 : « ce cadavre récalcitrant qui s'appelle la censure », *JO* du 19 janvier 1892, p. 35.

⁷¹ Sur les différentes dates de fermeture des théâtres et ses conséquences financières, voir Jean-Claude Yon, *op. cit.*, p. 116-117. Notons que cette fermeture forcée fut un enjeu de négociation très serrée dans la répartition de la subvention entre les théâtres nationaux au sein de la Commission du Budget 1871. Voir les procès verbaux des séances du 10 août 1871 (C 2843) et du 23 août 1871 (C 2842).

⁷² L'arrêté de Mac Mahon, commandant en chef de l'armée de Versailles, serait daté du 18 mars 1871 selon Odile Krakovitch (*op. cit.*, p. 245), qui ne cite ni sa source, ni le texte. Jean-Claude Yon (*op. cit.*, p. 118) opte au contraire pour le 31 mai 1871. Le décret, qui est reproduit *in extenso* dans *le Figaro* du 3 juin 1871, stipule que « provisoirement et jusqu'à nouvel ordre les théâtres devront être munis d'une autorisation spéciale avant de donner des représentations ». La date du 31 mai nous paraît donc incontestable.

⁷³ Sur 45 pièces interdites par la censure entre 1870 et 1891 recensées dans une note du bureau des théâtres datée du 1^{er} août 1891 (F²¹ 1331), Odile Krakovitch (*op. cit.*, p. 249) affirme que plus des deux-tiers le furent avant 1874. Nous ne voyons pas comment cette note administrative, en tant que telle ou par recoupement avec d'autres sources, permet d'aboutir à un tel constat. Le sous-secrétaire d'Etat Edmond Turquet affirme en 1886 que « depuis 1871, cinq pièces seulement ont été interdites ». Toutes l'ont été après 1874 : il cite *Les Fiancés d'Alsace* en 1879, *Juarez et Jean le Nihiliste* en 1880, *La Famille Lisbonne* et *Jean Kreder*. S'y ajoute *Germinal* en 1886. C 5380. PV de la Commission du Budget 1887, séance du 16 juillet 1886, f. 480-481.

⁷⁴ Les rapports des deux censeurs sont envoyés à la fois au gouverneur militaire et au ministre des Beaux-Arts.

d'examen⁷⁵. Enfin, une lettre du ministre des Beaux-Arts envoyée le 31 juillet à tous les directeurs de théâtre enjoint à ces derniers de collaborer avec la commission d'examen rebaptisée inspection des théâtres⁷⁶. Cette régularisation administrative de la censure, qui semble alors plutôt bien acceptée comme un mal nécessaire, suscite en revanche une opposition de plus en plus vive à partir du processus de « républicanisation » du régime au tournant des années 1870/1880⁷⁷.

Ces critiques prennent principalement trois formes parlementaires : l'attaque contre le crédit alloué aux inspecteurs des théâtres, le dépôt de projets de loi visant à réformer ou abolir la censure, et les questions et interpellations à propos de pièces interdites⁷⁸. Les escarmouches naissent d'abord au sein de la commission du budget dès le début des années 1880, même s'il faut attendre le budget 1887 pour que le rapport de la commission confirme pour la première fois le choix de la suppression des censeurs, ce qui entraîne un grand débat à la Chambre opposant le député radical du Vaucluse Georges Laguerre au ministre des Beaux-Arts Marcelin Berthelot⁷⁹. L'année suivante, le débat reprend entre le rapporteur du budget des Beaux-Arts Henry Maret et le ministre Faye, avec la même issue⁸⁰. En 1891, les parlementaires qui s'opposent à la censure dramatique peuvent légitimement penser qu'ils sont en passe d'obtenir gain de cause. Les deux débats des 24 et 29 janvier à propos de l'interdiction de *La Fille Elisa* au Théâtre Libre et de la suspension de *Thermidor* après la deuxième représentation à la Comédie-Française débouchent le 31 janvier sur le dépôt de deux propositions de loi visant à abolir la censure⁸¹. La commission parlementaire chargée de les examiner auditionne entre le 4 mars et le 27 mai suivant quinze personnalités au cours de cinq séances dont les procès-verbaux sont retranscrits dans le volumineux rapport de synthèse rédigé par Gaston Guillemet⁸². S'inscrivant dans l'héritage de l'enquête du

⁷⁵ JO du 25 juin 1874, p. 4328-4329. Le résultat du scrutin donne 386 voix pour et 227 contre.

⁷⁶ F²¹ 1330.

⁷⁷ Sur le lien jugé incompatible entre censure et république par une partie des députés, voir II, §1.1. Notons par ailleurs que la légalisation de la censure en 1874 est contestée rétrospectivement lors du long débat qui suit l'enquête de 1891 par les députés Lebon et Douville-Maillefeu (JO du 17 janvier 1892, p. 18 et p. 22), Isambert (JO du 19 janvier 1892, p. 35), Guillemet et Antonin Proust (JO du 5 mars 1892, p. 177 et p. 178).

⁷⁸ Voir notre annexe n°3.

⁷⁹ JO du 28 janvier 1887, p. 199-204. Après le vote du rétablissement du crédit alloué aux censeurs (329 voix contre 163), le député radical de la Seine Eugène Delattre lance ironiquement : « Allons ! Vive Anastasie ! ».

⁸⁰ JO du 8 mars 1888, p. 854-855.

⁸¹ La proposition de loi de Charles le Senne « [tend] à obtenir l'abolition de la censure et la suppression de la commission des ouvrages dramatiques » (JOdoc CD, Annexe n°1166, p. 339) tandis que celle d'Antonin Proust consiste à abroger la loi du 30 juillet 1850 (JOdoc CD, Annexe n°1167, p. 339-340).

⁸² JOdoc CD, Annexe n°1669 (20 octobre 1891), p. 2504-2519. La fin de la première séance est l'occasion d'une mise au point sur le déroulement des auditions. Il est convenu qu'elles seront plurielles au cours d'une même

Conseil d'Etat de 1849, ce travail législatif aboutit à une conclusion aussi originale que "bricolée" sur la forme. Originale parce qu'en supprimant à *titre expérimental* pour une durée de trois ans, à compter du 1^{er} janvier 1892, le crédit affecté aux inspecteurs des théâtres, l'article 1^{er} du projet de loi énonce le principe peu usuel en France de la « législation temporaire », théorisé par Léon Donnat à partir de l'exemple anglo-saxon⁸³. "Bricolée" dans la mesure où l'article 2 maintient l'examen préalable des manuscrits « en ce qui concerne nos relations extérieures », et prévoit à cet effet le rattachement du service de la censure au ministère des affaires étrangères. Ce projet de loi « hybride » est finalement longuement débattu à la Chambre pendant trois séances, les 16 et 18 janvier et 5 mars 1892, mais la discussion générale s'enlise sans que les articles ne soient discutés⁸⁴. Malgré cet échec, les attaques parlementaires ne faiblissent pas au cours de cette décennie, la censure étant tour à tour accusée à la tribune d'être trop sévère et trop laxiste. Trop sévère : le 6 mars 1893, Maurice Barrès demande des comptes sur l'interdiction de *l'Automne* tandis que le 20 janvier 1894, Paul Vigné d'Octon fait de même à propos des *Ames solitaires*. Trop laxiste : le 8 avril 1897, le sénateur René

séance et que la déposition sténographique sera annexée au rapport après que l'auteur aura apporté d'éventuelles corrections (Isambert souligne que le procédé est identique à celui des discours parlementaires). Celle du ministre tarde : Guillemet s'en plaint ouvertement dans une lettre du 17 juillet, demandant à Léon Bourgeois de lui envoyer au plus vite « le compte-rendu des paroles [qu'il a] prononcées devant la commission » afin de pouvoir déposer son rapport (F²¹ 1331). Le rapport lui-même comprend un panorama historique de la censure (substantiel mais non dénué d'erreurs factuelles, involontaires ou idéologiques), une juxtaposition des arguments des partisans et adversaires de la censure, des extraits de l'enquête du Conseil d'Etat de 1849, l'intégralité des procès-verbaux des auditions de la commission, la préface des *Lionnes pauvres* d'Emile Augier, une anthologie de procès-verbaux de censure du Second Empire et des lettres d'auteurs dramatiques. Les Procès-verbaux manuscrits sont conservés dans un registre aux archives nationales (C 5515).

⁸³ Léon Donnat, *La Politique expérimentale*, Paris, C. Reinwald, 1885. La référence est parfaitement explicite, le rapporteur Guillemet citant un extrait substantiel de l'ouvrage qui fait l'éloge des « lois temporaires » comme condition d'exercice d'une politique sage et éclairée et tente de démontrer *in fine* qu'une véritable démocratie implique le caractère aisément réversible des lois. Lebon et Michou dénoncent vivement ce choix lors du débat sur le projet de loi (séances des 16 janvier et 5 mars 1892) tandis que Dujardin-Beaumetz le reprend à son compte (JOdoc CD, Annexe n°1134 (4 juillet 1899), p. 2303). François Deloncle, député des Basses-Alpes inscrit à la Gauche démocratique, avait de son côté déposé un amendement tendant à l'abolition de la censure pour un an, à titre provisoire. Cet enjeu, méconnu par les spécialistes du théâtre de la III^e République, nous semble essentiel pour l'histoire parlementaire et mériterait d'être développé dans un autre cadre que cette thèse.

⁸⁴ JO du 17 janvier 1892, p. 18-22 ; JO du 19 janvier 1892, p. 31-39 ; JO du 6 mars 1892, p. 171-184. Lebon, député de Seine-Inférieure qui s'exprime pour la première fois à la tribune, critique à la fois la censure et le projet de loi sans que sa position ne soit clairement formulée. Par ailleurs, deux députés de la Commission, Isambert et le rapporteur Guillemet prennent désormais leur distance avec l'article 2 qu'ils ont eux-mêmes contribué à élaborer, ce qui tend à discréditer le projet de loi présenté. A la fin du débat, Isambert présente les principaux linéaments d'un contre-projet qu'il a élaboré avec Dujardin-Beaumetz visant à inscrire la liberté des théâtres sous le régime des lois de 1881 sur la liberté de la presse et de réunion. L'urgence n'est pas déclarée et la nouvelle proposition, renvoyée à la commission d'initiative parlementaire, est enterrée (C 5515). La même année est publiée une anthologie administrative intitulée *La Censure sous Napoléon III. Rapports inédits et in extenso (1852 à 1866)* précédée d'une préface anonyme et d'une interview d'Edmond Goncourt.

Bérenger interpelle le gouvernement sur la licence des publications et des théâtres⁸⁵. A la fin de l'année, le débat sur le budget 1898 offre à Couyba l'occasion de prononcer un discours-fleuve au milieu de conversations particulières pour réclamer à nouveau la suppression de la censure, en vain⁸⁶. Au début du XX^e siècle, les interdictions de pièces obtiennent un écho de plus en plus grand, ce qui s'explique en partie par l'offensive que mène à son tour une partie de la droite contre la censure dans la presse ou plus discrètement à la Chambre. Si le 18 juin 1900, le député socialiste Eugène Fournière se fait l'avocat de Louis Marsolleau contre l'interdiction de sa pièce *Mais quelqu'un troubla la fête*, critiquant au passage les marques d'impatience manifestées par la droite⁸⁷, une partie de celle-ci n'hésite pas à instrumentaliser la liberté théâtrale pour obtenir la représentation de pièces antisémites, antiparlementaires ou tournées contre la franc-maçonnerie. Les interdictions successives de *Décadence* d'Albert Guinon et de *La Question des huiles* de Jean Drault incitent le député antisémite Charles Bernard à défendre une proposition de loi pour supprimer la censure le 23 mai 1901⁸⁸. A la fin de l'année, un véritable plébiscite contre la censure est mis en scène au Théâtre Antoine afin de protester contre l'interdiction des *Avariés* d'Eugène Brieux⁸⁹. Dans le cadre d'une soirée privée organisée le 11 novembre, Antoine demande à l'auteur de lire publiquement sa pièce devant un parterre d'invités rassemblant « tout ce que Paris comporte de notabilités dans les lettres, les arts, la politique et la médecine ». A l'issue de la lecture, l'auteur est acclamé, mais la réunion littéraire tend à se transformer en meeting politique lorsque les députés Couyba et Pelletan, ainsi que le professeur Fournier⁹⁰, sont invités à monter sur scène et prennent position contre la censure⁹¹.

⁸⁵ JO du 9 avril 1897, p. 786-791.

⁸⁶ JO du 2 décembre 1897, p. 2678-2683. Sur le bruit à la Chambre, Cf. chapitre 4, II, §1.3.

⁸⁷ « Je comprends que de ce côté de la Chambre (*la droite*) on ne se montre pas très soucieux de la liberté, même lorsqu'il ne s'agit que d'une pièce de théâtre ». JO du 19 juin 1900, p. 1518.

⁸⁸ JO du 24 mai 1901, p. 1114-1116. Charles Bernard, député de la Gironde, avait demandé à ses électeurs dans sa profession de foi de l'élire « pour défendre les vrais intérêts du peuple, pour combattre les faux républicains et démasquer les hypocrisies de la secte opportuno-juive ». Sa proposition de loi fait l'objet le 30 janvier 1902 d'un rapport sommaire de Léon Pasqual, député radical-socialiste du Nord, qui conclut à sa prise en compte. JOdoc, Annexe n°2937, p. 110-111.

⁸⁹ La pièce pose la question des liens entre la syphilis et le mariage. Le rapport de censure, daté du 29 octobre 1901, reconnaît la finalité morale de la pièce mais motive l'interdiction par crainte du scandale (F²¹ 1336).

⁹⁰ Membre de l'Académie de médecine, il est le dédicataire de la pièce.

⁹¹ Voir le récit de la soirée dans André Antoine, *Mes Souvenirs sur le Théâtre-Antoine et sur l'Odéon*, Paris, Grasset, 1928, p. 185-187. Couyba précise que chaque invité avait reçu avec sa carte d'invitation un bulletin portant la mention « nous demandons la liberté du théâtre » et donne la liste des signataires dans son rapport sur le budget des Beaux-Arts, *op. cit.*, p. 1194. Parmi les députés signataires figurent les noms de Yves Guyot, Georges Clémenceau, Fernand Dubief, Clovis Hugues, Eugène Fournière et Alfred-Léon Guérault-Richard.

« Tordre le cou à Anastasie⁹² » : la voie juridique paraissant impuissante pour en finir avec la censure, c'est par la voie budgétaire, plus détournée mais aussi plus efficace, que les députés s'en débarrassent finalement. Le sort de la censure est scellé lors de la discussion du budget 1905. Le rapporteur Henry Maret lie la question de la censure dramatique à celle de la séparation des Eglises et de l'Etat pour réclamer au nom des républicains la réalisation des « vieilles promesses⁹³ ». Pour la première fois depuis l'instauration de la III^e République, la majorité de la Chambre accepte de confirmer la suppression partielle du crédit allouée aux inspecteurs du théâtre proposée par la commission, avec une majorité assez nette (322 voix contre 215)⁹⁴. Dès lors, le gouvernement n'insiste pas : il propose lui-même pour le budget 1906 la suppression totale du crédit, ce que la Chambre vote sans débat le 14 février 1906⁹⁵. Le vœu formulé par Couyba en 1897 – « Messieurs, je vous demande non pas la suppression du caporal mais la suppression des quatre hommes⁹⁶ » – était définitivement réalisé.

2 Le déroulement de la procédure

2.1 Les règles usuelles : une continuité séculaire

Quel que soit le nom donné à l'institution chargée de la censure préventive au XIX^e siècle – « commission d'examen » (1828) ou « inspection des théâtres » (1874) – et son ministère de tutelle, la procédure fut dans l'ensemble d'une grande stabilité⁹⁷. Elle repose sur six étapes principales. Le processus administratif commence toujours par la démarche du directeur d'un théâtre qui vient porter le manuscrit de la pièce en deux exemplaires au bureau des théâtres au moins dix jours avant la représentation, délai

⁹² L'expression est de Charles Bernard. *JO* du 5 mars 1902, p. 1119.

⁹³ « Cette année – puisque nous arrivons, paraît-il, à une époque de réalisation de vieilles promesses (*Sourires*), puisque nous allons prochainement – du moins le bruit en court – abroger le budget des cultes qui est également abrogé tous les ans platoniquement, par un grand nombre d'entre nous, je voudrais que cette année vît également la réalisation de cette vieille promesse : la suppression de la censure (*Rires et applaudissements sur divers bancs au centre et à gauche*) ». *JO* du 17 novembre 1904, p. 2513.

⁹⁴ *JO* du 18 novembre 1904, p. 2515. Notons que le député nationaliste Edmond Archdeacon profite du débat pour reproduire textuellement son interpellation du 7 juillet précédent (*JO* du 8 juillet, p. 1894) à propos de l'interdiction de la *Boussole*, « comédie antimaçonnique en 5 actes » d'Albert Monriot.

⁹⁵ *JO* du 15 février 1906, p. 786.

⁹⁶ *JO* du 2 décembre 1897, p. 2683. La métaphore résume habilement le choix de la voie budgétaire pour supprimer la censure, qui précisément n'est pas abolie *de jure*.

⁹⁷ Pour ce qui suit, nous nous appuyons principalement sur les différents travaux déjà cités d'Odile Krakovitch dont l'interprétation de l'exercice de la censure est toutefois trop engagée : Jean-Claude Yon l'a tempérée dans « La censure dramatique en France au XIX^e siècle : fonctionnement et stratégies d'auteur », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n°62, mai 2010, pp. 361-376. Nous compléterons cette synthèse le cas échéant par des débats parlementaires restés inédits.

porté à quinze jours dans la seconde moitié du siècle⁹⁸. Les deux manuscrits ne doivent comporter que le titre de la pièce, la date du dépôt, et éventuellement la signature du directeur du théâtre, mais le nom de l'auteur n'y figure jamais⁹⁹. Ensuite, le manuscrit est remis à l'un des censeurs, qui rédige son rapport. Celui-ci est presque toujours organisé de la même façon : d'abord un résumé de la pièce, souvent assorti d'un jugement de valeur, auquel succède la décision du censeur. Si le censeur demande des corrections, il joint une liste pour les plus importantes d'entre elles, les modifications plus mineures étant directement notées sur le manuscrit dans les larges marges prévues à cet effet. Les autres censeurs contresignent le procès-verbal de censure au nom de la responsabilité collégiale¹⁰⁰ et le chef du Bureau des théâtres transmet le rapport au chef de division pour être soumis au ministre de tutelle. La troisième étape réside dans le « verdict » rendu, qui prévoit trois possibilités : autorisation, autorisation sous réserve de corrections ou refus. L'interdiction pure et simple est rare : 5,6% des pièces n'obtinrent pas le visa de la censure entre 1835 et 1848¹⁰¹, et moins de 0,4% entre 1850 et 1891¹⁰². Malgré l'opposition du ministre Duchâtel en 1843, les deux exemplaires du manuscrit sont alors rendus à l'auteur et disparaissent donc des archives, qui ne conservent que le procès-verbal de censure¹⁰³. L'autorisation sous réserve de

⁹⁸ Une circulaire du 16 février 1879 adressée par le sous-secrétaire des Beaux-Arts aux directeurs des théâtres précise que désormais tout dépôt de manuscrit doit donner lieu à l'octroi d'un numéro d'ordre inscrit à la fois sur le manuscrit lui-même et sur un registre ouvert à cet effet. Le directeur se voit remettre un récépissé. Cf. Jean-Claude Yon, *op. cit.*, p. 366-367. Selon nous, cette formalisation administrative destinée à donner des gages de la régularité de la procédure peut être corrélée avec les efforts identiques accomplis dix ans plus tôt dans le fonctionnement des comités de lecture du Théâtre-Français et de l'Odéon (cf. Chapitre 8, III, §1).

⁹⁹ C'est en revanche l'auteur qui est censé prendre à sa charge les frais de copie du manuscrit. Nerval affirme que ces frais coûtaient à un auteur 60 francs pour une pièce en 5 actes et un prologue. Cf. Nerval, « Sur les "scènes de la vie allemande" » dans *Œuvres complètes*, t. 3, Paris, Gallimard, « Pléiade », p. 224. Il est bien difficile de confirmer ou d'infirmer ce chiffre en l'absence d'autres sources d'autant que ce point n'a pas semblé retenir l'attention ni des littéraires, ni des historiens du théâtre.

¹⁰⁰ Entre 1822 et 1828, le système du rapport individuel fut substitué au rapport collectif. Le chef du Bureau des théâtres devait alors lui-même opérer la synthèse entre les différents rapports.

¹⁰¹ 488 pièces sur 8 330 ont été interdites. Voir le détail de la ventilation par thème et par année dans Odile Krakovitch, *op. cit.*, p. 286-287 et p. 290.

¹⁰² 97 pièces sur 25 748 ont été interdites, dont 52 entre 1850 et 1870 et 45 entre 1870 et 1891. F²¹ 1331. Note du bureau des théâtres datée du 1^{er} août 1891. Il s'agit des interdictions définitives car pour la seule année 1852, sur 682 pièces examinées, 59 pièces furent interdites, soit 8,7% (Odile Krakovitch, *op. cit.*, p. 224).

¹⁰³ L'article 9 du projet de loi sur les théâtres déposé par le gouvernement à la Chambre des Pairs prévoyait qu'en cas d'acceptation comme de refus de la pièce, une copie du manuscrit soit déposée dans les archives du ministère, l'autre étant restituée. Le ministre craignait qu'en restituant les deux manuscrits en cas de refus, l'administration ne se trouve démunie pour répondre aux accusations de sévérité excessive si un auteur de mauvaise foi publiait sa pièce en retranchant les passages les plus compromettants. Le rapporteur Maillard dépose un amendement pour modifier cette disposition : « Nous ne savons si ce cas d'impression malveillante pourra avoir lieu, mais, en le supposant réalisé, ce serait une des plus légères attaques que la presse peut toujours faire à l'administration, et nous n'avons pu penser que la crainte de ce danger pût engager à sortir du

corrections laisse un délai pour que l'auteur « corrige » son manuscrit dans le sens indiqué, faute de quoi la générale est repoussée¹⁰⁴. Lorsque le ministre a signé, l'un des deux manuscrits annotés et revêtus du précieux visa est conservé aux archives tandis que l'autre est rendu au directeur du théâtre ou à l'auteur. Les répétitions peuvent alors se poursuivre sous la surveillance d'un inspecteur des théâtres chargé de contrôler non seulement le respect des modifications exigées par la censure sur le manuscrit, mais aussi le caractère policé des costumes et des décors. Si l'inspecteur n'a rien à redire lors de la générale ou de la répétition dite de censure¹⁰⁵, le manuscrit visé par le ministre (ou le directeur des Beaux-Arts) peut être porté au commissaire de police du quartier où se trouve le théâtre afin que la représentation soit autorisée *de facto* : la pièce peut alors être affichée.

Cette procédure administrative, quasi-immuable lorsqu'on la décrit de façon statique, nécessite dans les faits une adaptation permanente aux circonstances. Ainsi, le délai des dix ou quinze jours pour la remise du manuscrit avant la représentation semble assez souvent enfreint par les directeurs. Les répétitions de la pièce peuvent déjà avoir commencé, ce qui est un moyen de pression à double tranchant : De la part des censeurs envers le directeur, sur le mode : « vous ne voulez pas vous plier aux corrections demandées ? En ce cas, la pièce ne sera pas représentée ». De la part du directeur envers les censeurs : « Comment voulez-vous que les acteurs apprennent leur nouveau texte en si peu de temps ? Vous n'y pensez pas, j'ai déjà engagé des frais énormes, la première représentation ne peut être reculée¹⁰⁶ ! ». De la même façon, l'affichage a parfois précédé l'autorisation formelle du commissaire de police si le délai entre la remise du manuscrit au directeur par la censure et la représentation est trop court. Jean-Claude Yon en tire la conclusion que « les règles existent bel et bien, mais elles ne sont pas forcément appliquées car pas applicables à la lettre¹⁰⁷ ». Toutefois, cet accommodement possible n'évite pas les critiques qui s'abattent sur les censeurs en tant que fonctionnaires jouissant d'une sinécure.

droit commun et à refuser à un auteur la restitution d'un manuscrit qui est sa propriété sans aucune restriction, quand la pièce ne peut être représentée ». *MU* du 12 mai 1843, p. 1074. L'amendement fut voté mais le projet de loi fut enterré et le *statu quo* maintenu jusqu'à la suppression de la censure.

¹⁰⁴ Cette étape est généralement l'occasion d'une négociation entre auteurs et censeurs (cf. *infra*, II, §2.2).

¹⁰⁵ Cette répétition a été introduite après 1874 et précédait de trois jours la répétition générale, le visa définitif n'étant accordé qu'après cette dernière. Odile Krakovitch, *op. cit.*, p. 247.

¹⁰⁶ Voir les dépositions de Vacquerie et Carré devant la Commission de 1891, *JOdoc CD*, *op. cit.*, p. 2532 et p. 2540.

¹⁰⁷ Jean-Claude Yon, *op. cit.*, p. 369.

2.2 Etre censeur : une sinécure ?

En 1891, deux ans avant que Georges Courteline ne publie *Messieurs les ronds-de-cuir*, le député Guillemet dépeint le censeur sous les traits d'un fonctionnaire jouissant d'une véritable sinécure qui suffit en tant que telle à justifier son existence :

Avoir au coin du feu, la primeur de toutes les productions dramatiques ; se trouver mélangé à tout ce monde si divers, si pittoresque et si attachant du théâtre, le seul peut-être, avec lequel on ne se lasse pas de frayer ; assister aux répétitions générales, et avoir, avant la lettre, l'épreuve dont le « Tout-Paris » lui-même n'a que le premier état ; se trouver en relation permanente et directe avec le personnel des théâtres et des coulisses ; avoir, à toutes les premières, quand même les fauteuils font prime de cent écus, sa place marquée ; recevoir les actrices qui se dévouent par amour de l'art, lorsqu'un rôle par trop scandaleux menace d'exercer les ciseaux, et viennent elles-mêmes implorer le sauf-conduit... voilà bien des raisons pour expliquer les plaidoyers des censeurs en faveur de la censure. C'est un métier charmant, et nous serons désolés de l'enlever à ceux qui l'exercent. Mais avec la commission du budget, qui vient de supprimer le traitement des censeurs, nous estimons que l'Etat n'a pas pour mission de créer des emplois agréables¹⁰⁸.

« Un métier charmant » : si les avantages énoncés sont indéniables tout au long du XIX^e siècle, le travail quotidien accompli par les censeurs nuance un tableau aussi idyllique. Avant de restituer ce travail à l'aide de chiffres, il convient d'apprécier les représentations que les parlementaires s'en font. Pendant les monarchies censitaires, les rares députés qui s'expriment sur le sujet révèlent souvent une vue très approximative du fonctionnement concret de la censure, ceux de l'opposition libérale ajoutant une dose de mauvaise foi à leur méconnaissance comme l'illustrent les interventions de Méchin et Taschereau. En 1826, Alexandre Méchin, qui ne remet pas en cause la nécessité de la censure mais critique la façon dont elle s'exerce, démultiplie artificiellement le travail des censeurs pour mieux dénoncer une procédure confuse et arbitraire :

L'auteur est obligé de faire cinq copies de son ouvrage, pour chacun des cinq censeurs. Ces messieurs font séparément leurs rapports. S'il arrive que leur approbation soit unanime, vous croirez que l'auteur est triomphant ? détrompez-vous. Ces rapports sont *centralisés* au ministère, et fondus en un seul, qui souvent conclut autrement que les censeurs, et un ordre négatif vient traverser la décision de la quintuple censure ; il ne reste plus à l'auteur désespéré, d'autre ressource que de maudire le ministre et ses bureaux¹⁰⁹.

¹⁰⁸ JOdoc CD, Annexe n°1669 (20 novembre 1891), p. 2520.

¹⁰⁹ AP (2^{ème} série), t. 48, p. 321. Séance du 29 mai 1826. Rappelons que seuls deux manuscrits doivent être déposés et qu'en cas d'accord unanime entre les censeurs, le chef de division ne déjuge pas ses subordonnés.

En 1842, Jules Taschereau adopte la stratégie inverse en minimisant au contraire le travail des censeurs afin de légitimer une diminution de leur nombre ou, à défaut, de leur traitement : « Je viens demander s'il ne conviendrait pas de restreindre le nombre de censeurs. Ils sont au nombre de quatre. Certainement, ils ne doivent pas avoir à lire une pièce tous les quinze jours. Ils ont un traitement de 5000 francs chacun pour cette besogne. C'est une fonction sans doute fort honorable que celle de censeurs, et c'est précisément pour cela que je voudrais qu'on ne les rétribuât pas tant. C'est le traitement d'un maître des requêtes¹¹⁰ ». Trois assertions et autant d'erreurs : les censeurs sont alors au nombre de cinq et non pas quatre, ils touchent 6000 francs d'appointements¹¹¹ et « corrigent » une ou plusieurs pièces *par jour*.

Cette dernière remarque est capitale pour comprendre le travail des censeurs au quotidien. Si leur nombre a varié, il est finalement resté assez modeste : entre trois et cinq fonctionnaires sous les monarchies censitaires, huit entre 1850 et 1869, neuf à partir de 1870, deux entre 1871 et 1874 puis à nouveau cinq jusqu'à leur suppression en 1906¹¹². Alors que pour la décennie 1820-1830, chaque année, entre 180 et 210 nouvelles pièces étaient représentées¹¹³, ce qui implique en réalité un nombre plus élevé de manuscrits à lire (pièces nouvelles interdites, pièces du répertoire réexaminées au regard du contexte politique), l'élargissement de l'offre théâtrale rendue possible par l'ouverture de nouvelles salles augmente considérablement la masse de manuscrits à examiner dès la monarchie de Juillet. Le tableau suivant en donne un aperçu :

¹¹⁰ MU du 24 mai 1842, p. 1229. Séance du 23 mai 1842.

¹¹¹ Nous n'avons pas trouvé trace d'une diminution de leurs appointements sous la monarchie de Juillet par rapport à la Restauration. Odile Krakovitch (*op. cit.*, p. 75) mentionne simplement que leurs postes étaient enviés : « Bonne paie, sécurité de l'emploi, pouvoir et considération, avantages en nature de toutes sortes ». A titre de comparaison, un auteur récompensé pour une pièce de circonstance sous la Restauration touchait une prime de 500 francs, soit le montant exact des appointements mensuels des censeurs. Dans son audition devant le Conseil d'Etat, Scribe souligne à la fois la nécessité de payer les censeurs et les effets subversifs sur l'opinion qui en résulte : « la nature des choses l'exige, quoique ce soit ce salaire qui rende surtout les fonctions de censeur odieuses ». *Enquête et documents officiels [...]*, *op. cit.*, p. 133.

¹¹² Les chiffres pour la période 1850-1870 sont avancés par le marquis de Talhouët, rapporteur du projet de loi de 1874 visant à allouer un crédit de 12 000 francs pour payer un troisième inspecteur et deux sous-inspecteurs. Le rapporteur avance une dépense totale de 25 000 francs, et précise qu'« elle s'élevait à 38 300 francs au commencement de 1870 et à 29 000 francs en 1850. Le ministre des Beaux-Arts Arthur de Cumont donne le même nombre de fonctionnaires mais un crédit très différent : « J'ajoute, messieurs, que sous l'empire, la dépense générale s'élevait à 91 000 et quelques cents francs, et que aujourd'hui, avec un service bien plus important et bien plus compliqué, la dépense sera de beaucoup au-dessous de ce chiffre ». Il souligne dans le même temps que les deux censeurs « font tout ce qu'ils peuvent ; mais dans la situation actuelle, avec plus de 40 théâtres, avec près de 100 cafés-concerts, il leur est impossible – c'est au-dessus des forces humaines – de suffire à leur tâche ». JO du 25 juin 1874, p. 4318-4319.

¹¹³ Cf. Sylvain Nicolle, *Les Théâtres et le pouvoir [...]*, *op. cit.*, p. 4.

	Nombre de manuscrits examinés	Source
1835-1841	3825 (moyenne annuelle : 546)	Odile Krakovitch, <i>op. cit.</i> , p. 84
1841-1847	4505 (moyenne annuelle : 644)	
1852	682	Odile Krakovitch, <i>op. cit.</i> , p. 224
1868	658	Archives Nationales : F ²¹ 953
1895	778	JOdoc CD, Annexe n°2041 (11 juillet 1896), p. 711.
1898	883 (37 théâtres sont officiellement rattachés à l'inspection des théâtres)	JOdoc CD, Annexe n°1134 (4 juillet 1899) ¹¹⁴ , p. 2601

Il faut ajouter l'examen des chansons destinées aux cafés-concerts : alors que 1 018 manuscrits ont été soumis à la censure en 1868, Dujardin-Beaumetz affirme en 1899 que « le nombre de chansons nouvelles qui passe en lecture à la commission est de 8 000 au minimum pour une année¹¹⁵ ». 761 salles de concerts sont alors autorisées à Paris, dont 120 donnent des représentations quotidiennes, tandis que 76 « établissements de ce genre » de la banlieue sont également rattachés à l'inspection des théâtres. Il n'est donc guère étonnant que les rapports de censeurs ne laissent plus de traces dans les archives après 1866 : Odile Krakovitch émet l'hypothèse convaincante que les autorisations deviennent verbales, seule l'interdiction justifiant désormais la rédaction d'un rapport¹¹⁶. En outre, les inspecteurs des théâtres doivent théoriquement assister à chaque première représentation en plus de la générale comme le rappelle une note du Bureau des théâtres datée de 1876 ou 1877. Cette obligation est-elle vraiment remplie dans les faits ? Certains indices inciteraient à le penser, à l'image des chiffres précis avancés dans certains rapports sur le budget¹¹⁷. Quoiqu'il en soit de cette dernière tâche,

¹¹⁴ Dujardin-Beaumetz précise que le chiffre est déjà atteint pour les dix premiers mois de l'année en cours. La coquille typographique concerne-t-elle la date du rapport ou le nombre de mois écoulés ?

¹¹⁵ Dujardin-Beaumetz, *op. cit.*, p. 2601. Même référence pour les chiffres qui suivent. Le chiffre des 8 000 chansons à examiner annuellement était déjà atteint au début des années 1880. En effet, le ministre des Beaux-Arts défend devant de la commission du budget 1885 la nécessité de maintenir la totalité du crédit alloués aux censeurs (Sarrien avait proposé le 2 octobre 1884 la suppression de deux inspecteurs) parce qu'ils doivent examiner 700 chansons par mois (C 3305. Séance du 12 décembre 1884, f. 580). Par ailleurs, une lettre du sous-secrétaire d'Etat des Beaux-Arts adressée le 30 novembre 1880 au député Leconte précise à propos des cafés-concerts que « le nombre total en est actuellement de 110 exploités quotidiennement ; une vingtaine, en outre, ne donnent des séances que les samedis et dimanches » (F²¹ 1331).

¹¹⁶ Odile Krakovitch, *op. cit.*, p. 70 et p. 247. Selon nous, même la rédaction du rapport en cas d'interdiction est douteuse à la fin du XIX^e siècle. A plusieurs reprises, les censeurs sont accusés à la Chambre des députés de ne pas justifier leur décision. Voir notamment les interventions de Millerand en 1891 (JO du 25 janvier 1891, p. 89) et de Chauvière qui demande en 1903 que « le comité motive les raisons de ses refus ». Dans sa réponse, le ministre Chaumié récusé le reproche d'arbitraire mais reconnaît implicitement l'absence de motivations écrites : « jamais on a refusé à un auteur, lorsque la censure estime que son œuvre ne peut pas être jouée, de lui donner *verbalement* les raisons du refus ». (JO du 29 novembre 1903, p. 3000). Souligné par nous.

¹¹⁷ Georges Berger précise que les inspecteurs des théâtres ont assisté en 1895 à 212 répétitions générales et 228 représentations obligatoires (Annexe n°2041 (11 juillet 1896), p. 711). Dujardin-Beaumetz affirme qu'ils « ont assisté à 538 répétitions générales ou premières représentations » en 1898 (Annexe n°1134 (4 juillet 1899), p. 2601). Nous serions moins enclins au scepticisme sur ce point que Jean-Claude Yon qui considère que la présence des inspecteurs n'est guère attestée ailleurs que dans la note du Bureau des théâtres de 1876/1877, note qui avait pour but de combattre un projet de diminution du crédit alloué aux censeurs et par conséquent devait insister sur le poids de leur travail quotidien.

la critique du travail des censeurs est constante. Mais elle porte aussi sur la déresponsabilisation de leurs actes, fruit du fonctionnement de la hiérarchie administrative que Victor Hugo dénonce particulièrement avec véhémence devant le Conseil d'Etat en 1849 :

Le système actuel, le voici : il est détestable. En principe, c'est l'Etat qui régit la liberté littéraire des théâtres ; mais l'Etat est un être de raison, le Gouvernement l'incarne et le représente ; mais le Gouvernement a autre chose à faire que de s'occuper des théâtres, il s'en repose sur le ministre de l'intérieur. Le ministre de l'intérieur est un personnage bien occupé ; il se fait remplacer par le directeur des beaux-arts. La besogne déplaît au directeur des beaux-arts, qui la passe au bureau de censure. Admirez ce système qui commence par l'Etat et qui finit par un commis ! Si bien que cette espèce de balayeur d'ordures dramatiques, qu'on appelle un censeur, peut dire, comme Louis XIV : l'Etat c'est moi¹¹⁸ !

A la confluence de toutes les critiques contre la censure, le problème de la responsabilité du censeur explique l'exigence récurrente d'une réforme de la procédure.

2.3 Tentatives de réformes : du choix des censeurs au comité d'appel

2.3.1 *Les propositions : trois grands types de solutions envisagées*

La première solution, qui consiste à modifier le choix de la composition de la commission chargée d'examiner les manuscrits des pièces, est pour la première fois débattue au Parlement lors de la discussion des « lois de septembre ». Le député-dramaturge Pierre Liadières¹¹⁹, premier orateur à s'exprimer sur le volet théâtral du projet de loi, souhaite que les hommes de lettres qui rempliront les fonctions de censeurs ne soient pas des dramaturges parce qu'« il ne faut pas que des rivalités de systèmes, de genres, de coteries, laissent planer le moindre soupçon sur l'impartialité du juge¹²⁰ ». Lamartine lui succède à la tribune et propose un véritable amendement de la

¹¹⁸ *Enquête [...], op. cit.*, p. 140. Déposition de Victor Hugo, séance du 30 septembre 1849. Le terme de commis avait déjà été employé avec le même mépris à la Chambre par Lamartine le 29 août 1835. Dans la même veine, Etienne Jouy qualifiait les censeurs en 1823 d'« agents subalternes d'une autorité d'exception, espèce de machine raturante ». cf. Etienne Jouy, « Encore un mot sur la censure » dans *Œuvres complètes, Théâtre*, Tome III, Paris, Jules Didot aîné, 1823, p. 363.

¹¹⁹ Pierre Chaumont Liadières (1792-1858), entré à l'Ecole Polytechnique en 1810, lieutenant en 1813, servit dans l'armée du Nord pendant les Cent-Jours. Remis en activité en 1818 avec le grade de capitaine de génie, il commença à écrire des tragédies sous le règne de Charles X et se battit aux côtés des insurgés en 1830. Nommé officier d'ordonnance de Louis-Philippe, il devint député des Basses-Pyrénées en 1834 et le resta jusqu'à la fin du régime, représentant à la Chambre le « parti de la Cour ». Cf. chapitre 4, III, §2.2.

¹²⁰ *MU* du 30 août 1835, p. 2018. Séance du 29 août. Même référence pour ce qui suit. A l'évidence, Liadières défend implicitement ses intérêts particuliers de dramaturge sous couvert de l'intérêt général. Charlemagne reprend la même idée : « il serait contraire à l'équité de faire juger les auteurs par leurs émules, par leurs rivaux ; il faudrait même en exclure non seulement les auteurs, mais encore leurs amis et les amis de leurs amis (*On rit*) ». *Ibidem*, p. 2019.

procédure en ébauchant les grandes lignes d'un « comité de censure morale pris dans un jury spécial ». Ce dernier comprendrait une liste de cent vingt personnalités, dont vingt, soit un sixième, seraient tirées au sort pour former le comité de censure, renouvelable tous les cinq ans¹²¹. Jugeant en premier instance du point de vue de la censure préventive, le comité pourrait aussi juger en appel en cas de censure répressive si l'auteur contestait la suspension d'une représentation théâtrale décidée par le gouvernement « pour raison de haute police ». Lamartine pense ainsi que son projet parvient à « concilier ce que le législateur doit aux mœurs et ce qu'il doit à la liberté humaine et à la dignité des lettres » et affirme avec autant de désinvolture que d'assurance : « Les auteurs s'en plaindront peut-être ; le gouvernement s'en plaindra de son côté. La société y applaudira ». A la fin du XIX^e siècle, Georges Berger, qui estime que « Dame Censure est une vieille douairière qui entend mal et ne voit plus clair », propose d'élargir la commission d'examen sur la base d'un système mixte : « des écrivains en renom qui s'abstiendraient de juger le mérite littéraire des œuvres et des hommes de goût, à côté des représentants de l'Etat¹²² ». A nouveau reprise l'année suivante par Berger, la suggestion n'aboutit pas et reste lettre morte¹²³.

L'idée d'un comité d'appel apparaît comme une seconde solution pour remédier aux critiques contre la censure préventive. Laya le réclame dès 1819 dans une brochure polémique dirigée contre Villemain, appelant de ses vœux des « réviseurs » capables de « censurer à leur tour nos censeurs », mais sans préciser les modalités d'organisation du système qu'il envisage¹²⁴. Il faut attendre le débat sur le règlement d'Administration publique des théâtres à la Chambre des pairs en 1843 pour que l'idée du comité d'appel soit formulée plus concrètement. Le vicomte Dubouchage et Anne Charles Lebrun proposent tour à tour que la commission des théâtres royaux remplisse ce rôle¹²⁵. Tous deux appuient leur argumentation sur des exemples institutionnels jugés analogues : le

¹²¹ Le jury spécial comprendrait dix Pairs de France, dix députés, dix conseillers généraux du département, dix conseillers d'arrondissement, dix conseillers municipaux, dix membres de chacune des sections de l'Institut (donc cinquante membres au total), dix membres de l'Université, dix membres de la commission des auteurs dramatiques. Lamartine n'explique pas s'il envisage un tirage au sort intégral ou s'il prévoit des quotas afin d'assurer un minimum de représentativité des différentes catégories énoncées.

¹²² JOdoc CD, Annexe n°2041 (11 juillet 1896), p. 711.

¹²³ C 5555. PV de la Commission du budget 1898, Séance du 2 juillet 1897, f. 120-121.

¹²⁴ Jean-Louis Laya, *Un Mot sur M. Le Directeur de l'imprimerie et de la librairie ou Abus de la censure théâtrale*, Paris, Pélicier, 1819, p. 58-59. Il s'agit d'une brochure de circonstance destinée à protester contre l'interdiction de la reprise de sa pièce *l'Ami des Lois*. Laya accepta d'être nommé censeur en 1827...

¹²⁵ MU du 26-27 mai 1843, p. 1264-1267. Sur la Commission spéciale des théâtres royaux, créée par l'ordonnance royale du 31 août 1835, cf. chapitre 5, II, §2.1.

premier renvoie au comité supérieur de la censure créé en 1827 par Villèle et présidé par Louis de Bonald¹²⁶ tandis que le second fait référence, d'une part à la Commission consultative placée près du ministre de la justice pour examiner la valeur des ouvrages dont l'impression est demandée aux frais de l'Etat¹²⁷, et d'autre part au conseil d'Etat¹²⁸. L'idée est reprise officiellement sous la II^e République lorsque le conseiller d'Etat Edouard Charton établit dans son projet de loi sur les théâtres que la « fonction la plus grave et la plus délicate » accordée à la « Commission spéciale des théâtres » devant être créée près du ministre de l'Intérieur sera « d'apprécier les réclamations que pourront élever les auteurs lorsque, sur le rapport des agents ordinaires de la censure, il aura été formé opposition à la représentation de leurs pièces¹²⁹ ». Ce projet de loi subissant le même sort que celui de 1843, le comité d'appel ainsi entendu ne vit jamais le jour et ne semble pas avoir eu de postérité intellectuelle au-delà de la Seconde République¹³⁰. En revanche, l'originalité d'une censure prise en charge par des auteurs dramatiques organisés en une véritable corporation perdure sous des formes différentes jusqu'à la fin du XIX^e siècle.

Cette troisième solution est défendue par Emile Souvestre et Victor Hugo lors de leur audition devant le Conseil d'Etat le 30 septembre 1849¹³¹. Les deux auteurs, hostiles à toute forme de censure préventive, souhaitent une censure répressive confiée à une

¹²⁶ Il s'agit en fait d'un « conseil de surveillance » chargé de superviser le bureau des six censeurs institués à Paris après le rétablissement de la censure des écrits périodiques par les ordonnances du 24 juin 1827. La disposition n'était pas vraiment inédite puisqu'elle était présente dans les articles 9 et 11 de l'ordonnance du 1^{er} avril 1820 prise en exécution de la loi du 31 mars précédent qui établissait un régime d'exception contre la presse après l'assassinat du duc de Berry. Cf. Charles Lesur, *Annuaire historique universel pour 1827*, op. cit., p. 244-245 et *Ibidem*, appendice, p. 42 (détail de la composition du conseil avec deux remaniements).

¹²⁷ Le « Comité pour l'examen des ouvrages dont l'impression gratuite est demandée » est mentionné dans l'*Almanach royal* à partir de 1831. Il comportait neuf membres en 1843. Cf. *Almanach royal et national*, Paris, Guyot et Scribe, 1843, p. 115.

¹²⁸ « Le Conseil d'Etat lui-même n'est qu'un conseil consultatif ; c'est un tribunal d'appel administratif. Le ministre a le droit constitutionnel de ne point adopter ses avis, mais il est naturel de penser que des avis médités par une réunion d'hommes si pleins d'expérience pratique et de lumières, prennent aux yeux du ministre une autorité à laquelle il doit craindre rarement d'associer la sienne ». Lebrun n'insiste pas plus sur ce dernier exemple, assez malheureux en matière théâtrale : le projet de loi de 1831 sur la censure a été enterré (cf. *supra*, I, §1.1.2), tout comme le sera celui de 1850...

¹²⁹ *Rapport de M. le Conseiller Charton [...]*, op. cit., p. 16. Charton reprend visiblement l'idée énoncée par Scribe lors de son audition le 30 septembre 1849 (*Enquête [...]*, op. cit., p. 133-134 et p. 148).

¹³⁰ Dans son rapport sur le projet de loi relatif à la police des théâtres, Monet refuse que la commission des théâtres soit érigée en commission de censure mais concède « qu'il serait peut-être profitable de la consulter comme *tribunal d'appel* » (*MU* du 2 juillet 1850, p. 2338). L'année suivante, Joly, député de Saône et Loire siégeant à l'extrême-gauche, s'y réfère à son tour au cours du débat sur le projet de loi visant à proroger la censure préventive jusqu'en 1852. Il oppose « une censure intelligente, honnête, morale et donnant des garanties par sa responsabilité » (celle du projet de loi du Conseil d'Etat) à « la censure aveugle, obscure, dégradante des bureaux » (celle du projet de loi du gouvernement). *MU* du 31 juillet 1851, p. 2187.

¹³¹ *Enquête [...]*, op. cit., p. 132-154. Séance du 30 septembre 1849. Ce qui suit en est tiré.

sorte de conseil de l'ordre des auteurs dramatiques. Souvestre le qualifie de « tribunal d'honneur » tandis que Hugo n'envisage pas de dénomination préconçue puisqu'il propose un « jury de blâme ou tout autre nom que vous voudrez ». Le point commun réside dans le postulat institutionnel consistant à regrouper tous les auteurs dramatiques au sein d'une « corporation » dont la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD) fondée en 1829 à l'initiative d'Eugène Scribe formerait l'ossature à condition de réviser ses statuts dans un sens nettement plus contraignant¹³². « L'établissement d'une jurande ou maîtrise littéraire » : c'est ainsi que le conseiller d'Etat Defresne résume la proposition, approuvant à la fois son bien-fondé intellectuel tout en la renvoyant à un avenir très incertain¹³³. Si elle fut effectivement abandonnée sous cette forme, la tentation d'un conseil de l'ordre des auteurs dramatiques resurgit au parlement à la fin du XIX^e siècle. Auditionné lors de l'enquête menée par la commission de 1891, Alexandre Bisson suggère que trois examinateurs, nommés lors de l'assemblée générale de la SACD, puissent conseiller « les auteurs timorés et les directeurs dans l'embarras¹³⁴ ». A l'image des peintres « qui écartent de leur salon annuel les toiles inconvenantes », les auteurs dramatiques feraient ainsi leur police eux-mêmes, idée jugée excellente par Antonin Proust¹³⁵. Cette « censure amicale et facultative » n'est pas

¹³² Victor Hugo estime qu'il faut « mêler à l'esprit de liberté l'esprit de gouvernement » et prévoit par conséquent de rendre obligatoire l'adhésion de tout auteur dramatique à la SACD : « L'Etat dira : "Tout individu qui voudra faire représenter une pièce sur un théâtre du territoire français, pourra la faire représenter sans la soumettre à la censure ; mais il devra être membre de la société des auteurs dramatiques". Personne, de cette manière, ne restera en dehors de la société ; personne, pas même les nouveaux auteurs, car on pourrait exiger pour l'entrée dans la société la composition et non la représentation d'une ou plusieurs pièces ». Hugo poursuit en expliquant qu'il souhaite l'organisation d'une corporation « non pas seulement de tous les auteurs dramatiques, mais encore de tous les lettrés », c'est-à-dire de « tout homme qui écrirait et ferait publier quelque chose ». *Enquête [...], op. cit.*, p. 149. Le moins que l'on puisse dire est que cette idée d'une corporation littéraire à laquelle l'Etat confère un véritable monopole est assez contradictoire avec les convictions libérales que Hugo défend par ailleurs.

¹³³ « L'institution qu'ils [Souvestre et Hugo] demandent serait une grande et utile institution ; mais comme eux, je pense qu'il n'y faut songer que pour un temps plus ou moins éloigné ». *Ibidem*, p. 150.

¹³⁴ JOdoc CD, Annexe n°1669, p. 2537. Déposition d'Alexandre Bisson dans la séance du 18 mars 1891.

¹³⁵ « Je remercie M. Bisson d'avoir inséré dans sa déposition une idée, déjà émise en 1880, et que je trouve très juste. Pendant des années, nous avons entendu les artistes peintres, sculpteurs, s'écrier : nous demandons à l'Etat un bon jury. Il en a été ainsi jusqu'au jour où, fatigués d'entendre ces réclamations incessantes, nous avons dit aux peintres et aux sculpteurs : faites le jury vous-mêmes et débarrassez l'Etat de cette préoccupation. M. Bisson propose d'appliquer le même système aux auteurs dramatiques. Si les auteurs dramatiques croient avoir besoin d'une censure, qu'ils la désignent eux-mêmes. Je remercie M. Bisson de cette idée absolument libérale ; c'est un argument excellent en faveur de la suppression de la censure ». *Ibidem*, p. 2537. Le salon de 1880 avait été marqué par un bras de fer entre le jury présidé par Bouguereau et le sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts Edmond Turquet. Ce dernier finissait par céder et l'année suivante, ce fut le comité élu par la Société libre des artistes qui organisa le Salon. Toutes les œuvres présentées durent être soumises à un jury de quarante personnes pour la peinture, treize pour la sculpture, dix pour la gravure et neuf pour l'architecture. Voir Anne Martin-Fugier, *La Vie d'artiste au XIX^e siècle*, Audibert, 2007, p. 223-224.

discutée dans le débat de 1892 mais elle inspire Couyba qui résume le 26 juin 1897 la situation d'exception juridique afférente aux gens de théâtre à la fin du XIX^e siècle :

Tous les corps de métiers, vous le savez, ont pour défendre leurs droits violés, leur tribunal d'appel et leur conseil de prud'hommes, composé de leurs pairs, élus par eux. Seuls les artistes, auteurs dramatiques et compositeurs sont privés de tous moyens de défense à l'égard du vote rigoureux des censeurs, et sont jugés, non par leurs pairs, mais par des fonctionnaires qui, la plupart du temps, ne rendent pas compte au ministre, très occupé par ailleurs, de leurs suppressions et interdictions. Par ces motifs, vous estimerez, messieurs, que le *statu quo* n'est plus possible et que deux solutions seulement semblent s'offrir à nous : ou supprimer purement et simplement la censure, ou l'améliorer¹³⁶.

En attendant sa suppression par voie budgétaire, Couyba opte pour la seconde solution en proposant un projet de loi dont l'article unique stipule : « Il est établi à côté de la commission d'examen instituée par la loi du 24 juin 1874, une commission libre de défense des ouvrages dramatiques, composée de trois membres élus de la société des auteurs et compositeurs dramatiques, et de trois membres de la société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique ». Ce nouveau rouage, destiné à aplanir tout conflit survenu entre auteurs et censeurs en introduisant une négociation intermédiaire entre les auteurs eux-mêmes en plus de celle nouée avec les censeurs, n'est pas jugé suffisamment convaincant. Bien que des applaudissements à gauche et à l'extrême gauche se fassent entendre – à en croire le *Journal officiel* – la déclaration d'urgence est rejetée par 309 voix contre 202 et renvoyée à la commission d'initiative parlementaire¹³⁷. L'auteur du projet du loi y renonce lui-même à la fin de l'année lors de la discussion du budget et justifie ce retournement par l'impossibilité pratique de constituer la commission après consultation des littérateurs et auteurs dramatiques¹³⁸. Cette raison, qui met en jeu des rapports de force internes à la SACD entre auteurs consacrés et auteurs non reconnus¹³⁹, ne doit pas masquer l'essentiel : c'est bien la réaffirmation permanente de la responsabilité ministérielle qui explique l'échec de toute réforme de la procédure visant à faire appel des décisions des censeurs. Hallays-Dabot

¹³⁶ *JO* du 26 juin 1897, p. 1688.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 1699. le résultat annoncé au moment du vote (313 voix contre 206) a été légèrement corrigé dans l'annexe au procès-verbal de la séance. L'absence du ministre des Beaux-Arts à la séance est invoqué comme un argument pour refuser la prise en compte de la proposition à la fois par le comte du Périer de Larsan, Georges Berger (qui en tant que rapporteur du budget des Beaux-Arts veut entendre le ministre devant la commission) et le président du Conseil Jules Méline.

¹³⁸ Couyba a bien conscience qu'il « [se] trouve dans une situation bizarre » puisqu'il est amené à combattre à la fois sa propre proposition de loi, et celle de Georges Berger qui l'avait reprise dans son rapport budgétaire ! (*JO* du 3 décembre 1897, p. 2678).

¹³⁹ Cf. *infra*, II, § 2.2

l'énonce sous forme d'aphorisme : « Il est pour l'auteur un juge d'appel, le ministre. La censure a le devoir de la sévérité, le ministre a le droit de grâce¹⁴⁰ ».

2.3.2 Les raisons du refus : la triple garantie de la responsabilité ministérielle

Lors du débat sur le projet de loi des théâtres débattu à la Chambre des Pairs en 1843, Duchâtel répond aux propositions de Lebrun et Dubouchage par une fin de non-recevoir en rappelant un des « principes élémentaires de notre droit constitutionnel » : « Si la responsabilité ministérielle se bornait aux actions du ministre lui-même, elle serait illusoire tant elle serait limitée ; mais il est établi en principe et dans la vérité des choses, que la responsabilité ministérielle couvre les actes des agents toutes les fois que les ministres ne les ont pas désavoués¹⁴¹ ». Énoncée ici de façon cardinale sous la monarchie de Juillet, cette conception de la responsabilité ministérielle se retrouve à l'identique sous la Troisième République. Chaumié rappelle ainsi que le ministre des Beaux-Arts est souvent « institué à l'état de juridiction d'appel » et assume devoir prendre si nécessaire des « arrêts de réformation » quant aux décisions des censeurs sans que ceux-ci ne se trouvent désavoués pour autant¹⁴².

Une triple garantie vient appuyer la défense de la responsabilité du ministre. La connaissance personnelle d'une pièce sujette à controverse avec la censure est généralement avancée en cas de contestation, ce que recommandait Napoléon dès 1809¹⁴³. Le comte d'Argout affirme ainsi le 15 mars 1833 : « Je prie la Chambre d'observer que pour rendre aussi faciles que possible les représentations dramatiques, et afin d'éviter des difficultés de la part d'agents secondaires, c'est moi-même qui ai lu toutes les pièces qui m'ont été apportées (*Rires d'approbation sur tous les bancs*)¹⁴⁴ ». En 1891, Léon Bourgeois lit à la tribune des extraits de la *Fille Elisa* pour justifier l'interdiction de la pièce, tandis que deux ans plus tard son successeur Charles Dupuy,

¹⁴⁰ Hallays-Dabot, *op. cit.*, p. 331.

¹⁴¹ *MU* du 26-27 mai 1843, p. 1267.

¹⁴² « Les arrêts de réformation – permettez cette expression à quelqu'un qui a été avocat toute sa vie – les arrêts de réformation ne veulent cependant pas dire que le premier jugement ait été mal rendu. Il a été bien rendu parce qu'on se trouvait à un moment où l'état des esprits rendait telle ou telle représentation dangereuse, alors que plus tard, en des circonstances plus calmes, ces représentations peuvent n'avoir plus de difficulté, de péril ». *JO* du 18 novembre 1904, p. 2513. Séance du 17 novembre.

¹⁴³ « Vous ne devez pas vous en rapporter seulement à vos bureaux sur les pièces de théâtre qui sont soumises à leur examen ; il faut les lire, afin de juger par vous-même du degré d'opportunité qu'il y a à en permettre ou à en défendre la représentation ». Lettre de Napoléon au ministre de l'Intérieur, datée du 17 septembre 1809 de Schönbrunn, citée dans Lacan et Paulmier, *op. cit.*, p. 117-118, note 1. Le conseil ne peut évidemment être appliqué qu'aux pièces particulièrement « sensibles ».

¹⁴⁴ *AP* (2^{ème} série), t. 81, p. 257.

confronté à une question de Barrès sur l'interdiction de l'*Automne*, ironise dans sa réponse : « j'ai lu cette pièce ; j'ai pris cette peine, et c'en est une (*On rit*)¹⁴⁵ ». Toutefois, le ministre ne peut évidemment pas lire tous les manuscrits incriminés : pour compléter l'insuffisance de la première disposition, le recours à la publicité – *via* la presse, la publication ou les pétitions – s'impose comme un second moyen. C'est encore Duchâtel qui le théorise en 1843 comme une garantie constitutionnelle : « L'appel à la publicité est un moyen régulier de notre Gouvernement, c'est par cet appel à la publicité que les abus sont connus, non seulement de la France, mais encore des ministres eux-mêmes [...]. S'ils sont connus, de deux choses l'une : ou le ministre ne les réforme pas, et alors les chambres lui en demandent raison ; si le ministre les réforme, la responsabilité ministérielle a produit son effet¹⁴⁶ ». La première hypothèse formulée par Duchâtel exprime la troisième forme de garantie des citoyens face à l'affirmation de la responsabilité ministérielle « couvrant » les décisions des censeurs : le parlementarisme. Son développement en matière théâtrale, qui se traduit sous la Troisième République par des questions ou interpellations portant sur la censure¹⁴⁷, est réaffirmé avec force par Léon Bourgeois lors du grand débat sur la censure en 1892. Comparant la situation respective du juge et celle du ministre eu égard à la notion de responsabilité, il rappelle que si le premier se voit conférer une certaine indépendance par son caractère inamovible, le second compense sa dépendance plus grande à l'égard des circonstances politiques par la nécessité de rendre compte de ses actes devant le Parlement¹⁴⁸. Il convient donc de reprendre l'ensemble de ces débats parlementaires en proposant désormais une analyse comparée des arguments échangés pour ou contre la censure.

II Les enjeux du débat : censure préventive ou censure répressive ?

1 Permanence et inflexion de l'arsenal argumentatif

1.1 L'argument idéologique : « l'exception théâtrale » est-elle justifiée ?

1.1.1 Le premier XIX^e siècle : un consensus apparent

¹⁴⁵ *JO* du 7 mars 1893, p. 860. Séance du 6 mars.

¹⁴⁶ *MU* du 26-27 mai 1843, p. 1267.

¹⁴⁷ Voir notre annexe n°3.

¹⁴⁸ « En effet, si je ne suis pas irresponsable à la manière du juge ordinaire, je suis responsable devant l'opinion publique, devant la volonté du pays, devant la Chambre, qui représente cette opinion publique et cette volonté du pays (*Très bien ! très bien !*). Et quand j'accomplis ainsi un acte qui paraît constituer une violation des lois, y a-t-il un risque véritable, dans un gouvernement comme le nôtre, républicain et parlementaire, à l'intervention du ministre ? Il n'y en a pas ; et vous savez que la responsabilité ministérielle arrêterait rapidement un homme qui voudrait, dans l'interprétation des lois, abuser de son pouvoir pour faire acte d'arbitraire (*Très bien ! très bien !*) ». *JO* du 6 mars 1892, p. 181.

« Avec, et peut-être avant les journaux, le plus puissant moyen, au 19^e siècle [sic], pour émouvoir l'opinion, c'est le théâtre¹⁴⁹ ». Quel crédit apporter à une telle assertion ? La posture d'énonciation de son auteur invite d'abord à la prudence : un censeur qui justifie par cette phrase liminaire de son procès-verbal sa recommandation d'interdire purement et simplement une tragédie reçue au Théâtre-Français ne cherche-t-il pas avant toute chose à se couvrir face à sa hiérarchie – pas de vagues, pas d'histoires – en exagérant de façon considérable le danger que constituerait la représentation de la pièce soumise à son examen ? Pourtant, toutes les sources confirment une telle emprise du théâtre sur l'opinion publique dans la première moitié du XIX^e siècle, période caractérisée par l'apogée de la dramocratie dans un contexte de limitation drastique des libertés collectives légitimée par « la peur du nombre », c'est-à-dire la méfiance, voire la défiance des gouvernants à l'égard des gouvernés¹⁵⁰. C'est pourquoi la nécessité d'une surveillance particulière du théâtre est très souvent réaffirmée, au nom d'un potentiel subversif jugé bien plus fort en théorie et dévastateur dans ses effets que la presse¹⁵¹. Cette conviction est à ce point répandue qu'elle fait figure de véritable postulat idéologique capable de dépasser le clivage qui sépare partisans de la censure préventive et défenseurs de la censure répressive. Les seconds peuvent alors partager sur cet enjeu le même point de vue que les premiers, comme l'atteste l'exposé des motifs du projet de loi présenté par Montalivet le 19 janvier 1831 devant les députés :

La liberté de la presse peut recevoir les plus larges extensions, car d'abord elle représente des intérêts plus généraux ; elle s'adresse directement à la raison, elle lui parle par une série de déductions logiques que l'intelligence peut suivre, travail méthodique qui se passe entre l'écrivain et le lecteur, et que celui-ci contrôle avant de s'abandonner à la persuasion. Et puis la liberté de la presse se corrige par elle-même, elle se dément, elle se réfute, elle se combat, elle s'amende enfin dans son action par le choc du pour et du contre.

Bien au contraire au théâtre. Là, ce ne sont plus des individualités auxquelles on s'adresse, ce sont des masses dont on s'empare. La liberté ne prend plus la peine de raisonner avec vous, elle passe

¹⁴⁹ F²¹ 966. Procès-verbal de censure de *Laurent de Médicis*, daté de février 1824 (ou 1826 ?) mais non signé.

¹⁵⁰ Cf. Introduction.

¹⁵¹ L'arrêté du 25 pluviôse an IV (14 février 1796), qui étend le rétablissement de la censure préventive à tous les théâtres de la République, est, semble-t-il, le premier *texte juridique* à consacrer « l'exception théâtrale ». Les considérants rappellent en effet qu'on ne peut affecter de « confondre la liberté de la presse, si religieusement et si justement consacrée par la Constitution, avec le droit essentiellement subordonné à l'autorité civile de disposer d'un établissement public pour y influencer, par le prestige de la déclamation et des arts, une grande masse de citoyens, et y répandre avec sécurité le poison des maximes les plus antirépublicaines, et qu'il est essentiel de rappeler aux citoyens les lois qui placent tous les établissements de ce genre sous la surveillance expresse et directe des pouvoirs constitués ». Lacan et Paulmier, *op. cit.*, p. 423. De façon significative, ce texte est partiellement cité dans les deux rapports chargés d'examiner les projets de loi sur la police des théâtres en 1850 et 1851 (voir *MU* du 2 août 1850, p. 2337 et *MU* du 3 août 1851, p. 2238).

outré à l'esprit et va droit à l'imagination. Ce n'est plus un docteur, c'est une magicienne ; elle vous fascine, elle vous entraîne, elle vous passionne. Tout favorise l'exagération de sa puissance au milieu d'un parterre ; on s'est animé pour entrer, on arrive dans une autre atmosphère, on respire à peine entre les flots qui vous poussent, les clartés qui vous inondent et la pompe qui vous enivre. Le jeune homme, surtout, ne s'appartient plus ; il appartient à la puissance extérieure qui le domine, à l'action et à l'auteur qui l'entraînent¹⁵².

En confrontant aussi radicalement le statut du journal à celui du théâtre, Montalivet met en scène une opposition tranchée : la rationalité de l'individu isolé contre l'irrationalité des individus assemblés en foule. Ce consensus théorique trouve une application édifiante à travers le célèbre opéra d'Auber, *La Muette de Portici*¹⁵³. L'exemple est cité à deux reprises à la tribune pour démontrer combien les effets potentiellement subversifs d'une œuvre théâtrale peuvent advenir en acte sous l'effet d'une foule incontrôlable, pour le pire... ou pour le meilleur¹⁵⁴ ! Envisagé dans cette optique, le théâtre interroge plus largement le statut de la parole publique auprès des masses.

Les arguments mobilisés sur la liberté théâtrale sont en effet indissociables des débats sur la liberté de réunion et s'inscrivent dans l'opposition entre les « partis » de l'Ordre et du Mouvement au début de la monarchie de Juillet. A l'extrême-gauche, Garnier-Pagès plaide pour une interprétation extensive de l'article 7 de la Charte, en considérant que le théâtre est un mode d' « émission de la pensée » parmi d'autres¹⁵⁵. Le

¹⁵² AP (2^{ème} série), t. 66, p. 213. Séance du 19 janvier 1831. Sur le texte, cf. *supra*, I, §1.1.2.

¹⁵³ Opéra en 5 actes créé à Paris salle Le Peletier le 29 février 1828. Le livret, écrit par Eugène Scribe et Germain Delavigne, a pour cadre historique la révolte des Napolitains contre l'occupant espagnol en 1647. La représentation de l'opéra au théâtre de la Monnaie à Bruxelles le 25 août 1830 fut l'événement déclencheur d'une révolution contre les Hollandais ayant débouché sur l'indépendance de la Belgique. Voir la mise au point de Cécile Vanderpelen-Diagre, « La Révolution belge et la *Muette de Portici* », *L'Avant-Scène Opéra*, n°265, 2011, p. 79-81.

¹⁵⁴ Le jugement de valeur dépend évidemment du présupposé idéologique initial de l'orateur. Le comte d'Argout, qui défend la censure préventive en tant que ministre en charge des théâtres royaux, use de l'exemple comme d'un épouvantail : « Il y a telle pièce qui, dans un instant de crise, pourrait provoquer une émeute, comme les plus graves bouleversements. Veuillez vous souvenir que la révolution belge, que la France a appuyée, a éclaté à la sortie de la représentation de la *Muette* ». AP (2^{ème} série), t. 81, p. 257. Séance du 15 mars 1833. A l'inverse, Edmond Charlemagne, qui siège dans l'opposition légitimiste au début de la monarchie de Juillet et défend la censure répressive, paraît plutôt s'en féliciter lorsqu'il relie la Révolution française et la Révolution belge à travers le souffle de la liberté qui peut galvaniser les spectateurs d'une salle de théâtre : « Qui doute qu'au commencement de notre Révolution les chants guerriers dont retentirent les théâtres n'aient puissamment contribué à cet enthousiasme qui sauva la patrie ? Et dans ces derniers temps n'est-ce pas la représentation d'une pièce où se faisaient entendre des accents de liberté, qui a donné le signal de la révolution de Belgique ? ». AP (2^{ème} série), t. 89, p. 24. Séance du 6 mai 1834.

¹⁵⁵ « Immédiatement après Juillet, toutes les libertés furent reconnues, celle du théâtre comme les autres. On ne faisait pas alors de distinctions subtiles, comme celle présentée par M. le ministre ; on ne disait pas que la Charte ne permettait que la publication des opinions, mais non pas la publication des pièces [...]. Cette distinction est contraire à la Charte, car la censure dramatique est également appliquée à l'émission de la pensée, et la pensée ne peut pas être atteinte ». AP (2^{ème} série), t. 81, p. 254. Séance du 15 mars 1833. Garnier-Pagès renvoie explicitement au projet de loi présenté par Montalivet le 19 janvier 1831 qui affirmait la même idée. Cf. AP (2^{ème} série), t. 66, p. 213.

comte d'Argout s'empresse de réfuter cet argument en rappelant en tant que ministre la position du gouvernement :

Mais le droit de représentation est tout autre, c'est un droit de rassemblement, un droit d'émeute (*Bruyantes réclamations*). Si vous l'admettiez, vous seriez obligés d'admettre la faculté pour tout citoyen, de monter sur une borne, d'ameuter le public, en lui disant ce qu'il lui plairait¹⁵⁶. Vous avez si bien senti ce danger, que vous avez voté la loi de décembre 1830, qui empêche les placards politiques¹⁵⁷. Les motifs qui ressortent de la discussion, c'est que toutes les fois que l'on agissait sur des masses rassemblées, on sortait de la faculté donnée par la Charte. Il y a alors une question d'ordre public dans laquelle le gouvernement doit intervenir¹⁵⁸.

En dépit des protestations d'une partie de l'opposition suscitée par l'expression maladroite sinon provocatrice de « droit d'émeute », la position ministérielle apparaît alors assez largement partagée sur le fond. Elle est reprise l'année suivante par Thiers qui s'exprime dans les mêmes termes et renvoie l'opposition animée par Garnier-Pagès et Odilon-Barrot à la loi sur les crieurs¹⁵⁹. Le ministre de l'Intérieur y revient une dernière fois lors de la discussion des « lois de septembre », établissant une ligne de démarcation intangible entre liberté de la presse et liberté de réunion : « toutes les fois qu'on passe de la parole écrite à la parole parlée, il faut qu'une législation nouvelle commence. L'autorisation du Gouvernement devient indispensable ; ce n'est plus la parole qui a des dangers, c'est l'action ; c'est l'action qu'il est impossible de réprimer¹⁶⁰ ». L'interprétation restrictive de l'article 7 de la Charte de 1830 s'est donc imposée définitivement après 1835 mais la chute de la monarchie de Juillet provoque le retour du débat dans les mêmes termes lors de la discussion de l'article 8 de la Constitution de 1848¹⁶¹. Le maintien de « l'exception théâtrale », obtenu *in extremis* par

¹⁵⁶ D'Argout définit à travers cette formule le droit de réunion qui sera reconnu par le parlement britannique en 1872, consacrant à Londres le rôle de tribune populaire du célèbre *Speakers' Corner* de Hyde Park.

¹⁵⁷ Allusion à l'article 1^{er} de la loi du 10 décembre 1830 sur les afficheurs et les crieurs publics. Voir le texte complet dans Duvergier, *Collection complète des lois [...]*, op. cit, p. 448-451.

¹⁵⁸ AP (2^{ème} série), t. 81, p. 256.

¹⁵⁹ « Je vous ai entendu dans la loi des crieurs faire cette distinction : "nous voudrions bien permettre les affiches, la vente, mais nous voulons interdire le cri". Vous reconnaissiez donc que là il fallait une limite, vous pensiez qu'il ne fallait pas souffrir que dans les rues on montât sur une borne pour exciter la populace [...] le gouvernement peut bien permettre des pensées, et même des pensées coupables ; il ne peut pas pénétrer dans toutes les consciences, ce serait là de la tyrannie ; mais il doit empêcher l'action désordonnée et le trouble matériel : voilà quel est son devoir. C'est ce que vous avez fait pour les crieurs publics ; pour le théâtre, la question est la même ». AP (2^{ème} série), t. 89, p. 32. Séance du 6 mai 1834. Sur cette séance très houleuse qui dérape complètement eu égard au sujet initial (la subvention théâtrale) puisque elle a lieu quelques semaines après la révolte violemment réprimée des ouvriers lyonnais et parisiens, cf. chapitre 6, II, §2.

¹⁶⁰ MU du 30 août 1835, p. 2020.

¹⁶¹ La rédaction finale est ainsi formulée : « Les citoyens ont le droit de s'associer, de s'assembler paisiblement et sans armes, de pétitionner, de manifester leurs pensées par la voie de la presse ou autrement. L'exercice de ces droits n'a pour limites que les droits ou la liberté d'autrui et la sécurité publique. La presse ne peut, en

Vivien, ne doit pourtant pas masquer une certaine inflexion qui se produit sous la II^e République du point de vue de l'argumentation de ses opposants.

1.1.2 A partir de la II^e République : le lent effritement du consensus

Deux arguments fragilisent progressivement la nécessité de maintenir « l'exception théâtrale ». Tout d'abord, la comparaison avec certains pays étrangers – la Belgique en particulier – permet de dénoncer le caractère arbitraire de la censure préventive en France. Cet argument apparaît pour la première fois au Parlement lors du débat sur le projet de loi visant à rétablir la censure préventive en 1850. Certes, Monet se réfère dans son rapport au *Theatre Act* de 1843 pour justifier la censure¹⁶². Mais Pierre Sainte-Beuve, reprenant le 30 juillet à l'Assemblée législative un amendement initialement déposé par le député Betting de Lancastel, cite en exemple la Belgique où la liberté théâtrale est appliquée depuis la révolution de 1830 sans que ses effets ne suscitent d'inconvénients susceptibles de la remettre en cause¹⁶³. L'année suivante, alors que Frémy légitime l'interdiction de *Pinchard ou Une Canaille d'honnête homme* parce que son auteur, Ferdinand Dugué, avait protesté publiquement contre cette décision, le député du Haut-Rhin Henri Savoye qui siège à l'extrême-gauche interrompt le rapporteur du projet de loi pour préciser : « la pièce a été représentée à Bruxelles, et le roi ne s'en est pas ému¹⁶⁴ ». Cette formule ouvre la voie à un paradoxe politique exploité

aucun cas, être soumise à la censure ». Texte cité dans Godechot, *op. cit.*, p. 265. Le 20 septembre, Félix Pyat avait proposé un amendement, appuyé par Victor Hugo, pour placer le théâtre sous les mêmes garanties que la presse, ce que Vivien, l'un des rapporteurs du comité de constitution, avait combattu avec succès : « Dire qu'un auteur dramatique pourra, *sans que jamais la loi puisse établir la censure*, présenter au public toute espèce de représentation, que les ouvrages les plus propres à pervertir la morale, à corrompre le peuple, pourront être représentés, c'est ce que je n'admets pas, et je supplie l'Assemblée de ne pas inscrire dans la constitution une disposition qui aurait cette portée » (*MU* du 21 septembre 1848, p. 2526). Le passage est cité comme argument d'autorité deux ans plus tard dans le rapport de Monet sur le projet de loi sur la police des théâtres (*MU* du 2 août 1850, p. 2337) et invoqué par Frémy devant l'Assemblée en 1851 (*MU* du 31 juillet, p. 2187).

¹⁶² *MU* du 2 août 1850, p. 2337. « Enfin, si nous avons besoin de nous appuyer sur des exemples étrangers, nous verrions qu'en Angleterre, pays de grande liberté industrielle, pays où la liberté de s'assembler, d'écrire, de publier sa pensée est à peu près illimitée, les théâtres ne peuvent être ouverts sans autorisation ; les représentations sont soumises à une censure rendue plus sévère encore par le bill des théâtres du 22 août 1843, promulgué à la suite d'une enquête commencée en 1832 ».

¹⁶³ *MU* du 31 juillet 1850, p. 2629. Pierre Sainte-Beuve précise à cette occasion que « l'honorable M. de Lancastel, voulant produire devant l'Assemblée un témoignage respectable de cette opinion, s'était adressé à M. le ministre de l'Intérieur de la Belgique pour lui demander quels avaient été les résultats de cette liberté des théâtres ; le ministre a répondu, dans une lettre autographe que j'ai eu l'honneur de voir, que la liberté établie en 1830 avait toujours subsisté, et que jusqu'à présent aucun inconvénient ne s'était produit ». Betting de Lancastel était le seul membre de la commission à s'être opposé au rétablissement de la censure préventive. Il est absent au moment de la discussion, d'où l'intervention du député de l'Oise.

¹⁶⁴ Le rapporteur lui rétorque alors : « Bruxelles ne ressemble pas à Paris dans ce moment-ci ». *MU* du 31 juillet 1851, p. 2186. Séance du 30 juillet. Ce drame en 5 actes était initialement prévu pour le théâtre de la Porte-

par les partisans de la liberté théâtrale sous la III^e République : comment la France, si fière de son exception républicaine, peut-elle être moins tolérante à l'égard du théâtre que certaines monarchies européennes¹⁶⁵ ? Bien que le recours à la législation étrangère soit parfois retournée par les défenseurs de la censure à leur profit, la tentation comparatiste était particulièrement bien ancrée chez les partisans de la liberté théâtrale lorsque Albéric Cahuet, avocat à la cour d'appel de Paris, publie en 1902 *La liberté du théâtre en France et à l'étranger*¹⁶⁶.

Fort logiquement, la critique de la censure qui s'appuie sur ce détour par l'étranger se double d'une critique directe à l'encontre du caractère inachevé des libertés publiques accordées par le premier gouvernement Ferry au début des années 1880¹⁶⁷. Ce second argument récurrent est défendu par des députés comme Edmond Turquet qui affirme devant la commission du budget 1883 qu'« au point de vue politique, la censure est arbitraire et en contradiction avec la liberté qui a été proclamée pour la presse, la parole et le crayon¹⁶⁸ » ou bien encore Georges Laguerre qui martèle en 1887 : « la liberté des théâtres, il faut le dire, est une liberté comme les autres¹⁶⁹ ».

Saint-Martin. Il a finalement été représenté au théâtre Saint-Hubert de Bruxelles le 11 mars 1851 sous le titre *Monsieur Pinchard*. Ce nom inspirera Feydeau pour deux personnages (le mari et la femme) du *Dindon*.

¹⁶⁵ Si Laguerre se contente de faire l'éloge de la liberté théâtrale en Belgique (*JO* du 29 janvier 1887, p. 202), d'autres députés jouent à plein sur le registre du paradoxe. Guillemet reprend dans son rapport la déposition d'Antoine devant la Commission d'enquête de 1891 : « Sur soixante-dix ou quatre-vingts pièces que nous avons jouées depuis quatre ans, dit M. Antoine, directeur du Théâtre-Libre, une trentaine ont été représentées à l'étranger, à Saint-Pétersbourg, en Angleterre, en Belgique ; je citerai notamment la *Fille Elisa*, qui a été interdite en France et qui a été représentée à Bruxelles sans aucun trouble. Eh bien, elles n'ont jamais donné lieu à un scandale quelconque, et dans ces pays essentiellement monarchiques, nous avons rencontré la plus large tolérance ». Guillemet, *op. cit.*, p. 2516. Trois ans plus tard, Paul Vigné d'Octon rappelle à la tribune que *Les Ames solitaires* de Hauptmann, pièce interdite par la préfecture de police le 12 décembre 1893, « a poursuivi le cours de ses succès en Belgique, en Hollande, pays monarchiques, plus hospitaliers à l'art – il est douloureux d'en convenir – que la France républicaine ». *JO* du 21 janvier 1894, p. 58 (cf. *Infra*, III, §1.2).

¹⁶⁶ Albéric Cahuet, *La Liberté du théâtre en France et à l'étranger. Histoire, fonctionnement et discussion de la censure dramatique*, Paris, Dujarric, 1902. Le fonctionnement de la censure à l'étranger est décrit sous la forme d'un bref panorama parcourant la législation de sept pays : l'Angleterre, la Russie, l'Italie, le Danemark, la Belgique, le Portugal et les Etats-Unis (Deuxième partie, chapitre 2, p. 310-326).

¹⁶⁷ La loi sur la liberté de réunion (30 juin 1881) substitue à l'autorisation préalable fixée par la loi du 6 juin 1868 la simple déclaration (supprimée à son tour en 1907). La loi sur la liberté de la presse (29 juillet 1881) supprime les dispositions restrictives maintenues par la loi du 11 mai 1868 et fut considérée comme une loi quasi-organique de la République. On peut ajouter la loi dite Waldeck-Rousseau qui légalise les syndicats (21 mars 1884) lors du second gouvernement Ferry.

¹⁶⁸ C 3302. Séance du 20 mai 1882, f. 179. Edmond Henri Turquet (1836-1914) fut député de l'Aisne de 1871 à 1889. Nommé une première fois sous-secrétaire au ministère de l'Instruction publique en charge des Beaux-Arts (5 février 1879 – 10 novembre 1881), il rappelle en préalable à son intervention avoir demandé chaque année au ministre la suppression de la censure. Son exemple est toutefois sujet à caution car il change complètement d'avis quelques années plus tard (cf. *infra*, II, §3.2).

¹⁶⁹ *JO* du 29 janvier 1887, p. 199. Séance du 28 janvier. Cet argument fait désormais partie de l'arsenal des partisans de la liberté théâtrale comme Couyba qui déclare le 2 décembre 1897 : « vous avez le livre tout à fait libre, le journal libre, la réunion publique libre ; et vous ne voudriez pas que le théâtre, au point de vue politique, ainsi que la chanson, fussent libres ? » (*JO* du 3 décembre 1897, p. 2682).

Ainsi, les adversaires de la censure préventive dénoncent « l'exception théâtrale » comme illégitime au regard de la législation libérale de la République « opportuniste » et plaident pour un « régime de droit commun » qui rapprocherait au pénal le statut de l'imprimé, de la réunion publique et du théâtre. Par ailleurs, ils considèrent cette exception comme absurde dans la mesure où le potentiel subversif du théâtre se serait renversé au profit de la presse et des réunions publiques. Selon cette interprétation, les progrès de « la civilisation du journal », c'est-à-dire la démocratisation de l'accès à l'imprimé qui se manifeste en particulier par le développement de la presse à grand tirage, comme l'avènement des meetings politiques, rendent obsolète la méfiance particulière à l'encontre d'une « dramaturgie » en déclin relatif¹⁷⁰. Dans la conclusion du rapport d'enquête sur la censure en 1891, Gaston Guillemet est le premier député à prendre l'exact contrepied de l'argumentation défendue au temps de la monarchie de Juillet en développant cette idée que « la peur du nombre » n'est plus à chercher prioritairement du côté du théâtre :

Nous croyons le journal plus dangereux que le théâtre, car il pénètre à [des] millions d'exemplaires dans tous les foyers ; il n'attend pas le lecteur, il le visite, il le surprend, le poursuit. Organe de polémique, il est forcément plus passionné que le théâtre, et comme il aspire à diriger l'opinion plutôt qu'à la refléter, il peut être tenté de la fausser à son gré [...] ¹⁷¹. Plus dangereuse encore est la réunion publique, car l'exaltation d'un orateur peut facilement allumer l'émeute. Quelque rapide que soit l'intervention du parquet, il ne peut empêcher la France entière de lire l'article tiré à 100 000 ou 200 000 exemplaires, il ne peut arrêter le mal produit par un énergumène de réunion publique. Et cependant, ces graves inconvénients ont-ils empêché nos prédécesseurs de voter les libertés de la presse et de réunion ¹⁷² ?

Au final, les attaques qui se multiplient contre « l'exception théâtrale » sous la Troisième République ont pour but de rendre la censure totalement *anachronique*,

¹⁷⁰ Cf. introduction.

¹⁷¹ Afin de donner plus de poids au danger du journal, Guillemet interpole ici un passage de l'exposé des motifs du projet de loi sur la presse présenté par Pinard à la fin du Second Empire : « Ses hardiesses mêmes lui conquièrent des partisans, et tout le sert quand il [le journal] attaque la souplesse d'une langue féconde en ressources insidieuses, et le milieu dans lequel il parle, milieu prompt à accueillir l'ironie et le ridicule qui tuent plus sûrement que la violence » (*MU* du 20 mars 1867). L'argumentation inverse exactement celle avancée dans le projet de loi Montalivet de 1831 (cf. *supra* §1.1.1).

¹⁷² Guillemet, *op. cit.*, p. 2519. Il développe la même argumentation à la Chambre le 5 mars 1892. Massé la reprend dans son rapport sur le budget des Beaux-Arts 1904 : « les réunions publiques où l'on peut tout dire et contre le Gouvernement et contre l'ordre social n'ont jamais été interdites depuis que la République existe et cependant les hommes seuls vont dans les réunions publiques et encore ceux que la politique intéresse particulièrement, qui par suite sont plus excitables ; jamais il n'est venu à l'idée de ceux qui sont partisans de la censure de demander que les réunions publiques soient interdites. Ce serait aussi peu libéral, *mais cependant plus logique* que de ne point accorder aux théâtres la liberté dont jouissent la presse et la tribune ». *JOdoc* CD, Annexe n°1203 (4 juillet 1903), p. 1281. Souligné par nous.

quitte à en faire le péché républicain irrémédiable entre tous. Gustave Isambert le résume avec éloquence à la tribune le 18 janvier 1892 :

Je le demande à la Chambre, je le demande au Gouvernement lui-même : est-ce qu'il est de la dignité du gouvernement républicain, vingt et un ans et plus après le décret du gouvernement de la Défense nationale, de traîner derrière soi cette loque d'arbitraire, de bon plaisir, d'ancien régime, détremmée par toutes les pluies, effilochée à tous les vents, qui n'a plus ni forme ni couleur, qui ne rappelle qu'une tradition justement décriée et des tracasseries stérilement odieuses ? (*Très bien ! très bien ! sur les mêmes bancs*). Messieurs, je voudrais que nous fussions tous d'accord pour déclarer une bonne fois ici, d'un seul cœur, s'il était possible, que Censure et République sont des mots qui hurlent de rester accouplés (*Applaudissements à gauche*) »¹⁷³.

Le seul argument idéologique ne saurait toutefois être invoqué dans le débat parce que le fait d'interdire une pièce avant ou après sa représentation a des effets économiques : le directeur n'est-il pas avant tout un entrepreneur ?

1.2 L'argument économique : comment garantir au mieux les intérêts du directeur ?

Les partisans de la censure préventive avancent un argument qu'ils jugent imparable : la censure permettrait d'éviter la faillite du directeur en le protégeant – fût-ce malgré lui – des conséquences financières résultant de l'interdiction d'une pièce *après* sa représentation. Le comte d'Argout est le premier à l'affirmer à la tribune en expliquant le 15 mars 1833 que le jugement d'une pièce incriminée par les tribunaux serait « désastreux pour les entrepreneurs de théâtre, parce que l'interdiction de la représentation ne viendrait qu'après tous les frais faits pour cette représentation, frais tellement considérables quelquefois, que l'interdiction d'une pièce peut entraîner la ruine d'un entrepreneur¹⁷⁴ ». Dès lors, les ministres qui lui succèdent reprennent le même refrain, ajoutant parfois un couplet chiffré pour rendre plus imposant le sens de la démonstration, quitte à arrondir parfois généreusement la somme ! Thiers rappelle ainsi en 1835 qu'« une mise en scène peut coûter depuis 10 000 jusqu'à 100 et même 150 000 francs, s'il s'agit de l'Opéra¹⁷⁵ », tandis que Duchâtel évoque en 1843 « des

¹⁷³ JO du 19 janvier 1892, p. 36. Séance du 18 janvier. L'anachronisme de la censure sous la République avait été dénoncé avec humour dans la déposition d'Albin Valabrègue le 27 mai 1891 : « Dans quelques mois, la République aura ses vingt et un ans, faites-lui cadeau pour sa majorité de la liberté théâtrale, et envoyez la censure dramatique, qui fait tache au milieu de nos institutions, rejoindre, dans le cimetière des idées mortes, la censure des écrits qui l'attend dans un caveau de famille ». JOdoc CD, *op. cit.*, p. 2540.

¹⁷⁴ AP (2^{ème} série), t. 81, p. 257. On notera le choix significatif du terme « entrepreneur » à la place de « directeur ». Cet argument justificatif se trouve dans l'article 6 du décret du 25 avril 1807.

¹⁷⁵ MU du 30 août 1835, p. 2020. Le travail d'Anne-Sophie Cras, qui a précisément établi les frais de mise en scène des opéras représentés entre 1831 et 1847, permet de nuancer l'assertion. Seuls deux opéras ont coûté plus de 100 000 francs : *La Juive* (134 004 francs), opéra en 5 actes de Scribe et Halévy représenté le 23 février

dépenses considérables, qui vont quelquefois jusqu'à 100 000 francs pour les grands théâtres¹⁷⁶ ». A partir du Second Empire, la nécessité de rentabiliser des dépenses toujours plus coûteuses passe par l'augmentation du nombre de représentations d'une pièce (plusieurs centaines en cas de succès) au détriment du renouvellement de l'affiche¹⁷⁷. Dès lors, l'autorisation préalable devient plus que jamais une garantie financière. Dans son *Histoire de la censure* publiée en 1862, le censeur Victor Hallays-Dabot rappelle *a contrario* combien les inconvénients du système répressif sont liés aux conséquences financières engendrées par les lenteurs de la procédure judiciaire en cas de suspension temporaire : « Pour peu que l'on sache à quel point l'axiome, *time is money*, peut paraître avoir été inventé pour les directions théâtrales, on comprendra combien peu sont en mesure de supporter des délais aussi prolongés¹⁷⁸ ».

Que répondent à cette objection les députés qui défendent le système répressif ? Le discours d'Edmond Charlemagne en 1835 lors de la discussion des « lois de septembre » développe une contre-argumentation en trois points : juridique, financier et moral¹⁷⁹. Argument juridique : si l'article 21 du projet de loi rétablit l'examen préalable des manuscrits, l'article 22 maintient la possibilité pour l'administration de fermer un théâtre, provisoirement ou définitivement, et constitue un acte arbitraire¹⁸⁰ : « En comparaison, une loi répressive sera toujours une mesure fort douce, quelque sévères qu'en puissent être les dispositions ». Argument financier : l'expérience menée depuis 1830 montre que l'impact des interdictions de pièces survenues après la première représentation a été limité : « Nous n'avons pas vu que de pareilles mesures aient causé la ruine d'un entrepreneur ». Argument moral : le directeur qui s'exposerait à être condamné par les tribunaux « non pas une, deux, ni trois fois seulement, mais dix ou douze fois de suite » ne saurait être défendu puisque ses multiples récidives témoigneraient alors d'un comportement irresponsable ; loin de plaindre son sort, « on

1835 et *Les Huguenots* (109 076 francs), opéra en 4 actes de Scribe et Meyerbeer représenté le 29 février 1836 (Thiers n'avait donc pas le chiffre !). Cf. Anne-Sophie Cras, *L'exploitation de l'Opéra sous la monarchie de Juillet*, Thèse de l'école des Chartes, 1996, t. II, p. 309-313. A titre de comparaison, le directeur de l'Odéon Harel avait lancé dès 1830 une campagne de publicité annonçant que la production de *Napoléon Bonaparte ou Trente ans de l'histoire de France* (drame en 6 actes d'Alexandre Dumas créé le 10 janvier 1831) coûterait 100 000 francs. Cf. Robert Baldick, *La Vie de Frédérick Lemaître. Le lion du Boulevard*, Paris, Denoël, 1961, p. 99.

¹⁷⁶ MU du 28 mai 1843, p. 1284. Voir la remarque de la note précédente.

¹⁷⁷ Sur ce phénomène qualifié dans le vocable économique d'« allongement en série » des représentations, voir Christophe Charle, *Théâtres en capitales*, Paris, Albin Michel, 2008, p. 202-220.

¹⁷⁸ Victor Hallays-Dabot, *op. cit.*, 1862, p. 295.

¹⁷⁹ MU du 30 août 1835, p. 2019-2020. Séance du 29 août.

¹⁸⁰ Le député se trompe en voulant dénoncer la mesure puisqu'il mentionne l'article 21 à la place de l'article 22.

devrait se féliciter de la ruine de son établissement¹⁸¹ ». La liberté industrielle des théâtres accordée par le décret du 6 janvier 1864 n'infléchit pas l'argumentaire, bien au contraire : à la fin du XIX^e siècle, Guillemet le reprend à l'identique, justifiant précisément par la lourde responsabilité financière qui incombe au directeur de théâtre le fait que « s'il y avait à choisir entre ces trois libertés : liberté de réunion, liberté de la presse et liberté du théâtre, c'est peut-être celle-ci qui devrait passer la première¹⁸² ». Cette dernière considération amène à s'interroger finalement sur l'efficacité des deux procédures en concurrence, troisième enjeu transversal au XIX^e siècle.

1.3 L'argument juridictionnel : quelle procédure est la plus efficace ?

Cet enjeu peut se décliner en quatre questions. Tout d'abord, la censure préventive est-elle un filtre permettant de retenir les passages jugés subversifs d'une œuvre ou bien au contraire n'est-elle qu'une passoire qui laisse passer toutes les allusions ? Le ministre Faye reconnaît en 1888 que le « filtrage » opéré par le Gouvernement n'est qu'un pis-aller : « il n'arrête pas tout ; il arrête ce qu'il peut¹⁸³ ». Quatre ans plus tard, le député Louis Hémon reprend l'idée et résume l'évolution séculaire du postulat des tenants de la censure préventive :

De cette enquête, j'ai retenu un mot de M. Meilhac, bien digne d'un observateur et d'un analyste tel que celui-là. "Même sans rien faire, disait-il, la censure est utile par cela seul qu'elle existe". Eh oui ! Voilà le dernier mot, le mot vraiment philosophique de ce débat. Que la censure soit légère à l'art, qu'elle vise à se rendre de moins en moins sensible, je l'en loue pour mon compte ; c'est sa véritable façon de progresser. Mais qu'elle soit là, et qu'on sache qu'elle est là ! C'est tout ce qu'il faut pour tenir en respect les trafiquants en obscénités et les spéculateurs en scandale (*Très bien ! très bien ! au centre*) jusqu'au jour qu'il faut espérer, qu'il faut appeler de tous nos vœux, où la censure tombera en désuétude faute d'application¹⁸⁴.

Le censeur s'apparenterait ainsi à une sorte de vieux chevalier qui monterait la garde et dont l'épée, fût-elle désormais largement ébréchée, suffirait encore à tenir à distance les

¹⁸¹ Une formule de Guillemet lui fait exactement écho en 1892 : « Si quelques-uns manquaient de prudence et se ruinaient, il n'y aurait pas à les plaindre : il faudrait se féliciter, au contraire, de leur disparition ». *JO* du 6 mars 1892, p. 175. Séance du 5 mars.

¹⁸² *JO* du 6 mars 1892, p. 174. La citation est une paraphrase de la déposition d'Albin Valabrègue devant la commission le 27 mai 1891, Guillemet se contente d'ajouter par prudence « peut-être ». Le rapporteur considère que « le directeur d'une feuille publique a souvent intérêt à se montrer agressif, violent, subversif, parce qu'il peut recueillir des bénéfices nombreux de l'éclat des poursuites dirigées contre lui » tandis que pour les directeurs des théâtres « le luxe et les merveilles de la mise en scène les obligent à des frais considérables qui amèneraient certainement leur ruine si les représentations étaient interrompues ».

¹⁸³ *JO* du 9 mars 1888, p. 854. Georges Leygues tient un discours similaire en 1902 : « Si c'est un mal, c'est un mal qu'on ne pourrait éviter sans tomber dans un pire ». *JO* du 5 mars 1902, p. 1120.

¹⁸⁴ *JO* du 6 mars 1892, p. 174.

provocateurs qui tenteraient d'assailir la vertu dramatique, en attendant que celle-ci, soutenue par le public, ne triomphe du vice. Face à une telle défense, les partisans de la liberté théâtrale se font un plaisir de rappeler que la censure, tracassière par essence – le censeur devant justifier ses émoluments – s'est toujours couverte de ridicule : le travail d'« épiluchage » fondé sur un zèle aveugle et excessif conduit les censeurs à supprimer des passages innocents dans lesquels ils voient à tort autant de possibilités d'allusions subversives¹⁸⁵. Au ridicule s'ajoute l'impuissance : les allusions sont souvent insaisissables puisque leur caractère virtuellement subversif ne s'actualise aux yeux – ou aux oreilles – du public qu'en fonction du contexte propre à la représentation, ce que Benjamin Constant rappelle le 13 mai 1825 : « C'est en voulant éviter les allusions et en défigurant les pièces anciennes et modernes qu'on fixe le public sur ces allusions ; nous avons eu des exemples dans tous les temps, sous l'Empire comme à présent, et les gouvernements s'en sont toujours mal trouvés¹⁸⁶ ». A la figure du censeur-Procuste invoqué par Noël Parfait en 1850¹⁸⁷ pourrait donc se superposer celle du censeur-Tantale, métamorphosé par Guérault-Richard en 1903 sous l'apparence d'un gnome¹⁸⁸ !

Utile ou superfétatoire, la censure préventive empêche-t-elle l'arbitraire d'une interdiction *a posteriori* et les conséquences économiques ruineuses de celle-ci ? L'argument, déjà contesté sur le plan théorique par Edmond Charlemagne dès 1835, est concrètement retourné après 1891 : en quoi le visa accordé par la censure pour la représentation de *Thermidor* au Théâtre-Français a-t-il empêché la suspension de la pièce à l'issue de la seconde représentation ?¹⁸⁹ L'autorisation préalable ne saurait donc

¹⁸⁵ On trouve de nombreux exemples des « perles » de la censure dans les sources parlementaires : voir les rapports de Guillemet (20 octobre 1891), Pasqual (30 janvier 1902), Couyba (budget 1902 et 1906), Massé (budget 1904), et les discours à la Chambre de Liadières (29 août 1835), Laguerre (28 janvier 1887), Guillemet (5 mars 1892) et Couyba (2 décembre 1897). L'une des perles les plus citées est la fameuse salade dite « barbe de capucin », évoquée dans un vaudeville au temps de Charles X, et qu'un censeur sourcilieux aurait rayé dans le manuscrit avec la mention « choisir une autre salade », y voyant une allusion anticléricale au temps de l'alliance du trône et de l'autel ! L'allusion n'a jamais été contextualisée précisément ni par les parlementaires, ni par les historiens... Théodore Muret affirme pourtant sa véracité : « on pourrait croire que c'est là une invention facétieuse ; mais le fait est très authentique ; j'en ai eu la confirmation de la bouche de Coupart, qui était alors chef du bureau des théâtres » (Muret, *L'Histoire par le théâtre*, t. 2, Paris, Amyot, 1865, p. 125). Dans son rapport sur le projet de loi déposé par Charles Bernard pour supprimer la censure, Léon Pasqual se réfère précisément à Muret pour accréditer l'anecdote. *JOdoc CD*, Annexe n°293 (30 janvier 1902), p. 110.

¹⁸⁶ *AP* (2^{ème} série), t. 45, p. 490.

¹⁸⁷ « Je ne crois pas qu'il soit urgent de grever le budget de 30 ou 40 000 francs pour coucher les auteurs dramatiques sur le lit de Procuste ». *MU* du 31 juillet 1850, p. 2629.

¹⁸⁸ « Nous ne rencontrons plus d'opposition sur les bancs du gouvernement ; nous n'en trouvons plus que dans ce sous-sol un peu obscur où gisent comme des gnomes les censeurs ». *JO* du 4 février 1903, p. 419. Séance du 3 février. Il s'agit une intervention visant à défendre *Ces Messieurs* de Georges Ancey (cf. *infra*, III, §1.3).

¹⁸⁹ L'exemple est débattu de façon polémique dans la séance du 18 janvier 1892 (*JO* du 19 janvier, p. 38) et repris par Léon Pasqual en 1902 (*JOdoc CD*, *op. cit.*, p. 110 et débat sur le budget 1902, *JO* du 5 mars 1902, p. 1118). Sur « l'affaire *Thermidor* », cf. chapitre 6, II, §3.

se substituer au risque d'une interdiction *a posteriori* en vertu du droit de police générale que conserve toujours le gouvernement¹⁹⁰.

En admettant le passage à une censure répressive, celle-ci n'arriverait-elle pas trop tard ? Le « mal » ne serait-il pas déjà fait et par conséquent irréversible ? Edmond Charlemagne est le premier député à réfuter cette objection lors de la discussion des « lois de septembre ». Il avance d'abord une raison juridique, héritée du projet de loi Montalivet : « on peut dire dans la loi que le magistrat aura toujours le permis de suspendre provisoirement les représentations théâtrales immédiatement après la première¹⁹¹ ». Charlemagne souligne ensuite de façon tendancieuse la composition « sociologique » particulière du public d'une première : « Vous connaissez le public des premières représentations. Ce public ne vient pas au théâtre pour y chercher des impressions, mais plutôt pour y soutenir la pièce et la faire réussir. C'est aujourd'hui une profession tout comme une autre. Eh bien ! Les impressions politiques et morales résultant d'une première représentation glisseront sur ce public blasé, cuirassé, et dont l'éducation morale et politique, bonne ou mauvaise, est faite depuis longtemps¹⁹² ». En insistant de façon originale sur le poids des claqueurs et des « amis » de l'auteur bénéficiant de billets de faveur¹⁹³, Charlemagne parvient à atténuer l'impact d'une première dont il estime que les effets ne sont que « très peu redoutables ». De leur côté, les partisans de la censure préventive insistent particulièrement sur le délai trop long entre la première représentation et le jugement, ce que résume le ministre Berthelot à la tribune le 28 janvier 1887 : « La loi vient après et elle vient d'un pas tardif¹⁹⁴ ». Si Alexandre Ribot invoque en 1882 l'exemple de législation étrangère pour appuyer sa démonstration¹⁹⁵, Maurice Lebon et Louis Hémon pointent du doigt une décennie plus tard la lenteur de la procédure française. Le premier critique les

¹⁹⁰ *Thermidor* n'est pas le seul exemple cité devant la commission de 1891. Vacquerie mentionne les interdictions de *Gaetana* à l'Odéon (1862), *Henriette Maréchal* au Théâtre-Français (1865) et *Vautrin* au théâtre de la Porte-Saint-Martin (1840) tandis que Bisson évoque celle de *La Liqueur d'or* au théâtre des Menus-Plaisirs (1873). *JOdoc CD, op. cit.*, p. 2532 et p. 2537. Dépôts des 4 et 11 mars.

¹⁹¹ *MU* du 30 août 1835, p. 2020. L'article 28 du projet de loi présenté le 19 janvier 1831 prévoyait déjà qu'« immédiatement après avoir le réquisitoire ou la plainte, le juge d'instruction pourra suspendre les représentations jusqu'après le jugement ». *AP* (2^{ème} série), t. 66, p. 216. On retrouve une telle disposition dans l'article 5 du projet de loi déposé par Isambert et Dujardin-Beaumetz le 5 mars 1892 (C 5515).

¹⁹² *MU* du 30 août 1835, p. 2020.

¹⁹³ Cf. Chapitre 5, I, §3.1.

¹⁹⁴ *JO* du 29 janvier 1887, p. 203.

¹⁹⁵ « M. Ribot fait observer qu'entre la poursuite et la condamnation, il y aurait un temps suffisant pour qu'une représentation scandaleuse se répât plusieurs fois au détriment de tous. L'orateur s'en réfère à ce qui se passe dans les pays les plus libres, en Angleterre par exemple ». C 3302. PV de la Commission du budget 1883, séance du 20 mai 1882, f. 181.

dispositions pénales de la loi sur la liberté de la presse si elles étaient appliquées aux théâtres : « La loi de 1881 permet de gagner trois mois avant qu'une condamnation intervienne ». Dans l'intervalle, « cent représentations » auront eu lieu à Paris, sans compter celles données en province¹⁹⁶. Le second ajoute à la lenteur de la procédure¹⁹⁷ le risque d'une publicité inconséquente : « Lorsque le jugement arriverait enfin, il ne trouverait plus rien devant lui. La pièce aurait disparu dans l'oubli, qui a vite fait d'engloutir les petits événements parisiens de cette espèce ; à moins que l'intervention de la justice n'ait eu précisément pour effet de la rajeunir en lui procurant une réclame de qualité supérieure et un regain de succès¹⁹⁸ ».

Dès lors, si la censure répressive implique l'intervention de la justice, quelle type de procédure pénale choisir ? Une fois encore, l'essentiel du débat est mis en exergue dès le début de la monarchie de Juillet. Le comte d'Argout énonce une série d'interrogations incessamment reprises par la suite : « Voudra-t-on une loi purement répressive, mais par qui la faire juger ? Peut-on faire décider par les tribunaux une question de cette nature ? Voudra-t-on que les juges se rendent au théâtre, pour voir si la pièce blesse la morale publique et l'ordre ? Voudra-t-on envoyer les acteurs devant le tribunal, pour y représenter le jeu scénique¹⁹⁹ ? ». Tandis que le ministre insiste sur la complexité du processus qui mène à se forger une opinion de juré en matière théâtrale²⁰⁰, Garnier-Pagès met en avant la facilité avec laquelle chaque député peut juger en suivant la force de l'évidence : « Je sais bien que l'on est venu vous dire que les

¹⁹⁶ JO du 17 janvier 1892, p. 20. Séance du 16 janvier. Lebon affirme que « toutes les villes de France s'empresseront de jouer la pièce contre laquelle M. le garde des sceaux aura dirigé des poursuites ». Cette dernière remarque déclenche un incident provoqué par le comte de Douville-Maillefeu qui lance une nouvelle interruption provocatrice : « Tout le monde ne court pas après les scandales en France ! Il y a encore des gens qui se respectent ! et la France est un pays respectable entre tous. Vous dénigrez votre patrie (*Exclamations*). Parfaitement ! Et tous ceux qui veulent la censure sont des pornographes...(*Nouvelles exclamations et rires*) ».

¹⁹⁷ Antonin Proust proteste : « Lorsqu'il y a cas de flagrant délit, il y a jugement dans les trois jours, et, par conséquent, on n'a pas à redouter de voir la France se transformer en un vaste tréteau comme paraissait le craindre M. Lebon... – M. Jolibois : « vous connaissez des jugements rendus dans les trois jours ? » – M. Antonin Proust : « ...où l'on représenterait pendant trois mois les pièces interdites ». JO du 6 mars 1892, p. 179.

¹⁹⁸ JO du 6 mars 1892, p. 171. Ce risque avait déjà été dénoncé par Monet devant l'Assemblée législative le 30 juillet 1850 : « Est-ce que vous pourrez faire que mille personnes n'aient pas assisté à certains scandales, que vous populariserez lorsque vous les traduirez devant le tribunal, et auxquels vous élèverez un piédestal ? Vous appelez cela de la répression ! Je dis, moi, que c'est l'aggravation du scandale ». MU du 31 juillet 1850, p. 2630.

¹⁹⁹ AP (2^{ème} série), t. 81, p. 252. Séance du 15 mars 1833. Si tous les partisans de la censure préventive se contentent de poser ces questions jugées insolubles, les partisans d'une troisième voie (ni censure préventive, ni censure répressive) se réapproprient le même argument. Victor Hugo en est de loin le meilleur exemple. Voir sa déposition devant le Conseil d'Etat le 30 septembre 1849 dans *Enquête et documents [...]*, op. cit, p. 143. Elle est habilement instrumentalisée par des partisans de la censure préventive comme le ministre Léon Bourgeois devant la commission de 1891 (JOdoc CD, op. cit, p. 2542).

²⁰⁰ Louis Hémon compile dans son intervention du 5 mars 1892 tous les arguments avancés en ce sens depuis le débat de 1833. Voir JO du 6 mars, p. 171.

juges ne sauraient assister à la représentation d'une pièce. Cette objection n'est pas forte ; je vous le demande, quel est celui de nous qui après avoir lu une pièce, et entendu les débats auxquels elle pourra donner lieu, ne pourra pas déclarer s'il y a ou non des passages dangereux²⁰¹ ? ». Le projet de loi Montalivet avait déjà indiqué la voie en affirmant que « la belle institution du jury s'adapte en effet merveilleusement à la répression des crimes et des délits commis sur un théâtre » au motif que « ce sera tantôt le père de famille qui viendra protéger sa fille, tantôt le citoyen qui, après avoir maintenu l'ordre public sous l'uniforme national, viendra le défendre sur les bancs de la cour d'assise²⁰² ». Toutefois l'absence de compétence particulière pour juger d'un délit en matière théâtrale – M. Prudhomme ferait parfaitement l'affaire – ne fait pas l'unanimité chez les partisans du système répressif. En 1835, Charlemagne estime que « le législateur serait insensé s'il comptait sur le hasard » et propose comme garantie un jury spécial qui serait composé par « des membres des cinq académies, des universités [et] les professeurs des diverses Facultés²⁰³ ». Sous la III^e République, ces divergences s'accroissent au point que fleurissent les solutions alternatives à la censure préventive comme en témoigne la fin du débat à la Chambre le 18 janvier 1892²⁰⁴ :

M. HEMON. Mais si l'on ne veut plus d'elle [la censure], encore faut-il qu'on prenne la peine de découvrir une combinaison légale qui ne la fasse pas trop regretter...

M. LECONTE (Indre). Le bon sens public !

M. HENRY MARET. Le droit commun.

Plusieurs membres à gauche. C'est-à-dire la juridiction de la police.

M. LE SENNE. La police correctionnelle au besoin.

M. LE RAPPORTEUR [GUILLEMET]. L'application de la loi sur la presse de 1881.

La disparition de la censure en 1906 ne met pas un terme au débat mais déplace plutôt celui-ci. Les dissensions se cristallisent désormais sur les pouvoirs du préfet de police à Paris comparés à ceux des maires en province²⁰⁵. L'interpellation de Bérenger au Sénat

²⁰¹ AP (2^{ème} série), t. 81, p. 255. Séance du 15 mars 1833.

²⁰² AP (2^{ème} série), t. 66, p. 214. Séance du 19 janvier 1831.

²⁰³ MU du 30 août 1835, p. 2020. La proposition s'inspire explicitement du jury spécial existant en Angleterre pour juger certains délits de la presse et de celle de Lamartine voulant constituer un « comité de censure morale » (cf. *supra*, I § 2.3.1).

²⁰⁴ JO du 19 janvier 1892, p. 39.

²⁰⁵ Un débat très virulent avait déjà eu lieu à la Chambre le 20 janvier 1894 lors de l'interpellation de Vigné d'Octon sur l'interdiction des *Ames solitaires*. Le ministre de l'Intérieur Raynal avait défendu la thèse que le préfet de police, en interdisant la pièce avant la représentation, avait agi comme maire de Paris sur la base de l'article 3 de la loi du 16-24 août 1790 et de l'article 12 de la loi (en fait l'arrêté) du 12 messidor an VIII (1^{er} juillet 1800). Par conséquent le préfet n'était pas responsable de sa décision devant le ministre. Cette annonce suscite un tollé général à l'extrême gauche. Pierre Richard s'indigne : « jamais personne n'avait osé dire cela avant vous ! », tandis que Camille Pelletan s'exclame : « c'est la fin du régime parlementaire ! ». En revanche,

le 22 mars 1912 est l'occasion pour le ministre de l'Intérieur d'une mise au point sur la législation existante²⁰⁶. Jules Steeg rappelle ainsi qu'aux termes de l'article 207 de l'ordonnance de police du 10 août 1908, le commissaire de police est chargé de la surveillance générale pendant les représentations théâtrales : « il doit non seulement maintenir l'ordre dans la salle, mais signaler tout fait, quel qu'il soit, qui constituerait une infraction aux lois ou aux règlements ; et notamment, s'il estime que des outrages aux mœurs ont été commis au cours de la représentation, son devoir est de les révéler ». Dans les villes de province, la police des spectacles relève de prérogatives municipales. Le ministre promet à Bérenger de rappeler aux maires le droit de police générale que leur a conféré la loi du 5 avril 1884, ce qui est chose faite par la circulaire du 22 novembre 1912 adressée aux préfets²⁰⁷. Malgré la tentative de Georges Berry d'étendre le champ d'intervention du préfet de police en facilitant les modalités de la répression des spectacles²⁰⁸, ceux-ci demeurent désormais sous le régime du droit commun. Etait-ce nécessairement une satisfaction pour l'ensemble des gens de théâtre ?

2 Ce que pensent les gens de théâtre

2.1 Les avis officiels : les leçons des enquêtes de 1849 et 1891

L'enquête du Conseil d'Etat de 1849 et celle de la commission parlementaire de 1891 permettent de comparer à presque un demi-siècle de distance les avis officiels sur la censure émis au sein même de la nébuleuse des « gens de théâtre ». Nous avons classé ces avis dans le tableau suivant :

Alphonse Humbert, président du conseil municipal, reconnaît que l'argument est recevable : « c'est absurde mais c'est la loi ». *JO* du 21 janvier 1894, p. 59.

²⁰⁶ *JO* du 23 mars 1912, p. 691-701. L'interpellation porte sur « l'insuffisance de la répression des outrages aux bonnes mœurs et notamment sur la liberté accordée aux représentations théâtrales les plus manifestement licencieuses ». Ce qui suit est extrait de cette séance.

²⁰⁷ Elle est mentionnée par Charles Daniélou devant la commission de l'enseignement le 10 juillet 1913 à propos de l'examen du projet de loi présenté par Georges Berry le 3 décembre 1912, visant à donner au préfet de police « le droit d'interdire toutes pièces de théâtre ou toutes chansons de cafés-concerts qui feront l'apologie de crimes, de l'antipatriotisme ou qui seraient un outrage public à la pudeur ». Daniélou défend la thèse que le préfet de police peut agir en cette matière comme maire de Paris et rappelle que par la circulaire du 22 novembre 1912, « le ministre de l'Intérieur a invité les préfets à rappeler aux maires que l'article 97, paragraphe 3, de la loi du 5 avril 1884 leur conférait le droit de prendre les mesures nécessaires pour assurer le maintien de l'ordre dans les spectacles et pour interdire toutes représentations susceptibles de porter atteinte aux bonnes mœurs ». Compte-rendu dans la revue parlementaire *Le Parlement et l'Opinion*, 20 juillet 1913. Voir la caricature de Daniélou dans *Comoedia* du 15 août 1913 dans notre annexe n°15.

²⁰⁸ Cf. Note précédente.

	1849			1891		
	Pour (17)	Contre (11)	Ne se prononce pas (3)	Pour (4)	Contre (10)	Ne se prononce pas (3)
Directeurs	Hostein Duverger Merle	Dormeuil Montigny	Roqueplan Seveste		Antoine Carré	Claretie
Artistes	Arnault Ferville Provost Régnier	Coralli père Lockroy Bocage		Got		
Auteurs	Dulong Scribe Taylor	Bayard Dumas père Hugo Langlé Souvestre	Melesville	Doucet Dumas fils Meilhac	Ancey Bergerat Bisson Goncourt Richepin Vacquerie Valabrègue Zola	Banville Sardou
Compositeurs	Auber Halévy Thomas					
Critiques	Janin Rolle	Gauthier				
Censeurs	Delaforest Florent					

Si le nombre d'indécis est resté identique entre les deux dates, la majorité semble de prime abord avoir basculé en faveur de la liberté théâtrale. Pour autant, la comparaison n'est pas vraiment convaincante parce que deux enjeux implicites viennent questionner sa légitimité. Sur la forme : que vaut une comparaison où varient autant d'une enquête à l'autre non seulement le nombre des gens de théâtre (31 en 1849 contre 17 en 1891) mais encore la répartition entre chaque catégorie sollicitée ? Sur le fond : dans quelle mesure la position des gens de théâtre interrogés reflète-t-elle ce que pense l'ensemble de la profession ? Par conséquent, si le caractère représentatif de ces enquêtes est difficile à déterminer, les parlementaires ne sont-ils pas tentés de contourner cet obstacle par un procès d'intention bien commode en l'état ?²⁰⁹ Il convient donc de réfléchir à la façon dont ils interprètent – voire instrumentalisent – les avis des gens de théâtre en fonction de leur propre conviction sur la censure.

2.2 L'interprétation des avis des directeurs et auteurs par les parlementaires

Lors de la discussion sur les « lois de septembre », Thiers s'efforce de convaincre les députés que la position ministérielle à propos de la censure dramatique est intenable parce que auteurs et directeurs auraient deux points de vue totalement irréconciliables. A partir de la circulaire Cavé qui recommandait en 1834 de soumettre préalablement les ouvrages à l'examen du bureau des théâtres, les premiers auraient été

²⁰⁹ Georges Laguerre offre un très bon exemple : « Je le répète aujourd'hui, il est impossible de savoir et d'indiquer d'une façon précise l'opinion des littérateurs. *Je pense cependant que*, dans leur majeure partie, ils sont dignes de leurs aînés qui ont défendu, avec tant d'éloquence, la cause de la liberté théâtrale ». *JO* du 29 janvier 1887, p. 201. Séance du 28 janvier. Souligné par nous.

unanimentement hostiles à la censure préventive tandis que les seconds se seraient opposés à la censure répressive à cause du risque de faillite qu'elle faisait courir²¹⁰.

Thiers a sans doute raison en ce qui concerne les directeurs, majoritairement attachés à la censure préventive indépendamment de leur préférence pour le système du privilège ou la liberté industrielle des théâtres. Certes, l'enquête du Conseil d'Etat en 1849 montre un partage serré des convictions : trois pour, deux contre et trois indécis²¹¹. Mais Hyppolite Hostein écrit sous le Second Empire dans *La liberté du théâtre* qu'« il y a un an [en 1866], dans une conférence sans caractère officiel, les directeurs des théâtres non subventionnés ont été consultés sur les questions de censure. A l'unanimité, les directeurs ont donné la préférence au système du contrôle préalable²¹² ». Ce discours se retrouve jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Devant la commission du budget 1887, le sous-secrétaire d'Etat Turquet défend le système préventif comme étant le meilleur : « Les directeurs de théâtre le préfèrent au système belge parce que leur responsabilité se trouve à l'abri²¹³ ». Cette assertion est confirmée par le député Alfred Leconte²¹⁴ qui a fait parti de la commission d'enquête de 1891 sur la censure. Le 5 mars 1892, il pense révéler à la tribune un argument inédit au ministre Léon Bourgeois :

Quant à moi, je voulais être encore mieux éclairé et pour bien juger la question, j'ai résolu de faire, personnellement, une enquête plus complète (*Exclamations sur divers bancs*). Oui, messieurs, pour m'éclairer, je suis allé trouver tous les directeurs de théâtre, les uns après les autres ; je leur ai demandé quel était leur avis. Eh bien ! tous les directeurs de théâtre sont partisans du maintien de la censure, et quand je les ai interrogés sur les motifs qui leur dictaient cette opinion, tous m'ont répondu : parce que le Gouvernement nous préserve, parce qu'il a la responsabilité immédiate ; nous, nous ne venons qu'en second lieu, et si la censure était supprimée, nous serions beaucoup plus responsables et partant plus difficiles que ne le sont les censeurs. Notre intérêt personnel répond des précautions que nous prendrions et que la censure ne prend pas toujours²¹⁵.

²¹⁰ MU du 30 août 1835, p. 2020.

²¹¹ Cf. *supra* (tableau). Les deux directeurs qui se prononcent contre (Dormeuil et Montigny) sont cités par Laguerre en 1887, qui voit en Montigny « le modèle des directeurs de théâtre ». JO du 29 janvier 1887, p. 201. Alphonse Lemoine dit Montigny dirigea le Gymnase de 1844 à sa mort en 1880.

²¹² Hyppolite Hostein, *La Liberté des théâtres*, *op. cit.*, p. 139. Il dirigeait le Théâtre Impérial du Châtelet depuis son inauguration en 1862. Hostein reconnaît avoir changé d'avis depuis 1848 : alors directeur du Théâtre Historique, il avait certes défendu la fin de la censure préalable pour les manuscrits des pièces mais réclamé à la place une « Commission d'examen des mises en scène » chargée d'accorder ou de refuser le visa pour jouer toute nouvelle pièce. Voir sa brochure : *Réforme théâtrale suivie de l'esquisse d'un projet de loi sur les théâtres*, Paris, Alp. Desesserts, 1848, p. 51.

²¹³ C 5380. Séance du 16 juillet 1886, f. 481. La Belgique avait opté pour le système répressif (cf *infra*, §1.1.2).

²¹⁴ Alfred Leconte (1824-1905) fut député de l'Indre de 1876 à 1898 et siégea toujours à l'extrême-gauche. Il avait posé sans succès sa candidature en 1880 et 1881 pour être nommé dans la commission consultative des théâtres reconstituée en 1872 (cf. chapitre 4, II, §3.1).

²¹⁵ JO du 6 mars 1892, p. 182. Il se dit favorable à un essai de liberté théâtrale alors qu'il avait affirmé être « en principe partisan de la censure » devant la commission le 27 mai 1891 (JODoc CD, *op. cit.*, p. 2540).

A cette date pourtant, des failles apparaissent déjà derrière ce consensus apparent. Albert Carré, auditionné par les députés le 27 mai 1891 en tant que directeur du théâtre du Vaudeville, récuse fermement la « garantie » offerte aux directeurs par la censure préventive en arguant de l'exemple récent de *Thermidor*²¹⁶. Sa posture est-elle représentative ? Carré précise qu'il s'exprime comme « industriel », c'est-à-dire « représentant les directeurs qui s'adressent au public payant ». A la fin de son intervention, il suggère de dissocier les théâtres subventionnés pour lesquels la censure peut être maintenue des autres théâtres qui doivent être entièrement libres, et laisse entendre que sa position est partagée par ses confrères : « Croyez-moi, messieurs, la liberté des directeurs de théâtre est la meilleure des censures, car *aucun de nous* ne sera assez maladroit pour provoquer des scènes de scandale dans la salle du théâtre qu'il dirige²¹⁷ ». Une décennie plus tard, le rapport parlementaire de Léon Pasqual confirme ce renversement de perspective en opposant la littérature dramatique au café-concert : « n'est-il pas étrange, en effet, que tous les auteurs, que tous ceux que préoccupent l'art dramatique, que tous les directeurs de scènes sérieuses et de grands théâtres soient unanimes à demander la suppression de la censure tandis que les impresarios des cafés-concerts, les tenanciers des scènes infimes, les pourvoyeurs de « beuglants » se réclament d'elle, et souhaitent son maintien²¹⁸ ? ». L'opinion des directeurs s'est-elle vraiment retournée entre 1891 et 1901 ou bien a-t-elle été seulement amplifiée ? Si la deuxième hypothèse paraît plus plausible, il est néanmoins assez difficile de répondre nettement à la question tant les présupposés idéologiques des parlementaires déforment assez largement, dans un sens ou dans l'autre, l'opinion des directeurs.

Cette dernière remarque vaut tout autant sinon plus pour saisir l'opinion des auteurs. Thiers déclarait à la Chambre un an après la circulaire Cavé : « On s'est révolté, et tous les gens de lettres ont déclaré qu'ils ne voulaient pas être soumis à cette censure²¹⁹ ». La réalité est bien plus nuancée que la fronde unanime des auteurs évoquée par le ministre de l'Intérieur. En effet, la SACD avait tenu une assemblée générale le 22 juillet 1834, onze jours après la circulaire, au cours de laquelle Scribe,

²¹⁶ « L'aventure de *Thermidor* vous a montré clairement quelle était l'impuissance de la censure et quel mépris souverain on professait en haut lieu pour ses décisions ». *JOdoc CD, op. cit*, p. 2540.

²¹⁷ *Ibidem*. Souligné par nous.

²¹⁸ *JOdoc CD, Annexe n°2937* (30 janvier 1902), p. 110. Bien que Léon Pasqual ne le précise pas, on peut supposer qu'il a consulté un certain nombre d'entrepreneurs de spectacles pour son rapport.

²¹⁹ *MU* du 30 août 1835, p. 2020.

alors président de la Société, avait défendu la nécessité de régulariser officiellement la censure du gouvernement parce que « la loi la plus sévère vaut mieux que l'arbitraire le plus modéré²²⁰ ». Si la majorité de l'assemblée désavoue Scribe – ce qui entraîne sa démission de la présidence – les auteurs sont en réalité sans véritables moyens d'action et surtout bien plus divisés qu'il n'y paraît sur la conduite à tenir²²¹. La position de la SACD sur la censure souffre donc d'une certaine ambiguïté qui devient un sujet de polémique parlementaire à la fin du débat du 30 juillet 1851 sur le projet de loi visant à proroger la censure préalable pour un an²²². Noël Parfait lit une délibération du 27 avril précédent qu'il présente comme le vœu des 500 auteurs de la SACD réunis en assemblée générale sous la houlette de Victor Hugo afin de « [réclamer] de la sagesse du pouvoir législatif l'abolition de la loi de censure à l'époque prochaine où elle sera mise en discussion²²³ ». Le rapporteur Frémy conteste doublement l'objection : 111 auteurs étaient présents à la réunion et la protestation initiale de Victor Hugo fut rejetée parce que « l'association, ne se considérant pas comme une réunion politique, pensa qu'elle ne devait pas, au point de vue politique, adopter cette formule de protestation. Alors la rédaction qui vient de vous être lue a été votée par 57 membres et non pas par 500 membres de l'association des auteurs dramatiques (*Rires à droite*)²²⁴ ». Sous la III^e République la situation est toujours aussi floue parce que l'avis de la commission des auteurs tend à se surimposer à celui de l'assemblée générale²²⁵. Camille Doucet, auditionné officiellement le 4 mars 1891 en tant qu'auteur dramatique et président de la SACD – et non pas comme ancien chef du bureau des théâtres – par la commission

²²⁰ Procès-Verbaux de la SACD cité par Odile Krakovitch, *op. cit.*, p. 61.

²²¹ *Ibidem*, p. 62. Gustave Isambert tente de minimiser ces divisions lorsqu'il refait l'histoire de la censure devant la Chambre en 1892. A propos de la circulaire Cavé, il déclare : « Alors – cela mérite d'être rappelé – quelques membres du comité [*sic*] des auteurs dramatiques allèrent trouver le ministre de l'intérieur pour lui demander, si, en attendant qu'on eût fait une loi sur la police des théâtres, il ne lui conviendrait pas de confier à ce comité lui-même le soin d'examiner préventivement les pièces. Le comité fut complètement désavoué par une assemblée générale de la société, et ce furent encore Victor Hugo et Népomucène Lemer cier qui lui demandèrent qui l'avait autorisé à faire une pareille démarche ». *JO* du 18 janvier 1892, p. 33. Ces divisions étaient déjà perceptibles dans la période qui précède : entre novembre 1831 et juillet 1834, « plus de trace, dans les procès-verbaux de la Société, d'actions menées contre la censure » (Odile Krakovitch, *op.cit.*, p. 60). N'est-ce pas parce qu'il était déjà impossible de dégager un consensus dans une période de flou juridique ?

²²² *MU* du 31 juillet 1851, p. 2186. Ce qui suit en est extrait.

²²³ Noël Parfait commente de façon un peu provocante : « Et maintenant, s'il faut le dire, je crois que les auteurs dramatiques ont formulé cette réclamation uniquement pour sauvegarder leur dignité, car ils n'ont pu concevoir un instant l'espérance que la majorité de l'Assemblée accèderait à leur vœu ; ils sont trop gens d'esprit pour cela (*Rires sur quelques bancs à gauche – murmures à droite*) ».

²²⁴ La polémique se poursuit à travers deux interruptions qui précèdent la fin du débat : Sautayra s'exclame : « Ce n'en est pas moins une protestation ! » tandis que Mathieu-Bourdon répond : « qui a 90 % moins de valeur qu'on ne le disait ».

²²⁵ Sur le fonctionnement de la SACD, voir le chapitre 8, §1.3.

d'enquête parlementaire sur la censure, cite une délibération de la commission des auteurs du 27 février 1891 : « Nous sommes chargés des intérêts généraux, matériels, spirituels quelquefois, de la société plutôt que de ses opinions. La société comprend sept à huit cents membres, et nous ignorons quel serait l'avis de la majorité si on avait pu la réunir et la consulter ; cependant nous croyons qu'elle se prononcerait pour le maintien de la censure²²⁶ ». Si le député radical-socialiste de la Seine Adolphe Maujan s'étonne de ce procès d'intention à plusieurs reprises, considérant qu'il s'agit d'une régression historique²²⁷, l'hypothèse est reprise par Louis Hémon à la tribune le 18 janvier 1892 pour en faire un argument d'autorité : « Délivrer des opprimés, c'est une noble tâche. Mais si les opprimés ne veulent pas de la délivrance ? Je ne vois plus alors que Don Quichotte qui pourrait s'obstiner. Allons-nous dire aux auteurs dramatiques qu'ils ne savent pas ce qu'il leur faut et que nous le savons mieux qu'eux ? Je ne sais qui voudrait prendre ici cette témérité à son compte. Il n'est ni très raisonnable, ni, en tout cas, très démocratique, de prétendre faire le bonheur des gens malgré eux²²⁸ ». Dix ans plus tard, le ministre des Beaux-Arts Georges Leygues va encore plus loin lorsqu'il affirme de façon péremptoire à propos de la censure : « sauf quelques exceptions, la presque unanimité des auteurs dramatiques s'est prononcée pour son maintien²²⁹ ».

Cette dernière assertion ne peut se comprendre qu'en fonction de la place qu'occupent les auteurs au sein de la hiérarchie théâtrale²³⁰. Alors que ceux qui sont parvenus au faite de leur carrière dramatique sont en mesure de négocier en position de force face aux directeurs et aux censeurs, les « jeunes auteurs », qui sont aussi « les auteurs de l'avenir »²³¹, se retrouvent dans une situation de dépendance plus grande face à la censure. André Antoine insiste en 1891 sur le fait que les 70 à 80 auteurs dramatiques auxquels il a ouvert les portes du Théâtre-Libre « se sont souvent laissés,

²²⁶ JOdoc CD, *op. cit.*, p. 2529.

²²⁷ « Il est bon de rappeler que lors de l'enquête faite, dans les mêmes conditions que celle à laquelle nous procédons, par le Conseil d'Etat en 1849, les auteurs dramatiques les plus éminents et la société des auteurs dramatiques se sont déclarés pour la suppression de la censure. Ce qui semblerait indiquer que, depuis 1849, nous avons fait un pas en arrière ». JOdoc CD, *op. cit.*, p. 2535. Séance du 11 mars.

²²⁸ JO du 19 janvier 1892, p. 38. Hémon défend la thèse que la censure est un moindre mal pour les auteurs face à la toute-puissance des directeurs dans un régime répressif : « Censure pour censure, je ne puis les désapprouver de préférer l'intervention de l'Etat, qui, au moins, est désintéressée, à cette souveraineté directoriale qui ne serait pas autre chose que la souveraineté intraitable et sourde de l'argent ».

²²⁹ JO du 5 mars 1902, p. 1121.

²³⁰ Une formule de Louis Hémon résume cette idée : « S'il est vrai qu'en matière littéraire les suffrages doivent plutôt se peser que se compter, on m'accordera bien que des noms tels que ceux de M. Alexandre Dumas [fils], de M. Henri Meilhac, ont leur poids ». JO du 19 janvier 1892, p. 37.

²³¹ *Ibidem*. L'expression est du rapporteur Guillemet.

dans l'effervescence des premiers débuts, à des intransigeances d'artistes sincères, jeunes et violents »²³². Plus intransigeants, ces auteurs auraient donc tendance à envisager l'art comme un absolu et ne sauraient s'accommoder d'aucune compromission avec la censure. Cette « posture hugolienne » reprise par les partisans de la liberté théâtrale, s'exprime par le rejet catégorique de toute « collaboration » avec les censeurs, pratique que Couyba dénonce en 1901 comme un véritable « tripatouillage » :

Il y a en matière de censure, comme en économie politique, ce qu'on voit et ce qu'on ne voit pas. Ce qu'on voit c'est l'interdiction ; cela est brutal, mais cela est franc. Ce qu'on ne voit pas, c'est le "tripatouillage" avant l'autorisation de jouer. MM. les censeurs l'avouent – ingénuité ou cynisme ! – très explicitement dans la note suivante remise à la commission de 1891 : *"Pour ce qui est des pièces modifiées, il est impossible d'en dresser une liste. Si l'on excepte les œuvres littéraires jouées sur nos scènes principales, toutes les pièces (vaudevilles, opérettes, revues) subissent des modifications de scène ou de mots plus ou moins importantes, modifications qui sont faites après accord entre les auteurs et les inspecteurs des théâtres"*²³³.

« Modifications faites après accord » ou collaboration imposée ? La frontière est très poreuse mais ouvre la voie, malgré l'usage polémique que Couyba fait de la note, à une interprétation plus nuancée des modifications exigées par la censure. Albin Valabrègue, pourtant fervent défenseur de la liberté théâtrale, reconnaît ainsi que la censure « a pour mission de nous demander quelques modifications de détails, le sacrifice d'un mot risqué ou d'une phrase équivoque ; elle le fait avec la plus grande courtoisie. C'est avec une poignée de main que l'on s'aborde et l'on fait les corrections entre deux sourires. La petite censure n'a pas de ciseaux, comme le veut la légende, mais un simple crayon, un crayon très ordinaire, un crayon de 10 centimes, et elle l'use très peu²³⁴ ». Si cette analyse serait très discutable appliquée au premier XIX^e siècle, elle a le mérite de relativiser l'opposition frontale et manichéenne entre « censeurs-bourreaux » et « auteurs-victimes ». En effet, il faut le plus souvent envisager ce rapport selon une logique de transaction fondée sur la recherche du compromis, d'autant plus que celui-ci se retrouve à l'œuvre tout au long du parcours qui mène de l'écriture de la pièce à sa

²³² JOdoc CD, *op. cit.*, p. 2540. Déposition du 27 mai 1891. Sur le Théâtre-Libre, cf. Chapitre 8, II, § 3.2.1

²³³ JOdoc CD, Annexe n°2643 (6 juillet 1901). La première phrase est une allusion à un célèbre opuscule que l'économiste libéral Frédéric Bastiat avait publié chez Guillaumin en 1850 : *Ce qu'on voit et ce qu'on ne voit ou l'Economie politique en une leçon*.

²³⁴ JOdoc CD, *op. cit.*, p. 2539. Déposition du 27 mai 1891. Valabrègue oppose la « petite censure » accommodante des bureaux, à la « grande censure » impitoyable du ministre. Le passage n'est jamais cité dans un rapport sur le budget ou à la tribune contrairement à celui où l'auteur compare la censure à une « inscription déshonorante sur les portes des théâtres : *défense de penser* ». Le cas de Valabrègue est donc un excellent exemple de l'instrumentalisation politique que peuvent faire les députés des avis énoncés.

représentation finale²³⁵. En « oubliant » de restituer la censure au sein de ce long et complexe processus de création dramatique, les parlementaires favorables à la liberté du théâtre peuvent présenter en bloc les auteurs tenus en bride par la censure, et exagèrent généralement les effets artistiques de la contrainte qu'elle fait peser, ce que l'analyse historique contribue précisément à nuancer. La même prudence s'impose lorsqu'on examine de près la répartition des opinions des parlementaires sur la censure en fonction de leur culture politique.

3 Les parlementaires et la censure : postures politiques

3.1 Gauche(s) et droite(s) face à la censure : un clivage brouillé

En 1904, le député radical Henry Maret déclare à la Chambre en tant que rapporteur du budget des Beaux-Arts : « Je veux seulement vous faire remarquer que cette suppression de la censure est demandée et votée par un certain nombre d'entre nous – je ne sais depuis quand – depuis cinquante ans peut-être. Je l'ai toujours vue figurer dans le programme de tous les républicains et de tous les partis libéraux²³⁶ ». Si l'idée prévaut souvent que face à la censure la gauche incarnerait le principe de liberté contrairement à une droite qui serait tenante du principe d'autorité, la réalité ne saurait se réduire à une assertion idéologique aussi simple²³⁷. Gauche et droite ne se conjuguent bien qu'au pluriel comme l'attestent les différentes cultures politiques qui en émanent au XIX^e siècle²³⁸. Un parcours chronologique s'impose donc pour retrouver les méandres dessinés par les postures politiques sur la censure de 1789 à 1906²³⁹.

Sous la Révolution, le déphasage permanent entre les pulsations induites par la dynamique révolutionnaire et l'action des hommes politiques qui se succèdent au pouvoir expliquent certains retournements spectaculaires face à la censure. Robespierre, qui admettait comme seule censure celle du public en 1791, cautionne la

²³⁵ La logique de négociation est partout présente : entre les auteurs si la pièce est écrite en collaboration – phénomène banal au XIX^e siècle (cf. chapitre 8, I, §2.2) ; avec le directeur du théâtre, dont les préoccupations commerciales priment souvent sur les considérations littéraires ; avec certains acteurs, dont les caprices peuvent être redoutables. Voir l'article de Jean-Claude Yon, « La censure dramatique en France au XIX^e siècle : fonctionnement et stratégies d'auteur », *op. cit.*, p. 361-376.

²³⁶ JO du 18 novembre 1904, p. 2513.

²³⁷ Nous inscrivons en faux contre l'interprétation d'Odile Krakovitch qui écrit par exemple qu'à partir de la loi du 24 juin 1874 qui accorde les crédits alloués aux censeurs, « chaque année, les députés de gauche intervenaient, profitant du pouvoir de la Chambre sur les finances, pour dénoncer le maintien de la censure » (*Hugo censuré [...]*, *op.cit.*, p. 251). L'exemple cité à la suite est celui du discours prononcé par le radical Georges Laguerre le 28 janvier 1887, mais précisément, il n'y eut aucun débat à la Chambre entre 1874 et 1887 ! Par ailleurs, tous les députés de gauche ne sont pas favorables à la liberté théâtrale, loin s'en faut (cf. *infra*).

²³⁸ Cf. Serge Berstein (dir.), *Les Cultures politiques*, Paris, Seuil, « points histoire », 2002 ; René Rémond, *La République souveraine. La vie politique en France, 1878-1939*, Paris, Fayard, p. 331-357.

²³⁹ Nous renvoyons à la première partie du chapitre pour le détail des débats auxquels nous faisons allusion.

législation liberticide mise en place deux ans plus tard. Au contraire Pétion fait le chemin inverse. Si en tant que maire de Paris, ayant la haute main sur l'Opéra, il avait assumé la légitimité d'un contrôle préalable des œuvres et fait interdire *Adrien* en mars 1792²⁴⁰, on le retrouve à la pointe du combat pour la liberté théâtrale quelques mois plus tard dans l'affaire de *L'Ami des Lois*. Son discours devant la Convention le 14 janvier 1793 apparaît rétrospectivement prémonitoire :

Prenez garde ; c'est par des précautions vagues, colorées de l'amour de l'ordre, que l'inquisition établit ses bureaux et que le génie de la liberté fut soumis au despotisme sacerdotal et politique. Aujourd'hui on défend une pièce de théâtre, demain ce sera un journal, après-demain un livre, et vous ne pourrez plus arrêter le cours de cet arbitraire, dont peut-être l'ambition calcule déjà les résultats derrière le rideau²⁴¹ !

De ce que tous les orateurs partisans de mesures répressives à l'encontre de la pièce de Laya sont Montagnards²⁴² tandis que ceux favorables à une ligne plus libérale sont alors Girondins²⁴³ ou membres de la Plaine²⁴⁴, il ne faut pas en déduire pour autant l'existence de sensibilités politiques radicalement différentes sur la censure. Henry-Larivière, qui appelait dans sa motion à « purger le théâtre » dès février 1792, n'est-il pas un député girondin dont la rhétorique terroriste relève de présupposés identiques à ceux que dévoileront les Montagnards un an plus tard ? Bancal des Issards, député pourtant modéré, n'est-il pas l'auteur d'une proposition de loi en mars 1797 visant à établir un véritable ordre moral sur les théâtres ? Marie-Joseph de Chénier, héraut de la liberté théâtrale en 1789 et devenu député proche des Girondins trois ans plus tard, ne plaide-t-il pas également en 1797 pour un contrôle strict des scènes théâtrales afin de remédier au glissement de la liberté à la licence²⁴⁵ ?

²⁴⁰ *Adrien, empereur de Rome*, opéra en 3 actes de Hoffman, musique de Méhul. Interdit par la Commune de Paris en raison de sa résonance monarchique (en particulier le triomphe de l'empereur romain, dont le char devait être tiré par deux chevaux blancs ayant appartenu à Marie-Antoinette), l'opéra fut finalement représenté quatre fois à l'Opéra entre le 4 et le 16 juin 1799, non sans susciter des remous au Conseil des Cinq-Cents. Sur l'interdiction de 1792 et l'autorisation de 1799, cf. Hallays-Dabot, *op. cit.*, p. 169-171 et p. 204-206.

²⁴¹ AP (1^{ère} série), t. 57, p. 331. Les orateurs dont les noms suivent en note participent à ce débat.

²⁴² Thuriot, Le Carpentier, Châles, Goupilleau, Dubois-Crancé et Danton.

²⁴³ Lehardy et Guadet.

²⁴⁴ Bancal des Issards.

²⁴⁵ Le retournement de Chénier est cité comme argument d'autorité devant la Chambre par le ministre de la justice Barthe le 15 mars 1833 : « On a dit que la Charte de 1830 avait aboli toute mesure préventive de la part de l'administration. Cela n'est pas exact : jamais ce système n'a été admis. En 91 [*sic*], les auteurs dramatiques adressèrent une semblable demande pour obtenir la liberté absolue des représentations dramatiques. Le rédacteur lui-même de cette demande, Marie-Joseph Chénier, éclairé par l'expérience, a déclaré au conseil des Cinq-Cents qu'il s'était trompé, et a demandé qu'il y eût une intervention nécessaire au milieu de l'anarchie qui existait, attentatoire aux mœurs publiques autant qu'à l'art lui-même. Depuis cette époque, on n'a jamais admis la possibilité de porter une question dramatique devant les tribunaux ». AP (2^{ème} série), t. 81, p. 255. A l'inverse, en 1887, Laguerre ne retient de Chénier que l'opposant à la censure (JO du 29 janvier 1887, p. 202).

La même ambiguïté se retrouve sous les monarchies censitaires. Sous la Restauration, les Libéraux ne parlent pas d'une seule voix. Seul Bogne de Faye ose envisager la suppression de la censure par voie budgétaire dès 1822 : « Quant aux censeurs dramatiques, portés ici pour la somme de 18 000 francs, je demande s'il ne serait pas convenable de renoncer à tout système de censure... (*des murmures s'élèvent – voix à droite* : Quoi ! pour les théâtres...y pensez-vous ?)²⁴⁶ ». L'attitude de Benjamin Constant est pour le moins mouvante : précédant de peu Bogne de Faye à la tribune, il déclare au détour d'une phrase que « la censure dramatique [est] une mesure absurde et le découragement de l'art dramatique²⁴⁷ » tandis que trois ans plus tard, il justifie au contraire l'exception théâtrale et limite sa critique à la direction donnée à la censure :

Autant je hais toute censure préalable pour les livres imprimés, autant je crois qu'une surveillance préalable est nécessaire pour des ouvrages destinés à être représentés devant une foule rassemblée. Je ne viens donc pas m'opposer à l'allocation ; mais je supplie M. le ministre de l'Intérieur, pour l'honneur de la France, de donner à la censure qui s'exerce une autre direction que celle que nous lui voyons exercer tous les jours ; de tâcher de remettre les fonctions de censeurs entre les mains d'hommes qui n'aient pas été assouplis à la censure pendant trente ans, et qui, ombrageux qu'ils sont devenus, empêchent qu'aucune production énergique puisse paraître sur le théâtre, et effacent tout ce qu'il peut y avoir de piquant²⁴⁸.

Quant à Alexandre Méchin, infatigable tirailleur du parti libéral, il partage exactement le même postulat que Constant²⁴⁹. Les attaques des Libéraux sont donc moins dirigées contre la censure dramatique en tant que telle, que contre son exercice, ambivalence que les députés radicaux de la III^e République effacent parfois de l'héritage libéral au profit d'une réécriture plus univoque de son histoire²⁵⁰.

²⁴⁶ AP (2^{ème} série), t. 35, p. 585. Séance du 22 mars 1822. Jean Bogne de Faye (1778-1838) débuta sa carrière dans la diplomatie sous le Directoire et la poursuivit sous l'Empire avant de se retirer sous la Restauration. Elu aux législatives d'octobre 1818 député de la Nièvre, il est battu aux législatives qui suivent la loi du double vote en novembre 1820 mais réélu aux partielles d'octobre 1821 (contrairement à ce que laisse entendre la notice du *Dictionnaire des parlementaires* de Bourloton, Cougny et Robert qui s'arrête en novembre 1820, il fait partie des sept députés libéraux qui l'emportent face au ministère). L'intervention de Bogne de Faye vise à protester contre le maintien de l'interdiction de l'*Ami des Lois* de Laya.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 582. Son intervention porte sur la critique des 40 000 francs accordés par le budget pour l'encouragement aux lettres.

²⁴⁸ AP (2^{ème} série), t. 45, p. 490. Séance du 13 mai 1825.

²⁴⁹ « Il n'est personne qui ne juge indispensable de soumettre les ouvrages dramatiques à un examen préalable à la représentation ; mais il faut que ce soit un examen plutôt qu'une censure ; il faut que cette censure soit large, généreuse, libérale ». AP (2^{ème} série), t. 48, p. 321. Séance du 29 mai 1826.

²⁵⁰ Pour discréditer la censure dramatique, Laguerre déclare en 1887 : « Il y a longtemps que lorsqu'on parlait de confier à de grands écrivains la censure, Benjamin Constant a dit "aucun écrivain qui se respecte ne voudrait être censeur" (*Très bien ! très bien ! à gauche*) ». JO du 29 janvier 1887, p. 199. Couyba choisit la même référence – la citation en moins – en 1897 (JO du 3 décembre 1897, p. 2678). Dans les deux cas, Benjamin Constant devient la figure tutélaire de l'opposant à la censure, sans distinguer le cas particulier de la censure dramatique et celui de la censure en général.

A partir de la monarchie de Juillet, l'analyse des débats parlementaires montre qu'il devient difficile d'établir une corrélation précise entre les opinions des députés qui critiquent la censure et leur culture politique. Le tableau qui suit propose une synthèse des prises de position des députés qui contestent la censure²⁵¹ :

	Appartenance politique	La Charte a-t-elle abolie toute forme de censure ?	Mode de contrôle sur les théâtres
Garnier-Pagès	Opposition républicaine (extrême gauche)	Oui	Censure répressive (tribunaux)
Odilon Barrot	Opposition dynastique (gauche)	Pas nécessairement	Censure préventive (loi spéciale)
Mauguin	Opposition dynastique (gauche)	Oui	Censure préventive (loi spéciale)
Charlemagne	Opposition légitimiste (droite)	?	Censure répressive (tribunaux : jury spécial)
Lefebvre de Vatimesnil	Opposition légitimiste (droite)	Non (?)	Censure préventive (municipalités)

Si le refus catégorique du « despotisme brutal de l'Empire » incarné par le décret de 1806 fait l'unanimité à gauche²⁵², les solutions de rechange diffèrent parce qu'Odilon Barrot et Mauguin s'inscrivent dans la logique développée par Constant et Méchin tandis que Garnier-Pagès reprendrait plutôt le choix de Bogne de Faye²⁵³. A droite, ces deux sensibilités différentes se retrouvent au sein de l'opposition légitimiste mais il faut ici nuancer les divisions internes dans la mesure où Edmond Charlemagne insiste sur l'exception que sa position constitue : « Je crois que je suis dans cette chambre presque le seul de mon opinion et en vérité c'est là la grande raison qui m'a fait monter à la tribune²⁵⁴ ». Quant à l'opinion de Vatimesnil, dans quelle mesure peut-on vraiment corréler sa proposition de censure préventive municipale à une logique décentralisatrice qui serait défendue par l'opposition légitimiste ? Est-elle vraiment représentative ?

La II^e République apparaît comme le prolongement de ce clivage politique plus brouillé qu'il n'y paraît de prime abord. Certes, les députés d'extrême-gauche (démocrates radicaux) restent dans leur ensemble de fervents défenseurs de la liberté théâtrale : les discours de Noël Parfait (30 juillet 1850) et Jean-François Joly (30 juillet

²⁵¹ Cf. respectivement séances des 15 mai 1833 (budget 1833), 6 mai 1834 (budget 1835) et 29 août 1835 (lois de septembre). Ce sont les trois grands débats où la censure est discutée.

²⁵² L'expression est d'Odilon Barrot. Garnier-Pagès venait d'évoquer juste avant « ce mur d'airain qu'on élève entre nous et la liberté des représentations théâtrales ». *AP* (2^{ème} série), t. 89, p. 30. Séance du 6 mai 1834.

²⁵³ L'analyse d'Odile Krakovitch (*op. cit.*, p. 33) est donc contestable puisqu'elle affirme : « Personne encore en 1830 n'émettait de doutes sur l'utilité de la surveillance du théâtre. Il faudra les cinq années d'une liberté inespérée, inattendue, octroyée par surprise, grâce à l'imprécision de la Charte de 1830, pour qu'en 1835, à l'occasion du vote des lois de septembre, l'obligation du contrôle des scènes parisiennes fût contestée ».

²⁵⁴ *MU* du 30 août 1835, p. 2019.

1851) prononcés à l'occasion des débats sur les deux projets de loi visant à rétablir puis proroger la censure dramatique pour un an en témoignent éloquemment, tout comme le résultat des différents votes²⁵⁵. La gauche (républicains modérés) apparaît en revanche beaucoup moins homogène, divisée entre un courant majoritaire qui demeure sensible à « l'exception théâtrale » tandis qu'un courant minoritaire choisit de défendre la liberté du théâtre au même titre que les autres libertés publiques. Le cas d'Alexandre Bixio, président de la Commission permanente des théâtres et membre de la Commission sur le projet de loi visant à rétablir la censure en 1850, illustre bien la première tendance basée sur la recherche d'un compromis entre le principe de liberté et son adaptation pragmatique aux aléas du contexte politique, alors que la figure de Jules Favre incarne parfaitement la seconde tendance, à la fois plus intransigeante et plus cohérente idéologiquement²⁵⁶. Mais la comparaison des débats du 17 juillet 1848 et du 3 avril 1849 à l'Assemblée constituante met en évidence une réalité encore plus nuancée, voire paradoxale au sein de la nébuleuse constituée par les républicains modérés²⁵⁷. Certains, très proches de l'extrême gauche comme Ferdinand Flocon²⁵⁸ jusqu'aux journées de Juin, peuvent opter pour la censure, tandis que d'autres très modérés comme Eugène Dezeimeris²⁵⁹ ou Clément Thomas²⁶⁰ peuvent se prononcer contre.

²⁵⁵ A l'occasion du vote sur le budget 1849 par l'Assemblée constituante, l'ensemble des députés d'extrême gauche font partie de la majorité des 365 députés qui votent la suppression de tout crédit destiné à une inspection du théâtre (*MU* du 4 avril 1849, p. 1232). De même, lors du vote sur le projet de loi relatif à la police des théâtres débattu par l'Assemblée législative le 30 juillet 1850, tous les députés d'extrême-gauche font partie de la minorité des 194 députés qui votent contre le rétablissement de la censure préalable (*MU* du 31 juillet 1850, p. 2637).

²⁵⁶ Voir le discours de Jules Favre lors de la séance du 3 avril 1849.

²⁵⁷ A l'issue des élections d'avril 1848, les « bleus » incarnent une ligne plus ou moins « centriste » face aux 150 « rouges » (radicaux) à l'extrême-gauche et aux blancs (monarchistes) à droite. Les travaux de George W. Fasel et Frederick A. de Luna ont révisé le chiffre de 500 députés « bleus » avancé par Seignobos jusqu'à l'abaisser à 280, voire 230. Eric Anceau estime que « la vérité se situe quelque part entre ces deux chiffres, mais il est difficile d'en dire plus, car une grande partie des élus sont peu marqués, encore indécis ou en voie de repositionnement ». Eric Anceau in Jean Garrigues (dir.), *Histoire du parlement [...], op. cit.*, p. 193-194.

²⁵⁸ Ferdinand Flocon (1800-1866) fut membre du gouvernement provisoire au soir du 24 février 1848 (mais sans ministère), élu représentant de la Seine le 23 avril, et nommé ministre de l'Agriculture le 10 mai. Il prend ses distances avec l'extrême-gauche après les journées de juin et soutient Cavaignac...qui ne le reconduit pas dans le nouveau ministère du 28 juin. Lors de la séance du 17 juillet, Flocon appuie la position du ministre de l'Intérieur Sénard sur la nécessité d'une inspection des théâtres compte-tenu des circonstances exceptionnelles, alors qu'il avoue être « en principe » l'ennemi de toute mesure préventive, aussi bien sur la presse que sur le théâtre (*MU* du 18 juillet 1848, p. 1688).

²⁵⁹ Eugène Dezeimeris (1799-1852), élu député de la Dordogne entre 1842 et 1846 puis représentant à la Constituante, « appartient au groupe le plus pâle de la gauche » selon le *Dictionnaire des parlementaires* de Robert, Cougny et Bourloton. Il estime inutile une inspection des théâtres puisque le ministre est prévenu des éventuels désordres par les rapports de commissaires de police (*MU* du 4 avril 1849, p. 1229).

²⁶⁰ Clément Thomas (1809-1871), élu représentant de la Gironde, fut nommé commandant en chef de la Garde nationale le 15 mai 1848 après avoir réprimé les émeutiers qui avaient envahi le Palais-Bourbon. Lors du débat

A droite, la situation paraît plus limpide : la très grande majorité des conservateurs, qui se structurent sous la Législative au sein du parti de l'ordre, est hostile à la liberté théâtrale. A y regarder de plus près pourtant, l'homogénéité n'est pas non plus de mise, comme l'atteste l'examen du projet de loi sur la censure débattu le 30 juillet 1850. Du côté des légitimistes, Betting de Lancastel est certes le seul député à s'y opposer au sein de la Commission chargée de l'examiner²⁶¹, en reprenant certains arguments développés par Edmond Charlemagne au début de la monarchie de Juillet. Mais son action est vigoureusement relayée à l'Assemblée législative par Pierre Sainte-Beuve qui oppose au modèle normatif de la censure romaine défendue par le rapporteur Monet celui de la régénération spontanée des mœurs²⁶². Autre exception notable, le légitimiste Alfred Nettement vote également contre la censure à l'issue du débat. Quant aux bonapartistes, ils ne prennent pas la parole à la tribune mais l'examen du scrutin réserve quelques surprises : Jules Baroche et Antoine Bonaparte vote pour tandis que Louis-Napoléon et Pierre Bonaparte votent contre. Enfin, où classer ce franc-tireur exceptionnel nommé Victor Hugo ? A sa manière, l'écrivain résume assez bien l'ambivalence que l'on peut observer sous la II^e République entre les votes émis sur la censure théâtrale et le positionnement politique quelque peu volatile de nombreux représentants, en particulier sous la Constituante.

Si le Second Empire simplifie considérablement l'analyse que l'on peut faire, seuls les députés de l'opposition républicaine s'exprimant contre la censure théâtrale²⁶³, la III^e République renoue avec un jeu d'échecs dont les combinaisons peuvent être aussi subtiles qu'inattendues, ce qui se traduit tant par les discours que par les votes. A l'extrême-gauche, la tradition bien ancrée d'opposition catégorique à la censure dramatique est portée à la tribune par des orateurs radicaux (Georges Laguerre en 1887,

sur la censure le 3 avril 1849, il affirme bien avant Waldeck-Rousseau être républicain modéré mais non modérément républicain : « je vous le déclare, en présence des deux principes, celui de l'honneur, de la loyauté, de la dignité, du dévouement au pays et à la liberté, et celui qui est contraire, il n'y a pas de modération. Je ne suis donc pas modéré dans cette ligne-là, et je dois le déclarer, lorsque je vois des écrivains qui, sous la monarchie vivaient d'obséquiosités, vouloir, sous la République, continuer à vivre d'insultes à la liberté, je n'hésite pas à les flétrir ». (*Ibidem*). Il fut fusillé lors du soulèvement du 18 mars 1871 qui marque les débuts de la Commune.

²⁶¹ Les procès-verbaux sont conservés aux Archives nationales (C 1002). Michel Betting de Lancastel (1797-1863), négociant et conseiller municipal de Nantes, fut député de Loire-Inférieure de 1849 à 1851.

²⁶² *MU* du 31 juillet 1850, p. 2630. Sur cette question, cf. chapitre 7, III, §1.2.

²⁶³ Il s'agit de Jules Favre, Alexandre Glais-Bizoin, Eugène Pelletan et Jules Simon. Les interventions sur la censure théâtrale dérivent alors souvent vers un parallèle idéologique entre le XVII^e siècle et le Second Empire. Cf. Chapitre 6, II, §1.1.

Henry Maret en 1888, Maurice Couyba en 1897 et 1902)²⁶⁴, radicaux-socialistes (Paul Vigné d'Octon en 1894)²⁶⁵, et socialistes (Alexandre Millerand en 1891, Eugène Fournière en 1900, Alfred-Léon Guérault-Richard en 1903)²⁶⁶. Elle se retrouve fort logiquement à travers les résultats des cinq scrutins sur la censure à la Chambre (1874, 1887, 1888, 1902, 1905)²⁶⁷. On observe néanmoins le passage de quelques députés radicaux vers une gauche modérée entre 1874 et 1887²⁶⁸, à l'image du « vétéran » Noël Parfait. Le bouillonnant montagnard de la II^e République, héraut de la liberté théâtrale en 1850, s'est pour le moins assagi : s'il vote toujours contre la censure en 1874 alors qu'il est inscrit à la gauche républicaine, il choisit de voter pour lors des scrutins de 1887²⁶⁹ et 1888²⁷⁰ et intervient même brièvement au cours de l'interpellation sur *La Fille Elisa* pour protester contre l'immoralité de la pièce !²⁷¹ Une telle évolution reflète la permanence des divisions que suscite encore la censure dramatique chez les républicains modérés. Comme leurs devanciers de la II^e République, ils se positionnent en fonction de leur conviction personnelle sur le statut de « l'exception théâtrale ». La majorité adhère assez nettement à la formule de Louis Hémon qui distingue d'une part « les libertés nécessaires, dont chacun sent qu'il ne peut se passer » et d'autre part « les

²⁶⁴ Débats sur le budget des Beaux-Arts 1887, 1888, 1898 et 1902. Henry Maret déplore les promesses non tenues par la majorité républicaine : « nous avons tous remarqué bien souvent que tout ce que nous avons voulu dans l'opposition nous ne le faisons plus quand nous étions au pouvoir (*Très bien ! très bien ! à l'extrême gauche*) ». *JO* du 9 mars 1888, p. 855.

²⁶⁵ Interpellation du 20 janvier 1894 sur *Les Ames solitaires*.

²⁶⁶ Interpellation du 24 janvier 1891 sur *La Fille Elisa* et du 18 juin 1900 sur *Mais quelqu'un troubla la fête* ; débat sur le budget des Beaux-Arts 1903.

²⁶⁷ En 1887, sur les 163 députés qui votent contre le crédit alloué aux censeurs, 120 sont radicaux soit environ les trois-quarts (*JO* du 29 janvier 1887, p. 211-212) ; en 1888, ils sont 134 sur 193 soit presque 70% (*JO* du 9 mars 1888, p. 861-862) ; en 1902, les députés d'extrême-gauche sont 124 (31 radicaux, 47 radicaux-socialistes, 46 socialistes) sur 174 à voter contre la censure, soit encore plus de 70% (*JO* du 5 mars 1902, p. 1130).

²⁶⁸ Pierre Joigneaux, qui s'était toujours prononcé contre la censure comme représentant de la Côte d'Or à l'Assemblée Constituante (3 avril 1849) puis Législative (30 juillet 1850) ; Maurice Rouvier, député des Bouches-du-Rhône entre 1871 et 1885, puis des Alpes-Maritimes de 1885 à 1903 ; Noël Parfait (cf. *infra*).

²⁶⁹ *JO* du 28 janvier 1887, p. 211. Le cas de Martin Nadaud est plus problématique. Egalement élu représentant de la Montagne à l'Assemblée législative, il vote contre la censure en 1850. Redevenu député de la Creuse entre 1877 et 1889, il s'inscrit à l'Union républicaine et vote pour la censure en 1887 mais contre en 1888...

²⁷⁰ *JO* du 9 mars 1888, p. 861.

²⁷¹ Il interrompt Millerand pour lancer : « C'est le sujet lui-même qui est immoral ! » ajoutant peu après : « Sur le fond, je pense comme le ministre ». *JO* du 25 janvier 1891, p. 86. Un an plus tard, Isambert n'hésite pas à instrumentaliser la position de son collègue en citant exactement son discours du 30 juillet 1850 : « Après tout, quels inconvénients si graves sont résultés des abus dont vous vous scandalisez aujourd'hui ? Quels troubles, quels conflits ont-ils amenés ? Aucun. Je dirai plus, et je n'ai nullement l'intention d'émettre un paradoxe : la licence du théâtre a prouvé, suivant moi, en faveur de la liberté ; elle a été jusqu'à un certain point salutaire... ». *Plusieurs voix*. « De qui sont ces lignes ? ». *M. Isambert* : « De notre respecté collègue M. Noël-Parfait qui ne passe pas, je crois, pour personifier l'esprit de désordre parmi nous (*Très bien ! très bien !*) ». *JO* du 19 janvier 1892, p. 35. Isambert reprend donc à Noël Parfait le discours du représentant montagnard de la II^e République et le positionnement politique du député opportuniste sous la III^e République.

libertés de luxe, les libertés somptuaires comme celle qu'on nous prépare²⁷² ». Les opportunistes qui pensent au contraire que la liberté théâtrale est une « liberté nécessaire » et combattent la censure comme un anachronisme politique sont nettement minoritaires et parfois peu convaincus sur le fond. Deux indices peuvent étayer cette hypothèse. D'abord la comparaison des votes entre 1874 et 1887 montre que par tactique parlementaire, sur 23 députés ayant pris part aux deux scrutins, 12 députés opportunistes s'étant prononcés contre la censure en 1874 votent pour en 1887²⁷³. En second lieu, les républicains modérés de la commission de 1891 les plus hostiles à la censure ne sont pas sur la même ligne : Antonin Proust veut une liberté pleine et entière immédiate²⁷⁴, Gustave Isambert se désolidarise explicitement des conclusions de la Commission et propose un contre-projet de loi avec Dujardin-Beaumetz, tandis que le rapporteur Guillemet avoue s'être « converti » tardivement à la liberté théâtrale et n'ose plus vraiment assumer un rapport qui propose une « liberté à l'essai » tout en maintenant la censure préventive dans le domaine des relations extérieures. Malgré la tentative de Couyba d'effacer quelques années plus tard ces divisions internes au profit d'une continuité plus lisse²⁷⁵, il n'en demeure pas moins que l'impossibilité à ébranler profondément au sein de la gauche modérée le consensus relatif autour de la censure explique son maintien jusqu'au début du XX^e siècle, d'autant plus que le Sénat agit comme un contre-pouvoir face à la Chambre²⁷⁶.

²⁷² *JO* du 6 mars 1892, p. 172. La formule sur les « libertés nécessaires » renvoie évidemment au fameux discours de Thiers prononcé au Corps législatif le 11 janvier 1864. Au regard des votes de 1887 et 1888, il semblerait que les opportunistes restés fidèles à une sensibilité « gambettiste » soient plus enclins à voter contre la censure que les députés de sensibilité « ferriste » mais la corrélation ne peut être fermement établie.

²⁷³ Pour la gauche républicaine (Ferristes) : Sadi-Carnot, Jean-Baptiste Danelle-Bernardin, Jules Ferry, Gaston Ganault, Gustave Loustalot, Henri Margaine, Noël Parfait et Edmond Turquet. Pour l'Union républicaine (Gambettistes) : Albert Boucau, Henri Brisson, René Goblet, et Jules Méline. Parmi les huit députés confirmant en 1887 leur vote de 1874 contre la censure, deux étaient déjà radicaux en 1874 (Augustin Daumas et Georges Périn) et trois le sont devenus (Charles Boyssset, Pierre Brelay, Wladimir Gagneur). Seuls Désiré Barodet, Antoine-Daniel Chevandier et Jules Rathier sont restés opportunistes.

²⁷⁴ Il a pourtant voté pour le crédit alloué aux censeurs en 1887 et 1888. Une telle contradiction peut s'expliquer par le fait que certains partisans de la suppression de la censure par voie juridique pouvaient aller jusqu'à refuser les moyens d'obtenir une suppression par voie budgétaire, jugée indigne et inadéquate.

²⁷⁵ « Depuis cette époque [ndlr : le vote du 24 juin 1874], il ne s'est pas passé une législature – et je crois que c'est à l'honneur de cette chambre – sans qu'un député, à quelque groupe qu'il appartint, soit au parti modéré, comme M. Proust ou M. Deloncle, soit au parti qu'on appelle plus avancé, comme M. Guillemet, vint demander ici l'abolition de la censure. Mais par je ne sais quel mauvais sort, l'abolition de la censure a toujours été demandée au moment où la législature allait prendre fin, et ainsi elle n'a jamais été votée ». *JO* du 3 décembre 1897, p. 2679.

²⁷⁶ Le ministre Chaumié résume en 1903 devant les sénateurs ce balancement : « Il [Bérenger] voudra bien cependant convenir que le rôle de la censure est difficile. Au Sénat on lui dit : vous n'êtes pas assez rigoureuse ; à la Chambre des députés on lui dit : vous l'êtes trop ». *JO* du 27 mars 1903, p. 617.

Si la poussée électorale de l'extrême-gauche va permettre finalement de faire disparaître la censure, la droite a également joué un rôle au temps de la « République radicale » en retournant – non sans un certain cynisme – les idéaux de 1789 contre la majorité républicaine²⁷⁷. Le député antisémite Charles Bernard provoque ainsi ouvertement la gauche : « Il s'agit de la liberté d'écrire. Seule la littérature dramatique est encore assimilée à la prostitution, et les pièces de théâtre comme les filles soumises n'obtiennent la permission de circuler que quand elles ont subi la visite. J'ai donc le droit de défendre à cette tribune la liberté de penser et la liberté d'écrire (*Très bien ! très bien ! sur divers bancs. – bruits à gauche*). Je comprends que cela vous gêne...²⁷⁸ ». Toutefois les 28 députés du « groupe antisémite » formé à la Chambre en 1898 sous la présidence d'Edouard Drumont, qu'ils viennent de droite ou de gauche, sont en réalité très divisés²⁷⁹ et ne se retrouvent pas nécessairement dans la stratégie de Charles Bernard²⁸⁰. Par ailleurs, quelques personnalités de droite rejoignent parfois explicitement les radicaux. A la fin de l'année 1901, lors du plébiscite organisé au Théâtre Antoine contre la censure à l'occasion de la représentation privée des *Avariés* d'Eugène Brieux, le conseiller municipal Quentin-Bauchart monte sur la scène aux côtés de Pelletan et Couyba pour demander la liberté théâtrale²⁸¹. Le député socialiste Guérault-Richard lance même un appel explicite conjoint à la majorité et à la droite en 1903 : « Nous pourrions, si vous le vouliez – et vous pourriez nous y aider, messieurs de la droite – amener l'esprit public à exercer lui-même une pression suffisante sur la

²⁷⁷ Nous justifions ici l'emploi du mot cynisme par l'instrumentalisation de la liberté théâtrale qui devient le prétexte d'une publicité donnée à la propagande antisémite, anti franc-maçonne et antiparlementaire.

²⁷⁸ *JO* du 24 mai 1901, p. 1115. Séance du 23 mai. Charles Bernard répond à distance au socialiste Eugène Fournière qui avait utilisé exactement le même procédé à l'égard de la droite le 18 juin 1900 (cf. *supra*, I, §1.2). L'année suivante, il revient à la charge en substituant l'humour à la provocation : « Après tant de libertés conquises, il nous en reste encore une à obtenir, c'est celle de la liberté du théâtre. Je suis persuadé que la majorité du Gouvernement de défense républicaine saisira l'occasion qui lui est offerte aujourd'hui non seulement de supprimer d'une façon absolue les ciseaux de dame Anastasie, mais aussi de lui tordre le coup (*Très bien ! très bien ! sur divers bancs. – On rit*) ». *JO* du 5 mars 1902, p. 1119. Séance du 4 mars.

²⁷⁹ Laurent Joly, « Antisémites et antisémitisme à la Chambre des députés sous la III^e République », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2007/3, n°54-3, p. 63-90. L'auteur conclut que le groupe antisémite, « bigarré et largement informel, n'a eu que peu d'activité ». *Ibidem*, p. 75.

²⁸⁰ L'analyse du scrutin de 1902 sur la censure montre une répartition assez aléatoire des votes : 11 contre ; 6 pour ; 11 non votants (5 absents par congés et 6 non mentionnés dans la liste des votants). Les quatre députés (Georges Berry, Gauthier de Clagny, Emile Goussot, Ernest Roche) qui gravitent dans l'orbite du groupe antisémite votent contre (*JO* du 5 mars 1902, p. 1129-1130).

²⁸¹ André Antoine, *op. cit.*, p. 187. Sur le contexte, cf. *infra*, I, §1.2. Maurice Quentin-Bauchart (1857-1910) fut conseiller municipal du quartier des Champs-Élysées (8^e) de 1890 à 1910. Il abandonna rapidement le barreau au profit d'une carrière littéraire qu'il construisit par la publication de romans et de nouvelles sous les pseudonymes de Jean Berleux et W. Cantin.

censure pour l'obliger à disparaître d'elle-même²⁸² ». Appel entendu puisque la Ligue contre la licence des rues présidée par le sénateur Bérenger organise quelque mois plus tard un Congrès contre la pornographie à Bordeaux qui se conclut par le vote d'une résolution tendant à l'abolition de la censure²⁸³. L'interdiction de la *Boussole* d'Albert Monniot en 1904 sert ensuite de prétexte aux parlementaires nationalistes, Edmond Archdeacon à la Chambre et Louis Le Provost de Launay au Sénat, pour dénoncer à la fois les promesses non tenues du « parti républicain avancé » et la prétendue influence occulte de la franc-maçonnerie²⁸⁴. En somme, si certains parlementaires de droite sont plus actifs contre la censure, non sans arrière-pensées populistes, la majorité d'entre eux manque encore de combativité sur le fond, comme le reconnaît explicitement Le Provost de Launay en s'adressant à la gauche du Sénat : « Nous n'avons pas le tempérament d'opposition que vous aviez autrefois²⁸⁵ ». Une extrême-gauche unanimement rassemblée contre la censure, une droite massivement pour, et le reste, de la gauche au centre droit, qui oscille entre ces deux pôles : telle pourrait être résumé de façon lapidaire la posture des parlementaires face à un siècle de censure dramatique.

3.2 Quand le député devient ministre des Beaux-Arts : un choix entre « morale de conviction » et « morale de responsabilité²⁸⁶ »

Sous la III^e République, l'âge d'or du parlementarisme, qui conduit à de nombreuses combinaisons ministérielles, complique davantage la situation parce que le député devenu ministre doit parfois répondre de ses contradictions entre ses convictions personnelles et sa responsabilité de ministre. Six députés qui ont voté

²⁸² *JO* du 4 février 1903, p. 419. Séance du 3 février.

²⁸³ « Le Congrès, considérant que la commission constituée au ministère des Beaux-Arts sous le nom de censure est impuissante, tant par son fonctionnement que par les moyens de contrôle dont elle dispose, à empêcher les représentations au théâtre de pièces notoirement contraires à la morale, émet le vœu que la censure soit purement et simplement supprimée ». Texte cité par le sénateur Le Provost de Launay, *JO* du 8 avril 1905, p. 677. Bérenger rappelle ensuite sur les circonstances de l'organisation du Congrès et justifie sa résolution.

²⁸⁴ Archdeacon interpelle le ministre le 7 juillet 1904 et cite son propre discours au cours de la discussion du budget 1904 (séance du 17 novembre 1904). Lorsque le budget vient en discussion au Sénat, Le Provost de Launay intervient avec une ironie mordante : « Ne serait-ce pas trop demander, messieurs, que de vous prier d'abord de tenir les promesses faites jadis par le parti républicain, par le parti radical, c'est-à-dire supprimer la censure, et en second lieu, messieurs, de ne pas faire, au moment même où on va prononcer à la Chambre des députés la séparation de l'Eglise et de l'Etat, une espèce d'union intime contre laquelle nous protestons ? Ne pourrions nous pas demander que vous supprimiez la censure d'abord et ensuite que vous fassiez la séparation de la franc-maçonnerie et de l'Etat ? (*Très bien ! et rires à droite*) ». *JO* du 9 avril 1905, p. 677.

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 677. Et il ajoute : « c'est pour cela que nous ne savons pas résister » ! Les députés de droite ayant voté contre la censure ont toujours été très minoritaires même sous la III^e République : 1 en 1874 (Hervé de Saisy) ; 10 en 1887 ; 0 en 1888 et 21 en 1902.

²⁸⁶ Nous empruntons cette distinction à Max Weber dans sa conférence prononcée à l'Université de Munich en 1919, « Politik als Beruf » reprise et traduite dans *Le Savant et le politique*, Paris, 10/18, 1963, p. 123-222.

contre la censure en 1874 deviennent ainsi ministre des Beaux-Arts entre 1877 et 1889 et sont donc responsables des décisions des censeurs : Agénor Bardoux, Jules Ferry, Paul Bert, René-Marie Goblet, Léopold Faye et Edouard Lockroy²⁸⁷. De ce point de vue, les débats de la commission du budget 1880 sont particulièrement intéressants car ils mettent aux prises un ancien ministre redevenu simple député (Bardoux), le ministre en fonction (Ferry) et un député futur ministre (Lockroy)²⁸⁸. Le premier reconnaît que la censure est insuffisante et « ne réussit pas empêcher de véritables turpitudes de se produire²⁸⁹ ». Le second rappelle d'abord que « la censure existe en Amérique, en Angleterre, partout », affirme ensuite que le système préventif est préférable au système répressif car « en matière de théâtre, l'outrage public est immédiat, on ne peut le traiter comme dans un journal », et conclut sur l'impossibilité de résoudre la question par voie budgétaire. Le troisième défend au contraire celle-ci comme supérieure à la voie juridique et prend parti pour le système répressif parce que « la censure n'empêche rien et elle a le tort de compromettre de la responsabilité du gouvernement ». Il ajoute que l'expérience de la liberté théâtrale entre 1848 et 1851 fut concluante puisqu'il « ne s'est produit qu'une seule pièce scandaleuse, dont la représentation n'a pas même pu s'achever, car le public lui-même est un censeur très rigoureux²⁹⁰ ». Lockroy défend à nouveau sa position au sein de la commission du budget 1883 en avançant comme *ultima ratio* que l'enjeu est « une question de liberté avant tout²⁹¹ ». Devenu ministre des Beaux-Arts le 3 avril 1888, Lockroy vient défendre la censure devant la commission du budget 1889²⁹² alors que ses membres ont voté sa suppression sans débat sur la proposition du rapporteur Henry Maret²⁹³. Les procès-verbaux de l'audition tentent d'euphémiser la contradiction en donnant à lire un petit chef d'œuvre de langue de bois ministérielle : « M. le ministre dit qu'il n'entrera pas dans une longue discussion sur une

²⁸⁷ Voir notre annexe n°14 sur le vote des ministres sur la censure. On peut ajouter le cas d'Edmond Turquet, qui vote contre la censure en 1874, maintient sa position comme sous-secrétaire d'Etat et député (C 3302. PV commission du budget 1883, f. 179-180) mais se prononce pour après être redevenu simple député en avançant les arguments exactement inverses ! (C 5381. PV commission du budget 1888, f. 544).

²⁸⁸ C 1375. La censure est discutée entre les députés le 10 avril 1879 (f. 169-170). A l'issue de la séance, le crédit est réservé, et Jules Ferry doit donc défendre le crédit deux jours plus tard (f. 232-233).

²⁸⁹ *Ibidem*, f. 233. Bardoux, député du Puy-de-Dôme entre 1871 et 1881, siégeait au centre gauche. On ne peut analyser son vote sur la censure en 1887 et 1888 puisqu'il avait été nommé sénateur inamovible en 1882.

²⁹⁰ Lockroy, dont le père, interrogé devant le conseil d'Etat en 1849 en tant que comédien, s'était prononcé contre la censure, se trompe d'un an puisque la censure a été rétablie dès 1850. L'allusion renvoie sans doute à *La Goutte de lait*, vaudeville en 1 acte de Léon Gozlan, qui n'eut qu'une seule représentation le 17 mars 1849 au théâtre des Variétés.

²⁹¹ C 3302. Séance du 20 mai 1882, f. 181. Il est soutenu par Turquet et Legrand tandis que Logerotte, Ribot et Fallières sont contre.

²⁹² C 5382. Séance du 4 octobre 1888, f. 269-270. La citation qui suit en est extrait.

²⁹³ C 5382. Séance du 24 septembre 1888, f. 213.

question débattue tant de fois. Le ministre ne méconnaît pas que la censure soit une chose mauvaise [*sic*], mais, en supprimant les censeurs, on ne supprimerait pas la censure. Il soutient cette thèse qu'en matière d'outrage à la morale, si les directeurs de théâtre exerçaient la censure, ils le feraient d'une façon beaucoup plus sévère que l'administration. Dans l'opinion du ministre, la censure ne peut d'ailleurs être supprimée que par une loi²⁹⁴ ». Henry Maret est bien plus clair dans son rapport et reconnaît que le ministre « a déclaré qu'il avait toujours été partisan de l'abolition de la censure et qu'il n'avait pas changé d'avis²⁹⁵ ». Plutôt que de souligner le retournement incontestable opéré par Lockroy entre le choix de la voie budgétaire et celui de la voie juridique pour supprimer la censure, Maret préfère insister sur l'originalité de la position ministérielle visant à défendre la censure comme garantie artistique face au risque d'autocensure trop fort que les directeurs ne manqueraient de mettre en place en son absence²⁹⁶. Si « l'ajustement » de la position de Lockroy n'est pas très convaincante intellectuellement, elle est néanmoins efficace politiquement puisque le crédit fut rétabli immédiatement par la commission. Le ministre n'a donc pas à défendre le crédit devant la Chambre, situation à laquelle avait été confronté Léopold Faye quelques mois plus tôt pour le budget 1888 et s'en était sorti avec beaucoup d'humour : « Ah ! Si l'on m'avait dit, il y a trente ans, que je monterais à une tribune française pour me faire le défenseur de la censure, on m'aurait bien étonné ! (*Rire général*)²⁹⁷ ». De semblables contradictions se retrouvent par la suite à l'exemple de Georges Leygues, qui estime en 1891 que l'interdiction *a posteriori* de *Thermidor* scelle la mort de la censure préventive puisqu'elle « est devenue inutile et dangereuse²⁹⁸ », et qui la défendra pourtant comme ministre à trois reprises entre 1900 et 1902 à la tribune de la chambre²⁹⁹.

²⁹⁴ Les procès-verbaux mentionnent simplement à la suite : « une discussion s'engage sur ce point entre M. Andrieux et M. le ministre ». Le contenu n'est pas précisé : ne serait-ce pas parce que Andrieux aurait rappelé la ferme position du député Lockroy en contradiction avec celle qu'il formule devenu ministre ?

²⁹⁵ JOdoc CD, Annexe n°3021 (15 octobre 1888), p. 173.

²⁹⁶ Le vocabulaire employé par le radical Maret est paradoxalement précieux : « Tout à l'opposé de ses prédécesseurs, qui défendaient la censure comme protectrice des mœurs, et affirmaient que les théâtres, rendus à la liberté, deviendraient de véritables sentines, M. le ministre a exprimé la crainte que, bien au contraire, sans la censure les théâtres n'osassent plus jouer que des berquinades ». *Ibidem*. Maret souligne la même originalité de l'argumentation dans son rapport sur le budget 1905.

²⁹⁷ JO du 9 mars 1888, p. 855. Il oppose une censure « violente, politique » exercée à l'époque, à la censure utile qui sévirait désormais contre les « bas-fonds de la littérature » et conclut : « je viens avec confiance demander à la Chambre le rétablissement d'un crédit qu'il vaudrait mieux sans doute pouvoir rayer de notre budget, mais qu'il est indispensable d'y maintenir (*Applaudissements*) ».

²⁹⁸ JO du 30 janvier 1891, p. 148. Georges Leygues était député du Lot-et-Garonne depuis 1885 (inscrit à l'Union républicaine). Il sera réélu député à chaque élection législative jusqu'à sa mort en 1933 !

²⁹⁹ Séances des 18 juin 1900 (interpellation de Fournière), 23 mai 1901 (proposition de loi de Charles Bernard) et 4 mars 1902 (débat sur le budget 1902).

Ce dernier exemple permet de souligner un dernier enjeu : comment s'explique à la tribune même le lien entre éthique de conviction et éthique de responsabilité ? Georges Leygues reconnaît à propos de la pièce de Louis Marsolleau *Mais quelqu'un troubla la fête* que « si je n'avais consulté que mon goût littéraire, j'aurais donné le visa ; mais j'avais à tenir compte de considérations générales supérieures et j'ai ratifié la décision des censeurs³⁰⁰ ». Ce primat de l'éthique de responsabilité sur l'éthique de conviction est attaqué par les partisans de la liberté théâtrale comme une imposture politique. Ainsi Léon Pasqual ironise à propos de Leygues : « Je me rappelle très bien que M. le ministre disait un jour à la tribune, que comme homme il était partisan de la suppression de la censure, mais que comme ministre il devait en respecter le maintien (*Mouvements divers – on rit*). Nous, qui ne sommes pas ministres, nous n'avons pas à maintenir une institution que M. Leygues lui-même désire supprimer comme homme³⁰¹ ». Cette opposition binaire sur la censure incarne parfaitement un dilemme consubstantiel au politique : le partisan de l'éthique de conviction entend plier la réalité aux exigences sans appel d'une morale absolue fondée sur le « tout ou rien » tandis que le partisan de l'éthique de responsabilité doit accepter le compromis indissociable de l'exercice du pouvoir³⁰². Léon Bourgeois le résumait avec une grande hauteur de vue en 1892 : « Comment peut-on concevoir que l'on arrive à concilier ces deux choses nécessaires : la liberté de la pensée ou de l'art, d'une part, les nécessités de l'ordre, de la moralité, de la sécurité intérieure et extérieure d'autre part ? Y-a-t-il opposition absolue entre ces deux choses ? Est-ce une sorte de *to be or not to be*, la censure ou pas de censure, tout ou rien ? Je ne le crois pas³⁰³ ». Ce sens du compromis varie beaucoup selon la personnalité du ministre et les circonstances politiques, d'où la nécessité d'analyser les thèmes des pièces dont le sujet fait particulièrement débat à la tribune.

III L'exercice de la censure : quels thèmes sensibles ?³⁰⁴

³⁰⁰ JO du 19 juin 1900, p. 1519.

³⁰¹ JO du 5 mars 1902, p. 1118. Pasqual fait implicitement allusion à la séance du 23 mai 1901 où Leygues avait déclaré : « Si je ne consultais que mes convenances personnelles, si je n'avais d'autre souci que celui de ma tranquillité, je vous dirais que je suis partisan de la suppression de la censure ». Baudry d'Asson avait interrompu : « Alors mettez vos actes d'accord avec vos paroles », et Leygues reprit : « Mais il y a des intérêts supérieurs à ces convenances personnelles ; il y a les intérêts généraux qui ont été maintes fois défendus à cette tribune par mes prédécesseurs et que je viens défendre à mon tour ». (JO du 24 mai 1901, p. 1116).

³⁰² Max Weber, *op. cit.*, p. 199-216.

³⁰³ JO du 6 mars 1892, p. 181.

³⁰⁴ Un panorama des pièces censurées a été tenté dès le XIX^e siècle dans des optiques différentes par Victor Hallays-Dabot et Théodore Muret, complété par Odile Krakovitch à partir des procès-verbaux de censure conservés aux Archives nationales. Notre objet n'est pas de refaire ce panorama mais plutôt de montrer la façon dont les parlementaires se sont saisis de ces thèmes à partir d'exemples précis débattus à la tribune.

1 Le pouvoir

1.1 Le problème des personnalités

Dès la Révolution française, les auteurs traduisent explicitement sur scène des personnages publics sous couvert de fiction dramatique. En 1792, Marie-Joseph Chénier se retrouve ridiculisé au théâtre du Vaudeville sous les traits de Damis dans *l'Auteur d'un moment*, ce qui suscite la violente motion de Henry-Larivière à la Convention que nous avons déjà analysée³⁰⁵. Au début de la monarchie de Juillet, une floraison de pièces mettent en scène des personnages célèbres appartenant à l'histoire récente : certains sont morts depuis peu comme Napoléon³⁰⁶ ou Benjamin Constant³⁰⁷, d'autres sont toujours vivants comme madame Tallien et Barrère³⁰⁸ ou Emilie de Lavalette³⁰⁹. Montalivet peut ainsi justifier la nécessité d'un projet de loi sur les théâtres en affirmant à la tribune que la littérature dramatique « est tombée dans une sorte de biographie vivante et de diffamation contemporaine³¹⁰ ». Il prévoit en conséquence un arsenal répressif, jugé bien trop sévère par certains auteurs et directeurs. Le tableau suivant résume ces différentes dispositions.

³⁰⁵ Cf. *supra*, I, §1.1.1. Nous ne reviendrons pas non plus ici sur *L'Ami des Lois* de Laya.

³⁰⁶ Mort en exil à Sainte-Hélène le 5 mai 1821, Napoléon suscite au début de la monarchie de Juillet un engouement dramatique exceptionnel dans lequel Isambert voyait soixante ans plus tard une part essentielle du « fétichisme bonapartiste » qu'il dénonçait (*JO* du 19 janvier 1892, p. 33). Cf. Sylvie Vielledent, « Le retour du "petit chapeau", quelques aspects du napoléonisme dramatique en 1830 », suivi d'une « anthologie du napoléonisme dramatique » dans *Napoléon, de l'histoire à la légende. Actes du colloque des 30 novembre et 1^{er} décembre 1999 organisé par le Musée de l'armée*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2000, p. 351-436.

³⁰⁷ *Benjamin Constant aux Champs-Élysées*, tableau en 1 acte mêlé de couplets de Antier, Damarin et Lottin, créé au théâtre de l'Ambigu le 8 janvier 1831, un mois exactement après sa mort à Paris. Benjamin Constant est « accueilli » pour son apothéose par son ancienne maîtresse Germaine de Staël, les députés libéraux Manuel et Foy, l'acteur Talma et l'auteur Picard. Le procédé rappelle celui utilisé par Joseph Aude dans *Le Journaliste des ombres ou Momus aux Champs-Élysées*, pièce héroï-nationale en un acte et en vers représentée au théâtre de la Nation le 14 juillet 1790, dans laquelle « apparaissaient » par exemple Voltaire et Rousseau (morts en 1778) ainsi que Benjamin Franklin, décédé à Philadelphie le 17 avril précédent.

³⁰⁸ *Robespierre ou le 9 thermidor*, drame en 3 actes et 9 tableaux d'Anicet-Bourgeois et Cornue, créé au théâtre de l'Ambigu le 16 décembre 1830. Thérèse Cabarrus (1773-1835), que Tallien avait épousée lors de son passage à Bordeaux comme représentant en mission, fut une des « merveilles » les plus en vue sous le Directoire, mais divorça de Tallien en 1802 pour se remarier trois ans plus tard avec le jeune comte de Caraman. Bertrand Barère (1755-1841) fut député à la Constituante et à la Convention puis élu dès avril 1793 au Comité de salut public où il demeura jusqu'à la chute de Robespierre. Après avoir siégé dans la Chambre des Cents-Jours, il est frappé de bannissement comme conventionnel régicide sous la Restauration, et vit en Belgique jusqu'en 1830. Il revient alors en France à la faveur de la Révolution de Juillet et se fait à nouveau élire député des Hautes-Pyrénées mais son élection est cassée. Madame Tallien et Barère ont-ils vraiment pu voir la pièce ?

³⁰⁹ *Madame de Lavalette*, drame historique en 2 actes de Barthélémy, Brunswick et Lhérie, représenté au théâtre des Variétés le 5 janvier 1831. Antoine-Marie Chamans, comte de Lavalette (1769-1830), fut directeur général des Postes de 1804 à 1814 et pendant les Cents-Jours. Arrêté chez lui le 9 juillet 1815 et condamné à mort le 21 novembre suivant pour conspiration, il parvient à s'échapper le 20 décembre grâce à sa femme Emilie qui a pris sa place dans la cellule après lui avoir donné ses habits. Gracié en 1822, Lavalette rentre à Paris où il retrouve sa femme qui a perdu la raison suite à sa détention et au décès de sa fille.

³¹⁰ *AP* (2^{ème} série), t. 66, p. 212-213. Séance du 19 janvier 1831.

Projet de loi Montalivet (19 janvier 1831)			Contre-projet des auteurs et directeurs (26 janvier 1831) ³¹¹		
Outrages et offenses à/aux	Emprisonnement	Amende	Outrages et offenses	Emprisonnement	Amende
Roi (Art. 16)	6 mois à 5 ans	500 à 10 000 francs	Roi (Art. 10)	6 mois à 2 ans	300 à 5 000 francs
Membres de la famille royale (Art. 17)	1 mois à 3 ans	100 à 5 000 francs			
Chambres (Art. 18)	1 mois à 3 ans	100 à 5 000 francs	Chambres (Art. 11)	6 mois à 2 ans	300 à 5 000 francs
Souverains ou chefs des gouvernements étrangers (Art. 19)	1 mois à 2 ans	100 à 3 000 francs			
« Individu vivant, soit qu'on le nomme, soit qu'on le désigne de manière à ce qu'il puisse être reconnu » (Art. 20)	1 mois à 2 ans (3 mois à 2 ans contre le directeur si l'auteur ne se fait pas connaître)	500 à 5 000 francs	« Il est interdit de nommer et de représenter sur la scène un individu vivant » (Art. 12)	1 mois à 1 an (3 mois à 2 ans contre le directeur si l'auteur ne se fait pas connaître)	200 à 2 000 francs
« Individu mort, soit qu'on le nomme, soit qu'on le désigne de manière à ce qu'il puisse être reconnu, lorsque 25 années ne seront point écoulées depuis sa mort » (Art. 21)	15 jours à 1 an	300 à 3 000 francs	Il est interdit de nommer et de représenter la personne d'un individu mort, lorsque 15 années ne se sont point écoulées depuis son décès » (Art. 12)	15 jours à 6 mois	200 à 2 000 francs

L'abandon rapide du projet de loi rend vaine ces dispositions pénales et la mise en scène de personnalités se poursuit dans les jours suivants avec deux célèbres maréchaux napoléoniens morts en 1815 : Brune³¹² et Murat³¹³. Un troisième ne passe pas l'épreuve de la représentation : il s'agit de Ney, auquel Dupeuty et Fontan avait consacré un drame en 4 tableaux intitulé *Le Procès d'un maréchal de France en 1815*³¹⁴. Initialement prévue au mois de décembre 1830, la représentation de cette pièce au théâtre des Nouveautés avait été ajournée sur les instances de Montalivet compte-tenu du contexte tendu lié au procès des ministres devant la Chambre des Pairs³¹⁵. Pour sauver son théâtre d'une faillite annoncée, le directeur Bérard entend reprendre la pièce le 22 octobre 1831 mais se heurte à une interdiction formelle du préfet de police Gisquet, qui fait intervenir la

³¹¹ *Observations adressées aux deux chambres sur le projet de loi relatif aux théâtres*, Paris, Fain, s.d. Il s'agit d'un projet déposé par « les membres de la commission des auteurs et des directeurs », signé par Lemerrier (président), Dumas, Soulié, Fontan, Bonjour, d'Epagny, Harel, Crosnier et Dartois.

³¹² *Le Maréchal Brune ou la Terreur en 1815*, événement historique en 4 tableaux de Dupeuty et Fontan créé au Théâtre de la Porte-Saint-Martin le 22 janvier 1831, trois jours après le projet de loi Montalivet. On remarquera que Fontan, signataire du contre-projet publié le 26 janvier, respecte habilement la règle fixant un délai de 15 ans entre le décès d'un personnage célèbre et sa mise en scène au théâtre.

³¹³ *Joachim Murat*, drame historique en 4 actes et 9 tableaux de Antier, Decomberousse et Nézel, créé au théâtre de l'Ambigu le 12 février 1831.

³¹⁴ La pièce (parfois appelée *Le Procès du maréchal Ney*) a été publiée chez le libraire Ambroise Dupont dès 1831 et contient en annexe une lettre des auteurs adressée au rédacteur de la *Tribune* ainsi que quatre procès-verbaux rédigés par le commissaire de police Jacques-Antoine Deroste les 22 et 23 octobre sur l'interdiction de la pièce (p. 52-64). Sur le récit circonstancié des événements, voir Théodore Muret, *op. cit.*, p. 167-175.

³¹⁵ Arrêtés alors qu'ils tentaient de fuir à l'étranger, quatre anciens ministres de Charles X (Polignac, Peyronnet, Chantelauze, Guernon-Ranville) furent emprisonnés à Vincennes dans la nuit du 26 au 27 août et mis en accusation le 27 septembre par la Chambre des députés. Le procès se tient du 15 au 21 décembre devant la Chambre des Pairs constituée en cour de justice. Les quatre ministres, « exfiltrés » *in extremis* du Palais du Luxembourg par Montalivet pour échapper au lynchage de la foule, sont condamnés à la détention perpétuelle. Cf. Guy Antonetti, *Louis-Philippe*, Paris, Fayard, 2008, p. 636-638.

police le soir même et le lendemain pour disperser les attroupements place de la Bourse autour du théâtre. La décision est attaquée devant le tribunal de commerce par l'avocat-député Garnier-Pagès³¹⁶ et à la Chambre par Mauguin le 15 mars 1833. Le comte d'Argout en profite pour rappeler la jurisprudence du gouvernement en la matière :

Messieurs, s'il est permis de mettre sur la scène des procès de nos jours, avec le nom des personnes qui y ont coopéré, quels qu'aient été leurs votes, il n'y a plus d'ordre possible ; il n'y a plus que désordre (*Mouvement marqué d'approbation*). Quant à moi, je déclare que le ministre qui permettrait de jouer un homme vivant, de traduire ses votes, ses opinions, sa conduite de manière à exciter des haines, des souvenirs fâcheux, manquera à un devoir essentiel ; il serait la première victime de cette licence du théâtre. Tous les hommes publics seraient bientôt sur la scène, et chacun de nous, Messieurs, y passerait à son tour (*Rire d'approbation*)³¹⁷.

Paradoxalement, ce souci d'une sévère respectabilité politique est parfois plus pointilleux chez certains citoyens qu'au sein du monde parlementaire comme le montre l'exemple de *La Camaraderie ou la Courte échelle*, comédie en 5 actes de Scribe représentée pour la première fois au Théâtre-Français le 19 janvier 1837³¹⁸. Le ton satirique de l'œuvre, qui démonte les rouages par lesquels on arrive au succès – tant littéraire, mondain que politique – indépendamment de tout mérite personnel, suscite des réactions contrastées. Si la mise en scène d'une cuisine électorale au goût particulièrement frelaté plaît à de nombreux spectateurs³¹⁹, deux pétitionnaires qui se proclament « hommes de lettres » y voient au contraire un scandale, financé à l'aide d'une subvention accordée... par les députés³²⁰ ! Le rapporteur de la pétition de Carrière n'est autre que Pierre Liadières, député-dramaturge qui fait partie du « lobby classique »

³¹⁶ Cf. *Supra*, I, § 1.1.2.

³¹⁷ AP (2^{ème} série), t. 81, p. 257. Séance du 15 mars 1833. Pour la même raison, Montalivet justifie plus loin la suppression d'une scène du *Fossé des Tuileries*, revue-vaudeville en 1 acte de Dumanoir, Mallian et Lhérie créée au théâtre des Variétés le 10 décembre 1831. Cette scène tournait en dérision à la fois la nomination récente de 36 nouveaux pairs et les fusils Gisquet, du nom du préfet de police en exercice qui fut mêlé à une affaire de fourniture de fusils anglais de qualité très médiocre. Elle est reproduite à la fin de l'édition de la pièce publiée chez Barba en 1832, p. 29-32.

³¹⁸ Eugène Scribe, *Œuvres complètes. 1^{ère} série. Comédies, drames*, t. 3, Paris, E. Dentu, 1874, p. 225-373.

³¹⁹ Sur l'accueil de la pièce, cf. Jean-Claude Yon, *Eugène Scribe [...], op. cit.*, p. 183-186.

³²⁰ Carrière, « homme de lettres aux Batignolles » demande une application plus stricte des lois de septembre 1835 car malgré leur contribution à l'amélioration des mœurs publiques qui a fait « disparaître de nos théâtres les immondices dramatiques qui les souillaient depuis plusieurs années » [*sic*], la religion et les parlementaires ne sont pas respectés. Il souhaite en conclusion pour le théâtre « que les chambres n'y soient pas représentées comme une réunion d'âmes serviles et vénales car c'est veiller sur la liberté du pays que de veiller sur le respect qui vous est dû ! ». C 2152. Pétition datée du 9 février 1837, déposée le 21 par Auguste Bouchard, député de Seine-et-Oise. Deux mois plus tard, Monbrion, « homme de lettres à Paris », veut supprimer la subvention du Théâtre-Français au profit d'un système de primes (Cf. Chapitre 8, I, §2.2). Outre *La Camaraderie*, il cite comme exemple du mauvais choix du répertoire *Bertrand et Raton* de Scribe (créé le 14 novembre 1833) ainsi que *La Vieillesse d'un grand roi* de Lockroy et Arnould (créé le 28 mars 1837). C 2153. Pétition datée du 14 avril 1837.

à la Chambre. Sa réponse mérite d'être largement citée car elle est une sorte de contrepoint au discours que le comte d'Argout avait tenu quatre ans auparavant :

Il est certain que si les portraits dessinés par le spirituel académicien étaient ressemblants, la France n'aurait guère à s'applaudir des immenses sacrifices qu'elle a faits, des longues luttes qu'elle a soutenues pour l'établissement et la consolidation du gouvernement représentatif. Mais qu'on y songe, depuis l'origine de la monarchie, tous les gouvernements n'ont-ils pas été en butte aux mêmes attaques ? N'est-il pas, pour ainsi dire, d'usage immémorial en France de rire du pouvoir et de chaussonner ceux qui l'acceptent ?³²¹ Sous ce rapport nos mœurs sont restées les mêmes...

M. LAURENCE. Assez ; c'est une plaisanterie.

Voix diverses. Continuez, continuez !

M. LIADIÈRES, *rapporteur*. Pourvu que la majesté royale soit respectée, laissons l'esprit d'épigramme exercer parmi nous son autorité séculaire. Il ne serait ni prudent ni politique de lutter contre une puissance qu'ont respectée tant de gouvernements et qui a traversé tant de siècles. D'ailleurs, Messieurs, la considération des corps politiques n'a jamais dépendu de quelques attaques plus ou moins vives, de quelques épigrammes plus ou moins acérées. Elle tient à leur œuvres [sic] de chaque jour, à leur amour du bien public, à la persévérance de leurs principes. Quel corps politique fut assailli de plus de pamphlets, poursuivi de plus d'outrages que l'Assemblée constituante ? Quel autre a plus grandi sous les libelles et laissera au pays de plus nombreux bienfaits, de plus patriotiques enseignements ? Votre commission considérant enfin que si les Chambres étaient trop directement outragées la Charte leur donne le pouvoir de se faire respecter, en appelant à la barre ceux qui les insultent, vous propose l'ordre du jour sur la seconde partie de la pétition du sieur Carrière (*Adopté*)³²².

Quoique son argumentation dévie nettement de la parole (le théâtre) vers l'écrit (la presse et les brochures) et atténue la portée de la démonstration qu'il entend faire à la tribune, Liadières, député de la majorité favorable à la censure dramatique, prononce pourtant un discours assez libéral dont l'idée directrice est reprise en 1847 par le député Sourdille de Lavalette à propos du *Puff* de Scribe³²³ tandis que les partisans

³²¹ C'est précisément la thèse que Scribe développa afin de réhabiliter le vaudeville dans son discours de réception à l'Académie française prononcé le 28 janvier 1836. Le député Goussot s'y référait explicitement lors de sa longue intervention le 2 décembre 1897 : « Je ne veux rappeler ici que les paroles de M. Scribe. Dans un gouvernement d'opinion comme le nôtre, c'est une parole à enregistrer. M. Scribe disait : "En France et sous nos rois, la chanson fut la seule opposition possible. On définissait le gouvernement d'alors : une monarchie absolue tempérée par les chansons" ». (*JO* du 3 décembre 1897, p. 2684)

³²² *AP* (2^{ème} série), t. 109, p. 461. Séance du 20 mai 1837. Rétrospectivement, Liadières paraît anticiper la ligne de défense en faveur de sa propre comédie politique *Les Bâtons flottants*, reçue au Théâtre-Français en 1843 mais interdite par le pouvoir jusqu'en 1851 (Cf. Chapitre 4, III, §2.2).

³²³ *Le Puff ou Mensonge et vérité*, comédie en 5 actes créée au Théâtre-Français le 22 janvier 1848. Dans la lignée de *La Camaraderie*, la pièce dénonçait les fausses réputations (y compris à l'Académie française), et fut retardée par la censure. Ni le titre, ni l'auteur ne sont explicitement cités dans le discours de Lavalette qui siège dans l'opposition (député de Mayenne de 1839 à 1848), mais l'allusion est transparente : « On m'a assuré

d'une censure sévère reprennent infailliblement les arguments avancés par le comte d'Argout, à l'instar du vicomte Dubouchage en 1843 à la Chambre des Pairs³²⁴.

Le problème des personnalités se pose à nouveau avec une acuité particulière sous l'effet de la politisation du répertoire qui s'opère à la faveur de la liberté théâtrale accordée par la II^e République entre 1848 et 1850³²⁵. Lors du débat sur le budget 1849, le ministre Léon Faucher vient habilement défendre le crédit alloué à l'inspection des théâtres comme si le monde parlementaire lui avait forcé la main : d'abord par un vote précédent (celui du 17 juillet 1848), ensuite par le fait qu'il ait été abordé « un jour » en entrant à l'Assemblée par « un grand nombre de représentants qui se plaignaient de ce que d'autres représentants étaient traduits sur la scène d'une manière indécente », et enfin parce que le président de l'Assemblée lui-même, « juge suprême des convenances en pareille matière, et gardien naturel de la dignité du pouvoir délibérant » lui avait adressé une lettre dans le même sens³²⁶. Le ministre invoque alors l'exemple de *La Danse des écus*³²⁷ pour justifier l'utilité de l'inspecteur des théâtres et la mesure de suspension intervenue au lendemain de la première à l'encontre d'une pièce « qui contenait les mêmes attaques à l'Assemblée nationale, aux pouvoirs établis, à des représentants en personne³²⁸ ». Le député Louis Laussedat, proche des Montagnards,

qu'un auteur que nous connaissons tous, qui appartient aux premiers corps de l'Etat, corps politique et corps littéraire, dont les opinions n'ont jamais passé pour être hostiles au Gouvernement ; on m'a assuré, dis-je, que cet auteur avait mis dans une comédie quelques vers où il parlait en terme très généraux de personnages hauts placés qui, quelquefois, pouvaient user de leur influence, de leur crédit, pour faire le bonheur de toute leur famille (*On rit*) » / *voix à gauche* : « Cela s'est vu ! » / M. DE LAVALETTE. « La censure a rayé ce passage. Je ne veux pas émettre d'opinion sur la pensée même de l'auteur ; mais je dis que, quand le fait est admis en pratique, je ne comprends pas qu'on en défende l'énonciation ». *MU* du 29 juin 1847, p. 1784.

³²⁴ « Je demanderai même au ministère, s'il venait à m'opposer certaines clameurs qu'il craindrait à tort, de vouloir se souvenir que, dans une circonstance, on n'a pas hésité, même quand on n'était pas armé par la censure, à défendre une pièce (et on fit bien) qu'on jugeait attentatoire à l'indépendance du vote judiciaire de cette chambre ». *MU* du 27 mai 1843, p. 1265. L'allusion renvoie au *Procès d'un maréchal de France*.

³²⁵ Jean-Claude Yon, « La Rhétorique révolutionnaire en accusation : le répertoire politique au théâtre sous la Seconde République » dans Annie Duprat (dir.), *Révolutions et mythes identitaires*, Paris, Nouveau monde éditions, 2009, p. 113-131. L'étude est menée à partir d'un corpus documentaire formé par dix pièces qui attaquent ou ridiculisent la République.

³²⁶ *MU* du 4 avril 1849, p. 1229. Ce qui suit est extrait de la même séance (3 avril 1849). Nous n'avons pas trouvé trace dans la série C de la lettre d'Armand Marrast (président de l'Assemblée du 19 juillet 1848 au 26 mai 1849) à laquelle Faucher fait allusion.

³²⁷ Folie socialiste en 1 acte de Marc Fournier et Henri de Kock créée au théâtre du Gymnase le 20 mars 1849.

³²⁸ La pièce, qui critique vertement la politique économique de la II^e République, repose sur des personnages allégoriques : Ali-Constituant, surnommé le « Pacha aux neuf cent queues », désigne l'Assemblée, « Le Phalanstère » Victor Considérant, « Banque-du-Peuple » Proudhon, « Rouge », « Bleu » et « Blanc » les Montagnards, les Républicains modérés et les monarchistes, etc. La pièce a pu être reprise à partir du 30 mars après des changements : Ali-Constituant, Banque-du-Peuple, Phalanstère sont devenus respectivement Alibibi, Erostrate et Songe-Creux tandis que Le Louis, Le Napoléon, Le Budget et Papier-Monnaie ont été supprimés ! Cf. édition publiée chez Michel Lévy frères dans la Bibliothèque dramatique, p. 29. Un député non identifié

réplique en citant deux succès de scandale au théâtre du Vaudeville, *La Propriété c'est le vol*³²⁹ et *La Foire aux idées*³³⁰ pour dénoncer une répression à géométrie variable et la partialité politique des décisions ministérielles³³¹. S'il réclame « une répression égale », d'autres préfèrent l'indifférence : un représentant répond à Faucher qui venait de rappeler le caractère « atroce et ignoble » des pantins politiques du 2^{ème} numéro de *La Foire aux idées* : « Le *Charivari* nous représente tous les jours, et nous ne nous en fâchons pas³³² ». Jules Favre renchérit : « Que la liberté puisse avoir ses inconvénients, c'est possible ; nous sommes les premiers à les flétrir, mais nous croyons que nous sommes assez forts pour les subir sans nous alarmer... Et quand même il pourrait arriver que quelques écrivains visant au scandale eussent jeté des paroles téméraires contre les décrets de cette assemblée, est-ce que vous croyez que cette assemblée est atteinte ? Est-ce qu'elle ne peut pas poursuivre sa marche en écrasant ces folles tentatives de son dédain ? ».

La III^e République prolonge le débat sur une ligne de clivage athénienne. Le ministre Berthelot inaugure en 1887 une comparaison historique assénée comme un argument d'autorité imparable : « Socrate fut mis à mort par les Athéniens » après avoir été vilipendé par Aristophane dans *Les Nuées* comme « on a préludé à la ruine de la République » en outrageant Proudhon sur scène³³³. Quatre ans plus tard, Alfred Leconte

répond à l'argument du ministre : « vous avez bien fait, mais vous n'étiez peut-être pas dans votre droit », ce qui est très significatif de l'embarras juridique dans lequel se trouvent les parlementaires.

³²⁹ Folie-socialiste en 3 actes et 7 tableaux de Clairville et Cordier, créée le 28 novembre 1848. La pièce s'en prenait violemment à Proudhon, aisément reconnaissable à ses lunettes et représenté sous la forme d'un serpent qui persécute Adam-Bonichon, allégorie du propriétaire.

³³⁰ Il s'agit d'un « journal-vaudeville » créé en quatre « numéros » les 16 janvier, 22 mars, 23 juin et 13 octobre 1849 dans lesquels Brunswick et Leuven multiplient les saillies antirépublicaines. Dans le 1^{er} numéro, le personnage de « Mlle France » illustre par son discours les thèmes traditionnels de l'antiparlementarisme : les représentants sont trop nombreux, trop payés, trop divisés, trop lents, bref ils sont inutiles et font figure de parasites. L'envoi du couplet est clair : « Allez revoir votre famille... / Allez-vous-en chacun chez vous ! » (scène 8). Dans le 2^{ème} numéro, la critique antiparlementaire se fait plus violente : les représentants sont assimilés à des pantins créés en série par Séraphin, « fabricant de marionnettes » (Acte I, scènes 5 à 9) et une parodie de campagne électorale est mise en scène où chaque candidat, tribun pathétique monté sur un tonneau, disparaît à l'intérieur tandis que de nombreux afficheurs et gens du peuple scandent : « Encore un qui s'enfoncé / Encore un d'enfoncé ! » (Acte II, scène 8).

³³¹ L'argument est repris par Noël Parfait le 30 juillet 1850, Jean-François Joly et Jacques Brives le 30 juillet 1851. Ce dernier député interrompt le rapporteur Frémy : « Tant qu'on a insulté la République, vous n'avez rien dit » (*MU* du 31 juillet 1850, p. 2187).

³³² *MU* du 4 avril 1849, p. 1229. Malheureusement, le représentant n'est pas identifié.

³³³ *JO* du 28 janvier 1887, p. 204. Berthelot commence par mettre en scène sa posture d'énonciation : « Ici, je vous demanderai la permission de vous parler d'Aristophane. Je suis grand maître de l'Université, c'est ma spécialité (*Rires et applaudissements*) ». Après avoir rappelé le contenu des *Nuées*, il en tire une leçon politique explicite : « Messieurs, cette histoire de Socrate, nous l'avons vue répétée de notre temps, il y quarante ans, à un degré moindre, il est vrai, nous l'avons vue en 1848 [...]. C'est ainsi qu'on a préludé à la ruine de la République. C'est par l'insulte dramatique qu'on l'a combattue, que l'on a préparé et rendu possible

reprend devant la commission de 1891 les exemples de Socrate et Proudhon même s'il dénonce alors davantage les conséquences personnelles des attaques diffamatoires que leur dimension politique : « L'auteur dramatique peut ainsi arriver à démonétiser, en quelque sorte, un homme de mérite et de grande valeur. Cette objection a sa force, vous en conviendrez³³⁴ ». Gustave Isambert n'est pas convaincu dans le débat qui suit à la Chambre : Socrate victime d'une mise à mort aristophanesque ? « Entre la représentation des *Nuées* et la mort de Socrate, il s'est écoulé vingt-quatre ans, et si l'on voulait soutenir que c'est Aristophane qui a fait agir Mélitus et Anitus, ce serait à peu près comme si on disait que c'est Carrel qui a fait exiler Victor Hugo le 2 décembre, parce que en 1828 il avait fort malmené *Hernani*³³⁵ ». Proudhon détruit par le ridicule ? « je crois que Proudhon n'était pas très sensible aux caricatures qu'on a pu faire de lui sur la scène à la suite de toutes celles qui encombraient les journaux, et que d'ailleurs il eût mieux aimé se sentir moins isolé à l'Assemblée constituante que d'imposer silence aux railleries du Vaudeville³³⁶ ». Impossibilité de riposter à une attaque personnelle sur la scène d'un théâtre par la même voie ? « Mais les arguments de cette nature, il n'y en a pas un qui n'ait la même force contre la liberté de la presse, plus de force peut-être contre la liberté de réunion, contre la liberté du dessin (*Très bien ! à gauche*) ». En somme, face à la menace de « personnalités » aux traits trop appuyés, les partisans de la liberté théâtrale répondent sur le plan pénal par leur volonté d'appliquer le régime du droit commun, et sur le plan moral par une posture qui oscille de l'indifférence au mépris, à moins qu'elle n'ait l'intuition de s'acclimater au temps présent comme

le coup d'Etat ! (*Mouvement divers*) ». L'extrapolation de l'exemple le conduit enfin à retrouver le sens du discours du comte d'Argout en 1833. Sur le procès de Socrate, voir l'introduction de Luc Brisson aux dialogues de Platon, *Apologie de Socrate. Criton*, Paris, GF, 1997, p. 11-74 ; Claude Mossé, *Le Procès de Socrate. Un philosophe victime de la démocratie ?*, Paris, André Versaille, 2012 ; Paulin Ismard, *L'Évènement Socrate*, Paris, Flammarion, 2013. Sur la veine aristophanesque au XIX^e siècle, voir la thèse de Romain Piana, *La Réception d'Aristophane en France de Palissot à Vitez, 1760-1962*, thèse soutenue sous la direction de Patrice Pavis, Université de Paris VIII, 2005 et du même auteur, « Les binettes contemporaines. Portraits, charges, et personnalités » dans Isabelle Moindrot (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène. Du romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS éd., 2006, p. 262-270.

³³⁴ JOdoc CD, Annexe n°1669, p. 2040. Séance du 27 mai 1891.

³³⁵ JO du 18 janvier 1892, p. 35 (même source pour les citations suivantes). Si la première référence est exacte (Les *Nuées* furent représentées en 423 av. JC et le procès de Socrate eut lieu en 399 av. JC), Isambert commet ensuite une curieuse erreur factuelle puisque la première d'*Hernani* eut lieu le 25 février 1830. Armand Carrel attaqua la pièce dans plusieurs articles du *National* fondé le 3 janvier précédent par Adolphe Thiers.

³³⁶ Alfred Leconte concède le 5 mars 1892 que Clairville n'a pas tué Proudhon car « les cendres de Proudhon sont au-dessus des sarcasmes de la plaisanterie ». Mais le député ajoute que « tous les écrivains ou personnages en évidence n'ont pas cette haute valeur qui les rend invulnérables. D'aucuns pourraient succomber sous le ridicule et il est difficile de riposter à une pièce dramatique ». JO du 6 mars 1892, p. 182. Sur Proudhon, cf. Anne-Sophie Chambost, *Proudhon. L'enfant terrible du socialisme*, Paris, Armand Colin, 2009.

Laguerre le suggère en 1887 : « Est-ce que la grande comédie du siècle n'est pas la comédie politique ? (*Très bien ! sur divers bancs*). Est-ce que nous qui vivons d'une façon plus particulière dans ce monde tout spécial qui a, dans ces dernières années, rempli d'une façon plus complète l'opinion publique, nous n'en voyons pas, et des premières loges, les grotesques, les ridicules, les défauts ? N'y a-t-il pas là un comique admirable ? Et la censure, d'avance, n'a-t-elle pas cassé les ailes de cette comédie là³³⁷ ? »

1.2 L'ordre politique et social

La préservation du « pacte social » dans ses fondements politiques est l'autre obsession transversale au XIX^e siècle qui touche au pouvoir. Il semble bien que cet enjeu suscite un consensus parlementaire sous les monarchies censitaires puisqu'aucun débat sur le théâtre ne le remet en cause, bien au contraire : l'unanimité se cristallise autour du rejet dégoûté des mélodrames que l'on donne sur le « boulevard du Crime », aussi bien à gauche qu'à droite³³⁸. Sous la II^e République, le rapporteur Monet dénonce la menace de subversion politique que font planer les grands mélodrames sociaux : « Il [se] joue tous les soirs, et notamment depuis quelques jours, des pièces qui sont des excitations passionnées à la haine du pauvre contre le riche. On ne vous a pas dit que chaque jour on fait appel, sur les théâtres les plus populaires, sur les petits théâtres de boulevard, aux plus mauvaises passions ; nos théâtres des boulevards sont devenus une arène politique. Eh bien je dis qu'il est du devoir du gouvernement de fermer ces tribunes qui sont plus dangereuses que les tribunes des clubs, que vous avez supprimés³³⁹ ». L'année suivante, Frémy dénonce rétrospectivement la politisation du *Chiffonnier de Paris* induite par le jeu de scène de Frédéric Lemaître après la révolution de février 1848³⁴⁰, mais estime toutefois que le théâtre a cessé d'être une arène

³³⁷ JO du 28 janvier 1887, p. 203. Cet éloge de la comédie politique est repris en 1892 par Guillemet (JO du 6 mars 1892, p. 176).

³³⁸ Ce point sera analysé en lien avec la notion de décadence théâtrale. Cf. chapitre 7, III, §1.1.1.

³³⁹ MU du 31 juillet 1850, p. 2629. La première phrase semble viser des drames en 5 actes (inédits ou repris) qui se partageaient alors l'affiche du théâtre de la Gaîté : *Chodruc-Duclos ou L'Homme à la longue barbe* de Royer, Vaez et Delaporte, créé le 29 juin 1850 à ce théâtre ; *Le Courrier de Lyon* de Moreau, Siraudin et Delacour, créé le 13 juin 1850 à ce théâtre, *Le Chiffonnier de Paris* (cf. *infra*) et *Ruy Blas* de Hugo, créé au théâtre de la Renaissance le 8 novembre 1838. On peut ajouter à cette liste *Un enfant de Paris* de Souvestre, créé le 23 juillet 1850 au théâtre de l'Ambigu. La dernière phrase renvoie à la loi du 6 juin 1850 qui a prorogé la loi du 22 juin 1849 sur l'interdiction des clubs et réunions politiques. Monet interprète la liberté de réunion et la liberté théâtrale comme une revendication de « cette tourbe qui fait les révolutions ».

³⁴⁰ Drame en 5 actes et 12 tableaux de Félix Pyat créé au théâtre de la Porte-Saint-Martin le 11 mai 1847, *Le Chiffonnier de Paris* y fut repris en matinée pour une représentation gratuite le 26 février 1848. Dans la célèbre scène où le Père Jean vide le contenu de sa hotte dans son grenier pour en faire l'inventaire (Acte I, 4^e tableau,

politique, ce qui est une façon évidente de légitimer les effets « bénéfiques » de la censure rétablie par la loi du 30 juillet 1850³⁴¹.

Après le tour de vis politique du Second Empire, le parlementarisme de la III^e République conduit à déverrouiller les débats sur la question sociale au théâtre par le jeu des questions et interpellations à la Chambre autour de trois thèmes : la grève, l'anarchisme et le socialisme. La censure de *Germinal*, roman que Zola avait adapté au théâtre dès 1885 avec son collaborateur William Busnach sous forme d'un drame en 5 actes et 12 tableaux³⁴², suscite la préparation d'une interpellation de Georges Laguerre en 1886 qui n'a finalement pas lieu. Le sous-secrétaire d'Etat Turquet déclare le regretter devant la commission du budget parce que cette interpellation « aurait fourni au gouvernement l'occasion de s'expliquer entièrement sur ce point³⁴³ ». La question de Maurice Barrès sur l'interdiction définitive par la censure le 3 février 1893 de *L'Automne*, drame en 3 actes de Paul Adam et Gabriel Mourey³⁴⁴, fait resurgir le débat escamoté en 1886. Après avoir présenté la pièce et lu des extraits, Barrès refuse le parallèle avec *Germinal* qu'il considère comme un « chef-d'œuvre » car « l'assimilation est fort difficile entre un tel drame populaire où les passions les plus violentes sont présentées sur la scène – avec quelle vigueur, vous le savez ! – et une comédie comme

scène 10), Frédéric Lemaître avait ajouté une couronne au milieu des autres détritrus. Frémy dénonce le fait que « cette pièce a encore eu, depuis, trente représentations, pendant lesquelles le public venait la voir, et la voir d'abord en murmurant, puis en s'y habituant, puis en applaudissant ! ». Le rapporteur déclenche au passage une protestation indignée à l'extrême-gauche lorsqu'il évoque « la couronne de France », et se fait reprendre par Sautayra : « la couronne du roi de France ». *MU* du 31 juillet 1851, p. 2187.

³⁴¹ « Nos théâtres ne sont plus une arène ouverte à toutes les passions, une tribune où se produisent de détestables principes, d'odieuses personnalités, enfin on n'a plus à craindre qu'une distraction ne devienne un danger public ». En revanche, le rapporteur estime que « l'immoralité » envahit encore trop souvent les scènes des théâtres. *MU* du 3 août 1851, p. 2238 (Rapport du 28 juillet).

³⁴² Écrit à partir d'une documentation minutieuse sur la grande grève des mineurs d'Anzin, *Germinal* paraît d'abord en roman-feuilleton dans le *Gil-Blas* entre novembre 1884 et février 1885, avant d'être publié en volume dès mars 1885. Le drame qui en est tiré fut interdit par le ministre René Goblet à l'automne, après d'infructueuses négociations que Zola narre de façon aussi détaillée qu'ironique dans *Le Figaro* du 29 octobre 1885. Pour le texte du drame, cf. Emile Zola, *Germinal*, Québec, éditions du Préambule, « collection Théâtre », 1989 (édition critique par James B. Sanders).

³⁴³ C 5380. PV de la Commission du budget 1887, séance du 16 juillet 1886, f. 481. La question avait été indirectement mise en jeu le 13 mars 1886 lors de l'interpellation de Camélinat sur la longue grève que les mineurs de Decazeville avait entamée le 26 janvier. Laguerre se contentera donc d'une courte allusion à *Germinal* le 28 janvier 1887 au cours du débat sur le budget.

³⁴⁴ La pièce, reçue et répétée deux fois au théâtre du Vaudeville, a été publiée rapidement. Cf. Paul Adam et Gabriel Mourey, *L'Automne*, Paris, Ernest Kolb, 1893. La préface reproduit une lettre adressée par les auteurs au président du Conseil Ribot le jour même de l'interdiction, ainsi que la question de Barrès adressée au ministre Dupuy devant la Chambre le 6 mars 1893. Barrès résume assez bien la pièce en quelques phrases : « Il s'agit, dis-je, d'un industriel [Charles de Mornant], qui souffrant d'un amour malheureux au premier acte, en arrive au troisième acte à comprendre les souffrances qui sont autour de lui et notamment celles de ses ouvriers. C'est en un mot, l'anoblissement par la souffrance, la compréhension grâce à la douleur » (*JO* du 7 mars 1893, p. 859). Les citations qui suivent sont tirées de la même séance.

celle dont je vous parle, comédie intime qui a tout au plus une fenêtre ouverte sur la fabrique ouverte. En outre *Germinal* fut par la suite autorisé³⁴⁵ ». Puis il conclut sur la « double erreur » du ministre : erreur littéraire – « il faut admettre que les passions politiques alimentent l'art » – et erreur sociale ou générationnelle – « l'honneur des hommes mûrs, la prudence des vieillards aussi, ce sera de ne pas entraver la libre action de la nouvelle génération ». Le ministre Charles Dupuy apporte de son côté une double réponse. D'une part, il critique non pas la possibilité de représenter la grève en tant que telle mais la manière dont les auteurs ont choisi de la représenter³⁴⁶, et se réfère implicitement à la répression meurtrière de Fourmies qui avait fait neuf morts le 1^{er} mai 1891³⁴⁷. D'autre part, il cite un extrait d'une lettre publiée par les auteurs dans la presse afin de dénoncer la démagogie de leurs accusations provocatrices contre la République, et par conséquent leur imposture de dramaturges³⁴⁸. Dix mois plus tard, la question de la grève cède la place à l'anarchisme dans l'interpellation de Paul Vigné d'Octon sur *Les Ames solitaires*, drame en cinq actes de Gérard Hauptmann, traduit de l'allemand par Alexandre Cohen³⁴⁹. La première représentation fut interdite *in extremis* par le préfet de police Lépine le 13 décembre 1893 alors que la pièce avait pourtant obtenu le visa de la

³⁴⁵ *Germinal* fut joué au théâtre du Châtelet à partir du 21 avril 1888. C'est un échec : éreinté par la critique, le drame ne connaît que 17 représentations, et ne peut rivaliser avec le grand succès de *Michel Strogoff*, pièce à spectacle en 5 actes adaptée par Jules Verne au théâtre avec la collaboration d'Adolphe d'Ennery.

³⁴⁶ L'avant-dernière scène (Acte III, scène 15) évoque sous forme de récit une collision meurtrière entre les soldats et les grévistes. Barrès affirme que les auteurs avaient accepté d'y renoncer mais le fait est invérifiable.

³⁴⁷ « Je me suis dit que l'art ne consiste pas à renouveler, devant des spectateurs, des blessures encore toutes récentes et dont tout le monde ici a souffert, si l'on veut bien se rappeler certains débats (*Très bien ! très bien !*) ». On peut ajouter au drame de Fourmies dans le Nord la longue grève des mineurs de Carmaux entre août et novembre 1892 marqué par l'engagement de Jaurès.

³⁴⁸ Les deux auteurs affirment en effet que « la République répugne à permettre que l'on découvre les flaques de sang qu'elle versa », et proclament encore : « Nous autres, monsieur le ministre, qui vivons plus parmi les œuvres d'art que parmi les carnets de chèques, nous comprenons mal les choses de la finance et de la politique ». Cette dernière phrase est la seconde allusion aux « chéquards » compromis dans le scandale de Panama, la première allusion de la lettre résumant toute l'intention des auteurs : « si nous avons laissé gronder la fusillade de Fourmies derrière la toile, nous avons eu l'indulgence de ne pas offrir la comédie de Panama devant la rampe ». Cf. préface de *L'Automne*, *op. cit.*, p. VI-VII. On comprend mieux ainsi l'intervention de Barrès, d'autant plus qu'il jette le masque pour clore le débat : « je remercie M. le ministre de nous avoir lu quelques lignes de la lettre de ces messieurs ; cette partie de son discours m'a satisfait (*Rires et bruit*) ».

³⁴⁹ Vigné d'Octon résume ainsi la pièce : « C'est en deux mots, l'histoire d'un jeune docteur, plus épris de philosophie et de psycho-physiologie que de sa femme légitime, jeune et honnête personne dont la simplicité et l'esprit pot-au-feu le désespèrent. Le ménage va pourtant cahin-caha, ni bien ni mal, jusqu'au jour où survient une belle étudiante pour laquelle Darwin, Hégel et Schopenhauer n'ont plus le moindre secret. On devine le reste. Mais le docteur et la jeune fille sont honnêtes : leurs amours seront des amours purement cérébrales, métaphysiques si je puis m'exprimer ainsi. Ils s'aiment surtout dans leurs idées ; ce sont les amours de deux âmes solitaires, et quand la destinée oblige la jeune fille à abandonner le foyer du docteur, celui-ci ne peut se faire à l'isolement intellectuel auquel il se croit désormais condamné et va se jeter dans un lac ». L'interpellation a lieu seulement le 20 janvier 1894 (*JO* du 21 janvier, p. 58-62) parce que la Chambre l'a renvoyée à un mois, ce qui crée un effet de déphasage que le député radical-socialiste de l'Hérault déplore.

censure pour être jouée au théâtre des Bouffes-du-Nord³⁵⁰. Le ministre de l'Intérieur Raynal affirme que le préfet de police a agi de façon autonome en tant que maire de Paris³⁵¹ mais « couvre » sa décision en assumant une mesure de prévention contre le péril anarchiste. Il rappelle tout d'abord les incidents liés à la conférence provocatrice de Laurent Tailhade qui précéda la représentation de *L'Ennemi du peuple* d'Ibsen le 10 novembre 1893³⁵² et l'arrestation préventive d'Alexandre Cohen³⁵³ le matin même de la représentation prévue des *Ames Solitaires*, quatre jours après l'attentat de Vaillant contre les députés de la Chambre³⁵⁴. Puis en s'appuyant sur des extraits particulièrement violents de la correspondance d'Alexandre Cohen saisie lors de perquisitions ordonnées par le Parquet, Raynal se livre à un portrait de l'anarchiste hollandais afin d'« édifier la Chambre » sur sa personnalité et justifie ainsi les mesures prises pour éviter son « apothéose » théâtrale le soir même de son arrestation³⁵⁵. Malgré le discours substantiel de Denys Cochin pour recentrer le débat sur le fond de la pièce, c'est-à-dire sur sa portée philosophique, « dans un temps où il est assez difficile de dire quelles sont les doctrines régnantes³⁵⁶ », la joute finale entre Camille Pelletan et Raynal

³⁵⁰ Ce théâtre abritait alors la troupe du Théâtre de l'Œuvre que venait de fonder Aurélien Lugné-Poe dans le sillage ouvert par le Théâtre Libre (cf. Chapitre 8, I, §3.3.2). Une lettre du directeur des Beaux-Arts Henri Roujon, adressée le lendemain au ministre de l'Instruction Publique, rappelle que la semaine précédente, « la pièce a été jugée absolument inoffensive, sans l'ombre d'une allusion politique, comme une œuvre purement romanesque, et dans ces conditions la commission d'examen n'a pas hésité à donner son visa ». Il avoue ensuite ignorer de quelle autorité émane l'ordre d'interdiction (ministre de l'Intérieur ou préfet de police) mais garantit qu'il ne vient pas de son administration (F²¹ 1331).

³⁵¹ Sur le tollé que déclenche cette annonce, cf. *supra*, II, §1.3.

³⁵² Raynal cite l'aphorisme de Tailhade légitimant le recours à « la propagande par le fait », c'est-à-dire le terrorisme : « qu'importent les victimes, si le geste était beau ! ». Le ministre rappelle que le conférencier « donnait aussi le conseil de ne pas ménager la dynamite » et que des cris de « vive l'anarchie ! » furent prononcés. Cette soirée orageuse avait déjà eu lieu au théâtre des Bouffes-du-Nord.

³⁵³ Alexandre Cohen (1864-1961), anarchiste militant, qui avait traduit Zola en néerlandais, vivait à Paris depuis 1887 et était sur le point d'obtenir sa naturalisation française. Le ministre est incapable de préciser s'il avait été arrêté la veille ou le matin du 13 décembre 1893, mais précise que Zola est venu lui demander sa libération en lui certifiant qu'il n'était pas anarchiste.

³⁵⁴ Auguste Vaillant, jeune anarchiste désespéré de 32 ans, avait jeté une bombe dans l'hémicycle le 9 décembre 1893. L'attentat blessa plusieurs députés mais ne fit aucun mort, et les débats reprirent presque aussitôt grâce au sang-froid du président Charles Dupuy : « Messieurs, la séance continue ». Dans son interpellation, Paul Vigné d'Octon ironise sur l'instrumentalisation de l'événement : « L'interdiction des *Ames solitaires* a été un des résultats les plus inattendus de l'explosion, et si quelques-uns d'entre nous ne furent que légèrement blessés, la pièce, elle, y perdit la vie ; il n'y entraît peut-être pas assez de clous, mais il y en avait trop dans la marmite (*sourires*) ». *JO* du 21 janvier 1894, p. 58.

³⁵⁵ Si les députés d'extrême-gauche protestent violemment contre l'instrumentalisation politique de lettres saisies par autorité de justice (« on n'a pas le droit de s'en faire des arguments de tribune » dit Camille Pelletan), les autres députés sont indignés de découvrir les propos incendiaires de Cohen. La tactique de Raynal semble donc avoir été plutôt payante. Le débat est clos sans passage à l'ordre du jour.

³⁵⁶ Eminent scientifique, Cochin venait d'être élu député de la Seine. Auteur de l'interpellation ayant amené Spuller à se déclarer favorable à un « esprit nouveau » à l'égard des catholiques, il se félicite de la remise en cause du déterminisme et du positivisme, lance une pique allusive contre la thèse de Jaurès (*De la réalité du*

déporte à nouveau le débat sur les circonstances politiques qui ont empêché sa représentation. En revanche, c'est bien la portée politique et sociale de *Mais quelqu'un troubla la fête*, pièce en un acte que Louis Marsolleau destinait au Théâtre Antoine³⁵⁷, qui est au cœur de la question posée par le député socialiste Eugène Fournière au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts le 18 juin 1900³⁵⁸. Georges Leygues, après avoir résumé la pièce³⁵⁹ et cité les articles de deux écrivains « amis de M. Marsolleau » (sans les nommer explicitement), en tire la leçon politique :

Ce qui apparaît dans cette œuvre, c'est une société corrompue, avilie, lâche et grossière, impitoyable aux faibles et aux souffrants [...] Je ne crois pas que des pièces semblables à celles dont nous parlons soient des pièces morales et capables de fortifier l'esprit public ; elles tendraient au contraire à répandre cette erreur funeste, que dans notre société il n'y a rien à espérer pour les malheureux (*très bien ! très bien !*), qu'il n'y a pour eux qu'indifférence ou mépris, et elles pourraient faire naître dans certains esprits cette pensée que tous les moyens sont bons pour se débarrasser d'une société pareille (*Très bien ! très bien ! sur un grand nombre de bancs*).

M. CHARLES GRAS. Vous laissez passer des excitations plus dangereuses que celle-là.

M. LE MINISTRE. La critique est salutaire et il ne s'agit nullement d'amoindrir ses droits ; mais quand elle généralise ainsi, quand elle atteint ce degré d'âpreté, elle ne peut plus s'appeler critique ; elle risque, sans s'en douter, de pousser à la guerre des classes.

Péril nihiliste, péril anarchiste, péril marxiste : face à cette triple menace, Leygues défend d'une part l'esprit de solidarité et de fraternité qui se traduit dans la préoccupation législative de proposer des réformes sociales comme dans le développement autonome des réseaux d'assurances et des mutualités, et présente d'autre part l'Exposition universelle qui ouvre le XX^e siècle comme l'incarnation des

monde sensible, soutenue en 1892) et estime que la conclusion de la pièce est donnée par le personnage de la vieille mère du docteur : « La voyez-vous maintenant cette maison d'où l'on a chassé Dieu, la voyez-vous s'écrouler dans la nuit ! ».

³⁵⁷ Louis Marsolleau (1864-1935) n'était pas un jeune auteur inconnu. Il avait déjà fait représenter deux comédies en un acte et en vers au Théâtre-Français, *Le Bandeau de Psyché*, créée le 21 mai 1894 (18 représentations) et *Le Dernier Madrigal*, créée le 6 juin 1898 (6 représentations). De son côté, Antoine avait reçu sur son théâtre *Hors les lois*, comédie en un acte en vers créée le 5 novembre 1897.

³⁵⁸ JO du 19 juin 1900, p. 1518-1520. Dans sa première intervention à la tribune, Fournière n'aborde pas le fond de la pièce et se contente de généralités sur la liberté théâtrale qui débouche sur l'éloge du Théâtre-Libre.

³⁵⁹ Il voit dans les personnages (le financier, le général, le juge, l'évêque, le politicien, la courtisane, la duchesse, le paysan, l'ouvrier et l'inconnu) « les forces sociales incarnées dans des figures représentatives ». Les sept premiers sont réunis autour d'une table pareille à celle de la Cène. « C'est, dit l'auteur, l'heure des toasts, des abandons et des cynismes. Quelqu'un heurte à la porte : c'est le paysan. Il réclame sa part au festin, on la lui refuse. On rit, on chante, on raille la misère des faibles. Un nouveau convive apparaît qu'on avait pas invité : c'est l'ouvrier. Lui aussi réclame sa part de bien-être et de joie. On l'éconduit et la fête s'exalte jusqu'au délire. Survient alors un troisième personnage : c'est l'inconnu. Il brise d'un coup de poing les panneaux de la porte qui séparait la salle du festin de la rue : un éclair formidable, un coup de tonnerre terrible, un cri fait de toutes les terreurs. Puis le silence, et, dans l'obscurité complète, la voix de l'inconnu. Cet inconnu, ce justicier inflexible, ce n'est pas Jupiter Tonnant. Tout le monde devine de quel nom il se nomme ». *Ibidem*, p. 1519.

progrès accomplis en France³⁶⁰. Fournière assume alors pleinement à la tribune la voie d'un socialisme réformiste mais conteste « qu'un auteur dramatique n'ait pas le droit de porter au théâtre, qui est aussi une tribune, un avertissement du genre de ceux qu'emploie le prédicateur quand il tonne contre les vices du siècle³⁶¹ ». Pas plus qu'il ne tolère que la question sociale soit posée dans toutes ses dimensions, le gouvernement ne peut accepter les manifestations jugées trop hostiles aux pays étrangers.

2 Les relations internationales

Le sujet est rarement abordé à la tribune au temps de la dramaturgie. La seule exception se produit le 10 mai 1841 lorsque Casimir Dugabé se plaint de l'absence du règlement d'Administration publique sur les théâtres prévue par les lois de septembre³⁶². Afin de démontrer le caractère arbitraire de la censure, le député de l'Ariège proteste contre l'interdiction en vigueur depuis 1840 des *Pontons anglais*³⁶³ et *Il était une fois un roi et une reine*³⁶⁴, deux pièces jugées trop anglophobes dans le contexte de grave crise diplomatique ouverte par le règlement de la question d'Orient³⁶⁵. A propos de la première pièce, Dugabé s'étonne de la disproportion entre son contenu et la sévérité de la censure à son encontre :

Un ouvrage a été censuré naguère ; il était intitulé les *Pontons anglais* ; il reposait sur un fait historique qui malheureusement est entier dans la mémoire de tous ; il rappelait un de ces épisodes cruels, mais qui enfin sont écrits dans l'histoire et qui y demeureront. Eh bien, la censure n'a pas voulu qu'une pièce théâtrale s'appelât les *Pontons anglais* ; et si l'auteur veut que son ouvrage soit représenté, il fera représenter les *Pontons de Cadix (Mouvements divers)* ; s'il veut

³⁶⁰ « J'ajoute – dis-je – et j'apporte ici l'expression de la conviction la plus ferme et la plus sincère – que le spectacle grandiose qui se déroule à quelques pas d'ici, démontre que la société où le travail a pu produire, dans toutes les branches de l'activité humaine, tant de merveilles que le monde admire, n'est pas une société où tout n'est que paresse, lâcheté, ignorance, et brutalité (*Vifs applaudissements*) ».

³⁶¹ Cette laïcisation du magistère d'opinion du clergé au profit de celui de l'écrivain, processus entamé dès la fin du XVIII^e siècle, fut au cœur de la trilogie de Paul Bénichou rassemblée sous le titre *Romantismes français*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004. Ne pourrait-on risquer l'expression de « mages socialistes » pour désigner le prolongement de ce processus à la fin du XIX^e siècle tel que le suggère Fournière ?

³⁶² Cf. *Supra*, I, 1.1.2.

³⁶³ *Les Pontons anglais*, mélodrame en 5 actes d'Eugène Sue et Prosper Goubaux avait été reçu au théâtre de la Gaîté et fut finalement créé le 23 octobre 1841. Pour une mise en perspective historique des conditions de vie à bord de ces « prisons militaires flottantes », Cf. Philippe Masson, *Les Sépulcres flottants. Prisonniers français en Angleterre sous l'Empire*, Rennes, Ouest France, 1987.

³⁶⁴ *Il était une fois un roi et une reine*, drame en 5 actes de Léon Gozlan avait été reçu au théâtre de la Renaissance et fut finalement créé à l'Odéon sous le titre *La Main droite et la Main gauche* le 24 décembre 1842. Ce second exemple n'est pas cité explicitement par Dugabé mais l'allusion est transparente.

³⁶⁵ La Convention de Londres conclue le 15 juillet 1840 entre l'Angleterre, l'Autriche, la Prusse et la Russie pour limiter les ambitions du pacha d'Égypte Méhémet Ali soutenu par la France laissait cette dernière isolée au point que Chateaubriand évoqua un « Waterloo diplomatique ». Sur cette affaire et ses répercussions au théâtre, cf. Théodore Muret, *op. cit.*, p. 261-267.

que la pièce soit représentée, il ne faut pas qu'un seul anglais y figure ; et il faudra que tous ceux qui y jouent un rôle, et qui ne sont pas Français, soient vêtus à l'espagnole [*sic*]. Je vous demande si c'est pour cela que vous avez institué la censure dramatique ; je vous demande si on pourrait nous dire sérieusement qu'un *casus belli* pourrait résulter de la représentation dont je parle ?³⁶⁶.

Il faut ensuite attendre la III^e République pour que la question des relations extérieures agitée par le théâtre redevienne un sujet de débat parlementaire. En 1887, le ministre Berthelot résume la position gouvernementale en agitant l'épouvantail de la rupture diplomatique : « Il peut y avoir sur le théâtre telle manifestation éclatante, telle chanson répétée en chœur, avec les intentions les plus élevées, les plus généreuses, qui provoque... que vous dirai-je ? Une baisse à la Bourse d'un franc, vous m'entendez bien ? Quelles en seront les conséquences internationales ? Elles pourront être irréparables (*Interruptions à l'extrême gauche*)³⁶⁷ ». La réponse des partisans de la liberté théâtrale tient dans la double interruption émanant de députés radicaux. La première, ironique, de Stéphane Pichon : « Alors, il fallait établir une censure pour les dépêches de l'*Agence Havas*³⁶⁸ ! ». La seconde, plus grave, d'Yves Guyot : « Avec la censure, le Gouvernement est responsable de tout ! La censure abrogée, sa responsabilité est dégagee ».

Plusieurs exemples de pièces sont convoqués à l'appui de cette thèse. Laguerre explique ainsi en 1887 que « *Juarez* [*sic*] représenté sans la censure, dans un pays où elle n'eût pas existé, n'offrait aucun inconvénient d'aucune sorte » tandis que la proposition contraire ne se vérifie pas³⁶⁹. Devant la commission parlementaire de 1891, Antonin Proust rappelle qu'après la défaite de 1870, il a dû interdire *Alsace*³⁷⁰ à la demande des vainqueurs, mais estime que « si la censure préventive n'avait pas existé, le gouvernement allemand n'aurait pas songé à envoyer cette note³⁷¹ ». Dujardin-Beaumetz renchérit en citant le succès du *Régiment*³⁷². Alors que 1500 membres de la

³⁶⁶ *MU* du 11 mai 1841, p. 1275. Rappelons que Dugabé avait rejoint la majorité en 1839.

³⁶⁷ *JO* du 29 janvier 1887, p. 203. Même référence pour les deux citations suivantes.

³⁶⁸ L'Agence Havas avait été créée en 1832 par Charles-Louis Havas sous le nom d'« Agence des feuilles politiques, correspondance générale » afin de traduire les principales nouvelles des journaux étrangers tout en compilant également celles données par les journaux français.

³⁶⁹ *Ibidem*, p. 201. *Juarez ou la Conquête du Mexique*, drame en 5 actes et 9 tableaux d'Alfred Gassier, fut interdit par la censure en septembre 1880 pour cause d'« antipatriotisme » alors que le Théâtre du Château d'Eau s'apprêtait à le faire jouer. Après de longues négociations, la pièce fut finalement créée le 5 octobre 1886. Un dossier consacré à cette affaire est conservé aux archives nationales (F²¹ 1331).

³⁷⁰ Drame en 5 actes et 8 tableaux d'Erckmann-Chatrion. La pièce fut imprimée en 1881 mais non représentée.

³⁷¹ *JO* doc CD, *op. cit.*, p. 2538. Antonin Proust, secrétaire de Gambetta en 1870, avait été nommé délégué du ministre de l'Intérieur en septembre 1870 avant de donner sa démission fin janvier 1871.

³⁷² Drame en 5 actes et 8 tableaux de Jules Mary et Georges Grisier créé le 21 novembre 1890 au théâtre de l'Ambigu-Comique. Il eut 47 représentations jusqu'à la fin de l'année et encore 209 l'année suivante (33 en matinée et 176 le soir).

Ligue des patriotes ont « envahi » la salle de l'Ambigu le 18 mars 1891, un acteur s'interrompt pour réciter une strophe patriotique à Déroulède³⁷³ : « Ce fait aurait pu soulever dès le lendemain un incident politique avec une puissance étrangère, que vous auriez dû à qui ? A l'existence de la censure. Les Allemands peuvent dire dans leurs journaux : vous avez une censure, vous laissez reconstituer la Ligue des patriotes, vous êtes responsables de ce qui s'est passé à l'Ambigu³⁷⁴ ». Enfin, le cas de *Mahomet*³⁷⁵, drame reçu au Théâtre-Français en 1890 mais interdit par la censure pour ne pas froisser l'empire ottoman³⁷⁶, est également mentionné devant la commission et à deux reprises devant la Chambre³⁷⁷. Au final, ces exemples ne sont guère jugés convaincants puisque l'article 2 de la proposition de loi concluant le rapport de Guillemet ne maintient la censure préalable « qu'en ce qui concerne nos relations extérieures » et prévoit le rattachement de la commission d'examen au ministère des affaires étrangères³⁷⁸.

3 La religion

« Depuis 1870, les partisans de la Censure ont inventé le péril diplomatique ; il a remplacé le péril religieux qui était fort à la mode autrefois³⁷⁹ ». Si le dramaturge Henri Becque exagère sur la première proposition, il a en revanche parfaitement raison sur la seconde. Le nombre de pièces anticléricales explose pendant la Révolution française et durant les premières années de la monarchie de Juillet³⁸⁰. A l'inverse, deux périodes de réaction répondent à ce courant. D'une part, l'alliance du trône et de l'autel que Charles X a souhaité renouer plus étroitement se manifeste au théâtre à travers la préoccupation

³⁷³ Dujardin-Beaumetz ne précise pas la date de l'événement qu'il mentionne et minimise la manifestation patriotique. Voir le récit de la soirée et ses conséquences politiques dans *Le Temps* des 19 et 21 mars 1891.

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 2538. Fondée en 1882 dans une optique patriotique et républicaine, la Ligue des patriotes dérape dans les années 1885-1886 vers l'antiparlementarisme et devient l'un des vecteurs essentiels du boulangisme. Le tribunal correctionnel de la Seine ordonne sa dissolution en mars 1899 mais les militants parisiens, rassemblés autour du journal *Le Drapeau*, restent actifs et parviennent à organiser des manifestations anti-allemandes. Cf. Bertrand Joly, *Déroulède. L'inventeur du nationalisme*, Paris, Perrin, 1998.

³⁷⁵ Henri de Bornier, *Mahomet*, drame en 5 actes en vers, Paris, E. Dentu, 1890 repris dans *Œuvres choisies*, Paris, Grasset, 1913. L'auteur avait été élu à l'Académie française en 1893 face à Zola.

³⁷⁶ Edouard Thierry formule indirectement ce reproche au détour de son analyse littéraire : « Faire de la tragédie une conférence religieuse autour de cette thèse : la supériorité du Messie sur l'auteur du Koran [sic], c'était quitter le poème dramatique pour la controverse et le prêche. Il faudrait des coupures. Il en faudrait dans les monologues, dans les rôles trop longs presque uniques et il resterait un drame de haut vol, de puissante envergure, un drame de véritable poète dramatique ». Edouard Thierry, « Souvenirs du Théâtre-Français. A propos de *Mahomet* de Henri de Bornier », *Revue d'art dramatique*, t. 18, 1890, p. 207.

³⁷⁷ *JO* du 19 janvier 1892, p. 36 (Isambert) et *JO* du 3 décembre 1897, p. 2682 (interruption de Louis Jourdan).

³⁷⁸ *JO*doc CD, *op. cit.*, p. 2520. La proposition n'eut pas de suite puisque le projet de loi fut enterré.

³⁷⁹ Henri Becque, « La Censure », article du *Figaro* du 17 novembre 1888 repris dans *Œuvres complètes. Querelles littéraires*, t. V, Paris, G. Grès et C^{ie}, p. 258.

³⁸⁰ Cf. Théodore Muret, *op. cit.*, p. 65-91.

plus grande des censeurs de traquer les allusions anticléricales, l'exemple le plus célèbre, aussi anecdotique que révélateur, étant la fameuse « barbe de capucin » insérée dans un vaudeville, salade jugée incommestible car subversive aux yeux de la commission d'examen³⁸¹. D'autre part, la période qui suit les lois de septembre 1835 se traduit par un certain raidissement parlementaire sur la question de la place à accorder à la religion sur la scène d'un théâtre. Les pétitions du bordelais Gradès (1835) et des parisiens Carrière et Desloges (1837) témoignent d'une exigence de sévérité accrue en ce domaine³⁸². Si la première pétition, antécédente aux lois de septembre, n'est pas rapportée, celle de Desloges est prise en compte devant les deux Chambres, mais de façon différenciée parce que les rapporteurs respectifs n'ont pas le même avis. Félix Faure considère devant les Pairs que la législation existante est suffisante tandis que Liadières défend devant les députés la position de la commission des pétitions qui « pense que la représentation, sur les théâtres, de l'intérieur de nos temples, que l'imitation trop fréquente des cérémonies du christianisme devraient être sévèrement interdites³⁸³ ». L'idée d'une clause particulière en matière de censure religieuse est officiellement formalisée sous la forme d'un amendement, déposé par le vicomte Dubouchage et le comte de Tascher devant la Chambre des Pairs le 27 mai 1843, qui stipule : « il est interdit d'introduire à l'avenir, dans les représentations théâtrales, les signes et les symboles révéérés de la religion, les cérémonies, les images de son culte, les costumes de ses ministres ou ceux des ordres qui lui sont consacrés³⁸⁴ ». Afin d'accréditer l'idée d'une désacralisation de la religion chrétienne, plusieurs pièces sont citées plus ou moins explicitement au cours des deux jours de débat (26-27 mai), quel que soit le genre dont elles relèvent : drame³⁸⁵, opéra-comique³⁸⁶ ou opéra³⁸⁷. Le

³⁸¹ L'ancien censeur Hallays-Dabot (*op. cit.*, p. 276) se donne bien du mal pour justifier la décision : « songeons que chaque matin dix journaux déclamaient contre les *capucinades* de la cour de Charles X, c'était le mot en usage, et demandons-nous si l'auteur était aussi innocent qu'on veut bien le dire, de toute pensée hostile en citant la barbe de capucin, comme la salade à la mode ; demandons-nous si le ministre en approuvant cette coupure, qui vue en soi, est puérile, avait tort de se méfier d'un public, qui, dans le simple énoncé du quai Voltaire, trouvait le prétexte d'une manifestation bruyante. Ce qu'il faut déplorer, c'est que la situation intérieure d'un pays soit à ce point tendue, que de semblables misères deviennent des affaires d'Etat et qu'un gouvernement puisse, et avec raison, en être réduit, pour se défendre, à couper un mot pareil ».

³⁸² Voir les références dans notre annexe n°2.

³⁸³ AP (2^{ème} série), t. 109, p. 722. Séance du 15 avril 1837. Liadières renvoie à ce discours lorsqu'il rapporte la pétition de Carrière le 20 mai 1837 pour justifier le renvoi de celle-ci au ministre de l'Intérieur.

³⁸⁴ MU du 28 mai 1843, p. 1284.

³⁸⁵ *Cosima ou la Haine dans l'amour*, drame en 5 actes de Georges Sand créé au Théâtre-Français le 29 avril 1840 ; *Mademoiselle de la Vallière*, drame en 5 actes d'Adolphe Dumas créé le 15 mai 1842 au Théâtre de la Porte-Saint-Martin.

³⁸⁶ *Le Domino noir* et *Le Duc d'Olonne*, deux opéras-comiques en 3 actes d'Auber (livret de Scribe) créés à l'Opéra-Comique respectivement le 2 décembre 1837 et le 4 février 1842. On peut ajouter *Le Porteur d'eau ou*

marquis de Gabriac s'inquiète particulièrement du nivellement spirituel que les effets scéniques du grand opéra provoqueraient dans l'esprit des spectateurs :

Quelle défense la religion peut-elle avoir contre de pareilles dérisions ? Quel empire voulez-vous qu'elle conserve sur les légers esprits qui forment la majorité, lorsqu'ils voient ses ministres signalés au mépris public, et les plus saints mystères livrés sur ce théâtre d'illusions à l'amusement du peuple, en remplacement des cérémonies païennes ? Le public ne doit-il pas penser qu'au fond, il n'y a pas grande différence entre la mythologie ancienne et le culte qui lui est substitué, entre les anges du christianisme et les déesses du paganisme qu'il voit descendre du ciel, suspendus aux mêmes fils, entre Calchas et le pape ou le cardinal, couvertes des mêmes oripeaux, entre Jupiter et Jéhovah, qui apparaissent dans les mêmes gloires de carton, et éclairés des mêmes feux de Bengale ?³⁸⁸

Le ministre Duchâtel s'attache à démontrer le caractère excessif des récriminations sur trois registres principaux. Sur le plan juridique, l'amendement, qui voudrait créer un statut d'exception en faveur de la religion catholique, contredirait la Charte qui garantit l'égalité des cultes. D'un point de vue artistique, même si l'amendement ne s'appliquait pas de façon rétroactive, il n'en demeurerait pas moins que l'accroissement du patrimoine des œuvres dramatiques et lyriques serait remis en cause. Enfin, le renouveau de la vie religieuse vient démentir le constat exagéré de déchristianisation³⁸⁹. Ces réserves n'empêchent pas la conclusion du débat d'être très ambivalente. Les amendements sont repoussés, le projet de loi global est enterré, mais Duchâtel prend une circulaire ministérielle appliquée dès le début de l'année 1844 afin d'interdire toute représentation de personne, objet, lieu ou symbole lié au culte³⁹⁰.

les Deux journées, comédie lyrique en 3 actes de Cherubini (livret de Bouilly) créée le 16 janvier 1800 salle Feydeau et reprise le 7 avril 1842, quinze jours après la mort du compositeur dont le buste est couronné sur scène. Dubouchage est indigné parce que la censure a substitué à propos de Mazarin l'expression « ce damné cardinal » à « ce damné ministre ». « Ainsi, elle a défendu M. de Mazarin comme homme d'Etat, mais elle l'a outragé, de son propre mouvement, comme prince de l'Eglise ». *MU* du 28 mai 1843, p. 1286. L'exemple provoque apparemment une hilarité générale parmi les Pairs, moins susceptibles que le vertueux vicomte...

³⁸⁷ *Robert le Diable*, opéra en 5 actes de Meyerbeer (livret de Scribe et Delavigne) créé le 21 novembre 1831 ; *Les Huguenots*, opéra en 5 actes de Meyerbeer (livret de Scribe) créé le 29 février 1836 ; *La Favorite*, opéra en 4 actes de Donizetti (livret de Royer et Vaëz) créé le 2 décembre 1840 ; *La Reine de Chypre*, opéra en 5 actes d'Halévy (livret de Saint-Georges) créé le 22 décembre 1841.

³⁸⁸ *MU* du 28 mai 1843, p. 1285. On notera que le marquis de Gabriac assimile ici le public élitiste de l'opéra au public populaire des théâtres de boulevards qu'il traite dans les deux cas comme un peuple-enfant à éduquer. Il propose pour sa part un sous-amendement à celui de Dubouchage et Tascher : « A partir de la promulgation de la présente loi, il sera interdit d'introduire dans les représentations théâtrales les signes, symboles, et cérémonies du culte autorisés par l'Etat ».

³⁸⁹ « A entendre parler les honorables membres, on croirait que la religion est sans cesse attaquée ; tandis que, si l'on veut voir le vrai côté des choses, on reconnaîtra qu'elle n'a jamais été plus respectée et plus honorée que de notre temps ». *Ibidem*, p. 1285.

³⁹⁰ Cette circulaire est mentionnée (sans être citée) par Odile Krakovitch dans *Hugo censuré [...] op. cit.*, p. 74 et p. 158. Sur la censure religieuse entre 1835 et 1848, voir le chapitre 7 du même ouvrage, p. 157-175. L'auteur souligne les difficultés supplémentaires pour les auteurs induites par la circulaire mais remarque que la proportion des ouvrages censurés pour des motifs religieux reste stable (19 à 20%).

Un an après la proclamation de la III^e République, le député légitimiste Audren de Kerdrel³⁹¹ renouvelle devant l'Assemblée nationale la dénonciation du caractère subversif de la dramaturgie à propos d'une représentation en province :

Il y a peu de jours, à Lille, dans la ville même qui a donné naissance à l'honorable ministre de l'Intérieur³⁹² (*On rit*), on a fait paraître sur la scène un évêque incendiaire qui avait par fanatisme mis le feu à la maison d'un libéral (*Exclamations*)³⁹³. Messieurs, les classes ouvrières qui, dans leur simplicité que nous pouvons souvent leur envier, s'habituent facilement à voir de l'histoire dans ce qui n'est que de la fantaisie théâtrale. Ne peuvent-elles pas se dire : puisqu'un évêque a par fanatisme incendié la maison d'un de ses diocésains, les crimes commis à Paris sur la personne des otages ne sont que des représailles ? (*Vives marques d'adhésion à droite*)³⁹⁴.

La politisation du sujet qui s'opère par analogie avec la Commune peut ici s'expliquer par le traumatisme laissé par un événement qui avait eu lieu moins de quatre mois auparavant. Pour autant, la figure de l'ecclésiastique au théâtre reste au début du XX^e siècle un sujet sensible dans les pièces nouvelles lorsque l'auteur met en jeu le magistère d'opinion que le clergé peut encore exercer sur les femmes, comme le montre l'exemple de la comédie de Georges Ancey intitulée *Ces messieurs*, interdite par la censure en France de 1901 à 1905³⁹⁵. Couyba défend publiquement la pièce le 4 mars 1902. En lisant à la tribune le second placet envoyé par Molière à Louis XIV en 1667 pour lever l'interdiction de *Tartuffe*, il entend démontrer la permanence des arguments en faveur de la liberté théâtrale, et conclut avec humour le parallèle historique : « Et Molière ajoutait, comme M. Georges Ancey pourrait dire à M. Leygues : "j'attends avec respect l'arrêt que Votre Majesté pourra prononcer sur cette matière" (*Rires*)³⁹⁶ ». L'année suivante, Guérault-Richard cisèle un discours très spirituel où l'ironie affleure à chaque phrase pour expliquer les démarches inutiles que l'auteur a faites auprès des censeurs

³⁹¹ Vincent Audren de Kerdrel (1815-1899), avait été élu député du Morbihan le 8 février 1871. Légitimiste, il se détache du comte de Chambord pour présider à partir de mars 1872 la réunion Colbert qui regroupait les légitimistes favorables au drapeau tricolore et les orléanistes. Il poursuit sa carrière parlementaire (entamée dès la II^e République) au Sénat, de 1876 à sa mort en 1899.

³⁹² Allusion à Félix Lambrecht, ministre de l'Intérieur du 5 juin au 8 octobre 1871, et né à... Douai en 1819 !

³⁹³ Faute d'une exploration de la presse locale du Nord, nous n'avons pas pu éclaircir l'allusion.

³⁹⁴ *JO* du 13 septembre 1871, p. 3430-3431.

³⁹⁵ *Ces Messieurs*, comédie en 5 actes de Georges Ancey initialement destinée au Théâtre Antoine, fut d'abord créée à Bruxelles au théâtre Molière le 2 décembre 1903, puis à Paris au théâtre du Gymnase le 1^{er} juillet 1905, et reprise au théâtre de l'Ambigu à partir du 12 octobre 1910. La pièce est une sorte de réécriture de *Tartuffe* sur un mode plus cynique. L'auteur du procès-verbal de censure (daté du 15 novembre 1901) conclut ainsi le résumé substantiel de la pièce : « en un mot, c'est la condamnation en bloc des ministres de la religion catholique ». Il motive donc l'interdiction sur la base de ce motif : « quelle que soit l'opinion qu'on puisse avoir sur le bien fondé des accusations portées par M. Ancey contre les prêtres, il n'en est pas moins vrai que la pièce *Ces Messieurs* est de nature à froisser nombre de catholiques qui fréquentent le théâtre » (F²¹ 1336).

³⁹⁶ *JO* du 5 mars 1902, p. 1120. Il est vraisemblable que Couyba ait lu l'étude de Gustave Kahn, « De *Tartuffe* [sic] à *Ces Messieurs* », *Revue blanche*, t. 27, janvier-avril 1902, Genève, Slatkine reprints, 1969, p. 37-56.

tout comme lui-même les a multipliées auprès de Joseph Chaumié (ministre des Beaux-Arts) et de Emile Combes (président du Conseil). La véritable raison réside en fait dans le contexte tendu lié à la législation sur les congrégations, ce qui rendait explosif la représentation de la pièce : « Vous risqueriez de mettre Paris à feu et à sang », auraient répondu les censeurs à Ancey³⁹⁷. Le député socialiste en profite pour souligner l'inconséquence de l'interdiction de la pièce eu égard à la publicité que lui offre sa publication, argument repris à la même époque pour les pièces jugées immorales³⁹⁸.

4 La morale

Ce dernier point est sans doute celui qui suscite le plus large consensus parlementaire et l'on pourrait appliquer à la censure morale la logique politique que le vicomte Dubouchage voulait appliquer en 1843 à la censure religieuse : « Messieurs, nous faisons beaucoup de lois politiques, et, sur ce terrain brûlant, nous nous heurtons au gré de nos opinions. Aujourd'hui, nous voilà sur un terrain neutre. Ce que chacun de nous veut, c'est le bien, c'est la conciliation des intérêts de la pensée avec les convenances de la société³⁹⁹ ». Un bref panorama des débats permettra d'en prendre la mesure. L'impuissance de la censure à réprimer l'immoralité au théâtre au temps de la monarchie de Juillet est dénoncée rétrospectivement par Pierre Sainte-Beuve en 1850. Il fait appel pour cela à l'expérience théâtrale de spectateur des parlementaires⁴⁰⁰ et en déduit l'inutilité d'un examen préalable des pièces :

J'ai eu l'occasion d'aller quelquefois, comme vous tous, aux petits théâtres sous l'ancien gouvernement où la censure existait. Eh bien, je ne crois pas qu'il soit possible de dire des

³⁹⁷ JO du 4 février 1903, p. 419. La loi du 2 juillet 1901 sur la liberté d'association prévoyait en effet un régime d'exception envers les congrégations dont l'existence nécessitait désormais une loi votée par le parlement après demande d'autorisation. La politique anticléricale se durcit après la victoire du Bloc des gauches aux législatives d'avril-mai 1902, Emile Combes (qui a succédé à Waldeck-Rousseau) faisant rejeter par la Chambre la plupart des demandes d'autorisation présentées, ce qui entraîna l'expulsion de moines et de religieuses de leur couvent, par la force armée si nécessaire. Devant le Sénat, Dujardin-Beaumetz émet l'hypothèse deux ans plus tard que la censure aurait interdit *Ces Messieurs* pour « faire une balance égale » avec la protection dont aurait bénéficié la franc-maçonnerie à travers l'interdiction de *La Boussole*. JO du 9 avril 1905, p. 677.

³⁹⁸ Guérault-Richard affirme que la pièce « a eu beaucoup d'éditions, si bien que, actuellement, elle est peut-être beaucoup plus connue du grand public que si elle avait été réellement représentée à la scène ». La BnF ne conserve à la date de ce discours qu'une seule édition publiée en 1902 aux éditions de la Revue Blanche. Il est vrai que la presse a joué son rôle puisque l'interdiction vient juste après *Les Avariés* de Brioux. Ces scandales répétés ont indéniablement contribué à la suppression de la censure.

³⁹⁹ MU du 26-27 mai 1843, p. 1265. Pour la période 1835-1848, sur un total de 488 pièces interdites par la censure, 236 (48,3%) le sont pour un motif politique et 158 (32,4%) le sont pour un motif lié aux mœurs. Cf. Odile Krakovitch, *op. cit.*, p. 286. Ce décalage entre la réalité et la perception qu'en ont les parlementaires favorables à la liberté théâtrale s'explique facilement par la tendance inhérente à leur posture de surestimer le poids de la censure politique.

⁴⁰⁰ Ce point précis sera développé dans le chapitre 4, II, §2.2.1.

choses...comment dirai-je ? plus désinvoltes [sic], plus scandaleuses, plus contraires à l'honnêteté et à la probité, que ce qui se disait impunément sur ces petits théâtres. Toutes les fois qu'on n'a touché qu'aux mœurs, qu'à l'honnêteté publique, qu'à la probité, on a été aussi loin dans l'immoralité que l'audace peut pousser un écrivain (*C'est vrai !*). La censure existait alors patronnée par le ministre de l'Intérieur, payée par le gouvernement, payée par la France. Qu'est-ce qu'on empêchait ? Ce n'étaient pas les choses immorales, ce n'étaient pas les propos honteux, ce n'étaient pas des exhibitions déshonnêtes ! Eh ! Qu'est-ce que c'était donc ? Les railleries contre les ministres, les attaques contre le roi. Ah ! J'avoue que, sur ce point, la censure était inflexible ; mais quant aux mœurs, on avait libre carrière, et jamais écrivain ne s'est senti gêné [...] ce que nous avons vu sous le dernier gouvernement, nous le verrons encore sous le gouvernement actuel ; les mesures seront les mêmes ; les hommes seront les mêmes⁴⁰¹.

Comme en écho à ce discours, le député Guillemet déplore dans le rapport de la Commission de 1891 ce qu'on pourrait appeler « l'aimantation politique » du champ d'action de la censure, au détriment de la morale : « De même qu'un jurisconsulte chargé de l'examen d'une œuvre littéraire y chercherait des points de droit, de même les censeurs, étant fonctionnaires *et partant hommes politiques*, envisageront toujours leur juridiction à leur insu, malgré eux, sous le rapport politique [...]. Les exhibitions lascives, les sous-entendus grivois leur paraîtront toujours moins dangereux, parce qu'ils n'ont pas de compte à rendre au public, parce qu'ils se préoccupent moins du bon goût et de la morale que de leur ministre, parce qu'ils sont bien certains que celui-ci leur pardonnera plutôt un mot leste qu'une pointe politique⁴⁰² ». Dix ans plus tard enfin, le député antisémite Charles Bernard prend nommément à parti le censeur Sermet qu'il dénonce sous les traits d'un faux puriste en citant à la tribune un refrain de bas-étage de sa composition⁴⁰³, dénonciation reprise par le député radical-socialiste Léon Pasqual dans un rapport l'année suivante⁴⁰⁴. Intransigence de la censure politique, laxisme de la censure morale : le chef d'accusation apparaît comme un véritable fil d'Ariane des

⁴⁰¹ MU du 31 juillet 1850, p. 2630.

⁴⁰² JOdoc CD, *op. cit.*, p. 2519. Souligné par nous.

⁴⁰³ « Cela vous montrera la moralité d'un pareil censeur qui veut empêcher de jouer *Décadence* au Vaudeville et la *Question des huiles* au Grand-Guignol : "*L'amour c'est un érysipèle, / Quand ça démange, il faut se gratter. / C'est comme le chien de Jean de Nivelle / Qui se sauve quand on veut l'appeler. / Ca vous fait l'effet d'un clystère, / Ca fait du mal et puis du bien, / Pour s'en guérir, y a rien à faire, / Ca vous tient bien quand ça vous tient. / Oh oui ! l'amour est un clystère*". Je dis que M. Sermet, qui est censeur et qui, pour cela, je le répète, touche 500 fr. par mois, n'est pas qualifié pour interdire les œuvres d'écrivains brillants et de moralistes consciencieux (*Très bien ! très bien ! sur divers bancs*) ». JO du 24 mai 1901, p. 1115.

⁴⁰⁴ « Les obscénités débordent sur les scènes des cafés-concerts : on accorde l'estampille aux couplets les plus orduriers, tout cela sous le regard paternel d'un censeur farouche, quoique auteur lui-même de deux chansons fort égrillardes, *la Jambe à Ferdinand* et *la Noce à Mézidon*, lui qui menace des mêmes ciseaux, mais ne surveille pas du même œil les planches des cafés-concerts où se débitent ses œuvres et la scène de la maison de Molière ». JOdoc CD, Annexe n°2937 (30 janvier 1902), p. 110-111.

débats parlementaires pendant tout le XIX^e siècle et transcende les clivages politiques bien qu'il ne corresponde qu'imparfaitement à la réalité.

Sous la III^e République, les chansons des cafés-concerts succèdent aux mélodrames des théâtres du « boulevard du Crime » au banc des accusés⁴⁰⁵ tandis que le thème de la pornographie triomphante prend une importance croissante⁴⁰⁶. La fin du XIX^e siècle marque de ce point de vue une inflexion lexicale. Dionys Ordinaire fait remarquer devant la Commission de 1891 que « vertu » et « mœurs » sont des expressions tombées en désuétude dont on ne se sert plus guère à la tribune, et propose d'employer l'expression de « décence publique⁴⁰⁷ ». De son côté, le sénateur René Bérenger, qui s'amuse en 1905 de son surnom de « père la Pudeur⁴⁰⁸ » tout en se défendant en 1912 d'être victime d'une « monomanie ridicule qui fait voir le mal partout⁴⁰⁹ », souligne dès 1897 l'imprécision juridique du terme obscénité : « On sait bien que l'obscénité doit être quelque chose de plus que l'indécence ordinaire, et comme une grossièreté spéciale ajoutée à l'immoralité. Mais où commence-t-elle, où finit-elle⁴¹⁰ ? ». Immorales, indécentes ou obscènes, certaines pièces viennent « illustrer » à la tribune l'idée d'une « censure-passoire » dont les effets sont dénoncés par certains parlementaires, soit pour réclamer sa suppression comme le socialiste Millerand, soit pour exiger au contraire une sévérité accrue comme Bérenger. Le premier s'étonne ainsi de l'interdiction de la *Fille Elisa*⁴¹¹ « quand aujourd'hui, de l'autre côté du boulevard, au théâtre des Variétés, avec le plus vif succès, on représente une pièce d'un académicien, qui contient au premier acte une scène galante où l'on dégrafe le corsage, en attendant le

⁴⁰⁵ Ce thème qui alimente le discours sur la décadence théâtrale sera analysé dans le chapitre 7, I, §1.1.2.

⁴⁰⁶ Cf. Annie Stora-Lamarre, *L'Enfer de la III^e République, censeurs et pornographes (1881-1914)*, Paris, Imago, 1989.

⁴⁰⁷ JOdoc CD, *op. cit.*, p. 2537. Remarque faite lors de la déposition d'Alexandre Bisson, alors que Dionys Ordinaire présidait la séance du 18 mars 1891.

⁴⁰⁸ « Il arrivait même que mes observations semblaient prêter au ridicule, et je n'ai pas besoin de vous rappeler qu'il s'est, je puis dire, acharné contre moi, jusqu'à me donner un surnom que tout le monde connaît (*Sourires*) et dont je m'honore du reste (*Très bien ! très bien !*) ». JO du 9 avril 1905, p. 677 (débat sur le budget des Beaux-Arts 1905 au Sénat).

⁴⁰⁹ JO du 23 mars 1912, p. 692. Interpellation au Sénat du 22 mars. L'expression est une belle formule de prétéition pour désigner la paranoïa qui affecte l'honorable sénateur à l'égard de ce qui touche à la nudité.

⁴¹⁰ JO du 9 avril 1897. Interpellation au Sénat du 8 avril. Les discours de Bérenger font écho à la tribune à la campagne menée par l'abbé Louis Bethléem contre la « mauvaise littérature ». Voir Jean-Yves Mollier, *La Mise au pas des écrivains. L'impossible mission de l'abbé Bethléem au XX^e siècle*, Paris, Fayard, 2014.

⁴¹¹ Pièce en 3 actes de Jean Ajalbert interdite après la 1^{ère} représentation au Théâtre-Libre le 26 décembre 1890. Il s'agit d'une adaptation théâtrale du roman des frères Goncourt, publié en 1877, qui mettait en jeu la question très sensible de la prostitution. Cf. Francis Pruner, *Les Luttes d'Antoine au Théâtre Libre*, t. 2, Paris, Lettres modernes, 2007, p. 61-73. Pour une mise en perspective historique, voir Jean-Marc Berlière, *La police des mœurs sous la III^e République*, Paris, Seuil, 1992, p. 133-154.

second, où l'on exhibe le reste (*Très bien ! très bien ! à gauche – Mouvements divers*)⁴¹² ».

Son indignation redouble plus loin dans la question adressée à Léon Bourgeois :

Comment ! La pudeur de la censure s'alarme parce que dans un dialogue de pièce on fait allusion aux maisons de prostitution ? Mais est-ce qu'elle-même ne permet pas que sur dix ou quinze scènes, tous les soirs, on amène devant la rampe des troupes de femmes à moitié déshabillées⁴¹³...(*Très bien ! très bien !*)...et par un progrès tout récent, dans le théâtre le plus voisin du théâtre de la Porte-Saint-Martin, sous ce titre alléchant qui a tenu ces promesses : « En scène mesdemoiselles »⁴¹⁴, n'a-t-on pas vu ce spectacle nouveau, les figurantes quittant la scène pour venir circuler, en gaie farandole, au milieu des premiers rangs des fauteuils d'orchestre, tandis que sur la scène le compère, en guise de commentaire et d'explication, jetait à la salle au milieu des rires ironiques éveillés, ces mots : "quel chabonais !" (*Exclamations et rires*)⁴¹⁵.

Si le dramaturge Richepin abonde dans le même sens devant la Commission de 1891 en établissant un parallèle entre la liberté des spectacles graveleux et l'existence des maisons de tolérance⁴¹⁶, René Bérenger pousse l'outrance jusqu'à faire de Paris une sorte de lupanar mondialisé qui apparente la capitale de la France à une véritable « Babylone moderne » selon une plaisante interruption d'Eugène de Lintilhac⁴¹⁷. La liste des exemples qu'il cite de façon allusive en 1897⁴¹⁸ et plus explicite en 1912⁴¹⁹ a ainsi

⁴¹² JO du 25 janvier 1891, p. 86. Il s'agit d'une allusion à *Ma Cousine*, comédie en 3 actes d'Henri Meilhac créée le 27 octobre 1890 avec Réjane dans le rôle de Riquette. La pièce eut 75 représentations jusqu'à la fin de l'année et encore 72 jusqu'au 5 mars suivant. Meilhac avait été élu à l'Académie française le 26 avril 1888 en remplacement d'Eugène Labiche et fut reçu sous la Coupole le 4 avril 1889 par Jules Simon.

⁴¹³ Allusion aux « pièces à femmes » dont Léon Sari, directeur du théâtre des Délassements-Comiques de 1857 à 1864, avait fait la spécialité de son établissement. Cf. Romain Piana « "Pièces à spectacles" et "pièces à femmes" : féeries, revues et "délassements comiques" » dans Jean-Claude Yon (dir.), *Les Spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 328-338.

⁴¹⁴ Revue en 3 actes et un prologue de Clairville et Boyer créée le 6 octobre 1890 au théâtre de la Renaissance. Elle eut 82 représentations jusqu'à la fin de l'année.

⁴¹⁵ *Ibidem*, p. 87. Fondé en 1878 non loin du Palais-Royal, le Chabonais devint rapidement l'une des maisons closes les plus « prestigieuses » de la capitale, fréquentée par les membres du Jockey Club et par de nombreuses personnalités étrangères, en particulier lors des Expositions universelles.

⁴¹⁶ « Je ne vois pas pourquoi on interdirait aux citoyens les gravelures quand on ne les empêche pas d'aller dans les maisons publiques ». JOdoc CD, *op.cit.*, p. 2536.

⁴¹⁷ JO du 23 mars 1912, p. 698. Bérenger intervient au Sénat sur le sujet lors des débats sur le budget des Beaux-Arts 1903 (26 mars 1903), 1905 (8 avril 1905), 1909 (18 décembre 1908) et interpelle le gouvernement à deux reprises (8-9 avril 1897 et 22 mars 1912). Il faut ajouter à cette activité parlementaire de multiples plaintes adressées à l'administration qu'on retrouve aux archives nationales (F²¹ 1332).

⁴¹⁸ JO du 9 avril 1897, p. 789. Bérenger se contente de citer le théâtre et l'année de la pièce, avec un extrait de critique dramatique. Nous avons pu reconstituer la liste suivante par recoupement, le nombre de représentations indiquant celles de l'année de création : *La Duchesse de Ferrare*, opérette en 3 actes d'Edmond Audran (livret de Maxime Boucheron), créée aux Bouffes-Parisiens le 25 janvier 1895 (78 représentations) ; *Les Demi-Vierges*, comédie en 3 actes de Marcel Prévost créée au Gymnase le 21 mai 1895 (131 représentations) ; *Madame Putiphar*, opérette en 3 actes d'Edmond Diet (livret d'Ernest Depré et Léon Xanrof d'après le roman de Pétrus Borel publié en 1839), créée à l'Athénée-Comique le 27 février 1897 (65 représentations) ; *La Douleureuse*, comédie en 4 actes de Maurice Donnay, créée au Vaudeville le 12 février 1897 (120 représentations).

pour but de critiquer l'inefficacité de la censure préventive dans le premier cas et celle de la censure répressive dans le second. En somme, Bérenger ne partageait-il pas, malgré lui, le point de vue cynique de Bordenave, directeur du théâtre des Variétés imaginé par Zola dans *Nana* en 1880 : « Mon théâtre ? Dîtes plutôt mon bordel ! ».

« Les raisons que j'apporterai à cette tribune ne sont pas toutes, tant s'en faut, originales ; il est impossible d'être original quand on parle de la censure (*On rit*)⁴²⁰ ». En 1897, Couyba a raison de souligner l'épuisement de l'arsenal argumentatif énoncé au Parlement contre la censure. En effet, la triple légitimation (politique, religieuse, morale) du contrôle préalable des manuscrits a été formulée par l'abbé Maury dès 1791 tandis que la solution adoptée pour s'en débarrasser en 1905 – la voie budgétaire – avait été énoncée par Bogne de Faye dès 1822⁴²¹. Cette apparente continuité ne doit toutefois pas masquer certaines inflexions notables, en particulier sous la III^e République. En premier lieu, la censure théâtrale est récusée pour son caractère anachronique à l'ère des grandes libertés publiques (presse, réunion, association, syndicat)⁴²² et l'idée d'une « séparation de la littérature et de l'Etat⁴²³ » devient un mot d'ordre dont Vacquerie donne l'équation politique : « En temps de suffrage universel, le peuple est majeur, il est souverain. Et l'on traite ce souverain en petit garçon, en petite fille, à qui sa mère choisit ses lectures. Il est impossible d'admettre qu'un peuple capable de choisir son gouvernement soit incapable de choisir son spectacle⁴²⁴ ». Ensuite, les clivages politiques se brouillent davantage : une partie des députés de droite retourne les idéaux de 1789 contre le gouvernement républicain pour le mettre face à ses contradictions. Enfin l'âge d'or du parlementarisme se traduit par quelques « matinées dramatiques » au Palais-Bourbon par le truchement des questions et interpellations sur le théâtre, ce

⁴¹⁹ JO du 23 mars 1912, p. 695-696. Bérenger cite d'abord des titres d'affiches à Paris et en province qui semblent plutôt être des titres de chansons de café-concert dans lesquelles le sénateur voit le « triomphe de la sensualité la plus abjecte » : *Chair d'amour ! ; Chair ardente ! ; Le Frisson de la chair ! ; La revue en chair ; Le droit à la chair ; Maison close*. Il cite ensuite deux pièces, *Fleur de volupté* et *Cochonelle* et lit le programme publicitaire de l'une d'elle ainsi qu'un constat d'huissier rédigé suite à la demande de « nos amis », sans doute des membres de la Ligue pour le relèvement de la moralité publique. Cf. Jean-Yves Le Naour : « Un mouvement antipornographique : la Ligue pour le relèvement de la moralité publique (1883-1946) », *Histoire, économie et société*, 2003, n°3, p. 385-394.

⁴²⁰ JO du 3 décembre 1897, p. 2678.

⁴²¹ Il est donc faux d'écrire comme le fait Odile Krakovitch (*op. cit.*, p. 26) que Victor Hugo « a proposé, le premier, des solutions qui seront adoptées soixante-quinze ans plus tard, en 1906, lors de la suppression de la censure ».

⁴²² Cf. René Rémond, *La République souveraine [...]*, *op. cit.*, p. 207-304.

⁴²³ Gramont, « La Censure », *Revue d'art dramatique*, t. 3, 1886, p. 137.

⁴²⁴ JOdoc CD, *op. cit.*, p. 2532. Déposition du 4 mars 1891.

qui est une façon de contourner les interdictions et de donner à entendre publiquement les passages censurés. Par ailleurs, pour autant qu'on puisse saisir leur posture, les directeurs semblent basculer contre la censure tandis que les auteurs paraissent moins mobilisés qu'au temps de la dramaturgie triomphante : si l'Assemblée de la SACD tenait à rappeler dans son procès-verbal du 27 mars 1836 que « la liberté théâtrale est une exilée qui nous reviendra⁴²⁵ », la suppression de la censure en 1906 ne laisse aucune trace dans ses annuaires⁴²⁶. Indifférence liée à la lassitude d'une longue agonie plus qu'un réel soulagement, l'accueil réservé à la liberté théâtrale ne doit pas étonner dans la mesure où celle-ci a été obtenue graduellement : la plupart des pièces interdites par Leygues furent autorisées après modifications par son successeur Chaumié⁴²⁷. La censure préventive quittait le présent pour appartenir désormais à l'histoire.

⁴²⁵ Cité par Odile Krakovitch, *op. cit.*, p. 73.

⁴²⁶ Cf Jean-Claude Yon, *op.cit.*, p. 134. Cette disparition dans une relative indifférence contredit la prédiction que Zola avait faite dans *Le Figaro* du 29 janvier 1887 : « Un jour, on supprimera la Censure, et tout le monde, pris de honte, s'indignera qu'on ait pas étranglé la gueuse plus tôt ».

⁴²⁷ Les rapporteurs du budget 1905 à la Chambre (Maret) et au Sénat (Déandreis) donnent la liste de ces pièces dans leurs rapports respectifs.

DEUXIEME PARTIE :
LES PARLEMENTAIRES FACE A LA QUESTION THEATRALE :
UN REVELATEUR DE LA VIE POLITIQUE AU XIX^e SIECLE ?

Chapitre 4 : Les hommes politiques et le théâtre : travail et profils parlementaires

L'inscription des subventions théâtrales au budget de l'Etat en 1820 marque un tournant dans l'histoire des spectacles dans la mesure où le théâtre devient un objet de débat parlementaire chaque année¹. L'imposant corpus documentaire qui en résulte pour l'ensemble du XIX^e siècle permet de pénétrer au cœur du travail parlementaire, en reconstituant d'abord « la fabrique de l'information théâtrale » dont disposaient les parlementaires pour débattre. Trois niveaux d'analyse peuvent être envisagés : les travaux de la commission du budget ; les différents moyens d'influencer ou de peser sur les débats par les pétitions, les brochures et la presse ; la constitution d'une sorte d'« anthologie théâtrale » fondée sur la mémoire de certains discours parlementaires qui servent de référence postérieure. Une approche transversale des débats sur le théâtre permettra ensuite de préciser les conditions de leur restitution au sein d'une salle des séances qu'on peut assimiler à bien des égards à une salle de théâtre. Toutefois, les parlementaires qui occupent le devant de la scène en s'exprimant à la tribune ne doivent pas faire oublier les multiples démarches qui s'opèrent en coulisse : appartenir à une commission spécialisée sur le théâtre ou recommander un solliciteur (directeur, auteur, artiste) sont des activités plus feutrées mais tout aussi importantes pour comprendre la façon dont les parlementaires se saisissent très diversement de la question théâtrale. Ce panorama aboutira enfin à une réflexion sur la constitution de profils parlementaires particuliers que l'on groupera en trois ensembles : les adversaires de la subvention (par conviction ou par tactique politique), les parlementaires qui sont aussi des gens de théâtre (directeur, auteur, compositeur), et ceux qui appartiennent à deux groupes d'intérêts qui se forment aux alentours de 1910 : le Groupe de l'Art et l'Académie des théâtres.

I Les sources d'informations des parlementaires sur le théâtre

1 Le travail de la commission du budget²

¹ Cf. Chapitre 2, I, §2.

² Son nom a varié au gré des résolutions modifiant le règlement des assemblées législatives. A la Chambre des députés, la commission du budget devient ainsi la « commission des lois de finances » (13 décembre 1832) mais retrouve peu après son nom initial (20 janvier 1836). Elle conserve ensuite ce nom usuel bien que l'article 21 du règlement du 16 juin 1876 qui la rend permanente ne le précise pas. Au Sénat, on parle de commission des finances même si la désignation n'apparaît pas non plus dans l'article 20 du règlement du 10 juin 1876. Le nom n'est officialisé que tardivement par la résolution du 18 janvier 1921 qui récapitule toutes les commissions permanentes qui se sont formées progressivement (art. 15). Cf. Roger Bonnard, *Les Règlements des assemblées législatives de la France depuis 1789*, Paris, Sirey, 1926, p. 264-265, p. 470, p. 436 et p. 462.

1.1 Un rouage essentiel du jeu parlementaire : les règles du fonctionnement

1.1.1 Une représentativité en question : recrutement et division du travail

La commission du budget fut la première commission parlementaire à devenir permanente en 1876, aussi bien à la Chambre des députés³ qu'au Sénat. Depuis la Restauration, elle n'était qu'une commission temporaire chargée de préparer le projet de loi fixant les dépenses et les recettes de l'Etat. Par conséquent, la commission du budget était nommée comme toutes les autres par tirage au sort à partir des différents bureaux de la chambre⁴ et devait se séparer une fois son travail achevé. Elle compta un nombre de députés qui varia à la Chambre du simple au triple selon les périodes (de 14 à 44), et qui ne semble pas toujours correspondre aux textes normatifs⁵. La division du travail au sein de la commission du budget, proposée dès 1822, fut mise en place de façon très empirique. Ce n'est que sous la monarchie de Juillet que furent formalisées durablement quatre dispositions majeures⁶ : la possibilité pour la commission de se diviser en autant de sections qu'elle l'estime nécessaire⁷ ; la présentation de deux rapports généraux, l'un sur l'ensemble de la loi des dépenses et l'autre sur la loi des recettes, ainsi que des « rapports spéciaux et distincts, en nombre égal à celui des ministères⁸ » ; enfin le dépôt des pièces et documents qui servent à l'examen des lois de finances est rendu systématique « afin que les membres puissent au besoin en prendre communication⁹ ». Pour autant, la rationalisation du fonctionnement de la commission

³ L'article 21 du règlement du 16 juin 1876 stipule : « une commission de trente-trois membres, nommée par les bureaux, est chargée de l'examen de la loi des recettes et des dépenses ». La résolution du 17 novembre 1902 officialisait seize autres grandes commissions permanentes. Roger Bonnard, *op.cit.*, p. 470 et p. 496. Sur l'accueil de la réforme, cf. Pierre Guiral et Guy Thuillier, *La Vie quotidienne des députés en France de 1871 à 1914*, Paris, Hachette, 1980, p. 225-230. Il faut noter toutefois que sous la II^e République, le règlement du 31 mai 1848 avait déjà créé un comité des finances de l'Assemblée nationale parmi une liste de quinze comités (art. 10) qui étaient tous permanents (art. 15). *Ibidem*, p. 284-285.

⁴ Tous les députés étaient répartis par tirage au sort dans des bureaux dont le nombre varia selon les périodes : 9 sous les monarchies censitaires, 18 (Constituante) puis 15 (Législative) sous la II^e République, 7 sous le II^e Empire, 15 de 1871 à 1876, puis 11 après cette date.

⁵ D'après les textes règlementaires rassemblés par Roger Bonnard, la commission du budget comptait en théorie 27 députés (trois par bureaux) de 1814 à 1831, 36 de 1831 à 1848 (4 députés par bureaux), 60 de 1848 à 1849, 30 de 1849 à 1851, 14 de 1852 à 1870, 30 de 1871 à 1876, 33 de 1876 à 1910, 44 députés à partir de cette date. Pour le Sénat, 18 membres entre 1876 et 1896, et 27 après cette date. Dans la pratique, les procès-verbaux des différentes commissions du budget de la monarchie de Juillet ne mentionnent que 18 députés.

⁶ Roger Bonnard, *op.cit.*, p. 32 et p. 36-37. L'ajustement n'est pas définitif, et les séances inaugurales des différentes commissions du budget sont parfois l'occasion d'un débat initial sur leur façon de procéder. Voir en particulier la séance du 13 février 1837 (C778. PV de la commission du budget 1838), f. 1-9.

⁷ Cette disposition, prévue depuis la résolution du 8 septembre 1830, est indiquée explicitement pour les budgets 1836, 1837, 1838, 1839 et 1863. Pour les autres budgets, on trouve souvent des références à une sous-commission chargée de préparer le rapport.

⁸ Article 2 de la résolution du 20 janvier 1836. Cf. Roger Bonnard, *op.cit.*, p. 265.

⁹ Article 5 de la résolution du 13 décembre 1832. *Ibidem*, p. 264. La publicité donnée aux documents fournis à la commission du budget était un enjeu essentiel depuis la Restauration. A propos des subventions théâtrales

du budget ne permet pas d'éviter les critiques quant à son manque de représentativité, ce que les débats sur les subventions théâtrales contribuent à mettre en évidence. Lors de la discussion du budget 1837, Vivien proteste contre la volonté du rapporteur Amilhou de modifier la répartition interne des subventions allouées pour chaque théâtre¹⁰, et entend opposer à la commission des « observations préjudicielles » :

Je crois que la marche qu'elle a adoptée n'est pas parfaitement régulière. Remarquez, en effet, dans quelle position embarrassante on place le ministère. La commission fait connaître sa pensée, et certes cette pensée, exprimée par les hommes les plus éclairés, doit avoir une grande autorité ; mais enfin elle peut ne pas être partagée par la Chambre. Or comment le ministère pourra-t-il savoir si le vœu de la commission est également celui de la Chambre ? Il n'y a pas moyen pour lui d'en être informé. Ce vœu restera dans le rapport avec la plainte exprimée ailleurs sur la négligence que le ministère met à obtempérer aux vœux des commissions. Que fera le gouvernement ? Sera-t-il lié par le vœu exprimé de la commission ? Pourra-t-il suivre une autre opinion, s'il croit que ce soit celle de la Chambre ? Il est fâcheux qu'on n'ait pas moyen de constater par un vote vos véritables intentions. Un vote serait nécessaire, et cependant, je ne crois pas qu'il soit possible de vous le demander¹¹.

Le partage des rôles entre la Chambre, la commission du budget qui en émane et le ministère pose clairement la question du degré de parlementarisme que les députés sont prêts à accepter ou non. Vivien entend le limiter en conservant au ministère la plus grande latitude possible : c'est pourquoi il réduit la proposition de la commission à de « simples énonciations », et conclut que celles-ci « ne peuvent être obligatoires ni pour la Chambre qui ne les vote pas, ni pour le Ministère, qui ne peut être engagé que par nos votes »¹². Le débat se crispe à nouveau à l'occasion du budget 1844 lorsque Gustave de Beaumont¹³ combat la proposition du gouvernement de rétablir la subvention de l'Odéon en insistant sur le poids intellectuel que constitue l'avis opposé de la commission, avis érigé au rang d'argument d'autorité :

allouées au budget 1822 (1 660 000 francs), Méchin avait violemment dénoncé à la tribune l'opacité des informations à laquelle l'opposition libérale était confrontée selon lui : « J'ai tout lieu de croire que cette somme est loin d'être tout entière appliquée à sa destination publique. Ma conjecture ne peut être calomniée, car toutes les conjectures sont permises aux députés du côté où je siège, puisqu'ils sont écartés des commissions, et que les documents leur sont peu décemment refusés ». *AP* (2^{ème} série), t. 35, p. 669. Séance du 27 mars 1822.

¹⁰ La commission avait adopté le 14 avril 1836 une diminution de 60 000 francs sur la subvention de l'Opéra-Comique pour transférer la somme au profit du Théâtre-Français (C 772. PV de la commission du budget 1837, f. 83-84). Le lendemain, la publication du rapport d'Amilhou confirme cette décision mais sous forme de proposition, qui n'est donc pas formalisée officiellement. *AP* (2^{ème} série), t. 102, p. 119.

¹¹ *AP* (2^{ème} série), t. 104, p. 378. Séance du 27 mai 1836.

¹² *Ibidem*, p. 378-379.

¹³ Gustave La Bonnière de Beaumont (1802-1866) fut député de la Sarthe de 1839 à 1851. Il appartenait toujours sous la monarchie de Juillet à la gauche dynastique et faisait partie de l'Institut depuis 1841.

Ma première raison, je l'avoue humblement, c'est précisément que la commission s'y est opposée. Cet argument paraîtra à beaucoup de personnes très insuffisant ; il est très grave pour moi. J'avoue que lorsque je me trouve en présence d'une commission qui s'est livrée à un travail si sérieux, si consciencieux pendant plusieurs mois... (*Bruit*)

Voix nombreuses. Ce n'est pas une raison !

M. GUSTAVE DE BEAUMONT. Je n'incline pas ma raison à ce point qu'il me soit défendu d'examiner son œuvre ; mais je déclare et je répète qu'à mes yeux c'est une autorité de quelque poids, et qu'à mon sens c'est un des motifs très sérieux pour me trouver dans la disposition d'accepter son travail.

Une voix. Vous avez raison¹⁴.

Pour sauver la subvention de l'Odéon, le ministre de l'Intérieur Duchâtel défend par un paradoxe apparent les prérogatives de la Chambre face au pouvoir de la commission en reprenant l'argumentation énoncée par Vivien : « Je ne puis croire que la Chambre soit engagée à adopter, sans examiner, toutes les réductions proposées par la commission (*C'est vrai !*). La commission elle-même ne peut le demander, la chambre ne peut pas adopter une règle, une manière uniforme de voter toutes les réductions ; elle doit examiner chaque question en elle-même et voter ensuite¹⁵ ».

Il faut attendre la III^e République pour que deux types de mesures répondent aux critiques récurrentes et améliorent la représentativité de la commission du budget, nécessité d'autant plus grande qu'elle devient à partir de sa pérennisation en 1876 une véritable « Chambre dans la Chambre¹⁶ ». La première mesure touche à son mode de recrutement. La proposition de Montaut pour modifier le tirage au sort de la commission est adoptée par la résolution du 24 avril 1894 mais ce n'est encore qu'un pis-aller¹⁷. La véritable réforme d'envergure a lieu seize ans plus tard : après trois échecs en 1872, 1882 et 1904, l'élection de la commission au scrutin de liste est votée par la résolution du 1^{er} juillet 1910¹⁸. Pour la première fois, l'existence des groupes parlementaires, jusqu'alors officieuse, est reconnue officiellement, et ceux-ci sont représentés à la

¹⁴ *MU* du 17 juin 1843, p. 1531.

¹⁵ *Ibidem*, p. 1532.

¹⁶ L'expression est employée par le juriste Joseph-Barthélémy dans un article de 1933 cité par Jean Garrigues dans *Histoire du Parlement*, *op. cit.*, p. 276. L'historien rappelle également que c'est la seule commission à laquelle Eugène Pierre, secrétaire général de la Présidence de la Chambre des députés de 1885 à 1925, consacre un chapitre dans son *Traité de droit politique, électoral et parlementaire* (1^{ère} édition de 1878).

¹⁷ « Un tirage spécial des bureaux aura lieu chaque année pour la nomination des membres de la commission du budget. Le tirage au sort des bureaux ne précèdera que de deux heures leur réunion » (Roger Bonnard, *op.cit.*, p. 494). La mesure visait à restreindre les négociations informelles en amont qui permettaient aux parlementaires les plus influents d'être nommés. Bernard Montaud fut député de Seine-et-Marne de 1885 jusqu'à sa mort en 1899 et siégea avec les radicaux.

¹⁸ Elle s'applique à toutes les commissions permanentes composées désormais de 44 membres. Ce sont les groupes parlementaires, organisés en bureaux, qui constituent des listes électorales à partir desquelles sont choisis les membres des commissions. Voir le texte complet dans Roger Bonnard, *op.cit.*, p. 499-500.

proportionnelle au sein de toutes les commissions permanentes¹⁹. La seconde réforme concerne la publicité des débats. Trois propositions sont déposées en 1886, 1888 et 1892 afin de permettre à tout député qui le souhaite d'assister aux séances de la commission du budget sans y participer²⁰. Cette requête n'aboutit pas mais sa réitération témoigne chez des parlementaires de sensibilité politique très différente d'une volonté de transparence qui s'explique parce que le rapport qui émane de la commission efface inévitablement la trace de certains débats menés en son sein.

1.1.2 Ce que l'on peut dire à l'oral et ce que l'on doit taire à l'écrit : les critères d'un choix

Si certains points débattus au sein de la commission du budget n'ayant pas laissé de trace dans ses procès-verbaux manuscrits peuvent être saisis de façon allusive dans le rapport²¹, l'inverse est plus fréquent : il arrive que le rapport ne fasse aucune mention de débats qui ont pourtant eu lieu au sein de la commission. Trois cas de figure sont possibles. En premier lieu, la commission peut décider elle-même de refuser la diffusion de certaines informations dans le rapport parce que les détails donnés seraient trop minutieux et gêneraient l'action de l'administration. La critique des dérogations au système du privilège eu égard à l'ouverture de nouveaux théâtres, en particulier le Théâtre-Historique, est ainsi passée sous silence après un vote interne²². L'exemple de l'Opéra intervient également dans ce cadre à trois reprises devant les députés, à propos des abus liés à sa fermeture²³, de l'état d'avancement des travaux du nouvel Opéra²⁴ et

¹⁹ Jean Garrigues, *op. cit.*, p. 298. L'auteur rappelle qu'avec l'instauration de la conférence des présidents l'année suivante et l'apparition du « boitier » pour faciliter la collecte des votes par groupe, la résolution de 1910 accélère « la fin du modèle traditionnel de l'élu autonome et omniscient ». Si la tendance de fond est indéniable, elle n'est pas encore irréversible. La résolution du 7 juillet 1911 revient à l'ancien système de nomination par les bureaux et il faut attendre la résolution du 7 novembre 1913 pour que soit confirmé définitivement le nouveau mode de désignation par les groupes parlementaires. Cf. Roger Bonnard, *op. cit.*, p. 500 et p. 502.

²⁰ Roger Bonnard, *op. cit.*, p. 82-83 et p. 87. Ces propositions émanent respectivement de César Duval (député de Haute-Savoie appartenant à la gauche républicaine), de Jacques Piou (député monarchiste de Haute-Garonne) et d'Edouard Tirel de la Martinière (député de la Manche siégeant au centre-droit).

²¹ Cf. Introduction.

²² C 875. PV de la commission du budget 1847, séance du 23 février 1846, f. 93. Cinq jours avant, Alexandre Dumas, appuyé par le duc de Montpensier, avait sollicité l'autorisation d'ouvrir un théâtre de drames et de comédies. Le privilège, finalement accordé le 14 mars 1846 au tandem Hostein-Dumas, est attaqué à la Chambre par Vivien le 30 mai 1846 (*MU* du 31 mai 1846, p. 1590). Cf. chapitre 1, II, §2 et Jean-Claude Yon, « La naissance du Théâtre-Historique », *Cahiers Alexandre Dumas*, n°35, 2008, p. 16-44.

²³ C 985. PV de la Commission du budget 1852, séance du 6 juin 1851, f. 302. Un représentant considère que l'autorisation donnée par le ministre de l'Intérieur de fermer quatre mois l'Opéra « sous prétexte de réparations » est une infraction au cahier des charges qui impose au directeur de jouer toute l'année. Il insiste pour que sa proposition consistant à demander une retenue proportionnelle à la subvention pendant la durée de la clôture soit inscrite au rapport, sans succès : « On répond qu'il suffira d'appeler l'attention du ministre sur ce point mais que le rapport ne peut pas être hérissé de détails aussi minutieux ».

du prix des petites places²⁵. Le débat au sein de la commission des finances du Sénat lors du budget 1880 montre que cet enjeu est très sensible. Foucher de Careil propose de retrancher une phrase du rapport préparatoire de Lockroy qui affirmait à propos du budget de l'Opéra : « L'affaire n'est pas bonne et ne peut le devenir²⁶ ». Le rapporteur refuse pour deux raisons. D'une part, l'exigence de publicité prime sur tout autre considération : « il a cru devoir le faire pour rester fidèle à la rigoureuse vérité qu'il ne faut jamais cacher au public ». D'autre part, il s'agit de justifier « l'impossibilité ou tout au moins la difficulté pour l'Opéra de donner des représentations gratuites ou à prix réduits réclamées par la Chambre des députés ». En bon normand, le sénateur Bertauld²⁷ propose un compromis entre ces deux positions antagonistes, en suggérant de conserver la première partie de la phrase (le constat présent : « la situation n'est pas bonne ») et de supprimer la seconde (les conjectures sur l'avenir : « et ne peut le devenir »), mais c'est finalement la proposition initiale de Foucher de Careil qui est adoptée après avoir été mise aux voix²⁸.

Un second cas de figure peut se présenter. La commission peut décider au contraire de façon plus ou moins formelle l'inscription d'une information au rapport mais sans que celui-ci n'en conserve de trace, soit que le rapporteur ait pris sur lui de ne pas obtempérer, soit qu'il ait pu renégocier postérieurement et de façon informelle l'indication demandée par la commission. Trois exemples empruntés aux débats sur les subventions théâtrales illustrent cette situation par-delà les différents régimes politiques qui se succèdent au XIX^e siècle. Sous la monarchie de Juillet, la commission du budget 1842 entend justifier la somme de 6 000 francs accordée au commissaire royal du Théâtre-Français « en sus de son traitement », et précise dans ses délibérations : « Le rapport fera connaître que cette somme n'est que la rémunération d'une surveillance plus étendue et plus active. Du reste, il ne sera pas question du mode d'administration, ni de la responsabilité qui pourrait être encourue jusqu'à un certain point par le

²⁴ C 2846. PV de la commission du budget 1874, séance du 28 novembre 1873, f. 140. « Sur la demande de M. Lambert de Sainte-Croix, on décide que différents détails donnés par le rapport et qui pourraient ultérieurement gêner l'action du gouvernement vis-à-vis des entrepreneurs, seront retranchés du rapport ».

²⁵ PV de la commission du budget 1889, séance du 4 octobre 1888, f. 272. « M. Steenackers demande que le rapport contienne un vœu en faveur de l'abaissement de prix des petites places, qui serait compensé par une augmentation sur les autres. M. le rapporteur [Antonin Proust] dit qu'il ne peut, quant à lui, émettre ce vœu sans s'être entendu préalablement avec l'administration ».

²⁶ Archives du Sénat : 145 6. Séance du 11 novembre 1880. Ce qui suit en est extrait.

²⁷ Charles-Alfred Bertauld (1812-1882), juriconsulte, fut représentant du Calvados entre 1871 et 1875, puis sénateur inamovible et maire de Caen. Il siégea au Sénat à la gauche républicaine.

²⁸ Les procès-verbaux ne précisent pas le nombre de voix obtenues sur des votes qui touchent à de tels détails.

gouvernement²⁹ ». Moins d'un mois après, le rapport de Laplagne a élargi la restriction initialement prévue à propos du mode d'administration du Théâtre-Français puisque ce théâtre n'y est pas même mentionné³⁰. Sous le Second Empire, la commission du budget 1859 souhaite reproduire dans son rapport les quatre causes de la « démoralisation » de l'opinion – le théâtre, le feuilleton, le colportage et le cabaret – développées par un député³¹. Par ailleurs, elle décide dans la même séance, après avoir entendu deux critiques formulées sur la décadence de l'Opéra et du Théâtre-Français, que « ces observations resteront circonscrites à l'Opéra ». Non seulement le rapport présenté par Devinck le 12 avril 1858 n'en fait aucune mention, mais il ne comporte pas même une ligne sur les théâtres subventionnés³². Enfin, sous la III^e République, la commission du budget 1886 accepte le maintien de la subvention de 50 000 francs accordée aux théâtres d'Algérie, « mais il est entendu que le rapport dira que cette subvention est alloué en 1886 pour la dernière fois³³ », ce qu'il ne fait pas³⁴.

Le troisième cas de figure relevant des « débats invisibles » dans le rapport de la commission du budget présente une situation intermédiaire entre les deux cas précédents. Ni par occultation volontaire de la part de la commission elle-même, ni par initiative contradictoire du rapporteur avec les avis formels qui en émanent, des débats entiers n'apparaissent pas dans le rapport. Le calendrier parlementaire est parfois à l'origine de cette lacune : la question du droit des pauvres est longuement débattue au cours de quatre séances devant la commission du budget 1876 mais *après* la publication du rapport du comte d'Osmoy³⁵. En revanche des sujets comme la légitimité des subventions théâtrales³⁶ ou la question de leur éventuelle municipalisation³⁷ sont ponctuellement éludés dans le rapport. Nécessité pour les rapporteurs de ne retenir que

²⁹ C 812. Séance du 30 mars 1841, f. 269-270. La commission venait d'auditionner le ministre de l'Intérieur.

³⁰ *PVCD*, 1841, t. 6, p. 255-258. Rapport sur les dépenses du budget 1842 (chap. XV), 23 avril 1841.

³¹ C 1055. Séance du 20 février 1858, f. 85-88. Les procès-verbaux transcrivent : « La commission est d'avis de reproduire dans le rapport les observations qui viennent d'être présentées ». L'avis n'est donc pas coercitif.

³² *MU* du 25 avril 1858, p. 519.

³³ C 3306. Séance du 18 mai 1885, f. 138. Alors que la subvention avait été supprimée l'année précédente puis rétablie sur la demande des députés d'Algérie, le maintien du crédit avait été discuté dans la séance du 9 mai précédent (f. 85-86). Saint-Prix y était favorable tandis que Peytral était contre. Le rapporteur du budget des Beaux-arts Antonin Proust avait alors suggéré d'attendre que Letellier, rapporteur du budget de l'Algérie, « ait renseigné la commission sur le point de savoir si les municipalités donnent par des subventions leur concours aux théâtres dont il s'agit ». Le débat à la Chambre n'aura lieu que pour le budget 1887. Cf. chapitre 6, I, §4.

³⁴ *JODOC CD*, Annexe n°3869 (20 juin 1885), p. 878. Le chapitre XVII ne comporte que deux lignes : « Théâtres en Algérie, 50 000 francs / Même chiffre que pour 1885 ».

³⁵ C 2850. PV de la commission du budget 1876. Séances des 15 et 20 juillet, 29 novembre et 1^{er} décembre 1875. Le rapport du comte d'Osmoy sur le service des Beaux-Arts (section du ministère de l'Instruction publique) est daté du 12 juillet 1875.

³⁶ C 985. PV de la commission du budget 1852. Séances des 18 mars, 6 et 23 juin 1851.

³⁷ C 1080. PV de la commission du budget 1863. Séances des 4, 25, 26 avril et 6 mai 1862.

certaines thèmes eu égard à la place parfois très restreinte réservée aux théâtres dans leur rapport ou « censure » implicite d'un sujet trop sensible ? A défaut de pouvoir préciser davantage les critères de sélection retenus par les rapporteurs du budget, on peut au moins proposer une typologie des sources qu'ils compilent sur le théâtre.

1.2 Les matériaux du rapport : des sources foisonnantes

Je dois ajouter encore, que si les rapporteurs arrivent avec des renseignements qui leur sont fournis par les littérateurs les plus distingués de l'époque actuelle, par les hommes qui laissent un nom véritable dans les lettres, par les directeurs des théâtres si compétents en cette matière, par les commissaires royaux nommés comme les plus capables, et par la commission du budget, composée de trente-six membres choisis par la Chambre, on leur répond qu'ils n'ont examiné qu'un dossier, qu'ils sont en-dehors de l'administration, qu'ils ne sont pas juges compétents³⁸.

En déplorant sur un mode ironique les reproches d'incompétence formulés par Thiers lors de la discussion du budget 1837, le rapporteur Amilhau entend défendre les prérogatives parlementaires face au pouvoir exécutif en légitimant la qualité du travail accompli par la commission du budget grâce à une enquête approfondie. Les sources constitutives de celle-ci peuvent se diviser en trois catégories tout au long du XIX^e siècle.

1.2.1 Les informations communiquées par l'administration

La commission du budget se renseigne en premier lieu auprès du ministère qui s'occupe des théâtres subventionnés. La démarche peut s'effectuer sous la forme d'un questionnaire écrit adressé au bureau des théâtres, attesté pour la première fois dans les archives de la commission du budget 1839³⁹ :

- 1° Quels sont les anciens traités et règlements sur les théâtres avant 1789, sous l'Empire, sous la Restauration, actuellement ?
- 2° Quelles subventions ? A qui les donnait-on ? Les donne-t-on ?
- 3° Combien de commissaires ? A quels théâtres ? Que coûtent-ils ?
- 4° Quels arrangements avec la ville de Paris ?
- 5° Subventionne-t-on les théâtres ailleurs ?

Les informations demandées balaient ici un large champ de compétence : historique de la législation et des subventions théâtrales, modalités de leur gestion administrative, comparaison avec l'étranger. La procédure n'apparaît pas systématique dans les archives puisqu'on ne la retrouve que ponctuellement et de façon plus « ciblée » dans sa

³⁸ AP (2^{ème} série), t. 104, p. 386. Séance du 27 mai 1836 (Budget 1837).

³⁹ C 787. Le questionnaire a été recopié par le bureau des théâtres (d'où sa formulation lapidaire), et les réponses sont annexées à la suite. La commission du budget adopte les subventions théâtrales sans discussion dans la séance du 14 mai 1838 (f. 38).

portée à propos des budgets 1840⁴⁰, 1848⁴¹, 1850⁴² et 1853⁴³, mais les aléas liés à la conservation des sources invitent à la prudence. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'il faut corrélérer la question du contrôle parlementaire sur les traités passés entre l'Etat et les théâtres subventionnés avec la volonté affichée par la commission de connaître très précisément leur contenu et la date de leur renouvellement⁴⁴. Cette exigence ne se manifeste pas sans tension : le conflit latent noué autour de la publicité des sources administratives éclate ouvertement sous la III^e République au sein de la commission du budget 1891⁴⁵. Dans la séance du 2 mai 1890, Antonin Proust se plaint du refus que lui a opposé le ministre Léon Bourgeois de lui communiquer *librement* un rapport de l'inspection des finances sur la gestion des théâtres subventionnés et dénonce par conséquent un obstacle mis « au droit de contrôle et aux investigations de la commission⁴⁶ ». A l'issue du débat, les 23 députés présents dans la commission adoptent la proposition du Président Casimir-Périer : « A l'occasion de la difficulté qui a surgi entre M. Proust et le Ministre de l'Instruction publique, la Commission désire que la question soit généralisée et que le droit de la Commission aux documents soit établi, sans autre restriction que celle indiquée par M. Dubost⁴⁷ ».

Le travail d'enquête menée auprès de l'administration à partir de documents écrits est complété si nécessaire par l'audition de ceux qui exercent l'autorité de tutelle sur les théâtres : le ministre lui-même, ou son délégué (commissaire du Gouvernement sous le Second Empire⁴⁸ et sous-secrétaire d'Etat sous la III^e République) viennent alors

⁴⁰ C 797. La réponse sur l'état des traités passés avec les théâtres subventionnés et le traitement des deux commissaires royaux est conservée dans la même liasse.

⁴¹ C 894. La réponse sur les nouveaux privilèges concédés en 1846 et le nouveau traité passé avec l'Opéra n'est pas conservée mais les procès-verbaux font mention de la note ministérielle et paraphrasent son contenu.

⁴² C 981. La réponse sur la date d'expiration des traités et les attributions du commissaire spécial de l'Odéon est conservée mais dans un autre carton (C 982).

⁴³ C 1027. La réponse sur l'état des traités passés avec les théâtres subventionnés est jointe sous la forme d'un tableau réalisé par le bureau des théâtres.

⁴⁴ Sur cet enjeu essentiel pour comprendre les progrès du parlementarisme, Cf. Chapitre 5, II §1.1.

⁴⁵ C 5441. Nous avons reproduit ce débat *in extenso* car ses conclusions font jurisprudence. Voir notre annexe n°35. L'enjeu touche à ce que le juriste Carré de Malberg a nommé le « parlementarisme absolu ».

⁴⁶ Antonin Proust refuse l'arrangement proposé par le ministre : une consultation libre des documents dans son cabinet et la possibilité d'en obtenir des extraits.

⁴⁷ Au cours de la discussion, le député de l'Isère Antonin Dubost (Union Républicaine de 1880 à 1889 puis radical de 1889 à 1897) émet l' « avis qu'il n'y a pas de documents, à l'exception de ceux concernant les fonds secrets, qui puissent être refusés aux rapporteurs ; et, pour ce qui regarde leur mise au jour, il n'y a d'autre limite que celle des convenances, du tact et des bienséances ». Moins de deux mois plus tard, la leçon du débat était tirée. A propos du chapitre 17 (indemnités et secours pour les théâtres), Léon Bourgeois accepte de communiquer à Proust la liste des personnes « qui occupent une place élevée dans l'art et qui sont dans une situation difficile », tout en précisant que cette liste « a, à ses yeux, un caractère tout à fait intime ». *Ibidem*, séance du 24 juin 1890, f. 735.

⁴⁸ Le président de la section des Finances du Conseil d'Etat peut également être entendu.

répondre aux demandes d'explications plus précises souhaitées par la commission. Il ne semble pas que ces auditions aient été renouvelées chaque année pour les subventions théâtrales⁴⁹ : on peut en dénombrer avec certitude trois sous la monarchie de Juillet⁵⁰, neuf sous le Second Empire⁵¹ et vingt-trois sous la III^e République dont treize devant la commission de la Chambre⁵² et dix devant celle du Sénat⁵³. La tendance montre logiquement une fréquence plus grande des auditions sous le régime le plus parlementaire, l'administration pouvant aller jusqu'à prendre l'initiative de la demande à rebours de la procédure en usage⁵⁴. Enfin, d'autres sources administratives plus spécifiques sont parfois sollicitées comme celles fournies par l'Administration de l'Assistance publique sur le droit des pauvres lors des budgets 1870⁵⁵ et 1876⁵⁶. Si l'administration apparaît ainsi comme une source d'information privilégiée pour le cadre normatif, l'enquête menée auprès des gens de théâtre est l'autre versant sur lequel s'appuie la commission et son rapporteur.

1.2.2 L'enquête auprès des gens de théâtre

Les directeurs sont en première ligne pour fournir des informations à la commission. Ils sont consultés officieusement par le rapporteur dès la monarchie de Juillet et peuvent être auditionnés officiellement par la commission, mais seulement à partir de 1871⁵⁷. Onze ans après, la procédure est légitimée par le ministre lui-même puisqu'il lève les réserves faites par le député Noiroit alors que la commission s'apprêtait

⁴⁹ Les notes suivantes intègrent le crédit alloué aux censeurs.

⁵⁰ PV de la commission du budget 1842, 1847, 1848.

⁵¹ PV de la commission du budget 1857, 1860, 1862, 1863 (Walewski), 1864, 1865, 1869, 1870, 1871 (Richard).

⁵² PV de la commission du budget 1871, 1876, 1877, 1878, 1879, 1880, 1883, 1885, 1887, 1888, 1889, 1891, 1892. Les années 1890 sont marquées par un allègement considérable des informations contenues dans les procès-verbaux jusqu'en 1914, ce qui provoque un effet d'ellipse. On peut le prouver grâce aux procès-verbaux de la commission des Finances du Sénat. En effet, lors de la séance du 17 janvier 1907 présidée par Edouard Millaud, ce dernier demande au ministre Aristide Briand « de vouloir bien s'expliquer sur la question de l'Opéra, comme il l'a fait devant la commission du budget de la Chambre des députés » (Archives du Sénat. 14S 36). Or les procès-verbaux de celle-ci pour les budgets 1907 et 1908 n'en conserve aucune trace...

⁵³ PV de la commission des Finances 1887, 1888, 1889, 1890, 1891, 1898, 1900, 1905, 1908, 1914. Rappelons qu'il existe des lacunes de conservation entre 1908 et 1913 (cf. introduction).

⁵⁴ C 5380. PV de la commission du budget 1887, séance du 16 juillet 1886, f. 479. Rouvier, Président de la commission, précise que « M. le sous-secrétaire d'Etat [Turquet] ayant manifesté le désir d'être entendu par la Commission avant que la discussion ne s'engage sur le budget des Beaux-Arts, la Commission, contrairement à sa tradition qui est constante, a déféré à sa demande ».

⁵⁵ C1130. La note de Husson est communiquée à la Commission par son président dans la séance du 15 mars 1869 (f. 327) mais elle n'est pas conservée avec les procès-verbaux.

⁵⁶ C 2850. Tableau des recettes brutes et de la perception du droit des pauvres de 1865 à 1874. Sa réception (en 150 exemplaires !) est attestée par le président de la Commission le 8 juillet 1875.

⁵⁷ C 2843. Séance du 10 août 1871. Les directeurs des théâtres subventionnés sont entendus afin qu'ils puissent donner leur avis sur le projet de répartition des subventions présenté dans un cadre de réduction drastique des dépenses. L'audition est collective, donc contradictoire, procédure qui semble rester sans suite (cf. *infra*).

à interroger les directeurs des théâtres subventionnés les uns après les autres⁵⁸. Le renouvellement des cahiers des charges paraît être une occasion privilégiée de convoquer les directeurs mais les auditions étaient peut-être plus fréquentes, comme le laisse penser la critique interne des procès-verbaux de la commission⁵⁹. D'ailleurs, l'initiative peut venir non pas de la commission mais des directeurs eux-mêmes. En 1888, Ritt et Gailhard, les deux directeurs de l'Opéra, demandent à donner des explications verbales à la commission des Finances du Sénat en vue d'obtenir le rétablissement intégral de la subvention, amputée de 50 000 francs par un vote-sanction de la Chambre des députés quatre jours plus tôt⁶⁰. Toutes ces explications données à l'oral, dont le rapport conserve exceptionnellement une trace écrite pour le budget 1883⁶¹, sont complétées par l'envoi de documents tirés des archives des théâtres subventionnés. La III^e République est la période au cours de laquelle ces renseignements s'étoffent considérablement : la situation financière (recettes et dépenses, parfois détaillées pour chaque poste), le nombre de représentations des œuvres et leur répartition au sein du répertoire, l'état de la troupe, en sont les principaux passages obligés⁶². Le rapporteur précise parfois explicitement l'origine de ces archives théâtrales, en particulier lorsqu'il s'agit de défendre une direction critiquée⁶³, décerner des félicitations officielles⁶⁴, ou appuyer une démonstration historique⁶⁵. Néanmoins, il tend à se les approprier, ce qui peut vite devenir une source de confusion⁶⁶.

⁵⁸ C 3302. PV de la commission du budget 1883, séance du 24 mai 1882, f. 219. Alphonse Noirot, député de Haute-Saône, appartenait à l'Union démocratique. C'est son collègue opportuniste Gaston Thomson, député de l'Algérie et membre de l'Union républicaine, qui avait fait la demande deux jours plus tôt (f. 189).

⁵⁹ Devant la commission du budget 1883, Lockroy « rappelle que l'année dernière, les directeurs de théâtres subventionnés, *quand ils ont été entendus par la commission*, ont exprimé un avis très défavorable à l'enseignement donné au Conservatoire » (C 3302. Séance du 20 mai 1882, f. 185). Souligné par nous. Or les procès-verbaux de la commission du budget 1882 ne font aucune mention de cette audition (C 3177), à une période où leur rédaction est pourtant substantielle. Ces fluctuations dans la retranscription risquent donc d'induire en erreur toute conclusion qui se voudrait définitive sur le nombre d'auditions.

⁶⁰ Archives du Sénat : 14S 16. Séance du 8 décembre 1888. Tirard, Président de la commission, sollicite l'avis de ses collègues qui donnent leur assentiment. Il faut préciser que la demande succède immédiatement à l'audition du ministre Lockroy. Les directeurs, appuyés par le ministre, devaient donc attendre dans une antichambre, sans grand risque d'une réponse négative. Sur ce vote-sanction, Cf. chapitre 9, II, §2.2.

⁶¹ Logerotte reproduit en annexe de son rapport une « note sur le magasin des décors de l'Opéra lue par le directeur de l'Opéra dans la séance de la commission du budget du 24 mai 1882 » ainsi qu'une « note en réponse aux questions qui ont été posées à l'administrateur général de la Comédie-Française » [Emile Perrin] au cours de la même séance. *JOdoc*, Annexe n°1034 (26 juin 1882), p. 1816-1818.

⁶² Ces informations sont presque toujours commentées mais parfois livrées à l'état brut. Sur la question de l'insertion du cahier des charges dans le rapport de la commission du budget, Cf. Chapitre 5, II, §.1.1.4.

⁶³ Maret met en avant une note de la direction de l'Opéra dans son rapport sur les budgets 1888 et 1889, ce qui contribue à ce que lui-même soit attaqué dans la presse (cf. *infra*).

⁶⁴ « La commission estime que l'insertion de la lettre adressée par M. de la Rounat au président de la 2^{ème} sous-commission du budget [1885], est le meilleur témoignage des efforts faits par le directeur de l'Odéon ». Cette lettre datée du 15 juin 1884 résume le bilan de la saison écoulée. *JOdoc*, Annexe n°3088, p. 1594.

Le rapporteur s'expose de toute façon à une triple critique – ministérielle, parlementaire, journalistique – portant sur l'usage non distancié qu'il fait des informations fournies par les directeurs. La critique ministérielle comme celle de Thiers en 1836 vise à défendre les prérogatives de l'administration :

J'ajouterai, quant à la comparaison qu'on a établi entre ces deux théâtres⁶⁷, que si l'on se fie aux directeurs, les directeurs sont tous ennemis les uns des autres... Je demande pardon d'être obligé de dire cela, mais il faut que la Chambre sache les faits. Si vous écoutez le directeur de l'Opéra, il voudra qu'on fasse une réduction sur l'Opéra-Comique ; si vous écoutez le directeur du Théâtre-Français, il voudra la même chose. Il est impossible d'obtenir justice et impartialité de la part des intéressés. C'est pour cela que si la commission écoute des intéressés...

M. AMILHAU. Mais qui voulez-vous que nous écoutions ?

M. THIERS, *président du conseil, ministre des affaires étrangères*. Je ne l'en blâme pas, elle a raison ; les membres de cette commission font leur devoir, en remontant aux sources ; mais s'ils écoutent les directeurs, les intéressés, ils seront exposés à être induits en erreur. L'administration, qui a l'expérience des faits, est meilleur juge que ne le sont les directeurs eux-mêmes⁶⁸.

La critique parlementaire répond à un autre but : elle entend dénoncer l'indulgence du rapporteur, en particulier « l'illusion du vrai » produit par les archives des théâtres, les chiffres agissant comme une sorte de trompe-l'œil baroque faute d'être vérifiés et critiqués par un corps d'inspection suffisamment compétent en la matière⁶⁹. La critique journalistique rejoint en partie la critique parlementaire lorsqu'elle ironise sur la camaraderie – c'est un comble ! – qui lie certains rapporteurs du budget aux directeurs des théâtres subventionnés. Alors que l'Opéra est sous le feu des critiques à la Chambre lors de la séance du 4 décembre 1888, un rédacteur du *Ménestrel* explique par la complaisance de Maret envers Ritt et Gailhard l'incapacité du rapporteur à prouver les entorses faites au cahier des charges : « M. Maret va puiser tous ces chiffres et ses renseignements à l'Opéra même. C'est la seule cloche qu'il lui plaise d'entendre, et naturellement elle répond toujours : "Ritt et Gailhard sont de grands directeurs, qui ont de bien jolies danseuses⁷⁰ ».

⁶⁵ En particulier pour répondre aux attaques contre le Théâtre-Français sur le répertoire (rapport au Sénat sur le budget des Beaux-Arts 1906) ou la troupe (rapport à la Chambre sur le budget des Beaux-Arts 1882 et 1902).

⁶⁶ Dans le débat sur le budget 1881 à la Chambre, Lockroy rectifie une erreur de Charles Mention : « Et qu'il me soit permis de dire en passant que M. Mention m'a attribué un rapport de M. l'administrateur de la Comédie-Française, que j'avais intercalé dans le mien ». *JO* du 4 juillet 1880, p. 7555.

⁶⁷ Thiers parle de l'Opéra-Comique et du Théâtre-Français.

⁶⁸ *AP* (2^{ème} série), t. 104, p. 388. Séance du 27 mai 1836.

⁶⁹ cf. chapitre 5, II, §2.1.

⁷⁰ *Le Ménestrel*, 9 décembre 1888. Plus loin, alors que Maret s'est fait piéger sur l'absence de subventions théâtrales en Angleterre, le rédacteur précise : « M. Gailhard avait donc oublié de prévenir son copain Maret de ce petit détail ». Le terme « copinage » serait donc plus approprié que celui plus ancien de « camaraderie » : à l'image des comédies de Scribe, son charme devait paraître un peu désuet à la fin du XIX^e siècle...

Ces critiques, quoiqu'en partie justifiées sur le fond par-delà leur intention polémique, ont pour inconvénient de minorer le champ d'investigation des rapporteurs. Au sein du monde théâtral, ceux-ci ne se contentent pas d'un seul son de cloche pour reprendre l'expression du *Méneestrel*. L'enquête s'appuie aussi sur les avis d'auteurs et compositeurs. Les rapporteurs peuvent les consulter à titre personnel comme l'indique en 1836 Amilhau à la tribune⁷¹ ou le comte d'Osmoy dans son rapport sur le budget 1877 à propos du Théâtre-Lyrique⁷². Ils peuvent aussi s'y référer à titre plus officiel à travers leur instance de représentation, en particulier lorsque les droits d'auteurs sont en jeu : la SACD pour les auteurs⁷³, le Groupe de la musique pour les compositeurs français⁷⁴. Enfin, le personnel administratif et artistique des théâtres n'est pas oublié. A la fin de l'année 1907, alors que Gailhard doit céder la direction de l'Opéra à Messager et Broussan, Rivet informe la commission des Finances du Sénat « qu'il a reçu la visite d'un certain nombre d'employés de l'Opéra, qui allaient être, paraît-il, remerciés par la direction nouvelle⁷⁵ ». La commission qui, « bien entendu, ne peut pas intervenir directement en leur faveur », propose de « recommander ces fonctionnaires à la bienveillance du sous-secrétaire d'Etat » et autorise le rapporteur à insérer une note en ce sens dans son rapport. Quant aux artistes, ils se manifestent par des pétitions ou des délégations. Les musiciens de l'orchestre de l'Opéra demande une augmentation de leurs appointements dans une lettre à Maret que celui-ci reproduit dans son rapport sur le budget 1905⁷⁶. Paul-Boncour mentionne de son côté en 1910 à propos des théâtres subventionnés que les doublures des chefs d'emplois qui tiennent les grands rôles se sont plaintes à de multiples reprises auprès des rapporteurs successifs de ne pas jouer⁷⁷. La province n'est pas oubliée : afin de souligner la situation de déshérence du théâtre dans les départements, Paul-Boncour rappelle qu'il a « reçu à ce sujet plus d'une

⁷¹ Cf. *supra* (citation qui ouvre le paragraphe 1.2)

⁷² « Après une longue entrevue avec les hommes de lettres les plus autorisés, les compositeurs de musique les plus éminents, nous nous sommes décidés à vous demander pareille somme de 140 000 francs pour le Théâtre-Lyrique ». *JO* du 12 août 1876, Annexe n°325 (14 juillet 1876), p. 6385.

⁷³ Louis Buyat dénonce les abus liés à la perception partielle de droits d'auteurs sur des ouvrages appartenant au domaine public (*JOdoc* CD, Annexe n°1238 (11 juillet 1907), p. 1642).

⁷⁴ *JOdoc* CD, Annexe n°371 (12 juillet 1910), p. 1660. Fondé à l'initiative du compositeur Xavier Leroux en décembre 1910, le Groupe de la musique s'était donné pour but de défendre les intérêts des compositeurs français. Le nationalisme affiché ne saurait faire oublier les intérêts financiers en jeu (cf. chapitre 7, III, §3.3).

⁷⁵ Archives du Sénat. 14S 39. Séance du 15 décembre 1907.

⁷⁶ *JOdoc* CD, Annexe n°1953 (13 juillet 1904), p. 1384. Cf. Chapitre 9, III, §3.3.2.

⁷⁷ « Qu'on se rappelle surtout les doléances justifiées que tous les rapporteurs ont recueillies de la bouche des jeunes troupes de nos scènes subventionnées ». *JOdoc* CD, *op.cit.*, p. 1673. Paul-Boncour voyaient dans les représentations populaires de banlieue un débouché pour les doublures.

confiance des directeurs de tournées et de l'actif secrétaire du syndicat des artistes dramatiques, M. Louis Hervouet, qui s'est beaucoup occupé, dans l'intérêt de ses camarades, de la question des tournées et des engagements en province⁷⁸ ».

1.2.3 La documentation personnelle du rapporteur

Aux sources fournies par l'administration et par les gens de théâtre s'ajoutent tous les renseignements que le rapporteur va glaner ailleurs, au sein d'une documentation variée que l'on peut regrouper très schématiquement en cinq catégories. Retenons en premier lieu des sources de nature administrative autres que celles du bureau des théâtres et que le rapporteur peut par conséquent consulter de façon plus autonome. Des extraits de rapports très divers sont parfois reproduits : enquête du Conseil d'Etat en 1849 sur la censure⁷⁹ ; avis de la commission des théâtres sur la situation de l'Opéra⁸⁰ et les représentations à prix réduits données en 1892-1893⁸¹ ; rapport de Carré sur les théâtres subventionnés à l'étranger⁸² ; avis de la commission sur le théâtre populaire mise en place en 1905⁸³ ; avis du conseil municipal de Paris sur le prix des places dans les théâtres de la capitale⁸⁴. On peut ajouter à ces sources d'informations officielles des références judiciaires à des plaidoiries célèbres, en particulier celle de Waldeck-Rousseau qui compare le Théâtre-Français à « un autre Louvre » lors du procès Coquelin⁸⁵ ou celle de Poincaré sur les droits d'auteurs prélevés par la SACD sur les œuvres du domaine public lors du procès du trust des théâtres⁸⁶. La presse, à commencer par la critique dramatique, forme un troisième ensemble, particulièrement disparate : jugement littéraire sur un théâtre⁸⁷, sur le public, et sur la tentative de théâtre populaire autour de « l'Œuvre des Trente Ans de théâtre⁸⁸ » ;

⁷⁸ Rapport de Paul-Boncour sur le budget des Beaux-Arts 1911.

⁷⁹ Cf. Chapitre 3.

⁸⁰ Rapport de Proust sur le budget des Beaux-Arts 1891.

⁸¹ Rapport de Maret sur le budget des Beaux-Arts 1906.

⁸² Rapport de Couyba sur le budget des Beaux-Arts 1902.

⁸³ Rapport sur le budget des Beaux-Arts 1906 au Sénat et sur le budget des Beaux-Arts 1911 à la Chambre.

⁸⁴ Rapport de Buyat sur le budget des Beaux-Arts 1910.

⁸⁵ Rapport sur le budget des Beaux-Arts 1908 (Buyat) et 1911 (Paul-Boncour). Waldeck-Rousseau défendait les intérêts de l'ancien sociétaire Constant Coquelin en conflit avec la Comédie-Française. Cf. Edmond de Chauveron, *Les Grands procès de la Comédie-Française depuis les origines jusqu'à nos jours*, Paris, Rousseau, 1906, p. 322.

⁸⁶ Rapport sur le budget des Beaux-Arts 1908. Louis Buyat précise que Poincaré était alors avocat de la SACD.

⁸⁷ Par exemple l'Odéon : Villemot est cité par Couyba (Budget 1902) et Gauthier cité par Paul-Boncour (Budget 1911). Cf. chapitre 8, II, §2.3.

⁸⁸ Gustave Larroumet a défendu très tôt la tentative d'Adrien Bernheim. Ses articles qui alimentent le feuilleton du *Temps* sont régulièrement cités comme argument d'autorité par les différents rapporteurs.

enquête de *Comoedia* sur le Conservatoire⁸⁹ ; réaction de la presse étrangère à la campagne nationaliste de défense des auteurs et compositeurs français⁹⁰. Les rapporteurs se réfèrent encore explicitement ou implicitement à des brochures, revues ou livres très divers : citons les ouvrages d'Albert de Lassalle sur le Théâtre-Lyrique⁹¹ et de Constant Pierre sur le Conservatoire⁹², la contribution d'Emile Augier dans le *Paris-Guide*⁹³ et la brochure d'Emile Mas sur le Théâtre-Français⁹⁴, celle de Victor Fournel sur les principales « curiosités théâtrales⁹⁵ », sans omettre l'*Annuaire du Parlement* dont Couyba rappelle avec désinvolture le rôle de vulgarisation qu'il peut avoir auprès de parlementaires néophytes sur le sujet⁹⁶. Enfin, les rapporteurs peuvent citer des extraits de discours prononcés lors de congrès⁹⁷ ou de conférences⁹⁸. Bien évidemment, un tel inventaire ne saurait prétendre à l'exhaustivité et il serait vain de vouloir retrouver l'ensemble des sources constitutives du rapport dont une partie relève de la culture

⁸⁹ Rapport sur le budget des Beaux-Arts 1911. *Comoedia* avait publié son enquête dans une série d'articles échelonnés du 9 au 27 juillet 1910 (cf. Chapitre 9, I, §2).

⁹⁰ Rapport sur le budget des Beaux-Arts 1911 au Sénat. Rivet cite un article du *Messaggero*, « qui a toujours combattu victorieusement les tendances des nationalistes littéraires d'Italie » (cf. chapitre 7, III, §3.3).

⁹¹ Albert de Lassalle, *Mémorial du Théâtre-Lyrique*, Paris, J. Lecuir et C^{ie}, 1877. L'ouvrage sert de support à Antonin Proust dans son rapport sur le budget des Beaux-Arts 1879. Le député ne le cite pas explicitement, se contentant de préciser que « ces renseignements sont en partie empruntés aux Annales du Théâtre-Lyrique ». *JO* du 28 novembre 1878, Annexe n°877 (8 novembre 1878), p. 11133.

⁹² *Le Conservatoire national de musique et de déclamation. Documents historiques et recueillis ou reconstitués par C. Pierre*, Paris, Imprimerie nationale, 1900. Deux rapporteurs s'y réfèrent : Déandréis pour le budget 1903 (*JOdoc SE*, Annexe n°86, p. 158) et Maret pour le budget 1905 (*JOdoc CD*, Annexe n°1953, p. 1382).

⁹³ « La Comédie-Française a l'honneur d'être, après l'Académie française, la seule institution de l'ancien régime qui ait mérité de lui survivre ; elle compte deux siècles d'existence, longévité de plus en plus rare chez nous ; elle est non seulement un monument national, mais un monument historique qui se lie intimement à l'histoire de notre littérature ». Emile Augier, « La Comédie-Française, par un des Quarante », dans *Paris-Guide par les principaux écrivains de la France*, t. 1, Paris, Librairie internationale, 1867, p. 800. Cet incipit de l'article est cité à deux reprises, dans les rapports du député Berger (budget 1897) et du sénateur Gérard (budget 1906).

⁹⁴ *La Troupe actuelle – le répertoire : rapport sur la situation actuelle de la Comédie-Française*, Paris, Stock, 1906. Elle sert de support à Paul-Boncour dans son rapport sur le budget 1911 pour démontrer que l'abandon du répertoire classique dont il déplore les effets s'inscrit dans la durée.

⁹⁵ Victor Fournel, *Curiosités théâtrales anciennes et modernes, françaises et étrangères*, Paris, A. Delahaye, 1859. La référence est citée par Rivet (Budget 1910) à propos du droit des pauvres.

⁹⁶ « Au moment où nous examinons l'usage que font ces divers théâtres des subventions qui leur sont allouées, un livre, l'*Annuaire du Parlement*, nous est par hasard tombé sous la main, et, par une de ces bonnes fortunes qui arrivent aux lecteurs, nous y avons trouvé tout un chapitre de critique théâtrale à l'usage des parlementaires. MM. Samuel et Bonet-Maury nous excuseront d'avoir mis à contribution leur magasin d'accessoires tout à fait original et "nouveau jeu" ». *JOdoc CD*, n°2643, p. 1210 (budget 1902).

⁹⁷ Le mémoire d'Alfred Mortier présenté au Congrès sur l'art théâtral tenu lors de l'Exposition 1900 est largement cité par Couyba (Budget 1902). Déandréis reproduit dans son rapport sur le budget 1905 la motion votée au Congrès national contre la pornographie de Bordeaux (cf. chapitre 3, III, §4) et un extrait du rapport présenté par Jules Combarieu lors du Congrès d'histoire de la musique de 1900.

⁹⁸ Massé rapporte un souvenir personnel en évoquant la conférence de Sarcey avant une représentation de *Germinie Lacerteux* à l'Odéon (*JOdoc CD*, Annexe n°1203, p. 1280).

propre au rapporteur... à moins qu'il n'avoue lui-même manquer de sources⁹⁹ ! Il convient donc de réfléchir pour conclure ce thème à la façon dont les rapporteurs successifs envisagent la rédaction même du rapport.

1.3 Les rapporteurs du Budget : de l'analyse administrative au jugement esthétique

Comment l'ensemble des informations collectées sont-elles synthétisées dans le rapport ? Quelle place réserve-t-il à l'expression de l'opinion personnelle de son auteur eu égard au vœu de la commission ? De la Restauration jusqu'à la fin du Second Empire, les rapports sont généralement assez brefs, sans véritable plan interne, et très clairement bâclés dans certains cas¹⁰⁰. A partir de la III^e République, le rapport se spécialise puisque la question des théâtres subventionnés y est spécifiquement rattachée au service des Beaux-Arts. Vingt rapporteurs différents sont désignés pour la période 1871-1914 à la Chambre des députés et quatre au Sénat sur la période 1901-1914¹⁰¹. Les renseignements deviennent substantiels et le passage en revue détaillé pour chaque théâtre sous forme de rubrique autonome est quasi systématique à partir du budget 1878. Un effet de seuil est franchi avec le rapport du député Couyba sur le budget des Beaux-Arts 1902 : la quantité d'informations réunies est sans précédent, ce que rappelait quarante ans plus tard sur un ton ironique l'écrivain Pierre-Barthélémy Gheusi : « Le rapport des Beaux-Arts, confié au chansonnier prolifique, coûta les yeux de la tête au budget : il avait des centaines de pages. Toutes les harangues des esthètes de brasserie y défilaient en tumulte futuriste. Cela fit un gros bouquin chez Flammarion¹⁰² ». Tous les députés successifs suivent la même voie « inflationniste »

⁹⁹ Dans son rapport sur le budget des Beaux-Arts 1904, le sénateur Déandris multiplie par exemple les formules prudentes à propos des théâtres de la nature : « paraît-il » ; « avons-nous ouï dire », etc. Quant au sénateur Gustave Rivet, il invoque son manque d'informations pour refuser de prendre parti sur les attaques contre Carré relayées par l'interpellation de Levraud à la Chambre (rapport sur le budget des Beaux-Arts 1907) ou sur la tentative d'un théâtre populaire à la Gaîté-Lyrique (rapport sur le budget des Beaux-Arts 1908).

¹⁰⁰ Dans son rapport sur le budget 1834 (1^{er} juin 1833), Rambuteau se livre à une sorte de « copier-coller » en reprenant les propos de Vatout sur le Théâtre-Français et ceux de Jars sur le Conservatoire que les deux députés avaient tenus moins de trois mois avant (le 15 mars 1833) au cours de la discussion du budget 1833. On est très loin de la brillante improvisation à laquelle se livre Thiers qui « traite en virtuose les divers aspects du budget » le 24 janvier 1832 après avoir préparé son rapport en 24 heures. Cf. Pierre Guiral, *Adolphe Thiers ou De la nécessité en politique*, Paris, Fayard, 1986, p. 78.

¹⁰¹ Voir notre annexe n°36 : « Les rapporteurs du budget des Beaux-Arts sous la III^e République ». Pour le Sénat, l'autonomie du rapport n'apparaît que sur cette période.

¹⁰² Pierre-Barthélémy Gheusi, *Cinquante ans de Paris. Mémoires d'un témoin, 1889-1938*, t. 3, Paris, Plon, 1941, p. 63. Le « gros bouquin » (363 pages) fut publié sous le titre *L'Art et la démocratie* en 1902 et comporte une sobre dédicace : « A Léon Bourgeois. Ancien ministre des Beaux-Arts. Respectueux hommage ». Par la suite, deux autres rapports sont publiés : Couyba, *Les Beaux-Arts et la Nation*, Paris, Hachette, 1908 (budget 1906) ; Joseph Paul-Boncour, *Art et Démocratie*, Paris, Paul Ollendorff, 1912 (budget 1911). Ces publications ne sont en fait qu'une sorte de *reader's digest* et éliminent par exemple tous les tableaux statistiques.

dans leurs rapports, ce qui conduit Louis Buyat à s'interroger en 1907 sur l'appropriation véritable que peuvent s'en faire ses collègues : « A lire ces volumes, presque tous d'un très respectable embonpoint, on éprouve quelque mélancolie à la pensée que tant de pages dignes assurément d'être méditées n'ont point peut-être été lues¹⁰³ ». En dépit de la promesse faite l'année suivante par le même Buyat d'alléger la teneur du rapport, ce dernier demeure toujours très volumineux¹⁰⁴. A partir de 1910, l'élection de la commission du budget de la Chambre au scrutin de liste coïncide avec un changement de présentation : la monographie consacrée à chaque théâtre est refondue en différents paragraphes répartis au sein d'un véritable plan thématique détaillé qui regroupe plusieurs chapitres afin de renforcer la cohérence d'ensemble¹⁰⁵. Cet effort de rationalisation n'est pas aussi systématique au Sénat parce que les rapports sur le budget des Beaux-Arts sont moins denses que ceux de la Chambre ; toutefois le théâtre bénéficie toujours d'une place de choix, ce qui implique la reconnaissance implicite d'une prééminence sur les autres branches de l'administration des Beaux-Arts¹⁰⁶.

Parallèlement à ce double mouvement d'amplification quantitative et de rationalisation thématique des informations exposées dans le rapport, l'auteur de celui-ci bénéficie d'une autonomie croissante dans son travail vis-à-vis de la Commission. Massé l'explique à la tribune le 27 novembre 1903 : « J'ai eu toute latitude pour exposer dans mon rapport mes idées personnelles¹⁰⁷ ». Le rapport est donc logiquement marqué

¹⁰³ JOdoc CD, Annexe n°1238, p. 1621. Rapport sur le budget des Beaux-Arts 1908.

¹⁰⁴ « L'engagement pris devant les bureaux et à votre commission du budget sera, dit-on, respecté cette année de s'abstenir de rapports trop copieux que vous n'aviez point toujours le temps de parcourir. La promesse d'être bref sera plus facile à tenir pour ceux qui déjà l'an passé rapportèrent un même Département. Ils seraient inexcusables d'y manquer. C'est le cas de votre rapporteur des Beaux-Arts ». JOdoc CD, Annexe n°2023, p. . Bien que réitéré ensuite chaque année, cet engagement se limite à des formules incantatoires non suivies d'effets. Les rapporteurs passent, les rapports trop copieux restent !

¹⁰⁵ Joseph Paul-Boncour qui inaugure cette nouvelle présentation la justifie ainsi : « Ce système évite tout à la fois l'inconvénient de considérations trop générales, qui n'auraient pas sur les crédits, leur aménagement, leurs chiffres ou leur emploi, une répercussion pratique (et qui par conséquent ne sont pas à leur place dans un rapport budgétaire), et celui qui, résultant d'un fractionnement excessif des observations à propos de chaque chapitre, interdit par la-même les appréciations et les propositions de réformes portant sur tout un ensemble de chapitres ». JOdoc CD, Annexe n°371, p. 1640. La rubrique « théâtres » qui constitue la troisième grande partie de son rapport est subdivisée ainsi : 1° Situation financière – la subvention ; 2° Œuvres représentées ; 3° L'interprétation ; 4° Le théâtre populaire et les œuvres de décentralisation artistique. Elle précède la présentation chiffrée des chapitres 15 à 23 du budget des Beaux-Arts.

¹⁰⁶ Ce déséquilibre au profit du théâtre est particulièrement net dans le premier rapport confié à Gustave Rivet sur le budget des Beaux-Arts 1907. Il reconnaît que « pressé par le temps, il ne nous est pas possible de donner notre avis sur bien des questions qui se posent, et de nous mêler pour l'instant aux passionnantes discussions que soulèvent les multiples devoirs de l'administration des Beaux-Arts ». JOdoc SE, Annexe n°461, p. 147. Le déclin de la dramaturgie est indéniable au début du XX^e siècle, mais il n'est que relatif.

¹⁰⁷ JO du 28 novembre 1903, p. 2997.

par la personnalité de son auteur, sur le fond comme sur la forme. Sur le fond, il faut distinguer jugement administratif et jugement esthétique¹⁰⁸. Dans le premier cas, le système d'exploitation de l'Opéra suscite des prises de position tranchées : tandis que Proust et Berger défendent le système de la régie, Logerotte ou Couyba sont au contraire favorables à un système mixte fondé sur le partage des bénéfices entre l'Etat et le directeur-entrepreneur¹⁰⁹. La logique quantitative du cahier des charges qui fixe un nombre minimum d'actes à monter chaque année est sévèrement critiquée par Henry Maret : « Ce genre d'obligation, qui ne s'occupe que de la quantité et néglige la qualité, nous a toujours paru plus approprié à un magasin d'épicerie qu'à un théâtre littéraire¹¹⁰ ». Les rapporteurs réservent également un traitement différencié à la question de la censure : apaisement¹¹¹, attente résignée de sa suppression¹¹², prise de position militante contre son existence¹¹³. D'autre part les jugements esthétiques peuvent être tout aussi contrastés, en particulier sur trois thèmes. D'abord sur le choix du répertoire : la place privilégiée à réserver aux œuvres consacrées du répertoire – « les classiques » – est plaidée avec chaleur par Déandreis, Rivet et Paul-Boncour tandis que Couyba veut plutôt favoriser l'ouverture aux nouveautés¹¹⁴. Les appréciations divergent parfois aussi sur l'importance respective à accorder aux œuvres françaises et étrangères même si la tendance est plutôt au compromis¹¹⁵. Ensuite sur les conditions d'exécution des œuvres : débats sur la part prise par le spectaculaire au détriment du littéraire¹¹⁶ et sur les choix controversés de mise en scène d'Antoine à l'Odéon¹¹⁷. L'interprétation des œuvres enfin, met en jeu la formation reçue au Conservatoire, par exemple l'acquisition d'une véritable culture générale pour les élèves qui soit enracinée dans l'histoire¹¹⁸. En revanche, les rapporteurs sont unanimes pour saluer l'« Œuvre des

¹⁰⁸ Les exemples visent simplement à illustrer chaque thème. On en réserve l'analyse détaillée dans les chapitres qui leur sont consacrés, auxquels nous renvoyons en note.

¹⁰⁹ Rapport sur le budget des Beaux-Arts 1880 et 1891 (Proust), 1901 (Berger), 1883 (Logerotte) et 1902 (Couyba). Couyba prend bien soin de préciser : « Nous pouvons conclure ainsi, en notre nom personnel et sans engager en rien l'opinion de la commission du budget et de la chambre en ce qui concerne l'Opéra » (JODOC CD, Annexe n°2643, p. 1225). Sur le contenu de l'argumentation, Cf. chapitre 5, I, §1.

¹¹⁰ JODOC CD, Annexe n°2669 (13 juillet 1905), p. 1199. Il traite de l'Odéon mais se montre aussi sceptique lorsqu'il évoque les théâtres lyriques.

¹¹¹ Voir le rapport de Trouillot sur le budget 1895.

¹¹² Voir le rapport de Simyan sur le budget 1903.

¹¹³ Voir les rapports de Couyba (budget 1902), Massé (budget 1904), Maret (budget 1888 et 1905).

¹¹⁴ Cf. Chapitre 7, III, §2.2.

¹¹⁵ Cf. Chapitre 7, III, §3.

¹¹⁶ Cf. chapitre 7, III, §2.3.

¹¹⁷ Cf. chapitre 8, II, §2.3.

¹¹⁸ Cf. chapitre 9, I, §2.3.2

Trente Ans de théâtre » et rivalisent d'éloges envers Adrien Bernheim, en considérant qu'il est le véritable promoteur pragmatique du théâtre populaire tant réclamé¹¹⁹.

Sur la forme, la critique interne permet d'abord de mettre un même rapporteur face à ses contradictions. Des revirements s'opèrent parfois d'un rapport à l'autre, la révision du jugement s'appuyant sur les fruits de l'expérience. Au cours de l'année 1903, Déandris est amené à rédiger deux rapports sur le budget des Beaux-Arts¹²⁰. Alors qu'il affirme dans le premier à propos des théâtres d'Orange et de Béziers qu'« il ne nous appartient en aucune façon de tracer des programmes », le sénateur change complètement d'avis après les représentations estivales et regrette que « le noble but » assigné par le poète Alfieri au théâtre ne se concrétise pas « dans les superbes amphithéâtres de notre Gaule romaine aussi bien que sur les scènes de verdure de nos campagnes »¹²¹. A l'égard de la tentative de théâtre lyrique populaire à la Gaîté, Louis Buyat passe quant à lui du scepticisme ouvert en 1907 à un enthousiasme sans restriction en 1909¹²². Des contradictions internes se découvrent aussi au sein d'un même rapport. En présentant au Sénat le budget des Beaux-Arts 1911, Gustave Rivet oscille entre la revendication fière d'un répertoire nationaliste et la nécessité d'une ouverture cosmopolite, et fait preuve d'un esprit critique à géométrie variable sur la méthode statistique¹²³. Mais par-delà ces contradictions dont les exemples pourraient être aisément multipliés, la critique interne permet aussi de révéler incidemment la

¹¹⁹ Rappelons qu'Adrien Bernheim fournit directement aux rapporteurs les informations essentielles sur cette Société qu'il a fondée. La rubrique que le rapport sur le budget des Beaux-Arts y consacre est reproduite en retour dans le volume annuel intitulé *l'Œuvre des Trente Ans de Théâtre* (cf. Chapitre 2, III, §3.3.2).

¹²⁰ Celui sur le budget 1903 (12 mars 1903) et celui sur le budget 1904 (15 décembre 1903).

¹²¹ *JOdoc SE*, Annexe n°330, p. 758. « *Les hommes, disait Alfieri, doivent apprendre au théâtre à être libres, forts, généreux, passionnés pour la véritable vertu, impatients de toute violence, amoureux de leur patrie, connaissant leurs droits, et, dans toutes leurs passions, ardents, loyaux et magnanimes* ». Le programme est vaste, il faut en convenir. Les grandes tragédies grecques, saisissantes par leur horreur même, les pièces classiques imitées de ce type grandiose, les drames modernes du théâtre parisien, où s'étalent les passions violentes et souvent basses qui n'ont pas l'excuse ou le prétexte de la fatalité antique, ne répondent pas au noble but, si bien indiqué par le poète italien ».

¹²² Cf. chapitre 2, III, §3.2.4.

¹²³ A propos de l'Opéra-Comique, il nuance les bonnes recettes réalisées lors des représentations des œuvres classiques en rappelant à juste titre trois critères particuliers : leur faible nombre, la qualité de la distribution grâce à des « étoiles » spécialement engagées et le choix des soirées d'abonnement pour ces représentations. En revanche, pour illustrer le danger de représailles des théâtres étrangers en cas d'un repli nationaliste de la France sur les œuvres des compositeurs français, il se contente de dresser une liste du répertoire de théâtres étrangers (Bruxelles, Leipzig, Stuttgart, Dresde, Weimar, Francfort, Vienne, Berlin, Cologne) pour la période de juin à septembre (1910 ?) qui met en évidence le grand nombre d'œuvres françaises programmées. Rivet « oublie » de préciser cette fois-ci trois critères importants : le choix de la saison estivale (pas forcément la plus représentative), le nombre de représentations consacrées à chaque ouvrage français (leur proportion relative et non pas seulement absolue) et les recettes réalisées. *JOdoc SE*, Annexe n°153 (16 mai 1911), p. 468-470.

personnalité du rapporteur. Le plus caractéristique à cet égard est encore Gustave Rivet, qui affectionne de prendre une posture hugolienne parfaitement assumée dans toutes ses composantes¹²⁴. Par ses goûts littéraires : il reconnaît être « un romantique impénitent », déplore en conséquence le peu de place accordé au drame romantique et le primat de la prose sur le vers¹²⁵ et propose d'introduire les œuvres de Victor Hugo dans le programme des « Trente Ans de théâtre »¹²⁶. Par ses envolées lyriques, qui reprennent presque littéralement certaines formules hugoliennes sur la suprématie de la civilisation française : « Il ne faut pas que notre pays descende de son rang, laisse s'affaiblir la grande lumière dont le rayonnement est si éclatant¹²⁷ ». Par son anticléricalisme : Rivet souhaite qu' « au moment où nous soutenons contre Rome la lutte que l'on sait », un théâtre d'Etat reprenne *Agnès de Méranie*, « drame touchant dans lequel se déroule la lutte du pouvoir civil contre le pouvoir religieux et qui met en scène la résistance de Philippe-Auguste au Pape¹²⁸ ». Par une haute considération de sa mission : loin de se complaire dans la critique à courte vue des journalistes, le rapporteur du budget des Beaux-Arts au Sénat « doit voir les choses de plus haut, et, si j'ose le dire, en philosophe¹²⁹ ». D'autres rapporteurs se signalent dans une moindre mesure par une « signature » : une ironie mordante chez Maret¹³⁰ ; une tendance apologétique et lénifiante chez Simyan, sur le mode « nous vivons une époque théâtrale formidable¹³¹ » ;

¹²⁴ Rappelons que Rivet, admis dans l'intimité de l'écrivain, publia les entretiens familiers qu'il eut avec lui sous le titre *Victor Hugo chez lui*, Paris, M. Dreyfous, 1878.

¹²⁵ JOdoc SE, Annexe n°334 (19 décembre 1907), p. 248.

¹²⁶ JOdoc SE, Annexe n°319 (8 décembre 1908), p. . Rivet suggère de considérer « le poète d'*Hernani* et de *Ruy Blas* comme un vrai classique » (Cf. chapitre 7, III, §2.2). Deux ans plus tard, il mentionne sobrement parmi les œuvres nouvelles représentées au théâtre lyrique de la Gaîté *Hernani*, « adapté par M. Gustave Rivet, musique de M. Hirschmann ». JOdoc SE, Annexe n° (16 mars 1910), p. 594.

¹²⁷ JOdoc SE, Annexe n°153 (15 mai 1911), p. 465.

¹²⁸ JOdoc SE, Annexe n°334 (19 décembre 1907), p. 248. Rivet venait de suggérer de « ressusciter » Ponsard, auteur de ce drame en 5 actes et en vers créé à l'Odéon le 22 décembre 1846. Le rapport est rédigé au moment où le conflit sur l'application de la loi de séparation des Eglises et de l'Etat de 1905 est brûlant, particulièrement en matière de dévolution des biens ecclésiastiques.

¹²⁹ JO du 23 juin 1911, p. 225. Rivet répond ici au reproche d'indulgence à l'égard des directeurs de théâtres subventionnés que lui a adressé un sénateur alors qu'il s'est désolidarisé des conclusions de la commission des finances (voir conclusion du chapitre 2). Le terme philosophe peut s'entendre au sens étymologique, comme en témoigne le plaidoyer qui suit en faveur d'une forme de sagesse intellectuelle : « A mesure qu'on acquiert de l'expérience, et qu'on analyse les situations en les envisageant sous tous leurs aspects, on est plus circonspect, on cherche les raisons des choses, et l'on devient, en effet, peut-être plus indulgent qu'on ne l'était dans l'ardeur de la jeunesse ». Rivet a alors 63 ans...

¹³⁰ Parmi maints exemples, retenons son jugement sur la crise de l'art musical français : « On peut dire qu'à une admirable école, qui a produit d'admirables choses, a succédé une école qui, à vrai dire, n'en est pas une, attendu qu'elle cherche sa voie, et ne paraît pas près de la trouver ». JOdoc CD, Annexe n° 1953 (13 juillet 1904), p. 1384.

¹³¹ Voir son rapport sur le budget des Beaux-Arts 1903, sorte de dithyrambe artistique du temps présent. Simyan écrit par exemple qu' « en attendant qu'ils [les jeunes artistes] réalisent les ambitions qu'ils nous ont données le droit de mettre en eux, nous pouvons nous donner le plaisir de constater le charme et l'intérêt

une curiosité zélée chez Massé qui le pousse à visiter tous les théâtres¹³². Tous ont néanmoins deux points communs : un éloge plus ou moins nuancé des directeurs des scènes subventionnées et une certaine propension pour le recyclage des rapports ou discours de leur prédécesseurs¹³³.

Les rapporteurs sont parfois publiquement félicités par leurs collègues pour la qualité de leur travail. Lorsque Edmond de Tillancourt¹³⁴ prend la parole sur les subventions théâtrales pour le budget 1879, il commence son discours en affirmant à propos d'Antonin Proust que « non seulement il a fait un excellent rapport, mais il a présenté l'historique de chacun des théâtres de façon que ceux de nos collègues qui sont le plus étrangers à ces matières peuvent parfaitement se prononcer sur les questions qui vous sont soumises aujourd'hui¹³⁵ ». En 1904, Couyba inaugure la discussion générale sur les Beaux-Arts en rendant hommage à Maret, « dont le talent de philosophe, d'artiste et d'écrivain se révèle à chaque page de ce remarquable rapport (*Applaudissements*) »¹³⁶. Quant à Millevoye, il dépasse le clivage politique qui l'oppose à Couyba pour qualifier son rapport sur le budget des Beaux-Arts 1907 de « chef-d'œuvre de la littérature¹³⁷ ». Si le rapport budgétaire constitue donc invariablement la base du débat parlementaire sur le théâtre, députés et sénateurs sont par ailleurs soumis à une triple influence dont il faut tenter de mesurer la portée.

2 Les moyens d'influence : pétitions, brochures, presse

2.1 Les pétitions¹³⁸

d'une époque qu'aucune ne dépasse par le nombre, la variété et la richesse de beaux talents en pleine production ». *JOdoc CD*, Annexe n°613 (8 décembre 1902), p. 849.

¹³² « Votre rapporteur a pensé qu'après l'incendie de l'Opéra-Comique qui remonte déjà à de longues années et celui beaucoup plus récent du Théâtre-Français, son devoir était, en visitant chacun des théâtres subventionnés, de s'enquérir des précautions prises pour éviter un nouveau sinistre ». *JOdoc CD*, Annexe n°1203 (4 juillet 1903), p. 1296. Combien d'autres rapporteurs ont fait de même ?

¹³³ Ce procédé peut être parfois subtil comme Couyba qui se réapproprie le génie de certaines formules en les transformant (voir l'exemple de la censure dans le chapitre 3) ou plus flagrant comme le comte d'Osmoy qui cite dans son rapport sur le budget 1877 à propos du Théâtre-Lyrique des extraits de ses rapports du budget 1875 et 1876... tout en se gardant bien de préciser qu'il en est l'auteur !

¹³⁴ Edmond de Tillancourt (1809-1880) fut député de l'Aisne sous la II^e République (1848-1849), le Second Empire (1865-1870) et la III^e République (1871-1880). Il appartenait en 1878 au centre gauche.

¹³⁵ *JO* du 29 novembre 1878, p. 111184.

¹³⁶ *JO* du 18 novembre 1904, p. 2511.

¹³⁷ *JO* du 1^{er} décembre 1906, p. 2827.

¹³⁸ Nous renvoyons à l'introduction pour les considérations plus générales.

En prenant en compte les 144 pétitions sur le théâtre officiellement enregistrées par la questure, dont 91 sont rapportées devant les Chambres, on peut tout d'abord construire une typologie thématique ventilée par régime politique¹³⁹.

Typologie des thèmes	1789-1799	1814-1830	1830-1848	1848-1851	1851-1870	1870-1914	Total
La législation théâtrale	8/8	14/19	12/28	0/1	8/8	13/20	55/84
Législation sur la liberté des théâtres	3/3	7/10	1/8		2/2		13/23
Demande d'indemnisation / préjudice subi	1/1	2/3	4/8			2/2	9/14
Législation fiscale		1/1	1/3		2/2	0/2	4/8
Propriété littéraire (droits d'auteurs)	4/4	4/5	2/3		2/2	3/6	15/20
Censure			4/6	0/1	2/2	2/4	8/13
Sécurité / risques d'incendie						6/6	6/6
Le répertoire en question		0/1	1/8	0/1	12/13	8/12	21/35
Légitimité et usage des subventions			1/4			1/3	2/7
Décadence / choix des pièces		0/1	0/4	0/1	11/12	3/5	14/23
Le café-concert					1/1	1/1	2/2
Le théâtre populaire						3/3	3/3
Les artistes : statut juridique et symbolique	4/4	4/4	0/3			2/2	10/13
Le Conservatoire	1/1					2/2	3/3
Reconstruction des théâtres		2/2				0/7	2/9
Opéra		2/2				0/1	2/3
Opéra-Comique						0/6	0/6
Total	13/13	20/26	13/39	0/2	20/21	25/43	91/144

Deux remarques s'imposent. D'abord les pétitions sur le théâtre sont extrêmement variées dans les thèmes qu'elles abordent : la législation (59%) devance nettement le répertoire (25%) tandis que les artistes, la reconstruction des théâtres et le Conservatoire occupent une part plus réduite. Etant donné l'imbrication des thèmes, on ne saurait en déduire que les préoccupations juridiques priment sur les considérations esthétiques puisque précisément la critique du cadre juridique est souvent une des causes invoquées de la « décadence » théâtrale. Ensuite, la proportion des pétitions rapportées atteint presque les deux-tiers (63%) même si elle descend à un tiers sous la monarchie de Juillet, âge d'or de la « dramaturgie¹⁴⁰ ».

¹³⁹ La base de données figure dans notre annexe n°2. Nous avons précisé pour chaque catégorie le rapport pétition rapportée / pétition déposée. Inévitablement, certains thèmes se recoupent, et le classement comporte donc une part d'arbitraire. On aurait pu par exemple créer une rubrique pour la province ou un théâtre en particulier, mais l'ampleur des recouvrements aurait davantage faussé la vision d'ensemble.

¹⁴⁰ On peut l'expliquer par la clôture du débat sur le maintien du système du privilège, par les quatre pétitions retirées des archives ou renvoyées devant une commission et par des pétitions dédoublées devant les Chambres et présentées à plusieurs reprises qui font « gonfler » les statistiques (Cf. Celles de Parly ou des liquidateurs de l'ancienne société du Vaudeville en 1842-1843).

A partir de la même méthode, on peut également proposer une typologie des pétitionnaires sur l'ensemble de la période¹⁴¹ :

Typologie des pétitionnaires	1789-1799	1814-1830	1830-1848	1848-1851	1851-1870	1870-1914	Total
Les directeurs		1	3		3		7
Pétition individuelle		1	2		1		4
Pétition collective		0	1		2		3
Les propriétaires de salle	1	1	2			1	5
Les auteurs et / ou compositeurs	3	3	6	1	5	6	24
Individu			2	1	5	2	10
Groupe informel d'auteurs	3	1					4
SACD			2			1	3
Les héritiers / droits d'auteurs		2	2				4
Sociétés musicales de province						3	3
Les artistes	5	2	3		1	3	14
Individus		2	3		1	1	7
Troupe / collectif	5					1	6
Syndicat / association						1	1
Les autres particuliers	3	14	17	1	10	28	72
Pétition individuelle		11	12	1	9	19	52
Pétition collective	3	3	5		1	9	21
Total	12	21	31	2	19	38	123

Les 50 « gens de théâtre »¹⁴² apparaissent minoritaires sur les 123 pétitionnaires différents dénombrés. Mais s'ils ne représentent que 41% du total, il faut nuancer ce constat pour trois raisons. En premier lieu, les gens de théâtre peuvent contourner la procédure officielle de légalisation d'une pétition, soit en s'adressant directement aux parlementaires à travers la diffusion d'une brochure (cf. *infra*, §2), soit en recherchant d'autres appuis que les parlementaires, au sein du ministère par exemple. Ensuite, les autres pétitionnaires entretiennent parfois un lien étroit avec le monde des théâtres sans y appartenir en tant que tel : des habitants du quartier Latin réclament à plusieurs reprises la réouverture de l'Odéon ou sa subvention¹⁴³, des propriétaires ou commerçants font part de leurs intérêts économiques intimement liés à l'existence d'un

¹⁴¹ Les pétitionnaires ayant déposé une pétition à plusieurs reprises, soit sur un même thème, soit sur un thème différent, ne sont comptés qu'une seule fois afin de ne pas fausser le classement.

¹⁴² Nous avons additionné dans cette catégorie entendue dans un sens extensif les directeurs, propriétaires de salle, auteurs et artistes. La catégorie « auteur » est très ouverte : nous avons classé dans la sous-catégorie « individu » ceux qui se dénomment eux-mêmes « hommes de lettres » (Carrière en 1837, Moras en 1856, Bourgade en 1874) et ceux qui écrivent des pièces non représentées (Monbrion en 1837-1838, Drouin en 1848, Pagès en 1867, Chamouillet en 1870, Anquetin en 1899). Nous avons intégré dans ce dernier cas de figure Dubourg et Boucher car Doucet suggère ironiquement leur statut d'auteur raté et aigri par une antiphrase : « Sans vouloir attribuer l'une de ces pétitions à un fruit sec de la tragédie [*sic*] et l'autre à un auteur avorté ». Note datée de mars 1866 (F²¹ 955).

¹⁴³ Pétitions en 1818, 1834, 1836 et 1840.

théâtre à proximité¹⁴⁴, des architectes se font entendre¹⁴⁵. Enfin, il est difficile de connaître avec certitude la posture des pétitionnaires qui ne donnent aucun renseignement particulier sur leur compte sauf leur adresse. Qui sont-ils ? Que font-ils ? Est-ce leur statut de contribuable participant aux subventions théâtrales¹⁴⁶ ou leur pratique de spectateur – provinciale ou parisienne – qui les conduit à pétitionner ? Ajoutons que du point de vue du genre, la place des femmes est très marginale mais les cinq femmes pétitionnaires sont intimement liées au théâtre : comédiennes¹⁴⁷, propriétaires de salle¹⁴⁸ ou veuve d'un directeur de théâtre¹⁴⁹.

Quel est le devenir des pétitions officiellement enregistrées ? Le tableau suivant résume de façon statistique les différentes possibilités.

	1789-1799	1814-1830	1830-1848	1848-1851	1851-1870	1870-1914	Total
Pétitions non rapportées		6	26	2	1	18	53
Pétitions retirées			2		1		3
Pétitions écartées		6	22	2		9	39
Pétitions renvoyées devant une commission			2			9	11
Pétitions rapportées	11	20	13		20	25	91
Ordre du jour	1	12	5		17	8	43
Renvoi à un Comité / au ministre	10	8	6		3	17	44
Autre	2		2				3
Total	13	26	39	2	21	43	144

Les pétitions rapportées représentent 63% de l'ensemble, soit presque deux sur trois. Dans ce cas de figure, un peu moins d'une pétition sur deux en moyenne passe à l'ordre du jour, avec de grandes disparités selon les périodes. La décision de la commission des pétitions peut faire l'objet d'un débat à propos de son contenu exact mais le cas reste extrêmement rare puisqu'il ne se produit qu'à quatre reprises en 1837¹⁵⁰, 1861¹⁵¹, 1866¹⁵² et 1870¹⁵³. Le choix du renvoi d'une pétition sur le théâtre vers le gouvernement a surtout une valeur symbolique politiquement car il n'a que peu d'effet d'un point de

¹⁴⁴ Pétitions collectives pour l'Odéon (1860) et l'Opéra-Comique (1888), pétitions individuelles du limonadier Leblanc pour l'Opéra (1825) ou du restaurateur Parly pour le théâtre du Vaudeville (1842 et 1843).

¹⁴⁵ Pétitions de Taxil (1871), Brunel (1887), et de « l'Association des architectes diplômés par le gouvernement à Paris » (1892).

¹⁴⁶ L'ouvrier Colas le revendique en 1880 dès le début de sa pétition : « J'ai l'honneur de vous demande a ce con ne prenne plus d'argent dans ma caisse pour donner des subventions aux theatre [sic] » (Cf. annexe n°25).

¹⁴⁷ Pétitions de Bernard (1822), Mlle Dumont (1846) et Marie Cresté (1901).

¹⁴⁸ Pétition des dames Cousseau (1819), propriétaire du Cirque Olympique de Bordeaux.

¹⁴⁹ Pétitions de la comtesse de Moret-d'Erlo (1828 et 1829), veuve de l'ancien directeur des Théatins.

¹⁵⁰ Pétition de Desloges sur la censure à la Chambre des Pairs.

¹⁵¹ Pétition de 416 habitants du quartier Latin sur l'Odéon.

¹⁵² Pétitions de Boucher et Dubourg sur la décadence de l'art dramatique.

¹⁵³ Pétition de Chamouillet.

vue pragmatique eu égard au problème soulevé, à quelques exceptions près¹⁵⁴. Quant à la possibilité de porter un jugement de valeur sur le style des pétitionnaires pour justifier la décision, elle n'est que rarement explicitée et varie selon la personnalité des rapporteurs : neutralité distante dans le rapport de Drouyn de Lhuys sur la pétition de Pagès à propos de l'Odéon (1867)¹⁵⁵, ironie cinglante dans celui d'Amédée Thierry sur la pétition « hybride » de Dacnaber pour encourager les acteurs débutants (1868)¹⁵⁶, éloge appuyé de De Mahy sur l'ouvrage que Anquetin joint à sa pétition (1900)¹⁵⁷.

Ce premier constat d'ensemble doit être complété par les pétitions envoyées directement à la commission du budget qui peuvent être regroupées en deux thèmes. Elles concernent tout d'abord les subventions. Une pétition d'Anténor Joly, directeur du théâtre de la Renaissance, est renvoyée devant une sous-commission de la commission du budget 1841 et lui permet d'être auditionné pour défendre sa proposition d'obtenir une subvention dont le montant serait pris au détriment de l'Opéra¹⁵⁸. Deux pétitions sont envoyées à la commission du budget 1844 pour protester contre sa décision de supprimer la subvention de 60 000 francs allouée à l'Odéon¹⁵⁹ tandis que les étudiants des écoles réclament son maintien à 100 000 francs dans une pétition présentée à la commission du budget 1848¹⁶⁰. Sous la II^e République, un pétitionnaire suit la démarche inverse. Le chevalier d'Auriol – un auteur éconduit – écrit au Président de la commission

¹⁵⁴ La pétition des auteurs dramatiques sur la liberté théâtrale en 1790 débouche sur la loi du 13-19 janvier 1791. Le renvoi de la pétition de Dubourg en 1866 a sans doute contribué à la réforme des comités de lecture du Théâtre-Français et de l'Odéon en 1869 mais la presse a joué également un rôle important.

¹⁵⁵ « Quoique M. Pagès ait pris le soin de joindre à sa pétition un fragment de son drame, votre commission ne s'est pas crue compétente pour apprécier la valeur littéraire ou morale de cette œuvre et pour réviser le jugement du comité de direction ». *ASCL*, 1867, t. 10, 13 mai 1867, p. 97. Pagès joint une scène extraite du 4^e acte d'*Amour et Remords*, « tragédie contemporaine en 5 actes et en vers ». (CC 484²). Il est heureux pour lui que l'historien doive se garder de tout jugement de valeur !

¹⁵⁶ Cette pétition est écrite en partie en prose, en partie en vers sous la forme d'une Epître à Boileau ! Voir notre annexe n°68.

¹⁵⁷ Voir notre annexe n°32 : « Anquetin et la figure de Vercingétorix ».

¹⁵⁸ C 803. Séance du 16 avril 1840, f. 427 (Cf. chapitre 8, II, §1.1).

¹⁵⁹ C 835. La subvention avait été rejetée au sein de la commission à l'issue des séances des 14 et 26 avril 1843 (f. 391 et f. 509-510), mesure confirmée dans le rapport du 29 mai suivant présenté à la Chambre. La première pétition est adressée par le Comité de la Société des gens de lettres tandis que la seconde est l'œuvre des sociétaires de l'Odéon, écrite après la décision du 14 avril et avant la publication du rapport pour tenter de faire pression et empêcher l'officialisation du refus de la subvention. Les Sociétaires joignent à leur pétition un mémoire de sept pages, déjà adressé au ministre, qui attaque violemment la gestion du directeur Lireux en l'accusant d'enrichissement personnel. On peut y lire ce savoureux grief : « Il achète *huit cents bouteilles de vin de champagne* pour des soupers donnés dans les nuits de bals masqués ; et le prix de ces vins et le prix de ces soupers *offerts par lui à des femmes inconnues errantes* dans le bal, *sont produits en compte à la charge du théâtre* » (souligné dans le texte). Finalement, les députés votent le maintien de la subvention que la commission avait supprimée (Cf. Chapitre 8, II, §2.2).

¹⁶⁰ Voir notre annexe n°18. On retiendra cette formule : « l'Odéon est et doit rester un Athénée dramatique ».

du budget 1852 parce qu'il a eu vent de l'intention exprimée par cette dernière de supprimer toutes les subventions théâtrales. Se félicitant de cette intention, il propose « comme auteur » de venir soumettre à la commission « les renseignements qui sont à ma parfaite connaissance », qui se résument à une diatribe politique contre la « tendance démocratique » des théâtres de Paris empêchant la représentation de « pièces tendant à la réaction », en particulier à l'Odéon dont le directeur Altaroche, qualifié de « directeur Rouge », est nommément pris à parti¹⁶¹. Le second thème concerne les propositions de réforme théâtrale à la fin de la monarchie de Juillet. En 1846, un certain Drouin – encore un auteur éconduit à plusieurs reprises et ouvertement aigri – critique l'intrigue au sein des comités de lecture du Théâtre-Français et de l'Odéon et propose un nouveau mode de réception des pièces¹⁶². L'année suivante, Féréol, ancien sociétaire de l'Opéra-Comique qui s'est retiré à Orléans, confie au baron de Roger¹⁶³ un manuscrit intitulé *Aperçu d'une réorganisation des théâtres en France* que le député du Loiret remet au président de la commission du budget, mais trop tardivement pour avoir une quelconque influence¹⁶⁴. A partir du Second Empire, les archives des commissions du budget ne conservent plus de trace de pétitions sur le théâtre : reflet de la réalité ou effet de sources ? La pétition des musiciens de l'Opéra en 1904 adressée à Maret inciterait à penser que désormais, les pétitionnaires qui ne formalisent pas leur demande auprès de la questure s'adressent directement au rapporteur, ce qui serait conforme à la tendance parlementaire de laisser à celui-ci une grande latitude dans son travail.

2.2 Les brochures

Parallèlement aux pétitions, les parlementaires sont aussi sollicités par l'envoi de brochures, sans qu'il soit toujours aisé de distinguer les deux sources, certaines

¹⁶¹ Voir notre annexe n°19. La lettre est datée du 30 mars 1851, soit douze jours après la première séance de la commission où furent discutées les subventions théâtrales. A l'initiative d'un député qui proposait de supprimer le chapitre, le crédit fut réservé (f. 53 à 55). Sur ce débat houleux dont aucun écho ne retentit à l'Assemblée législative en séance plénière, cf. Introduction.

¹⁶² C 875. PV de la commission du budget 1847. La pétition, adressée « à Messieurs les députés de France », est datée du 20 mai 1846, soit dix jours avant le débat à la Chambre. Les commissaires n'en ont pas eu connaissance puisque le rapport de la commission avait été publié le 15 avril précédent. Drouin retentera sa chance deux ans plus tard en faisant cette fois enregistrer sa pétition au service de la questure, « harcelant » au passage le ministère de l'Intérieur pour obtenir gain de cause, en vain (F²¹ 4648). Cf. chapitre 8, III, §1.1

¹⁶³ Jacques de Roger (1787-1849) fut député légitimiste du Loiret sans interruption de 1831 à 1849.

¹⁶⁴ C 894. PV de la commission du budget 1848. Le manuscrit de neuf pages accompagné de la lettre de Féréol au député du Loiret est daté du 1^{er} mai 1847, mais le baron de Roger n'écrit au président de la commission que le 27 mai. En le priant de porter ce petit écrit « à la connaissance de ceux de messieurs vos collègues que ce sujet peut particulièrement intéresser », le député semble ignorer que la discussion sur les subventions théâtrales au sein de la commission s'est terminée le 8 avril précédent et que le rapport sera publié deux jours après sa lettre, le 29 mai.

brochures s'apparentant à de véritables pétitions bien qu'elles n'en aient pas le statut parlementaire. Elles émanent principalement de quatre catégories d'auteurs, à commencer par les directeurs de théâtres. S'ils font bloc face à l'administration de l'Assistance publique pour contester le droit des pauvres¹⁶⁵, les directeurs redeviennent « tous ennemis les uns des autres¹⁶⁶ » lorsqu'il s'agit de défendre la subvention affectée à leur théâtre, chiffres à l'appui. Le tableau qui suit résume les sept brochures conservées à ce sujet pour trois théâtres sous la monarchie de Juillet¹⁶⁷.

Théâtre	Direction	Titre de la brochure	Objectif / [résultat]	Rédaction
Opéra-Comique	Emile Laurent	<i>A MM. les membres de la Chambre des députés. Subvention pour le théâtre de l'Opéra-Comique, Paris, de l'imprimerie de Selligie, 1832</i> [C 2758]	Attribution d'une subvention libre de toutes charges (pensions héritées de l'ancienne liste civile)	Avant le débat (29 février)
	Louis-François Crosnier	<i>A MM. Les Députés, Paris, Imprimerie de D'Urtudie et Worms, 20 mai 1836</i> [C 778]	Maintien de la subvention à 240 000 francs [obtenu]	Six jours avant le débat (26 mai)
Théâtre-Italien	Edouard Robert et Severini	<i>Observations sur le Théâtre royal Italien, Paris, Vinchon imprimeur, 26 février 1832</i> [C 2758]	Maintien de la subvention à 70 000 francs [obtenu]	Trois jours avant le débat (29 février)
		<i>Observations sur le Théâtre royal Italien, Paris, Vinchon imprimeur, 23 mai 1836</i> [C 2764]		Trois jours avant le débat (26 mai)
	Joseph Janin	<i>De la nécessité d'accorder une subvention au Théâtre royal Italien, Paris, Vinchon imprimeur, 1843</i> [C 2772]	Rétablissement d'une subvention de 60 000 francs [échec]	Avant ou après le rapport (29 mai) ?
Odéon	Auguste Lireux	<i>Note relative à la subvention de 60 000 francs demandée pour le Second Théâtre-Français, Imprimerie de E. Brière, 1843, [C 2772]</i>	Rétablissement d'une subvention de 60 000 francs [obtenu]	Avant ou après le rapport (29 mai) ?
	Vizentini	<i>Théâtre royal de l'Odéon, Second Théâtre-Français, Paris, Imprimerie de Fain et Thunot, 1847</i> [C 2777]	Maintien de la subvention à 100 000 francs [obtenu]	Entre le rapport (29 mai) et le débat (28 juin)
	Société sous la direction de Mauzin	<i>Note relative à la subvention de l'Odéon, Typographe Bénard et Comp., 1849</i> [C 2778]		Entre le rapport (18 mars) et le débat (3 avril)

La brochure est également un moyen pour un directeur d'appuyer la sollicitation d'un nouveau privilège théâtral. Alors que l'Odéon était considéré depuis l'arrêté ministériel du 20 mars 1832 comme « une succursale des théâtres de la capitale », exploité en alternance par la Comédie-Française et l'Opéra-Comique deux fois par semaine à partir

¹⁶⁵ Cf. Chapitre 1, III, §3.3.

¹⁶⁶ Rappelons que la formule est de Thiers en 1836 (Cf. *supra*, §1.2.2).

¹⁶⁷ La cote entre crochets renvoie aux Archives nationales. La brochure de Crosnier figure uniquement dans les archives de la commission du budget... 1838 ! Le rapporteur Amilhou y fait allusion à la tribune : « J'ajoute qu'il ne faut pas s'en rapporter à des imprimés distribués au nom de ces entreprises ou à des écrits faits dans leurs intérêts ». AP, (2^{ème} série), t. 104, p. 328. Séance du 26 mai 1836. On peut aussi ajouter au début de la III^e République deux brochures directoriales. Une pétition d'Amédée Verger réclame le versement des subventions votées en faveur du Théâtre-Italien pour les exercices 1872 et 1873 (datée de 1873 et adressée « à Monsieur le Président et à Messieurs les Membres composant l'Assemblée nationale », elle n'est pas enregistrée au rôle des pétitions) ; une brochure d'Olivier Halanzier intitulée *Exposé de ma gestion de l'Opéra, 1871-1875*, datée du 31 mai 1875 est adressée à « MM. les Membres de l'Assemblée Nationale ».

du 1^{er} octobre suivant, le baron de Cès-Caupenne, nommé directeur de l'Ambigu-Comique le 14 juillet 1832¹⁶⁸, défend dès la fin de l'année sa candidature pour rendre à l'Odéon son statut de Second Théâtre-Français¹⁶⁹. A ces brochures directoriales peut être associée la lettre ouverte, à l'image de celle écrite le 26 janvier 1910 par les frères Isola, directeurs du Théâtre municipal de la Gaîté-Lyrique, qui est adressée à tous les parlementaires, députés comme sénateurs, et reproduite dans la presse afin de réclamer un projet de loi pour lutter contre le trafic de billets¹⁷⁰.

Les auteurs et compositeurs, à titre individuel ou institutionnel, sollicitent également les parlementaires pour faire avancer leurs intérêts. La SACD alterne ainsi entre l'envoi de pétitions adressées directement aux chambres¹⁷¹, la recherche d'appui parlementaire pour relayer à la tribune des résolutions de sa commission¹⁷² et la diffusion de brochures imprimées. Dans ce dernier cas, il s'agit en priorité de défendre les subventions. La commission de la SACD réclame en 1836 le rétablissement de la subvention allouée à l'Odéon¹⁷³ tandis qu'elle proteste dix ans plus tard contre la décision de la commission du budget 1847 de refuser l'augmentation de la subvention de l'Odéon de 60 000 à 100 000 francs¹⁷⁴. La SACD se préoccupe tout autant de l'intérêt des compositeurs lorsqu'elle demande aux sénateurs 200 000 francs pour tenter de reconstituer le Théâtre-Lyrique en 1878 à moins d'un mois de l'ouverture de l'Exposition universelle¹⁷⁵. La SACEM intervient également : en 1874, le comte d'Osmoy fait l'éloge à la tribune d'un « remarquable mémoire qui a été adressé, il y a quelques jours, à chacun de nous », réclamant un renouvellement du répertoire, tant du point de

¹⁶⁸ Il le resta jusqu'en 1838 et obtint l'autorisation de cumuler à la direction de l'Ambigu celle du théâtre de la Gaîté (du 2 août 1837 jusqu'au 30 septembre 1838). Cf. Nicole Wild, *Dictionnaire [...]*, op.cit, p. 26 et p. 167.

¹⁶⁹ C 2761. *De la nécessité d'un Second Théâtre-Français*, Paris, Barba, 1832. La courte introduction est datée du 1^{er} décembre 1832. La brochure est constituée de deux parties. La première, intitulée « Quelques observations sur l'art dramatique et la décadence des théâtres de Paris », permet au baron de Cès-Caupenne de dénoncer les conséquences de l'industrie théâtrale et de « l'ignorance d'une grande quantité de journalistes » sur l'esprit public. La seconde partie qui donne son titre à la brochure expose ses doléances : obtenir la direction de l'Odéon sans subvention mais en remplaçant celle-ci par six primes de 5 000 francs pour les meilleurs ouvrages ayant dépassé 25 représentations. Cf. chapitre 8, II, §2.2.

¹⁷⁰ La lettre-circulaire comme les réponses de quelques parlementaires sont conservées aux Archives nationales dans le carton F²¹ 5199. Sur ce thème, cf. chapitre 5, I, §3.2.

¹⁷¹ Sur le dédoublement du Théâtre-Français et de l'Opéra-Comique (1836), sur les droits d'auteurs (1844), sur le rétablissement complet de la subvention à l'Opéra-Comique (1872).

¹⁷² Voir l'exemple de Noël Parfait sur la censure le 30 juillet 1851 (Cf. chapitre 3, II, §2.2).

¹⁷³ C 2764. *Observations de la Commission dramatique et de la commission municipale des 10^e, 11^e et 12^e arrondissements sur le budget des théâtres*, Paris, Imprimerie de Dondey-Dupré, s.d. La brochure est à mettre en parallèle avec la pétition de la SACD datée du 19 avril 1836 réclamant l'ouverture d'un Second Théâtre-Français qui serait aussi un Second Opéra-Comique.

¹⁷⁴ C 2775. *Commission dramatique. A Messieurs les membres de la Chambre des députés*, Imprimerie de A. Guyot. La brochure est datée du 22 mai 1846, soit huit jours avant le débat.

¹⁷⁵ Cf. chapitre 8, I, §1.3.

vue du roulement des œuvres consacrées que des créations à multiplier pour faire connaître ceux qui sont prêts à succéder « aux maîtres anciens¹⁷⁶ ». A titre individuel, des auteurs « refusés » ou victimes de la censure envoient leurs pièces imprimées que les députés peuvent consulter à la Bibliothèque du Palais-Bourbon¹⁷⁷.

Le personnel des théâtres forme une troisième catégorie à part entière. Les progrès du syndicalisme à la fin du siècle favorise son action collective auprès des parlementaires comme l'atteste une brochure regroupant l'Union théâtrale, l'Union des artistes des cafés-concerts et la Chambre musicale des Artistes musiciens, adressée aux sénateurs en 1901 afin de demander le bénéfice de la juridiction des prud'hommes¹⁷⁸.

Enfin, des particuliers impriment leurs doléances théâtrales destinées aux parlementaires, plutôt sous la monarchie de Juillet¹⁷⁹. La répartition de la subvention en demeure le premier motif. Alexandre-Etienne Choron¹⁸⁰, qui bénéficiait pour son Institution royale de musique religieuse d'une subvention variant autour de 40 000 francs sous la Restauration¹⁸¹, demande au gouvernement en 1834 la somme de 34 000 francs après qu'elle fut « par surprise et précipitamment réduite à 12 000 francs¹⁸² ». En 1836, Nestor Urbain, rédacteur en chef de la *France Départementale*, envoie au rapporteur du budget Amilhau le manuscrit d'un article intitulé « l'art dramatique et les

¹⁷⁶ JO du 28 juillet 1874, p. 5309. Nous n'avons pas retrouvé ce mémoire de la SACEM.

¹⁷⁷ Monbrion ajoute une note à la fin de la deuxième pétition qu'il adresse aux députés en 1838 (cf. *supra*, §1) : « MM. Les Députés peuvent prendre connaissance de la tragédie *Le Siège et la conquête de Grenade* en 5 actes et en vers qui a reçu le suffrage de plusieurs académiciens ; elle se trouve déposée sur les tables de la Bibliothèque de la Chambre des députés » (C 2160). Lors de l'interpellation à propos de l'interdiction des *Ames solitaires* de Hauptmann, un député de gauche (non identifié) objecte au ministre Raynal : « La brochure est à la bibliothèque de la Chambre », ce à quoi Maurice-Faure répond avant même le ministre : « La lecture d'une œuvre n'équivaut pas à sa représentation ». JO du 21 janvier 1894, p. 60. Cf. chapitre 3, III, §1.2.

¹⁷⁸ *Requête à Messieurs les membres du Sénat, Au nom des Artistes dramatiques, Lyriques, Musiciens et de tout le Personnel des Théâtres et Etablissements similaires*, 10 décembre 1901. Cf. chapitre 9, II, §2.3.

¹⁷⁹ Il ne s'agit peut-être que d'un effet de sources lié à l'inégale conservation des brochures.

¹⁸⁰ Né à Caen en 1771, Choron fut à la fois compositeur, théoricien, historien et pédagogue de la musique. Nommé directeur de l'Opéra en 1816, il doit démissionner dès 1817 et se consacre à l'École royale et spéciale de chant qu'il a créée en 1816 afin de compenser les lacunes de la formation dispensée au Conservatoire. Devenue Institution royale de musique religieuse en 1825, elle a surtout pour objet de former des musiciens d'église. Cf. Dominique Hausfater, « Alexandre-Etienne Choron » dans Joël-Marie Fauquet (dir.), *Dictionnaire de la musique en France*, Paris, Fayard, 2003, p. 272. Après la Révolution de 1830, l'Institution prend le nom de Conservatoire de musique classique.

¹⁸¹ O³ 1599. Les états arrêtés par la Maison du Roi mentionnent 39 800 francs en 1827 et 45 000 francs en 1828. Pour le détail de cette répartition et les sommes allouées à son école primaire de chant entre 1818 et 1824, cf. Sylvain Nicolle, *Les Théâtres et le pouvoir [...] op.cit*, annexe F1, p. XXXVI-XLIV. En 1834, Choron mentionne dans sa brochure (cf. note suivante) une subvention « qui sous le gouvernement précédent était de 46 600 francs » (sans doute en 1829).

¹⁸² C 2762. *Considérations sur la situation actuelle de l'institution royale ou Conservatoire de musique classique, et sur la nécessité de rendre à cet Etablissement les moyens propres à lui faire atteindre le but pour lequel il a été créé*, Paris, Imprimerie de E. Duverger, p. 6. La pétition est datée du 20 janvier 1834, soit trois mois avant le rapport de la commission du budget (21 avril). Choron meurt quelques mois plus tard, le 29 juin.

subventions théâtrales vus de province », finalement publié dans son journal le 10 avril. Après le dépôt du rapport d'Amilhau cinq jours plus tard, le journaliste en conteste les conclusions en ajoutant des notes à son article initial, et le publie ainsi modifié sous forme de brochure envoyée aux parlementaires¹⁸³. Le dernier exemple attesté sur les subventions concerne l'Opéra mais l'auteur anonyme de la brochure publiée en 1839 n'a pu être identifié¹⁸⁴. La même année, le projet de loi concernant la reconstruction de la salle Favart destinée à accueillir l'Opéra-Comique amène les propriétaires de la salle Ventadour à réagir auprès des parlementaires. Ils abritent leur intérêt particulier derrière l'intérêt général en proposant leur théâtre pour un loyer annuel de 70 000 francs qu'ils estiment plus avantageux pour l'Etat¹⁸⁵. Enfin, la nomination d'une commission chargée d'examiner la réforme administrative du Théâtre-Français suscite un débat virulent en 1847, auquel contribuent plusieurs brochures directement adressées aux députés¹⁸⁶.

Quelle est la portée de ce « lobbying théâtral » au Parlement ? Tenter de répondre à cette question revient à en poser une autre au préalable : ces brochures sont-elles lues ? La critique interne des discours parlementaires permet d'y répondre partiellement. Le 15 juillet 1839, Monier de la Sizeranne¹⁸⁷ se fait l'écho à la tribune des critiques contenues dans la brochure anonyme distribuée quelques jours plus tôt qui dénonçait « le blocus musical » [*sic*] à l'Opéra dirigé contre Rossini et Spontini : « Si les faits rapportés dans cet écrit sont exacts, *et rien ne m'autorise à croire le contraire*, l'Administration de l'Académie royale de musique exercerait un despotisme, un

¹⁸³ C 2764. *L'Art dramatique et les subventions théâtrales vus de province. Lettre à MM. Fulchiron et Liadières, Membres de la Chambre des Députés*, Paris, et au bureau de la France Départementale, 1836. L'avis précise : « Zélé défenseur du département qu'il représente, M. Amilhau paraissait avoir mis de l'importance à la question provinciale ; mais étranger à l'organisation compliquée des théâtres de Paris et sans doute attachant peu d'importance à ce qu'il a pu considérer comme le luxe du pays, l'honorable député a commis quelques inexactitudes de faits, de chiffres et de raisonnement dans son rapport et il serait peut-être utile de les relever » (p. 5-6). Nestor Urbain conteste notamment les effets de la concurrence en matière d'émulation théâtrale louée par Amilhau, réduit ironiquement au titre de « M. le premier Président de la cour de Pau ».

¹⁸⁴ C 2768. *Quelques observations sur l'emploi de la subvention accordée à l'Académie royale de musique*, Imprimerie de F. Locquin, 1839. Sur la portée de cette brochure, cf. *infra*.

¹⁸⁵ C 2768. *Dernières observations sur le projet de loi concernant la reconstruction de la salle Favart*, s.l. Le projet de loi du gouvernement demandant un crédit extraordinaire de 300 000 francs avait été présenté par le ministre Duchâtel le 20 juin 1839 et Crosnier avait publié dans la foulée une brochure intitulée *Observations sur le projet de loi concernant la construction de la salle Favart pour l'Opéra-Comique*, Paris, Imprimerie de Pollet, 1839. On imagine difficilement que le directeur de l'Opéra-Comique ne l'ait pas faite distribuer aux députés, même si elle n'est pas conservée aux archives nationales. Sur ce thème, cf. chapitre 5, III, §2.1.

¹⁸⁶ Cf. chapitre 5, I, §2.2.

¹⁸⁷ Henri Monier de la Sizeranne (1797-1878) fut député de la Drôme de 1837 à 1848 (centre gauche), puis de 1852 à 1863 (indépendant) et enfin sénateur de 1863 à 1868. Il écrivit plusieurs pièces de théâtre dont deux furent représentées sans succès au Théâtre-Français en 1826 et 1830 (voir notre annexe n°33).

arbitraire qui ne sont certainement pas en sa faveur¹⁸⁸ ». Cette absence de distanciation critique est balayée par Taschereau qui a trouvé la brochure sans intérêt et rappelle qu' « il n'y a pas de garantie plus grande que l'intérêt d'un directeur » pour permettre la représentation d'un chef-d'œuvre¹⁸⁹. L'année suivante, la pétition d'Anténor Joly, demandant à ce que le Théâtre de la Renaissance qu'il dirige reçoive une subvention prise en partie sur celle de l'Opéra, rejoint très exactement la conclusion de la brochure de 1839 sur l'Opéra, à laquelle se référait encore un député devant la commission du budget 1841¹⁹⁰. Hormis cet exemple d'influence explicite d'une brochure que se sont réappropriés certains parlementaires, les autres indices paraissent plus subjectifs. Les arguments avancés sous la monarchie de Juillet pour défendre la subvention d'un théâtre dont le soutien financier n'est pas acquis comme l'Odéon ou le Théâtre-Italien semblent souvent inspirés par les brochures directoriales envoyées aux parlementaires. Mais ces arguments, qu'ils soient déclinés en termes très généraux ou de façon chiffrée, sont aussi l'objet de débats dans la presse. C'est donc la place et l'influence de celle-ci dans les débats sur le théâtre qu'il convient désormais d'analyser.

2.3 La presse

Dans une note interne du 3 novembre 1817 destinée au ministre de l'Intérieur, Grille, chef du Bureau des théâtres, soulignait l'influence de la presse sur l'opinion à propos des spéculations que faisaient les journaux sur le travail de la Commission administrative chargée d'examiner les moyens de prévenir la décadence théâtrale en France : « Tous les journaux prêchent la réforme. Le ministre la fait par sa seule autorité. L'exécution des règlements suffit. Aujourd'hui, la *Gazette de France* parle non seulement de la Commission mais encore du rapport qui a été fait par elle. L'imagination des rédacteurs va loin et vite. Ce sont des choses qu'on ne peut éviter. Au reste, tout cela forme et prépare l'opinion à recevoir des mesures favorables à l'art dramatique, aux

¹⁸⁸ AP (2^{ème} série), t. 127, p. 625-626. Souligné par nous. Monier de la Sizeranne renvoie sans aucun doute possible aux *Quelques observations sur l'emploi de la subvention accordée à l'Académie royale de musique*.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 626. Taschereau débute son intervention ainsi : « J'avais, comme le préopinant, reçu la brochure dont il a parlé, et j'avoue que je n'y avais pas prêté une grande attention, quand j'avais vu qu'elle se terminait par le désir de voir partager la subvention entre deux théâtres ». Il s'agit de l'Opéra et du théâtre de la Renaissance. Il n'est guère étonnant que ce soient deux hommes de lettres qui réagissent à cette brochure. Les autres députés manifestent bruyamment leur désintérêt au milieu de l'intervention de Monier de la Sizeranne.

¹⁹⁰ C 803. Séance du 16 avril 1840, f. 427-428. « Un membre demande si l'Opéra justifie l'énorme subvention qui lui est accordée. Il ne le croit pas le moins du monde. Il pense que l'Opéra n'est plus qu'une spéculation et non un encouragement aux arts. Spontini ne peut obtenir une audition ; le commissaire royal, dans son opinion, ne fait pas son devoir. D'autre part, il est d'avis que le théâtre de la Renaissance mérite de l'intérêt. Il s'est ouvert à des productions qui ne trouvaient accès nulle part ; il ne faut pas le laisser tomber ».

auteurs et aux acteurs eux-mêmes¹⁹¹ ». Ce qui est alors ressenti comme une forme d'intrusion inévitable du journalisme dans un débat censé relever uniquement de prérogatives administratives indique une tendance de fond qui ne fait que s'accélérer tout au long du siècle, jusqu'à faire du journal une source primaire d'information pour l'administration. Ainsi, la représentation houleuse au Théâtre Antoine de *La Cage*, drame en un acte de Lucien Descaves, suscite d'abord l'étonnement du directeur des Beaux-Arts Henri Roujon dans une note lapidaire du 31 janvier 1898 : « Qu'est-ce que cette pièce dont je n'ai jamais entendu parler¹⁹² ? ». Le lendemain, l'étonnement s'efface devant la colère : « C'est par les journaux que j'ai appris que le visa avait été donné à la pièce de M. Descaves : "La Cage". C'est encore par les journaux que j'apprends l'interdiction de cette pièce !!! ». Cette montée en puissance du « quatrième pouvoir » affecte parallèlement le travail parlementaire, ce que deux éléments essentiels contribuent à mettre en évidence à propos des débats sur le théâtre.

En premier lieu, les accusations de corruption de la presse par les directions théâtrales sont énoncées à la tribune dès la Restauration. Si Méchin le suggère de façon sibylline dès 1822¹⁹³, le député-dramaturge Viennet l'explique à propos du Théâtre-Français en 1829 : « S'il fallait en croire des allégations dont je me plais à douter, une partie des fonds que nous votons en ce moment aurait passé dans les mains de certains journalistes dont on aurait ainsi acheté les éloges ou le silence¹⁹⁴ ». Le procès recommence à propos de l'Opéra-Comique lors du débat sur le budget 1837. René Auguis, ennemi acharné des subventions théâtrales, affirme qu'« un théâtre subventionné porte au nombre des dépenses qu'il est obligé de faire une somme de 11 000 francs pour courses de cabriolets chez les journalistes, afin qu'ils rendent un compte favorable de la pièce (*Oh ! oh !*)¹⁹⁵ ». Si le rapporteur Amilhau reprend l'accusation de façon plus feutrée sur la forme au cours de la même séance, il l'accrédite

¹⁹¹ F²¹ 960. Note interne datée du 3 novembre 1817. Sur la commission, cf. II, §2.2.1

¹⁹² F²¹ 1332. La pièce, qui montre une famille de quatre personnes cherchant dans le suicide la fin de leur misère, avait été représentée dans le cadre d'un spectacle coupé le 28 janvier 1898 avec *Ceux qui restent* de Grenet-Dancourt, *Fortune* d'Eugène Bourgeois et *Le Talion* de Michel Provins. Dans ses carnets, André Antoine avait noté dès le 11 novembre 1897 : « Lucien Descaves m'a lu ce soir un acte nouveau, *la Cage*, assez violent, qui me plaît beaucoup parce qu'il prouvera que nous ne désertons pas l'ancienne manière du Théâtre Libre et que nous continuons à aller de l'avant. Mais, tout de même, les spectateurs du Théâtre Antoine sont du gros public et cela ne passera pas sans encombre ». Le soir du 28 janvier 1898, il confirmait son intuition : « Gros scandale avec *la Cage*, sifflets, etc. Le vent de l'ancien Théâtre-Libre souffle à travers la maison ». André Antoine, *op.cit.*, p. 124-125 et p. 128-129.

¹⁹³ Cf. *supra*, note 10.

¹⁹⁴ AP (2^{ème} série), t. 60, p. 458. Séance du 18 juin 1829. Au cœur de la bataille d'influence entre classiques et romantiques, les précautions oratoires du député « classique » mettent en relief une évidente ironie.

¹⁹⁵ AP (2^{ème} série), t. 104, p. 322. Séance du 26 mai 1836.

sur le fond, chiffres à l'appui¹⁹⁶. Le lendemain, Vivien y revient à son tour en considérant le détournement partiel de la subvention vers la presse comme un des multiples expédients utilisés par les directions théâtrales afin d'attirer le public, et réduire l'écart croissant entre l'augmentation des dépenses et la baisse des recettes liée à la concurrence que ne régule pas le système du privilège¹⁹⁷. Le thème resurgit avec fracas sous la III^e République lorsque le député radical de la Seine Alfred Talandier, qui a déposé en 1882 un amendement pour supprimer les subventions théâtrales, dénonce le détournement de leur usage en citant un article de *La Justice* :

“Le curieux – ce détail est peut-être ignoré – c’est que M. Perrin, pour arriver à parfaire son œuvre, se paye un conseiller intime – sur les fonds du budget. Ce conseiller irresponsable, qui n’est rien moins qu’Auguste Vitu, critique théâtral au Figaro, peut se vanter d’avoir fait une jolie besogne dans le théâtre ordinaire de la République française”.

Je vous avoue que j’ignorais complètement ce détail ; mais j’avoue qu’il m’a paru logique. Et, en effet, vous payez une subvention au théâtre, non pas pour l’encourager, pour le subventionner, mais pour donner au directeur de ce théâtre le moyen de corrompre la presse. Eh bien, je trouve que, rien que pour des raisons pareilles, vous devriez supprimer les subventions aux théâtres (*Très bien !*)¹⁹⁸.

La violence de l’attaque *ad hominem* portée à la tribune, réplique d’un ancien contentieux entre les deux hommes, devient dans *Le Figaro* « l’incident Talandier¹⁹⁹ ». Toutefois, ce dernier est rapidement classé sans suite après la médiation effectuée par le président du Cercle de la critique, Henri de Lapommeraye²⁰⁰. A la fin de la décennie, le

¹⁹⁶ « Il y a des subventions mensuelles de 900 francs accordées à des personnes qui sont chargées de louer ces théâtres, indépendamment des loges et autres avantages. Je n’ai pas à m’occuper de cet usage que je ne veux pas qualifier, quel qu’il puisse être ; ce que je puis dire, c’est que la somme, qui sous l’administrateur précédent était de 2 000 francs, est montée à 12 000 francs. Si vous encouragez les directeurs à suivre cette voie, les subventions ne suffiront pas ». *Ibidem*, p. 328. Dans une note rédigée entre le rapport et le débat, Crosnier se défendait ainsi : « Il n’y a à l’Opéra-Comique que deux journaux subventionnés, ce sont deux journaux littéraires, le *Courrier des Théâtres* et le *Corsaire* qui précisément n’ont attaqué ni M. Amilhou, ni son rapport ; les autres dépenses de cette nature sont occasionnées par les abonnements et par les insertions quotidiennes que plusieurs journaux et notamment le *Constitutionnel* font payer 1 fr. 50 c. la ligne ». Voir notre annexe n°39.

¹⁹⁷ « C’est ainsi que nous voyons, ainsi que le disait hier l’honorable rapporteur, donner des subventions à des journaux pour obtenir des éloges trompeurs et surprendre des succès éphémères ». *Ibidem*, p. 378. Séance du 27 mai 1836.

¹⁹⁸ *JO* du 8 décembre 1882, p. 1942.

¹⁹⁹ La rubrique apparaît dans le *Figaro* du 10 décembre 1882. On peut y lire : « Que M. Talandier ait porté à la tribune une dénonciation ridicule contre M. Auguste Vitu, à cela rien d’étonnant. M. Talandier est une vieille connaissance pour M. Vitu ; ce libéral lui fit, il y a quatre ou cinq ans, un absurde procès de presse, qu’il perdit haut la main. *Inde irae* ».

²⁰⁰ A la demande d’Auguste Vitu, lui-même élu huit fois président du Cercle de la critique, Lapommeraye obtient de Clemenceau, directeur de la *Justice*, le nom de la « personne autorisée » à l’origine de l’accusation. Il affirme dans une lettre ouverte au rédacteur en chef de la *Justice*, Gustave Geoffroy, « qu’il résulte des explications échangées avec cette personne que l’allégation émise par vous n’est point fondée », et poursuit : « cela n’infirme pas, mon cher confrère, votre bonne foi, que M. Vitu a déjà reconnue. Je crois donc que l’insertion de ma lettre, mettra, de part et d’autre, fin à cet incident ». Cf. *Le Figaro*, 10 et 14 décembre 1882.

débat sur les billets de faveur relance le thème du lien occulte entre les directions théâtrales et la presse. En tant que commissaire du Gouvernement, Larroumet l'assume au même titre que la claque qu'il vient d'évoquer, non sans provoquer de remous :

Et enfin, avec les nécessités de la critique et du reportage dramatique, si vous voulez supprimer les billets de faveur, vous condamnez les théâtres nationaux à une conspiration du silence : une bonne partie de la presse n'en parlera plus (*Exclamations en sens divers*). Mon Dieu, messieurs, je ne veux désobliger ni la presse ni le théâtre ; mais il faut prendre les théâtres pour ce qu'ils sont, pour des exploitations commerciales, obligées de se soumettre aux conditions générales du commerce, c'est-à-dire sacrifier à la publicité, et je ne vois aucun mal à cela²⁰¹.

L'interruption d'Albert Duchesne²⁰² résume l'objection de ceux qui réclament plus de transparence, par le truchement d'une séparation relative entre la presse et les théâtres : « Il y a des journaux qui ne demandent pas mieux que de payer leur place ».

Cette place du journal est encore visible à travers l'importance croissante que prennent les citations d'articles dans les discours parlementaires, jusqu'à constituer un argument d'autorité qui permet à l'orateur de s'effacer derrière la source qu'il cite. Le vicomte Dubouchage est le premier à s'engager dans cette voie en 1843 lorsqu'il veut illustrer devant la Chambre des Pairs l'insuffisance de la censure religieuse :

Messieurs, je ne fréquente pas les théâtres, j'y vais rarement, mais voici une série de faits qui m'a été envoyée depuis hier sur les pièces jouées, soit dans les théâtres royaux, soit aux petits théâtres de boulevard. Au reste, M. le ministre ne désavouera pas l'opinion du journal que je tiens à la main, car c'est le *Journal des Débats (Réclamations)*. Pardon, il passe pour un journal semi-officiel (*M. le Ministre de l'Intérieur fait un geste de dénégation*). Messieurs, je ne citerai rien... (*Aux voix ! aux voix !*). C'est une chose entendue, vous passez condamnation ; mais le *Journal des Débats* et tous les journaux s'indignent de certaines pièces qui sont mises sur les théâtres, et blâment la censure du ministre ; donc il est prouvé que cette censure n'accorde pas une protection suffisante à la religion. Voilà ce qu'il fallait montrer ; rien n'est fort comme les faits ; on ne veut pas les entendre. Je ne citerai donc pas ; mais on pourra les voir dans les journaux de toutes les opinions, les *Débats*, le *Commerce*, le *National*, etc²⁰³.

Si un tel usage parlementaire de la presse est exceptionnel sous la monarchie de Juillet en ce qui concerne le théâtre, le procédé se banalise à partir de la III^e République parce que le journal est devenu un vecteur d'information incontournable pour le public. L'échange entre le rapporteur Lockroy et Charles Mention sur la subvention de l'Odéon reflète bien la place acquise par la presse au début des années 1880 :

²⁰¹ JO du 5 décembre 1888, p. 2794. Séance du 4 décembre.

²⁰² Albert Duchesne (1851-1921) fut député de l'Oise de 1885 à 1889. Il était inscrit à l'Union des droites.

²⁰³ MU du 28 mai 1843, p. 1285. Sur le fond, Cf. Chapitre 3, III, §3.

M. LE RAPPORTEUR : M. Mention disait : on ne s'est jamais plaint de l'Opéra. Qu'il me permette de lui dire : vous ne lisez pas beaucoup les journaux spéciaux, ni même les journaux ordinaires.

M. CHARLES MENTION : Je les lis tous, et j'ai la prétention d'être au courant²⁰⁴.

Le recours fréquent aux journaux pose la question de la crédibilité à accorder aux informations qui en sont tirées, d'autant plus que de nombreux parlementaires sont aussi journalistes²⁰⁵. Maret argue ironiquement de cette double posture – il est alors député du Cher et rédacteur en chef du *Radical*²⁰⁶ – pour balayer les critiques adressées à la direction de l'Opéra, notamment sur les abus liés aux entrées de faveur²⁰⁷ :

M. HENRY MARET. S'il m'était permis d'ailleurs d'entrer dans la question de personnes un instant seulement, je dirais que toutes les plaintes qu'on a émises sur ce qui s'est passé récemment, – et j'ai entendu l'honorable M. Pichon crier contre des procédés scandaleux, – me paraissent reposer sur des allégations imprimées dans les journaux (*Rires sur un grand nombre de bancs*).

M. JUMEL²⁰⁸. *Experto crede Roberto !*

M. CAMILLE DREYFUS²⁰⁹. Et vous n'y croyez pas ?

M. LEON SEVAISTRE²¹⁰. Vous ne croyez pas à la presse ?

M. LE RAPPORTEUR. *Nourri dans le sérail, j'en connais les détours* (*Rires*)²¹¹.

Nous vivons à une époque où les allégations imprimées ont montré depuis quelque temps le peu de valeur qu'elles avaient. Eh bien ! toutes proportions gardées, il en est un peu de cette campagne comme de celle qui a été menée, il y a peu de temps, contre certains hommes politiques²¹².

Cette remise en cause n'empêche pas les citations tirées de journaux de fleurir au cours des débats sur le théâtre, selon deux logiques différentes. Soit l'orateur défend son point de vue en se référant à un journal proche de ses propres convictions. C'est par exemple le choix que fait le député radical Bontoux en 1884, toujours pour dénoncer l'abus des entrées de faveur : « Ce n'est pas moi qui parlerai, je laisserai la parole au *Siècle*, journal

²⁰⁴ JO du 4 juillet 1880, p. 7555. Un peu plus loin, Charles Mention s'étonne que l'Opéra-Comique ne prévoit pas de donner une représentation gratuite pour la célébration de la première fête nationale le 14 juillet, et précise : « J'ai lu dans un journal – car je n'ai pu avoir de renseignements précis [...] ». *Ibidem*, p. 7556.

²⁰⁵ Cette évolution est le fruit d'un processus de légitimation de l'activité journalistique, dont l'image a considérablement changé au sein des classes dirigeantes au fil du XIX^e siècle, passant d'une forme de discrédit compromettant pour celui qui l'exerce durablement à un statut incontournable dans la constitution de réseaux politiques. Cf. Jean Joanna, *Pratiques politiques des députés français au XIX^e siècle. Du Dilettante au spécialiste*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 161-197.

²⁰⁶ Henry Maret a cofondé le journal avec Victor Simond en 1881. Sur l'influence du *Radical*, Cf. Claude Bellanger et alii (dir.), *Histoire générale de la presse française*, t. 3, Paris, PUF, 1972, p. 365-366.

²⁰⁷ JO du 5 décembre 1888, p. 2793.

²⁰⁸ François-Henri Jumel (1847-1918), avocat, fut député des Landes de 1886 à 1906 et siégea à gauche. La citation latine devenue proverbiale peut se traduire par « Crois-en Robert, qui le sait d'expérience ».

²⁰⁹ Député de la Seine siégeant à l'extrême-gauche.

²¹⁰ Député de l'Eure inscrit à l'Union des droites.

²¹¹ La citation renvoie au vers célèbre du grand vizir Acomat dans *Bajazet* de Racine (Acte IV, scène 7).

²¹² Allusion à la campagne antiparlementaire menée par les boulangistes.

ami ²¹³ ». Soit au contraire l'orateur prend le contrepied de sa culture politique en citant des journaux adverses qui rejoignent sa position. Ce jeu à front renversé est fréquent sur la censure. A droite, le sénateur de la Vendée Emmanuel Halgan critique le Théâtre-Libre au nom de la morale et du « sentiment sacré du patriotisme » et déclare s'appuyer sur des « témoignages les plus sérieux ; ils émanent des critiques les plus autorisés, ceux qui traitent les questions théâtrales et littéraires dans les journaux chers aux membres de la majorité de cette Assemblée²¹⁴ ». A l'extrême-gauche, Alexandre Millerand adopte un mois plus tard une stratégie identique. Afin de combattre l'interdiction de *La Fille Elisa* qui devait être représentée à ce même théâtre, le député socialiste met en exergue l'unanimité « libérale » de la critique dramatique en rapprochant habilement des plumes pourtant réputées conservatrices en matière de morale : « Ce que je veux retenir, c'est que les critiques les plus autorisés, des hommes comme M. Francisque Sarcey, comme Jules Lemaître, comme Henri Bauer, comme Céard, comme Albert Wolff, comme Ed. Lepelletier et beaucoup d'autres, ont été unanimes à déclarer que cette pièce ne justifie en aucune façon une pareille interdiction²¹⁵ ». Ce souci de ne pas être accusé de partialité se retrouve à l'identique chez le député socialiste de la Seine Emmanuel Chauvière²¹⁶, mais apparaît moins net en ce qui concerne René Bérenger, dont le choix des feuilletons cités apparaît plus orienté²¹⁷. La presse, comme les pétitions et les brochures exercent donc une influence indéniable sur les débats parlementaires. Dans quelle mesure ceux-ci peuvent constituer eux-mêmes une sorte de « mémoire théâtrale » au cours du XIX^e siècle ?

²¹³ JO du 18 décembre 1884, p. 2827. Considéré comme le « Moniteur de l'Opposition » sous le Second Empire, *Le Siècle* était en perte de vitesse avec un tirage quotidien de 14 500 exemplaires en 1882, qui descendit à 8000 en 1887. Dirigé par Jourde, il reste fidèle à la ligne politique de la gauche républicaine. Cf. Claude Bellanger et alii (dir.), *op. cit.*, p. 356-357. Des députés de droite approuvent la citation à coup de « très bien ! très bien ! ».

²¹⁴ JO du 23 décembre 1890, p. 1248. Séance du 22 décembre. Les deux extraits de critique dramatique n'ont pu être identifiés, le premier émanant d'un « journal républicain », ce qui laisse un choix très large ! En revanche les deux pièces visées, jouées au cours de l'année, peuvent être nommées : *La Belle Opération*, pièce en un acte de Sermet (26-27 novembre) et *Les Chapons*, pièce en un acte de Descaves et Darien (13 juin).

²¹⁵ JO du 25 janvier 1891, p. 86. Dans la suite de son intervention, Millerand cite des extraits tirés d'articles d'Emile Faguet, Henry Fouquier, et Henri de Lapommeraye. Ce dernier fait même figure de véritable pare-feu : alors que Millerand vient d'affirmer que Goncourt et Ajalbert ont apporté à la censure « une œuvre de moralité, une œuvre austère », le député doit s'interrompre devant les protestations avant de reprendre : « Ce n'est pas moi, messieurs, qui parle ainsi, ce sont les critiques qui l'ont entendue et jugée ; ce sont des hommes comme M. de Lapommeraye qui portent sur elle cette appréciation » (*Ibidem*, p. 87). Le bureau des théâtres avait constitué une revue de presse conservée aux Archives nationales (F²¹ 1332).

²¹⁶ Il cite *La Libre Parole*, « qui ne saurait passer pour un journal bien tendre [sic] », *Le Journal et L'Événement* pour démontrer que l'interdiction de *Monsieur Mystère* est indéfendable. JO du 29 novembre 1903, p. 3000. Cf. *infra*, II, §3.2.2.

²¹⁷ Dans son interpellation du 8 avril 1897 au Sénat, il cite explicitement ou allusivement Francisque Sarcey (*Le Temps*), Félicien Pascal (*La Libre Parole*), Anatole Claveau (*Le Soleil*), Léon Kerst (*Le Petit Journal*), Henry Fouquier (*Le Figaro*), Henri Bauer (*L'Écho de Paris*), et Paul Ginisty (*Le Petit Parisien*). JO du 9 avril 1897, p. 789.

3 Les discours parlementaires eux-mêmes : la constitution d'une « mémoire théâtrale »

Certains discours parlementaires sur le théâtre, et particulièrement certaines formules, alimentent une « mémoire théâtrale » dont les critères sont très variables : les extraits de discours peuvent être repris à la tribune ou consignés dans les rapports budgétaires, de façon allusive ou explicite, selon des temporalités différentes. Dès la monarchie de Juillet, la « question préjudicielle », c'est-à-dire la volonté affichée de renforcer le contrôle parlementaire sur le renouvellement des traités passés avec les directeurs, s'appuie sur plusieurs discours de référence : en 1840, Taillandier fait allusion à un discours de Mauguin sur l'Opéra en 1832 tandis que Liadières s'appuie en 1845 sur celui de Dupin prononcé en 1841²¹⁸. Deux autres discours sur le théâtre au temps de la monarchie de Juillet sont rappelés beaucoup plus tard dans des rapports budgétaires, mais cette fois pour s'en démarquer. Dans le rapport sur le budget des Beaux-Arts 1897, Georges Berger paraphrase ironiquement les propos tenus par Charlemagne en 1834 contre la direction de Véron pour mieux réaffirmer par contraste que l'Etat n'a pas à intervenir directement dans la gestion d'un théâtre subventionné mais doit se contenter d'être le garant du bon usage de la subvention allouée²¹⁹. La référence n'est pas toujours aussi précise lorsque la temporalité est longue. En 1906, le sénateur Albert Gérard veut recourir au même procédé pour montrer que les critiques contre la « maison de Molière » relève d'un *topos* mais commet deux erreurs : il se trompe totalement de date sur le discours dans lequel le député-dramaturge Fulchiron critique le détournement de la subvention de la Comédie-Française au détriment des sociétaires, et invente de toute pièce la partie qui précède la citation exacte²²⁰ !

²¹⁸ Taillandier et Liadières résument chacun la position défendue par l'orateur auquel ils se réfèrent mais sans citer précisément un extrait de leurs discours. Sur le fond du problème, cf. Chapitre 5, II, §1.1.

²¹⁹ « Le *Moniteur* de 1834 a enregistré la boutade d'un député ennemi des subventions qui était venu demander, à la tribune, qu'un directeur d'Opéra ne pût pas s'enrichir au bout de trois ans et qu'il mît au moins dix années à faire sa fortune ! L'Etat ne s'occupe point de coopérer ou non à la prospérité personnelle d'un directeur subventionné ; il ne fait pas acte de munificence. Il évalue ce que doit être une subvention et fixe dans un cahier des charges les obligations auxquelles le directeur doit s'engager en retour ». *J.Odoc CD*, Annexe n°2041 (11 juillet 1896), p. 718. Charlemagne avait déclaré exactement : « Où est la nécessité qu'un directeur de théâtre s'enrichisse en moins de trois ans ? Pourquoi ne mettrait-il pas dix ans à faire fortune ? Serait-ce se montrer trop rigoureux que de le réduire à la condition d'un agent de change ou d'un banquier ? ». *AP* (2^{ème} série), t. 89, p. 23. Séance du 6 mai 1834 (Budget 1835).

²²⁰ « En 1844, M. Fulchiron déclare à la Chambre des députés : "Il y a un grand vice dans l'administration du Théâtre-Français. Je voterais de grand cœur pour la subvention qui est demandée, si elle revenait véritablement à ceux à qui elle est destinée ; mais aujourd'hui, les sociétaires sont dans la misère. Savez-vous pourquoi ? C'est qu'autrefois les parts des sociétaires étaient de 20 000 fr. par an. Et savez-vous de combien elles sont, cette année ? De 1129 fr !". Ainsi la Comédie avait toujours tort : si les parts étaient fortes, on lui reprochait de

Les grands discours de la II^e République sur la légitimité des subventions servent à plusieurs reprises d'arguments d'autorité postérieurs. L'aphorisme énoncé par Félix Pyat devant l'Assemblée Constituante le 17 juillet 1848 – « Paris sans théâtre ne serait plus qu'un immense Carpentras » – avait alors suscité l'hilarité générale des représentants²²¹. Afin de combattre les députés radicaux qui attaquent la subvention au cours des années 1880, la formule devient sous la III^e République une arme rhétorique d'autant plus redoutable que son auteur est lui-même issu de l'extrême-gauche et y est demeuré fidèle. Ainsi, l'inconséquence politique du député radical Félix Bontoux²²² est mise en scène par un député de l'Union des droites, Henri Pieyre de Boussuges²²³ :

L'idée de M. Bontoux n'est pas une idée neuve ; déjà, sous la Constituante, il avait été question d'enlever toute subvention aux théâtres nationaux, mais je ne sais quel député obscur (*Exclamations et rires ironiques à gauche et au centre*), je ne sais quel député de cette époque, qui était venu défendre à la tribune cette mauvaise cause, s'attira de la part de Félix Pyat, si mes souvenirs ne s'égarèrent pas, la réponse suivante : "si Paris n'avait pas de théâtres subventionnés, ce serait un immense Carpentras". C'est aussi, Messieurs, la seule réponse qu'il y a à faire au discours de l'honorable M. Bontoux (*Exclamations et rires*)²²⁴.

Au sein de la famille radicale, Henri Maret joue sur le même registre face à Camille Cousset en 1888²²⁵, tandis que ce dernier tente maladroitement de lui retourner la formule de Pyat deux ans plus tard pour justifier la municipalisation de la subvention²²⁶. L'intervention de Victor Hugo lors du même débat que Félix Pyat est brièvement saluée

gagner de l'argent ! Si elles étaient faibles, M. Fulchiron déclarait qu'on ne subventionne pas les théâtres pauvres ». *JO* doc SE, Annexe n°165 (29 mars 1906), p. 576. En réalité, ce discours avait été prononcé dans la séance du 26 mai 1836 (*AP* (2^{ème} série), t. 104, p. 321) et les deux phrases en italique, qui résumant certes à grand trait la pensée de Fulchiron, n'ont jamais été prononcées par lui, ni dans ce débat, ni dans ses trois autres interventions sur le théâtre (voir les séances du 15 mars 1833, 2 juin 1835, et 16 juin 1843).

²²¹ Sur l'ensemble du discours, voir notre annexe n°20. Sur le contexte, cf. chapitre 2, II, 2.2.

²²² Félix Bontoux (1846-1906) fut député des Basses-Alpes de 1881 à 1885.

²²³ Henri Pieyre de Boussuges (1848-1909) fut député du Gard de 1882 à 1885.

²²⁴ *JO* du 18 décembre 1884, p. 2827. Séance du 17 décembre. Le « député obscur » auquel Pieyre de Boussuges fait allusion était le monarchiste Joseph Légéard de la Diriays, représentant de l'Ille-et-Vilaine. On a donc un débat à front renversé : du côté « athénien », le monarchiste Pieyre reprend à son compte les propos du radical Pyat tandis que le radical Bontoux se retrouve identifié au monarchiste « béotien » Légéard. Cette intervention sert à son tour de référence postérieure. Cf. Amédée Boutarel, « Théâtres et concerts subventionnés » dans Léon Say (dir.), *Dictionnaire des finances, op. cit.*, p. 1386.

²²⁵ « Il est évident, quoiqu'on en puisse dire, que Paris attire par ses théâtres une foule d'étrangers, et, comme le disait parfaitement en 1848 mon collègue Félix Pyat, qui soutenait la même cause, si Paris n'avait pas de théâtres, ce serait un immense Carpentras (*Exclamations et rires sur un grand nombre de bancs*). *JO* du 5 décembre 1888, p. 2793. Camille Cousset, député radical de la Creuse de 1885 à 1893, avait déposé un amendement pour diminuer les subventions théâtrales de 1 100 000 francs.

²²⁶ « Notre ancien collègue, M. Félix Pyat, le doux révolutionnaire qui aimait la musique, comme Robespierre aimait les fleurs, disait : "Si Paris n'avait pas l'Opéra, il serait un grand Carpentras". C'est quelque chose de ne pas être réduit au rôle de grand Carpentras ! Vous ne pouvez pas contester que Paris tire des avantages spéciaux de la présence de ce grand théâtre ; il me paraît juste et équitable de lui en laisser les charges au moins pour partie ». *JO* du 25 novembre 1890, p. 2236. Séance du 24 novembre. Cousset déforme la formule qu'il a visiblement découverte grâce à Maret en 1888 !

dans le rapport du comte d'Osmoy sur le budget 1877²²⁷, alors que celle de Berryer (ou Lamartine) sur le Théâtre-Italien en 1850 est considérée à la tribune par le rapporteur Ernest Beulé en 1872 comme inégalable, non sans une pointe d'affectation²²⁸. Toutefois, si le débat de 1850 est également reconnu en 1879 comme un sommet d'éloquence par le député Jean David²²⁹, celui-ci n'en conteste pas moins la dramatisation exagérée de l'enjeu et s'appuie sur la division de l'Assemblée révélée par le vote serré des représentants pour démontrer combien alors la subvention n'était pas consensuelle²³⁰.

Si les grands orateurs de la II^e République sont ainsi mis à l'honneur sous la III^e République, celle-ci développe aussi sa mémoire théâtrale sur sa propre fondation, faisant l'impasse sur le Second Empire puisque l'opposition républicaine s'y montrait alors très critique contre les subventions²³¹. La séance électrique du 20 mars 1872 en constitue la pierre angulaire²³². D'une part le discours de Jules Simon est évoqué par le comte d'Osmoy comme le prolongement du discours de Hugo en 1848²³³, et sert de péroraison dans certains discours parlementaires, à travers deux extraits cités de façon explicite chez Tillancourt en 1878²³⁴ ou paraphrasé dans le cas de Paul Meunier en 1906²³⁵. D'autre part, Ernest Beulé, qui se lance après l'intervention de Jules Simon dans

²²⁷ « En 1848, un poète de génie fit pencher de son côté la balance où il avait jeté le poids de son éloquence magnifique ». *JO* du 12 août 1876, p. 6305. Annexe n°325 (14 juillet 1876).

²²⁸ Alors qu'il s'est lancé dans une grande envolée sur l'art lyrique, Beulé s'interrompt : « Mais qu'allais-je faire ? Le Théâtre-Italien a été défendu, jadis, à cette tribune par une trop puissante et trop illustre voix pour que je ne vous laisse pas sous son impression, et que j'ose repasser sur ces traces ». *JO* du 21 mars 1872, p. 2004. En l'absence d'allusion plus précise, il est difficile de trancher entre les voix de Berryer ou de Lamartine (voir les discours dans notre annexe n°21).

²²⁹ Jean David fut député du Gers de 1878 à 1885. Il s'inscrivit à l'Union républicaine pour son premier mandat (1878-1881), puis rejoint les radicaux pour le second (1881-1885). Il théorise son opposition à la subvention sous couvert du libéralisme économique. Cf. *infra*, III §1.1

²³⁰ *JO* du 30 juillet 1879, p. 7752. En tant que président du Conseil d'Etat, Baroche avait soutenu le contraire lors de la discussion sur le projet de loi de construction du nouvel Opéra, en se trompant d'un an sur le discours de Berryer. Cf. *ASCL*, 1861, t. 5, p. 226. Séance du 27 juin 1861.

²³¹ Sur cette contradiction et sa résolution, cf. *infra*, III, §1.3.

²³² Cf. chapitre 2, II.

²³³ *JO* du 12 août 1876, p. 6305. Annexe n°325 (14 juillet 1876).

²³⁴ *JO* du 15 février 1878, p. 1578 (Budget 1878) et *JO* du 29 novembre 1878, p. 11184. (Budget 1879). C'est l'apologie de l'influence française en Europe qui retient l'attention de Tillancourt lorsqu'il cite précisément un extrait du discours de Jules Simon, sans que toutefois celui-ci soit désigné autrement que par une périphrase, assez vague le 15 février 1878 (« des considérations que vous avez applaudies à une autre époque, dans une bouche autorisée ») et plus précise le 29 novembre 1878 : « Au lendemain de nos désastres, une voix éloquente faisait retentir à cette tribune des paroles applaudies par vos devanciers [...] ».

²³⁵ « Vous pouvez aller à l'étranger, dans n'importe quelle ville, je ne dis pas seulement dans les capitales, mais dans les petites villes, vous y trouverez des pièces françaises ou jouées en français ou traduites ; vous y trouverez de la musique française, des artistes français. Tout cela c'est une partie de notre influence, de notre gloire, de notre âme ; c'est quelque chose que personne ici ne veut abandonner (*Vifs applaudissements*) ». *JO* du 15 février 1906, p. 745. Le parallèle avec le discours de Jules Simon est frappant mais Paul Meunier ne dit rien de sa source implicite : est-ce dû à la fièvre nationaliste (affaire du Maroc) qui rend problématique le rappel de la France vaincue de 1872 ?

une apologie de l'art lyrique dont l'Opéra de Paris exprimerait la parfaite quintessence, rivalise d'éloquence avec le ministre et permet à sa réputation d'orateur de franchir un pallier supplémentaire²³⁶. Si les interventions des « paysans du Danube », hostiles aux subventions théâtrales, marquent les débats des années 1880/1890, c'est toutefois la discussion sur le budget des Beaux-Arts de 1883 qui est considérée en 1895 par Julien Goujon comme le premier débat-paradigme sur les subventions théâtrales depuis la « républicanisation » du régime :

Je ne veux pas, messieurs, instituer à cette tribune un débat qui s'est souvent produit. Nous avons tous le souvenir des magistrales harangues prononcées à cette même place par nos prédécesseurs, M. Cousset (de la Creuse) et M. Michou, l'ennemi des subventions (*On rit*). Nous savons quels ont été les arguments qui ont été invoqués pour, ceux qui ont été invoqués contre. Si nous voulions rétablir ici une nouvelle discussion de principe, c'est en 1882 qu'il faudrait nous reporter, alors que le débat s'engageait, sur un amendement de l'honorable M. Talandier, et que les orateurs appelés à prendre la parole étaient MM. Jules Roche, Desson de Saint-Aignan et Mgr Freppel²³⁷.

Comme les débats sur la censure, ceux sur la subvention ont un caractère ambivalent : ils entraînent une certaine forme de lassitude sur le fond mais sont souvent recommencés avec la même passion sur la forme. Ce sont donc les conditions d'intervention des parlementaires sur le théâtre qu'il s'agit désormais de restituer plus précisément.

II Approche transversale des débats sur le théâtre

1 Les lieux du débat : une salle de théâtre ?

1.1 Les gradins, la tribune et les tribunes

« Voulez-vous un billet de *Robert-le-Diable* ou de la Chambre des députés ? C'est à choisir, et c'est tout pareil. Ainsi voyez le spectacle²³⁸ ». La métaphore théâtrale s'impose immédiatement à l'esprit lorsqu'on évoque le Parlement. D'une part, le déroulement des débats s'apparente à une représentation théâtrale, comédie ou drame selon les débats. D'autre part, le « spectacle parlementaire » a lieu à l'intérieur d'une salle des séances,

²³⁶ En tant que secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts depuis 1862, Beulé avait prononcé en séance publique les éloges funèbres de deux compositeurs : Halévy (4 octobre 1862) et Meyerbeer (28 octobre 1865). Son discours du 20 mars 1872 est tiré à part et le comte d'Osmoy rappelle quatre ans plus tard dans son rapport que « l'improvisation de M. Beulé qui prit à son tour la défense de l'Opéra dans un langage d'un lyrisme puissant et soutenu, ne s'est pas effacée de la mémoire de ceux qui ont assisté à cette fête du bien dire ». *JO* du 12 août 1876, p. 6305. La notice que lui consacre le *Dictionnaire des parlementaires français* rappelle que ce discours « le classa parmi les orateurs de la Chambre ».

²³⁷ *JO* du 16 février 1895, p. 349. Séance du 15 février. Allusion à la séance du 7 décembre 1882, dont Goujon résume la teneur. Sur ce débat qui met en jeu le théâtre et l'Eglise, cf. Chapitre 6, III, §2.1.

²³⁸ *Le Figaro* du 27 novembre 1831. L'auteur déplore la vaine dramatisation du débat sur le projet d'adresse présenté dans la séance de la veille.

souvent un hémicycle, dont l'architecture rappelle la disposition d'une salle de théâtre²³⁹, à moins qu'un véritable théâtre ne serve de cadre aux débats comme ce fut le cas à Bordeaux puis Versailles au début de la III^e République²⁴⁰. Trois ensembles peuvent être distingués à l'intérieur de la salle des séances. Les gradins accueillent les parlementaires, à la fois spectateurs et acteurs. Spectateurs parce qu'ils écoutent, plus ou moins, l'orateur à la tribune ; leur réaction – indifférence, interruptions, charivari, rires, applaudissements – se rapproche à bien des égards de celle que l'on peut observer et entendre au théâtre. Si la place de chaque parlementaire est censée permettre d'identifier facilement sa sensibilité politique, cette correspondance est dans les faits assez mouvante pour deux raisons. L'absence de groupes politiques formalisés jusqu'à la III^e République entraîne les députés à se regrouper sur les banquettes autour d'un ténor de la Chambre en fonction de leurs affinités personnelles : c'est la transposition au Parlement de la sociabilité mondaine, les salons prolongeant en retour les séances de la Chambre²⁴¹. Par ailleurs, la structuration de la vie politique en groupes puis en partis sous la III^e République ne garantit pas une topographie politique parfaitement ordonnée dans l'hémicycle dans la mesure où les parlementaires novices et/ou imprévoyants se voient attribuer les plus mauvaises places du point de vue de la visibilité, qui se trouvent très souvent en dehors de leur « zone » politique²⁴².

Quelle que soit la place qu'il occupe, le parlementaire est le plus souvent amené à la quitter lorsqu'il veut s'exprimer : de spectateur, il devient acteur à part entière

²³⁹ Si les différentes salles occupées par les assemblées révolutionnaires sont de forme rectangulaire et rendent la métaphore théâtrale moins pertinente, l'hémicycle est choisi pour abriter les députés au Palais-Bourbon à partir de 1798, malgré quelques vicissitudes. D'importants travaux de réfection furent entrepris à partir de 1827 et nécessitèrent la construction d'une salle provisoire, dite « salle de Bois », dans le jardin des Quatre-Colonnes qui sert du 27 février 1830 au 21 avril 1832. Sous la II^e République, une salle provisoire rectangulaire est édifée hâtivement dans la cour d'honneur pour accueillir les 900 représentants élus. Construite en bois, elle est rapidement surnommée « salle de carton » par les détracteurs du nouveau régime et sera détruite après le coup d'Etat du 2 décembre 1851. Sous la III^e République, les députés ne siègent au Palais-Bourbon qu'à partir de 1879 (Cf. note suivante).

²⁴⁰ Après l'élection de l'Assemblée nationale du 8 février 1871, les députés se réunirent au Grand-Théâtre de Bordeaux à partir du 12 février avant de partir pour le château de Versailles où ils siègent à l'Opéra dès le 20 mars 1871. Pour une description des aménagements, cf. Paul Bosq, *Souvenirs de l'Assemblée nationale, 1871-1875*, Paris, Plon, 1908, p. 10-11 (Bordeaux) et p. 79-90 (Versailles). Après les élections législatives de mars 1876, les députés se réunissent dans une salle construite par de Joly dans la cour sud, dite « Cour verte », tandis que le Sénat, créé par les lois constitutionnelles de 1875, occupe l'Opéra. Le vote de la loi du 22 juillet 1879 réinstalle le Parlement à Paris. Cf. Jean Garrigues, *Histoire du Parlement [...]*, op. cit, p. 262 et p. 265.

²⁴¹ Sur les liens entre la sociabilité mondaine et la vie politique, Cf. Anne Martin-Fugier, *La Vie élégante ou la formation du Tout-Paris, 1815-1848*, Paris, Seuil, 1993, p. 215-239 ; Jean Joanna, *Pratiques politiques [...]*, op.cit, p. 56-68 et p. 216-226.

²⁴² Paul Vignon d'Octé, *Les Grands et les petits mystères du Palais-Bourbon [...]*, op. cit, p. 36. Le passage est reproduit dans l'anthologie *Si Le Palais-Bourbon m'était conté*, Paris, Editions du Moment, 2011, p. 66-69.

lorsqu'il parle à la tribune²⁴³. « La tribune française ! Il faudrait un livre pour dire ce que contient ce mot²⁴⁴ ». L'aphorisme hugolien, rappelé par Louis Barthou en 1923 dans *Le Politique*, suggère de façon percutante l'épreuve redoutable – et souvent redoutée – que représente par-delà les régimes politiques le fait de « monter à la tribune²⁴⁵ », sans oublier qu'en descendre peut s'avérer tout aussi périlleux²⁴⁶, surtout lorsque le traditionnel verre d'eau sucrée servi à l'orateur se retrouve alcoolisé²⁴⁷ ! Le temps de parole n'est pas limité, contrairement à la pratique en usage au temps de la démocratie athénienne – référence antique incontournable pour les républicains – ou à la Chambre des communes britannique depuis 1882²⁴⁸. Les débats sur le théâtre présentent tous les cas de figure possible. La censure théâtrale, dont la critique ou la défense s'appuie sur une litanie d'exemples, est un sujet de débat propice à des discours-fleuves comme en témoignent ceux des députés Laguerre (28 janvier 1887), Lebon (16 janvier 1892), Isambert (18 janvier 1892) et Couyba (2 décembre 1897)²⁴⁹. Lorsque Louis Hémon monte à la tribune le 18 janvier 1892 après Isambert, son discours est tellement long qu'il doit s'interrompre devant son état d'épuisement physique, avant de pouvoir le reprendre... le 5 mars suivant²⁵⁰ ! A l'inverse, d'autres députés mettent en scène la nécessité d'être concis. En 1890, Camille Cousset présente ainsi un nouvel amendement pour réduire la subvention de l'Opéra de 400 000 francs : « Je vous demande de vouloir bien m'écouter avec bienveillance pendant vingt minutes au plus ; si j'étais assez

²⁴³ Cette épreuve rituelle disparaît pendant presque tout le Second Empire : la tribune, détruite après le coup d'Etat du 2 décembre 1851, n'est reconstruite qu'en 1867. Elle est inaugurée par le député de l'opposition Glais-Bizoin qui en profite pour faire un discours très emphatique. Cf. Ludovic Halévy, *Carnets*, t. 1, Paris, Calmann-Lévy, 1935, p. 146-147. Note du 16 février 1867.

²⁴⁴ Victor Hugo, *Napoléon-le-Petit* (1852), cité dans *Si Le Palais-Bourbon m'était conté*, *op. cit.*, p. 96. Le chapitre IV de cette anthologie est consacré à la tribune, et rassemble des témoignages de la monarchie de Juillet (Timon) à la V^e République (Jacques Chaban-Delmas). *Ibidem*, p. 91-170.

²⁴⁵ « Monter à la tribune, mais c'est monter à l'assaut ; monter à la tribune, mais les plus vieux acteurs n'entrent jamais en scène sans trembler, – il y a un souffleur au théâtre, il n'y a que des sténographes au *Moniteur*. – Monter à la tribune, vous vous moquez : à vrai dire, l'invitation de monter à la tribune est quelquefois un insolent défi, souvent une ironie sanglante ». Pierre Bernard, *Physiologie du député*, Paris, Raymond-Bocquet, 1841, p. 27.

²⁴⁶ Pierre Bernard, *op. cit.*, p. 24-26. 2^{ème} partie, chapitre V : « L'art de quitter la tribune ».

²⁴⁷ « La fin de la séance d'hier a été marquée par un incident malheureux pour le Parlement. M. Pelletan est descendu de la tribune complètement ivre ; il avait absorbé, paraît-il, pendant son discours, dix-huit verres de cognac à l'eau. C'est sous le ridicule et la risée générale qu'il a quitté la salle des séances aux bras de ses amis Bourrat et Michel. Mme Pelletan, qui assistait à la séance était confuse ». Archives de la Préfecture de police, B^A/130. Rapport du cabinet au préfet de police, 1^{er} février 1908.

²⁴⁸ La limitation du temps de parole était définie par la règle dite de la « guillotine ». Cf. Jean Garrigues, *Histoire du Parlement [...]*, *op. cit.*, p. 273.

²⁴⁹ Nous renvoyons au chapitre 3 pour les références précises et le contenu de l'argumentation. On peut ajouter pour le Sénat les interpellations de Bérenger du 8 avril 1897 et du 22 mars 1912.

²⁵⁰ JO du 19 janvier 1891, p. 39. Alors que le président s'enquiert auprès de la Chambre d'une éventuelle opposition au renvoi de la suite de la discussion au lendemain, Emile Moreau persifle : « Nous voulons la mort de la censure, mais non celle du censeur ! ». Louis Hémon était alors âgé de 47 ans.

heureux pour réussir, chacune de ces minutes rapporterait 20 000 francs au Trésor, ce qui n'est pas à dédaigner (*sourires*)²⁵¹ ». Le député de la Creuse énonce avec humour une règle d'or implicite théorisée par le vicomte de Cormenin sous la monarchie de Juillet²⁵², et que choisit d'explicitier à la tribune Marcel Sembat en 1911 : « Il est ici une vieille tradition, que l'on a enseignée à tous ceux qui arrivaient au Parlement, c'est qu'une Assemblée, dans laquelle, entre parenthèse, on peut aller, venir, sortir au cours de la discussion quand bon vous semble, ne peut supporter un discours de plus de vingt-cinq minutes. Au-delà, elle fait le vide devant l'orateur²⁵³ ».

Orateur concis ou « diarrhéique bavard²⁵⁴ », le député qui prononce son discours à la tribune ne s'adresse pas seulement à ses collègues mais aussi au public situé dans les tribunes. Depuis la Révolution, la publicité des débats parlementaires est en effet assurée par les règlements des différentes assemblées législatives en ce qui concerne les députés, tandis qu'elle dépend du régime politique pour les pairs et les sénateurs²⁵⁵. La métaphore théâtrale s'impose une fois encore, pour trois raisons. En premier lieu, l'admission du public ressemble beaucoup à l'entrée dans une salle de théâtre : il y a ceux qui peuvent présenter un billet délivré par la questure de la Chambre – l'équivalent du billet de faveur – et ceux qui font la queue parce qu'ils n'en ont pas, ce qui entraîne l'existence d'un trafic parallèle, certes moins tapageur qu'aux abords des théâtres²⁵⁶. Ensuite les 500 places dans les tribunes²⁵⁷ sont hiérarchisées en fonction du rang des

²⁵¹ JO du 25 novembre 1890, p. 2235. Il intervient pour la troisième fois sur le sujet après les séances des 8 mars et 4 décembre 1888 mais semble avoir bien du mal à tenir son engagement !

²⁵² « Ne cherchez pas à tout dire, mais à bien dire » ; « Le difficile pour un orateur exercé, n'est pas tant de trouver des paroles, que de savoir quand il ne faut plus en dire ». Cf. Timon, *Le Livre des orateurs*, 11^{ème} éd., Paris, Pagnerre, 1842, p. 64 et p. 66. 1^{ère} partie, Chapitre XI (Aphorismes de l'éloquence parlementaire).

²⁵³ JO du 31 mars 1911, p. 1592. Par ce rappel, Sembat veut combattre la proposition du rapporteur Paul-Boncour d'imposer aux cahiers des charges des sociétés musicales subventionnées de Paris une durée minimum d'une demi-heure pour les auditions des compositeurs modernes : « Ce n'est pas la Chambre qui peut adopter pareil sentiment. Elle a trop d'expérience ». Suit le passage cité.

²⁵⁴ Paul Vigné d'Octon, *Les Grands et les petits mystères [...]*, *op. cit.*, p. 145.

²⁵⁵ Les séances de la Chambre des pairs sont secrètes sous la Restauration (art. 32 de la charte de 1814) mais sont rendues publiques sous la monarchie de Juillet (art. 27 de la Charte de 1830). Les séances du Sénat « ne sont pas publiques » (art. 24 de la Constitution du 14 janvier 1852) mais le deviennent à l'extrême fin du Second Empire (art. 29 du sénatus-consulte du 21 mai 1870), disposition maintenue par la III^e République (art. 5 de la loi constitutionnelle du 16 juillet 1875). Notons aussi que les parlementaires conservent toujours la possibilité de se réunir en comité secret (source : Jacques Godechot (présenté par.), *Les Constitutions de la France depuis 1789*, Paris, GF, 1995).

²⁵⁶ Au temps des monarchies censitaires, les curieux peuvent espérer entrer dans la tribune dite du public qui est réservée à ceux qui sont démunis de billet. Toutefois, le quota de places attribuée à cette catégorie tend à diminuer devant l'importance des passe-droits, d'où la remarque ironique de Bazin : « Si tout cela vous manque, contentez-vous des billets pour les tribunes réservées qu'on distribue chaque jour aux membres de l'assemblée, ou qu'on vend le matin à la porte en se moquant du préfet de police ». Cf. Bazin, « La Chambre des députés », *Paris ou le Livre des Cent-et-Un*, t. 2, Paris, Ladvocat, 1831, p. 10.

²⁵⁷ Indication recueillie dans Pierre Bernard, *op. cit.*, p. 21.

« spectateurs » : les princes, le corps diplomatique, les pairs, les anciens députés, les journalistes et le public forment sous les monarchies censitaires des catégories distinctes²⁵⁸. Enfin, les femmes occupent une place à part : elles sont l'ornement des tribunes, comme la loge théâtrale constitue leur écrin. Le snobisme mondain tout autant que la curiosité ou le goût pour la politique en font des spectatrices assidues, particulièrement lorsqu'un ténor de la Chambre doit prendre la parole²⁵⁹. L'ensemble du public semble attendre sous la III^e République le chapitre des subventions théâtrales « avec une curiosité mêlée d'impatience », comme le note le chroniqueur du *Figaro* à propos du vote du budget 1891²⁶⁰. La réputation de Casimir Michou, député béotien qui a fait de la suppression des subventions théâtrales une sorte de monomanie, lui vaut un grand succès : « Le Palais-Bourbon faisait, chaque année, salle comble, le jour où l'on votait le budget des Beaux-Arts, pour l'audition du bon paysan, attendue comme un divertissement guetté des revuistes²⁶¹ ». Pratique mondaine très prisée, la sortie à la Chambre peut donc être considérée comme une « matinée parlementaire » qui précède la soirée théâtrale, y compris au sens littéral du terme.

1.2 Des représentations de substitution pour les pièces non jouées ?

A partir de la fin du XIX^e siècle, il arrive que la tribune du Palais-Bourbon soit la scène où député comme ministre donnent à entendre à l'auditoire des extraits d'une pièce non représentée, soit parce qu'elle a été censurée, soit parce qu'elle est restée dans les cartons du théâtre après avoir été reçue par le directeur. L'interpellation de Millerand sur *La Fille Elisa* le 24 janvier 1891 inaugure ce type de « matinée parlementaire » en posant les principaux enjeux liés à la lecture d'une pièce censurée dans l'hémicycle²⁶². Cette lecture littérale est-elle nécessaire pour juger du bien-fondé de l'interdiction ? Doit-on distinguer dans l'auditoire du Palais-Bourbon les députés et le public du point de vue de leur réaction, et demander en conséquence le huis clos ? Le député socialiste concède que la censure aurait pu biffer quatre passages de la pièce

²⁵⁸ Anne Martin-Fugier, *La Vie élégante [...]*, op.cit, p. 215-216. L'admission du public est strictement limitée sous le Second Empire (réduction parallèle au nombre de députés) avant de s'ouvrir un peu plus largement sous la III^e République. Après le retour des députés au Palais-Bourbon en 1879, le public est réparti dans trois tribunes : celle des journalistes, celle réservée aux possesseurs d'un billet de la Questure, distribué aux députés par roulement alphabétique, et celle ouverte au reste du public à la condition de porter une « tenue décente ». Cf. Jean Garrigues, op. cit, p. 265.

²⁵⁹ Anne Martin-Fugier, *La Vie élégante [...]*, op. cit, p. 216-218.

²⁶⁰ *Le Figaro*, 25 novembre 1890.

²⁶¹ Pierre-Barthélémy Gheusi, *Cinquante ans de Paris [...]*, op. cit, t. 2, p. 62-63.

²⁶² *JO* du 25 janvier, p. 85-89. Sur le fond du débat, Cf. Chapitre 3, III, §4.

d'Ajalbert – ce qu'elle n'a pas fait – et souhaite en donner lecture à ses collègues, en s'entourant de toutes les précautions oratoires possibles : « Si j'allais trop loin, ce qui n'est pas mon intention, M. le président m'arrêterait²⁶³ ». Le deuxième extrait provoque des rumeurs et un député de gauche interrompt : « Demandez le huis clos²⁶⁴ ». Plus loin dans le débat, Millerand suscite des exclamations indignées lorsqu'il rappelle que « ce n'est pas M. Ajalbert ou M. de Goncourt, qui a pour la première fois qualifié de proxénète la police qui surveille les maisons de prostitution²⁶⁵ », ce qui lui vaut une interruption d'Emile Brousse : « Il y a donc ici des enfants qui ne peuvent pas entendre cette discussion²⁶⁶ ? » Le ministre Léon Bourgeois se retrouve confronté au même dilemme que son contradicteur, et recourt donc à des précautions oratoires identiques :

M. LE MINISTRE. Je suis dans une situation extrêmement difficile : nos sommes en séance publique, j'ai interdit de jouer sur le théâtre la *Fille Elisa*, et j'ai à démontrer à la Chambre...

M. GUSTAVE RIVET. Mais nous ne sommes pas au théâtre ici.

M. LE MINISTRE. ... que dans de nombreux passages, la *Fille Elisa* m'a paru prêter à cette critique. Je prierai M. le Président de m'arrêter, comme l'a demandé tout à l'heure M. Millerand, si c'est nécessaire, et si quelqu'un, dans les tribunes, avait à s'alarmer à un moment donné, je le regretterais et je passerais outre (*Mouvements divers*).

Cette prudence formelle n'empêche pas la confusion de monter dans l'hémicycle lorsque Léon Bourgeois entend reconstituer précisément « la couleur du tableau », ce qui nécessite l'intervention du président de la Chambre Charles Floquet :

M. LE MINISTRE. Je vois à l'impression de la Chambre qu'il m'est difficile de lui donner les textes (*Mouvements divers*).

M. LE COMTE DE MAILLE²⁶⁷. Prenez donc la responsabilité de la censure, et que ce soit fini ! (*Très bien ! très bien ! à droite et sur divers bancs*).

M. LE PRESIDENT. Mais enfin vous pouvez bien entendre de la bouche de M. le ministre la lecture des passages de cette pièce.

M. LE MINISTRE. Messieurs, j'accomplis un devoir pénible, mais je dois l'accomplir. La Chambre a le droit de me demander des explications au sujet de l'interdiction que j'ai prononcée. Je suis

²⁶³ *Ibidem*, p. 86. Le président de la Chambre était le radical Charles Floquet depuis le 16 novembre 1889. Il reste au perchoir jusqu'au 10 janvier 1893.

²⁶⁴ *Ibidem*. Millerand venait de lire une réplique de Peurette à Elisa : « Ah ben ! en v'là des histoires !...Est-ce qu'on n'est pas des femmes ?...On doit rien à personne... On n'a ni volé ni tué... A t'entendre on serait des criminelles parce qu'on travaille en maison... ». (Acte I, scène 1). Après la lecture des deux derniers passages, un autre député de gauche lance : « Supprimez-tout, cela vaudra mieux ! ».

²⁶⁵ Comme le rappelle Millerand juste après, l'expression de « police proxénète » est de Yves Guyot, présent dans l'hémicycle en tant que ministre des Travaux publics, qui affirme ne pas la renier. Sur l'engagement d'Yves Guyot contre la prostitution, cf. Jean-Marc Berlière, *La police des mœurs [...], op. cit*, p. 133-154.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 87. Emile Brousse (1850-1914) fut député radical des Pyrénées-Orientales de 1881 à 1895.

²⁶⁷ Armand-Louis de Lajumellière de Maillé (1816-1903) fut député monarchiste du Maine-et-Loire sans interruption de 1871 à 1896. Son interruption reprend sur un mode péremptoire l'interrogation railleuse que Pierre Legrand avait émise auparavant : « Allez-vous donc introduire la censure à la Chambre (*On rit*) ? ».

responsable devant elle de mes actes, et il est nécessaire par conséquent que je fasse passer sous ses yeux les pièces du procès (*Mouvements divers*).

M. PHILIPPON²⁶⁸. C'est inutile ! La cause est entendue.

M. LE PRESIDENT. Alors, vous ne voulez pas juger sans avoir entendu ? (*Rumeurs sur divers bancs*). Mais enfin, messieurs, je vous trouve d'une susceptibilité un peu exagérée (*Applaudissements à gauche. – Exclamations sur divers bancs*). Il est impossible que des juges statuent sans connaître les documents de la cause (*Marques d'assentiment*).

Si l'arbitrage de Floquet permet dans l'immédiat au ministre de continuer tant bien que mal sa lecture face aux députés qui veulent l'en empêcher – toute sensibilité politique confondue –, le comte Armand tire les enseignements de la séance : « Il aurait été plus simple de laisser représenter la pièce que de la lire à la tribune²⁶⁹ ».

Ce débat qui aurait pu faire jurisprudence ne permet pas de trancher la question des citations à la tribune de pièces censurées, et la stratégie suivie paraît ensuite assez aléatoire, déterminée par les choix personnels des orateurs. Parmi les pièces citées de façon littérale, les députés peuvent entendre de façon inédite des « morceaux choisis » tirés de *L'Automne* en 1893²⁷⁰, *Décadence* et *La Question des huiles* en 1901²⁷¹, *La Boussole* en 1904²⁷². On peut y ajouter le cas des chansons de cafés-concerts, dont Goussot cite sept couplets dans la séance du 2 décembre 1897, offrant ainsi un moment de récréation à son auditoire²⁷³. A l'inverse, le contenu d'autres pièces incriminées peut se limiter à une paraphrase ou un résumé. Ce cas restrictif se produit en 1891 pour *Thermidor*, dont pas un député ne cite précisément une scène²⁷⁴, *Rolande* en 1892²⁷⁵, *Les*

²⁶⁸ Edouard Philippon (1851-1926) fut député de l'Ain de 1885 à 1898. Avocat puis substitut du procureur de la République à Amiens (1880), puis à Lyon, sa ville natale (1882), il se fit élire sur la liste des opportunistes et combattit le boulangisme lors des élections de 1889.

²⁶⁹ *Ibidem*. Ernest Armand (1829-1898) fut député de l'Aube de 1889 à 1893. Il siégeait à droite et se disait « conservateur libéral ».

²⁷⁰ *JO* du 7 mars 1893, p. 859. Barrès précise dès le début de son intervention : « Le manuscrit que j'ai entre les mains est couvert des indications fournies par la censure, puis par M. le ministre lui-même ». Louis Barthou, amusé par l'excès de précautions oratoires de Barrès, celui-ci prenant soin de rappeler que le ministre citera lui-même quelques passages, file la métaphore théâtrale : « Lisez, il vous donnera la réplique ! ».

²⁷¹ *JO* du 24 mai 1901, p. 1115. A propos de la seconde pièce, Charles Bernard met en scène sa lecture : « C'est au Grand-Guignol que cette pièce devait être jouée ; par suite de circonstances qui ne dépendent pas de moi, c'est dans cette enceinte qu'on va en avoir un avant-goût ».

²⁷² *JO* du 8 juillet 1904, p. 1894. Archdeacon cite un passage pour justifier sa demande d'interpellation.

²⁷³ *JO* du 3 décembre 1897, p. 2684. Un chroniqueur commente le lendemain : « On a demandé le huis clos, mais il aurait trop désappointé les tribunes. Je ne suis pas bégueule, comme dit l'autre, mais je vous renvoie aux comptes-rendus officiels qui purifient tout ce qu'ils touchent. On a beaucoup ri. Quelques dames de là-haut ont toussé ». *Le Figaro* du 3 décembre 1897.

²⁷⁴ Emmanuel Arène le justifie avec son humour habituel : « Je me garderais bien d'apporter à la tribune des extraits de *Thermidor* ; je ne veux pas qu'on puisse dire encore, après une précédente séance consacrée à la *Fille Elisa*, qu'on peut donner ici, à la Chambre, en matinée, la pièce qu'on interdit dans la soirée (*On rit*) ». *JO* du 30 janvier 1891, p. 153.

²⁷⁵ *JO* du 19 janvier 1892, p. 36. *Rolande*, pièce en 4 actes et 5 tableaux de Louis de Gramont, fut créée au Théâtre Libre le 5 novembre 1888.

Ames Solitaires en 1894, même si Pelletan estime que le Palais-Bourbon a joué le rôle d'une scène de substitution²⁷⁶, *Mais quelqu'un troubla la fête* en 1900, dont le ministre Leygues résume la trame alors que Fournière n'en a d'abord rien dit²⁷⁷. Exceptionnellement, la même situation se renouvelle en 1906 à propos de *La Lépreuse*²⁷⁸, œuvre lyrique qui n'a pas encore été jouée à cette date à l'Opéra-Comique, non à cause de la censure, mais parce que le directeur Albert Carré n'avait pas jugé bon de lui faire passer l'épreuve de la représentation alors qu'il l'avait déjà reçue. Si Levraud, auteur de l'interpellation, se fait l'avocat du compositeur, Jumel défend au contraire les intérêts du directeur en se livrant à une analyse littéraire du livret qu'il met ainsi en scène : « Messieurs, nous sommes à l'Opéra-Comique ; permettez-moi de vous distraire un instant. Voici la légende de la pièce ». Emporté par son élan, le député passe en revue les trois actes et reçoit comme au théâtre les applaudissements... pour avoir convaincu ses collègues du bien-fondé de la non-représentation de l'œuvre²⁷⁹ ! Il convient donc de s'interroger plus précisément sur les liens unissant la pratique du "métier parlementaire" dans l'hémicycle et la pratique du spectateur de théâtre.

1.3 Les parlementaires jugent-ils comme des spectateurs de théâtre ?

Trois comparaisons entre le spectateur et le parlementaire peuvent orienter l'enquête. En premier lieu se pose la question de l'absentéisme : la représentation fait-elle recette ou bien au contraire joue-t-on devant des « banquettes²⁸⁰ ? ». Si l'enjeu est vital d'un point de vue financier au théâtre, il est important d'un point de vue politique et civique au Parlement²⁸¹. L'estimation de la présence des députés est bien difficile à

²⁷⁶ « Messieurs, je remercie notre honorable collègue, M. Cochin, d'avoir bien voulu, comme je le disais tout à l'heure, donner ici une représentation de la pièce interdite, et je me félicite que cette enceinte soit soustraite à ce pouvoir exorbitant du préfet de police que le ministre de l'Intérieur lui-même ne tient pas dans sa main, de sorte qu'il y aura au moins une salle où on aura pu entendre la pièce interdite (*On rit*) ». *JO* du 21 janvier 1894, p. 62.

²⁷⁷ *JO* du 19 juin 1900, p. 1518-1520.

²⁷⁸ *La Lépreuse*, « tragédie légendaire » en 3 actes de Sylvio Lazzari composée sur un poème de Henry Bataille, créée à l'Opéra-Comique le 7 février 1912. L'œuvre n'eut que 19 représentations dans l'année. Cf. Noël et Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique*, Paris, Ollendorf, 1913, p. 96-102 et p. 123.

²⁷⁹ *JO* du 15 février 1906, p. 750.

²⁸⁰ L'expression proverbiale est commune au théâtre et à la Chambre. Le baron Dufour l'utilise par exemple dans la séance du 17 décembre 1884 parce qu'il ne peut développer son amendement visant à supprimer la subvention de l'Opéra-Comique : « Je proteste de la façon la plus absolue contre la prétention de la majorité qui entend faire voter en quinze jours par la Chambre, devant des banquettes vides, un budget de 4 milliards que les contribuables seront obligés de payer (*Exclamations au centre et à gauche – Très bien ! très bien à droite*) ». *JO* du 18 décembre 1884, p. 2828.

²⁸¹ On retrouvera les différentes propositions émises au cours du XIX^e siècle pour assurer une plus grande assiduité des députés en consultant les entrées « Présence des députés » et « Quorum » dans l'index de l'ouvrage de Roger Bonnard, *Les Règlements des assemblées [...]*, op. cit, p. 546.

apprécier, plus encore à quantifier – contrairement à celle des spectateurs au théâtre²⁸² – parce que les sources sont très limitées : la presse fournit parfois quelques indications mais demeure relativement discrète sur le sujet, tandis que la critique interne des débats parlementaires ne révèle que ponctuellement l’absentéisme des députés²⁸³. Leur assiduité peut se vérifier le 29 août 1835 lors de la discussion du titre IV des « lois de septembre » puisque le président Dupin annonce « 366 membres présents » juste avant que la Chambre ne décide de poursuivre ses travaux sur le titre V jusqu’à sept heures un quart²⁸⁴. Mais l’absentéisme est plus fréquent, surtout lorsque l’enjeu politique paraît moins évident. En fin de journée particulièrement, la lassitude démotive un grand nombre de députés comme l’illustre la séance du 29 février 1832²⁸⁵. Lorsque le président de la Chambre annonce le chapitre des subventions théâtrales et prévient qu’il est nécessaire d’allumer les lustres en prévision d’une « discussion fort étendue », « un grand nombre de membres » quittent leurs places après avoir demandé sans succès son renvoi au lendemain, et sortent de la salle. « La séance reste suspendue quelque temps » et reprend devant une minorité de députés qui siègent jusqu’à 6 heures. L’assiduité n’est toutefois pas meilleure à l’ouverture de la séance. Le lendemain, celle-ci s’ouvre à midi trois quarts mais la poursuite de la discussion sur les subventions se fait devant des bancs toujours aussi clairsemés²⁸⁶. Des remarques identiques peuvent être faites sous la III^e République, en particulier sur la censure. Lors de la séance du 24 juin 1874, alors que les députés venaient de voter le passage à la discussion des articles du projet de loi sur le crédit de 12 000 francs à accorder à la commission d’examen, le comte Rampon s’exclame : « l’Assemblée n’est pas en nombre²⁸⁷ ! ». Par ailleurs, le faible nombre de députés présents peut devenir un argument ministériel pour contester la légitimité

²⁸² On dispose par exemple de bordereaux quotidiens dits de « recettes à la porte » qui sont conservés pour l’Opéra et la Comédie-Française dans leurs archives respectives.

²⁸³ Pour la III^e République, cf. Pierre Guiral et Guy Thuillier, *La Vie quotidienne [...]*, *op.cit.*, p. 130-132. La liste d’émargement pour attester la présence des députés n’a jamais pu être imposée au XIX^e siècle.

²⁸⁴ *MU* du 30 août 1835, p. 2022. « La séance peut continuer. Tant pis pour ceux qui la quitteraient ». Rappelons que le titre IV concernait spécifiquement le théâtre tandis que le titre V est intitulé : « De la poursuite et du jugement ».

²⁸⁵ *AP* (2^{ème} série), t. 75, p. 681-683. La séance est présidée par Louis Girod de l’Ain. Rappelons qu’elle a lieu dans une salle provisoire dite « salle de Bois », le Palais-Bourbon étant encore en travaux (cf. note 239).

²⁸⁶ Claude Courmes, député ministériel du Var entre 1831 et 1834, ouvre la séance en ironisant sur l’absence de ses collègues à propos de l’appel nominal : « Ne serait-il pas plus utile, au lieu de faire l’appel nominal, qui chaque jour est réclamé sans produire aucun résultat, de dire que les membres présents à l’ouverture de la séance se présenteront au *Moniteur* pour faire inscrire leurs noms ? (*Rires*). Cette mesure réglementaire éviterait une perte de temps, et assurerait l’exactitude des membres de cette Chambre. Je demande donc que ma proposition soit mise aux voix ». *Ibidem*, p. 683.

²⁸⁷ *JO* du 25 juin 1874, p. 4317. Le président Louis Buffet annonce qu’il va « faire prier ceux de nos collègues qui se trouvent dans les couloirs extérieurs de vouloir bien venir siéger », et les sténographes notent que « la séance reste suspendue de fait pendant quelques minutes ».

d'une décision de la Chambre. Entendu devant la commission des finances du Sénat le 19 mars 1888, le ministre Faye demande le rétablissement du crédit alloué au bureau des théâtres supprimé par la Chambre le 8 mars, en s'appuyant sur le fait que « l'amendement de M. Jumel proposant cette suppression a été adopté au commencement d'une séance et en présence seulement d'une cinquantaine de députés ; il est à présumer que si le Sénat vote le rétablissement du crédit, le Gouvernement, qui soutiendra ce rétablissement, ne rencontrera pas d'opposition sérieuse²⁸⁸ ». Le vote des subventions théâtrales ne semblent guère plus intéresser les députés que sous les monarchies censitaires comme en témoignent les débats sur les budgets 1877²⁸⁹, 1885²⁹⁰, 1889²⁹¹. L'exemple du budget 1907 est sans doute le plus significatif²⁹² :

M. LUCIEN MILLEVOYE. Messieurs, je monte à la tribune pour ne pas donner au public l'impression que cette séance est purement confidentielle.

M. LE RAPPORTEUR²⁹³. C'est la méthode anglaise.

M. JOSEPH CAILLAUX, *ministre des Finances*. C'est peut-être la meilleure !

M. VAZEILLE²⁹⁴. On devrait bien l'employer pour le budget.

M. LE SOUS-SECRETAIRE D'ETAT²⁹⁵. En tout cas, nous l'aurons employée pour le budget des Beaux-Arts.

Les députés sont donc partagés entre ceux qui veulent réduire l'absentéisme à la Chambre et ceux qui l'assument pleinement au nom de l'indépendance de leur fonction, ou de l'efficacité du travail législatif.

Néanmoins, toutes les séances ne sont pas confidentielles, et un nombre relativement réduit de membres n'empêche pas toujours une assemblée législative

²⁸⁸ Archives du Sénat : 14S 14. PV de la commission des finances, séance du 19 mars 1888. Le chroniqueur du *Figaro* notait le 9 mars 1888 : « Les banquettes sont un peu dégarnies, et l'influence du surmenage parlementaire commence à se faire sentir ». Le crédit est effectivement rétabli par la Chambre...

²⁸⁹ Alors que le président de la Chambre Jules Grévy n'a pas autorisé de Gasté à reprendre un amendement de Douville-Maillefeu visant à supprimer la subvention de l'Opéra parce que son auteur ne l'a pas encore développé pour qu'il soit soumis à la prise en considération, de Gasté insiste et, sur l'injonction de Grévy – « Vous ne pouvez pas vouloir que je viole le règlement », – répond par une antiphrase : « Oh ! non, monsieur le président, surtout pas dans ce moment où la Chambre est en nombre, comme vous pouvez vous en assurer (*On rit*) ». *JO* du 13 août 1876, p. 6334.

²⁹⁰ Nous renvoyons à l'intervention du baron Dufour le 17 décembre 1884 (Cf. note 279)

²⁹¹ « Cette représentation supplémentaire du mercredi n'a obtenu qu'un succès d'estime. La Chambre est réduite à sa plus simple expression ». *Le Gaulois*, 20 juin 1889.

²⁹² *JO* du 1^{er} décembre 1906, p. 2826.

²⁹³ Il s'agit de Maurice Couyba (1866-1931) qui rapporte les budgets des Beaux-Arts de 1902 et 1907 à la Chambre et ceux de 1913 et 1914 au Sénat.

²⁹⁴ Albert Vazeille, député radical-socialiste du Loiret de 1898 à 1914.

²⁹⁵ Il s'agit de Henri Dujardin-Beaumetz (1853-1913) qui débuta comme peintre, fut accepté au Salon de 1875 et se fit connaître par ses tableaux militaires. Il entame ensuite une carrière politique comme député de l'Aude de 1889 à 1912 (radical) puis sénateur de 1912 à 1913 (gauche démocratique). Rapporteur du budget des Beaux-Arts de 1899 et 1900, il est nommé sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts le 25 janvier 1905 et le reste jusqu'au 14 janvier 1912, ayant dû affronter les critiques liées au vol de la Joconde en 1911.

d'être bruyante²⁹⁶. Si l'ambiance paraît toujours plus feutrée au Sénat – une sorte de théâtre élitiste où se rassemblerait la « bonne compagnie » – le comportement des députés fait de la Chambre une salle qu'il faut d'abord « apprivoiser » pour espérer s'en rendre maître à la tribune. En 1839, Delphine de Girardin oppose de façon aussi manichéenne qu'édifiante le calme stoïque des ouvriers rassemblés place de Grève dans l'attente d'un ouvrage au tumulte infantile des députés de la Chambre²⁹⁷. Cette forme de « désordre établi » peut se graduer sur une échelle : bruit plus ou moins assourdissant de conversations particulières²⁹⁸, tapage des « choristes parlementaires » qui font jouer leurs couteaux de bois sur leur pupitre²⁹⁹, nervosité ambiante que ne parvient pas toujours à réguler le président de la Chambre³⁰⁰. Quelques débats sur le théâtre s'avèrent particulièrement « électriques » et peuvent intégrer le Panthéon des « grandes heures » du Parlement. A propos des subventions théâtrales, celui du 6 mai 1834 dérive vers un violent règlement de compte entre la majorité et l'opposition après la répression des insurrections lyonnaise et parisienne³⁰¹ tandis que la séance du 20 mars 1872 met en exergue la blessure de la défaite face à la Prusse et la possibilité de sa compensation symbolique à travers l'exaltation d'une forme de « nationalisme culturel »³⁰². A propos

²⁹⁶ Scribe le suggère par exemple dans *La Camaraderie* à travers le comte de Miremont, pair de France, qui concède au lendemain d'une séance n'avoir pas parlé pour ménager sa santé mais admet avoir « écouté avec beaucoup d'action » ! (Acte IV, Scène 1). Cf. Scribe, *Œuvres Complètes*, *op.cit*, p. 332.

²⁹⁷ Delphine de Girardin, *Le vicomte de Launay. Lettres parisiennes*, t. 2, Paris, Michel Lévy frères, 1857, p. 127. Lettre XII, 27 avril 1839.

²⁹⁸ Le cas est fréquent sur les subventions théâtrales ; voici trois exemples parmi bien d'autres. Lors de la discussion du projet de loi sur la censure préventive en 1851, le président de l'Assemblée, Dupin, tente de faire retomber le brouhaha croissant : « Paix donc ! Faites que l'Assemblée ne rassemble pas à un parterre (*On rit*) ». *MU* du 31 juillet 1851, p. 2187. Le vicomte de Lorgeril se plaint du bruit lors du débat sur les crédits pour l'achèvement du nouvel Opéra : « Messieurs, il m'est très difficile de parler, alors que tout le monde parle en même temps que moi ». *JO* du 29 mars 1874, p. 2417. En 1897, le président de la Chambre Henri Brisson interrompt lui-même Couyba dont le discours sur la censure est inaudible : « Messieurs, je vous en prie, veuillez faire silence. Monsieur Couyba, je vous prie d'attendre le silence. La discussion ne peut pas continuer au milieu du bruit ». *JO* du 3 décembre 1897, p. 2678.

²⁹⁹ Cf. Pierre Bernard, *op. cit*, p. 45-46 ; Paul Vigné d'Oceton, *op. cit*, p. 34-35. Le cas se produit après la lecture de l'exposé des motifs sur le projet de loi de secours à accorder aux théâtres (*MU* du 12 juillet 1848, p. 1622).

³⁰⁰ C'est souvent le cas sous la II^e République, ce qui peut s'expliquer par le nombre élevé des représentants. Ces vives controverses sont mises en abîme dans *Les Marrons d'Inde ou les Grottesques de l'année*, revue fantastique en 3 actes et 8 tableaux des frères Cogniard et Théodore Muret, créée au théâtre de la Porte-Saint-Martin le 27 décembre 1848. Le sieur Démosthènes Tapeport, professeur de pugilat et de chausson, y donne des cours de « gymnastique oratoire » et de « boxe parlementaire » en faisant exécuter à ses élèves une répétition complète de séance. Cf. Muret, *L'Histoire par le Théâtre*, *op.cit*, p. 345-352. Sous la III^e République, Maret s'appuie sur ce type de séance pour légitimer l'indiscipline des spectateurs de théâtre : « Quand il y aurait un auditoire un peu nerveux, nous l'avons ici quelquefois violent (*On rit*) ; quand il y aurait, comme au temps d'*Hernani*, quelques petits coups échangés, on n'en mourrait pas !... ». Maurice Binder interrompt : « Cela peut faire quelquefois beaucoup de bien ! ». *JO* du 18 novembre 1904, p. 2514.

³⁰¹ Cf. chapitre 6, II, §2.1.

³⁰² Cf. chapitre 2, II, §2.2. Ce débat a lieu un an jour pour jour après la première séance de l'Assemblée Nationale à l'Opéra de Versailles.

de la censure, l'interpellation sur *Thermidor* le 29 janvier 1891 relègue l'interdiction de la pièce au second rang au profit d'un débat sur la place de la Révolution dans le champ de la politique française et de la culture républicaine en particulier, qui laisse le président de la Chambre Charles Floquet totalement débordé³⁰³.

La réception des discours parlementaires induit finalement une réflexion sur « l'horizon d'attente » d'une Assemblée et sa psychologie particulière. La comparaison entre la réaction des députés en tant que groupe d'individus et la foule des spectateurs d'une salle de théâtre vient appuyer un argument déjà ancien en faveur de la liberté théâtrale, la censure du public³⁰⁴, mais que Gustave Isambert est le premier à envisager à la tribune en 1892 dans cette nouvelle perspective :

Il est un fait bien connu, qui a été constaté à maintes reprises par tous ceux qui ont suivi le théâtre, à toutes les époques, c'est qu'un public assemblé fait preuve de pudeurs et de vertus qui ne se rencontreraient pas chez la plupart des personnes, prises en particulier, qui composent ce public.

M. BARTHOU. Vous ne parlez pas des députés je suppose ? (*On rit*)

M. GUSTAVE ISAMBERT. Je réponds à la question que vous me posez, mon cher collègue. Il est absolument certain qu'il serait impossible d'apporter à la tribune telle ou telle conversation dont aucun de nous ne songe à se montrer choqué dans les couloirs (*Très bien ! très bien ! – Exclamations sur quelques bancs*). A ce sujet, je rappelle un fait qui me ramène à la question de la censure : M. le Ministre des Beaux-Arts est certainement un orateur toujours maître de sa parole ; nous l'avons vu cependant embarrassé une fois, le jour où notre collègue M. Millerand lui demandait ce qui l'avait choqué dans une pièce qu'il avait interdite³⁰⁵.

L'écart souligné par Isambert en matière de morale entre l'indulgence du député en tant qu'individu et la sévérité des députés en tant qu'assemblée anticipe la réflexion quasi-contemporaine que mène Gustave Le Bon dans *La Psychologie des foules*³⁰⁶. Couyba semble s'en inspirer deux ans plus tard, assimilant les députés pris en bloc à des censeurs sourcilleux pour mieux leur opposer la tolérance éclairée du public de

³⁰³ Cf. chapitre 6, II, §3. Alors qu'Emmanuel Arène n'arrive plus à placer trois phrases consécutives à la tribune, Floquet intervient, sidéré : « Il est impossible de continuer la discussion dans ces conditions. Tantôt d'un côté, tantôt de l'autre, on veut supprimer tous les arguments des orateurs. C'est vraiment incroyable ! ». Cunéo d'Ornano interrompt immédiatement : « C'est le procédé employé contre *Thermidor* ! ». *JO* du 30 janvier 1891, p. 153. Arène, épuisé, finit par descendre de la tribune sans avoir pu achever son discours...

³⁰⁴ Rappelons qu'il est énoncé par Robespierre dès le 13 janvier 1791. Cf. chapitre 3, I, §1.1.1

³⁰⁵ *JO* du 19 janvier 1892, p. 35. Allusion à l'interpellation du 24 janvier 1891 sur *La Fille Elisa* (cf. *supra*, §1.2). Dans son éditorial sur *Thermidor*, Charles Laurent rendait hommage aux qualités d'orateur de Léon Bourgeois tout en insistant sur son impuissance à convaincre cette fois-ci la Chambre : « M. Bourgeois, de qui la parole franche et nette emporte d'ordinaire les dernières hésitations de la Chambre, et qui *dit* ses discours avec l'art d'un sociétaire à part entière, n'a rencontré le plein succès qu'une fois ». *Le Matin* du 30 janvier 1891.

³⁰⁶ Gustave Le Bon, *La Psychologie des foules*, Paris, F. Alcan, 1895. Dans son Livre III, intitulé « Classification et description des diverses catégories de foules », l'auteur distingue parmi les cinq catégories qu'il établit « les assemblées parlementaires » (chapitre V).

théâtre³⁰⁷. Si l'on peut considérer ainsi jusqu'à un certain point les députés-spectateurs comme un ensemble homogène, l'hétérogénéité s'impose lorsqu'on évoque les orateurs à la tribune. Ceux qui interviennent sur le théâtre n'échappent pas à cette règle : leur rang, leur compétence, leur stratégie oratoire varient considérablement.

2 Intervenir à la Tribune

2.1 Ténors de la vie politique ou figurants ?

« J'ai dit moi-même à une autre occasion, que la vie politique en France, le système représentatif et parlementaire, absorbe les meilleurs comédiens d'entre les Français, et qu'en conséquence on ne trouve sur le véritable théâtre que ceux d'un talent médiocre »³⁰⁸. La célèbre boutade de Henri Heine résume à merveille l'un des lieux communs de la vie parlementaire dont il est un observateur avisé, celui d'une théâtralisation permanente dont la littérature physiologique fait ses délices³⁰⁹. Ce souci de mise en scène du discours politique, imposé par le rôle symbolique de la tribune dans un régime représentatif, induit dans les faits une nette hiérarchie entre les orateurs : « La Chambre a, comme le théâtre, ses premiers sujets, ses doublures, ses utilités et ses comparses³¹⁰ ». Le tableau qui suit propose un récapitulatif des interventions des « premiers sujets » sur le théâtre :

Orateur	Thème de l'intervention	Débat
Bertrand Barrère (de Vieuzac)	Interdiction de <i>Paméla ou la Vertu récompensée</i>	3 septembre 1793
Maurice Barrès	Attaque contre la censure (Interdiction de <i>l'Automne</i>)	6 mars 1893
Odilon Barrot	Attaque contre l'exercice de la censure (et plus généralement le système du privilège)	15 mars 1833
		6 mai 1834
		29 août 1835
Pierre-Antoine Berryer	Défense de la subvention du Théâtre-Italien	15-16 avril 1850
Georges Clémenceau	Pour l'interdiction de <i>Thermidor</i>	29 janvier 1891

³⁰⁷ « Vous savez comme moi que la question de la moralité ne se juge pas au théâtre de la même façon que dans la rue ou qu'ici même. Ici, quand on vous prend individuellement, dans les couloirs ou au sortir de cette Chambre, vous êtes tous des hommes indulgents et de très bonne composition, très courtois ; mais quand vous êtes réunis dans cette salle, je ne saurais dire par suite de quel contact vous devenez d'une sévérité excessive. Et je suis persuadé que si M. Bérenger était à ma place à la tribune pour vous faire un cours de morale, la Chambre ne tarirait pas d'applaudissements. Je vous demanderai simplement de remarquer qu'au théâtre il n'en est pas de même qu'ici ; on est plus indulgent, plus tolérant au point de vue de la morale ». *JO* du 3 décembre 1897, p. 2680.

³⁰⁸ Henri Heine, Lutèce. *Lettres sur la vie politique, artistique et sociale de la France*, Paris, Michel Lévy, 1855, p. 40. Lettre du 30 avril 1840, citée par Anne-Martin-Fugier, *op.cit.*, p. 230.

³⁰⁹ Cf. Bazin, « La Chambre des députés », *Paris ou Le Livre des Cent-et-Un*, t. 2, Paris, Ladvocat, 1831, p. 1-20 ; « L'intérieur de la Chambre des députés, par un député », *Le Nouveau Tableau de Paris au XIX^e siècle*, t. 3, Paris, Mme Béchet, 1834, p. 173-195 ; Pierre Bernard, *Physiologie du député*, Paris, Raymond-Bocquet, 1841 ; Eugène-Victor Briffault, « Le Député », *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIX^e siècle*, Paris, 1840-1842, rééd., vol 1, Paris, Omnibus, 2003, p. 267-276 ; Frédéric Soulié, « La Chambre des députés », *La Grande ville. Nouveau tableau de Paris comique, critique et philosophique*, vol 2, Paris, Au bureau central des publications nouvelles, 1843, p. 209-226.

³¹⁰ Pierre Bernard, *op. cit.*, p. 23.

Benjamin Constant	Attaque contre l'exercice de la censure	13 mai 1825
Georges Danton	Interdiction de l' <i>Ami des Lois</i>	16 janvier 1794
André-Marie Dupin	Défense des subventions théâtrales	26 mai 1836
	Défense du parlementarisme / cahier des charges	10 mai 1841
	Défense du droit des pauvres	12 mars 1851
Jules Favre	Défense de la liberté théâtrale	3 avril 1849
	Attaque contre le mauvais usage des subventions	20 juillet 1868
Louis-Antoine Garnier-Pagès	Défense de la liberté théâtrale (et plus généralement le système du privilège)	15 mars 1833
		6 mai 1834
Alexandre Glais-Bizoin	Défense de la liberté théâtrale	25 juin 1866
Victor Hugo	Défense du projet de loi de secours aux théâtres	17 juillet 1848
	Défense de la liberté théâtrale	3 avril 1849
Alphonse de Lamartine	Défense de la subvention de l'Odéon	30 mai 1846
	Défense de la subvention du Théâtre-Italien	16 avril 1850
René Le Chapelier	Défense de la liberté théâtrale	13 janvier 1791
François Mauguin	Attaque contre l'exercice de la censure	15 mars 1833
	Sur le Théâtre-Français	15 mars 1833 16 juin 1843
	Défense du parlementarisme / cahier des charges	1 ^{er} mars 1832
		26 mai 1836 10 mai 1841
Abbé Maury	Défense de la liberté théâtrale	13 janvier 1791
Honoré-Gabriel Riquetti de Mirabeau	Défense de la liberté théâtrale	13 janvier 1791
Albert de Mun	Contre l'interdiction de <i>Thermidor</i>	29 janvier 1891
Eugène Pelletan	Attaque contre le principe des subventions	19 juillet 1867
	<i>Idem</i> + attaque contre le droit des pauvres	20 juillet 1868
	<i>Idem</i> + défense de la liberté théâtrale	19 avril 1869
Ernest Picard	Attaque contre le mauvais usage des subventions	19 avril 1869
Félix Pyat	Défense du projet de loi de secours aux théâtres	17 juillet 1848
Maximilien Robespierre	Défense de la liberté théâtrale	13 janvier 1791
Jules Simon	Défense de la liberté théâtrale	25 juin 1866
	Défense ministérielle des subventions théâtrales	20 mars 1872
Adolphe Thiers	Défense ministérielle des subventions théâtrales	15 mars 1833
		2 juin 1835
		26 mai 1836
	<i>Idem</i> + Défense ministérielle de la censure	6 mai 1834
Défense ministérielle de la censure	29 août 1835	

Tous les grands orateurs parlementaires du XIX^e siècle sont amenés à prendre la parole sur le théâtre, à quelques exceptions notables près. Sous la monarchie de Juillet, Guizot, pourtant fin connaisseur de l'art dramatique et théoricien du drame romantique³¹¹, n'intervient jamais contrairement à son *alter ego* Thiers qui n'hésite pas à s'exprimer en tant que président du Conseil alors qu'il n'a plus directement en charge les théâtres royaux³¹². Emile Ollivier adopte sous le Second Empire la même posture que Guizot sous Louis-Philippe et laisse à l'opposition républicaine le quasi-monopole des interventions sur le chapitre. Sous la III^e République, ni Gambetta, ni Ferry, ni Jaurès ne participent aux

³¹¹ Guizot, « Vie de Shakespeare » dans Shakespeare, *Œuvres Complètes*, traduction de Letourneur revue par Guizot, Paris, Ladvocat, 1821. Pour restituer cette préface dans l'histoire littéraire du théâtre, cf. Anne Ubersfeld, *Le Drame romantique*, Paris, Belin Sup, 1996, p. 52-57 et Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Seuil « Points Essais », 2001.

³¹² Il est difficile d'en tirer des conclusions définitives. La situation n'aurait-elle pas été inverse si Guizot avait été ministre à la place de Thiers ? Ce dernier serait-il intervenu sur les subventions en tant que député ?

débats sur la censure ou les subventions théâtrales tandis que Poincaré, Briand et Barthou ne prennent la parole qu'en tant que ministre³¹³. Le silence de ces grands orateurs comparés à leurs prédécesseurs étonne compte-tenu de leur goût mondain pour le théâtre³¹⁴. Considéraient-ils que le sujet manquait de dignité « politique » ? Le jugeaient-ils trop futile ? Estimaient-ils qu'intervenir publiquement sur le théâtre reviendrait à dévaloriser leur réputation de grand orateur en s'abaissant à donner la réplique à des parlementaires-figurants ? En d'autres termes, n'y a-t-il pas chez eux une certaine forme de snobisme ou de réaction « aristocratique » face au tout-venant parlementaire qui voit dans le théâtre un sujet de débat démocratique par excellence, puisque chacun est censé pouvoir y prendre part sans compétence spécifique³¹⁵ ?

En effet, les « doublures », les « utilités », voire les figurants, profitent parfois des débats sur les subventions théâtrales pour faire entendre leur voix. Au lendemain du débat sur les subventions du budget 1832, un journaliste du *Figaro* écrit : « Il ne faut pas compter dans la discussion quelques menus orateurs, diseurs sans importance, que la Chambre ne prend même pas la peine d'écouter³¹⁶ ». Certains inaugurent par le théâtre leur apprentissage de la tribune, épreuve souvent difficile comme le rappelait Briffault sous la monarchie de Juillet : « Présentement un député fait hommage de son premier discours, comme Thomas Diafoirus offrait la thèse qu'il devait soutenir sur une femme morte avec son premier embryon³¹⁷ ». C'est le cas de Lebon qui ouvre le débat sur le projet de loi élaboré par la commission de 1891 sur la censure par un trop long discours. Le député de Seine-Inférieure, qui commence plutôt bien mais finit par susciter une certaine impatience, choisit alors d'explicitier sa posture : « Je suis à cette tribune pour exprimer mon opinion et je crois que je n'ai pas abusé jusqu'ici des instants de la

³¹³ Cf. les séances à la Chambre du 15 février 1895 et au Sénat du 4 avril suivant (Poincaré) ; séance du 26 décembre 1907 au Sénat (Briand) ; séance au Sénat du 9 avril 1897 (Barthou).

³¹⁴ Cf. Sylvie Brodziak, « Théâtre » in Georges Clemenceau, *Correspondance (1858-1929)*, Paris, Robert Laffont, 2008, p. 1053-1054 ; Jean-Baptiste Duroselle, *Clemenceau*, Paris, Fayard, p. 333-336 ; Susan Foley et Charles Sowerwine, « Goûts et habitudes théâtrales d'une "nouvelle couche sociale" : Léonie Léon et Léon Gambetta au Théâtre », dans Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon (dir.), *Au Théâtre ! La sortie au spectacle [...]*, op. cit., p. 225-240 ; François Roth, *Poincaré*, Paris, Fayard, p. 146.

³¹⁵ Cette hypothèse peut se vérifier avec Clemenceau. Sa fameuse intervention sur *Thermidor* s'explique parce que le cœur du débat met en jeu l'histoire de la Révolution plus que le statut du Théâtre-Français. Pour les débats sur les subventions théâtrales, Clemenceau ne monte jamais à la tribune alors qu'il intervient dans un cadre plus feutré mais avec sa véhémence habituelle au sein de la commission du budget !

³¹⁶ *Le Figaro* du 2 mars 1832. L'auteur de l'article cite L'Herbette et Jules de La Rochefoucauld.

³¹⁷ Briffault, « Le Député », *Les Français peints par eux-mêmes [...]*, op.cit., p. 273. L'allusion de Briffault est assez approximative d'un point de vue littéraire : Thomas Diafoirus tire une thèse de sa poche qu'il présente à Angélique : « J'ai contre les Circulateurs soutenu une Thèse qu'avec la permission de Monsieur [Argan] j'ose présenter à Mademoiselle, comme un hommage que je lui dois des prémices de mon esprit ». Cf. Molière, *Le Malade imaginaire* (Acte II, scène 5).

Chambre, puisque c'est la première fois que je parle devant elle (*Très bien ! très bien !*)³¹⁸ ». Paul Vigné n'a encore que très peu d'expérience lorsqu'il interpelle sur l'interdiction des *Ames solitaires*, ce qui explique le choix d'une posture modeste et d'un discours plus concis et plus nerveux³¹⁹. D'autres députés semblent n'avoir d'autre but que de faire inscrire leur nom au compte rendu officiel. Alfred Dupont³²⁰ illustre cette volonté jusqu'à un point caricatural lorsqu'il avoue « improviser complètement » juste après l'intervention de Jules Simon le 20 mars 1872 : « Messieurs, je suis on ne peut plus embarrassé pour justifier ma présence à cette tribune dans une question sur laquelle je ne suis en quoi que ce soit préparé à répondre au magnifique langage que vous venez d'entendre (*Mouvements divers*) »³²¹. Quelques figurants enfin, à force de persévérance, parviennent à progresser dans la hiérarchie des orateurs et gagner une certaine notoriété, même si elle n'est pas toujours flatteuse. Filant la métaphore théâtrale, Camille Cousset commence par s'indigner des réactions d'impatience qu'il suscite lors de sa première intervention sur les subventions en 1888 :

Vous criez "Aux voix", messieurs ; je ne suis cependant pas encombrant, je ne monte pas souvent à la tribune ; mais puisque je me suis décidé à parler des théâtres, vous me permettrez bien de vous dire qu'il ne viendra à la pensée de personne de considérer nos séances du Parlement comme des représentations théâtrales, où les premiers sujets seuls auraient le droit de parler (*Parlez !*), en écartant de la tribune ceux de vos collègues qui, quelques modestes qu'ils soient, y montent pour accomplir leur devoir de représentants du peuple³²².

En 1891, à l'issue de sa quatrième intervention sur le même sujet, il est devenu une figure incontournable de « béotien » dans la presse parisienne et a inscrit son nom dans la mémoire théâtrale des débats parlementaires³²³. Ténor, second rôle, figurant : la hiérarchie des orateurs peut-elle être corrélée avec leurs compétences sur le théâtre ?

³¹⁸ JO du 19 janvier 1892, p. 20.

³¹⁹ « Je vous demande, messieurs, dix minutes d'attention, qui, vous l'avouerez, ne sont pas grand chose dans l'existence d'une législature, mais qui me suffiront à développer ma pensée. En me les accordant vous ferez preuve de bienveillance à l'égard d'un collègue nouveau, et vous montrerez ainsi que rien de ce qui touche à la vie artistique et littéraire de ce pays ne vous laisse indifférents ». JO du 21 janvier 1894, p. 58.

³²⁰ Alfred Dupont (1813-1887), député du Nord entre 1872 et 1876 siégeant au centre droit.

³²¹ JO du 21 mars 1872, p. 2003. Son discours illustre parfaitement l'analyse au vitriol que fera ensuite Vigné d'Octon à propos du « calme imperturbable de ces diarrhéiques bavards, qui s'installent à la tribune aussi aisément qu'aux water-closets, dont la bêtise est cuirassée d'un triple airain, sur lequel glisse le ridicule, qui prennent des lazzis pour des compliments, le bruit de leurs lèvres pour de l'éloquence, et ne descendent qu'après avoir fait le vide ». Vigné d'Octon, *Les Grands et les petits mystères [...] op. cit.*, p. 145.

³²² JO du 9 mars 1888, p. 856. Séance du 8 mars.

³²³ Sur Cousset, cf. *infra*, III, §1.2. Disons simplement ici que Camille Cousset (1833-1895), avocat, fils d'un proscrit du coup d'Etat du 2 décembre réfugié à Chambéry, fut député radical de la Creuse de 1885 à 1893. Une semaine avant le soixantième anniversaire de la première de *Robert le Diable*, Albert Millaud parodie une scène du célèbre opéra de Meyerbeer qu'il intitule « Cousset-le-Diable » ! (*Le Figaro* du 14 novembre 1891).

2.2 Des compétences particulières ?

Nos députés saisissent très diversement la question des théâtres : c'est-à-dire que quelques-uns l'entendent fort peu, un grand nombre excessivement mal et la grande majorité n'y comprend rien du tout. Qu'en arrive-t-il chaque année, lors de la discussion du budget des Beaux-Arts ? C'est que les interprètes des premiers (de ceux qui soupçonnent la matière) se livrent, dans des discours inutiles, à des généralités rebattues, dont les Députés de la seconde catégorie (ceux que les frais d'éloquence annuelle n'éclaircit pas davantage) ne retirent aucun profit ; et que les derniers ripostent en demandant *la clôture*³²⁴.

Au moment même où le néologisme de « dramocratie » apparaît sous la plume d'un critique dramatique³²⁵, son confrère du *Courrier des Théâtres* persifle l'incompétence supposée de la Chambre dans son ensemble en matière théâtrale. Un demi-siècle plus tard, on peut lire dans *Le Figaro* à l'issue du débat sur les subventions théâtrales du 8 mars 1888 cette remarque désabusée : « Je ne crois pas faire injure aux députés de la France, en affirmant que le premier venu des boulevardiers possède, en ces affaires de théâtre, une compétence et une expérience qui leur manque³²⁶ ». La permanence d'un constat aussi sévère est-elle justifiée ? Trois critères peuvent servir de test.

2.2.1 L'expérience mondaine : une connaissance puisée au spectacle ?

« L'autre jour, nous étions à la Chambre des députés. Au moment où la séance allait commencer, la porte de notre tribune s'ouvrit, et une jeune femme vint se placer près de nous. C'était mademoiselle Rachel. Aussitôt, tous les yeux et toutes les lorgnettes (*car MM. les députés ont presque tous à la Chambre leurs lorgnettes de spectacle*) se tournent de son côté³²⁷ ». Par cette mention en apparence anodine, Delphine de Girardin rappelle combien le goût du spectacle était répandu chez les parlementaires au temps de la « dramocratie » : la sortie au théâtre constitue alors une part essentielle des pratiques mondaines de la vie parisienne³²⁸, et le demeure tout au long du siècle. Les débats sur le théâtre, à travers un procédé de mise en abîme, confirme l'existence de cette sociabilité théâtrale pour les parlementaires, pris dans leur ensemble ou à titre individuel. En 1837, le ministre Montalivet veut prouver à Auguis que les opéras-comiques contemporains ont autant de succès populaire que ceux du XVIII^e siècle en leur temps et prend à témoin les députés présents : « J'en appelle à vous tous³²⁹ ». En

³²⁴ *Courrier des Théâtres* du 4 juin 1838.

³²⁵ Cf. introduction.

³²⁶ *Le Figaro*, 9 mars 1888. L'auteur de la chronique du Palais-Bourbon signe « Pas-Perdus ».

³²⁷ Delphine de Girardin, *op. cit.*, p. 309. Lettre X, 28 mars 1840. Souligné par nous

³²⁸ Anne Martin-Fugier, *La Vie élégante [...]*, *op. cit.*, p. 308-314.

³²⁹ *AP* (2^{ème} série), t. 113, 29 juin 1837, p. 577.

1850, Pierre Sainte-Beuve procède de la même façon pour accréditer sa thèse du laxisme de la censure morale sous le précédent gouvernement³³⁰. Les débats de la III^e République comportent des allusions similaires à la pratique de spectateur des députés. Cette expérience renvoie d'abord aux « petites places » occupées au temps de leur jeunesse. Camille Claude, qui voudrait garantir pour les étudiants l'accès au parterre du Théâtre-Français, prend à parti ses collègues en 1872 : « Messieurs, avez-vous été au parterre du Théâtre-Français ? (*Oui ! oui !*). Il y a longtemps, sans doute, alors³³¹ ! ». De son côté, Henri Roujon, qui veut prouver en 1895 le coût inutile des représentations à prix réduits à l'Opéra, fait aussi appel aux lointains souvenirs des députés : « Nous avons tous été dans notre enfance, avec nos familles, aux places modestes de l'Opéra, et nous en avons gardé un bon souvenir³³² ». L'expérience de spectateur peut aussi renvoyer à un présent immédiat : en 1897, Lucien Hubert critique l'Odéon et voudrait réformer son comité de lecture, mais précise faire cette demande « simplement et très brièvement, car je ne voudrais pas à cette heure tardive vous empêcher, en prolongeant une discussion sur les théâtres, de vous y rendre ce soir si un fauteuil vous y attend³³³ ».

Invoquée à titre individuel, cette expérience de spectateur vise à convaincre l'auditoire du bien-fondé de l'argumentation développée. Très rares sont ceux qui s'en démarquent ouvertement. Le marquis de Gabriac comme le vicomte Dubouchage reconnaissent en 1843 devant les pairs ne fréquenter que rarement les théâtres, ce qui ne les empêche pas de revendiquer une légitimité pour en parler, le premier en vertu de son expérience ponctuelle de spectateur malgré tout³³⁴, le second grâce à la presse³³⁵. Le député socialiste du Gard Ulysse Pastre précise en 1900 dans sa question portant sur la vente des billets des théâtres pendant l'Exposition universelle : « Je n'ai ni les moyens, ni les loisirs qui me permettent d'être un habitué des théâtres, des théâtres subventionnés pas plus que des autres. Si je prends la parole aujourd'hui, c'est que j'ai reçu des plaintes nombreuses d'amis de province qui ont été dupés, volés et injuriés et quelquefois

³³⁰ Cf. chapitre 3, III, §4.

³³¹ *JO* du 21 mars 1872, p. 2005. Sur l'amendement du député de la Meurthe, cf. Chapitre 2, III, §3.1.1.

³³² *JO* du 16 février 1895, p. 351. La généralisation est très abusive pour de nombreux députés de province.

³³³ *JO* du 3 décembre 1897, p. 2691.

³³⁴ « Je ne fréquente pas assidûment les spectacles ; mais je sais ce qui s'y passe ; j'y vais quelquefois, et je déclare que j'ai eu à gémir, sous le rapport religieux, de ce que j'y ai vu ». Il évoque par la suite *Les Huguenots* sans citer nommément l'opéra. *MU* du 28 mai 1843, p. 1285.

³³⁵ Cf. *supra*, I, §2.3. Dubouchage a une connaissance parfois très approximative des pièces qu'il cite. Il revient ainsi sur l'interdiction le 12 janvier 1793 [en fait le 13] de *L'Ami des Lois* de Laya, « cette pièce dans laquelle se trouvaient ces mots admirables : *Des lois et non du sang !*, noble protestation contre l'assassinat du meilleur des rois ». La formule est en réalité de Chénier dans *Caius Gracchus*, tragédie en 3 actes créée au Théâtre de la République le 9 février 1792...

bousculés par-dessus le marché [*sic*]³³⁶ ». Au contraire, Glais-Bizoin et Chaix d'Est-Ange disputent sous le Second Empire de la qualité du répertoire de l'Odéon en ironisant sur leur fréquentation réciproque du théâtre³³⁷. Le procédé se perpétue sous la III^e République, de façon originale avec René Chauvin. Alors que Roujon conteste le caractère inaccessible du parterre pour le grand public lors des soirées d'abonnement du Théâtre-Français, le député socialiste assène un argument d'autorité qu'il juge imparable et qui semble désarmer son contradicteur : « Je sais parfaitement, monsieur le commissaire du Gouvernement, ce qui se passe au Théâtre-Français. Cela vous paraît extraordinaire, mais c'est cependant bien naturel : j'ai été coiffeur à ce théâtre³³⁸ ». Enfin, les jugements esthétiques sur la qualité des représentations des théâtres subventionnés s'appuient parfois explicitement sur une expérience personnelle et non pas seulement sur la presse ou le rapport de la commission. Au député Levraud qui critique dans son interpellation du 14 février 1906 la médiocrité du répertoire de l'Opéra-Comique, Jumel prend la défense d'Albert Carré en arguant de ses compétences : « je suis un vieil amateur de musique, en ayant entendu, et de très bonne dans ma famille. Je fréquente l'Opéra-Comique, beaucoup moins l'Opéra, parce que je le juge moins bon³³⁹ ». Intériorisée le plus souvent mais parfois explicitée à la tribune, la pratique de spectateur sous-tend la prise de parole du parlementaire sur le théâtre et peut servir de caution à son argumentation. Mais en cette matière, le recours aux chiffres demeure bien plus fréquent et irremplaçable.

2.2.2 Le recours aux chiffres : « l'ultima ratio théâtrale ? »

17 juillet 1848 : Félix Pyat monte à la tribune pour convaincre les représentants de voter un secours de 680 000 francs pour les théâtres de Paris. Après une envolée lyrique sur la suprématie théâtrale de la France en Europe, le député attaque le versant

³³⁶ JO du 4 juillet 1899, p. 1769.

³³⁷ « L'honorable M. Glais-Bizoin, qui prend quelquefois la peine d'y aller...(*On rit*) / M. GLAIS-BIZOIN. J'y allais autrefois avec plaisir, mais... / M. LE COMMISSAIRE DU GOUVERNEMENT. Je ne vous dis rien de personnel, et ce n'est pas la peine de m'interrompre (*On rit. – Parlez ! parlez !*) ». Glais-Bizoin reprend la parole plus tard pour avoir le dernier mot : « Ce qu'a dit M. le commissaire du Gouvernement me prouve qu'il fréquente ce théâtre beaucoup moins que moi ». ASCL, 1866, t. 9, p. 198 et p. 200. Séance du 25 juin 1866. Cf. chapitre 8, II, §2.3.

³³⁸ JO du 3 décembre 1897, p. 2690. René Chauvin (1860-1936) fut député socialiste de la Seine de 1893 à 1898. Enfant, il fut galibot dans les mines de Montperthuis avant d'apprendre le métier de coiffeur auquel il resta très attaché : il créa en effet la Chambre syndicale des ouvriers coiffeurs, l'Orphelinat des coiffeurs et dirigea le journal *La Fédération des coiffeurs de France* entre 1889 et 1890. Son argumentation sur le Théâtre-Français est appuyée sur un article d'Emile Bergerat qu'il cite à la tribune. Chauvin propose un système de distribution de places gratuites attribuées par roulement aux ouvriers comme à Lille. Cf. Chapitre 2, III, §3.1.1.

³³⁹ JO du 15 février 1906, p. 749. Nous n'avons pu expliciter l'allusion à sa « formation » musicale. L'exemple peut se rapprocher de Ferdinand Hérold, sénateur de la Seine de 1876 à 1882, et fils du célèbre compositeur.

économique de son discours qui fait défiler le chiffre des recettes théâtrales, le droit des pauvres, les droits d'auteurs et le nombre de personnes qui vivent du théâtre. Au terme de cette comptabilité, Félix Pyat conclut : « Pardon de ces chiffres, mais on ne peut plus avoir raison sans cela. Le chiffre a remplacé le canon sur la dernière raison³⁴⁰ ». S'il est difficile de dater l'origine de ce phénomène avec précision, il est indéniable qu'il est lié au parlementarisme : pour tenter d'emporter la conviction, « l'éloquence des chiffres » est rapidement devenue une arme stratégique aux côtés de l'éloquence du verbe, tant du côté de l'opposition que du gouvernement³⁴¹. Le théâtre se prête bien aux « arguments comptables », ce qu'un journaliste souligne dès le début de la monarchie de Juillet : « M. Laurence captive un peu plus l'attention. Le procureur-général débite un long réquisitoire contre les subventions dramatiques ; il procède par chiffres, selon son habitude. Il est vrai qu'il avait déclaré en commençant vouloir mettre de côté la question de l'art pour ne s'occuper que de la question financière, comme si dans ce débat l'intérêt de l'art ne dominait pas tous les autres³⁴² ». Le recours aux chiffres serait donc une façon d'abaisser le niveau des débats sur le théâtre en les ramenant à de plates considérations matérielles. Pourtant, il est incontournable car tous les enjeux posés par les débats théâtraux y font appel de près ou de loin.

Trois registres différents permettent d'en prendre la mesure : les salles, l'économie du spectacle, le répertoire. Le débat sur la reconstruction d'un théâtre subventionné entraîne une véritable bataille de chiffres dont le nouvel Opéra – futur Palais-Garnier – fut un objet passionnel à partir de 1861³⁴³. L'économie du spectacle fait appel à de multiples critères comptables dans le cadre du vote de la subvention. C'est d'abord la volonté de légitimer la subvention par la démonstration d'un « retour sur investissement » d'un point de vue symbolique et matériel³⁴⁴. C'est ensuite l'examen

³⁴⁰ *MU* du 18 juillet 1848 (voir notre annexe n°20). Pyat se réfère implicitement à l'inscription latine *ultima ratio* qui figurait sur les canons de l'armée au temps de Louis XIV.

³⁴¹ Nommé sous-secrétaire d'Etat à l'Intérieur auprès du ministre de Gasparin dans le 1^{er} ministère Molé (6 septembre 1836-15 avril 1837), Rémusat se souvient : « Le ministre m'encouragea à préparer pour les Chambres tous les documents possibles. "Je veux, me dit-il, les bourrer de statistique". Je ne demandais pas mieux. Nous tombâmes d'accord de publier sur tous nos services des rapports généraux qui fissent connaître l'état présent des choses pour servir de base aux améliorations que nous avions en vue ». Charles de Rémusat, *Mémoires de ma vie*, t. 3, Paris, Plon, 1960, p. 179. Dans sa *Physiologie du député*, Pierre Bernard condense en une formule cette évolution à propos du ministre à la tribune : « On l'interpelle, on l'accuse sur des chiffres, et il prépare en ce moment une soustraction ». Pierre Bernard, *op. cit.*, p. 48.

³⁴² *Le Figaro* du 2 mars 1832. Justin Laurence (1794-1863) fut député des Landes de 1831 jusqu'à la fin de la monarchie de Juillet et siégea au centre-droit. Il fut nommé avocat général à la cour de Pau le 11 novembre 1830 avant d'être destitué de sa fonction à la fin de la session 1832.

³⁴³ Pour l'analyse détaillée, cf. Chapitre 5, III, §1.2.

³⁴⁴ Cf. chapitre 2, II.

détaillé des recettes et des dépenses d'un théâtre subventionné : part du droit des pauvres³⁴⁵ et des droits d'auteurs³⁴⁶ prélevés sur la recette ; nombre de billets de faveur distribués³⁴⁷ ; coût des décors des théâtres lyriques ; appointements accordés aux « étoiles » ou au contraire au petit personnel³⁴⁸. C'est enfin le débat technique sur le prix des petites places et le coût des représentations à prix réduits entraîné par la nécessité de « démocratiser » l'accès aux théâtres subventionnés³⁴⁹. Quant aux débats sur le répertoire – la question de l'art par excellence – ils n'échappent pas à des considérations quantitatives qui servent de support à une réflexion de nature esthétique : répartition de la subvention entre art dramatique et art lyrique ; querelle des Anciens et des Modernes à propos de la part respective des œuvres du répertoire et des créations ; controverse entre la volonté d'ouvrir le répertoire à des œuvres internationales et la tentation d'un repli nationaliste³⁵⁰ ; respect ou infraction du cahier des charges eu égard au nombre d'actes à monter³⁵¹ ; nombre d'œuvres examinées par les comités de lecture du Théâtre-Français et de l'Odéon³⁵².

D'où viennent tous ces renseignements chiffrés qu'avancent les députés ? Sont-ils fiables ? Ceux qui interviennent en ce sens s'appuient en majorité sur le rapport de la commission du budget, dont des extraits sont souvent cités au cours du débat. Certains puisent leurs renseignements auprès de la régie des indigents pour avancer des chiffres de recettes théâtrales³⁵³. Quelques-uns choisissent de taire l'origine de leur source, tout en affirmant qu'elle est parfaitement fiable : posture que prend Fulchiron en 1837 sur les primes d'auteurs versés par l'administration du Théâtre-Français³⁵⁴ ou Magnin sur la construction de l'Opéra³⁵⁵. A ce type de « confidences qui pourraient être inexactes », Jules Simon oppose en 1872 la « démonstration péremptoire » qui résulte selon lui du

³⁴⁵ Cf. chapitre 1, III, §3.

³⁴⁶ Cf. chapitre 8, II, §2.1

³⁴⁷ Cf. chapitre 5, I, §3.1

³⁴⁸ Cf. chapitre 9, II.

³⁴⁹ Cf. chapitre 2, III, §1. Roujon annonce clairement sa ligne de défense comme directeur des Beaux-Arts dans le débat du 2 décembre 1897 à la Chambre : « C'est maintenant avec quelques chiffres qui ont leur éloquence que je demande la permission de répondre à l'honorable M. Chauvin ». *JO* du 3 décembre 1897, p. 2691.

³⁵⁰ Sur ces trois thèmes, cf. Chapitre 7.

³⁵¹ Cf. chapitre 5, II, §2.

³⁵² Cf. chapitre 8, III, 1.1.

³⁵³ C'est le cas d'Auguis à la Chambre des députés le 26 mai 1836 (*AP* (2^{ème} série), t. 104, p. 322) et de Tillancourt au Corps législatif le 19 juillet 1867 (*ASCL*, 1867, t. 10, p. 210).

³⁵⁴ « Je ne puis donc savoir que ce que des personnes que je crois des gens d'honneur m'ont assuré. M. le rapporteur, qui a eu peut-être les mêmes documents que moi, les a eus probablement de la même source ; ce sont, au surplus, des faits qui n'ont pas passé par nos mains, et dont nous ne pouvons pas être personnellement responsables (*Rumeurs diverses*) ». *AP* (2^{ème} série), t. 104, p. 322. Séance du 26 mai 1836.

³⁵⁵ « Quant à moi, je vous oppose un autre chiffre ; je ne vous donne pas la source où je l'ai puisé, mais il me vient de bonne part ». *ASCL*, 1870, t. 3, p. 172. Séance du 26 avril 1869 (cf. chapitre 5, III, §1.2).

relevé précis effectué à partir des registres des théâtres³⁵⁶. D'autres enfin font leur propre calcul des recettes pour aboutir à une arithmétique aussi simpliste qu'idéologique. Bourdon de Vatry³⁵⁷ conteste le chiffre des bénéfices minimes réalisés par l'Opéra en 1836 – « 11 000 et quelques 100 francs » – qu'avait annoncé Montalivet en citant la commission des théâtres royaux, et se livre à un exercice d'arithmétique à la tribune qui le conduit à réévaluer le bénéfice potentiel à 450 000 francs, et conclure à propos du ministre : « Je pense donc qu'il a été mal informé³⁵⁸ » ! Certains radicaux développent également une arithmétique élémentaire sous la III^e République. Bontoux voit ainsi dans l'augmentation du nombre des représentations à l'Opéra une augmentation proportionnelle des recettes, oubliant au passage ce léger détail que sont les dépenses³⁵⁹, et propose en outre une taxe permanente sur les places de luxe des trois grands théâtres subventionnés, sans rien comprendre à la nature des représentations dites de galas³⁶⁰. Quant à Victor Leydet, son discours en 1896 montre combien l'idéologie peut prendre le pas sur la réalité financière sur une question aussi sensible que celle du théâtre populaire. Alors que Delcassé lui fait remarquer que l'expérience des représentations à prix réduits données à l'Opéra pendant la saison 1892-1893 s'est traduite par « une perte de 600 000 francs », le député des Bouches-du-Rhône lui répond avec hauteur : « La question n'est pas bien connue et l'honorable M. Delcassé, qui m'interrompt, n'est évidemment pas au courant de ce qui s'est passé. Les

³⁵⁶ JO du 21 mars 1872, p. 2001.

³⁵⁷ Alphonse Bourdon de Vatry (1793-1871) fut député de la Moselle de 1835 à 1848 et de 1849 à 1851 et siégea avec la majorité conservatrice. Il disposait en 1837 de huit places à l'Opéra aux premières loges (n°41 et 42). Cf. Jean-Louis Tamavaco, *Les Cancans de l'Opéra. Le Journal d'une habilleuse (1836-1848)*, 2 vol, Paris, CNRS éd, 2000, p. 375.

³⁵⁸ AP (2^{ème} série), t. 113, p. 576-578. Séance du 29 juin 1837. Son intervention avait pour but de rappeler à la Chambre le droit de casser le traité, à un moment où le député prend provisoirement ses distances avec le 2^{ème} ministère Molé. Deux ans plus tard, Bourdon de Vatry se montre plus avisé en citant cette fois un bénéfice annuel de 96 000 francs à partir de « nouveaux renseignements dont je rends hommage à M. le comte Duchâtel, qui a donné l'ordre à ses bureaux de me les communiquer ». AP (2^{ème} série), t. 127, p. 628. Séance du 15 juillet 1839. La demande du député avait été transmise le 7 juin précédent par Cavé à Léon Pillet, commissaire royal près les théâtres lyriques (F²¹ 1052). Au passage, de Vatry reconstruit devant la Chambre sa posture lors du débat de 1837 : « On me répondit alors de ces mêmes bancs ministériels que les bénéfices de l'entreprise n'étaient que de 11 000 francs. Je dus passer condamnation, en recevant cette déclaration d'une source respectable ». Il est pleinement revenu alors dans le giron ministériel...

³⁵⁹ « Au lieu d'ouvrir les portes de l'Opéra 192 fois par an, qu'on joue 300 fois et que dans ces représentations on utilise les non-valeurs dont je viens de parler, la moyenne des recettes journalières étant de 14 000 francs, on aura immédiatement 1 400 000 francs de plus à l'actif de l'opéra, et l'Etat n'aura plus besoin d'intervenir (*Très bien ! très bien ! à droite*) ». JO du 18 décembre 1884, p. 2827.

³⁶⁰ Bontoux a établi le nombre de places de luxe, détaillées par catégorie pour chacun des trois théâtres : Opéra : 977 (sur 2156 places au total) ; Opéra-Comique : 539 (sur 1500) ; Comédie-Française : 549. Cette « taxe somptuaire » serait uniforme quelle que soit la catégorie : 4 francs à l'Opéra (192 représentations) ; 1,50 franc à l'Opéra-Comique et à la Comédie-Française (350 et 390 représentations). S'il n'ose pas donner le résultat à la tribune, la mesure n'en rapporterait pas moins selon lui 750 336 francs (977x4x152) à l'Opéra, 282 975 francs (539x1,5x350) à l'Opéra-Comique et 321 165 francs (549x1,5x390) à la Comédie-Française !

représentations à prix réduits n'ont eu qu'un défaut aux yeux des directeurs de l'Opéra, c'est qu'elles ont trop bien réussi. Elles attiraient trop de monde et rapportaient trop d'argent [*sic*]³⁶¹ ». Si le recours aux chiffres, d'accès relativement aisé, est donc monnaie courante sur le théâtre au prix d'erreurs factuelles, le cadre juridique n'était-il pas un obstacle « technique » garantissant plus de compétence dans la prise de parole ?

2.2.3 Le recours au droit : des spécialistes de la législation théâtrale ?

Les grands avocats-parlementaires, qui sont à la fois ténor du barreau et de la Chambre, connaissent généralement bien la législation théâtrale. Celle-ci a en effet toute sa place dans la formation reçue au sein des « conférences³⁶² », corporatiste comme la Conférence du stage³⁶³ ou politique comme les conférences d'éloquence³⁶⁴. Sous la monarchie de Juillet, les interventions de Garnier-Pagès et Odilon Barrot sont nourries par leur expérience d'avocat, leur discours à la tribune sur la censure étant le prolongement de leur plaidoirie pour défendre les pièces interdites de Fontan et Hugo devant le tribunal de commerce de Paris³⁶⁵. Certes, Mauguin pourrait incarner en apparence un contre-exemple : alors qu'il fut en 1828 avocat des théâtres secondaires dans le procès qui les opposa à l'Opéra au sujet de la redevance du vingtième, il déclare en 1833 : « Je ne connais pas assez cette question du privilège pour la traiter dans ce moment », tout en contestant l'arbitraire qui résulte de l'absence de concurrence³⁶⁶. Toutefois, la reconnaissance de ses compétences juridiques en matière théâtrale est scellée par son entrée au conseil judiciaire du Théâtre-Français en 1830, appartenance

³⁶¹ JO du 29 novembre 1896, p. 1828. Delcassé persiste et affirme à juste titre qu'elles faisaient perdre 20 000 francs par représentation, mais Leydet persiste lui aussi ! Rappelons que l'estimation des pertes totales se monte à 550 000 francs. Cf. chapitre 2, III, §3.1.2.

³⁶² Cf. Anne-Martin Fugier, « La formation des élites : "les Conférences" sous la Restauration et la monarchie de Juillet », *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, t. XXXVI, avril-juin 1989, p. 211-244.

³⁶³ Cf. Jean Joana, *op. cit.*, p. 89-124. Classé premier secrétaire de la conférence du stage de 1882-1883, Poincaré déposa parmi trois sujets de droit civil celui intitulé : « Les tribunaux peuvent-ils, en cas de refus du mari, autoriser la femme à publier une œuvre littéraire et à faire représenter une œuvre dramatique dont elle est l'auteur ? » ; son secrétaire Maurice Colrat de Montlosier, deuxième secrétaire lors de la conférence de stage de 1895-1896 avait plaidé sur « le problème de droit dans le théâtre contemporain ». Cf. François Roth, *op. cit.*, p. 161-162 et p. 167-168.

³⁶⁴ Cf. Jean Joana, *op. cit.*, p. 125-159. La liste des projets présentés à la Conférence Molé en 1840-1841 prévoit un thème « sur l'organisation théâtrale » (*Ibidem*, p. 141), c'est-à-dire le système du privilège. Dans le cadre de la Conférence La Bruyère, Ernest Camescasse (1838-1897) approuve le décret du 6 janvier 1864 sur la liberté des théâtres tandis qu'Eugène Le Bègue, comte de Germiny (1841-1898) défend le système du privilège. Cf. Ernest Camescasse, « La Liberté des théâtres », *Revue française*, 1864, p. 195-213 et Eugène de Germiny, *La Réforme théâtrale. Rapport sur le travail de M. Camescasse : La liberté des théâtres*. Extrait de la Conférence La Bruyère, 1864-1865, p. 33-75.

³⁶⁵ *Le Procès d'un maréchal de France* de Fontan et *Le roi s'amuse* de Hugo. Cf. chapitre 3, I, §1.1.2.

³⁶⁶ AP (2^{ème} série), t. 81, p. 256. Séance du 15 mars 1833. Sur le procès contre la redevance de l'Opéra et son écho à la Chambre, cf. Chapitre 1, III, §1. Mauguin était déjà député mais n'intervient pas.

que Mauguin explicite dès 1832 en promettant qu'elle n'entrave pas son indépendance³⁶⁷. Enfin, Edmond Blanc et Alexandre Vivien, co-auteurs d'un *Traité sur la législation des théâtres* en 1830 considéré comme une référence juridique sur le sujet, sont incontestablement les deux meilleurs spécialistes sous la monarchie de Juillet³⁶⁸. Le premier intervient deux fois à la tribune sur la liquidation des pensions de l'Opéra³⁶⁹, et fait partie de plusieurs commissions au début du régime³⁷⁰. Le second prend la parole à trois reprises dans les débats sur les subventions³⁷¹, critiquant en particulier le système du privilège parce que son application laxiste entraîne des effets économiques néfastes sur l'industrie théâtrale³⁷². Dans son esprit toutefois, le droit prime clairement à la tribune sur la comptabilité théâtrale : « Faut-il entrer dans tous les détails des dépenses, des costumes, d'éclairage, d'orchestre ? Faut-il rechercher le prix auquel on a payé la voix de telle chanteuse célèbre ? Une telle discussion ne me paraît pas digne de la chambre³⁷³ ». Ajoutons enfin que si la censure n'est pas son thème de prédilection comme orateur, l'étude qu'il en fit dans ses *Etudes administratives* (1844) sert de référence, citée aussi bien dans les rapports parlementaires qu'à la tribune³⁷⁴.

Il faut attendre la III^e République pour retrouver des députés-juristes spécialistes de la question théâtrale qui interviennent à la tribune. Edouard Charton, rapporteur du projet de loi sur les théâtres examiné par le Conseil d'Etat en 1849-1850, s'appuie sur cette expérience pour critiquer le caractère bâclé du projet de loi sur le rétablissement de la censure préventive présenté devant l'Assemblée nationale le 24 juin 1874, au cours d'une séance où les députés ne sont ni nombreux, ni enclins à prendre la parole sur le

³⁶⁷ « Je viens à la Comédie-Française. Depuis 18 mois j'ai l'honneur d'être membre de son conseil judiciaire ; ces fonctions sont purement gratuites, sans cela je ne parlerais ni ne voterais en faveur ni au préjudice de ce théâtre. J'ai cru cependant devoir vous prévenir de cette qualité ; je craindrais de me laisser aller involontairement à l'intérêt qu'on porte toujours aux hommes et aux établissements que l'on connaît ». *AP* (2^{ème} série), t. 75, p. 695. Séance du 1^{er} mars 1832.

³⁶⁸ Pasquer, propriétaire du théâtre des Variétés de Nantes, se plaint d'avoir été obligé de louer sa salle au directeur du Grand-Théâtre au détriment d'un directeur particulier d'une troupe de variétés qu'il avait choisi et fait référence dans sa pétition datée du 12 décembre 1837 au *Traité sur la législation des théâtres*. Il estime que son droit a été bafoué, car celui-ci « a été reconnu par Messieurs Vivien et Edmond Blanc et par d'autres jurisconsultes distingués (ci-joint leur opinion) » (C 2157).

³⁶⁹ Voir les séances du 6 avril 1838 et du 11 juin 1845. Sur le fond du problème cf. Chapitre 9, II, §3.1

³⁷⁰ Cf. *infra*, §3.1 et notre annexe n°34.

³⁷¹ Vivien intervient dans les séances des 27 mai 1836, 30 mai 1846 et 28 juin 1847.

³⁷² Cf. chapitre 1, II, §2.2.2.

³⁷³ *AP* (2^{ème} série), t. 104, p. 379-380. Séance du 27 mai 1836.

³⁷⁴ Cf. Le discours de Chaix d'Est-Ange en tant que commissaire du gouvernement devant le Corps législatif le 25 juin 1866. « Les renseignements que je donne à la Chambre, je les prends dans un document émanant d'un homme qui a laissé de grands souvenirs au barreau, dans l'administration, dans la politique, et que beaucoup d'entre nous ont connu ». Suit une courte citation de Vivien. *ASCL*, 1866, t. 9, p. 167

sujet³⁷⁵. Mais le cas le plus exemplaire reste celui d'un député méconnu de Seine-Inférieure, Julien Goujon. Avocat inscrit au barreau de Rouen, librettiste patenté de quatre œuvres lyriques, il est le coauteur avec Henri Dubosc de *L'Engagement théâtral*, ouvrage de jurisprudence théâtrale publié en 1889 et réédité en 1910³⁷⁶. S'il monte cinq fois à la tribune de la Chambre entre 1895 et 1906³⁷⁷ et intervient une fois au Sénat en 1910³⁷⁸ pour évoquer les principaux enjeux touchant aux subventions théâtrales, sa compétence supposée n'empêche pas les ministres Poincaré et Leygues d'ironiser sur les propositions ou les critiques qu'il adresse au gouvernement³⁷⁹. D'autres députés-avocats, et parmi les plus réputés comme Waldeck-Rousseau ou Poincaré, ont une connaissance pointue de la législation théâtrale parce qu'ils ont plaidé lors de grands procès touchant aux intérêts du Théâtre-Français, mais choisissent de ne pas intervenir comme députés³⁸⁰. L'éloquence du barreau n'étant pas celle de la tribune, il importe pour clore cette réflexion sur la compétence des parlementaires de relever quelques stratégies oratoires fréquentes lors des débats sur le théâtre.

2.3 De quelques stratégies oratoires

Au fil des débats déjà analysés, plusieurs procédés rhétoriques généraux ont été soulignés : le recours à l'humour ou à l'ironie, la dramatisation excessive de l'enjeu, la citation extraite du journal pour mieux s'effacer derrière une figure d'autorité. Certains parlementaires usent d'autres procédés qui ont partie liée avec le monde théâtral. C'est tout d'abord la référence amusée aux auteurs classiques du XVII^e siècle pour créer un

³⁷⁵ *JO* du 25 juin 1874, p. 4317. Charton, député de l'Yonne qui siège avec la gauche républicaine, débute ainsi son intervention : « Puisque aucun de mes collègues ne paraît disposé à monter à la tribune, je demande à dire quelque mots, moins encore pour combattre le projet que pour exprimer un regret ».

³⁷⁶ Julien Goujon et Henri Dubosc, *L'Engagement théâtral. Code manuel à l'usage des directeurs, entrepreneurs de spectacles publics, artistes dramatiques et lyriques, correspondants dramatiques, etc...*, Paris, Duchemin, 1889. La nouvelle édition de 1910, augmentée, est préfacée par un grand parlementaire républicain de Seine-Maritime, Richard Waddington. L'ouvrage fait partie des références sur le sujet.

³⁷⁷ Séances des 15 février 1895, 2 mars 1899, 19 janvier 1900, 3 février 1903, 14 février 1906.

³⁷⁸ Séance du 2 avril 1910.

³⁷⁹ A propos de l'amendement collectif défendu par Goujon pour obtenir un crédit indicatif de 1 000 francs intitulé « Théâtre-Lyrique, Opéra populaire et principales scènes de province », Poincaré critique ironiquement la méthode : « Notre honorable collègue, M. Julien Goujon, me paraît ressembler à un amateur qui voudrait avoir un très beau tableau et qui se contenterait d'acheter le cadre, sauf à y mettre le tableau ensuite » (*JO* du 16 février 1895, p. 349). Leygues balaie quant à lui les critiques sévères énoncées contre l'enseignement au Conservatoire : « M. Goujon a parlé du Conservatoire en des termes qui me permettent de penser qu'il n'a peut-être pas étudié de très près le fonctionnement de cette grande maison » (*JO* du 3 mars 1899, p. 610).

³⁸⁰ Rappelons les plaidoiries restées célèbres de Waldeck-Rousseau pour Coquelin en 1896 et de Poincaré pour Marthe Brandès en 1905. Cf. Edmond de Chauveron, *Les grands procès de la Comédie-Française*, *op.cit.*, p. 309-329 et p. 289-294. Ajoutons que Poincaré fut l'avocat de la SACD et par ailleurs nommé en 1904 président du conseil judiciaire de « l'Œuvre des Trente Ans de Théâtre » fondée par Adrien Bernheim trois ans auparavant.

effet de connivence avec l'auditoire. Raudot, qui provoque des exclamations lorsqu'il demande la parole après Berryer le 16 avril 1850, désarme l'impatience des représentants par une pirouette moliéresque : « Je suis convaincu qu'en me voyant monter à cette tribune pour m'opposer à la proposition, plusieurs de mes collègues sont tentés de se dire comme Sosie : “*cet homme, assurément, n'aime pas la musique*”. Eh bien, ils ont tort ; j'aime beaucoup la musique, quoique je ne sois pas un musicien (*Rires*)³⁸¹ ». Belcastel, guère convaincu par le discours de Jules Simon en faveur des subventions, débute son intervention le 10 décembre 1872 par un vers légèrement modifié du *Misanthrope* : « je suis fâché, messieurs, d'être si difficile³⁸² ». Maret se montre aussi en verve avec Molière, mais très approximatif sur ses références : ironisant sur l'amendement de Cousset visant à supprimer les subventions accordées à l'Opéra et l'Opéra-Comique, le rapporteur considère que le député de la Creuse « ressemble un peu à ce médecin dont parle Sganarelle dans le *Don Juan* de Molière, qui avait un malade qui ne pouvait pas mourir ; il vint et, immédiatement après son départ, le malade mourut (*on rit*)³⁸³ ». Puis, dans la foulée, Maret puise dans le répertoire tragique de Racine pour discréditer les allégations calomnieuses de la presse³⁸⁴.

En second lieu, certains parlementaires recourent à des procédés de nature dramaturgique au sens littéral. Le « somnambulisme » est un effet scénique qui permet de produire un effet saisissant de déphasage temporel lorsque le personnage se réveille dans un monde qu'il ne reconnaît plus parce que tout a été bouleversé pendant son sommeil. Raudot en fait sa péroraison sur les subventions théâtrales en 1872 :

Je suppose qu'un homme ait dormi pendant trois ans, comme on le raconte dans la fable...

UN MEMBRE A DROITE. Celui-là serait bien heureux.

M. RAUDOT. ...et qu'en se réveillant, il ouvre le budget 1872, qu'il n'aperçoive pas le chapitre ennuyeux de la dette publique, mais qu'il voie [*sic*] tout le reste, il se dira : Je retrouve heureusement mon pays en progrès, puisqu'on me propose de voter toutes les dépenses de l'époque la plus prospère de l'Empire, et même celles qui sont de pur luxe : c'est la preuve, que pendant que j'ai dormi, mon pays a progressé et qu'il est actuellement dans un état de richesse

³⁸¹ MU du 17 avril 1850, p. 1238. La citation littérale renvoie à une réplique de Mercure qui menace d'étriller Sosie parce qu'il chante. Cf. Molière, *Amphitryon*, Acte I, scène 2 (vers 292).

³⁸² MU du 11 décembre 1872, p. 7689. Le vers exact est : « Monsieur, je suis fâché d'être si difficile ». Philinte évoque devant Eliante l'intransigeance d'Alceste à propos du sonnet d'Oronte. Cf. Molière, *Le Misanthrope*, Acte IV, scène 1 (vers 1158).

³⁸³ JO du 4 décembre 1888, p. 2793. Maret confond visiblement avec les railleries de Lisette face à...Sganarelle ! Cf. Molière, *L'Amour médecin*, Acte II, scène 1.

³⁸⁴ Rappelons le vers extrait de *Bajazet* : « Nourri dans le sérail, j'en connais les détours ». Cf. *Supra*, I §2.3.

inouïe. Eh bien, vous, messieurs, qui n'avez pas dormi et qui savez nos effroyables désastres, ne votez pas une dépense comme celle qui vous est proposée (*Vive approbation sur divers bancs*)³⁸⁵.

La prosopopée confère une même force dramaturgique à l'argumentation de l'orateur puisque ce dernier donne l'illusion de s'effacer derrière le personnage fictif auquel il donne vie pour incarner une idée. Le parlementaire devient alors à la tribune le héraut – au sens littéral – du citoyen dont il défend les intérêts. Les débats sur le théâtre populaire se prêtent bien à cet exercice oratoire lorsqu'il s'agit de « faire parler » le peuple subsumé à travers la figure de l'ouvrier. L'intimidation de celui-ci face au caractère inaccessible de l'Opéra est mise en scène par Melchior de Vogüé en 1895 :

L'ouvrier vient de Reuilly ou des Gobelins, au hasard de ses courses, dans le centre de Paris ; il voit ce monument d'un luxe écrasant, où il n'entrera jamais, et sur lequel il lit la devise qui doit lui paraître une plaisanterie macabre : « liberté, égalité, fraternité ». Il ne faut pas que cet ouvrier reparte avec les sentiments amers que nous comprenons trop bien ; il faut qu'il puisse se dire : *''Après ma journée de travail, tout au moins le dimanche soir, je pourrais quelquefois mener ma femme et mes enfants dans une salle à nous, où nous entendrons, nous aussi, Meyerbeer et les autres maîtres français ou étrangers, puisque ce plaisir nous est aussi nécessaire, puisqu'il est aussi bien senti par nous que par les amateurs opulents auxquels il était réservé jadis par le budget national''* (*Très bien ! très bien !*)³⁸⁶.

Le dernier procédé dramaturgique relève du « coup de théâtre » : à l'image d'une mise en scène, il peut être plus ou moins bien exécuté. En 1838, Liadières comme Auguis s'appuient dans leur argumentation respective sur une lettre de dramaturge au statut très différent : l'un, Andrieux (1759-1833), fut académicien, tandis que l'autre, Monbrion, est l'auteur refusé d'une tragédie en 5 actes intitulée *Le Siège de Grenade*. Dans les deux cas, la lettre invoquée joue le rôle d'un petit « *deus ex machina* parlementaire » qui provoque un four : la citation de Liadières crée des remous à cause des provocations qu'elle contient tandis que la paraphrase d'Auguis suscite des rires ironiques par sa candeur³⁸⁷. En revanche, Raudot – encore lui ! – réussit parfaitement

³⁸⁵ JO du 21 mars 1872, p. 2000. Les débuts de la Révolution furent propices à ce procédé. Cf. Carbon de Flins des Oliviers, *Le Réveil d'Epiménide*, comédie en 1 acte créée au Théâtre-Français le 1^{er} janvier 1790 et Beffroy de Reigny, *Nicodème dans la lune ou la Révolution pacifique*, folie en prose en 3 actes mêlées d'ariettes et de vaudeville, créée au Théâtre Français Comique et Lyrique le 7 novembre 1790. Le « somnambulisme » est aussi un procédé utilisé pour l'inauguration de nouveaux théâtres, par exemple *La Muse du Boulevard*, « songe en 2 époques » de Dulong, Léopold et Saint-Amand représenté le 7 juin 1828 en présence de la duchesse de Berry pour l'inauguration de la nouvelle salle de l'Ambigu-Comique boulevard Saint-Martin.

³⁸⁶ JO du 16 février 1895, p. 350. Souligné par nous.

³⁸⁷ AP (2^{ème} série), t. 120, p. 484-485. Séance du 29 mai 1838. La lettre d'Andrieux attaquait la multiplicité des petits théâtres comme autant d'écoles du vice et du crime et dénonçait l'impéritie des ministres à ce sujet à cause de leur arrivisme politique. Liadières, qui ne précise pas la date de cette lettre, en avait déjà lu à la tribune un substantiel extrait le 2 juin 1835 (voir notre annexe n°5). La lettre de Monbrion à Auguis est conservée aux archives de l'Opéra (voir notre annexe n°16).

son coup lorsqu'il ouvre la discussion sur les subventions théâtrales le 15 avril 1850. Alors qu'il développe des considérations sur l'inutilité de l'enseignement de l'art dans des écoles spécialisées comme le Conservatoire ou l'École des Beaux-Arts, à partir d'une citation non précisée, le ministre de l'Intérieur, intrigué, ne voit pas le stratagème oratoire et l'interrompt : « Quel est l'auteur que vous avez cité ? ». Raudot peut alors répliquer triomphalement : « C'est moi (*Hilarité générale*)³⁸⁸ ». D'autres qui se citent eux-mêmes sont beaucoup moins subtils. Talandier conclut son discours en 1882 en reprenant la liste des cinq propositions qu'il avait déjà faites dans la presse musicale³⁸⁹. Quant à Archdeacon, en mal d'inspiration, il provoque l'ire de l'extrême-gauche lorsqu'il prend la parole sur la censure le 17 novembre 1904 : « Le 7 juillet dernier, je suis monté à cette tribune pour interpeller M. le Ministre de l'Instruction publique au sujet de l'interdiction de *La Boussole*. Voici le texte même du *Journal officiel*³⁹⁰ ». Le député, imperturbable, recommence son intervention précédente en lisant le compte-rendu, jouant ainsi tous les rôles : le sien, celui du président de la Chambre qui l'avait interrompu, et ceux des personnages de la pièce qu'il cite !

Si le verbe des parlementaires peut se déployer à loisir à la tribune, leur action ne se limite pas à des discours devant les Chambres. Outre le fait de déposer des pétitions à la questure, ils peuvent aussi participer à des commissions ou recommander une relation, autant de façons d'exercer une influence en coulisse. Pour quelle efficacité ?

3 Exercer une influence en coulisse

3.1 Appartenir à une commission spécialisée

Distinguons tout d'abord les *commissions parlementaires sur le théâtre* qui peuvent se regrouper en deux grandes catégories : la censure et la reconstruction des théâtres subventionnés. Sur la censure, la quasi-totalité des représentants chargés d'examiner les deux projets de loi de 1850 et 1851 n'interviennent pas à la tribune, à l'exception de Joly en 1851 et évidemment des rapporteurs Monet et Frémy³⁹¹. La situation est très différente en 1891 dans la mesure où seuls trois députés – sur les onze faisant partie de la commission – n'interviennent jamais à la Chambre, pas même sous

³⁸⁸ *MU* du 16 avril 1850, p. 1226. Nous n'avons pas pu retrouver l'article originel de Raudot, qui peut être extrait d'un journal ou d'une revue, et ne pas forcément dater de 1850...

³⁸⁹ *JO* du 8 décembre 1882, p. 1943. 1° Association des artistes et refus des subventions ; 2° Construction de « salles immenses » et démocratiques ; 3° Suppression totale des billets de faveur et diminution du prix des places ; 4° Elévation du goût du public par une sélection plus exigeante des œuvres représentées ; 5° Suppression de la claque. Nous n'avons pas retrouvé l'article originel.

³⁹⁰ *JO* du 18 novembre 1904, p. 2514.

³⁹¹ Il y avait 15 représentants dans chacune des deux commissions. Cf. Chapitre 3, I, §1.1.3.

forme d'interruption, au cours des trois séances qui sont consacrées à l'examen du projet de loi présenté par Guillemet³⁹². Il est plus difficile d'évoquer les commissions sur la reconstruction des théâtres subventionnés dans la mesure où leurs procès-verbaux ne semblent pas avoir été conservés, à l'exception de la commission sur l'Opéra-Comique nommée après l'incendie de la salle Favart en 1887³⁹³.

En second lieu, les parlementaires peuvent être nommés dans des *commissions administratives* que l'on peut diviser en trois catégories. La monarchie de Juillet a d'abord multiplié les différentes commissions de réforme théâtrale – en particulier dans la première année d'existence du régime – où les parlementaires appelés à siéger ont sans doute davantage été choisis parce qu'ils étaient d'abord hommes de lettres³⁹⁴. Les commissions de 1830-1831 ne semblent pas avoir débouché sur des résultats concrets, à la fois trop nombreuses dans leur ensemble et parfois dans leur composition interne, ce que souligne le député-dramaturge Etienne au nom de l'intérêt général, qui masque mal dans son cas une rivalité littéraire³⁹⁵. Néanmoins, l'une de ces commissions finit par s'imposer durablement : c'est la commission des théâtres, qui survécut par-delà les régimes politiques successifs sous différents noms. Elle trouve son origine dans l'arrêt ministériel du 28 février 1831 qui crée « une commission spéciale chargée de surveiller l'exécution du cahier des charges de l'entreprise de l'Académie royale de Musique ». Composée de cinq membres, sa présidence est confiée à un Pair de France, le duc de Choiseul. Les attributions de cette commission de surveillance de l'Opéra sont considérablement élargies par l'ordonnance royale du 31 août 1835 qui la refonde sous le nom de « commission spéciale des théâtres royaux et du Conservatoire de musique », dénomination qu'elle conserve jusqu'à la fin de la monarchie de Juillet même si sa compétence concerne aussi les théâtres secondaires à partir de 1839³⁹⁶. Sept membres

³⁹² Il s'agit de Dupuytren, Martineau et Le Roux.

³⁹³ C 5515. Cf. chapitre 5, III, §2. La commission de onze membres fut nommée le 22 février 1890.

³⁹⁴ Pour tout ce qui suit, voir notre annexe n°34.

³⁹⁵ F²¹ 960. Etienne avait été nommé président de la « Commission chargée d'examiner l'état des théâtres de Paris, tant sous le rapport de la législation que sous celui de l'administration littéraire et financière », créée par l'arrêté du 26 août 1830, et composée de huit membres. Il écrit au ministre le 3 septembre suivant pour refuser l'adjonction d'Alexandre Duval, menaçant de démissionner s'il n'obtient pas gain de cause. Pour atténuer le règlement de compte personnel, Etienne termine sur cette considération : « J'ai souvent remarqué que plus il y avait de monde dans les commissions, moins elles travaillaient et moins elles étaient utiles ». Duval fut nommé mais Etienne ne démissionna pas pour autant...

³⁹⁶ A partir de 1839, l'*Almanach royal* précise : « Elle surveille l'emploi des fonds accordés au Conservatoire ainsi que l'exécution des conditions exprimées au cahier des charges de la direction de l'Opéra en entreprise, et des autres Théâtres royaux. Elle est en outre consultée, par M. le Ministre de l'Intérieur, sur toutes les questions qui intéressent l'art dramatique et les théâtres royaux ». Souligné par nous. Elle est par exemple consultée sur l'octroi de nouveaux privilèges, en particulier en faveur d'un troisième théâtre lyrique (Cf. chapitre 8, II, §1.1).

en font initialement partie, dont cinq sont des parlementaires : un pair de France, le duc de Choiseul, qui reste président jusqu'à sa mort en 1839 (remplacé par le duc de Coigny) et quatre députés : Auguste-Hilarion de Kératry, vice-président, le baron de Lascours, Pèdre la Caze et Edmond Blanc. Quatre autres députés sont nommés par la suite : Louis-Gustave Chaix d'Est-Ange en 1840 (membre supplémentaire), Ludovic Vitet en 1842 (en remplacement du baron de Lascours après sa démission), Bourdon de Vatry en 1844 (à la place du marquis de Louvois nommé en 1839) et Alexandre Vivien en 1847 (membre supplémentaire). La « commission permanente des théâtres » nommée le 29 octobre 1848 rappelle la commission des théâtres royaux par son champ de compétence, mais son existence est brève puisqu'elle est dissoute dès le 7 décembre 1851. Le ministre de l'Intérieur nomma d'abord quatorze membres dont cinq parlementaires : Baroche, Altaroche, Charton, Gérard et Bixio, ce dernier, vice-président de l'Assemblée Nationale, étant choisi comme président de la commission. Sa composition est modifiée le 2 janvier 1850 : réduite à douze membres, les parlementaires deviennent majoritaires : Bixio, Baroche, et Gérard restent membres tandis que de Malleville, Morny, le duc d'Albuféra et Frémy font leur entrée. La III^e République reconstitue en 1872 une commission des théâtres à laquelle Jules Simon fait allusion à la tribune³⁹⁷. Toutefois, elle « ne se réunit pas souvent » s'il faut en croire un député qui y postule, Alfred Leconte³⁹⁸. Il faut donc attendre l'arrêté du 23 août 1888 pour que soit officiellement refondée une « commission consultative des théâtres », dont la présidence est confiée au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts en personne. Initialement, huit parlementaires font partie des vingt-six membres au total : trois sénateurs (Berthelot, Denormandie, Hébrard) et cinq députés (Arène, Maret, Proust, Rivet, et Jules Roche)³⁹⁹. Quel que soit le régime politique, la plupart des

³⁹⁷ « Je maintiens également la promesse de faire étudier avec soin la question des subventions théâtrales, soit dans mes bureaux, soit dans la commission des théâtres, qui est une commission importante, messieurs : vous savez que MM. Vitet, Beulé, Saint-Marc Girardin, Léon de Maleville, Duclerc, de Rémusat, d'Osmoy, et plusieurs de nos autres collègues en font partie ; elle est presque exclusivement composée de députés. Dans cette commission, on examinera les différentes économies possibles, s'il y en a ». *JO* du 11 décembre 1872, p. 7688.

³⁹⁸ Alfred Leconte, député de l'Indre de 1876 à 1898, sollicite à plusieurs reprises auprès du sous-secrétaire d'Etat des Beaux-Arts son entrée dans cette commission des théâtres dont l'existence n'est pas mentionnée dans l'*Almanach national* avant l'arrêté du 23 août 1888 (cf. *infra*). Leconte conclut dans une lettre du 25 novembre 1880 : « Je sais qu'on ne réunit pas souvent cette commission, c'est un tort car il y a beaucoup à faire » (F²¹ 1331). Le 21 janvier 1881, il écrit encore à Turquet : « La commission des théâtres fonctionne peu ou point. Vous allez la reconstituer m'avez-vous dit et je viens vous demander d'en faire partie » (F²¹ 960). Leconte fait valoir son titre de président d'honneur des sociétés lyriques et dramatiques de Paris et le fait qu'étant toujours disposé à travailler, il est « par conséquent à classer dans les hommes de bonne volonté ».

³⁹⁹ Les procès-verbaux de cette commission ne sont que très parcellaires. Celui de la séance du 17 octobre 1888, consacrée à déterminer le statut du Théâtre Libre face à la censure, se trouve dans le carton F²¹ 1332.

parlementaires nommés dans ces différentes commissions interviennent à la tribune, soit en leur nom propre⁴⁰⁰, soit en tant que rapporteur d'une autre commission touchant au théâtre⁴⁰¹ ; ils peuvent prolonger cette influence à l'extérieur du Parlement à l'image de Kératry, qui publie par exemple deux articles en 1837 et 1840 dans la *Revue de Paris* pour défendre la nécessité des subventions⁴⁰². Deux autres commissions administratives sur le théâtre concernent aussi les parlementaires : celle sur le droit des pauvres nommée en 1869⁴⁰³ et celle sur le théâtre populaire nommée en 1905⁴⁰⁴.

Enfin, les avocats-parlementaires peuvent faire partie des *conseils juridiques des théâtres subventionnés*. Le tableau suivant résume cette situation⁴⁰⁵ :

	Mandat de parlementaire	Opéra	Théâtre-Français
Ernest Boinwilliers (1799-1886)	D : 1849-1851 (Seine) S : 1864-1870		1841-1879
Louis Gustave Chaix d'Est-Ange (1800-1876)	D : 1831 ; 1836-1842 ; 1844-1846 (Marne) S : 1862-1870	1842-1858 1862-1876	
Louis-Ernest Denormandie fils (1821-1902)	D : 1871-1876 (Seine) S : 1876-1902		1880- ?
Alfred La Douespe Dufougerais (1804-1874)	D : 1849-1851 (Vendée)	1831-1855	
Antoine Lefèvre de Vatismenil (1789-1860)	D : 1828 (Corse) D : 1830-1834 (Nord) D : 1849-1851 (Eure)	1831-1855	
Thomas Marie de Saint-Georges dit Marie (1795-1870)	D : 1842-1849 (Seine) D : 1863-1869 (Bouches-du-Rhône)		1844-1873(?)
François Mauguin (1785-1854)	D : 1827-1851 (Côte d'Or)		1831-1844
Henri Nogent de Saint-Laurens (1814-1882)	D : 1853-1870 (Loiret)	1867-1876(?)	1861-1882
Jean-Charles Persil (1785-1870)	D : 1830-1839 (Gers)	1830	

Le mandat politique de ces avocats-parlementaires peut induire un conflit d'intérêt potentiel puisque cinq d'entre eux prennent la parole sur le théâtre. Toutefois, Vatismenil ne s'exprime que sur la censure en 1833⁴⁰⁶ tandis que Nogent de Saint-

⁴⁰⁰ Edmond Blanc (cf. *supra*, §2.2.2), Pèdre-Lacaze (3 juin 1840), Louis Gustave Chaix d'Est-Ange (10 mai 1841). Ils défendent tous trois les intérêts de l'Opéra.

⁴⁰¹ Voir les cas de Frémy (rapporteur du projet de loi sur la censure en juillet 1851) ou de Maret, Proust et Rivet (rapporteurs du budget des Beaux-Arts).

⁴⁰² Auguste-Hilarion, comte de Kératry, « Des Encouragements aux Beaux-Arts et des subventions théâtrales », *Revue de Paris*, t. 42, 1837, p. 93-106 ; « Les Théâtres royaux. De la protection que leur doit l'Etat », *Revue de Paris*, t. 15, 1840, p. 37-51. Kératry avait défendu à la tribune la subvention de l'Opéra le 29 février 1832.

⁴⁰³ Cf. chapitre 1, III, §3.3.

⁴⁰⁴ Cf. chapitre 2, III, §3.2.3.

⁴⁰⁵ Les informations résultent du dépouillement systématique de la composition des conseils juridiques reproduite dans l'*Almanach royal*, l'*Almanach impérial* ou l'*Almanach national* selon le régime politique (Cf. sources). Nous n'avons pas pris en compte ceux qui ont fait une carrière de député avant d'être nommés.

⁴⁰⁶ Séance du 15 mars 1833. Cf. chapitre 3, II, §3.1. Il avait obtenu peu de temps auparavant ses entrées à la Comédie-Française en remerciement pour son assistance dans le procès de Mlle Mars (Arch. Com-Fr. R429. Délibération du conseil d'administration du 29 juin 1832, f. 5). Une vingtaine d'années plus tard, Emile Ollivier note à son propos : « Quant à Vatismenil, il est encore plein de vie et d'intelligence, mais il m'a paru un charlatan... ». Emile Ollivier, *Journal*, t. 1, Paris, Julliard, 1961, p. 240. Note du 29 janvier 1856.

Laurens et Marie défendent les intérêts du Théâtre-Lyrique sous le Second Empire⁴⁰⁷. En revanche, Mauguin, annonçant le 16 juin 1843 à la tribune qu'il appartient au conseil judiciaire du Théâtre-Français, suscite d'abord le mécontentement d'une partie de ses collègues qui semble découvrir ce cumul de fonction⁴⁰⁸. Le cas de Chaix d'Est-Ange est encore différent. En 1841, alors qu'il est membre de la commission des théâtres royaux depuis l'année précédente, sa vigoureuse défense du nouveau cahier des charges de l'Opéra, attaqué à la Chambre, a peut-être contribué à le faire nommer au sein du conseil juridique de ce théâtre dès l'année suivante⁴⁰⁹. Plus discrètement, les parlementaires peuvent aussi intervenir pour faire recommander un solliciteur.

3.2 Recommander un candidat (directeur, auteur, artiste)

3.2.1 Recommander un directeur

Un directeur de théâtre, aspirant à le devenir ou déjà en place, peut rechercher l'appui auprès des parlementaires pour deux raisons principales. D'abord parce qu'il pense ainsi convaincre plus facilement un ministre de le nommer à la direction qu'il convoite, condition indispensable quel que soit le théâtre – subventionné ou non – au temps du système du privilège⁴¹⁰. Compétence, fortune, amitié : ces trois arguments incontournables sont mentionnés dans un billet d'appui écrit par le député Fortuné de Laidet⁴¹¹ pour défendre la candidature conjointe de Cerfbeer et Poirson qui veulent supplanter Véron à la direction de l'Opéra en 1833 : « MM. Cerfbeer et Poirson arrivent avec des précédents remarquables. Ils ont géré pendant treize ans le théâtre du Gymnase avec un succès qui est de notoriété publique et possèdent personnellement une fortune faite pour inspirer toute confiance. J'ajouterai que ce sont mes amis⁴¹² ». L'année suivante, alors que la société qui régit l'Opéra-Comique est sur le point d'être

⁴⁰⁷ Cf. Chapitre 8, II, §1.2. Nogent de Saint-Laurens intervient en 1863 et 1868, Marie en 1868.

⁴⁰⁸ « Je vous demande pourquoi deux théâtres français. Je commencerai par vous dire que je suis attaché au Théâtre-Français, comme membre de son conseil judiciaire... (*Exclamations*). Je vous en préviens (*Très bien !*). Ces fonctions sont gratuites, je vous l'assure, et j'ajoute en même temps que cela ne me ferait pas donner une opinion en faveur du Théâtre-Français ». *MU* du 17 juin 1843, p. 1532.

⁴⁰⁹ *MU* du 11 mai 1841, p. 1280.

⁴¹⁰ Sur les modalités précises de nomination, cf. chapitre 5, II, §1.2.

⁴¹¹ Joseph Fortuné de Laidet (1780-1854) fut député des Basses-Alpes de 1827 à 1846 puis de 1848 à 1851. A partir de l'expédition de Saint-Domingue, il fit une carrière militaire qui lui valut les grades de capitaine en 1804, lieutenant-colonel en 1816 et colonel en 1823. Il vote l'adresse des 221 et se trouve en Morée lors des Trois Glorieuses. Son ralliement au nouveau régime lui vaut le titre de maréchal de camp le 17 septembre 1830. Il se fait remarquer en enlevant les barricades de la rue Saint-Merri lors de l'insurrection républicaine de juin 1832, ce qui ne l'empêcha pas de voter parfois avec la gauche dynastique.

⁴¹² F²¹ 1052. Lettre datée du 8 avril 1833, sans doute adressée à Cavé. Nous n'avons pu éclaircir l'origine de ses liens avec Cerfbeer et Poirson. Ce dernier conserve la direction du Gymnase jusqu'en 1844. La même liasse conserve une demande de candidature similaire adressée à Thiers le 14 avril 1833 mais sans recommandation par Pourcelt, « homme de lettres et propriétaire rue de la Paix ».

dissoute⁴¹³, Alexandre de Laborde⁴¹⁴ écrit à Thiers en employant des arguments similaires à propos de L'Henry qui souhaite la direction du théâtre⁴¹⁵. Si ces deux tentatives n'ont aucun succès, le dramaturge Violet d'Epagny parvient à obtenir la direction de l'Odéon grâce à des appuis parlementaires⁴¹⁶. Dès 1839, il a constitué une société d'artistes, anciens pensionnaires du Théâtre-Français, qui s'engageaient solidairement à exploiter le privilège de l'Odéon à leurs risques et périls. Dans une note postérieure⁴¹⁷, il rappelle que sa première demande « était signée et très vivement appuyée par douze pairs de France et académiciens et près de cent députés », tous appartenant au « lobby classique » sous la monarchie de Juillet⁴¹⁸. Duchâtel perdant son portefeuille lors de la chute du 2^{ème} ministère Soult⁴¹⁹, Violet d'Epagny obtient ensuite du député Albin de Berville⁴²⁰, son « aimable et cher confrère en poésie [sic] », une entrevue avec le nouveau ministre Charles de Rémusat, mais prie le député en juin 1840 d'intercéder à nouveau en sa faveur et compte sur son éloquence pour emporter la décision⁴²¹. Le retour aux affaires de Duchâtel à l'Intérieur dans le 3^{ème} ministère Soult permet finalement à Violet d'Epagny d'obtenir le privilège de l'Odéon le 15 juillet 1841, mais de façon très éphémère⁴²². La direction d'un éventuel troisième théâtre lyrique, véritable arlésienne jusqu'à sa création effective en 1847, ainsi que les multiples projets

⁴¹³ La gestion de l'Opéra-Comique reposait depuis l'acte du 23 juin 1832 sur une société en commandite gérée par Paul Dutreich et formée en partie d'artistes du théâtre. Elle est dissoute en mai 1834. La direction est alors confiée à Crosnier tandis que Cerfbeer devient administrateur. Cf. Nicole Wild, *Dictionnaire [...]*, op. cit., p. 334.

⁴¹⁴ Alexandre de Laborde (1773-1842), député de la Seine de 1822 à 1824 et de 1827 à 1834, puis député de Seine-et-Oise de 1834 à 1841. Il fut l'une des grandes figures du centre gauche sous la monarchie de Juillet.

⁴¹⁵ F²¹ 1092. L'Henry dit avoir été administrateur de l'Opéra-Comique pendant cinq ans. Sa lettre et celle d'Alexandre de Laborde qui l'appuie sont datées du 7 mars 1834. Le député, soutien politique de Thiers, conclut : « Je vous serai personnellement très obligé de ce que vous voudrez bien faire en sa faveur ».

⁴¹⁶ Ce qui suit est extrait du carton F²¹ 4650.

⁴¹⁷ Cette note, non datée, intitulée « Résumé des faits relatifs à une ancienne demande ajournée, au sujet de l'Odéon », accompagne un « Mémoire à Monsieur le Ministre de l'Intérieur sur la nécessité d'un Second Théâtre-Français, destiné aux études classiques modernes des auteurs vivants ». La critique interne permet de dater l'envoi de la note au moment du second passage au ministère de l'Intérieur de Duchâtel, donc entre le 29 octobre 1840 (date de sa nomination) et le 15 juillet 1841 (date d'obtention du privilège).

⁴¹⁸ Cf. infra, III, §2.2. Violet d'Epagny précise : « Tous regardaient cette tentative en faveur des bonnes études, comme utile et nécessaire à la littérature française du genre ancien, qui n'étant plus cultivée faute d'asile, par les auteurs vivants, qui l'aiment encore, marche rapidement à sa ruine ».

⁴¹⁹ Le 2^{ème} ministère Soult dura du 12 mai 1839 au 1^{er} mars 1840. Thiers est l'homme fort du « ministère du 1^{er} mars », cumulant les Affaires étrangères et la présidence du Conseil. La crise d'Orient l'amène à démissionner pour céder la place à Guizot dans le 3^{ème} ministère Soult (29 octobre 1840-18 septembre 1847).

⁴²⁰ Albin de Berville (1788-1868), célèbre avocat de l'opposition libérale sous la Restauration, accepta le poste d'avocat général à la cour royale de Paris après la révolution de Juillet. Il fut député de Seine-et-Oise de 1838 à 1849 et vota le plus souvent avec l'opposition dynastique. Gendre d'Andrieux, littéraire patenté, il a rassemblé une partie de sa production sous le titre *Œuvres diverses. Poésies et littérature légère*, Paris, E. Maillet, 1868. Son *Epître à messieurs les fumeurs* (1856) anticipe en vers sur notre législation contemporaine !

⁴²¹ Nous avons reproduit cette lettre. Voir notre annexe n°8.

⁴²² Le privilège du 15 juillet 1841 lui confère la direction du théâtre sans subvention pour neuf années à partir du 1^{er} octobre suivant (F²¹ 4650). Devant les difficultés financières, Violet d'Epagny cède son privilège à Lireux dès février 1842. Cf. Paul Porel et Georges Monval, *L'Odéon. Histoire [...]*, t. 2, Paris, Lemerre, 1882, p. 192-198.

pour maintenir son existence dans la décennie 1870 amènent également les différents candidats à la direction à solliciter des appuis parlementaires⁴²³. Ceux-ci peuvent s'avérer précieux pour modifier le privilège d'une direction théâtrale déjà obtenue. Beulé, qui vient de s'illustrer à la tribune par un éloge vibrant de l'Opéra de Paris, et Paul de Rémusat, député de Haute-Garonne, contribuent ainsi à ce que le librettiste Camille Du Locle, déjà associé à Adolphe de Leuven à la tête de l'Opéra-Comique depuis le 9 janvier 1869, soit désigné en avril 1872 comme seul directeur du théâtre dans l'éventualité où de Leuven se retirerait avant l'expiration du privilège, afin d'éviter toute concurrence dans l'attribution du poste⁴²⁴.

En second lieu, les directeurs peuvent chercher à obtenir des conditions financières plus avantageuses, soit pour récupérer un reliquat sur la subvention, soit pour réduire les pertes liées à leur démission, soit pour diminuer le droit des pauvres⁴²⁵. Dans le premier cas de figure, Robert réclame en février 1833 une somme de 6 666, 66 francs qui correspond à une baisse de la subvention décidée après le transfert de la tutelle des théâtres royaux de la liste civile au ministère du Commerce et des travaux publics en 1831⁴²⁶. Pour appuyer cette demande, Félix Réal⁴²⁷ envoie une longue lettre à Thiers et le prie en conclusion « d'excuser ces détails en considération de la proche parenté que me lie à M. Robert⁴²⁸ ». Un bordereau du bureau des théâtres mentionne qu'« une réponse verbale a été faite », mais sans en préciser le sens. En cas de démission prématurée, le directeur a besoin que sa décision soit enregistrée le plus rapidement possible afin de limiter les pertes liées aux engagements déjà contractés. Ainsi

⁴²³ Cf. chapitre 8, II, §1.3.

⁴²⁴ F²¹ 4674. L'arrêté du 30 mars 1872 avait renouvelé le privilège en faveur de Adolphe de Leuven jusqu'au 1^{er} janvier 1880, mais sans faire mention de Camille Du Locle. Ce dernier obtint par l'entremise de Beulé (centre droit) et Paul de Rémusat (centre gauche) que le ministre avalise à nouveau l'association et la clause supplémentaire qu'il demandait. Ainsi, lorsque de Leuven se retire en janvier 1874, Du Locle devient seul directeur jusqu'en mars 1876.

⁴²⁵ Sur ce dernier point, voir le « lobbying » de certains directeurs des théâtres secondaires auprès de Viennet et des députés « classiques » en 1834. Cf. chapitre 1, III, §3.3.

⁴²⁶ F²¹ 1113. En juin 1829, l'intendant de la liste civile avait concédé le privilège du Théâtre-Italien à Robert pour six années à partir du 1^{er} octobre 1830, avec une subvention annuelle de 70 000 francs, payable par douzième. La subvention lui est payée en totalité jusqu'au 1^{er} mai 1831, avant que le comte d'Argout ne réduise le versement de 5 833, 33 francs à 5 000 francs au moment où se décide la liquidation de l'ancienne liste civile. A compter du 1^{er} janvier 1832, Robert obtient à nouveau l'intégralité de la subvention et estime que la réduction subie pendant huit mois est illégale. Il réclame donc la somme de 6 666,66 (833, 33 francs x 8 mois).

⁴²⁷ Félix Réal (1792-1864), député de l'Isère de 1830 à 1848. Il vote d'abord avec l'opposition dynastique avant de se rallier définitivement à la majorité aux législatives d'avril 1836. Avocat général à la cour de Grenoble après la révolution de Juillet, il fut nommé conseiller d'Etat en 1837.

⁴²⁸ Lettre du 8 février 1833. La lettre comporte l'en-tête de la Chambre des députés ; c'est donc officiellement le député qui plaide... avec des arguments d'avocat. Son dossier de Légion d'honneur ne figurant pas dans la base Léonore des Archives nationales, nous n'avons pu expliciter l'allusion à la « proche parenté ».

Ménilhou⁴²⁹ intervient auprès de Duchâtel afin que Violet d'Epagny n'ait pas à sa charge les dépenses du mois de février 1842, en particulier la police de la compagnie d'assurance contre l'incendie, alors qu'il a donné sa démission les 28, 30 et 31 janvier précédent. En conséquence, le pair de France prie donc le ministre Duchâtel « de ne pas prolonger d'un jour, d'un seul jour, le supplice et la ruine de M. D'Epagny, et de faire accuser la réception dès aujourd'hui même⁴³⁰ ».

3.2.2 Recommander un auteur

Les parlementaires peuvent intervenir vis-à-vis des auteurs selon trois buts principaux. Il peut d'abord s'agir de faire obtenir une audition à l'auteur pour que sa pièce soit reçue. En 1793, trois députés de la Convention accompagnent Sylvain Maréchal lors de la lecture de sa pièce *Le Dernier jugement des rois* devant les Comédiens du Théâtre-Français, mais cet exemple relève moins d'un appui informel que d'une pression politique ouvertement assumée⁴³¹. Celle-ci peut prendre des formes plus subtiles, avec autant d'efficacité. Ainsi, *Judith*, tragédie en 3 actes de Delphine de Girardin, fut d'abord refusée devant le comité de lecture du Théâtre-Français le 25 novembre 1841, avant d'être admise lors d'une seconde lecture le 20 janvier 1842, sur l'intervention personnelle du ministre Duchâtel⁴³². Le 23 mai suivant, Taschereau⁴³³ dénonce ironiquement l'irrégularité de la manœuvre à la Chambre : « Apparemment, il y

⁴²⁹ Joseph Ménilhou (1788-1856), célèbre avocat de la charbonnerie, devint ministre de l'Instruction publique (du 2 novembre au 27 décembre 1830) puis ministre de la Justice (27 décembre 1830-8 mars 1831) dans le ministère Laffitte. Elu député de Dordogne de 1831 à 1834, il siégea au centre gauche et vote contre l'hérédité de la pairie, avant d'y être appelé en 1837.

⁴³⁰ F²¹ 4650. Lettre du 2 février 1842. Ironie de l'histoire, Ménilhou rappelle au ministre dans une lettre datée du 28 janvier précédent, qu'il avait « eu l'honneur, dans le temps, de vous recommander M. d'Epagny pour lui faire obtenir le privilège de l'Odéon ». Un autre pair de France et ancien ministre, Montalivet, était intervenu dès le 23 janvier 1842 pour soutenir le projet de démission de d'Epagny.

⁴³¹ *Le Dernier jugement des rois*, prophétie en 1 acte, créée le 18 octobre 1793 au Théâtre de la République. Jean-Claude Yon (*Une Histoire du théâtre [...]*, op. cit, p. 36-37) a noté que le Comité de salut public, alors en plein effort de guerre, accorda néanmoins de la poudre et du salpêtre pour la scène finale (l'éruption du volcan qui provoque la mort des souverains déportés sur une île lointaine) afin d'œuvrer à « la propagation des principes républicains », et souscrit 3 000 exemplaires de la pièce. Ajoutons que sur l'objection de l'un des comédiens, Grandménil, qui aurait eu peur d'être pendu en cas de restauration de la monarchie, l'un des Conventionnels aurait répliqué : « Voulez-vous être pendu pour n'avoir pas reçu la pièce ? ». L'anecdote est rapportée par Hallays-Dabot, *Histoire de la censure [...]*, op. cit, p. 319-320.

⁴³² Archives de la Comédie-Française : R444, f. 105 et f. 107. Emile de Girardin, puissant directeur de *La Presse* et député de la majorité, a-t-il fait pression sur Duchâtel pour appuyer la pièce de son épouse ? Deux jours plus tard, Monbrion s'appuie sur ce précédent pour demander au ministre de l'Intérieur une seconde lecture de sa tragédie *Le Siège de Grenade*. Voir notre annexe n°53.

⁴³³ Jules Taschereau (1801-1874), fut député de l'Indre-et-Loire entre 1839 et 1842, siégeant dans l'opposition, puis de 1848 à 1851, siégeant alors aux côtés des conservateurs. Il s'était acquis une réputation de publiciste dès la fin de la Restauration, après avoir notamment publié une *Histoire de la vie et des ouvrages de Molière* (1825) et de *Corneille* (1829).

avait eu progrès dans les lumières du comité dans l'intervalle, et les beautés qui ne lui avaient pas sauté aux yeux à la première lecture, lui sont devenues évidentes à la seconde. Je ne sais pas ce qu'il adviendra de cette tragédie, et si on l'imposera au public, comme on l'a imposée au comité. Ce qui est évident, c'est que c'est là un mauvais emploi des fonds de la subvention⁴³⁴ ». Au début du XX^e siècle, le chantage politique perdure pour faire accepter une pièce. C'est la ligne de défense choisie par Antoine, attaqué à la Chambre le 30 mars 1911 par Charles Benoist⁴³⁵ sur les conférences que le directeur de l'Odéon ferait exprès de rendre houleuses pour attirer le public dans son théâtre⁴³⁶. Antoine réplique dans *Comoedia* trois jours plus tard : « Un fait particulier me dispense de répondre au député du cinquième arrondissement. M. Jean Benoist, son fils, avait déposé ici un acte en vers, *La Marquise de Saint-Cyr*, que je n'ai pas cru devoir accepter...⁴³⁷ ». Toutefois les archives conservent la trace de lettres de recommandation nettement moins comminatoires dans leurs effets. Parmi plusieurs exemples attestés, prenons celui du vicomte de Flavigny⁴³⁸, qui écrit à Duchâtel en 1846 afin de lui recommander le comte Ostrowski, un auteur qui a reporté ses espoirs sur l'Odéon après avoir d'abord échoué devant le comité de lecture du Théâtre-Français⁴³⁹ : « Par son nom comme par ses talents [*sic*] il est un des membres les plus distingués de l'émigration polonaise. Il est persuadé que sa tragédie des *Jagellons* obtiendrait comme ses

⁴³⁴ MU du 24 mai 1842, p. 1230. *Judith* fut créée le 23 avril 1843 et n'eut que 7 représentations.

⁴³⁵ Charles Benoist dit Charles-Benoist (1861-1936), député de la Seine de 1902 à 1919, siégeait aux côtés des républicains progressistes jusqu'en 1914. Il occupa entre 1895 et 1919 la chaire d'histoire constitutionnelle de l'Europe occidentale à l'École libre des Sciences politiques et fut l'auteur de très nombreux travaux.

⁴³⁶ S'adressant au sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts, Benoist « lui demande de prier ce directeur de mettre une certaine discrétion dans ses choix, et surtout de ne pas donner à croire que certaines conférences à grand retentissement sont faites pour préparer la représentation de pièces qui ne sont pas sûres de faire autant de bruit (*Rires et applaudissements*) ». JO du 31 mars 1911, p. 1588. Il s'agit d'une allusion transparente aux conférences provocatrices de René Fauchois qui précédèrent les représentations en matinée d'*Iphigénie en Aulide* à l'Odéon à partir du 27 octobre 1910. Maurice Braibant, député radical des Ardennes, s'en plaint au ministre des Beaux-Arts dans des termes comparables au lendemain de la représentation du 3 novembre 1910, mais précise que l'affaire ne mérite ni une question, ni une interpellation à la Chambre (F²¹ 4655).

⁴³⁷ *Comoedia*, 1^{er} avril 1911. Antoine joint lui-même les extraits du *Journal officiel* relatifs à l'intervention de Benoist dans une lettre adressée à Dujardin-Beaumetz le 4 avril 1911. Au passage, on apprend dans cette lettre que le fils de Charles Benoist « manifestait à l'Odéon avec les Camelots du Roy [*sic*] lors des récentes bagarres », allusion à « l'effervescence nationaliste et antisémite qui souffle en ce moment à travers le quartier Latin ». Henry Bernstein, dont la pièce en 3 actes *Après moi* avait été torpillée par une cabale au Théâtre-Français, est particulièrement visé (F²¹ 4655).

⁴³⁸ Maurice de Flavigny (1799-1873), légitimiste par ses origines nobiliaires, se rallia à Louis-Philippe et fut nommé pair de France en 1841. Il fut ensuite élu député de l'Indre de 1849 à 1851 et de 1852 à 1863.

⁴³⁹ Il a présenté *Edwige, reine de Pologne*, tragédie en 5 actes refusée le 2 février 1843 ; *Un tuteur*, comédie en 1 acte et en vers, refusée le 1^{er} octobre 1844. Après les refus essuyés auprès de la direction de l'Odéon, il retente sa chance au Théâtre-Français avec *Griselde*, tragédie en 3 actes refusée le 8 avril 1847 ; *Jean Sobieski*, tragédie en 5 actes refusée (à l'unanimité !) le 15 mars 1848 et enfin un ouvrage (non nommé), reçu à correction le 12 août 1848 mais jamais représenté. Arch. Com-Fr : R 444. f. 125, f. 165, f. 240, f. 257, et f. 263. Ostrowski prend bien soin de ne jamais mentionner ses tentatives auprès du Théâtre-Français.

précédentes pièces les honneurs de la lecture de l'Odéon, si le comité ne craignait pas de déplaire au gouvernement en accueillant un sujet polonais. Quelques paroles d'intérêt de votre part, Monsieur le Ministre, lui prouveront qu'il a tort et que ce n'est du moins pas près du gouvernement du Roi que sa muse rencontrera des rigueurs⁴⁴⁰ ». En dépit de l'inexactitude factuelle – Ostrowski avait reconnu dans sa propre lettre qu'aucune des trois autres pièces n'avait pu obtenir une lecture – et de la politisation d'un refus avant tout littéraire, le soutien du pair de France s'avère insuffisant : son protégé parviendra certes à faire représenter sa pièce, mais seulement sous la II^e République et sur la scène d'un théâtre secondaire⁴⁴¹. Deux cas de figure particuliers peuvent encore se présenter : celui du parlementaire qui fait partie du comité de lecture de l'Odéon⁴⁴², et celui du parlementaire-dramaturge, qui peut aller jusqu'au conflit d'intérêt ouvert⁴⁴³.

Lorsque l'œuvre – pièce de théâtre ou chanson de café-concert – a déjà été reçue par un entrepreneur de spectacle, l'intervention des parlementaires peut viser à obtenir plus rapidement le visa de la censure ou faire lever une interdiction. Hallays-Dabot le déplore rétrospectivement en 1862 à propos des drames joués sous la monarchie de Juillet : « La censure voulait-elle interdire ces ouvrages ou du moins les faire remanier de fond en comble, elle se brisait le plus souvent contre les influences parlementaires qui circonvenaient le ministre. Quel auteur ne comptait parmi ses amis un député ou un journaliste qui ne fût à ménager ? Les objections les plus sensées ne pouvaient résister à ces sollicitations pressantes, et tous ces tableaux, débordant de fiel, de haine et d'envie, trouvaient grâce devant un pouvoir aveugle et imprévoyant de la crise qui se préparait⁴⁴⁴ ». Si les traces écrites de telles interventions pour cette période n'ont pas été conservées dans les archives de la censure – ce qui ne signifie pas qu'elles n'aient pas

⁴⁴⁰ F²¹ 1103. Lettre du 4 avril 1846. Elle accompagne la propre lettre d'Ostrowski au ministre, datée de la veille, dans laquelle l'auteur précisait à propos de sa pièce : « Il me fut répondu qu'un ouvrage polonais ne saurait trouver place dans un théâtre royal, à cause des sympathies qu'il pourrait exercer. Cette réponse m'a paru renfermer un outrage et un contresens. Le sujet des *Jagellons* est du 13^{ème} siècle. C'est un mélancolique souvenir de l'ancienne monarchie polonaise ; et d'ailleurs la pièce a été approuvée par M. le Directeur des Beaux-Arts ». On peut supposer que c'est la comtesse d'Agoult, née Marie de Flavigny, qui a présenté Ostrowski à son frère dans son célèbre Salon.

⁴⁴¹ *Edvige de Pologne ou Les Jaghellons* [sic], drame en 5 actes et en vers, créé au théâtre de l'Ambigu-Comique le 12 juin 1850. Il parvient à faire représenter d'autres pièces : *Griselde ou La Fille du peuple*, drame en 3 actes et en vers, créé à la Gaîté le 17 mars 1849 ; *Françoise de Rimini*, tragédie en 3 actes, créée au théâtre de la Porte-Saint-Martin le 23 décembre 1849 (une des pièces retirées des cartons de l'Odéon...) ; *La Lampe de Davy ou l'Amour et le travail*, comédie en 4 actes en vers, créée à l'Odéon le 19 juin 1854. Cf. *Théâtre complet de Christien Ostrowski*, 2 vol, Paris, Firmin Didot, 1862.

⁴⁴² Cf. chapitre 8, III, §1.1.

⁴⁴³ Cf. *infra*, III, §2.

⁴⁴⁴ Cf. Hallays-Dabot, *Histoire de la censure [...]*, *op.cit.*, p. 184. L'auteur, qui cherche à montrer que le théâtre fut l'école du vice et du crime et contribua à la chute du régime, exagère très certainement la portée de ces interventions.

été formulées –, plusieurs lettres de parlementaires adressées à la direction des Beaux-Arts sous la III^e République recommandent aussi bien des pièces que des chansons de café-concert. Certains parlementaires font bénéficier le(s) solliciteur(s) d'une certaine renommée acquise. En 1881, Alfred Naquet⁴⁴⁵ soutient Henri Colomb et Albert Petit, auteurs de deux chansons patriotiques, *Le Centenaire* et *Le Petit tambour Barra*, devant être jouées au café-concert des Folies Saint-Martin⁴⁴⁶. Edouard Lockroy écrit à Goblet pour obtenir le visa de *Germinal* en 1885, mais sa démarche rendue publique par Zola reste sans succès⁴⁴⁷. Emmanuel Chauvière, qui avait attaqué la censure à la tribune le 29 novembre 1903 et contesté en particulier l'interdiction de *Monsieur Mystère*⁴⁴⁸, demande cinq mois plus tard par écrit à ce qu'une pièce anticléricale de Charles Malato puisse être représentée au théâtre des Bouffes-du-Nord⁴⁴⁹. Enfin, Georges Berger, député progressiste de la Seine et membre de l'Institut⁴⁵⁰, appuie en janvier 1905 Charles Samson et Gustave Vanoz, qui désirent faire représenter un acte en prose, *Sous les Cyprès*, interdit deux ans auparavant⁴⁵¹. D'autres parlementaires sont moins en vue comme Auguste Philippoteaux⁴⁵², dont la lettre de recommandation qu'il adresse au directeur des Beaux-Arts le 6 août 1894 vaut d'être reproduit comme modèle du genre :

⁴⁴⁵ Alfred Naquet (1834-1916) a laissé son nom à la loi sur le divorce (1884) qu'il défendit dès 1876 comme député du Vaucluse, avant de la défendre au Sénat. Il redevint député du Vaucluse entre 1893 et 1898. D'abord radical, il rejoint les opportunistes en 1878.

⁴⁴⁶ F²¹ 1331. Le bureau des théâtres répond que le directeur n'a jamais soumis le manuscrit à la censure.

⁴⁴⁷ Cette lettre n'est pas conservée dans les archives mais elle est mentionnée dans le récit que fait Zola de ses propres démarches auprès de Goblet pour faire jouer son drame : « En effet, sur la prière de M. Busnach, son ami, M. Lockroy avait écrit une lettre, ce dont je tiens à lui témoigner ici ma profonde reconnaissance ; et cette lettre était ce qu'elle devait être, la lettre d'un enfant de Paris, d'un lettré de grand esprit et de grand talent, d'un homme enfin qui connaît notre chère ville, qui ne craint pour elle les batailles du théâtre, car il sait surtout qu'elle vit de la passion, que les beaux jours de notre littérature ont été des jours de lutte. Seulement, allez faire comprendre cela à un gaillard qui rêve pour nos théâtres le calme du théâtre d'Amiens ! ». Cf. *Le Figaro* du 29 octobre 1885.

⁴⁴⁸ Chauvière précise les circonstances de la rencontre avec l'auteur : « Un auteur s'est présenté à moi ; certainement il ne l'aurait pas fait s'il m'eût connu, car je suis loin d'être au courant de toutes ces questions, mais enfin j'apporte ici l'expression d'un sentiment profond de justice et de liberté, et je crois que la Chambre voudra bien m'écouter avec bienveillance ». *JO* du 29 novembre 1903, p. 3000.

⁴⁴⁹ F²¹ 1331. Il s'agit de *Fin de ciel*, « une farce genre moyen-âge, légère de style et non pornographique, où interviennent des personnages bibliques, des saints, le Père éternel, Marie, Loyola et des êtres fantaisistes [*sic*]. On rit, c'est loin d'être méchant quoiqu'un peu irrévérencieux ». Il conclut en post-scriptum : « M. D'Estournelles, votre attaché est par trop féroce », allusion à Jean d'Estournelles de Constant, chef du bureau des théâtres à partir de 1901. Lettre de Chauvière au ministre des Beaux-Arts, 24 mars 1904.

⁴⁵⁰ Il avait été élu en 1903 comme membre libre de l'Académie des Beaux-Arts.

⁴⁵¹ F²¹ 1332. Berger a écrit directement une apostille en marge de la lettre des deux auteurs pour affirmer que la pièce « n'a rien d'immoral, rien qui puisse choquer le moindre sentiment politique ou religieux. Elle repose sur une donnée poétique : "l'amour renaissant de la mort", elle procède directement du genre terrifiant que le public adopte ». Dujardin-Beaumetz répond à Berger le 16 février 1905 pour lui promettre d'examiner la demande mais la pièce n'a apparemment jamais été représentée. Charles Samson était notamment l'auteur de *Richelieu*, drame en 5 actes et 9 tableaux adapté de Bulwer Lytton, et créé à l'Odéon le 14 octobre 1897.

⁴⁵² Auguste Philippoteaux (1821-1895) fut maire de Sedan sous le Second Empire avant de se rallier à la III^e République. Elu député des Ardennes de 1871 à 1885, puis de 1893 à 1895, il siégea au centre gauche.

Sans avoir l'honneur d'être connu de vous, ni de vous connaître personnellement, je me permets de vous adresser une demande d'une nature fort délicate et à laquelle je désirerais pourtant vous voir faire bon accueil. Le fils d'un de mes meilleurs amis s'occupe de la littérature légère qui se chante dans les casinos et cafés-concerts. Il éprouve parfois à la Censure des difficultés d'admission qu'une intervention bienveillante pourrait peut-être aplanir. Comme c'est un très honnête garçon, d'un âge déjà mûr, et appartenant à une très honorable famille, je vous serais particulièrement reconnaissant de vouloir bien le signaler à MM. les membres du Comité de la Censure, comme étant digne de tout leur intérêt. Il signe ses œuvres du nom de Jean Duroc⁴⁵³.

Quelle que soit la notoriété du parlementaire qui appuie la demande du solliciteur, les résultats de toutes ces recommandations paraissent bien aléatoires pour deux raisons. Par les circonstances politiques imprévisibles qui facilitent ou entravent l'autorisation ; par la méconnaissance qu'ont parfois les parlementaires du statut exact de l'œuvre à représenter : le directeur a-t-il vraiment reçu l'œuvre en question ? Si tel est le cas, le manuscrit a-t-il vraiment été soumis à la censure⁴⁵⁴ ?

Il arrive enfin que des parlementaires, à l'inverse de la recommandation d'un auteur, fassent au contraire pression pour obtenir l'interdiction de faire jouer une œuvre. La décennie révolutionnaire offre plusieurs exemples de débats parlementaires sur le sujet mais les traces écrites de démarches faites auprès de l'administration ne semblent pas très nombreuses⁴⁵⁵. En revanche, la III^e République conserve le souvenir de l'activisme moralisateur du sénateur Bérenger, qui ne cesse d'informer le bureau des théâtres de toutes les « turpitudes » qui se jouent sur les scènes parisiennes de théâtres ou de cafés-concerts⁴⁵⁶. Cette activité souterraine, alimentée parfois par des lettres de dénonciation anonyme de « père de famille » et relayée par la « Société centrale de Protestation contre la licence des rues » présidée par Bérenger, trouve son point d'orgue dans les différentes interpellations du « Père la pudeur » au Sénat⁴⁵⁷.

3.3.3 Recommander un(e) artiste

⁴⁵³ F²¹ 1332. Il joint à sa lettre une carte de visite précisant ses titres : ancien maire de Sedan, ancien vice-président de la Chambre des députés, député des Ardennes. Le chef du bureau des théâtres Des Chapelles a annoté au crayon : « Ne pas oublier de m'en parler avant mon départ. Le D [dossier ?] à repasser ».

⁴⁵⁴ Deux exemples montrent que ce n'est pas toujours le cas : il en va ainsi du drame *Alsace* de Victor Leroux, recommandé par une lettre du 31 août 1889 d'Emile Labiche, sénateur d'Eure-et-Loir (1876-1912), ou de la chanson *Les Cloches de Lorraine* de Buffier, recommandée par une lettre du 8 novembre 1890 de Paul Decauville, sénateur de Seine-et-Oise (1890-1900) (F²¹ 1331).

⁴⁵⁵ Rappelons les demandes d'interdiction formulées à la tribune contre *L'Auteur d'un moment* en 1792, *Mélope* en 1793, *Adrien, empereur de Rome* en 1799. Cf. chapitre 3, I, §1.1.1. On imagine difficilement l'absence de tractations écrites et/ou orales avec l'administration.

⁴⁵⁶ On trouvera de nombreux exemples dans les cartons F²¹ 1131 et F²¹ 1332.

⁴⁵⁷ Cf. chapitre 3, III, §4.

Le recrutement des artistes des théâtres subventionnés obéit à des motivations qui ne sont pas toutes artistiques, loin s'en faut. Les rivalités littéraires, en particulier la querelle entre classiques et romantiques qui sévit dans les coulisses du Théâtre-Français, trouvent un écho dans les couloirs des Chambres. L'engagement de Bocage, arraché à la Porte-Saint-Martin en 1832 où l'acteur avait interprété en moins d'un an trois grands drames romantiques⁴⁵⁸, suscite de multiples récriminations politiques que rappelle Jouslin de La Salle, directeur du Théâtre-Français entre 1833 et 1837 :

Les pouvoirs parlementaires jouaient alors un grand rôle au théâtre ; par opposition à Bocage, on exigea du ministre l'engagement d'une tragédienne classique. Une jeune fille m'est amenée un matin avec des recommandations inouïes ; il ne s'agissait rien de moins que de députés, de pair de France, de la Reine elle-même : c'était Mlle Maxime⁴⁵⁹, dont les comédiens ne voulaient pas. Je refusai d'abord ; mais bientôt le ministre me dit que de cet engagement dépendait l'adoption de telle ou telle loi par les Chambres ; un pair était venu le menacer de lui faire perdre trois voix à la Chambre haute si Mlle Maxime n'était pas engagée ; la députation du Maine-et-Loire en masse avait demandé au ministre l'engagement de Mlle Maxime, sous peine de refuser son budget ; enfin, la Reine désirait l'engagement de Mlle Maxime⁴⁶⁰.

Ce souvenir n'a rien d'exagéré sur le fond même si les preuves formelles de recommandations parlementaires sont légèrement postérieures⁴⁶¹. Kératry, pair de France et vice-président de la commission des théâtres royaux, intervient personnellement à plusieurs reprises afin que Mlle Maxime obtienne un secours financier, en particulier pour payer ses costumes en prévision de ses débuts⁴⁶². Ceux-ci ont eu lieu sur la scène du Théâtre-Français en juillet 1841, mais le député Guilhem voit dans le « petit nombre vraiment incroyable de billets distribués à la débutante » et dans le jour choisi – un dimanche – la trace d'une « malveillance » injustifiable en vertu des « recommandations verbales et écrites de membres de la commission des théâtres

⁴⁵⁸ Pierre-François Touzé dit Bocage (1799-1862) avait interprété le rôle d'Antony dans le drame éponyme de Dumas créé le 3 mai 1831, de Didier dans *Marion Delorme* de Hugo, créé le 11 août suivant, et de Buridan dans *La Tour de Nesle* de Dumas, créé le 29 mai 1832. Le théâtre de la Porte-Saint-Martin était dirigé par Harel.

⁴⁵⁹ Fortunée Gariot, dite Mlle Maxime (vers 1811-1887), originaire d'Anjou, débuta à l'Odéon dans *Rodogune* en 1829 puis à nouveau en 1838, avant un passage au Théâtre-Français entre 1841 et 1843.

⁴⁶⁰ Jouslin de La Salle, *Souvenirs sur le Théâtre-Français*, Paris, Emile Paul, 1900, p. 67.

⁴⁶¹ F²¹ 1086. Dossier Mlle Maxime. Sauf mention contraire, ce qui suit en est extrait.

⁴⁶² Lettres du 9 décembre 1840 et du 8 juin 1841. Louis Guilhem, député du Finistère de 1839 à 1842, et Charles Armez, député des Côtes-du-Nord de 1834 à 1848, qui appartiennent à la majorité, s'associent à la demande de Kératry le 8 juin 1841. On apprend au passage que ce dernier a remis en main propre la demande de Mlle Maxime. Un arrêté du 10 décembre suivant lui accorde un secours de 1 000 francs pris sur la subvention du théâtre. Par ailleurs, une note de Cavé datée du 12 janvier 1841 mentionne que sur recommandation de Kératry, le ministre avait déjà accordé un secours de 150 francs en 1839. Hugo notera perfidement dans son *Journal de ce que j'apprends chaque jour* à la date du 16 mai 1847 : « Dumas à Saint-Germain a trois singes dont une guenon. Il a nommé la guenon Mlle Maxime, un des singes Kératry et l'autre Pichot. Tous trois viennent à leur nom ». Cf. Victor Hugo, *Histoires*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, « bouquins », 2002, p. 633.

royaux et de quelques autres personnes qui ne sont pas tout-à-fait inconnues⁴⁶³ ». Malgré l'engagement conclu entre Mlle Maxime et le Théâtre-Français pour une durée d'un an et 3 000 francs d'appointements en qualité de pensionnaire⁴⁶⁴, les réclamations parlementaires ne cessent pas et vont même crescendo. Le 12 mars 1842, une pétition de treize députés⁴⁶⁵ défend Mlle Maxime contre « l'espèce d'expulsion dont elle est frappée par les sociétaires » parce que le comité d'administration se contente de proposer le renouvellement de son engagement aux mêmes conditions, et fait appel à la « tutélaire et généreuse intervention » du ministre pour que la pensionnaire soit admise au rang de sociétaire⁴⁶⁶. Le 24 avril 1843, une nouvelle pétition de Mlle Maxime pour réitérer sa demande est cette fois directement apostillée par quarante députés qui y vont presque tous de leurs commentaires, dont le dernier et non le moins important est celui d'un certain Emile de Girardin⁴⁶⁷... Peine perdue : Mlle Maxime, dont l'administration du Théâtre-Français prouve qu'elle ne soutient pas la comparaison avec Rachel, recettes à l'appui⁴⁶⁸, quitte la rue de Richelieu pour s'engager peu après à l'Odéon⁴⁶⁹.

D'autres recommandations sont nettement plus difficiles à saisir dans les archives parce que liées à des secrets d'alcôve, plus ou moins éventés : leurs auteurs sont désignés pudiquement par Delphine de Girardin comme « ceux qui ont des intérêts de cœur dans les théâtres royaux⁴⁷⁰ ». A côté de la pensionnaire du Théâtre-Français figure en bonne place la cantatrice dont Albert Carré rappelle la nomination

⁴⁶³ Lettre au ministre de l'Intérieur, 3 juillet 1841. Guilhem précise qu'Armez a fait la même démarche.

⁴⁶⁴ L'engagement, signé le 3 septembre 1841, est conservé aux archives de la Comédie-Française (dossier Mlle Maxime). Un rapport postérieur de Cavé (19 mars 1842) rappelle que son engagement a été conclu sur ordre du ministre, en vertu de l'article 67 du décret de Moscou, et que le comité d'administration n'avait accepté qu'après un premier refus motivé le 27 août 1841.

⁴⁶⁵ Aucun n'est un député de premier plan. On retrouve Guilhem et Armez déjà cités, ainsi que trois députés « compatriotes » du Maine-et-Loire : Farran, Jouneaulx, et Tessié de la Motte.

⁴⁶⁶ Cavé transmet les deux pétitions (celle de Mlle Maxime et celle des députés) au ministre en préconisant deux solutions : convaincre le comité d'administration d'augmenter le traitement de Mlle Maxime en qualité de pensionnaire, ou en cas de refus, prélever sur les fonds subventionnels une gratification particulière. Mlle Maxime dit avoir dépensé 4 000 francs pour les costumes de Phèdre et Clytemnestre.

⁴⁶⁷ « J'ai pu apprécier, personnellement, dans les représentations de *Judith* tout le talent et tout le zèle de Mlle Maxime, et tous ses droits à devenir sociétaire du Théâtre-Français. Je joins donc avec empressement mes plus instantes recommandations à celles de mes honorables collègues, et je ne doute pas qu'elles en soient favorablement accueillies par Monsieur le Ministre de l'Intérieur ». Sur la réception de *Judith*, cf. *supra*, §3.2.2.

⁴⁶⁸ Des relevés comparatifs conservés aux archives de la Comédie-Française montrent que les recettes sont sept à huit fois supérieures lorsque Rachel joue le même rôle.

⁴⁶⁹ Par un étonnant chassé-croisé dramatique, Mlle Maxime reprend le rôle de Lucrece dans la tragédie éponyme de Ponsard qui connut du succès alors que cette dernière œuvre était destinée initialement au Théâtre-Français. A l'inverse, le Théâtre-Français connut un échec avec la représentation des *Burgraves*, pièce de Hugo créée le 7 mars 1843 et dans laquelle Mlle Maxime devait jouer initialement le rôle de Guanhumara !

⁴⁷⁰ Delphine de Girardin, *op.cit.*, p. 294. Lettre VII, 7 mars 1840.

parfois imposée : « Je n'étais pas à l'Opéra-Comique depuis quarante-huit heures que je comprenais la raison de tant de Manons insuffisantes, de Carmens déficientes et de Lakmés trop discrètes. Il me faut toucher ici à la grande plaie des théâtres subventionnés : les « pistonnages » injustifiés. En quelques heures, je me trouvai accablé de lettres de hauts personnages politiques, ou du Monde, ou des Lettres, me félicitant de ma nomination et me recommandant tout particulièrement Mme X... ou Mlle Y... "dont la place est chez vous" ou Mme Z... qui, y étant déjà, "serait particulièrement bien dans tel ou tel rôle"⁴⁷¹ ». La troisième figure incontournable n'est autre que la ballerine de l'Opéra, dont la cour empressée faite par « ces messieurs en habits noirs » au foyer de la danse est mise en scène aussi bien dans le roman⁴⁷² que la peinture⁴⁷³, sans oublier les débats parlementaires eux-mêmes⁴⁷⁴. Au final, le poids de toutes ces recommandations n'est pas négligeable. Georges Berger le souligne pour l'Opéra en 1896 mais la remarque vaut pour tous les théâtres subventionnés : « Ce qu'on aurait tort de ne pas mettre en balance, ce sont les difficultés auxquelles se heurte et se heurtera toujours une direction qui a le droit et le devoir de ne pas se laisser envahir par les médiocrités remuantes qui savent se faire puissamment recommander⁴⁷⁵ ». Si l'analyse de cette influence souterraine implique une approche plus individuelle des parlementaires, d'autres interventions nécessitent au contraire de recomposer une logique collective.

III Profils particuliers : quelques groupes de députés

1 Les adversaires de la subvention : posture théorique ou tactique politique ?

Agacé par les critiques récurrentes contre la subvention, le rapporteur du budget des Beaux-Arts Antonin Proust improvise à la tribune en 1885 une typologie de ceux qui la contestent : « Messieurs, les subventions des théâtres ont trois sortes d'adversaires : les premiers qui les trouvent abusives et en demandent la suppression complète, d'autres qui les trouvent excessives, et en demandent la réduction, et enfin les

⁴⁷¹ Albert Carré, *Souvenirs de théâtre*, Paris, Plon, 1950, p. 214. Il prit la direction de l'Opéra-Comique le 13 janvier 1898 et la conserva jusqu'au 31 décembre 1913.

⁴⁷² Voir le début du roman de Jules Claretie, *Monsieur le Ministre*, Paris, E. Dentu, 1881.

⁴⁷³ Cf. Jean Béraud, *Les Couloirs de l'Opéra*, 1889. Cette huile sur toile de petite dimension (54x38cm) est conservée au musée Carnavalet.

⁴⁷⁴ A propos des peintures qui décorent le plafond du foyer de l'Opéra, Dujardin-Beaumetz fait preuve d'humour devant les sénateurs : « Je puis, messieurs, sans vous compromettre, dire que vous connaissez tous le foyer de l'Opéra, puisque je ne parle pas du foyer de la danse (*Rires*) ». *JO* du 27 décembre 1907, p. 1343. L'accès au foyer de la danse, lieu mondain par excellence, était réservé aux abonnés depuis la direction Véron. Pour la monarchie de Juillet, cf. Louis Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, t. 3, Paris, Librairie nouvelle, 1857, p. 252-253 ; pour III^e République, cf. Frédérique Patureau, *Le Palais-Garnier [...]*, *op. cit.*, p. 360-364.

⁴⁷⁵ *JO*doc CD, Annexe n°2041 (11 juillet 1896), p. 719.

troisièmes voudraient donner aux subventions des théâtres un caractère exclusivement municipal⁴⁷⁶ ». Définition séduisante mais pas totalement satisfaisante : d'une part, ces trois catégories se recoupent parfois, les amendements contre les subventions étant assez mouvants ; d'autre part, Proust ne prend pas en compte le positionnement purement tactique et provisoire que peut avoir la critique des subventions.

1.1 Les Libéraux : la subvention détruit la concurrence

La critique des subventions théâtrales peut se faire au nom du libéralisme économique. Avant le décret de 1864 sur la liberté des théâtres, le régime du privilège est conçu par certains libéraux – pas tous – comme une entrave à la libre concurrence dont le député L'Herbette⁴⁷⁷ se fait le héraut en 1832 :

Le théâtre, comme toute littérature, comme les arts, comme les sciences, comme l'industrie, comme le commerce, comme tout ce qui est bon, ne vit pas de protection, mais de liberté. Et ne l'oublions pas, Messieurs, subvention à quelques-uns et libre-concurrence pour tous, ce sont là des idées opposées ; car entre deux producteurs de produits semblables, la subvention permet à celui qui la reçoit de livrer ses produits à meilleur marché ; elle tue donc la concurrence. Vouloir les adopter l'une et l'autre, ce serait écrire dans le titre de notre loi *liberté* et dans les articles *privilège*. Ce serait tomber dans la contradiction, et qui pis est, dans l'injustice. Des privilèges, sous quelques formes qu'ils se déguisent, il n'en faut plus⁴⁷⁸.

Cette remise en cause de la subvention, accusée de fausser la concurrence, s'accroît après le décret de 1864 : désormais, la subvention paraît aux libéraux totalement contradictoire avec la liberté industrielle des théâtres, ce qu'Eugène Pelletan est l'un des premiers à dénoncer dès 1867 au Corps législatif⁴⁷⁹, et à nouveau l'année suivante dans les mêmes termes que L'Herbette : « Comment voulez-vous, en effet, que la liberté puisse coexister avec le privilège, car la subvention n'est au fond, qu'un privilège⁴⁸⁰ ? ».

Les parlementaires qui défendent cet argument se réfèrent aux penseurs du libéralisme économique, le plus souvent implicitement, jusqu'à ce que des députés radicaux de la III^e République explicitent leur posture en plaçant leur intervention sous

⁴⁷⁶ JO du 18 décembre 1884, p. 2827-2828.

⁴⁷⁷ Armand L'Herbette (1791-1864), avocat, fut député de l'Aisne de 1831 à 1851. Il siégea avec l'opposition dynastique pendant toute la monarchie de Juillet avant de passer à droite sous la II^e République. Le hasard fait que ses dates de naissance et de décès correspondent aux deux grandes mesures ayant mis fin au système du privilège des théâtres auquel il était si hostile !

⁴⁷⁸ AP (2^{ème} série), t. 75, p. 685. Séance du 1^{er} mars 1832. Souligné dans le texte.

⁴⁷⁹ « Il me semble que quand le Gouvernement a donné la liberté aux théâtres, il a pris l'engagement tacite de supprimer les subventions. Car, pourquoi a-t-il voulu donner la liberté aux théâtres ? Il a voulu la donner uniquement pour développer la concurrence entre les théâtres, et par la concurrence, développer un plus grand nombre de talents. Sans cela, je ne comprendrais pas la liberté des théâtres ». ASCL, 1867, t. 10, p. 213. Séance du 19 juillet 1867.

⁴⁸⁰ ASCL, 1868, t. 15, p. 151. Séance du 20 juillet 1868.

la figure tutélaire de quelques théoriciens de la séparation de l'Etat et des Beaux-Arts⁴⁸¹. Le député du Gers Jean David est le premier à entrer dans cette voie en 1879 lorsqu'il paraphrase à la tribune d'abord Frédéric Bastiat puis son disciple belge Gustave de Molinari pour convaincre la Chambre de supprimer la subvention de l'Opéra⁴⁸². En 1882, Talandier cite le nom d'Edmond Villey, dont l'ouvrage *Du Rôle de l'Etat dans l'ordre économique* a reçu le prix du comte Rossi décerné par l'Académie des Sciences morales et politiques l'année précédente⁴⁸³. Puisque cette dernière institution est selon le député « une société semi-officielle », il en déduit une contradiction entre cette récompense intellectuelle qui cautionne le libéralisme économique et le fait que l'Etat subventionne malgré tout les théâtres. Talandier peut ainsi conclure le long passage en revue qu'il fait de chacun d'eux par cette assertion : « Mais l'Opéra, l'Opéra-Comique, le Théâtre-Français n'ont pas besoin de la subvention que vous leur donnez ; ils sont au-dessus de cela, et je suis persuadé que la subvention les maintient absolument comme la corde maintient le pendu. On meurt quelquefois du régime des subventions. On n'en vit jamais⁴⁸⁴ ». Enfin, Félix Bontoux se réfère en 1884 à un économiste libéral du Second Empire, Gustave du Puynode, dont il cite un extrait assez substantiel de l'ouvrage intitulé *Des Lois du travail et de la population*, publié en 1860⁴⁸⁵. Cette réflexion théorique s'appuie parfois sur des exemples empruntés à d'autres pays. Ainsi, Auguis monte tous les ans à la tribune entre 1835 et 1841 pour s'opposer inlassablement aux subventions et invoque l'exemple de l'Angleterre libérale dès sa première intervention⁴⁸⁶, avant d'étendre sa comparaison à d'autres pays européens à partir de 1838, au mépris d'une véritable connaissance de leur législation théâtrale⁴⁸⁷.

⁴⁸¹ Nous avons constitué une anthologie de ces textes théoriques (voir notre annexe n°27). Nous y renvoyons pour les références détaillées que les députés mentionnent.

⁴⁸² *JO* du 31 juillet 1879, p. 7742. Il reprend la question l'année suivante dans une brochure où il mentionne en passant l'opinion des grands économistes de l'école de Manchester à laquelle appartenait Richard Cobden, cheville ouvrière du traité de libre-échange signé avec la France en 1860. Cf. Jean David, *La Subvention de l'Opéra*, Auch, Imprimerie de C. Lecocq, 1880, p. 7.

⁴⁸³ *JO* du 8 décembre 1882, p. 1941. Talandier ne cite ni le titre de l'ouvrage, ni la récompense exacte.

⁴⁸⁴ *Ibidem*, p. 1943.

⁴⁸⁵ *JO* du 18 décembre 1884, p. 2826. L'ouvrage n'est pas nommé par Bontoux.

⁴⁸⁶ « Je dirai seulement, pour prendre mes exemples dans un pays voisin que vous invoquez tous les jours à cette tribune, qu'en Angleterre, à aucune époque, il n'a été accordé aux théâtres aucune sorte de subvention, à quelque titre que ce soit ». *AP* (2^{ème} série), t. 97, p. 85. Séance du 2 juin 1835.

⁴⁸⁷ « J'ai fait le relevé de ce qui se passe à Venise, à Milan, à Naples et en Espagne. Eh bien, il résulte de ce relevé, et en examinant l'origine des fonds qui servent à encourager ces divers théâtres, qu'ils sont fournis par les communes ou par les villes, et jamais par l'Etat. Je ne concevrais pas pourquoi nous autres, par une exception très singulière, nous préleverions sur les fonds généraux, ce qui devrait être nécessairement une dépense communale, municipale ». *AP* (2^{ème} série), t. 120, p. 485. Séance du 29 mai 1838. Auguis ne prend jamais en compte la liste civile des souverains alors que la subvention théâtrale reste fondamentalement un attribut régalien, sauf en Angleterre.

L'argument est à double tranchant : si Maret rappelle en 1888 aux adversaires de la subvention que tous les théâtres européens sont subventionnés, il tombe dans le piège que lui tend malicieusement Bouvattier⁴⁸⁸ :

M. BOUVATTIER. A Londres, quelle est la subvention ?

M. LE RAPPORTEUR. Je ne l'ai pas.

M. BOUVATTIER. Vous ne l'avez pas, parce qu'il n'y en pas ! (*On rit*)⁴⁸⁹

Faut-il conclure de l'existence d'une armature intellectuelle libérale une réelle cohérence idéologique chez les parlementaires qui s'y réfèrent ? A la fin de la Restauration, Destutt de Tracy⁴⁹⁰ déplore lors de la discussion du budget 1830 l'inconséquence de certains de ses collègues libéraux comme Viennet ou Méchin qui ont défendu le système du privilège en général et les subventions en particulier : « Je ne puis concevoir qu'à propos de théâtres on professe des principes qui, appliqués à toute autre matière, seraient désavoués sans doute des orateurs même qui les ont émis⁴⁹¹ ». Au début de la III^e République, le comte d'Osmoy fait le même constat de convictions économiques à géométrie variable, mais dans une perspective inverse puisqu'il ironise sur l'inconséquence des députés protectionnistes : « Maintenant, puisque je parle de liberté, l'Assemblée me permettra de noter en passant un fait assez étrange : quand il s'agit des arts, beaucoup de graves esprits sont pour la concurrence et la liberté ; mais quand il s'agit d'industrie, les mêmes graves esprits sont pour la protection (*rires approbatifs*)⁴⁹² ». Cette contradiction concerne davantage la droite⁴⁹³, mais elle touche aussi la gauche⁴⁹⁴, à l'image de Michou, le plus célèbre des députés béotiens.

⁴⁸⁸ Jules Bouvattier (1843-1917) fut député de la Manche de 1885 à 1889. Il siégea à droite et devint rédacteur en chef de *La Croix* de 1900 à 1917.

⁴⁸⁹ *JO* du 5 décembre 1888, p. 2793.

⁴⁹⁰ Alexandre Destutt de Tracy (1781-1864). Fils du célèbre Idéologue et académicien Antoine Destutt de Tracy, il fit une carrière militaire jusqu'en 1818 qui précéda une longue carrière parlementaire : député de l'Allier de 1822 à 1823, puis de 1827 à 1837, et député de l'Orne de 1838 à 1851, il siégea à l'extrême-gauche sous la Restauration, avec la gauche dynastique à partir de 1831 puis vota à droite sous la II^e République.

⁴⁹¹ *AP* (2^{ème} série), t. 60, p. 460. Séance du 18 juin 1829. Cette contradiction s'explique par l'existence de deux conceptions de la liberté économique : l'une est « absolue » et ne tolère aucune intervention de l'Etat tandis que l'autre est relative, exprimée lors du même débat par Baconnière de Salverte : « Je dirai simplement que toute espèce d'entreprise doit couvrir ses dépenses ou cesser, à moins qu'il ne s'agisse d'un établissement public » (*Ibidem*, p. 459). Souligné par nous. Les libéraux se divisent pour savoir si les théâtres appartiennent à cette dernière catégorie, Baconnière de Salverte lui-même se contredisant entre son discours du 18 juin 1829 (contre les subventions) et celui du 29 mai 1838 (il n'y est plus opposé).

⁴⁹² *JO* du 21 mars 1872, p. 2000.

⁴⁹³ Vingt ans après la remarque du comte d'Osmoy, la répartition des votes lors de l'adoption du fameux tarif Méline à la Chambre le 18 juillet 1891 (*JO* du 19 juillet, p. 1870-1871) montre toujours une très forte corrélation entre les députés de droite favorables au protectionnisme et ceux qui votent pour la suppression des subventions théâtrales (voir le vote de l'amendement Michou : *JO* du 25 novembre 1890, p. 2242-2243).

⁴⁹⁴ Talandier et Michou, ennemis jurés des subventions, votent par exemple pour le tarif Méline.

1.2 « Béotiens » et « paysans du Danube » : la subvention assèche la province

Les députés qui s'expriment contre la subvention ont généralement conscience qu'ils prennent une position à contre-courant de la majorité qui risque de leur attirer les foudres de la presse et de leur accoler des épithètes peu flatteuses, par-delà les différents régimes politiques. Aussi prennent-ils plaisir à mettre en scène une posture de victime qu'Auguis inaugure en 1837 : « Pour mon compte, dussé-je passer pour un Barbare, pour un Cimbre, pour un Teuton (*Exclamations*), pour tout ce que vous voudrez, je vous dirai que les fonds des contribuables pourraient être mieux employés⁴⁹⁵ ». Sous la II^e République, Hovyn de Tranchère entend prévenir les objections de l'Assemblée à l'égard de sa critique des subventions en affirmant : « Je ne tiens pas à passer ici, ni nulle part, pour un Vandale, ni pour un sauvage⁴⁹⁶ ». Camille Cousset endosse la même posture qu'il adapte à la « République des Athéniens » lors de sa première intervention en 1888 : « Je ne dissimule pas combien ma tâche est ardue par ce temps de dilettantisme politique qui tend à faire de nous des républicains charmants, aimables, à la manière athénienne, et qui fait qu'on s'expose à passer pour un Welche, pour une espèce de sauvage, en venant émettre des propositions de la nature de celle que je vous sou mets et qui paraît, de prime abord, constituer un acte d'hostilité contre les arts⁴⁹⁷ ». Cousset réitère ses propos lors de ses trois autres interventions, rappelant en 1891 que ceux qui avaient voté son amendement contre l'Opéra l'année précédente furent traités de « très grossiers esprits, de natures épaisses, de ruraux », et même d'« imbéciles », ce qui prouve selon lui que la musique ne saurait adoucir les mœurs⁴⁹⁸ ! C'est que cet avocat, député radical de la Creuse de 1885 à 1893, a un côté pince-sans-rire qui séduit autant la Chambre par un trait d'esprit bien appliqué, qu'il dessert sa cause lors d'une envolée maladroite. De ce point de vue, un constat assez similaire peut être fait à l'égard de Casimir Michou, député républicain de l'Aube de 1881 à 1898, « que les Athéniens de la Chambre ont qualifié de Béotien » à la suite de sa première

⁴⁹⁵ AP (2^{ème} série), t. 113, p. 573. Séance du 29 juin 1837.

⁴⁹⁶ Le discours est cité pour être repris à son compte par Raudot le 15 avril 1850. MU du 16 avril 1850, p. 1226.

⁴⁹⁷ JO du 9 mars 1888, p. 856. L'expression de « dilettantisme » avait déjà été employée par Liadières un demi-siècle auparavant alors que le député-dramaturge demandait une réduction de 300 000 francs sur les 930 000 alloués aux trois théâtres lyriques (Opéra, Opéra-Comique, Théâtre-Italien) : « Il faut, je le sais, du courage pour braver la colère du dilettantisme ; mais ce courage ne me manquerait pas [*sic*]. L'harmonie la plus douce à l'oreille d'un député est celle qui naît de la justice distributive ; c'est, quant à moi, celle que je préfère (*Mouvements en sens divers*) ». AP (2^{ème} série), t. 120, p. 482. Séance du 29 mai 1838.

⁴⁹⁸ JO du 13 novembre 1891, p. 2141. Cousset intervient au total à quatre reprises, lors des séances du 8 mars 1888, 4 décembre 1888, 24 novembre 1890 et 12 novembre 1891.

intervention contre les subventions théâtrales en 1889⁴⁹⁹. Il faut dire que son succès auprès des « revuistes » n'est pas usurpé tant Michou est un député atypique : attaché à son « cheval d'acier », il se rend à bicyclette au Palais-Bourbon après sa première élection et y gagne le surnom de « député-vélocipède » ; pilier de la buvette, il devient rapidement « Michou-sur-Bar », appellation d'origine contrôlée que lui a trouvée un expert en la matière, Camille Pelletan⁵⁰⁰ ; médecin de campagne à l'hygiène douteuse⁵⁰¹, il ferait presque passer ce même Pelletan ou Jaurès pour des dandys auprès de lui : « On le prendrait volontiers pour un bohème dans la dèche, tant il est mal ficelé, mal propre et les chaussures éculées [*sic*] », écrit un commissaire de police en 1896⁵⁰². Casimir Michou, c'est le Huron de la III^e République qui prend ses quartiers au Palais-Bourbon.

Par-delà leur posture de « bon sauvage » qu'ils assument bravement devant la Chambre, Michou l'opportuniste et son compère Cousset le radical ont bien des points communs dans leur façon d'argumenter à la tribune en faveur de la municipalisation de la subvention, même si paradoxalement, le premier est plus radical dans sa proposition – la suppression totale des subventions théâtrales – tandis que le second concentre ses critiques sur l'Opéra, et sait au besoin « glisser sur la pente de l'opportunisme intelligent⁵⁰³ ». Contre l'effet classique de dramatisation du débat présentant l'effondrement artistique de la France comme la conséquence inéluctable de la séparation des Beaux-Arts et de l'Etat⁵⁰⁴, les deux députés distinguent habilement les théâtres, « lieux de plaisirs » réservés aux « riches », et les musées, « lieux

⁴⁹⁹ *Le Figaro*, 20 juin 1889. Il intervient aussi le 24 novembre 1890 (avant Cousset) et le 2 décembre 1897. Après sa mort, on l'associe au « paysan du Danube » de La Fontaine. Voir par exemple *Le Figaro* du 17 avril 1908.

⁵⁰⁰ Cf. Paul Vigné d'Octon, *op.cit.*, p. 58-60. Michou était député de l'arrondissement de Bar-sur-Seine.

⁵⁰¹ Révoqué de ses fonctions d'instituteur suite au coup d'Etat du 2 décembre 1851, Michou se lance des études de médecine et soutient avec succès le 4 mai 1860 une thèse intitulée *De la Congestion pulmonaire dans la fièvre typhoïde, principalement au point de vue du traitement*. La date de soutenance initiale était le 16 avril mais Michou dut la faire reporter à cause d'un « érysipèle de la face et du cuir chevelu », indice qui donne à penser que son hygiène était déjà problématique à cette époque (AJ¹⁶ 6795. Dossier Michou).

⁵⁰² Arch. de la Préfecture de police. B^A/908. Dossier Michou. Il s'agit d'un extrait d'un rapport de police sur la réunion de « l'Union syndicale des Marchands Brocanteurs » tenue le 26 février 1896 à laquelle Michou assistait en tant que président de la commission chargée d'examiner la pétition des marchands-brocanteurs. Dans un autre procès-verbal daté du 21 juin 1898, un officier de paix fait un constat similaire : « Un monsieur s'est présenté pour entrer à l'Exposition d'automobiles en exhibant une médaille de député. Comme il était dans une tenue des plus déplorables les employés ont refusé de le laisser entrer ». Conduit au commissariat parce qu'il protestait, « ce monsieur » est renvoyé chez lui après avoir été identifié comme étant Casimir Michou. Le procès-verbal conclut sur cette note : « En le conduisant au commissariat, ce Monsieur ramassait les bouts de cigares et les chiffons de papier qui se trouvaient sur son chemin » !

⁵⁰³ Ayant compris que son amendement diminuant la subvention de l'Opéra de 1 100 000 francs ne serait pas voté, Cousset le réduit à 50 000 francs, succès à la clé : « Je ne veux pas être considéré comme l'assassin de l'Opéra, et je veux vous montrer que, tout radical que je suis, je sais, quand il le faut, glisser sur la pente de l'opportunisme intelligent (*Exclamations ironiques à droite*) ». *JO* du 5 décembre 1888, p. 2795.

⁵⁰⁴ Cf. Chapitre 2, I, §3 et II, §2.

d'enseignement » dont la gratuité garantit le libre accès à tous. Cette distinction acquise, ils peuvent rejouer la querelle du luxe en invoquant implicitement Rousseau contre Voltaire⁵⁰⁵ : par la distinction entre le nécessaire et le superflu, qui prend corps dans la métaphore du bon père de famille capable de subvenir aux besoins réels des siens sans s'endetter⁵⁰⁶ ; par la dénonciation des inégalités sociales criantes dont Paris, « ville cosmopolite, sorte de Babylone⁵⁰⁷ », apparaît comme le creuset à la veille de l'Exposition universelle de 1889⁵⁰⁸ ; par le tableau de la misère rurale de la province, opposé aux dissipations aussi vaines que corruptrices de la capitale. Car ces discours, qui rappellent le programme électoral des radicaux, prennent des intonations très moralisatrices, ce qui réjouit une partie de la droite qui applaudit fréquemment ces deux hérauts inattendus sur des thèmes qu'elle affectionne et qui se résument en une double dénonciation. Dénonciation politique : ce sont les tentatives de corruption des directeurs de théâtres envers les parlementaires par l'entremise des billets de faveur⁵⁰⁹. Dénonciation artistique : celle de la danse qui incline autant à la mollesse⁵¹⁰ qu'à la paresse⁵¹¹ ; celle du luxe de l'Opéra qui, par sa décoration et ses spectateurs, écrase la

⁵⁰⁵ Pour historiciser cet enjeu, voir Arnaud Diemer, « Quand le luxe devient une question économique : retour sur la querelle du luxe du 18^e siècle », *Innovations*, 2013/2, n°41, p. 9-27.

⁵⁰⁶ Michou opte pour la « version paysanne » : « On dit souvent qu'une nation est une grande famille dont l'Etat est le chef. J'accepte cette idée, et je vais la développer. Quel est donc le chef de famille qui donnerait à ses enfants de la dentelle quand il ne pourrait pas leur donner de la toile pour faire des chemises ? [...] Tout individu qui achète le superflu quand il lui manque le nécessaire se conduit d'une manière absolument inqualifiable. Ce que je dis pour l'individu, je le dis pour le chef de famille, je le dis pour l'Etat (*Interruptions et bruit*) ». *JO* du 20 juin 1889, p. 1465. Cousset choisit la « version bourgeoise » : « Nous sommes dans une situation tellement lamentable que nous ressemblons à ces maisons bourgeoises – pardonnez-moi cette comparaison – qui, ne sachant pas gouverner leur fortune, achètent des diamants, des objets de luxe, et ne payent pas leurs domestiques ». *JO* du 5 décembre 1888, p. 2792.

⁵⁰⁷ L'expression est de Cousset, interrompu ironiquement par Clemenceau : « C'est même la capitale de la France ». *JO* du 25 novembre 1890, p. 2236. Cousset trouve la répartie... un an plus tard, en revenant sur l'interruption qu'il cite : « A quoi j'aurai pu ajouter : c'est également le chef-lieu du département de la Seine », manière de glisser habilement vers la municipalisation de la subvention. *JO* du 13 novembre 1891, p. 2143.

⁵⁰⁸ Cousset renvoie... au XVII^e siècle ! « Je dis que quand les étrangers viendront dans cette glorieuse ville de Paris, la capitale des arts, s'il leur arrive de passer comme cela m'est arrivé il y a quelques jours par exemple, devant un de ces asiles de nuit à la porte desquels font queue des mendiants faméliques, plus tristes, plus affreux que les paysans signalés par Saint-Simon, sous le règne de Louis XIV, j'ai peur qu'ils ne soient douloureusement frappés de l'étrange contraste de ces splendeurs et de ces misères ». *JO* du 9 mars 1888, p. 857.

⁵⁰⁹ Cf. Chapitre 5, III, §3.2.

⁵¹⁰ Cousset ne comprend pas « cet être ridicule, un danseur, un homme en maillot rose qui fait des entrechats sur la scène ». *JO* du 25 novembre 1891, p. 2236. L'année suivante, il « éprouve une véritable indignation artistique à voir que vous donnez de 10 à 12 000 francs à ces hommes qui viennent étaler leurs grâces callipyges sur la scène (*Rire général*). [...] Je suis convaincu que, puisqu'ils ne sont là que pour soutenir les danseuses (*Rires*), l'administration de l'Opéra pourrait aussi bien, pour remplir cet emploi, prendre des conducteurs d'omnibus (*Nouveaux rires*), à qui elle donnerait 3 ou 4 francs par soirée, avec un maillot. On aurait le même résultat et il y aurait une sérieuse économie réalisée ». *JO* du 13 novembre 1891, p. 2142.

⁵¹¹ Citons un grand morceau de bravoure de Michou : « Et quand nous voyons les malheureux cultivateurs, les artisans, les ouvriers des mines suer sang et eau pour se procurer le pain et les choses les plus nécessaires à la

musique⁵¹². Cousset le résume en un aphorisme qui rivalise d'éloquence avec Michou : « Il est bien certain que si vous enlevez à l'Opéra son escalier et les jambes de ses danseuses... (*Hilarité*), il reste bien peu de chose (*Exclamations*). [...] Si vous faites abstraction des éléments que je viens d'indiquer, le rôle de la musique y devient absolument microscopique et inappréciable (*Mouvements divers*)⁵¹³ ».

A l'image des intempéries qu'ils déplorent, les députés « béotiens » font donc souffler le chaud et le froid à la Chambre, ou pour le dire en terme hugolien, font alterner le grotesque et le sublime dans une proportion mal dosée : parfois émouvants et profonds, incontestablement malicieux, mais versant bien trop souvent dans l'excès de naïveté et de ridicule pour convaincre pleinement, leurs discours répétitifs n'en rencontrent pas moins un certain écho qui gronde au fil du temps. L'écho est d'abord externe au Parlement et résonne chez des particuliers qui écrivent au début du XX^e siècle en des termes quasi-identiques au directeur des Beaux-Arts⁵¹⁴. Mais la réflexion sur l'éventuelle séparation de l'Etat et des Beaux-Arts à la même époque se nourrit aussi d'une réhabilitation interne au Parlement de Michou peu de temps après sa mort⁵¹⁵. Dès 1904, Emmanuel Arène est le premier à lui rendre hommage sur fond de *mea culpa* : « La Chambre, il est vrai, n'en votait pas moins les subventions, mais c'était par une sorte de pudeur artistique, plutôt que par une conviction très arrêtée. Au fond, bien des députés se disaient que ce Michou n'était pas si bête, et que l'Etat ferait bien aussi d'employer cet argent à entretenir des routes, plutôt que des danseuses et des comédiennes⁵¹⁶ ».

vie, je me demande si les sueurs qu'ils jettent ainsi sur le sol pour féconder leur travail ne sont pas plus méritoires que les sueurs des dames du corps du ballet (*Hilarité générale*). Je vois des rires peu approbateurs. Je voudrais bien savoir si vous vous trouviez en présence d'un côté des personnes auxquelles j'ai fait allusion, et de l'autre des cultivateurs et des ouvriers, de quel côté vous trouveriez la vie (*Interruptions et rires*) ». *JO* du 19 juin 1889, p. 1466.

⁵¹² « En somme, je tiens à le répéter, l'Opéra est un établissement industriel où la musique ne joue qu'un rôle effacé (*Exclamations*). Parfaitement ! On va au théâtre, la plupart du temps, pour voir la salle, disons le mot... pour le plaisir des yeux, pour ce qui chatouille les regards et fait frémir les lorgnettes (*On rit*) ». *JO* du 24 novembre 1890, p. 2235.

⁵¹³ *JO* du 5 décembre 1888, p. 2792.

⁵¹⁴ F²¹ 4637. Lettres de Tragin (23 juillet 1902) et Gresse (12 juillet 1911). Voir notre annexe n°26. Michou avait précisément conclu un discours sur un appel imaginaire à un référendum : « Nous sommes un gouvernement d'opinion, nos décisions se prennent à la majorité des voix. S'il était possible, à l'heure actuelle, de consulter instantanément tous les contribuables de France, vous verriez, d'un côté, peut-être deux ou trois mille personnes favorables à la subvention, et, de l'autre, dix millions qui diraient : "non, n'en donnez pas !" ». *JO* du 20 juin 1889, p. 1467.

⁵¹⁵ Michou s'éteint à Essoyes le 31 juillet 1901. Le 3 août suivant, *La Croix de l'Aube* titre une rubrique en première page « Disparition d'une épave », et revient sur la mort du député dans trois autres articles en reproduisant des anecdotes citées dans la presse parisienne. L'éloge funèbre est prononcé par le député de l'Aube, Paul Meunier, futur président du Groupe de l'Art (voir le texte dans *Le Petit Troyen* du 6 août 1901).

⁵¹⁶ *L'Eclair*, 14 janvier 1904. Article cité par Anatole de Monzie, « Le Parlement et les théâtres subventionnés », *La Nouvelle Revue*, livraison du 15 septembre 1911, p. 147.

Anatole de Monzie va plus loin : il se place sous l'égide de l'ancien député de l'Aube en intitulant son plaidoyer contre les subventions publié dans *La Nouvelle Revue* : « le Parlement et les théâtres subventionnés (les idées de M. Michou) », et conclut sur un envoi vibrant : « Ton heure est venue Michou⁵¹⁷ ! ».

Si certains parlementaires sont donc profondément hostiles aux subventions théâtrales par conviction, que ce soit au nom du libéralisme économique ou de la justice distributive, d'autres envisagent au contraire dans la proposition de les supprimer une tactique politique pour planter des banderilles dans les flancs du gouvernement qu'ils veulent combattre.

1.3 Les Républicains à la fin du Second Empire : la subvention, « cheval de Troie » du budget des Beaux-Arts

Si les débats sur les subventions théâtrales prennent autant d'importance à la fin du Second Empire, c'est bien parce que la fine fleur de l'opposition républicaine s'empare de la question pour attaquer le gouvernement⁵¹⁸. En 1867, Eugène Pelletan est le premier des députés républicains à demander la suppression totale des subventions au nom du libéralisme économique, bien que cette raison paraisse plus un prétexte de circonstance qu'une conviction profonde : « Ah ! Je comprendrais l'argumentation de M. le Commissaire du gouvernement, s'il était vrai, comme il vient de nous le dire tout à l'heure, que les théâtres subventionnés élèvent ou maintiennent le niveau de l'art à une certaine hauteur⁵¹⁹ ». S'ensuit une critique de la gestion des théâtres subventionnés afin de légitimer sa proposition. A tour de rôle, les ténors de l'opposition reprennent le même refrain, enveloppant habilement de circonvolutions leurs critiques pour masquer leurs véritables intentions. En 1868, Jules Favre argue de son incompétence pour refuser de discuter la légitimité des subventions mais il conteste leur répartition entre les différents théâtres. Cet examen critique le conduit à affirmer qu'il faut diminuer la subvention accordée à l'Opéra, augmenter celle des autres théâtres lyriques et rééquilibrer la part faite à l'Odéon au détriment du Théâtre-Français qu'il appelle en passant « théâtre de Bourgogne » ! Conclusion : « Je dis toutes ces choses en prenant la

⁵¹⁷ *Ibidem*, p. 159.

⁵¹⁸ Alexandre Glais-Bizoin et Jules Simon attaquent la censure (25 juin 1866), qu'ils rendent responsables de la « décadence théâtrale » ; Eugène Pelletan (19 juillet 1867, 20 juillet 1868, 19 avril 1869), Jules Favre (20 juillet 1868) et Ernest Picard (19 avril 1869) attaquent les subventions, Magnin dénonce le coût du nouvel Opéra (26 avril 1869). En revanche Marie se désolidarise explicitement de Pelletan et soutient sans ambiguïté la légitimité des subventions, dont il veut réorganiser les modalités de distribution (20 juillet 1868).

⁵¹⁹ *ASCL*, 1867, t. 10, p. 213. Séance du 19 juillet 1867.

liberté de répéter la réserve par laquelle j'ai commencé ces observations, que pour ma part je demeure convaincu que, si la liberté entière était accordée aux administrateurs de théâtres, si l'Etat ne leur accordait aucune espèce de subvention, les efforts seraient plus considérables et en même temps plus fructueux ; l'art véritable y gagnerait, l'art élevé qui a surtout pour objet de reproduire par les plus pures manifestations l'idée et l'impression du beau⁵²⁰ ». L'année suivante, c'est Ernest Picard qui s'illustre à la tribune : « Irai-je messieurs, puisque la question est soulevée, donner mon adhésion à ce qu'on appelle le principe de la subvention théâtrale ? C'est un bien grand mot que celui de principe appliqué à cette chose. La subvention qui est donnée à l'Opéra est-elle un principe ? En tout cas, ce n'est certainement pas un des principes de 1789 (*Rires*). Et peut-être ne serait-il pas, s'il était de ceux-là, revendiqué avec tant d'énergie par l'honorable commissaire du Gouvernement »⁵²¹. Et le « spirituel Picard » de reprendre la stratégie de Pelletan et Favre que l'on pourrait résumer de la façon suivante : puisque vous subventionnez si mal les théâtres, ne les subventionnez pas !

Cette tactique politique de court terme se retourne contre les républicains après la chute du Second Empire et provoque ce qu'on pourrait nommer un « effet boomerang ». Le boomerang arrive très rapidement par la droite, lors de la séance « lyrique » du 20 mars 1872 : le comte Jaubert, agacé par les multiples marques d'impatience qui couvrent sa voix et demandent la clôture après le discours de Beulé, s'adresse aux députés de gauche en les provoquant : « Une partie de cette Assemblée n'était pas aussi impatiente lorsque, au Corps législatif, elle attaquait les subventions théâtrales (*Très bien ! – mouvements divers*)⁵²² ». Pour éviter d'encourir ce reproche, les républicains s'efforcent donc d'effacer les traces de leur opposition désormais caduque et recomposent au cours des années suivantes la mémoire parlementaire de leur relation aux subventions théâtrales. Dans son rapport sur le budget des Beaux-Arts 1877, le comte d'Osmoy commence par rappeler la défense éclatante des subventions par Hugo, Simon et Beulé, et souligne au passage : « Il est inutile de faire remarquer que cette noble thèse des subventions fut soutenue avec élan par le parti républicain tout entier⁵²³ ». Jules Roche se livre le 7 décembre 1882 au même travail rétrospectif de

⁵²⁰ ASCL, 1868, t. 15, p. 156. Séance du 20 juillet 1868.

⁵²¹ ASCL, 1869, t. 2, p. 568. Séance du 19 avril 1869.

⁵²² JO du 21 mars 1872, p. 2005. Auparavant, Jules Favre avait interrompu la défense des subventions théâtrales par Jules Simon en lançant : « C'est évident ! ».

⁵²³ JO du 13 août 1876, p. 6305. Annexe n°325. Le rapport fut lu dans la séance du 14 juillet...

cimentation républicaine dans un débat caractérisé par la conjonction des extrêmes contre les subventions théâtrales :

Et lorsque M. de Belcastel, par les arguments qu'a fait valoir M. Talandier, et qu'à repris M. Desson Saint-Aignan, attaquait le principe des théâtres nationaux⁵²⁴, contre lui et à une immense majorité se prononçaient tous les républicains de cette Assemblée, et parmi eux, au premier rang des hommes, – je ne veux citer que ceux qui ne sont plus, – comme Edgar Quinet, Dorian et Louis Blanc⁵²⁵. Ils comprenaient la nécessité pour la démocratie d'avoir ce que j'appellerai les grands types de théâtre pour la musique et pour le drame, et il suffira de cinq minutes de réflexion pour que M. Talandier reconnaisse avec moi cette nécessité dans l'intérêt supérieur de l'établissement et du développement de la société et du gouvernement démocratiques⁵²⁶.

Le rapporteur général opère ainsi un double renversement, temporel et politique. Temporel parce que la tradition républicaine du Second Empire favorable à la séparation des Beaux-Arts et de l'Etat disparaît au profit de celle des débuts de la III^e République qui permet de refonder une posture « athénienne » ; politique dans la mesure où c'est la droite qui est renvoyée à une hostilité continuelle aux subventions, ce qui permet de discréditer plus facilement la proposition du radical Talandier en la présentant au mieux comme un dévoiement de la pensée républicaine, au pire comme une trahison. Ce travail de réécriture ne saurait éviter toutefois que le boomerang ne revienne aussi par la gauche. En effet, l'amendement de Talandier était le signe avant-coureur d'une véritable offensive des radicaux qui les conduit à « recycler » l'arsenal des arguments forgés à la fin du II^e Empire par l'opposition républicaine devenue majorité gouvernementale. En 1884, Bontoux se réfère à *La Revue politique* qui regroupait à la fin de l'Empire « tout l'état-major du parti républicain de cette époque⁵²⁷ » et cite précisément à la tribune un article du 26 septembre 1868, « Le ministère de la Maison », qui défendait la municipalisation intégrale de la subvention :

‘Théâtres : 1 837 000 francs, plus l'Opéra, trois millions, près de cinq millions pour les théâtres de Paris. Nous ne sommes pas des barbares : la musique et la comédie nous plaisent, et nous ne pensons

⁵²⁴ Jules Roche, rapporteur général du budget 1883, renvoie au débat du 10 décembre 1872 (budget 1873) au cours duquel le député monarchiste Belcastel avait défendu un amendement pour réduire de moitié le montant des subventions. Dans la séance du 7 décembre 1882, le radical Talandier demandait la suppression des subventions tandis que le monarchiste Desson Saint-Aignan les attaquait sous couvert d'un amendement visant à diminuer de 100 000 francs la subvention du Théâtre-Français.

⁵²⁵ La référence à Louis Blanc a valeur d'hommage particulier puisque le gouvernement avait déposé dans la même séance une demande de crédit de 10 000 francs pour la prise en charge de ses funérailles par l'Etat, votée à une écrasante majorité (372 voix contre 79). *JO* du 8 décembre 1882, p. 1952-1953.

⁵²⁶ *Ibidem*, p. 1944.

⁵²⁷ *La Revue politique et littéraire* n'eut qu'une existence éphémère. Elle parut tous les samedis, du 6 juin 1868 au 13 février 1869. Outre son directeur Challemel-Lacour, Bontoux cite « M. Grévy, président de la République actuel », Brisson, « notre honorable président », Gambetta, Spuller, Ferry (président du Conseil) et Floquet. *JO* du 18 décembre 1884, p. 2826.

pas que le spectacle soit une œuvre de corruption personnelle [...]. Si donc le conseil municipal élu de la ville de Paris accordait des subventions aux théâtres, surtout à ceux qui attirent les étrangers, comme les Variétés, le Palais-Royal, nous ne ferions peut-être pas d'objections. Mais faire payer au peuple, et au peuple des départements, aux ouvriers de Lille, aux paysans de la Bretagne, mettre au budget général de l'Etat 5 millions de subvention pour des théâtres où le peuple n'entrera jamais, c'est, dans notre opinion, une souveraine injustice. Nous n'insisterons pas sur cette thèse, souvent développée. Soit 4 837 000 francs d'économie" (Très bien ! très bien à droite).

Ces lignes sont signées de M. Allain-Targé, député de Paris, ancien ministre des Finances. Si les conclusions de cet article étaient vraies en 1868, elles le sont encore aujourd'hui.

VOIX A GAUCHE. C'est une erreur.

L'interruption de gauche résume toute la posture inconfortable des opportunistes mise en exergue par Bontoux. Mais, par un nouveau paradoxe, c'est un député de droite, Pieyre de Boussuges, qui lui réplique en citant... le radical Félix Pyat⁵²⁸ ! Comme ce dernier, une quarantaine de parlementaires sont aussi des gens de théâtre. Une typologie permettra de mieux évaluer leur degré d'influence, ouverte ou feutrée.

2 Le parlementaire, un homme de théâtre : du violon d'Ingres au conflit d'intérêts

Certains parlementaires sont aussi des hommes de théâtre, en tant que directeur, dramaturge, ou compositeur⁵²⁹. Leur statut varie considérablement selon le moment où ils exercent leur activité théâtrale (avant, après ou de façon concomitante à leur mandat), et l'importance qu'ils lui accordent (du passe-temps amateur à la pratique professionnelle). La notion de conflit d'intérêt est-elle toujours pertinente ?

2.1 Le parlementaire-directeur

Quatre directeurs de théâtres subventionnés furent aussi députés. Deux d'entre eux ont commencé par un mandat parlementaire. *Joseph-Balthazar Bonet de Treiches (1757-1828)*, fils du lieutenant-général de la sénéchaussée du Puy-en-Velay élu député de la noblesse aux Etats Généraux, était avocat lorsqu'éclata la Révolution⁵³⁰. Il fut élu député de Haute-Loire à la Convention où il vota la mort du roi mais dut s'enfuir après le

⁵²⁸ Cf. *Supra*, I, §3.

⁵²⁹ Nous avons exclu la catégorie « comédien » qui renverrait à la pratique du théâtre en privé, hors de notre champ d'étude. Cf. Jean-Claude Yon et Nathalie Le Gonidec (dir.), *Tréteaux et paravents. Le Théâtre de société au XIX^e siècle*, Paris, Créaphis éditions, 2012.

⁵³⁰ Outre le *Dictionnaire des parlementaires*, on trouvera des renseignements biographiques dans deux anthologies contemporaines : *Dossier d'artiste Bonet de Treiches* [BnF, Bibliothèque-Musée de l'Opéra] et *Recueil factice sur Bonet de Treiches, directeur de l'Opéra, 1799-1807* [BnF, Département arts du spectacles] ; ainsi qu'une brochure de la fin du XIX^e siècle : Henry Mosnier, *Un ancien conventionnel directeur de l'Opéra. Bonet de Treiches, notice biographique*, Le Puy, Marchesson fils, 1891 (Compte-rendu de L. Noël, « Bonnet de Treiches, directeur de l'Opéra », *Revue d'Art dramatique*, t. XXV, janvier-mars 1892, p. 110-114).

31 mai 1793, ayant pris part pour les Girondins. Il revint à la Convention après le 9 thermidor et fit partie des « perpétuels », réélus au Conseil des Cinq-Cents. Grâce à la protection de Cambacérès auquel le rattache des liens de parenté, il est nommé commissaire du gouvernement auprès de l'Opéra le 12 septembre 1799, la direction étant confié à Devismes. Après le retrait de ce dernier, il assume seul les fonctions de directeur en 1801, puis de 1803 à 1807, et publie deux brochures politiques qui sont avant tout des écrits de circonstances⁵³¹. Gestionnaire rigoureux, il entretient des relations détestables avec le comte de Luçay, préfet du Palais, qui le suspend de ses fonctions le 22 avril 1807 après le grave accident dont est victime Mme Aubry en pleine représentation d'un ballet⁵³². La politique ne tarde pas le rattraper : nommé président du collège électoral d'Yssingaux en 1809, il fut choisi l'année suivante par le Sénat pour siéger à nouveau comme député de la Haute-Loire au Corps législatif jusqu'à la fin de l'Empire. Elu à la Chambre des Cent-Jours, Bonet de Treiches se retire finalement sur ses terres lors de la Seconde Restauration. Comme lui, *Michel Altaroche (1811-1884)* devint directeur d'un théâtre subventionné après avoir été député mais son parcours est très différent. Républicain, Altaroche a en effet acquis une notoriété dans la presse satirique dès le début de la monarchie de Juillet, régime contre lequel il mène une incessante guerre d'épigrammes, en particulier dans *Le Charivari* dont il devient unique directeur en 1834⁵³³. Publiciste, romancier, dramaturge, il prend part à la fondation de la Société des gens de lettres en 1837, avant son entrée en scène politique. Nommé commissaire du gouvernement provisoire dans le Puy-de-Dôme après les journées de février 1848, il est élu député en avril à l'Assemblée constituante où il siège avec les républicains modérés. Battu aux législatives de mai 1849, il perd aussi sa place au sein de la commission permanente des théâtres lors du remaniement du 2 janvier 1850⁵³⁴. Après des tractations serrées, Baroche lui confie le privilège de l'Odéon dès le 21 août suivant

⁵³¹ *De l'Opéra en l'an XII*, Paris, Ballard, 1803 ; *Du Gouvernement héréditaire et de l'influence de l'autorité d'un seul sur les arts*, Paris, Ballard, 1804. Il avait déjà publié peu avant le coup d'Etat de Brumaire un *Tableau politique de la France régénérée*, Paris, chez Pilardeau, 1799.

⁵³² Pendant la représentation du *Retour d'Ulysse* le 27 février 1807, la danseuse, qui incarne le rôle de Minerve suspendue dans les airs sur son trône, accroche un nuage qui s'élève au même moment et chute lourdement, recevant sur le bras... le trône renversé ! L'affaire prend de l'importance et Napoléon est obligé d'intervenir en se séparant des deux hommes qui se rejettent mutuellement la responsabilité de l'accident. Luçay est remplacé par le comte de Rémusat, premier chambellan de la Maison de l'Empereur, qui se voit confier la tutelle des quatre théâtres subventionnés par le décret du 1^{er} novembre 1807. Bonnet de Treiches est quant à lui remplacé par l'auteur-comédien Picard à la tête de l'Opéra. Cf. David Chaillou, *Napoléon et l'Opéra*, Paris, Fayard, 2004, p. 30-33 et p. 48-49.

⁵³³ *Le Charivari* avait été lancé par Charles Philippon le 1^{er} décembre 1832.

⁵³⁴ Rappelons qu'il y avait été nommé le 29 octobre 1848, fort de son soutien à Cavaignac.

en remplacement de Bocage⁵³⁵. En dépit de critiques qui prennent parfois une nette coloration politique⁵³⁶, Altaroche parvient à se maintenir trois ans à la tête du théâtre, mais ne peut obtenir du ministre d'Etat Achille Fould le renouvellement de son privilège, malgré de puissants soutiens littéraires⁵³⁷. Il poursuit donc sa carrière de directeur aux Folies-Nouvelles qu'il codirige avec Huard entre 1854 et 1859⁵³⁸.

Le parcours inverse se produit pour Véron et Crosnier : ils furent tous deux directeur d'un théâtre subventionné bien avant de devenir parlementaire. *Louis Véron (1798-1867)* abandonna rapidement la médecine pour s'orienter vers le journalisme. Rédacteur à la *Quotidienne* et puis au *Messenger des Chambres* où il est chargé du feuilleton théâtral, il fonde en 1829 la *Revue de Paris* et jouit déjà de confortables revenus grâce à l'exploitation publicitaire inédite qu'il sut faire dans les journaux de la pâte pectorale Regnault. Au début de la monarchie de Juillet, Véron dispose donc déjà d'un important réseau et d'une fortune personnelle, deux atouts qui s'avèrent rapidement décisifs pour être nommé à la tête de l'Opéra en tant que directeur-entrepreneur exploitant le théâtre « à ses risques, périls et fortune » selon les termes de l'arrêté du 28 février 1831 signé par Montalivet⁵³⁹. Directeur aussi habile que chanceux, il se retire en août 1835 au profit de Duponchel, non sans avoir réussi l'exploit de s'être enrichi en grande partie grâce aux bénéfices rapportés par l'inépuisable succès de *Robert le Diable*⁵⁴⁰. Devenu personnage incontournable du Tout-Paris, « moderne Trimalcion⁵⁴¹ », il rachète *Le Constitutionnel* sur les instances de Thiers et le revend en

⁵³⁵ Bocage avait démissionné le 27 juillet 1850. Sur les dix prétendants au 1^{er} août, deux restent en lice, Altaroche et Villemot. Alors que la majorité de la commission des théâtres penchait pour le second, Baroche choisit le premier qui était son ancien collègue à la Constituante et au sein de la Commission. Cf. Paul Porel et Georges Monval, *L'Odéon [...]*, *op.cit.*, p. 327-328.

⁵³⁶ Il est accusé par les réactionnaires comme le chevalier d'Auriol d'être un « rouge ». Cf. *Supra*, I, §2.1.

⁵³⁷ La demande de prolongation d'Altaroche, présentée après le succès de *L'Honneur et l'Argent*, comédie en 5 actes et en vers de Ponsard créée le 11 mars 1853, fut apostillée par Alfred de Musset, Jules Sandeau, François Ponsard, Théodore Barrière, Léon Guillard et Jules de Prémaray, mais sans succès. Selon Porel et Monval, Altaroche eut « lieu d'être singulièrement surpris et d'attribuer cette disgrâce à d'anciens dissentiments politiques avec l'entourage du tout-puissant duc de Morny ». *Ibidem*, p. 328-329.

⁵³⁸ Cf. Nicole Wild, *Dictionnaire [...]*, *op.cit.*, p. 155.

⁵³⁹ Cf. Chapitre 5, II, §1.2. Véron rappelle *a posteriori* les raisons de sa nomination : « La direction de la *Revue de Paris* m'avait créé des relations intimes avec tous les hommes éminents dans les lettres et dans les arts, avec les compositeurs célèbres, Rossini compris. J'avais même écrit dans le feuilleton du *Messenger des Chambres* des articles de critique musicale sur l'Opéra-Comique et sur l'Opéra. Enfin, il faut bien le dire, ce qui rendait surtout ma candidature sérieuse, c'est que je pouvais, en 1831 (époque où, comme au lendemain de toutes les révolutions, l'argent était rare), verser un cautionnement même de 250 000 francs pour garantie de ma gestion ». Louis Véron, *Mémoires [...]*, *op.cit.*, p. 103.

⁵⁴⁰ Rappelons qu'initialement, l'œuvre était destinée à l'Opéra-Comique. Cf. Mark Eversit, « The Name of Rose : Meyerbeer's opera comique Robert le Diable », *Revue de musicologie*, t. 80, n°2, 1994, p. 211-250.

⁵⁴¹ Eric Anceau, notice « Véron » dans son *Dictionnaire des députés du Second Empire*, Rennes, PUR, p. 359.

1852 avec un important bénéfice à la clé. A cette date, il entre au Corps législatif en se faisant élire député de la majorité dans le département de la Seine et intervient dans les questions théâtrales lors de ce premier mandat⁵⁴². En 1854, il prend la défense du Théâtre-Français contre les critiques sur sa « décadence » énoncées par Belmontet⁵⁴³, tandis que deux ans plus tard, il dépose un amendement pour demander une subvention de 100 000 francs en faveur du Théâtre-Lyrique, sans que son discours du 5 juin 1856 ne parvienne à convaincre les députés⁵⁴⁴. Réélu en 1857, mais ne se représentant pas en 1863, le gouvernement lui ayant préféré un autre candidat officiel, il quitte le Corps législatif alors qu'un autre ancien directeur de théâtre lyrique subventionné est lui réélu.

François Crosnier (1792-1867) est celui-là. Il connaît bien Véron mais les deux hommes se détestent depuis 1835 : le directeur de l'Opéra avait alors réussi à convaincre Thiers *in extremis* de nommer Duponchel pour lui succéder au détriment de Crosnier, candidat à qui la place était pourtant promise la veille de la signature définitive du nouveau cahier des charges⁵⁴⁵. A défaut d'avoir obtenu la direction de l'Opéra, Crosnier conserve celle de l'Opéra-Comique, seconde scène lyrique subventionnée dont Thiers lui avait confiée les rênes en mai 1834. Il avait déjà acquis à cette époque une solide expérience de l'administration théâtrale : connaissance des secrets des coulisses du premier théâtre lyrique de Paris puisque ses parents furent concierges de l'Opéra pendant plus de trente-cinq ans ; connaissance des rapports entre auteurs et directeurs en tant que fécond librettiste ; connaissance artistique comme directeur de la scène du théâtre des Nouveautés entre 1828 et 1830 ; connaissance enfin du métier de directeur qu'il exerça à la tête du théâtre de la Porte-Saint-Martin entre janvier 1830 et décembre 1831. A l'issue d'une direction marquée par de nombreux succès artistiques qui préparent la voie au genre du « grand opéra-comique », il abandonne son privilège en 1845 à Alexandre Basset et se retire dans son château de l'Epau aux environs de Vendôme. Sa retraite dans le Loir-et-Cher lui sert de tremplin pour sa carrière politique : soutien de Louis-Napoléon Bonaparte à la présidentielle de 1848, président du conseil général de son département à partir de 1849, il échoue à une législative partielle en

⁵⁴² A l'issue de ce premier mandat, il publie *Quatre ans de règne. Où en sommes-nous ?*, Paris, Librairie nouvelle, 1857. Le même éditeur venait de rééditer ses *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, publiés initialement chez Gabriel de Gonet en 6 volumes entre 1853 et 1855.

⁵⁴³ Séance du 29 mai 1854. Véron conclut son discours par une pique contre son collègue dramaturge : « L'orateur dit, en terminant, que M. Belmontet a un moyen sûr de consoler le public des tragédies qu'on ne fait pas, c'est d'en faire lui-même ». *MU* du 31 mai 1854, p. 594.

⁵⁴⁴ *MU* du 6 juin 1856, p. 621. Sur cette question, Cf. chapitre 8, II, §1.2.

⁵⁴⁵ Cf. Louis Véron, *Mémoires [...]*, *op. cit.*, p. 133-138.

mars 1850 mais devient député de la majorité en février 1852. Trois mois plus tard, il est nommé membre de la commission chargée de réformer la perception du droit des pauvres⁵⁴⁶. Le conflit d'intérêt se noue dans les années suivantes : Crosnier fait partie de la commission du budget sans interruption de 1853 à 1858, tout en exerçant entre novembre 1854 et juin 1856 les fonctions d'administrateur de l'Opéra qui venait d'être replacé sous la tutelle du ministère de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts pour être exploité en régie⁵⁴⁷. Il propose à ce poste une série de réformes audacieuses – parfois trop pour sa hiérarchie – pour faire des économies⁵⁴⁸, et se concentre après son retrait de l'Opéra sur son mandat de député qu'il exerce jusqu'à sa mort en 1867.

2.2 Le parlementaire-auteur dramatique

Nous avons répertorié moins d'une quarantaine de parlementaires-dramaturges (auteurs de pièces de théâtre et/ou librettistes)⁵⁴⁹. Presque la moitié d'entre eux ont écrit pour le théâtre avant de devenir parlementaire, ce qui implique une réflexion sur la place de cette activité littéraire : relève-t-elle d'un simple passe-temps ou a-t-elle participé à l'acquisition d'une notoriété ayant joué un rôle dans leur élection ? La fascination qu'exerce le théâtre au XIX^e siècle et la consécration qu'il peut apporter en cas de succès suscitent bien des tentatives littéraires auxquelles n'échappent pas des futurs parlementaires. Monier de la Sizeranne et Prosper Duvergier de Hauranne sous la Restauration, Noël Parfait et Alexandre Walewski sous la monarchie de Juillet, Taxile Delord sous la II^e République, Emile de Kératry, Henry Maret et Henri Rochefort sous le Second Empire, Louis Denayrouze et Paul Déroulède sous la III^e République ont tous réussi à faire représenter au moins une pièce, le plus souvent à Paris, parfois en province, ou même en Algérie. Pour autant, ils n'en ont pas vraiment retiré de notoriété, la réception des pièces allant du succès d'estime au four complet. Au contraire, Marie-Joseph Chénier, Jean-Marie Collot d'Herbois et Philippe Fabre d'Eglantine⁵⁵⁰ sous la Révolution, Charles-Guillaume Etienne et Antoine Jars sous le Premier Empire,

⁵⁴⁶ Cf. chapitre 1, III, §3.3.

⁵⁴⁷ Cf. chapitre 5, I, §1.1

⁵⁴⁸ AJ¹³ 550. A peine nommé, Crosnier propose un plan de réforme pour le budget 1855 de l'Opéra : diminuer les traitements des artistes en misant sur la formation au Conservatoire pour favoriser l'éclosion des futures « étoiles » ; « régénérer » le répertoire en diminuant la durée du spectacle, « sédentariser » les artistes en rétablissant les pensions. Nous avons reproduit le rapport et le tableau chiffré dans notre annexe n°42.

⁵⁴⁹ Tout ce qui suit s'appuie sur le tableau des parlementaires-auteurs : voir notre annexe n°33.

⁵⁵⁰ Cf. Anne-Marie Dupont, « L'œuvre dramatique de Fabre d'Eglantine : un répertoire méconnu ? » dans Martial Poirson (dir.), *Le Théâtre sous la Révolution. Politique du répertoire (1789-1799)*, Paris, Desjonquères, 2008, p. 413-424.

Emmanuel et Etienne Arago, Victor Hugo et Félix Pyat sous la monarchie de Juillet ont pu compter sur leurs succès dramatiques pour se faire un nom en vue d'une future carrière politique, sans pour autant que le théâtre soit toujours le facteur décisif : un tremplin ne garantit pas à lui seul un saut réussi.

On rencontre beaucoup plus rarement le parcours inverse : trois parlementaires novices en matière théâtrale parviennent à faire représenter leurs œuvres sur une scène parisienne après leur mandat⁵⁵¹. Après une carrière de journaliste et député sous la monarchie de Juillet et la II^e République, Emile de Girardin collabore avec Dumas fils pour *Le Supplice d'une femme*, joué avec grand succès au Théâtre-Français en 1865 puisque la pièce obtient 83 représentations. Il écrit aussi deux autres pièces jouées au Théâtre du Vaudeville (1865) et des Folies-Saint-Germain (1867), puis revient à la Chambre où il siège comme député de la Seine de 1877 à 1881 au sein de la gauche républicaine. Joseph Fabre, ancien député de l'Aveyron (1881-1885), fait jouer *Jeanne d'Arc* au Théâtre du Châtelet en 1891. Ce drame historique en cinq actes et quatorze tableaux obtient 33 représentations dans l'année mais passe un peu inaperçu compte-tenu des circonstances politiques puisque la première a lieu le 27 janvier, au lendemain de l'interdiction de *Thermidor* : l'intérêt pour la Pucelle d'Orléans ne peut alors rivaliser avec les passions que déchaîne l'avocat d'Arras⁵⁵². Ayant retrouvé un mandat parlementaire après son élection en 1894 comme sénateur de l'Aveyron, Joseph Fabre s'empresse de déposer une proposition de loi le 15 mars suivant afin de faire du 8 mai une fête du patriotisme en faveur de Jeanne d'Arc⁵⁵³. Quant à Emmanuel Arène, il se lance dans la collaboration théâtrale dès la fin de son mandat de député en 1904 et contribue à trois pièces avec les plus grands noms du Boulevard : Alfred Capus, Francis de Croisset, Robert de Flers et Armand Cavailhet.

Ainsi peut-on être auteur dramatique puis parlementaire ou parlementaire puis auteur dramatique. Mais aussi parlementaire *et* auteur dramatique. Les deux

⁵⁵¹ Sous réserve d'une enquête plus approfondie.

⁵⁵² Il faut ajouter une forme de lassitude parce que le drame de Fabre vient clore une série de représentations rapprochées sur le même thème johannique : « C'était la quatrième en peu de temps : Ambigu, Porte Saint-Martin, Hippodrome et Châtelet. C'était la meilleure des quatre : elle avait le tort de venir la dernière ». Cf. *Les Annales de la Musique et du théâtre*, Paris, 1892, p. 244. Voir également Julie Deramond, *Jeanne d'Arc en Accords Parfaits. Musiques Johanniques en France entre 1800 et 1939*, Thèse d'histoire sous la direction de Patrick Cabanel, Université de Toulouse II, p. 612-629.

⁵⁵³ *JOdoc SE*, Annexe n°48 (15 mars 1894), p. 102 et Annexe n°92 (10 mai 1894), p. 131-132. Il s'agit de la reprise d'une proposition déjà faite à la Chambre le 30 juin 1884 et signée par 252 députés.

activités sont menées de façon parallèle pour une petite vingtaine d'hommes politiques, offrant un éventail de situations très différentes que l'on peut retracer chronologiquement. En 1793, deux députés-dramaturges de la Convention connaissent par exemple un sort contrasté : Chénier peut faire représenter avec succès sa tragédie anticléricale *Fénelon ou les Religieuses de Cambrai* au théâtre de la République à partir du 9 février tandis que François de Neufchâteau, élu à la Convention mais qui refusa finalement d'y siéger, voit sa comédie *Paméla ou la Vertu récompensée* interdite définitivement le 2 septembre après neuf représentations au Théâtre de la Nation⁵⁵⁴. Sous le Consulat et l'Empire, les deux parlementaires qui écrivent des tragédies pour le théâtre ne sont pas en veine. Carrion de Nisas, qui s'était distingué au Tribunal en appuyant la motion Curée qui proposait d'élever Napoléon à la dignité impériale⁵⁵⁵, fait représenter *Pierre le Grand* sur la scène du Théâtre-Français le 19 mai 1804, au lendemain du sénatus-consulte qui proclamait l'Empire. La pièce ne connaît que deux représentations et cet échec retentissant scelle durablement l'impossibilité de concevoir une tragédie de circonstance comme un moyen efficace de propagande⁵⁵⁶. De son côté, François Raynouard, choisi par le Sénat comme député du Var en 1805 et élu à l'Académie française en 1807, tombe en « disgrâce littéraire » auprès de Napoléon⁵⁵⁷. Après l'éphémère succès des *Templiers*, tragédie en cinq actes créée au Théâtre-Français le 14 mai 1805⁵⁵⁸, il déçoit dans *Les Etats de Blois*, tragédie que lit l'acteur Lafon à Saint-Cloud le 28 juin 1810. L'Empereur interdit la pièce qui est représentée sans succès au début de la Première Restauration⁵⁵⁹.

⁵⁵⁴ Cf. Chapitre 3, I, §1.1.1. Rappelons que les Comédiens sont arrêtés et le théâtre fermé. Nicolas-Louis François dit François de Neufchâteau (1750-1828), fut élu député des Vosges à la Législative qu'il présida à deux reprises. Réélu à la Convention, il n'y siégea pas, officiellement pour des raisons de santé. Incarcéré dès le 3 septembre 1793, il fut libéré quelques jours après Thermidor, devint ministre de l'Intérieur à deux reprises et directeur sous le Directoire puis sénateur dès le Consulat.

⁵⁵⁵ Cf. Thierry Lentz (présenté par.), *La Proclamation du Premier Empire ou Recueil des pièces et actes relatifs à l'établissement du gouvernement héréditaire*, imprimé par ordre du Sénat conservateur, Paris, Nouveau monde éditions/Fondation Napoléon, 2001.

⁵⁵⁶ Cf. Sylvain Nicolle, *op. cit.*, p. 156-157. Au lendemain de l'échec cuisant de *La Clémence de David*, tragédie en 5 actes de Draparnaud représentée le 7 juin 1825 pour le *gratis* célébrant le sacre de Charles X, un inspecteur du théâtre cherche à démontrer que cet échec est consubstantiel au genre de la tragédie de circonstance et invoque deux précédents du Premier Empire : *Pierre le Grand* de Carrion-Nisas, et *Cyrus* de Chénier, tragédie représentée au Théâtre-Français le 8 décembre 1804, six jours après le sacre de Napoléon.

⁵⁵⁷ Sur les liens entre Raynouard et Napoléon, cf. Louis-Henry Lecomte, *Napoléon et le monde dramatique*, Paris, H. Daragon, 1912, p. 416-421.

⁵⁵⁸ La pièce eut certes 33 représentations dans l'année, mais seulement 6 en 1806, aucune en 1807, 1808, 1809, 1812, 1813 et 1814, 3 en 1810, 2 en 1811, 17 en 1815. Elle fut proposée pour le concours des prix décennaux (Cf. Louis-Henry Lecomte, *op. cit.*, p. 373-375)

⁵⁵⁹ La pièce est créée au Théâtre-Français le 31 mai 1814 et n'eut que 8 représentations. Ayant renoncé à toute activité parlementaire après les Cent-Jours, Raynouard se consacre à ses études linguistiques qui jouèrent un grand rôle dans la diffusion du style Troubadour et influencèrent plus tard le mouvement du Félibrige.

L'apogée de la dramaturgie correspond à la formation d'un « lobby classique » au sein des Chambres dont on a déjà donné un aperçu à l'occasion de l'engagement contesté de Bocage et celui vivement recommandé de Mlle Maxime⁵⁶⁰. Charles-Guillaume Etienne, et Jean-Pons-Guillaume Viennet en sont les deux figures dramatiques les plus éminentes et présentent bien des points de similitudes dans leur parcours : ils sont nés la même année, en 1777 ; ils furent députés de l'opposition sous la Restauration et au tout début de la monarchie de Juillet, avant de rallier la majorité ministérielle aux législatives de juillet 1831⁵⁶¹ ; ils devinrent pair de France par la même ordonnance datée du 7 novembre 1839 ; enfin, l'élection à l'Académie française, respectivement en 1811 et 1830, leur apporte la consécration littéraire. Est-ce ce dernier statut prestigieux qui les place au-dessus de la mêlée théâtrale dans les Chambres ? Ils n'interviennent chacun qu'une seule fois lors des débats sur les subventions⁵⁶², ce qui ne les empêche pas d'agir en coulisse, par exemple pour déposer des pétitions à la Questure⁵⁶³ ou faire interdire la reprise d'*Antony* au Théâtre-Français en 1834⁵⁶⁴. Si Etienne et Viennet se tiennent plutôt sur la réserve en tant qu'orateur, deux autres députés-dramaturges « classiques » montent fréquemment en première ligne pour dénoncer la « décadence du théâtre » sous la monarchie de Juillet : Jean-Claude Fulchiron et Pierre Liadières⁵⁶⁵. Les relations entre ces quatre personnalités sont très ambivalentes. D'une part, ils manifestent incontestablement une solidarité tactique : dans la volonté de rééquilibrer la subvention en faveur de l'art dramatique au détriment de l'Opéra et du Théâtre-Italien ; dans la ferme défense des « classiques » face aux romantiques ; dans un esprit de camaraderie assumé à la tribune⁵⁶⁶. Au lendemain du débat sur le budget 1838, *Le*

⁵⁶⁰ Cf. *supra*, II, §3.3.3.

⁵⁶¹ Etienne (1777-1845) fut député de la Meuse de 1820 à 1823, puis de 1827 à 1839. Viennet (1777-1868) fut député de l'Hérault de 1828 à 1837.

⁵⁶² Le 15 juillet 1828 pour Etienne et le 18 juin 1829 pour Viennet. Le premier intervient aussi le 29 août 1835 pour introduire la disposition sur le règlement d'administration publique des théâtres (cf. chapitre 1, II, §2.2.2).

⁵⁶³ Viennet appuie ainsi deux pétitions en 1828 : celles des auteurs dramatiques sur la propriété littéraire et celle de Pierre Victor contre l'administration du Théâtre-Français.

⁵⁶⁴ Jouslin de La Salle (*op. cit.*, p. 8-10) cite Etienne, Fulchiron et évoque plusieurs autres députés ; Hallays-Dabot (*op. cit.*, p. 305-306) se réfère à Dumas qui accuse Jay et Etienne. Ce dernier fait insérer une lettre de dénégation dans les journaux (par exemple dans *Le Courrier des Théâtres* du 7 juillet 1834). Sur cette affaire, voir Edmond de Chauveron, *Les Grands procès de la Comédie-Française [...]*, *op. cit.*, p. 382-390.

⁵⁶⁵ Le premier intervient quatre fois (15 mars 1833, 2 juin 1835, 26 mai 1836 et 16 juin 1843) et le second six fois (2 juin et 30 août 1835, 26 mai 1836, 29 mai 1838, 10 mai 1841, 11 juin 1845). Rappelons que la brochure de Nestor Urbain adressée aux Chambres en 1836 est sous-titrée *Lettre à M. Fulchiron et Liadières*.

⁵⁶⁶ Le 29 mai 1838, Liadières dénonce la « nullité » des livrets des grands opéras contemporains, qu'il qualifie de « prétendus poèmes » – il vise implicitement Scribe – et explique qu'« on pouvait les honorer de ce titre lorsque Quinault écrivait *Armide*, ou qu'un de nos collègues, dont je ne voudrais pas blesser la modestie, faisait parler le spirituel *Joconde* (*les regards se portent sur M. Etienne...Très bien ! très bien !*) ». *AP* (2^{ème} série), t. 120,

Figaro résume sur un mode piquant le conflit d'intérêt que les quatre députés-dramaturges font peser sur le vote des subventions :

Il faut voir combien les directeurs déploient de diplomatie pour amadouer les voix ennemies. La Comédie-Française tire *Arbogaste*⁵⁶⁷ des cartons, et fait épousseter solennellement les sept manuscrits ornés de faveurs d'un rose pâle, de l'honorable M. Fulchiron⁵⁶⁸. On parle de remettre au répertoire le *Vallaustein* de M. Liadière [sic]⁵⁶⁹. L'Opéra-Comique fait toutes sortes de coquetteries à M. Etienne ; on lui demande s'il s'endort sur les lauriers de *Joconde*. Après les orgies de l'école moderne, on désire revenir à la littérature morale et instructive ; *Joconde* sera repris incessamment. *Ma passato il pericolo, gabbato il santo*⁵⁷⁰. Le budget passé, les tragédies mérovingiennes de M. Fulchiron se rendorment sous une couche de poussière, toujours ornées de faveurs roses ; les drames austrasiens de M. Viennet rentrent dans les limbes du secrétariat ; l'auteur de *Joconde* cesse d'être tourmenté de la demande d'un poème, et la littérature dite *fangeuse* refléurit sur tous les théâtres. Il faut que les avances aux députés poètes aient été bien fortes cette année, car tous ont gardé le silence⁵⁷¹.

Cette pression collective ne doit pourtant pas masquer les dissonances qui peuvent exister entre eux : le soliste n'est jamais très loin de jouer sa partition personnelle au détriment de l'harmonie du quatuor classique. Derrière la façade de la camaraderie, Viennet n'a dans le fond que mépris pour Fulchiron qu'il accuse d'avoir « gâté » le foyer du Théâtre-Français⁵⁷², lieu de sociabilité tenant du salon mondain et littéraire où se retrouve la bonne compagnie⁵⁷³. Par ailleurs, l'égoïsme ne peut se masquer lorsque les rivalités littéraires mues par l'intérêt entrent en jeu : intérêt symbolique par le prestige qu'est censé conférer la représentation d'une pièce sur la scène du « premier théâtre du monde » ; intérêt matériel par la perception des droits d'auteurs. Les sollicitations peuvent être très pressantes auprès du commissaire royal qui supervise – ou tente de superviser – l'administration du Théâtre-Français⁵⁷⁴. Viennet décide par exemple le 26

p. 482. *Joconde ou les Coureurs d'aventure*, opéra-comique en 3 actes d'Isouard sur un livret d'Etienne, avait été créé à l'Opéra-Comique le 28 février 1814.

⁵⁶⁷ *Arbogaste*, tragédie en 5 actes de Viennet, avait été reçue le 8 avril 1822 mais ne sera jouée qu'une seule fois le... 20 novembre 1841 !

⁵⁶⁸ Allusion à ses tragédies composées sous l'Empire et la Restauration et jamais représentées.

⁵⁶⁹ *Walstein*, tragédie en 5 actes de Liadières, créée le 22 octobre 1828 et jouée 15 fois dans l'année.

⁵⁷⁰ « Passé le danger, oublié le saint ». La formule est prêtée à Bonaparte en 1803 face aux supplications de Mme de Staël pour obtenir que le Premier Consul revienne sur sa décision de l'exiler à 40 lieues de Paris.

⁵⁷¹ *Le Figaro* du 30 juin 1837.

⁵⁷² « Là venait souvent M. Fulchiron, poète amateur, que j'ai retrouvé depuis dans les chambres ; il avait fait recevoir trois ou quatre tragédies sans le moindre désir de les voir jouer et seulement pour le plaisir d'avoir ses entrées. Il était assez amusant, mais en fait de gravelures, enchérissait sur Michot et il n'a pas peu contribué à gâter ce salon » (Viennet, *Mémoires et Journal (1777-1867)*, Honoré Champion, 2006, p. 247).

⁵⁷³ Cf. Jouslin de La Salle, *op. cit.*, p. 57-66.

⁵⁷⁴ Cf. Chapitre 5, I, §2.2. François Buloz, directeur de la *Revue des Deux-Mondes* qui fait une large place à la littérature romantique, est placé à la tête du Théâtre-Français de 1838 jusqu'à la fin du régime.

juin 1840 d'assigner le théâtre en justice pour obtenir la représentation de quatre tragédies restées dans les cartons⁵⁷⁵. Le 8 juillet suivant, la réponse du comité d'administration du Théâtre-Français au ministre de l'Intérieur révèle à celui-ci, sur un ton persifleur, le compromis politico-littéraire tacite passé entre le théâtre subventionné et le parlementaire-dramaturge pensionné par le gouvernement⁵⁷⁶ : « Il est de tradition parmi nous que la lecture d'un ouvrage de M. Viennet au Théâtre-Français a toujours été considérée comme un acte de bonne volonté de sa part que la comédie s'empressait de reconnaître par une démonstration de politesse jugée sans conséquence, alors que les auteurs ne s'étaient point encore avisés de faire représenter leurs ouvrages par autorité de justice⁵⁷⁷ ». Et le comité d'administration de répondre au chantage de Viennet par la même voie en menaçant en dernière extrémité de rendre publique la délibération du comité de lecture du 31 décembre 1829 sur la réception des *Péruviens* :

La lecture étant terminée, on a été aux voix. Le résultat du scrutin a été le refus de l'ouvrage ; mais en considération des talents et du mérite de M. Viennet, surtout eu égard au dévouement qu'il a montré pour la Comédie-Française, aux services qu'il lui a rendus à la tribune de la chambre des députés dont il est membre, sur les observations de plusieurs des sociétaires présents, qui ont fait remarquer les inconvénients de ce refus, on a procédé à un nouveau scrutin et la tragédie des *Péruviens* a été admise, bien entendu que la Comédie ferait tout ce qui pourrait dépendre d'elle pour obtenir de M. Viennet qu'il ne la fit point représenter. *Le comité arrête que ces détails seront consignés au présent procès-verbal pour servir en cas de besoin*⁵⁷⁸.

Si le pair de France finit par accepter la mort dans l'âme une conciliation en faisant représenter à contrecœur *Arbogaste*, attribuant d'ailleurs les sifflets de la première et unique représentation à sa position politique⁵⁷⁹, il récidive néanmoins en 1846, exigeant l'arrêt des répétitions de *La Vestale* dont le sujet offre trop d'analogies avec... *Les Péruviens*, que Viennet n'a toujours pas renoncé à faire représenter⁵⁸⁰ ! Son collègue et

⁵⁷⁵ *Les Péruviens, Arbogaste, Achille, Alexandre.*

⁵⁷⁶ F¹⁷ 3236. L'arrêté du 25 janvier 1838 accorde à Viennet « une indemnité fixe et annuelle de 3 000 francs », la somme étant prélevée sur les fonds portés au budget pour encouragements et secours aux savants et hommes de lettres. Un arrêté du 21 novembre 1845 lui verse 1 500 francs pour les 3^{ème} et 4^{ème} trimestre de l'année à la suite d'un retard de paiement. Viennet paraît donc pensionné jusqu'à la fin du régime

⁵⁷⁷ Archives de la Comédie-Française. Dossier Viennet. Tout ce qui suit en est extrait. Voir notre annexe n°54.

⁵⁷⁸ Souligné par nous. On ne peut qu'admirer la prévoyance des sociétaires ! Dans une lettre adressée à Mazères le 19 novembre 1830, Viennet démontre jusqu'à quel point sa fatuité peut l'aveugler : « Je persiste à croire avec beaucoup de salons que les *Péruviens* ont de grandes chances de succès. J'ai fait pleurer partout en les lisant [*sic*] ». L'auteur se méprend peut-être sur la raison exacte de cette émouvante réaction lacrimale...

⁵⁷⁹ « C'est ma pairie qu'on a fustigée sur le dos d'*Arbogaste* », écrit-il au comte de la Bédollière le 27 novembre 1841. Mise en répétition le 3 novembre, la pièce n'eut qu'une seule représentation le 20 novembre.

⁵⁸⁰ La lettre de Viennet, non conservée, est qualifiée de « sorte de sommation » par le comité d'administration dans sa réponse du 3 avril 1846. *La Vestale*, tragédie en 5 actes de Duhomme et Sauvage, fut créée le 30 mai 1846 et obtint 11 représentations.

rival Pierre Liadières se montre également très entreprenant sans beaucoup plus de succès, mais pour des raisons différentes. *La Suède délivrée*, drame en 5 actes et en vers reçu à l'unanimité le 27 juin 1841⁵⁸¹, est censé être mis en répétition à l'automne mais son coût annoncé paraît prohibitif, car « d'après les devis faits pour les décorations et les costumes, ces dépenses n'iront pas à moins de 14 à 15 000 francs, et dans les circonstances actuelles, la Comédie-Française n'est pas en mesure de consacrer une pareille somme à une pièce nouvelle⁵⁸² ». Le ministre n'ayant pas donné suite à la proposition de Buloz d'« alléger les frais de mise en scène lui accordant [au théâtre], à titre d'encouragement spécial, six ou sept mille francs sur un des chapitres du budget de l'Intérieur », on montera une autre tragédie moins onéreuse : *Arbogaste* d'un certain... Viennet ! Par ailleurs, l'exemple de Liadières montre que les députés-dramaturges qui sont dans les bonnes grâces du pouvoir ne parviennent pas nécessairement à lever l'obstacle de la censure pour leur propre pièce. *Les Bâtons Flottants*, comédie en 5 actes reçue à l'unanimité le 23 novembre 1843⁵⁸³, se heurte ainsi au veto de la commission d'examen en raison de sa résonance politique trop forte⁵⁸⁴. Dix mois plus tard, Liadières fait part à Buloz des modifications qu'il a faites mais semble présumer un peu trop de son influence et du crédit dont il jouit auprès de Duchâtel :

Il m'est impossible de comprendre les empêchements dont vous me parlez. J'ai modifié mon ouvrage d'une manière si sensible qu'il est devenu une école de nos mœurs constitutionnelles et qu'aucun parti n'a le droit de se plaindre de mes épigrammes puisque je suis également vrai pour tous. La comédie devrait se déchausser et jeter ses brodequins dans la rue [*sic*] si on pouvait s'effrayer de nos jours du langage que je lui fait tenir. Telle n'est pas, telle ne peut pas être la manière dont M. le Ministre de l'Intérieur l'envisage. Si j'étais à Paris il me suffirait, j'en suis sûr, d'un moment d'entretien avec M. Duchâtel pour lui faire lever l'interdit dont, malgré son intention, la commission d'examen vient frapper mon ouvrage. Je répugne à lui écrire pour lui en parler ; mais ayez la bonté de le voir et de lui communiquer cette lettre⁵⁸⁵.

Malgré l'appui de Buloz qui craint les conséquences de la pénurie de pièces à l'approche de l'hiver et l'éloignement de Rachel, Duchâtel ne donnera jamais l'autorisation et la pièce devra attendre la chute du régime pour pouvoir être représentée⁵⁸⁶.

⁵⁸¹ Arch. Com-Fr : R 444, f. 94.

⁵⁸² F²¹ 1080. Lettre de Buloz au ministre de l'Intérieur, 2 octobre 1841. Même référence pour la citation qui suit.

⁵⁸³ Arch. Com-Fr : R 444, f. 141.

⁵⁸⁴ Cf. Odile Krakovitch, *op. cit.*, p. 126.

⁵⁸⁵ F²¹ 1080. Lettre de Liadières à Buloz, 20 septembre 1844.

⁵⁸⁶ Elle est créée le 24 juin 1851 et jouée 17 fois dans l'année.

La II^e République voit voler à son secours de grands parlementaires-dramaturges. Hugo, qui a abandonné la scène du Théâtre-Français après l'échec des *Burgraves* en 1843, met tout son prestige littéraire au service des théâtres de la capitale pour leur faire obtenir un secours de 670 000 francs voté le 17 juillet 1848⁵⁸⁷. Dans le même débat, Félix Pyat insiste sur la compétence particulière qu'il tire de son statut d'auteur de grands mélodrames sociaux plébiscités sur les scènes du Boulevard : « Je ne suis pas de ceux qui abusent de cette tribune, écoutez-moi donc dans une question que je sais et que, pour la plupart, j'ose le dire, vous ne connaissez pas⁵⁸⁸ ». Enfin, Lamartine a plus de réussite comme parlementaire s'exprimant sur les subventions théâtrales que comme dramaturge : s'il parvient à faire voter l'amendement de 60 000 francs en faveur du Théâtre-Italien le 16 mars 1850, il ne connaît qu'un succès très mitigé dans son *Toussaint-Louverture* créé au théâtre de la Porte-Saint-Martin le 6 avril suivant⁵⁸⁹.

Le Second Empire ne renoue pas avec le lobby classique des monarchies censitaires. Seul Louis Belmontet s'illustre dans la séance du 29 mai 1854 au Corps législatif afin de défendre la tragédie⁵⁹⁰. Ce bonapartiste de la première heure, poète et dramaturge, tente de jouer de sa parentèle avec Napoléon III – parrain de son fils – pour faire avancer sa propre cause littéraire⁵⁹¹. En effet, il écrit à l'Empereur le 15 novembre 1865, « fête de l'impératrice, jour de cœur [*sic*] » pour lui rappeler qu'une lecture de son « drame héroïque » intitulé *L'Héroïsme espagnol*⁵⁹² avait été prévue dans le cadre des soirées organisées au château de Saint-Cloud. La lecture ne pouvant finalement avoir lieu, Belmontet demande une « compensation » auprès de l'Empereur : qu'il « daigne faire dire au directeur du Théâtre-Français, soit par Son Excellence le maréchal Vaillant, soit par son intendant M. Bacciochi quelle [*sic*] porte un intérêt réel au nouveau drame

⁵⁸⁷ Les pièces de Hugo restent à l'affiche du Théâtre-Français sous la II^e République mais le nombre de représentations (indiquées entre parenthèses) est modeste : en 1848 et 1849, *Hernani* (4 et 4) et *Marion de Lorme* (7 et 4) ; en 1850, *Angelo, tyran de Padoue* (14) ; en 1851 *Angelo* (5) et *Marion de Lorme* (3).

⁵⁸⁸ Les sténographes précisent qu'« un grand nombre de voix » aurait répondu : « C'est vrai ! ». MU du 18 juillet 1848 (voir notre annexe n°20).

⁵⁸⁹ La pièce n'eut que 24 représentations. Cf. Gérard Unger, *Lamartine*, Flammarion, 1999, p. 441.

⁵⁹⁰ MU du 30 mai 1854, p. 594. Louis Belmontet fut député du Tarn-et-Garonne de 1852 à 1870.

⁵⁹¹ F²¹ 1080. Dans la lettre du 15 novembre 1865 citée plus bas, Belmontet rappelle en post-scriptum : « Il me sera bientôt possible d'annoncer à l'Empereur le mariage de mon fils l'officier si brave sur le champ de bataille, 6 campagnes, 9 ans de service. Il s'est rendu digne du nom que lui a donné son illustre parrain, qui, en 1838, à Londres, fit sortir de son cœur cette noble parole : *votre fils aura un second père en moi* ».

⁵⁹² Selon Belmontet, c'est « un sujet d'une grande importance d'actualité. Il s'agit de la conquête du Mexique. Notre admirable campagne dans ce pays rendra le sujet presque national pour notre public ». Plus loin, Belmontet croit que son drame « attachera davantage » que sa tragédie *Une Fête de Néron* (cf. *infra*), « parce qu'il appartient à l'histoire homérique moderne, et que j'ai traité le sujet dans le genre élevé cornélien ». Il cite dans la foulée un extrait de son discours du 29 mai 1854 au Corps législatif.

héroïque de M. Belmontet. Je n'en demande pas davantage. Je réponds du succès devant le public ». La demande du député, qui équivaut à obtenir un tour de faveur, s'explique par la nécessité de vaincre l'hostilité supposée de l'administrateur du Théâtre-Français à son égard⁵⁹³. Il poursuit donc, toujours à la troisième personne du singulier :

M. Edouard Thierry est un vieux admirateur de Victor Hugo et du drame romantique. L'auteur d'*Une Fête de Néron*, M. Belmontet ne lui est pas très sympathique. J'ai donc besoin que ce levain antipathique disparaisse devant une auguste volonté. Mon drame est une œuvre d'à-propos. Le spectacle des grands sentiments redeviendra de mode, car la conscience publique doit être saturée de tant d'œuvres malsaines. Je prie et supplie votre Majesté, Sire, de me faire l'honneur d'une réponse favorable. Un mot des grands souverains est le son d'une grande âme.

La métaphore panifiable ne porta ses fruits que partiellement : Bacciochi demande à Thierry de soumettre la pièce au comité de lecture « à la première occasion favorable⁵⁹⁴ », mais les registres de ce dernier n'en conserve pas la moindre trace⁵⁹⁵. Le député ne désarme pas et concentre ensuite ses efforts pour obtenir la reprise d'*Une Fête de Néron*, tragédie en 5 actes écrite avec Alexandre Soumet, qui avait eu son heure de gloire à l'Odéon à la fin de la Restauration⁵⁹⁶. Alors que la pièce avait été inscrite sans succès au répertoire du Théâtre-Français au début des années 1830⁵⁹⁷, Belmontet harcèle Thierry de ses missives pour une nouvelle reprise et finit par obtenir neuf représentations entre le 3 et le 29 août 1870, en pleine guerre contre la Prusse. Malgré la *Marseillaise* chantée tous les soirs au théâtre pour galvaniser le public⁵⁹⁸, les recettes furent très médiocres (entre 168 et 984 francs), ce qui n'empêche Belmontet de rappeler à Jules Simon deux ans plus tard à propos de sa pièce que « le chaleureux accueil que lui a fait le public, au bruit des canons, doit prouver à l'habile directeur actuel [Emile Perrin] la vigueur de mes études dramatiques⁵⁹⁹ ». Si un député aussi bonapartiste que Belmontet avait le plus grand mal à surmonter les obstacles qui entravaient la marche

⁵⁹³ Pour une mise en perspective, cf. Sébastien Le Jean, « La Comédie-Française et ses administrateurs (1849-1871) » dans Jean-Claude Yon (dir.), *Les Spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 97-108.

⁵⁹⁴ Le brouillon de la lettre, daté du 1^{er} décembre 1865, est conservé (F²¹ 1080).

⁵⁹⁵ Arch. Com-Fr. R 446. Registre du comité de lecture (1859-1878).

⁵⁹⁶ La pièce, créée le 28 décembre 1829, eut plus de 100 représentations, chiffre très important pour l'époque.

⁵⁹⁷ Reprise le 5 décembre 1832, la pièce eut 8 représentations jusqu'à la fin de l'année, 7 en 1833 et 4 en 1835.

⁵⁹⁸ Ce fait essentiel est encore méconnu. Les registres des recettes de la Comédie-Française précisent que la *Marseillaise* est chantée du 20 juillet jusqu'au 2 septembre (R 564). Si l'on en croit Ludovic Halévy, le ministre des Beaux-Arts Maurice Richard aurait invité l'Opéra à inaugurer ce rite patriotique. Halévy imagine « ce qui était dans la cervelle » [sic] de Persigny au moment où les spectateurs répétaient le refrain : « Oui, grand effet, grande émotion, grande joie, trop grande joie peut-être. Très patriotique cet air-là, mais pas très dynastique ». Ludovic Halévy, *Notes et souvenirs (1871-1872)*, Paris, Calmann-Lévy, 1889, p. 158.

⁵⁹⁹ Nous avons reproduit en annexe n°55 une partie de la correspondance de Belmontet tirée de son dossier conservé aux archives de la Comédie-Française ainsi que le montant exact des recettes d'une *Fête de Néron*.

de ses projets dramatiques, quelles ne devaient pas être les difficultés d'un député de l'opposition républicaine comme Glais-Bizoin ! Difficulté à passer l'épreuve de la censure : *Le Vrai courage ou un Duel en trois parties et une femme pour un enjeu*, comédie en 3 actes reçue au théâtre de la Porte-Saint-Martin, est interdite en 1865 à cause de « scènes où éclatent dans toute leur violence et leur brutalité les récriminations haineuses du socialisme contre l'ordre et la loi, et qui rappellent les plus mauvais jours des révolutions⁶⁰⁰ ». Difficulté à passer l'épreuve du comité de lecture d'un théâtre subventionné : *Une Fantaisie*, comédie en 3 actes que Glais-Bizoin avait publiée à Saint-Brieuc en 1867, est refusée au Théâtre-Français dans la séance du 15 mars 1870⁶⁰¹. Il faut mentionner pour finir le cas particulier du demi-frère de Napoléon III, Auguste de Morny, homme-clé du régime qui préside le Corps législatif de 1854 jusqu'à sa mort en 1865. Sous le pseudonyme de Saint-Rémy, il donne plusieurs proverbes au théâtre de la Présidence du Corps législatif et collabore au livret de *Monsieur Choufleuri restera chez lui le...*, opérette composée par Offenbach, reprise en 1861 au théâtre des Bouffes-Parisiens dont le célèbre compositeur a pu obtenir le privilège en partie grâce à l'appui d'un certain Morny⁶⁰² !

Les parlementaires-dramaturges qui cumulent ces deux activités sous la III^e République sont assez peu nombreux⁶⁰³ et ne semblent pas profiter de complaisance particulière lié à leur statut, à l'image du comte d'Osmoy, de Rivet et de Couyba, tous trois rapporteurs du budget des Beaux-Arts. Malgré ses efforts, le comte d'Osmoy ne réussira jamais à faire représenter *Le Château des cœurs*, féerie en 10 tableaux écrite en collaboration avec Flaubert et Bouilhet sous le Second Empire ; les auteurs se résigneront à la publier dans *La Vie moderne* en 1880 faute d'avoir trouvé un directeur

⁶⁰⁰ Le procès-verbal de censure, daté du 21 décembre 1865, est partiellement reproduit en annexe du rapport de la commission parlementaire de 1891. *JOdoc*, Annexe n°1669, p. 2548. Glais-Bizoin, qui avait déjà publié sa pièce en 1862 à Saint-Brieuc, la republie à Paris chez Dentu en 1866.

⁶⁰¹ Arch. Com-Fr. R 446, f. 292. « Après cette lecture, M. l'administrateur général a invité le comité à rester en séance. Une conversation s'est engagée avec l'auteur sur sa pièce et M. Glais-Bizoin reconnaissant lui-même que son sujet n'était pas dans les conditions d'un ouvrage fait pour la Comédie-Française, a emporté son manuscrit sans qu'il ait été passé à un tour de scrutin ».

⁶⁰² Cf. Jean-Claude Yon, « La Création du théâtre des Bouffes-Parisiens (1855-1862) ou la difficile naissance de l'opérette », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°39-4, 1992, p. 575-600 ; du même auteur, *Jacques Offenbach*, nouv. éd., Paris, Gallimard, « NRF biographies », 2010, p. 256-257.

⁶⁰³ Nous n'avons pas ici retenu le cas de Barrès, dont la comédie en 3 actes *Une journée parlementaire* ne fut représentée au Théâtre Libre le 23 novembre 1894 qu'après sa première expérience de député de Meurthe et Moselle entre 1889 et 1893. Celui de Déroulède ne correspond pas non plus au critère retenu puisqu'aucune de ses pièces n'a été créée pendant ses différents mandats.

de théâtre pour accueillir la pièce⁶⁰⁴. De son côté, Gustave Rivet connaît une carrière d'auteur dramatique pour le moins chaotique. Deux pièces accueillies froidement à l'Odéon en 1881 et 1894, un à-propos en vers de 1874 dont la reprise vingt ans plus tard au Théâtre-Français est un véritable four, une comédie dramatique créée au théâtre Montparnasse en 1907 et reprise en province et sur les scènes des faubourgs⁶⁰⁵, un livret adapté d'*Hernani* pour l'opéra éponyme de Hirschmann créé à la Gaîté-Lyrique en 1909 qui connaît un succès d'estime : tel est le bilan mitigé à la veille d'une tentative pour proposer au Théâtre-Français un drame en 4 actes et en prose intitulé *La Preuve*. La réponse faite au sénateur de l'Isère est cinglante : dans sa séance du 1^{er} novembre 1911, le comité de lecture refuse la pièce à l'unanimité⁶⁰⁶ ! Quant à Couyba, son activité de librettiste ne l'amène jamais à viser la scène d'un théâtre subventionné : en 1913, sa collaboration avec Spitzmüller pour *Panurge* de Jules Massenet et avec Franklin pour *Françoise* de Charles Pons, lui permet d'être à l'affiche de la Gaîté-Lyrique et du Grand Théâtre de Lyon, tout en ayant dû rédiger le rapport sénatorial sur le budget des Beaux-Arts, déposé le 29 mars. Enfin, un autre sénateur, bien plus célèbre politiquement mais pas nécessairement d'un point de vue dramatique, doit être évoqué : c'est Georges Clemenceau. *Le Voile du bonheur*, pièce en un acte publiée en 1901, est l'« expression de l'attirance de son auteur pour l'Asie dans un contexte littéraire et artistique japonisant⁶⁰⁷ ». Adaptée par le réalisateur Albert Capellani pour le cinéma en 1910, la pièce est transformée peu après en drame lyrique par le librettiste Paul Ferrier et le compositeur Charles Pons. La création sur la scène de l'Opéra-Comique le 26 avril 1911 est plutôt un échec : Clemenceau avoue s'ennuyer, préférant sans doute la musique parlementaire...

2.3 Le parlementaire-compositeur

⁶⁰⁴ La pièce devrait être rééditée avec un dossier critique substantiel dans Gustave Flaubert, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Pléiade », t. 4, à paraître en 2015. On trouve de nombreuses traces des démarches du comte d'Osmoy dans les différents volumes de la *Correspondance* de Flaubert paru dans la même collection.

⁶⁰⁵ Dans un article élogieux du 4 juin 1913 paru dans *Comoedia*, Jean Prudhomme mentionne le succès de la reprise du *Droit du père* et conclut : « Il s'agit maintenant de savoir si M. Gustave Rivet va continuer à faire de la peine à tous ses amis en persistant à se tenir à l'écart de nos grandes scènes dramatiques ». Ce que le critique présente comme un choix délibéré ne relève-t-il pas davantage de la contrainte subie ?

⁶⁰⁶ Arch. Com-Fr. R 447/731^A, f. 280. Rivet fera une ultime tentative avec *Le Retour*, pièce en 1 acte et en vers également refusée le 25 mars 1919. *Ibidem*, f. 392.

⁶⁰⁷ Ce qui suit est tiré pour l'essentiel de l'article de Sylvie Brodziak, « Voile du bonheur (Le) » dans Sylvie Brodziak et Jean-Noël Jeanneney, *Georges Clemenceau [...], op. cit.*, p. 1061-1062. Voir également Mathieu Séguéla, *Clemenceau ou la tentation du Japon*, Paris, CNRS éd., 2014.

Compositeur et parlementaire : la situation est beaucoup plus rare mais deux exemples au moins peuvent être cités. Joseph Poniowski (1816-1873) débute sa carrière musicale comme ténor dans son propre opéra, *Jean de Procida*, créé à Florence en 1838, et fait représenter sept autres opéras en Italie. Devenu ministre plénipotentiaire du grand-duc de Toscane à Paris après la révolution de février, il est naturalisé français le 11 octobre 1854 puis nommé sénateur le 4 décembre suivant. Ses nouvelles fonctions politiques ne l'empêchent pas de poursuivre sa carrière de compositeur à Paris. Entre 1860 et 1868, il parvient à faire représenter quatre ouvrages sur trois grandes scènes lyriques de la capitale : *Pierre de Médicis* à l'Opéra, *Au Travers du mur* et *L'Aventurier* au Théâtre-Lyrique, *La Jeune comtesse* au Théâtre-Italien. Après la chute de l'Empire, il s'exile à Londres et compose un dernier opéra pour Adelina Patti, *Gelmina*, créé au Covent Garden le 4 juin 1872. Il meurt l'année suivante, avant son départ prévu pour les Etats-Unis où il avait signé un contrat de chef d'orchestre.

Comme Poniowski, son contemporain Lucien Dautresmes (1826-1892) a composé deux opéras-comiques pour le Théâtre-Lyrique sous le Second Empire : *Sous les Charmilles*, créé le 29 mai 1862 et *Cardillac*, créé le 11 décembre 1867, sans grand succès apparent⁶⁰⁸. Son parcours est assez atypique : entré à Polytechnique en 1846, et devenu ingénieur de marine, il démissionne dès 1848 et se passionne pour la composition musicale. La III^e République marque son entrée durable dans la vie politique, couronnée par un portefeuille ministériel⁶⁰⁹. Après un premier échec aux législatives du 8 février 1871, il est élu député de la Seine-Inférieure en 1876 et le demeure jusqu'en 1891, date à laquelle il opte pour le Sénat jusqu'à sa mort l'année suivante⁶¹⁰. En tant que député, Dautresmes se préoccupe particulièrement des questions théâtrales. Il défend devant la commission du budget 1877 une mise en régie des théâtres subventionnés et la nomination d'une commission de 30 membres (sénateurs, députés, administrateurs et « hommes adonnés au culte des arts »), pour administrer les fonds réunis des subventions de l'Opéra, de l'Opéra-Comique et du Théâtre-Lyrique⁶¹¹. Deux mois plus tard, il semble abandonner ce projet à la tribune

⁶⁰⁸ Contrairement à Poniowski, Dautresmes n'a pas de notice biographique dans le *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle* dirigé par Joël-Marie Fauquet. Simple oubli ou reflet significatif de leur importance respective au sein de la vie lyrique en France au XIX^e siècle ?

⁶⁰⁹ Il fut ministre du Commerce à deux reprises, du 9 novembre 1885 au 6 janvier 1886 (1^{er} ministère Brisson) et du 30 mai 1887 au 2 avril 1888 (ministères Rouvier et Tirard).

⁶¹⁰ Il soutint globalement les opportunistes après avoir frayé avec les radicaux pour son premier mandat.

⁶¹¹ C 3150. Voir notre annexe n°43 . Sur la « fusion » des grands théâtres lyriques, cf. Chapitre 7, II, §3.2.

mais n'en demande pas moins une autre répartition des subventions au profit du Théâtre-Lyrique, visant à lui accorder 300 000 francs au lieu des 100 000 francs prévus par la commission. Son discours le conduit à critiquer d'une part les bénéfices trop importants de l'Opéra réalisés en 1875, et d'autre part la mauvaise gestion de l'Opéra-Comique qu'il ne comprend pas puisqu' « il n'y pas de théâtre mieux organisé pour faire de l'argent ». Cette assertion lui vaut une violente interruption du bonapartiste Paul de Cassagnac : « A la condition de ne pas avoir de pièces de vous ! (*Vifs murmures sur divers bancs et cris : à l'ordre !*)⁶¹² ». Il finit par abandonner son amendement sur la promesse que le Théâtre-Lyrique sera à l'avenir davantage aidé grâce au recours à la clause du partage des bénéfices entre le directeur-entrepreneur de l'Opéra et l'Etat, mais réitère toutes ses critiques sur la gestion des théâtres subventionnés au sein de la commission du budget 1881⁶¹³ et celle du budget 1883⁶¹⁴. Cette préoccupation, au cœur des débats parlementaires du budget des Beaux-Arts, aboutit au début du XX^e siècle à la formation de deux groupes d'intérêts ou lobbies théâtraux.

3 Le Groupe de l'Art et l'Académie des théâtres : deux lobbies théâtraux ?

3.1 Créer un groupe d'intérêt sur le théâtre : par qui et pourquoi ?

A côté des groupes parlementaires officiellement reconnus en 1910, de nombreux groupes de défense d'intérêts particuliers, pudiquement nommés « groupes d'études », se sont multipliés au cours de la première décennie du XX^e siècle⁶¹⁵. Le 12 avril 1908, un article du *Temps* conservé par le cabinet de la préfecture de police mentionne qu' « il vient de se constituer un nouveau groupe parlementaire qui s'intitule "de l'art et du théâtre"⁶¹⁶ ». Le journal donne la liste des députés adhérents au groupe présents à la première réunion⁶¹⁷ et détaille la composition de son bureau : « Présidents d'honneur : MM. Edouard Lockroy, Georges Leygues, Georges Berger ; président : M. Paul Meunier ; vice-président : M. Muteau ; secrétaire : MM. Louis Marin, Gérard-Varet ». Le projet paraît encore bien évasif à cette date : selon les propos de Paul Meunier paraphrasés dans l'article, le « groupe s'efforcerait d'encourager efficacement toutes les

⁶¹² JO du 13 août 1876, 6335. L'incident est rapidement clos par une intervention du président de la Chambre.

⁶¹³ C 3176. Séance du 24 mai 1880, f. 359-364.

⁶¹⁴ C 3302. Séance du 20 mai 1882, f. 189 ; séance du 24 mai, f. 222 et f. 224-225.

⁶¹⁵ Cf. Jean Garrigues (dir.), *Histoire du Parlement [...]*, op. cit, p. 300-301 ; Pierre Guiral et Guy Thuillier, *La Vie quotidienne [...]*, op.cit, p. 253-254.

⁶¹⁶ Archives de la Préfecture de police : B^A/130.

⁶¹⁷ Muteau, Modeste Leroy, Paul Meunier, Georges Berry, Edouard Vaillant, Louis Marin, Dejeante, Méquillet, Deléglise, Couesnon, Pugliesi-Conti, Gérard-Varet, Rudelle.

manifestations de notre art national et de défendre en toutes circonstances les droits et les intérêts de tous les artistes français ». Bien que son activité ne semble pas laisser de trace, il perdure sous le nom abrégé de « Groupe de l'Art » après le renouvellement de la Chambre lors des élections législatives du 24 avril-8 mai 1910 et ne doit pas être confondu avec un nouveau groupe d'intérêt qui se fonde à cette occasion⁶¹⁸. En effet, plusieurs journaux annoncent en juin 1910 la formation du « Groupe de l'Art populaire » qui comprend 80 députés et dont le comité directeur est initialement composé de Marcel Sembat, Ferdinand Buisson, Paul Meunier, Joseph Gheusi et Lucien Millevoye⁶¹⁹. Trois axes de travail sont définis en priorité : mettre l'art lyrique et dramatique à la portée du peuple, lutter contre l'exploitation des artistes les plus humbles par certaines agences, exercer un droit de regard sur le fonctionnement des théâtres subventionnés. S'y ajoute rapidement une quatrième préoccupation qui s'inscrit dans l'évolution du titre : « Groupe de l'Art populaire *et de la décentralisation artistique* »⁶²⁰. La situation se simplifie en mars 1911 puisque à l'initiative de Joseph Paul-Boncour, le Groupe de l'Art et le Groupe de l'Art populaire parviennent à s'entendre pour fusionner et former un seul groupe interparlementaire, le plus souvent nommé Groupe de l'Art⁶²¹.

Moins d'un an plus tard, le sénateur Albert Gérard, membre du Groupe de l'Art et rapporteur du budget des Beaux-Arts, annonce dans son rapport la création de l'Académie des théâtres, présentée comme une « nouvelle association qui se propose d'établir des relations entre les élus de la France et les artistes les plus qualifiés pour représenter le théâtre et nous proposer des solutions qui élève l'art théâtral dans notre pays⁶²² ». Décentraliser, démocratiser, réformer : le triple objectif assigné au Groupe de l'Art se retrouve posé dans les mêmes termes à l'Académie des théâtres, dont le sénateur Gérard donne la composition initiale : « Nous avons parmi les auteurs et compositeurs MM. Edmond Rostand, Pierre Veber, Paul Ferrier, Xavier Leroux, Camille Le Senne ;

⁶¹⁸ Dans un article de *Comoedia* du 8 février 1911, Raphael Mairoi rappelle « qu'il y a à la Chambre deux groupes d'art. On ne peut pas affirmer qu'ils se fassent concurrence. Disons simplement qu'ils marchent parallèlement ». Le chroniqueur se trompe néanmoins lorsqu'il affirme que le Groupe de l'Art, présidé par Georges Berry, « existe depuis sept ou huit ans ». Le second, nommé Groupe de l'Art populaire, rassemble députés et sénateurs et présente donc la particularité d'être interparlementaire.

⁶¹⁹ Le communiqué de Millevoye est reproduit dans les quotidiens à grand tirage comme *Le Petit parisien* (24 juin 1910) ou la presse plus spécialisée comme *Comoedia* (22 juin 1910) ou *Le Ménestrel* (25 juin 1910). La composition du bureau est la suivante : Président : Meunier ; vice-présidents : Muteau et Berry ; secrétaires : Flayelle, Spronck, Escudier.

⁶²⁰ *Comoedia*, 8 février 1911.

⁶²¹ *Comoedia*, 16 mars 1911.

⁶²² JOdoc, Annexe n°43 (1^{er} février 1912), p. 466. *Idem* pour ce qui suit.

parmi les journalistes, Adolphe Brisson et G. de Pawlowski ; parmi les directeurs de théâtres et les professeurs du Conservatoire, MM. Pedro Gailhard, Messenger, Broussan, Albert Carré, Antoine, Isnardon, Melchissédèch ; enfin parmi les sénateurs et députés, MM. Gustave Rivet, Couyba, Julien Goujon, Auriol, Georges Berry, qui a été nommé président de l'académie⁶²³ ». Si les parlementaires cités sont aussi membres du Groupe de l'Art, cette double appartenance ne doit pas induire en erreur sur le statut différent de l'Académie des théâtres : il s'agit d'un « groupe d'étude » extraparlamentaire, qui par conséquent se réunit en dehors du Parlement⁶²⁴ et dispose de son organe officiel, *Théâtres et Concerts*, pour diffuser ses travaux⁶²⁵.

3.2 Le fonctionnement interne : comment travaille-t-on ?

Grâce à la publicité que donne *Comoedia* aux travaux du Groupe de l'Art et de l'Académie des théâtres, on peut suivre partiellement l'activité que déploient leurs membres et saisir leur méthode de travail⁶²⁶. Le modèle parlementaire est reproduit en miniature à travers toutes ses étapes : constitution d'un bureau, ordre du jour, rapport d'un membre sur un thème précis et/ou auditions, débat, résolution⁶²⁷. Les deux groupes fonctionnent comme des laboratoires politiques où sont préparés et discutés des projets de loi ou propositions de réforme présentés ensuite devant des instances officielles. A la Chambre des députés : projet de loi Auriol sur la décentralisation musicale (26 mars 1912), projets de loi Berry sur l'emploi des enfants mineurs au théâtre (31 mai 1912), sur la censure (3 décembre 1912) et la perception du droit des pauvres (5 décembre 1912). Au Sénat : projet de loi Goujon sur la réglementation des agences théâtrales (22 novembre 1910). Au secrétariat d'Etat aux Beaux-Arts : résolutions pour faire jouer plus souvent le répertoire classique à la Comédie-Française

⁶²³ La liste des 19 membres cités est-elle exhaustive ou n'est-ce qu'une sélection ? Robert Beunke, chroniqueur à *Comoedia* et membre de l'Académie des théâtres, précise que lors de la réunion du 19 juin 1912, cinq nouveaux membres ont été élus, « ce qui porte le total à quarante ». Il ajoute : « Avant de se séparer, l'Académie des théâtres a décidé de pourvoir lors de sa rentrée à l'élection des dix membres restant à nommer », ce qui laisse penser que les statuts prévoyaient initialement 50 membres. *Comoedia*, 20 juin 1912.

⁶²⁴ En 1912, les réunions ont lieu dans le cabinet des directeurs de l'Opéra, Messenger et Broussan.

⁶²⁵ *Comoedia* du 26 mars 1912. L'auteur cite un extrait de l'article « Vers la décentralisation musicale » que le député Auriol avait publié dans *Théâtres et Concerts*. L'état de la collection de cette revue hebdomadaire est malheureusement très lacunaire. Le département Arts du spectacle de la BnF ne conserve que le mois de mars 1916 dans la collection Rondel, et aucune trace par ailleurs.

⁶²⁶ *Comoedia* donne beaucoup de détail sur le Groupe de l'Art pour les années 1910-1911 lors de ses réunions : liste partielle des membres, liste de ceux qui prennent la parole, résumé des discussions, voire même le procès-verbal des séances communiqué par le président.

⁶²⁷ Nous avons tenté la reconstitution chronologique des travaux des deux groupes. Voir notre annexe n°38. Ce qui suit en est la synthèse thématique.

(2 avril et 3 juillet 1912). Au conseil municipal de Paris : projet de création d'un théâtre populaire municipal (juillet 1913). De la même façon, le Groupe de l'Art examine soigneusement le rapport sur le budget des Beaux-Arts afin de préparer les interventions pour débattre des subventions théâtrales à la Chambre : Georges Berry, Paul Meunier, Lucien Millevoye qui dirigent le groupe sont logiquement les trois députés les plus en vue⁶²⁸. Enfin, il fait office de « boîte à idées » dans la mesure où la publicité des thèmes discutés suscite l'envoi de lettres ou de mémoire afin d'alimenter la réflexion du groupe⁶²⁹ et nourrir le dossier des orateurs amenés à s'exprimer à la tribune lors du débat sur les subventions⁶³⁰. Quant à l'Académie des théâtres, outre le travail sur les projets de loi et propositions de réformes, elle lance un grand débat public, relayé par *Comoedia* entre janvier et avril 1914, sur « la crise du théâtre⁶³¹ ». Est-ce à dire que ce travail de « lobbying théâtral » est vraiment efficace ?

3.3 L'action des groupes d'intérêt : quelle influence réelle ?

Le 4 novembre 1912, un rapport d'Adrien Bernheim adressé au ministre des Beaux-Arts se plaint de l'influence néfaste exercée par le Groupe de l'Art et l'Académie des théâtres⁶³². Le commissaire du gouvernement déplore le manque de déontologie des directeurs des théâtres subventionnés. En se considérant comme des commerçants, ils oublient le devoir de réserve lié à leur statut de fonctionnaire : « Si c'est déjà une faute de répondre avec trop de complaisance aux nombreuses interviews des journaux, c'en est une plus grave encore de donner à ces Sociétés et à ces groupements le moyen

⁶²⁸ Berry intervient dans les séances du 26 janvier 1910 et du 28 mars 1911 ; Meunier les 28 novembre 1903, 14 et 16 février 1906, 1^{er} décembre 1906, 7 novembre 1907, 8 avril 1908 et 28 novembre 1912 ; Millevoye les 28 novembre 1903, 17 novembre 1904, 14 et 15 février 1906, 1^{er} décembre 1906, 7 novembre 1907, et 11 novembre 1908.

⁶²⁹ Arthur Maquaire, compositeur et soliste des Concerts Colonne, envoie une lettre qu'il présente comme un manifeste des jeunes musiciens contre la polémique nationaliste suscitée par le Groupe de la musique de Xavier Leroux. Il accompagne cette lettre d'une notice autobiographique et joint ses diverses brochures théoriques ainsi qu'un drame (*Comoedia* du 21 décembre 1910). De son côté, un certain José Belon envoie un mémoire intitulé « La véritable indépendance de l'art et les modifications à apporter à l'enseignement technique de notre école nationale des Beaux-Arts » (*Comoedia* du 28 décembre 1910).

⁶³⁰ Georges Berry reçoit une abondante correspondance après avoir annoncé dans une interview donnée à *Comoedia* le 25 novembre 1910 qu'il interviendrait à la tribune pour défendre l'intérêt des artistes lyriques français face aux artistes étrangers. Le journal décide de publier deux de ces lettres, « l'une d'une cantatrice très connue de l'Opéra-Comique », l'autre « d'un artiste fort aimé de l'Opéra » parce que Berry doit les lire à la tribune (*Comoedia* du 4 décembre 1910). Le député de la Seine se ravise et ne les lit pas lorsqu'il prend la parole lors de la discussion générale du budget des Beaux-Arts (*JO* du 29 mars 1911, p. 1545-1546).

⁶³¹ Le fonds Rondel conservé à la BnF en conserve une revue de presse.

⁶³² F²¹ 4637. Dans une seconde partie, ce rapport s'attache à des observations sur le syndicat des Directeurs de théâtres de Paris. Nous l'avons reproduit *in extenso* en annexe n°37. Ce qui suit en est extrait.

d'apprécier et souvent de critiquer la façon dont notre Administration entend surveiller les théâtres auxquels elle alloue d'importantes subventions ». « Faute grave » qui relève du conflit d'intérêt ouvert et non pas simple maladresse : les directeurs tentent d'acheter la bienveillance des parlementaires du Groupe de l'Art en leur proposant des billets de faveur et acceptent d'adhérer à l'Académie des théâtres, allant jusqu'à en organiser les réunions à l'Opéra. Par ailleurs, Bernheim interprète la violation des prérogatives de l'administration sur les théâtres subventionnés comme le fruit d'une rancœur politique : « Car je ne saurais trop, Monsieur le Ministre, insister sur le recrutement un peu particulier de chacune de ces Sociétés et de ces groupes : je me garderai de citer des noms, mais je suis bien forcé de constater que le *Groupe de l'Art* se compose en partie de membres du Parlement déçus dans leurs espérances, et l'*Académie des Théâtres* de directeurs non renommés ou de Présidents et d'artistes en quelque sorte retraités. Ici comme là, tous ont le désir de "jouer un rôle", j'allais dire, ce qui serait plus exact, de prendre une revanche ». Constat sévère et inexact pour l'Académie des théâtres : Carré, Antoine, Messager et Broussan sont directeurs de plein exercice, placés respectivement à la tête de l'Opéra-Comique, l'Odéon, et l'Opéra. Constat plus lucide pour le Groupe de l'Art, en particulier à l'égard de Millevoye, Berry et Meunier : le premier, qui avait voulu en 1893 être le toréador portant l'estocade face à Clémenceau en lisant à la tribune un faux qui accusait le député du Var d'être un agent de l'Angleterre, avait dû démissionner à la suite de ce scandale⁶³³ ; réélu continuellement depuis 1898 député de la Seine, Millevoye n'en reste pas moins tâché dans sa réputation et son crédit⁶³⁴. Quant à Berry et Meunier, leurs attaques contre l'omnipotence de la commission du budget, dont il ne firent jamais partie, laissent à penser qu'il y a en effet chez eux « le désir de jouer un rôle », sinon « de prendre une revanche⁶³⁵ ».

⁶³³ Cf. Jacques Chastenet, *La République des républicains, 1879-1893*, Paris, Hachette, 1954, p. 319-320.

⁶³⁴ Cf. Eloy-Vincent, *La Serre politique et parlementaire*, 1912. Le quatrain qui sert de légende à sa caricature témoigne de ce discrédit : « Hélas, j'ai mis depuis longtemps / Ma belle espérance au suaire / Et dans ma fiancé sans printemps / Je demeure, fleur mortuaire ». Reproduit à l'intérieur du cahier iconographique dans Jean Garrigues (textes présentés par), *Les Grands discours parlementaires de la Troisième République : de Victor Hugo à Clemenceau (1870-1914)*, Paris, A. Colin/Assemblée Nationale, 2004 ainsi que dans Laurent Baridon et Martial Guédron, *L'Art et l'histoire de la caricature*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2009, p. 220-221.

⁶³⁵ A propos de son projet de loi sur le droit des pauvres, Berry demande le renvoi à une commission spéciale : « Messieurs, la commission du budget n'a pas toutes les compétences. Si vous lui renvoyez toutes les propositions, il n'y a plus qu'à supprimer les autres commissions. C'est, à mon avis, une méthode détestable de travail ». *JO* du 6 décembre 1912, p. 2964. Thalamas, également membre du Groupe de l'Art (d'après *Comoedia* du 14 décembre 1910), soutient l'intervention. La proposition est finalement renvoyée devant la commission d'assurance et de prévoyance sociale. Meunier voudrait de son côté que ce soit la Chambre dans son ensemble

Pour autant, cette influence subversive que dénonce Bernheim doit être nuancée pour au moins trois raisons. D'abord parce que l'assiduité aux réunions du Groupe de l'Art ne cesse de décroître. Moins de dix jours après sa fondation le 21 juin 1910, le Groupe de l'Art populaire « fonctionne très régulièrement et les députés qui en font partie sont des plus assidus⁶³⁶ ». Il est censé se réunir tous les mardis mais ce rythme de travail hebdomadaire apparaît trop soutenu. Le 21 février 1911, « l'exposé de M. Gailhard a suscité le plus vif intérêt mais comme le groupe n'était pas en nombre, il a décidé d'entendre de nouveau l'ancien directeur de l'Opéra et de convoquer à une prochaine réunion tous ses membres⁶³⁷ ». La réunion des deux groupes de l'Art concurrents en mars 1911 ne change rien à cette tendance de fond. Le 29 mai 1912, on peut lire dans *Comoedia* : « Le groupe parlementaire de l'Art devait se réunir hier après-midi, à quatre heures. Il n'a pas tenu séance... faute d'assistants⁶³⁸ ! ». Une semaine plus tard, la réunion a finalement lieu mais la brièveté des débats et le peu de participants fait dire à Raphaël Mairoi : « ce Groupe tend vraiment au Vaudeville⁶³⁹ ! ». Il se maintient tant bien que mal en 1913 mais son existence devient extrêmement difficile à suivre⁶⁴⁰. Dans le fond, le théâtre était-il vraiment une priorité pour ces parlementaires face à d'autres enjeux politiques⁶⁴¹ ? Quant à l'Académie des théâtres, qui semble presque supplanter le Groupe de l'Art en 1913, elle n'a sans doute jamais pu atteindre le nombre de 50 membres prévu dans ses statuts⁶⁴².

Cette désaffection apparente pourrait aussi s'expliquer par des rivalités internes qui minent le travail des groupes. En apparence, la cause de la décentralisation théâtrale, celle du théâtre populaire ou la réforme du droit des pauvres effacent les clivages

et pas seulement la commission du budget qui exerce un droit de regard sur la rédaction des cahiers des charges des théâtres subventionnés. Chapitre 5, II, §1.1.4.

⁶³⁶ *Comoedia* du 1^{er} juillet 1910.

⁶³⁷ *Le Ménestrel*, 25 février 1911. Gailhard s'exprimait sur le projet d'un théâtre lyrique populaire. Il est à nouveau entendu le 14 mars suivant, mais pour présenter cette fois son plan de décentralisation musicale et ne semble pas revenir sur le théâtre populaire.

⁶³⁸ *Comoedia* du 29 mai 1912.

⁶³⁹ *Comoedia* du 6 juin 1912.

⁶⁴⁰ Les rubriques de Raphaël Mairoi « *Comoedia* à la Chambre » disparaissent, soit parce que le chroniqueur a quitté le journal, soit parce qu'il est décédé. Quoiqu'il en soit, il n'est pas remplacé et les mentions du Groupe de l'Art deviennent dès lors exceptionnelles. Toutefois, il est toujours mentionné par René Samuel et Géo Bonet-Maury dans *Les Parlementaires français, 1900-1914. Dictionnaire [...]*, Paris, Roustan, 1914, p. 450.

⁶⁴¹ Bernheim notait dès 1902 à propos de la première tentative de théâtre populaire organisée par les « Trente Ans de Théâtre » que « malheureusement elle était faite en période électorale et M. Couyba et ses collègues que préoccupe la question n'ont pu y assister » (F²¹ 4687. Rapport au ministre des Beaux-Arts, 24 juillet 1902).

⁶⁴² Cf. Note 624.

politiques. En attestent les discours comme les votes de résolution⁶⁴³. Pourtant, les tensions restent palpables entre les parlementaires de gauche et de droite, ce que révèlent par exemple les débats sur la censure au début de la décennie 1900 entre les futurs membres du Groupe de l'Art. Le marquis de L'Estourbeillon, si prompt à défendre les théâtres de plein air et en particulier celui de la Mothe-Saint-Héraye, ne peut dissimuler en 1900 son impatience – et sa mauvaise foi – lorsque Fournière reprend la parole après le ministre pour défendre la pièce « socialiste » de Louis Marsolleau⁶⁴⁴. De son côté, Guérault-Richard⁶⁴⁵, qui pour défendre la liberté théâtrale en 1903 est amené à évoquer la liberté de réunion, dénonce ironiquement l'usage intolérant qu'en fait la droite⁶⁴⁶ et s'attire une réplique sur le même ton de... Millevoye : « Quand vous voudrez faire une réunion contradictoire avec moi, je suis à votre disposition ». A ces tensions politiques latentes s'ajoutent de profonds désaccords sur les modalités de réalisation de la décentralisation théâtrale ou celles du théâtre populaire, indépendamment de la mouvance politique des parlementaires. Ainsi Georges Berry (nationaliste) et Paul Meunier (radical-socialiste) défendent une large ouverture des théâtres subventionnés par une politique de représentations à prix réduits, tandis que Millevoye (nationaliste) n'y voit qu'une mesure supplétive à la réalisation d'un théâtre populaire spécifique financé par une grande loterie. On pourrait donc penser que l'existence parallèle des deux groupes de l'art jusqu'en mars 1911 est un reflet, fût-il déformé, de ces divergences⁶⁴⁷.

A celles-ci s'ajoute une compétence très variable des membres des groupes. Certains sont indéniablement des juristes reconnus pour leur compétence spécifique, à l'image de trois avocats qui ont écrit de solides ouvrages de jurisprudence théâtrale : Julien Goujon⁶⁴⁸, André Hesse⁶⁴⁹, Charles Leboucq⁶⁵⁰, peuvent ainsi présenter des

⁶⁴³ Nous l'avons déjà montré précédemment dans l'analyse des thèmes correspondants. Cf. Chapitre 1 et 2.

⁶⁴⁴ « Et l'on trouve plus intéressant dans cette Chambre de discuter ces choses-là que de consacrer une heure à discuter des questions de sécurité nationale ». *JO* du 19 juin 1900, p. 1520. Cf. Chapitre 3, III, § 1.2.

⁶⁴⁵ Il prônera au sein du Groupe de l'Art la création d'une classe de pantomime au sein du Conservatoire. Cf. *Comoedia*, 24 novembre 1910.

⁶⁴⁶ « Vous avez même une singulière façon de pratiquer la liberté de réunion ; car chaque fois que l'un d'entre nous essaye de pénétrer chez vous, alors même que vous avez mis sur vos affiches : "réunion publique et contradictoire", il ne reçoit bien souvent, en fait d'arguments, que des coups (*Très bien ! très bien à l'extrême gauche !*) ». *JO* du 4 février 1903, p. 419.

⁶⁴⁷ Le Groupe de l'Art est présidé par Berry, le Groupe de l'Art populaire par Millevoye... Le jour de leur réunification, une mention sibylline de Raphaël Mairoi est lourde de sens : « Nous avons exposé dernièrement qu'au Palais-Bourbon, il y a deux groupes d'art. Ces deux groupes ne se font pas positivement concurrence – et pourtant... Enfin, ils marchent parallèlement ». *Comoedia* du 16 mars 1911.

⁶⁴⁸ Sur *L'Engagement théâtral [...]*, cf. *supra*, II, §2.2.3.

observations ou rédiger des rapports aussi bien documentés qu'argumentés. En revanche, les interventions à la tribune des ténors des groupes d'intérêts interrogent leur compétence théâtrale. Couyba a une connaissance historique pour le moins surprenante de la loi du 13-19 janvier 1791 sur la liberté des théâtres puisqu'il affirme que le débat a duré cinq jours⁶⁵¹ ! Mais c'est de loin le cas de Georges Berry qui apparaît le plus problématique en matière de compétence théâtrale alors qu'il cumule la présidence permanente de l'Académie des théâtres et celle partagée avec Paul Meunier du Groupe de l'Art. Lors de sa première intervention sur les subventions théâtrales le 26 janvier 1910, Berry démontre qu'il n'a aucune notion de la gestion comptable de l'Opéra en affirmant d'une part que « par des représentations quotidiennes vous assureriez une plus grande prospérité à vos finances théâtrales », et que d'autre part, « l'Opéra aurait la faculté de donner, deux fois par semaine, des représentations à prix réduits ». Selon lui, « ces modestes réformes sont très faciles à réaliser⁶⁵² ! ». Par ailleurs, sa violente attaque contre les abus commis lors de la distribution des billets pour les concours du Conservatoire qui avaient eu lieu à l'Opéra-Comique montre qu'il ignore tout de la jauge du théâtre : « Où sont allées les 3 000 places de l'Opéra-Comique ? », demande le député de la Seine. La réponse de Dujardin-Beaumetz ne peut que le discréditer puisque le secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts rappelle – courtoisement – que la salle Favart ne contient que « 800 bonnes places sur un chiffre total de 1 300 environ ». L'année suivante, et malgré l'audition des directeurs de l'Opéra devant le Groupe de l'Art, Berry répètent les mêmes erreurs grossières lorsqu'il critique le mauvais usage des subventions accordées aux deux principales scènes lyriques. Berry mentionne en effet le chiffre de 1 200 000 francs pour l'Opéra au lieu de 800 000 francs, et 800 000 francs pour l'Opéra-Comique au lieu de 240 000 francs⁶⁵³. Quel crédit accorder dès lors à celui qui est censé incarner la compétence théâtrale par excellence ? Faut-il s'étonner de la modestie des résultats concrets obtenus par les deux lobbies théâtraux ?

⁶⁴⁹ André Hesse, *Code pratique du théâtre*, Paris, Stock, 1903 (préfacé par Jules Claretie). Il est chargé par le Groupe de l'Art de préparer un projet de loi sur les droits d'auteurs que perçoivent les artistes dans les ventes d'œuvres d'art. Cf. *Comoedia* des 17 et 20 décembre 1910.

⁶⁵⁰ Charles Leboucq, *De la contrefaçon des œuvres littéraires ou dramatiques*, Paris, Librairie nouvelle de droit et de jurisprudence, 1897. Il est nommé au comité exécutif du Groupe de l'Art populaire dès le 30 juin 1910.

⁶⁵¹ JO du 3 décembre 1897, p. 2678.

⁶⁵² JO du 27 janvier 1910, p. 345. Nous avons déjà rappelé l'aberration financière de ces propositions déjà formulées à la tribune par Bontoux et Leydet. Ce qui suit est tiré du même débat.

⁶⁵³ JO du 29 mars 1911, p. 1546. Ces erreurs factuelles sont d'autant plus incompréhensibles qu'elles portent sur les chiffres les plus faciles à vérifier, même pour un député non spécialiste. Le montant des subventions n'est-il pas rappelé dans le rapport du budget des Beaux-Arts ?

Un absentéisme fréquent, des divergences artistiques autant qu'idéologiques qui ne se recoupent pas nécessairement, une compétence aléatoire où les critères mondains, comptables et juridiques sont mis en avant : le constat qui s'impose lorsqu'on évoque les groupes d'intérêts sur le théâtre pourrait être étendu à l'ensemble des débats parlementaires. A l'image de la métaphore que Bastiat emploie à propos de l'économie politique, ces débats nécessitent de distinguer soigneusement ce que le public voit et ce qu'il ne voit pas. Ce que le public voit, ce sont les discours à la tribune, dont la forme varie au gré des orateurs sur un fond finalement assez répétitif, bien qu'ils puissent être marqués par quelques inflexions dans les arguments employés pour défendre ou combattre les subventions. Ce sont aussi les articles des journaux, de plus en plus cités au Parlement jusqu'à devenir une arme oratoire quasi incontournable sous la III^e République. En revanche, ce que le public ne voit pas, ce sont d'abord les travaux des commissions du budget et la fabrication de plus en plus autonome du rapport qui en émane au fil du siècle ; ce sont ensuite les moyens d'influence souterrains pour « peser » sur les débats : moyens légaux comme la distribution de brochures aux parlementaires ou illégaux comme celle des billets de faveur, qui relève d'une forme de corruption ; ce sont enfin toutes les démarches, écrites et orales, que peut effectuer un parlementaire dans les couloirs du Parlement et des ministères pour recommander un solliciteur, sur un registre qui varie du « pistonnage » à une forme de chantage politique lié au conflit d'intérêt qui peut exister entre le mandat parlementaire et le statut parallèle d'auteur dramatique. Du « lobby classique » de la monarchie de Juillet aux deux groupes d'intérêts théâtraux de la III^e République, le théâtre apparaît déjà comme un révélateur du fonctionnement des coulisses de la vie politique au XIX^e siècle. Mais plus encore, c'est aussi un miroir qui reflète exactement les progrès saccadés du parlementarisme au cours du XIX^e siècle.

Chapitre 5 : La question théâtrale au miroir du parlementarisme

Tous ces grands mots d'intérêt de l'art, de conservation du bon goût, de notre gloire littéraire, ne sont que des prétextes nécessaires pour vous demander de l'argent ; mais en réalité on n'y songe guère [...]. Il s'agit de questions bien plus importantes : il s'agit de savoir si on donnera le privilège de tel théâtre à tel ou tel individu, si un théâtre sera séparé ou réuni à tel autre, suivant des convenances individuelles. Dans tout cela, Messieurs, il n'est point question de théâtre, de pièces, d'acteurs, mais d'entreprises et d'entrepreneurs¹.

A travers cette plainte, le député légitimiste Charlemagne, qui ne combat pas les subventions mais souhaiterait « un emploi plus judicieux des fonds alloués aux théâtres », souligne l'importance des négociations que mène le gouvernement avec les candidats à la direction d'un théâtre, *a fortiori* lorsque celui-ci est subventionné. Le système du privilège n'est pas seul en cause : tout au long du XIX^e siècle, les parlementaires s'interrogent sur le mode de gestion économique le plus adéquat pour les théâtres subventionnés. La régie directe, la régie intéressée et le partage des bénéfices entre l'Etat et un directeur-entrepreneur sont les trois systèmes concurrents qui concernent l'ensemble des théâtres à l'exception du Théâtre-Français, dont le statut basé sur l'association de comédiens en Société demeure le socle depuis 1804. En revanche, le débat sur la gratuité des places dont bénéficient certaines catégories de spectateurs privilégiés et son corollaire – le trafic des billets de faveur – sont transversaux à l'ensemble des théâtres subventionnés et interrogent la légitimité des interventions parlementaires dans un domaine qui relève de la gestion administrative et économique des directeurs. En second lieu, les parlementaires entendent préciser les contours de la « question préjudicielle » à l'égard du cahier des charges de chaque théâtre subventionné. En amont : à quelles conditions peuvent-ils contribuer juridiquement à sa rédaction et influencer sur le choix du directeur ? En aval : quelles garanties officielles permettent de vérifier sa bonne exécution et quelles réformes sont proposées pour améliorer son contrôle ? Enfin, le vote des crédits nécessités par la (re)construction de trois théâtres subventionnés – Opéra, Opéra-Comique, Théâtre-Français – constitue un troisième axe de réflexion essentiel pour évaluer le poids du contrôle parlementaire sur les questions théâtrales.

¹ AP (2^{ème} série), t. 89, p. 24. Séance du 6 mai 1834.

I Le mode de gestion économique des théâtres subventionnés : le problème de la légitimité des interventions parlementaires

1 L'administration des théâtres subventionnés : des choix à géométrie variable

1.1 La régie directe : l'Etat administrateur

L'Etat peut administrer directement les théâtres auxquels il accorde une subvention. Le directeur s'apparente alors à un fonctionnaire, appointé et révocable, dont la responsabilité comporte trois dimensions principales. Le directeur assure d'abord l'exécution du budget. Selon les résultats de l'exercice à la fin de la saison théâtrale, l'Etat profite des bénéfices ou au contraire comble le déficit. Il veille ensuite à l'observation des règlements administratifs concernant la conservation du matériel, les mesures de sécurité contre l'incendie, les amendes contre le personnel, l'octroi des billets de faveur, etc. Enfin, il fait signer les engagements d'artistes, définit le programme hebdomadaire du répertoire et surveille les répétitions. A travers cette triple compétence théorique – financière, administrative, artistique – conférée à un directeur-fonctionnaire, l'Etat assume donc toutes les responsabilités afférentes à un entrepreneur de spectacles, parce qu'il considère que c'est le meilleur moyen pour mettre en scène une magnificence que les théâtres subventionnés doivent symboliser. Dès lors, le choix de la régie directe peut-il être corrélé avec un régime politique en particulier ?

En 1828, Sosthène de La Rochefoucauld défend devant les députés ce système en vigueur à l'Opéra : « Ce mode de gestion est justifié par son ancienneté. Les essais de régimes différents ont toujours été désastreux ; et le roi, à diverses époques, a été forcé de reprendre le patronage des théâtres royaux, sur les instances réitérées de la ville de Paris² ». S'il est vrai que l'expérience de gestion municipale entre 1749 et 1780 se solda par un déficit important³, il n'en demeure pas moins que la régie directe est critiquée à la fin de la Restauration, en particulier au nom d'un argument qui se retrouve tout au long du XIX^e siècle : l'omnipotence de l'Etat dans tous les détails de l'administration du théâtre risque de compromettre la dignité du souverain⁴, et par extension de l'Etat. D'ailleurs, Sosthène de La Rochefoucauld n'avait-il pas lui-même approuvé dès 1827, en tant que surintendant des Beaux-Arts, une proposition de Lubbert qui sollicitait la

² AP (2^{ème} série), t. 56, p. 139. Séance du 15 juillet 1828.

³ Cf. Solveig Serre, *L'Opéra de Paris (1749-1791). Politique culturelle à l'époque des Lumières*, Paris, CNRS éditions, 2010, p. 19-48.

⁴ Anne-Sophie Cras, *L'exploitation de l'Opéra [...]*, op. cit., p. 27. Rappelons qu'à la différence du I^{er} Empire, l'inscription des subventions théâtrales au budget de l'Etat voté par les parlementaires change le statut de la liste civile dont la responsabilité se retrouve politiquement questionnée (Cf. Chapitre 2, II, §1).

direction de l'Opéra à ses risques et périls pour une durée de trois ans sous certaines conditions, et en échange d'une subvention de 840 000 francs⁵ ?

Supprimée à partir de 1831 par la monarchie de Juillet au profit de la régie intéressée⁶, la régie directe appliquée à l'Opéra fait son retour au début du Second Empire pour deux raisons. D'une part, la situation financière du théâtre est très périlleuse. Malgré l'octroi par l'arrêté ministériel du 19 janvier 1852 d'une subvention extraordinaire de 360 000 francs, payables en six annuités de 60 000 francs chacune⁷, le système du directeur-entrepreneur apparaît alors encore moins viable financièrement que la régie directe. D'autre part, la constitution de la liste civile impériale par le sénatus-consulte du 12 décembre 1852 est considérée comme un texte juridique remplaçant tacitement mais de plein droit les théâtres dans ses attributions⁸. Par le décret du 29 juin 1854, l'Opéra est effectivement placé dans les attributions du ministère de la Maison de l'Empereur et régi par la liste civile, tandis qu' « une commission supérieure, composée de grands dignitaires, de protecteurs de l'art, [est] instituée sous la présidence du ministre », avec pour mission « de donner son avis sur les questions d'art et sur les mesures propres à assurer la prospérité de cette entreprise nationale⁹ ». La mesure est contestée l'année suivante par un député de la commission du budget¹⁰ mais reste en vigueur jusqu'au décret du 22 mars 1866 qui confie de nouveau l'Opéra à un directeur-entrepreneur, Emile Perrin, en partie parce que le décret de 1864 sur la liberté des théâtres contribue à rendre anachronique le système de la régie directe¹¹.

Pour autant, le débat sur la pertinence de ce mode de gestion n'est pas clos sous la III^e République. Le député-compositeur Dautresmes défend devant la commission du budget 1877 la régie directe des théâtres lyriques subventionnés (Opéra, Opéra-

⁵ Anne-Sophie Cras, *op.cit.*, p. 31. Le projet n'eut pas de suite.

⁶ Cf. *Infra*, §1.2.

⁷ F²¹ 1052. Note sur la subvention de l'Opéra, 9 mai 1854.

⁸ F²¹ 1052. Rapport sur l'Opéra, non daté. Ce document reprend une partie de la note sur l'Opéra du 9 mai 1854 et défend le système de la régie directe : « La gestion de l'Opéra par la liste civile, c'est l'application des règles monarchiques, c'est la conséquence de l'œuvre entreprise depuis 1852, ce n'est qu'un pas de plus dans le rétablissement des usages qu'on a pu détruire, mais non pas remplacer ».

⁹ MU du 12 avril 1855, p. 403. Rapport de la commission du budget 1856 présenté par Paul de Richeumont dans la séance du 3 avril 1855.

¹⁰ C 1041. PV de la commission du budget 1856, séance du 14 mars 1855, f. 70-71. Le député qui lui répond est sans doute Crosnier, nommé administrateur de l'Opéra par ledit décret, mais l'hypothèse est invérifiable.

¹¹ « Considérant qu'à la gestion d'un théâtre, même de l'ordre le plus élevé, se rattache un très grand nombre de questions présentant un caractère industriel et commercial, et dont le règlement est en conséquence peu compatible avec les habitudes et la dignité d'une administration publique [...] ». Voir le texte complet dans le *Recueil des lois, décrets, arrêtés, règlements, circulaires se rapportant aux théâtres et aux établissements d'enseignement musical et dramatique*, Paris, Imprimerie nationale, 1888, p. 19-20.

Comique, Théâtre-Lyrique) et la nomination d'une commission de trente membres pour administrer les fonds réunis des trois subventions¹². Deux ans plus tard, la question resurgit au sein de la commission du budget à propos du seul Opéra, dont le traité expire le 31 octobre 1879¹³. Le ministre Bardoux propose de saisir la commission des théâtres parce que « la régie peut avoir de très grands avantages » en théorie, tout en s'interrogeant sur sa possibilité de réalisation pratique¹⁴. Le rapporteur Antonin Proust présente trois solutions – la régie directe, la régie intéressée, l'association des artistes en Société – et ne cache pas sa préférence pour la première et la troisième¹⁵. Edmond de Tillancourt¹⁶ fait part de son scepticisme le 28 novembre 1878 :

Si ce bruit est fondé, si l'exploitation a lieu en régie, ce sera le renouvellement d'un système essayé à six reprises différentes¹⁷, et qui, chaque fois, a entraîné un déficit considérable. Si ces désastres financiers se sont produits sous des gouvernements monarchiques, où les influences étaient moins nombreuses et moins diverses, ne craignez-vous pas qu'il n'y ait là un danger encore plus grand sous un gouvernement parlementaire où des influences nombreuses agiront pour favoriser tel compositeur... (*Mouvements divers*). Je ne parle, messieurs, que des compositeurs, je laisse de côté les artistes du chant et de la danse (*Rires approbatifs*). En supposant même qu'aucune influence de ce genre ne se produise, ne craignez-vous pas que la calomnie ne s'empare de ces suppositions erronées et ne contribue à déconsidérer le régime parlementaire auquel vous tenez comme moi¹⁸ ?

Cette inquiétude, relayée par Edouard Noël et Edmond Stoullig dans le volume des *Annales du théâtre et de la musique* consacré à l'année 1878¹⁹, n'est pas sans fondement. En effet l'année suivante, Proust, à nouveau désigné comme rapporteur du budget des

¹² C 3150. Séance du 2 juin 1876, f. 466-467. Ce système anticipe partiellement sur le décret du 13 août 1936 qui fonde la Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux (RTLN) et met fin au système du directeur-entrepreneur. Cf. Chapitre 7, II, §3.2.

¹³ L'Opéra était dirigé sur le mode de la régie intéressée depuis le 1^{er} novembre 1871 par Olivier Halanzier-Dufrénoy. A partir de 1875, une clause prévoyait le partage des bénéfices entre le directeur-entrepreneur et l'Etat. Cf. *Infra*, §1.3.

¹⁴ « Quand il y avait une maison du Roi pour surveiller l'administration, on pouvait la concevoir. Mais aujourd'hui est-il possible de constituer la régie ? Permettrait-elle la continuité d'efforts nécessaires pour une bonne administration ? ». C 3174. PV de la commission du budget 1879, séance du 6 novembre 1878, f. 285.

¹⁵ JO du 28 novembre 1878, p. 11121. Annexe n° 877 (séance du 8 novembre 1878).

¹⁶ Edmond de Tillancourt (1809-1880) fut député de l'Aisne sous la II^e République (de 1848 à 1849), le Second Empire (de 1865 à 1870) et la III^e République (de 1871 à 1880). Il siégea toujours au centre gauche.

¹⁷ Pour arriver à ce chiffre, de Tillancourt remonte implicitement au XVIII^e siècle.

¹⁸ JO du 29 novembre 1878, p. 111184.

¹⁹ « L'Opéra en régie, avec un directeur qui ne serait plus que le commis à gages du ministère et de la Chambre, c'est l'entrée en maîtres souverains de MM. les députés dans une maison dont la fréquentation n'est pas sans charme, mais dont la direction ne leur convient en aucune sorte. Restez législateurs et prenez toutes les dispositions nécessaires pour relever l'Opéra, si vous pensez que la situation actuelle est inférieure à ce qu'elle doit être ; mais ne vous faites point directeurs... Voyez-vous d'ici le joli gâchis de l'Opéra, régi par les députés, où le ténor serait "gauche républicaine", la cantatrice "centre gauche", les danseuses "de la droite", etc ? ». Edouard Noël et Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique*, Paris, Charpentier, 1879, p. 43.

Beaux-Arts, révèle que la commission des théâtres avait opté dès le mois de décembre 1878 en faveur de la régie de l'Opéra par l'Etat²⁰. Lui-même s'était ouvertement prononcé en faveur de la régie directe au sein de la commission du budget 1880 contre l'avis du ministre Jules Ferry, pour deux raisons principales. D'un point de vue financier, Proust reprend les conclusions de la commission des théâtres et se dit « convaincu que c'est le plus économique de tous les systèmes²¹ » ; d'un point de vue politique, il faut « enlever en un mot à l'Opéra son caractère de théâtre de courtisan [*sic*] et le rendre plus conforme à l'esprit démocratique²² ». La commission du budget repousse l'amendement de son rapporteur²³, en reprenant à son compte le point de vue de Ferry : « Il y a tout intérêt à dégager la responsabilité morale du gouvernement²⁴ ». Malgré une nouvelle tentative de Proust en 1890 pour promouvoir la régie directe²⁵, le système tombe en désuétude jusqu'en 1936²⁶. Le modèle du directeur-entrepreneur s'était alors imposé.

1.2 La régie intéressée : le directeur-entrepreneur

La Révolution de 1830 offre au nouveau régime l'opportunité de mettre en œuvre une réforme du mode de gestion des théâtres subventionnés discutée dès la fin de la Restauration. Après avoir nommé plusieurs commissions de réformes théâtrales²⁷, le

²⁰ Nous n'avons pas retrouvé le rapport originel. Seule la paraphrase que fait Proust du rapport peut donc être citée : « Elle avait considéré que s'il est dans la tradition française d'avoir auprès des théâtres libres des théâtres subventionnés, qui doivent être comme autant de conservatoires des saines traditions de l'art national, l'Etat doit s'attacher à donner aux représentations données sur ces théâtres un éclat exceptionnel et à en faciliter l'accès au plus grand nombre de citoyens possible. La commission consultative des théâtres ne demandait d'ailleurs qu'une expérience de la régie, c'est-à-dire une intervention momentanée mais directe de l'Etat, qui mettrait l'Opéra en mesure de répondre aux aspirations dont notre société démocratique donne chaque jour des preuves, en recherchant les belles exécutions musicales inaugurées par nos concerts populaires ». *JO* du 30 juin 1879, p. 5823. Annexe n°1491 (séance du 30 juin 1879).

²¹ C 1375. PV de la commission du budget 1880, séance du 12 avril 1879, f. 224. Antonin Proust considère que le modèle de la régie intéressée n'est rien d'autre qu'une « régie déguisée » puisque selon lui « l'Etat a toujours pris à sa charge les déficits laissés par les directeurs-entrepreneurs ». Il souhaite donc une « régie avouée ».

²² *Ibidem*, f. 226.

²³ Proust résume l'amendement qu'il a déposé, suivi par quelques-uns de ses collègues : l'Opéra sera exploité en régie directe et disposera d'une subvention dont le plafond était fixé à 1 200 000 francs. Il rappelle que le système « plaçait le théâtre sous la direction d'un administrateur général assisté d'un conseil d'administration, appelait les artistes et les masses, qui constituent le personnel de notre première scène lyrique à la participation aux bénéfices, rétablissait la caisse des pensions, et permettait, par l'abaissement, pour chaque représentation, du prix d'un certain nombre de places soustraites au droit de location, d'ouvrir la salle de l'Opéra à un public nombreux qui n'a pu jusqu'ici jouir de ses spectacles ». *JO* du 30 juin 1879, p. 5823.

²⁴ C 1375. PV de la commission du budget 1880, séance du 12 avril 1879, f. 223.

²⁵ C 5441. PV de la commission du budget 1891, séance du 27 mai 1890, f. 375. Pour son rapport, voir *JOdoc* CD, Annexe n°792 (5 juillet 1890), p. 754-755. Antonin Proust y reproduit textuellement des passages de son rapport sur le budget 1880, en particulier l'avis de la commission des théâtres de décembre 1878.

²⁶ Cf. Note 12.

²⁷ Voir notre annexe n°34 et chapitre 4, II, §3.1

gouvernement choisit le modèle de la régie intéressée pour l'Opéra²⁸. Louis Véron, « directeur-entrepreneur », s'engage à exploiter le théâtre à ses « risques, périls et fortune » en échange d'une subvention, et à respecter un ensemble de clauses fixées par un cahier des charges signé le 28 février 1831²⁹. Ce choix entraîne de vigoureuses critiques à la Chambre des députés lors du vote du budget 1832, non pas sur le fond – les députés semblent approuver dans l'ensemble l'abandon de la régie directe – mais sur la forme – les modalités juridiques d'exécution du traité³⁰. Trois reproches principaux sont formulés. En premier lieu, Laurence et Mauguin contestent la nomination du directeur, effectuée sans publicité ni concurrence³¹. Ensuite, ils estiment que les conditions accordées à Véron sont trop avantageuses. D'une part, le montant de la subvention, même dégressif au cours du bail, est jugé trop élevé³². D'autre part, le cautionnement de 250 000 francs serait trop faible pour garantir financièrement la remise au directeur du matériel de l'Opéra, évalué par les deux députés à plusieurs millions de francs. Enfin, Mauguin dénonce l'insuffisance des contre-pouvoirs opposés au directeur-entrepreneur, en particulier les prérogatives confiées à la commission de surveillance³³. Ces critiques sont l'occasion pour Kératry, membre de ladite commission, et pour le comte d'Argout, ministre de tutelle des théâtres royaux, de préciser devant les députés les circonstances du choix de la régie intéressée et de détailler les clauses du cahier des charges avec un degré de précision qui reste inégalé par la suite³⁴. L'année suivante, Thiers entend

²⁸ Cf. Anne-Sophie Cras, *L'Exploitation de l'Opéra sous la monarchie de Juillet*, *op.cit.* Nous renvoyons à cette thèse de l'école des chartes pour l'analyse détaillée des différentes directions.

²⁹ Ce cahier des charges est reproduit dans Louis Véron, *Mémoires [...]*, *op.cit.*, t. 3, p. 107-112. Il a la particularité d'être suivi de deux suppléments, respectivement datés des 30 mai 1831 et 14 mai 1833 (*ibidem*, p. 116-122 et p. 125-129), afin de préciser les ambiguïtés du texte initial et renforcer les garanties de l'Etat.

³⁰ Ce balancement est bien résumé par l'intervention de Justin Laurence, député des Landes siégeant au centre droit de 1831 jusqu'à la chute du régime : « J'ignore comment il est possible d'expliquer des conditions aussi avantageuses accordées à l'administration actuelle de l'Opéra. J'approuve complètement le système de mise à bail, de mise à l'entreprise de l'Opéra ; il serait à désirer qu'il fût adopté pour tous les autres théâtres auxquels le gouvernement accorde des secours ». *AP* (2^{ème} série), t. 75, p. 688. Séance du 1^{er} mars 1832.

³¹ Cf. *Infra*, II, § 1.2.

³² L'article 17 du cahier des charges prévoit 810 000 francs la première année, 710 000 francs pour les deuxième et troisième années et 610 000 francs pour les trois années restantes du bail. Sur la négociation du montant et les ajustements postérieurs, cf. Anne-Sophie Cras, *op.cit.*, p. 64-68.

³³ Cf. *Infra*, II, § 2.1.

³⁴ Mauguin passe en revue des clauses très précises et déclare au cours de sa première intervention : « J'ai une copie du traité ; si la copie était infidèle, M. le ministre nous produirait l'original, et nous pourrions collationner ». De son côté, le comte d'Argout répond à la Chambre qui s'impatiente : « Je suis obligé d'entrer dans des détails d'administration, puisqu'on attaque un acte administratif et qu'on vient le déchiqueter pièce à pièce pour le dénaturer. Je sais que ces détails ne sont point de la compétence de la Chambre ; mais je ne veux reculer devant aucune accusation, devant aucune objection. Puisque vous voulez faire de l'administration, j'en ferai avec vous tant que cela vous fera plaisir (*Rire approbatif*) ». *AP* (2^{ème} série), t. 75, p. 694 et p. 697.

mettre un terme définitif à la polémique en rappelant le caractère aléatoire des résultats financiers inhérents au choix d'un directeur-entrepreneur :

Le marché de l'Opéra est un marché conclu, et nous devons donner l'exemple du respect aux engagements portés. Ce marché a été attaqué, on a dit qu'il est trop avantageux : je dirai que la première année, le directeur a eu des bénéfices considérables ; mais le choléra est venu au commencement de la seconde année, qui a emporté la moitié des bénéfices. Maintenant, qu'une pièce vienne à ne pas réussir, il s'ensuivra des pertes immenses. On ne sait pas si c'est le gouvernement ou l'entrepreneur qui a fait une bonne affaire, et on ne le saura qu'à la fin du bail³⁵.

Le directeur s'apparentait donc bien à un « joueur soumis aux caprices du hasard³⁶ ». Or cette incertitude explique les débats liés au statut juridique des bailleurs de fond indissociables du système de la régie intéressée. Le directeur-entrepreneur ne peut jamais avancer lui-même l'intégralité du cautionnement qu'il doit verser à la caisse des dépôts et consignations afin que l'Etat ait une garantie financière de l'exécution de ses engagements. Par conséquent, le directeur passe un second traité devant notaire avec des bailleurs de fonds qui lui fournissent le cautionnement : ce sont ceux que Dupin nomme les « loups-cerviers » sous la monarchie de Juillet³⁷, et qui sont qualifiés le plus souvent de « financiers » sous la III^e République³⁸. Puisque le directeur ne peut en aucun cas puiser dans le cautionnement pour amortir ses dettes éventuelles, et que les subventions allouées ne suffisent pas à compenser les dépenses, la mise en commandite d'un théâtre subventionné pour faciliter l'augmentation du capital devient rapidement un sujet de discordance parlementaire. En 1836, les débats sont particulièrement âpres sur la gestion de l'Opéra-Comique. Crosnier, nommé directeur en mai 1834, avoue à Thiers après dix-huit mois de gestion une perte de 214 000 francs que le ministre de l'Intérieur devenu président du conseil annonce à une Chambre médusée par le chiffre³⁹. Pour remédier à cette situation, la commission des théâtres royaux accepte d'augmenter la subvention du théâtre de 180 000 à 240 000 francs, mais refuse catégoriquement la

³⁵ AP (2^{ème} série), t. 81, p. 251. Séance du 15 mars 1833.

³⁶ Anne-Sophie Cras, *op. cit.*, p. 85.

³⁷ Quatre bailleurs de fond principaux se sont succédés pour fournir le cautionnement de l'Opéra : Aguado, marquis de Las Marismas (de 1831 à 1842), le marquis de Saint-Mars (de 1843 à 1845), le marquis d'Aligre (1845-1847) et le baron Dudon (1847-1848). Cf. Anne-Sophie Cras, *op. cit.*, p. 140-154.

³⁸ Sur le profil des commanditaires du Palais-Garnier, cf. Frédérique Patureau, *op.cit.*, p. 90-94. Il manque toujours une étude équivalente pour l'Opéra-Comique.

³⁹ AP (2^{ème} série), t. 104, p. 384. Séance du 27 mai 1836. Thiers précise qu'« un juge du tribunal de commerce a examiné tous les chiffres et qu'ils sont d'une exactitude judiciairement reconnue » et que la perte signifie « une somme mise en dehors des recettes ».

proposition de Crosnier de mettre en action son entreprise⁴⁰. Si Amilhau et Thiers divergent complètement sur l'opportunité d'augmenter la subvention – le rapporteur désapprouve la mesure⁴¹, le ministre s'en félicite – les deux hommes s'accordent en revanche sur le refus d'une mise en action. Amilhau s'en justifie en dissociant la question artistique et la question financière :

Les directions sont autorisées dans l'intérêt de l'art, et ne le sont pas pour que le public puisse être trompé par des spéculations particulières, et que par l'appât de la subvention du gouvernement on attire la confiance des capitalistes. Tout théâtre subventionné peut avoir un directeur, mais non une société en commandite ; ce serait essentiellement contraire à la morale du gouvernement, et à l'intérêt véritable du gouvernement.

QUELQUES MEMBRES. Pourquoi cela ?

M. AMILHAU, *rapporteur*. Parce qu'il est évident que si, par la protection du gouvernement, vous autorisez une mise en action, le public peut croire que le gouvernement entre pour quelque chose dans la spéculation (*Mouvements divers*)⁴².

Cette volonté de préserver les théâtres subventionnés de la logique spéculative en interdisant la création d'actions est contestée par Vivien. Le député spécialiste de la législation théâtrale voit dans cette disposition coercitive une garantie illusoire : « On dit qu'il ne faut pas d'actionnaires, parce que l'entreprise prendrait un caractère de spéculation. Mais est-ce que le directeur actuel n'est pas un spéculateur ? Est-ce que c'est seulement dans l'intérêt de l'art qu'il agit ? Evidemment le caractère de spéculation s'attache à l'entreprise actuelle ; il n'en serait ni plus ni moins avec des actionnaires. Ainsi on aurait pu faire cette concession au directeur⁴³ ».

Un pas est franchi en novembre 1839 lorsque Duchâtel déroge au cahier des charges de l'Opéra en autorisant Aguado et Duponchel à former une société en commandite pour exploiter le théâtre⁴⁴. Taschereau s'en inquiète le 3 juin 1840 à propos du conflit potentiel sur le matériel qui doit revenir à l'Etat à la fin de la concession⁴⁵, tandis que Rémusat approuve rétrospectivement la décision de Duchâtel l'année

⁴⁰ Thiers cite des extraits de ce rapport le 27 mai 1836 tandis qu'Amilhau avait paraphrasé ses conclusions la veille. *Ibidem*, p. 384-385 et p. 328.

⁴¹ Amilhau reproche à la mesure d'avoir été formalisée dans un nouveau traité valable dix ans et avoue que « si cette subvention n'eût été que pour une année, je ne me serais pas opposé à ce que la Chambre fit cette expérience ».

⁴² *Ibidem*, p. 328. Séance du 26 mai 1836.

⁴³ *Ibidem*, p. 379. Séance du 27 mai 1836.

⁴⁴ Sur le montage financier et ses recompositions jusqu'en 1843, cf. Anne-Sophie Cras, *op.cit.*, p. 149-152.

⁴⁵ Il se demande si le ministre « a bien calculé tous les embarras qu'il pourra rencontrer à la reddition des comptes, embarras qui ne se seraient pas rencontrés si la responsabilité n'avait pas été partagée ». *MU* du 4 juin 1840, p. 1276.

suiuante : « Il avait bien fait⁴⁶ ». Toutefois, il n'est pas question d'aller plus loin dans cette voie. Lors de la discussion du projet de loi sur les théâtres en 1843, Duchâtel réaffirme avec force devant la chambre des pairs la nécessité de conserver un caractère *personnel* à l'autorisation d'ouverture d'un théâtre : « Nous avons l'avantage, aujourd'hui, d'empêcher les entreprises de théâtre de pouvoir être mises en actions. Si l'amendement était adopté, nous verrions aussitôt des actions de théâtre négociées sur la place⁴⁷ ». Cette défiance se maintient par-delà les régimes politiques et se traduit dans les cahiers des charges des théâtres subventionnés. Le traité qui nomme Perrin à la tête de l'Opéra en 1866 lui interdit de mettre l'exploitation du théâtre « en société en commandite, par actions, ou en société anonyme⁴⁸ ». La III^e République assouplit le système en 1879 en autorisant pour la première fois dans le cahier des charges de l'Opéra l'exploitation du théâtre « par voie de société en commandite simple » mais exclut « la constitution de toute société anonyme ou par actions⁴⁹ ». A cette date, il s'agissait de mettre un terme à un système mixte tenté depuis 1875.

1.3 Un système mixte : le partage des bénéfices

Nommé directeur-entrepreneur de l'Opéra le 1^{er} novembre 1871, Olivier Halanzier avait vu son cahier des charges modifié à la suite de l'inauguration du Palais-Garnier le 4 janvier 1875. En prévision de l'augmentation des recettes due à l'effet de curiosité pour le nouveau monument, l'article 81*bis* introduisait une clause pour partager les bénéfices éventuels à part égale entre le directeur et l'Etat tous les deux ans⁵⁰. Dans ce cas de figure, l'Etat affectait la part qui lui revenait à la réfection complète du matériel détruit lors de l'incendie de la salle Le Peletier, afin de compléter le crédit exceptionnel de 2 400 000 francs que l'Assemblée avait voté à cet effet le 28 mars 1874⁵¹. Le crédit pouvait aussi être employé « à toutes les améliorations qui seraient jugées profitables au progrès de l'art lyrique français ». A ce titre, Dautresmes demande

⁴⁶ MU du 11 mai 1841, p. 1279.

⁴⁷ MU du 26-27 mai 1843, p. 1269. L'amendement de Lebrun portant sur l'article 1^{er} était ainsi formulé : « Le bénéfice de l'autorisation sera transmissible par toutes les voies de droit ».

⁴⁸ F²¹ 4655. Cahier des charges du 16 mai 1866 (art. 3). Sur le décret qui nomme Perrin à la tête de l'Opéra, voir Ludovic Halévy, *Carnets*, t. 1, *op. cit.*, p. 95-96. Notons que Ferry désignait paradoxalement en 1879 Perrin comme celui « qui est, sans contestation, celui auquel on pense toujours, quand on a en vue cette combinaison de la régie [directe] ». C 1375. PV de la commission du budget 1880, séance du 12 avril 1879, f. 223.

⁴⁹ F²¹ 4655. Article 3 du cahier des charges du 14 mai 1879. La clause est toujours reproduite dans les cahiers des charges suivants et également appliquée à l'Opéra-Comique.

⁵⁰ F²¹ 4655. Il autorisait également le directeur à se retirer après 100 000 francs de pertes.

⁵¹ Cf. *infra*, III, §1.3.

dès 1876 qu'une somme de 100 000 francs soit prise sur les bénéfices de l'Opéra pour augmenter d'autant la subvention du Théâtre-Lyrique⁵². Le député-compositeur rappelle par ailleurs à propos du partage des bénéfices une promesse assez vague : « On avait manifesté l'intention d'introduire cette disposition dans tous les traités qu'on pourrait avoir à faire ultérieurement avec les autres théâtres subventionnés. A-t-on procédé de la sorte avec la nouvelle direction de l'Opéra-Comique⁵³ ? ». Non seulement il n'en fut rien, mais la disposition est même mise en question à la Chambre par de Tillancourt en 1878 pour des raisons artistiques : « Cette disposition, évidemment équitable, ne pourrait-elle pas être critiquée dans une certaine mesure ? Ne serait-il pas à craindre que l'Etat, alléché par l'espérance de rentrer dans une partie de la subvention, n'ait pas toute l'énergie nécessaire pour astreindre le directeur à l'exécution rigoureuse des autres clauses du contrat qui le lie, et qu'ainsi l'Opéra ne donnât pas complètement le résultat désiré qui doit être de réunir un personnel d'élite pour interpréter les œuvres des grands maîtres⁵⁴ ? ». La même année, Antonin Proust estime dans son rapport sur le budget des Beaux-Arts que le partage des bénéfices est « anormal et incorrect », même si l'Etat a obtenu une somme de 466 674, 92 francs à l'issue du premier partage effectué en 1877⁵⁵. La baisse continue des recettes contribue finalement à faire abandonner la clause dans le nouveau cahier des charges signé en 1879⁵⁶.

Pourtant, cette clause est agitée périodiquement comme un moyen de compenser le caractère aléatoire des résultats financiers de l'Opéra. L'inspecteur général des finances chargé d'examiner les comptes de l'Opéra pour la saison 1881-1882 suggère ainsi de remettre en vigueur le partage des bénéfices, avis que consigne Logerotte dans son rapport sur le budget des Beaux-Arts 1883⁵⁷. Clemenceau la regrette en 1890 en affirmant qu'elle avait rapporté 700 000 francs⁵⁸. En tant que rapporteur du budget, Couyba réitère la même proposition, comme député en 1901⁵⁹, et comme sénateur en

⁵² JO du 13 août 1876, p. 6336. La proposition ne sera pas suivie d'effet.

⁵³ *Ibidem*, p. 6336. Léon Carvalho venait d'être nommé directeur de l'Opéra-Comique et le reste jusqu'en 1887. Démis de ses fonctions après l'incendie de la salle Favart, il effectue un second mandat entre 1891 et 1897.

⁵⁴ JO du 15 février 1878, p. 1577.

⁵⁵ JO du 28 novembre 1878, p. 11131. Proust détaille l'utilisation faite de la somme en même temps que l'utilisation du crédit de 2 400 000 francs dépensé pour la réfection des décors de l'Opéra.

⁵⁶ Auguste Vaucorbeil est nommé directeur. Le cahier des charges signé le 24 avril 1879 est pour la première fois rendu public en étant annexé au rapport sur le budget des Beaux-Arts 1880 de Proust. Cf. JO du 30 juin 1879, p. 5825-5829. Des notes rappellent tous les articles du cahier des charges Halanzier qui ont été modifiés.

⁵⁷ JOdoc CD, Annexe n°1034 (26 juin 1882), p. 1802.

⁵⁸ C5441. PV de la commission du budget 1891, séance du 21 juin 1890, f. 733.

⁵⁹ JOdoc CD, Annexe n°2643 (6 juillet 1901), p. 1225.

1912⁶⁰. L'hypothèse, reposant alors sur une augmentation de la subvention, n'est toutefois plus jamais débattue. On ne peut en dire autant en revanche du modèle des artistes constitués en Société, dont le Théâtre-Français est l'exemple le plus célèbre.

2 Le statut particulier du Théâtre-Français : une responsabilité gouvernementale ambiguë

2.1 La fondation d'une « masse de granit théâtrale » sous le Consulat et l'Empire

Après bien des vicissitudes depuis 1789, ayant mené à son éclatement institutionnel, la Comédie-Française est reconstituée à la fin du Directoire⁶¹. La faillite de l'entrepreneur Sageret ayant entraîné la fermeture du Théâtre de la République le 26 janvier 1799, Jean-François René Mahéroult, professeur à l'école centrale du Panthéon, est nommé commissaire du gouvernement près le Théâtre de la République par le ministre de l'Intérieur François de Neufchâteau. Après que la concession de l'Odéon fut également retiré à Sageret le 17 mars – le théâtre, coïncidence ou pas, brûlant le lendemain, – Mahéroult parvint à réunir une grande partie des anciens Comédiens-Français qui s'associèrent par l'acte du 14 mai 1799 au sein du « Théâtre Français de la République », dont la réouverture eut lieu le 30 mai 1799 dans la salle de la rue de la Loi [Richelieu]⁶². Si la réunion est donc bien l'œuvre du Directoire, sa consolidation revient à Bonaparte dès le Consulat par le truchement de deux mesures essentielles. D'une part, la Comédie-Française est dotée d'une assise financière : l'arrêté du 13 messidor an X (2 juillet 1802) lui accorde une rente de 100 000 francs, inscrite sur le grand-livre de la dette publique, afin de payer le loyer de la salle, les pensions de retraite accordées avec l'agrément du gouvernement et l'indemnité annuelle promise à quelques artistes à l'époque de leur réunion au Théâtre de la République⁶³. D'autre part, Bonaparte renforce l'assise administrative de la Comédie-Française. Si Mahéroult demeure commissaire du Gouvernement, l'arrêté du 5 frimaire an XI (27 novembre 1802) place le théâtre sous la

⁶⁰ JODOC SE, Annexe n°131 (29 mars 1912), p. 268. Couyba cite explicitement un rapport de Gailhard remis à la commission des Beaux-Arts de la Chambre, qui était déjà sa source implicite en 1901.

⁶¹ Il est hors de propos ici de rentrer dans le détail chronologique particulièrement complexe de cette période qui est retracée dans deux études de référence : Noëlle Guibert et Jacqueline Razgonnikoff, *Le Journal de la Comédie-Française (1787-1799) : la comédie aux trois couleurs*, Antony, Sides/Empreintes, 1989 ; Barry Daniels et Jacqueline Razgonnikoff, *Patriotes en scène. Le Théâtre de la République (1790-1799) : un épisode méconnu de l'histoire de la Comédie-Française*, Vizille/Versailles, Musée de la Révolution française/Artlys, 2007.

⁶² Le spectacle inaugural est placé sous les auspices de Corneille (*Le Cid*) et Molière (*L'École des Maris*).

⁶³ Le texte complet est reproduit dans Pierre Bossuet, *Histoire des Théâtres Nationaux*, op. cit., p. 219-220.

surveillance et la direction principale d'un préfet du palais⁶⁴. Ce dernier, Auguste-Laurent de Rémusat, arrête le 28 nivôse an XI (18 janvier 1803) que l'exploitation du théâtre continuera d'être confiée à des sociétaires, et qu'un acte d'association sera fait et signé par chacun d'eux. Cet acte est effectivement passé devant M^e Hua, notaire à Paris, le 27 germinal an XII (17 avril 1804) et constitue la « véritable charte commerciale de la maison de Molière⁶⁵ ».

Le passage du Consulat à vie à l'Empire renforce les liens entre l'Etat et le Théâtre-Français dans un sens « monarchique ». Dès le 4 juin 1804, les sociétaires, précédés par le commissaire du Gouvernement Mahérault, se rendent à l'Hôtel de ville de Paris où ils doivent jurer « obéissance aux constitutions de l'Empire et fidélité à l'Empereur » en tant que fonctionnaires publics⁶⁶, tandis que le 3 juillet suivant, la formule « les comédiens ordinaires de l'Empereur » remplace sur les affiches celle de « comédiens français sociétaires ». Rémusat, devenu « Premier Chambellan de Sa Majesté Impériale » et chargé de la surintendance du Théâtre-Français⁶⁷, prend de nombreux arrêtés sur l'organisation intérieure du théâtre. L'ensemble des dispositions reste néanmoins trop disparate, ce qui incite Napoléon à les compléter et les codifier pour donner au Théâtre-Français une sorte de constitution administrative régie par les 101 articles du décret dit « de Moscou » du 15 octobre 1812⁶⁸. Placé à la tête du théâtre, le surintendant des spectacles a sous sa responsabilité immédiate un commissaire impérial nommé par l'Empereur, chargé de transmettre aux comédiens les ordres du

⁶⁴ L'arrêté concerne aussi l'Opéra. La réforme est étendue le 20 frimaire aux autres grands théâtres (Louvois, Feydeau et Opéra-Comique). Cf. Léon Lanzac de Laborie, *Paris sous Napoléon*, t. VII, Paris, Plon, 1911, p. 12-13.

⁶⁵ Pierre Bossuet, *op. cit.*, p. 221. Le texte est reproduit dans Eugène Laugier, *Documents historiques sur la Comédie-Française pendant le règne de S.M l'Empereur Napoléon I^{er} [...]*, Paris, Firmin Didot et Tresse, 1853, p. 29-42. L'article 2 précise que « sa durée est illimitée », ce qui explique que lorsque un artiste est admis au titre de sociétaire, il doit signer devant un notaire un acte dans lequel il déclare avoir pris connaissance de l'acte du 27 germinal an XII. Sur les appointements et les pensions de retraite, cf. chapitre 9, II, §3 et III, §3.1.

⁶⁶ Ce serment était prévu à l'article 56 du sénatus-consulte organique du 28 floréal an XII (18 mai 1804) qui proclamait Napoléon « Empereur des Français ». Eugène Laugier note que « cet usage pour les comédiens français est tombé en désuétude, mais cela voulait dire alors que le Théâtre-Français était considéré officiellement comme une institution inhérente à l'Etat ». *Ibidem*, p. 75. Même référence pour ce qui suit.

⁶⁷ Il devient surintendant des spectacles par le décret du 1^{er} novembre 1807 qui crée une « surintendance des grands théâtres », regroupant les artistes des théâtres en société (Théâtre-Français, Feydeau, Odéon).

⁶⁸ En réalité, le « Décret impérial sur la surveillance, l'organisation, l'administration, la comptabilité, la police et la discipline du Théâtre-Français » a sans doute été antidaté pour faire croire qu'au milieu du désastre de la campagne de Russie, Napoléon continuait imperturbablement sa tâche de législateur. Cf. Tony Sauvel, « Le décret de Moscou mérite-t-il son nom ? », *Revue historique du droit français et étranger*, juillet 1975, p. 436-440. Ce discours de propagande fut efficace puisque le décret de Moscou est souvent invoqué à la tribune comme un *exemplum* édifiant par des parlementaires de culture politique très différente comme Jay (1^{er} mars 1832), Charlemagne et Thiers (6 mai 1834), Pyat (17 juillet 1848), etc... C'est aussi le cas dans les plaidoiries d'avocat à l'image de celle restée célèbre de Waldeck-Rousseau lors du procès Coquelin en 1895. Le texte du décret de Moscou a souvent été reproduit. Voir par exemple Eugène Laugier, *op. cit.*, p. 45-59.

surintendant, de surveiller toutes les parties de l'administration et de la comptabilité et de faire appliquer les règlements. Il préside le comité d'administration composé de six sociétaires, chargé de « la régie et administration des intérêts de la société », en particulier du budget annuel, soumis à l'examen de l'assemblée générale des sociétaires et à l'approbation du surintendant.

Ordre, autorité, hiérarchie : les trois idées directrices qui inspirent les réformes administratives napoléoniennes se retrouvent dans l'organisation interne du Théâtre-Français, ce qui explique que la Restauration conserve l'esprit du décret de Moscou tout en le modifiant sur la lettre⁶⁹. Néanmoins, les conflits entre le commissaire royal et les sociétaires amènent la Maison du Roi à soumettre un important projet de réforme au Comité de l'Intérieur du Conseil d'Etat le 19 août 1829⁷⁰. Ce dernier l'inscrit à l'ordre du jour de sa séance plénière le 29 juillet 1830, mais il ne fut pas examiné eu égard aux circonstances politiques exceptionnelles qui amenèrent la chute du régime⁷¹.

2.2 La mise en question d'un statut d'exception : les débats sous la monarchie de Juillet

La Révolution de Juillet entraîne le plus grand désordre dans la gestion administrative du Théâtre-Français jusqu'à mener à une situation d'« anarchie⁷² ». Pour y remédier, Montalivet nomme le 25 janvier 1831 une commission « chargée de faire un rapport sur l'état actuel du Théâtre-Français et de proposer les mesures nécessaires pour concilier les intérêts des sociétaires de ce théâtre avec les besoins d'une organisation nouvelle »⁷³. Présidée par Rambuteau, la commission résume ses vues à travers la réalisation d'un double programme : « Ainsi, liquider les dettes de l'ancien Théâtre-Français, garantir les droits acquis par les sociétaires de ce théâtre, voilà pour le passé ; retenir le matériel, en confier l'exploitation à un directeur nouveau que l'on aidera par une subvention annuelle, voilà pour l'avenir⁷⁴ ». Elle ajoute de sa propre

⁶⁹ Voir les ordonnances du 14 décembre 1816, 18 mai 1822 et 13 avril 1826 dont les dispositions sont résumées dans Adolphe Lacan et Charles Paulmier, *Traité de la législation et de la jurisprudence des théâtres [...]*, op. cit, p. 322-330.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 330. S'il fut commencé sous le ministère Martignac, le projet ne fut présenté au Conseil d'Etat que sous le ministère Polignac nommé le 8 août 1829.

⁷¹ Mauguin évoque avec humour la dernière journée des « Trois glorieuses » à la tribune le 15 mars 1833 : « Sous le ministère Martignac, on s'était occupé de cette organisation ; et même, chose singulière, le Conseil d'Etat devait l'examiner le 29 juillet [1830] ; mais ce jour il a eu autre chose à faire ; en conséquence, la délibération n'a pas eu lieu (*Rires*) ». *AP* (2^{ème} série), t. 81, p. 251.

⁷² Juan Plazaola, *Le baron Taylor [...]*, op. cit, p. 435-437.

⁷³ F²¹ 960. Sur sa composition, voir notre annexe n°34.

⁷⁴ F²¹ 1078. Rapport manuscrit de dix-neuf pages, non daté officiellement. La date de mars 1831 a été ajoutée entre crochet sur la page de présentation. Tout ce qui suit en est extrait.

initiative la rédaction d'un cahier des charges « que serait appelé à souscrire le soumissionnaire auquel le gouvernement croirait devoir accorder la préférence⁷⁵ », et présente les deux propositions concurrentes qui lui ont été faites, par le binôme Hugo-Dumas⁷⁶, et par Harel⁷⁷. Si la commission refuse de donner sa préférence à l'une ou l'autre combinaison, elle affirme néanmoins que la subvention ne peut dépasser 120 000 francs, « à moins que la Chambre n'élève le secours annuel du Théâtre-Français à une somme plus forte que celle qui lui a été accordée jusqu'ici⁷⁸ ».

Lorsque la subvention est pour la première fois débattue sous la monarchie de Juillet, le comte d'Argout expose la situation administrative et financière du Théâtre-Français et annonce aux députés que celui-ci « est grevé de 200 000 francs de pensions et de dettes qui l'ont mis dans un embarras assez considérable⁷⁹ ». Rappelant qu'une partie des sociétaires a demandé la dissolution de la société⁸⁰, le ministre reconnaît que « c'était probablement ce qu'il y avait de mieux à faire », mais souligne l'impossibilité d'exécuter la mesure en vertu de deux obstacles, juridiques et financiers⁸¹. Juridiquement, la dissolution ne peut être prononcée que par le consentement unanime des sociétaires – ce n'est pas le cas – ou par un acte de l'autorité – perçu alors comme un acte arbitraire. Financièrement, le gouvernement ne peut pas non plus « pousser les sociétaires à la faillite » afin de rompre la Société. Et en admettant sa dissolution par une décision autoritaire, il aurait encore fallu assurer une liquidation en trouvant « des

⁷⁵ Malheureusement, ce cahier des charges ne semble pas conservé.

⁷⁶ Hugo et Dumas posent cinq conditions : 1° Livraison du théâtre avec le matériel actuel et gratuité du loyer (la location de la salle est de 85 000 francs) ; 2° Dissolution de la Société des Comédiens-Français ; 3° Aucune dette de la Société actuelle ne serait à la charge de la nouvelle entreprise ; 4° Suppression des entrées et loges acquises ou concédées sous les précédentes administrations, à quelque titre que ce soit ; 5° Le théâtre conserverait le titre national de Théâtre Français, mais « remis entièrement à leur discrétion, et n'ayant par conséquent d'obligation de quelque nature que ce soit envers qui que ce soit, ni pour le passé, ni pour l'avenir ». Toutefois, ils s'engageraient, « si cela était agréable à M. le ministre de l'Intérieur », à représenter les chefs-d'œuvre de l'ancien répertoire au moins une fois par semaine ou 54 fois par an, pourvu que le Gouvernement s'engage de son côté à verser 2 000 francs pour chacune de ces représentations.

⁷⁷ Harel demande une subvention de 120 000 francs et précise qu'il « fera entrer immédiatement aux Français les principaux acteurs de l'Odéon, lesquels réunis aux principaux artistes du Théâtre Français composeraient une troupe très forte pour l'exploitation du nouveau théâtre ». Il ajoute qu'il « est lié avec les principaux auteurs dramatiques » et rappelle que, « préfet dans les Cent-Jours, il a été banni pendant quatre ans et demi pour ses opinions politiques ». Harel reste finalement à l'Odéon jusqu'en avril 1832 avant de prendre la direction du Théâtre de la Porte-Saint-Martin où il fait jouer de grands drames romantiques de Dumas et Hugo.

⁷⁸ Sous la Restauration, la subvention était passée de 137 387 francs en 1825 à 214 700 francs en 1830.

⁷⁹ AP (2^{ème} série), t. 75, p. 692. Séance du 1^{er} mars 1832.

⁸⁰ C'est le cas en particulier de M^{lle} Mars après que le Conseil judiciaire condamna la comédienne à continuer son service alors qu'elle avait déclaré vouloir prendre sa retraite. Sur ce procès, cf. Edmond de Chauveron, *Les grands procès [...]*, op. cit, p. 241-245.

⁸¹ Le comte d'Argout s'appuie sur un avis rendu par le Conseil d'Etat le 13 avril 1831. Cf. Lacan et Paulmier, op. cit, p. 332 (note 1) et Chauveron, op. cit, p. 216-217 (l'auteur mentionne par erreur l'année 1832).

sommes considérables pour payer les dettes, et ces sommes, le gouvernement ne les avait pas à sa disposition ». Cette justification ministérielle du *statu quo* administratif ne désarme pas les parlementaires favorables à la dissolution de la société. Dès le 15 mars 1833, Vatout⁸² fait de cette mesure une condition *sine qua non* de son amendement visant à allouer au Théâtre-Français une subvention de 200 000 francs⁸³ :

En effet, Messieurs, on a souvent parlé de la république ; savez-vous où elle existe la république ? C'est au Théâtre-Français (*Rire général*). Là un comité dictatorial gouverne sans appel ; tout est soumis au caprice, à l'arbitraire ; les faveurs sont pour les médiocrités, l'ostracisme pour les talents. Il importe de mettre un terme à ces abus ; sans cela, l'argent que vous votez n'atteindrait pas son objet ; ce serait une aumône et non un encouragement aux arts (*Très bien ! très bien !*)⁸⁴.

A l'inverse, Mauguin, membre du conseil judiciaire du Théâtre-Français, préfère insister sur un pouvoir exécutif qui n'assume pas sa pleine et entière responsabilité :

Quant à l'organisation de ce théâtre, je dirai que le mal n'est pas, comme l'a dit M. Vatout, dans l'acte de société. Il s'y trouverait selon lui une espèce d'anarchie. Il oublie, ou peut-être il ignore, que le Théâtre-Français est tout à fait dans les mains de l'Etat, que c'est une entreprise nationale. Il faut même que vous sachiez que les dettes du Théâtre-Français sont à la charge du Trésor [...] C'est l'autorité qui, par elle-même, gère, administre ; et comme l'autorité ne veut rien faire pour le Théâtre-Français, ce théâtre tombe. Les artistes ne savent à qui obéir, ils sont prêts à accepter l'organisation que l'autorité leur donnera. Que l'autorité les rende à la liberté, ou qu'elle s'occupe d'eux ; qu'elle donne des ordres, ils sont prêts à accepter une organisation nouvelle⁸⁵.

Cette « organisation nouvelle » est tentée trois mois plus tard. Si le baron Taylor reste en place comme commissaire royal, les sociétaires choisissent Jouslin de la Salle comme « directeur-gérant⁸⁶ », nomination approuvée le 8 juin 1833 par le ministre Thiers en charge des théâtres royaux⁸⁷. La délimitation des attributions respectives de

⁸² Jean Vatout (1791-1848) fut député de la Charente de 1831 à 1834, puis de la Côte d'Or de 1834 jusqu'à la fin du régime. Il siégea toujours avec la majorité et fut reçu à l'Académie française en 1848. Au moment de son discours, il espère la représentation d'un drame en 3 actes et en prose écrit en collaboration avec d'Epagny et Saint-Esteben, *La Conspiration de Cellamare*, créé le 7 mai suivant et joué au total seulement sept fois.

⁸³ Vatout propose de financer l'augmentation en diminuant d'autant la subvention de l'Opéra-Comique tandis que Fulchiron qui soutient la proposition voudrait la financer au détriment de l'Opéra.

⁸⁴ AP (2^{ème} série), t. 81, p. 249. Séance du 15 mars 1833. Hormis la première phrase, les propos de Vatout sont repris textuellement par Rambuteau (qui se garde bien de citer la source) dans son rapport sur le budget 1834. AP (2^{ème} série), t. 84, p. 453. Séance du 1^{er} juin 1833. Vatout revient à la charge le 6 mai 1834 et le 26 mai 1836. Le député Charlemagne affirme également le 6 mai 1834 qu'« il faut surtout détruire cette organisation vicieuse de la Comédie-Française, et alors vous verrez que la subvention deviendra inutile. Si vous conservez ces causes de ruine, elle ne sera pas seulement inutile mais nuisible ». AP (2^{ème} série), t. 89, p. 24.

⁸⁵ AP (2^{ème} série), t. 81, p. 251. Séance du 15 mars 1833.

⁸⁶ Sur les circonstances, cf. Jouslin de la Salle, *Souvenirs sur le Théâtre-Français*, *op. cit.*, p. 41-42.

⁸⁷ Thiers a donc changé d'avis puisqu'à la suite de Vatout, il affirmait le 15 mars 1833 à propos du Théâtre-Français : « C'est sa constitution qui fait son mal. Je crois que si on ne se hâte pas de liquider la société, si on ne

chacun – sociétaires, directeur, commissaire royal – restait toutefois très confuse et *Le Courrier des Théâtres* résumait bien la situation en fulminant : « On ne comprend rien à ce fouillis⁸⁸ ! ». La révocation de Jouslin de la Salle, à la suite d'une délibération prise en assemblée générale le 28 janvier 1837⁸⁹, complique encore l'imbroglie administratif. Le 1^{er} mars suivant, Védel est nommé à sa place par un arrêté du ministre de l'Intérieur Gasparin sans que ce dernier ait laissé l'initiative aux sociétaires (comme en 1833), ce qui suscite immédiatement un blâme formel inscrit dans le rapport de la commission du budget⁹⁰. La situation ambiguë dans laquelle se trouve l'Etat vis-à-vis des sociétaires n'est pas davantage clarifiée lors du départ du baron Taylor puisque le poste de commissaire royal échoit par l'ordonnance du 17 octobre 1838 au directeur de la *Revue des Deux-Mondes* François Buloz⁹¹. Lorsque Védel quitte à son tour ses fonctions de directeur-gérant le 8 mars 1840, Buloz se retrouve seul représentant du pouvoir exécutif à la tête du Théâtre-Français, replacé sous le régime du décret de Moscou. Ainsi le retour au *statu quo ante* était entériné par le nouveau ministre de l'Intérieur Charles de Rémusat, appuyé par Thiers tout juste nommé à la tête du « ministère du 1^{er} mars ».

Cette situation est critiquée par les parlementaires pour deux raisons. D'une part, la situation financière de la société est toujours préoccupante malgré les actes de munificence royale que rappelait dès 1839 un député hostile aux subventions théâtrales, Emmanuel de Las Cases⁹² : « Il est connu de vous tous que dernièrement encore, la liste civile a fait au Théâtre-Français une remise de 300 000 francs. De plus la liste civile ne

se hâte pas de présenter un projet de loi à cet effet, on ne pourra pas soutenir le Théâtre-Français, et que ce grand et précieux établissement sera détruit ». *AP* (2^{ème} série), t. 81, p. 250. Il justifie ce revirement l'année suivante par l'impossibilité de payer un demi-million de francs pour liquider la société. *AP* (2^{ème} série), t. 89, p. 26. Séance du 6 mai 1834.

⁸⁸ Cité par Juan Plazaola, *op. cit.*, p. 469.

⁸⁹ Jouslin de la Salle fut accusé à tort d'avoir organisé un trafic de billets. Cf. Juan Plazaola, *op. cit.*, p. 480.

⁹⁰ « Nous n'aurions aucune observation à faire sur ce régime, si le ministre de l'Intérieur ne s'était réservé que l'influence attachée à la subvention, et l'approbation du choix du directeur [...] Mais nous regrettons qu'il ait pris l'initiative pour nommer le directeur en exercice, que l'assemblée des sociétaires avait unanimement choisi. *Dans cette initiative, la part de responsabilité dépasse la part d'influence* : on ne saurait trop éviter de fournir même le plus faible argument à une société qui a manifesté plus d'une fois la prétention d'exploiter le théâtre pour son compte dans les temps de prospérité, et pour le compte de l'Etat dans les temps de décadence ». *AP* (2^{ème} série), t. 112, p. 252. Séance du 3 juin 1837. Souligné par nous. Après deux ans d'arguties juridiques, les sociétaires obtiennent un second arrêté le 25 avril 1839 qui reconnaît leur droit de présentation du directeur-gérant mais leur refuse le droit de révocation sans accord du ministre. Cf. Lacan et Paulmier, *op. cit.*, p. 331-332.

⁹¹ *MU* du 19 octobre 1838. *La Quotidienne* avait noté dès le 12 octobre 1838 qu'elle était aussi nécessaire « qu'une cinquième roue à un carrosse ». Cité par Juan Plazaola, *op. cit.*, p. 470.

⁹² Emmanuel Pons Dieudonné comte de Las Cases (1800-1854). Fils du célèbre mémorialiste de Sainte-Hélène, il fut député du Finistère durant toute la monarchie de Juillet et siégea avec la majorité. Il devient sénateur sous le Second Empire par l'ordonnance du 31 décembre 1852.

lui fait payer la location de sa salle que 50 000 francs, lorsqu'il est notoire pour toutes les personnes qui s'occupent de cette partie que la location d'un théâtre semblable s'évalue ordinairement à 70 000 ou 80 000 francs⁹³ ». D'autre part, le décret de Moscou n'apparaît plus viable pour rétablir la situation. C'est pourquoi Rémusat nomme rapidement une commission composée de quatre conseillers d'Etat pour préparer un projet de réorganisation de la société⁹⁴. Un an plus tard, celui-ci est finalement enterré devant les « graves objections » qu'il soulève et les débats internes au sein de la commission du budget se concentrent finalement autour de la rémunération de 6 000 francs allouée au commissaire royal sur la subvention du Théâtre-Français parce que ce montage financier mettait en jeu la responsabilité du gouvernement⁹⁵. Ainsi, le régime du décret de Moscou perdurait par défaut.

En 1846, le ministre Duchâtel rejette devant la commission du budget une alternative : la régie intéressée – « l'art y perdrait » – ou la régie directe – « l'Etat deviendrait responsable des déficits⁹⁶ ». Cette année-là marque pourtant une inflexion essentielle. Le rapporteur du budget Bignon exprime sur le Théâtre-Français un blâme appuyé, aussi sévère d'un point de vue artistique – « quelque soit l'éclat que jette un remarquable talent⁹⁷, ce théâtre est en complète décadence » – que financier – « la situation laisse à désirer⁹⁸ ». Lors du débat devant la Chambre, Vivien conteste le constat

⁹³ AP (2^{ème} série), t. 127, p. 625. Séance du 15 juillet 1839. A la suite du rapport de 1839 de l'inspecteur général des finances Montanier, la somme des loyers arriérés due par la société fut évaluée à 272 000 francs, « dont la Liste civile lui a fait remise avec générosité ». Quant au loyer, le bail fixé avec la liste civile est bien de 50 000 francs mais à partir de 1843, la Comédie-Française ne paiera plus que 36 000 francs. Cf. *Rapport à M. le ministre de l'Intérieur sur la Comédie-Française*, Paris, Imprimerie Nationale, 1849, p. 36 et p. 38.

⁹⁴ Le rapport sur le budget 1841 indique que « ce projet, fondé sur des bases adoptées par les comédiens eux-mêmes dans divers projets de délibération qu'ils ont adressés à l'Administration, leur a été communiqué ». *PVCD*, 1840, t. 6, p. 271. Rapport de Ducos (20 mai 1840). Notons qu'après avoir retrouvé son portefeuille ministériel lors de la chute du « ministère du 1^{er} mars », Duchâtel rappelait que lors de son premier passage à l'Intérieur, son administration avait préparé un projet de réorganisation qui allait recevoir son exécution, mais qui fut abandonné par Rémusat au profit du retour au décret de Moscou (F²¹ 1078. Lettre au président de la commission des théâtres royaux, 10 août 1841).

⁹⁵ C 812. PV de la commission du budget 1842. Séances des 22 mars 1841 (f. 212-213) et 30 mars 1841 (audition de Duchâtel, f. 265-266 ; résolution de la commission, f. 269-270). La question avait déjà été soulevée à la tribune par Taschereau le 15 juillet 1839. AP (2^{ème} série), t. 127, p. 626.

⁹⁶ C 875. PV de la commission du budget 1847, séance du 23 février 1846, f. 107-108. Ce dernier argument est très tendancieux puisque c'est plus ou moins la situation *de facto*. Duchâtel ne veut pas la reconnaître *de jure*.

⁹⁷ Allusion à la célèbre tragédienne Rachel, dont l'absentéisme chronique et les appointements très élevés cristallisaient les critiques. Cf. Joël Huthwohl, « Rachel et la Comédie-Française ou la naissance du système directorial » dans Anne Hélène Hoog (dir.), *Rachel. Une vie pour le théâtre, 1821-1858*, Paris, Musée d'art et d'histoire du judaïsme / Adam Biro, 2004, p. 25-39. L'auteur souligne que « Rachel a joué un rôle prépondérant dans l'avènement de l'administrateur, faisant ainsi passer la Comédie-Française de la gestion collective héritée de l'Ancien Régime à une administration plus centralisée » (p. 38).

⁹⁸ *PVCD*, 1846, t. 6, p. 161. Rapport du 15 avril 1846.

de décadence – le mot qui fâche – et défend l’application du décret de Moscou comme le seul moyen efficace pour administrer le théâtre⁹⁹. Il souhaite néanmoins le « mettre en rapport avec le régime nouveau » à travers une série de réformes concernant les droits d’auteurs, la composition du comité de lecture, les conditions d’engagement des acteurs et les modalités de leur rémunération¹⁰⁰. Au contraire, L’Espinasse¹⁰¹ pense que le décret de Moscou a ajouté « un surcroît de ruine pour ce théâtre » et souhaite « rentrer dans le régime de la direction¹⁰² ». La conclusion du débat montre ainsi que les parlementaires qui s’expriment sur le sujet ont des avis qui peuvent diverger sur la forme mais qui convergent sur le fond : il s’agit à la fois de réformer de façon urgente la « gouvernance » du Théâtre-Français dans un sens plus autoritaire pour lui redonner son éclat artistique, tout en augmentant la subvention pour remédier de façon durable aux difficultés financières¹⁰³.

On peut donc considérer que le débat du 30 mai 1846 a directement contribué à la mise en place de la commission chargée d’ « examiner la situation actuelle du Théâtre-Français, et de rechercher les moyens d’apporter au régime administratif de cet établissement les modifications dont la nécessité sera reconnue¹⁰⁴ ». Présidée par Prosper de Barante et composée au total de quatorze membres dont deux pairs de France et huit députés (quatre sont aussi conseillers d’Etat) reconnus pour leur qualité

⁹⁹ « Il est empreint d’un grand esprit d’ordre et de sagesse et porte le cachet du génie de l’empereur ; il concilie parfaitement les droits des sociétaires avec ceux de l’autorité publique. J’entendais un jour un de nos honorables collègues, M. Vatout, dont je regrette l’absence, dire que la république que l’on cherchait partout s’était réfugiée au Théâtre-Français. Il se trompait ; tous ceux qui ont lu avec attention le décret de 1812 ont dû reconnaître qu’il n’avait constitué aucun pouvoir souverain qui fût en mesure d’entrer en lutte avec le Gouvernement dont ce théâtre doit toujours dépendre. Il contient plutôt le germe de la dictature que celui d’un pouvoir républicain ; car, en vertu de ses dispositions, le Gouvernement peut exercer une autorité absolue ». *MU* du 31 mai 1846, p. 1589-1590.

¹⁰⁰ Sur ces réformes, cf. chapitre 8, I, §2 et chapitre 9, II, §3.

¹⁰¹ Jean-Pierre de l’Espinasse (1784-1868) fut député de Haute-Garonne de 1837 à 1851. A partir de 1839, il quitte l’opposition légitimiste pour siéger avec la majorité gouvernementale.

¹⁰² « Quand vous auriez un chef ayant une certaine puissance dans ce théâtre au lieu d’y laisser subsister d’oligarchie, une espèce de république qui le mine sourdement et finira par le détruire, vous feriez quelque chose d’utile, d’avantageux à l’intérêt de l’art » (*Aux voix ! aux voix !*). *MU* du 31 mai 1846, p. 1591. L’ancien député de Haute-Marne Athanase Renard, qui considère que « la réorganisation du Théâtre-Français est la véritable préoccupation du moment », défend un point de vue similaire, en ajoutant un conseil d’administration pour assister le Directeur, l’un et l’autre devant être nommés directement par le gouvernement. F²¹ 954. Lettre au ministre de l’Intérieur, 9 décembre 1846 (voir notre annexe n°41). Enfin, Hugo note à la date du 22 décembre 1846 dans *Choses vues* que Horace Meyer, directeur de la Gaîté, est venu le voir pour lui apporter un mémoire et solliciter son appui de pair de France pour obtenir la direction du Théâtre-Français. Cf. Victor Hugo, *Œuvres Complètes, Histoire*, Paris, Robert Laffont, 2002, p. 618.

¹⁰³ Vivien espère cette augmentation pour l’année suivante tandis que l’Espinasse propose de transférer immédiatement au Théâtre-Français l’augmentation de 40 000 francs demandée pour l’Odéon.

¹⁰⁴ Voir notre annexe n°34.

d'hommes de lettres et/ou de juristes, cette commission se livre à un travail approfondi où l'on reconnaît sans peine l'influence de son rapporteur Vivien¹⁰⁵. Ses conclusions, présentées devant la commission du budget¹⁰⁶ et reprises par le rapporteur de celle-ci¹⁰⁷, aboutissent à deux recommandations majeures. D'un point de vue financier, un secours temporaire de 300 000 francs, versés en cinq annuités de 60 000 francs chacune, doit permettre de solder le déficit du théâtre¹⁰⁸. Cette somme se distingue de la subvention proprement dite, qui devrait être augmentée pour atteindre celle allouée à l'Opéra-Comique, soit 240 000 francs. Ce double sacrifice financier est accepté par la commission du budget mais conditionné à une triple réforme juridique, dont la plus importante est la création d'un poste d'administrateur, afin de « créer un pouvoir fort, indépendant, en possession, si l'on peut dire, d'une existence propre, sans sacrifier ni les droits de l'Etat dont vous [le ministre de l'Intérieur] êtes responsable, ni ceux des Comédiens, dans ce qu'ils ont de légitime et respectable ; à entourer ce pouvoir de précautions telles qu'il pût toujours faire le bien, et être arrêté, retenu et réprimé quand il s'égarerait¹⁰⁹ ». L'ordonnance royale du 29 août 1847¹¹⁰ ratifie ces propositions que la chute du régime annule : dès le 2 mars 1848, un décret signé par Ledru-Rollin au nom du gouvernement provisoire révoque l'ordonnance de 1847 et replace à nouveau provisoirement le Théâtre-Français sous le régime du décret de Moscou.

2.3 Le régime de l'Administrateur général

La fonction d'administrateur s'impose définitivement sous la II^e République à partir du décret du 27 avril 1850, au terme d'une longue bataille juridique¹¹¹. Nouveau régime, nouvelle organisation : l'acte de société de 1804 demeure la pierre angulaire du

¹⁰⁵ Cf. *Rapport à M. le ministre de l'Intérieur sur la Comédie-Française*, Paris, imprimerie nationale, 1849. Ce rapport développe tous les jalons réformateurs que Vivien avait posés dans son discours du 30 mai 1846.

¹⁰⁶ C 894. PV de la commission du budget 1848, séance du 6 avril 1847, f. 337-341.

¹⁰⁷ *PVCD*, 1847, t. 8, p. 167-182. Rapport de Bignon daté du 29 mai 1847.

¹⁰⁸ « Au 1^{er} février 1847, le Théâtre-Français devait 261 503, 37 francs dont 157 000 francs par obligations et le reste en loyers, comptes et mémoires arriérés ». *Rapport à M. le ministre de l'Intérieur [...]*, *op. cit.*, p. 39. Les 40 000 francs restants sur le secours de 300 000 francs sont prévus pour renouveler le mobilier.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 23. Les deux autres conditions sont d'affecter la subvention en priorité au paiement des dépenses d'exploitation avant toute rémunération aux artistes et de soumettre le règlement des pensions au Conseil d'Etat conformément au décret de Moscou. *PVCD*, 1847, t. 8, p. 181-182.

¹¹⁰ Cf. *Rapport à M. le ministre de l'Intérieur [...]*, *op. cit.*, p. 63-70.

¹¹¹ Cf. Lacan et Paulmier, *op. cit.*, p. 337-340 et Edmond de Chauveron, *op. cit.*, p. 218-223. En 1853, Eugène Laugier (*op. cit.*, p. 205) résumait le chemin parcouru : « On pourrait faire un gros volume de Bénédictin avec les notes, mémoires, réquisitoires et consultations évoqués depuis quelques années seulement à propos de la Comédie-Française : M^{es} Ripault, Marie, Paillet, de Vatismesnil, Ch. Dupin, Odilon Barrot, toutes les lumières du barreau consultées, sans parler des procès et difficultés de toutes sortes aboutissant à l'ordonnance de 1850 ».

théâtre mais le décret de Moscou est profondément modifié. En effet, le décret de 1850 concentre entre les mains de l'administrateur, nommé par le ministre de l'Intérieur et révocable par lui seul, de très nombreuses prérogatives financières, administratives et artistiques que le commissaire du gouvernement devait auparavant partager avec le conseil d'administration¹¹². Ce dernier se retrouve donc pour l'essentiel réduit à un rôle consultatif et délibératif comme le préconisait la commission de 1847 afin de mettre un terme au statut d'exception du Théâtre-Français eu égard aux grands principes du droit administratif en vigueur¹¹³. Le transfert de compétence dévolu à l'administrateur est par ailleurs reconnu financièrement. Outre le traitement fixe « égal au maximum de l'allocation annuelle d'un sociétaire » qu'il reçoit du gouvernement, l'administrateur a droit à une part dans les bénéfices nets de la société, « égale à deux fois le maximum d'une part de sociétaire¹¹⁴ ». Cette dernière disposition, bien que rapportée par décret du 20 octobre 1885 à la demande de Jules Claretie lors de sa nomination¹¹⁵, consacrait symboliquement la prééminence de l'administrateur sur le théâtre qu'Edmond Got résumait dans l'aphorisme suivant : « L'administrateur est un préfet amovible présidant un conseil général inamovible¹¹⁶ ».

Pour autant, la fonction n'est pas une sinécure. L'administrateur doit composer avec les interventions – parfois très intrusives – du ministre de l'Intérieur, comme en attestent les difficultés rencontrées par Arsène Houssaye, premier titulaire du poste¹¹⁷. Les réformes successives du comité de lecture contribuent également à placer l'administrateur en porte à faux vis-à-vis des auteurs et des comédiens qui récriminent¹¹⁸. Quant au comité d'administration, il n'a pas abdicqué toute velléité de contrôle, ce qu'évoquait avec humour le sénateur Déandréis en 1903 :

¹¹² Le texte du décret est reproduit dans Lacan et Paulmier, *op. cit.*, p. 341-347.

¹¹³ « Le Théâtre-Français, qu'on le considère comme un établissement public ou comme une entreprise privée, est la seule administration à laquelle soit préposée une autorité collective. Dans toutes les branches du service public, l'action appartient à un pouvoir unique : les conseils, les comités, les corps collectifs n'exercent que des pouvoirs de consultation et de délibération. Le même principe régit toutes les exploitations particulières, et spécialement les théâtres. Nous pensons donc que le comité des Comédiens doit cesser de prendre part à la direction administrative ». *Rapport à M. le ministre de l'Intérieur [...]*, *op. cit.*, p. 14.

¹¹⁴ L'article 9 précise enfin qu'il est alloué à l'administrateur, pour frais de service, une indemnité dont la quotité est fixée par le ministre de l'Intérieur.

¹¹⁵ Cf. Pierre Bossuet, *op. cit.*, p. 264. Le traitement de l'administrateur est alors fixé à 30 000 francs.

¹¹⁶ *JOdoc CD*, Annexe n°2643, p. 1215. Rapport sur le budget des Beaux-Arts 1902. Couyba se réfère à « la définition pittoresque d'un éminent doyen qui vient de mourir », allusion à Edmond Got (1822-1901), entré à la Comédie-Française en 1844, devenu sociétaire en 1850 et doyen de 1873 à 1894.

¹¹⁷ Cf. Sébastien le Jean, « La Comédie-Française et ses administrateurs (1849-1871) » dans Jean-Claude Yon (dir.), *Les Spectacles sous le Second Empire*, Paris, A. Colin, 2010, en particulier p. 100-105.

¹¹⁸ Cf. Chapitre 8, III, §1.1.

La Comédie-Française a une situation particulière ; l'on est mal venu de chercher à la comparer à telle ou telle autre entreprise théâtrale. L'administrateur est président d'une république dont les citoyens sont ses égaux ; ils ne le choisissent pas mais ils votent le budget ; il est à la fois leur chef et leur fondé de pouvoir. Une telle société, tenue d'obéir, [qui] a cependant le droit de demander des comptes à la fin de l'année, constitue une association d'une espèce particulière et privilégiée. Délicat problème que celui de commander à des artistes qui vous contrôlent¹¹⁹ !

« Ah ! Les étranges animaux à conduire que des Comédiens ! » : l'exclamation de Molière jouant son propre personnage dans *L'Impromptu de Versailles*¹²⁰ pourrait parfaitement servir de fil rouge à l'administration de la Comédie-Française depuis l'Ancien Régime. A travers le décret de 1850 installant un administrateur à la tête du théâtre, la II^e République parachève l'œuvre de Napoléon qui, selon une tradition parlementaire de la III^e République, n'aurait fait que compléter l'œuvre initiée par Molière lui-même¹²¹ ! Les parlementaires en tirent une double leçon. D'une part, l'organisation exceptionnelle du Théâtre-Français constitue paradoxalement celui-ci comme une référence universelle et un modèle à suivre à l'étranger¹²². D'autre part, le renforcement des liens avec l'Etat est considéré rétrospectivement comme une garantie de prospérité pour le Théâtre-Français¹²³. L'administrateur doit donc faire preuve de tact, en se montrant à la fois ferme et souple, afin de mener à bien la mission séculaire du théâtre qui lui est confié, mission que Jules Claretie résume dans une belle métaphore au début du XX^e siècle : « La Comédie-Française est comme un carrosse royal qu'il s'agit

¹¹⁹ JOdoc SE, Annexe n°86 (12 mars 1903), p. 160.

¹²⁰ Molière, *L'Impromptu de Versailles* (1663), scène 1^{ère}. La formule est reprise dans une interruption par un sénateur éminent spécialiste du théâtre, Eugène de Lintilhac (JO du 27 décembre 1907, p. 1341).

¹²¹ Voir par exemple le rapport sur le budget des Beaux-Arts 1897 de Georges Berger : « Bien qu'elle soit une fondation de l'Ancien Régime, la Comédie-Française est d'essence démocratique, parce qu'elle est établie sur les bases de l'association. Molière, son illustre ancêtre, avait deviné et mis en pratique l'objectif de notre société moderne : la coopération des associés au succès commun. Les décrets qui régissent la Comédie n'ont fait que codifier les règlements établis par le fondateur de notre première scène dramatique ; de telle sorte que notre honorable collègue M. Maurice-Faure a eu cent fois raison de faire observer que Napoléon qui croyait innover par son décret de Moscou, n'a, en quelque sorte, que contresigné la charte déjà plus que centenaire de la maison de Molière ». JOdoc CD, Annexe n°2041 (11 juillet 1896), p. 721. Le sénateur Albert Gérard développe la même analyse dix ans plus tard. Voir JOdoc SE, Annexe n°165 (29 mars 1906), p. 375-376.

¹²² Le sénateur Gérard note en 1906 que Jules Claretie « a reçu du roi de Grèce, qui voudrait fonder une « Comédie athénienne », la demande des statuts de la société, et que le roi du Portugal étudie, sur des bases identiques, la fondation d'un théâtre national. Chaque année, notre première scène doit fournir des renseignements analogues ; le monde entier cherche à imiter ce que la France prend l'habitude de discuter chaque jour davantage ». *Ibidem*, p. 576.

¹²³ C'est ce que souligne par exemple Joseph Paul-Boncour : « Il n'est pas sans intérêt de remarquer que, de tous les théâtres subventionnés, celui dont les affaires sont les plus prospères est précisément celui dont les rapports avec l'Etat sont les plus étroits. La Comédie-Française n'est pas une commandite, elle est une véritable coopérative subventionnée par l'Etat, dirigée par un représentant de l'Etat, fonctionnant sous le contrôle de l'Etat ». JOdoc CD, Annexe n°371 (12 juillet 1910), p. 1659.

de conduire en temps d'automobile¹²⁴ ». Si le voyage vers l'illusion théâtrale est théoriquement payant, quel que soit le théâtre, certains passagers recherchent et obtiennent néanmoins ce plaisir *gratis* parce qu'ils ont leurs « entrées ».

3 L'abus des billets de faveur : le procès du « ver rongeur¹²⁵ » des théâtres

3.1 Entrées de droit et entrées de faveur : la contestation des prérogatives de l'administration

Pour un directeur de théâtre, subventionné ou non, les spectateurs qui entrent dans la salle se répartissent nécessairement en deux catégories du point de vue des recettes : il y a ceux qui paient leur place (par abonnement, par location ou au bureau) et ceux qui ne paient rien. Le paradoxe de spectateurs aisés – « les privilégiés de la fortune » – qui bénéficient gratuitement du spectacle est dénoncé de façon canonique à la Chambre dès 1829 lorsque Viennet évoque l'abus des loges gratuites :

Que le roi et la famille royale en aient de privilégiées, cela est d'autant plus juste que la liste civile contribue amplement aux encouragements pécuniaires que ces théâtres reçoivent. Mais qu'une foule d'autorités ou d'administrations civiles et militaires jouissent d'un privilège semblable, c'est un scandale que rien ne peut justifier, et qui réclame le plus fortement notre intervention. L'Etat ne doit point ce surcroît de traitement à ceux qui ont déjà du superflu de tant d'espèces. La classe la plus riche et la plus rétribuée, celle qui contribuerait le plus par sa fortune à la prospérité de nos théâtres, celle pour qui le spectacle est devenu une nécessité de tous les jours, est précisément celle qui ne lui porte aucun profit, et qui en jouit aux dépens de la fortune publique. Un tel abus, je le répète, est poussé jusqu'au scandale ; et puisque la pudeur n'est pas assez forte pour l'arrêter, il faut que la puissance législative en avertisse l'administration, et que l'administration y mette un terme¹²⁶.

Trois ans plus tard, le comte d'Argout attribue ces abus au système de la régie directe : il affirme que les entrées de faveur à l'Opéra, qui « s'élevaient, je crois, à 800 », ont été réduites avec la mise en entreprise « aux entrées réellement dues, qui se montent à 110 ou 112 », et attribue par conséquent les attaques virulentes contre la régie intéressée aux sept cents mécontents privés de leurs entrées¹²⁷. Pourtant, la remise en cause du nombre des entrées de faveur n'apparaît pas liée au choix du mode de gestion

¹²⁴ Jules Claretie cité par Louis Buyat dans son rapport sur le budget des Beaux-Arts 1910, *JOdoc* CD, Annexe n°2758 (27 juillet 1909), p. 1908.

¹²⁵ Alphonse Lemonnier, *Les Abus du théâtre*, Paris, Tresse et Stock, 1895, p. 134.

¹²⁶ *AP* (2^{ème} série), t. 60, p. 458. Séance du 18 juin 1829.

¹²⁷ *AP* (2^{ème} série), t. 75, p. 691. Séance du 1^{er} mars 1832. Le comte d'Argout estime que « les 700 personnes à qui on a retranché les entrées, qui étaient des personnes considérables, ont trouvé très mauvaise une combinaison qui les privait de ces entrées de faveur ; elles ont jeté feu et flamme contre cette opération ».

économique des théâtres subventionnés, et pas davantage à la culture politique des parlementaires qui dénoncent de temps à autre cet abus lors des débats sur les subventions théâtrales jusqu'au Second Empire¹²⁸.

Sous la III^e République le rythme comme la radicalité des critiques s'accélérent et se voient conférer une sorte de « légitimité parlementaire » déniée jusqu'alors¹²⁹. Le 20 mars 1872, Camille Claude propose à l'Assemblée nationale un amendement visant à supprimer partiellement les entrées de faveur : « Toutes les entrées et loges de faveur concédées aux ministres, ministères, secrétaires généraux, beaux-arts, architectes, domaine, préfecture de la Seine, préfecture de police, Académie française, sont supprimées »¹³⁰. Il évoque 400 places de faveur distribuées quotidiennement au Théâtre-Français et 600 à l'Opéra pour les catégories mentionnées dans l'amendement. Bien que Jules Simon affirme n'y « attache[r] aucune importance », le ministre n'en conteste pas moins les chiffres en les qualifiant de « fantasmagorie un peu formidable », et accuse le député de la Meurthe de n'avoir pas compris les documents communiqués¹³¹. L'amendement est finalement adopté après deux épreuves, la première ayant été jugée douteuse par le bureau, mais ne semble pas avoir eu de conséquences concrètes¹³². A partir des années 1880, le thème de l'abus des entrées accordées gratuitement est repris par les députés radicaux dans le cadre de leur offensive contre les subventions théâtrales. Talandier voudrait que « les billets donnés fussent pour jamais abolis¹³³ », Bontoux cite un article du *Siècle* dénonçant les privilèges que s'arrogent les hauts fonctionnaires à l'Opéra¹³⁴, tandis que Cousset et Michou demandent la publication des listes des entrées de faveur. Le député de la Creuse ironise

¹²⁸ Voir les interventions de Jars (23 mai 1842), L'Herbette et de la Plesse (10 juillet 1844), Vivien (30 mai 1846), Raudot qui reprend à son compte les propos de Hovyn de Tranchère (15 avril 1850), Ravinel (24 avril 1863) et Pamard (25 juin 1866).

¹²⁹ Après les remarques du député De la Plesse sur l'abus des loges gratuites et du trafic de billets le 10 juillet 1844, le président Sauzet clôt le court débat sur les subventions en affirmant : « La Chambre comprend que ce sont des détails dans lesquels il n'est pas de sa gravité et de sa dignité d'entrer ; il suffit que l'attention du Gouvernement soit appelée sur ce point » (*MU* du 11 juillet 1844, p. 2133). Vingt ans plus tard, Vuitry avance le même argument face au baron de Ravinel (*ASCL*, 1863, t. 3, p. 173. Séance du 24 avril 1863).

¹³⁰ *JO* du 21 mars 1872, p. 2005-2006. Ce qui suit en est extrait.

¹³¹ Claude avait annoncé que sa « démonstration sera puisée dans des documents authentiques que je tiens de l'extrême bienveillance de M. le ministre des Beaux-Arts (*Exclamations*) ».

¹³² Alfred Bouchard choisit pourtant de le reproduire dans « l'appendice contenant la législation théâtrale en vigueur » qui suit son Dictionnaire du théâtre. Cf. Alfred Bouchard, *La Langue théâtrale. Vocabulaire historique, descriptif et anecdotique des termes et des choses du théâtre*, Paris, Arnaud et Labat, 1878, p. 376.

¹³³ *JO* du 8 décembre 1882, p. 1943.

¹³⁴ « "Le quart de ses plus belles loges, de ses meilleurs fauteuils est pris gratuitement par les ministères et les ambassades. Il faut que le public paye les faveurs continues que les chefs de cabinets de M. X... ou de M. Y... envoient chaque jour chercher" » (*Très bien ! très bien à droite*). *JO* du 18 décembre 1884, p. 2827.

au passage sur « la situation de ces pauvres diables, de ces déshérités qui, tourmentés du prurit musical... (*Sourires*), et n'ayant pas les moyens de payer leur place, sont obligés d'avoir recours à la générosité des contribuables », et se déclare convaincu qu'« avant qu'il se soit écoulé trois fois quarante-huit heures, il y aurait pas mal de ces privilégiés qui prendraient le chemin du ministère pour exiger de lui la radiation de leurs noms (*Rires et applaudissements à droite et à l'extrême gauche*)¹³⁵ ». La critique peut aussi être ministérielle puisque Briand regrette au Sénat en 1907 que 3 000 entrées gratuites aient été accordées l'année précédente à l'Opéra, et déplore que les « cancans » diffusés par les fonctionnaires ayant leurs entrées au Palais-Garnier fassent « désertter » celui-ci¹³⁶.

La position des rapporteurs du budget des Beaux-Arts oscille entre la légitimation des billets de faveur et leur remise en cause. Maret fournit involontairement aux députés « béotiens » le support d'une démonstration chiffrée pour contester les entrées de faveur puisqu'il consigne dans son rapport des informations très précises sur la Comédie-Française établissant pour l'exercice 1886 qu'environ un tiers des spectateurs n'a pas payé sa place¹³⁷. Si Berger reprend à son tour dix ans plus tard l'idée que les 130 000 à 150 000 places gratuites distribuées par la Comédie-Française, représentant en moyenne une valeur de 800 000 francs, contribuent à rendre « un service public¹³⁸ », Maret change d'argument en 1905 à propos de l'Opéra et entend balayer toutes les critiques en montrant qu'elles s'appuient sur une « erreur générale » : « Peut-être quelques-uns de ceux qui obtiennent ces billets de faveur payeraient-ils [*sic*] si on les leur refusait ; ils ne seraient pas nombreux. En revanche, directeurs et auteurs ont

¹³⁵ JO du 4 décembre 1888, p. 2793. Il s'appuie sur l'article 66 du cahier des charges de l'Opéra qu'il cite littéralement : « "Les entrées gratuites de l'Opéra se divisent en entrées de droit et entrées de faveur. Les entrées de droit sont accordées par le ministre dans telles proportions qu'il juge convenable ; la liste en sera révisée tous les ans" (*Exclamations sur divers bancs*). "Le directeur sera tenu de soumettre à l'approbation du ministre la liste des entrées de faveur qu'il jugera convenable d'accorder" (*Nouvelles exclamations*) ». *Ibidem*, p. 2792. Michou procède de la même façon dans ses interventions (JO du 20 juin 1889, p. 1466 ; JO du 25 novembre 1890, p. 2234 ; JO du 3 décembre 1897, p. 2689).

¹³⁶ « Les employés des ministères ont le droit de pénétrer sur la scène et dans les foyers ; ils écrivent dans les petits journaux et y publient des échos malveillants pour certaines personnalités. De là la désertion de l'Opéra ». Briand précise que le nouveau cahier des charges contient une clause qui interdit ces entrées (Archives du Sénat. 14S 36. PV de la commission des finances, séance du 17 janvier 1907, f. 76). Sur ce thème, voir pour le premier XIX^e siècle Jean-Louis Tamvaco (présenté par.), *Les cancans de l'Opéra. Le Journal d'une habilleuse (1836-1848)*, *op. cit.* (Sur l'auteur de cette source, Louis Gentil, cf. *infra*, II, §2.2).

¹³⁷ Maret présente un « tableau numérique, par mois, des spectateurs ayant assisté aux représentations du Théâtre-Français pendant l'exercice 1886 » qui établit la répartition suivante entre spectateurs : 307 785 ont payé leur place, 156 412 ont bénéficié de places gratuites. Le rapporteur en conclut que « la Comédie-Française comprend ainsi son rôle d'établissement national et de musée de littérature dramatique. C'est par là qu'elle se montre digne des encouragements de l'Etat et que sa prospérité même est pour le public tout entier, une question importante ». JOdoc CD, Annexe n°2148 (26 novembre 1887), p. 618.

¹³⁸ JOdoc CD, Annexe n°2041 (11 juillet 1896), p. 721.

intérêt à combler les vides d'une salle. Vous pouvez être assurés qu'on ne donne pas de billets de faveur quand on tient un vrai succès, et qu'un directeur ne se prive pas volontairement d'une recette ». Et le rapporteur de conclure : « En tout cas, charbonnier est maître chez lui¹³⁹ ». Tel n'est pas l'avis du sénateur Déandrei qui s'appuie l'année suivante sur la restriction des billets de faveur de l'Opéra distribués pendant la saison estivale pour montrer que cette mesure permettrait de combler le déficit des exercices onéreux¹⁴⁰. Qu'ils soient légitimés ou attaqués dans leur principe, les billets de faveur, véritable « brevet de parisianisme¹⁴¹ », participent de toute façon du trafic parallèle opéré par les marchands de billets.

3.2 Le trafic quotidien de billets : la dénonciation de l'inaction de l'administration

« La vente des billets qui se fait par le moyen des colporteurs remonte à une époque assez ancienne ; aujourd'hui son existence n'est point équivoque puisqu'elle a lieu publiquement ; aussi n'est-ce point cet abus en lui-même qu'il s'agit de considérer ici, ce qu'il importe de bien connaître, c'est la cause de ce trafic et des désordres qui en sont la suite¹⁴² ». En 1826, le préfet de police Delaveau prend acte de l'importance de la vente des billets en dehors des bureaux du théâtre et rappelle son ambivalence : interdite légalement, elle est pourtant tolérée dans les faits¹⁴³. Le trafic ne cesse de prendre de l'ampleur à tel point que le constat de surenchère déploré par le sénateur Morel¹⁴⁴ en 1893 est devenu très banal : « Lorsqu'on veut avoir des billets, il faut aller les chercher chez le marchand de vins près du théâtre ou chez les marchands de billets, et les payer le double du prix fixé par le cahier des charges¹⁴⁵ ».

Les deux grandes catégories de billets sont concernés : les billets payants et les billets de faveur. Les premiers ont tendance à être accaparés par des agences qui sont en

¹³⁹ JOdoc CD, Annexe n°1953 (13 juillet 1904), p. 1387. Gustave Rivet y fait écho au Sénat : « Le directeur est maître chez lui ». Archives du Sénat. 14S 36, PV de la commission des finances, séance du 17 janvier 1907, f. 77.

¹⁴⁰ « L'administration n'ayant, sur les 14 représentations d'un seul mois, réparti que 2 600 à 2 400 billets de faveur, au lieu de 4 650 à 5 700, a vu la moyenne de ses recettes monter de 14 300 à 15 400 francs à 16 500 et 17 500 francs, soit, par la simple réduction des pertes données, une augmentation de plus de 2 000 francs par soirée, ce qui représentait une économie sur les pertes, en juillet et en août, de plus de 30 000 francs par mois ! ». JOdoc SE, Annexe n°165 (29 mars 1906), p. 572.

¹⁴¹ *Comoedia* du 15 janvier 1911. L'expression sert de titre à l'éditorial de Gaston de Pawlowski.

¹⁴² F⁷ 6893. Dossier 6569. Lettre du préfet de police au ministre de l'Intérieur, 14 septembre 1826.

¹⁴³ Nous nous permettons de renvoyer à Sylvain Nicolle, « Le trafic de billets de théâtre sous la Restauration : l'impossible contrôle » dans Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon (dir.), *Au Théâtre ! La Sortie au spectacle, XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, Presses de la Sorbonne, 2014, p. 25-44.

¹⁴⁴ Hippolyte Morel (1846-1922) fut député de la Manche de 1876 à 1877 et de 1878 à 1885 avant de devenir sénateur du même département de 1890 à 1898. Il siégeait avec la gauche républicaine et le centre gauche.

¹⁴⁵ JO du 20 juillet 1893, p. 1195.

plein essor sous la III^e République et dont le statut varie : si certaines sont considérées comme des « agences interlopes » où officient des « vendeurs marrons¹⁴⁶ », la majorité a une existence reconnue légalement puisque beaucoup paient patente¹⁴⁷. C'est pourquoi Rouher¹⁴⁸ propose en 1874 – sans succès – de libéraliser le tarif des places fixé dans les cahiers des charges des théâtres subventionnés pour permettre aux directeurs de s'adapter aux aléas de la demande et ainsi torpiller la concurrence des agences¹⁴⁹. Les billets de faveur font également l'objet d'une intense spéculation. Leur distribution peut être laissée à l'entière appréciation des directeurs comme c'est le cas pour les billets distribués aux acteurs, aux employés des théâtres ou à toute autre personne étrangère au théâtre. A rebours de cette pratique informelle, les billets donnés aux auteurs sont une tradition que la SACD, fondée en 1829, a réussi à faire reconnaître juridiquement, au même titre que les droits d'auteur¹⁵⁰. Roujon peut ainsi dégager la responsabilité du gouvernement face à Dejeante qui l'interpellait sur cette question : « C'est à la suite d'un contrat librement consenti et qui est la loi des parties que les directeurs de théâtres, d'une part, et la société des auteurs, de l'autre, ont fixé le nombre et la catégorie des places qui doivent être données comme billets d'auteur tous les soirs. Je tiens à répéter que l'Etat n'a pas à intervenir dans cette question, qu'il s'agit là d'une propriété privée (*Très bien ! très bien !*)¹⁵¹ ». Une grande partie des billets de faveur est donc souvent revendue par leurs bénéficiaires à des marchands de billets, qui recèlent leur

¹⁴⁶ L'expression est employée par le député Pastre (*JO* du 4 juillet 1900, p. 1770). Voir aussi la note 153.

¹⁴⁷ Le secrétaire général de la préfecture de police affirme devant le conseil municipal de Paris qu'« elles sont imposées aux patentes de 4^e classe ». Cf. *Bulletin municipal officiel* du jeudi 19 mars 1887, p. 557. La séance est consacrée à une question de Marius Martin au sujet des abus commis par certains marchands de billets.

¹⁴⁸ Eugène Rouher (1814-1884) fut l'un des hommes forts du Second Empire. Elu en Corse en février 1872, il siégea comme député bonapartiste jusqu'en 1881 avant de se retirer de la vie parlementaire.

¹⁴⁹ « Pourquoi, comme en Angleterre, le directeur ne serait-il pas libre de fixer à volonté le prix des places ; chères au début de la représentation d'une pièce, elles deviendraient ensuite bien meilleur marché. Ce résultat serait démocratique ». Gouin approuve la proposition et ajoute que « les agences font précisément ce que les théâtres ne peuvent faire et vendent les places plus ou moins chères selon les circonstances ». C 2849. PV de la commission du budget 1875, séance du 13 juin 1874, f. 129. Rouher est cohérent avec ses convictions puisqu'il fut partisan du libéralisme économique sous le Second Empire tant à l'extérieur (traités de libre-échange) qu'à l'intérieur (liberté de la boulangerie).

¹⁵⁰ « M. Ritt dit que l'institution de ces billets remonte à Scribe qui avait imaginé de faire vendre chaque jour par un homme de confiance les billets qui lui étaient remis et depuis cette époque, le droit des auteurs à cette sorte de billets est reconnu par une clause spéciale dans les traités que les directeurs de théâtre passent avec eux ». Ces propos sont rapportés par Larroumet lors d'une réunion qui eut lieu le 14 mai 1889 à la direction des Beaux-Arts avec les directeurs des théâtres subventionnés. F²¹ 5199. Rapport daté du jour même.

¹⁵¹ *JO* du 3 décembre 1897, p. 2692.

« marchandise » souvent à proximité immédiate des théâtres, dans les cafés, chez les marchands de vin, dans les galeries ou sous les portes cochères¹⁵².

Dans ces conditions, il n'est guère étonnant que les parlementaires pointent régulièrement du doigt l'inefficacité de la répression. En effet, le préfet de police a officiellement interdit le trafic de billets dès l'ordonnance du 7 janvier 1818, mais la reprise de ses prescriptions tout au long du XIX^e siècle démontre avec éloquence l'impuissance de la législation à décourager les marchands de billets¹⁵³. Trois facteurs peuvent l'expliquer. En amont, toutes les tentatives pour supprimer les billets de faveur se sont soldées par des échecs, en particulier les billets d'auteur puisqu'ils sont juridiquement considérés comme un supplément des droits d'auteur. Il est donc impossible de « couper le mal à la racine », expression qui revient souvent sous la plume des préfets de police de la Restauration. En aval, la préfecture de police n'a aucun moyen à sa disposition pour traduire les marchands de billets devant les tribunaux. En effet, un jugement du tribunal de commerce de la Seine du 28 février 1837 reconnaît officiellement le billet de théâtre comme « marchandise vendable » et sert de jurisprudence confirmée par la suite¹⁵⁴. Par conséquent, seuls la vente et le colportage des billets *sur la voie publique* sont interdits et peuvent faire l'objet de poursuite pour racolage. La préfecture de police rappelle ainsi que 248 marchands de billets ont été arrêtés pour cette raison du 11 février au 1^{er} juin 1900, et contre lesquels des procès-verbaux de contravention ont été dressés¹⁵⁵. En revanche, ils échappent totalement à l'action de la police lorsque la transaction se fait plus discrètement au sein des lieux habituels du trafic, en particulier chez les marchands de vin où le spectateur peut parfois

¹⁵² Pour un essai de cartographie du trafic à Paris sous la Restauration, cf. Sylvain Nicolle, *op. cit.*, p. 28-30 et p. 44 (plan). Il est rare qu'un parlementaire signale précisément un lieu à la tribune. C'est ce que fait Paul Meunier lors de son interpellation sur les théâtres nationaux du 14 février 1906 : « Rue Montpensier, à côté du théâtre national de la Comédie-Française, un marchand de billets, installé, avec boutique sur rue, vous vend des places pour la Comédie-Française à un prix supérieur du bureau. Ce sont des billets d'auteur qui sont vendus ainsi, mais c'est un abus quand même » (*JO* du 15 février 1906, p. 740). Emile Constant signale quant à lui en 1910 à propos des « lundis populaires » de la salle Favart « un bureau que tous les habitués de l'Opéra-Comique connaissent bien et où l'on est sûr de trouver toujours les meilleures places, mais sensiblement majorées » (*JO* du 27 janvier 1910, p. 357). Publicité inconséquente ?

¹⁵³ Voir les dispositions des ordonnances de police datées du 12 février 1828, 30 août 1831, 22 novembre 1838, 1^{er} juillet 1864, 16 mai 1881, 1^{er} septembre 1898...

¹⁵⁴ F²¹ 5199. Voir le jugement du tribunal civil de la Seine du 8 octobre 1852. Avant le jugement fondateur du 28 février 1837, le statut du billet de théâtre comme marchandise vendable n'était admis que de façon tacite.

¹⁵⁵ F²¹ 5199. Rapport du cabinet du préfet de police daté du 30 juin 1900. Il est rédigé en prévision de la question que le député socialiste du Gard Pastre adresse au ministre des Beaux-Arts le 3 juillet 1900 sur la vente des billets de théâtre, alors que l'Exposition universelle bat son plein. Georges Leygues reprend le chiffre à la tribune pour montrer que la police agit dans les limites de ses pouvoirs. *JO* du 4 juillet 1900, p. 1771.

choisir sa place sur un plan de la salle¹⁵⁶ ! Enfin, il faut compter avec l'attitude ambivalente des différents acteurs censés lutter contre le trafic : position ambiguë des directeurs des théâtres, autant victimes que complices des agissements des agences pour l'accaparement des places mises en location ; complicité des employés du théâtre affectés au bureau¹⁵⁷ ; passivité des agents de police qui pourrait s'expliquer en partie parce que certains marchands de billets fourniraient d'excellents « indicateurs » à la préfecture de police¹⁵⁸. Il faut donc attendre le vote du projet de loi Dalimier le 27 juin 1919 pour que recule le trafic de billets, sans le faire disparaître totalement¹⁵⁹.

Difficile à réprimer, le trafic de billets est donc dénoncé à la tribune presque tous les ans sous la III^e République parce qu'il met en exergue trois enjeux importants des débats sur le théâtre à cette période. Tout d'abord, le trafic de billets est considéré comme un détournement de la subvention à deux points de vue. D'une part, il aggrave « l'injustice distributive » aux yeux des députés « béotiens » : les provinciaux paient la subvention pour des théâtres auxquels ils ne peuvent décidément pas accéder, même lorsqu'ils « montent » à Paris, alors que les musées nationaux sont gratuits. D'autre part, le billet de faveur est utilisé comme un moyen de corruption des députés afin d'acheter leur silence ou leur mansuétude lorsque vient le temps du débat sur les subventions. En 1910, Emile Constant¹⁶⁰ affirme à la tribune à propos d'Albert Carré que « le montant

¹⁵⁶ Le rapport de police déjà cité conclut : « Ainsi pourchassés, ces racoleurs n'opèrent plus facilement sur la voie publique, mais ils n'ont point pour cela abandonné leur industrie qu'ils exercent chez les marchands de vins et dans d'autres boutiques voisines des théâtres, ainsi transformées en agences de location et où les agents de l'Administration ne peuvent rien contre eux. Du reste, c'est presque toujours dans ces boutiques que, de tout temps, les vendeurs de billets ont exercé leur industrie, certaines sont mêmes munies à demeure d'un plan du théâtre. C'est le racolage bien plus que la vente qui s'opère sur la voie publique ». Devant le conseil municipal de Paris, Marius Martin évoque la « véritable agence » d'un marchand de vin chez qui « on vend plus de billets que de bouteilles de vin » ! *Bulletin officiel municipal* du 19 mars 1887, p. 556.

¹⁵⁷ Le préfet de police Gisquet évoque à propos du Théâtre-Italien un « tripotage concerté et exécuté entre M. Charles, caissier, et les accapareurs de billets pour les revendre [...] Ce scandale a été si poussé que Blandin, chef des vendeurs de billets, disait qu'il avait donné au moins 6 000 francs à M. Charles. Ce dernier, à tous ses avantages directs et indirects, réunit encore la place de l'inspecteur de l'intérieur du théâtre pendant la représentation ». F²¹ 1113. Note intitulée *Renseignements sur le Théâtre Royal Italien*, mai 1836. On pourrait mentionner d'autres exemples pour les théâtres subventionnés sous la III^e République (F²¹ 5199).

¹⁵⁸ C'est ce qu'affirme le conseiller municipal Joffrin en 1887 : « Je suis convaincu que M. Marius Martin demande l'impossible à M. le Préfet de police. Il y a, parmi les marchands de contremarques qui – permettez-moi l'expression – font le trottoir, beaucoup d'individus qui rendent de petits services à la Préfecture de police ». *Ibidem*, p. 558. Un certain Garbé parle explicitement d'« indicateurs » pour la période antérieure et cautionne cette pratique parce que la fin justifie les moyens ! Cf. A. Garbé, *Guide des spectateurs parisiens. Les marchands de billets*, Paris, chez J. Madre, 1890, p. 3.

¹⁵⁹ F²¹ 5199. Un dossier est conservé sur ce sujet.

¹⁶⁰ Jean, Louis dit Emile Constant (1861-1950) fut député de la Gironde de 1893 à 1919. Au moment de son discours, il siège avec la gauche démocratique.

des places qu'il était obligé de livrer au monde politique du Gouvernement, aux sénateurs et aux députés, pouvait se chiffrer à environ 90 000 francs (*Mouvements divers*)¹⁶¹ », soit plus d'un tiers de la subvention annuelle ! Deux ans plus tard, Adrien Bernheim déplore que les députés du Groupe de l'Art aient obtenu des billets distribués par les directeurs des théâtres subventionnés « désireux de témoigner au Groupe leur sympathie¹⁶² ». L'ampleur de cette pratique est toutefois bien difficile à évaluer : la droite affectionne ce thème parce qu'il lui permet d'alimenter une forme d'antiparlementarisme tout en critiquant les subventions¹⁶³, mais la dénonciation des billets envoyés gracieusement aux parlementaires vient aussi de la gauche, en particulier des inévitables Cousset et Michou que la direction de l'Opéra espérait naïvement amadouer¹⁶⁴. Si la publicité que donnent les deux députés à cette pratique se révèle finalement inconséquente pour la direction de l'Opéra, celle-ci n'a-t-elle pas cherché à peser sur le vote à l'aide de billets de faveur en particulier au moment où le maintien de la subvention ne tenait qu'à une infime majorité à la Chambre¹⁶⁵ ?

Par ailleurs, les billets de faveur alimentent aussi la claque, « institution » visant à assurer le succès des œuvres représentées et accusée par les parlementaires d'avilir l'art dramatique dès la monarchie de Juillet¹⁶⁶. L'administration choisit longtemps de ne pas intervenir mais dénonce l'assimilation abusive entre les claqueurs et les spectateurs qui entrent gratuitement dans la salle. Larroumet s'efforce ainsi de convaincre les députés :

¹⁶¹ *JO* du 27 janvier 1910, p. 354. Il rapporte sans preuve des explications que Carré aurait donné au ministre pour justifier l'augmentation du prix des places *via* la perception du droit des pauvres en sus du prix du billet (sur les circonstances de ce débat, cf. chapitre 1, III, §3.3). Le ministre Doumergue ne relève pas l'accusation mais le débat se termine de façon confuse à la suite d'une allusion du socialiste Dejeante à la distribution répandue des billets de faveurs aux députés. *Ibidem*, p. 358.

¹⁶² F²¹ 4637. Rapport daté du 4 novembre 1912 (voir notre annexe n°37).

¹⁶³ Voir l'interruption de Le Provost de Launay le 6 mars 1888 : « On dit que la commission du budget a des billets de faveur en permanence (*M. le rapporteur fait un geste de dénégation*) ». *JO* du 9 mars 1888, p. 857. Il intervient à nouveau le 19 juin 1889 après une première provocation de Gaudin de Villaine et une pique de Bouvattier. Le rapporteur Maret, agacé, leur lance : « Vous avouerez que ce serait là traiter la question par un bien petit côté ». *JO* du 20 juin 1889, p. 1467.

¹⁶⁴ Cousset et Michou s'indignent haut et fort qu'ils aient reçu des billets de faveur – ce qui leur vaut d'être « chambrés » par leurs collègues malicieux – et en profitent pour asséner avec force leur thèse : c'est à chaque spectateur de payer sa place, les subventions ne servent donc à rien.

¹⁶⁵ L'amendement de Cousset visant à réduire de 400 000 francs la subvention de l'Opéra est repoussé par 263 voix contre 224 voix favorables, la majorité absolue étant fixée à 244 voix (*JO* du 24 novembre 1890, p. 2243). L'année suivante, le député met en scène ce faible écart au début de son discours mais la subvention de l'Opéra est cette fois votée à une large majorité (314 voix contre 154. Cf. *JO* du 12 novembre 1891, p. 2141). Plus que les billets de faveur distribués, c'est évidemment le fait que le ministre Bourgeois ait engagé sa responsabilité qui permet d'atteindre ce résultat.

¹⁶⁶ Voir en particulier les interventions de Charlemagne (30 août 1835), Dupin (26 mai 1836) et Jars qui voit à tort dans les billets de faveur et la claque des « infirmités nouvelles » (23 mai 1842). Cf. chapitre 7, III, §1.2

J'ai longtemps profité moi-même de ces billets de faveurs sans en rougir ; je ne me suis jamais assis parmi la claque ; je n'ai jamais vendu mes applaudissements.

Ces billets de faveur forment généralement un tiers du public. Consultez les artistes à leur sujet : ils vous diront qu'il faut dans une salle un certain nombre de billets donnés, car ce sont eux qui constituent le public bon enfant qui se laisse prendre aux entrailles, comme disait Molière, qui ne chicane pas son plaisir, qui vient au théâtre pour s'amuser, et forme comme le levain de cette foule de blasés qui constitue la majorité du public des théâtres.

Je ne parle pas seulement des théâtres nationaux, mais de tous les théâtres possibles.

M. CAMILLE COUSSET : Mais vous avez la claque ! (*On rit*)¹⁶⁷

La nécessité d'une réforme se faisait néanmoins sentir compte-tenu des sommes englouties par les directeurs des théâtres subventionnés dans les billets de claque – en infraction totale avec leur cahier des charges – et se voit confiée à Adrien Bernheim¹⁶⁸. Il parvient à « fonctionnariser » les claqueurs dans chaque théâtre subventionné en appointant officiellement un employé du théâtre comme chef de claque, à charge pour celui-ci de recruter 30 claqueurs qui ne recevront plus de billets mais entreront dans la salle avant l'ouverture des portes. Henri Roujon peut ainsi annoncer à la tribune le 28 novembre 1896 que « l'administration a assuré le service de la claque dans les quatre théâtres subventionnés d'une façon absolument administrative et, j'ose le dire, bureaucratique, afin qu'aucun billet de claque ne fut distribué et ne pût venir alimenter le trafic d'industriels sans scrupule »¹⁶⁹.

Enfin, le dernier grief parlementaire met en relation la « rançon » du public par les marchands de billets et l'échec du théâtre populaire. Emile Constant, qui déclare être un habitué des « lundis populaires » de l'Opéra-Comique, explique en 1910 « que celui qui croit assister à une représentation populaire à bon marché, en est réduit à faire ce

¹⁶⁷ JO du 5 décembre 1888, p. 2794. Le directeur des Beaux-Arts chiffre ensuite la différence pour le Théâtre-Français : « La claque comprend cinquante personnes pour une représentation normale ; le nombre de billets de faveur est de trois à quatre cents ». Il rappelle enfin que les billets de faveur sont nécessaires à la presse pour « éviter une conspiration du silence » (cf. chapitre 4, I, §2.3)

¹⁶⁸ F²¹ 5199. Adrien Bernheim adresse un long rapport au ministre des Beaux-Arts le 24 février 1896. Il y rappelle le chiffre des concessions annuelles jusqu'alors accordées aux « marchands de billets de claque » : 76 140 francs à l'Opéra (concession gratuite pour le chef de claque !) ; 79 926 francs à l'Opéra-Comique (moyennant 12 000 francs versés par le chef de claque) ; 83 524 francs à l'Odéon (moyennant 15 000 francs). Nous avons en projet un article sur les transformations de la claque à la fin du XIX^e siècle dont nous ne posons ici que quelques jalons.

¹⁶⁹ JO du 29 novembre 1896, p. 1833. La mise en vigueur de cette réforme suscite bien des remous comme en témoigne une pétition apostillée six jours avant et adressée au ministre par une trentaine de claqueurs de l'Opéra mis à la porte. Elle se conclut ainsi : « La claque est une institution démocratique que l'on veut aristocratique (voir *Le Figaro* du 31 mai 1896) et pourtant nous sommes en république » ! (F²¹ 5199). Notons que le député Camille Claude avait fait rire lorsqu'il avait employé la formule : « Cette compagnie de fonctionnaires qu'on nomme la claque » (JO du 20 mars 1872, p. 2006). Belle anticipation...

que je fais moi-même, à payer son fauteuil, non pas 5, mais 9 francs¹⁷⁰ ». Le socialiste Ulysse Pastre avait déjà fait de cet enjeu la péroraison de son discours sur la vente des billets de théâtre le 3 juillet 1900 : « Je termine, messieurs, en déclarant que si on ne pouvait rien faire dans le sens que j'ai indiqué, il serait alors superflu de venir ici prononcer de beaux discours sur l'expansion de l'art populaire, de parler de vulgarisation artistique et de critiquer l'indifférence du peuple et des travailleurs vis-à-vis du grand art national¹⁷¹ ». En définitive, les parlementaires exigent donc à propos de la question du prix des places et des billets de faveur une application plus stricte du cahier des charges, véritable « cordon ombilical » qui relie les théâtres subventionnés à l'Etat à travers un ensemble de dispositions juridiques âprement négociées.

II La question préjudicielle : les enjeux du cahier des charges

1 Passer un traité : les progrès du parlementarisme en action

1.1 Le renouvellement des traités

1.1.1 Une prérogative administrative ?

« Je ne pense pas que le traité en vertu duquel on paye une subvention à ce théâtre puisse avoir force de loi avant d'avoir été sanctionné par la Chambre¹⁷² ». En justifiant ainsi son amendement visant à retrancher 300 000 francs à la subvention de l'Opéra, le député Valleton de Garraube inaugure en 1832 un enjeu transversal au XIX^e siècle : la défense des prérogatives parlementaires face à la signature du cahier des charges entre le ministre et le directeur-entrepreneur nommé à la tête d'un théâtre subventionné dans le cadre de la régie intéressée. Face à cette volonté de restreindre leur champ de compétence, les ministres successifs répondent en développant dès la monarchie de Juillet une batterie d'arguments administratifs, politiques et juridiques.

D'un point de vue administratif, l'organisation de la vie théâtrale implique un minimum de « visibilité » pour le directeur : il doit anticiper et « échelonner » au mieux les engagements signés pour plusieurs années, à la fois sur un plan matériel – avec les fournisseurs – et sur un plan artistique – avec les auteurs, compositeurs, et artistes. C'est pourquoi chaque directeur cherche à proroger son privilège auprès de l'administration

¹⁷⁰ JO du 27 janvier 1910, p. 357. Il signale le « bureau » situé en face pour acheter ses billets (cf. note 152).

¹⁷¹ JO du 4 juillet 1900, p. 1771. Il achève sur un avertissement : « Prenons garde, messieurs, qu'en éloignant par notre impéritie le peuple du véritable art national nous lui laissions préférer les fadaises des cafés-concerts ou pis encore, les exhibitions plus ou moins pornographiques des beuglants ! (*Très bien ! très bien ! à l'extrême-gauche et sur divers bancs*) ».

¹⁷² AP (2^{ème} série), t. 75, p. 681. Séance du 29 février 1832.

plusieurs années avant qu'il ne parvienne à échéance. Rémusat, redevenu simple député après son passage à l'Intérieur dans le « ministère du 1^{er} mars¹⁷³ », résume en 1841 les conséquences pragmatiques d'un empiètement des parlementaires sur les prérogatives du ministre : « Si donc, on attendait l'expiration d'un traité pour le renouveler, on serait obligé de tout refaire à la fois, de donner, pour ainsi dire, table rase à un nouveau directeur ; on créerait pour lui une foule de difficultés ; d'ailleurs, on interdirait au directeur en fonctions [*sic*] la faculté de prendre des engagements à long terme et de retenir plus longtemps des artistes qui, n'étant plus retenus, prendraient avec les théâtres de province ou avec l'étranger des engagements au préjudice du théâtre de Paris¹⁷⁴ ». Un ministre doit donc être animé d'un « esprit de prévoyance » et tout faire pour éviter qu'au sein d'un théâtre subventionné, « une administration, enjambe, pour ainsi dire, sur une autre ».

Par conséquent, si un directeur est lié juridiquement pour plusieurs années, comment l'Etat pourrait-il de son côté refuser de s'engager sur une durée au moins équivalente ? En 1836, Thiers affirme que la rupture de cet engagement moral serait à la fois « impossible » et « inadmissible ». Inadmissible parce que ce serait remettre en cause politiquement la séparation des pouvoirs : « Je dis que c'est là ce qui fait qu'il y a un pouvoir délibérant et un pouvoir administrant ou gouvernant, qu'on appelle pouvoir exécutif ; car autrement, si toutes choses pouvaient se faire et se refaire annuellement, la Chambre pourrait administrer elle-même. Il y a des choses qui exigent une volonté invariable, une volonté qui engage l'Etat avec elle, sans le contrôle, le blâme ou l'approbation des Chambres ; mais il faut que le ministre ait le pouvoir d'engager l'Etat, car sans cela il ne pourrait faire aucune des opérations, même dans la vie civile¹⁷⁵ ». Comme journaliste de l'opposition à la fin de la Restauration, Thiers avait placé *Le National* sous la bannière constitutionnelle : « Le roi règne mais ne gouverne pas ». Comme président du Conseil, il complète ici la formule : « Le parlement blâme ou approuve mais n'administre pas¹⁷⁶ ».

¹⁷³ Il s'agit du ministère Thiers (1^{er} mars-29 octobre 1840).

¹⁷⁴ *MU* du 11 mai 1841, p. 1279.

¹⁷⁵ *AP* (2^{ème} série), t. 104, p. 389. Séance du 27 mai 1836. Thiers défend le nouveau traité de l'Opéra-Comique qui porte la subvention de 180 000 à 240 000 francs et conclut son argument en affirmant : « En traitant comme je l'ai fait un directeur de théâtre, je n'ai fait qu'user d'un pouvoir vulgaire dont on use tous les jours ».

¹⁷⁶ C'est pourquoi Mauguin, qui défend des prérogatives parlementaires élargies, débute sa réponse en solennisant l'enjeu politique : « Messieurs, la question qui s'engage ici à l'occasion du théâtre de l'Opéra-Comique est une des plus graves du gouvernement constitutionnel (*Assentiment à gauche*) ». *Ibidem*, p. 390.

La rupture de l'engagement moral pris pour plusieurs années entre l'Etat et un directeur-entrepreneur serait également « impossible » selon Thiers d'un point de vue juridique. Certes, tous les cahiers des charges des théâtres subventionnés contiennent une clause qui entraîne la résiliation du traité en cas de « refus du vote total ou partiel de la subvention par les Chambres¹⁷⁷ ». Dès lors, soit l'entrepreneur accepte de poursuivre l'exploitation du théâtre malgré le retranchement opéré, soit il refuse et l'entreprise est résiliée de plein droit dans les six mois suivants. Dans ce dernier cas de figure, l'article 29 du cahier des charges de l'Opéra-Comique, lu par Thiers à la tribune, précise la jurisprudence à suivre : « Il sera fait une liquidation, et l'administration s'engage à tenir compte à l'entrepreneur des pertes réelles qui résulteront de cas de force majeure¹⁷⁸ ». Rompre le traité implique donc une indemnité potentiellement élevée que l'Etat ne peut refuser de négocier sous peine de s'exposer à des poursuites judiciaires, ce qui suscite des exclamations aux extrémités de la Chambre. Cet épouvantail est agité par Montalivet l'année suivante¹⁷⁹, et repris sous la III^e République au plus fort de la contestation des subventions théâtrales, par le ministre Jules Simon en 1871-1872¹⁸⁰ et par le rapporteur Henry Maret en 1888¹⁸¹. Cette triple légitimation des prérogatives de l'administration incite en retour les parlementaires à développer une contre-argumentation qui fait éclater des divergences politiques majeures sur la définition qu'ils donnent au parlementarisme.

1.1.2 Le vote de la subvention constitue-t-il la ratification d'un traité ?

¹⁷⁷ F²¹ 4673. Article 29 du cahier des charges de l'Opéra-Comique du 31 décembre 1835 signé par Thiers et Crosnier. Cet article est au cœur du débat entre Thiers et Mauguin sur les droits de la Chambre.

¹⁷⁸ Il est précisé toutefois : « Mais si le cas échéant, l'entrepreneur avait contracté des engagements de plus de deux ans de durée à partir du jour de la notification, et que l'administration ne consentit pas à les prendre à la charge de l'Etat, elle ne devrait aucune indemnité pour le temps qui dépasserait ces deux années ».

¹⁷⁹ « Il est vrai que la Chambre est parfaitement dans son droit en retranchant du budget tout ou partie de la subvention ; mais personne ne niera que les directeurs de théâtres ne fussent dans leur droit aussi, en s'adressant aux tribunaux, s'ils subissaient une réduction ». *AP* (2^{ème} série), t. 113, p. 576. Séance du 29 juin 1837.

¹⁸⁰ Jules Simon met en garde l'Assemblée Nationale contre le risque que ferait courir une nouvelle diminution des subventions alors que les directeurs ont consenti après « l'année terrible » à des réductions négociées entre les conseils judiciaires des théâtres et l'administration. Voir *JO* du 13 septembre 1871, p. 3430 (Budget 1871 rectifié) et *JO* du 21 mars 1872, p. 2003 (Budget 1872).

¹⁸¹ « Il est possible de supprimer la subvention, de rayer immédiatement un traité passé avec certaines personnes, traité qui est reconnu par ce cahier des charges qu'on vous citait ; mais vous auriez un procès au conseil d'Etat, qui serait gagné contre vous, et vous seriez condamnés à des dommages-intérêts qui s'élèveraient peut-être à plusieurs millions (*Très bien ! très bien sur divers bancs*) / *A DROITE* : « Alors, c'est la carte forcée ! ». *JO* du 5 décembre 1888, p. 2794. La menace n'empêche pas les députés de retrancher 50 000 francs à l'Opéra au grand dam de Maret et du ministre Lockroy. Le Sénat rétablit fort opportunément le crédit.

Cette question est au cœur des débats de la monarchie de Juillet et voit s'affronter deux conceptions différentes du parlementarisme. La première repose sur l'idée d'un engagement moral de la Chambre envers l'administration, engagement que L'Herbette formule de façon canonique le 3 juin 1840 : « En résumé, chaque fois que le ministère fait un traité, la première fois que la question vient à la Chambre, la Chambre approuve ou rejette le traité pour le tout. Lorsque la Chambre a approuvé, les chambres subséquentes sont dans la nécessité de voter les fonds ; ou bien ceux qui ont contracté avec le Gouvernement ont droit de demander des indemnités¹⁸² ». C'est précisément ce qui explique la volonté manifestée auprès de l'administration par les commissions du budget successives de connaître les dates d'expiration des traités¹⁸³, et de les rendre publiques dans le rapport, pratique inaugurée par Léon de Maleville dans sa présentation du budget 1839¹⁸⁴. Le rapporteur, qui considère les traités comme de « véritables contrats synallagmatiques », veut éviter « que le contrôle parlementaire ne puisse être éludé », et exprime à cette occasion « un vœu formel » : « C'est qu'à l'époque de l'expiration des traités, et dans les clauses des engagements de nouveau consentis, on ne fasse aucun accord définitif, et qu'on réserve explicitement le vote des Chambres¹⁸⁵ ». Ironie du sort : lors du débat du 3 juin 1840, le même Léon de Maleville, devenu sous-secrétaire d'Etat à l'Intérieur sous la responsabilité de Rémusat dans le « ministère du 1^{er} mars », cache délibérément à la Chambre le renouvellement du traité de l'Opéra signé le 25 mai précédent¹⁸⁶ et feint l'ignorance sur les dates d'expiration des traités en cours¹⁸⁷. Les subventions sont donc votées mais le lendemain, pressé par une question de Tallandier, Rémusat reconnaît l'existence du nouveau traité de l'Opéra¹⁸⁸. Les faits sont graves car la signature de l'arrêté ministériel du 25 mai 1840 justifiait le

¹⁸² MU du 4 juin 1840, p. 1275.

¹⁸³ Cf. Chapitre 4, I, §1.2.1.

¹⁸⁴ AP (2^{ème} série), t. 119, p. 588. Rapport lu dans la séance du 15 mai 1838. Le texte rappelle en note à la fois le montant de la subvention et la date d'expiration des traités de l'Opéra, l'Opéra-Comique et du Théâtre-Italien.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ L'arrêté ministériel du 25 mai 1840 permet la dissolution de la société en commandite existant entre Duponchel et le marquis de Las Marismas pour l'exploitation de l'Opéra et autorise la formation d'une nouvelle société entre Pillet, Duponchel et le marquis de Las Marismas. La concession de l'Opéra, qui devait se terminer le 31 mai 1843, est renouvelée jusqu'au 1^{er} juin 1848. La subvention est maintenue à 620 000 francs, avec faculté de la réduire pour l'administration à l'expiration de la 6^{ème} année. Cf. *Recueil pour la Commission spéciale des théâtres royaux*, Paris, Imprimerie de Madame de Lacombe, 1845, p. 76-78. Il ne s'agit donc pas du nouveau cahier des charges de 62 articles qui n'est signé que le 1^{er} août 1841. *Ibidem*, p. 87-114.

¹⁸⁷ MU du 4 juin 1840, p. 1276. A la question posée par Tallandier, Léon de Malleville répond : « Je n'en ai pas la date, je crois que c'est en 1843 ou en 1845 ; mais j'avoue que le chiffre m'échappe en ce moment. Mais enfin, ce n'est pas en 1841 ».

¹⁸⁸ MU du 5 juin p.

changement intervenu dans l'exploitation de l'Opéra en précisant dans l'un de ses considérants « qu'il importe d'autant plus de prendre cette mesure dès à présent, que le moment approche où la Chambre des députés, ayant à s'occuper de la loi de finances pour l'exercice prochain, pourra donner son assentiment¹⁸⁹ ».

L'année suivante, le débat sur le budget 1842 marque une inflexion essentielle. La commission du budget, après des débats internes tendus où l'audition de Rémusat et de de Maleville relève de la reddition de comptes¹⁹⁰, présente un rapport qui, après l'exposé succinct des faits, énonce un blâme formel d'un point de vue juridique mais modéré par souci pragmatique d'assurer la continuité de l'exploitation de l'Opéra¹⁹¹. Lors de la séance du 10 mai 1841, Liadières dénonce la volonté de faire ratifier à la Chambre le fait accompli et prend prétexte du « traité clandestin » du 25 mai 1840 pour demander la suppression de la subvention de l'Opéra, en menaçant de réitérer indéfiniment sa proposition si la Chambre refuse de la voter¹⁹². Mauguin élargit la perspective en considérant que le traité est révélateur de la politique menée par « tous les ministres de la dernière administration [le ministère du 1^{er} mars], chacun dans son département ou agissant tous ensemble, ont mis de côté la prérogative de la Chambre ». Il exige en conséquence « un acte quelconque qui blâme une pareille démarche et qui prévienne à l'avenir le désordre qu'on peut mettre dans nos finances ». André-Marie Dupin intervient également pour défendre les droits de la Chambre¹⁹³, mais énonce une toute autre conception du parlementarisme en matière théâtrale, que résume la formule : « Nous accordons les fonds au Gouvernement, nous ne traitons pas avec les

¹⁸⁹ *Recueil pour la Commission [...], op. cit.*, p. 76. Le rapport sur la commission du budget avait été déposé par Laplagne cinq jours auparavant, le 20 mai 1840.

¹⁹⁰ C 812. PV de la commission du budget 1842, séance du 31 mars 1841, f. 273-276. Duchâtel avait été entendu la veille en tant que ministre en exercice (f. 263-266).

¹⁹¹ « Votre commission regrette vivement qu'on ait laissé perdre l'occasion de saisir la Chambre de la question l'année dernière, alors que le nouveau traité n'ayant pas encore reçu un commencement d'exécution, elle aurait été, pour la première fois, parfaitement libre dans sa décision. Quoique les difficultés réelles de la situation de l'Opéra, à cette époque, ne puissent être méconnues, il n'a pas paru suffisamment démontré à la majorité de votre Commission qu'il y eût impossibilité absolue d'obtenir des conditions meilleures pour la durée ou pour le montant de la subvention. Mais nous sommes restés convaincus que si le traité actuel était rompu, il ne serait pas facile d'en contracter un plus avantageux. Ce motif et la considération des sacrifices qu'a supportés la direction actuelle nous déterminent à vous proposer de ne pas revenir sur le passé et d'allouer la subvention de 620 000 francs ». *PVCD*, 1841, t. 6, p. 257. Rapport du 23 avril 1841.

¹⁹² « Non, je ne regarderai pas ce vote comme sans appel, je ne regarderai jamais les subventions théâtrales comme autant de listes civiles que [sic] deviennent définitives une fois que les chambres les ont consenties. Mon amendement, je le reproduirai l'année prochaine, l'année d'après, toujours, jusqu'à ce que mes convictions deviennent les vôtres ; et le succès sera au bout de mes efforts, parce qu'il est impossible que, devant une chambre française, la raison ne finisse pas par avoir raison (*Agitation prolongée*) ». *MU* du 11 mai 1841, p. 1280. Tout ce qui suit est tiré de cette séance.

¹⁹³ Il l'a présidée du 29 avril 1832 au 2 février 1839.

entrepreneurs ». Le député de la Nièvre apparaît ainsi comme le premier à définir aussi rigoureusement la différence de nature juridique entre la subvention théâtrale – un encouragement voté dans le cadre du budget – et le traité passé avec un directeur – une convention administrative totalement hors de la juridiction du parlement¹⁹⁴. Cette séparation formelle entraîne par conséquent le refus de distinguer entre « engagement moral » et « engagement positif » de la Chambre et proclame la revendication d'une liberté pleine et entière de se prononcer annuellement sur la subvention¹⁹⁵.

Il existe donc une véritable fracture au sein des chambres ouverte sous la monarchie de Juillet à propos du contrôle parlementaire qui peut s'exercer sur les traités signés par l'administration avec les directeurs-entrepreneurs. La thèse de Dupin est reprise quatre ans plus tard par le président de la Chambre lui-même¹⁹⁶, mais reste finalement minoritaire. En effet, elle est battue en brèche par l'autre thèse, fondée sur la notion d'engagement moral de la Chambre qui lie le vote initial de la subvention à la ratification du traité. Les travaux de la commission du budget 1844 montrent que le gouvernement a tiré les leçons du débat institué en 1841 sur le traité de l'Opéra en acceptant de soumettre la récente prorogation du traité de l'Opéra-Comique pour dix ans à l'approbation préalable des commissaires, et sa sanction définitive à la Chambre¹⁹⁷. Ces progrès du parlementarisme, réaffirmés dans les mêmes termes par la

¹⁹⁴ « Je ne fais aucun reproche au ministère précédent, vu qu'il n'a pas apporté son traité la première année ; je ne lui objecte pas qu'il ne l'a pas soumis à l'approbation de la chambre, parce que je soutiens que la Chambre n'avait rien à voir dans ce traité ; elle ne lui devait pas son approbation, elle n'avait ni à le discuter, ni à l'amender ; elle avait à accorder ou refuser les fonds, mais non pas à connaître d'un traité (*Marques de dénégation*). Messieurs, je le maintiens, et je soutiens en cela, tout à fait et d'une manière distincte, les droits du Gouvernement et ceux de la Chambre ».

¹⁹⁵ « Je crois même qu'un engagement moral, pour la chambre des députés, aurait quelque chose de plus sacré qu'un engagement qui serait littéral ; parce qu'un engagement, pour une chambre française comme un particulier, un engagement ainsi entendu serait ainsi obligatoire. C'est donc une raison de plus pour que j'insiste et que je défende le droit de la Chambre ».

¹⁹⁶ « Il est bien entendu, puisqu'il s'agit des droits de la Chambre, que le vote annuel du budget, que le droit qui lui appartient de voter des subsides, *indépendamment même des clauses révocatoires qui ajoutent une nouvelle force, non pas au principe, mais à la facile application du principe*, laisse à la Chambre toute sa liberté ». *MU* du 12 juin 1845, p. 1669. Souligné par nous. Paul-Jean Sauzet (1800-1876), député du Rhône, présida la Chambre du 24 décembre 1839 au 24 février 1848.

¹⁹⁷ Le privilège de l'Opéra-Comique accordé à Crosnier depuis mai 1834, modifié le 31 décembre 1835, devait expirer le 30 avril 1845. L'arrêté ministériel de prorogation est daté du 12 mai 1843. Laplagne écrit dans son rapport daté du 29 mai 1843 : « Nous approuvons M. le ministre de nous avoir saisis de cette proposition de manière à nous laisser une parfaite liberté dans l'avis que nous avons à émettre, et vous, dans la sanction que vous avez à lui donner par votre vote ». Les modifications du cahier des charges sont consignées dans le rapport et l'avis de la commission du budget est favorable. *PVCD*, 1843, t. 11, p. 91-93.

commission du budget 1846¹⁹⁸ et confirmés par le ministre de l'Intérieur lui-même en 1847¹⁹⁹, sont toutefois très restreints dès la chute du régime.

1.1.3 De la II^e République à la fin du Second Empire : entre régression et progrès

Le débat sur le budget 1850 est l'occasion pour son rapporteur Berryer de rappeler à l'Assemblée Nationale les conditions d'exécution des traités de l'Odéon, de l'Opéra et de l'Opéra-Comique et l'impossibilité de consentir pour cette raison à la moindre diminution des subventions : « En face de pareils traités, messieurs, en face d'engagements contractés par le gouvernement et consacrés par l'Assemblée, est-ce qu'il était possible à votre commission du budget de vous proposer de réduire les conventions, et de ne pas exécuter des engagements pris par le Gouvernement et ratifiés par les votes successifs des assemblées françaises ? Cela n'était pas possible²⁰⁰ ». L'argument, véritable paratonnerre juridique pour l'administration comme pour les parlementaires qui défendent les subventions théâtrales, est souvent repris au sein des commissions du budget du Second Empire, sans même dépasser le seuil du rapport jusqu'au budget 1866²⁰¹.

Mais si aucune contestation n'avait eu lieu lors des séances du Corps législatif, le débat sur le budget 1868 sonne le réveil du parlementarisme en matière théâtrale et coïncide avec les modifications institutionnelles annoncées en 1867²⁰². En voulant combattre la proposition émise par de Tillancourt de partager le financement des subventions théâtrales à part égale entre l'Etat et la ville de Paris, Cornudet commet l'erreur de réitérer l'argument des traités intouchables. Il s'attire ainsi les foudres de députés qui incarnent toutes les sensibilités politiques présentes au Palais-Bourbon²⁰³ :

¹⁹⁸ Voir le rapport de Bignon daté du 20 mai 1845 : *PVCD*, 1845, t. 7, p. 305.

¹⁹⁹ Duchâtel évoque le renouvellement à venir du traité de l'Opéra : « Il est donc bien entendu que la Chambre, sur le rapport de sa commission du budget de l'année prochaine, aura à examiner la question et à la vider à fond. Tout traité qui contient une subvention n'est qu'un traité provisoire tant que la subvention n'a pas été admise par les chambres. Il y a dans tous les cahiers des charges une clause qui réserve l'approbation des chambres ». *MU* du 29 juin 1847, p. 1785.

²⁰⁰ *MU* du 16 avril 1850, p. 1227. Le ministre de l'Intérieur Baroche reprend la même argumentation.

²⁰¹ Le rapport de O'Quin sur le budget 1866 justifie le rejet de l'amendement de Ravinel et Guilloutet visant à réduire la subvention d'un million pour deux raisons. Si la première est artistique (maintenir le bon goût dans un contexte de concurrence légitimée par le décret sur la liberté des théâtres), l'autre est juridique : « Ils ont d'ailleurs oublié qu'il existe des traités en cours d'exécution qui ne permettent pas la suppression des crédits portés au chapitre VI [Théâtres impériaux] ». *MU* du 18 mai 1865, p. 614 (rapport daté du 9 mai 1865).

²⁰² Dans une lettre datée du 19 janvier 1867 et publiée le lendemain dans la presse, Napoléon III annonçait de grandes réformes : le droit d'interpellation remplaçait l'adresse et les ministres pouvaient paraître devant le Parlement lors des discussions qui intéressaient leur administration. Trois grands projets de loi (sur l'armée, la presse, et les réunions publiques) furent également annoncés. Rappelons enfin le rétablissement symbolique de la tribune au Corps législatif le 16 février suivant.

²⁰³ *ASCL*, 1867, t. 10, p. 211. Séance du 19 juillet 1867. Ce qui suit en extrait.

M. LE COMMISSAIRE DU GOUVERNEMENT. Cependant je fais cette remarque que le Gouvernement s'est engagé vis-à-vis des différents entrepreneurs de théâtres par des cahiers des charges qui ont pour contrepartie des subventions qui doivent avoir une certaine durée (*Interruptions diverses*).

M. MAGNIN²⁰⁴. L'Etat ne l'a pas pu ; nous n'avons voté que pour un an.

M. LE COMMISSAIRE DU GOUVERNEMENT. Je vous en demande pardon, la Chambre n'a point ignoré que la subvention théâtrale est donnée en vertu du cahier des charges dont les commissions du budget ont eu connaissance. Ces cahiers des charges ont assuré les subventions pour un certain nombre d'années. Les entrepreneurs n'auraient pas pu s'engager envers l'Etat, combiner les bases de leur entreprise, sans que l'Etat prît envers eux certains engagements, et si des subventions ne leur avaient pas été promises pour un certain nombre d'années ; je le répète, la Chambre a parfaitement connu ces engagements.

M. LOUVET²⁰⁵. Les commissions du budget n'ont jamais été saisies d'une question semblable. Ne soutenez pas cette théorie. Dans l'espèce, le Gouvernement est sans mandat pour engager le budget au-delà d'une année.

M. BERRYER²⁰⁶. La Chambre n'est pas engagée par ces cahiers des charges.

M. PAUL BETHMONT²⁰⁷. Ce n'est pas possible, c'est illégal au premier chef.

M. LE COMMISSAIRE DU GOUVERNEMENT. Assurément la Chambre n'a pas consacré une séance à étudier ces contrats ; mais quand, dans les différents services publics, on prend ces engagements, ces engagements sont exécutés, et moralement ils engagent la Chambre. Je ne veux rien dire de plus.

L'intervention postérieure d'Eugène Pelletan, qui renoue avec la thèse de Dupin, contraint Cornudet à reconnaître formellement la liberté de la Chambre de « modifier les chiffres de son budget » et à atténuer la notion d'engagement moral²⁰⁸. Trois ans plus tard, le rapport de Chesnelong sur le budget 1871 affirme à propos des subventions du Théâtre-Lyrique et du Théâtre-Italien que « la commission réserve entièrement la résolution à prendre pour le budget 1872 et demande que l'administration ne lie pas l'avenir par des traités qui soient de nature à peser sur nos votes ultérieurs²⁰⁹ ». C'était retrouver le *modus vivendi* établi à la fin de la monarchie de Juillet, que la III^e République remet une nouvelle fois en question, cette fois dans un sens ultra-parlementaire.

²⁰⁴ Joseph Magnin (1824-1910) fut député de la Côte d'Or de 1863 à 1870. Il siège avec l'opposition de gauche. Elu à l'Assemblée Nationale aux législatives de 1871, il devient sénateur inamovible en 1875.

²⁰⁵ Charles Louvet (1806-1882) fut député du Maine-et-Loire de 1848 à 1870. Il siégea avec la majorité.

²⁰⁶ Pierre-Antoine Berryer (1790-1868) était redevenu député des Bouches-du-Rhône en 1863. Légitimiste, il n'hésite pas à se joindre à l'opposition républicaine en participant à la « réunion Marie ».

²⁰⁷ Paul Bethmont (1833-1889) fut député de Charente-Inférieure de 1865 à 1882. Il siège avec l'opposition de gauche sous le Second Empire et participe comme Magnin à la « réunion Marie ».

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 214.

²⁰⁹ JO du 27 juin 1870, p. 1105. Rapport du 9 juin 1870. La commission affirme pour les deux théâtres cités que « ici l'Etat peut se désintéresser et l'obligation devrait incomber à la ville de Paris ».

1.1.4 La tentation du « parlementarisme absolu » sous la III^e République ?

La III^e République marque une étape supplémentaire du contrôle parlementaire : la publicité des dispositions des traités, dont l'idée remonte à la discussion du projet de loi sur les théâtres en 1843²¹⁰, est assurée à partir de 1879 par la publication intégrale des cahiers des charges en annexe aux rapports des commissions du budget²¹¹ :

Théâtre	Cahier des charges (direction)	Rapports parlementaires sur le budget des Beaux-Arts	
Opéra	14 avril 1879 (Vaucorbeil)	Proust (Budget 1880)	Annexe n°1491 (10 juin 1879) <i>JO</i> du 30 juin 1879, p. 5825-5829
		Logerotte (Budget 1883)	Annexe n°1034 (26 juin 1882) <i>JOdoc</i> CD, p. 1812-1816
	27 novembre 1883 (Ritt et Gailhard)	Proust (Budget 1886)	Annexe n°3869 (20 juin 1885) <i>JOdoc</i> CD, p. 137-141
	18 avril 1891 (Bertrand)	Proust (Budget 1892)	Annexe n°1634 (18 juillet 1891) <i>JOdoc</i> CD, p. 366-370
	29 septembre 1900 (Gailhard)	Couyba (Budget 1902)	Annexe n°2643 (6 juillet 1901) <i>Impressions</i> CD, t. 46, p. 473-488
	27 décembre 1907 (Messenger et Broussan)	Paul-Boncour (Budget 1911)	Annexe n°371 (12 juillet 1910) <i>Impressions</i> CD, t. 10, p. 498-519
Opéra-Comique	12 janvier 1898 (Carré)	Couyba (Budget 1902)	Annexe n°2643 (6 juillet 1901) <i>Impressions</i> CD, t. 46, p. 489-504
	29 février 1904 (Carré) ²¹²	Paul-Boncour (Budget 1911)	Annexe n°371 (12 juillet 1910) <i>Impressions</i> CD, t. 10, p. 524-538
Odéon	12 février 1880 (La Rounat)	Lockroy (Budget 1881)	Annexe n°2752 (17 juin 1880) <i>JO</i> du 21 juillet 1880, p. 8472-8476
	23 mars 1892 (Marck)	Couyba (Budget 1902)	Annexe n°2643 (6 juillet 1901) <i>Impressions</i> CD, t. 46, p. 458-472
	1 ^{er} octobre 1908 (Antoine)	Paul-Boncour (Budget 1911)	Annexe n°371 (12 juillet 1910) <i>Impressions</i> CD, t. 10, p. 595-609

La connaissance que les parlementaires ont de cette disposition est pour le moins problématique. La commission du budget 1902 pense ouvrir une nouvelle page d'histoire parlementaire en matière théâtrale lorsqu'elle prend la résolution suivante : « Elle a décidé qu'à l'avenir les cahiers des charges des théâtres et concerts subventionnés, un an au moins avant l'expiration de leur bail, devraient être soumis, pour un nouveau traité, à l'approbation du Parlement²¹³ ». Pourtant, Maret note trois ans plus tard dans son rapport que « comme il n'a pas été donné suite à cette résolution, il

²¹⁰ Le marquis de Boissy avait proposé l'amendement suivant : « Tout consentement donné par le ministre à une inexécution ou modification quelconque des conditions imposées au directeur et acceptées par lui, sera rendu public ». Dans le cadre du système du privilège, le pair de France justifiait sa proposition pour réduire les inconvénients liés à l'octroi de privilèges de trente ans qu'il jugeait « très précieux », mais son amendement ne fut pas mis au voix. *MU* du 28 mai 1843, p. 1283

²¹¹ A partir de 1901, les cahiers des charges ne sont plus annexés au *Journal officiel* mais aux *Impressions* qui comprennent de nombreux documents annexes inédits. Soulignons que Couyba reproduit tous les textes législatifs importants qui régissent le Théâtre-Français : l'acte de Société du 27 germinal an XII, le décret de Moscou du 15 octobre 1812, le décret du 27 avril 1850, le décret du 19 novembre 1859 (droits d'auteur) et le décret du 6 juillet 1877 (comité de lecture). *Impressions* CD, t. 46, Annexe n°2643 (6 juillet 1901), p. 431-457.

²¹² « L'effet de sauvegarde » que nous évoquions dès l'introduction joue ici à plein : ce cahier des charges était considéré comme perdu puisque non conservé aux Archives nationales.

²¹³ *JOdoc* CD, Annexe n°2643 (6 juillet 1901), p. 1211.

serait toujours possible d'insérer les cahiers des charges au *Journal officiel*²¹⁴ ». Levraud reprend la même demande lors de son interpellation du 14 février 1906 et obtient que Dujardin-Beaumetz s'engage à faire cette publication, promesse accueillie par les applaudissements de la Chambre²¹⁵. Le lendemain, une nouvelle résolution présentée par Gaston Menier et Julien Simyan, à laquelle s'associent Paul Meunier et Lucien Millevoye, est adoptée avec l'accord du gouvernement : « La Chambre, convaincue que des modifications sont devenues nécessaires dans la rédaction des cahiers des charges des théâtres subventionnés, particulièrement dans l'intérêt de l'art théâtral populaire, invite le Gouvernement à soumettre au Parlement un projet de loi fixant les conditions générales de ces cahiers des charges, avant tout renouvellement du privilège ou toute concession de privilège nouveau²¹⁶ ». Cette orientation vers « un cahier des charges-type », unanimement acceptée en apparence, est en réalité assez ambiguë. Si l'administration reconnaît à la commission du budget un droit de regard minutieux explicité lors de la discussion générale sur le budget des Beaux-Arts 1907²¹⁷, elle entend éviter que la Chambre dans son ensemble ne s'arroge un droit de contrôle²¹⁸. D'autre part, la réaction des parlementaires face à la volonté d'exercer cette nouvelle prérogative est parfois contradictoire. Alors que la commission des finances du Sénat ne cesse de rappeler la promesse du ministre Briand de publier le nouveau cahier des

²¹⁴ JOdoc CD, Annexe n°1953 (13 juillet 1905), p. 1387. Maret insère la remarque dans une liste de cinq points sur lesquels portent « les réclamations du public relatives aux théâtres subventionnés par l'Etat, [parmi] les plus anciennes et les plus pressantes ».

²¹⁵ JO du 15 février 1906, p. 749. Levraud avait affirmé avec une incroyable mauvaise foi : « Personne ne connaît les cahiers des charges des différents théâtres ; on dirait qu'ils constituent des secrets d'Etat ; les députés eux-mêmes ont des difficultés pour s'en procurer un exemplaire ».

²¹⁶ JO du 16 février 1906, p. 783. Le ministre Bienvenu-Martin a fait introduire l'expression « conditions générales » pour laisser à l'administration un peu plus de latitude. Menier et Simyan reconnaissaient eux-mêmes qu'ils ne demandaient qu'un « cahier des charges-type » permettant au ministre de négocier avec les directeurs sous réserve qu'« il y aura un certain nombre de clauses qui ne pourront être transgressées ».

²¹⁷ Dujardin-Beaumetz garantit la mesure pour le nouveau cahier des charges de l'Odéon. Le rapporteur général du budget Léon Mougeot affirme pour sa part que la commission « examinera tous les articles, un à un », du nouveau cahier des charges de l'Opéra, et que les députés qui s'intéressent à la question comme Paul Meunier pourront faire part de leurs observations, soit verbalement en étant auditionnés, soit par écrit. Millevoye tire la leçon du débat et retrouve le point d'équilibre atteint à la fin de la monarchie de Juillet. JO du 1^{er} décembre 1906, p. 2827-2828.

²¹⁸ Cette volonté est affirmée dès le 15 février 1906 par deux députés qui sont membres fondateurs du Groupe de l'Art deux ans plus tard : Edouard Vaillant et Paul Meunier. Borgnet, député de Seine-Inférieure de 1902 à 1906 inscrit à l'Union démocratique, énonce avec humour le nécessaire contrôle de la Chambre : « C'est indispensable. Six cents lumières valent mieux que trente-trois ! ». Dujardin-Beaumetz répond de façon évasive : « Nous examinerons cette question. Je ne suis pas autorisé par le Gouvernement à faire une autre réponse que celle-ci : je présenterai le cahier des charges à la commission du budget ». C'est alors que Meunier déclare de façon significative : « La Chambre ne peut abdiquer devant la commission du budget » (JO du 16 février 1906, p. 772). Ce fait tendrait à donner raison à Adrien Bernheim qui voit dans le Groupe de l'Art une coterie de députés « déçus dans leur espérance », qui ont « le désir de jouer un rôle » (cf. Chapitre 4, III, §3.3).

charges de l'Opéra élaboré en 1907²¹⁹, elle renvoie celui de l'Opéra-Comique en 1911 au sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, sans même vouloir examiner ses dispositions²²⁰. Ces fluctuations du contrôle parlementaire se retrouvent-elles dans le mode de désignation des directeurs ?

1.2 Le choix du directeur

« La direction d'un théâtre subventionné est chose difficile. Il faut être à la fois fonctionnaire et commerçant, plaire au ministre qui nomme et au public qui paie. C'est beaucoup. D'aucuns disent : c'est trop²²¹ ». En quatre courtes phrases, le rapporteur Louis Buyat rend compte de la complexité (intemporelle ?) des enjeux liés à la nomination d'un directeur de théâtre subventionné. Le processus de désignation du directeur-entrepreneur est contesté à la Chambre dès 1832 par Laurence et Mauguin. Les deux députés reprochent au gouvernement d'avoir nommé Véron à la tête de l'Opéra sans publicité ni concurrence et affirment que dans le cas contraire, le traité aurait été plus avantageux pour l'Etat. Laurence estime ainsi que « l'intérêt de l'Etat est défendu, dans une adjudication au rabais, par les adjudicataires eux-mêmes²²² ». Mauguin reconnaît quant à lui la difficulté de « confier l'exploitation d'une semblable entreprise aux premiers soumissionnaires » mais décide quand même de rendre public le nom de trois candidats évincés : Duport, ancien directeur de l'Opéra de Vienne ; Harel, ancien directeur de l'Odéon parti à la Porte-Saint-Martin ; Glossop, qui se présentait « au nom d'une compagnie considérable à Paris ». Ces trois candidatures offraient selon Mauguin de meilleures garanties, à la fois sur un plan financier – la subvention aurait pu être abaissée jusqu'à 500 000 francs²²³ – et sur un plan artistique – le passé de Véron ne lui conférant aucune compétence particulière en ce domaine²²⁴. Le comte d'Argout conteste

²¹⁹ Arch. Sénat : 14S 36. Séances du 17 janvier, 14 mars, 20 mars, 4 juillet, 16 novembre, 11 décembre 1907.

²²⁰ Les archives de la commission des finances s'interrompent de 1908 à 1913 mais un article de *Comoedia* du 11 mai 1911 note : « La commission a estimé que le traité à passer avec le directeur de l'Opéra-Comique était un acte du pouvoir exécutif, et qu'elle n'avait pas à donner son avis sur le projet préparé sous la dénomination de cahier des charges ». Le nouveau cahier des charges, signé le 24 mai 1911, est publié par *Comoedia* en trois livraisons dans les numéros des 8, 9 et 10 août 1911 mais ne figure pas dans les *Impressions* de la Chambre.

²²¹ JOdoc CD, Annexe n°1238 (11 juillet 1907), p. 1632. Buyat évoque la gestion de l'Opéra par Pedro Gailhard.

²²² AP (2^{ème} série), t. 75, p. 688. Séance du 1^{er} mars 1832. Ce qui suit en est extrait.

²²³ « Les uns soumissionnaient pour 600 000 francs ; il y avait même une soumission pour 500 000 francs. Si donc nous ne nous attachons qu'au chiffre, l'Etat a été lésé par le défaut de concurrence ». *Ibidem*, p. 694.

²²⁴ « Le directeur qu'on a choisi est sans doute un homme fort capable : je ne le connais pas ; je serais désespéré de dire quelque chose qui pût lui nuire. Cependant il faut dire qu'il était médecin, et que, de plus, il était fort connu pour l'invention d'une pâte assez célèbre en médecine. Ce n'était sans doute pas une grande preuve de sa capacité comme directeur de l'Opéra (*Rire*) ».

l'absence de publicité puisque la presse avait annoncé plusieurs mois avant la signature du traité que l'Opéra serait confié à un directeur-entrepreneur et pointe du doigt le manque de crédibilité dans les propositions financières avancées par les trois candidats²²⁵. Enfin, il réfute l'argument de la nécessaire incompétence d'un directeur n'appartenant pas au monde artistique, véritable *topos* des critiques sur la fonction, en proposant une analogie historique avec la situation de... Claude Perrault²²⁶ ! Ce procès inaugural intenté au Parlement sur les modalités de nomination d'un directeur se clôt rapidement sous la monarchie de Juillet. Si la plupart des manœuvres de recommandation sont souterraines et donc difficiles à saisir²²⁷, deux interventions à la tribune visent néanmoins à soutenir des candidats mais sans révéler leur identité précise. Alors que l'arrêté du 1^{er} août 1837 autorisait la Comédie-Française à exploiter l'Odéon pour une durée de deux ans²²⁸, Liadières demande à la Chambre le 29 mai 1838 une subvention de 80 000 francs pour constituer l'Odéon en théâtre indépendant et annonce de façon allusive : « L'exemple des deux seuls hommes capables de faire réussir cette entreprise littéraire est là pour venir à mon aide. Je ne les nomme pas, mais ils se présenteraient le lendemain de votre vote, et je me porterais garant du succès²²⁹ ». Emile de Girardin adopte une posture différente le 28 juin 1847 en déplorant que Duchâtel n'ait pas retenu une offre plus avantageuse faite en prévision du renouvellement du traité de l'Opéra : « La direction de l'Opéra sera donnée à deux personnes, à la capacité desquelles je me plais à rendre hommage, qui recevront 620 000 francs quand elles ont offert de prendre cette direction pour 520 000 francs »²³⁰. La question de la nomination des directeurs, qui n'a jamais constitué le cœur des débats parlementaires sur le théâtre pendant la monarchie de Juillet, disparaît ensuite sous la II^e République et le Second Empire.

²²⁵ « Il est à remarquer que M. Duport n'en a jamais fait ; que M. Harel en a fait qui n'avaient rien de sérieux, et que quant à M. Glossop, des considérations dans lesquelles je n'ai pas à entrer devant cette Chambre, parce qu'elles touchent aux personnes, auraient détourné le gouvernement de l'accepter ». *Ibidem*, p. 696.

²²⁶ « L'honorable M. Mauguin a reproché à M. Véron qu'il avait été médecin (*Bruits divers*) ; mais il me semble que la profession qu'exerçait M. Véron avant d'être directeur ne fait rien à l'affaire. Et ici, Messieurs, je rappellerai à la Chambre que Claude Perrault, qui a été un de nos plus célèbres architectes, a commencé par être médecin. Je vous demande si on aurait pu faire un reproche au ministre d'alors, pour avoir confié la construction de la colonnade du Louvre à Claude Perrault, parce qu'il aurait été un médecin. Le reproche qu'on nous adresse est de la même nature ». *AP* (2^{ème} série), t. 75, p. 696. Séance du 1^{er} mars 1832.

²²⁷ Cf. chapitre 4, II, §3.2.1.

²²⁸ Le texte de l'arrêté est reproduit dans Paul Porel et Georges Monval, *L'Odéon [...]*, *op.cit.*, p. 180-183.

²²⁹ *AP* (2^{ème} série), t. 120, p. 486. Séance du 29 mai 1838. Nous n'avons pu identifier les deux candidats.

²³⁰ *MU* du 29 juin 1847, p. 1785. Il s'agit d'une offre formulée par Duponchel et Roqueplan le 25 février 1846. Cf. Anne-Sophie Cras, *op.cit.*, p. 67.

C'est la fin de l'intérim assuré par Emile Perrin entre mars et juillet 1876 à la tête de l'Opéra-Comique qui fait resurgir cet enjeu parlementaire sous la III^e République. Léon Escudier, directeur du Théâtre-Italien, écrit à la commission du budget pour proposer de se charger de la direction de l'Opéra-Comique contre une subvention de 200 000 francs, proposition relayée à la tribune de la Chambre le 12 août 1876 par Azémar²³¹. Ce dernier critique donc la décision du ministre Waddington d'avoir nommé Léon Carvalho à la tête du théâtre en lui accordant une subvention de 240 000 francs, que le député affirme d'ailleurs être de 280 000 francs. Dans sa réponse, Waddington énonce le processus habituel auquel est confronté un ministre pour signer un traité :

J'ai réuni les commissions des théâtres, j'ai cherché des renseignements de tous les côtés ; j'ai provoqué des offres, mais n'en ai reçu aucune proposition, sauf celle que j'ai accueillie. Il faut bien vous dire que les directeurs ne manquent pas ; mais pour trouver un directeur sérieux, qui offre à la fois des garanties artistiques et financières, cela n'est pas facile à trouver. J'ai eu des propositions de cinq ou six personnes différentes ; à toutes je faisais la même réponse : je vous donne huit jours pour produire vos justifications financières ; au bout de huit jours, on venait me dire : soyez tranquille, dans quelques jours, ce sera fait. Je vous donne encore cinq ou six jours et ainsi de suite ; pas un n'a pu les faire venir ; il a bien fallu prendre un parti²³².

Si aucun nom de candidats en lice n'avait été explicitement cité à la tribune, il n'en fut pas de même au sein de la commission du budget. En ce domaine, la pratique adoptée dès 1876 par le ministre Waddington pour la direction de l'Opéra-Comique²³³ est prolongée par le sous-secrétaire d'Etat en 1879 pour la direction de l'Opéra : Turquet nomme les sept candidats et résume les grandes lignes de leur programme commun²³⁴. Ce qui relevait jusqu'alors d'une libre initiative du pouvoir exécutif – apparemment non reconduite pour les nominations de directeurs dans les années 1880 – devient un véritable enjeu parlementaire débattu en commission du budget dans la séance du 5 mai

²³¹ JO du 13 août 1876, p. 6297. Louis Azémar (1815-1884) fut député bonapartiste de l'Aveyron de 1876 à 1881. Il ne cite pas nommément Escudier mais l'allusion est transparente : « Un de nos honorables collègues m'a remis une lettre qui a été écrite à la commission des finances par un homme qui occupe une position assez élevée parmi les directeurs de théâtres, par le directeur du Théâtre-Italien [...] ». Escudier fut le dernier directeur du Théâtre-Italien, entre avril 1876 et juin 1878.

²³² JO du 13 août 1876, p. 6298.

²³³ C 3150. PV de la commission du budget 1877, séance du 29 juillet 1876, f. 946-948. Le ministre mentionne qu'« il y avait trois concurrents de M. Carvalho : MM. Paul Lefort, Ritt, et Gros du théâtre de Lyon » et donne des détails techniques. Voir notre annexe n°43.

²³⁴ C 1375. PV de la commission du budget 1880, séance du 12 avril 1879, f. 231. « Il y a sept candidats : MM. Détryat, La Rounat, Cantin, Beléval, Millet, de Vaucorbeil, Desforges. Tous, sauf M. Cantin, sollicitent la subvention de 800 000 francs, mais ils acceptent un cahier des charges beaucoup plus sévère que celui de M. Halanzier. M. Cantin ne demande que 700 000 francs et promet de donner des représentations populaires, mais il veut pouvoir élever le prix des places une fois par semaine ». Sur les critères de choix des candidats à la direction de l'Opéra et le profil des directeurs entre 1875 et 1914, cf. Frédérique Patureau, *op.cit.*, p. 29-58.

1891²³⁵. Alors qu'Eugène Bertrand venait d'être nommé directeur de l'Opéra par un arrêté ministériel du 18 avril précédent, Delcassé²³⁶ demande à connaître les offres des différents candidats et précise qu'« avant de voter la subvention, il voudrait savoir quelles sont les conditions offertes par les directeurs ». Millerand refuse cette demande qui constituerait un empiètement abusif de la commission sur les prérogatives du ministre²³⁷. La discussion qui s'instaure voit Camille Pelletan défendre la motion de Delcassé, tandis que Pichon, Cochery et Dupuy la combattent, ce qui montre à nouveau le caractère très mouvant des clivages politiques traditionnels²³⁸. A l'issue du débat, la motion est mise aux voix, et repoussée... provisoirement. Les velléités de contrôle parlementaire se retrouvent en effet sous la plume de Massé, qui regrette dans son rapport sur le budget 1904 de ne pouvoir publier les propositions faites à l'administration par Antoine afin d'obtenir la direction de l'Odéon²³⁹. On peut néanmoins considérer que cette position est minoritaire : en réalité, le vote de la commission en 1891 sert de jurisprudence que Simyan rappelle à la tribune le 15 février 1906 lorsqu'il présente le projet de résolution élaboré avec Menier sur le contrôle que le parlement doit exercer à l'égard des cahiers des charges²⁴⁰. Outre la reconnaissance des prérogatives de l'administration, l'abandon d'un « audit parlementaire » visant à examiner le dossier des postulants à la direction des théâtres subventionnés n'est-il pas dû aussi au fait que « les candidats sont toujours les mêmes »²⁴¹ ? En somme, le ministre

²³⁵ C 5443. PV de la commission du budget 1892, f. 130-131. Les citations qui suivent en sont extraits.

²³⁶ Théophile Delcassé (1852-1923) fut député radical de l'Ariège de 1889 à 1919.

²³⁷ « La commission ne peut entrer dans cette voie sans outrepasser ses droits. Le ministre aurait tort de faire cette concession à la commission ; il a nommé les nouveaux directeurs dans la plénitude de son droit et sous sa responsabilité. S'il communique les pièces demandées, on y verra bien les offres faites, mais le fond même échappera à la commission ; telle offre avantageuse a pu être faite par un candidat dénué de ressources et de moyens. On ne peut donc interroger le ministre sur le choix qu'il a fait ».

²³⁸ Les procès-verbaux ne précisent pas le contenu des propos de Pichon, Cochery et Dupuy. Au moment du débat, Pichon siège avec les radicaux, Cochery avec la gauche républicaine et Dupuy avec l'Union républicaine. Rappelons que Millerand est socialiste. On ne saurait donc réduire le débat à un affrontement entre députés d'extrême gauche qui défendraient le « parlementarisme absolu » et des opportunistes plus modérés.

²³⁹ Massé affirme qu'« il nous a été répondu [par la direction des Beaux-Arts] que la chose était impossible, M. Antoine s'étant borné à faire des propositions verbales ». *JO* doc CD, Annexe n°1203 (4 juillet 1903), p. 1304.

²⁴⁰ « Il n'est pas possible de présenter ces cahiers des charges à la commission du budget à l'occasion des nominations de directeurs de théâtres qui sont du ressort du Gouvernement ; celui-ci doit être juge de ces nominations et les faits [*sic*] sous son entière responsabilité et nous ne devons intervenir en aucune manière dans ces actes du pouvoir exécutif ». *JO* du 16 février 1906, p. 783. Cf. *supra*, § 1.1.4.

²⁴¹ Après le départ de Carvalho de l'Opéra-Comique en 1897, Adrien Bernheim note avec amusement : « Les théâtres d'Etat ont ceci de particulier que, lorsque la vacance de l'un d'eux est déclarée, les candidats sont toujours les mêmes. Opéra ou Opéra-Comique, Comédie-Française ou Odéon, peu importe : le genre ne fait rien à l'affaire. On naît candidat subventionné, on meurt de même. C'est une fonction, c'est un titre. La subvention n'est-elle pas, pour le candidat à perpétuité, le plus alléchant des encouragements ? Ne tient-elle

Bardoux avait résumé l'enjeu de la nomination des directeurs dans la formule suivante : « Dans ces affaires de théâtres, tant vaut l'homme, tant vaut la chose²⁴² ». Quelles garanties les parlementaires exigeaient-ils en contrepartie de cette latitude laissée au gouvernement pour choisir un directeur-entrepreneur ?

2 Vérifier l'exécution du cahier des charges : les garanties officielles

2.1 La commission des théâtres

Le choix de la régie intéressée confiée à Véron à partir du 28 février 1831 pour exploiter l'Opéra s'accompagne le même jour d'un arrêté du ministre de l'Intérieur Montalivet qui nomme une « *commission spéciale, chargée de surveiller l'exécution du cahier des charges*²⁴³ ». Un an plus tard, le comte d'Argout rappelait aux députés la garantie que constituait l'existence d'une « commission de surveillance composée des hommes les plus respectables, exerçant gratuitement cette surveillance, dans laquelle se trouvent des membres de cette chambre, qui peuvent dire avec quel soin on examine toutes les opérations²⁴⁴ ». Dans les faits, la commission exerce quatre fonctions. Elle administre d'abord de façon effective l'Opéra entre le 1^{er} mars et le 1^{er} juin 1831 pendant la période où Véron n'est que gérant²⁴⁵. Elle joue ensuite un rôle de conseil, inspirant quelques clauses importantes du premier appendice au cahier des charges signé le 30 mai 1831²⁴⁶. Sa fonction de surveillance peut se décliner en trois composantes. Sur le plan artistique, la commission se voit communiquer le manuscrit des ouvrages nouveaux cinq jours avant la représentation afin d'émettre un avis sur leur conformité eu égard au genre attribué à l'Académie royale de Musique et sur leur convenance morale²⁴⁷. A cet avis initial s'ajoute après chaque première représentation

pas lieu de commandite ? ». Adrien Bernheim, *Trente Ans de Théâtre*, Paris, E. Fasquelle, 1903, p. 103-104. La remarque est assez juste comme en témoignent les ambitions de Harel, Crosnier, Roqueplan, Perrin, Carvalho...

²⁴² C 3174. Commission du budget 1879, séance du 6 novembre 1878, f. 285. La même remarque avait été formulé à l'identique par Vivien en 1847 dans son *Rapport à M. le ministre de l'intérieur*, *op. cit.*, p. 173.

²⁴³ *Commission spéciale des théâtres royaux. Recueil d'ordonnances, décrets et documents divers*, Paris, 1844, p. 90-91. Pour ce qui suit, nous devons beaucoup à la thèse d'Anne-Sophie Cras, *L'exploitation de l'Opéra [...]*, *op. cit.*, p. 86-103. Nous avons complété le cas échéant avec les débats parlementaires.

²⁴⁴ AP (2^{ème} série), t. 75, p. 691. Séance du 1^{er} mars 1832. Rappelons que la commission est composée de cinq membres (voir notre annexe n°34) qui exercent en effet leur fonction gratuitement, à l'exception du secrétaire. Son coût total de fonctionnement (8 000 francs par an), inscrit au budget des théâtres royaux, est critiqué par Jars à la tribune le 15 mars 1833. AP (2^{ème} série), t. 81, p. 247.

²⁴⁵ L'exploitation à « ses risques et périls » ne prenait effet que le 1^{er} juin 1833.

²⁴⁶ Le cahier des charges et ses deux appendices sont exactement reproduits dans Louis Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, *op. cit.*, p. 107-112, p. 116-122 ; p. 125-131.

²⁴⁷ Ce dernier point semble être une prérogative que s'est arrogée la commission, ce qui nécessite pour ses membres d'assister aux répétitions comme ce fut le cas pour *Robert le Diable* et *La Juive*. Thiers résume cette

un rapport qui s'oriente vite vers la vérification du cahier des charges sur cinq points²⁴⁸. Sur le plan financier, la commission transmet tous les mois au ministre les certificats justifiant le paiement de la subvention, accompagnés d'un rapport explicatif. En matière administrative enfin, la commission décide de sa propre initiative d'adresser un rapport annuel sur la situation de l'Opéra²⁴⁹. La surveillance du cahier des charges repose donc sur un partage d'influence avec le ministre mais ce dernier conserve toutefois un droit de regard prééminent que l'article 29 affirme explicitement²⁵⁰. Enfin, la commission se voit confier une quatrième fonction, celle d'arbitrage, en cas de contestation des clauses par l'entrepreneur²⁵¹.

Mauguin attaque avec véhémence le traité dès 1832 et dénonce le caractère illusoire de contre-pouvoir que la commission est censée exercer face au directeur parce que celui-ci « peut être délié par la commission de surveillance des obligations qui lui sont imposées ; qu'il nommera lui-même les membres de cette commission sur une présentation qui sera faite par le ministre, ce qui est contraire à la dignité nationale, qu'enfin, en établissant la clause d'arbitrage, on s'est écarté des principes de la jurisprudence administrative²⁵² ». La commission fut-elle juge et partie comme le pense Mauguin ? L'analyse approfondie de ses procès-verbaux conduit Anne-Sophie Cras à conclure qu'« elle a toujours, sauf exception, transmis les demandes que Véron adressait au ministre avec avis favorable²⁵³ ». Par conséquent, si Mauguin a pu forcer le trait, il n'a pas forcément tort sur le fond. La clause de résiliation fournit selon nous un autre exemple éloquent pour s'en convaincre. L'article 27 du cahier des charges du 28 février

compétence à la tribune le 15 mars 1833 : « Cette commission juge les pièces ; elle examine si elles sont dignes du théâtre, si elles n'offensent pas la morale, le goût, la sûreté publique même ». *AP* (2^{ème} série), t. 81, p. 250.

²⁴⁸ L'effet de la première représentation, la pompe de la mise en scène, le genre de la pièce, les prescriptions relatives aux inventaires et l'acceptation ou non de l'ouvrage comme un de ceux que le directeur avait l'obligation de monter.

²⁴⁹ Anne-Sophie Cras (*op. cit.*, p. 96-97), note une nette inflexion dans leur composition : « Le premier qu'elle adressa au ministre n'était qu'un catalogue des contraventions commises par le directeur au cahier des charges pendant la première année de sa gestion. Mais les deux autres sont de véritables mémoires sur la situation de l'Opéra [...]. Ils comportaient cinq subdivisions. La commission passait tout d'abord en revue chacun des articles du cahier des charges et faisait, s'il y avait lieu, des observations. Elle dressait ensuite la situation du personnel, puis celle du répertoire, et enfin celle du matériel et sa conclusion formait sa cinquième partie ».

²⁵⁰ « Aucune des décisions que la commission de surveillance est autorisée à prendre ne pourra être exécutée sans l'autorisation du ministre de l'Intérieur ».

²⁵¹ L'article 26 stipule dans ce cas que « l'entrepreneur sera jugé par voie d'arbitrage, en dernier ressort et sans recours aucun par voie de demande en cassation ou de requête civile, par les membres de la commission de surveillance, lesquels procéderont comme arbitres volontaires, conformément au Code de procédure civile ».

²⁵² *AP* (2^{ème} série), t. 75, p. 695. Le comte d'Argout termine par un argument d'autorité sur la question de la nomination des nouveaux membres en citant Kératry : « Ce nom, ce me semble, répond suffisamment à tout ce qu'on pourrait dire (*Aux voix ! aux voix !*) ». *Ibidem*, p. 697.

²⁵³ Anne-Sophie Cras, *op. cit.*, p. 100.

1831 stipulait qu' « après trois contraventions constatées, la commission de surveillance pourra prononcer la résiliation du présent traité, le tout sans préjudice de tous dépens, dommage et intérêts ». Dans le premier appendice signé le 14 mai suivant, le même article prévoit que les amendes ou la résiliation « n'auront d'effet *qu'après approbation par le ministre* des délibérations de la commission de surveillance²⁵⁴ ». Afin de donner des garanties à la Chambre sur l'indépendance de la commission, Thiers annonce le 15 mars 1833 qu'elle a précisément condamné Véron à une amende de 10 000 francs pour avoir employé des décorations anciennes sans autorisation dans des pièces nouvelles, et rappelle qu' « il faudrait encore deux condamnations semblables pour que le marché fût résolu...²⁵⁵ ». Si l'étau ministériel paraît alors se resserrer sur Véron, celui-ci manifestant l'intention de quitter l'Opéra²⁵⁶, la clause de résiliation est finalement supprimée du cahier des charges deux mois plus tard²⁵⁷ ! Il est donc bien difficile de suivre l'interprétation très idéologique de Jane Fulcher qui voit dans la commission une arme toute-puissante placée entre les mains du gouvernement, tirant les fils d'une marionnette nommée Véron pour faire de l'Opéra la vitrine politique d'une monarchie de Juillet en quête de légitimation²⁵⁸. Lorsque Véron se retire en 1835, son choix est motivé par un intérêt personnel (conserver ses bénéfices), et non pas dicté par sa prétendue opposition aux vues de la commission de surveillance.

Le départ du premier directeur-entrepreneur de l'Opéra est l'occasion d'un profond remaniement, puisque l'ordonnance royale du 31 août 1835 crée à sa place la « *commission spéciale des Théâtres royaux et du Conservatoire royal de Musique*²⁵⁹ ». Le

²⁵⁴ Souligné par nous.

²⁵⁵ AP (2^{ème} série), t. 81, p. 250. A l'objection de Jars qui fait remarquer que « c'est peu à côté d'une subvention de 700 000 francs », Thiers réplique : « On n'a pas voulu faire de l'amende une confiscation ; ce n'est qu'une peine, elle doit être proportionnée à sa nature. D'ailleurs la gravité consiste moins dans la quotité du chiffre, qu'en ce qu'elle épuise une des trois condamnations qui doivent amener la résolution du marché ». Fulchiron déclarait peu avant avoir « ouï dire » que cette clause existait, et souhaitait une nouvelle amende à la fois pour augmenter d'autant la subvention du Théâtre-Français et se rapprocher de la rupture du bail avec Véron.

²⁵⁶ Il propose une résiliation à l'amiable dans une lettre ouverte insérée dans *Le Charivari* du 18 mars 1833. C'est aussi à ce moment qu'intervient la demande de Cerfbeer et Poirson, appuyée par le député Fortuné de Laidet, pour prendre la succession de Véron. (Lettre du 8 avril 1833. Cf. chapitre 4, II, §3.2.1).

²⁵⁷ L'article 27 du second supplément stipule : « Les amendes pour contraventions seront de trois à dix mille francs, au profit de la caisse des retraites, au lieu de mille à cinq mille ; mais quel qu'en soit le nombre, elles ne pourront faire prononcer la résiliation du présent ». La clause de résiliation est remise en vigueur dans le cahier des charges de 1835 (5 contraventions) et 1841 (6 contraventions) puis à nouveau supprimée en 1847. Elle fait avant tout figure d'épouvantail compte-tenu de la rareté des amendes infligées aux directeurs.

²⁵⁸ Jane Fulcher, *Le Grand opéra en France : un art politique, 1820-1870*, Paris, Belin, 1988.

²⁵⁹ Le texte, très court, précise simplement qu'elle « sera établie sous l'autorité du Ministre de l'Intérieur, pour assurer l'exécution des règlements, statuts, arrêtés et stipulations concernant les théâtres royaux et le Conservatoire de Musique ». Cf. *Commission spéciale des théâtre royaux [...], op. cit.*, p. 103-104.

projet avait été annoncé à la tribune par Thiers dès le 6 mai 1834. En effet, Vatout avait suggéré de créer « pour les questions dramatiques un conseil qui serait composé des auteurs les plus distingués, et d'hommes qui, par leur position, seraient au-dessus de toute intrigue », ajoutant que « ce conseil a été demandé par tous ceux qui aiment les lettres ; et je pourrais citer plusieurs membres de cette chambre qui l'ont désiré et qui peut-être viendront l'appuyer ici après moi²⁶⁰ ». Thiers, qui commence par transformer la proposition de Vatout en une « commission des pairs et de députés » [*sic* !], déclare alors à propos de la commission de surveillance : « Mon intention est de lui déférer tous les théâtres qui sont subventionnés²⁶¹ ». Toutefois, elle ne se vit conférer dans un premier temps que des fonctions arbitrales sur l'Opéra-Comique et le Théâtre-Italien²⁶².

La fondation de la commission des théâtres royaux le 31 août 1835 marque indéniablement une inflexion essentielle, comme en atteste symboliquement son statut juridique : c'est une ordonnance royale qui la fonde, et non plus un simple arrêté ministériel. Conformément à ses vœux, la commission est dessaisie d'une grande partie de ses attributions « techniques » en matière d'infraction au cahier des charges au profit du commissaire royal (cf. *infra*). Dans une lettre de « cadrage » adressée au duc de Choiseul le 6 mai 1836, le ministre Montalivet stipule que « les rapports de la commission doivent se borner maintenant à me rendre compte de l'effet des représentations des ouvrages nouveaux, des efforts du Directeur-Entrepreneur, de la tendance de la direction, de la situation de l'entreprise, et en général de tous les faits qui intéressent la dignité du théâtre et l'avenir de l'art²⁶³ ». La commission des théâtres royaux obtenait ainsi le contrôle littéraire, musical et artistique sur l'Opéra que ses membres, par orgueil social et non pour des raisons politiques, avaient toujours rêvé d'exercer²⁶⁴. Son existence est en outre reconnue dans tous les cahiers des charges des théâtres subventionnés fonctionnant sur le mode de la régie intéressée²⁶⁵. Le vœu d'une « nouvelle surintendance des théâtres subventionnés » émis par le duc de Choiseul avant

²⁶⁰ AP (2^{ème} série), t. 89, p. 23. Personne ne l'appuie alors explicitement...

²⁶¹ *Ibidem*, p. 28.

²⁶² Anne-Sophie Cras, *op. cit.*, p. 99.

²⁶³ *Commission spéciale des théâtre royaux [...]*, *op. cit.*, p. 105-106. Il est prévu que ces rapports soient trimestriels pour l'Opéra mais seulement annuels pour l'Opéra-Comique.

²⁶⁴ Anne-Sophie Cras, *op. cit.*, p. 103 et p. 107-109. L'auteure rappelle que l'article 56 du cahier des charges de 1847 prévoit que la commission serait consultée « sur la convenance et la valeur des ouvrages nouveaux ». Elle cite également un mémoire du 30 juillet 1840, où le contrôleur du matériel Gentil critiquait sévèrement l'action de la commission, avant tout « préoccupée de ses prérogatives quelque peu gentilhommières » (p. 128).

²⁶⁵ Article 12 du cahier des charges de l'Opéra-Comique (31 décembre 1835) ; article 18 du cahier des charges du Théâtre-Italien (27 avril 1840) ; article 3 du cahier des charges de l'Odéon (15 février 1844).

même l'ordonnance de 1835 semblait ainsi être réalisé. Son successeur, le duc de Coigny, ne se prive pas de le rappeler au ministre Duchâtel le 8 juillet 1841, non sans affectation : « Vous avez pensé qu'une commission, prise dans le sein des chambres, et placée au-dessus de tous les petits intérêts comme en-dehors de toutes les intrigues subalternes, pourrait au besoin couvrir un peu votre responsabilité devant les Chambres et exercer une salutaire influence sur la prospérité de nos théâtres royaux²⁶⁶ ».

« Nos théâtres royaux »... à une exception près ! Un mois plus tard, Duchâtel répond au duc de Coigny pour lui rappeler le double obstacle, juridique et administratif, qui justifierait l'impossibilité pour la commission d'étendre son champ de compétence sur le Théâtre-Français, replacé sous le régime du décret de Moscou²⁶⁷ :

L'institution qui régit le Théâtre-Français porte le double caractère d'un contrat privé et d'un règlement d'administration publique. Cet état de choses a créé des droits personnels en-dehors de ceux qui appartiennent à l'autorité administrative. Il ne lui serait donc pas permis d'introduire dans ce régime un élément de surveillance autre que celui qui est déterminé par les règlements acquis à la Société, et particulièrement de faire rétroagir l'ordonnance royale de 1835 sur l'ordre des choses établi par le décret de 1812 [...]. D'ailleurs, la simple lecture du décret de 1812 suffit à démontrer que les rapports de la Comédie-Française avec l'administration sont tellement multipliés, l'intervention ministérielle s'applique à tant de détails que s'il était nécessaire de recourir aux conseils de la commission pour ces questions de service quotidien comme cela se pratique pour l'administration de l'Opéra dans des cas infiniment plus rares, les inévitables lenteurs de la correspondance entraveraient la marche de cette exploitation, déjà si embarrassée par l'obligation de communiquer avec l'autorité par l'entremise d'un commissaire royal²⁶⁸.

Bien que le ministre assure ensuite « ne pas vouloir se priver du concours éclairé de la commission dans les cas importants où les intérêts de l'art sont engagés²⁶⁹ », le duc de Coigny n'est pas dupe et récrimine à nouveau en 1843 à l'occasion des démêlés de M^{lle} Maxime avec le Théâtre-Français : « Investie de la tutelle des théâtres royaux, la Commission se demande comment il se fait que le premier et le plus important de ces théâtres échappe complètement à sa surveillance²⁷⁰ ».

Au même moment, la commission des théâtres royaux voit pourtant ses prérogatives considérablement étendues puisque le ministre Duchâtel en fait une sorte

²⁶⁶ Extrait des PV de la commission des théâtres royaux cité par Anne-Sophie Cras, *op. cit.*, p. 107.

²⁶⁷ Cf. *supra*, I, §2.2. Auparavant, la commission avait pris l'initiative d'annuler l'arrêté ministériel du 1^{er} mars 1837 nommant Védel directeur-gérant en remplacement de Jouslin de la Salle « comme attentatoire aux droits des sociétaires » (Eugène Laugier, *op. cit.*, p. 196).

²⁶⁸ F²¹ 1078. Lettre du ministre de l'Intérieur au président de la commission des théâtres royaux, 10 août 1841.

²⁶⁹ Il évoque notamment un rapport très étendu du 30 janvier 1838 sur la réorganisation du Théâtre-Français.

²⁷⁰ F²¹ 1086. Lettre adressée au ministre de l'Intérieur, 16 juin 1843. Sur le fond, cf. chapitre 4, II, § 3.3.3.

de conseil supérieur des théâtres²⁷¹. N'était-ce pas une forme de compensation ? Quoiqu'il en soit, la monarchie de Juillet pose les jalons d'un conseil consultatif des théâtres, composé majoritairement de parlementaires, et dont la postérité est avérée sans qu'il soit possible d'analyser de la même façon la nature de son travail²⁷². Ce qui est certain en revanche, c'est que le rôle du commissaire du gouvernement est désormais décisif pour veiller à la vérification minutieuse des cahiers des charges des théâtres subventionnés confiés à des directeurs-entrepreneurs.

2.2 Le commissaire du gouvernement

Si la fonction a été créée en 1799 pour assurer la réunion du Théâtre-Français, puis confirmée par le décret de Moscou, elle n'apparaît pour un théâtre lyrique qu'avec l'arrêté du 22 avril 1834 nommant Paul d'Utrecht commissaire royal auprès de l'Opéra-Comique²⁷³. Précédant de quelques jours la création de la commission des théâtres royaux, un autre arrêté du 20 août 1835 avait nommé Léon Pillet commissaire royal auprès de l'Opéra et du Théâtre-Italien, avant que le Conservatoire n'entre également dans ses attributions le 19 novembre suivant. La lettre de « cadrage » de Montalivet du 6 mai 1836 justifie la création de cette fonction pour éviter à la commission des théâtres royaux d'encourir le reproche d'être juge et partie en cas de contestation par le directeur-entrepreneur des infractions signalées au cahier des charges²⁷⁴. L'année suivante, l'arrêté du 27 décembre 1837 nomme Pillet à la place de d'Utrecht et lui permet de concentrer ainsi la surveillance des trois théâtres lyriques, conformément au vœu exprimé par les commissions du budget 1837²⁷⁵ et 1838²⁷⁶, et déjà suggéré de façon informelle sous la Restauration²⁷⁷. Après sa nomination comme directeur de l'Opéra en 1840, Pillet est remplacé par Edouard Monnais qui conserve le poste jusqu'en 1868.

²⁷¹ Après un premier échec en 1839, le ministre prend la décision à l'occasion de l'examen des privilèges de deux théâtres secondaires (Saint Marcel et Beaumarchais) en avril 1843 : « Le concours de la commission lui est nécessaire pour mettre l'administration à l'abri de toute atteinte. Elle lui rendra désormais les mêmes services que le Conseil d'Etat pour les affaires en général ». cf. Anne-Sophie Cras, *op. cit.*, p. 107. Souligné par nous. Voir également *Commission spéciale des théâtre royaux [...]*, *op. cit.*, p. 111-112.

²⁷² Par exemple les procès-verbaux de la « commission consultative des théâtres » de la III^e République ne semblent pas avoir été conservés à l'exception de quelques-uns d'entre eux dont celui du 17 octobre 1888 sur le statut du Théâtre Libre face à la censure (F²¹ 1332).

²⁷³ F²¹ 960. Ce qui suit est extrait du même carton.

²⁷⁴ *Commission spéciale des théâtre royaux [...]*, *op. cit.*, p. 105-106.

²⁷⁵ AP (2^{ème} série), t. 102, p. 119. Rapport du 15 avril 1836.

²⁷⁶ AP (2^{ème} série), t. 112, p. 251. Rapport du 3 juin 1837.

²⁷⁷ AJ¹³ 116. Rapport confidentiel de Gimel adressé à Sosthène de la Rochefoucauld le 7 septembre 1825. L'ancien directeur de l'Odéon y préconise une inspection spéciale des théâtres royaux pour unifier leur surveillance administrative. Cf. Sylvain Nicolle, *Les Théâtres et le pouvoir [...]*, *op. cit.*, p. 297-298.

Le commissaire du gouvernement auprès des théâtres lyriques exerce sa surveillance en adressant plusieurs types de rapports au ministère. Il envoie chaque mois un certificat, accompagné de pièces justificatives, afin que le directeur puisse obtenir la part de la subvention à échoir et doit donc avoir accès à tous les registres, livres de caisse et autres documents comptables du théâtre²⁷⁸. Il rédige à la fin de chaque trimestre un rapport sur le mode d'exploitation et sur la situation de l'entreprise, les engagements et les retraites des artistes, les employés et agents du théâtre. Les infractions aux cahiers des charges sont signalées dans le même rapport mais peuvent faire l'objet d'un rapport spécifique. Enfin, le commissaire peut rédiger un rapport de synthèse sur l'année écoulée. Il s'appuie à l'Opéra sur le contrôleur du matériel chargé de l'inventaire des machines, décorations, costumes et accessoires, dont l'expertise joue un rôle essentiel pour accroître la propriété de l'Etat²⁷⁹. A partir de 1880, le contrôleur du matériel de l'Opéra – nommé désormais « conservateur » – ajoute à ses prérogatives la surveillance du matériel de l'Opéra-Comique en échange d'une augmentation de ses appointements de 2 000 francs²⁸⁰.

La nécessité de payer un commissaire du gouvernement auprès des théâtres lyriques comme garantie d'exécution du cahier des charges semble avoir été rapidement admise, à tel point que le rapporteur du budget Amilhau voudrait renforcer ses attributions dès 1836 : « Il ne lui suffit pas de veiller aux dispositions d'ordre à l'intérieur, il doit aussi signaler à l'autorité ces sociétés, qui, avec une mise de fonds organisée, se jettent sur tous les théâtres et mettent les plaisirs du public à

²⁷⁸ La subvention est payée par douzième. La liste des documents justificatifs demandés, reproduite dans les cahiers des charges, est toujours la même. Voir par exemple l'article 93 du cahier des charges de l'Opéra du 16 mai 1866 (F²¹ 4655) : 1° Double de l'état émargé des traitements du mois précédent des artistes et employés du théâtre ; 2° Quittance du droit des indigents ; 3° Quittance des primes dues aux compagnies d'assurances ; 4° Quittance de l'impôt, de la patente et s'il y a lieu, des contributions ; 5° Reçu du caissier de la caisse des dépôts et consignations, constatant le versement des retenues et amendes au profit de la caisse des pensions ; 6° Etat de recettes et dépenses de l'exploitation pendant le mois précédent. Sous la monarchie de Juillet, le certificat du commissaire doit être revêtu de l'approbation du président de la commission des théâtres royaux.

²⁷⁹ La logique des cahiers des charges est en effet d'accroître le patrimoine de l'Etat, celui-ci restant propriétaire du matériel à la fin du bail. Louis Gentil est le premier à occuper ce poste sous la monarchie de Juillet, et ajoute à ses fonctions officielles de contrôleur du matériel celle d'agent officieux de renseignements à la solde du directeur des Beaux-Arts Cavé. Cf. Anne-Sophie Cras, *op. cit.*, p. 111-132. C'est également l'auteur qui se cache derrière *Le Journal d'une habilleuse (1836-1848)* édité par Jean-Louis Tamvaco, *Les Cancans de l'Opéra [...], op. cit.*

²⁸⁰ JO du 10 juillet 1880, p. 8427. Annexe n°2752 (17 juin 1880). Vingt ans plus tard, le ministre des Beaux-Arts définit ainsi ses fonctions : « Le contrôleur du matériel est un comptable qui a pour mission de veiller à ce que le matériel ne soit ni détruit, ni modifié, ni transformé en dehors des conditions prévues par les contrats ». Cf. Frédérique Patureau, *Le Palais-Garnier dans la société parisienne [...], op. cit.*, p. 60.

l'enchère²⁸¹ ». En revanche, le statut du commissaire placé près de l'Odéon est remis en cause sous la II^e République. La fonction, créée sous le nom d' « agent-conservateur » par le décret du 20 mars 1832, fut d'abord confiée à Loraux²⁸². Il fut remplacé à partir de mai 1848 par l'acteur Mauzin²⁸³. Le crédit de 5 000 francs alloué au commissaire du gouvernement est attaqué en 1850²⁸⁴, 1851²⁸⁵ et 1852²⁸⁶, soit parce que sa spécificité eu égard au commissaire placé près des théâtres lyriques n'est pas reconnue²⁸⁷, soit parce que sa disparition est le corollaire de la volonté de supprimer la subvention de l'Odéon. Le crédit est néanmoins toujours rétabli *in extremis* après l'audition du ministre. La III^e République met un terme à la partition entre l'Odéon et les théâtres lyriques en matière de surveillance des cahiers des charges, un seul commissaire du gouvernement exerçant désormais sa responsabilité sur tous les théâtres subventionnés exploités en régie intéressée²⁸⁸. Dès lors, le crédit n'est plus jamais discuté par la commission du budget, posture qu'explique en 1910 son rapporteur Paul-Boncour :

Il y a dans l'administration d'un théâtre une foule de détails dans lesquels vos rapporteurs peuvent difficilement pénétrer : les accusations sont promptes, les scandales aussi faciles à naître que difficilement vérifiables ; seule la présence constante d'un fonctionnaire de l'Etat, ayant le droit d'être mêlé à tous les incidents de la vie administrative d'une scène subventionnée, est de nature à vous donner les garanties nécessaires. Ce rôle est rempli par le commissaire du Gouvernement auprès des théâtres subventionnés. Il nous paraît prudent de lui laisser, et de laisser à ses chefs, M. le ministre de l'Instruction publique et M. le sous-secrétaire d'Etat, le soin de donner à ses constatations les suites qu'elles comportent²⁸⁹.

Le décès d'Adrien Bernheim fournit l'occasion à l'administration de supprimer la fonction par l'arrêté du 14 mars 1914 pour des raisons d'économies budgétaires²⁹⁰. Les

²⁸¹ AP (2^{ème} série), t. 102, p. 119. Rapport du 15 avril 1836. On aura reconnu l'hostilité d'Amilhou à l'exploitation des théâtres par les sociétés en commandite par action (cf. *supra*, I, §1.2).

²⁸² Paul Porel et Georges Monval, *L'Odéon. Histoire administrative [...]*, *op. cit.*, p. 168. Loraux cumulait cette fonction avec celle de secrétaire du comité du Théâtre-Français, probablement obtenue grâce à son beau-frère nommé... Mauguin ! Cf. Jouslin de la Salle, *Souvenirs [...]*, *op. cit.*, p. 80.

²⁸³ Porel et Monval *op. cit.*, p. 291. Mauzin avait créé le personnage de Don Salluste dans *Ruy Blas* dont la première eut lieu le 8 novembre 1838 pour l'inauguration du Théâtre de la Renaissance.

²⁸⁴ C 981. PV de la commission du budget 1850, f. 293

²⁸⁵ C 984. PV de la commission du budget 1851, f. 85-96 et f. 225.

²⁸⁶ C 985. PV de la commission du budget 1852, f. 53-55, f. 302-305, f. 380-383.

²⁸⁷ Un député déclare devant la commission du budget 1851 que « c'est une création politique ».

²⁸⁸ Le cahier des charges de l'Odéon de 1872 avait maintenu un commissaire spécifique (art. 72) tandis que celui de 1880 le plaçait sous le même régime que les autres théâtres (art. 78) (F²¹ 4650).

²⁸⁹ JOdoc CD, Annexe n°371 (12 juillet 1910), p. 1658. Rapport sur le budget des Beaux-Arts 1911.

²⁹⁰ F²¹ 4637. Le rapport du sous-secrétaire d'Etat est suivi de l'arrêté. Notons que le député Roger-Ballu avait suggéré dès 1903 à propos d'Adrien Bernheim que « cet éminent fonctionnaire, qui dernièrement a entrepris une belle œuvre de solidarité, peut rendre de grands services autre part que dans *un poste d'une extériorité un peu vide* ». JO du 3 février 1903, p. 414. Souligné par nous. Julien Goujon avait immédiatement désapprouvé la proposition en faisant remarquer que la Chambre ne suivrait pas cette voie.

compétences qui étaient dévolues au commissaire du gouvernement sont désormais exercées par le chef du bureau des théâtres (art. 2), sous la responsabilité immédiate duquel est placé le conservateur du matériel de l'Etat, chargé de veiller en particulier à l'observation des mesures de sécurité imposées par la préfecture de police (art. 3). Les comptes continuaient à être examinés quant à eux par les inspecteurs des finances.

2.3 Les inspecteurs des finances

Le Théâtre-Français semble montrer la voie puisque dès 1839, l'inspecteur général des finances Montanier remettait un rapport sur la situation du théâtre, repris comme source par Vivien dans les conclusions qu'il présente au ministre au nom de la commission de réforme de 1847²⁹¹. Le décret du 27 avril 1850 qui en est l'aboutissement stipule d'ailleurs à l'article 24 : « La comptabilité du théâtre est soumise, sur la demande du ministre de l'Intérieur, à la vérification des inspecteurs généraux et particuliers des finances ». Cette clause facultative est également appliquée à l'Opéra. Ainsi un inspecteur des finances est chargé de vérifier en 1852 les comptes du théâtre pour vérifier si la demande faite par Nestor Roqueplan d'un secours de 60 000 francs, « destiné à parer la perte d'une somme considérable » que le directeur en exercice imputait à son prédécesseur Duponchel, était légitime. L'inspecteur montra que la perte était en réalité due à Roqueplan lui-même, mais le secours n'en fut pas moins accordé et renouvelé à plusieurs reprises²⁹² ! Sous la III^e République, la vérification de la comptabilité par un inspecteur des finances n'est plus seulement une clause facultative inscrite dans les cahiers des charges et laissée à la discrétion du ministre, mais une obligation²⁹³. Les rapporteurs du budget des Beaux-Arts se réfèrent parfois à cette source d'information. En 1878, Proust reprend ainsi un rapport de l'inspecteur des finances pour faire connaître les résultats de la clause du partage des bénéfices entre le directeur de l'Opéra et l'Etat²⁹⁴. En 1882, Logerotte puise à la même source financière et appuie en outre la proposition faite par l'inspecteur Carlier de remettre en vigueur cette

²⁹¹ *Rapport à M. le ministre de l'Intérieur [...], op. cit.*, p. 36.

²⁹² C 1032. PV de la commission du budget, séance du 11 avril 1853, f. 9-10. Un député en conclut qu' « il importe de savoir si cette somme de 60 000 francs doit se répéter dans les budgets successifs, pendant combien de temps encore, et surtout de bien tracer la ligne de démarcation qui la sépare de la subvention. Il ne faut pas qu'elle vienne s'y ajouter et la porter au chiffre permanent de 680 000 francs ».

²⁹³ Elle est stipulée de façon graduelle en fonction des théâtres. Pour l'Opéra : tous les deux ans à partir de 1879 (art. 78) puis tous les ans à partir de 1884 (art. 79). Pour l'Odéon : tous les ans à partir de 1892 (art. 76). Pour l'Opéra-Comique : tous les ans au moins à partir de 1898 (art. 65) mais peut-être avant.

²⁹⁴ JO du 28 novembre 1878, Annexe n°877 (8 novembre 1878), p. 11132. Sur ce thème, cf. I, § 1.3. Les rapports des inspecteurs des finances sur la gestion Halanzier sont conservés aux Archives nationales (F²¹ 4656).

clause abandonnée en 1879²⁹⁵. De son côté, Trouillot assure en 1894 à propos de l'Odéon que la comptabilité du théâtre est vérifiée tous les ans, et annonce sur cette base les chiffres du faible excédent de l'entreprise²⁹⁶. En revanche, le député Constant dénonce l'absence de vérification des comptes de l'Opéra-Comique lorsqu'il critique en 1910 le tableau des appointements des artistes fourni par Carré au rapporteur²⁹⁷. La même année, Joseph Paul-Boncour reconnaît implicitement que le contrôle n'était pas encore systématique : « Une excellente coutume commence également de s'établir et tend à resserrer les rapports de l'Etat et des scènes subventionnées : elle consiste à faire vérifier chaque année l'administration de ces scènes par un inspecteur des finances. C'est ce qu'on a fait cette année pour la gestion de l'Opéra²⁹⁸ ».

Au final, l'insatisfaction donnée par toutes les instances traditionnelles de contrôle du cahier des charges conduisit certains parlementaires à proposer des tentatives de réformes plus ou moins originales.

3 Réformer les instances de contrôle : des tentatives sans succès

3.1 Le système des primes : vers une subvention conditionnelle ?

Lors du débat sur les subventions du 15 avril 1850, Versigny²⁹⁹ propose au vote de la loi du budget un article additionnel ainsi conçu : « Le directeur du théâtre national de l'Opéra-Comique sera tenu de faire représenter annuellement vingt actes nouveaux de compositeurs français. A défaut pour lui de remplir cette obligation, il subira sur la subvention de 240 000 francs une retenue de 20 000 francs par acte manquant »³⁰⁰. Déclarant « parler au nom et dans l'intérêt des jeunes compositeurs qui réclament l'exécution de cette mesure », le député se livre à une comptabilité du nombre d'actes représentés à l'Opéra-Comique et constate qu'après 1841, ce nombre est toujours inférieur aux 20 actes prescrits par le cahier des charges³⁰¹, et n'atteint que 13 actes en

²⁹⁵ JOdoc CD, Annexe n°1034 (26 juin 1882), p. 1802.

²⁹⁶ JOdoc CD, Annexe n°907 (28 juillet 1894), p. 1791. « La saison 1892-1893 a produit un excédent de 452, 50 francs, et celle de 1893-1894 de 656, 55 francs ».

²⁹⁷ « Il faut aller au fond des choses et si l'on envoyait un inspecteur des finances à l'Opéra-Comique, on pourrait réduire singulièrement le tableau qui nous est fourni ». JO du 27 janvier 1910, p. 354.

²⁹⁸ JOdoc CD, Annexe n°371 (12 juillet 1910), p. 1658. Rapport sur le budget des Beaux-Arts 1911.

²⁹⁹ Jean-Baptiste Versigny (1819-1872), avocat au barreau de Paris, fut représentant de la Haute-Saône à l'Assemblée législative et siégea à gauche.

³⁰⁰ MU du 16 avril 1850, p. 1228. Ce qui suit en est extrait.

³⁰¹ Cette obligation avait été introduite dans le cahier des charges signé par Crosnier le 30 décembre 1835. L'article 8 stipulait que le total de vingt actes devait comporter au moins trois ouvrages en 3 actes, et le complément en ouvrages de 1 ou 2 actes, dans une proportion laissée à la volonté du directeur (C 778).

1849³⁰². Si le ministre Baroche accepte de mieux veiller à l'exécution du cahier des charges, il rejette la solution préconisée par Versigny comme étant inadaptée juridiquement : « Ce que demande l'honorable préopinant a été mis là où cela devait être mis, c'est-à-dire dans le cahier des charges, qui forme la convention entre l'administration publique et l'administration particulière du théâtre de l'Opéra-Comique ». Le député revient néanmoins à la charge, interpellant ses collègues sur l'indulgence de l'administration : « Croyez-vous que, moyennant, certaines faveurs, on n'obtiendra pas la bienveillance des bureaux, de façon à échapper à l'exécution stricte et rigoureuse de la mesure dont il s'agit ? C'est pour cela, messieurs, et pour obvier à cet inconvénient que je demande l'inscription d'une clause pénale ». Si l'amendement, non imprimé, n'est pas pris en considération par l'Assemblée, la même critique est réitérée à propos de l'Opéra-Comique par Eugène Pelletan et Thomas Marie à la fin du Second Empire³⁰³. Le second se distingue toutefois du premier en ce qu'il ne demande pas la suppression des subventions théâtrales mais la constitution d'un jury ou d'une commission placés sous l'égide du gouvernement qui déciderait d'accorder ou non la subvention³⁰⁴. Confronté à ces critiques récurrentes, le bureau des théâtres rédige une note sur la subvention des théâtres impériaux, datée de mai 1870, dont la mesure-phare prévoit de diviser à l'avenir la subvention en une part fixe et une part mobile sous forme de prime, versée au prorata de l'exécution du cahier des charges. Nous résumons ces dispositions dans le tableau ci-dessous³⁰⁵ :

³⁰² On peut vérifier ses affirmations à l'aide de Nicole Wild et Edouard Charlton, *Théâtre de l'Opéra-Comique. Répertoire 1762-1972*, Liège, Mardaga, 2005. En 1849, quatorze actes ont été représentés : *Le Caïd* (2), *Les Monténégrins* (3), *Le Torrèador ou l'Accord parfait* (2), *La Nuit de la Saint-Sylvestre* (3), *La Fée aux roses* (3), *Le Moulin des Tilleuls* (1).

³⁰³ Sur l'opposition des députés républicains aux subventions théâtrales, cf. chapitre 4, III, §1.3.

³⁰⁴ ASCL, 1868, t. 15, p. 154. Séance du 20 juillet 1868. cf. chapitre 8, III, §1.2.

³⁰⁵ F²¹ 955 et F²¹ 4637. Le Bureau des théâtres était passé sous la tutelle du ministère des Lettres, Sciences et Beaux-Arts créé le 2 janvier 1870 et confié à un proche d'Emile Ollivier en la personne de Maurice Richard. Ce dernier avait déclaré lors de son audition devant la commission du budget 1871 : « Je reconnais que les conditions faites à certains théâtres n'ont pas été respectées, mais il est juste de reconnaître qu'elles étaient impraticables en grande partie. Il y a lieu de rentrer dans le vrai, *cette sérieuse question est à l'étude* » (C 1140, séance du 24 mai 1870, f. 553). Voir également Eric Anceau, « Politique de la culture ou politique politicienne ? Le ministère des Beaux-Arts et celui des Lettres, Sciences et Arts de 1870 » dans Jean-Claude Yon et Jean-Charles Geslot (dir.), *Le Second Empire et la culture. Genèse des politiques culturelles*, actes à paraître.

Théâtre	Part fixe	Prime		Total ³⁰⁶	
Opéra	600 000 (75%)	200 000 (25%)	Opéra en 3 ou 4 actes	120 000	800 000
			Opéra en 1 acte	10 000	
			Ballet en 3 actes	60 000	
			Ballet en 1 acte	10 000	
Opéra-Comique	100 000 (45%)	120 000 (55%)	12 actes à monter	10 000 x 12	220 000 (-20 000)
Théâtre-Lyrique	120 000 (100%)				120 000 (+20 000)
Théâtre-Italien		100 000 (100%)	Pas de détail sur la répartition		100 000
Théâtre-Français	100 000 (42%)	140 000 (58%)	10 actes (excepté pièce en 1 acte)	10 000 x 10	240 000
			40 représentations de l'ancien répertoire	1 000 x 40	
Odéon	60 000 (60%)	40 000 (40%)	40 représentations de l'ancien répertoire	1 000 x 40	100 000
Total	980 000 (62%)	600 000 (38%)			1 580 000

Si la chute du régime ne permet pas de savoir quelle suite l'administration aurait alors donné à ce projet, la III^e République en reprend explicitement l'idée dès l'été 1871³⁰⁷ et l'applique l'année suivante de façon extensive à l'Odéon : le cahier des charges signé par Félix Duquesnel stipule que la subvention de 60 000 francs sera versée en totalité sous forme de prime conditionnelle³⁰⁸. Difficilement tenable dans les faits, la disposition est abandonnée en 1880 lorsque Charles de la Rounat redevient directeur de l'Odéon³⁰⁹.

3.2 Auditionner les directeurs et visiter les théâtres

Henry Maret énonce une autre solution inédite pour que les parlementaires obtiennent davantage de garanties sur l'exécution du cahier des charges. Dans son rapport sur le budget des Beaux-Arts 1906, il rappelle tout d'abord les modalités de nomination du directeur de l'Opéra et se livre ensuite à un exposé pédagogique de toutes les garanties dont dispose le ministre pour surveiller sa gestion³¹⁰. Le statut du directeur de l'Opéra se partage ainsi entre contrainte juridique et reconnaissance sociale : « L'Etat est propriétaire de tout ce qui existe à l'Opéra. Le directeur, qui paye

³⁰⁶ La somme entre parenthèse indique la variation par rapport à la somme habituelle allouée aux théâtres.

³⁰⁷ F²¹ 957. Nouvelle note sur les subventions reproduite dans notre annexe n°23.

³⁰⁸ F²¹ 4650. L'article 9 du cahier des charges du 23 juillet 1872 prévoit d'allouer 40 000 francs pour l'ancien répertoire (reprise du projet de mai 1870) et 20 000 francs pour les œuvres nouvelles dont 16 000 francs pour les quatre grands ouvrages en 3, 4 ou 5 actes (4 x 4 000 francs) et 4 000 francs pour les quatre ouvrages en 1 ou 2 actes (4 x 1 000 francs).

³⁰⁹ F²¹ 4650. L'article 26 du cahier des charges du 14 février 1880 revient au paiement par dixième pour les mois d'exploitation. Charles de La Rounat avait déjà dirigé l'Odéon de 1856 à 1866.

³¹⁰ Il mentionne ainsi les rôles respectifs du commissaire du gouvernement, du contrôleur du matériel, de l'architecte du monument, du chef du bureau des théâtres et de l'inspecteur des finances. *JOdoc CD*, Annexe n°2669 (13 juillet 1905), p. 1189. Ce qui suit en est extrait.

tout, ne possède jamais rien ; fonctionnaire, il aliène sa liberté ; il ne peut s'absenter sans permission, il est très en vue, très envié, très flatté, très exploité ; s'il manque de fermeté, il doit, comme tous les hommes publics, s'attendre à être attaqué, calomnié, vilipendé. Mais il est à l'honneur et peut prétendre à tous les honneurs ; il est entouré de gens aimables ; très recherché, il peut choisir ses relations ». Et Maret de déduire de ce tableau : « C'est en un mot, une situation très enviable ». Dès lors, le rapporteur se fait le porte-parole d'une proposition de Gailhard, qui attribue à la méconnaissance des parlementaires des critiques jugées injustes : « Le directeur de l'Opéra dépend du Parlement par le vote de la subvention ; s'il est attaqué, c'est à son ministre qu'il appartient de le défendre, mais combien il serait plus logique que le directeur fût admis à se défendre lui-même, sinon à la tribune, au moins devant la commission du budget. Le directeur actuel croit que bien des erreurs seraient évitées, que bien des jugements seraient redressés, si les députés et sénateurs se donnaient la peine de visiter l'Opéra ». Maret souhaite donc institutionnaliser une pratique irrégulière et aléatoire, celle de l'audition des directeurs devant la commission du budget, et développer des initiatives ponctuelles comme celle du rapporteur Massé qui avait visité en 1903 tous les théâtres subventionnés³¹¹. Cette recommandation ne semble pas avoir été suivie d'effet, les parlementaires préférant accroître leur exigence envers la surveillance exercée par l'administration.

3.3 Faut-il créer une inspection technique des théâtres ?

Les rapports administratifs chargés de vérifier l'exécution du cahier des charges sont rapidement suspectés de complaisance. Avant même l'intervention de Versigny devant l'Assemblée législative en 1850, le préfet de police Gisquet avait rédigé en mai 1836 une note confidentielle qui accablait la direction du Théâtre-Italien³¹² :

Il y a bien un commissaire du gouvernement chargé de veiller à la conservation des décors³¹³. Par sa demeure dans le théâtre même et ses rapports journaliers avec les directeurs, il pourrait donner des renseignements utiles mais moyennant des faveurs réciproques, l'accord est parfait entre eux. Aussi, M. Gimel, dans ses rapports au ministère, les rédige toujours de manière à ne point blesser les intérêts des directeurs, il présente le peu de décors qu'ils sont obligés de faire pour ce théâtre comme suffisant pour indemniser le gouvernement de la subvention qu'il leur

³¹¹ Sur ces deux points, cf. chapitre 4, I, §1.2.2.

³¹² F²¹ 1113. Note déjà citée à propos du trafic de billet opéré par le caissier Charles. Ce qui suit en est extrait.

³¹³ L'approximation dans les termes employés par le préfet est source de confusion : il mélange les fonctions de commissaire royal auprès des théâtres lyriques (Pillet) avec celles d'inspecteur du matériel (Gimel).

accorde. C'est dans ce sens que M. Thiers l'a exposé l'année dernière à la Chambre des députés, lorsque ce chapitre se présenta à la discussion, en assurant que les décors qui restaient au théâtre compensaient cette même subvention³¹⁴. Je puis cependant assurer que les dépenses par saison pour cet article ont peine à s'élever à 500 francs³¹⁵.

Du point de vue de l'intérêt de l'Etat, ces « liaisons dangereuses » entre les directeurs de théâtres subventionnés et les fonctionnaires chargés de contrôler leur gestion sont violemment dénoncées au début du XX^e siècle à propos des théâtres lyriques par Levraud et Constant. Les deux députés contestent d'abord l'estimation des pertes annoncées par les rapporteurs du budget. Levraud prétend que le déficit de 182 000 francs à l'Opéra pour l'année 1905 est « une pure plaisanterie³¹⁶ » tandis que Constant « sourit » du coût des « lundis populaires », évalués par Carré à 1 500 francs par représentation, parce qu'il ne [croit] pas que ce soit exact³¹⁷ ». L'un comme l'autre concentrent ensuite leur critique sur l'évaluation des décors accumulés à l'Opéra-Comique par Albert Carré parce que ce dernier jouit d'une clause d'exception qui ne rend pas l'Etat propriétaire du matériel en totalité à la fin du bail comme c'est le cas pour les autres théâtres en régie intéressée³¹⁸. Levraud accuse donc le directeur d'avoir prémédité une stratégie pour conserver par ce biais le monopole de la direction : « Celui qui voudra succéder à M. Carré, à la fin de sa concession, devra prendre en charge le matériel ; plus la somme à déboursier sera considérable, plus il sera difficile de trouver un concurrent, et par ce moyen, M. Carré espère avoir à perpétuité la concession du théâtre de l'Opéra-Comique (*Mouvements divers*)³¹⁹ ». Le député demande donc la « création d'une inspection sérieuse » parce qu'il estime *a priori* que l'inspecteur des finances n'exerce qu'un « contrôle illusoire » :

³¹⁴ Allusion à la séance du 2 juin 1835. Thiers avait déclaré : « Les décorations autrefois étaient faites par les directeurs, et leur appartenaient, et non à l'Etat. Eh bien ! J'ai exigé que l'ancien matériel ne serait plus la propriété de l'ancien directeur ; j'ai exigé de plus que le directeur fût obligé de créer par an un certain nombre de décorations nouvelles [en l'occurrence deux] qui appartiendraient à l'Etat, de manière que dans le cas où le marché viendrait à être rompu, l'Etat n'aurait pas de liquidation à payer du matériel ». *AP* (2^{ème} série), t. 97, p. 89. Le ministre se réfère implicitement aux articles 5 et 8 du traité renouvelé le 20 août 1834 (F²¹ 1113).

³¹⁵ Les chiffres avancés par Gisquet sont très douteux : il explique par exemple que Mme Catalani, qui s'est retirée du théâtre après 34 mois d'exploitation (privilege du 1^{er} octobre 1815-20 avril 1818), « gagna 180 000 francs, tous frais déduits ». Dans les faits, elle arrêta pour cause de faillite...

³¹⁶ *JO* du 15 février 1906, p. 746.

³¹⁷ *JO* du 27 janvier 1910, p. 357. Sur le fond, cf. chapitre 2, III, §3.1.2.

³¹⁸ Dans le cahier des charges de 1898, l'article 31 prévoit que le directeur devra acquérir le matériel appartenant à son prédécesseur, soit à prix débattu, soit au prix d'une estimation faite par expertise contradictoire. L'article 33 stipule que « le directeur reconnaît à l'Etat, sur l'ensemble du matériel dont il est parlé aux articles 31 et 32, un droit de copropriété indivise, à concurrence de cent vingt mille francs, somme pour laquelle l'Etat a contribué à sa création » (F²¹ 4674).

³¹⁹ *JO* du 15 février 1906, p. 748. Ce qui suit est tiré de la même séance.

Que fait l'inspecteur des finances ? Il vérifie des additions. La balance est toujours exacte ; on dit : "tant de recettes, tant de dépenses", mais ce qui importe, c'est l'appréciation. Il faudrait une inspection technique. Il faut savoir, quand on vous présente une dépense de 100 000 francs, si on a dépensé 100 000 francs ou 40 000 francs. Prenez un inspecteur des finances pour faire les additions, si vous le voulez, mais qu'il y ait à côté de lui un homme compétent. Quand on examinera par exemple un gros stock de décors, ce n'est pas l'inspecteur des finances qui pourra donner une opinion autorisée sur leur valeur. Il faudrait un homme compétent, sachant ce que coûtent les décors. C'est bien simple, ils se paient au mètre, mais encore faut-il en connaître la valeur.

Levraud revient à la charge en 1907 parce qu'il conteste les résultats de l'enquête ordonnée par le sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts Dujardin-Beaumetz et évoquée par Briand devant la commission des finances du Sénat au début de l'année³²⁰. Reprenant l'évaluation fournie par Carré du coût des décors et costumes – deux millions et demi de francs – il réduit ce chiffre à 342 000 francs³²¹. Quant à Constant, il rappelle en 1910 qu' « on a établi qu'il [Carré] avait un stock de décors évalué à 1 500 000 francs et qu'on ne trouvait personne pour accepter une pareille succession³²² ». Toute l'impasse est dans ce « on » indéfini. Faute d'informations suffisamment précises, les parlementaires qui évoquent le sujet à la tribune tiennent des discours qui relèvent plus souvent de la croyance voire du fantasme que de la réalité. Leur contrôle s'exerce en revanche de façon plus minutieuse sur la reconstruction des théâtres subventionnés.

III La (re)construction des théâtres subventionnés : l'affirmation du contrôle parlementaire

³²⁰ Archives du Sénat. 14S 36, séance du 17 janvier 1907, f. 74. Briand avait agité la question « de savoir si l'on pouvait, au point de vue du matériel, des décors, faire rentrer l'Opéra-Comique dans le droit commun ». Il estime que lorsque Carré aura quitté le théâtre, il « aura peut-être de ce chef dépensé 3 millions et demi et celui qui lui succèdera aura à payer au bas mot un million pour la reprise des décors ». Briand termine en disant être « en pourparlers pour régler cette question » et annonce qu'il « sera fixé sinon aujourd'hui, du moins demain dans la journée ». En cas d'échec des négociations, « il n'aura qu'à pourvoir au remplacement du directeur de l'Opéra » [*sic*].

³²¹ JO du 8 novembre 1907, p. 2101. Levraud obtient ce chiffre par un calcul d'apothicaire peu probant. Au cours du même débat, il affirme que le tarif officiel des places varie entre 3 et 15 francs (0,75 à 12 francs en réalité) et que la subvention est de 300 000 francs (240 000 francs en réalité). En se trompant aussi lourdement sur des faits aussi simples à vérifier, comment pourrait-il être crédible sur des estimations ? Ses deux interventions de 1906 et 1908 montrent qu'il profite de la tribune pour régler des comptes personnels à l'encontre du directeur de l'Opéra-Comique, jusqu'à oser déclarer dans son interpellation : « M. Carré ignore lui-même complètement la musique » (JO du 15 février 1906, p. 749). Son aigreur provoque plusieurs interruptions pour le désapprouver et prendre la défense de Carré.

³²² JO du 27 janvier 1910, p. 354.

1 L'Opéra

1.1 Du Théâtre National à la « salle provisoire » de la rue Le Peletier

Depuis 1794, l'Opéra a quitté la salle de la Porte-Saint-Martin pour prendre possession du Théâtre National, installé à l'angle de la rue de Richelieu et de la rue Louvois. C'est à la sortie de cette salle que le 13 février 1820, l'ouvrier sellier bonapartiste Pierre Louvel poignarde le duc de Berry pour « éteindre la souche des Bourbons³²³ ». Cet assassinat scelle l'échec de la politique libérale menée par Decazes et marque le retour au pouvoir du duc de Richelieu qui doit s'appuyer sur une droite exigeant un durcissement de la législation à l'encontre des libertés publiques³²⁴. Dans ce contexte tendu, Louis XVIII ordonne le 9 août suivant la démolition du Théâtre National afin de faire du lieu du crime une place publique conçue comme un lieu d'expiation, mesure qui s'inscrit pleinement dans la veine doloriste cultivée par la Restauration³²⁵. Le corollaire de cette démolition consiste à reconstruire l'Opéra rue Le Peletier, projet confié à l'architecte François Debret et exécuté rapidement puisque la salle est inaugurée dès le 16 août 1821³²⁶.

Construite avec une partie des matériaux récupérés du Théâtre National, la salle Le Peletier est censée être provisoire, ce qui explique la permanence du projet de reconstruire une salle définitive. En 1832, Kératry rappelle à la Chambre la piètre situation de l'Opéra au lendemain immédiat de la révolution de Juillet : « Les amateurs de musique, les oisifs même, auxquels, trois ou quatre heures de leur existence pèsent trop, en avaient oublié la route ; ses stalles et ses loges étaient désertes. Il est vrai que la salle dont la dégradation a été constatée, invitait peu de personnes riches à Paris à venir s'enfermer entre des lambris qui avaient déjà un aspect de vétusté. Quel que fût le genre de gestion auquel on s'arrêta, une restauration de cette salle était devenue d'une

³²³ Voir la thèse de Gilles Malandain, *L'introuvable complot. L'affaire Louvel : événement, enquête et rumeur dans la France de la Restauration*, Paris, Editions de l'EHESS, 2011.

³²⁴ Guillaume Bertier de Sauvigny, *La Restauration*, Paris, Flammarion, « Champs », 1974, p. 163-170.

³²⁵ Cette décision fut contestée en 1822 par deux députés libéraux, Labbey de Pompières et Beauséjour, tandis que Louis-Ange Pitou adressa aux deux Chambres une pétition en 1824 pour élever « sur le sol de l'ancien Opéra » une chapelle expiatoire à Saint Charles ou une école de jeunes filles dirigée par une communauté religieuse. Sur le thème du deuil politique sous la Restauration, voir Emmanuel Fureix, *La France des larmes. Deuils politiques à l'âge romantique (1814-1848)*, Paris, Champ Vallon, 2009, en particulier p. 223-272.

³²⁶ Nous renvoyons à deux thèses de l'école des Chartes qui permettent une approche très complète de cette question d'un point de vue architectural : Yves Ozanam, *Recherches sur l'Académie royale de musique sous la seconde Restauration (1815-1830)*, thèse sous la direction de Jean Mongrédien, Paris, 1981 ; Elsa Cherbuy, *L'Opéra de la rue Le Peletier (1821-1873)*, thèse sous la direction de Jean-Michel Leniaud, 2003. On peut y ajouter celle déjà citée d'Anne-Sophie Cras (en particulier p. 186-196).

nécessité urgente³²⁷ ». Si les fonds furent accordés pour la restauration de la salle, une note adressée au rapporteur du budget atteste que la même année, le ministre de l'Intérieur avait nommé une commission chargée de trouver l'emplacement idéal pour le nouvel Opéra³²⁸. Le risque d'incendie – quatre départs de feu entre 1840 et le début de l'hiver 1841 – est aggravé par l'enclavement de la salle Le Peletier, bordée de rues étroites gênant la circulation, et par la proximité des propriétés qui jouxtent le théâtre. Un débat important a lieu le 30 avril 1841 au conseil municipal de Paris pour trouver une salle définitive. L'Etat espère obtenir le terrain de la Bourse occupé par la mairie du II^e arrondissement mais la municipalité refuse toute participation financière et propose un contre-projet pour bâtir l'Opéra près du Palais-Royal afin de « revitaliser » ce quartier³²⁹. L'échec des négociations a un écho immédiat à la Chambre puisqu'il sert d'argument dix jours plus tard au député de la Seine Galis³³⁰ pour défendre la subvention de l'Opéra dont Liadières et Auguis demandaient la municipalisation³³¹. Le débat entre l'Etat et la ville de Paris reprend en 1844 mais il piétine, tant sur le choix de l'emplacement que sur le montage financier à adopter pour construire la salle définitive. La question de cet « introuvable Opéra » paraît pourtant très proche d'être résolue en 1847 mais la chute du régime met un terme au projet envisagé³³².

Ironie du sort, c'est un autre attentat perpétré à la porte de l'Opéra qui est à l'origine directe de la solution. Le 14 janvier 1858, Felice Orsini et ses complices tentent d'assassiner Napoléon III à son arrivée devant la salle Le Peletier³³³. Si l'attentat échoue quant à sa cible, le couple impérial assistant comme si de rien n'était à la représentation

³²⁷ AP (2^{ème} série), t. 75, p. 682. Séance du 29 février 1832.

³²⁸ Anne-Sophie Cras, *op. cit.*, p. 186. L'année suivante, le rapporteur de la commission du budget de 1833 rappelle que « la salle provisoire de l'Opéra a coûté 2 102 000 francs [et que] celle projetée au coin de la rue de Richelieu devait coûter 7 500 000 francs », précisant que le prix des terrains entrainait pour un tiers dans la somme. AP (2^{ème} série), t. 80, p. 201. Séance du 22 février 1833.

³²⁹ On parlerait aujourd'hui en matière d'urbanisme d'opération de « gentrification ».

³³⁰ Antoine Jean Galis (1792-1878), avocat, fut membre du conseil général de la Seine avant de siéger comme député de ce même département avec le centre-gauche de 1839 à 1844.

³³¹ « Messieurs, la question qui s'agit est une question de vie ou de mort pour l'Opéra ; car la ville de Paris ne le subventionnera pas, et j'en ai pour preuve une délibération du conseil municipal qui remonte à une de ses dernières séances. Il était appelé à délibérer sur une demande de MM. les ministres de l'Intérieur et des travaux publics qui réclamaient, à titre de subvention, pour la construction d'une nouvelle salle de l'Opéra, le terrain où est située la mairie du 2^e arrondissement. Le conseil a refusé la demande des ministres, et je crois que c'est à l'unanimité. Ainsi aucun doute ne peut s'élever sur une question de subvention ». MU du 11 mai 1841, p. 1279. Ce débat est tendu à cause du renouvellement « caché » du traité de l'Opéra (cf. II, §1.1.2).

³³² Anne-Sophie Cras, *op. cit.*, p. 187-196.

³³³ L'attentat, qui fit 8 morts et environ 150 blessés, avait pour but de relancer la question de l'unité italienne. Voir la synthèse de Marcel Le Clère, notice « Orsini » dans Jean Tulard (dir.), *Dictionnaire du Second Empire*, Paris, Fayard, 1995, p. 944-945.

au bénéfice du baryton Eugène Massol, ses conséquences ne sont pas sans rappeler celles qui avaient suivi l'assassinat du duc de Berry, à deux différences près. D'une part, le reflux des libertés publiques est plus important qu'en 1820, le Corps législatif s'empressant de faire voter dès le 19 février suivant la loi de « sûreté générale » ; d'autre part, le souverain décide par un décret du 14 novembre la construction d'un « nouvel Opéra » mais cette fois, il s'agissait bien de faire aboutir le projet ambitieux d'une salle définitive, ce qui nécessitait de conserver en attendant la salle « provisoire » Le Peletier.

1.2 De la salle Le Peletier au projet de « nouvel Opéra »

Le lancement du projet est relativement rapide. Le choix du terrain est arrêté dès 1858 sans que les commissaires du budget en soient avertis l'année suivante³³⁴. Ce choix est rendu public en 1860 auprès des Parisiens et semble susciter un certain engouement mis en scène dans *Le Moniteur Universel* du 23 avril : « Les curieux continuent à affluer à la mairie du 9^e arrondissement, où est exposé le plan relatif à la construction d'une nouvelle salle d'Opéra, au fond de la place projetée sur le boulevard des Capucines, au point de départ de la rue de Rouen, et de la rue d'embranchement à ouvrir entre ce boulevard et la rue Chaussée d'Antin³³⁵ ». L'arrêté ministériel du 29 décembre 1860 ouvre un concours pour le choix de l'architecte, procédure qui constitue une première et aboutit au dépôt de 171 projets. A la surprise générale, c'est celui de Charles Garnier, jeune architecte lauréat du prix de Rome en 1848, qui est retenu lors de la proclamation des résultats le 30 mai 1861³³⁶. Il restait néanmoins encore un obstacle pour achever le lancement du projet, celle du vote par le Corps législatif du projet de loi visant à ouvrir un crédit extraordinaire d'un million de francs pour la dépense du « nouvel Opéra³³⁷ ».

³³⁴ C 1059. PV de la commission du budget 1860, séance du 4 avril 1859, f. 296-297. Sur une observation du président Lequien, Vuitry, président de la section des Finances du Conseil d'Etat, répond (sincèrement ?) « qu'il ignore absolument les projets qu'on prête au gouvernement pour la construction du théâtre de l'Opéra »

³³⁵ Cette publicité est évoquée par Baroche lorsqu'il défend le 27 juin 1861 le projet de loi devant le Corps législatif (cf. *infra*). Elle justifie son refus à la demande d'enquête d'utilité publique suggérée par Edouard Dalloz : « Quand la commission de l'Opéra, qui est déjà, je le reconnais, parfaitement compétente, aura arrêté le plan de l'Opéra qui lui semblera le plus parfait, ne devrait-elle pas avoir un registre où chacun pourrait venir exposer les idées qui lui sembleraient favorables aux améliorations à introduire, non pas quant à la forme extérieure du bâtiment, mais quant aux appropriations de la scène, à la sonorité de la salle, à l'optique, à la décoration, à la commodité des spectateurs pour les places, l'entrée, la sortie, à tous les avantages enfin de tout genre qu'on pourrait réaliser sur ce qui existe actuellement ? » (*Bruits divers*). ASCL, 1861, t. 5, p. 227.

³³⁶ Nous ne développons pas ce thème bien connu par ailleurs (voir les références en bibliographie).

³³⁷ Le projet de loi est déposé par le gouvernement le 4 juin 1861 (*MU* du 6 juin, p. 845-846). Le rapport de la commission chargée de l'examiner est déposé par Larrabure le 21 juin suivant (*MU* du 3 juillet, p. 1018). Ses conclusions sont réservées et expriment des regrets sur les conditions juridiques et financières du projet de loi (cf. *infra*).

Ce débat initial eut lieu au Palais-Bourbon le 27 juin 1861 et s'avéra loin d'être une formalité³³⁸. Il oppose principalement Gouin³³⁹ et le vicomte Clary³⁴⁰ qui refusent de voter le projet de loi tandis que Devinck³⁴¹ et le président du Conseil d'Etat Baroche le soutiennent. Deux enjeux majeurs creusent ce clivage. L'enjeu juridique se cristallise autour du respect de l'article 4 du sénatus-consulte du 25 décembre 1852 qui définit les règles en matière de travaux d'utilité publique³⁴². Le gouvernement a-t-il enfreint ces règles pour le nouvel Opéra ? Dans la mesure où des terrains ont été achetés et puisque l'emplacement de l'Opéra a été choisi avant même que le projet de loi ne soit voté, Gouin et le vicomte Clary considèrent que les prérogatives du Corps législatif ont été « méconnues » par le gouvernement. Le second affirme qu'« il y a ici en quelque sorte une inconstitutionnalité », dont il donne une traduction imagée : « Eh ! mon Dieu ! C'est une expression bien triviale dont je vais me servir, mais qui exprime parfaitement ma pensée, j'espère que vous me la pardonnerez, c'est comme si l'on vous invitait à un repas lorsqu'il n'y a plus rien sur la table (*Hilarité générale*)³⁴³ ». Bien que favorable au projet de loi, Devinck ne conteste pas cet argument et l'on reconnaît là la marque du « député budgétaire ». Il revient donc à Baroche de réfuter l'objection par une argumentation serrée, consistant à démontrer que l'urgence de la procédure permet de contrôler les conséquences de la spéculation immobilière qui grèverait les finances de l'Etat en cas

³³⁸ ASCL, 1861, t. 5, p. 216-229. Séance du 27 juin 1861. Les citations qui suivent en sont extraites. A notre connaissance, cet important débat parlementaire n'a jamais fait l'objet d'une analyse spécifique.

³³⁹ Alexandre Gouin (1792-1872), issu d'une famille de banquiers, eut une très longue carrière parlementaire puisqu'il fut député d'Indre-et-Loire sous trois régimes politiques différents, de 1831 à 1868 (il est alors nommé sénateur). Sous le Second Empire, Gouin bénéficia de la candidature officielle, ce qui ne l'empêche pas de faire preuve d'indépendance d'esprit (le débat sur l'Opéra est un bon exemple). Il fut l'un des principaux « députés budgétaires » (Eric Anceau), attentifs au contrôle parlementaire sur les finances de l'Etat.

³⁴⁰ Justinien, vicomte Clary (1816-1896) devint député du Loir-et-Cher à l'Assemblée législative à la faveur d'une élection partielle mais démissionna avant la fin de son mandat. Il est réélu député du même département au Corps législatif dès 1852 et siège avec la majorité avant de se rapprocher du tiers-parti après les législatives de 1863. Il est battu en 1869.

³⁴¹ François Devinck (1802-1872) fut député de la Seine de 1852 à 1863 et, comme Gouin, l'un des principaux « budgétaires ». Il est battu aux législatives de 1863 et 1869 par Thiers.

³⁴² Pour clarifier cet enjeu, nous donnons le texte complet (cf. Godechot, *Les Constitutions [...], op. cit.*, p. 303-304) qui est cité ou paraphrasé à plusieurs reprises au cours du débat : « [§1] Tous les travaux d'utilité publique, notamment ceux désignés par l'article 10 de la loi du 21 avril 1832 et l'article 3 de la loi du 3 mai 1841, toutes les entreprises d'intérêt général, sont ordonnés ou autorisés par décret de l'empereur. [§2] Ces décrets sont rendus dans les formes prescrites pour les règlements d'administration publique. [§3] Néanmoins, si ces travaux et entreprises ont pour condition des engagements ou des subsides du Trésor, le crédit devra être accordé ou l'engagement ratifié par une loi avant la mise en exécution. [§4] Lorsqu'il s'agit de travaux exécutés pour le compte de l'Etat, et qui ne sont pas de nature à devenir l'objet de concessions, les crédits peuvent être ouverts, en cas d'urgence, suivant les formes prescrites pour les crédits extraordinaires : ces crédits seront soumis au Corps législatif dans sa plus prochaine session ».

³⁴³ ASCL, 1861, t. 5, p. 217.

d'attentisme juridique : « Cherchez, messieurs, par la pensée, quel est le quartier de Paris où vous pourriez trouver un espace de 13 000 mètres que vous ne payerez que 712 francs le mètre³⁴⁴ ! ».

De fait, l'enjeu juridique est lié avec l'enjeu financier qui peut se décliner en deux composantes. Puisque la dépense ne présente aucun caractère d'urgence pour les opposants au projet de loi, elle paraît d'autant plus superfétatoire. C'est l'occasion pour les députés de revenir sur l'opportunité de construire un nouvel Opéra en discutant de l'état réel dans lequel se trouve la salle Le Peletier. Le vicomte Clary commence par défendre son acoustique qu'il juge exceptionnelle : « La salle actuelle a une sonorité parfaite ; elle est l'école, si je puis m'exprimer ainsi, de tous les opéras, le champ le plus recherché de toutes les gloires musicales de l'Europe ; elle offre des conditions parfaites d'acoustique pour les chanteurs³⁴⁵ ». Puis il remet en cause la vétusté des lieux : « On dit que la salle actuelle n'est pas solide, voilà plus de quarante ans que je l'entends dire (*interruption*) ainsi que de la salle Saint-Martin [...] et certainement si une salle pouvait être accusée de n'être pas solide, c'était plutôt celle de la porte Saint-Martin que celle de l'Opéra³⁴⁶ ». Le marquis d'Andelarre³⁴⁷ surenchérit peu après : « Où est le rapport qui dit que l'Opéra n'est pas solide ? ». Devinck tente alors de justifier l'opportunité de la reconstruction de l'Opéra en s'appuyant sur le projet contemporain de construction des théâtres municipaux place du Châtelet. Les exigences drastiques en matière de sécurité publique et d'hygiène auraient conduit les « capitalistes » à se retirer ou exiger des directeurs des théâtres « des prix exorbitants », ce qui expliquerait que la ville se soit chargée directement de la construction du Cirque-Olympique et du Théâtre-Lyrique³⁴⁸.

Inutile selon ses opposants, le projet du nouvel Opéra est en outre critiqué dès le départ pour son *hybris* financière. Gouin dénonce la confusion qui règne dans les

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 224.

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 217. Si certains contemporains le confirment, d'autres comme Berlioz disent exactement le contraire (exemples dans Anne-Sophie Cras, *op. cit.*, p. 171-173). Il est impossible de trancher cette question.

³⁴⁶ La salle de la Porte-Saint-Martin fut édifée par l'architecte Lenoir en moins de trois mois. Inaugurée le 27 octobre 1781, elle abrita l'Opéra jusqu'au transfert de ce dernier en 1794 au Théâtre National.

³⁴⁷ Jean-François Jules Jaquot-Rouhier, marquis d'Andelarre (1803-1885) fut élu comme candidat officiel en 1852. Il est réélu pendant tout le Second Empire, mais sans le soutien officiel à partir de 1857.

³⁴⁸ « J'ai vu les rapports, qui ont été faits par les hommes les plus éminents, par M. Boussingault, par M. Pelouze, par M. Dumas, par le général Morin... Je vous cite ces noms pour donner plus d'autorité à mes paroles. Eh bien, ces messieurs ont déclaré qu'il fallait par chaque spectateur [*sic*] et par heure 8 à 10 mètres cubes d'air, et qu'il n'y avait pas un théâtre de Paris qui fût dans ces conditions là. Et puis il a été également reconnu dans le rapport qui a été déposé que la salle de l'Opéra elle-même ne se trouvait pas dans ces conditions, surtout à cause des émanations du gaz, et en outre que cette salle ne présentait pas toutes les conditions de solidité ». *Ibidem*, p. 219. Baroche évoquera de son côté « des documents tellement positifs que nous nous sommes vus dans la nécessité de remplacer l'Opéra » (p. 224).

priorités budgétaires et donne le ton de tous les débats postérieurs : « Je vois une dépense de 22 millions qui malheureusement ne sera pas le dernier mot. [...] 22 millions pour une création de salle d'Opéra, cela me paraît exorbitant en ce moment³⁴⁹ ». Devinck se livre alors à une démonstration arithmétique pour montrer que, d'une part, les revenus de l'Etat ont augmenté de presque 33 millions « par suite des travaux qui ont été exécutés dans la ville de Paris depuis un certain nombre d'années³⁵⁰ » et que, d'autre part, celle-ci subventionnera indirectement le nouvel Opéra à hauteur de 12 millions par les travaux d'aménagement de la voirie qu'elle réalisera. Baroche complète l'objection du coût en deux temps. Il s'appuie d'abord sur toutes les études antérieures³⁵¹ pour montrer que lorsqu'on compare l'emplacement choisi avec les autres propositions – les Champs-Élysées, la place Louis XV ou la reconstruction de l'Opéra Le Peletier lui-même – il est à la fois le plus pertinent du point de vue de la cohérence architecturale et le moins coûteux³⁵². Quant au coût envisagé en tant que tel, Baroche cherche à rassurer les députés par trois moyens : l'architecte – le nom de Garnier n'est jamais prononcé – « est intimement convaincu qu'on ne dépassera pas de beaucoup, si on les dépasse, les 12 millions qui forment l'évaluation de son devis » ; si « cette somme de 12 millions est grosse », elle n'est jamais que deux fois supérieure au coût auquel reviendrait la salle Le Peletier s'il fallait la reconstruire avec les mêmes matériaux³⁵³ ; il ne faut pas oublier enfin les recettes générées par l'opération immobilière : « Si pour couvrir une dépense de 22 millions, nous trouvons moyen, par la vente de terrains et d'immeubles qui ne sont pas d'un grand produit, de réaliser 20 millions, nous faisons une bonne opération ».

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 215.

³⁵⁰ Si Devinck détaille le montant des recettes apportées par les impôts – les quatre contributions directes (10 562 000), l'enregistrement (7 200 000) et les boissons (14 100 000) – il ne précise pas le point de départ.

³⁵¹ *Ibidem*, p. 224. « Cette question de l'Opéra, qui s'est présentée par la force des choses, est l'une de celles qui [ont] été le mieux examinées et le plus mûrement étudiées depuis que je suis mêlé au maniement des affaires publiques : il y a plus de dix ans que l'on pense à changer l'Opéra ». Il aurait pu ajouter deux décennies.

³⁵² L'argument du coût se fonde sur les expropriations nécessaires et la spéculation. L'argument architectural est fondé sur la dissymétrie : sur les Champs-Élysées, cette « masse de pierre » que doit être l'Opéra « en aurait exigé une autre en face » ; sur la place Louis XV, « cet énorme dôme qui doit surmonter toutes les salles de spectacle » n'aurait pas eu son pendant du côté du ministère de la Marine « et alors on aurait défiguré la plus belle place qui existe à Paris ». On retrouve là l'expression de ce que François Loyer désigne comme « l'hyper monumentalisme » du nouvel Opéra, conçu comme un véritable « "monument-cible", tant il impose sa frontalité en fond de perspective ». Cf. François Loyer, « Garnier-Bastille. D'un Opéra l'autre », postface à Jean-Claude Yon (dir.), *Les Spectacles sous le Second Empire*, op. cit., p. 415 et p. 412.

³⁵³ « En 1821, il [l'Opéra] a coûté 2 500 000 francs, et un architecte très compétent me disait que pour faire cette même construction à titre provisoire, en bois et en plâtre, il faudrait aujourd'hui, au prix où sont les matériaux, d'après les séries de prix sur lesquels les mémoires sont réglés, il faudrait dépenser de 5 à 6 millions. Est-il étonnant que ce chiffre soit doublé quand on veut faire un Opéra monumental [...], un des plus beaux monuments de Paris, qui en [fera] assurément le plus beau théâtre de l'Europe ? ».

En définitive, le projet de loi est voté à l'issue de la séance avec une majorité confortable mais loin de l'unanimité : 180 voix pour, 39 contre. Deux jours plus tard, le Sénat ne s'oppose pas à son adoption mais les conclusions lues par le comte de Casabianca, rapporteur de la commission, s'apparentent à des remontrances à peine voilées et lourdes de conséquences pour les débats postérieurs³⁵⁴. Une procédure juridique contournée, une utilité contestée, une dépense attaquée : la loi n'en fut pas moins votée le 2 juillet 1861 mais les ennuis budgétaires ne faisaient que commencer.

La commission du budget entend exercer pleinement ses prérogatives face aux dépenses qui ont été engagées sur des estimations et non sur un devis. Avant même la pose de la première pierre le 21 juillet 1862 par le président du Corps législatif Walewski, le débat qui a lieu au sein de la commission résume parfaitement les termes de l'alternative qui se pose tout au long des travaux : faut-il accélérer ou ralentir le rythme de leur avancement³⁵⁵ ? Le commissaire du gouvernement Marchand souhaite dépenser immédiatement 10 millions : « Si l'on ralentit, il faudra 6 ou 7 ans pour terminer l'Opéra ». Au contraire, le président Schneider est très circonspect : « Il y a là une question un peu politique. Si l'on [dotait ?] ces travaux de manière à les faire marcher comme par enchantement, tandis que des travaux plus utiles resteraient en souffrance, n'y aurait-il pas quelque inconvénient ? Il faut tenir compte de l'opinion publique qui pourrait blâmer ce qui serait une sorte de dépense de luxe ». L'avis des rapporteurs oscille entre ces deux pôles selon les années³⁵⁶ : un « temps d'arrêt moral³⁵⁷ » qui entraîne une baisse des crédits extraordinaires en 1862, 1865, 1867, 1868 ; un encouragement à la rapidité qui se traduit par leur augmentation en 1863 ou leur maintien en 1864 et 1866. Bien que la façade soit dévoilée pendant l'Exposition Universelle de 1867, les retards du chantier inquiètent de plus en plus et le vote des crédits en 1869 est particulièrement houleux. La commission du budget, par la voix de

³⁵⁴ « Ainsi, le sénatus-consulte du 25 novembre 1852 [sic], dans les circonstances tout à fait exceptionnelles que nous venons d'exposer, et qui ne doivent pas se reproduire, n'a reçu aucune atteinte. Mais hâtons-nous de déclarer que l'obligation imposée au Gouvernement de ne jamais engager le Trésor pour l'exécution des Travaux publics avant le vote de la loi, les cas de force majeure exceptés, subsiste en entier. Le Sénat saura toujours faire respecter, dans sa forme comme dans son esprit, une disposition constitutionnelle d'une haute importance, qui est due à son initiative, et qu'il a sanctionnée par ses suffrages avec l'adhésion du Gouvernement ». *Ibidem*, p. 251. Séance du 29 juin 1861. Cinq sénateurs votent contre le projet de loi.

³⁵⁵ C 1080. PV de la commission du budget 1863, séance du 6 mai 1862, f. 347-348.

³⁵⁶ On trouvera les références des rapports de la commission dans le tableau sur les subventions théâtrales (voir notre annexe n°1).

³⁵⁷ L'expression est du rapporteur Alfred Le Roux (*MU* du 12 juin 1862, p. 847).

son président Alfred Le Roux, somme l'administration de lui remettre un devis définitif³⁵⁸. Celui-ci est inscrit partiellement dans le rapport³⁵⁹ et sert de base au débat qui a lieu le 19 avril 1869 devant les députés.

Cette séance au Corps législatif est très importante à plus d'un titre. D'abord par les circonstances : elle arrive en toute fin de session, un mois seulement avant les élections législatives qui s'annoncent passionnelles. L'opposition, qui a pris l'habitude de se réunir chez le député Marie, se montre divisée sur la ligne politique à tenir face à la construction de l'Opéra dont elle a pu visiter le chantier³⁶⁰. Magnin dénonce « une folie de 48 millions » et reprend la stratégie élaborée dès 1866 pour ralentir les travaux³⁶¹. Son collègue Guérout³⁶² considère au contraire que « si la construction ne marche pas plus vite, il faudra cinq ou six années pour terminer le tout », ce qui serait préjudiciable à la fois pour les finances de l'Etat, pour le quartier, et pour les artistes³⁶³. Ces dissonances républicaines³⁶⁴ ne doivent pas occulter que ce débat est avant tout marqué par un éclatant retour sur la discussion du projet de loi de 1861. Magnin revient sur l'argument de la vétusté de la salle – « elle est encore debout » – et dénonce longuement des prévisions de dépenses largement sous-évaluées. Picard surenchérit dans une interruption qui cause des remous : « Vous avez trompé la Chambre dans cette question comme dans tant d'autres³⁶⁵ ! ». La réponse à ces attaques est l'occasion pour Cornudet

³⁵⁸ C 1130. PV de la commission 1870, séance du 13 février 1869, f. 132.

³⁵⁹ *JO* de l'Empire, 1^{er} avril 1869, p. 437. Le rapporteur précise que le conseil général des bâtiments civils a examiné ce devis : « Les dépenses de l'entreprise, non compris celles de d'ameublement et de machinerie, sont évalués à 31 millions, sur lesquels 21 millions 579.224 fr. 98 c. ont été dépensés jusqu'au 31 décembre 1868 ».

³⁶⁰ Magnin y fait allusion au cours du débat tout comme le commissaire du gouvernement Cornudet à propos des proportions du monument : « Ceux des membres de l'opposition qui ont visité récemment les travaux de l'Opéra ont pu en juger ; je fais appel à leur loyal témoignage ». *ASCL*, 1869, t. 3, p. 169.

³⁶¹ Douze députés (Bethmont, Carnot, Dorian, Favre, Garnier-Pagès, Glais-Bizoin, Hénon, Magnin, Malézieux, Pelletan, Picard, Simon), fréquentant tous la réunion Marie, avaient déposé un amendement pour supprimer le crédit de trois millions affecté au Palais des Tuileries (un million) et à l'Opéra (deux millions). Le rapporteur du budget Miral justifie son refus : « Les travaux dont nos honorables collègues voudraient ralentir l'achèvement sont déjà fort avancés. L'idée d'y renoncer ne saurait venir à l'esprit de personne ; on accroîtrait certainement le chiffre total des dépenses auxquelles ils donneront lieu, et on retarderait de beaucoup les résultats en vue desquels ils ont été entrepris ». *MU* du 4 juin 1866, p. 685. Annexe n°235 (28 mai 1866).

³⁶² Adolphe Guérout (1810-1872) fut député entre 1863 et 1869 et fréquenta la réunion Marie. Il avait fondé en 1859 avec le soutien prince Napoléon *L'Opinion nationale* dont il était devenu le rédacteur en chef.

³⁶³ Cette démonstration est appuyée par le bonapartiste Achille Jubinal. En tant qu'habitant du quartier du nouvel Opéra, il a reçu les plaintes d'un certain nombre d'artistes mais surtout de propriétaires qui attendent l'achèvement du monument pour que les maisons voisines puissent enfin obtenir « leur rendement moral » [*sic*]. *ASCL*, 1869, t. 3, p. 165.

³⁶⁴ Il faut les nuancer car Guérout comme Magnin réclament le droit complet d'interpellation, le premier à l'égard du maréchal Vaillant et le second de Baroche.

³⁶⁵ *Ibidem*, p. 170. Le président Schneider est contraint d'intervenir : « Je puis vous laisser dire qu'on s'est trompé, mais je ne puis vous laisser dire qu'on a trompé, ce qui est très différent. Sans cela vous seriez obligé

de présenter un exposé gouvernemental de la question du nouvel Opéra en justifiant pour la première fois et publiquement tout ce qui a été entrepris depuis 1861³⁶⁶. « La religion de la Chambre a été surprise³⁶⁷ ? ». Le projet de loi a été voté à une large majorité. Les devis ont été de nombreuses fois révisés ? Certes, mais « la Chambre a presque toujours été avertie ». Les dépenses ont explosé ? Les mécomptes sont en partie dues à des causes inattendues comme la découverte de nappes d'eau souterraines, ce qui permet au passage au commissaire du gouvernement de présenter Garnier comme un nouveau Léonard de Vinci³⁶⁸. La dépense paraît disproportionnée comparée à d'autres monuments ? Il n'en est rien : si l'on rapporte sa superficie au prix du mètre, l'Opéra se situe dans la moyenne de la Bourse (2 500 francs), de la Madeleine (2 900 francs), du Louvre (2 627 francs), et de l'Hôtel de Ville (2 930 francs). Le prix des terrains a coûté plus de dix millions à l'Etat ? Pas vraiment, car la spéculation immobilière a quasiment triplé la valeur des terrains domaniaux du nouvel Opéra et la vente de ceux de l'ancien Opéra devrait rapporter au moins sept millions. Quant à la proposition de Guérault d'aliéner les terrains de l'Opéra à un entrepreneur privé ou de lui concéder l'exploitation du théâtre pour plusieurs années en échange de l'achèvement des travaux, elle n'est pas jugée pertinente : ce serait risquer de réaliser des économies mesquines dans le premier cas et bafouer les droits de l'administration comme du Corps législatif dans le second.

A l'issue d'une véritable « bataille de chiffres³⁶⁹ », le crédit est finalement voté mais les députés, profitant du renforcement des prérogatives du Corps législatif par le sénatus-consulte du 8 septembre suivant, ne relâchent pas leur vigilance. En 1870, c'est le ministre Maurice Richard en personne qui vient rendre des comptes devant la

de permettre qu'on vînt également suspecter vos intentions, et sous ce rapport, votre susceptibilité légitime ne manquerait pas de se faire jour. Dites qu'il y a une erreur, mais ne suspectez pas les intentions ».

³⁶⁶ ASCL, 1869, t. 3, p. 167-172. Les volumes annuels de *L'Exposé de la situation de l'Empire présenté au Sénat et au Corps législatif* permettent certes de suivre l'avancée des travaux mais ils n'offrent qu'un condensé descriptif qui ne répond pas directement aux critiques.

³⁶⁷ La formule est de Magnin, qui déplore que Baroche ne puisse pas rendre de compte. *Ibidem*, p. 172.

³⁶⁸ « Fidèle aux traditions du grand artiste florentin du quinzième siècle, de Léonard de Vinci, à la fois peintre admirable, architecte supérieur et ingénieur éminent, l'architecte de l'Opéra, M. Garnier, est ingénieur en même temps qu'architecte, et il en a donné une preuve qui lui fait le plus grand honneur, par le travail souterrain qu'il a dû faire pour asseoir les fondements du monument qu'il avait à construire. Ainsi il a fallu – et cela était complètement imprévu – remplacer ce sol inconsistant, où coulait une véritable rivière, par une immense cuve de béton qui a coûté des sommes énormes ». Ces nappes phréatiques sont à l'origine du « lac souterrain » où sévit un ange de la musique nommé Erik... Cf. Gaston Leroux, *Le Fantôme de l'Opéra* (1910).

³⁶⁹ Magnin défie Cornudet : « Vous avez dit 31, je maintiens mon chiffre de 37 ; il est inutile de discuter sur cette appréciation : nous discuterions perpétuellement que nous ne serions pas d'accord. Il arrivera un temps où nous arrêterons les comptes de l'Opéra, et l'on verra qui a raison, de vous, qui prétendez que la dépense se limitera à 31 millions, ou de moi qui soutiens que l'on en dépensera 37 ». *Ibidem*, p. 172.

commission³⁷⁰. Il n'a pas à soutenir la discussion au Corps législatif, qui survient au milieu de l'été 1870. Au moment de son effondrement, le Second Empire laissait en héritage à la III^e République une œuvre monumentale mais... inachevée.

1.3 De l'achèvement du nouvel Opéra au Palais-Garnier

Le nouveau régime fait preuve de pragmatisme, en reprenant la perspective tracée par Guérout dès 1869 : « Que l'Opéra nouveau ait été, comme l'honorable M. Magnin le disait spirituellement tout à l'heure, une grande folie, c'est possible : s'il était question aujourd'hui de l'entreprendre, je ne le conseillerais pas ; mais de toutes les folies, la plus folle [*sic*] serait certainement de laisser les travaux inachevés, de les laisser sans valeur, sans fruit, sans utilité ; il n'aurait pas fallu commencer, je le crois, mais, je le répète, puisqu'on a commencé, il faut finir³⁷¹ ». Les crédits continuent à être votés au début de la III^e République mais un nouvel imprévu vient faire rebondir les débats : dans la nuit du 28 au 29 octobre 1873, la salle Le Peletier est détruite par un incendie. Le gouvernement consulte la commission des théâtres et présente très rapidement un projet de loi pour accorder un crédit extraordinaire destiné à la reprise le plus tôt possible des représentations de l'Opéra dans la salle Ventadour³⁷². En accord avec le ministre, la commission chargée de l'examiner modifie le projet sur la forme – l'exploitation en régie intéressée est préférée à la régie directe – et rend son rapport le 30 décembre³⁷³. Le 8 janvier 1874, le crédit est débattu à la Chambre au cours d'une séance qui voit le vicomte de Lorgeril se livrer à une diatribe aussi violente qu'allusive contre *La Danse de Carpeaux*³⁷⁴. Après une réponse éloquente du comte d'Osmoy, inspirée dans sa partie artistique par le « discours-modèle » de Beulé prononcé le 20 mars 1872, le ministre Oscar de Fourtou expose l'alternative suggérée dans la presse :

³⁷⁰ C 1140. PV de la commission du budget 1871, séances des 23 mars et 20 avril 1870, f. 65-66 ; f. 364-367. Le ministre avait au préalable répondu par écrit à un questionnaire en sept points et demande que la comparaison qu'il apporte sur les dépenses d'éclairage, de ventilation et de chauffage entre l'ancien et le nouvel Opéra ne soit pas divulguée dans le rapport : cette prévision multiplie les chiffres par deux...

³⁷¹ ASCL, 1869, t. 3, p. 167. En déniait la pertinence de la comparaison amorcée par Cornudet avec les autres monuments de Paris, Louvet ne dit pas autre chose dans son interruption : « Avouez que c'est une folie, et hâtons-nous de la terminer le moins mal possible (*Très bien ! sur les bancs à gauche*) ». *Ibidem*, p. 170.

³⁷² JO du 10 décembre 1873, Annexe n°2069 (3 décembre 1873), p. 7630. Le projet de loi comporte deux articles : l'article 1^{er} prévoit un crédit de 609 258, 39 francs pour l'exploitation provisoire de l'Opéra en régie et l'article 2 un crédit de 300 000 francs pour faire exécuter les décors, costumes, et accessoires, et acheter les instruments de musique et les parties d'orchestre indispensables à l'exécution de l'article 1^{er}.

³⁷³ JO du 19 janvier 1874, Annexe n°2152 (30 décembre 1873), p. 285. Au passage, le rapporteur Bardoux fait l'éloge de la salle Le Peletier, « dont les proportions étaient exquises et la sonorité merveilleuse ».

³⁷⁴ Ce discours intègre plus largement le procès qu'une partie de la droite monarchiste intente au théâtre car elle le juge immoral par essence. Sur ce thème, cf. chapitre 6, III, §2.

exploiter l'Opéra dans une salle existante ou construire une salle nouvelle provisoire. Ayant écarté ce dernier parti comme impraticable pour le présent et inutile pour l'avenir, le ministre répond aux monarchistes qui refusent le crédit par un argument d'autorité emprunté une nouvelle fois à l'histoire : « L'Opéra a été incendié en 1763 et en 1781, et lors de ces deux catastrophes, la volonté royale n'a pas manqué d'intervenir... (*Ah ! ah !*). Elle a fait alors et dans le même but ce que je vous demande de faire aujourd'hui³⁷⁵ ». Le gouvernement profite du vote du projet de loi à une majorité écrasante (503 voix contre 42) pour déposer le même jour un autre projet de loi ayant cette fois pour objet de pourvoir à l'achèvement du nouvel Opéra et au déblaiement de l'ancien³⁷⁶. Le député Alexandre Caillaux³⁷⁷ livre un rapport très documenté et se fait le porte-parole, non seulement des attentes de la commission, mais sans doute d'un public beaucoup plus large : « Il faudra se presser beaucoup pour arriver dans les détails indiqués après avoir tout préparé, tout essayé, tout vérifié, tout terminé, comme cela est indispensable avant de s'exposer à l'épreuve de la première représentation, car il faut un succès, nous ne dirons pas pour justifier, mais au moins pour excuser d'aussi énormes dépenses³⁷⁸ ». Le vote des crédits le 28 mars suivant³⁷⁹ permet de terminer les travaux à la fin de l'année. Le 5 janvier 1875, le nouvel Opéra était enfin inauguré³⁸⁰.

En 1861, Baroche plaisantait sur la longévité de l'Opéra Le Peletier : « Mais enfin cet Opéra a été bâti en bois et en plâtre ; je ne voudrais pas trop en dire du mal, parce que de toute manière, il existera encore de dix-huit mois à deux ans, et, selon le vote de la Chambre, il pourrait exister encore plus longtemps, et je ne voudrais pas effrayer les personnes qui veulent aller à l'Opéra (*Rires approbatifs*)³⁸¹ ». Il aura donc fallu quatorze

³⁷⁵ JO du 9 janvier 1874, p. 231.

³⁷⁶ JO du 17 janvier 1874, Annexe n°2157 (8 janvier 1874), p. 484-485. Le projet de loi prévoit les modalités d'attribution d'un crédit de six millions, sur la base d'avances faites par des réunions de propriétaires ou des sociétés de crédit (art. 1 à 4) ou des seules ressources du budget si le financement privé se révèle impossible (art. 5). Un autre crédit de 60 000 est affecté au déblaiement de la salle Le Peletier (art. 6).

³⁷⁷ Alexandre Caillaux (1822-1896) fut député de la Sarthe de 1871 à 1876 et siégea au centre droit. En tant que ministre des Travaux publics du 22 mai 1874 au 9 mars 1876, il eut en charge l'achèvement de l'Opéra.

³⁷⁸ JO du 23 février 1874, Annexe n°2208 (10 février 1874), p. 1454.

³⁷⁹ JO du 29 mars 1874, p. 2417-2422. Le vicomte de Lorgeril s'illustre une nouvelle fois par sa dénonciation du luxe tandis que Caillaux relit des passages entiers de son rapport.

³⁸⁰ Parmi les innombrables témoignages, voir en particulier Arnold Mortier, *Les Soirées parisiennes de 1875*, Paris, E. Dentu, 1876, p. 1-23. Le snobisme atteint des proportions à la mesure du monument, ce que l'auteur résume avec malice : « Presque tous ceux qui devaient l'honorer de leur présence avaient déjà visité l'Opéra en détail, mais tout le monde avait cette ambition suprême : pouvoir dire "j'y étais" » (p. 3). L'auteur rappelle que les 250 députés admis avaient été préalablement tirés au sort.

³⁸¹ ASCL, 1861, t. 5, p. 224. Séance du 27 juin 1861.

ans pour achever le nouvel Opéra devenu Palais-Garnier. Parvenus au pouvoir, les Républicains se l'approprient rapidement et font pression sur le directeur Halanzier pour que les visiteurs de l'Exposition universelle de 1878 puissent y avoir le plus large accès possible³⁸². Pour autant les débats ne sont pas clos. D'un point de vue architectural, certains députés ne se privent pas de critiquer le résultat. A gauche, de Tillancourt évoque la même année « le luxe de la salle que l'on a faite riche, ne pouvant pas la faire belle », et s'attire une réplique cinglante du bonapartiste Louis Le Provost de Launay : « Cela dépend des goûts ! – Que ne vous a-t-on consulté³⁸³ ! ». A l'extrême-gauche, les radicaux montrent du doigt la mise en scène du snobisme mondain reposant sur le grand escalier³⁸⁴. Leydet déclare en 1885 : « Sans doute l'œuvre de M. Garnier est remarquable à plus d'un titre ; elle a permis d'ailleurs à un directeur de réaliser des bénéfices pendant un certain temps ; mais vous avouerez qu'on ne peut vivre continuellement sur un escalier ; ce n'est pas une existence normale ni artistique³⁸⁵ ». Quant au coût total, les sommes les plus diverses sont avancées à la tribune : 40 millions pour le monarchiste Raudot en 1872³⁸⁶ et le radical Cousset en 1890³⁸⁷, 54 millions selon l'ultramontain Belcastel en 1872³⁸⁸, la palme revenant évidemment à Michou qui affirme en 1889 que l'Opéra a coûté 64 millions³⁸⁹ ! S'il est difficile de savoir exactement combien a coûté le nouvel Opéra, on peut rappeler qu'en 1912, le service des bâtiments civils et des palais nationaux l'estime à 53,4 millions³⁹⁰.

³⁸² C 3174. PV de la commission du budget 1879. Son président Gambetta intervient dans la séance du 3 juillet 1878 : « Il faut qu'on puisse visiter le monument. La commission suspendra son vote [de la subvention] jusqu'à ce que satisfaction ait été donnée » (f. 130). C'est Antonin Proust qui est chargé de mener les négociations au nom de la commission parce qu'« il y a eu à Paris un étonnement général qu'on ne pût rendre public un monument qui a coûté 50 millions ». Si le rapporteur n'obtient pas deux jours d'ouverture au lieu d'un seul, Halanzier fait un geste en élargissant l'horaire du dimanche de 9h à 2h au lieu de 9h à midi. Gambetta accepte cette proposition. *Ibidem*, séance du 6 juillet 1878, f. 151-152.

³⁸³ JO du 15 février 1878, p. 1577.

³⁸⁴ L'ostentation sociale qu'il permet de déployer, et qui n'est pas sans rappeler l'escalier de la tribune du Jockey Club à Longchamp, est résumée en une phrase que Marcel Proust écrit à propos de la comtesse de Greffuhle, modèle de la duchesse de Guermantes : « Je ne sais combien de fois je suis allé à l'Opéra rien que pour admirer son port quand elle gravissait l'escalier ». Cité par Pierre Casselle, *Nouvelle histoire de Paris. Paris républicain, 1871-1914*, Association pour la publication d'une histoire de Paris, 2003, p. 166. On peut aussi penser au tableau de Victor Navlet peint en 1880 et conservé au musée d'Orsay.

³⁸⁵ JO du 5 juillet 1885, p. 1306. Rappelons que Leydet souhaite maintenir la subvention de l'Opéra.

³⁸⁶ JO du 21 mars 1872, p. 1999.

³⁸⁷ JO du 25 novembre 1890, p. 2236.

³⁸⁸ JO du 11 décembre 1872, p. 7689.

³⁸⁹ JO du 20 juin 1889, p. 1466. Il précise : « La ville de Paris, à qui seule il appartient [*sic*] a contribué pour 32 millions à la dépense et la subvention de l'Etat a été de 32 millions ».

³⁹⁰ JOdoc SE, Annexe n°131 (29 mars 1912), p. 307-308. Dans son rapport présenté au Sénat sur le budget des Beaux-Arts 1912, Couyba reproduit au chapitre 73 la valeur de chaque édifice que la direction des bâtiments civils leur attribue à partir de « renseignements fournis par les architectes et contrôlés par les inspecteurs

Cette somme intègre vraisemblablement le prix des terrains s'élevant à 12 millions ainsi que le coût d'entretien lié à cet immense vaisseau de pierre. Vaucorbeil n'avait donc pas tort de déclarer devant la commission du budget dès 1882 : « Le monument écrase le budget³⁹¹ ». Cette formule rappelle l'illusion procédant du contraste entre la majesté extérieure du Palais-Garnier et les dégradations intérieures : le gouvernement, fier en apparence d'un joyau qui a intégré le patrimoine national, ne se prive pas de le critiquer dans un cadre plus feutré³⁹². Il devait aussi prendre en compte qu'à quelques centaines de mètres de là, tournant le dos au boulevard depuis son origine, l'Opéra-Comique rassemblait aussi de nombreux amateurs d'art lyrique, et nécessitait toute son attention.

2 L'Opéra-Comique

2.1 « La déveine et la malchance³⁹³ » : la salle Favart incendiée à deux reprises³⁹⁴

Dans la nuit du 14 au 15 janvier 1838, la salle Favart est entièrement détruite par un incendie. Le Théâtre-Italien, qui y donnait ses représentations depuis 1825, doit se réfugier provisoirement à l'Odéon, avant de s'installer définitivement dans la salle Ventadour à partir de 1841. Dans l'intervalle, Crosnier est parvenu au terme d'une intense campagne de « lobbying » à obtenir la reconstruction de la salle Favart au profit de l'Opéra-Comique, qui quitte la salle de la Bourse³⁹⁵ pour retrouver l'emplacement de son écrin édifié en 1783 par Heurtier. Cette deuxième salle Favart, inaugurée le 16 mai

généraux ». L'Opéra arrive à la deuxième place, loin derrière les Palais du Louvre et des Tuileries (284 372 000 francs) et juste devant le Palais de Fontainebleau (53 119 875 francs) et le Panthéon (50 150 000 francs). A titre de comparaison, le théâtre de l'Odéon est évalué à 3 420 280 francs et l'Opéra-Comique à 6 245 600 francs.

³⁹¹ C 3302. PV de la commission du budget 1883, séance du 24 mai 1882, f. 224.

³⁹² Devant la commission des finances du Sénat, Dujardin-Beaumetz se livre en 1907 à un véritable réquisitoire : « L'Opéra a été mal construit, il pleut dans la salle, il y a des fissures partout, le plancher de la scène est pourri, la loge des souverains a besoin d'être reconstruite, il y a des escaliers en bois à faire disparaître et le tout est dans un état de saleté déplorable. Au point de vue hygiénique comme au point de vue moral, on ne devrait pas garder les loges communes, enfin il y a un ensemble de travaux à exécuter dont le coût s'élèvera à plus de 500 000 francs ». Archives du Sénat. 14S 38, séance du 4 juillet 1907, f. 69.

³⁹³ L'expression est employée par le ministre des Beaux-Arts Spuller. C 5381. PV de la commission du budget, séance du 21 juillet 1887, f. 239.

³⁹⁴ Sur la salle Favart, voir Nicole Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens [...] op. cit.*, p. 137-142 et Jean-Claude Yon, *Théâtres parisiens. Un patrimoine du XIX^e siècle*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2013, p. 84-103. Sur le feu au théâtre, panorama dans Jean Claude Yon, *Une histoire du théâtre à Paris [...], op. cit.*, p. 168-171.

³⁹⁵ Elle fut édifée par Debret et de Guerchy pour le Théâtre des Nouveautés, inauguré en 1827, mais dont le directeur Cyprien Bérard fait faillite en 1832. L'Opéra-Comique, lui-même victime de quatre faillites entre septembre 1828 et mars 1832 en partie à cause du loyer trop élevé de la salle Ventadour, s'installe alors dans la salle de la Bourse. Malgré le succès de chefs-d'œuvre composés en particulier par Auber et Hérold, son architecture est souvent décriée à cause de ses dimensions trop réduites pour un théâtre royal (la salle comporte 1 200 places) : Auguis évoque ainsi « la souricière de la Bourse (*On rit*) qu'on appelle l'Opéra-Comique ». AP (2^{ème} série), t. 113, p. 574. Séance du 29 juin 1837.

1840 par la reprise du *Pré-aux-clerics*³⁹⁶, fut bâtie sur les plans de Charpentier. Dotée d'une structure métallique, elle comporte 1500 places et passe selon Nerval pour « la plus splendide et la plus commode de Paris ». Pour autant, les dégagements sont toujours insuffisants et la sécurité des spectateurs et du personnel du théâtre continue à inquiéter, à tel point que le 12 mai 1887, cette inquiétude fait l'objet à la Chambre d'une question spécifique posée au ministre des Beaux-Arts par le député Steenackers³⁹⁷. Berthelot lui répond en mêlant désinvolture sur la forme et gravité sur le fond :

Il est positif que si le feu se déclarait dans l'Opéra-Comique – et cette éventualité est malheureusement presque certaine dans un temps donné... (*Exclamations en sens divers*). Permettez, il n'ait aucun théâtre qui n'ait brûlé, et même plusieurs fois, dans l'espace d'un siècle. C'est un fait de statistique ; par conséquent, nous pouvons considérer comme probable que l'Opéra-Comique brûlera... (*On rit*). J'espère toutefois que ce sera le plus tard possible.

Dans la situation actuelle, si l'incendie se produisait pendant le cours d'une représentation, ce serait une catastrophe.

Il est certain, comme on le faisait observer tout à l'heure, qu'on serait exposé à voir périr plusieurs centaines de personnes. C'est là une responsabilité très grave, une éventualité qui mérite au plus haut degré d'attirer l'attention du Gouvernement et du Parlement³⁹⁸.

La catastrophe survient le 25 mai suivant, soit treize jours plus tard, au cours de la représentation de *Mignon*. L'incendie détruit entièrement le théâtre, entraînant la mort de 84 personnes identifiées par la préfecture de police³⁹⁹. Le traumatisme est immense, comme en témoigne la cérémonie funèbre du 4 juin à la cathédrale Notre-Dame de Paris, tandis qu'un procès s'ouvre à l'automne suivant devant la 9^e Chambre du tribunal correctionnel afin d'établir les responsabilités du sinistre⁴⁰⁰. En attendant, les travaux de déblaiement débutent lentement et sont marqués par des heurts entre

³⁹⁶ *Le Pré aux clercs*, opéra-comique en 3 actes de Hérold, fut créé le 15 février 1832 à la salle Ventadour. Le livret d'Eugène de Planard s'inspire de la *Chronique du règne de Charles IX* de Mérimée. Cette œuvre s'inscrit durablement au répertoire de l'Opéra-Comique puisqu'elle fut la plus jouée au XIX^e siècle même si le député Emile Constant déplore à la tribune en 1910 qu'on ne la joue plus (*JO* du 27 janvier 1910, p. 354). Une reprise a été programmée au printemps 2015 pour la saison célébrant le tricentenaire de ce théâtre.

³⁹⁷ François-Frédéric dit Joseph Steenackers (1830-1911) fut député de Haute-Marne de 1869 à 1870, puis de 1885 à 1889 où il s'inscrit à l'Union républicaine.

³⁹⁸ *JO* du 13 mai 1887, p. 988.

³⁹⁹ Albert Carré, *Souvenirs de théâtre, op. cit.*, p. 129. Et l'auteur d'ajouter fort justement : « Mais combien disparurent sans laisser aucune trace ? ».

⁴⁰⁰ Le directeur Carvalho est condamné à trois mois de prison le 15 décembre 1887, avant d'être acquitté par la Cour d'appel le 14 mars 1888. Nous envisageons la co-organisation en 2017 d'un colloque à l'Opéra-Comique sur l'incendie de 1887 et la reconstruction de la salle Favart. Le procès pourrait y faire l'objet d'une communication et serait l'occasion de mettre en valeur la maquette de la salle Favart réalisée à la demande du juge d'instruction. Elle est actuellement conservée au musée Carnavalet.

ouvriers français et allemands dans un contexte de nationalisme effervescent⁴⁰¹. Ils laissent pour longtemps encore un « trou béant », véritable « cimetière en plein cœur de Paris⁴⁰² ». En effet, tous les projets de loi sur la reconstruction de l'Opéra-Comique aboutissent entre 1888 et 1893 à « une série d'avortements successifs⁴⁰³ », ce qui conduit le sénateur Hyppolite Gomot à ironiser en 1895 sur le retard accumulé : « Racine, interrogé par ses amis sur une tragédie en préparation – je crois qu'il s'agissait de *Phèdre* – leur répondait : “ma tragédie est finie, il ne me reste plus qu'à l'écrire”. Les ministres des Beaux-Arts se sont successivement approprié le mot de Racine, et ils disent volontiers : “L'Opéra-Comique est achevé ; il ne me reste plus qu'à le bâtir”⁴⁰⁴ ». Il faut donc attendre le 7 décembre 1898 pour que soit enfin inaugurée en présence du président de la République Félix Faure la troisième salle Favart⁴⁰⁵. Si la durée de la reconstruction comme le bilan humain sont deux éléments majeurs qui différencient l'incendie de 1838 de celui de 1887, les débats parlementaires n'en permettent pas moins une approche comparée autour de quatre thèmes dont la permanence est frappante.

2.2 D'une salle Favart à l'autre : approche comparée des débats parlementaires

2.2.1 Faut-il reconstruire le théâtre ? La querelle topographique

Au lendemain de l'incendie de 1838, la reconstruction de la salle Favart au profit de l'Opéra-Comique est une évidence pour son directeur Crosnier, mais elle est loin d'être acquise. En effet, la société d'actionnaires-propriétaires de la salle Ventadour, représentée par Charles de Saint-Salvi, tente d'abord d'accueillir le Théâtre-Italien mais se ravise après l'échec des négociations avec Berlioz⁴⁰⁶. Elle reprend alors sa stratégie initiale, formulée dès 1837 dans une pétition adressée à la Chambre des députés,

⁴⁰¹ C 5730. Pétition des ouvriers de Paris enregistrée le 13 juillet 1887, déposée par le député du Pas-de-Calais Basly. On peut y voir une résonance de l'affaire Schnaebelé qui avait éclaté le 20 avril précédent.

⁴⁰² JO du 26 octobre 1888, p. 2302. L'expression est employée par Steenackers. Ce *no man's land* suscite l'inquiétude des commerçants qui pétitionnent à deux reprises en 1888 pour obtenir la reconstruction de la salle Favart au même endroit. Voir les références dans notre annexe n°2.

⁴⁰³ JO du 10 février 1893, p. 135. L'expression est employée à la tribune par le sénateur Bardoux, rapporteur d'un projet de loi pour la reconstruction à forfait de l'Opéra-Comique qui n'est pas adopté (cf. *infra*).

⁴⁰⁴ JO du 5 avril 1895, p. 360. Hippolyte Gomot (1838-1927) fut député du Puy-de-Dôme de 1881 à 1889 (Union républicaine) puis sénateur du même département de 1891 à 1920.

⁴⁰⁵ Cf. Albert Carré, *Souvenirs de théâtre*, *op. cit.*, p. 228-234. Initialement le projet de loi Faye (4 février 1888) prévoyait que la reconstruction serait achevée pour l'Exposition Universelle de 1889 !

⁴⁰⁶ Berlioz, associé à Henri de Ruolz, avait demandé le privilège du Théâtre-Italien qu'il s'engageait à exploiter sans subvention dans la salle Ventadour où à défaut, dans la salle Favart dont il prenait en charge la reconstruction à ses frais. Lettre du 29 mars 1838, citée dans Nicole Wild, *op. cit.*, p. 199.

consistant à faire valoir un privilège exclusif qui lui permettrait depuis la faillite de Ducis en juin 1830 d'exploiter l'Opéra-Comique dans sa salle pour une durée de trente ans⁴⁰⁷. Cette exigence est soutenue à la Chambre des députés par L'Herbette et Berryer le 20 juillet 1839 mais, de guerre lasse, les propriétaires de la salle Ventadour finissent par abandonner leur revendication⁴⁰⁸. Le bras de fer a donc été remporté par Crosnier, qui de son côté, a encouragé depuis le début l'installation définitive du Théâtre-Italien dans la salle Ventadour et pris le risque de ne pas renouveler le bail avec la salle de la Bourse à compter du 1^{er} mai 1840⁴⁰⁹. Cette capacité à manœuvrer lui permet de placer le gouvernement en position d'obligé à son égard, ce que l'exposé des motifs du projet de loi de 1839 légitime explicitement : « Nous n'avons pas à choisir entre plusieurs emplacements : un seul est aujourd'hui à notre disposition, celui de la salle Favart. Nous aurions désiré le rendre aux artistes italiens ; mais ils ont un asile provisoire, et l'Opéra-Comique n'en a pas [...]. Ajoutons que la salle Favart a été le berceau de l'Opéra-Comique ; qu'elle a été construite pour ce genre et même vendue à la charge de l'y maintenir. Ce sont des souvenirs que n'ont pas manqué de faire valoir les compositeurs dramatiques et les membres de la section de musique de l'Institut⁴¹⁰ ». Dans son rapport, Vitet complète l'argumentation en comparant la situation géographique exceptionnelle de la salle Favart, à proximité « des promenades et des lieux où se presse la foule des oisifs et des curieux », à celle de la salle Ventadour, certes « belle, grande et bien

⁴⁰⁷ C 2152. La pétition est rapportée le 3 juin 1837 par Duprat et fait l'objet d'un débat sur l'ordre du jour (voir AP (2^{ème} série), t. 102, p. 171-174). Les propriétaires de la salle Ventadour l'impriment en 1839 et la renvoient au ministre. Elle est conservée avec de nombreux documents sur cette affaire dans le carton AJ¹³ 1062.

⁴⁰⁸ Selon les propos du rapporteur Vitet tenus lors du débat, les propriétaires de la salle Ventadour auraient même renoncé explicitement à leur prétention lors d'une conférence tenue deux jours avant avec les députés appartenant à la commission chargée d'examiner le projet de loi. Le droit qu'ils excipaient afin d'accueillir l'Opéra-Comique n'est plus qu'une simple faveur qu'ils demandent. Pour la rendre possible, ils précisent qu'ils disposent d'une clause spéciale de résiliation avec Anténor Joly qui a loué leur salle à partir du 8 novembre 1838 pour abriter le Théâtre de la Renaissance. MU du 21 juillet 1839, p. 1469.

⁴⁰⁹ Crosnier a laissé sciemment les propriétaires du Théâtre du Vaudeville, détruit par un autre incendie dans la nuit du 16 au 17 juillet 1838, obtenir la salle de la Bourse à partir du 1^{er} mai 1840. C'est cette stratégie que vise le comte de La Ribosière lorsqu'il refuse à la Chambre des pairs que « l'Etat doit [sic] parer à la négligence et l'incurie du directeur de l'Opéra-Comique ». MU du 2 août 1839, p. 1575.

⁴¹⁰ AP (2^{ème} série), t. 126, p. 167. Séance du 20 juin 1839. Cet argument relève d'une forme d'instrumentalisation, « corrigée » peu après dans une brochure signée par Berton, Carafa et Spontini. Si les trois compositeurs membres de l'Institut défendaient le genre de l'opéra-comique comme vital, ils reprochaient à Crosnier d'avoir tout fait pour se retrouver dans cette situation d'obligé : « La direction de l'Opéra-Comique n'a plus le théâtre de la Bourse parce qu'elle n'a plus voulu l'avoir ». Par conséquent, ils demandaient en compensation de la reconstruction de la salle Favart à son profit l'abrogation du monopole du privilège d'exploitation de l'opéra-comique : « Nous ne réclamons en ce moment le partage du droit pour personne, nous demandons seulement au nom de tous, que ce droit cesse d'être aliéné au profit d'un seul ». *Reconstruction de la salle Favart. Observations à MM. les Membres de la Chambre des députés*, Paris, Imprimerie de Boulé, s.d, p. 4 et p. 6.

construite » mais « masquée par ces rues étroites qui l’enveloppent : le public ne la trouve pas sur son chemin, il faut qu’il vienne la chercher ». Si cette situation n’est pas pénalisante pour le public du Théâtre-Italien qui possède une « clientèle assurée », elle constituerait en revanche un obstacle rédhibitoire pour le « public flottant » de l’Opéra-Comique⁴¹¹.

Ce thème fait son retour au Parlement sous la III^e République. Dès 1876, Dautresmes le reprend avec la force de l’évidence : « La situation topographique de l’Opéra-Comique est incomparable. Vous savez, en effet, qu’il se trouve dans le centre élégant de Paris, et qu’il s’offre pour ainsi dire au public⁴¹² ». Pourtant, l’incendie de 1887 pose à nouveau la question du lien consubstantiel entre la salle Favart et l’Opéra-Comique : ce dernier peut-il prospérer ailleurs ? Parmi les salles sur les rangs pour accueillir le théâtre provisoirement – Vaudeville, Gaîté, Eden, Opéra, Ventadour – c’est finalement celle de l’ancien Théâtre-Lyrique, sise place du Châtelet, qui est choisie⁴¹³. Cette situation inquiète le ministre Spuller parce qu’elle remettrait en cause l’avenir même de l’Opéra-Comique, qu’il juge indissociable de la salle Favart⁴¹⁴. Au contraire, le marquis de la Ferronnays⁴¹⁵ s’appuie sur les transformations de son répertoire pour justifier un transfert définitif place du Châtelet : « Si donc le Théâtre-Lyrique a pu vivre sur l’emplacement actuel de l’Opéra-Comique, ce théâtre, dont le genre si éminemment français – puisque cette expression semble de rigueur en pareil cas – ne peut-il pas y prospérer également ? Le répertoire de la salle Boieldieu [*sic*] ne diffère que par le titre de ses pièces de celui qui se jouait sur la scène de la place du Châtelet pendant les dernières années de l’Empire⁴¹⁶ ». Trois ans plus tard, il ajoute que la nouvelle situation de l’Opéra-Comique, « sur la frontière du quartier latin », est très favorable puisqu’elle lui permet à la fois de conserver « toute son ancienne clientèle », tout en attirant les étudiants qui n’ont sur la rive gauche que le Théâtre Cluny et l’Odéon⁴¹⁷. D’autres

⁴¹¹ *MU* du 6 juillet 1839, p. 1249 (rapport du 3 juillet). Vitet reprend sa démonstration à la tribune le 20 juillet.

⁴¹² *JO* du 13 août 1876, p. 6335.

⁴¹³ Incendiée pendant la commune le 25 mai 1871, la salle a été reconstruite par Davioud en 1874. C’est l’actuel Théâtre de la Ville. Sur les autres propositions, voir l’audition du ministre Spuller devant la commission du budget 1888 (C 5381. Séance du 21 juillet 1887, f. 239-242). Six jours plus tard, un crédit de 500 000 francs est accordé pour installer l’Opéra-Comique dans une nouvelle salle, sans que celle-ci ne soit encore connue.

⁴¹⁴ *JO* du 26 octobre 1888, p. 2304.

⁴¹⁵ Henri Ferron de la Ferronnays (1842-1907) fut député de Loire-Inférieure de 1885 à 1907. Il s’inscrit à l’Union des droites pour son premier mandat puis se présente ensuite comme « conservateur indépendant » ou « conservateur catholique ».

⁴¹⁶ *JO* du 26 octobre 1888, p. 2305. Nous développerons l’analyse de cette intervention (et celles de 1889 et 1892) dans l’étude des transformations de l’opéra-comique considéré en tant que genre. cf. chapitre 7, I, §3.

⁴¹⁷ *JO* du 14 juillet 1892, p. 1235.

parlementaires plaident également en faveur de la place du Châtelet. Chassaing⁴¹⁸ dépose en ce sens une proposition de résolution dès le 6 mars 1890⁴¹⁹, et la réitère à la tribune le 13 juillet 1892⁴²⁰. Afin de lever l'objection du loyer mensuel de 80 000 francs payé par l'Opéra-Comique, il suggère que l'Etat rachète à la Ville de Paris la salle de l'ancien Théâtre-Lyrique, suggestion transformée en proposition formelle par Wallon lors du débat au Sénat⁴²¹. Toutefois, ces arguments artistiques et financiers ne résistent pas en face des partisans de la reconstruction de la salle Favart, qui agitent au besoin la menace d'un procès avec les héritiers de la famille Choiseul si le théâtre n'est pas reconstruit au même endroit⁴²². Reste à se mettre d'accord sur l'orientation de sa façade : loin d'être anecdotique, cet enjeu architectural cristallise les passions et se révèle un point d'achoppement inévitable de tous les projets de loi déposés.

2.2.2 La place ou le Boulevard ? La querelle de la façade

Pour tenir compte des préjugés et éviter d'être assimilés aux « saltimbanques » du boulevard, les Comédiens-Italiens avaient demandé dès 1783 à ce que la majestueuse façade à péristyle et colonnes ioniques de leur nouvelle salle tourne le dos au boulevard, manière pour eux de mettre en scène la dignité à laquelle ils aspiraient eu égard à leur statut de pensionnaires royaux. Après l'incendie de 1838, le second projet de loi déposé par Duchâtel pour reconstruire la salle Favart justifie le choix de ne pas élever de façade sur le Boulevard pour des raisons financières, le coût estimé pour le Trésor représentant un sacrifice de plus de trois millions : « Il nous a paru préférable de renoncer à un plan aussi coûteux. Nous n'avons besoin que d'un théâtre, nous n'avons pas voulu demander un monument⁴²³ ». Si le rapporteur Vitet cautionne le choix ministériel, Alexandre de

⁴¹⁸ Henri-Blaise Chassaing (1855-1908), docteur depuis 1879 fut d'abord conseiller municipal du 4^{ème} arrondissement (Saint-Merry) de 1884 à 1889 avant de devenir député radical-socialiste de la Seine entre 1889 et 1902. Il avait été élu toujours dans le 4^{ème} arrondissement, celui du Châtelet...

⁴¹⁹ JOdoc CD, Annexe n°423, p. 468.

⁴²⁰ JO du 14 juillet 1892, p. 1238-1239.

⁴²¹ JO du 10 février 1893, p. 140. Elle est refusée par 75 voix contre 141 (*Ibidem*, p. 151).

⁴²² Le ministre Fallières déclare aux sénateurs : « J'ai là, entre les mains, un papier timbré, pour appeler les choses par leur nom ; dans ce papier timbré, on rappelle qu'il y a plus d'un siècle la famille de Choiseul a fait l'abandon au roi de France de ce terrain afin d'y établir un Opéra-Comique et que, par conséquent, si la destination en était changée, la famille entendait reprendre la libre possession de cet immense emplacement ». JO du 19 juin 1889, p. 745. L'efficacité de cet argument ne paraît pas décisive dans les débats.

⁴²³ AP (2^{ème} série), t. 126, p. 168. La formule prend le contrepied exact de celle employée par Alexandre de Laborde lors du court débat sur le premier projet de loi l'année précédente : « Les théâtres sont des monuments dont on doit orner les aspects et les abords ; et lorsqu'on peut, dans celui-ci, l'embellir d'une façade sur la promenade publique, il serait honteux de la reconstruire justement sur les fondations anciennes, ainsi que le portait le projet de loi ». MU du 20 juin 1838, p. 1765.

Laborde réitère ses critiques avec bien plus de véhémence encore que l'année précédente : « Je dis qu'il y a barbarie à faire ce qu'on vous propose⁴²⁴ ! ». Vatout abonde dans le même sens : « Je ne conçois pas un théâtre royal adossé à un estaminet (*Oh ! oh !*) et flanqué de cinq ou six boutiques qui sont autant de causes d'incendie pour lui⁴²⁵ ». Le vicomte Siméon, rapporteur à la Chambre des pairs, exprime également sa préférence pour un projet plus monumental qui « eût présenté sous le rapport des arts, de la sûreté et de la commodité publique, et de l'ornement des boulevards, de si grands avantages, que je les regarde comme devant compenser une dépense qui, en définitive, n'eût été qu'une avance si, comme cela ne paraît pas douteux, le théâtre ainsi reconstruit dût donner une augmentation de produits qui eût bientôt permis à l'Etat de diminuer la subvention de 240 000 francs qu'il accorde aujourd'hui à l'Opéra-Comique ». Ses regrets se mêlent à l'espoir : « Ma conviction personnelle est qu'on perd une occasion favorable. Elle se représentera peut-être plus tard, et on fera alors ce que nous ne voulons pas faire aujourd'hui⁴²⁶ ».

C'est tout l'enjeu des débats après l'incendie de 1887, et la raison essentielle des « avortements successifs » des projets de loi. Le premier, déposé par Faye le 4 février 1888, reprend la logique du projet de 1839 déposé par Duchâtel et demande un crédit de 3 480 000 francs⁴²⁷. Il est torpillé au sein de la commission du budget à l'initiative de son rapporteur Maret précisément parce qu'il ne comporte pas de façade sur le boulevard⁴²⁸. Lockroy, qui a succédé à Faye, dépose un nouveau projet de loi ministériel le 7 juin suivant conforme à « celui que l'opinion est unanime à réclamer, et qui consiste à exproprier la maison du Boulevard, la rue Favart, la place Boieldieu et la rue Marivaux ». Le crédit demandé s'élève désormais à 6 500 000 francs, dont 2 500 000 francs pour la seule expropriation, mais doit permettre de répondre à un double objectif : sécuritaire – isoler complètement le théâtre – et architectural : donner au théâtre une façade sur le boulevard⁴²⁹. Après un cheminement parlementaire complexe

⁴²⁴ MU du 21 juillet 1839, p. 1468. Il avait commencé par regretter l'absence d'un conseil d'édilité pour superviser les choix architecturaux à l'égard des monuments de la capitale, puis s'était lancé dans une violente diatribe contre la première salle Favart : « Ce théâtre était placé de la manière la plus ridicule. Eh bien ! Le feu (eh mon Dieu ! Je le déplore), le feu nous a rendu le service de le détruire ». (*On rit*).

⁴²⁵ *Ibidem*, p. 1471.

⁴²⁶ MU du 1^{er} août 1839, p. 1565. On notera l'emploi de la première personne du singulier, fort rare dans un rapport parlementaire de l'époque. L'auteur se désolidarise-t-il de l'avis de la commission ?

⁴²⁷ JOdoc CD, Annexe n°2372, p. 200-201

⁴²⁸ C 5381. PV de la commission du budget 1888, séance du 22 mars 1888, f. 894. La proposition de Maret obtient une majorité de 6 voix contre 3. Le gouvernement retire officiellement son projet le 23 juin suivant.

⁴²⁹ JOdoc CD, Annexe n°2758, p. 121.

dû à des débats sur les modalités du choix de l'architecte et du financement⁴³⁰, le projet de loi est modifié de manière à obtenir un crédit de 30 000 francs destiné à couvrir les frais d'un concours pour la reconstruction. Si la Chambre des députés l'adopte malgré une opposition de poids⁴³¹, le Sénat recule devant le risque que la dépense totale explose – toujours le syndrome du « nouvel Opéra » – et le rejette à une écrasante majorité⁴³². Il semble donc acquis après ce débat que le gouvernement ne pourra proposer à l'avenir qu'un projet de « petit périmètre », c'est-à-dire que l'Opéra-Comique aura sa façade tournée vers la place Boieldieu. Pourtant, certains députés ne peuvent se résoudre à ce choix. Périer de Larsan déclare ne pas pouvoir voter les crédits dans ces conditions alors qu'il le ferait pour l'option du « grand périmètre », ce qui suscite l'agacement du ministre Léon Bourgeois qui a déposé un nouveau projet de loi en 1892 : « C'est le cercle vicieux dans lequel nous ne cessons de tourner⁴³³ ». Même après le choix de l'architecte par la voie du concours et l'adoption de la loi de finances du 28 avril 1893 qui accorde un crédit de 500 000 francs pour commencer les travaux, le débat n'est pas clos. Le 7 mai 1894, alors que la Chambre est censée avaliser un simple basculement des crédits non utilisés l'année précédente sur l'année en cours, Georges Berry intervient à la tribune pour demander une disposition additionnelle visant à orienter la façade côté boulevard⁴³⁴, en reprenant le double argument esthétique⁴³⁵ et sécuritaire⁴³⁶. Mesureur répond au premier en opposant la légitimité de l'histoire à la présente démagogie électoraliste : « Toute la question se résume en ceci : il s'agit de savoir, ainsi que nous l'ont laissé prévoir quelques interruptions, si la façade de l'Opéra-Comique, à Paris, sera tournée vers la circonscription de M. Berry ou si, au contraire, on lui conservera

⁴³⁰ Cf. *infra*. Le rapport de Steenackers est lu devant la Chambre des députés le 25 octobre 1888 et le débat s'engage aussitôt. Le projet est renvoyé à la commission, d'où un second rapport de Steenackers le 8 novembre 1888, suivi d'un avis de la commission du budget de Maret le 20 décembre. Steenackers rend un rapport supplémentaire (le troisième !) le 26 janvier 1889 et un nouveau débat a lieu à la Chambre le 4 février 1889.

⁴³¹ 231 députés votent pour, 143 contre (*JO* du 5 février 1889, p. 315-316).

⁴³² 33 sénateurs votent pour, 212 contre (*JO* du 19 juin 1889, p. 755-756).

⁴³³ *JO* du 14 juillet 1892, p. 1237.

⁴³⁴ Cette disposition reprend son projet de loi déposé le 22 janvier précédent, visant à obtenir un crédit supplémentaire de 1 800 000 francs pour obtenir la façade sur le Boulevard (*JOdoc* CD, Annexe n°296, p. 86).

⁴³⁵ « Il n'est pas douteux, au point de vue artistique, que l'Opéra-Comique, ce grand théâtre que vous subventionnez, mérite mieux que d'être caché dans un coin de la place Boieldieu et mis en quelque sorte au secret (*Mouvements divers*) ». *JO* du 8 juin 1894, p. 929. Même référence pour les citations suivantes.

⁴³⁶ Après avoir cité longuement des extraits du débat du 12 mai 1887 (interpellation de Steenackers et réponse de Berthelot), Berry dramatise : « Il s'agit de protéger vos électeurs, vos familles, vos femmes, vos enfants qui vont à l'Opéra-Comique, et qu'il ne faut pas exposer, comme en 1887, au plus terrible des incendies ».

l'emplacement qu'elle occupe depuis un siècle⁴³⁷ ». Quant à l'enjeu sécuritaire, Gamard affirme qu'une façade sur le boulevard n'aurait rien changé au nombre de victimes lors de l'incendie de 1887 : « On aurait été écrasé au lieu d'être asphyxié⁴³⁸ ». Les conditions nouvelles de sécurité devaient donc trouver leur place dans l'architecture intérieure du théâtre. Encore fallait-il décider par quelle procédure adopter les plans.

2.2.3 La Direction des Bâtiments civils ou le concours ? La querelle de l'architecte

Après l'incendie de 1838, la question du concours, alors inédite, ne se pose pas. Duchâtel rappelle devant les pairs la procédure suivie : « Il y a eu des plans en concurrence les uns avec les autres. Un plan a été fait par les architectes du gouvernement, et il y en a eu un autre fait par les architectes particuliers. Tous les deux s'élèvent à 1 500 000 francs. J'ajouterai qu'un plan avait été proposé à la Chambre des députés pour reconstruire, au moyen d'une concession, la salle Favart au profit du Théâtre-Italien, et qu'il s'élevait également à la somme de 1 500 000 francs⁴³⁹ ». Le choix final de Charpentier, contacté officieusement par Crosnier, peut paraître surprenant ; Félix Duban et Jacques Hittorff, qui avaient préparé les plans pour le gouvernement, semblaient favoris⁴⁴⁰. Se tenir en marge du *cursus honorum* académique n'apparaissait donc pas comme un facteur rédhibitoire pour se voir confier la reconstruction d'un théâtre subventionné.

Le choix du concours en 1860 pour le nouvel Opéra confirme ce constat et marque une étape fondamentale pour comprendre les débats sur la reconstruction de l'Opéra-Comique une génération plus tard. Au même titre que la façade sur le boulevard, le concours est une exigence que Maret parvient à imposer au sein de la commission du budget 1888 et qui débouche sur le projet de loi Lockroy⁴⁴¹. Voté par la chambre des députés, il est largement repoussé par le Sénat le 18 juin 1889 à l'initiative du rapporteur Emile Le Noël qui juge le concours aussi inutile sur la forme – les devis sont

⁴³⁷ Mesureur reprend également l'argument du « trou noir » : « Les Parisiens verraient avec peine qu'un nouveau monument vienne interrompre cette suite de magasins de luxe qui sont l'illumination même des boulevards et qu'une nouvelle « façade morte » vienne couper la ligne si lumineuse et si intéressante de nos boutiques ». Berry rétorque : « Les théâtres restent éclairés jusqu'à minuit ».

⁴³⁸ Georges Gamard (1837-1903), notaire, élu conseiller municipal du II^e arrondissement en 1881, fut député de Mayenne de 1892 à 1898. Il siégea à droite. Berry venait d'affirmer à l'emporte-pièce que « si on avait pu sortir par le boulevard, il y aurait eu cinquante victimes de moins ».

⁴³⁹ *MU* du 2 août 1839, p. 1576.

⁴⁴⁰ Marc Le Cœur, « Les salles lyriques de Charpentier » dans Béatrice de Andia et Géraldine Rideau (dir.), *Paris et ses théâtres. Architecture et décor*, Paris, Action de la Ville de Paris, 1998, p. 97-102.

⁴⁴¹ Pour les références, cf. *supra*.

prêts – que dangereux sur le fond – le risque de dérive budgétaire est plus grand car le coût de l'expropriation est difficile à évaluer à l'avance⁴⁴². La cause semble entendue et le gouvernement choisit prudemment de renoncer au concours lorsqu'il dépose le 12 avril 1892 un projet de loi qu'il veut définitif⁴⁴³. La Chambre des députés vote ce nouveau projet mais, par un renversement des rôles parlementaires, le Sénat refuse cette fois de l'accepter en l'état, précisément parce qu'il ne comprend pas le principe du concours ! Pour expliquer ce revirement, il faut prendre en compte deux pétitions, qui émanent respectivement des architectes diplômés par le gouvernement à Paris et de la société des architectes de province, adressées au Sénat pour obtenir la substitution du concours au projet de la direction des Bâtiments civils⁴⁴⁴. Cette doléance, qui peut se résumer par la formule-slogan – « la France de 1892 ne peut pas être moins libérale pour ses artistes que la France de 1860⁴⁴⁵ » – trouve un large écho lors du très long débat qui a lieu en séance plénière le 9 février 1893. Wallon voit dans le choix du gouvernement une menace potentielle pour « les destinées de l'architecture » : « Jusqu'à présent, la prééminence appartenait à l'art, l'exécution lui était subordonnée. Le projet de loi change tout cela. Les rôles sont renversés. On traite avec les entrepreneurs et ce sont eux qui fournissent des architectes⁴⁴⁶ ». Le risque de dérive commerciale que décrit Wallon est conclu par une interruption approbative du comte de Tréveneuc⁴⁴⁷ : « Très bien. C'est la mort de l'art ». François Dulac⁴⁴⁸ soutient également le concours non seulement parce qu'« un édifice de 3 500 000 francs » destiné à un théâtre « est l'œuvre la plus intéressante qu'on puisse offrir à l'étude des architectes », mais encore parce qu'il offre l'opportunité de donner un débouché aux anciens élèves des écoles d'art entretenus à grands frais par l'Etat⁴⁴⁹. Si le sénateur-architecte ne porte pas de jugement de valeur sur le plan proposé par Duvert et Charpentier, ses collègues Wallon et

⁴⁴² JO du 19 juin 1889, p. 745-748. Pour son rapport, voir JOdoc SE, Annexe n°161 (4 juin 1889), p. 249-250.

⁴⁴³ JOdoc CD, Annexe n°2076, p. 782-783. Il s'agit d'approuver la convention passée entre le gouvernement et quatre entrepreneurs de travaux publics associés (Guillot, Mozet, Delalonde et Léturgeon) pour reconstruire à forfait l'Opéra-Comique (cf. *infra*).

⁴⁴⁴ Ces deux pétitions sont reproduites *in extenso* dans le rapport de Bardoux bien que ce dernier y soit hostile. Voir JOdoc SE, Annexe n°30 (28 novembre 1892), p. 516-517.

⁴⁴⁵ *Ibidem*, p. 516. Pétition des architectes de Paris datée du 27 octobre 1892.

⁴⁴⁶ JO du 10 février 1893, p. 139.

⁴⁴⁷ Robert Chrestien, comte de Tréveneuc (1860-1940) fut député des Côtes-du-Nord de 1893 à 1898 puis sénateur du même département de 1901 à 1921. Il siégea toujours à droite.

⁴⁴⁸ François Dulac (1834-1901), architecte, fut sénateur de Saône-et-Loire de 1892 à 1900.

⁴⁴⁹ « La création d'un édifice de cette importance est une bonne fortune rare dans la vie d'un artiste. N'en jetons pas, je vous en prie, la conception et la réalisation à un entrepreneur, à un financier... Offrons-les au plus digne par le libre concours et nous ferons, j'en suis profondément convaincu, œuvre prudente, sage et essentiellement républicaine ». JO du 10 février 1893, p. 142-143. Monis reprend aussi cet argument.

Monis⁴⁵⁰ s'appuient sur leurs renseignements personnels pour affirmer qu' « il a été admis sans grand enthousiasme ». Filant une métaphore scolaire, Wallon le juge « passable » donc insuffisant pour un théâtre subventionné⁴⁵¹ tandis que Monis, qui a retrouvé le plan « dans les catacombes de la questure », va jusqu'à le qualifier d'« abominable », en lui opposant peu après « les lignes si nobles et si belles du Grand-Théâtre de Bordeaux⁴⁵² ». Les deux ministres présents, Charles Dupuy (Beaux-Arts) et Jules Viette (Travaux Publics) optent pour une même ligne de défense, reprise au rapporteur Bardoux : elle vise à repousser la demande du concours comme anti républicaine, parce qu'elle ne serait que la revendication d'un privilège au nom de la corporation des architectes. Dupuy affirme ainsi que « le droit de l'Etat est supérieur au droit des architectes », et que ces derniers « seraient mal venus à se plaindre de la République⁴⁵³ », tandis que Viette ironise : « C'est toujours le mot éternel de Molière : "il est interdit de mourir sans l'ordonnance de la faculté". Bientôt, nous ne pourrons plus construire sans l'ordonnance des architectes diplômés⁴⁵⁴ ». Le gouvernement est pourtant bien contraint d'accepter le principe du concours puisque celui-ci est voté sur la proposition de Monis, par 146 voix contre 77⁴⁵⁵. L'arrêté du 21 mars 1893 nomme une commission de 23 membres⁴⁵⁶ chargés d'examiner le programme du concours, précisé un mois plus tard dans un second arrêté⁴⁵⁷. Parmi les 81 projets retenus, celui de Louis Bernier l'emporte au second tour le 18 juillet suivant. Le jury souligne en particulier « une grande simplicité de disposition », « la mesure et la proportion du projet » et son coût qui « ne saurait donner lieu à des craintes de dépenses exagérées⁴⁵⁸ ». Les débats sur les modalités du financement furent tout aussi vifs.

⁴⁵⁰ Ernest Monis (1846-1929), avocat, fut député de Gironde de 1885 à 1889 (Union républicaine) puis sénateur du même département de 1891 à 1920.

⁴⁵¹ *JO* du 10 février 1893, p. 139-140.

⁴⁵² *Ibidem*, p. 146 et p. 149. Le sénateur de Gironde parvient à semer le doute sur la qualité du projet. Trarieux, rapporteur de la commission des finances, somme le directeur des Bâtiments civils Jules Comte de s'expliquer. Ce dernier, présent au Sénat comme commissaire du gouvernement, ne rassure pas vraiment lorsqu'il dissocie morale de conviction et morale de responsabilité pour refuser de donner son opinion : « Si j'en ai une personnellement, comme directeur des bâtiments civils je n'en puis avoir ». *Ibidem*, p. 147.

⁴⁵³ *Ibidem*, p. 141.

⁴⁵⁴ *Ibidem*, p. 143.

⁴⁵⁵ *Ibidem*, p. 151-152.

⁴⁵⁶ Elle comporte quatre parlementaires : deux sénateurs (Bardoux et Monis) et deux députés (Mensureur et Delaunay). Bardoux et Delaunay n'étaient pas favorable au concours.

⁴⁵⁷ Décret du 29 avril 1893 dans *JO. Lois et décrets* du 30 avril 1893, p. 2202-2204.

⁴⁵⁸ *JO. Lois et décrets* du 25 juillet 1893, p. 3860-3861. L'article 4 de l'arrêté du 29 avril précité stipulait que « les projets seront exposés avant et après le jugement ; dans l'intervalle de ces deux expositions, le jury, après avoir procédé à ses opérations, rédigera un rapport indiquant les motifs de ses décisions. Ce rapport sera

2.2.4 Adjudication ou forfait ? La querelle du financement

Le coût de reconstruction de l'Opéra-Comique varie du simple au double en fonction de l'option architecturale, comme le résume le tableau suivant⁴⁵⁹ :

Projets de reconstruction	1839	1888
« Petit périmètre » (sans expropriation et façade place Boieldieu)	1 500 000	3 500 000
« Grand périmètre » (expropriation et façade sur le boulevard)	3 000 000	6 500 000 à 8 000 000

En 1839, Duchâtel écarte le financement direct par l'Etat et justifie le choix de l'adjudication dans le projet de loi sur la reconstruction de la salle Favart :

Nous nous sommes arrêtés à la combinaison qui nous promettait le résultat le plus prompt et le plus assuré. Nous aurions pu, sans doute, vous demander un crédit pour reconstruire une salle aux frais de l'Etat. Mais nous avons pensé que, dans votre sollicitude pour les intérêts du Trésor, vous préféreriez un moyen qui ne lui impose aucune charge nouvelle. Ce moyen consiste à faire bâtir la salle aux frais d'un entrepreneur, en lui accordant un certain nombre d'années de jouissance [...]. Ce ne sera pas à un entrepreneur choisi par l'Administration que la concession sera faite. Une adjudication publique assurera à l'Etat tous les bénéfices de la concurrence. D'un autre côté, l'intérêt de l'art ne sera pas compromis ; car nous n'adjugerons pas avec l'entreprise de la construction le privilège de l'exploitation théâtrale⁴⁶⁰.

Un cahier des charges⁴⁶¹ est joint à l'adjudication et prévoit l'achèvement des travaux pour le 1^{er} mai 1840 sous peine d'une indemnité de 2 000 francs par jour de retard mais accorde trois avantages pour l'adjudicataire : une subvention de 300 000 francs égale au montant versé au Trésor par la compagnie d'assurance *Le Phénix* après l'incendie de 1838 ; la possibilité d'employer les matériaux de l'édifice incendié ; la disposition de la salle Louvois comme magasin de décors. Bien que ces dispositions soient critiquées par L'Herbette et le comte de la Riboisère comme défavorables à l'Etat, le projet n'en est pas moins voté, fût-ce à une courte majorité⁴⁶², et l'adjudication accordée à Cerfbeer, moyennant une concession de 39 années et 8 mois de jouissance.

publié au *Journal officiel* avant la fin de la seconde exposition ». Voir aussi Marc Le Cœur, « L'Opéra-Comique et sa reconstruction » dans Béatrice de Andia et Géraldine Rideau (dir.), *Paris et ses théâtres, op. cit.*, p. 103-110.

⁴⁵⁹ Les sources ont déjà été citées : il s'agit du rapport de Vitet sur le projet de loi Duchâtel (3 juillet 1839), du projet de loi Faye (4 février 1888) et du projet de loi Lockroy (7 juin 1888).

⁴⁶⁰ AP (2^{ème} série), t. 126, p. 167. La dernière disposition suit la recommandation de la commission des théâtres royaux qui avait conclu dans le cas contraire « que cette mesure, dangereuse pour l'Opéra-Comique en particulier, pourrait en outre compromettre le vote de la subvention théâtrale ; qu'il est évident, en effet, que si le ministre de l'Intérieur donne l'exemple de mettre au rabais une direction de théâtre subventionné pour obtenir la reconstruction d'une salle, on sera fondé à demander l'application du même système aux autres théâtres royaux, pour obtenir, d'abord une diminution, et ensuite, la suppression totale des subventions ». F²¹ 1092. Rapport adressé au ministre de l'Intérieur le 15 juin 1839, soit cinq jours avant le dépôt du projet de loi.

⁴⁶¹ AP (2^{ème} série), t. 126, p. 167-169. *Le Moniteur* ne le reproduit pas.

⁴⁶² 153 voix contre 80 à la Chambre des députés (*MU* du 22 juillet 1839, p. 1490) et 62 voix contre 44 à la Chambre des pairs (*MU* du 2 août 1839, p. 1576).

Après l'incendie de 1887, l'Etat oscille entre la tentation de traiter directement avec un entrepreneur – le marché de gré à gré ou forfait – et le recours à l'adjudication. Il choisit la première option dans les projets Faye (4 février 1888), Fallières (18 janvier 1890) et Bourgeois (12 avril 1892), tandis que le projet Lockroy (7 juin 1888) privilégie la seconde. L'élément déterminant qui décide du forfait ou de l'adjudication s'explique par le choix antécédent de l'architecte : le concours implique presque nécessairement l'adjudication tandis que le forfait est conçu en fonction de plans et devis déjà arrêtés. De ce point de vue, le débat qui a lieu au Sénat le 9 février 1893 constitue une sorte de paradigme. Bardoux défend la rigueur budgétaire qui découle de la convention signée le 25 juin 1892 avec quatre entrepreneurs de travaux publics puisqu'« il n'y pas eu moins de sept rapports sur les plans et devis qui ont été soumis par MM. Guillotin et consorts au conseil supérieur des bâtiments civils ». Par conséquent, le gouvernement est censé avoir des garanties solides pour que les prévisions ne soient pas dépassées. Monis n'en croit rien et se livre à une critique très détaillée des devis qu'il juge surévalués, en s'appuyant notamment sur une comparaison des prix de revient qu'il puise dans le traité d'Alphonse Gosset, architecte du Grand Théâtre de Reims⁴⁶³. Cette bataille de chiffres n'a d'autre but que de démontrer la supériorité de l'adjudication qu'il érige en modèle historique pluriséculaire, dans un *continuum* allant de Louis XIV à la III^e République⁴⁶⁴. Dulac s'était contenté plus modestement de se référer au seul projet de loi de 1839 : « Nous ne pouvons être moins libéraux que la royauté de Juillet⁴⁶⁵ ». Au final, l'adoption du concours est logiquement suivi du choix de l'adjudication, consacrée par loi de finances du 28 avril 1893 qui fixe la dépense totale à 3 500 000 francs⁴⁶⁶. Elle sera toutefois complétée par la loi du 6 avril 1898 qui autorise le ministre des Beaux-Arts à entreprendre des travaux dont la dépense totale ne pourra dépasser 920 000 francs⁴⁶⁷.

⁴⁶³ JO du 10 février 1893, p. 144. Les chiffres sont tirés de Alphonse Gosset, *Traité de la construction des théâtres*, Paris, Librairie Polytechnique Baudry et Cie, 1886, p. 121-122. Ses notes sont quelque peu embrouillées puisqu'il évoque à la tribune *La Construction des théâtres modernes* d'Alexandre [sic] Gosset !

⁴⁶⁴ « Est-ce que ce n'est pas sous Louis XIV que Colbert, que Vauban, ont posé ce principe d'établir le concours et la publicité pour les travaux publics ? Et vous voulez, deux cents ans après ces grands exemples ; cinquante ans après l'ordonnance de 1836, que nous nous laissions aller à ces mouvements de faiblesse qu'on sollicite de nous ? ». *Ibidem*, p. 146. Sur l'ordonnance royale du 4 décembre 1836 « portant règlement sur les marchés passés au nom de l'Etat », voir Duvergier, *Collection complète des lois [...], op. cit [1836]*, p. 487-489.

⁴⁶⁵ *Ibidem*, p. 143.

⁴⁶⁶ Duvergier, *op. cit [1893]*, p. 79.

⁴⁶⁷ Duvergier, *op. cit, [1898]*, p. 131.

La conclusion parlementaire des débats sur la reconstruction de l'Opéra-Comique après les incendies de 1838 et 1887 permet de dégager trois points communs et une différence majeure. Un consensus politique très laborieux a fini par être obtenu sur l'emplacement (la salle Favart), l'architecture (le maintien d'une façade tournée vers la place Boieldieu) et le financement (l'adjudication). En revanche, le choix du concours, impensable sous la monarchie de Juillet, triomphe sous la III^e République. Si l'impulsion initiale qu'il donne à l'occasion de la construction du « nouvel Opéra » est prolongée pour reconstruire la seconde scène lyrique subventionnée, l'appréciation finale est bien différente : là où le concours paraissait une avancée démocratique en 1860, il est devenu rétrospectivement un symptôme des méfaits de la camaraderie. C'est pourquoi la construction de la troisième salle Favart par Bernier intervient parfois comme un « repoussoir » dans les débats postérieurs, à commencer par ceux qui concernent la reconstruction du Théâtre-Français.

3 Le Théâtre-Français

Treize ans après l'incendie de la deuxième salle Favart, une autre salle célèbre est ravagée par les flammes. Le 8 mars 1900, un incendie se déclare au Théâtre-Français pendant les répétitions de *Bajazet* et détruit une grande partie de l'édifice, provoquant la mort de la jeune actrice Jane Henriot⁴⁶⁸. Dès le lendemain, le député Alexis Muzet⁴⁶⁹ interpelle le ministre des Beaux-Arts sur « les conséquences de l'incendie du Théâtre-Français et les mesures urgentes qu'il entend prendre⁴⁷⁰ ». Ce débat est d'abord l'occasion de rappeler la portée de l'événement en insistant sur la renommée acquise par la « maison de Molière » à grand renfort d'envolées nationalistes. Paschal Grousset⁴⁷¹ se démarque de l'interpellateur qu'il accuse, au nom de considérations

⁴⁶⁸ Le député Emmanuel Arène relate les circonstances de sa mort et lui rend un bel hommage dans *Le Figaro* du 9 mars, veille de ses obsèques. L'actrice Béatrix Dussane, âgée de douze ans au moment des faits et qui entra comme pensionnaire à la Comédie-Française trois ans plus tard, évoque rétrospectivement l'événement avec finesse : « Le convoi funèbre de la petite Henriot sera suivi par une foule immense [...]. Autour de ce tragique destin d'une jeune fille s'est cristallisé un chagrin collectif d'un autre ordre. Le Théâtre-Français incendié, à quelques semaines de l'ouverture de l'Exposition universelle, c'est une manière de deuil national, plus particulièrement un de ces deuils de Paris, comme, tout à coup, la ville peut les ressentir, et sait les manifester ». Béatrix Dussane, *Dieux des planches*, Paris, Flammarion, 1964, p. 17-18.

⁴⁶⁹ Alexis Muzet (1843-1934) fut élu conseiller municipal de Paris et conseiller général de la Seine en 1884 avant de devenir député du 1^{er} arrondissement de Paris entre 1898 et 1902.

⁴⁷⁰ *JO* du 10 mars 1900, p. 813-816. Les citations qui suivent en sont extraites.

⁴⁷¹ Paschal Grousset (1844-1909) fut membre de la Commune et condamné à la déportation en 1872. Il s'enfuit avec Rochefort en 1874, se réfugie en Angleterre et rentre en France en 1880 à la faveur de la loi d'amnistie.

électorales, d'avoir réduit l'incendie à un désastre particulier au 1^{er} arrondissement : « L'incendie de la Comédie-Française est en réalité un désastre national (*Applaudissements*), et on peut même dire international. Les témoignages de sympathie que nous recevons de toutes les capitales de l'univers et qui arrivent au ministre de l'Instruction publique et à la Comédie-Française sont là pour nous le prouver et nous montrer la grande place que tient dans le monde la Comédie-Française (*Très bien ! très bien*)⁴⁷² ». Si l'éloge fait consensus et constitue l'avvers de la médaille, la polémique sur les responsabilités du sinistre en est l'envers. Après avoir associé la Chambre à l'hommage rendu à Mlle Henriot, Muzet se fait l'écho des inquiétudes du public sur la sécurité dans les théâtres face au risque d'incendie et pointe du doigt « les responsabilités assez graves » que l'Etat semble avoir à première vue : « On dit – a-t-on tort ? a-t-on raison ? – que si les théâtres non subventionnés sont sous le coup de toutes les ordonnances de police, des prescriptions de la commission supérieure des incendies, si on impose, et avec raison, des conditions extrêmement dures aux directeurs de ces établissements, les théâtres subventionnés, au contraire, s'affranchissent de ces prescriptions ». Grousset examine les origines de l'incendie pour l'attribuer « beaucoup plus probablement à des vices organiques qu'à des causes procédant d'une absence de surveillance », et évoque en particulier le mode d'éclairage – les fils électriques enveloppés de gutta-percha – et l'organisation du corps des sapeurs-pompiers, casernés dans des quartiers éloignés les uns des autres et composés de soldats qui ne sont pas des professionnels. Devant les critiques émises avec tact par Girou sur l'application des prescriptions de la commission spéciale des théâtres chargée de la sécurité contre les incendies⁴⁷³, Leygues tente d'abord d'opposer la raison aux passions : « Quand des catastrophes comme celle qui fait l'objet de ce débat se produisent, on voudrait immédiatement connaître les causes qui les ont produites. Chacun donne son explication de très bonne foi. On cherche des coupables, des responsables. En passant de bouche en bouche, les hypothèses deviennent des réalités ; et ainsi des erreurs circulent, des légendes se créent, que vient détruire bientôt le simple examen des faits poursuivi avec

Après un échec aux législatives de 1881 où il se présente en Corse, il devient député du 12^e arrondissement de Paris de 1893 à 1909. Il siège avec les radicaux-socialistes jusqu'en 1906, avant de rejoindre les socialistes.

⁴⁷² Leygues commence son discours sur un ton très similaire : « Messieurs, l'incendie du Théâtre-Français est un désastre dont l'étranger comme la France a dès la première heure mesuré toute l'étendue ; les adresses que nous recevons de tous les points du monde en témoignent éloquemment ».

⁴⁷³ Georges Girou (1860-1916) en fit partie en tant que conseiller municipal élu en 1890. Il devint ensuite député de la Seine (14^e arrondissement de Paris) entre 1898 et 1902 et s'inscrit au groupe des indépendants.

sang-froid et impartialité⁴⁷⁴ ». Puis il passe en revue les principales causes invoquées par l'opinion publique – les calorifères, le rideau de fer, la nature des matériaux – pour les réfuter les unes après les autres. Enfin, le ministre annonce le dépôt de deux projets de loi, l'un pour prévoir la reconstruction du Théâtre-Français, l'autre pour assurer la continuité des représentations dans l'intervalle.

Le premier, déposé dès le 12 mars, prévoit un crédit de 2 200 000 francs afin de reconstruire au même endroit la salle édifée entre 1785 et 1790 par Victor Louis⁴⁷⁵, et annonce que « rien ne sera négligé pour que les travaux soient poussés avec la plus grande activité, jour et nuit, de façon qu'ils soient complètement achevés avant la fin de l'Exposition universelle et que la première représentation ait lieu le 14 juillet prochain dans la salle reconstruite »⁴⁷⁶. Ce projet de loi est rapporté par Dujardin-Beaumetz le 19 mars⁴⁷⁷, le jour même où s'engage le débat à la Chambre⁴⁷⁸. Lors de la discussion générale, Stanislas Ferrand⁴⁷⁹ formule une triple critique. Critique technique : la préoccupation de reconstituer le Théâtre-Français sur les plans de Louis est une illusion rétrospective compte-tenu de ses transformations successives, et surtout elle ne prévoit pas de dégagements suffisants du point de vue de la sécurité des spectateurs. Le député-architecte réclame donc l'isolement complet du Théâtre-Français sur ses quatre façades. Critique financière : les devis ne sont pas arrêtés et le gouvernement a en outre supprimé l'adjudication – « la règle tutélaire par excellence » – au profit de marchés

⁴⁷⁴ Leygues venait d'affirmer que « l'entretien du théâtre, son aménagement, ses moyens de défense contre l'incendie ne paraissent donc rien laisser à désirer. Le procès-verbal de la sous-commission des théâtres qui a visité la Comédie-Française à la date du 7 mars, la veille du sinistre, en fait foi » (*Mouvements divers*). Ludovic Gervaise interrompt : « Alors elle avait les yeux bandés ! ».

⁴⁷⁵ Leygues avait fixé cette ligne directrice lors de l'interpellation du 9 mars : « Il faut simplement reconstituer le Théâtre-Français dans son état primitif (*Très bien !*), reconstituer la salle de Louis, qui n'était pas somptueuse, mais qui était, ce qui vaut mieux, simple, claire, d'une élégance bien française (*Très bien ! très bien !*). Il m'a semblé aussi qu'en élevant un théâtre nouveau sur des plans nouveaux nous chasserions les vieux souvenirs qui vivaient dans l'ancien, que nous manquerions en quelque sorte à la piété et au respect dus à l'illustre Maison, et que nous augmenterions le deuil public en faisant disparaître à jamais, du moins dans son cadre familial, l'une de nos institutions nationales les plus glorieuses, l'un des coins les plus chers de notre vieux Paris » (*Très bien ! très bien !*). JO du 10 mars 1900, p. 816.

⁴⁷⁶ JOdoc CD, Annexe n°1511 (12 mars 1900), p. 671.

⁴⁷⁷ JOdoc CD, Annexe n°1528 (19 mars 1900), p. 708-713. Ce rapport fait le point sur l'état exact des dégâts causés par l'incendie, le programme de restauration – d'où une mise en perspective historique de la salle –, les assurances, les circonstances du drame et les prescriptions en matière de sécurité publique, qui démontrent un grand écart entre la théorie et la pratique. Le rapporteur termine sur une longue digression à propos de la menace identique qui plane sur le Louvre.

⁴⁷⁸ JO du 20 mars 1900, p. 932-937.

⁴⁷⁹ Stanislas Ferrand (1844-1913) entra au conseil général de la Seine en 1896 avant de devenir député entre 1898 et 1902. Il s'inscrit au groupe de la défense nationale. Ses interventions « techniques » doivent beaucoup à son métier d'architecte-ingénieur qui l'amènèrent à fonder et diriger le journal *Le Bâtiment*.

passés de gré à gré pour accélérer la reconstruction. Critique architecturale : si Ferrand rejette le concours « où la camaraderie joue un si grand rôle », il n'en demande pas moins « un concours de voies et moyens d'idées » pour tenir compte des progrès accomplis dans l'art de bâtir les théâtres modernes et donner un gage de reconnaissance à l'enseignement officiel des Beaux-Arts⁴⁸⁰. La discussion des articles permet ensuite à Edouard Vaillant de faire voter un amendement pour inscrire dans la loi des prescriptions visant à garantir la sécurité des spectateurs⁴⁸¹, tandis que Modeste Leroy fait part de ses inquiétudes sur d'éventuels crédits supplémentaires en se référant à l'exemple récent de l'Opéra-Comique. Le projet de loi est voté à une écrasante majorité⁴⁸² mais le débat est encore suivi de deux questions adressées à Leygues, resté silencieux jusqu'alors. Muzet défend explicitement l'intérêt de ses électeurs et demande que les commerçants expropriés parce qu'ils possédaient des boutiques jouxtant le Théâtre-Français soient indemnisés⁴⁸³. Quant à Lachaud⁴⁸⁴, il se livre à un interminable catalogue de mesures hygiénistes draconiennes : tentures, boiseries et moulures, revêtement du sol, fauteuil, aération de la salle, tout y passe, du sol au plafond⁴⁸⁵ ! Ayant épuisé la patience de ses collègues, il s'attire une réponse ministérielle qui commence par la bienveillance et se termine par l'ironie : « Il me serait impossible de prendre devant la Chambre l'engagement de traiter la construction d'un théâtre comme celle d'un sanatorium (*Très bien ! très bien !*)⁴⁸⁶ ».

Avant cette digression hygiéniste imprévue, la Chambre avait voté à l'unanimité un second projet de loi qui accordait un crédit de 220 000 francs afin de pourvoir à

⁴⁸⁰ « Vous ne pouvez pas contester que depuis près d'un siècle l'art de bâtir a fait des progrès immenses ; des éléments nouveaux de construction sont venus apporter leur contingent de solutions économiques. Le fer, le ciment armé, les matériaux incombustibles, datent d'hier, et leur emploi exigent des talents jeunes, des architectes, épris d'un idéal nouveau (*Très bien ! très bien ! sur divers bancs*) ».

⁴⁸¹ « Tous les matériaux de construction, objets mobiliers, tentures, décors, devront être incombustibles ou rendus incombustibles. Les bois dont on ne pourrait éviter l'emploi seront, suivant le cas, ignifugés ou injectés et tous les décors seront ignifugés. Des dégagements de facile accès seront ménagés pour une évacuation rapide du public ». Ces prescriptions existent déjà dans les ordonnances de police mais ne sont pas appliquées.

⁴⁸² 504 voix pour, 4 contre. *JO* du 20 mars, 1900, p. 944-945.

⁴⁸³ Cette indemnité sera fixée à 535 000 francs, dont on trouvera la répartition détaillée dans le rapport sur le budget des Beaux-Arts 1901 de Georges Berger. *JO* doc CD, Annexe n°1857 (10 juillet 1900), p. 1817-1818.

⁴⁸⁴ Edouard Lachaud (1857-1923), docteur en médecine et officier d'Académie, fut député radical de la Corrèze de 1898 à 1919.

⁴⁸⁵ Dans sa chasse au microbe, Lachaud réclame la suppression complète des tapis, remplacés par du linoléum ou du caoutchouc [*sic !*], et se livre au passage à une envolée aussi lyrique qu'effrayante sur le devenir du crachat du spectateur. Si l'on ajoute parmi les mesures qu'il préconise contre l'incendie tous les fils électriques apparents, on se plaît à imaginer l'aspect intérieur de la salle...

⁴⁸⁶ Louis Lagasse venait de devancer la pensée de Leygues en l'interrompant de façon savoureuse : « Où il y a trop d'hygiène, il n'y a plus de plaisir (*On rit*) ». En résumé, Lachaud, c'est Michou... l'hygiène en plus !

l'installation provisoire du Théâtre-Français à l'Odéon. Dans l'urgence, l'Opéra avait d'abord accueilli les Comédiens-Français pour quelques représentations mais le gouvernement proposait dès le 13 mars une combinaison plus adéquate : la Comédie-Française s'installerait à l'Odéon à partir du 19 mars, et le Second Théâtre-Français donnerait ses représentations au Gymnase jusqu'au 1^{er} septembre⁴⁸⁷. Dans les faits, la Comédie-Française inaugure son transfert à l'Odéon le 25 mars avec *Le Mariage de Figaro*, avant de donner des représentations en matinées au Trocadéro du 13 juillet au 26 octobre pendant l'Exposition universelle. La troupe de l'Odéon ayant réintégré son théâtre dès le 29 septembre, la Comédie-Française poursuit les étapes de son « roman tragique⁴⁸⁸ » au Nouveau Théâtre (13-31 octobre) puis au Théâtre Sarah Bernhardt⁴⁸⁹. Enfin, le 29 décembre 1900, une soirée de gala marque l'inauguration de la nouvelle salle Richelieu. Edifiée sur les plans de l'architecte Julien Guadet, elle renoue le lien centenaire entre un lieu et son public dont l'enracinement sera souligné par Béatrix Dussane : « La Comédie est un peu comparable à ces vénérables et solides maisons de commerce qui s'enorgueillissent de ne pas lancer de succursales, et qui attendent noblement l'hommage ponctuel de leur clientèle⁴⁹⁰ ».

Demeurant fidèle à sa salle comme à son organisation en société, la Comédie-Française se distingue à l'aube du XX^e siècle des autres théâtres subventionnés qui ont tous adopté le modèle de la régie intéressée. Les directeurs-entrepreneurs acceptent en échange de leur nomination un cahier des charges qui imposent un ensemble d'obligations croissantes au fil du siècle, ce qui implique en retour une surveillance de leur exécution de plus en plus difficile. Le député Denécheau résume ironiquement ce dilemme à l'égard de l'Odéon mais la remarque vaut aussi pour l'Opéra et l'Opéra-Comique : « Si on faisait respecter le cahier des charges, il n'y aurait pas de direction possible⁴⁹¹ ! ». Dans cette optique, le contrôle que les parlementaires entendent exercer sur le renouvellement des traités et le respect de leurs clauses reflète exactement la

⁴⁸⁷ JOdoc CD, Annexe n°1513 (13 mars 1900), p. 671-672. Comme celui sur la reconstruction du théâtre, le projet de loi est rapporté par Dujardin-Beaumetz. JOdoc CD n°1529 (19 mars 1900), p. 713. La location du Théâtre du Gymnase représentait à elle seule 150 000 francs.

⁴⁸⁸ JOdoc CD, *op. cit.*, p. 1817-1818. Le rapporteur Berger prend le contrepied des « revuistes » qui s'amusaient à partir du nomadisme des Comédiens-Français à broder sur la référence du *Roman comique* de Scarron.

⁴⁸⁹ il s'agit de la salle de la place du Châtelet déjà occupée par l'Opéra-Comique après l'incendie de 1887, jusqu'en 1898.

⁴⁹⁰ Béatrix Dussane, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁹¹ JO du 29 novembre 1896, p. 1831.

trajectoire sinueuse du parlementarisme, fluctuant entre progrès et régression, à la fois d'un régime politique à l'autre, et au sein d'un même régime. Sous la III^e République, la tentation du « parlementarisme absolu » dont la commission du budget est le pivot se retrouve en matière théâtrale mais finit par avorter. La nomination du directeur, la négociation des articles du cahier des charges et les sanctions sous forme d'amendes demeurent une prérogative de l'administration, même si la pression parlementaire est indéniablement plus forte et se traduit par trois modalités différentes. Sanctionner financièrement un directeur-entrepreneur est une mesure extrême qui ne se produit qu'une seule fois, en 1888 : à l'initiative de Cousset, les députés opèrent un retranchement de 50 000 francs sur la subvention de l'Opéra à la suite du scandale du trafic de billets lié aux représentations de galas d'Adelina Patti dans *Roméo et Juliette*⁴⁹² ; interpellé à la tribune est une seconde option à laquelle Millevoye, Meunier et Levraud ont recours de façon effective en 1906, mais seulement intentionnelle les années suivantes faute de temps pour engager le débat à la Chambre ; enfin constituer un groupe d'intérêt – en l'occurrence le Groupe de l'Art – est un moyen de pérenniser l'exercice d'une sorte de droit de regard informel. Quant aux débats sur la reconstruction des théâtres subventionnés, ils sont également marqués par une volonté de renforcer le contrôle parlementaire sur les décisions de l'administration, et touchent à des enjeux relevant autant de considérations financières qu'architecturales ou artistiques. Ils se prêtent donc à des digressions qu'il convient désormais d'analyser de façon systématique parce qu'elles constituent un autre trait caractéristique des débats parlementaires sur le théâtre.

⁴⁹² Cf. chapitre 9, II, §2.2.

Chapitre 6 : la question théâtrale instrumentalisée : des débats dévoyés

Les débats parlementaires, quelle que soit la question débattue, sont souvent propices à des digressions. En effet, certains orateurs veulent placer délibérément la discussion sur un autre terrain que celui strictement délimité par l'ordre du jour, ce qui suscite généralement l'agacement de nombreux parlementaires interpellant leur collègue jugé hors-sujet à la tribune par un cri récurrent : « A la question ! ». Or, le théâtre se prête particulièrement bien à ce type de situation, que l'on peut répartir schématiquement en trois catégories. Tout d'abord, les débats sur les subventions théâtrales peuvent servir de prétexte pour exposer d'autres priorités budgétaires, ce qui est fréquent pour ceux qui ont leur marotte, et inévitable chez les parlementaires « encyclopédistes »¹. Les débats sur la censure sont ensuite l'occasion d'instrumentaliser la liberté théâtrale à des fins idéologiques : il peut s'agir de politiser la notion esthétique de décadence du théâtre (celle-ci étant considérée comme le fruit de la censure), lier censure dramatique et censure de la presse pour revenir de façon détournée à un débat sur une actualité brûlante (telle la répression des révoltes à Lyon et Paris en 1834) ou encore mettre en jeu la légitimité même de la République à travers ses origines révolutionnaires (le débat sur l'interdiction de *Thermidor* de Sardou en 1891). Enfin, la réflexion parallèle sur le statut du comédien et la laïcisation de l'art place le théâtre au cœur de la « question laïque » qui se pose avec acuité tout au long du XIX^e siècle, et interroge par contrecoup l'opportunité de séparer aussi les théâtres et l'Etat, c'est-à-dire la fin du régime des subventions.

I Les digressions internes au débat : le théâtre comme scène pour exposer d'autres priorités budgétaires ?

1 Priorités économiques : l'agriculture et l'industrie

Sous la Restauration, la discussion générale du budget se prête particulièrement par sa forme à ce que les députés exposent des questions variées lors de longs discours².

¹ Cf. P. Bernard, *Physiologie du député*, op. cit, p. 36-39. Le chapitre XII de l'ouvrage leur est consacré. L'auteur leur reproche « de trop prendre au pied de la lettre cet axiome ci-devant célèbre : *Tout est dans tout*. Comme le moment qu'ils choisissent d'ordinaire pour se hisser à la tribune est celui des *discussions générales*, ils donnent carrière à toutes leurs connaissances, et, au lieu de lire un discours, publient une *encyclopédie* tout simplement ». *Ibidem*, p. 37. Souligné par l'auteur.

² Voir la théorisation qu'en fait le député ultra Bertier de Sauvigny : « Nous inclinons à penser avec un des orateurs qu'il est utile de trouver à l'entrée du budget une espèce de péristyle où les hautes questions se

Leroux-Duchatelet³ aborde ainsi de biais la question théâtrale le 1^{er} avril 1823 : « Il m'est impossible de garder le silence sur la subvention des théâtres, on doit au moins la réduire. Cette somme sur les jeux doit être employée plus utilement ; on retranche tout à l'agriculture, et on prodigue à pleines mains pour entretenir l'oisiveté et la paresse⁴ ». Il propose en conséquence un amendement visant à réduire les subventions théâtrales de 500 000 francs, total qu'il veut affecter « à l'encouragement du commerce, de l'agriculture, aux écoles de Châlons et d'Angers ». Au cours de la même séance, Hyde de Neuville souhaite également « réduire cette énorme dépense » que représente la somme de 1 660 000 francs allouée aux théâtres royaux, pour encourager l'industrie : « Otons, Messieurs, quelques centaines de mille francs aux chanteurs et déclamateurs, et donnons-les à l'industrie. Le meilleur instrument de musique ne saurait valoir une bonne machine à filer le chanvre ou le lin. Les Anglais n'ont pas le premier Opéra du monde, mais ils ont porté leurs manufactures au dernier point de perfection et l'on peut dire que chaque jour ils apprennent à l'Europe qu'il n'y a de mine vraiment riche, vraiment inépuisable, que l'industrie⁵ ». La comparaison semble avoir trouvé un écho parmi les préoccupations de la Chambre puisque celle-ci vote quelques jours plus tard son amendement consistant à retrancher 200 000 francs sur la subvention, au grand dam de la Maison du Roi qui doit compenser les pertes annuelles sur la liste civile⁶.

Par la suite, c'est l'agriculture qui constitue l'une des grandes priorités opposées au caractère somptuaire et inutile des subventions théâtrales. Après avoir écouté le long échange entre Auguis et le ministre Montalivet, Jean Barre⁷ tire une conclusion très personnelle du débat du 29 juin 1837 : « J'ai été très édifié de tout ce qui a été avancé à cette tribune. Je me tiens pour dit que les théâtres sont chose utile et chose fort importante pour la civilisation. Cependant, comme il ne faut pas que les Beaux-Arts

discutent comme sous les arches du Portique, où les esprits, forts en principe, en morale, en politique, en économie publique, sans s'être attachés à la vérification stérile des chiffres, puissent apporter le tribut de leurs lumières générales au lieu d'être obligés de les disposer ou de les hasarder mal à propos dans la discussion froide et minutieuse des articles ; enfin où les amendements puissent se concevoir et se présenter au lieu de venir embarrasser impromptu cette discussion ; jurisprudence que la Chambre ne saurait trop consacrer jusqu'à ce que son règlement l'ait érigée en loi ». *AP* (2^{ème} série), t. 42, p. 95. Séance du 9 juillet 1824.

³ Louis Leroux-Duchatelet (1763-1834) fut député du Pas-de-Calais à la « Chambre introuvable » puis de 1821 à 1827. Il siégea avec la majorité ministérielle.

⁴ *AP* (2^{ème} série), t. 39, p. 68. Il vise en particulier le Conservatoire (cf. chapitre 9, I §2).

⁵ *Ibidem*, p. 83.

⁶ Cf. chapitre 2, I, §2.2.

⁷ Jean Barre (1796-1871) fut député d'Eure-et-Loir de 1836 à 1837 et siégea avec la majorité. Il était alors propriétaire-agriculteur. Entre 1849 et 1851, il siégea à l'Assemblée législative avec les conservateurs mais comme représentant de Seine-et-Oise.

envahissent le domaine du budget, que l'agriculture est aussi un art libéral (*Rire général*), et que vous avez destiné une augmentation de 236 000 francs à l'encouragement de l'agriculture, je demande que la somme affectée à l'encouragement des théâtres soit diminuée d'autant, afin que le chiffre du budget ne soit pas augmenté⁸ ». Sa proposition, mise aux voix, n'est pas adoptée, mais Barre récidive lors de son nouveau mandat à l'Assemblée législative. Il s'oppose à la proposition de Berryer rétablir la subvention allouée au Théâtre-Italien au motif que « tous nos ouvriers de la campagne, nos batteurs en grange, comme tous les autres, et ceux-là ont du mal, je vous en réponds, seront obligés de supporter la fraction de centime additionnel avec laquelle il faudra parfaire leur cote contributive pour le paiement de cette dépense »⁹. Si le *Moniteur* ne mentionne aucune interruption, *La Presse* « rétablit » celle de Martin Nadaud qui aurait reçu l'approbation de l'extrême-gauche en lançant : « Très bien ! Vous avez raison¹⁰ ». Une fois encore, le clivage politique apparaît brouillé, d'autant plus que le lendemain, malgré l'intervention du monarchiste Raudot qui se réfère au discours de Barre pour conjurer la majorité de rejeter l'amendement, celui-ci est finalement adopté après le discours « lyrique » de Lamartine.

Le Second Empire voit l'affirmation du lien consubstantiel entre les populations rurales et le bonapartisme au cours des débats sur les subventions théâtrales. En 1863, le baron de Ravinel¹¹, fidèle à la posture de notable légitimiste qu'il a conservé sur le fond, s'appuie sur *l'Exposé de la situation de l'Empire* pour opposer de façon manichéenne la ruine des édifices paroissiaux dans les communes rurales à la prospérité matérielle des théâtres subventionnés¹². Rien de spécifiquement bonapartiste jusque-là. Mais l'année suivante, il intervient de nouveau pour regretter que la somme de 100 000 francs disponible depuis le retrait de la subvention au Théâtre-Italien soit affectée au Théâtre-Lyrique, au détriment des crédits pour « ces deux nécessités de notre époque » que sont « le culte et les écoles primaires¹³ ». Poursuivant sur sa lancée, il cite quelques extraits du « discours célèbre » prononcé par Persigny lors des comices agricoles de

⁸ AP (2^{ème} série), t. 113, p. 578.

⁹ MU du 16 avril 1850, p. 1228.

¹⁰ *La Presse*, 16 avril 1850.

¹¹ Louis Félix Dieudonné baron de Ravinel (1806-1867) fut élu représentant des Vosges à l'Assemblée législative à la faveur d'une partielle en juillet 1849. Légitimiste, il s'oppose au coup d'Etat, avant d'être élu comme candidat indépendant aux législatives de 1852. Réélu en 1857 et 1863 cette fois avec le soutien du pouvoir, il intervient souvent et reste dans les faits très indépendant.

¹² ASCL, 1863, t. 3, p. 171-172. Séance du 24 avril 1863.

¹³ ASCL, 1864, t. 8, p. 70. Séance du 21 mai 1864. Sur la répartition des subventions entre les théâtres lyriques, cf. chapitre 7, II, §2.3.

Roanne¹⁴ et en extrapole une leçon politique : « Je ne veux point établir de comparaison entre les villes et les campagnes en fait de dévouement à l'Empire ; mais je constate que l'ancien ministre reconnaît que le plus solide fondement de l'Empire, il est dans les campagnes. Là il n'y a point eu de défection [...]. Le Gouvernement, ou, si vous voulez, les administrateurs ne portent pas en général assez d'attention sur ce qu'ils regardent comme de petits intérêts, petits intérêts qui sont cependant la base et la solidité de l'Empire [...]. Ne froissons pas le sentiment si bon, si moral des campagnes ; c'est là que nous devons diriger nos efforts (*Très bien !*)¹⁵ ».

Si ce type de discours incarne alors la « paganocratie » que les Républicains rejettent avec mépris, une partie de ceux-ci reprend pourtant ce thème à leur compte vingt ans plus tard¹⁶. C'est particulièrement vrai des radicaux, soucieux de réformes sociales après la conquête des grandes libertés publiques. En 1888, le premier discours de Cousset sur les subventions théâtrales est marqué par une accumulation de petites digressions visant à critiquer successivement les crédits accordés pour l'expédition au Tonkin, le maintien du budget des cultes, l'échec de la réforme fiscale sur l'impôt, et la modestie des traitements accordés aux facteurs ruraux¹⁷. Cette dernière digression, plus ample, se termine par un rappel des fondements du programme radical :

Nous nous vantons beaucoup, mes chers collègues de gauche, d'avoir conquis à la République la liberté.

C'est vrai, nous l'avons ; mais en définitive, soyons pratique. La liberté est une chose absolument nécessaire pour nous, hommes des professions libérales. Il nous faut la liberté de la tribune, la liberté de la presse, la liberté de réunion, la liberté de penser ; mais croyez-vous que le paysan du

¹⁴ Ce discours prononcé le 8 mai 1864 est reproduit dans la brochure intitulée *Séjour de Son Excellence M. le duc de Persigny à Roanne à l'occasion du concours régional tenu dans cette ville en 1864*, Roanne, Imprimerie Sauzon, 1864, p. 34-47. Le baron de Ravinel se trompe complètement lorsqu'il affirme que « ce discours a eu l'honneur de la première page du *Moniteur* ». Il confond probablement avec les instructions que le ministre de l'Agriculture, du Commerce et des Travaux publics (Armand Béhic) a adressées aux inspecteurs généraux de l'agriculture pour leurs tournées (*MU* du 12 mai 1864, p. 660-661).

¹⁵ *ASCL*, 1864, t. 8, p. 71.

¹⁶ L'expression de « paganocratie » est employée par Eugène Sémérie dans *La République et le peuple souverain* (1871). Sur le procès intenté au monde paysan par les républicains, voir Pierre Rosanvallon, *Le Sacre du citoyen*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 2001, p. 463-468. Pour illustrer le fait que sous la III^e République, « le renversement du vote [paysan] métamorphosait d'un seul coup l'arriération en profonde sagesse », l'auteur cite le discours de Jules Ferry à Bordeaux le 30 août 1885 : « Nous avons conquis le suffrage universel des campagnes ; gardons-le bien, ne l'inquiétons pas, ne le laissons pas [...]. C'est pour notre société une base solide et pour la République une assise en granit ». Rosanvallon précise toutefois que toutes les ambiguïtés ne sont pas levées puisque « ce discours sera vivement critiqué par de nombreux républicains qui trouveront trop optimiste la confiance dans le vote des campagnes ». *Ibidem*, p. 466.

¹⁷ *JO* du 9 mars 1888, p. 856. Le député de la Creuse, qui proposait de réduire la subvention théâtrale de 100 000 francs, est interrompu à plusieurs reprises. Par exemple, Ferdinand Arnault, député monarchiste du Tarn-et-Garonne, lui lance ironiquement : « Remplacez les danseuses par des facteurs (*On rit*) ».

fin fond de la Creuse, l'ouvrier qui travaille et qui gémit du matin au soir sous le fardeau de son travail quotidien, se soucie de la liberté pour elle-même ?

Oui, il y tient parce que vous lui avez toujours répété que vous ne pouviez rien faire dans vos revendications vis-à-vis des éternels adversaires de la démocratie si vous n'aviez en main cet instrument précieux qu'on appelle la liberté.

Le peuple a fait tous les sacrifices pour vous donner cet outil merveilleux, et maintenant que nous l'avons, il est en droit de dire que nous ne savons pas nous en servir parce qu'il n'y a pas entre les promesses éclatantes que nous lui avons faites et l'énergie des efforts que nous faisons pour les réaliser la proportion qu'il est en droit d'attendre de notre dévouement (*Interruptions*)¹⁸.

« Un espoir trahi ». Si Cousset se garde bien d'employer une telle expression – c'est une ligne sémantique qui sépare les radicaux réformistes des socialistes révolutionnaires –, il n'en présente pas moins les subventions théâtrales comme un exemple d'obstacle à la réalisation de la promesse démocratique. Des opportunistes indépendants se joignent d'ailleurs aux radicaux pour dénoncer dans le soutien apporté aux théâtres subventionnés le symptôme d'un luxe corrompateur de la démocratie. C'est ce que fait par exemple Michou à la tribune en 1890 lorsqu'il se livre à une prosopopée électorale : « Je me demande si nous oserons bien rentrer dans nos campagnes et dire à nos commettants : "Oui, mes chers amis, vous êtes victimes de grandes calamités, nous aurions bien voulu pouvoir soulager toutes vos misères, mais l'état de nos finances ne nous l'a pas permis. Néanmoins, vous devez être satisfaits, car nous avons largement subventionné les lieux de plaisir" (*Mouvements divers*) »¹⁹. Si le "Fabricius de la III^e République" ne peut convaincre la majorité républicaine de la Chambre guère rousseauiste en matière artistique, ses discours sont aussi l'écho laïcisé de préoccupations sociales qui traversent le XIX^e siècle. A travers leur expression, on perçoit en filigrane dans les débats budgétaires le passage de l'eschatologie chrétienne – le salut par les œuvres – au messianisme socialiste – l'émancipation du prolétariat comme horizon d'une société égalitaire.

2 Priorités sociales : de la charité chrétienne au socialisme

« Le peuple romain demandait du pain et des spectacles, mais le pain était en première ligne. En France, on songe aux théâtres, et on oublie des milliers de citoyens

¹⁸ *Ibidem*, p. 856-857.

¹⁹ *JO* du 25 novembre 1890, p. 2235. A ce qu'il considère comme le cynisme du temps présent, Michou oppose son « espérance » : « On peut momentanément nier la vérité, on peut l'outrager et la méconnaître ; mais heureusement, tôt ou tard, elle finit par éclater, et par triompher (*Applaudissements sur divers bancs à droite et à gauche*) ».

dans la misère²⁰ ». Déplorant que la « dramaturgie » inverse l'ordre de la devise latine *panem et circenses*, le député libéral Labbey de Pompières demande en 1821 le rejet total des subventions théâtrales, alors même qu'elles viennent d'être inscrites au budget ! Il ouvre ainsi la voie à un discours moralisateur que les ultras reprennent dans la « Chambre retrouvée ». En 1823, le baron de Frénilly en donne le ton au cours de la discussion générale sur le budget lorsqu'il reprend la distinction entre le superflu et le nécessaire : « Ce nécessaire, Messieurs, ce sont les secours aux bureaux de charité, à l'instruction primaire, aux maisons d'éducation et à une foule d'institutions précieuses, pieuses, qui aident, soutiennent et améliorent l'Etat incognito. 440 000 francs réclamés pour cette foule d'utilités modestes, ont quelque honte à se montrer auprès des nobles 1 660 000 francs des théâtres. Il est pourtant vrai de dire que ces belles institutions consomment des millions ; *car pour les théâtres, l'Etat fait tout, mais pour la charité, Dieu fait le reste*²¹ ».

Au thème de la charité succède dans le débat du 15 mars 1833 ce qu'on commence à appeler au début de la monarchie de Juillet la « question sociale ». Après la longue intervention de Jars, qui passe en revue tous les théâtres subventionnés, et celle plus courte de Vatout qui souhaite porter à 200 000 francs la subvention du Théâtre-Français à condition de dissoudre la société, le député républicain Hippolyte Charamaule²² intervient une première fois pour réclamer la suppression totale des subventions au nom de la justice distributive. Si Thiers comme Mauguin lui répondent sur son propre terrain, celui de l'économie politique, le second termine son intervention sur la censure, ce qui oblige le comte d'Argout à lui répondre en tant que ministre de l'Intérieur. Charamaule intervient alors une seconde fois pour développer son argumentation. Après avoir rappelé que l'assiette de l'impôt pèse trop sur les contribuables de province à cause du poids de l'octroi, il veut en montrer l'étendue des conséquences et se réfère longuement à la révolte des canuts lyonnais en 1831²³ :

²⁰ AP (2^{ème} série), t. 31, p. 728. Séance du 2 juin 1821.

²¹ AP (2^{ème} série), t. 39, p. 110. Séance du 2 avril 1823. Souligné par nous.

²² Hippolyte Charamaule (1794-1886), avocat, fut député de l'Hérault sous la monarchie de Juillet de 1831 à 1837, puis de 1839 à 1842. En 1848, il est nommé commissaire du gouvernement provisoire dans l'Hérault (remplacé dès le 21 mars par Brives), avant d'être élu à la Constituante où il siège avec les républicains modérés. Réélu représentant à la Législative, son positionnement est mouvant, à l'image de Victor Hugo qui écrit : « Il votait avec la gauche, mais siégeait parmi la droite ».

²³ Les canuts, environ 8 000 au début des années 1830, désignent les maîtres-artisans travaillant dans le domaine de la soie, propriétaires de leur métier à tisser, qui employaient une main-d'œuvre salariée de 30 000 compagnons. Ils étaient parvenus le 26 octobre à obtenir un tarif visant à garantir une augmentation des salaires qui s'étaient dégradés à cause des effets de la crise économique et de la concurrence étrangère.

J'appellerai encore la Chambre [sic] sur la situation et le désordre de la ville de Lyon, où s'élève une question sociale de haute importance. Il a fallu y rétablir l'ordre, il devait y être rétabli à tout prix ; il a fallu y verser le sang, le sang a dû être versé à tout prix. Mais c'étaient des moyens violents, transitoires, qui ne peuvent pas créer un état permanent. Il fallait, après l'emploi du palliatif, recourir aux moyens efficaces. Que disait la population de Lyon ?... (*Vive interruption*). Que disait cette population de Lyon ? Que dans l'état de la société... (*A la question ! à la question !*). Où était la mal ? Dans l'organisation actuelle. Les ouvriers de Lyon vous disaient... (*Longue interruption produite par les cris : A la question !*).

M. LE PRESIDENT²⁴. Je ne vois rien jusqu'ici qui soit tout à fait étranger à la question ; les faits que cite M. Charamaule lui sont peut-être nécessaires pour son argumentation.

M. VEROLLOT²⁵ (*avec force*). Je prie M. le président de rappeler l'orateur à la question.

M. LE PRESIDENT. Je l'aurais déjà fait si je l'avais jugé nécessaire.

M. CHARAMAULE. Si les honorables députés qui m'interrompent réfléchissaient, ils sentiraient que je suis parfaitement dans la question ; j'y suis peut-être trop. Ainsi, je reprends [...]. Il s'agit d'une question d'organisation sociale. On veut consacrer aux plaisirs d'une partie de la société une portion des produits de l'impôt : voilà la question. Je dis que dans les départements, surtout, les impôts indirects, les octrois sont portés à un tel point d'exagération, que dans la seconde ville du royaume, l'existence d'une classe de la société s'y est trouvée menacée. Ainsi, lorsque la population ouvrière de Lyon a inscrit sur ses drapeaux : *Du travail ou du pain, vivre en travaillant*²⁶, elle vous disait assez haut qu'elle ne trouvait dans le juste emploi de son travail, dans sa rémunération possible, car je n'accuse pas les fabricants, de quoi suffire à ces besoins [...]

Il faut donc, Messieurs, employer tous les moyens qui peuvent nous conduire à ce résultat nécessaire, d'améliorer la situation de cette classe industrielle. Si vous vous imposez des charges nouvelles, si vous prélevez sur les pauvres un impôt en faveur des plaisirs que la classe aisée de la société veut se ménager, mais pas à ses frais exclusivement, vous diminuerez par cela même les ressources que vous pourriez consacrer aux besoins véritables et bien autrement urgents de la classe inférieure²⁷.

L'orateur ayant conclu que le « véritable moyen » d'empêcher le gouvernement de continuer dans cette voie est « le refus de l'allocation » versée aux théâtres royaux, il cède sa place à un autre avocat, Garnier-Pagès, qui relance une très longue discussion

Devant le refus de 104 fabricants d'appliquer ce tarif, les canuts s'insurgent à partir du 21 novembre et se rendent maîtres de la ville. Le maréchal Soult et le duc d'Orléans, envoyés à Lyon à la tête de 30 000 hommes pour rétablir l'ordre, entrent dans la ville le 3 décembre. Le tarif est annulé, le préfet révoqué, la garde nationale dissoute et une forte garnison est établie sur place. Sur cette révolte et celle de 1834, on renverra à la synthèse la plus récente, au croisement de l'histoire de la pensée économique et de l'histoire culturelle : Ludovic Frobert, *Les Canuts ou la démocratie turbulente. Lyon, 1831-1834*, Paris, Tallandier, 2009.

²⁴ Rappelons qu'il s'agit d'André-Marie Dupin, qui occupa la fonction du 29 avril 1832 au 2 février 1839.

²⁵ Louis Vérolot (1772-1868) fut député de l'Yonne de 1831 à 1834 et siégea dans la majorité.

²⁶ Les canuts avaient pris pour emblème un drapeau noir et pour devise « vivre en travaillant ou mourir en combattant ». Charamaule omet-il la seconde partie pour éviter de nouvelles protestations bruyantes ?

²⁷ AP (2^{ème} série), t. 81, p. 253-254.

sur la censure en se prononçant pour la liberté théâtrale²⁸. Cette dénonciation de « l'injustice distributive », que l'on retrouve de façon transversale à propos du droit des pauvres²⁹, est reprise au tournant du XIX^e siècle par le socialiste Victor Dejeante. Regrettant que la commission du budget de 1897 ait maintenu les subventions théâtrales alors que le budget des pauvres, en particulier l'asile du Vésinet, s'est vu retrancher 20 000 francs pour descendre à 200 000 francs, le député de la Seine en conclut : « Vous voyez quelle est la différence lorsqu'il s'agit du plaisir des uns et du nécessaire des autres ; on trouve bien un moyen de prendre dans l'escarcelle des pauvres, mais on juge impossible de réduire le plaisir des riches. C'est une constatation que je tenais à faire³⁰ ». On pourrait traduire cette dernière sous la forme d'un aphorisme athée équivalent à celui du baron de Frénilly dans sa version chrétienne : « Pour les théâtres, l'Etat fait tout, mais pour la pauvreté, il ne fait rien ». Ce glissement idéologique induit un enjeu politique de premier ordre : l'Etat peut-il se passer de la morale chrétienne pour forger l'esprit public des citoyens ? La comparaison entre les subventions théâtrales et les sommes allouées lors des débats budgétaires à trois piliers essentiels de l'Etat-Nation (l'école, le clergé, l'armée) l'illustre éloquemment.

3 Priorités « nationales » : l'école, le clergé et l'armée

A l'image du discours des ultras sous la Restauration, des débats de la monarchie de Juillet sur les subventions théâtrales associent explicitement l'école et la morale chrétienne mais de façon très rare. Dans ces conditions, le plaidoyer pour une morale civique apparaît encore plus exceptionnel ! Ainsi, Charles Comte³¹ commence sa brève intervention le 1^{er} mars 1832 en affirmant que « les gouvernements qui se sont succédés en France depuis 30 ans se sont tous accordés à bannir la morale de tous les établissements publics ». Il souhaite ainsi réduire de 200 000 francs la subvention de l'Opéra afin « de consacrer cette somme à établir, dans les collèges ou dans d'autres établissements d'instruction publique, des professeurs qui apprendront à vos enfants à

²⁸ Voir les interventions successives du garde des sceaux Barthe, de Mauguin, du comte d'Argout, de Vatimesnil et Odilon Barrot. *Ibidem*, p. 254-259.

²⁹ Cf. chapitre 1, III.

³⁰ *JO* du 28 novembre 1896, p. 1833.

³¹ Charles Comte (1782-1837) acquit dès la Restauration une réputation d'avocat défendant des idées libérales, avant de devenir député de la Sarthe de 1831 à 1837. En tant que membre de l'opposition dynastique, il fit partie de la commission de six membres à l'origine du fameux « compte-rendu des 39 », manifeste du 28 mai 1832 tourné contre le ministère Casimir Périer en place depuis le 13 mars 1831 (Guy Antonetti, *Louis-Philippe*, Paris, Fayard, 2008, p. 691).

connaître leurs droits et leurs devoirs ». Les rires qui accueillent la proposition se transforment en mécontentement lorsque le député de l'opposition dynastique durcit le ton : « J'ai voulu saisir une occasion de faire remarquer combien tout est immoral dans notre budget : les dépenses comme les recettes y sont presque toujours en sens inverse de la morale, du bon sens et de l'intérêt des contribuables (*Murmures*). Tout est sacrifié à des dépenses d'ostentation ou de luxe, parce que rien n'est donné aux véritables intérêts de l'humanité (*Murmures prolongés*)³² ». Quinze ans plus tard, Chégaray³³ propose un amendement pour retrancher 361 000 francs à la subvention de l'Opéra et précise que « s'il y avait des excédents dans nos budgets », deux priorités devraient s'imposer. Il faudrait d'abord « augmenter le salaire si minime de nos pauvres desservants de village, au plus grand nombre desquels nous n'avons pu accorder une augmentation alimentaire de 100 francs ». Il s'agirait ensuite « d'augmenter le trop misérable salaire des instituteurs de nos communes rurales ». Cet hypothétique excédant de recettes serait ainsi employé à la fois « utilement » et « moralement³⁴ ».

A la préoccupation de l'école et du clergé vient se greffer celle de l'armée à partir du Second Empire. En 1866, Adhémar de Guilloutet³⁵ attaque les subventions théâtres à la fois d'un point de vue moral – ce sont des dépenses de luxe – et économique – elles faussent la concurrence. Il croit « qu'on aurait pu trouver sur ce chapitre ce qui manque à l'instruction primaire et à nos vieux soldats », et conclut en invitant ses collègues à mieux établir l'ordre des priorités en matière de réductions budgétaires : « Rappelons-nous que nous venons d'entrer dans un système d'économie qui affecte les positions les plus respectables et les mieux acquises, qui réduit le cadre de notre belle armée, qui résiste à des sentiments d'humanité bien puissants, puisqu'ils s'adressent à ces modestes agents dont l'existence s'abrège par un rude labeur, qui refuse aux travaux publics, à l'instruction du peuple, les crédits qui sont réclamés au nom de la prospérité matérielle du pays et de la grandeur morale de la France³⁶ ». Au début de la III^e République, les députés de la droite monarchiste voient dans les conséquences de la

³² AP (2^{ème} série), t. 75, p. 698-699. Séance du 1^{er} mars 1832.

³³ Michel Charles Chégaray (1802-1859), entré dans la magistrature en 1826, fut nommé avocat général lors du procès qui s'ouvre devant la Chambre des pairs le 5 mai 1835 pour juger les insurgés d'avril 1834. Chégaray fut ensuite député des Basses-Pyrénées de 1837 à 1851 et siégea toujours avec la majorité.

³⁴ MU du 28 juin 1837, p. 1784.

³⁵ Adhémar de Guilloutet (1819-1902), membre d'une très ancienne famille de la noblesse gasconne, fut député des Landes de 1863 à la fin du régime. Il siégea au sein de la majorité.

³⁶ ASCL, t. 9, 1866, p. 192-193. Séance du 25 juin 1866. Sur le mécontentement qui règne dans l'armée, voir Ludovic Halévy, *Carnets*, t. 1, *op. cit.*, p. 99 (5 avril 1866).

défaite de 1870 l'occasion d'un « réarmement moral » de la nation. Ainsi Félix Fresneau établit le 10 décembre 1872 un véritable *deal* parlementaire lorsqu'il accepte de voter la subvention de l'Opéra en échange de l'obtention d'un crédit équivalent de 800 000 francs pour « élever l'âme de la nation » par l'établissement d'un service religieux dans l'armée de terre³⁷. Cette proposition aboutit au vote de la loi du 20 mai 1874 mais les crédits pour le service des aumôniers militaires sont supprimés deux ans plus tard, ce qui suscite 161 pétitions adressées au Sénat, regroupant environ 80 000 pétitionnaires³⁸. Dans son rapport, le baron de Belcastel souligne que l'augmentation du budget de l'Instruction publique (environ huit millions) aurait pu être compensée en partie par une réduction prise non pas sur l'aumônerie militaire mais sur les subventions théâtrales : « Lorsqu'on dispose libéralement des deniers publics pour propager l'instruction ou donner une situation meilleure à ceux qui la répandent, des frais incomparablement moindres seraient-ils trop pour la diffusion des lumières de la conscience et le plein exercice de sa liberté?... *Les pétitionnaires font observer le contraste entre ce refus et la subvention accordée au luxe des théâtres que la majorité des Français acquittant l'impôt ne verra jamais*³⁹ ». Quelques mois auparavant, le député Azémar avait contesté la proposition de la commission du budget d'augmenter de 240 000 francs la somme déjà allouée à l'art lyrique, et développé dans sa longue péroraison, sur la foi « des vœux, des désirs et des besoins des populations qui nous ont élus », deux autres priorités budgétaires : le traitement des desservants et l'armée⁴⁰. Celle-ci était un élément essentiel de la politique coloniale, qui s'invite beaucoup plus rarement dans les débats sur les subventions théâtrales.

4 Priorités « impériales » : la colonisation

³⁷ Cf. chapitre 2, I, §3. Fresneau dépose sa proposition de loi le 13 décembre, trois jours après le vote des subventions théâtrales.

³⁸ Ils demandent le rétablissement au budget du ministère de la Guerre des deux crédits supprimés par la Chambre des députés : 281 904 francs pour le traitement des aumôniers de garnison et 89 700 francs pour les frais du culte. Voir le rapport lu à la 1^{ère} commission des pétitions le 19 décembre 1876 par de Belcastel dans *l'Annexe au Feuilleton* n°71 du Sénat, 7 décembre 1878, p. 1-10. Son auteur conclut au renvoi au ministre de la Guerre et à la commission du budget.

³⁹ *Ibidem*, p. 5. Souligné par nous.

⁴⁰ *JO* du 13 août 1876, p. 6297-6298. Le député bonapartiste introduit ce choix par un procédé plébiscitaire : « Mais, Messieurs, si ces honnêtes cultivateurs, ces honnêtes habitants de nos villes et de nos campagnes avaient la disposition de cette somme de 240 000 francs, *ils* lui donneraient une autre destination ; *ils* lui donneraient un emploi plus utile ». Nous soulignons. C'est au cours de ce débat qu'Azémar soutient la candidature de Léon Escudier à la tête de l'Opéra-Comique (cf. chapitre 5, II, §1.2).

La comparaison entre les crédits affectés aux théâtres et aux colons intervient dès la Restauration, ce qui s'explique par le montage financier reposant sur l'ordonnance royale du 5 août 1818⁴¹. Rappelons qu'en échange du privilège de l'exploitation des jeux, la Ville de Paris prenait initialement en charge d'autres dépenses, dont les subventions théâtrales (1 660 000 francs) et les secours attribués aux colons (600 000 francs) en dédommagement des pertes subies à Saint-Domingue⁴². L'ordonnance du 1^{er} janvier 1819 modifie la répartition interne de ces dépenses : si le chiffre est maintenu pour les théâtres, il est augmenté pour les colons pour atteindre un million de francs. Après inscription au budget en 1821, une nouvelle modification résulte des débats parlementaires : Hyde de Neuville parvient à faire retrancher 200 000 francs aux subventions théâtrales⁴³ tandis que les secours aux colons sont maintenus à leur niveau. Bien que l'écart entre les deux crédits ait été divisé par deux (de plus d'un million à moins de 500 000 francs), Bertier de Sauvigny⁴⁴ ne s'en satisfait pas et considère en 1824 que les théâtres sont toujours trop bien dotés : « Ainsi, Messieurs, 1 460 000 francs sont accordés à nos plaisirs, tandis que sur les mêmes fonds, nous ne donnons qu'un million à toutes ces familles à qui les désastres de Saint-Domingue et de nos autres colonies ont enlevé d'immenses fortunes pour les vouer à la misère⁴⁵ ! ».

Sous la monarchie de Juillet et la III^e République, c'est vers l'Algérie que les regards se tournent à deux reprises au moment du débat sur les subventions théâtrales. Théodore de Quatrebarbes⁴⁶ demande la parole en 1847 pour faire une simple observation consistant à rapprocher deux chiffres : « Je viens de faire le relevé du budget des cultes en Algérie pendant dix années, de 1836 à 1846. Le total s'élève à 610 630 francs. Vous donnez chaque année à l'Opéra 620 000 francs. Ainsi, vous accordez à un seul théâtre de Paris, dix fois plus qu'au culte chrétien de toute l'Algérie⁴⁷ ». Si aucun

⁴¹ Cf. chapitre 2, I, §2.1.

⁴² Voir Jean-François Brière, *Haïti et la France, 1804-1848 : le rêve brisé*, Paris, Karthala, 2008, p. 148-152.

⁴³ Cf. *supra*, §1.

⁴⁴ Ferdinand de Bertier de Sauvigny (1782-1864), fils de l'intendant de Paris massacré le 22 juillet 1789, fonda en 1810 la société secrète des Chevaliers de la Foi. Député de la Seine-et-Oise à la Chambre introuvable, puis député de la Seine de 1824 à 1830, il fut l'un des chefs de file des ultras.

⁴⁵ AP (2^{ème} série), t. 42, p. 80. Séance du 8 juillet 1824. Bertier de Sauvigny demande que les subventions théâtrales rentrent dans les attributions du ministre de l'Intérieur et propose de n'accorder sur la somme allouée que ce qui « serait indispensable pour les grands théâtres ». Il croit que le Conservatoire reçoit 600 000 francs et en fait une école de corruption (cf. *infra*, II, §2.1).

⁴⁶ Théodore de Quatrebarbes (1803-1871), officier dans la garde royale sous la Restauration, il se retire sur ses terres après la révolution de Juillet. Il fut député du Maine-et-Loire de 1846 à 1848 après un premier échec aux législatives de 1842 et siégea avec l'opposition légitimiste.

⁴⁷ MU du 29 juin 1847, p. 1785.

député ne rebondit alors sur la remarque, le débat du 28 janvier 1887 sur la subvention allouée aux théâtres en Algérie ouvre des perspectives beaucoup plus larges puisqu'il pose la question du statut de cette colonie française⁴⁸. Le député anti colonialiste Jules Carret⁴⁹ refuse le crédit en exigeant ironiquement l'assimilation de l'Algérie à « la mère patrie » au nom de l'équité fiscale : « Nous sommes en présence d'une différence de traitement qu'il importe d'effacer. Nulle part, en France, les théâtres municipaux ne sont subventionnés par l'Etat ; or, le chapitre 17 du budget des Beaux-Arts est ainsi conçu : "Théâtres en Algérie, 50 000 francs". Nous avons le devoir de supprimer ce chapitre, pour aider à l'assimilation (*Sourires*)⁵⁰ ». Après cette assertion théorique, Carret écarte à l'avance deux objections qui viendraient contredire son postulat égalitaire : les villes de garnison ou les stations hivernales qui attirent les étrangers existent aussi en France, et le théâtre de ces villes ne coûte rien à l'Etat. Est-ce à dire que l'Algérie est vraiment un département français comme un autre en matière théâtrale ? Deux députés de l'Algérie, Eugène Etienne⁵¹ et Alfred Letellier⁵², s'appliquent à démontrer au contraire que les enjeux liés à l'existence des théâtres d'Alger, Constantine et Oran n'en font pas de simples théâtres municipaux mais bien des théâtres nationaux. Le discours de Letellier résume les trois principaux arguments avancés :

L'Algérie, ne l'oublions pas, est une colonie vers laquelle il importe de diriger un courant d'émigration, d'attirer des visiteurs, des touristes, qui consentiront, séduits par l'attrait de notre ciel bleu, la beauté de nos sites, à s'établir, à devenir des colons, si on ne les contraint pas en même temps à renoncer pour toujours à tous les agréments de la civilisation métropolitaine.

A ce point de vue, l'existence des théâtres en Algérie est très justifiée ; or la suppression de la subvention équivaut à la suppression des théâtres eux-mêmes. Le recrutement du personnel dramatique se fait, en effet, pour les théâtres algériens, dans des conditions beaucoup plus difficiles que pour les théâtres de la métropole. Les artistes hésitent à traverser la mer pour remplir un engagement qui ne sera que de six mois, avec la perspective, en cas d'insuccès, de ne plus trouver de place dans d'autres théâtres qui auront pu déjà pourvoir aux vacances qui se seront produites dans leur personnel.

⁴⁸ Rappelons que cette subvention avait déjà été remise en cause en 1885 au sein de la commission du budget mais le rapport n'en touchait pas un mot. Cf. chapitre 4, I, §1.1.2.

⁴⁹ Jules Carret (1844-1912) fut député de Savoie de 1883 à 1889. Il siégea avec les radicaux et dénonça la politique coloniale menée par les opportunistes.

⁵⁰ *JO* du 28 janvier 1887, p. 206. Même référence pour ce qui suit.

⁵¹ Eugène Etienne (1844-1921) fut député du département d'Oran de 1881 à 1919, puis sénateur du même département de 1919 à 1921. Il siégea avec les républicains de gauche et défendit la présence en Algérie d'un gouverneur responsable contre « la funeste théorie des rattachements », c'est-à-dire l'assimilation.

⁵² Alfred Letellier (1841-1910) fut député du département d'Alger de 1881 à 1893 et vota le plus souvent avec les radicaux. Il avait créé le *Journal des Colons* et publia dans le *Bulletin judiciaire de l'Algérie*. Après son échec aux législatives de 1893, il resta conseiller municipal d'Alger et délégué au conseil supérieur du gouvernement.

Malgré les sacrifices que les communes s'imposent, et ils sont fort lourds, eu égard à leurs ressources, sans l'assistance de l'Etat il n'y aura donc pas de théâtre possible en Algérie ; ils vont disparaître, ils seront fatalement remplacés par des établissements d'une autre nature. A vous de décider s'il est bon d'abaisser le niveau intellectuel de toute une population et de lui offrir comme specimen de notre littérature les productions malsaines des cafés-concerts, dont il a été tant question aujourd'hui à propos de la censure dramatique⁵³.

Facteur de rayonnement de la civilisation française pour renforcer une colonie de peuplement, moyen de compenser l'élévation des appointements liée à l'éloignement de la métropole, outil de lutte contre la corruption du goût des colons, civils et militaires : la subvention aux théâtres d'Algérie n'en est pas moins largement rejetée par la Chambre, la droite joignant ses voix aux députés de gauche qui jugent ce crédit inutile⁵⁴. Avant qu'il n'en soit de même pour la censure en 1905, les débats sur celle-ci donnèrent lieu également à des digressions importantes où la liberté théâtrale n'est que le masque de préoccupations politiques parfois très étrangère à son sujet.

II La liberté théâtrale en débat : trois exemples d'instrumentalisation politique

1 La liberté théâtrale : une condition nécessaire à la création du chef-d'œuvre ?

Cet enjeu esthétique, contrairement à ce que laisserait imaginer le sujet même de la censure, n'apparaît que ponctuellement à côté des trois arguments idéologique, économique et juridictionnel⁵⁵. Le débat philosophique qui le sous-tend est instrumentalisé politiquement, d'abord par le gouvernement sous la monarchie de Juillet, avant que l'opposition républicaine ne s'en saisisse sous le Second Empire. Alors même que les parlementaires ne vont pas batailler prioritairement sur ce terrain, l'expérience de la liberté théâtrale entre 1830 et 1835 est invoquée par deux ministres de l'Intérieur pour administrer la preuve que la censure n'est pas un obstacle à l'émergence d'un chef-d'œuvre. Thiers avance cet argument lors du débat sur les « lois de septembre », en comparant la production dramatique avant et après 1830 :

⁵³ Allusion de Letellier à la discussion ouverte sur le chapitre 3 du budget des Beaux-Arts, marquée par le discours-fleuve de Couyba et les interventions de Goussot et Grenier (cf. chapitre 3, III, §4). Etienne, qui venait de rappeler la nécessité d'offrir « une distraction plus élevée, plus saine, plus morale » en face des séductions du café-concert auxquelles succombent les soldats qui rentrent à Alger, avait comparé l'utilité de la subvention aux théâtres d'Algérie à celle du crédit de 10 000 francs voté pour les concerts Padeloup.

⁵⁴ Le résultat du vote donne 138 voix pour, 385 contre. La courte intervention de Léon Lorois, député du Finistère de 1877 à 1889 qui siégea à l'union des droites, fut peut-être décisive dans la mesure où il fait l'historique des variations nombreuses du crédit depuis 1871 et montre qu'il a déjà été réduit à 30 000 francs en 1875 et 1876. C'est pourquoi la commission du budget et le gouvernement proposent au dernier moment un amendement pour retrouver ce chiffre. Cette manœuvre de compromis échoue et le 2 février 1887, le ministre Berthelot ne demande pas le rétablissement du crédit à la commission des finances du Sénat (14S 12.).

⁵⁵ Cf. chapitre 3, II, §1.

Nous avons eu une époque de censure et une de liberté ; eh bien ! Consultez vos souvenirs et l'opinion publique : a-t-il paru depuis cinq ans des chefs-d'œuvre, et vous voyez que je me sers d'une expression qui ne peut blesser aucun des talents consacrés au théâtre, a-t-il paru des ouvrages supérieurs à ceux que la Restauration a vus naître, à ceux qui ont paru de 1815 à 1830 ? Là est la question. *Il est évident que la liberté, la licence et la censure, tout cela n'intéresse pas l'art.* Après tout, les plus beaux chefs-d'œuvre, ceux qui sont la gloire de la nation, n'ont pas paru dans un temps où l'art fût libre⁵⁶.

En 1843, Duchâtel reprend la démonstration à la Chambre des Pairs mais en la ciblant de façon ironique et allusive contre les promesses émises à la fin de la Restauration par les tenants de la « littérature nouvelle », c'est-à-dire les romantiques :

On disait qu'une foule de chefs-d'œuvre naîtraient lorsque la censure ne serait plus là pour faire obstacle, pour paralyser l'art dramatique. Cette liberté devait produire des chefs-d'œuvre qui auraient rivalisé pour le moins avec les chefs-d'œuvre anciens ! On soutenait ces idées au nom d'une littérature nouvelle que je n'ai pas à juger ici. On promettait, en un mot, des merveilles si l'on accordait aux auteurs un peu plus de liberté. En 1830, la liberté est venue, mais les chefs-d'œuvre ne sont pas arrivés (*Rires approbatifs*)⁵⁷.

Le ministre de l'Intérieur peut alors renverser la comparaison avec la censure, non plus en se référant à la Restauration comme le faisait Thiers, mais à la période écoulée depuis le vote des « lois de septembre » en 1835 : « Je crois qu'il serait bien difficile de trouver un exemple où l'on pourrait s'accuser d'avoir repoussé une œuvre de génie [...]. Si pareille chose était arrivée, il faudrait le dire à l'instant même, ce serait un devoir, non seulement vis-à-vis du Gouvernement, mais vis-à-vis du pays⁵⁸ ».

Le Second Empire inverse l'initiative : ce sont désormais les députés de l'opposition républicaine qui présentent la liberté comme une condition indispensable à la création d'un chef-d'œuvre, en s'appuyant sur une histoire littéraire largement reconstruite pour les besoins de la démonstration. Glais-Bizoin, qui avait défendu en 1843 la subvention de l'Odéon pour moraliser le répertoire et lutter contre les effets d'une censure jugée trop laxiste à l'endroit des petits théâtres⁵⁹, inaugure cette nouvelle stratégie en 1866. Alors qu'il vient d'insister sur la nécessité que le nouveau directeur de l'Odéon recrute de bons acteurs et multiplie les nouvelles pièces pour obtenir du succès,

⁵⁶ *MU* du 30 août 1835, p. 2020. Souligné par nous.

⁵⁷ *MU* des 26 et 27 mai 1843, p. 1268.

⁵⁸ *Ibidem*. Duchâtel met au défi Lebrun, qui venait de critiquer longuement le maintien d'une censure arbitraire dans le projet de loi sur les théâtres, « de nous signaler toutes les œuvres qui auraient été victimes d'une manière d'agir si brutale, si sauvage ». Le pair de France ne répond pas.

⁵⁹ « Messieurs, j'approuverais le crédit qui nous est demandé, quand il ne devrait sauver la jeunesse de nos écoles que pendant une soirée de ce débordement d'immoralités que la censure laisse couler à grands flots sur les théâtres des boulevards et autres scènes consacrées au même genre ». *MU* du 17 juin 1843, p. 1531.

le député républicain des Côtes-du-Nord ajoute que celui-ci repose sur une autre condition, indépendante de la volonté du directeur :

C'est la liberté, la liberté sans laquelle il n'y a pas de vie, de grande et noble vie pour les lettres et pour les arts. Mais je sais d'expérience qu'il y a une censure et une direction des Beaux-Arts, legs de la vieille monarchie pieusement recueilli par le nouvel Empire, étouffoir qui ôte toute vie aux œuvres de l'esprit et surtout aux œuvres théâtrales (*Bruit*). Tant que cette vieille institution existera, nous aurons le droit de la rendre responsable de cet abaissement dont mon honorable collègue M. le comte de la Tour se plaignait il y a quelques jours, et je suis bien aise, en passant, de constater cette concordance d'opinion entre nous, car c'est, je crois, la première fois qu'elle a lieu depuis que nous siégeons dans cette enceinte, quoique nous appartenions à la même députation⁶⁰

Jules Simon intervient dans le même sens et ajoute la nécessité de représenter le répertoire classique du XVII^e siècle : « Messieurs, la censure ne protège pas les mœurs. Elle n'est, en dépit d'elle-même, qu'un instrument politique. Sachons-nous confier à la liberté. Compter sur la liberté, c'est compter sur la force même de la vérité. Mais ne négligeons pas, puisque nous pouvons y recourir, la vertu de l'exemple ; et demandons aux théâtres subventionnés d'appeler Molière et Corneille à la défense du grand art⁶¹ ». Trois ans plus tard, Eugène Pelletan ne souscrit pas à ce conseil puisque les subventions seraient impuissantes à attirer le public. Estimant qu'elles « sont semées au vent et parfaitement stériles pour le progrès de l'art », l'orateur s'appuie sur une conception très personnelle de l'histoire littéraire du XVII^e siècle qu'il réécrit pour démontrer qu'un chef-d'œuvre est conditionné par l'état des libertés publiques qui l'a vu naître :

Or, sans doute, on peut à prix d'argent improviser des produits matériels, jamais des produits moraux et intellectuels. Savez-vous ce qui les crée ? Ce sont les grands mouvements, les grandes révolutions de l'esprit humain, les grandes époques de liberté... (*Ah ! ah !*), les grandes époques d'explosion d'idées et de sentiments nouveaux.

Non, non, vous n'avez jamais vu une époque littéraire sans la liberté et en dehors de la liberté. Je ne veux pas faire avec les honorables interrupteurs une histoire des grandes époques littéraires...

⁶⁰ ASCL, 1869, t. 9, p. 192. Séance du 25 juin 1866. Gustave Le Borgne, comte de La Tour (1814-1893) fut député des Côtes du Nord de 1852 à 1870 et siégea avec la majorité même si son catholicisme fervent lui fit désapprouver la politique italienne de l'empereur. L'allusion renvoie à son discours du 21 juin précédent sur les crédits alloués aux établissements scientifiques et littéraires (*MU* du 22 juin, p. 799-800). Il s'était alors livré à une très longue digression sur la contradiction qui existe selon lui sous le Second Empire entre les progrès scientifiques et la décadence littéraire et artistique qu'il oppose au siècle de Louis XIV. Des trois hypothèses explicatives avancées – la liberté de création, les encouragements de l'Etat, le « principe conservateur et chrétien », il privilégie la dernière. Glais-Bizoin instrumentalise largement ce discours puisque son collègue avait affirmé : « Hélas, l'expérience du passé, que je vais interroger brièvement, me répondra que la situation des libertés publiques dans les pays civilisés n'exerce qu'une bien faible influence dans la question, et je crois devoir le constater, car si nous devons notre plus ferme appui à la cause de la véritable liberté, je crois qu'il est opportun d'établir que le principe libéral, isolé du principe conservateur et chrétien, n'est point ce remède universel auquel quelques esprits distingués et peut-être prévenus, attribuent une influence souveraine ».

⁶¹ ASCL, 1866, t. 9, p. 194. Sur cette question, voir aussi le chapitre 7, III, §2.2.

UN MEMBRE. Et le siècle de Louis XIV ?

M. EUGENE PELLETAN. Vous citez Louis XIV ! Tous les écrivains du règne de Louis XIV sont sortis du temps de la Fronde, sont nés de cette féconde agitation des esprits. Non : le despotisme de Louis XIV n'a laissé éclore que deux écrivains, Fénelon et La Bruyère. Mais Descartes, mais Pascal, mais Corneille, mais Racine, mais Bossuet lui-même, datent de la glorieuse secousse que l'époque de la Fronde, époque d'indépendance, avait imprimée au génie français.

Tant que le despotisme énervant de Louis XIV a pesé sur la nation, il a frappé la nation de stérilité, aussi bien intellectuellement que matériellement (*Exclamations*). La France est tombée à la fin du grand règne, comme on dit, dans la triple misère de l'intelligence, de l'industrie et de l'agriculture. Non, non, Dieu merci ! Il n'est pas donné au despotisme, c'est-à-dire au régime le plus odieux qui puisse déshonorer un peuple, de ranimer le feu sacré des pensées et de créer des chefs-d'œuvre⁶².

En invoquant la Fronde contre le règne personnel de Louis XIV, Pelletan aurait pu jouer la littérature galante/précieuse contre la littérature classique⁶³. En réalité, il n'en fait rien. Les auteurs cités sont pour lui autant de marionnettes qu'il dispose à son gré au sein du champ littéraire du XVII^e siècle pour en tirer le fil d'une démonstration politique fondée sur une analogie transparente : le « despotisme » de Napoléon III rend la littérature du Second Empire aussi « stérile » que celle de Louis XIV en son temps. Par conséquent, renouer avec « l'esprit de la Fronde », n'est-ce pas pour Pelletan appeler de ses vœux la révolution pour refonder la République ? La prise de parole sur les subventions théâtrales peut ainsi mener très loin, jusqu'à ce que l'actualité politique fasse irruption et se substitue complètement à l'objet initial du débat, ce qui arrive à propos des insurrections ouvrières et républicaines de Lyon et Paris en avril 1834.

2 La liberté théâtrale : un prétexte pour revenir à une actualité brûlante (1834)

2.1 Les circonstances politiques du débat : la reprise de l'agitation révolutionnaire⁶⁴

Après deux années d'agitation quasi-continue depuis la révolution de Juillet, les débuts du ministère Soult, formé le 11 octobre 1832, semblent inaugurer une période de stabilisation qui s'explique par trois raisons principales : la terrible épidémie de choléra à Paris, après avoir atteint son pic au mois d'avril (12 733 morts), provoqué des émeutes populaires et emporté le président du Conseil Casimir Périer le 16 mai,

⁶² ASCL, 1869, t. 2, p. 570. Séance du 19 avril 1869. Le marquis de Piré interrompt ironiquement par une référence à Proudhon : « Comme *La Propriété c'est le vol*, ouvrage publié en 1848 ! ».

⁶³ Sur ces notions, voir la mise au point historiographique de Delphine Denis, « Classicisme, préciosité et galanterie » dans Jean-Charles Darmon et Michel Delon (dir.), *Histoire de la France littéraire, t. 2, Classicisme, XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, PUF, 2006, p. 117-130.

⁶⁴ Nous développons ce paragraphe pour mieux mettre en relief le débat du 6 mai 1834, dont nous pourrions ainsi donner de larges extraits sans les surcharger de notes explicatives.

cesse au début du mois d'octobre⁶⁵ ; la triple opposition politique que faisaient peser sur le régime les républicains, les légitimistes et les bonapartistes paraît se dissiper⁶⁶ ; la mauvaise conjoncture économique, qui avait jusque là servi de toile de fond à l'agitation politique et sociale, se retourne, permettant une amélioration du marché de l'emploi et l'augmentation des salaires⁶⁷.

Pourtant, le calme n'est qu'apparent. La répression dont les républicains ont été victimes est le prélude à une réorganisation de leur action au sein de sociétés secrètes. La *Société des amis des droits de l'homme et du citoyen*, probablement issue de la *Société des amis du peuple*, s'empare de la direction du parti républicain et se divise en plus de 160 sections⁶⁸ à Paris dont les noms – Robespierre, Marat, Babeuf – sont significatifs d'une nouvelle orientation : « Pour la première fois depuis la secte des *Egaux*, les questions sociales et les doctrines politiques de la démocratie trouvèrent place dans un même programme d'action révolutionnaire »⁶⁹. Ce programme jacobin, précisé par le manifeste publié dans *La Tribune* le 22 octobre 1833, est diffusé par des journaux, brochures et pamphlets qui peuvent être vendus à la criée par des colporteurs malgré l'interdiction voulue par le préfet Gisquet, débouté en justice. Pour enrayer la propagande républicaine, le gouvernement présente dès le début de la nouvelle session parlementaire un projet de loi sur les crieurs publics qui soumet ces derniers à une autorisation toujours révocable et prévoit de substituer les tribunaux correctionnels à la cours d'assises en cas de condamnation. violemment contestée par l'opposition dynastique qui y voit un rétablissement déguisé de la censure, la loi promulguée le 16 février 1834 porte un coup sensible aux sociétés secrètes puisque les crieurs, après

⁶⁵ Voir la synthèse de Philippe Vigier, *Paris pendant la monarchie de Juillet*, Paris, Association pour la publication d'une histoire de Paris, 1991, p. 74-87.

⁶⁶ La tentative d'insurrection des républicains lors des funérailles du général Lamarque le 5-6 juin 1832 se solde par un échec sanglant ; les tentatives de soulèvement des légitimistes ou carlistes à l'instigation de la duchesse de Berry se terminent par l'arrestation de celle-ci le 7 novembre ; quant aux bonapartistes, ils se retrouvent sans chef après la mort du duc de Reichstadt à Vienne le 22 juillet. Cf. Philippe Vigier, *op. cit.*, p. 87-96 ; Guy Antonetti, *Louis Philippe, op. cit.*, p. 690-704.

⁶⁷ Celle-ci est toutefois obtenue à l'issue d'une flambée de grèves. Cf. Philippe Vigier, *op. cit.*, p. 97-100.

⁶⁸ A l'image de la Charbonnerie organisée en « ventes », la division en sections des sociétés secrètes avait pour but de contourner l'article 291 du code pénal de 1810 qui interdisait les associations de plus de vingt personnes sans l'autorisation du gouvernement. La *Société des amis des droits de l'homme* compte près de 4 000 membres et étend ses ramifications en province, essentiellement dans la région lyonnaise. Cf. Jean-Noël Tardy, *L'Age des ombres : complots, conspirations et sociétés secrètes au XIX^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 2015.

⁶⁹ Sébastien Charléty, *La monarchie de Juillet (1830-1848)*, Paris, Hachette, 1921, p. 98. Il s'agit du tome V de *l'Histoire de la France contemporaine* de Lavisse dont on peut encore tirer maints profits sur le sujet. Ce qui suit en est extrait, complété avec Philippe Vigier, *op. cit.*, p. 102-123 et Guy Antonetti, *op. cit.*, p. 718-723.

avoir d'abord résisté par la force sur le terrain, sont finalement contraints de céder⁷⁰. Dans la foulée, le gouvernement présente le 25 février un projet de loi sur les associations visant à empêcher les réunions des sociétés secrètes. Après deux semaines de débats houleux, la loi est adoptée par les députés le 26 mars, et par les pairs le 9 avril.

Ce même jour éclate à Lyon une nouvelle insurrection. Le procès de six mutuellistes⁷¹, poursuivis pour avoir participé à une vague de grèves en février, en est l'étincelle. Le rapprochement opéré depuis 1832 entre la section lyonnaise de la *Société des amis des droits de l'homme* et le mutuellisme, relayé dans des journaux tels que *La Glaneuse* ou *l'Echo de la fabrique*, autorise désormais la « fusion complète entre ouvriers et républicains » pour combattre le projet de loi sur les associations⁷². Thiers, revenu à l'Intérieur quatre jours plus tôt à la faveur d'un remaniement ministériel, applique la tactique déjà utilisée contre les canuts en 1831 : abandonner la ville aux insurgés pour les encercler, puis entamer méthodiquement la reconquête. Après quatre jours de combats, Lyon est repris le 12 avril (on compte 100 à 200 morts de part et d'autre), mais par contrecoup, des barricades s'élèvent le lendemain à Paris dans les quartiers du Marais et de Montorgueil⁷³. Les insurgés n'ont aucune chance : Thiers a pris les devants en faisant interdire *La Tribune*, provoquant la fuite de son rédacteur en chef Armand Marrast, et il confie le commandement militaire des opérations à Bugeaud qui dispose de 40 000 hommes de troupe. Le 14, la répression s'abat en quelques heures, parfois de façon aveugle comme en atteste le massacre de la rue Transnonain, immortalisé par une célèbre gravure de Daumier. Dans les semaines suivantes, plus de 2 000 suspects sont arrêtés en attendant d'être déférés à la juridiction de la Chambre des pairs, tandis que deux projets de loi sont préparés par le gouvernement : l'un pour augmenter les effectifs de l'armée à 360 000 hommes, l'autre pour réprimer la détention et l'usage d'armes de guerre. Lorsque le débat sur les subventions théâtrales allouées au budget 1835 arrive à la Chambre le 6 mai 1834, trois semaines après l'insurrection, l'opposition s'en saisit pour faire entendre sa voix à la tribune. Dès lors, le Palais-Bourbon devient le prétoire où s'instruit le procès de la responsabilité respective du gouvernement et de l'opposition dans le déclenchement des insurrections.

⁷⁰ La loi sur les crieurs publics se retrouve au cœur du débat du 6 mai 1834 sur... les subventions théâtrales !

⁷¹ Les mutuellistes étaient membres de sociétés dites de secours mutuels, qui perpétuaient les anciens compagnonnages. La première fut fondée en 1826.

⁷² Sébastien Charléty, *op. cit.*, p. 101-104. Voir également Ludovic Frobert, *Les Canuts [...]*, *op. cit.*, p. 122-158.

⁷³ Analyse appuyée sur un essai cartographique de l'insurrection dans Maurizio Gribaudo, *Paris ville ouvrière. Une histoire occultée, 1789-1848*, Paris, La Découverte, 2014, p. 329-331.

2.2 Le débat du 6 mai 1834 : enjeux politiques d'une digression⁷⁴

La discussion sur les subventions théâtrales est ouverte par Vatout qui tente de faire en sorte qu'elle ne dévie pas de son objet : « Messieurs, au milieu des circonstances sérieuses qui nous occupent, je conçois qu'il doive rester bien peu de place dans votre intérêt pour les questions dramatiques. Cependant, un vote annuel de 1 300 000 francs et l'influence qu'exercent les théâtres sur l'esprit et les mœurs d'une nation, méritent, je crois, de fixer aussi notre sollicitude ». Comme l'année précédente, il demande la dissolution de la société du Théâtre-Français tandis que le légitimiste Charlemagne déplore la décadence théâtrale de son temps. Thiers lui répond en brossant un panorama des différents théâtres subventionnés et conclut en justifiant la censure. La clôture est votée alors que trois députés demandaient la parole, lorsque Garnier-Pagès propose une réduction⁷⁵ pour pouvoir répondre au ministre : c'est le tournant du débat. Son plaidoyer en faveur de la liberté théâtrale est prolongé par Odilon Barrot qui lui succède immédiatement à la tribune. Thiers réplique aux deux ténors de l'opposition en comparant ses arguments en faveur de la censure préventive à ceux invoqués pour soutenir la loi sur les crieurs publics : lorsque « la parole se change en action » et s'adresse à la foule, la liberté peut être restreinte⁷⁶. Pour démontrer que dans le cas contraire, la liberté peut dégénérer jusqu'à la subversion de l'ordre public, Thiers choisit de revenir sur les insurrections d'avril :

Peut-on maintenant se plaindre que la loi des crieurs [*sic*] ait été faite et exécutée dans une mauvaise pensée ; je le demande, la presse n'est-elle pas libre ? Ne l'a-t-elle pas été assez pour ensanglanter les rues de Lyon et de la capitale ? (*Bruit aux extrémités*)

Messieurs, nous sommes prêts à nous quitter, il faut nous dire le plus de vérités que nous pourrons avant de nous séparer (*Sensation*). Lors de la discussion de la loi sur les crieurs, vous disiez que nous voulions opprimer la presse périodique, que nous dissimulions nos pensées, et que ce monopole des rues que vous nous donniez, je me sers de vos expressions pour rendre votre cause meilleure (*On rit*), que ce monopole, nous voulions l'employer contre la presse périodique. Eh bien, les journaux qui se vendaient se vendent encore dans les rues, nous n'avons pas voulu qu'on pût nous faire le reproche d'avoir attaqué la presse périodique. Nous n'avons atteint que celle des rues, celle que l'on décorait du nom de populaire, et qui n'était qu'une presse corruptive. La loi a été exécutée franchement, loyalement, elle a été appliquée à qui de droit, à la presse des rues et pas à d'autres [...].

⁷⁴ AP (2^{ème} série), t. 89, p. 22-35. Toutes les citations sont extraites de ce débat.

⁷⁵ Il en précise le montant (1 000 francs) après son intervention, à la demande du président Dupin.

⁷⁶ Sur le contenu de l'argumentation, cf. chapitre 3, II, §1.1.1.

Odilon Barrot remonte à la tribune pour lui répondre. Il commence par ironiser sur « l'éloquence un peu vagabonde » de son adversaire, considérant que la discussion engagée n'est pas à sa place à propos du théâtre :

Messieurs, je ne voudrais pas répondre à des compliments par des expressions plus ou moins jolies. Mais il me semble que la question n'était pas de savoir si la loi des crieurs portait ou non atteinte à la liberté de la presse, si elle se bornait à réprimer l'action, ou bien si elle gênait la vente et la distribution des écrits, et par conséquent le seul moyen de les répandre ; si enfin elle n'avait pas pour but de restreindre la liberté constitutionnelle, qui est la première de toutes, à une simple liberté de lire les journaux par voie d'abonnement. Cette question ce me semble, n'était pas soulevée devant la Chambre, et c'est elle que M. le ministre a traitée.

Il en a traité encore d'autres dans son éloquence que j'appellerais un peu vagabonde ; il a traité le grand système préventif, et, en vérité, s'il fallait le suivre dans la discussion de son système, nous pourrions reprendre toutes les questions législatives qui ont été présentées, ce serait une discussion d'adresse, une question générale, et non une question spéciale et incidente à l'occasion des représentations dramatiques [...] ⁷⁷.

En réalité, ce préambule peut se lire comme une succession de formule de prétéritons puisque Odilon Barrot construit précisément sa réponse comme un prolongement de l'adresse qui ouvrit la session parlementaire. Il développe une véritable profession de foi politique pour justifier les prises de position du parti du « Mouvement » contre le parti de « l'Ordre » depuis 1830, et après avoir rappelé que la liberté de la presse est pour lui « une religion politique », il renverse complètement la mise en cause que Thiers avait faite de la « presse libre » :

Il n'est que trop commun à tous les gouvernements d'attribuer à la liberté les malheurs publics, plutôt que de faire un léger retour sur eux-mêmes, et de supposer que ces malheurs peuvent avoir leur principe dans leur propre système et dans les fautes qu'ils ont commises (*Approbatons aux extrémités*) [...]. Il reste dans le pays bon nombre de citoyens qui, j'espère, un jour se rallieront, qui ne redoutent pas la liberté, qui ne lui font pas le tort de lui attribuer les violences et tous les malheurs que nous déplorons. Il en est au contraire qui pensent que cette liberté est le remède le plus efficace à ces malheurs ; je suis un de ces hommes, et j'espère que nos libertés constitutionnelles seront largement et loyalement exécutées et respectées, ces violences disparaîtront de notre société. *Au surplus, c'est une divagation, je le reconnais, puisqu'il ne s'agit que de la liberté des représentations théâtrales* ⁷⁸.

Evidemment, Thiers ne veut pas passer pour un renégat. L'ex-rédacteur du *National*, qui a utilisé la presse pour mener un travail de sape contre le ministère Polignac en 1830 et joué un rôle décisif dans la révolution de Juillet, tente d'abord de désamorcer la mine :

⁷⁷ *Ibidem*, p. 32.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 33. Souligné par nous.

Messieurs, je n'ai pas dit la liberté de la presse. Je puis me tromper comme un autre à la tribune, je ne suis pas toujours maître de mes expressions, cela m'arrive comme à tout le monde. Je n'ai pas dit la liberté de la presse, j'ai dit la presse.

Je n'ai pas attaqué cette noble faculté dont j'ai usé comme un autre, dont je m'honorerai toujours de m'être servi. J'ai dit que j'ai acquis la conviction que la presse ne pouvait pas réclamer toute entière l'honneur d'être restée étrangère à nos malheurs ; et quand j'ai vu qu'elle n'y était pas tout à fait étrangère, j'ai eu le courage de me servir de l'autorité qui était entre mes mains et j'ai arrêté le mal à sa source, car j'aurai toujours le courage de mes devoirs, quelque pénible qu'il soit de les remplir.

Après la défense, Thiers provoque frontalement l'opposition. Celle-ci perd son sang-froid, et la séance s'enfonce dans la plus grande confusion :

Je n'ai aucune répugnance à venir à cette tribune, si l'on nous en offre l'occasion, faire notre examen de conscience, et rechercher qui a eu la plus grande part dans nos malheurs, ou pour mieux dire, qui y a eu une part excessive. Je puis dire que non seulement la presse, mais aussi une autre manière de se servir d'une de nos plus nobles libertés, peut avoir eu une grande part à nos malheurs... (*Agitation*)

VOIX DE LA GAUCHE. Vous attaquez aussi la liberté de la tribune.

M. THIERS, *ministre de l'Intérieur.* Dieu me garde d'attaquer la tribune qui est un des beaux côtés de notre gouvernement, qui fait la force du gouvernement représentatif.

Par ménagement, je ne dirai pas que les provocations à la violation des lois peuvent avoir une grande part dans nos malheurs, et cependant ne serais-je pas fondé à y voir la cause de ces malheurs ? J'aurai pu le dire, je ne l'ai pas dit...

M. MAUGUIN. Dites-le ! dites-le ! nous vous répondrons !

VOIX DE LA GAUCHE. Vous le dites !

AUTRES VOIX AUX EXTREMITES. Osez le dire !

M. DE GRAMMONT⁷⁹. Dîtes ce que vous pensez.

M. THIERS, *ministre de l'Intérieur.* Quand vous le souhaiterez, Messieurs.

M. MAUGUIN. Alors pourquoi un ministre... (*Bruit*)

PLUSIEURS VOIX. N'interrompez pas, vous répondrez... (*Tumulte*)⁸⁰.

L'altercation entre Mauguin et Thiers se poursuit et les passions se déchaînent pour savoir qui a originellement « étendu le cercle de la discussion ». La tension finit par retomber après que Garnier-Pagès au nom de l'opposition et Thiers au nom du gouvernement ont chacun affirmé qu'ils ne redoutaient pas la discussion sur les responsabilités des récentes insurrections. Si la question de la liberté au théâtre est ici un prétexte pour revenir à une actualité brûlante, elle peut aussi déchaîner les passions

⁷⁹ Alexandre de Grammont (1766-1841) fut député de Haute-Saône sous la Restauration (de 1815 à 1822, puis de 1827 à 1830) et la monarchie de Juillet de 1830 à 1839. Il siégea alors avec l'opposition dynastique.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 34.

parlementaires lorsqu'elle interroge un moment aussi sensible de l'histoire de France que peut l'être la Révolution française. Le débat du 29 janvier 1891 à la Chambre des députés sur l'interdiction de *Thermidor* est exemplaire à cet égard.

3 Terreur et République en question : le débat sur *Thermidor* (1891)⁸¹

3.1 Les circonstances : l'interdiction du drame de Sardou

Lundi 27 octobre 1890, quatre heures et demi l'après-midi. Après presque trois heures d'audition, le comité de lecture de la Comédie-Française clôt sa séance en proclamant admis à l'unanimité *Thermidor*⁸², un drame en 4 actes de Victorien Sardou⁸³. Ce dernier a d'abord bâti sa réputation sur les scènes secondaires et connu de grands succès à partir de la décennie 1860⁸⁴, en France comme à l'étranger, avant de voir sa carrière d'auteur dramatique consacrée par son élection à l'Académie française en 1877. Bien que Sardou soit alors considéré comme l'un des trois grands représentants du théâtre français de la seconde moitié du XIX^e siècle avec Emile Augier et Alexandre Dumas fils, la réception de *Thermidor* à la Comédie-Française n'a pourtant rien d'une évidence : « Ce drame, l'auteur, qui le gardait depuis longtemps en portefeuille, l'avait conçu et écrit d'abord en vue d'un grand théâtre de boulevard. Mais quand il avait eu l'assurance d'associer à son œuvre le talent de Coquelin⁸⁵, et celui de la voir accueillie par le Théâtre-Français, il l'avait remaniée et mise au jour pour cette dernière scène⁸⁶ ». Il faut dire que les tentatives précédentes de Sardou à la Comédie-Française ont été mitigées : *La Papillonne*, comédie en 3 actes créée le 11 avril 1862 est un échec⁸⁷ ; *Daniel Rochat*, comédie en 5 actes créée le 16 février 1880, est certes jouée cinquante-huit fois (le record cette année-là salle Richelieu), mais l'accueil est entaché par des critiques acerbes relevant pour une part d'un règlement de compte politique contre l'auteur de

⁸¹ Jean-Marie Mayeur, « "La Révolution française est un bloc..." », *Commentaire*, 1/1989, n°45, p. 145-152 ; Eugen Weber, « About *Thermidor* : the oblique uses of scandal », *French Historical Studies*, vol. 17, n°2, 1991, p. 330-342 ; Marion Pouffary, « 1891, l'affaire *Thermidor* », *Histoire, économie et société*, 2009/2, p. 87-108 ; Jean-Pierre Rioux, « La République sans *Thermidor* » dans *La France de 1900*, Paris, Tallandier, 2012, p. 33-38.

⁸² Arch. Com-Fr : R 447/731^A. Le procès-verbal est signé par l'administrateur Jules Claretie et les comédiens Got, Febvre, Mounet-Souilly, Worms, La Roche, et Coquelin cadet (c'est son frère qui crée le rôle de Labussière).

⁸³ Sur l'auteur, voir Guy Ducrey (dir.), *Victorien Sardou, un siècle plus tard*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2007 et Isabelle Moindrot (dir.), *Victorien Sardou. Le théâtre et les arts*, Rennes, PUR, 2011.

⁸⁴ Jean-Claude Yon, « Sardou sous le Second Empire ou les premières armes d'un ambitieux » dans Guy Ducrey (dir.), *op. cit.*, p. 11-32. L'auteur donnant un tableau chronologique précis des pièces en annexe, nous ne citerons ici que pour mémoire parmi ses grands succès de l'époque : *Nos intimes !* (1861), *Les Ganaches* (1862), *Les Vieux Garçons* (1865), *La Famille Benoiton* (1865), et *Patrie !* (1869).

⁸⁵ Il s'agit de Constant Coquelin, dit Coquelin aîné (1848-1909), qui venait de revenir comme pensionnaire.

⁸⁶ *Les Annales du théâtre et de la musique* [1891], Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1892, p. 41.

⁸⁷ La pièce n'a que 23 représentations dans l'année.

*Rabagas*⁸⁸ ; seule la reprise des *Pattes de Mouche* en 1884 suscite bien un engouement incontestable pendant deux mois, avant que la pièce ne disparaisse complètement de l’affiche⁸⁹. Après deux comédies créées et une reprise, Sardou se risque donc pour la quatrième fois au Théâtre-Français, cette fois-ci en optant pour un drame historique dans lequel l’auteur entendait « régler enfin son compte à Robespierre⁹⁰ » en dénonçant les excès de la Terreur. Il en concluait : « Ma pièce est républicaine certes ! Plus républicaine même que je ne suis républicain⁹¹ ».

Comme son nom l’indique, *Thermidor* a pour toile de fond la Révolution française et en particulier la période dite de Grande Terreur : les quatre actes du drame se déroulent la journée du 9 thermidor au cours de laquelle se joue le destin de Robespierre⁹². Le personnage principal, Charles Labussière, est un ancien acteur devenu commis aux écritures au bureau des détenus du Comité de salut public⁹³. Républicain sincère, il est révolté par le système terroriste et met à profit sa situation d’ « infiltré » au cœur de la bureaucratie pour détruire des dossiers de procédure qu’il réduit en boulettes de papier avant de les jeter à la Seine à l’aide de son collègue Lupin. Son ami Martial Hugon est un pur produit de la méritocratie républicaine : engagé volontaire, il est devenu commandant d’artillerie dans l’armée de Sambre-et-Meuse. De retour à Paris

⁸⁸ *Rabagas*, comédie en 5 actes créée au Vaudeville le 1^{er} février 1872, mettait en scène un personnage de bohème démagogue qui aiguisait ses flèches contre le pouvoir avant de devenir chef de gouvernement cynique. On pouvait identifier Rabagas à Emile Ollivier mais l’acteur Grenier qui jouait le rôle s’étant grimé pour ressembler à Gambetta, l’extrême-gauche ne pardonna pas à Sardou cette pochade réactionnaire et provoqua des troubles, à Paris comme en province. Huit ans plus tard, *Daniel Rochat* est une critique du mariage civil : la pièce présente au public un député républicain anticlérical qui préfère refuser le mariage religieux avec Léa Henderson, une protestante américaine qu’il aime passionnément, plutôt que de renoncer à ses convictions de libre penseur. Les gambettistes organisent une cabale en venant siffler pour se venger de Sardou. Sur la mise en relation des deux pièces, voir Christophe Charle, *Théâtres en capitales*, *op. cit.*, p. 444-447.

⁸⁹ *Les Pattes de mouche*, comédie en 3 actes créée au Théâtre du Gymnase le 15 mai 1860, fut reprise au Théâtre-Français à partir du 21 octobre 1884 pour 32 représentations jusqu’à la fin de l’année, puis 8 autres l’année suivante. Stoullig et Noël évoquent « un gros succès d’argent, comme depuis longtemps déjà la caisse sociale n’en connaissait plus ». Cf. *Les Annales du théâtre et de la musique* [1884], *op. cit.*, p. 48.

⁹⁰ Emmanuel Arène, qui cite la phrase tirée d’une interview de Sardou, ironise lors de l’interpellation du 29 janvier 1891 en réponse à une interruption : « Je vous certifie, monsieur de Mun, que moi, qui suis d’un tempérament pacifique (*Sourires*), j’aime mieux voir M. Sardou régler le compte de Robespierre, que Robespierre régler le compte de M. Sardou (*On rit*) ». *JO* du 30 janvier, 1891, p. 153.

⁹¹ *L’Illustration théâtrale*, n°38, citée par Marion Pouffary, « 1891, l’affaire Thermidor », *op. cit.*, p. 89. Sur le positionnement politique de Sardou, voir la contribution de Aline Marchadier, « Victorien Sardou et la politique » dans Isabelle Moindrot (dir.), *op. cit.*, p. 293-304.

⁹² D’un point de vue historique, voir l’ouvrage ancien mais toujours précieux de Gérard Walter, *La Conjuration du 9 thermidor : 27 juillet 1794*, Paris, Seuil, coll. « Trente journées qui ont fait la France », 1974.

⁹³ Le personnage a réellement existé et suscite un débat historique parmi les contributeurs de la *Revue d’art dramatique*, t. XXI, janvier-mars 1891 : Armand Lods, « Le vrai La Bussière », p. 168-175 ; Henri Wallon, « A propos de Labussière », p. 212-214 ; Henri Welschinger, « Un dernier mot sur La Bussière », p. 295-297. L’année précédente, Jules Claretie en avait fait un personnage de son roman *Puyjoli*.

le 9 thermidor où il vient apporter à la Convention les drapeaux pris sur l'ennemi à Fleurus, Martial découvre effaré le Paris de la Terreur, où règne la suspicion générale. Il a néanmoins la chance de retrouver Fabienne Lecouteulx, orpheline à cause des guerres de Vendée, qui vit sans ressources depuis la fermeture du couvent des Ursulines de Compiègne où elle avait été recueillie. Martial s'en était immédiatement épris lors de sa première rencontre mais avait dû l'abandonner pour rejoindre l'armée. Lors de leurs retrouvailles, il parvient à arracher Fabienne des griffes de « tricoteuses » grâce à l'aide de Labussière (acte I). Toutefois, l'héroïne, qui est déchirée entre son amour pour Martial et sa fidélité à Dieu, est arrêtée peu après sur dénonciation de Héron, un membre du Comité de salut public qui la présente comme une nouvelle Charlotte Corday parce qu'elle s'est refusée à lui (acte II). Alors que la séance à la Convention doit décider du sort de Robespierre, le dossier d'accusation de Fabienne est apporté à Labussière qui, de plus en plus soupçonné, ne peut détruire les pièces sous peine d'être démasqué. Martial le supplie donc de substituer le dossier de sa fiancée à celui d'une homonyme de vingt-six ans et provoque un cas de conscience exemplaire, dénoué par l'annonce de l'arrestation de Robespierre : Fabienne paraît alors sauvée (acte III). L'espoir est de courte durée puisque Fouquier-Tinville ordonne de ne pas surseoir aux exécutions. Labussière trouve encore un dernier recours pour sauver la jeune fille : lui faire signer un acte où elle se déclarerait enceinte. Fabienne, dont la fidélité à Dieu est la plus forte, refuse et choisit la voie du martyr tandis que Martial, dans un dernier effort pour l'arracher aux gendarmes, est tué par une balle (acte IV).

La commission d'examen propose l'autorisation, confirmée par le ministre Léon Bourgeois, mais la pièce est suspendue après deux représentations. Il importe pour mieux saisir l'accueil de restituer le taux de remplissage de la salle et la répartition des billets de faveur⁹⁴ :

Les deux représentations		Les places					Les recettes ⁹⁵
		Places occupées			Places inoccupées	Total	
		Payées	Données	Total			
1 ^{ère}	24 janvier 1891 (com. de police : Porée)	417 (29,7%) <i>(44,8%)</i>	514 (36,6%) <i>(55,2%)</i>	931 (66,4%) <i>(100%)</i>	472 (33,6%)	1403	1557,50 (1799)
2 ^{nde}	26 janvier 1891 (com. de police : Thouny)	890 (62,6%) <i>(72,8%)</i>	333 (23,4%) <i>(27,2%)</i>	1223 (86,1%) <i>(100%)</i>	198 (13,9%)	1421	1863,50 (4975)

⁹⁴ Arch. Com-Fr : R 305. Recettes journalières, janvier-juin 1891. Les pourcentages en italique sont calculés en ne tenant compte que des places occupées.

⁹⁵ Le chiffre entre parenthèses indique les recettes relevées sur un registre récapitulatif postérieur (R 564).

Ces conditions matérielles du spectacle, qui n'ont pas retenu jusqu'ici l'attention des historiens, sont riches d'enseignement. Le soir de la première, le taux de remplissage est étonnamment faible compte-tenu de la notoriété de l'auteur et du sujet abordé : *un tiers des places restent inoccupées*, soit une proportion équivalente aux billets de faveurs distribués⁹⁶. Le drame fut dans l'ensemble bien accueilli, malgré le mécontentement de quelques spectateurs dont « un critique improvisé [qui] cria du haut des galeries : "On devrait jouer cette pièce à l'Ambigu"⁹⁷ ». C'est donc le début de polémique attisée dans la presse dès le lendemain qui donne l'illusion rétrospective d'un engouement immédiat le soir de la première, et contribue à remplir la salle pour la seconde représentation. En effet, les journaux radicaux dénoncent *Thermidor* comme une pièce antirépublicaine écrite par un auteur réactionnaire, protestent contre son admission sur un théâtre subventionné – « un défi » selon Georges Leygues⁹⁸ – et annoncent que « la jeunesse des écoles » viendra venger cet outrage à la République⁹⁹. Le lendemain, la salle est bien remplie même s'il reste presque 200 places de libres, soit 14% de la jauge du théâtre. La représentation est orageuse, le tapage orchestré par l'ancien communard Prosper Lissagaray mêlant sifflets et interpellations contre les acteurs : « A plusieurs reprises, la représentation fut interrompue. La salle, en grande majorité, réclamait l'expulsion des siffleurs. Mais quand la police voulut intervenir, elle se trouva en présence de certaines notabilités politiques qui présidaient ou prenaient part au tapage »¹⁰⁰. A l'extérieur, un attroupement se forme sur la place du Théâtre-Français et prolonge l'agitation lors de la sortie¹⁰¹. Le parfum de scandale à l'issue de cette seconde représentation fait exploser les demandes de places pour les jours suivants, à commencer par le lendemain, bien que

⁹⁶ Nous n'avons pas trouvé d'indices probants pour expliquer une statistique aussi étonnante.

⁹⁷ Cette affirmation de Henri Fouquier, un des trois interpellateurs du débat sur *Thermidor* à la Chambre (*JO* du 30 janvier 1891, p. 144), figurait déjà dans les journaux du 25 janvier, toute tendance confondue.

⁹⁸ Voir son intervention dans la séance du 29 janvier 1891 : « C'est l'impression de tous ceux qui ont assisté à *Thermidor*. A la Porte-Saint-Martin ou ailleurs, l'ouvrage eût passé sans encombre ; à la Comédie française, *Thermidor* a l'air d'un défi (*Très bien à gauche*) ». *Ibidem*, p. 148.

⁹⁹ Sur la campagne de presse des journaux radicaux, voir en particulier, *L'Intransigeant*, *La Justice*, *Le Radical*. Le vicomte de Montfort la pointe du doigt à la tribune : « Il est cependant inadmissible que des polémiques de presse aient le pouvoir d'imprimer à une pièce de théâtre un caractère que l'auteur n'a pas entendu lui donner (*Très bien ! à droite*) ». *Ibidem*, p. 153.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 48. Parmi ces « notabilités politiques » figurent des députés d'extrême-gauche : Clemenceau, Pichon, Camille Pelletan, etc. Pour justifier cette réaction, Leydet affirme au cours de l'interpellation sur *Thermidor* : « Nous y étions et nous avons été écœurés (*Applaudissements sur divers bancs à gauche*) ». Attitude aussi assumée par Gustave Rivet qui déclare à propos de la représentation prévue le 27 janvier et finalement suspendue : « j'y serais allé moi-même siffler ! », *JO* du 30 janvier 1891, p. 144 et p. 150.

¹⁰¹ Les journaux radicaux évoquent environ 500 personnes et répercutent les cris de « A bas Sardou ! », « A bas Claretie ! », « A bas Larroumet ! ». L'auteur, l'administrateur de la Comédie-Française (surnommé par le député Guérault-Richard « clarineptie » !) et le directeur des Beaux-Arts sont associés dans la même opprobre.

le mardi soit réservé aux abonnés¹⁰². Cette troisième représentation n'aura finalement jamais lieu au terme de la « folle journée » du 27 janvier. Alors que le conseil des ministres ne statue pas sur l'interdiction, le député radical Stephen Pichon annonce son intention d'interpeller le ministre des Beaux-Arts Bourgeois pour demander cette mesure au nom du danger que ferait peser *Thermidor* sur l'ordre public. Le ministre de l'Intérieur Ernest Constans prend alors la responsabilité de suspendre la représentation prévue le soir même. Officiellement, sa décision est à la fois guidée par les sources qui « remontent » de la préfecture de police, et prise en accord avec l'administrateur de la Comédie-Française ; officieusement, on peut penser qu'il cède à la pression malgré les dénégations postérieures du gouvernement¹⁰³. Pichon retire sa demande d'interpellation mais trois députés de la majorité (Fouquier, Reinach, Charmes) en déposent une autre « sur les mesures que le Gouvernement compte prendre pour assurer à la fois l'ordre public et la liberté de l'art dramatique ». Le Gouvernement, tombé ainsi de Charybe en Sylla, ne peut donc faire l'économie d'un débat sur *Thermidor* qui survient deux jours plus tard. En ces jours d'hiver glacial, l'atmosphère à la Chambre s'annonçait surchauffée.

3.2 Un débat passionnel : la Révolution est-elle « un bloc » ?

Jeudi 29 janvier 1891. Les tribunes sont aussi pleines que l'hémicycle pour un débat passionnel : « On se croirait à la troisième représentation de *Thermidor* », s'exclame Emmanuel Arène, contraint peu après de quitter la tribune sans avoir pu achever son discours¹⁰⁴. Pour mettre en perspective la dimension politique de ce débat marqué par un flot d'interruptions... ininterrompues, il convient de rappeler au

¹⁰² Evoquant les intérêts particuliers et matériels lésés par la suspension de la pièce, Fouquier affirme que « 45 000 citoyens, contribuables, ont, pour ainsi dire, plébiscité sur l'affaire [sic] en retenant leurs places pour la pièce que l'on vient d'interdire ». Reinach évoque quant à lui « une pièce que cent mille personnes voulaient entendre ». *JO* du 30 janvier 1891, p. 146 et p. 151.

¹⁰³ Constans défend la version officielle à la tribune sous le feu des critiques. Il oppose la possibilité, « par des moyens absolument légaux, de prévenir les désordres de la rue », à l'impossibilité dans une salle de spectacle de « prévenir ce genre de tumulte autrement que par la suppression de la cause même du désordre » (*Ibidem*, p. 154-155). Le 27 au soir, malgré les protestations du public qui scande *Ther-mi-dor* à grands cris, la Comédie-Française programme en remplacement *Tartuffe* et *L'École des maris*. Le comte de Bernis persifle à la tribune deux jours plus tard : « Pourquoi pas les *Caprices de Marianne* ? (*Rires à droite*) ». *Ibidem*, p. 145.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 154. La séance tumultueuse à la Chambre devient un argument ministériel pour justifier l'interdiction au Théâtre-Français. Constans déclare par exemple : « Par votre attitude même dans cette discussion, vous donnez singulièrement raison à la thèse que je défends. Vous prétendez qu'il n'y aurait pas eu de troubles au théâtre, et, rien qu'en entendant parler de *Thermidor*, la Chambre est plus émue, plus surexcitée que jamais » (*Ibidem*, p. 155). Freycinet renchérit à la fin du débat : « Et c'était une mesure de salubre prévoyance quand on voit quelle émotion de pareils débats soulèvent » (*Ibidem*, p. 157).

préalable quelle est alors le rapport de force dans l'hémicycle¹⁰⁵. Les élections législatives du 22 septembre-6 octobre 1889 marque la fin du mouvement boulangiste dont les représentants n'obtiennent que 48 sièges¹⁰⁶. On trouve parmi eux deux écrivains qui prennent part au débat sur *Thermidor* : Paul Déroulède est élu en Charente tandis que Maurice Barrès, qui se présente à la tribune comme « fils respectueux de la révolution »¹⁰⁷, est élu à Nancy à seulement 28 ans. La majorité appartient aux républicains qui disposent de 366 sièges et se répartissent en trois forces politiques. Les opportunistes, avec 216 sièges, constituent la première d'entre elles. Les trois interpellateurs de *Thermidor*, Henri Fouquier¹⁰⁸, Joseph Reinach¹⁰⁹ et Francis Charmes¹¹⁰ en font partie, tout comme quatre de leurs contradicteurs à la tribune, les ministres Constans (Intérieur) et Freycinet (Guerre)¹¹¹, et les députés Georges Leygues et Emmanuel Arène¹¹². Les radicaux comptent 112 sièges et constituent la deuxième force de la majorité. A l'origine de la campagne menée contre *Thermidor*, ils sont représentés à la tribune le 29 janvier par les députés Stephen Pichon et Georges Clemenceau tandis que le ministre des Beaux-Arts Léon Bourgeois, moins catégorique sur le fond, fait preuve de solidarité gouvernementale avec son collègue de l'Intérieur. Enfin, le centre gauche dispose de 38 sièges et constituent une force d'appoint pour la

¹⁰⁵ Ce bref survol permettra de « classer » les orateurs (trois ministres et dix députés) qui montent à la tribune au cours de l'interpellation. Quarante députés différents peuvent être identifiés comme interrupteurs, sans compter tous ceux dont le nom n'est pas consigné au *Journal officiel* ! Ceux qui n'ont pas de note spécifique ici ont déjà été présentés dans l'un des chapitres précédents.

¹⁰⁶ Cf. Odile Rudelle, *La République absolue, 1870-1889*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1986, p. 257-278. Jean Garrigues opte pour le chiffre de 44 députés dans *Le Boulangisme*, PUF, 1992, p. 90.

¹⁰⁷ *JO* du 30 janvier 1891, p. 155.

¹⁰⁸ Henri Fouquier (1838-1901), critique dramatique collabora à plusieurs journaux, en particulier *Le XIX^e siècle*, et ne fit qu'un mandat entre 1889 et 1893 comme député des Basses-Alpes. Il intervint peu, son principal discours étant précisément son interpellation sur *Thermidor*. Il se présente comme « député ministériel », et précise ne pas chercher « à provoquer un détraquement du cabinet qui me désolerait » (*Ibidem*, p. 145). Très médiocre orateur, il lit à cette occasion un discours qu'il a fait imprimer à l'avance, pratique qu'il serait le premier à avoir mis en œuvre d'après *La Justice* du 30 janvier 1891.

¹⁰⁹ Joseph Reinach (1856-1921) fut également député des Basses-Alpes, de 1889 à 1914. Inscrit au barreau de Paris, il s'engage rapidement en politique aux côtés de Gambetta et rappelle qu'il a été « son élève et son ami » au cours du débat sur *Thermidor*. Après la disparition de son mentor politique, Reinach devint directeur de *La République française* (journal fondé par Gambetta), dont il commanda à Henri Gervex en 1890 un portrait de groupe réunissant les principaux rédacteurs (Roche, Arène, Challemel-Lacour, Waldeck-Rousseau, Spuller). Il rédigea entre 1901 et 1911 une monumentale *Histoire de l'affaire Dreyfus* en 7 volumes.

¹¹⁰ Francis Charmes (1848-1916) fut député du Cantal de 1881 à 1898 puis sénateur de 1900 à 1912. Avocat, il entra dans le journalisme d'abord au *XIX^e siècle*, puis au *Journal des débats* à partir de 1872. Il y tint le bulletin politique et se fit remarquer par ses articles dirigés contre le gouvernement lors de la crise du 16 mai. Il renonce finalement à monter à la tribune lors de l'interpellation sur *Thermidor*.

¹¹¹ Il intervient en tant que président du conseil. Son gouvernement avait été formé le 17 mars 1890.

¹¹² Son exemple montre que la séparation des opportunistes sur *Thermidor* ne recoupe pas le clivage gambettiste / ferriste. Ne partage-t-il pas les autres combats de Reinach au sein de *La République française* ?

majorité. En face, la droite dispose de 168 sièges mais sa division en trois sensibilités – légitimiste, orléaniste, bonapartiste se complique encore depuis la politique dite du Ralliement, voulue par le pape Léon XIII et inaugurée par le cardinal Lavignerie lors du « toast d'Alger » le 12 novembre 1890. Deux de ses représentants montent à la tribune pour discuter l'interpellation à la fin du débat : Albert de Mun¹¹³ donne la réplique à Clemenceau, tandis que Pierre Malartre¹¹⁴ répond à Freycinet.

Trois enjeux principaux reviennent à travers les discours et les interruptions. Le statut du Théâtre-Français : *Thermidor* engage-t-il directement la responsabilité de l'Etat en étant représenté sur la première scène dramatique subventionnée ? Les libertés publiques : la notion de « trouble à l'ordre public » justifie-t-elle l'interdiction d'une pièce de théâtre autorisée par la censure ? La dimension politique l'histoire : la critique de la Terreur est-elle légitime sous la III^e République, *a fortiori* lorsqu'elle survient au lendemain des commémorations du centenaire de la Révolution française pendant l'Exposition universelle de 1889 ? Jusqu'à l'intervention de Clemenceau, le débat est marqué par une alternance aléatoire de ces trois enjeux¹¹⁵. Mais c'est bien l'interrogation sur le lien entre Terreur et Révolution, si prégnante au XIX^e siècle¹¹⁶, qui occupe la place essentielle, alors que « la légende dorée » de Robespierre connaît une « phase d'étiage » historiographique à la fin du XIX^e siècle¹¹⁷. Jules Michelet, dont la monumentale *Histoire de la Révolution française* fut publiée entre 1847 et 1853, apparaît comme une référence aussi incontournable que malléable pour les orateurs. Fouquier le cite pour dénoncer l'explication de la terreur par les circonstances : « La France a été sauvée en 93, non par la Terreur, mais malgré la Terreur¹¹⁸ ». Clemenceau fait de même

¹¹³ Albert de Mun (1841-1914) était l'une des grandes figures de l'opposition catholique, député du Morbihan de 1876 à 1893 puis du Finistère de 1894 jusqu'à sa mort en 1914. Légitimiste, il avait fondé après la Commune l'œuvre des Cercles catholiques ouvriers, manifestation d'un catholicisme social antilibéral, corporatiste et paternaliste, mais il se rallie à la forme républicaine du régime après la publication de l'encyclique *Au milieu des sollicitudes* en février 1892. Voir la biographie de Philippe Levillain, *Albert de Mun. Catholicisme romain et catholicisme français du Syllabus au ralliement*, Paris, Ecole française de Rome, 1983.

¹¹⁴ Pierre Malartre (1834-1911) fut député de Haute-Loire de 1871 à 1885, puis de 1889 à 1893 et prit souvent la parole au cours de son dernier mandat sur la question sociale. Il accepte également le ralliement.

¹¹⁵ Nous ne traiterons ici que l'enjeu historique. Nous renvoyons au chapitre 5 sur le statut du Théâtre-Français et au chapitre 3 sur le rapport entre censure préventive et censure répressive.

¹¹⁶ Cf. François Furet, « La Révolution sans la terreur ? Le débat des historiens au XIX^e siècle » dans *La Révolution en débat*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 1999, p. 29-71.

¹¹⁷ Marion Pouffary, *op. cit.*, p. 107.

¹¹⁸ *JO* du 30 janvier 1891, p. 147. Il avait associé peu avant Michelet et Quinet comme figures tutélaires de ceux qui pensent que « Robespierre fut l'ennemi et le mauvais génie de la République ». S'il est exact que les deux historiens condamnent la terreur robespierriste, ils divergent sur ses origines : le premier y voit le fruit d'une orthodoxie idéologique incarnée par la société des Jacobins, tandis que le second l'interprète comme le retour de la tradition absolutiste. Cf. François Furet, *op. cit.*, p. 47-71.

en retournant l'argument, afin de démontrer que les Vendéens mettaient en péril l'existence même de la République : « Suivant le mot de Michelet, "à l'heure où la France était aux frontières faisant face à l'ennemi, ils lui plantaient un poignard dans le dos" (*Vifs applaudissements à l'extrême gauche*)¹¹⁹ ». La référence à Michelet, citée explicitement par les uns, intériorisée par les autres, sous-tend ainsi l'interprétation que les différents orateurs donnent à l'esprit de 1793 et fait rejouer la fracture entre dantonistes et robespierristes au sein de la gauche¹²⁰.

A cette querelle historiographique déjà ancienne se superpose une querelle épistémologique sur l'écriture de l'histoire : le champ d'investigation ouvert par l'enquête historique sur la Révolution doit-il être subordonné au respect d'une *doxa* officielle ? Le premier orateur, Fouquier, revendique d'emblée ce qu'on pourrait appeler un « droit d'inventaire » à propos de la Révolution :

J'ai reconnu que la représentation de *Thermidor* avait éveillé des scrupules chez quelques hommes au point de vue politique ; mais j'ai hâte d'ajouter que ceux qui éprouvent ces scrupules d'ordre politique et historique se trompent complètement sur le caractère de l'œuvre. Ils sacrifient trop, à mon sens, à cette illusion d'optique, très néfaste, des romantiques de la politique qui ne veulent pas voir que si la Révolution, *en bloc*, est une grande chose, les hommes qui jouèrent le drame furent des acteurs de mérite fort inégal et qu'ils ne sauraient, pas plus que les autres hommes, échapper à la critique légitime de l'histoire. La Révolution est un grand acte : je me refuse à admettre que ce soit une religion¹²¹.

Cette dernière métaphore est filée par Reinach : répondant à une interruption de Rivet, il refuse de considérer « qu'il y aurait quelque part une orthodoxie de l'histoire de la Révolution (*Dénégations à gauche*) et que le Théâtre-Français en représentant le drame de M. Victorien Sardou a fait acte d'hérésie... (*Bruit à gauche*) », avant d'affirmer en véritable libre penseur : « Nous serions indignes du nom de libéraux et de républicains si nous pouvions oublier et méconnaître nos principes de libre-examen jusqu'à ériger des appréciations historiques en dogmes... (*Interruptions à gauche*)¹²² ». Cette plaidoirie en faveur d'une laïcisation totale du discours historique a une portée théorique considérable ; elle vise dans la pratique à légitimer la défense du dantonisme contre la vulgate robespierriste. Mais, ce faisant, Reinach prête immédiatement le flanc à la critique des radicaux qui lui reprochent vertement son inconséquence politique : la

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 156.

¹²⁰ Elle se prolonge au cours de la décennie suivante par le divorce entre le « dantoniste » Alphonse Aulard et son disciple « robespierriste » Albert Mathiez.

¹²¹ *Ibidem*, p. 147. Souligné par nous. Clemenceau se réapproprie la formule en la retournant.

¹²² *Ibidem*, p. 150.

critique de la Terreur menée au nom des Indulgents est instrumentalisée par la droite qui utilise la figure de Danton comme un masque hypocrite afin de critiquer la Révolution dans son ensemble¹²³.

C'est précisément l'angle d'attaque choisi par Clemenceau lorsqu'il déclare avec fracas vouloir « écartier toutes les tartufferies auxquelles on a eu recours pour dissimuler la réalité ». La conséquence immédiate est de déplacer le débat du champ historique vers le terrain politique. Il lui faut d'abord retourner l'argumentation de Fouquier et Reinach, ce qui l'amène à asséner un postulat devenu célèbre :

Messieurs, que nous le voulions ou non, que cela nous plaise ou que cela nous choque, la Révolution française est un bloc... (*Exclamations à droite – Nouveaux applaudissements à gauche*).

M. MONTAUD. Indivisible.

M. CLEMENCEAU. ... un bloc dont on ne peut rien distraire (*Réclamations à droite – Applaudissements prolongés à gauche*) parce que la vérité historique ne le permet pas¹²⁴.

La première et la dernière partie de la phrase ne sont jamais commentées et pourtant elles sont fondamentales : elles signifient que la théorie du bloc s'impose comme *indiscutable* parce qu'elle a pour elle la force de l'évidence. Au droit de libre examen qu'il récuse à l'encontre du déroulement de la Révolution¹²⁵, Clemenceau oppose ainsi une sorte de révélation laïque commençant en 1789 qui induit une logique manichéenne : qui n'est pas avec nous – les héritiers de 1789 et 1793 sont les mêmes – est contre nous. La querelle historiographique sur la Révolution comme la réflexion épistémologique qui en découle ne sont donc pour lui que des faux-semblants qui empêchent de saisir la concordance des temps parfaite entre passé historique et actualité politique :

Et maintenant, si voulez savoir pourquoi, à la suite de cet événement sans importance d'un mauvais drame à la Comédie-Française, il y a eu tant d'émotion dans Paris, et pourquoi il y a l'heure présente tant d'émotion dans la Chambre, je vais vous le dire.

C'est que cette admirable Révolution par qui nous sommes n'est pas finie, c'est qu'elle dure encore, c'est que nous en sommes encore les acteurs, c'est que ce sont toujours les mêmes hommes qui se trouvent aux prises avec les mêmes ennemis.

Oui, ce que nos aïeux ont voulu, nous le voulons encore (*Applaudissements à gauche*).

¹²³ « La réaction vous applaudit M. Reinach », lance un député de gauche. Ce type d'interruptions revient à de nombreuses reprises au cours du débat, condensées par la formule de Clemenceau : « Depuis trois jours, tous nos monarchistes revendiquent à l'envi la succession de Danton (*Rires et applaudissements à gauche – Interruptions à droite*) ». *Ibidem*, p. 155.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 156. La formule du « bloc » retourne celle de Fouquier et la dernière phrase n'est pas autre chose que l'affirmation d'un « dogme historique » que combattait Reinach.

¹²⁵ Clemenceau venait d'ironiser de façon cinglante sur « M. Joseph Reinach qui monte à cette tribune entreprendre le grand œuvre d'éplucher, à sa façon, la Révolution française. Il épluche en conscience et, sa besogne faite, nous dit sérieusement : j'accepte ceci, et je rejette cela ».

Nous rencontrons les mêmes résistances. Vous êtes demeurés les mêmes. Nous n'avons pas changé. Il faut donc que la lutte dure jusqu'à ce que la victoire soit définitive.

En attendant, je vous le dis bien haut, nous ne laisserons pas salir la Révolution française par quelque spéculation que ce soit, nous ne le tolérerons pas ; et si le Gouvernement n'avait pas fait son devoir, les citoyens *auraient* fait le leur (*Applaudissements répétés à gauche – L'orateur, en regagnant son banc, est félicité par un grand nombre de collègues*)¹²⁶.

La permanence de la ligne de démarcation entre révolutionnaires et contre-révolutionnaires justifie selon Clemenceau l'interdiction de *Thermidor*, perçue comme l'actualisation d'une mesure de salut public. Mais là n'est déjà plus l'essentiel. Le comte de Mun exige que « de cette étrange discussion il sorte une conclusion politique », afin de déterminer « de quel côté est le gouvernement » :

Je ne demande et je n'offre d'alliance à personne ! Mais je dis que, si le Gouvernement accepte la solidarité qu'on lui impose, il ranimera toutes les inquiétudes : je veux savoir du Gouvernement, et c'est mon droit, avec qui il entend gouverner...

UN MEMBRE A GAUCHE. Pas avec vous.

M. LE COMTE ALBERT DE MUN. ... si c'est en subissant la loi de l'extrême-gauche, ou en s'affranchissant enfin de sa tutelle (*Très bien ! très bien ! à droite*).

C'est la conclusion nécessaire de ce débat, dont M. Clemenceau a précisé le caractère. Il ne s'agit plus de l'histoire de la Révolution : sur ce point là, les opinions sont faites et elles ne changeront pas. Ce n'est pas pour faire des cours d'histoire contradictoires que nous sommes ici. Ce qui importe, c'est la politique d'aujourd'hui et celle de demain ; ce qui importe, ce n'est pas le rôle de la Convention, c'est l'attitude du Gouvernement qui est là, sur ces bancs, et qui ne peut plus, après le langage de M. Clemenceau, s'en tenir, comme l'a fait tout à l'heure M. le ministre de l'Intérieur, à une réponse de détail et à la justification d'une mesure de police.

Freycinet parvient dans sa réponse à éluder les deux « sommations » de la droite. Sur l'histoire de la Révolution : « Est-ce que, lorsqu'on vient me dire : Etes-vous pour les excès de la Terreur, vous supposez que je pourrai venir répondre que je suis pour les excès de la Terreur ? (*Rires et applaudissements à gauche*). De pareilles questions ne sont

¹²⁶ *Ibidem*, p. 156. Souligné par nous. Le lendemain, Edouard Muller (1843-1917), un des rescapés boulangistes élu en Indre-et-Loire, affirme que le compte-rendu *in extenso* a déformé les propos de Clemenceau en modifiant la conjugaison des verbes : « Le compte-rendu analytique qui est, selon moi, l'expression fidèle, la reproduction presque photographique des paroles prononcées dans cette chambre, dit en effet que M. Clemenceau a terminé ainsi son discours : "Si le Gouvernement ne fait pas son devoir, les citoyens feront le leur" (*C'est cela ! c'est cela ! à droite*) ». Il affirme qu'il faut rétablir cette version « sous peine de dénaturer jusqu'à un certain point la portée de nos délibérations et leur sincérité », ce qui lui vaut une réplique cinglante de l'intéressé : « Messieurs, je remercie notre honorable collègue de l'importance qu'il veut bien attacher à mes futurs et à mes conditionnels. J'avoue que dans ma pensée ils n'en ont pas autant ; mais pour y mettre toute la bonne grâce désirable, j'accepte de bon cœur et sans arrière-pensée les deux versions, au choix de M. Muller ». Puis Clemenceau désamorce la critique : « Maintenant, comme il doit m'être permis de donner ici mon appréciation, je dirai à mon collègue, s'il tient à savoir laquelle des deux versions a le mieux rendu ma pensée, que c'est celle du *Journal officiel* (*Très bien ! très bien !*) ». *Ibidem*, p. 163-164.

même pas un outrage tant elles sont puériles (*Très bien ! très bien ! à gauche*) ». Sur l'indépendance des choix politiques du gouvernement : « C'est nous méconnaître que de croire que tel ou tel groupe de cette Assemblée peut nous imposer ses volontés. Nous sommes le gouvernement, non pas de tel ou tel groupe, non pas de telle ou telle coterie ; mais le gouvernement du parti républicain, instituer pour gérer le mieux possible les affaires de la République et les affaires du pays tout entier (*Applaudissements*) ». Malartre, dernier orateur inscrit qui succède au président du conseil, instrumentalise les propos de ce dernier en faisant semblant d'y voir un démenti de la théorie du bloc et conclut avec emphase le débat par un « devoir d'oubli » conçu comme un rempart au retour de la guerre civile¹²⁷. Après la lecture, exceptionnelle, de sept ordres du jour, c'est l'ordre du jour pur et simple qui est voté par 307 voix contre 184¹²⁸.

3.3 Après *Thermidor* : la portée du débat

L'interdiction de *Thermidor* nourrit une ardente polémique répercutée dans la presse. A la veille de la reprise du drame au Théâtre de la Porte-Saint-Martin le 22 mars 1896¹²⁹, Edmond Stoullig note que « M. Victorien Sardou a pris soin de réunir tous les articles de journaux parus à ce sujet – que d'encre, que d'encre ! – Ils forment, nous-a-t-il dit lui-même, neuf volumes reliés... sans compter la correspondance de l'auteur avec les ministres d'alors¹³⁰ ! ». La portée du débat peut s'envisager sous l'angle théâtral et politique.

En matière théâtrale, la conclusion de l'interpellation a deux conséquences immédiates. D'une part, l'interdiction de la pièce malgré le visa de la censure relance le débat sur la liberté théâtrale puisque la décision survient quelques jours après

¹²⁷ « Ce n'est qu'en oubliant les mauvais souvenirs, en les bannissant de cette tribune, en nous unissant dans l'harmonie et la vraie fraternité, que nous pourrons utilement servir cette France. Ce n'est certes pas en lançant ce mot malheureux que « la Révolution n'est pas finie », que vous pacifierez le pays, messieurs. De tels cris n'en doutez pas, soulèveraient toutes les poitrines, et les bras s'armeraient fatalement pour la guerre civile. Ce serait la mort de la patrie ! (*Très bien ! très bien ! à droite*) ». *Ibidem*, p. 158.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 159. Chiffre rectifié par rapport à celui donnée en séance (315 contre 192). En réalité, il faut encore tenir compte de deux rectifications le lendemain : Conrad de Witt et Calvinhac, tous deux portés par erreur comme s'étant abstenus, prennent la parole, le premier pour voter contre, le second pour voter pour.

¹²⁹ Interdit par le gouvernement jusqu'à cette date, *Thermidor* fut en revanche représenté à l'étranger, par exemple aux Etats-Unis. Voir Arthur Hornblow, « *Thermidor* à New York », *Revue d'art dramatique*, t. XIV, octobre-décembre 1891, p. 237-238.

¹³⁰ *Les Annales du théâtre et de la musique* [1896], *op. cit.*, p. 252. Le fonds Rondel, conservé au département Arts du spectacle de la BnF, contient un épais recueil de 157 feuillets, composé d'articles rédigés entre le 27 et le 31 janvier 1891 [4-RF-47786].

l'interpellation de Millerand sur l'interdiction de *La Fille Elisa* au Théâtre Libre¹³¹. Deux jours après le débat enflammé du 29 janvier, Charles Le Senne et Antonin Proust déposent chacun un projet de loi tendant à abolir la loi du 30 juillet 1850 afin de supprimer la censure préventive : leur proposition aboutit à la formation d'une commission parlementaire qui examine minutieusement la question et provoque un grand débat entre janvier et mars 1892. Stérile en apparence, il n'en porte pas moins un coup fatal à la censure dans son principe en ruinant l'argument de la garantie financière que représenterait pour un directeur l'obtention du visa¹³². D'autre part, le statut du Théâtre-Français est mis sur la sellette : Jean Aicard lance une pétition, signée par Rodolphe Darzens, Alphonse Daudet et Edmond de Goncourt « pour demander l'abrogation du décret de Moscou, et, au fond, la démolition de la Comédie-Française »¹³³. Clemenceau est même censé interpellier le gouvernement pour appuyer la demande de suppression du comité de lecture, mais la manœuvre n'a pas lieu¹³⁴. Enfin *Thermidor* resurgit parfois de façon impromptue à propos des débats sur le théâtre jusqu'à ce que l'interdiction soit levée, alors que rien ne laissait prédisposer une telle allusion. Ainsi le débat sur la reconstruction de l'Opéra-Comique au Sénat fait-il resurgir le drame de Sardou lorsque Henri Wallon veut convaincre ses collègues en 1893 que le rachat par l'Etat du théâtre municipal place du Châtelet serait la meilleure solution :

Pour la Ville, que fera-t-elle de son théâtre, je vous le demande, quand vous lui aurez enlevé l'Opéra-Comique ?

Qu'est devenu son théâtre des Nations ? En fera-t-elle un théâtre de la Révolution ?

M. TOLAIN¹³⁵. Ce serait peut-être le moment ! Il y a beaucoup de gens qui en ignorent l'histoire à l'heure présente !

M. WALLON. Mais on a refusé le *Thermidor* de M. Sardou¹³⁶.

¹³¹ Symboliquement, Antoine adresse une lettre ouverte à Sardou, publiée dans *Le Figaro* du 30 janvier, pour lui offrir de représenter *Thermidor* au Théâtre Libre. Dans les faits, l'offre est aussi généreuse que chimérique, et Sardou refusa. Cf. Francis Pruner, *Les Lutttes d'Antoine [...]*, op. cit, p. 70-71.

¹³² Cf. chapitre 3, II, §1.2.

¹³³ Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, t. 3, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 536-537 (8 février 1891) et p. 542 (15 février 1891).

¹³⁴ Outre le *Journal* des Goncourt, voir sur cette affaire Francis Pruner, op. cit, p. 70. La suppression du comité de lecture survient en 1901, mais on ne saurait y voir un effet à retardement de *Thermidor*.

¹³⁵ Henri Louis Tolain (1828-1897) fut l'un des porte-parole du mouvement ouvrier au début des années 1860, participant à la fondation de la I^{ère} Internationale à Londres en 1864. Elu représentant de la Seine en février 1871, il siégea à l'extrême-gauche mais désavoua la Commune. A partir de 1876, il siégea au Sénat où il soutient la politique des opportunistes, ce qui lui vaut d'essuyer les critiques acerbes des socialistes qui le considèrent comme un renégat. Nommé questeur en 1893, il est réélu à cette fonction jusqu'à sa mort.

¹³⁶ *JO* du 10 février 1893, p. 140.

Wallon avait initié au Sénat la réplique politique de l'interpellation sur *Thermidor* dès le 7 juillet 1891 en interpellant à son tour le gouvernement contre le financement par l'Etat de la statue de Danton à Paris, dont l'inauguration devait avoir lieu une semaine plus tard, le jour de la fête nationale¹³⁷. Reprochant à Danton sa responsabilité dans les massacres de septembre, Wallon est soutenu par les sénateurs de droite, ce qui tendrait à accréditer l'accusation de Clemenceau sur la « tartufferie » de l'opposition. Toutefois, le choix de ce dernier de défendre l'interdiction du drame de Sardou doit être discuté à deux points de vue. D'abord sous l'angle de ses convictions personnelles, formulées avec beaucoup de force une décennie plus tôt à l'occasion du débat sur la liberté de la presse. Clemenceau avait alors combattu l'amendement de l'ancien quarante-huitard Théophile Marcou qui voulait introduire dans la loi le délit « d'outrage à la République », et défendu à cette occasion la conception la plus extensive qui soit de la liberté en République¹³⁸. Or Reinach cite presque textuellement ce discours lorsqu'il dénonce dans l'interdiction de *Thermidor* une violation des libertés publiques et le prétexte fallacieux que constitue la notion d'outrage à la République pour la légitimer : « Comment, vous êtes le gouvernement de la République, vous êtes le gouvernement le plus fort qui ait peut-être existé depuis cinquante ans parce que votre force, vous la tenez tout entière de l'opinion ; vous avez triomphé de vos ennemis les plus redoutables, vos adversaires désarment en masse et vous n'avez pas confiance dans la liberté ! (*Vive approbation au centre*)¹³⁹ ». Le disciple de Gambetta conclut plus loin dans sa péroraison : « Vous aviez là une occasion unique de montrer que vous ne vouliez pas de la liberté que pour vous-mêmes. Vous ne l'avez pas comprise et c'est tant pis pour vous¹⁴⁰ ». En attaquant Reinach sur ce terrain en 1891, Clemenceau n'est-il pas en contradiction avec lui-même¹⁴¹ ?

¹³⁷ JO du 8 juillet 1891, p. 565-572. La statue est inaugurée le 14 juillet sur l'actuelle place Henri Mondon.

¹³⁸ « Qu'est-ce donc, en effet, que la République, sinon un gouvernement d'opinion, c'est-à-dire un gouvernement fondé sur le principe du respect de la volonté nationale, et reposant par conséquent sur le principe de la liberté complète de discussion ; Eh bien ! Je vous le demande, de quel droit, au nom de quels principes, prétendez-vous jamais empêcher quelqu'un d'apprécier, non pas seulement un des actes d'un tel gouvernement, mais ce gouvernement lui-même ; par des procédés de polémique qui relèvent assurément de sa conscience, comme on disait tout à l'heure, mais qui relèvent aussi et par dessus tout de ce souverain : l'opinion publique ? [...] Répudiez l'héritage de répression qu'on vous offre, et, fidèles à votre principe, confiez-vous courageusement à la liberté ». On trouvera ce discours célèbre du 1^{er} février 1881 présenté et reproduit dans l'anthologie réunie par Jean Garrigues sous le titre *Les Grands discours parlementaires de la Troisième République, de Victor Hugo à Clémenceau*, Paris, Armand Colin / Assemblée Nationale, 2004, p. 73-77.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 151.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 153.

¹⁴¹ Il faut évidemment faire la part de la haine entre les deux hommes : Clemenceau n'a jamais pardonné à Reinach (qui identifiait Gambetta à Danton), de l'avoir qualifié de « Robespierre de la Troisième République » dans un pamphlet intitulé *Le Ministère de Clemenceau*, publié en 1885. Cf. Marion Pouffary, *op. cit.*, p. 100-101.

Rassembleur libéral en 1881, rassembleur radical en 1891 : le député de la Seine cherche dans les deux cas à s'imposer comme LA figure incontournable des républicains, ce qu'il est au moment du débat sur la liberté de la presse en tant que chef de l'opposition, mais qu'il n'est plus avant l'interpellation sur *Thermidor*¹⁴². La séance du 29 janvier 1891 lui permet un coup de maître politique en ressoudant à court terme la majorité autour d'un axe opportunistes/radicaux, dans la tradition ouverte par les ministères de « concentration républicaine ». En votant l'ordre du jour en faveur du gouvernement, Fouquier et Reinach n'en sont-ils pas le symbole éclatant¹⁴³ ? Mais à moyen terme, la stratégie de Clemenceau qui consiste à polariser la vie politique sur une logique binaire gauche révolutionnaire / droite contre-révolutionnaire révèle ses limites¹⁴⁴. La nouvelle crise du régime ouverte par le scandale de Panama, dont Clemenceau subit les dégâts collatéraux¹⁴⁵, permet à une nouvelle génération de républicains d'arriver au pouvoir après les élections de 1893¹⁴⁶. Pour contrer la poussée des socialistes, les républicains opportunistes, qui se renomment « progressistes » à l'initiative de Deschanel, se rapprochent de la Droite républicaine, groupe parlementaire d'une quinzaine de députés animé par Jacques Piou, Albert de Mun et Armand de Mackau, dont l'existence traduit politiquement les premiers effets du ralliement¹⁴⁷. Cet « esprit nouveau », défini par Eugène Spuller à la tribune le 3 mars 1894 comme une volonté d'apaisement à l'égard de l'Église catholique¹⁴⁸, favorise une conjonction des centres que résume la formule de Méline : « Ni révolution ni réaction ». Cet essai de

¹⁴² Analysant la législature 1889-1893, Jean-Baptiste Duroselle l'interprète comme un moment de la vie politique où « Clemenceau "s'accrocha" en quelque sorte à son rôle de député, d'opposant – on ne peut même plus dire de chef de l'opposition ». Jean-Baptiste Duroselle, *Clemenceau, op. cit.*, p. 261.

¹⁴³ A la suite d'un compte-rendu analytique de l'interpellation, on trouvera une analyse nominative du scrutin dans *Le Matin* du 30 janvier 1891. Parmi les 184 députés ayant voté contre l'ordre du jour figurent 144 députés de droite, 24 boulangistes et 16 députés du centre gauche, soit presque la moitié du groupe qui en compte 38.

¹⁴⁴ Jean-Marie Mayeur souligne l'alternative politique posée par Clemenceau : « Le débat sur la Révolution commande bien les stratégies et les alliances. Proclamer que la révolution est un bloc, c'est couper la voie à toute entente avec une droite ralliée, à toute conjonction des centres. Distinguer 1789 et 1793 rend possible au contraire un reclassement politique, dès lors du moins qu'une partie de la droite accepte 1789 ». Jean-Marie Mayeur, « "La Révolution française est un bloc..." », *op. cit.*, p. 152.

¹⁴⁵ Accusé à tort d'être un « chéquard », il est battu dans le Var aux 2^{ème} tour des législatives le 3 septembre 1893 et traverse un long tunnel de presque dix ans avant de retrouver un siège au Sénat en 1902.

¹⁴⁶ Voir Jean-Marie Mayeur, *Les Débuts de la III^e République (1871-1898)*, Paris, Seuil, 1973, p. 204-211.

¹⁴⁷ Ce dernier n'en reste pas moins minoritaire et surtout très ambigu. La diversité des motivations s'apparente à un véritable kaléidoscope : « Ceux mêmes qui acceptent d'entrer dans la République ne le font pas pour les mêmes raisons. Les uns veulent sauver la société, les autres aller au peuple, les uns veulent mettre fin à la législation impie, les autres sont prêts à accepter celle-ci provisoirement, les uns rêvent du centre allemand ou du parti catholique belge, les autres du parti conservateur anglais ». Jean-Marie Mayeur, *op. cit.*, p. 203.

¹⁴⁸ On peut noter qu'Ernest Constans participe de ce même mouvement.

« république modérée » se brise sur l'affaire Dreyfus, qui contribue à remettre la question religieuse au premier plan de la vie politique et ravive la théorie du bloc¹⁴⁹.

Malgré les efforts des « ralliés » pour dissocier la cause des catholiques de celle des monarchistes, l'Église restait à l'orée du XX^e siècle le principal symbole du refus de 1789. Le ralliement au régime républicain, minoritaire, l'était tout autant en matière théâtrale. Pour une grande partie des catholiques, le théâtre continuait à susciter un sentiment de défiance parce qu'il recoupait la question laïque : le statut civil du comédien, le rôle civilisateur de l'art lyrique, la légitimité des subventions sont autant de thèmes contestés à des degrés divers au XIX^e siècle.

III Le théâtre et l'Église

1 Réhabiliter le statut du Comédien ?

1.1 L'accès certain à la citoyenneté : l'œuvre de la Révolution française

« La condition des comédiens était infâme chez les Romains et honorable chez les Grecs : qu'est-elle chez nous ? On pense d'eux comme les Romains, on vit avec eux comme chez les Grecs »¹⁵⁰. L'inconséquence soulignée par La Bruyère à la fin du XVII^e siècle demeure inchangée à la veille de la Révolution. L'infamie, peine civile en droit romain, impliquait sous l'empire une flétrissure infligée par la loi, rendant incompatible le statut d'acteur et celui de citoyen. Sous l'Ancien Régime, l'infamie des comédiens ne s'envisage pas en droit – il n'existe pas de citoyenneté définie juridiquement – mais plutôt en fait : les comédiens ne peuvent créer une corporation spécifique, ils sont parfois privés d'ester, leur témoignage est souvent récusé devant les tribunaux, et l'autorisation de déroger pour ceux qui sont nobles ne les met pas à l'abri de l'infamie¹⁵¹. Martine de Rougemont rappelle la précarité qu'induit ce statut d'exception : « La pratique des tribunaux, si laxiste soit-elle, importe relativement peu : une menace pèse toujours tant qu'existent des lois défavorables, même si elles ne sont pas appliquées dans toutes les circonstances, et leur injustice est d'autant plus insupportable qu'elle allie l'incohérence à l'arbitraire¹⁵² ». Admiré comme artiste, méprisé en tant qu'homme :

¹⁴⁹ Clemenceau lance le 27 janvier 1901 un hebdomadaire qu'il intitule précisément *Le Bloc*. La coalition à l'origine du « gouvernement de défense républicaine » formé par Waldeck-Rousseau le 22 juin 1899 prend le nom de « bloc républicain » ou « bloc des gauches ».

¹⁵⁰ La Bruyère, *Les Caractères*, Paris, Le Livre de Poche, 1996, p. 455-456 (XII : Des jugements, §15).

¹⁵¹ Voir la synthèse des travaux anciens mais toujours précieux de Gaston Maugras et René Chancercel dans Martine de Rougemont, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, op. cit, p. 207-208.

¹⁵² *Ibidem*, p. 208.

le comédien est certes un sujet du roi mais son statut particulier en fait juridiquement un sujet de seconde zone jusqu'en 1789, à l'image des protestants et des juifs qui n'ont pas d'état civil officiel puisque celui-ci implique de professer la religion catholique.

La promulgation de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen le 26 août 1789 modifie profondément cette situation, ne fût-ce que virtuellement dans un premier temps. En effet, l'article 1^{er} posait comme axiome que « les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droits », tandis que l'article 6 stipulait contre toute forme de discrimination que « la loi doit être la même pour tous, soit qu'elle protège, soit qu'elle punisse [...]. Tous les citoyens, étant égaux à ses yeux, sont également admissibles à toutes dignités, places et emplois publics, selon leur capacité et sans autre distinction que celle de leurs vertus et de leurs talents¹⁵³ ». La virtualité émancipatrice que constituent ces articles pour les comédiens est immédiatement défendue par Chénier dans une brochure publiée le 6 septembre suivant, qui s'inscrit au sein d'une polémique déclenchée sur l'élection de certains d'entre eux comme officier de la garde nationale : « Il est de justice rigoureuse de laisser jouir pleinement les Comédiens de leurs droits civils et politiques, et de les placer précisément sur la même ligne que le reste des Citoyens¹⁵⁴ ». On a peu remarqué jusqu'à présent que l'un des arguments en faveur de cette réhabilitation était la comparaison entre le comédien et le député, base d'un raisonnement par l'absurde que construit Chénier, futur conventionnel : « Mais direz-vous encore, les Comédiens sont exposés à l'improbation tumultueuse du public. Si c'est pour cela que vous les privez de leurs droits de Citoyens, je vous le répéterai toujours, soyez conséquents dans votre injustice. Privez des droits de Citoyens tous ceux qui parlent en public, les Orateurs mêmes de l'Assemblée Nationale : ils sont exposés aux mêmes accidents. Je ne veux établir sans doute aucun rapport entr'eux et les Comédiens. Mais enfin ce rapport existe : il suffit à l'objet que je veux remplir¹⁵⁵ ».

¹⁵³ Texte complet cité dans Jacques Godechot, *Les Constitutions de la France depuis 1789*, op. cit, p. 33-34.

¹⁵⁴ Mare-Joseph de Chénier, *Courtes réflexions sur l'état civil des comédiens*, Paris, Chez Le Jay fils, 1789, p. 13. Voir nos sources pour la liste de ces brochures, ainsi que Gaston Maugras, *Les Comédiens hors la loi*, Paris, Calmann Lévy, 1887, p. 426-429. Curieusement, l'auteur analyse cette polémique après le débat à l'Assemblée Constituante du 21-24 décembre 1789 alors qu'elle le précède, voire le prépare dans une certaine mesure. Jacques Hérissay la développe davantage dans *Le Monde des théâtres pendant la révolution*, op. cit, p. 28-37.

¹⁵⁵ Chénier, op. cit, p. 12. On retrouve la même démonstration sur un mode hyperbolique dans la brochure de Laya : « On sait que tout le monde s'entresiffle. Messieurs les avocats sont sifflés en personne à l'audience : on ne leur permet pas quelquefois d'achever leurs plaidoyers [...] Je pourrais citer mille autres exemples : il me suffit d'envoyer les incrédules à l'assemblée de nos représentants : qu'ils me disent en revenant, s'ils n'ont point encore les oreilles assourdies des onze cent quatre-vingt-dix-neuf sifflets conjurés contre un orateur ».

Toute cette campagne du second semestre 1789 sur « la civilisation du comédien¹⁵⁶ » trouve son dénouement à l'extrême fin de l'année devant l'Assemblée Constituante. Alors que Brunet de Latuque présente le 21 décembre une motion relative aux non-catholiques, périphrase pour désigner les protestants en faveur desquels il réclame l'application pleine et entière de l'article 6 de la Déclaration des droits de l'homme, Roederer¹⁵⁷ intervient brièvement pour élargir la discussion : « Je réclame pour une classe de citoyens qu'on repousse de tous les emplois de la société, qui a son intérêt et son importance. Je veux parler des comédiens. Je crois qu'il n'y a aucune raison solide, soit en morale, soit en politique, à opposer à ma réclamation¹⁵⁸ ». Le débat n'a lieu que deux jours plus tard, et inclut désormais dans le statut de « non-catholiques », en plus des protestants, les juifs (dont il n'avait pas été question le 21), les comédiens et même le bourreau, ces deux dernières catégories en raison de l'excommunication qui pèse sur eux. Le comte de Clermont-Tonnerre¹⁵⁹ rappelle les trois causes essentielles qui ont construit le préjugé contre les comédiens : « la licence des mœurs » ; « la dépendance absolue où les acteurs sont de l'opinion publique » ; « la frivolité et souvent le danger des spectacles dont ils sont les instruments ». L'orateur en déduit qu'« aucun des vices qu'on leur reproche n'est inhérent à cette profession » et conclut sur la seule voie possible menant à la régénération théâtrale : « Il n'y a sur cette matière qu'un principe à suivre : abolissez les spectacles qui sont la honte et la perte des mœurs et de l'honnêteté publique ; cessez de flétrir des hommes qui exerceront leurs talents sur des théâtres devenus utiles. Dans tous les cas, il faut ou les proscrire, ou les soustraire à l'infamie ; rien d'infâme ne doit subsister au su de la loi, et rien de ce que la loi permet

Jean-Louis Laya, *La Régénération des Comédiens en France, ou leurs droits à l'état civil*, Paris, chez Laurens junior et Cressionnier, 1789, p. 45.

¹⁵⁶ Sylvie Chevalley, « La Civilisation des Comédiens », *Revue d'histoire du théâtre*, n°161, 1989/1, p. 49-55. Le titre reprend une brochure de l'abbé Louis de Bonnefoy de Bouyon rédigée en faveur de leur réhabilitation.

¹⁵⁷ Pierre Louis Roederer (1754-1835), avocat et conseiller au parlement de Metz, membre de l'Académie de Metz, fut élu député du Tiers-état aux Etats généraux. Elu à l'institut en 1796, il se voit confier la « direction de l'esprit public » en 1802 et devint conseiller d'Etat sous l'Empire. Ecarté de toutes ses fonctions sous la Restauration, il retrouve sa place à l'Académie des sciences morales et politiques en 1832. Roederer avait publié en 1827 des *Comédies historiques* qui s'inscrivent dans un genre en vogue, celui des scènes historiques (cf. Sylvain Ledda, « Théâtre et scènes historiques » dans Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda et Florence Naugrette (dir.), *Le Théâtre français au XIX^e siècle*, op. cit., p. 95-104).

¹⁵⁸ AP (1^{ère} série), t. 10, p. 694.

¹⁵⁹ Stanislas-Marie-Adélaïde, comte de Clermont-Tonnerre (1757-1792), élu aux Etats généraux par la noblesse de Paris, avait pris la tête des 47 députés ayant rejoint le Tiers-état le 25 juin 1789. Brillant orateur, il fut l'un des principaux députés partisans d'une monarchie constitutionnelle sur le modèle anglais. Il mourut défenestré le 10 août 1792. Voir sa notice biographique dans *Orateurs de la Révolution française*, t. 1, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1989, p. 1256-1261.

n'est infâme¹⁶⁰ ». L'abbé Maury retourne d'une seule phrase toute l'argumentation : « L'opinion qui les exclut n'est point un préjugé, elle honore au contraire le peuple qui l'a conçue¹⁶¹ ». Puisque le temps a légitimé la déconsidération morale du comédien, le droit positif ne saurait en aucun cas régénérer les mœurs : « Les révolutions dans l'opinion ne peuvent pas être pas aussi promptes que nos décrets... ». A cette défense théorique qui montre à quel point l'abbé Maury se rattache au courant traditionnaliste de la pensée contre-révolutionnaire développée outre Manche par Burke dans ses *Réflexions sur la révolution de France*¹⁶², l'orateur ajoute une objection juridique basée sur les conditions d'éligibilité définies le 27 octobre 1789. Pour démontrer que le refus d'accorder aux comédiens la citoyenneté en raison de leur profession n'a rien d'exceptionnel dans la législation, il établit un parallèle avec l'exclusion des domestiques – il s'en félicite – et des banqueroutiers – il la regrette¹⁶³. Robespierre appuie brièvement Clermont-Tonnerre tandis que La Fare, évêque de Nancy, « adhère entièrement » aux propos de l'abbé Maury, ajoutant de son cru une anecdote historique censée démontrer que l'abaissement moral du comédien n'est que la juste rançon de son enrichissement éhonté¹⁶⁴. La séance est levée sans qu'il soit statué et la discussion reprend le 24 décembre à partir de la lecture par le président Dêmeunier d'une lettre des Comédiens-Français qui s'inquiètent de la conclusion du débat¹⁶⁵. L'abbé Maury déclenche un tumulte – un de plus ! – en flétrissant « des comédiens [qui] se donnent la licence d'avoir une correspondance directe avec l'Assemblée » et se voit rappeler à l'ordre. Deux députés évoquent longuement la question du statut des juifs, avant que François de Bonal, évêque de Clermont, ne propose de diviser la question, en accordant la

¹⁶⁰ AP (1^{ère} série), t. 10, p. 754-755. Il venait de tenir le même raisonnement à l'égard du bourreau.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 756. Même référence pour les citations suivantes.

¹⁶² Selon Massimo Boffa, Burke considère que « la société est un ordre naturel indépendant de la volonté des individus et dans lequel la légitimation des œuvres humaines et des institutions politiques advient à travers un travail lent et spontané, qui accumule et sélectionne empiriquement les expériences des différentes générations ; les décrets d'une assemblée ne sauraient fonder une liberté qui ne soit déjà présente dans les mœurs d'un peuple ». Article « Contre-Révolution » dans François Furet et Mona Ozouf (dir.), *Dictionnaire critique de la Révolution française*, t. 4, Paris, Flammarion, « Champs », 1992, p. 93. Souligné par nous.

¹⁶³ « On s'est toujours servi d'un sophisme, en disant que les hommes exclus des fonctions administratives sont infâmes ; mais vous-même vous avez exclu les serviteurs à gages par votre constitution. J'ai seulement été peiné de les voir sur la même ligne que les banqueroutiers. Craignons d'avilir les municipalités au moment que nous devons les créer de manière à ce qu'elles méritent le respect pour obtenir la confiance ». Sur le consensus à propos de l'exclusion des domestiques, voir Pierre Rosanvallon, *Le Sacre du citoyen*, op. cit., p. 155-168.

¹⁶⁴ « Un vieil officier se plaignait amèrement de la médiocrité des récompenses qu'il avait obtenues pour de longs services. Il comparait son sort à celui de Le Kain, auquel il faisait de dures observations sur cette comparaison. "Eh ! monsieur, lui dit le comédien, comptez-vous pour rien le droit que vous avez de me parler ainsi ?" ». AP (1^{ère} série), t. 10, p. 758.

¹⁶⁵ AP (1^{ère} série), t. 10, p. 776. Séance du 24 décembre 1789. La lettre est datée de ce même jour.

citoyenneté aux protestants et en réservant le sort des juifs et des comédiens. Brois de Beaumetz¹⁶⁶ veut ajourner la question du statut des juifs mais pas celui des comédiens et reprend à l'égard de ces derniers les grandes lignes du discours prononcé par Clermont-Tonnerre la veille. Son originalité consiste à se démarquer explicitement des anathèmes jetés par Rousseau contre le théâtre¹⁶⁷, ce qui explique que le marquis Lezay de Marnésia¹⁶⁸ fasse immédiatement le procès de l'inconséquence supposée des Constituants : comment peuvent-ils légiférer en prenant pour guide *Du Contrat social*, et ignorer les préceptes contenus dans la *Lettre à D'Alembert sur les spectacles* ? Enfin, Mirabeau revient strictement sur le terrain juridique pour prouver la nullité de l'infamie flétrissant les comédiens en France, en arguant du passé et de la situation présente :

Non seulement il n'existe pas de loi qui ait déclaré les comédiens infâmes ; mais les Etats généraux, tenus à Orléans, ont dit, article 4 de leur ordonnance, presque ces mots, mais c'est certainement leur véritable sens : *quand les comédiens auront épuré leurs théâtres* (et alors la scène était occupée de ces misérables farces qu'on s'honore d'avoir oubliées), *on s'occupera de déterminer ce qu'ils doivent être dans l'ordre civil d'où ils ne paraissent pas devoir être rejetés pour eux-mêmes*¹⁶⁹. Aujourd'hui même, Messieurs, il est des provinces françaises qui ont déjà secoué le préjugé que nous devons abolir ; et la preuve en est que les pouvoirs d'un de nos collègues, député de Metz, sont signés de deux comédiens¹⁷⁰. Il serait donc absurde, impolitique même, de refuser aux comédiens le titre de citoyens que la nation leur défère avant nous, et auquel ils ont d'autant plus de droits qu'il est peut-être vrai qu'ils n'ont jamais mérité d'en être dépouillés¹⁷¹.

A la suite de ce discours, l'Assemblée Constituante adopte le décret qui permettait aux non-catholiques (à l'exception des juifs dont le statut est réservé) d'« être élu dans tous les degrés de l'administration, sans exception », et les reconnaissait « capables de tous les emplois civils et militaires, comme les autres citoyens ». Les comédiens accédaient

¹⁶⁶ Bon-Albert Briois de Beaumetz (1755- ?), président du conseil supérieur de l'Artois à la mort de son père en 1785, fut élu député de la noblesse aux Etats généraux. Modéré, il vota pour le veto suspensif.

¹⁶⁷ « Direz-vous à vos compatriotes ce que disait aux siens le citoyen de Genève : "N'élevez jamais de théâtres dans vos murs, vous feriez un premier pas dans la corruption. Qu'avez-vous besoin des plaisirs qu'ils vous offriraient ? N'avez-vous pas vos femmes et vos enfants ?". Eh ! Messieurs, peut-on s'exprimer ainsi dans notre monarchie, où déjà les spectacles sont établis, où depuis longtemps ils sont aimés ? ». *Ibidem*, p. 781. Pour une mise en perspective récente, voir Jacques Berchtold, Christophe Martin et Yannick Seité (dir.), *Rousseau et le spectacle*, A. Colin, 2014.

¹⁶⁸ Claude-François-Adrien Lezay de Marnésia (1735-1800) député de la noblesse du Jura, était un ancien capitaine de régiment devenu propriétaire-agriculteur. Il s'adonnait aux lettres et aux sciences et collabora à l'*Encyclopédie*, en rédigeant les articles « voleur » et... « manstupration [sic] » !

¹⁶⁹ Souligné par l'orateur. Les Etats généraux furent réunis à Orléans du 13 décembre 1560 au 31 janvier 1561 et marqués par la harangue du chancelier Michel de L'Hospital. Il peut paraître étonnant que Mirabeau se réfère à ce texte et non pas à la déclaration royale du 16 avril 1641 sur l'état des comédiens, plus connue.

¹⁷⁰ Il pourrait s'agir de Roederer mais nous n'avons pu vérifier.

¹⁷¹ AP (1^{ère} série), t. 10, p. 782.

enfin à la citoyenneté conformément aux promesses induites par la déclaration des droits de l'homme et du citoyen.

L'accueil de cette décision fut contrasté. Joseph Aude rend hommage au nouveau statut des comédiens dans *Le Journaliste des ombres ou Momus aux Champs-Élysées*, « pièce héroï-nationale [sic] en un acte et en vers » créée au Théâtre de la Nation le 14 juillet 1790 pour la fête de la Fédération¹⁷². Cette œuvre, fondée sur « l'apothéose » de grands hommes du XVIII^e siècle, montre Voltaire recevant de Momus le décret accordant la citoyenneté aux comédiens afin que le philosophe le remette à Le Kain¹⁷³ (scène 9) :

Je veux lui présenter ses titres de noblesse
S'il eût vécu plus tard, il mourrait citoyen
Graces à la philosophie...

Peu après, Adrienne le Couvreur [sic] confie à Le Kain que « le dieu des arts, Voltaire a pleuré, sur ma tombe »¹⁷⁴, et le grand tragédien s'exclame (scène 10) :

Les arrêts de l'opinion
Respectent donc enfin la cendre de Molière !
On peut donc avouer son état et son nom
En disant les vers de Voltaire.

Pourtant, tous les adversaires n'ont pas désarmé. Deux jours auparavant, Talma avait envoyé une lettre aux députés pour s'en remettre « à leur justice » parce que le curé de Saint-Sulpice avait refusé de publier les bans de mariage et de célébrer la bénédiction

¹⁷² Joseph Aude, *Le Journaliste des ombres ou Momus aux Champs-Élysées*, pièce héroï-nationale en un acte et en vers, représentée pour la première fois par les Comédiens Français ordinaires du Roi sur le Théâtre de la Nation, le 14 juillet 1790, à l'occasion de la Confédération de la France, Paris, chez Gueffier, 1790. La pièce eut six représentations dans l'année. Les citations qui suivent sont extraites de cette édition.

¹⁷³ Henri Louis Kaïn dit Le Kain (1729-1778) fut l'un des plus grands tragédiens du XVIII^e siècle. Repéré par Voltaire qui en fit son élève, il obtient un ordre de début à la Comédie-Française en 1750 mais n'est admis qu'en 1752, suscitant d'abord la défiance en raison de ses défauts physiques. Sa collaboration avec Voltaire, son intelligence et son travail acharné lui permirent de triompher des préventions initiales, et il contribua à rénover le théâtre de son temps par son interprétation du drame, par son souci d'exactitude historique manifesté dans le choix des costumes, et par la suppression des banquettes sur la scène. Il s'éteint le 8 février 1778, sa mort précédant de quelques mois celle de Voltaire. Ses *Mémoires*, publiés en 1801, sont précédés dans l'édition de 1825 de réflexions de Talma sur l'auteur et sur l'art théâtral.

¹⁷⁴ Adrienne Lecouvreur (1692-1730), entrée à la Comédie-Française en 1717, fut l'une des plus grandes tragédiennes de son temps. Elle meurt en 1730, la rumeur accusant sa rivale la duchesse de Bouillon (amante de Maurice de Saxe) de l'avoir empoisonnée. Après le refus du clergé de l'inhumer en terre chrétienne en raison de son excommunication, Voltaire lui rend hommage dans un poème, *La Mort de Mlle Lecouvreur* : « Et dans un champ profane on jette à l'aventure / De ce corps chéri les restes immortels ! / Dieux ! Pourquoi mon pays n'est-il plus la patrie / Et de la gloire et des talents ? ». Son destin romanesque a inspiré des dramaturges (Eugène Scribe et Ernest Legouvé en 1849), des compositeurs (Francesco Cilea en 1902), des réalisateurs (Henri Desfontaines en 1913 avec Sarah Bernhardt dans le rôle titre).

nuptiale entre le célèbre acteur et Julie Carreau¹⁷⁵. Lue en séance par Regnaud de Saint-Jean d'Angely, la lettre pose un problème à la fois politique et théologique alors que les députés sont en pleine discussion sur la Constitution civile du clergé. Goupil de Préfelne motive et obtient son renvoi aux comités de constitution et ecclésiastiques¹⁷⁶. Le « rapport sur l'affaire du sieur Talma, comédien français » est lu par Durand de Maillane à l'Assemblée Nationale... dix mois plus tard, le 17 mai 1791¹⁷⁷ ! Le rapport reprend l'idée d'une « grande différence entre le contrat civil et le sacrement du mariage » énoncée par l'abbé Gouttes le 12 juillet 1790, et se termine par la formule évangélique « rendez à César ce qui est à César, et à Dieu ce qui appartient à Dieu » que l'auteur ne cite pas en l'état mais qu'il condense en latin : « *Caesaris Caesari, Dei Deo* ». Si le rapporteur conclut qu'il n'y a pas lieu de délibérer, Talma n'avait pas attendu ce dénouement. L'acteur s'était marié le 13 avril précédent dans la paroisse de Notre-Dame de Lorette, mais l'abbé Lapipe n'avait célébré l'union qu'à la condition que Talma renonçât à proclamer son état de comédien au profit de la mention neutre de « bourgeois de Paris ». La réhabilitation civile des comédiens devient par ailleurs un élément de la polémique qui oppose les auteurs dramatiques aux Comédiens-Français sur la liberté des théâtres¹⁷⁸. La pétition portée par La Harpe à la tribune le 24 août 1790 rappelle que la « rivalité d'amour propre » entre auteurs et acteurs puise une partie de ses origines dans la différence de considération attachée aux deux professions :

L'injuste préjugé qui a si longtemps flétri les comédiens devait les irriter d'autant plus qu'ils voyaient quelquefois honorer davantage ceux dont ils étaient les interprètes et dont ils se flattaient d'avoir fait la fortune. Mais dans le temps même où ils en savaient mauvais gré aux auteurs, ceux-ci ne cessaient de réclamer contre le préjugé qui dégradait l'état de comédien, et si ce préjugé est aujourd'hui affaibli dans l'opinion et aboli par la loi, on ne peut nier que ce ne soit principalement aux gens de lettres qu'ils en ont l'obligation¹⁷⁹.

¹⁷⁵ Ironie du sort, Talma incarnait le rôle de Rousseau dans *Le Journaliste des ombres* ! Cette affaire est bien connue des biographes de Talma. Voir en particulier Madeleine et Francis Ambrière, *Talma ou l'Histoire au Théâtre*, Paris, Editions de Fallois, p. 126-128 et p. 137-138.

¹⁷⁶ AP (1^{ère} série), t. 17, p. 50. Séance du 12 juillet 1790. « Il ne s'agit pas ici seulement de ceux qui ont embrassé la profession du théâtre. Il s'agit de savoir jusqu'à quel point s'étend la puissance ecclésiastique sur le mariage considéré comme sacrement ».

¹⁷⁷ AP (1^{ère} série), t. 26, p. 186-187. Pierre Toussaint Durand de Maillane (1729-1814), avocat à Aix et spécialiste de droit ecclésiastique, fut élu aux Etats généraux par le Tiers-état de la sénéchaussée d'Arles. Il fit partie du comité ecclésiastique et joua un rôle important dans la rédaction de la constitution civile du clergé, défendant les prérogatives du pouvoir civil contre les empiètements du pouvoir religieux.

¹⁷⁸ Cf. chapitre 1, I, §2.2.

¹⁷⁹ La Harpe, *Pétition des auteurs dramatiques à l'Assemblée Nationale*, op. cit, p. 20-21. La dernière phrase est assez juste, en témoigne par exemple l'engagement de Chénier et Laya pour n'évoquer que 1789.

Des ingrats : La Harpe renouvelle son accusation à l'encontre des Comédiens-Français avec plus de vigueur le 17 décembre suivant. Dans son discours sur la liberté du théâtre prononcé devant la Société des Amis de la Constitution, il les considère comme véritablement indignes après la représentation devant les Fédérés de trois tragédies de Pierre de Belloy : « Et qui faisait ce choix anti-national, anti-patriotique ? Des hommes, qui, tout récemment réintégrés dans le rang de citoyens, auraient dû plus que personne sentir tout le prix d'un titre que l'on venait de rétablir dans tous ses droits. Tel est le patriotisme, telle est la reconnaissance des Comédiens-Français¹⁸⁰ ». La radicalisation de la dynamique révolutionnaire tend à généraliser de tels jugements de valeur. Dans la motion qu'il dépose le 25 février 1792 à l'occasion de troubles survenus au théâtre du Vaudeville, Henry-Larivière flétrit verbalement les comédiens : « On affecte de donner des pièces où respire l'incivisme. Il semble que les acteurs ne peuvent se relever de l'avilissement où ils étaient tombés, et qu'ils sont incapables de sentir la dignité de l'homme¹⁸¹ ». L'arrestation des Comédiens-Français le 2 septembre 1793 après la neuvième représentation de *Paméla* constitue le point d'orgue de cette logique.

Par la suite, la réhabilitation civile du comédien ne semble plus souffrir de contestation. Est-ce à dire que son nouveau statut de citoyen ne comporte pas d'exception à l'égard du droit commun ? En 1824, les auteurs du facétieux *Dictionnaire théâtral ou Douze cent trente-trois vérités (...)* écrivent à l'article « emprisonnement » : « Genre de correction qu'avant la Révolution on infligeait aux comédiens, lorsqu'ils désobéissaient aux gentilshommes de la chambre, et quelquefois lorsqu'ils manquaient au public ; ils sont aujourd'hui, comme tous les autres citoyens, sous la protection de la loi civile. On les excommunie encore, mais on ne les emprisonne plus. C'est moitié de gagné¹⁸² ». Les démêlés de Pierre Victor¹⁸³ avec le Théâtre-Français montre qu'il n'en est rien. Devenu pensionnaire en 1817, il connaît ses premiers succès dans la tragédie en remplaçant Lafon, malade. Frustré dans ses exigences qu'il considère comme légitimes, il engage l'épreuve de force l'année suivante en refusant tout service, décision qu'il fait signifier par huissier le 31 mars 1818. Sur rapport du comité d'administration, le duc de

¹⁸⁰ Discours reproduit en annexe du dossier « Théâtre et politique, de la fin du Moyen Age à nos jours », *Revue Française d'histoire des idées politiques*, n°8, 2^{ème} semestre 1998, p. 391-400 (p. 395). Cf. chapitre 1, I, §2.2.

¹⁸¹ AP (1^{ère} série), t. 39, p. 76. Séance du 25 février 1792. Sur le contexte, voir le chapitre 3, I, §1.1.1

¹⁸² *Dictionnaire théâtral [...]*, Paris, Barba, 1824, p. 138. Les auteurs l'ont publié anonymement mais ont pu être identifiés comme étant François Harel, Maurice Alhoy et Auguste Jal.

¹⁸³ Victor Lerebours dit Pierre Victor (1791-1834).

Duras, premier Gentilhomme de la Chambre du roi qui exerce sa tutelle sur le Théâtre-Français, prend un arrêté autorisant le préfet de police à incarcérer trois jours le comédien récalcitrant ! Mais afin d'éviter un encombrant procès au pouvoir, le ministre de l'Intérieur Decazes accorde un passeport qui permet à Victor de sortir du territoire¹⁸⁴. L'acteur impétueux n'en a pas terminé avec le Théâtre-Français : il envoie une pétition en 1828 dirigée contre l'administration du baron Taylor et réclame une réforme capable d'unifier la direction en la plaçant sous la tutelle du ministère de l'Intérieur. Puis il dénonce le maintien d'un statut d'exception à l'égard des comédiens :

Le sort des acteurs ne réclame pas moins d'intérêt que les théâtres. De l'émulation accordée aux uns dépend la prospérité des autres. Aux termes de la Charte, tous les Français, quels que soient leurs rangs, sont égaux. Cependant, il est une classe d'hommes placée par le fait hors du droit commun. Les Comédiens, malgré la protection de la loi, n'en sont pas moins séparés du reste de la société par des *règlements particuliers*, asservis à des ordonnances administratives, à des usages arbitraires qui leur interdisent souvent les voies légales, ouvertes aux autres citoyens. Cette oppression contribue à entretenir un préjugé barbare qui les humilie de leur vivant, et les flétrit encore après leur mort. Une troupe de comédiens est assujettie à une sorte de législation militaire, à une sévérité de discipline que rien ne motive et rien ne justifie. De quel droit à l'aide d'un règlement de police ou d'une ordonnance de la Maison du Roi les condamne-t-on encore aujourd'hui, sans aucune forme de procès, aux *arrêts* et à la *détention* ? En vertu de quels titres un *Conseil judiciaire* s'est-il institué dans le sein des théâtres royaux pour juger leurs différends et leur fermer la porte des tribunaux¹⁸⁵ ?

La pétition est rapportée par Daunant le 11 avril 1829¹⁸⁶. Il rappelle les quatre peines prévues dans le décret de Moscou – amende jusqu'à concurrence de 500 francs, expulsion momentanée ou définitive du théâtre, perte de la pension, arrêt – et les juges qui les prononcent. S'il reconnaît que certaines peines ne sont pas applicables, il n'en condamne pas moins leur existence théorique : « Un pareil ordre des choses forme une anomalie choquante dans notre législation, et les comédiens peuvent justement se plaindre d'être régis par des dispositions exceptionnelles qui n'ont pas même pour excuse d'être basées sur une loi ». Il conclut plus loin, après avoir refusé de prononcer sur la « décadence » du Théâtre-Français : « L'autorité se sera mise à l'abri de tout

¹⁸⁴ Sur cette affaire, voir Pierre Victor, « A M. Le vicomte Decazes, ministre de l'Intérieur, sur mon arrestation (1818) », *Documents pour servir à l'histoire du Théâtre-Français sous la Restauration ou Recueil des écrits publiés de 1815 à 1830 sur ses débats avec l'administration des Menus-Plaisirs [...]*, Paris, Guillaumin, 1834, p. 17-26. Il part en Belgique puis devient lecteur du roi de Hollande avant de revenir à l'Odéon en 1819 où il crée le rôle de Loredan dans les *Vêpres siciliennes* de Delavigne.

¹⁸⁵ C 2090. Souligné par l'auteur. La pétition est déposée le 13 juin par Viennet.

¹⁸⁶ AP (2^{ème} série), t. 58, p. 345. Même référence pour les citations qui suivent.

reproche, si elle accorde aux comédiens ce que tous les Français ont le droit de réclamer : la liberté et le droit commun ». Le directeur des Beaux-Arts Sosthène de La Rochefoucauld, également député depuis 1827, prétend qu'il ignorait l'existence de la pétition, écarte de la discussion le cas personnel de Victor et affirme à l'égard du droit d'envoyer les acteurs aux arrêts : « Il ne m'est jamais venu dans la pensée d'user de ce droit ; j'ignorais même qu'il existât, et j'en entends parler aujourd'hui pour la première fois¹⁸⁷ ». Assertion étonnante : Sosthène de la Rochefoucauld avait présenté l'année précédente un plaidoyer en faveur de la réhabilitation morale des comédiens, consistant à faire lever l'excommunication qui pesait sur eux.

1.2 L'accès possible au Paradis : la levée de l'excommunication

Si la Révolution a posé l'équivalence théorique entre comédien et citoyen, l'Eglise continue à refuser celle entre comédien et chrétien. Pourtant, il n'existait pas sous l'Ancien Régime d'excommunication générale à l'encontre des comédiens¹⁸⁸. L'origine de cette disposition remonte au concile d'Elvire en 305 qui condamna les histrions parcourant l'empire romain. Les évêques français, interprétant de façon extensive les canons des conciles anciens, eurent tendance à les réintroduire dans les rituels de leur diocèse à partir du XVII^e siècle. En se montrant beaucoup plus rigoureuse que les autres Eglises nationales, l'Eglise gallicane pouvait ainsi marquer sa différence et affirmer son indépendance à l'égard du pouvoir pontifical puisque seule l'autorité qui a infligé l'excommunication peut relever la victime de cette peine. En théorie, le comédien n'a donc pas accès au sacrement : il ne peut ni se marier – d'où la démarche de Talma auprès de l'Assemblée Constituante – ni recevoir la communion et l'extrême-onction. Il se voit également refuser l'inhumation dans un cimetière, ce qui donne parfois lieu à quelques scandales retentissants¹⁸⁹. Dans la pratique, ces règles sont souvent contournées, par exemple en substituant à la mention de comédien celle de musicien pour célébrer un mariage, ou en signant une déclaration de renonciation à l'état de comédien purement formelle. L'application très variable de ces règles est par ailleurs inconséquente puisque les comédiens sont les seuls appartenant au monde théâtral à

¹⁸⁷ Il appuie le renvoi au ministre de l'Intérieur après avoir annoncé le projet de nouvelle ordonnance examiné par le conseil judiciaire de la Comédie-Française, et qui sera transmis au Conseil d'Etat (cf. chapitre 5, II, §2.1).

¹⁸⁸ Pour ce qui suit, nous avons utilisé, en plus de l'ouvrage de Gaston Maugras déjà cité, Jean Dubu, *Les Eglises chrétiennes et le théâtre (1550-1850)*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1997.

¹⁸⁹ Georges Monval en donne une liste dans « L'excommunication des comédiens », *Le Moliériste*, 7^e année, n°73, 1885, p. 21-27 (article cité par Martine de Rougemont, *op. cit.*, p. 206).

être soumis à ce statut d'exception. Le rapport lu à l'Assemblée constituante par Durand de Maillane à l'occasion de « l'affaire Talma » le met en évidence :

On trouve encore assez extraordinaire, et peu conséquent, que l'on écarte des sacrements de l'Eglise le comédien qui joue la pièce, et que l'on y admette celui qui l'a composée. Il n'est pas, dit-on, à ce sujet, jusqu'à l'orchestre, jusqu'à l'auteur du ballet et à tous ceux qui s'emploient au service, à l'habillement des acteurs, il n'est pas même jusqu'au parterre et aux loges, qui complices du même délit, si délit peut y avoir, ne soient coupables ou dignes de la même peine ; et cependant, tous ceux-là n'éprouveraient pas, comme le sieur Talma, le même refus dans leurs paroisses¹⁹⁰.

Auteurs, musiciens, personnel du théâtre, spectateurs. On pourrait ajouter à cette liste des « exemptés » les directeurs¹⁹¹, sans oublier le souverain : celui-ci n'autorise-t-il pas les comédiens du « premier théâtre du monde » à se parer du titre de « comédiens ordinaires du roi » ? La réhabilitation civile des comédiens fait paraître cette inconséquence d'autant plus absurde.

Par un paradoxe étonnant, c'est sous le règne de Charles X que le pouvoir s'efforce de convaincre l'Eglise de renoncer à l'excommunication des comédiens¹⁹². Comment expliquer une telle tentative exposée publiquement devant les députés en 1828 alors qu'elle contredit la volonté du régime de resserrer l'alliance du trône et de l'autel ? En premier lieu, il faut prendre en compte les funérailles des acteurs : envisagées comme un rituel socio-politique, elles expriment d'une part la revendication d'un droit aux honneurs funèbres et sont d'autre part l'occasion de manifestations anticléricales¹⁹³. Les débuts de la Restauration furent ainsi marqués par le scandale des obsèques de Mlle Raucourt : le 17 janvier 1815, le curé de Saint-Roch refuse de célébrer la messe en l'honneur de la célèbre tragédienne et Louis XVIII est contraint d'envoyer *in extremis* son chapelain pour éviter une émeute¹⁹⁴. Le phénomène n'est certes pas nouveau mais il change de dimension avec Talma. Après que celui-ci a refusé les derniers sacrements, ses funérailles auraient réuni une foule considérable de 80 000 personnes le 20 octobre 1826 et marquent un tournant en ce qu'elles introduisent le « second âge de l'anticléricisme parisien », dans un contexte où le débat se cristallise

¹⁹⁰ AP (1^{ère} série), t. 26, p. 187. Séance du 17 mai 1791.

¹⁹¹ Charles Maurice, qui plaide pour la levée de l'excommunication des acteurs, persifle cette inconséquence à l'issue d'une comptabilité précise : « On gagne la croix d'honneur à diriger ces mécréants ». Voir *Le Courrier des théâtres* du 30 novembre 1826.

¹⁹² Cf. Sylvain Nicolle, *Les Théâtres parisiens et le pouvoir (...)*, op. cit., p. 318-321.

¹⁹³ Emmanuel Fureix, *La France des larmes. Deuils politiques à l'âge romantique (1814-1840)*, Paris, Champ Vallon, 2009, p. 358-361.

¹⁹⁴ Gaston Maugras, op. cit., p. 460-463.

autour du « complot jésuite¹⁹⁵ ». A cette occasion, Sosthène de La Rochefoucauld adresse un rapport au roi. Il confie brièvement ses craintes d'incident et précise les dispositions qu'il a prises pour faire représenter les autorités officielles : « J'espère qu'il ne se passera rien d'inconvenant ; d'ailleurs l'autorité ne devait pas se mettre en position d'être refusée. Le commissaire royal [le baron Taylor], dont je ne puis assez louer le zèle, et mon secrétaire intime [Mareschal] suivront le convoi. Je crois par là en avoir fait assez et pas trop¹⁹⁶ ». S'ensuit un premier plaidoyer contre l'excommunication qui reste confidentiel. En revanche, il choisit de rendre public le second lors du débat sur les subventions théâtrales le 15 juillet 1828 :

Le soin de prescrire dans les représentations plus de convenance, et dans le sein des établissements une rigoureuse décence¹⁹⁷, rentrait dans le dessein général de mieux fixer l'état des artistes dramatiques, et de les soustraire peu à peu à d'anciennes dispositions qui ne sont plus en harmonie avec nos mœurs sociales, et même peuvent quelquefois produire des désordres et des embarras politiques. Le temps est venu où l'homme qui honore sa profession par son caractère et ses œuvres obtient l'estime de tout le monde, et où il semble à désirer que nulle rigueur particulière, nulle privation des honneurs religieux ne s'attache à sa mémoire et à des restes inanimés. L'amélioration générale des mœurs a préparé ce changement, que l'Eglise peut consacrer par une décision dont elle a donné déjà donné l'exemple dans d'autres pays...¹⁹⁸.

La posture d'énonciation du surintendant des Beaux-Arts est assez extraordinaire : ce n'est pas un libéral qui s'adresse à une chambre en majorité ultra, mais bien un ultra qui s'adresse à une chambre où les libéraux font désormais jeu égal avec les députés de l'ancienne majorité villèliste¹⁹⁹. Les arrière-pensées politiques ne sont d'ailleurs pas absentes : les « désordres » et les « embarras politiques » qui « peuvent quelquefois se produire » ne renvoient-ils pas aux funérailles civiles tumultueuses de certains acteurs, « soutenues » par les libéraux ? La réhabilitation morale des acteurs serait ainsi une garantie pour l'ordre public. Par ailleurs, la suite de son discours en dit long sur l'enjeu politique de la mesure qu'il préconise :

¹⁹⁵ Emmanuel Fureix, *op.cit.*, p. 360-361. Seules les funérailles du général Foy dépassèrent 100 000 personnes. Rappelons par ailleurs que les représentations de *Tartuffe* servent de prétexte aux manifestations anticléricales aussi bien à Paris qu'en province, en particulier contre les missionnaires (cf. Sheryl Kroen, *Politics and Theater : The Crisis of Legitimacy in Restoration France, 1815-1830*, Berkeley, University of California Press, 2000).

¹⁹⁶ Sosthène de La Rochefoucauld, *Mémoires*, t. 9, Paris, Michel Lévy frères, 1863, p. 249.

¹⁹⁷ Allusion à deux mesures prises à l'Opéra qui ont fait sourire les contemporains : la construction d'un double escalier pour séparer l'entrée des artistes selon leur sexe et le rallongement des jupes des danseuses !

¹⁹⁸ AP (2^{ème} série), t. 56, p. 139-140. Ce rapport qu'il cite devant les députés n'est pas conservé dans ses mémoires et nous n'en avons pas retrouvé la trace en dépouillant la série O³ pour notre master 2.

¹⁹⁹ Sur les élections des 17-24 novembre 1827, voir Guillaume Bertier de Sauvigny, *La Restauration, op. cit.*, p. 394-395. Il faut toutefois ajouter les 60 à 80 députés de la contre-opposition royaliste qui sont probablement très hostiles à toute réhabilitation morale du comédien.

Est-il besoin d'ajouter que pour atteindre ce but si désirable, rien n'est plus avantageux, plus nécessaire pour les artistes que de dépendre de la maison du roi. C'est ce titre de pensionnaires du roi qui les a toujours relevés, et à leurs yeux et à ceux du public. Leurs engagements ont été contractés sous cette garantie, et qui ne conçoit l'intérêt qu'ils ont à conserver ce privilège honorifique ? Est-il besoin d'un autre motif pour justifier la place qu'occupe, tant en France que chez l'étranger, la direction supérieure des théâtres royaux dans les grandes administrations de l'Etat ? On les regarde avec raison comme un objet tout à la fois politique et littéraire ; et dans les pays voisins, où la direction des théâtres ne dépend pas uniquement du souverain, des banqueroutes successives ne prouvent que trop le vice d'un mode différent.

Autant qu'une réelle préoccupation à l'égard du sort individuel des acteurs quant à leur position vis-à-vis de l'Eglise, Sosthène de la Rochefoucauld fait preuve d'opportunisme politique en « instrumentalisant » cette question pour régler définitivement au profit de la Maison du Roi le conflit sans cesse renaissant qui l'oppose à l'Intérieur dans la réforme de la direction des théâtres. Est-ce à dire que cet opportunisme se confond avec du cynisme ? Sa position relevait-elle du calcul politique machiavélien ? Il est vrai que le caractère retors du personnage le laisserait penser. Mais pourquoi ne pas imaginer qu'à partir d'une conviction intime, le surintendant des Beaux-Arts en déploie toutes les virtualités pour mettre un terme au « préjugé fâcheux » qui s'exerce à l'encontre des comédiens, tout en s'empressant de retirer le bénéfice politique de cette opération²⁰⁰ ?

Quoiqu'il en soit, la question de la levée de l'excommunication ne sera plus jamais abordée devant les parlementaires. Quelques signes encourageants se manifestent à la fin de la décennie suivante à l'initiative de Mgr Affre, archevêque de Paris, mais il faut attendre le concile provincial de Soissons en 1849 pour que la discipline de certains diocèses soit officiellement uniformisée : « Quant aux comédiens et aux acteurs, nous ne les mettons pas au nombre des infâmes ni des excommuniés²⁰¹ ». Si l'Eglise se décidait à faciliter l'accès des comédiens au Paradis, les légitimistes catholiques intransigeants ne voulaient pas en entendre parler : la période ultra sous la Restauration et l'ordre moral dans les premières années de la III^e République attestent la permanence d'une volonté expiatoire qui se manifeste plus particulièrement à l'égard de l'art lyrique et de la danse.

²⁰⁰ Cette ambiguïté tient dans une phrase de ses *Mémoires*, *op. cit.*, p. 249 : « Il serait temps d'entreprendre la réforme de ce que j'appelle un préjugé fâcheux ; mais il faudrait pour cela que tous les théâtres fussent réunis dans la même main ». Dans l'intérêt des artistes, le sien, ou... les deux ?

²⁰¹ Toutefois le même canon ajoutait immédiatement : « Cependant, si comme cela arrive presque toujours, ils abusent de leur profession pour jouer des pièces impies ou obscènes, de manière qu'on ne puisse s'empêcher de les regarder comme des pécheurs publics, on doit leur refuser la communion eucharistique ». Cf. Gaston Maugras, *op. cit.*, p. 480-481.

2 Euterpe et Terpsichore ou les muses corruptrices : l'expiation théâtrale voulue par la droite monarchiste

2.1 Sous la Restauration : le procès du Conservatoire par les ultras

Les ultras de la « Chambre retrouvée » ne masquent pas leur défiance à l'égard des subventions théâtrales. Celles-ci alimentent le budget du Conservatoire, créé par la Convention en 1794, mais rebaptisé sous la Restauration « Ecole royale de musique et de déclamation²⁰² ». C'est sur elle que certains députés ultras concentrent leurs critiques afin de ne pas attaquer frontalement les théâtres royaux. On se souvient que Hyde de Neuville motivait son amendement voté en 1823 pour réduire la subvention théâtrale en proposant d'ôter « quelques centaines de mille francs aux chanteurs et déclamateurs », au profit de l'industrie²⁰³. L'année suivante, Bertier de Sauvigny procède de même afin d'obtenir un secours plus important en faveur des colons, dont il oppose la dimension charitable à « l'immoralité » de l'Ecole de chant :

On dit que sur cette somme, plus de 600 000 francs sont prélevés, pour élever des jeunes filles destinées au théâtre. Je ne sais si cette institution est bien conforme à la morale et même aux convenances. Je conçois que le gouvernement croie utile de conserver la splendeur de nos grands théâtres dans une ville qui réunit les étrangers de toutes les parties de l'univers, et qui renferme une foule d'oisifs pour qui les spectacles sont en quelque sorte un besoin ; mais que l'on prenne dans l'enfance des jeunes filles pour les faire entrer dans une école où se prépare évidemment la perte de leur innocence et leur corruption future, c'est ce que je crois que la religion et la morale réprouvent également²⁰⁴.

« On dit que » : la formule est caractéristique de ceux qui prennent la parole à la tribune sans se donner la peine de savoir si leur source est fondée. En réalité, l'Ecole ne coûte que 150 000 francs, soit environ 10% du total des subventions théâtrales et non pas 40% comme l'affirme le député ultra²⁰⁵. Quant à la réputation d'immoralité, elle repose davantage sur un postulat idéologique qu'elle ne s'appuie sur la réalité, comme en témoigne le discours prononcé une semaine plus tard par le député ultra Duplessis de

²⁰² On trouve aussi l'expression « Ecole de chant et de déclamation », qui rappelle l'institution fondée en 1784 et complétée en 1786, mais totalement refondue sous la Révolution. Sur le Conservatoire, cf. chapitre 9, I, §2.

²⁰³ Cf. *supra*, I, §1.

²⁰⁴ AP (2^{ème} série), t. 42, p. 80. Séance du 8 juillet 1824.

²⁰⁵ En 1824, le total des subventions allouées est de 1 460 000 francs mais le budget arrêté par la Maison du Roi le 3 mars prévoit 1 634 000 francs, la liste civile comblant la différence (O³ 1599). A l'Ecole de musique et de déclamation s'ajoute une somme de 35 400 francs pour l'école primaire de chant. Voir la répartition détaillée du fond subventionnel dans Sylvain Nicolle, *Les Théâtres [...]*, *op. cit.*, p. XLII (Annexe F1). La répartition n'a rien de secrète : l'année suivante, Louis Ferdinand Bonet, député de la Seine depuis 1820 et membre de la majorité, défend le Conservatoire et précise : « J'ai pris des renseignements : il coûte 150 000 francs ».

Grénédan²⁰⁶. Il reprend le chiffre avancé par Bertier de Sauvigny et propose une réduction de 600 000 francs afin de supprimer l'École de chant et de déclamation :

Messieurs, cette école, pour la nommer par son nom, est une école de comédiens, de danseuses et de chanteuses d'opéra [...]. Je le demande, Messieurs, l'existence d'une telle maison d'éducation est-elle conforme aux saines maximes de la religion, de la morale et de la politique ?

Dites si ces règles sacrées permettent de prendre des enfants dans un âge où, incapables de connaître le bien et le mal, ils sont à la discrétion et à la merci de ceux qui les guident pour les consacrer à une profession notée d'infamie chez tous les peuples raisonnables ; les garçons, pour leur enseigner un métier au moins futile, s'il n'était honteux, et s'il ne corrompait tout le premier celui qui l'exerce [*sic*] ; les filles, pour en faire des prêtresses de la volupté, qui reproduisent un jour sur nos théâtres les danses lascives des Bayadères²⁰⁷, amollissent, énervent la jeunesse, et la disposent à toutes sortes de désordres et de crimes.

Je conçois que dans un Etat bien policé on élève les hommes pour toutes les professions, mais ce doit être pour toutes les professions décentes, pour toutes celles qu'un honnête homme peut exercer sans rougir. Les autres n'ont pas besoin de maître. Il ne se trouvera que trop de gens qui les embrassent, qui les cultivent et les portent à leur perfection, ce qui n'est pas à désirer. A-t-on peur de manquer de comédiens et de danseuses d'opéras ?

Mais qu'ont fait les malheureux enfants pour qu'on les dévoue à leur insu au vice et à l'infamie ? Les rois ne sont pas les corrupteurs, mais les protecteurs de l'innocence. On élève les hommes pour le bien : on n'en élève pas pour le mal.

J'avoue qu'il me paraîtrait impossible d'adopter le budget s'il devait résulter de mon assertion la moindre approbation de cette infamie²⁰⁸.

Indécence, corruption, souillure : messieurs les Députés, délivrez-nous du Conservatoire ! Au-delà du *lamento* moralisateur, c'est aussi l'essence révolutionnaire de l'institution qui est en cause. Si l'abbé Maury se rattachait plutôt au courant traditionnaliste de la pensée contre-révolutionnaire, Duplessis de Grénédan s'inscrit dans son courant théocratique théorisé par Joseph de Maistre et Louis de Bonald : la Révolution est une malédiction, une sorte de rechute de l'homme marqué par le péché originel, d'où la propension du député à opposer de façon manichéenne le bien et le mal.

²⁰⁶ Louis-Joseph Duplessis-Mauron de Grénédan (1767-1842) fut député d'Ile-et-Vilaine à la « Chambre introuvable », puis de 1820 à 1830. Lors de la discussion de la loi sur le milliard des émigrés, il défendit une restitution intégrale des biens nationaux confisqués aux émigrés, sans aucune indemnité pour les acquéreurs qu'il traita de « voleurs ». Il soutint Polignac jusqu'au bout et refusa de prêter serment à la monarchie de Juillet, ce qui lui fit perdre sa place de président de la cour royale de Rennes qu'il occupait depuis 1823.

²⁰⁷ *Les Bayadères*, opéra en 3 actes de Catel fut créé le 8 août 1810. Le livret d'Etienne de Jouy s'inspire d'un conte oriental de Voltaire intitulé *L'Education d'un prince* (voir David Chaillou, *Napoléon et l'Opéra*, Paris, Fayard, 2004, p. 259-261). Le second acte de l'opéra était marqué par la danse des bayadères qui exerça une véritable fascination au XIX^e siècle. Flaubert persifle ce mythe dans son *Dictionnaire des idées reçues* : « Bayadère : Toutes les femmes de l'Orient sont des bayadères. Ce mot entraîne l'imagination fort loin ».

²⁰⁸ AP (2^{ème} série), t. 52, p. 293. Séance du 15 juillet 1824.

Le Conservatoire est ainsi irrémédiablement entaché d'un double vice originel : lieu d'enseignement de l'art lyrique et dramatique, il est disqualifié par la morale chrétienne ; création de la Révolution, il est maudit par ses origines mêmes.

Tous les députés légitimistes ne partagent pas une position aussi extrême. L'année suivante, Ducasse de Horgues²⁰⁹ répond aux critiques émises contre l'Opéra en rappelant le rôle que joua le clergé dans son développement au XVII^e siècle :

A entendre certaines personnes et même l'honorable rapporteur de votre commission²¹⁰, on croirait que ce genre de spectacle, d'origine italienne, a été introduit en France par des gens du monde à qui l'on pourrait reprocher d'avoir voulu porter atteinte à la morale publique, en présentant à la société l'attrait séduisant qu'ont tous les hommes pour le merveilleux, et porter dans leur sens l'amour du plaisir et de la volupté. Ce sont, au contraire, des ecclésiastiques qui ont introduit en France ce genre de représentations (*On rit*), dont la perfection est portée aujourd'hui à un si haut degré²¹¹.

S'ensuit la mention des cardinaux Richelieu et Mazarin « qui firent souvent représenter sur leur théâtre particulier des opéras et des ballets avec toute la pompe de cette époque », et celle du privilège de l'Opéra accordé à l'abbé Perrin en 1669 par Louis XIV, lequel autorisa par ailleurs les gentilshommes à exercer le métier d'acteur sans déroger. Le député termine ce tour d'horizon par la danse : « Ne devons-nous pas à un jésuite, le père Ménétrier, le meilleur traité connu sur les ballets ? (*On rit beaucoup*) et dans lequel nos chorégraphes puisent chaque jour des idées qu'ils utilisent et qu'ils emploient avec succès dans leurs compositions²¹² ? ». Il conclut ce versant de son argumentation en insistant sur l'inconséquence de la critique de l'Opéra menée au nom de la religion : « Vous voyez, Messieurs, par ces exemples que je pourrais multiplier si je ne craignais d'abuser de vos moments, combien l'Académie royale de musique a trouvé de secours et d'appui parmi des personnages éminents et dont le plus grand nombre appartenait à la classe qui voudrait aujourd'hui faire tomber un établissement qui attire dans la capitale

²⁰⁹ Etienne Jean Guillaume Ducasse de Horgues (1776-1853) fut député des Hautes-Pyrénées de 1824 à 1830 et siégea au sein de la contre-opposition.

²¹⁰ Il s'agit d'Antoine Bernard Carrelet de Loisy (1764-1838), député ministériel de la Côte d'Or de 1820 à 1827. Sa seule intervention à la tribune porte précisément sur la suppression du Conservatoire !

²¹¹ AP (2^{ème} série), t. 45, p. 503. Séance du 13 mai 1825. Même référence pour les citations qui suivent.

²¹² Cf. Sylvie Jacq-Mioche, *Le Ballet à Paris de 1820 à 1830*, Thèse sous la direction de Germaine Prudhommeau, Université de Paris I, 1993. Claude-François Ménétrier (1631-1705), avait écrit un traité intitulé *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* publié en 1682. Il avait lui-même composé un ballet *L'Autel de Lyon*, donné en l'honneur de l'entrée de Louis XIV dans la ville en 1658. L'allusion au père jésuite ne manque pas de sel en pleine réaction religieuse. Ducasses de Horgues avait voté contre la loi sur le sacrilège adoptée le 20 avril précédant ce débat.

un nombre considérables d'étrangers²¹³ ». Cela n'empêche pas « les opposants les plus rigoristes » de reprendre la même ligne intransigeante dans les premières années de la III^e République, l'Opéra devenant la métaphore monumentale des tares du régime déchu. On pourrait la formuler ainsi : « L'Empire, c'est l'Opéra ».

2.2 Au temps de l'ordre moral : le Sacré-Cœur contre l'Opéra ?

Au cours du grand débat de 1869 sur la construction du nouvel Opéra, le député bonapartiste Achille Jubinal fut le seul à critiquer le monument au nom de la morale chrétienne : « Je ne suis certes pas de ceux qui vous auraient demandé, au prix de 40 millions, la construction d'un temple si magnifique à l'amour vénal et aux arts efféminés ; non, j'aurais mieux aimé voir rebâtir quelques-unes de nos cathédrales où l'on songe à Dieu, et réparer quelques-uns de ces monuments historiques qui font songer à la gloire de notre patrie²¹⁴ ». La capitulation de Sedan le 2 septembre 1870 ne met pas un terme à la guerre, et l'Opéra sert de magasins de vivres et de poste d'intendance pendant le siège de Paris que doit affronter la jeune République proclamée le 4 septembre. Quatre mois plus tard, des catholiques fervents mènent une campagne pour construire à l'aide d'une souscription nationale une église en l'honneur du Cœur du Christ, afin d'obtenir de Dieu le salut de la France et la délivrance du souverain pontife²¹⁵. L'un de ces catholiques, Alexandre-Félix Legentil, insiste particulièrement sur la dimension expiatoire et réparatrice du vœu au Sacré-Cœur et écrit le 30 décembre 1870 : « Je voudrais que l'on renonçât à terminer le nouvel Opéra et qu'on employât ce scandaleux monument d'extravagance, d'indécence et de mauvais goût à construire une église au Sacré Cœur de N. S. J. C. La dévotion au Sacré Cœur prend en ce moment un développement vraiment providentiel²¹⁶ ». L'architecte Charles Rohault de Fleury, favori malheureux du concours lancé en 1860, envisage un plan de transformation qu'il

²¹³ Notons que l'orateur recourt plus loin dans son discours à un autre argument très habile : en invoquant l'origine du fond subventionnel (la ferme des jeux de Paris), il prend au piège ses contradicteurs : « La destination qu'on lui donne doit prouver aux opposants les plus rigoristes qu'on ne pourrait décemment lui en donner d'autre ; voudrait-on en changer l'allocation en la faisant porter par exemple sur le budget du clergé ? Je pense que cette mesure ne serait ni très orthodoxe ni très édifiante, je doute d'ailleurs qu'elle eût l'assentiment des ecclésiastiques, et si on faisait sérieusement la proposition, je pense que M. le ministre des affaires ecclésiastiques [Frayssinous] serait le premier à s'y opposer ».

²¹⁴ ASCL, 1869, t. 3, p. 165. Séance du 26 avril 1869. Comme le républicain Guérault avant lui, il vote néanmoins les crédits extraordinaires pour éviter que les dépenses n'augmentent davantage (cf. chapitre 5, III, §1.2).

²¹⁵ Pie IX se considérait comme prisonnier dans Rome après l'entrée des troupes du général Cardona qui s'empara de la ville le 20 septembre 1870 au nom du roi d'Italie Victor-Emmanuel II. Sur le vœu du Sacré-Cœur, voir la thèse très détaillée de Jacques Benoist, *Le Sacré-Cœur de Montmartre*, Paris, Editions ouvrières, 1992.

²¹⁶ Lettre à Léon Cornudet citée dans Jacques Benoist, *op.cit.*, p. 250.

communiqué à Legentil le 2 avril 1870²¹⁷. Trois idées directrices s'en dégagent : conserver la façade du monument, transformer l'intérieur par une christianisation du décor²¹⁸, et insérer l'église dans un quartier vivant, les dépendances pouvant être louées à des commerçants ou des habitants. Le projet n'eut aucune suite mais deux ans après la lettre de Legentil, le député ultramontain de Belcastel retrouve les mêmes accents à la tribune lorsqu'il réclame la suppression de la subvention : « C'est bien assez, c'est trop déjà d'avoir dépensé la somme énorme de 54 millions à ce nouvel Opéra, monument de décadence, comme on l'a dit²¹⁹, dont le frontispice était encore, il y a peu de temps, un outrage à la pudeur publique (*Mouvements divers*)²²⁰ ».

La dernière phrase n'est autre qu'une allusion à *La Danse* de Carpeaux²²¹. Ce groupe sculpté de neuf figures destiné à orner la façade de l'Opéra avait suscité une polémique dès son dévoilement le 25 juillet 1869, en raison du caractère révolutionnaire de l'œuvre qui contrastait de façon saisissante avec ses trois voisines représentant les allégories de *L'Harmonie* (Jouffroy), *La Musique instrumentale* (Guillaume) et *Le Drame lyrique* (Perraud). Le retentissement atteignit des proportions inouïes après qu'une main anonyme eut jeté une bouteille d'encre contre *La Danse* un mois plus tard, dans la nuit du 26 au 27 août²²². Si l'enquête n'a jamais abouti – on est allé jusqu'à suspecter Carpeaux lui-même d'avoir voulu orchestrer l'émoi de l'opinion publique –, les soupçons se portèrent prioritairement sur les milieux catholiques et conservateurs. La tache disparaît le 1^{er} septembre par les soins du chimiste Esquiron mais les opposants ne désarment pas puisque une semaine plus tard, les ouvriers trouvent une inscription sur un rouleau de papier jeté au pied de *La Danse* : « Ce n'est pas la tache d'encre qu'il fallait enlever, mais bien ce groupe d'une indécence révoltante. Il faut qu'il disparaisse, sinon il sera brisé ». L'empereur cède à la pression et l'administration des Beaux-Arts

²¹⁷ Cette lettre est reproduite *in extenso* par Jacques Benoist, « L'Opéra de Paris transformé en Sacré-Cœur », *Revue de l'Art*, 1988, n°2, p. 75-77. Elle est accompagnée de documents iconographiques et précédée d'une introduction de l'auteur. Les informations qui suivent sont tirées de cette source.

²¹⁸ Il estime l'agencement provisoire à 500 000 francs.

²¹⁹ L'emploi du pronom indéfini « on » n'empêche pas d'identifier avec certitude au moins un orateur de l'Assemblée. Le comte Jaubert avait en effet déclaré quelques mois auparavant à propos de l'Opéra : « Il est vrai, Messieurs, que nous sommes loin d'admirer ce Parthénon de la décadence, dont la dépense extravagante s'est élevée déjà à tant de millions (*Très bien ! sur plusieurs bancs*) ». *JO* du 21 mars 1872, p. 2000.

²²⁰ *JO* du 11 décembre 1872, p. 7689. L'année suivante, de Belcastel fit partie de la commission parlementaire chargée d'examiner le projet de loi sur la construction de l'église de Montmartre consacrée au Sacré-Cœur, qui fut voté le 24 juillet 1873.

²²¹ Ce qui suit est tiré du catalogue d'exposition rédigé par Laure de Margerie, *La "Danse" de Carpeaux*, Paris, Edition de la Réunion des musées nationaux, « Les Dossiers du musée d'Orsay », n°30, 1989.

²²² Laure de Margerie a relevé plus de 200 articles publiés dans 48 journaux différents entre « l'attentat » contre *La Danse* et l'été 1870. L'auteure a reproduit 26 caricatures identifiées (*Ibidem*, p. 48-52).

commande à la fin de l'année un nouveau groupe au sculpteur Gumery qui meurt pendant le siège de Paris : la guerre sauve alors provisoirement l'œuvre de Carpeaux. L'affaire tombe dans l'oubli avant de resurgir dans les journaux en 1872, ce qui explique à notre sens les invectives à la tribune de Jaubert le 20 mars et de Belcastel le 10 décembre. Garnier tente de gagner du temps en promettant le retrait du groupe mais l'incendie de la salle Le Peletier dans la nuit du 28 au 29 octobre 1873 sauve une seconde fois *La Danse* puisque l'événement oblige à accélérer les travaux du nouvel Opéra. C'est dans ces circonstances que le vicomte de Lorgeril²²³ intervient le 8 janvier 1874 pour s'opposer au vote du projet de loi sur les crédits destinés à l'installation provisoire de l'Opéra dans la salle Ventadour :

Faut-il dire toute ma pensée ? (*Oui ! oui ! – Parlez !*). Je ne crois pas que nos mœurs perdent à ce retard. Je doute que l'Opéra, qui a contribué à notre splendeur artistique, ait contribué dans la même proportion à développer chez nous les sentiments élevés, simples mais généreux, qui font les grands peuples (*Très bien ! sur quelques bancs*). Ne lui devons-nous pas plus de luxe, plus de mollesse, un affaiblissement des caractères et je ne sais quelle langueur nonchalante... (*On rit*) qui a pu avoir pour nous de tristes conséquences ? Avaient-ils donc si grand tort ces peuples de l'Antiquité qui proscrivaient la musique voluptueuse... (*Oh ! oh !*) et efféminée, et n'admettaient que les chants virils dignes d'hommes énergiques et résolus ?

Songez à ce que nous avons vu tout dernièrement encore et réfléchissons²²⁴.

La portée générale de ce discours, qui fait écho à celui de Duplessis de Grénédan devant la « Chambre retrouvée » en 1824, est immédiatement suivie d'un exemple particulier.

La dénonciation de *La Danse* vient achever le « style Caton » de la démonstration :

Sachons surtout ne pas enseigner l'immoralité par des exhibitions sur lesquelles ne peut s'arrêter la vue des personnes honnêtes. Puisqu'il s'agit d'Opéra, qu'il me soit permis une fois de plus de protester contre ces sortes d'enseignes placées sur le frontispice des théâtres, qui démontrent trop comment certains hommes entendent que doivent se passer les représentations intérieures. Si c'est là l'art que l'on prétend nous rendre et nous faire payer, j'aimerais mieux les acteurs barbouillés de lie qui montaient sur les tréteaux dans l'enfance de la comédie, que cet odieux

²²³ Hippolyte Louis, vicomte de Lorgeril (1811-1888) fut député d'Ille-et-Vilaine de 1871 à 1875 puis sénateur inamovible de 1875 à sa mort en 1888. Légitimiste intransigeant, il avait fondé en 1845 *l'Impartial de Bretagne* et s'était rendu l'année suivante à Belgrave-Square avec la délégation venue présenter ses hommages au duc de Bordeaux. Il refusa de voter la confiance à Thiers le 20 janvier 1872 et se fit remarquer par la fréquence de ses interruptions et son style excentrique. Parmi ses perles mémorables, il faut citer la séance du 8 mars 1871 où Victor Hugo démissionna après avoir tenté de défendre l'élection de Garibaldi à Alger. Non content de qualifier ce dernier de « comparse de mélodrame », il attaqua ensuite violemment Hugo à qui il reprochait des propos défaitistes : « L'Assemblée refuse la parole à M. Victor Hugo, parce qu'il ne parle pas français » [*sic* !].

²²⁴ *JO* du 9 janvier 1874, p. 229. La dernière phrase est caractéristique du discours culpabilisant tenu sur « la fête impériale » et la conséquence directe qui lui est attribuée : la défaite face à la Prusse. Il nous semble que Pétain reprend cette tradition expiatoire lorsqu'il déplore trois jours après l'armistice du 17 juin 1940 : « L'esprit de jouissance l'a emporté sur l'esprit de sacrifice ».

produit de la sculpture perfectionnée dans ses raffinements jusqu'à la pétrification de l'obscène
(*Bruyantes exclamations. – Aux voix ! aux voix !*).

Le vicomte de Lorgeril récidive deux mois plus tard dans un discours-fleuve destiné à convaincre l'Assemblée de refuser les crédits pour l'achèvement du nouvel Opéra. Le monument a selon l'orateur « l'apparence d'une officine de démoralisation », et constitue « un prodigieux réservoir où le luxe, la vanité, la séduction, toutes les variétés du vice élégant devront affluer comme les humeurs pernicieuses sous le derme d'un malade avant d'aboutir en abcès (*Rumeurs diverses – Aux voix !*)²²⁵ ». Il poursuit en contestant l'argument avancé en 1850 par Lamartine sur le rôle des subventions théâtrales en matière économique²²⁶, et entend le prouver par le recours à la mythologie grecque :

Pour le Trésor, l'Opéra c'est le tonneau...

QUELQUES VOIX. Des Danaïdes !

M. LE VICOMTE DE LORGERIL....des filles de Danaüs (*Exclamations et rires bruyants*). Pour les administrateurs et pour les fournisseurs, c'est le jardin des Hespérides... (*Nouveaux rires*), avec ses pommes d'or et ses nymphes, sans dragon pour les garder (*Hilarité générale*)²²⁷.

A l'évidence, le vicomte de Lorgeril est considéré comme un original par la majorité qui vote le projet de loi par 484 voix contre 60. La mort de Carpeaux quelques mois après l'inauguration du Palais Garnier consacrait *La Danse* comme chef-d'œuvre et garantissait le maintien de son emplacement. Toutefois, si le discours du vicomte de Lorgeril pouvait passer rétrospectivement pour le chant du cygne parlementaire de « l'ordre moral » à l'égard du théâtre, la droite légitimiste portée par un catholicisme intransigeant fait à nouveau entendre sa voix en pleine querelle sur la laïcité.

3 Le théâtre au cœur du combat laïque : une arme à double tranchant

3.1 Laïciser l'art : une nécessité pour forger l'âme républicaine

La séance à la Chambre du 7 décembre 1882 inscrit pour la première fois les subventions théâtrales au cœur du combat laïque. Le tour inhabituel donné à ce débat peut s'éclairer à l'aide de trois circonstances qui s'enchaînent cette année-là en opposant le camp laïque face au camp clérical. D'abord à la Chambre, où deux questions particulièrement sensibles enflammèrent les passions : celle de l'obligation et de la laïcité à l'école primaire, consacrées par la seconde loi Ferry votée le 28 mars ; celle du

²²⁵ JO du 29 mars 1874, p. 2418.

²²⁶ Il cite précisément un extrait du discours du 16 avril 1850 que nous avons reproduit en annexe n°21.

²²⁷ JO du 29 mars 1874, p. 2418.

divorce, en voie d'être résolue grâce à la persévérance d'Alfred Naquet qui présente un troisième projet de loi voté le 19 juin, en attendant que le Sénat ne s'en saisisse²²⁸. Dans la presse ensuite, où une polémique nourrie éclate sur le statut du comédien : Octave Mirbeau l'attaque violemment dans *Le Figaro* du 26 octobre en considérant que « le Comédien, par la nature même de son métier, est un être inférieur et un réprouvé » ; Constant Coquelin, directement visé, lui répond par une lettre ouverte adressée au directeur du *Temps* le 1^{er} novembre : « Non, non, ne narguez pas le comédien. Bossuet en chaire, c'est Bossuet en représentation. Lui aussi, pourtant, a maudit Molière, comme vous faites aujourd'hui²²⁹ ». Au théâtre enfin, où *Le Roi s'amuse* est représenté à partir du 26 novembre à la Comédie-Française : cinquante ans exactement après l'interdiction qui avait suivie la première, Hugo peut voir son drame représenté et prend sa revanche sur la reprise avortée de 1873 à la Porte-Saint-Martin, le gouverneur de Paris ayant alors interdit la tentative au nom de l'état de siège parce que « Triboulet mettait Marie Alacoque en danger²³⁰ ». *Le Roi s'amuse* devait s'inviter aussi à la tribune.

Le débat du 7 décembre a la particularité de réunir certains orateurs des deux extrémités de la Chambre contre les subventions théâtrales. A l'extrême-gauche, Talandier inaugure l'offensive menée par les radicaux tout au long de la décennie pour obtenir la suppression des subventions en défendant longuement un amendement en ce sens²³¹. A droite, le vicomte Desson de Saint-Aignan se contente de demander une diminution de 100 000 francs sur la subvention allouée au Théâtre-Français et place d'emblée son intervention sur un « terrain un peu brûlant », introduit par une formule de prétérition caractéristique des adversaires de la subvention :

²²⁸ Le Sénat ne l'examina que deux ans plus tard, et après un retour à la Chambre, la loi fut votée le 19 juillet 1884 et promulguée le 27. Cf. Jean-Baptiste Duvergier, *Collection des lois [...]*, 1884, p. 231-239.

²²⁹ Ces deux articles ont été réunis l'année suivante dans une brochure qui reprend leur titre et ajoute trois annexes : *Le Comédien par un journaliste. Les Comédiens par un comédien. Avec l'entrefilet de M. Vitu, la lettre de Mirbeau à M. Magnard, l'ordre du jour du Château-d'Eau*, Paris, Brunox, 1883. Difficilement accessible, la brochure a été numérisée par la bibliothèque municipale de Lisieux. Cette passionnante controverse qui semble bien oubliée aujourd'hui mériterait qu'on lui consacre un article.

²³⁰ La formule est employée par Hugo dans *Actes et Paroles*. Sur l'histoire de cette reprise, voir la notice de Clélia Anfray dans Victor Hugo, *Le Roi s'amuse*, Gallimard, « Folio théâtre », p. 250-254. Marguerite-Marie Alacoque fut à l'origine de l'extension de la dévotion au Sacré-Cœur à partir du XVII^e siècle. Béatifiée en 1864, l'année du *Syllabus*, son culte est l'objet du pèlerinage de Paray-le-Monial organisé le 29 juin 1873, au cours duquel de Belcastel proposa à ses collègues monarchistes de consacrer la France au Sacré-Cœur. L'interdiction de représenter *Le Roi s'amuse* survient trois jours plus tard, le général Ladmirault faisant une lecture politique du drame orientée vers un appel au renversement de la royauté. Malgré l'attente de Hugo, l'accueil fut très froid en 1882. La pièce fut jouée 19 fois et eut encore 29 représentations l'année suivante, mais la pièce parut irrémédiablement démodée, et mal servie par une distribution inadéquate (Got dans le rôle de Triboulet).

²³¹ Chapitre 4, III, §1.3.

Mais je ne suis pas monté à la tribune pour attaquer les théâtres, bien moins encore pour apporter un blâme, quel qu'il soit, contre la Comédie-Française. Je m'associe, au contraire, de grand cœur aux éloges consignés dans le rapport de M. Logerotte pour notre théâtre classique, et je vais plus loin : je n'accepte pas sans réserves un passage de ce rapport qui m'a paru être la critique plus ou moins déguisée d'une pièce célèbre qui a fait l'an dernier et qui faisait encore il y a trois jours la l'honneur et la fortune du Théâtre-Français²³².

Il y a longtemps que je ne sais quel auteur a dit que la comédie devait châtier les mœurs en faisant rire...

M. JOSEPH FABRE. *Castigat ridendo*²³³.

M. LE VICOMTE DESSON DE SAINT-AIGNAN. Permettez-lui, monsieur le sous-secrétaire d'Etat, de châtier même les mœurs républicaine (*Très bien ! à droite*).

Cet hommage rendu à la comédie de Pailleron, alors que l'auteur est élu le jour même à l'Académie Française²³⁴, est immédiatement suivi d'une pique contre Victor Hugo qui montre encore combien les appréciations littéraires sont « politisées » par l'orateur :

Et si je puis ici dire, sur ces questions, toute ma pensée, – je la dirai avec tout le respect que je dois au génie et aux cheveux blancs du plus grand de nos poètes, – je ne suis pas surpris, pour ma part, de voir le public, qui est bon juge en ces matières, préférer la plus fine des comédies contemporaines même aux vers les plus magnifiques, lorsqu'ils servent d'enveloppe aux travestissements de l'histoire (*Exclamations et rires ironiques à gauche – Très bien ! très bien ! à droite*).

M. JOSEPH FABRE. *La droite s'amuse !*

L'interruption met un terme à la digression et le député monarchiste de Seine-Inférieure revient à la défense de son amendement pour proposer d'affecter les 100 000 francs soustraits au Théâtre-Français au budget de l'Instruction publique ou à celui de la marine (secours aux victimes des intempéries). Jules Roche²³⁵, rapporteur du budget de

²³² Logerotte avait écrit dans son rapport : « On s'étonne, on regrette que des œuvres, dont la véritable place serait au Théâtre-Français, en soient réduites à chercher un refuge sur des scènes secondaires, pendant que le Théâtre-Français accueille et fête si libéralement des pièces qui sont loin d'être sans valeur, mais qui seraient mieux placées sur des scènes secondaires ». *JOdoc CD, Annexe n°1034 (26 juin 1882), p. 1803*. Il s'agit d'une allusion à la comédie en 3 actes d'Edouard Pailleron, *Le Monde où l'on s'ennuie*, créée le 25 avril 1881. Elle raillait la pédanterie des salons parisiens et l'hypocrisie mondaine en « actualisant » *Les Femmes savantes* et eut un très grand succès (123 représentations en 1881, 80 en 1882), reposant en partie sur le plaisir de décoder les « applications » (le personnage du professeur Bellac est inspiré par le philosophe spiritualiste Caro dont les cours à la Sorbonne étaient assidument suivis par les femmes du monde). *Le Monde où l'on s'ennuie* s'inscrit ensuite durablement au répertoire de la Comédie-Française.

²³³ « *Castigat ridendo mores* » : la comédie corrige les mœurs en riant. La devise serait du poète Santeuil (1630-1697) qui l'aurait créée pour que l'arlequin Dominique Biancolelli puisse l'inscrire sur l'avant-scène du théâtre des Italiens. Cf. Arthur Pougin, article « Arlequin » du *Dictionnaire pittoresque du théâtre [...]*, *op. cit.*, p. 59.

²³⁴ Il est élu au fauteuil de Charles Blanc et reçu le 17 janvier 1884.

²³⁵ Jules Roche (1841-1923) fut député du Var de 1881 à 1885, de la Savoie de 1885 à 1898 et de l'Ardèche de 1898 à 1919. Avocat inscrit au barreau de Lyon, il se consacre au journalisme au début de la III^e République et collabore à divers journaux (*Le Petit Parisien, Le Siècle, Le Rappel*) avant de contribuer à fonder *La Justice* à la demande de Clemenceau. Conformément à ses opinions radicales, il défendit la suppression du budget des

l'Instruction publique, lui succède à la tribune et distingue immédiatement la posture des deux orateurs qui l'ont précédé : « Je comprends à merveille les attaques dirigées à cette tribune contre les subventions des théâtres nationaux par M. de Saint-Aignan ; il est dans la tradition de son parti, dans son rôle, dans la doctrine du parti clérical ; je reconnais absolument la logique de ces attaques à ce point de vue, mais ce que je ne comprends pas ce sont les observations de l'honorable M. Talandier ». Tout son discours vise par conséquent à convaincre ce dernier et ses amis radicaux de « la nécessité pour la démocratie d'avoir ce que j'appellerai les grands types de théâtre pour la musique et le drame ». Débute alors un vibrant plaidoyer dans lequel la subvention théâtrale n'est plus qu'un élément participant de la grande œuvre de laïcisation républicaine de la Nation, nécessitant un combat permanent contre l'Eglise :

Comment ! Nous luttons ensemble, de toutes nos énergies, pour triompher de l'obstacle le plus considérable que la Révolution rencontre encore devant elle et qui l'empêche d'atteindre son plein épanouissement. Cet obstacle, vous le connaissez comme moi, cet obstacle si fort, c'est l'Eglise... (*Exclamations à droite.*)

M. MADIER DE MONTJAU. Très bien ! très bien !

M. LE VICOMTE DE BELIZAL²³⁶. Nous ne sommes plus au budget des cultes !

M. LE RAPPORTEUR... et c'est pour triompher... (*Nouvelles exclamations à droite*). Messieurs, permettez moi de m'expliquer pendant deux minutes, ce sera bien vite fait. Vous allez voir tout de suite que les deux questions se touchent absolument (*Bruit*).

M. DE GUILLOUTET, *ironiquement*. Laissez parler, messieurs. Parler de l'Eglise à propos des danseuses de l'Opéra, c'est une excellente idée !

M. LE RAPPORTEUR. Vous avez possédé pendant des siècles et vous avez dirigé ce pays, comme tous les autres pays catholiques, par toutes les forces de l'esprit humain. Vous avez été les arbitres suprêmes des sciences naturelles, de l'histoire, du droit, de la morale, des arts. Tout cela, c'était l'Eglise qui le dirigeait. Eh bien ! Nous sommes arrivés – à la suite de quels efforts et de quelles luttes ! – à vous arracher certaines parties de ce domaine [...]

VOIX A DROITE. Parlez donc de l'Opéra ! Parlez donc du budget ! – À la question !

M. LE RAPPORTEUR. J'y viens, soyez tranquilles !

Nous vous avons enlevé l'enseignement ; mais vous possédez encore le monopole d'une force sociale considérable, c'est l'art populaire. Vous êtes les seuls qui parliez en ce moment à l'imagination et au cœur du peuple [...]. Eh bien, nous, pour assurer la pleine influence et le plein développement de la société démocratique et du gouvernement démocratique, nous avons essentiellement besoin, nous républicains, de nous emparer à notre tour de l'art populaire.

M. TALANDIER. Je demande la parole.

cultes au sein du conseil municipal de Paris où il fut élu en 1879, puis à la Chambre où il dépose un projet de loi en ce sens dès son élection en 1881.

²³⁶ Louis Alphonse Gouzillon de Bélizal (1833-1888), député monarchiste des Côtes du Nord de 1876 à 1888.

M. LE RAPPORTEUR. Il faut que nous le fassions pénétrer partout, jusque dans les moindres villages, peu à peu, et ce n'est point l'affaire d'un jour (*Très bien, très bien ! à gauche*).

M. TALANDIER. Vos subventions, vous les employez mal !

M. LE RAPPORTEUR. Pour cela, remarquez-le bien, mon cher collègue, vous avez besoin d'appliquer la même méthode qu'en toutes choses. De même que vous avez besoin pour vos maîtres d'écoles de professeurs d'école normale, et que pour former ces professeurs vous avez besoin de ce qui est la source de toute science et de tout enseignement, de l'école normale, du collège de France, des facultés, parce que l'enseignement descend de haut, de même vous avez besoin pour démocratiser l'art, – et c'est ce que vous voulez, j'ai entendu cette parole dans votre bouche, et je la retiens, – vous avez besoin d'un haut enseignement supérieur artistique. De même qu'il faut des musées où l'on apprenne à comprendre et à sentir toute la beauté des chefs-d'œuvre de l'art, dans la sculpture, dans la peinture, dans ces mille objets délicats et merveilleux que nous ont légués l'antiquité et la Renaissance, de même il nous faut pour l'art musical et dramatique des écoles supérieures, des musées ; eh bien, ces écoles et ces musées, ce sont nos théâtres nationaux. (*Vifs applaudissements à gauche*)²³⁷.

Ce déploiement d'éloquence ne parvient pas à convaincre Talandier qui prend acte de la cassure à l'intérieur du camp républicain : « Je regrette profondément de voir à la tribune deux membres de l'extrême-gauche en contradiction ; je le regrette pour moi et pour mon ami et M. Roche ; mais il ne m'est pas possible, par un effort d'amitié, d'éteindre en moi des sentiments et des idées que je crois justes ». Le dernier orateur, Mgr Freppel²³⁸, perçoit immédiatement tout le parti qu'il peut tirer de ces dissensions. L'évêque d'Angers reprend la stratégie déjà employée par le marquis Lezay de Marnésia en 1789 qui consiste à obliger les républicains à faire un usage monolithique de Rousseau en liant de façon indissociable le théoricien politique et le moraliste :

M. FREPPEL. Messieurs, je n'ai pas besoin de dire à la Chambre que je suis absolument sans compétence sur la question dont elle s'occupe (*On rit*) ; mais il m'est impossible de ne pas ajouter un mot au discours de M. Jules Roche.

Il disait tout à l'heure que mon honorable collègue M. de Saint-Aignan était dans la tradition chrétienne en vous proposant une diminution de subvention pour les théâtres. Je dois ajouter que M. de Saint-Aignan était en même temps, malgré lui sans doute, dans la tradition républicaine réputée la plus pure (*Ah ! ah ! à gauche – Mouvements divers*). Et en effet, on vous appelait hier les fils de Rousseau... (*Interruptions à gauche*).

²³⁷ JO du 8 décembre 1882, p. 1944.

²³⁸ Charles-Emile Freppel (1827-1891), nommé évêque d'Angers en 1869 où il fonda une université catholique en 1875, fut député du Finistère de 1880 à 1891. Il combattit en 1882 la seconde loi Ferry et le divorce. Lors de l'interpellation sur *La Fille Elisa* le 24 janvier 1891, Edmond de Goncourt, qui déplore « l'effarouchement pudibond de la Chambre », ironise sur « la fuite de ce soûlard d'évêque Freppel » parce qu'il avait quitté deux fois la salle des séances lorsque Millerand puis le ministre Bourgeois avaient cité littéralement des extraits de la pièce (voir chapitre 4, I §1.3). Cf. Edmond et Jules Goncourt, *Journal*, t. 3, *op. cit.*, p. 531 (24 janvier 1891).

M. JULES ROCHE. Mais non ! mais non !

M. JOSEPH FABRE. Nous sommes les fils de Voltaire, de Diderot et d'Alembert.

M. LE COMTE DE DOUVILLE-MAILLEFEU. ... et de Rabelais.

M. FREPPEL. C'est M. Clovis Hugues qui vous appelait ainsi²³⁹ ; et dès lors vous devriez quelque peu écouter votre père ; je vous engagerais donc vivement à lire la belle lettre de Jean-Jacques Rousseau à d'Alembert sur les spectacles (*Très bien ! très bien ! à droite*). Dans cette lettre, Rousseau démontre de façon irréfragable que le théâtre moderne est une école de corruption à nulle autre pareille (*Interruptions diverses*).

M. MARIUS POULET²⁴⁰. C'était quand les abbés allaient dans les coulisses !

M. FREPPEL. Messieurs, ce n'est pas moi qui parle, mais le citoyen de Genève. Dans cette lettre remarquable à plus d'un titre, Rousseau établit que le théâtre, tel qu'il est compris depuis trop longtemps, est l'apothéose du vice, et en particulier la glorification de l'adultère ; qu'on y foule aux pieds la sainteté du mariage, la constitution divine de la famille, les lois de la pudeur et de la bienséance, les principes d'honnêteté morale sur lesquels repose la société humaine, et qu'enfin le théâtre, absolument impuissant à corriger les mœurs, n'a de force que pour les altérer. Hélas ! Que dirait-il aujourd'hui ? (*Très bien ! très bien ! à droite*)²⁴¹.

Tant que le théâtre marchera dans cette voie, il sera vrai de dire, avec Bossuet : "Que l'homme s'y fait un jeu de ses vices et un amusement de la vertu" (*Protestations à gauche – Très bien ! très bien à droite*)²⁴².

Ce débat entraîne des conséquences politiques qui pèsent lors des votes postérieurs sur les subventions théâtrales. La droite parvient à effacer ses divisions en puisant dans la morale chrétienne le répertoire des arguments traditionnels contre le théâtre, tandis que la fiction de l'unité idéologique de la gauche cimentée par l'invention d'une tradition unanimiste en matière de défense des subventions théâtrales²⁴³ ne résiste pas à l'épreuve du temps. Cette fissure républicaine resserre dangereusement la majorité par

²³⁹ Clovis Hugues (1851-1907) fut député socialiste des Bouches-du-Rhône de 1881 à 1889 puis de la Seine de 1893 à 1906. Ancien séminariste, il entra dans le journalisme et non pas dans les ordres. Cultivant la poésie, le théâtre et le roman, il fréquenta Hugo qui avait encouragé ses débuts poétiques. Nous n'avons pu retrouver l'origine de l'appellation, vraisemblablement lancée dans *Le Réveil social* auquel il participa à la fondation en 1879 avec Louis Blanc, dont la Chambre vota précisément le crédit pour les funérailles au cours de la séance.

²⁴⁰ Marius Poulet (1846-1892), apprenti maçon et tailleur de pierre, conseiller municipal de Paris en 1881, fut député radical du Var de 1882 à 1885. Il dut démissionner avant la fin de la législature, son nom étant mêlé à des affaires financières, et finit sa vie interné dans un asile.

²⁴¹ Parmi les pièces visées, en particulier sur le thème de l'adultère, l'orateur fait sans doute allusion à *Divorçons !*, comédie en 3 actes de Victorien Sardou et Emile de Najac créée le 6 décembre 1880 au Théâtre du Palais-Royal et qui connut un grand succès.

²⁴² Bossuet avait pris une grande part dans la querelle de la moralité au théâtre sous le règne de Louis XIV, en écrivant deux textes majeurs en 1694 : *Lettre au Père Caffaro* et *Maximes et réflexions sur la comédie*. Sur l'association entre Rousseau et Bossuet au XIX^e siècle, voir l'article de Louis de Maynard, « Du théâtre et des théâtres », *Revue de Paris*, t. 7, 1834, p. 230-256. L'auteur, qui combat leurs thèses sur le théâtre, écrit : « A dire vrai, qui lit le philosophe de Genève a lu l'évêque de Meaux. Il n'y a de différence entre ces deux magnifiques dissertations que celle des principes au nom desquels chacun de ces deux génies s'est produit dans le monde et a fait mal ou bien » (p. 233).

²⁴³ Cf. chapitre 4, III, §1.3.

la conjonction des extrêmes lors du vote sur les subventions au cours des années 1880. Elle constitue ce que nous appellerons « le paradoxe du radical ».

3.2 « Le paradoxe du radical » : séparer l'Etat et l'Eglise implique-t-il séparer l'Etat et les théâtres ?

L'alternative est posée de façon inédite pour la première fois par la droite lors de la séance du 7 décembre 1882. Desson de Saint-Aignan joue au maximum sur « l'effet boomerang » des subventions théâtrales : « Si je voulais me servir de l'un des arguments préférés de M. le rapporteur, argument que je ne trouve pas juste et qui a été réduit à sa valeur par notre collègue Mgr l'évêque d'Angers, je lui dirais : "si vous ne voulez pas de budget des cultes parce qu'un certain nombre de vos électeurs ne fréquentent pas les églises, j'aurai le devoir, moi, de ne pas voter la subvention des théâtres parce que l'immense majorité de mes électeurs n'ont jamais mis le pied dans aucun théâtre"²⁴⁴ ».

Cet argument utilitaire, habile piège intellectuel tendu par la droite à ses adversaires républicains, le radical Camille Cousset le reprend à son compte pour son dernier discours sur les subventions théâtrales le 12 novembre 1891 :

Je m'adresse à un certain nombre de mes amis républicains qui hésitent à me donner leurs voix et qui sont partisans de la suppression du budget des cultes : je leur demande comment ils peuvent bien, eux qui, sous prétexte qu'ils ne pratiquent pas la religion, – et je suis de ceux là, tout en restant parfaitement respectueux des croyances religieuses de tout le monde, – se plaignent de ce qu'on leur fait payer les prières et l'exercice du culte des catholiques, je leur demande si les catholiques ne pourraient pas leur répondre : nous, catholiques, nous ne pouvons pas non plus aller à l'Opéra, et cependant nous payons le budget de l'Opéra (*Interruptions sur divers bancs*)²⁴⁵.

Comme souvent avec l'imprévisible député de la Creuse, la suite du discours « gâte » complètement le but recherché par une digression excentrique dont il est coutumier :

J'entends bien que vous me direz : oui, mais la religion, c'est une superstition ; ce n'est pas un facteur social, c'est un nid de superstitions.

Je n'aperçois pas M. l'évêque Freppel : je le regrette, car je n'aurai pas la langue assez souple pour répondre à cet argument. Il me semble cependant que la religion, dans les annales de l'humanité, a laissé un sillon aussi profond que la musique, et que Orphée allant chercher Eurydice aux enfers avec sa lyre fait une bien mesquine figure à côté de Jésus et de la trace qu'il a laissée à travers l'humanité.

Cet argument n'est pas sérieux.

Est-ce que la musique elle-même n'est pas une superstition (*Exclamations et rires*) ?

²⁴⁴ JO du 8 décembre 1882, p. 1943.

²⁴⁵ JO du 13 novembre 1891, p. 2142.

C'est absolument une religion. Est-ce que vous croyez que je puis considérer autrement que comme une superstition la croyance naïve de telle ou telle jeune fille qui se figure de faire de la musique en tapant sur un piano²⁴⁶ ! (*Nouveaux rires*). Est-ce que vous croyez que je n'aime pas infiniment mieux l'exercice silencieux, discret et inoffensif de cette vieille croyante qui égrène son chapelet ? Oui, j'aime infiniment mieux la superstition de la vieille femme dévote (*Nouveaux rires*). Cousset avait déjà usé de la métaphore religieuse l'année précédente en considérant que le maintien de la subvention à l'Opéra était à la fois une « impiété » et un « sacrilège²⁴⁷ ». Mais cette fois, sa rhétorique "vagabonde" est d'autant plus impuissante à convaincre la majorité que celle-ci ne souhaite pas une crise ministérielle : Léon Bourgeois ne vient-il pas d'engager sa responsabilité devant la Chambre sur la subvention de l'Opéra ? En définitive, le « paradoxe du radical » contribue incontestablement à renforcer le « chaos de majorités contradictoires » à la Chambre²⁴⁸, mais il n'est pas suffisant pour provoquer à lui seul un « détraquement de cabinet²⁴⁹ ».

« Les autres questions viendront à leur heure. Il ne s'agit pas de mêler ce petit budget des Beaux-Arts aux budgets colossaux que vous avez à examiner²⁵⁰ ». La mise en garde du ministre Waddington en 1876 peut s'appliquer à l'ensemble des débats sur les subventions théâtrales. Il peut être tentant pour les parlementaires de « détourner » celles-ci oralement pour exposer d'autres priorités budgétaires, ce qui laisserait penser de prime abord que la question des subventions en tant que telle est un chapitre du budget peu intéressant. Pourtant, sa discussion quasi-annuelle en séance plénière, ce qui n'est pas le cas de nombreux autres chapitres du budget des Beaux-Arts, prouve qu'il n'en est rien. En réalité, l'étendue des enjeux qui dépendent de la question théâtrale en font une porte d'entrée idéale permettant d'aborder des questions théoriques : « A la question ! – Vous nous faites de la philosophie ! », s'exclament en 1874 plusieurs membres de l'Assemblée nationale dont la patience est mise à rude épreuve par les digressions du vicomte de Lorgeril²⁵¹. Parmi les thèmes abordés, certains traversent tout le siècle comme celui de la justice distributive qui relève de l'économie politique.

²⁴⁶ La remarque peut se rapprocher de la formule des Goncourt considérant le piano comme « le haschich des femmes » (cité dans Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée. De la Révolution à la Grande Guerre*, t. 3, Paris, Seuil, 1987, p. 486).

²⁴⁷ JO du 24 novembre 1890, p. 2236.

²⁴⁸ L'expression est de Cousset dans son premier discours contre la subvention de l'Opéra prononcé le 8 mars 1888 (JO du 9 mars 1888, p. 856).

²⁴⁹ On se souvient que l'expression avait été employée par Fouquier lors de l'interpellation sur *Thermidor*.

²⁵⁰ JO du 12 août 1876, p. 6298.

²⁵¹ JO du 29 mars 1874, p. 2418.

D'autres sont davantage liés aux circonstances politiques : les libertés publiques au début de la monarchie de Juillet, la corruption de l'art lyrique et de la danse dans les temps où triomphe la volonté d'imposer un ordre moral, sous la Restauration et dans les premières années de la III^e République. Le questionnement laïque sous ce dernier régime place les théâtres subventionnés en première ligne en tant que vecteur de l'esprit public. D'une part, l'amélioration du statut du comédien n'empêche pas l'Eglise de conserver une forme de défiance à l'encontre du théâtre qui se manifeste dans le vote majoritairement hostile des légitimistes aux subventions. D'autre part, le débat sur *Thermidor* montre combien le répertoire des scènes subventionnées reste un enjeu sensible, capable de déchaîner les passions. L'Etat doit-il conserver un droit d'ingérence *via* le cahier des charges ? Faut-il au contraire envisager une séparation de l'Etat et des théâtres sur le modèle de la séparation laïque entre l'Etat et les Eglises ? La réponse à ces questions détermine le degré de liberté du répertoire qu'il convient désormais d'analyser.

**TROISIEME PARTIE : LES PREOCCUPATIONS ESTHETIQUES ET
SOCIALES DES PARLEMENTAIRES :
DU JUGEMENT DE VALEUR AUX REFORMES**

Chapitre 7 : le répertoire

REPERTOIRE. Ce mot a plusieurs significations ; d'abord il indique la série des pièces jouées à un théâtre et lui appartenant : *Répertoire* du *Théâtre-Français*, du *Gymnase*, du *Palais-Royal*. Ensuite, il fait partie du bagage des comédiens de province qui sont engagés plus ou moins facilement, suivant que leur *répertoire* – c'est à dire les rôles qu'ils savent – est plus ou moins nombreux, plus ou moins nouveau, sans compter le choix. [...] Il désigne encore la liste que les directeurs de province sont tenus de soumettre à l'autorité administrative¹.

En 1878, Alfred Bouchard rappelle la polysémie du terme au XIX^e siècle. Envisagé dans sa première acception, le répertoire occupe une place centrale dans les discours sur l'état – on serait presque tenté de dire la santé tant cette métaphore est omniprésente – du théâtre au XIX^e siècle. Le lieu des débats parlementaires tend alors à se transformer en enceinte académique, ce qui n'exclut pas la politisation rampante d'un discours esthétique, certes de façon plus discrète que sur la censure. Ces débats peuvent se regrouper autour de trois enjeux essentiels. La volonté de délimiter de façon normative les différents genres constitutifs du répertoire d'un théâtre apparaît tout d'abord consubstantielle au régime du privilège mais bien difficile à faire appliquer de façon rigoureuse dans les faits. C'est pourquoi, sauf exception, les tenants de la liberté théâtrale revendiquent logiquement la liberté des genres, dont l'éclatement contribue en retour à alimenter le discours sur la décadence théâtrale. En second lieu, la répartition interne des subventions théâtrales entre art lyrique et art dramatique entraîne une critique récurrente fondée sur le déséquilibre flagrant qui profite largement au premier au détriment du second. En d'autres termes, on reproche souvent à l'artiste lyrique d'être en quelque sorte « la sangsue » du comédien, tandis que s'épanouit parallèlement une réflexion sur la fusion possible des théâtres lyriques de la capitale. Enfin la décadence du répertoire, souvent déplorée, laisse croire au règne du mauvais goût qui revêt trois masques aux yeux de ses pourfendeurs : celui de la corruption du peuple « empoisonné » par le mélodrame et le café-concert ; celui des Modernes triomphant des Anciens par la langue, le renouvellement du répertoire et le spectaculaire ; celui des « muses exotiques » inspirant les œuvres étrangères menaçant le patrimoine national.

I Fixer le répertoire : une délimitation normative des genres est-elle possible ?

1 Le décret du 25 avril 1807 : une « mise en ordre » du répertoire

¹ Alfred Bouchard, *La Langue théâtrale [...]*, op. cit, p. 226.

Trois décrets pris sous l'Empire mettent un terme à l'expérience de la liberté théâtrale inaugurée par la loi du 13 janvier 1791 et fondent le système du privilège². Le décret du 8 juin 1806 introduit le régime de l'autorisation préalable pour ouvrir un théâtre (Art. 1) et précise que « le ministre de l'Intérieur pourra assigner à chaque théâtre un genre de spectacle dans lequel il sera tenu de se renfermer » (Art. 6). Cette possibilité est définie soigneusement dans le décret du 25 avril 1807 :

Les « grands théâtres » ou théâtres subventionnés (art. 1 ^{er})	L'Opéra (Académie Royale de Musique)	« Ce Théâtre est spécialement consacré au chant et à la danse : son répertoire est composé de tous les ouvrages, tant opéras que ballets, qui ont paru depuis son établissement en 1646. 1° Il peut seul représenter les pièces qui sont entièrement en musique et les ballets du genre noble et gracieux : tels sont tous ceux dont les sujets ont été puisés dans la mythologie ou dans l'histoire, et dont les principaux personnages sont des dieux, des rois ou des héros. 2° Il pourra aussi donner (mais non exclusivement à tout autre Théâtre) des ballets représentant des scènes champêtres ou des actions ordinaires de la vie ».
	La Comédie-Française (Théâtre-Français)	« Ce Théâtre est spécialement consacré à la tragédie et à la comédie. Son répertoire est composé : 1° de toutes les pièces (tragédies, comédies et drames) jouées sur l'ancien Théâtre de l'hôtel de Bourgogne, sur celui que dirigeait <i>Molière</i> , et sur le Théâtre qui s'est formé de la réunion de ces deux établissements, et qui a existé sous diverses dénominations jusqu'à ce jour ; 2° des comédies jouées sur les Théâtres dits <i>Italiens</i> , jusqu'à l'établissement de l' <i>Opéra-Comique</i> ».
	L'Opéra-Comique	« Ce Théâtre est spécialement destiné à la représentation de toute espèce de comédies ou drames mêlés de couplets, d'ariettes et de morceaux d'ensemble. Son répertoire est composé de toutes les pièces jouées sur le Théâtre de l'Opéra-Comique avant et après sa réunion à la Comédie-Italienne, pourvu que le dialogue de ces pièces soit coupé par du chant ».
	L'Odéon	« L'Odéon sera considéré comme une annexe du Théâtre-Français, pour la comédie seulement. Son répertoire contient : 1° les comédies et drames spécialement composés pour ce Théâtre ; 2° les comédies jouées sur les Théâtres dits <i>Italiens</i> , jusqu'à l'établissement de l' <i>Opéra-Comique</i> : ces dernières pourront être représentées par l'Odéon concurremment avec le <i>Théâtre-Français</i> ».
	L'Opéra-Buffera (Théâtre Royal Italien)	« L'Opéra-Buffera doit être considéré comme une annexe de l'Opéra-Comique. Il ne peut représenter que des pièces écrites en italien ».
Les théâtres secondaires (Art. 3)	Théâtre du Vaudeville	« Son répertoire ne doit contenir que de petites pièces mêlées de couplets, sur des airs connus, et des parodies ».
	Théâtre des Variétés	« Son répertoire est composé de petites pièces dans le genre <i>grivois</i> , <i>poissard</i> ou <i>villageois</i> , quelquefois mêlées de couplets également sur des airs connus ».
	Théâtre de la Porte-Saint-Martin	« Il est spécialement destiné au genre appelé mélodrame, aux pièces à grand spectacle. Mais dans les pièces du répertoire de ce théâtre, comme dans toutes les pièces des théâtres secondaires, on ne pourra employer, pour les morceaux de chant, que des airs connus ».
	Théâtre de la Gaîté	« Il est spécialement destiné aux <i>pantomimes</i> de tous genres, mais sans ballets ; aux <i>arlequinades</i> et autres <i>farces</i> dans le goût de celles données autrefois par <i>Nicolet</i> sur ce Théâtre ».
	Théâtre des Variétés-Etrangères	« Le répertoire de ce théâtre ne pourra être composé que des pièces traduites des théâtres étrangers ».

² Rappelons ses trois piliers : limitation, réduction et spécialisation des théâtres. Nous ne traitons ici que du troisième. Pour les deux autres, cf. chapitre 1, I, §1.

Le décret du 29 juillet 1807 conserve la même définition des genres mais introduit deux modifications : le Théâtre de l'Ambigu-Comique remplace le Théâtre de la Porte-Saint-Martin qui n'est pas autorisé à ouvrir³ et le Théâtre des Variétés-Etrangères est supprimé⁴ (Art. 4). Cette détermination stricte des genres s'accompagnait dès le décret du 25 avril 1807 d'une concession ministérielle qui permettait aux théâtres de « conserver en entier leurs anciens répertoires, quand même il s'y trouverait quelques pièces qui ne fussent pas du genre qui leur est assigné ». Il est toutefois précisé que « ces anciens répertoires devront rester rigoureusement tels qu'ils ont été déposés dans les bureaux du ministère de l'Intérieur et arrêtés par le ministre » (Art. 7).

C'est aussi à ce dernier que le même décret confère la prérogative de vérifier la conformité des pièces nouvelles eu égard au genre assigné au théâtre où elles ont été reçues. Cette vérification n'est pas obligatoire d'un point de vue formel mais elle est fortement conseillée : « Lorsque les directeurs et entrepreneurs de spectacles *voudront* s'assurer que les pièces qu'ils ont reçues ne sortent point du genre de celles qu'ils sont autorisés à représenter, et éviter l'interdiction inattendue d'une pièce dont la mise en scène aurait pu leur occasionner des frais, ils *pourront* déposer un exemplaire de ces pièces dans les bureaux du ministère de l'Intérieur » (Art. 6)⁵. Le ministre prévient les directeurs en cas d'infraction et l'article se termine en précisant que « l'examen des pièces dans les bureaux du ministère de l'Intérieur et l'approbation donnée à leur représentation ne dispenseront nullement les directeurs de recourir au ministère de la Police, où les pièces doivent être examinées sous d'autres rapports ». Les décrets napoléoniens sur le théâtre entérinent donc un partage des tâches théoriques : à la Police générale revient l'examen obligatoire des pièces nouvelles sous l'angle de la conformité politique et morale (la censure), à l'Intérieur est dévolu leur examen recommandé sous l'angle de la conformité « esthétique » au répertoire assigné. La mission s'annonçait bien difficile, compte-tenu de la difficulté croissante à délimiter les différents genres dont le brouillage perturbe la volonté de classification normative.

³ Le Théâtre de la Porte-Saint-Martin ne rouvre ses portes sous ce nom que sous la Restauration le 27 décembre 1814. Il avait été rétrogradé au rang de spectacle de curiosité entre 1812 et 1814 sous le nom de Jeux gymniques. Cf. Nicole Wild, *op. cit.*, p. 213-215 et p. 369.

⁴ Inauguré en 1791 sous le nom de Théâtre Molière, le Théâtre des Variétés-Etrangères n'est officiellement fermé que par décret du 13 août 1807. Sur son répertoire, Cf. Renée Lelièvre, « Le théâtre des Variétés-Etrangères (1806-1807) », *Revue d'histoire du théâtre*, juillet-septembre 1960, p. 193-309.

⁵ Souligné par nous.

2 Le système du privilège peut-il brider la liberté des genres ?

2.1 La Restauration : un maintien formel de la séparation des genres⁶

Le constat répété de « décadence théâtrale » conduit le gouvernement à nommer en 1817 deux commissions de réformes composées d'auteurs et de compositeurs⁷. La décision est motivée par le procès que la Maison du Roi intente aux théâtres secondaires, accusés d'empiéter en permanence sur le genre qui leur a été assigné lors de l'obtention de leur privilège, et de porter ainsi un « grave préjudice » aux théâtres royaux. Le ministre de l'Intérieur, qui a les théâtres secondaires sous sa tutelle, joue sur deux tableaux. Côté Tuileries, il oppose une fin de non-recevoir à toutes les récriminations : « Le genre qui existe actuellement sur le boulevard est bien assez bas. Le goût demanderait qu'on cherchât à l'élever plutôt qu'à le réduire. Si l'on resserrait davantage les limites, les pièces seraient tout-à-fait informes. Cela n'empêcherait pas pourtant d'y aller ; et l'on aurait perdu d'un côté sans rien gagner de l'autre⁸ ». Côté rue de Jérusalem, il demande au préfet de police de veiller à ce que les théâtres secondaires ne s'affranchissent pas de leur répertoire et se voit à son tour opposé une fin de non-recevoir ! En effet, non seulement le préfet répond que ces théâtres ne rentrent pas dans ses prérogatives, mais encore il souligne le caractère à la fois utopique et périmé du classement des genres définis dans le décret du 25 avril 1807 :

Si je dis que les genres ont été spécifiés dans l'origine d'une manière trop succincte, c'est que, faute d'explications qui fassent bien comprendre les différences entre *pantomimes avec danses*, *mélodrames*, *ballets*, *vaudevilles*, *pièces avec des couplets*, etc, il sera toujours impossible de bien prescrire à chaque directeur les obligations dans lesquelles il devra très positivement se renfermer. Et lorsque, pendant dix années et plus, un même genre a été concédé à plusieurs théâtres secondaires ; qu'on joue des pièces à couplets dans cinq de ces théâtres ; que dans quatre, l'emploi de la danse a confondu véritablement dans un seul et même genre *le mélodrame*, *la pantomime* et *le ballet*, je regarde les anciens règlements comme tout-à-fait insuffisants aujourd'hui, et je n'hésite pas à vous assurer qu'aucune surveillance ne pourrait être établie relativement aux genres sans un règlement nouveau qui mit chaque directeur hors d'état de sortir de sa sphère⁹.

« Ce règlement nouveau », la Maison du Roi ne cesse de le réclamer, avec d'autant plus d'empressement que l'ouverture des théâtres du Gymnase (1820), du Panorama-

⁶ Cf. Sylvain Nicolle, *Les Théâtres et le pouvoir [...]*, op. cit, p. 286-295. Nous en résumons les grandes lignes.

⁷ Cf. chapitre 1, II, §2.2.1.

⁸ F²¹ 1045. Lettre du ministre de l'Intérieur à M. le comte de Pradel, 4 septembre 1817.

⁹ F²¹ 1045. Lettre du préfet de police Anglès au ministère de l'Intérieur, 18 novembre 1817. Nous l'avons reproduite *in extenso* dans Sylvain Nicolle, op. cit, p. XXVII (Annexe D3). Rappelons que le préfet de police n'a dans ses attributions que les spectacles de curiosité et le permis d'afficher pour tous les théâtres.

Dramatique (1821-1823) et des Nouveautés (1827), contredit sa volonté de réduire le nombre des théâtres secondaires et tend à renforcer la confusion des genres. Préparé par M^e Guichard, avocat aux Conseils du roi et à la Cour de cassation, l'arrêté signé par le surintendant des Beaux-Arts le 3 avril 1827 est censé régler la question¹⁰. Ses considérants reprennent littéralement le décret du 25 avril 1807 et déplorent « qu'au mépris de la teneur expresse de ces règlements, plusieurs des théâtres secondaires se permettent journellement de sortir du genre qui leur a été taxativement [*sic*] assigné ». En conséquence, l'arrêté enjoint aux directeurs des théâtres royaux et à leurs préposés de surveiller eux-mêmes le respect du genre assigné aux théâtres secondaires, en particulier ceux qui jouent la comédie mêlée de couplets et le vaudeville parce que ces genres se métamorphosent bien souvent en véritables opéras-comiques (Art. 1)¹¹. Après avoir relevé les infractions, les directeurs des théâtres royaux doivent faire un rapport afin que le surintendant des Beaux-Arts puisse aviser aux moyens de les faire réprimer (Art. 2). En définitive, cet arrêté n'eut d'autre fonction que de réaffirmer la norme prescrite mais ne changeait rien dans la pratique¹². Le ministre de l'Intérieur n'avait aucunement l'intention de collaborer à ce qui était déjà une cause perdue, et qui s'inscrivait à rebours de la législation des autres pays européens¹³.

Le débat s'invite à la Chambre des députés en 1829 et provoque un clivage au sein de l'opposition. Méchin reproche au Théâtre-Français de n'être pas resté « le sanctuaire où se perpétue la gloire et l'imitation de nos chefs-d'œuvre¹⁴ », et critique implicitement le choix de privilégier le drame romantique au détriment de la tragédie, qu'elle soit ancienne ou nouvelle. Il fait ainsi une allusion assez transparente à *Henri III et sa cour*, dont la création provoqua l'exil de *Marino Faliero* à la Porte-Saint-Martin :

¹⁰ O³ 1620 et F²¹ 1045. Le projet de Guichard (O³ 1621) est daté du 17 mars 1827. On peut interpréter cet arrêté comme une sorte de riposte moins d'un mois après l'ouverture du Théâtre des Nouveautés (1^{er} mars 1827), dont la Maison du Roi a cherché à révoquer le privilège jusqu'au dernier moment.

¹¹ Il s'agit à l'égard des théâtres secondaires « de tenir la main à ce qu'il ne soit joué aucune nouvelle pièce sortant du genre assigné à chacun d'eux et spécialement à ce qu'il ne soit chanté dans ces nouveaux ouvrages aucun Duo, Trio, morceau d'ensemble et chœur, et à ce qu'aucun air ou morceau de musique quelconque appartenant aux pièces reçues ou jouées sur les théâtres de l'Académie Royale de Musique, de l'Opéra-Italien, de l'Opéra-Comique ou de l'Odéon, ne puisse y être introduit, s'il n'est réputé air connu et appartenant au domaine public, ou s'il n'a déjà été entendu sur l'un des théâtres secondaires ».

¹² Nous avons retrouvé le brouillon d'un second arrêté de décembre 1828 qui déchargeait les directeurs des théâtres royaux de la surveillance du répertoire des théâtres secondaires pour la confier à un « délégué » de l'administration des Beaux-Arts. Ce dernier devait rédiger un rapport hebdomadaire sur toutes les contraventions à l'arrêté du 3 avril 1827 mais ne prévoyait toujours aucune sanction. Cet arrêté n'a sans doute jamais été appliqué.

¹³ Cf. l'article « De la liberté des théâtres » dans *Le Figaro* du 21 octobre 1829. L'auteur emprunte ses exemples aux Pays-Bas, à l'Italie, à l'Allemagne, à l'Espagne et à l'Angleterre pour dénoncer l'exception française.

¹⁴ AP (2^{ème} série), t. 60, p. 456. Séance du 18 juin 1829. Même référence pour les citations suivantes.

« Mais d'où vient que le genre qui ruine la Comédie-Française en enrichit dans ce moment un autre ? D'où vient que la haute littérature, exilée de la rue de Richelieu, trouve un refuge si brillant sur les planches anoblies du boulevard¹⁵ ? ». Duvergier de Hauranne lui répond en défendant la liberté des genres qu'il place sous l'égide de Voltaire : « *Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux*¹⁶. Je suis prêt à applaudir tous les bons ouvrages, qu'ils soient classiques ou romantiques. En fait de pièces, j'aime celles qui m'amuse ; il me paraît injuste d'astreindre un théâtre à jouer exclusivement tel genre plutôt que tel autre ; absurde de vouloir en faire une académie¹⁷ ». Dans son esprit, la liberté des genres n'est qu'une composante de la liberté théâtrale qui implique la suppression des subventions. Au contraire, Viennet soutient la nécessité absolue de celles-ci et défend une délimitation stricte des genres. Il craint l'abandon de cette disposition et prévoit un abaissement littéraire général proche de l'apocalypse :

On appelle depuis quelque temps une liberté absolue dans les théâtres ; et comme à force de répéter les choses on finit par leur donner une apparence de raison qui leur imprime souvent une force irrésistible, il est probable qu'avant peu cette liberté s'établira d'elle-même. Mais qu'arrivera-t-il, Messieurs ? C'est que tous les genres devenant la propriété de tous les théâtres, nous n'aurons plus ni littérature nationale, ni comédiens spéciaux, et que la capitale sera réduite à cet égard à la situation des plus petites villes de province. On ne fait bien qu'en faisant souvent, longtemps la même chose ; on n'arrive à la perfection dans une partie de l'art que par un travail uniforme et opiniâtre, et les partisans d'une liberté indéfinie conviendront du moins que la confusion des genres amènera bientôt une médiocrité universelle¹⁸.

Le chef de file des classiques à la Chambre appuie sa démonstration sur l'expérience de la liberté théâtrale pendant la Révolution qui n'a produit que « la ruine des entrepreneurs » et rappelle « qu'après dix années d'anarchie dramatique, on a été forcé d'en revenir à la séparation des genres et à la fixation du nombre des théâtres ». C'est pourtant bien la tentation libérale qui l'emporte juste après la révolution de Juillet.

¹⁵ *Henri III et sa cour*, drame en 5 actes d'Alexandre Dumas créé à la Comédie-Française le 10 février 1829, marque « l'aurore du théâtre romantique » (Anne Ubersfeld, *Le Drame romantique*, op. cit., p. 100). *Marino Faliero*, tragédie en 5 actes de Casimir Delavigne, fut créée au Théâtre de la Porte-Saint-Martin sous l'appellation de mélodrame le 30 mai 1829, deux semaines avant le débat à la Chambre. Delavigne retira sa pièce de la Comédie-Française devant l'impossibilité de la faire jouer rapidement compte-tenu du succès de Dumas (voir le dossier conservé aux archives nationales, O³ 1629). Lorsque *Marino Faliero* fut repris sur ce théâtre, le 25 janvier 1836, le succès fut assez médiocre (15 représentations dans l'année).

¹⁶ La citation de Voltaire se trouve dans la préface de *L'Enfant prodigue* (comédie en 5 actes en vers créée au Théâtre-Français le 10 octobre 1736) publiée en 1738. Voltaire réitère la formule trente ans plus tard dans une lettre à Horace Walpole du 15 juillet 1768.

¹⁷ AP (2^{ème} série), t. 60, p. 457.

¹⁸ *Ibidem*, p. 458.

2.2 La monarchie de Juillet : la tentation libérale

Au cours des premières années qui suivent la révolution de Juillet, le nouveau régime n'a pas de ligne clairement définie à l'égard des théâtres de Paris, ce qui explique les ambiguïtés de sa politique : il maintient officiellement les décrets de 1806-1807 sur la limitation du nombre des théâtres mais accorde de nouveaux privilèges ; il semble accepter la remise en cause institutionnelle de la censure préventive mais « recommande » rapidement aux directeurs de soumettre au gouvernement le manuscrit des pièces reçues pour éviter une interdiction *a posteriori*. Qu'en est-il de la délimitation des genres ? On a bien peu remarqué jusqu'ici que l'article 1^{er} du projet de loi présenté le 19 janvier 1831 par Montalivet sur la censure répressive introduisait dans le même temps une liberté conditionnelle des genres : « Les ouvrages dramatiques de tout genre pourront être représentés sur tous les théâtres indistinctement, sous la condition que les chefs ou directeurs de chaque spectacle ou entreprise théâtrale y auront été formellement autorisés par les auteurs ou leurs ayants droit, conformément aux lois sur la propriété littéraire, et sous la responsabilité des uns et des autres¹⁹ ». L'abandon du projet de loi maintenait donc par défaut le décret du 25 avril 1807, auquel s'attaque L'Herbette en 1832 en reprenant l'esprit de l'article 1^{er} du projet de loi Montalivet : « Liberté des répertoires, sauf les droits des auteurs²⁰ ».

Le maintien d'une délimitation des genres censée organiser une nette hiérarchie des théâtres apparaît désormais de plus en plus artificiel. L'idée déjà énoncée par le préfet de Police Anglès en 1817 est reprise par les directeurs des théâtres de Paris dans un mémoire adressé aux députés contre le droit des pauvres au cours du premier semestre 1833. Ils insistent sur leurs difficultés financières et affirment que la liberté des genres en est l'une des causes puisqu'elle existe déjà dans les faits :

Enfin, il n'y a plus de démarcation dans les genres. Tel spectacle qui n'avait que le droit de jouer des pantomimes, joue le drame, la tragédie ; tel autre, qui n'était que mécanique, joue des mélodrames, ou des vaudevilles ; et cependant le Directeur, qui, sous l'emprise d'une législation à laquelle il a dû croire et qui lui promettait l'exploitation exclusive de son genre, a contracté des engagements considérables, est toujours obligé de les tenir, quand la protection que lui faisait espérer la loi lui manque. On maintient ce qui le charge, on détruit ce qui le protège²¹.

¹⁹ AP (2^{ème} série), t. 66, p. 214. Séance du 19 janvier 1831.

²⁰ AP (2^{ème} série), t. 75, p. 685. Séance du 1^{er} mars 1832. Comme celle de Duvergier de Hauranne en 1829, son argumentation se fonde plus généralement sur le libéralisme économique. Cf. chapitre 4, III, §1.1.

²¹ *Réclamations de MM. les directeurs des théâtres de Paris au sujet de l'impôt établi sous le nom de droit des pauvres*, Paris, Imprimerie de David, [1833], p. 9. Sur le fond, cf. chapitre 1, III, §3.3.

Des députés « classiques » déplorent l'accroissement du nombre des théâtres précisément parce qu'il contribue à brouiller la hiérarchie des genres établie en 1807. Vatout y voit en 1836 la raison de l'abaissement dans l'art de la déclamation²², tandis que Jars croit encore possible en 1842 un retour pur et simple aux décrets napoléoniens : fixation du nombre des théâtres (et de leur emplacement), réduction graduelle de ceux qui existent et classement par genre²³. En affirmant que le premier et le troisième point « ne soulèvent aucune objection sérieuse », Jars apparaît totalement à contre-courant de la logique libérale qui tend à rendre le système du privilège obsolète²⁴. Au contraire, Vivien en prend acte en 1846 à propos du Théâtre-Français : « Il avait ainsi le privilège exclusif des grands ouvrages et des grands artistes. Ce privilège est perdu pour lui. Aujourd'hui, les genres sont confondus, et, sous l'empire de nouvelles doctrines littéraires, il serait impossible d'établir *une ligne de démarcation* entre les pièces qui sont de son domaine et celles qui appartiennent aux autres théâtres²⁵ ». Si la monarchie de Juillet n'avait plus jamais abordé la délimitation des genres de façon théorique après le projet de loi Montalivet, la II^e République examina cet enjeu de façon très minutieuse.

2.3 La II^e République : le choix d'un libéralisme mitigé

Les deux commissions théâtrales nommées successivement en 1848 sont favorables au principe de la liberté des genres mais divergent sur ses limites exactes. La commission nationale des théâtres nommée le 15 mars 1848, favorable à la liberté théâtrale d'un point de vue économique *et* politique, se prononce logiquement en faveur de la liberté des genres parce qu'« elle a considéré que cette liberté se réglerait d'elle-même et que peu d'entreprises théâtrales auraient intérêt à embrasser trop de genres à la fois²⁶ ». Il ne s'agit pas pour autant d'une liberté absolue puisque « une exception a été faite en ce qui concerne les répertoires anciens des théâtres subventionnés par l'Etat. Ces répertoires constituent une sorte de propriété nationale dont l'attribution exclusive serait réservée à ces théâtres ». La commission permanente des théâtres, nommée le 29

²² AP (2^{ème} série), t. 104, p. 323. Séance du 26 mai 1836. Cf. chapitre 9, I, §2.3.2..

²³ MU du 24 mai 1842, p. 1229.

²⁴ Rappelons la thèse de Stéphanie Loncle citée dans le chapitre 1.

²⁵ MU du 31 mai 1846, p. 1589. Souligné par nous : c'est l'expression employée par les directeurs des théâtres de Paris dans leur mémoire contre le droit des pauvres (cf. *supra*).

²⁶ F²¹ 955. Rappelons que ce rapport de la commission *nationale* des théâtres, non daté, est envoyé le 10 janvier 1849 par le ministre Léon Faucher à Bixio, président de la commission *permanente* des théâtres, afin qu'il prenne connaissance des travaux accomplis par la précédente commission (cf. chapitre 1, II, §2.2.3).

octobre 1848 pour succéder à la première, apparaît très divisée sur la question²⁷. Pour autant, elle supprime toute clause restrictive : « Quant à la liberté de jouer tous les genres sur tous les théâtres, au lieu de redouter qu'elle ne tende à dégrader l'art, elle nous semble plutôt de nature à le relever. De deux choses l'une : ou les chefs-d'œuvre seront bien et dignement représentés et ils auront du succès ; alors qui pourrait s'en plaindre ? Ou ils seront mal joués et ne réussiront pas : alors la profanation sera de courte durée²⁸ ». La commission permanente est donc plus libérale que la commission nationale sur les conséquences artistiques de la liberté *des* théâtres, mais beaucoup moins sur la liberté *du* théâtre puisqu'elle préconise le retour de la censure préventive.

Si le consensus existe autour du principe de la liberté des genres, les divergences sur son caractère absolu ou limité se retrouvent dans l'enquête diligentée par le Conseil d'Etat en 1849 afin d'élaborer une nouvelle législation théâtrale. Lors de son audition du 21 septembre, Hyppolite Hostein minimise l'importance de la question : « Au premier abord, il semble qu'il y ait une grande différence entre la tragédie et le drame, entre la comédie et le vaudeville, etc. Dans la pratique, les genres se confondent, nous voyons souvent des pièces qui sont des sortes de *macédoines*, où presque tous les genres se retrouvent²⁹ ». La métaphore culinaire est filée par Jules Janin trois jours plus tard : « Y-a-t-il des genres maintenant ? Prenez un vaudeville en cinq actes, ôtez-en les couplets, ce sera une comédie ; prenez la dernière comédie jouée au Théâtre-Français, mettez-y des couplets, ce sera un vaudeville, et ainsi de suite³⁰ ». Les comptes-rendus d'auditions ne permettent pas de dresser un tableau précis de l'avis des 31 personnalités interrogées parce qu'elles ne sont pas nécessairement amenées à exprimer leur point de vue sur cette question. Le rapport d'Edouard Charton qui en est la synthèse après discussion interne au sein du Conseil d'Etat indique néanmoins la tendance très nette : « la liberté de jouer tous les genres sur tous les théâtres » est considérée comme « une conséquence nécessaire » de la liberté industrielle, à une exception près « en faveur des deux théâtres subventionnés consacrés à la représentation des chefs-d'œuvre de la tragédie et de la

²⁷ F²¹ 955. Rapport sur le projet de loi des théâtres, 12 juin 1849. Bixio reconnaît : « Nous ne devons pas nous dissimuler que la liberté des genres a rencontré parmi nous une vive opposition et que cette conséquence logique de la liberté des théâtres n'a pas été votée à une majorité plus forte que la liberté même ».

²⁸ *Ibidem*. Le rapport ajoute que la compensation à la liberté totale des genres réside dans le maintien de la subvention : le gouvernement disposera ainsi de « théâtres modèles », qui « auront la faculté de dominer tous les autres, de leur servir de type et de maintenir au plus haut degré possible le niveau de l'art français ».

²⁹ *Enquête et documents officiels sur les théâtres [...]*, *op. cit.*, p. 8. Souligné par l'auteur.

³⁰ *Ibidem*, p. 71. Janin fait probablement allusion à *La Ligue des amants* de Des Essarts, comédie en 1 acte en vers créée à la Comédie-Française le 18 août 1849.

comédie », c'est-à-dire le Théâtre-Français et l'Odéon. La mesure est justifiée par son effet jugé plus protecteur que la subvention : « Si l'Etat est parvenu à conserver jusqu'ici notre première scène littéraire, au milieu des circonstances mêmes les plus contraires à son succès, c'est beaucoup moins par des secours pécuniaires qu'en la laissant depuis l'origine en possession exclusive de l'ancien répertoire tragique et comique ». Une libéralisation complète aurait pour effet d'attirer sur les scènes non subventionnées des artistes « supérieurs » du Théâtre-Français par l'appât de rémunérations plus élevées, mais sans jamais pouvoir reconstituer une troupe à la hauteur de la tradition jugée indépassable des Comédiens-Français³¹. Le Conseil d'Etat revenait ainsi à l'avis de la commission nationale des théâtres qu'il opposait à celui de la commission permanente.

Le décret du 6 janvier 1864 tranche définitivement la question dans le sens d'une liberté totale : « Les ouvrages dramatiques de tous les genres, y compris les pièces entrées dans le domaine public, pourront être représentées sur tous les théâtres » (Art. 4). Les deux pétitions adressées au Sénat moins de deux mois plus tard se font l'écho des inquiétudes en province. Béru est persuadé que « la fantaisie des directeurs présidera à la composition des spectacles, et les *coupures* les plus extravagantes seront opérées par les uns, alors que les autres ajouteront le produit de leurs élucubrations à la prose de nos auteurs dramatiques les plus estimés³² », tandis que Deschamps se demande également comment éviter « les changements apportés au texte des ouvrages par suite du manque d'étude ou de la fantaisie des acteurs³³ ». La circulaire envoyée aux préfets en mai 1864 pour expliciter les dispositions du décret du 6 janvier s'efforce de répondre à ces craintes : « Je ne vous rappelle les dispositions de l'article 4 que pour vous recommander de veiller à ce que les œuvres des maîtres soient exécutées, autant que possible, avec le respect qui leur est dû, et sans que le texte en soit altéré par aucune mutilation³⁴ ». La vigilance à l'égard des chefs-d'œuvre consacrés du répertoire ne doit pas occulter le processus d'évolution interne aux différents genres, qui n'est qu'en partie lié à la liberté théâtrale, comme en témoigne l'exemple de l'opéra-comique.

³¹ Conseil d'Etat. *Rapport sur le projet de loi concernant les théâtres*, op. cit., mars 1850, p. 24-26.

³² CC 482². Pétition n°552 datée du 27 février 1864. Souligné par l'auteur.

³³ CC 482². Pétition n°561 datée du 1^{er} mars 1864

³⁴ Circulaire du maréchal Vaillant citée dans Hyppolite Hostein, *La Liberté des théâtres*, Paris, Librairie des théâtres, 1867, p. 13. L'auteur consacre le chapitre IV à « la liberté des genres » (p. 71-78) et le chapitre V à la « liberté de recourir au vieux répertoire » (p. 79-83) auxquelles il se montre favorable.

3 Les métamorphoses de l'opéra-comique : un protée lyrique ?³⁵

« Un genre faux et bâtard, où la moitié du temps l'on chante, où l'autre moitié l'on parle, où toujours l'on déraisonne³⁶ ». C'est ainsi que L'Herbette définit en 1832 l'opéra-comique pour le stigmatiser. Les deux éléments que le député de l'Aisne met en évidence cristallisent la critique du genre sous la monarchie de Juillet : l'alternance du parlé et du chanté d'une part, son « demi-caractère » qui rejette aussi bien la gaieté excessive que le drame d'autre part³⁷. Si le genre a ses détracteurs, il compte sans doute bien plus de partisans... pour les mêmes raisons ! En justifiant la nécessité de reconstruire la salle Favart après l'incendie de 1838, le vicomte Siméon résume très exactement dans son rapport à la Chambre des pairs ce qui charme ses contemporains dans l'opéra-comique :

Il y a nécessité de donner asile à un spectacle qu'on a flétri du nom de genre bâtard, parce que les opéras-comiques, mêlés de prose et de chant, ne sont, il est vrai, ni des opéras suivant l'application qu'on a faite de cette dénomination à des œuvres dramatiques entièrement chantées, ni des comédies où l'on ne fait que parler ; mais ce genre, d'origine française, est entré dans nos habitudes ; il a été illustré, pour ne parler que des morts, par les Grétry, les Méhul, les Lesueur, les Boyeldieu [*sic*], et tant d'autres compositeurs nos contemporains, dont les ouvrages ont longtemps contribué à nos plaisirs, et par des acteurs dont le nom est resté au genre du rôle qu'ils remplissaient³⁸. C'est un genre d'ailleurs particulièrement nécessaire à nos théâtres de départements. Cette musique, légère, gracieuse et chantante, qui permet de jouir de l'œuvre du poète et qui semble s'allier facilement avec un drame dont elle fait valoir la conduite et ressortir l'esprit, convient plus généralement au public français que les grandes compositions musicales, qu'un nombre moins considérable de personnes sont en état d'apprécier³⁹.

Pourtant, certains parlementaires dénoncent déjà une dérive du genre vers le grand opéra alors même que l'Opéra-Comique occupe encore la salle de la Bourse. En 1836, le

³⁵ Nous proposons ici de revisiter les mutations du genre de l'opéra-comique à travers la perception que les parlementaires, à la tribune ou dans leurs rapports, peuvent en donner : comment envisagent-ils l'historicisation du genre ? Aperçu transversal dans Hervé Lacombe, *Les Voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1997, p. 232-239 ; Jean-Claude Yon, *Une Histoire du théâtre à Paris [...]*, *op. cit.*, p. 275-279. On ajoutera le livre de Raphaëlle Legrand et Nicole Wild, *Regards sur l'opéra-comique. Trois siècles de vie théâtrale*, Paris, CNRS éditions, 2002.

³⁶ *AP* (2^{ème} série), t. 75, p. 684. Séance du 29 février 1832.

³⁷ Théophile Gautier qualifie par exemple l'opéra-comique de « genre bâtard et mesquin, mélange de deux moyens d'expression incompatibles, où les acteurs jouent mal sous prétexte qu'ils sont chanteurs, et chantent faux sous prétexte qu'ils sont comédiens ». Feuilleton de *La Presse* du 22 mai 1842 repris dans l'édition de sa *Critique théâtrale* par Patrick Bertier et cité par Jean-Claude Yon, *op. cit.*, p. 277.

³⁸ Dans le système des emplois qui attribue un type de rôle à l'artiste au moment de son engagement, on trouve par exemple chez les femmes les rôles de « Fortes (ou Mères) Dugazon » et de « première (ou jeune) Dugazon » et chez les hommes, ceux de Martin, Elleviou, Colin, Trial, etc. Voir Oliver Bara, *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen*, Hildesheim, G. Olms, 2001, p. 54-64 ; ainsi que les actes du colloque tenu à l'Opéra-Comique du 20 au 21 février 2013 sur *La Notion d'emploi dans l'opéra-comique*.

³⁹ *MU* du 1^{er} août 1839, p. 1565. Rapport du 31 juillet.

gouvernement suit la recommandation de la commission des théâtres royaux et demande une augmentation de 60 000 francs que la commission du budget refuse⁴⁰. Son rapporteur, Amilhau, estime que cette somme ne ferait qu'encourager Crosnier « à chercher à rivaliser avec l'Académie royale de musique », parce qu' « on pousse le genre actuel de l'Opéra-Comique à une pompe qui n'est pas habituelle à ce genre de spectacle ». Il en déduit deux conséquences immédiates : une surenchère dans les appointements des acteurs et le risque que la province ne puisse plus représenter l'opéra-comique : « Vous le perdrez infailliblement si vous le laissez *se dénaturer*⁴¹ ». Aroux, également membre de la commission du budget, abonde dans le même sens le lendemain : « Nous pensons qu'il faut obliger la direction de l'Opéra-Comique à rentrer dans les limites du genre ; hors de là, il y a du péril pour le genre lui-même comme pour le théâtre qui l'exploite⁴² ». Si l'augmentation est votée, le débat reprend l'année suivante entre Auguis et le ministre Montalivet. Le premier dénonce l'abandon de l'opéra-comique du XVIII^e siècle qui aurait perdu son « caractère particulier » :

Je conçois que, quand on jouait à l'Opéra-Comique *le Maréchal ferrant*⁴³, *Annette et Lubin*⁴⁴, *l'Amoureux de quinze ans*⁴⁵, et autres ouvrages qui ont fait courir toute la France, grands et petits ! Je conçois qu'à cette époque, ce théâtre pouvait avoir un caractère particulier. La musique française prenait une nouvelle forme, tout le monde répétait les refrains qu'il y avait entendus ; mais aujourd'hui qu'est-ce que l'Opéra-Comique ? La succursale de l'Opéra. Aujourd'hui, l'Opéra-Comique est à l'Académie royale de musique, ce que l'Odéon, s'il était occupé, serait au Théâtre-Français.

UN MEMBRE. Il n'y a pas de mal à cela.

M. AUGUIS. Il n'y a pas de mal, dit-on certainement ; mais il y a beaucoup de mal à ce que nous payions 240 000 francs pour un théâtre qui n'a pas de caractère particulier. Je ne m'occupe pas du reste, je ne vois que le chiffre⁴⁶.

« La succursale de l'Opéra » : comme Amilhau et Aroux l'année précédente, Auguis considère que la nomination de Crosnier à la tête de l'Opéra-Comique marque la

⁴⁰ Rappelons que ce débat se cristallise autour de la question préjudicielle et met en jeu les progrès du parlementarisme sous la monarchie de Juillet. Cf. chapitre 4, I, §1.2.1 (dossier d'enquête de la commission) et chapitre 5, II, §1.1.2 (liberté de résiliation du cahier des charges).

⁴¹ AP (2^{ème} série), t. 104, p. 328. Souligné par nous.

⁴² *Ibidem*, p. 381.

⁴³ *Le Maréchal ferrant*, opéra-comique de Philidor, livret de Anseaume, créé à l'Opéra-Comique de la foire Saint-Laurent le 22 août 1761.

⁴⁴ *Annette et Lubin*, comédie en 1 acte en vers mêlée d'ariettes et de vaudevilles, de Favart, Santerre et Voisenon, créée à la Comédie-Italienne le 15 février 1762.

⁴⁵ *L'Amoureux de quinze ans ou la Double fête*, comédie en 3 actes en prose mêlée d'ariettes, de Martini, livret de Laujon, créée au Théâtre-Italien le 18 avril 1771.

⁴⁶ AP (2^{ème} série), t. 113, p. 574. Séance du 29 juin 1837.

naissance de « l'opéra-comique à grand spectacle », alors que les spécialistes s'accordent pour considérer que ce tournant est inauguré en 1854 par la création de *L'Etoile du Nord* de Meyerbeer⁴⁷. Montalivet voit dans la critique adressée par Auguis à l'Opéra-Comique une illusion rétrospective résultant de son goût personnel pour les œuvres du XVIII^e siècle, expression d'une nostalgie sur le mode du « c'était mieux avant » :

Je m'étonne qu'il ait dit, en comparant le temps présent au temps passé, qu'on ne jouait pas aujourd'hui les refrains du temps présent, comme autrefois on jouait ceux du temps passé. Je lui en demande bien pardon ; c'est qu'il est beaucoup moins touché de ces genres de compositions qu'il l'était alors des compositions de ce temps-là. C'est absolument la même chose. J'en appelle à vous tous. N'avez-vous pas entendu les charmants refrains de *l'Ambassadrice*⁴⁸, de *Châlet*⁴⁹, de *Cosimo*⁵⁰, de *l'Eclair*⁵¹, du *Pré aux clercs*, et de tant d'autres délicieux opéras ? Quant à moi, je suis désolé que mes travaux administratifs m'empêchent d'aller à l'Opéra-Comique. Je vous jure que nous n'avons pas seulement une bonne musique, mais une musique fort originale. Depuis que la subvention est augmentée, il y a d'excellents chanteurs, et aujourd'hui, le public a repris le chemin de l'Opéra-Comique (*Dénégations à gauche*). Je vous demande bien pardon ; veuillez m'en croire, car j'en suis fort amateur (*On rit*)⁵².

On aura noté que le ministre – par dilettantisme ou à dessein ? – emploie l'expression de « délicieux opéras » pour qualifier sa prédilection en faveur de l'opéra-comique contemporain. En somme, le débat ne serait qu'un avatar de la querelle des Anciens et des Modernes, alors même que le genre de l'opéra-comique n'a pas encore « éclaté » comme il le fera sous la III^e République.

Or c'est précisément à partir de la fin des années 1870 que les parlementaires exposent à nouveau une interprétation historicisée de l'opéra-comique. En effet, les critiques adressées au Théâtre de l'Opéra-Comique, par Versigny en 1850 et par l'opposition républicaine à la fin du Second Empire, portaient seulement sur le non-respect du cahier des charges eu égard au nombre d'actes à monter, sans s'accompagner d'une véritable réflexion sur le genre lui-même. La disparition du Théâtre-Lyrique,

⁴⁷ Olivier Bara, « L'opéra-comique "à grand spectacle" sous le Second Empire. Une mise en cause du genre ? » dans Isabelle Moindrot (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la Belle Epoque*, Paris, CNRS éditions, 2006, p. 70-77. L'auteur cite un article du *Ménestrel* du 1^{er} février 1857 dans lequel le critique musical Méneau écrit : « L'Opéra-Comique est devenu *une succursale du grand Opéra* » (*Ibidem*, p. 72). Souligné par nous. La formule reprend celle d'Auguis, employée... vingt ans auparavant ! On retrouve encore la même idée sous la plume Mélesville et de Scribe. Cf. Jean-Claude Yon, *Eugène Scribe, op. cit.*, p. 199-200.

⁴⁸ *L'Ambassadrice*, opéra-comique en 3 actes d'Auber (livret de Scribe et Saint-Georges), créé le 21 décembre 1836.

⁴⁹ *Le Châlet*, opéra-comique en 1 acte d'Adam (livret de Scribe et Mélesville), créé le 25 septembre 1834.

⁵⁰ *Cosimo*, opéra-bouffon en 2 actes de Prévost (livret de Saint-Hilaire et Duport), créé le 13 octobre 1835.

⁵¹ *L'Eclair*, opéra-comique en 3 actes d'Halévy (livret de Planard et Saint-Georges), créé le 16 décembre 1835.

⁵² AP (2^{ème} série), t. 113, p. 577.

fermé pendant le siège de Paris et incendié sous la Commune, permet à l'Opéra-Comique de se réapproprier une partie de son répertoire, reprenant le flambeau de « laboratoire de l'art lyrique » qui l'avait caractérisé sous le Second Empire⁵³. Pourtant, le genre semble resté immuable aux yeux du ministre des Beaux-Arts Bardoux qui déclare en 1878 : « Messieurs, il y a deux théâtres qui sont véritablement l'expression de l'esprit français : le théâtre de Molière – la Comédie-Française – le théâtre de Méhul, de Grétry, d'Auber, d'Hérold, – l'Opéra-Comique. Chacun de ces deux théâtres a ses habitudes, sa clientèle, son genre, et ses talents particuliers⁵⁴ ». Or, à cette date, l'Opéra-Comique n'est-il pas aussi en passe de devenir le théâtre de Gounod, dont cinq œuvres ont été représentées salle Favart depuis 1871⁵⁵ ? Bien que *Roméo et Juliette* ait marqué une nette inflexion dès 1873 – c'est la première fois à l'Opéra-Comique qu'une œuvre est entièrement chantée – Charles Beauquier⁵⁶ estime en 1881 que « les vastes compositions musicales » ne sont pas suffisamment représentées : « On encourage un seul genre, la composition lyrique, l'opéra-comique. Quant au drame lyrique, qu'on appelait autrefois la comédie lyrique, on ne s'en occupe pas ». Il souhaite par conséquent institutionnaliser la dimension de laboratoire lyrique désormais dévolue à l'Opéra-Comique, afin d'offrir un débouché pour les « jeunes compositeurs » n'ayant pas accès à l'Opéra : « Pourquoi ne modifieriez-vous pas le cahier des charges de façon à ce que le directeur, ce même directeur qui a jadis administré d'une façon si intelligente, et avec tant de succès, et dans les intérêts de l'art, le Théâtre-Lyrique, pût adjoindre à son

⁵³ Cf. Chapitre 8, II §1.2.

⁵⁴ JO du 15 février 1878, p. 1580. Bardoux reste réservé à l'égard des transformations survenues dans le genre de l'opéra-comique qu'il reconnaît dans son rapport au Sénat sur la reconstruction à forfait de l'Opéra-Comique déposé le 28 novembre 1892 : « Nous ne rééditerons pas les phrases convenues sur le goût de la nation pour l'opéra comique. Nous reconnaissons qu'une évolution sérieuse, conduite par des musiciens d'un vrai talent, se produit dans ce genre populaire, sans que nous puissions dire si cette évolution aura définitivement de l'influence sur le goût du public et si elle réussira. Nous ne le savons pas encore. Mais ce que nous savons bien, c'est qu'elle ne peut faire oublier les chefs-d'œuvre de l'ancien répertoire, l'*Epreuve villageoise* et *Richard Cœur de Lion*, de Grétry, le *Joseph*, de Méhul, le *Pré aux clercs*, d'Hérold, *Carmen*, de Bizet, sans compter ces deux merveilles qui se sont acclimatées chez nous, que nous avons adoptées, et qui s'appellent les *Noces de Figaro*, de Mozart, et le *Barbier de Séville*, de Rossini ». JOdoc SE, Annexe n°30, p. 518.

⁵⁵ Quatre œuvres sont des reprises du Théâtre-Lyrique : *Le Médecin malgré lui*, opéra-comique en 3 actes repris le 22 mai 1872 (1858) ; *Roméo et Juliette*, opéra en 5 actes repris le 20 janvier 1873 (1867) ; *Mireille*, opéra en 5 actes repris le 10 novembre 1874 (1864) ; *Philémon et Baucis*, opéra-comique en 3 actes repris le 16 mai 1876 (1860). La cinquième œuvre est inédite : *Cinq-Mars*, opéra en 4 actes créé le 5 avril 1877. Cette première et seule œuvre de Gounod créée à l'Opéra-Comique laissa la critique très partagée.

⁵⁶ Charles Beauquier (1833-1916) fut député du Doubs de 1880 à 1914 et siégea avec les radicaux puis avec les radicaux-socialistes. Diplômé de l'École des Chartes, il collabora à *La Gazette musicale* et au *Ménestrel* et écrivit le livret de *Fiesque*, opéra de Lalo classé troisième au concours ouvert par le gouvernement en 1868. Le livret, librement adapté de Schiller, faisait de l'œuvre un manifeste républicain déguisé. Reçu au théâtre de la Monnaie de Bruxelles, l'opéra ne fut jamais représenté. Cf. Jean-Marie Fauquet, article « Lalo » du *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, op. cit., p. 661.

répertoire d'opéras-comiques quelques grands opéras, des reprises ou des nouveautés, surtout des nouveautés⁵⁷ ? ». Cette transformation est perçue par certains parlementaires comme une cause de décadence qui vient s'ajouter à l'exil forcé de l'Opéra-Comique place du Châtelet après l'incendie de la salle Favart en 1887. Ainsi le radical Henry Maret affirme en 1888 que « c'est le genre même cultivé par l'Opéra-Comique qui traverse une crise de rajeunissement et de transformation », qui justifie particulièrement la subvention : « Moins que jamais, l'Etat ne peut se désintéresser d'un genre si accessible, si français, et dont la décadence serait une diminution nationale⁵⁸ ». A droite, le marquis de La Ferronnays souligne la même année lors du débat sur la reconstruction de l'Opéra-Comique que le répertoire de ce dernier ne diffère que par ses titres de l'ancien Théâtre-Lyrique dont il occupe provisoirement la salle, et cite à titre d'exemple « une des œuvres les plus remarquables qui se soient produites depuis bien longtemps, *Le Roi d'Ys*⁵⁹ ». En 1889, il interprète par conséquent le succès de l'opérette comme le résultat de la transformation de l'opéra-comique qu'il regrette :

On a voulu donner à cette forme dramatique des développements qu'elle ne comporte pas ; au lieu de rester dans les conceptions simples et faciles qui caractérisaient ce genre chez nous à l'époque de son grand épanouissement, on a cherché des orchestrations savantes, des mélodies compliquées conformes à certaines aspirations de l'école moderne, et qu'en est-il résulté ?

C'est qu'à côté de l'Opéra-Comique qui est vide se sont créés d'autres théâtres où la pureté du goût est très souvent sacrifiée, sans doute, où les auteurs, peut-être, n'ont pas un art aussi délicat qu'à l'ancien Opéra-Comique⁶⁰.

Et je ne parle pas ici des exagérations joyeuses qui ont pu se produire il y a quelques années, dans un moment où la société française semblait en proie à une sorte de vertige que nous avons cruellement expié en 1870⁶¹.

Je n'ai en vue que l'opérette, telle que des auteurs plus récents nous ont appris à la connaître et qui s'est jouée avec un très grand succès⁶².

⁵⁷ JO du 30 juin 1881, p. 1435. Rappelons que Léon Carvalho avait dirigé le Théâtre-Lyrique de 1856 à 1860, puis de 1862 à 1868. Il avait été nommé à la tête de l'Opéra-Comique en 1876.

⁵⁸ JOdoc CD, Annexe n°3021 (15 octobre 1888), p. 177.

⁵⁹ JO du 26 octobre 1888, p. 2305 (Cf. chapitre 5, III, §2.2.1). *Le Roi d'Ys*, légende bretonne en 3 actes et 5 tableaux d'Edouard Lalo (livret d'Edouard Blau) fut composée entre 1875 et 1877 et créée le 7 mai 1888. Le traitement musical de l'œuvre est dominé par l'influence de Weber (Jean-Marie Fauquet, *op. cit.*, p. 1076).

⁶⁰ On peut citer au moins cinq théâtres où l'opérette constitue en 1889 une part essentielle du répertoire : les Variétés, la Renaissance, les Bouffes-Parisiens, les Folies-Dramatiques, les Nouveautés.

⁶¹ L'allusion vise les opéras-bouffes de Jacques Offenbach, mais aussi ceux de Florimond Ronger dit Hervé. Une « nouvelle note sur les subventions » de juillet-août 1871 émanant du bureau des théâtres soulignait à propos de l'Opéra-Comique : « Que la subvention lui soit retirée et cette scène illustrée par Grétry, Boieldieu, Hérold, Halévy et Auber, ne tardera pas à être envahie par cette musique prétentieuse et bruyante dont tout le mérite est dans l'excentricité des paroles licencieuses sur lesquelles elle est écrite » (F²¹ 957).

⁶² Trois compositeurs dominent alors l'opérette : Robert Planquette (*Les Cloches de Corneville*, 1877), Louis Varney (*Les Mousquetaires au couvent*, 1880) et Edmond Audran (*La Mascotte*, 1880).

Or l'opérette moderne n'est qu'un retour à l'opéra comique tel que nos pères l'avaient compris (*Très bien ! très bien ! à droite*)⁶³.

Lors de sa troisième intervention en 1892, il insiste une nouvelle fois sur l'impossibilité de définir un opéra-comique contemporain compte-tenu du caractère protéiforme du genre, prétexte pour s'opposer à la reconstruction de la salle Favart :

Messieurs, il y a un cliché que j'hésite presque à rappeler tant il a été rebattu au cours de cette discussion, dans la Chambre et au-dehors. On nous a dit sur tous les tons que l'Opéra-Comique est un art essentiellement français.

M. ARMAND DESPRES. C'est très vrai.

M. LE MARQUIS DE LA FERRONNAYS. Je serai de votre avis, cher collègue, quand vous m'aurez défini ce que vous entendez par opéra-comique. Quant à moi, j'affirme qu'il n'existe aucune analogie entre *les Rendez-vous bourgeois*⁶⁴, par exemple, et *Esclarmonde*⁶⁵ (*Très bien ! très bien ! sur divers bancs*). Ces pièces ont été représentées à soixante-quinze ans d'intervalle, à peu près le délai pour lequel on nous demande de nous engager.

Donc, aucun de nous n'est en état d'affirmer quelle sera, dans soixante-quinze ans, la conception, la mode de cette forme essentiellement française de l'art musical : l'opéra-comique⁶⁶.

Après le vote du projet de loi en 1893, les rapporteurs successifs du budget des Beaux-Arts sont partagés sur l'état du répertoire de l'Opéra-Comique. Georges Berger affirme en 1896 que c'est à partir de l'inauguration de la seconde salle Favart en 1840 que « l'Opéra-Comique a vu son genre se transformer et s'élargir constamment sans faillir à ses traditions, sous des directions nullement intimidées par l'avènement de l'opérette ». Il envisage ces transformations de façon harmonieuse, selon un processus de fondu-enchaîné qui le conduit à présenter les œuvres nouvelles comme l'actualisation de l'ancien opéra-comique : « Ces directions n'ont pas cessé d'ouvrir leur théâtre à des générations de compositeurs dont le sentiment lyrique se parait du pétilllement de l'esprit français et qui ont trouvé leur satisfaction encore plus que leur profit dans la faveur incessante d'un public qui ne se lassera jamais d'écouter des pièces où les charmes d'une comédie pleine de verve s'allient à ceux d'une belle musique bien chantante⁶⁷ ». Une telle interprétation est assez partielle dans la mesure où elle occulte

⁶³ JO du 5 février 1889, p. 299-300. Sur la « trajectoire » de l'opérette, voir Jean-Claude Yon, *op. cit.*, p. 295-299.

⁶⁴ *Les Rendez-vous bourgeois*, opéra-comique en 1 acte de Nicolo Isouard (livret de Hoffmann), créé le 9 mai 1807. L'œuvre fut reprise au Théâtre-Lyrique en 1851 et 1852 (42 représentations).

⁶⁵ *Esclarmonde*, opéra romanesque en 4 actes et 8 tableaux de Massenet (livret de Alfred Blau et Louis de Gramont, inspiré du roman de chevalerie *Parthenopeus de Blois*), créé le 14 mai 1889. Jean-Marie Fauquet (*op. cit.*, p. 433) considère que « le sujet entrouvre à la musique les portes du symbolisme. [...] Légendaire et exotique, cet opéra fut le portique somptueux offert à l'Exposition universelle de 1889 ».

⁶⁶ JO du 14 juillet 1892, p. 1235.

⁶⁷ JOdoc CD, Annexe n°2041 (11 juillet 1896), p. 722.

totale l'importance prise par le drame lyrique : la scène de l'Opéra-Comique n'est-elle pas aussi le lieu où meurent les plus célèbres héroïnes, Carmen et Manon en tête ? La partie chantée n'a-t-elle pas tendance à nettement l'emporter sur la partie parlée ? C'est ce que déplore en 1901 le sénateur Déandréis, qui souhaite revenir à une spécialisation plus marquée du répertoire des deux scènes lyriques subventionnées :

Les résultats artistiques obtenus par l'Opéra-Comique ont été incontestables et il faut s'en féliciter, en se demandant toutefois si le théâtre de la place Favart [sic] ne tend pas trop à devenir un "Théâtre lyrique". Sans vouloir en rester au genre "éminemment français", ne pourrait-on pas s'en tenir au genre "français" et ne franchir par un élargissement excessif des bornes la limite qui doit séparer l'Opéra-Comique du grand Opéra ? Veut-on en revenir au Théâtre-Italien où l'opéra sérieux voisinait avec l'opéra bouffe, auquel cas l'Opéra retournant lui aussi aux traditions passées, ferait alterner *Sigurd*⁶⁸ et le *Comte Ory*⁶⁹, *Lohengrin*⁷⁰ et le *Philtre*⁷¹ ? Mais cette fusion [sic] ou confusion des genres appartiendrait sans doute plus naturellement à un théâtre populaire dont les représentations pourraient être assurées après entente entre les deux directions de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, grâce au concours des nombreux éléments inutilisés de chacune des deux troupes. Le répertoire principal et normal des deux grands théâtres de musique ne perdrait rien à devenir plus étroitement spécialisé⁷².

Le programme de théâtre populaire qu'il trace – celui que les frères Isola mettront en œuvre à la Gaîté-Lyrique à partir de 1908 – montre bien l'importance qu'a prise le répertoire élargi de l'Opéra-Comique au sein de l'art lyrique⁷³. Dans ces conditions, la clause du cahier des charges de 1898 relative au répertoire apparaît difficile à faire respecter⁷⁴. Le rapporteur Massé souligne la nécessité d'un compromis en 1903 : « Il est assez difficile de s'entendre sur ce qu'il faut comprendre par "le genre national de

⁶⁸ *Sigurd*, opéra en 4 actes et 9 tableaux de Reyer (livret de Du Locle et Blau) créé à Bruxelles le 7 janvier 1884 et repris à l'Opéra le 12 juin 1885.

⁶⁹ *Le Comte Ory ou les Filets de Vulcain*, opéra en 2 actes de Rossini (livret de Scribe et Delestre-Poirson) créé le 20 août 1828.

⁷⁰ *Lohengrin*, opéra en 3 actes et 5 tableaux de Wagner, créé à Weimar le 28 août 1850. Traduit par Nuitter, il fut d'abord représenté en France à l'Eden-Théâtre le 3 mai 1887, avant d'être repris à l'Opéra le 16 novembre 1891 dans des circonstances houleuses. Cf. *infra*, III §3.

⁷¹ *Le Philtre*, opéra en 2 actes d'Auber (livret de Scribe), créé le 20 juin 1831.

⁷² JOdoc SE, Annexe n°473 (date non indiquée), p. 954. Rapport sur le budget des Beaux-Arts 1901.

⁷³ Deux ans plus tard, Déandréis exprime « le regret de ne pas voir nos maîtres français, qui excellèrent dans le genre léger de l'opéra-comique : Grétry, Dalayrac, Monsigny, Nicolo, Boieldieu, Hérold, etc., occuper sur l'affiche toute la place qu'ils méritent ». Mais il nuance immédiatement son propos : « La part faite aux drames lyriques et à la musique sérieuse est sans doute un peu large ; mais il y a ici une circonstance très atténuante : le Grand Opéra, où ces œuvres seraient mieux à leur place, ne pouvant les accueillir, on doit s'estimer heureux, dans l'intérêt de tous, que l'Opéra-Comique les recueille ». JOdoc SE, Annexe n°86 (12 mars 1903), p. 161.

⁷⁴ L'article 7 stipulait que le directeur « sera tenu de faire représenter, par année, onze actes nouveaux de compositeurs français » et ajoutait qu'« indépendamment de ces onze actes, le directeur devra constamment maintenir au répertoire, en les variant chaque année, les œuvres principales des compositeurs qui ont créé le genre national de l'Opéra-Comique » (F²¹ 4674).

l'Opéra-Comique". Le goût du public se transforme chaque jour, le temps élimine petit à petit nombre de pièces dont le succès paraissait devoir durer toujours et le vieil opéra-comique est aujourd'hui détrôné par la comédie lyrique et le drame lyrique⁷⁵ ». Les pièces jouées le dimanche en sont un très bon indice : Buyat souligne en 1909 que les œuvres phares de la monarchie de Juillet encore à l'honneur sous la direction de Carvalho ont désormais cédé leur place au répertoire constitué sous la III^e République⁷⁶. Cette réalité n'empêche pas Levraud de se plaindre en 1906 avec une évidente mauvaise foi d'une programmation au rabais : « Le répertoire comprend de forts jolies choses que je n'ai pas à critiquer ; il y a peut-être cependant un peu trop de vieux rossignols – j'en demande pardon à ceux qui auraient du goût pour ce genre de musique (*Sourires*)⁷⁷ ».

Que conclure au tournant des années 1910 de l'évolution du répertoire de l'Opéra-Comique ? Résumant l'impression de foisonnement laissée par les œuvres qui y furent créées depuis le Second Empire, Simyan considère le théâtre comme un véritable miroir de l'art lyrique français :

Si on voulait aujourd'hui écrire une histoire de la musique dramatique moderne en France, il suffirait de récapituler la liste des œuvres jouées à l'Opéra-Comique et de considérer la courbe musicale qui commencerait à *Mignon*⁷⁸, passerait par *Carmen*⁷⁹, *Manon*⁸⁰, irait à *Louise*⁸¹, et

⁷⁵ JOdoc CD, Annexe n°1203 (4 juillet 1903), p. 1298-1299.

⁷⁶ « D'où vient cette légère baisse de recettes des représentations des dimanches ? Incontestablement le répertoire actuellement en honneur le dimanche est tout différent de celui des directions précédentes. M. Carré donne *Manon*, *Carmen*, *la Vie de Bohême*, *Werther*, *Lakmé*, *Madame Butterfly* ; son prédécesseur, M. Carvalho, donnait *Zampa*, *le Pré-aux-clercs*, *la Dame Blanche* ; souvent même, le dimanche soir, sans laisser à son personnel le temps de dîner, il affichait à la fois *le Pré-aux-clercs* et *la Dame blanche* – soit six longs actes – et la soirée commençait à six heures trois quarts pour finir après minuit. Le public d'aujourd'hui, même celui du dimanche, n'en exige pas tant : un grand ouvrage précédé d'un lever de rideau lui suffit et M. Carré, se soumettant aux exigences de ce public, ne corse pas d'une façon particulière l'affiche du dimanche soir ». JOdoc CD, Annexe n°2758 (27 juillet 1909), p. 1912.

⁷⁷ JO du 15 février 1906, p. 746. Il cite comme preuve *Fra Diavolo* (aucune représentation en 1905 !) et *La Fille du Régiment* (12 représentations en 1905), ce qui est assez peu comparé aux 37 représentations de *Carmen* ou aux 91 représentations des œuvres de Massenet, dont 30 pour le seul *Jongleur de Notre-Dame* créé en 1902.

⁷⁸ *Mignon*, opéra-comique en 3 actes d'Ambroise Thomas (livret de Carré et Barbier), créé le 17 novembre 1866. L'œuvre, destinée au départ au Théâtre-Lyrique, exerça une influence postérieure par le recours aux danses chantées (voir la Habanera de *Carmen* et la Gavotte de *Manon*) et au mélodrame (le texte parlé sur la musique), procédé caractéristique de la dramaturgie musicale repris par Massenet ou Debussy.

⁷⁹ *Carmen*, opéra-comique en 4 actes de Georges Bizet (livret de Meilhac et Halévy), créé le 3 mars 1875. Initialement jugée choquante pour le public bourgeois de l'Opéra-Comique, l'œuvre disparaît de l'affiche après 1876 mais revient sept ans plus tard après une consécration hors de la capitale, dans une version souvent entièrement chantée sur des récitatifs écrits après la mort de Bizet par son ami Ernest Guiraud.

⁸⁰ *Manon*, opéra-comique en 5 actes et 6 tableaux de Jules Massenet (livret de Meilhac et Gille) créé le 19 janvier 1884. Bien plus que l'opéra-comique d'Adolphe Adam (livret de Scribe), *Manon Lescaut*, créé en 1856, c'est bien l'œuvre de Massenet qui contribue à faire de Manon un mythe à l'égal de Carmen.

⁸¹ *Louise*, roman musical en 4 actes et 5 tableaux de Gustave Charpentier créé le 2 février 1900. L'œuvre représenta pour le courant du naturalisme dans l'art lyrique son plus durable succès.

*Pelléas*⁸², et aboutirait aux tentatives de musique pittoresque et vériste de M. Laparra dans la *Habanera*⁸³ et la *Jota*⁸⁴. Et ce ne sont là que les grandes étapes de notre école française ; et l'on voit déjà surgir toute la jeune école symphoniste dont je parlerai plus loin⁸⁵.

Si l'on ajoute la reprise de « chefs-d'œuvre classiques » de la fin du XVIII^e siècle⁸⁶ et les opéras étrangers, en particulier italiens⁸⁷, l'ensemble du répertoire témoigne rétrospectivement d'une grande vitalité de l'opéra-comique tout au long du XIX^e siècle, aussi bien en tant que genre que comme institution : « Sa longévité est un indice de la propension des Parisiens à aimer s'entendre raconter une histoire en musique⁸⁸ ». Il occupe donc une place privilégiée dans la répartition des subventions théâtrales, dont la majeure partie affectée à l'art lyrique ne va pas sans susciter de vives critiques.

II Subventionner le répertoire : l'art lyrique contre l'art dramatique ?

1 La distribution des subventions : aperçu séculaire

En 1894, Amédée Boutarel établit dans la dernière partie de sa contribution au *Dictionnaire des finances* dirigé par Léon Say un « relevé décennal des dépenses effectuées par l'Etat pour subventions, subsides et frais de toute nature autres que ceux dont les bâtiments ont été l'objet » qui constitue une source exceptionnelle pour l'historien du théâtre. Nous la reproduisons dans le tableau-ci-dessous⁸⁹ :

⁸² *Pelléas et Mélisande*, drame lyrique en 5 actes et 12 tableaux de Claude Debussy (tiré du drame en prose de Maeterlinck), créé le 30 avril 1902. L'œuvre symboliste suscita la controverse mais finit par s'imposer.

⁸³ *La Habanera*, drame lyrique en 3 actes créé le 26 février 1908.

⁸⁴ *La Jota*, drame lyrique en 2 actes créé le 26 avril 1911.

⁸⁵ *JOdoc* CD, Annexe n°1247 (12 juillet 1911), p. 1616. Simyan cite ensuite Florent Schmitt, Maurice Ravel, Déodat de Séverac, Albert Roussel, Roger Ducasse et Louis Aubert. En province, Witkowski à Lyon, Ropartz à Nancy, Rhené-Baton à Angers. Il rappelle pour chaque compositeur les œuvres lui paraissant les plus saillantes.

⁸⁶ Trois compositeurs sont concernés : Mozart à partir de 1872 (*Les Noces de Figaro*) ; Rossini à partir de 1884 (*Le Barbier de Séville*) ; Gluck à partir de 1896 (*Orphée et Eurydice*). D'abord laissé à l'initiative du directeur de l'Opéra-Comique, ce choix artistique devient une obligation dans le cahier des charges de 1911 : « Le Directeur sera tenu de donner, dans une période de 3 ans, un minimum de 90 représentations de chefs-d'œuvre classiques » (Art. 39).

⁸⁷ Ce point sera abordé dans le cadre de la polémique nationaliste de la décennie 1900. Cf. *infra*, III, §3.

⁸⁸ Jean-Claude Yon, *op. cit.*, p. 279.

⁸⁹ Amédée Boutarel, « Théâtres et concerts subventionnés » dans Léon Say (dir), *Dictionnaire des finances*, Paris, Berger-Levrault et C^{ie}, 1894, p. 1388. Nous avons introduit deux modifications. D'une part, les colonnes du tableau reclassent les théâtres lyriques et dramatiques. D'autre part, nous avons fusionné deux colonnes : la colonne « Opéra » comprend la subvention et la caisse des pensions ; la colonne « divers » reprend celle d'origine et la fusionne avec celle intitulée « concerts, auditions, etc. ». Elle comprend des sommes allouées à des mesures contre l'incendie, des indemnités versées pour les représentations gratuites, des frais de pensions, funérailles nationales, procès, etc. Le calcul des pourcentages à partir d'un tableau a permis de vérifier qu'aucune coquille ne s'était glissée dans l'addition originelle des sommes.

	Opéra	Opéra-Comique	Théâtre-Italien	Théâtre-Lyrique	Comédie-Française	Odéon	Divers	Total
1778 à 1799	4 785 526 (95.0%)				250 000 (5.0%)			5 035 526
1800 à 1809	6 956 256 (80.0%)	499 666 (5.7%)	513 333 (5.9%)		728 000 (8.4%)			8 697 255
1810 à 1819	7 910 089 (67.7%)	1 230 000 (10.5%)	1 130 600 (9.7%)		1 200 000 (10.3%)	217 800 (1.9%)		11 688 489
1820 à 1829	9 500 000 (63.7%)	1 503 536 (10.1%)	1 030 600 (6.9%)		1 512 161 (10.1%)	926 350 (6.2%)	442 536 (3.0%)	14 915 183
1830 à 1839	8 383 718 (57.8%)	1 847 645 (12.7%)	719 649 (5.0%)		1 961 054 (13.5%)	432 744 (3.0%)	1 157 861 (8.0%)	14 502 671
1840 à 1849	8 198 887 (52.2%)	2 409 016 (15.3%)	54 000 (0.3%)		2 254 033 (14.4%)	523 346 (3.3%)	2 263 592 (14.4%)	15 702 874
1850 à 1859	9 184 982 (52.2%)	2 402 366 (13.6%)	920 000 (5.2%)		2 580 000 (14.7%)	1 025 000 (5.8%)	1 497 028 (8.5%)	17 609 376
1860 à 1869	8 200 000 (48.5%)	2 400 000 (14.2%)	650 000 (3.8%)	680 000 (4.0%)	2 400 000 (14.2%)	999 999 (5.9%)	1 570 847 (9.3%)	16 900 846
1870 à 1879	8 666 889 (53.1%)	1 957 384 (12.0%)	292 599 (1.8%)	569 999 (3.5%)	2 400 000 (14.7%)	609 999 (3.7%)	1 810 811 (11.1%)	16 307 681
1880 à 1889	8 319 987 (45.8%)	3 866 102 (21.3%)			2 400 000 (13.2%)	1 157 255 (6.4%)	2 431 499 (13.4%)	18 174 843
1890 à 1894	4 178 997 (48.3%)	1 900 000 (22.0%)			1 200 000 (13.9%)	500 000 (5.8%)	872 999 (10.1%)	8 651 996
Total	84 285 331 (56.9%)	20 015 715 (13.5%)	5 310 781 (3.6%)	1 249 999 (0.8%)	18 885 248 (12.7%)	6 392 493 (4.3%)	12 047 173 (8.1%)	148 186 740

Le tableau met en évidence le poids écrasant de l'art lyrique dans la répartition des subventions théâtrales : sur l'ensemble de la période considérée, il représente les trois-quarts du total. Plus de la moitié des subventions est en moyenne consacrée au seul Opéra, ce qui explique qu'il concentre souvent les attaques contre le principe de la subvention. Dans ces conditions, certains parlementaires veulent examiner dans le détail les subventions théâtrales parce qu'ils souhaitent modifier la répartition proposée par le gouvernement, en particulier sous la monarchie de Juillet⁹⁰.

2 Modifier la répartition interne des subventions : une volonté de rééquilibrage

2.1 Rééquilibrer les subventions au profit de l'art dramatique ?

⁹⁰ La période de crise que traversent les théâtres après 1830 rend nécessaire une réduction globale des subventions qui rend les arbitrages douloureux. La posture adoptée par Jars est caractéristique : « Je ne conteste point le chiffre de la subvention qui vous est demandée pour les théâtres royaux, mais j'en conteste la répartition, et je viens vous proposer de la modifier d'une manière plus conforme aux besoins réels de chaque théâtre ». *AP* (2^{ème} série), t. 81, p. 246. Séance du 15 mars 1833.

En 1836, le député-maire du XI^e arrondissement de la capitale, Joseph Démonts⁹¹, livre l'un des plus longs discours du XIX^e siècle sur les subventions théâtrales qui est destiné à défendre la subvention de l'Odéon. Dès le début de son intervention, il résume les griefs de tous ceux qui estiment que l'art dramatique est le parent pauvre des subventions théâtrales puisqu'il ne représente alors que 15% de celles-ci :

Quant à présent, je crois exagéré de donner sur 1 300 000 francs de subvention, 1 100 000 francs aux théâtres lyriques, et de n'en laisser que 200 000 à l'art dramatique ; comme si nous étions encore aux temps anciens où le chant servait seul à l'expression des sentiments héroïques, et où l'histoire des peuples, leur législation, leurs combats étaient appris en vers chantés.

Il n'en est pas ainsi, le langage parlé a fait reconnaître ses charmes, des orateurs ont conquis une puissance égale à celle des guerriers ; mais les maîtres de la parole ont besoin de modèles et d'écoles, où on apprend à les imiter⁹².

S'il n'est pas question de demander une répartition égale des subventions entre art lyrique et art dramatique, les parlementaires qui privilégient ce dernier souhaitent une répartition plus équitable. Vatout et Fulchiron sont les premiers députés à s'engager dans cette voie lorsqu'ils proposent en 1833 de porter la subvention du Théâtre-Français de 150 000 à 200 000 francs. Si le premier envisage de prendre les 50 000 francs nécessaires sur la subvention de l'Opéra-Comique parce que ce théâtre « ne se lie pas comme le Théâtre-Français à la gloire de notre littérature nationale », le second, qui relaie son initiative, suggère plutôt de prélever la somme sur l'Opéra en infligeant à son directeur une amende⁹³. Vatout récidive en 1834 et n'a pas de mot assez dur pour stigmatiser les représentations de l'Opéra-Comique dans la salle de la Bourse : « C'est pitié, je ne crains pas de le dire, de le voir relégué sur un théâtre de la foire, c'est pitié de consacrer 180 000 francs à une pareille destination⁹⁴ ». Il rappelle en ce qui concerne le Théâtre-Français qu'il a été « le premier, qui à cette tribune, ait demandé que la subvention fut portée à 200 000 francs », chiffre que Thiers reprend à son compte au cours du même débat : « Avec 150 000 francs on est arrivé à avoir un demi-million de dettes ; c'est pourquoi j'ai proposé le chiffre de 200 000 francs, chiffre d'ailleurs indiqué par M. Jars : cette opinion est celle de beaucoup d'hommes de lettres de cette Chambre dont la réputation est européenne, que je ne nommerai pas, parce que ce serait une

⁹¹ Joseph Démonts (1782-1866) entra en politique grâce au patronage de Persil et devint maire du XI^e arrondissement en 1833. Il fut député de la Seine de 1834 à 1839 et siégea avec la majorité.

⁹² AP (2^{ème} série), t. 104, p. 315. Séance du 26 mai 1836.

⁹³ AP (2^{ème} série), t. 81, p. 243. Séance du 15 mars 1833.

⁹⁴ AP (2^{ème} série), t. 89, p. 22. Séance du 6 mai 1834.

personnalité⁹⁵ ». L'année suivante, même un adversaire des subventions comme Auguis semble préserver l'art dramatique de ses attaques lors de sa première intervention. Demandant une réduction de moitié sur la subvention de l'Opéra, il propose qu'elle « soit reportée sur le Théâtre-Français et l'Odéon, si on le juge à propos⁹⁶ ».

Le débat des 26 et 27 mai 1836 oppose frontalement l'intérêt du Théâtre-Français et l'Opéra-Comique : le gouvernement propose d'allouer à ce dernier 60 000 francs supplémentaires tandis que la commission du budget refuse, son rapporteur prenant fait et cause pour le Théâtre-Français. Amilhau argumente d'abord sur un plan artistique. Il reprend à Vatout l'idée que le rayonnement de la Comédie-Française est incomparable si l'on envisage la postérité des œuvres : « Le Théâtre-Français nous a fait sentir les beautés de Corneille, de Racine, de Molière, de Voltaire ; les jeunes gens étudient ces modèles, les auteurs cherchent à les imiter, tandis que l'Opéra-Comique ne laisse que des traditions fugitives. Dans ma jeunesse, j'ai beaucoup goûté Delayras [*sic*], Grétry, Monsigny, Méhul, mais pour la gloire de mon pays, je préfère beaucoup Corneille, Racine et Voltaire (*Marques nombreuses d'approbation*)⁹⁷ ». Pour Amilhau (et apparemment beaucoup d'autres députés), l'opéra-comique, aussi gracieux soit-il, ne peut être qu'éphémère : c'est une fleur que l'on butine avant qu'elle ne se fane. A l'inverse, la beauté du chef-d'œuvre dramatique est intemporelle : elle fait de lui « une masse de granit » qui traverse les siècles et impose un respect empreint de déférence aux générations suivantes. Ce raisonnement ne repose pas seulement sur un jugement de valeur ; il s'appuie d'autre part sur un raisonnement arithmétique pour démontrer que « le Théâtre-Français est grevé de charges assez considérables » : 155 000 francs de pensions, une location de 70 000 francs, une somme de 16 000 francs envers les héritiers de Picard et Alexandre Duval⁹⁸. Le rapporteur ajoute que « si d'un côté l'Opéra-Comique est obligé de payer des chanteurs plus cher, le Théâtre-Français est obligé

⁹⁵ *Ibidem*, p. 26. On peut évidemment penser aux députés du « lobby classique » et membres de l'Académie Française comme Etienne, Jay, Viennet... Quant à Jars, il est probable que Thiers confonde avec Vatout.

⁹⁶ AP (2^{ème} série), t. 97, p. 85. Séance du 2 juin 1835. Si Auguis demande explicitement à supprimer la subvention du Théâtre-Italien, le détail de sa proposition n'est pas très clair puisqu'il demande finalement la diminution du total des subventions de 1 300 000 à 300 000 francs.

⁹⁷ AP (2^{ème} série), t. 104, p. 330. Séance du 26 mai 1836. Il s'agit évidemment de Dalayrac. Vatout qui s'était exprimé avant lui pour demander à nouveau la liquidation de l'acte de société de la Comédie-Française et qui avait rappelé pour la seconde fois, « avec plaisir », qu'il avait été le premier à demander l'augmentation de la subvention du théâtre, avait pourtant été bien plus nuancé cette fois sur l'Opéra-Comique : « Il est inutile, je crois, de rappeler à la Chambre que le genre de l'Opéra-Comique est un genre véritablement national, que c'est le genre qu'on joue le plus dans tous les départements, et que si les départements étaient privés de l'Opéra-Comique, leurs théâtres seraient presque toujours déserts ». *Ibidem*, p. 324.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 387. Séance du 27 mai 1836. Même référence pour la citation suivante.

d'entretenir deux sortes d'acteurs ; il est obligé d'avoir une troupe pour la tragédie et une pour la comédie (*Bruits divers*). [...] Vous ne ferez pas jouer la tragédie à Mlle Mars, et elle jouera la comédie dans la perfection (*Bruit. Interruptions*) ». Par conséquent, « sous ce rapport, en examinant les charges du Théâtre-Français et de l'Opéra-Comique, il est évident que ces charges sont plus pesantes pour le Théâtre-Français ». Thiers se charge de démontrer le contraire et obtient gain de cause pour l'Opéra-Comique, mais souligne que ses efforts lorsqu'il était ministre de l'Intérieur ont permis à la subvention du Théâtre-Français d'atteindre le seuil de 200 000 francs⁹⁹.

Un dernier exemple montre bien que la sollicitude des parlementaires pour l'art dramatique reste très présente pendant tout le XIX^e siècle, y compris pendant « l'année terrible ». Au lendemain de la défaite de 1870 et de la répression de la Commune, le gouvernement présente un budget 1871 rectifié par rapport à celui de 1870, le dernier voté par le Corps législatif sous le Second Empire. L'effort consenti est encore réduit de façon drastique par la commission du budget de l'Assemblée Nationale qui divise par deux le montant des subventions allouées aux théâtres... à l'exception de la Comédie-Française, qui seule parvient à conserver l'intégralité de ce qu'elle percevait sous le Second Empire ! Le tableau ci-dessous résume ces dispositions financières¹⁰⁰ :

Théâtre	Budget primitif 1871	Budget rectifié 1871			Budget 1872
	Projet adopté	Projet du gouvernement	Projet de la commission	Projet adopté	Projet adopté
Opéra (subvention)	800 000	600 000	300 000	600 000	800 000
Opéra (caisse des pensions)	20 000				20 000
Théâtre-Italien	100 000	100 000	50 000		100 000
Opéra-Comique	240 000	100 000	50 000	100 000	140 000
Théâtre-Lyrique	100 000	60 000			60 000
Théâtre-Français	240 000	240 000	240 000	240 000	240 000
Odéon	100 000	60 000	30 000	60 000	60 000
Agents du service extérieur	15 000	?	?	15 000	15 000
Conservatoires et succursales	223 000	?	?	223 000	223 000
Total	1 838 000			1 338 000	1658 000

Par la suite, seul Desson de Saint-Aignan propose une réduction (100 000 francs) sur la subvention du Théâtre-Français lors du débat du 7 décembre 1882¹⁰¹, tandis que les amendements dirigés contre l'Opéra se multiplient. D'ailleurs, l'intransigeant Michou

⁹⁹ Rappelons qu'il intervient alors en tant que président du conseil, mais qu'il n'est plus en charge des théâtres royaux. La subvention du Théâtre-Français fut portée à 200 000 francs en 1834 et 240 000 francs en 1847 (cf. chapitre 5, I, 2.2).

¹⁰⁰ F²¹ 1075. Certaines informations (projet du gouvernement et projet de la commission) sont tirées des Procès-verbaux de la commission du budget de 1871 rectifié, séance du 23 août 1871 (C 2842).

¹⁰¹ Cf. chapitre 6, III, §3.1. Il s'agit du débat où s'opposent Jules Roche et Mgr Freppel. Devant la commission du budget, Dautresmes avait déclaré que la suppression de la subvention serait fondée compte-tenu des bénéfices réalisés par le Théâtre-Français mais n'avait pas proposé pas d'amendement en ce sens (C 3302, séance du 24 mai 1882, f. 222).

avoue lui-même fréquenter quelquefois la Comédie-Française¹⁰². N'est-ce pas la preuve absolue du caractère éminemment respectable de ce théâtre ?

2.2 Rééquilibrer les subventions de façon partagée entre art dramatique et art lyrique ?

Si certains députés revendiquent dès la monarchie de Juillet la prééminence de l'art dramatique sur l'art lyrique, d'autres plaident en faveur d'un rééquilibrage partagé qui profiterait à la fois au Théâtre-Français et à l'Opéra-Comique, soit par une augmentation du total des subventions, soit par un prélèvement au détriment des autres théâtres lyriques, Opéra et Théâtre-Italien. Le premier cas de figure ne se produit qu'à une seule reprise, en 1832. Antoine Jay défend un amendement afin que le gouvernement limite la réduction proposée dans son projet de budget de 100 000 à 40 000 francs¹⁰³. Sur les 60 000 francs ainsi récupérés, le député tout juste élu à l'Académie française, voudrait que le Théâtre-Français et l'Opéra-Comique en profitent à part égale, ce qui porterait le total de leur subvention à 150 000 francs. Jay est alors le seul à revenir sur les Trois Glorieuses pour justifier cette demande : « Certes, cette somme est loin d'être suffisante pour leurs besoins, mais les artistes distingués sont tous patriotes ; ils se sont associés à la Révolution de Juillet et à la liberté ; ils sentiront que, dans notre position actuelle, nous faisons pour eux tout ce que nous pouvons ».

Auparavant, Mauguin avait conclu son long réquisitoire contre le traité passé avec l'Opéra en proposant un amendement ainsi formulé : « La subvention accordée à l'Opéra sera réduite de 150 000 francs qui seront répartis au profit des autres théâtres¹⁰⁴ ». Cette stratégie est reprise par Liadières en 1835 : « Je me résume, Messieurs, rétablissez l'Odéon, diminuez la subvention de l'Opéra, supprimez celle des Italiens et transportez ces économies sur le Théâtre-Français et l'Opéra-Comique, afin que les auteurs et les compositeurs d'un véritable talent reçoivent la juste récompense de leurs œuvres honorables pour eux et pour le pays... (*Marques d'adhésion*)¹⁰⁵ ».

¹⁰² « Un autre théâtre reçoit une subvention de 200 000 francs. Pour celui-là, je déclare que j'y vais, parce que j'y entends une très belle diction, mais je paye le plaisir que je me procure chaque fois que je vais aux Français ». *JO* du 20 juin 1889, p. 1466.

¹⁰³ « A une autre époque, je demanderai le rétablissement entier de cette subvention ; mais je sais qu'il ne nous est pas permis même d'être généreux ; il doit nous suffire d'être justes ». *AP* (2^{ème} série), t. 75, p. 700. Séance du 1^{er} mars 1832. Même référence pour la suite.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 698. Même si Mauguin ne le précise pas, il ne peut s'agir que de la Comédie-Française et de l'Opéra-Comique. Le privilège de Harel expirait à la fin du mois et l'Odéon fermait ses portes au soir du 1^{er} avril ; quant au Théâtre-Italien, Mauguin ne le défend jamais. Il réunit son amendement à celui de Valleton de Garraube que la Chambre repousse. Sur le fond du débat, cf. chapitre 5, II, 1.1.2.

¹⁰⁵ *AP* (2^{ème} série), t. 97, p. 84. Séance du 2 juin 1835.

Sauveur de La Chapelle¹⁰⁶, qui prend soin de préciser sa posture de « classique », énonce une combinaison inédite : récupérer d'une part 20 000 francs sur la subvention du Conservatoire pour les transférer à l'Opéra-Comique ; supprimer d'autre part la subvention du Théâtre-Italien (70 000 francs) pour l'affecter à « l'établissement d'une école théorique et pratique propre à former des sujets à la scène française » destinée à remplacer le Conservatoire¹⁰⁷. La conclusion du débat permet à Thiers de justifier son action l'année précédente : « J'avais entendu tous les jours les honorables membres que vous venez d'entendre s'expliquer avec le même intérêt sur la littérature dramatique ; j'ai toujours entendu dire qu'on ne faisait pas assez pour le Théâtre-Français et l'Opéra-Comique. J'étais très disposé à partager cette opinion. Aussi ma conduite s'y est-elle conformée¹⁰⁸ ». Et le ministre de l'Intérieur de rappeler que grâce à des améliorations dans le traité passé avec l'Opéra, la subvention du Théâtre-Français est passé de 150 000 à 200 000 francs, tandis que celle de l'Opéra-Comique s'est élevée de 150 000 à 180 000 francs, réalisant ainsi l'un des vœux exprimés par la commission d'auteurs et compositeurs dramatiques nommée spécialement en 1834 pour donner son avis sur les causes de la décadence de l'Opéra-Comique et sur les mesures les plus propres à le régénérer¹⁰⁹.

2.3 Rééquilibrer les subventions entre les théâtres lyriques ?

La volonté d'établir une meilleure péréquation entre les subventions théâtrales peut aussi circonscrire le débat à l'art lyrique. Jars défend en 1833 l'Opéra-Comique face au Théâtre-Italien et à l'Opéra qui tous deux « l'enserrent et l'étouffent ». Le second est accusé d'« [écraser] tous les théâtres qui sont près de lui », et en particulier l'Opéra-Comique « auquel il enlève les meilleurs chanteurs, parce qu'il a le pouvoir de les payer davantage ; il a fait plus encore, il a voulu lui enlever jusqu'à son répertoire, en

¹⁰⁶ Désiré-François-Marie Sauveur de La Chapelle (1799- ?) propriétaire et maire de Guingamp, fut député des Côtes-du-Nord de 1834 à 1839. Créé baron sous la Restauration, il siégea d'abord dans l'opposition légitimiste avant de rallier la majorité ministérielle.

¹⁰⁷ AP (2^{ème} série), *op. cit.*, p. 87. Sur les projets alternatifs au Conservatoire, cf. chapitre 9, I, §2.2.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 88.

¹⁰⁹ F²¹ 1092. L'initiative en revient à Carafa qui envoie à Thiers une note confidentielle le 8 janvier 1834 afin que le ministre nomme une commission composée de membres « qui ont le plus travaillé pour ce théâtre et qui en *connaissent les détours* » (souligné par l'auteur). Carafa suggère les noms de trois compositeurs (Boieldieu, Auber, et... lui-même) et trois auteurs dramatiques (Scribe, Mélesville, Planard). Thiers y fait allusion rétrospectivement au cours de la séance du 27 mai 1836. AP (2^{ème} série), t. 104, p. 384. Cette commission étant totalement méconnue, nous avons reproduit son rapport dans notre annexe n°46.

transportant sur son théâtre des sujets de comédie lyrique. Le *Philtre*¹¹⁰ et le *Serment*¹¹¹ sont là pour attester à la fois son envie et son impuissance¹¹² ». Par ailleurs, Jars prend à témoin ses collègues provinciaux pour leur rappeler que ce n'est pas le répertoire de l'Opéra mais celui de l'Opéra-Comique qui alimente les départements :

Vous le direz comme moi, je n'en doute pas, vous, Messieurs qui habitez les départements, et qui savez fort bien comment se compose et s'alimente le répertoire de nos théâtres. Des opéras-comiques et toujours des opéras-comiques, précédés d'une comédie ou d'une tragédie, c'est le spectacle de chaque soir ; le grand Opéra n'y compte pour rien ou pour peu de chose ; car outre qu'il ne peut fournir que deux ou trois ouvrages par année, vous savez qu'à l'exception de trois ou quatre grandes villes, les théâtres de province ne peuvent profiter de son répertoire.

Ainsi, Messieurs, le grand Opéra existe particulièrement dans l'intérêt de la ville de Paris, où il appelle, dit-on, beaucoup d'étrangers, et fait vivre 1 200 familles ; mais l'Opéra-Comique en fait vivre plusieurs milliers dans les départements¹¹³.

Par conséquent, Jars propose de consacrer la somme de 150 000 francs à la seule exploitation du théâtre, en dissociant le service des pensions de la subvention comme c'était le cas pour l'Opéra¹¹⁴. La mesure, déjà préconisée dans la brochure du directeur Emile Laurent envoyée à la Chambre lors de la session précédente, montre que certains députés sont sensibles à ce moyen d'influence¹¹⁵.

Il en va de même pour le débat des 26-27 mai 1836 au cours duquel la brochure envoyée par Crosnier aux députés sur les charges qui pèsent sur son théâtre apparaît au cœur des arguments chiffrés de tous les orateurs, soit pour les reprendre, soit pour les combattre¹¹⁶. Vivien adopte la même ligne directrice que Thiers : il soutient le Théâtre-Français mais refuse que cela soit au détriment de l'Opéra-Comique : « On dit, dans le rapport, que sur 1 300 000 francs de subvention, le Théâtre-Français ne touche que 200 000 francs. Mais, je le demande, est-ce que les théâtres lyriques n'appartiennent pas à l'art dramatique ? Est-ce que la Comédie-Française, tout importante qu'elle soit,

¹¹⁰ *Le Philtre*, créé le 20 juin 1831 avait été représenté 38 fois jusqu'au débat.

¹¹¹ *Le Serment ou les Faux monnayeurs*, opéra en 3 actes d'Auber (livret de Scribe et Mazères), créé le 1^{er} octobre 1832 (13 représentations jusqu'au débat ; 59 jusqu'au 11 novembre 1839).

¹¹² AP (2^{ème} série), t. 81, p. 247. Séance du 15 mars 1833. Le discours de Jars est très représentatif de l'accueil réservé aux deux opéras par la critique musicale. Voir leur notice dans Jean-Marie Fauquet (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, op. cit, p. 963 et p. 1144.

¹¹³ AP (2^{ème} série), t. 81, p. 247. Cet argument est repris à satiété par les défenseurs de l'Opéra-Comique.

¹¹⁴ Cf. chapitre 9, III, §3.1. Repoussé dans l'immédiat, la mesure semble avoir été adoptée dans les années suivantes puisque Amilhau affirme le 27 mai 1836 que l'Opéra-Comique a 126 000 francs de pensions payés par la caisse de l'Etat, en plus des 180 000 francs de subvention qu'il reçoit. AP (2^{ème} série), t. 104, p. 387. Nous n'avons pu retrouver les documents d'archives attestant de cette mesure.

¹¹⁵ C 2758. A MM. *les membres de la Chambre des députés. Subvention pour le théâtre de l'Opéra-Comique*, Paris, de l'imprimerie de Selligie, 1832. Cf. chapitre 4, I, §2.2.

¹¹⁶ C 778. A MM. *Les Députés*, Paris, Imprimerie de D'Urtudie et Worms, 20 mai 1836.

constitue à elle seule l'art dramatique en France ? Je ne le crois pas ; et personne, je le présume, ne viendra le soutenir¹¹⁷ ». Pour le prouver, il avance l'argument des droits d'auteur : « Il résulte des relevés constatant les droits payés aux auteurs dramatiques, que l'Opéra-Comique en produit à lui seul un tiers, et que pour ceux qui sont payés dans les départements, plus de la moitié [*sic*] se rattachent à des pièces de ce théâtre »¹¹⁸. Toutefois, il estime que la comparaison pertinente ne peut se faire qu'avec l'Opéra et retourne l'argument d'Amilhau en lui reprochant de n'avoir pas pris en compte que l'Opéra ne joue que trois fois par semaine : « Si vous comparez les subventions accordées à ces deux théâtres, vous verrez que celle de l'Opéra est beaucoup plus forte : elle est triple de la subvention de l'Opéra-Comique¹¹⁹ ».

Bien que pointé du doigt dans la brochure de Crosnier, le Théâtre-Italien reste en-dehors de la comparaison lors du débat. L'année suivante, Frédéric Soulié le place au contraire au cœur de son deuxième feuillet de *La Presse* consacré aux subventions théâtrales pour démontrer que les intérêts de l'Opéra-Comique sont gravement lésés : la somme allouée à chacun des deux théâtres a selon lui assuré la fortune du Théâtre-Italien et la ruine de l'Opéra-Comique¹²⁰. Ce dernier venait pourtant d'obtenir une subvention de 240 000 francs à l'issue du débat acharné de l'année précédente, et devait la conserver intégralement jusqu'à la fin du Second Empire. C'est sous ce régime qu'à lieu un renversement de son statut : de théâtre mal doté au début de la monarchie de Juillet, il passe désormais pour trop privilégié aux yeux des parlementaires qui souhaitent subventionner le Théâtre-Lyrique¹²¹. Or, la compétition que se livrent les grands théâtres lyriques pour obtenir la meilleure part de la subvention s'explique parce qu'elle est une condition nécessaire – pas toujours suffisante – pour assurer leur pérennité. Avant d'évoquer le projet récurrent de leur réunion, on rappellera la difficulté structurelle au XIX^e siècle à équilibrer le budget d'un théâtre lyrique subventionné.

¹¹⁷ AP (2^{ème} série), t. 104, p. 379. Séance du 27 mai 1836.

¹¹⁸ L'information ne peut-être puisée que dans la brochure de Crosnier, *A MM. les députés, op. cit.*, p. 1. Ce dernier indique pour l'année 1835 une somme totale de 749 434 francs qu'il divise pour la capitale et la province : 512 998 francs à Paris dont 104 931 francs pour le seul Opéra-Comique contre 408 067 francs pour les dix-neuf autres théâtres ; 236 436 francs en province dont 133 445 francs pour le seul genre de l'opéra-comique contre 102 991 francs pour les autres (grand opéra, comédie, drame, mélodrame, vaudeville).

¹¹⁹ AP (2^{ème} série), t. 104, p. 380.

¹²⁰ « Des subventions et des privilèges des théâtres », feuillet de *La Presse* du 30 janvier 1837. Rappelons que l'auteur présente ses deux feuillets comme un moyen d'alimenter la réflexion des députés avant le débat à la Chambre (cf. introduction).

¹²¹ Cf. Chapitre 8, II §1.2.

3 Réduire le coût de l'art lyrique ?

3.1 Pourquoi l'art lyrique coûte-t-il si cher ? L'exemple de l'Opéra

Il ne faut pas confondre les théâtres lyriques avec un théâtre purement dramatique. Le Théâtre-Français n'a pas à payer un orchestre, des costumes, des frais de mise en scène considérables et des chanteurs ; et tout le monde sait que la différence des dépenses d'un théâtre dramatique et d'un théâtre lyrique est très grande ; qu'elle est, non pas de la moitié, mais des quatre cinquièmes. Lorsqu'un théâtre dramatique a 200 000 francs de dépenses, un théâtre lyrique en a 800 000 et même un million. La différence est énorme¹²².

En quelques phrases, Thiers rappelle en 1836 ce qui fonde la différence *essentielle* dans le coût respectif d'exploitation de l'art dramatique et de l'art lyrique afin de légitimer la recommandation de la commission des théâtres royaux d'élever à 250 000 francs la subvention de l'Opéra-Comique, tandis que celle du Théâtre-Français plafonne à 200 000 francs¹²³. Si la seconde scène lyrique subventionnée sert de point d'appui à sa démonstration, c'est bien l'Opéra qui donne toute sa portée au discours ministériel. En effet, depuis la fin de la Restauration, l'Académie royale de musique a orienté son répertoire vers le genre du « grand opéra », dont *La Muette de Portici* pose les jalons principaux. Meyerbeer et Halévy consacrent la formule avec *Robert le Diable* (1831), *Les Huguenots* (1836), *Le Prophète* (1849), *L'Africaine* (1865) pour le premier, *La Juive* (1835) et *La Reine de Chypre* (1841) pour le second¹²⁴. En 1836, deux mois après la création des *Huguenots*, le rapporteur Amilhau rappelle tous les éléments caractéristiques du « grand opéra » tel qu'il est représenté à la salle Le Peletier :

Riche de spirituelles et brillantes inspirations, la variété préside aux destinées de ce beau théâtre. Si la musique soutient une grande rivalité, la peinture de nos décorations, les vives lumières, l'art des mises en scène, les effets de changement à vue, le luxe des costumes, le choix et le nombre des sujets, le progrès de l'art chorégraphique, la puissante et majestueuse harmonie des chœurs, le tribut de la science et de l'industrie, ce concours de prodiges des arts qui préparent des compositions heureuses et de riants tableaux, font de l'Académie royale le premier théâtre du monde. Là le goût est un besoin, la pompe une nécessité, et le génie de la création une condition d'existence¹²⁵.

Destiné à un public bourgeois qui voit dans la pompe et le luxe déployés un reflet de ses propres valeurs mercantiles, l'esthétique du grand opéra, consistant « à accumuler plus

¹²² AP (2^{ème} série), t. 104, p. 383. Séance du 27 mai 1836.

¹²³ Cf. *supra*. Thiers demande « seulement » 240 000 francs.

¹²⁴ Sur le genre du « grand opéra », voir Hervé Lacombe, *Les Voies de l'opéra français*, op. cit., p. 239-247.

¹²⁵ AP (2^{ème} série), t. 102, p. 118. Séance du 15 avril 1836.

qu'à fusionner et choisir les matériaux » selon le principe d'éclectisme qui le guide¹²⁶, fait de l'œuvre représentée un spectacle total, dont la durée minimum de trois heures constitue même une clause des cahiers des charges à partir de 1835¹²⁷! Au début de la III^e République, la salle Le Peletier est devenu pour Beulé le lieu où se cristallise « la plus noble, la plus complète, la plus grande expression de ce souffle supérieur poétique qui s'élève vers l'idéal et s'appelle le génie lyrique¹²⁸ ». Elu secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts en 1862, le député du Maine-et-Loire souligne que l'Opéra en tant qu'institution a su créer un genre à vocation universel – le grand opéra – pour la plus grande gloire de la France. Il le fait revivre de façon saisissante en recourant à une hypotypose dans son éloquent discours du 20 mars 1872 :

Les plus grands talents de l'Italie et de la Grèce, Pindare lui-même, peuvent revenir, je les attends à l'opéra français. Je ne décris pas : voyez-le vous-même, cet ensemble qui commence par la symphonie, à vos pieds, dans l'orchestre, avec les ressources infinies de l'instrumentation moderne, puis le poème, conception chevaleresque, historique, religieuse, passionnée, où l'humanité palpète, où se déroule, plus saisissante, telle page dramatique des annales de la France. Avec le poème, écoutez le chant, c'est-à-dire l'âme qui vibre, le chant, cet art divin que nous ont appris les Italiens [...].

A la suite du chant, qu'entendez-vous encore ? Non seulement des virtuoses admirables, des acteurs dont le jeu est pathétique et complet, mais ces chœurs, foule retentissante, tout ce personnel qui contribue à représenter l'histoire, à exprimer la vie des cités, des camps, des cloîtres, des palais, armée de l'art, qui semble sortie des âges avec les costumes, les armes, les formes du temps passé. Neuf cents personnes vivent à l'Opéra pour exprimer ce grand poème en action et reparaître comme un peuple qui se transforme et se multiplie.

Vient ensuite l'effort de tous les arts qui prêtent leur concours à la musique, s'en font les serviteurs, et ne veulent par leur prestige qu'ajouter à son propre prestige : l'architecture dans les décors, la peinture par les inventions les plus hardies, les effets de perspective les plus savants, les jeux de lumière les plus propres à transformer l'illusion en réalité, la sculpture, l'art des costumes, tous les arts payent leur tribut à l'art musical, qui, ce jour-là, prime, commande, et règne en souverain (*Très bien ! très bien ! – Applaudissements*).

¹²⁶ Hervé Lacombe, *op. cit.*, p. 245.

¹²⁷ F²¹ 4655. L'article 25 du cahier des charges signé par Duponchel le 15 août 1835 prévoit que l'entrepreneur sera tenu de faire monter quatre ouvrages nouveaux dont « un grand opéra en trois, quatre ou cinq actes, de la durée de trois heures environ, non remplaçable par des ouvrages d'autre nature ou d'autre durée ». L'article est reproduit dans le cahier des charges du 1^{er} août 1841 (art. 24) et celui du 31 juillet 1847 (art. 26). Dans les faits, les grands opéras en 5 actes duraient de quatre à six heures. Crosnier, nommé administrateur de l'Opéra en 1854, propose dans son plan de réforme de limiter la durée des grands opéras à trois heures pour ne pas fatiguer le public, tout en conservant « leur splendeur accoutumée » (AJ¹³ 550). Voir notre annexe n°42.

¹²⁸ JO du 21 mars 1872, p. 2004. Même référence pour la longue citation suivante.

Nec pluribus impar : le grand opéra, aussi inégalable qu'incomparable, constitue ainsi « cet ensemble où les Grecs auraient reconnu la réunion de toutes les Muses¹²⁹ ». Une telle démesure où le spectaculaire joue un rôle essentiel – au sens littéral – entraîne en retour un coût de production colossal¹³⁰. A partir d'une répartition des dépenses totales de l'Opéra en neuf postes, Dominique Leroy a montré le poids prépondérant des salaires artistiques et des dépenses de mise en scène¹³¹. L'accroissement des salaires artistiques (entre 51% et 55% du budget de l'Opéra de la Restauration au Second Empire) est lié à l'émergence du « star system » : « Le grand opéra parisien, c'est d'abord une distribution étincelante de « stars », choisies selon des critères de cachets concurrençant largement les opéras européens puis américains¹³² ». Cette concurrence internationale rend quasiment « incompressible » ce poste de dépenses et le fait même exploser dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

Les dépenses de mise en scène suivent la même courbe inflationniste, comme le montre le coût de la reconstruction des décors après l'incendie de la salle Le Peletier en 1873, publié par le rapporteur du budget des Beaux-Arts Antonin Proust¹³³.

Œuvres (opéras et ballet)	Coût originel	Reconstruction
<i>L'Africaine</i> (1865, Meyerbeer)		299 570, 70
<i>La Reine de Chypre</i> (1841, Halévy)	77 283	277 157, 68
<i>Le Prophète</i> (1849, Meyerbeer)		224 497, 45
<i>La Juive</i> (1835, Halévy)	134 004	190 171, 76
<i>Robert le Diable</i> (1831, Meyerbeer)		189 707, 80
<i>Faust</i> (1869, Gounod)		187 699, 92
<i>Don Juan</i> (1834, Mozart)	69 944 (ou 62 133)	181 515, 82
<i>Les Huguenots</i> (1836, Meyerbeer)	109 076	173 851, 82
<i>Hamlet</i> (1868, Thomas)		153 122, 02
<i>Guillaume Tell</i> (1829, Rossini)		141 177, 45
<i>Le Freischütz</i> (1841, Weber)	16 582	105 459, 36
<i>La Favorite</i> (1840, Donizetti)		116 813, 97
<i>La Source</i> (1866, Delibes et Minkus)		81 451, 43
<i>Coppélia</i> (1870, Delibes)		42 847, 47

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ Cf. Dominique Leroy, « Socio-économie du grand opéra parisien », dans Isabelle Moindrot (dir.), *Le Spectaculaire [...] op. cit.*, p. 33-46.

¹³¹ *Ibidem*, p. 45. L'analyse comparée porte sur sept jalons chronologiques : 1737, 1786-1789, 1823-1826, 1843-1844, 1867-1869, 1875-1878 et 1876-1885.

¹³² *Ibidem*, p. 41. Sur ce point, cf. chapitre 9, II, §2.

¹³³ JO du 28 novembre 1878, p. 11131. Annexe n°877 (8 novembre 1878). Nous avons reclassé les œuvres selon leur coût par ordre décroissant alors que Proust les classait par ordre chronologique de reconstruction. Pour le coût originel, cf. Anne-Sophie Cras, *L'Exploitation de l'Opéra [...], op. cit.*, p. 309-313. Les chiffres sont en francs.

Les coût des décorations du grand opéra, surnommées « duponchelleries » à l'époque romantique¹³⁴, tend à devenir plus dispendieux encore dans l'écrin surdimensionné que constitue le Palais Garnier. La logique de « patrimonialisation » du cahier des charges, qui fait de l'Etat le propriétaire du matériel créé par les directeurs, poussent parfois ces derniers à des économies dont les effets artistiques sont problématiques. Auditionné en 1888 devant la commission des finances du Sénat, le ministre Lockroy reproche à Ritt et Gailhard d'avoir « usé pour 700 000 francs environ de décors alors qu'ils n'en ont reconstitué que pour 300 000 francs : cependant, les décors des pièces qui constituent le fond du répertoire, *Les Huguenots*, *Le Prophète*, *La Juive*, *Faust* surtout sont dans un état déplorable¹³⁵ ». Succédant au ministre, les directeurs de l'Opéra répliquent que « les dépenses de mise en scène sont en moyenne de 250 000 francs¹³⁶ » et se justifient sur le déclassement – entendons la destruction – des décors des ouvrages démodés pour les faire servir aux pièces nouvelles. Si la pratique a toujours existé, il fallait auparavant l'autorisation ministérielle dont Ritt et Gailhard ont obtenu la dispense formelle pour gagner du temps... et de l'argent. En effet, l'entassement dans le magasin des décors de la rue Richer – 28 ouvrages en 1884 – est tel qu'il est impossible d'accumuler ceux-ci en les conservant au rang d'« archives » quand ils ne servent plus ou trop peu¹³⁷. L'incendie du 6 janvier 1894 est de ce point de vue une catastrophe : il faut refaire entièrement tous les décors, ce que Gailhard prend à la charge du théâtre en échange de l'abandon des 24 représentations à prix réduits prévus dans le cahier des charges de 1893. Marché de dupes se plaignent les députés Goujon en 1895¹³⁸ et Leydet en 1896¹³⁹. Sauvegarde des intérêts financiers de l'Etat répondent le commissaire du gouvernement Roujon et le rapporteur Berger, le premier avançant le chiffre hypothétique d'un million nécessaire pour huit ouvrages tandis que le second double cette somme pour la porter à deux

¹³⁴ Le surnom fait référence au directeur de l'Opéra Duponchel nommé en 1835 pour succéder à Véron.

¹³⁵ Archives du Sénat. 14S 16. PV de la commission des finances. Séance du 8 décembre 1888.

¹³⁶ Voir l'exemple détaillé de *Salammô* dans Adolphe Aderer, *Le Théâtre à côté*, Paris, 1894, Librairies-imprimeries réunies, p. 134-143.

¹³⁷ Cf. Frédérique Patureau, *Le Palais-Garnier [...]*, *op. cit.*, p. 169-171. L'auteure montre bien l'impasse à laquelle se trouve confronté le directeur : « Accusé de tous côtés de détruire volontairement un matériel scénique considéré par tous comme un patrimoine collectif, [il] se voit également reprocher de privilégier les pièces faisant recettes, sacrifiant ainsi l'intérêt national à celui de sa caisse... ».

¹³⁸ « On a fait payer au peuple, qui lui, paye la subvention du grand Opéra, la rançon de l'incendie » (*JO* du 16 février 1895, p. 249).

¹³⁹ « Les directeurs se sont engagés à reconstituer les décors. Quelques-uns sont achevés et c'est grâce à cette combinaison qu'on a pu, après deux années, jouer *La Favorite*, cet opéra nouveau que vous connaissez tous (*On rit*) » (*JO* du 29 novembre 1896, p. 1828). Leydet fait preuve d'une mauvaise foi coutumière que contredit la réfection de sept ouvrages nouveaux et de six incendiés. On trouvera les détails dans le rapport de Georges Berger. Voir *JO* doc CD, Annexe n°2041 (11 juillet 1896), p. 730.

millions¹⁴⁰. Paradoxalement, les recettes élevées ne sont pas toujours proportionnelles aux dépenses investies dans les décors : le sénateur Albert Gérard souligne qu'une œuvre étrangère comme « *La Valkyrie*, dont les bénéfiques ont comblé tant de pertes et compensé, comme les autres recettes de Wagner, les insuffisances du répertoire national, n'a exigé que 60 000 francs, malgré les énormes praticables de la chevauchée ». Certains piliers du répertoire français permettent également un excellent retour sur investissement : « La réfection des décors de *Faust* – cette "seconde subvention" de l'Opéra – n'a pas atteint 90 000 francs, chiffre insignifiant au regard des produits de l'ouvrage¹⁴¹ ». Le rapporteur remarque également que « les petits drames des spectacles coupés, les ballets eux-mêmes ne se lassent pas d'être dispendieux : *Samson* et la *Maladetta* ont dépensé chacun [*sic*] 56 000 francs. Avec la moitié de cette somme un théâtre ordinaire monte des drames en cinq actes¹⁴² ».

Au final, le budget des dépenses de l'Opéra classe le théâtre à part comme le montre ce tableau comparatif avec les deux autres scènes subventionnées en 1905¹⁴³ :

	Opéra	Opéra-Comique	Comédie-Française
Ensemble des dépenses (en francs)	3 987 396, 55	2 021 707, 20	2 139 842, 65
Nombre d'employés	1 170	602	510

Si la proportion énoncée par Thiers en 1836 apparaît erronée lorsqu'on la transpose au début du XX^e siècle – parmi les théâtres subventionnés, la première scène dramatique représente bien la moitié des dépenses de la première scène lyrique, et non pas le quart – il est indéniable que l'Opéra apparaît comme le théâtre le plus périlleux à exploiter. Déduction faite de la subvention, il fallait en 1888 une recette de 15 000 francs pour équilibrer le coût d'une représentation¹⁴⁴ ; en 1913, c'est une recette de 17 000 francs qui est désormais nécessaire pour parvenir au même but¹⁴⁵.

¹⁴⁰ JO du 29 novembre 1896, p. 1829.

¹⁴¹ JOdoc SE, Annexe n°165 (29 mars 1906), p. 573. En 1905, les 8 représentations de *La Valkyrie* ont produit 131 376 francs, soit une moyenne de 16 422 francs (6^e rang sur 25 œuvres). Les 23 représentations de *Faust* ont produit 454 216 francs, soit une moyenne de 19 748 francs (1^{er} rang). Sur ce double constat souvent répété par les rapporteurs du budget des Beaux-Arts, cf. *infra*, §3.

¹⁴² *Samson et Dalila*, opéra en 3 actes et 4 tableaux de Saint-Saëns, ne fut créé qu'en 1892 après d'autres « premières » à Weimar, Rouen et à l'Eden-Théâtre (chapitre 8, III, §3.3). *La Maladetta*, ballet-pantomime en 2 actes et 3 tableaux de Paul Vidal, livret de Gailhard, fut créé le 24 février 1893.

¹⁴³ Le détail par chapitre est donné par le sénateur Gustave Rivet dans son rapport sur le budget des Beaux-Arts 1907. Voir JOdoc SE, Annexe n°461 (26 décembre 1906), p. 144-146. Le budget de l'Opéra en 1855 (2 165 096, 83 francs) dépassait déjà celui de la Comédie-Française en 1905 ! Voir notre annexe n°42.

¹⁴⁴ Archives du Sénat. 14S 16. PV de la commission des finances. Séance du 8 décembre 1888.

¹⁴⁵ JOdoc SE, Annexe n°131, p. 282. Cette augmentation est en partie liée à l'amélioration des salaires du petit personnel (Cf. chapitre 9, III, §3.3). Sur la fragilité structurelle de l'Opéra entre 1875 et 1914, voir Frédérique Patureau, *op. cit.*, p. 93-113.

3.2 Une utopie théâtrale : la fusion des théâtres lyriques

La volonté de réaliser ce qu'on appellerait aujourd'hui des économies d'échelle au sein des théâtres lyriques subventionnés explique la tentation récurrente de leur regroupement selon des modalités diverses qu'on peut ordonner en trois catégories. En premier lieu, il peut s'agir d'associer l'Opéra et le Théâtre-Italien. Sous la Restauration, l'administration des deux théâtres est réunie sous l'autorité de la Maison du Roi entre 1819 et 1827¹⁴⁶. Un nom symbolise le lien étroit entre les deux scènes lyriques : celui de Rossini, chargé à partir du 1^{er} décembre 1824 non seulement de diriger la musique et la scène du Théâtre-Italien, mais encore de « composer les ouvrages qui lui seraient demandés par l'administration supérieure, soit pour le service de l'Opéra-Italien, soit pour celui de l'Opéra-Français, à raison de 5 000 francs par acte et 10 000 francs pour plusieurs¹⁴⁷ ». Si les difficultés financières conduisent la Maison du Roi à arrêter l'expérience¹⁴⁸, le système de la régie intéressée à l'Opéra suscite plusieurs projets de réunion dont le banquier Aguado apparaît comme le pivot¹⁴⁹. Ayant investi à la fois dans le Théâtre-Italien – Robert ne serait qu'un prête-nom dans le privilège qui lui est confié en juin 1830 – et dans l'Opéra – il a versé le cautionnement exigé du directeur-entrepreneur par le gouvernement –, Aguado cherche visiblement à constituer une sorte de « trust » entre plusieurs grands théâtres lyriques à l'échelle de l'Europe, le *King's Theatre* de Londres revenant à plusieurs reprises dans la combinaison, notamment en 1832 et 1834. L'incendie de la salle Favart en 1838 multiplie les projets de ce que Louis Gentil nomme dans son *Journal d'une habilleuse* « la question italo-française¹⁵⁰ ». Si le projet de fusion entre opéra français et opéra italien au sein d'un même théâtre qui pourrait être le nouvel Opéra est évoqué¹⁵¹, le projet le plus proche d'aboutir est celui du

¹⁴⁶ Cf. Albert Soubies, *Le Théâtre-Italien de 1801 à 1913*, Paris, Librairie Fischbacher, 1913, p. 15-39. Le Théâtre-Italien occupa la salle Louvois de 1819 à 1825, puis la salle Favart de 1825 jusqu'à son incendie en 1838.

¹⁴⁷ Cité dans Nicole Wild, *op. cit.*, p. 202.

¹⁴⁸ Emile Laurent est nommé en octobre 1827 directeur-entrepreneur avec une subvention de 80 000 francs. Bien que Rossini fasse représenter successivement à l'Opéra *Moïse et Pharaon ou le Passage de la mer Rouge* (1827), *Le Comte Ory* (1828) et *Guillaume Tell* (1829), son influence reste très grande sur les destinées du Théâtre-Italien : c'est lui qui fait évincer Laurent en 1830 au profit de Robert et Severini.

¹⁴⁹ Cf. Anne-Sophie Cras, *L'exploitation de l'Opéra [...]*, *op. cit.*, p. 143-149.

¹⁵⁰ Cf. Jean-Louis Tamvaco, *Les Cancans de l'Opéra*, *op. cit.*, p. 435-439.

¹⁵¹ Gentil retranscrit un mémoire adressé à Montalivet où l'auteur anonyme souhaite voir aboutir ce projet sur les terrains jouxtant la mairie du II^e arrondissement (cf. chapitre 5, III, §1.1). Pour démontrer l'insuffisance de la situation présente, un des arguments employés joue sur le registre de la théâtralisation politique : « Le petit roi de Naples et le vice-roi de Milan peuvent inviter aux galas de San Carlo et de La Scala 2 400 personnes, alors que le roi des Français ne pourrait pas réunir, à la première représentation d'une œuvre de Meyerbeer, les

retour à la gestion administrative et financière commune de l'Opéra et du Théâtre-Italien, mais cette fois-ci sous l'égide du directeur-entrepreneur de l'Opéra, en l'occurrence Duponchel. Déjà amorcée avant l'incendie de la salle Favart par l'arrêté du 7 novembre 1836, cette combinaison reçoit l'approbation de la commission des théâtres royaux, avant que Duchâtel n'oppose son veto ministériel parce qu'elle « aurait de graves inconvénients sous le rapport de l'art¹⁵² ».

Bien que la même objection puisse être faite à la réunion de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, cette seconde possibilité n'en traverse pas moins les débats parlementaires de la monarchie de Juillet. Dès 1832, le comte d'Argout l'envisage comme solution pour rétablir l'Opéra-Comique en cas de nouvelle faillite : « On pourrait joindre cette entreprise à celle du grand Opéra, ce qui serait assurément un moyen d'économie¹⁵³ ». Jars reprend cette idée à son compte l'année suivante dans le cadre d'une refonte administrative destinée à réduire la subvention de l'Opéra¹⁵⁴. L'opération semble très proche d'aboutir à la fin de l'hiver 1834 alors que la dissolution de la société de l'Opéra-Comique gérée par Paul D'Utrecht est en suspens. Devant la difficulté des négociations, Véron annonce à Thiers qu'il est prêt à renoncer au projet de réunion de l'Opéra et de l'Opéra-Comique à son profit mais s'étonne du revirement de la SACD :

L'opposition de Messieurs les auteurs et compositeurs est aussi pour moi un obstacle fort inattendu. En effet deux de ces messieurs, MM. Scribe et Auber, m'ont très souvent adressé les plus pressantes paroles pour me jeter [*sic*] dans le projet de réunion de l'opéra-comique [*sic*] et du grand Opéra. Ils ne voyaient dans le secours que peuvent se prêter les deux troupes que des bénéfices pour l'art, des progrès pour l'exécution musicale de l'Opéra-Comique ; c'était, selon eux, pour l'Opéra-Comique une renaissance ; c'était pour eux et pour moi une fortune¹⁵⁵.

députés et les pairs de son royaume avec les personnages importants de ses ministères et de sa maison ! » (*Ibidem*, p. 436). L'auteur prévoit que Duponchel, grâce à ses appuis financiers, pourrait avancer la somme nécessaire de sept à huit millions de francs, obtenant en échange la prolongation de son bail jusqu'en 1854 et une élévation de la subvention de 360 000 francs, portant le total annuel soumis au vote des députés à 960 000 francs. En attendant l'ouverture de la nouvelle salle prévue en octobre 1840, l'Opéra partagerait déjà la salle Le Peletier avec le Théâtre-Italien.

¹⁵² Nicole Wild, *op. cit.*, p. 199 ; Anne-Sophie Cras, *op. cit.*, p. 147.

¹⁵³ AP (2^{ème} série), t. 75, p. 693. Séance du 1^{er} mars 1832.

¹⁵⁴ AP (2^{ème} série), t. 81, p. 248. Jars voudrait mettre en commun « les ressources des différentes écoles d'art qui sont à Paris telles que l'école de danse, l'école de peinture, celle des arts et métiers, et le Conservatoire de musique ; il s'agirait alors de faire concourir au service de l'Opéra, où leur instruction se complèterait, les élèves des deux sexes de ces différentes écoles, en les admettant, d'abord, comme surnuméraires sans traitement, ensuite comme titulaires avec un traitement progressif : il y aurait là évidemment une économie notable et facile ». Suit la proposition de réunir l'Opéra-Comique à l'Opéra.

¹⁵⁵ Véron poursuit : « Toutefois, je suis loin de me plaindre des opinions nouvelles de MM. les auteurs et compositeurs ; ils discutent et défendent leurs intérêts comme je discute et je défends les miens ; et je respecte tellement ce droit de critique active qu'ils exercent dans cette circonstance que je recule devant cette opposition dans mes démarches près de vous ». F²¹ 1092. Lettre de Véron à Thiers, 4 mars 1833.

Deux ans plus tard, Thiers revient sur le projet devant les députés : il croit que l'idée est « encore bonne » mais doute « qu'on trouve un ministre qui puisse y parvenir » en rappelant « le soulèvement général » chez les littérateurs et les compositeurs : « Il faut avoir vu des soulèvements de ce genre pour les connaître. Je reçus des pétitions, des lettres des hommes les plus considérables de l'art dramatique. Ils me disaient que si je réunissais ces deux théâtres, le grand absorberait le petit ; que les auteurs, les compositeurs et les acteurs seraient réduits à une affreuse misère¹⁵⁶ ». La fermeture du Théâtre-Lyrique en 1878, à l'origine d'une brochure imprimée à destination du ministre des Beaux-Arts et des sénateurs pour demander la réunion de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, relance le débat¹⁵⁷. Le Palais Garnier, qui serait doté d'une subvention totale de... 365 000 francs, consacrerait trois jours à l'opéra et trois jours « aux pièces de l'ancien et du nouveau répertoire de l'Opéra-Comique », un jour de relâche étant prévu pour faire reposer les artistes et le personnel¹⁵⁸. « Que pourra-t-on objecter à cette combinaison ? L'usage ? L'impossibilité d'avoir deux troupes ? La difficulté de mener de front deux administrations aussi compliquées, etc., etc. ? Nous répondrons simplement que l'Opéra-Comique, le Lyrique (quand il vivait), les théâtres de Lyon, Marseille, Bordeaux et les théâtres italiens de Londres jouent six fois par semaine. Qu'importe la pièce qui figure sur l'affiche et son appellation d'opéra ou d'opéra-comique ? Les artistes ne font-ils pas le même service¹⁵⁹ ? ». C'est bien là l'erreur majeure qui témoigne d'une méconnaissance de la dimension à la fois artistique et économique du fonctionnement différencié des deux théâtres. Dix ans plus tard, Leydet en donne une nouvelle preuve lorsqu'il propose après l'incendie de l'Opéra-Comique une solution consistant « à abandonner résolument l'opéra actuel et à édifier un théâtre pour notre académie nationale, où l'on jouerait chaque semaine trois ou quatre fois, le grand opéra, et quatre ou cinq fois l'opéra-comique (*Mouvements divers*)¹⁶⁰ ». Il se dit ainsi « convaincu qu'en

¹⁵⁶ AP (2^{ème} série), t. 104, p. 384. Séance du 26 mai 1836.

¹⁵⁷ *Humble requête présentée par les fondateurs des concours en public de poésie et de composition musicale à M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et à MM. les Membres du Sénat au sujet des subventions théâtrales et de la réorganisation du Théâtre-Lyrique*, Paris, Paul Dupont, 1878. Les auteurs la rédigent après le débat à la Chambre qui eut lieu le 14 février.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 14-16. La direction de l'entreprise serait mise en adjudication et le lauréat serait choisi par une commission composée d'auteurs, de compositeurs, d'artistes, de critiques et de quatre membres de la commission du budget de la Chambre et du Sénat qui soumettrait à l'approbation du chef de l'Etat le choix qu'elle aurait fait. La finalité du projet est de « libérer » la salle Favart pour doter de 500 000 francs le nouveau Théâtre-Lyrique conçu comme un théâtre d'essai réservé aux jeunes auteurs (cf. chapitre 8, II §1.3).

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 14.

¹⁶⁰ JO du 8 mars 1888, p. 858.

confondant les deux genres, comme cela se fait dans les grandes villes de province, et en utilisant le personnel de notre Académie nationale pour les deux genres, vous assureriez l'avenir et la prospérité de notre Académie nationale ».

La dernière solution, plus étonnante encore pour amortir les coûts d'exploitation et « régénérer » le théâtre, consisterait à regrouper les théâtres lyriques et dramatiques. Thiers est le seul qui ose exprimer cette « utopie » à la tribune le 2 juin 1835 :

Je crois que ce qu'il y aurait de mieux à faire (j'avoue que c'est une utopie, et je demande pardon à la Chambre de l'en entretenir) ; mais je crois que ce qu'il y aurait de mieux à faire, ce serait, si on le pouvait, de consacrer tous les fonds de l'Etat à l'érection d'un grand théâtre national où l'on représenterait à la fois tous les chefs-d'œuvre de musique et de littérature ; mais ce seraient uniquement les chefs-d'œuvre que l'on jouerait à ce théâtre. L'on y ajouterait une école de déclamation, qu'il serait à souhaiter de voir rétablir dans le pays, et peut-être arriverait-on à créer un théâtre qui, avec les fonds de l'Etat et la curiosité publique, pourrait se soutenir. Mais ce serait là une innovation bien grande, qu'il serait bien difficile de réaliser¹⁶¹.

Qu'aurait pensé d'un tel discours un auteur dramatique partisan de la séparation stricte des genres comme Andrieux, auquel venait de succéder Thiers à l'Académie française¹⁶² ? Comment un seul théâtre d'excellence, censé être la vitrine littéraire et musicale de la France, pourrait-il fonctionner en faisant cohabiter au moins quatre troupes (tragédie, comédie, opéra, opéra-comique)¹⁶³ ? En 1847, l'ancien sociétaire de l'Opéra-Comique Féréol s'inspire indirectement de cette idée lorsqu'il envoie son *Aperçu d'une réorganisation des théâtres en France* à la commission du budget¹⁶⁴. Il propose une sorte de surintendance créée pour trois théâtres royaux considérés comme « hors ligne » (Théâtre-Français, Opéra, Opéra-Comique), et placés par une loi « sous la garde du gouvernement et de la Ville de Paris et à la charge de tous les deux ». Des directeurs, « non responsables bien entendu », assistés de régisseurs, seraient placés à la tête de chaque administration théâtrale, et chargés de faire appliquer de « bons règlements ». Le résultat est censé former « une sorte de bibliothèque vivante où l'on viendra entendre et admirer les chefs-d'œuvre de toutes les époques, d'autant mieux exécutés que les trois théâtres pourront ensemble concourir à cette exécution ».

¹⁶¹ AP (2^{ème} série), t. 97, p. 89.

¹⁶² Elu à l'Académie française en 1833, Thiers prononce son discours de réception le 13 décembre 1834.

¹⁶³ En 1846, l'ancien député de Haute-Marne Athanase Renard exprime courtoisement ses réserves dans sa note sur la réorganisation du Théâtre-Français. Voir notre annexe n°41.

¹⁶⁴ C 894. Le mémoire est déposé par le baron de Roger, député du Loiret (Voir le chapitre 4, I, 2.2). De façon générale, la décadence théâtrale, en particulier en province, est due pour Féréol à l'abandon de l'organisation des théâtres en société au profit de directeurs cupides par état : « Faut-il abandonner l'art à de pareils mécréants ! Il est plus que temps de chasser les vendeurs du temple [sic] ». Même référence pour la suite.

Loin de ces chimères, c'est le système de la régie par l'Etat des théâtres lyriques, proposé par le député-compositeur Dautresmes dès 1876, qui s'impose à la fin de la III^e République¹⁶⁵. Afin de remédier aux déficits de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, la loi du 14 janvier 1939 fonde la Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux (RTLN), malgré l'opposition du député de la Seine René Dommange qui dénonce une décision « contraire à l'intérêt bien entendu de notre seconde scène lyrique¹⁶⁶ ». La crainte de la « décadence théâtrale » qui pourrait s'ensuivre s'inscrit dans la continuité des discours du XIX^e siècle, obsédés par la menace du « mauvais goût » affectant le répertoire.

III Déplorer la décadence du répertoire : le règne du « mauvais goût » ?

1 Du mélodrame au café-concert : le peuple corrompu et empoisonné ?

1.1 L'école du vice et du crime

1.1.1 *Au temps du boulevard du Crime : le procès de la « dramaturgie »*

Panem et circenses. La devise latine devenue un lien commun sous la Restauration, aussi bien dans la presse que dans les débats parlementaires, résume le besoin de spectacles dans la capitale française, en attendant que ne se soit forgé en 1838 le terme de « dramaturgie¹⁶⁷ ». Celle-ci exerce sur les contemporains une véritable fascination, qui suscite autant d'attraction chez les uns que de répulsion chez les autres. Les députés, toute tendance confondue, appartiennent généralement à la seconde catégorie. Jules de La Rochefoucauld résume le ton des attaques en 1832 : « A aucune époque de notre histoire, vit-on jamais, je le demande, un pareil dévergondage sur la scène [...]. La corruption des théâtres secondaires est arrivée à un tel point que, dans presque toutes les pièces d'aujourd'hui, la vertu est un vice, et le vice une vertu¹⁶⁸ ». L'indignation n'est que le masque d'une inquiétude reposant à la fois sur l'illusion de l'exceptionnalité - il n'y aurait pas de précédent - et sur le thème carnavalesque de l'*inversion* des valeurs qui met en péril la société lorsque le temps de la subversion, toléré parce qu'éphémère, se pérennise pour devenir la norme. Cette démonstration,

¹⁶⁵ C 3150. PV de la commission du budget 1877, séance du 2 juin 1876. Voir notre annexe n°43.

¹⁶⁶ Cf. Maryvonne de Saint-Pulgent, *L'opéra-comique [...]*, *op. cit.*, p. 72-76. Les deux grandes différences avec les projets de réunion de l'Opéra et de l'Opéra-Comique évoqués précédemment, sont d'une part que la réunion a lieu sous l'égide de l'Etat et non pas d'un directeur-entrepreneur, et d'autre part, que les deux théâtres conservent leur propre salle. Voir également la conclusion de Frédérique Patureau, *Le Palais-Garnier [...]*, *op. cit.*, p. 456-458. L'auteure souligne que si la réforme ne simplifia pas l'imbroglio administratif qui a toujours accompagné la gestion de l'Opéra, elle a amorcé deux changements majeurs : le passage de l'opéra de répertoire à l'opéra de saison et l'élargissement considérable des abonnés.

¹⁶⁷ Cf. Introduction.

¹⁶⁸ AP (2^{ème} série), t. 75, p. 686. Séance du 1^{er} mars 1832.

répétée à l'envie dans les débats parlementaires, s'appuie sur des attaques transparentes lancées contre des pièces jugées inacceptables, indépendamment du genre auquel elles appartiennent (mélodrames ou drames romantiques), et du théâtre où elles sont représentées (théâtres secondaires ou subventionnés) :

Pièces visées	Séance à la Chambre des députés
L'Auberge des Adrets [Antier, Lacoste et Chapponier] mélodrame en 3 actes Ambigu-Comique, 02/07/1823 Porte-Saint-Martin, 28/01/1832	Edmond CHARLEMAGNE, 6 mai 1834 [AP (2 ^{ème} série), t. 90, p. 25] « Ce que je demande, c'est que le Gouvernement use de son influence, use surtout des fonds que nous mettons à sa disposition, pour éloigner, pour reculer le peuple de ces spectacles dégoûtants et hideux ! [...]. Craint-on que les spectateurs demeurent froids et insensibles à la vue des exploits de nos guerriers ; et croyez-vous que le sublime dévouement de d'Assas et la belle conduite de Daumesnil ne les touchent pas tout autant que les faits et les gestes des héros de l' <i>Auberge des Adrets</i> ? ».
Cartouche ou les Suites d'une première faute [Overnay et Nézel] mélodrame en 3 actes Ambigu-Comique, 25/01/1827	Alexandre MECHIN, 19 mai 1827 [AP (2 ^{ème} série), t. 52, 169] « Cette censure, qui veut bien permettre le mot <i>empereur</i> au milieu, mais non à la fin d'un vers, qui exile les mots de <i>patrie</i> et de <i>liberté</i> de toutes les scènes où ils se trouvent, permet, et je pourrais dire, favorise ces représentations, qui, sur les théâtres populaires, offrent à la foule qui s'y précipite des tableaux où le vol et l'assassinat sont le texte de drames dont les héros sont des voleurs et des assassins. Léonidas, Marius, César, les grands hommes de Rome et d'Athènes, rarement, admis, souvent exclus de la scène française, laissent une foule avide d'émotions violentes courir aux boulevards admirer Mandrin et Cartouche, et jusqu'à l'ignoble poulaillier [sic] ».
Mandrin [Antier, Arago et Crosnier] mélodrame en 3 actes Porte-Saint-Martin, 03/04/1827	
Richard Darlington [Dumas] drame en 3 actes Porte-Saint-Martin, 10/12/1831.	Jules DE LA ROCHEFOUCAULD, 1 ^{er} mars 1832 [AP (2 ^{ème} série), t. 75, p. 686] « Ne donne-t-on pas aujourd'hui au peuple, pour une image fidèle de la société, une pièce où la vertu est représentée par le bourreau, et le vice par les personnages les plus élevés du gouvernement d'un grand peuple ? Je vous le demande, par quel insatiable besoin d'émotions contre nature est-il reçu depuis quelque temps sur la scène, que le bourreau doive être un personnage honnête, probe, délicat, sensible, tandis que tout homme éminent, député, ministre ou roi, est nécessairement un être vil, sans probité, sans honneur et sans foi ? ».
Lucrece Borgia [Hugo] drame en 3 actes Porte-Saint-Martin, 02/02/1833	Edmond CHARLEMAGNE, 6 mai 1834 [AP (2 ^{ème} série), t. 90, p. 24-25] « Croit-on que tous ces incestes, toutes ces turpitudes mises devant les yeux de la jeunesse, ne soient propres à souiller son imagination ? ».
Chatterton [Vigny] drame en trois actes Théâtre-Français, 12/02/1835	Edmond CHARLEMAGNE, 29 août 1835 ¹⁶⁹ [MU du 30 août 1835, p. 2019] « Encore aujourd'hui, ces jours derniers, n'a-t-on pas entendu, sur le premier théâtre de la capitale et du royaume, faire l'apologie du suicide ? L'apologie du suicide, messieurs ! Dans les temps où nous vivons, et lorsque nous trouvons tous les jours dans les feuilles publiques des exemples si fréquents de cette déplorable manie qui semble devenir une épidémie morale ; lorsque tous les jours, sous le plus léger prétexte, pour quelque échec d'amour-propre, pour un caprice, des insensés tournent contre eux-mêmes une main criminelle, mais même consentent à prêter leur fatal concours à des furieux de leur espèce ! ». Jean-Claude FULCHIRON, 26 mai 1836 [AP (2 ^{ème} série), t. 104, p. 320] « On a vu dans une autre pièce, représenter sur la scène un jeune homme dévoré d'un orgueil féroce de poète, un jeune homme qui se met en révolte contre l'ordre social, qui ne trouve rien de mieux que de maudire cette société, et qui, inutile à la société et à lui-même, finit par s'empoisonner, pour se débarrasser du fardeau de la vie, plutôt que de travailler pour vivre ».
Angelo, tyran de Padoue [Hugo] drame en 4 actes Théâtre-Français, 28/04/1835.	Jean-Claude FULCHIRON, 26 mai 1836 [AP (2 ^{ème} série), t. 104, p. 320] « Ainsi on nous a joué une pièce dans laquelle on voit... Mon Dieu, Messieurs, je demande pardon de me servir de cette épithète, je n'en trouve pas d'autre... On y voit une femme impudique qui triomphe d'une légitime épouse ».

¹⁶⁹ Vigny répond à Charlemagne par une lettre ouverte adressée à Buloz, directeur de la *Revue des Deux Mondes*, et publiée trois jours après la séance, dans le numéro du 1^{er} septembre. Elle est reproduite dans Alfred de Vigny, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard « Pléiade », 1986, p. 1484-1485.

Le thème du vice apparaît souvent indissociable de celui du crime, ce que Charlemagne résume en deux formules lors du débat sur les « lois de septembre » : « Dans quel temps le théâtre a-t-il été livré à de plus honteux excès ? Qu’y voyons-nous tous les jours ? Le vice en théorie et le vice en pratique ; le crime tantôt triomphant, tantôt abattu, mais toujours brillant, environné d’une sorte d’auréole poétique¹⁷⁰ ». Le procès qu’il intente à *Chatterton*, écho des critiques adressées au Werther de Goethe, illustre la valeur performative que les parlementaires prêtent au théâtre : représenter le crime sur scène, c’est déjà le commettre en puissance, en attendant qu’il advienne en acte. En 1834, le même député légitimiste ancrerait ce raisonnement dans l’histoire :

Précisément parce que le théâtre peut être une source vivifiante et féconde d’instruction, par là même il peut devenir une source active et puissante de corruption et de démoralisation. Cette Rome, qui faisait son bonheur des jeux sanglants du cirque, vit aussi sans horreur les proscriptions de ses triumvirs, les crimes de ses Césars, les supplices atroces infligés aux premiers chrétiens. Et ces spectacles dangereux et cruels si goûtés chez nos voisins du Midi, n’ont-ils pas contribué aux horreurs de la guerre de la Péninsule¹⁷¹ ? Nous n’en sommes pas arrivés là ; nous ne sommes pas assez blasés pour que l’image du meurtre ne puisse nous suffire. Mais croit-on que ces empoisonnements, ces assassinats, ornement obligé de nos pièces nouvelles, croit-on que tous ces incestes, toutes ces turpitudes mises devant les yeux de la jeunesse, ne soient propres à souiller son imagination ? (*Nouvelles marques d’approbation*). On ne peut pas sans danger jouer avec l’image du crime. Le péril sera toujours grand, n’y perdit-on que l’horreur salutaire que le vice doit inspirer¹⁷².

La “pédagogie de l’effroi” à l’œuvre dans ce discours franchit encore un seuil dans celui que prononce Emmanuel de Las Cases le 15 juillet 1839. Désormais, le boulevard du Crime ne doit plus seulement son surnom aux homicides en tout genre qu’on met en scène à l’intérieur de ses théâtres¹⁷³, mais bien aux assassinats qu’on y commet à l’extérieur : « Des auteurs remarquables ne craignent pas de venir abuser de leur talent jusqu’à composer ces productions repoussantes, véritable scandale pour le monde politique, et cela c’est parce qu’il faut à tout prix faire venir le public aux théâtres non subventionnés. Ces théâtres deviennent des écoles de vice ; vous avez vu Lacenaire¹⁷⁴

¹⁷⁰ MU du 30 août 1835, p. 2019. Rappelons que Edmond Charlemagne est alors député légitimiste de l’Indre.

¹⁷¹ Le goût de la corrida expliquerait donc partiellement les exactions commises lors de la guerre d’indépendance face à Napoléon entre 1808 et 1814 !

¹⁷² AP (2^{ème} série), t. 89, p. 24-25. Séance du 6 mai 1834.

¹⁷³ Sur les théâtres du boulevard du Temple, voir les références dans la bibliographie.

¹⁷⁴ Pierre François Lacenaire fut guillotiné le 9 janvier 1836 pour un double meurtre commis avec son complice Victor Avril. Il sut construire avec la complicité de la presse le mythe du dandy assassin et voleur que l’on retrouve à l’œuvre dans le film de Marcel Carné, *Les Enfants du paradis*. Cf. Anne-Emmanuelle Demartini, *L’Affaire Lacenaire*, Paris, Aubier, 2001.

encore dégouttant de son sang se récréer au parterre de ces théâtres. D'autres Lacenaires vont y chercher des inspirations. C'est un point de vue, Messieurs, qui mérite toute votre sollicitude¹⁷⁵ ». La frontière entre l'illusion théâtrale et la réalité s'estompe entièrement pour assimiler implicitement le personnage devenu mythique de Robert Macaire¹⁷⁶ à son incarnation non moins célèbre en la personne de Lacenaire. Source d'inspiration macabre, le théâtre devient le lieu où se mûrit le passage à l'acte : le crime est vu avant d'être exécuté. A la surenchère dans la mise en scène de « l'horrible et du terrible¹⁷⁷ » répond ainsi une surenchère des discours parlementaires qui remplissent une fonction de *catharsis* politique. En effet, l'imaginaire des « bas-fonds¹⁷⁸ » exposé à la tribune sert d'exutoire à l'égard d'une criminalité inquiétante : celle-ci peut recevoir une explication rationnelle par la causalité immédiate nouée entre le crime en scène et la scène du crime. Devant le Conseil d'Etat, Jules Janin formule définitivement ce paradigme de la « dramaturgie » : « Les pièces des petits théâtres sont la plupart du temps, pour la forme, aussi bien que pour le fond, des catéchismes d'immoralité et de dévergondage. [...] Je me rappelle avoir été une fois à la Force ; le directeur, en me montrant la prison, me dit : *"Je lis vos feuilletons ; mais je n'en ai pas besoin pour savoir quel genre de pièces on joue ; a-t-on joué un mauvais drame nouveau, je m'en aperçois bien vite au nombre de jeunes détenus qui m'arrivent"*¹⁷⁹ ».

Pourtant, la « criminalisation » de la dramaturgie demeure très ambivalente. Si les théâtres secondaires sont accusés d'empoisonner l'esprit public, ils sont aussi perçus comme un dérivatif nécessaire à la violence endémique, particulièrement pendant les périodes d'agitation révolutionnaire. Le 27 juillet 1830, première journée des « Trois Glorieuses », Etienne Arago débouche place de la Bourse à la tête d'une petite troupe et crie devant le Théâtre des Nouveautés : « Pas de spectacle ! Fermez les théâtres ! On égorge dans les rues de Paris !... ». Dumas, qui recompose la scène, ajoute qu'Arago ayant

¹⁷⁵ AP (2^{ème} série), t. 127, p. 625. Séance du 15 juillet 1839. L'expression est soulignée par l'auteur.

¹⁷⁶ Cf. Noémi Carrique, « Le succès du crime sur scène avec Robert Macaire : modernité théâtrale et protestation sociale au XIX^e siècle », *Criminocorpus [En ligne], Varia*, mis en ligne le 13 décembre 2012. L'auteure prépare une thèse de lettres modernes à l'université de Rouen sous la direction de Florence Naugrette, intitulée « La Scène du crime : héroïsation des criminels dans le théâtre romantique (1830-1848) ».

¹⁷⁷ L'expression est employée par Thiers en 1836. Cf. *infra*.

¹⁷⁸ « Pour l'essentiel, les bas-fonds relèvent d'une "représentation", d'une construction culturelle, née à la croisée de la littérature, de la philanthropie, du désir de réforme et de moralisation porté par les élites, mais aussi d'une soif d'évasion et d'exotisme social, avide d'exploiter le potentiel d'émotions "sensationnelles" dont, aujourd'hui comme hier, ces milieux sont porteurs ». Dominique Kalifa, *Les bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, 2013, p. 17.

¹⁷⁹ *Enquête et documents officiels [...], op. cit.*, p. 66-67. Le passage est cité comme exemplaire par l'ancien censeur Victor Hallays-Dabot dans *Histoire de la censure théâtrale, op. cit.*, p. 331.

fait évacué la salle, aurait lancé à ses hommes : « Aux Variétés, mes amis ; les théâtres fermés, c'est le drapeau noir sur Paris¹⁸⁰ ! ». Apocryphe ou non, la formule résume parfaitement le rôle de thermomètre de l'opinion que jouent les théâtres¹⁸¹. Leur ouverture relève d'un enjeu de sécurité publique que Mauguin formule sans détour le 1^{er} mars 1832 : « Le meilleur auxiliaire de la police, c'est le théâtre ; tout le monde sait que, lorsqu'il y a relâche aux théâtres, il y a un plus grand nombre de délits dans la capitale¹⁸² ». Hugo reprend cette idée en 1848 pour justifier devant l'Assemblée Constituante le secours exceptionnel demandé pour les théâtres de la capitale :

A une époque comme la nôtre, où les esprits se laissent entraîner dans cette espèce de lassitude et de désœuvrement qui suit les révolutions, à toutes les émotions, et quelque fois à toutes les violences de la fièvre politique, les représentations dramatiques sont une distraction souhaitable, et peuvent être une heureuse et puissante diversion. L'expérience a prouvé que, pour le peuple parisien en particulier, il faut le dire à la louange de ce peuple si intelligent, le théâtre est un calmant efficace et souverain. [...] Ce peuple, pareil à tant d'égards au peuple athénien, se tourne toujours volontiers, même dans les jours d'agitation, vers les joies de l'intelligence et de l'esprit. Peu d'attroupements résistent à un théâtre ouvert ; aucun attroupement ne résisterait à un spectacle *gratis* (*Mouvements divers*)¹⁸³.

Distraction = diversion : l'équation théâtrale est encore rappelée en 1861 par le marquis de Boissy qui appuie la pétition de plus de 400 habitants et commerçants du quartier de l'Odéon en faveur de l'ouverture du théâtre pendant l'été. L'ancien pair de France devenu sénateur rappelle que les théâtres subventionnés sont institués dans l'intérêt public, dont la sécurité fait partie intégrante : « J'ai entendu dire, il y a longtemps, quand j'approchais des personnes du Gouvernement, de la police, j'ai entendu dire qu'un grand moyen de police, c'était les théâtres¹⁸⁴ ». Incitation au crime ou facteur de pacification sociale ? Si les effets contradictoires de la dramaturgie sont mis en balance par les parlementaires, les jugements qu'ils portent sur les spectacles qui concurrencent le théâtre comme le café-concert relèvent au contraire de la condamnation sans appel.

1.1.2 Cafés-concerts, cabarets et « bouis-bouis » : le procès de l'obscénité

¹⁸⁰ Alexandre Dumas, *Mes Mémoires, 1830-1833*, t. 2, Paris, Robert Laffont, p. 42 (chapitre CXLV).

¹⁸¹ On se souvient que ceux-ci avaient été fermés à l'annonce du renvoi de Necker. Cf. chapitre 1, I, §2.1.

¹⁸² AP (2^{ème} série), t. 75, p. 696. Il réitère ses propos l'année suivante en affirmant que la question des théâtres est aussi « une question de police car il a été prouvé par l'expérience que quand les théâtres sont fermés, il y a un plus grand nombre de délits à Paris ». AP (2^{ème} série), t. 81, p. 251. Séance du 15 mars 1833. Rambuteau reprend littéralement ses propos (sans citer la source...) dans son rapport sur le budget 1834 lu à la tribune quelques mois plus tard. AP (2^{ème} série), t. p. 453. Séance du 1^{er} juin 1833.

¹⁸³ MU du 18 juillet 1848, p. 1686.

¹⁸⁴ ASCL, 1861, t. 5, p. 235. Séance du 28 juin 1861.

Le nom comme le nombre de cafés-concerts cachent une grande disparité d'établissements, des plus vastes, au luxe tapageur et pouvant contenir 3 000 personnes comme l'Eldorado ouvert en 1858, jusqu'aux plus modestes, souvent qualifiés de « beuglants », qui prennent le relais de certains bals et cafés dans les faubourgs¹⁸⁵. Le décret du 6 janvier 1864 sur la liberté des théâtres ne change pas leur statut : associés aux spectacles de curiosités et de marionnettes, « les cafés dits cafés chantants, cafés-concerts et autres établissements du même genre restent soumis aux règlements présentement en vigueur » (Art. 6), c'est-à-dire soumis à la surveillance de la préfecture de police, qui décide de l'ouverture et de la fermeture des établissements. La concurrence est redoutable pour les théâtres : les cafés-concerts ont l'avantage sur eux du prix des places – « ce sont les théâtres des pauvres¹⁸⁶ » – et de la liberté dont jouit le spectateur – boire, fumer, lire, bavarder, se déplacer sont indissociables du spectacle lui-même puisque ces activités en constituent le cadre, tandis que le code vestimentaire est aboli. En outre, Camille Doucet accorde tacitement le 31 mars 1867 l'autorisation aux directeurs des cafés-concerts de présenter des artistes en costumes de scène, de changer les décors et de faire jouer de véritables œuvres dramatiques en plus des numéros de danses et acrobaties qu'ils exécutaient déjà¹⁸⁷.

Les cafés-concerts, également bien implantés en province, suscitent dès 1863 une pétition que Sauvageon, étudiant de Valence licencié en droit, adresse au Sénat :

Il n'est pas une ville si petite qu'elle soit qui n'ait son casino, sa buvette lyrique. Là, durant quatre heures de la soirée s'entassent des ouvriers dissipant en libations malsaines assaisonnées de couplets plus malsains encor [*sic*] le salaire du travail de la journée. Quelquefois (trop souvent) le père se fait accompagner de sa femme et de ses enfants, et femme et enfants entendent tourner en ridicule les institutions qui sont la base de la société [...]. Dans les campagnes les plus éloignées des grands centres, l'enfant sortant de l'école primaire fredonne les couplets les plus graveleux du répertoire des cafés-concerts, la jeune fille rentrant à l'Atelier apprend à ses camarades de travail les mêmes couplets qu'elle a le mieux retenus¹⁸⁸.

¹⁸⁵ On trouvera un panorama topographique parisien dans François Caradec et Alain Weill, *Le Café Concert, 1848-1914*, Paris, Fayard, 2007, p. 58-93 (Second Empire) et p. 245-274 (Troisième République). Voir également les travaux de Concetta Condemi, Martin Pénet, et Catherine Savev (références précises dans la bibliographie).

¹⁸⁶ C 3176. PV Commission du budget 1881, séance du 24 mai 1880, f. 397. L'expression est employée par Maurice Rouvier qui combat une augmentation du droit des pauvres sur les cafés-concerts (cf. *infra*).

¹⁸⁷ Contrairement à une idée reçue, il n'existe pas dans les archives de « décret Doucet » : l'autorisation verbale relève de la tolérance, révoquant si nécessaire. La SACD, très partagée, obtient la garantie que les droits d'auteurs seront versés. Cf. Catherine Savev, « Le Café-Concert : un théâtre parallèle » dans Jean-Claude Yon (dir.), *Les Spectacles sous le Second Empire*, op. cit., p. 368-370 ; Jean-Claude Yon, « La difficile affirmation de la chanson dans le monde des spectacles sous le Second Empire », *Autour de Vallès, Revue de lectures et d'études vallésiennes*, n°44, 2014, p. 57-69.

¹⁸⁸ CC 481⁶. Voir la pétition et le rapport dans notre annexe n°47.

Le thème de la démoralisation engendrée par le café-concert devient le refrain favori des débuts de la III^e République, soit parce qu'il s'inscrit dans l'esprit de « l'ordre moral », soit parce qu'il permet aux républicains de régler son compte politique à l'Empire défunt. Ainsi, le comte d'Osmoy, voulant repousser la municipalisation intégrale des subventions théâtrales proposée le 20 mars 1872 par deux députés monarchistes, Raudot et Jaubert, procède selon un raisonnement par l'absurde et promet la perte définitive du bon goût : « Eh bien alors, savez-vous ce qu'il arrivera ? Il arrivera que le grand art cèdera la place à des turpitudes, à des insanités (*Très bien ! très bien !*), et que, sans le vouloir, vous aurez préparé le triomphe de cette chose sans nom qui s'appelle le café-concert, *ce produit d'un régime qui a élevé l'abrutissement des masses à la hauteur d'une institution (Très bien ! très bien ! – Rires approbatifs à gauche)*¹⁸⁹ ». Quelques mois plus tard, le ministre Jules Simon reprend à son compte l'idée d'un divertissement dont le nom résume les tares : « Je trouve ici l'occasion de parler à l'Assemblée d'une véritable plaie que je m'attache dans ce moment-ci à détruire. Je la nomme par son nom vulgaire, qui ne représente qu'une chose vulgaire, triviale et honteuse : ce sont les cafés-concerts tels qu'ils existent... (*Vives et nombreuses marques d'approbation*). A l'heure où je parle, il n'y en a pas moins de 185 ouverts à Paris¹⁹⁰ ». L'année suivante, Arfeuillères rapporte une pétition d'un habitant d'Agen, Ducos-Duhauron, dont il résume ainsi les griefs :

On ne saurait voir avec indifférence se généraliser cette institution *sui generis* qui, suivant l'accusation portée contre elle par le pétitionnaire, serait « *une des formes sous lesquelles, dans ces dernières années, l'excitation publique de la jeunesse à la débauche s'est produite avec le plus d'effronterie et d'impunité* ». Prendre sa consommation dans un café en écoutant des chansons, c'est là une distraction qui n'a rien en soi d'illégitime et dont s'accommode fort le tempérament français. Le mal signalé est dans le choix des sujets mis en musique : sujets souvent graveleux, quelquefois obscènes ; dans le jeu indécent des chanteurs, dans les licences de la scène, dont les provocations à bout portant s'augmentent de l'excitation des boissons et du tabac, et de la composition de la salle où se mêlent, pressés et confondus, les sexes et les âges ; à ce point que le café-concert en arriverait à ressembler, pour employer l'expression énergique du pétitionnaire, au vestibule ou à la succursale des plus mauvais lieux¹⁹¹.

Le point d'orgue de cette critique est atteint avec le discours que tient Julien Goujon en 1895, qui le fait renouer avec ce que nous avons appelé « la pédagogie de l'effroi » au

¹⁸⁹ JO du 21 mars 1872, p. 2000. Souligné par nous. Le comte d'Osmoy avait eu une liaison de quatre ans avec la chanteuse Thérèse avant que celle-ci ne devienne « la Patti de la choppe »... cf. Jules et Edmond Goncourt, *Journal*, t. 1, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1989, p. 1135 (note du 29 janvier 1865).

¹⁹⁰ JO du 11 décembre 1872, p. 7688. Sur le nombre de cafés-concerts, cf. chapitre 3, I, §2.2.

¹⁹¹ JO du 9 novembre 1873, p. 6800. Voir notre annexe n°50. La pétition, renvoyée au ministre, n'est pas conservée. L'assimilation du café-concert à la maison de tolérance relève du lieu commun pour ses détracteurs.

temps de la dramaturgie triomphante : « Il faut bien reconnaître aujourd'hui que le goût, dont on parlait avec tant d'éloquence, est très compromis par la création dans nos départements d'innombrables cafés-concerts où le goût public se pervertit et qui servent d'écoles et de réceptacles à ceux qui fournissent à la criminalité ses plus sûres recrues (*Très bien ! très bien ! sur divers bancs*)¹⁹² ».

Le tournant du siècle voit les cabarets accusés à leur tour de tous les maux. Depuis le fameux *Chat noir* ouvert par Rodolphe Salis en 1881 boulevard Rochechouart, ce type d'établissement s'est multiplié, provoquant en retour la dégradation de ce qui constituait initialement « une sorte de version littéraire et artistique du "caf'conc"¹⁹³ ». Le sénateur Bérenger dénonce en 1897 « cette multitude d'établissements, cabarets, bouibouis, comme on dit dans le langage du jour¹⁹⁴, qui pullulent dans tout Paris, et se comptent aujourd'hui par milliers » et s'indigne des doléances de certains directeurs de théâtre qui voudraient rivaliser avec les cabaretiers de Montmartre dans un processus de surenchère *immorale*¹⁹⁵. Le « Père la Pudeur » n'a pas le monopole de l'indignation parlementaire puisque le lendemain, Joseph Fabre abonde dans son sens : « Oui, bouibouis ! Je crois que ce néologisme est excellent pour désigner ces cabarets artistiques ou érotiques où il est aujourd'hui de mode, comme l'indiquait tout à l'heure M. Ranc, que la haute bourgeoisie aille s'amuser ou s'ennuyer, lieux "select" qui sont quelquefois de mauvais lieux où, bien loin de faire de l'art, on a l'unique souci de faire de l'argent au moyen de fantaisies pornographiques qui n'ont rien de commun avec les belles gaillardises de nos pères (*Très bien !*)¹⁹⁶ ». A l'image de ce discours, la responsabilité du public dans la dégradation du goût est souvent pointée du doigt. Le spectateur est-il victime ou consentant ?

¹⁹² JO du 15 février 1895, p. 349. Il s'agit de sa première intervention à la tribune sur les subventions.

¹⁹³ Cf. Jean-Claude Yon, *Une Histoire du théâtre [...]*, op. cit., p. 126-128. La note du préfet de police (11 mars 1897) citée par l'auteur constitue la source d'information du ministre des Beaux-Arts Alfred Rambaud pour répondre le 9 avril suivant à l'interpellation du sénateur Bérenger. Sur *Le Chat noir*, voir Pierre Labracherie, *La Vie quotidienne de la bohème littéraire au XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1967, p. 161-168.

¹⁹⁴ L'origine du mot bouibouis est incertaine. On le rapproche parfois du bressan *boui*, « local des oies et des canards ». Le terme est employé par Haussmann dans ses *Mémoires* en 1891, par Vacquerie devant la commission d'enquête sur la censure en 1891 et par Isambert lors du débat qui s'ensuit le 18 janvier 1892.

¹⁹⁵ « Les directeurs de théâtres voient, paraît-il, baisser leurs recettes. Vous pensez peut-être qu'ils attribuent ce fléchissement aux pièces immondes qu'ils jouent ? Pas du tout. C'est le contraire. Les pièces qu'ils donnent ne sont pas, à leur avis, suffisamment épicées. C'est ce qui éloigne le public qui leur préfère la licence de la Butte. Et ils sont allés en délégation, si je ne me trompe, trouver M. le Ministre des Beaux-Arts (*M. le Ministre des Beaux-Arts fait un signe de dénégation*) ou peut-être M. le préfet de police pour lui exposer leurs doléances ». JO du 9 avril 1897, p. 790.

¹⁹⁶ JO du 9 avril 1897, p. 804. Ranc avait déclaré que le public concerné était celui qui « peut payer sa place 5 ou 10 francs » et avait ajouté : « C'est la mode seule qui fait vivre ces établissements, où le snobisme, si vous aimez mieux ».

1.2 Le public : victime, complice ou coupable ?

Cette question, qui traverse bien des discours parlementaires, est particulièrement complexe compte-tenu des multiples critères qu'il faut prendre en compte, à commencer par le critère « psychologique » : un public n'est pas un simple agglomérat d'individus particuliers mais une foule censée faire triompher une morale plus sévère : des propos lestes tolérés en privé ne le seraient plus prononcés sur une scène¹⁹⁷. Le critère sociologique, recoupant l'origine sociale et l'éducation du spectateur, implique une grande hétérogénéité, en particulier sous les monarchies censitaires où un public « aristocratique » n'hésite pas à venir à « s'encailler » le temps d'une soirée dans les théâtres du boulevard du Crime. Le député Charlemagne a tendance au contraire à rendre homogène le public des théâtres secondaires pour montrer qu'il est victime de l'impéritie des pouvoirs publics : « Je ne puis m'empêcher d'accuser le gouvernement de négligence. En le voyant rester dans l'inaction et en présence de la licence effrénée qui déborde aujourd'hui sur nos théâtres... (*Marques d'approbation*), on se demande comment il est possible qu'il *abandonne* ainsi les masses populaires, les masses dépourvues d'instruction, à cette source tous les jours renaissante de corruption et d'immoralité¹⁹⁸ ». Le débat n'est pas moins complexe avec les cafés-concerts ou les cabarets, du fait de la diversité des établissements. Si Rouvier considère les cafés-concerts comme « les théâtres des pauvres » en 1880, Laguerre, qui veut démontrer que la censure du public est « au-dessus » des directeurs de théâtres, en donne un profil plus varié en 1887 : « Oui, ce public particulier, et ici nous parlons plus spécialement du public des faubourgs parisiens, du public des petits employés, des petits commerçants, des ouvriers, pour lesquels le théâtre est souvent le café-concert, ce public n'a pas le goût excessif que vous semblez croire pour l'obscénité, et plusieurs fois des protestations s'y sont fait [*sic*] entendre, contre certains passages risqués, autorisés par la censure¹⁹⁹ ». Dix ans plus tard, Jaurès formule une toute autre conception du public qui fréquente les cafés-concerts lorsqu'il interrompt Goussot : « Toutes les familles de bourgeois y vont ! (*On rit*)²⁰⁰ ». Quant aux « bouibouis », ils « corrompent » les seules classes populaires selon Bérenger : « Veuillez vous rappeler que c'est la chanson qui

¹⁹⁷ Nous ne rappelons que pour mémoire ce point qui a été développé dans le chapitre 4, II, §1.3.

¹⁹⁸ *AP* (2^{ème} série), t. 89, p. 24. Séance du 6 mai 1834. Souligné par nous.

¹⁹⁹ *JO* du 29 janvier 1887, p. 202.

²⁰⁰ *JO* du 2 décembre 1897, p. 2683. Henry Fouquier avait également lancé une interruption lors du grand débat sur la censure de 1892 pour faire une remarque similaire : « Ce sont les bourgeois du quartier qui constituent ce public ». *JO* du 19 janvier 1892, p. 37.

règne là ; la chanson, c'est-à-dire l'instrument le plus terrible de corruption ; la chanson qui se chante non plus devant des gens de bonne éducation et chez lesquels il y a espoir que les principes puisés dans la jeunesse soient un contrepoison suffisant à ce qu'ils entendent, mais devant le peuple qui y accourt en foule et que rien ne défend devant sa suggestion²⁰¹ ». Pourtant, l'objection de Ranc et Fabre sur les spectateurs aisés qui fréquentent les cabarets de Montmartre pour « s'amuser ou s'ennuyer » est révélatrice d'un sentiment de malaise à l'égard d'une « élite décadente » que stigmatise le sénateur Déandris en 1901 : « Le mauvais exemple part d'en haut, et ce n'est pas seulement sur les productions des cafés-concerts qu'auraient à s'exercer les ciseaux [...]. Ce sont les mœurs qu'il faudrait modifier et purifier, non point seulement les mœurs du public populaire, mais surtout celles du public bourgeois et mondain qui fait la clientèle de certains théâtres²⁰² ». Jules Guesde l'avait formulé de façon plus lapidaire en 1897 : « Aux bourgeois de la décadence, il faut un théâtre de la décadence²⁰³ ! ».

L'interruption du député socialiste avait été lancée après le long débat sur la censure. Celle-ci constitue avec le droit de siffler au théâtre le cadre juridique des représentations, troisième critère à prendre en compte pour analyser la question de la responsabilité du public dans la dégradation du goût. Hugo est le premier parlementaire qui affirme explicitement que la censure le désresponsabilise : « La censure, en retirant au public sa juridiction naturelle au théâtre, lui retire en même temps le sentiment de son autorité et sa responsabilité ; du moment où il cesse d'être juge, il devient complice²⁰⁴ ». Edouard Charton a un avis beaucoup plus sévère lorsqu'il prend la parole sur le projet de loi rétablissant la censure préventive présenté à l'Assemblée Nationale le 24 juin 1874 : « L'étude des faits démontre que toutes les pièces de théâtre traversent le bureau de la censure, et, après y avoir subi quelques égratignures, s'en vont devant leur véritable juge, le public, qui est en définitive le grand coupable, s'il encourage de ses applaudissements des œuvres corruptrices²⁰⁵ ». Le ministre Alfred Rambaud répond à Bérenger en 1897 en retournant l'argument rebattu du père de famille qui se rend au

²⁰¹ JO du 9 avril 1897, p. 790. Il conclut plus loin sur la chanson par une nouvelle formule-slogan : « Il n'est pas, je le répète, de pire agent de démoralisation ».

²⁰² JOdoc SE, Annexe n°473, p. 951. Rapport sur le budget des Beaux-Arts 1901.

²⁰³ JO du 3 décembre 1897, p. 2690.

²⁰⁴ MU du 4 avril 1849, p. 1230.

²⁰⁵ JO du 25 juin 1874, p. 4317. Il est plus nuancé dans la suite de son propos : « En réalité, sous le régime de la censure, il se fait dans l'opinion publique une espèce de confusion entre la moralité et l'immoralité théâtrale, et la moralité ou l'immoralité ministérielle. Sous ce rapport, je doute beaucoup que l'Empire ait eu à se féliciter du système préventif ainsi exercé ».

théâtre avec sa femme et sa fille et dont la pudeur serait surprise : « Je crois que ce père de famille est tout à fait de fantaisie (*Protestations*). [...] Mais messieurs, il n'est pas possible de n'être point averti de ce qui se joue dans tel ou tel théâtre ; on sait toujours si l'on peut y conduire sa famille (*Dénégations*)²⁰⁶ ». Dès lors, dans quelle mesure l'estampille officielle du gouvernement exerce-t-elle vraiment un effet « anesthésiant » sur la vigilance morale du public ? Cette question est indissociable de celle du droit de siffler au théâtre, considéré depuis Boileau comme « un droit qu'à la porte on achète en entrant²⁰⁷ ». Mal vu des autorités mais toléré par la jurisprudence tant qu'il n'excède pas une juste mesure, le droit de siffler est un contrepouvoir, qui doit lui-même composer avec l'influence de la claque. En 1836, Dupin descend du « perchoir » pour venir se lamenter à la tribune que le public ne sait plus « siffler à propos » :

Quant au public, il a aussi une grande mission à remplir. Il est quelquefois formé par le théâtre et par les auteurs, le plus souvent c'est lui qui devrait les former. Le public ne sait ni siffler, ni applaudir, j'entends applaudir ou siffler à propos (*C'est vrai !*).

Ainsi, quand il y a un engouement pour un auteur, la salle est envahie par des hommes qui se sont engagés d'avance à l'applaudir, et qui se porteraient presque à des voies de fait contre un sifflet impartial qui se déclarerait pour venger le bon goût outragé.

VOIX NOMBREUSES. C'est vrai !

M. DUPIN aîné. Il n'y a plus de discernement ni de liberté dans les jugements. C'est quand le public siffle impitoyablement ce qui est mauvais qu'on ne lui donne pas de mauvais, quand il applaudit ce qui est bon qu'on lui donne du bon. Mais les rôles semblent complètement intervertis ; ne sont-ils pas insensés les pères et mères qui, au spectacle avec leurs filles, sont les premiers, au lieu de protester par leurs sifflets contre l'immoralité, à l'encourager par leurs applaudissements ?

Si les pièces immorales sont celles qui attirent le plus la foule, il ne faut plus seulement faire la querelle aux acteurs et aux auteurs, mais il faut en accuser le public, qui se rend ainsi complice de l'immoralité du théâtre (*Sensation*)²⁰⁸.

Il est remarquable que Dupin insiste sur l'influence de la claque mais ne dise mot de la censure quant à l'effet de légitimation que lui donnerait le visa de la commission d'examen sur le comportement des spectateurs. En 1903, Bérenger considère au

²⁰⁶ *JO* du 10 avril 1897, p. 801. Louis Hémon avait appliqué le même raisonnement à l'égard du spectateur de café-concert : « Quand on va au café-concert, je ne veux pas dire qu'on entre délibérément dans un mauvais lieu, mais enfin je puis bien dire qu'on apporte là une vertu préparée à subir à quelques outrages (*Sourires*). Le café-concert livre au spectateur la marchandise qu'il était venu chercher. C'est tant mieux, ou c'est tant pis pour lui » (*JO* du 19 janvier 1892, p. 37).

²⁰⁷ Le vers de Boileau est très souvent rappelé au XIX^e siècle, dans la presse, la littérature physiologique, ou les procès. Voir la mise au point de Jean-Claude Yon, « Du droit de siffler au théâtre en France au XIX^e siècle » dans Mathias Bernard, Philippe Bourdin et Jean-Claude Caron (dir.), *La Voix et le Geste [...]op. cit., . Une approche culturelle de la violence socio-politique*, Clermont-Ferrand, Publications de l'université Blaise-Pascal, 2005, p. 321-337. Pour la Restauration, Cf. Sylvain Nicolle, *op. cit.*, p. 230-233.

²⁰⁸ *AP* (2^{ème} série), t. 104, p. 325. Séance du 26 mai 1836.

contraire que ce facteur est un obstacle rédhibitoire aux protestations bruyantes du public : « Si ces protestations n'éclatent pas au théâtre même, c'est que son droit de siffler a, en réalité, été supprimé précisément par le fait de l'institution de la censure administrative²⁰⁹ ». Bien que l'assertion relève d'une contre-vérité évidente que l'interminable liste des représentations houleuses au XIX^e siècle vient démentir²¹⁰, le sénateur n'en menace pas moins de faire appel à la Société contre la licence des rues qu'il préside pour provoquer du tapage à l'intérieur de la salle : « Si ces observations ne devaient pas être écoutées, elle se demanderait si elle ne doit pas prêter l'oreille à d'aussi légitimes incitations et si elle n'est pas en droit, comme on le lui demande, d'organiser une ligue du sifflet (*Exclamations en sens divers*), qui saurait, en présence des pires excès, se transporter dans les théâtres et se faire justice à elle-même, si le Gouvernement n'était pas en état d'assurer le respect de la morale et de la décence publique (*Approbaton sur un certain nombre de bancs*)²¹¹ ». Chaumié n'a guère de mal à montrer que l'argument est inconséquent – le tapage serait autant de publicité pour les directeurs concernés²¹² – et pense au contraire qu'« une ligue qui se manifesterait sous la forme de l'abstention et qui laisserait les caissiers des guichets inoccupés, atteindrait plus utilement le but que nous nous proposons tous (*Très bien ! très bien ! à gauche*)²¹³ ». Le ministre retrouvait la voie tracée par Pierre Sainte-Beuve en 1850, qui s'appuyait sur un vers célèbre d'Horace pour responsabiliser le public : « Je persiste à dire, avec un grand poète romain, que les lois ne sont rien sans les mœurs : *quid leges sine moribus vanae proficiunt* ? Ce n'est donc pas à la police, ce n'est pas à la censure, ce n'est pas au ministère de l'Intérieur qu'il faut demander l'honnêteté, la délicatesse, la sévérité des mœurs, c'est à vous-mêmes (*Mouvements en sens divers*). [...] Protestez par votre absence ou par votre retraite²¹⁴ ». Cette solution, aussi radicale qu'utopique, ne pouvait amoindrir le goût pour le théâtre. En 1835, Lamartine avait déclaré « Ne fermons pas les

²⁰⁹ JO du 27 mars 1903, p. 616. Il poursuit : « Comment voulez-vous que ce droit, que, suivant un vers connu, à la porte on achète en entrant, puisse exister alors que la pièce a l'estampille officielle et qu'on ne peut manifester sa désapprobation sans se mettre en contradiction avec une appréciation officielle donnée par l'administration supérieure du pays ? ».

²¹⁰ Si une liste de grandes « batailles théâtrales » peut être établie (Jean-Claude Yon en rappelle les principales dans son article), il est en revanche impossible de dénombrer les pièces qui provoquent des sifflets et disparaissent de l'affiche sans que le scandale soit retentissant, précisément parce qu'elles sont innombrables !

²¹¹ JO du 27 mars 1903, p. 616.

²¹² En 1892, Hémon avait choisi d'insister davantage sur les risques de « dérapage » en matière de sécurité publique : « Des bagarres, des rixes, des cabales, un tumulte qui risquera de se prolonger du théâtre dans la rue, voilà ce que c'est que la justice du public en action » (JO du 6 mars 1892, p. 173).

²¹³ JO du 27 mars 1903, p. 617.

²¹⁴ MU du 31 juillet 1850, p. 2630. La formule d'Horace est tirée des *Odes* (Livre III, Ode XXIV : « De l'avarice »).

yeux : les contagions morales sont aussi évidentes que les contagions physiques ; il sort tous les soirs du vice, du délire, du crime de vos théâtres : il faut y porter remède²¹⁵ ». La métaphore médicale, véritable *topos* de la décadence théâtrale, aboutit à proposer deux antidotes, outre la censure, pour parer à « l’empoisonnement » des spectateurs et « assainir » l’esprit public.

1.3 Les antidotes face au goût empoisonné

1.3.1 L’antidote financier : subventionner les théâtres secondaires

L’obsession à l’égard de l’influence sur l’opinion exercée par les théâtres secondaires amène certains parlementaires à renverser la logique de la subvention pour les soutenir, en plus ou à la place des grands théâtres. L’idée est suggérée – de façon inédite ? – dans l’article de *La Presse* consacré à la « dramaturgie » le 30 juin 1837²¹⁶ :

Nous nous occuperions des petits théâtres, parce que c’est là que va le peuple. Les petits théâtres remplacent pour le peuple le collège, le journal et le livre ; c’est là qu’il se forme une opinion en morale, en religion, en politique ; c’est là qu’il devient ce qu’il est. Les petits théâtres, bien dirigés, c’est-à-dire aidés convenablement, noblement, feraient autant de bien qu’ils font de mal aujourd’hui. Si les petits théâtres recevaient un secours fixe et suffisant, il y a mille occasions où ils ne courraient pas, comme ils font, après le scandale dont ils ont besoin pour forcer les recettes.

Liadières a-t-il lu l’article ? L’année suivante, il reprend l’idée à son compte²¹⁷. Puisque « le théâtre est comptable envers la société de l’immoralité précoce qu’étalent, chaque jour, quelques malheureux sur les bancs de la cour d’assises », il faut transformer « cette arme si dangereuse et si funeste » de façon à en faire « une arme tutélaire et civilisatrice ». Pour y parvenir, Liadières compte sur la somme de 300 000 francs qu’il propose d’économiser sur les théâtres lyriques : « Emprisons-nous des petits théâtres, des théâtres du peuple (*Murmures*), emprisons-nous-en par la subvention. Peut-être aurait-il fallu commencer par là. Il est plus important, en effet, de moraliser les pauvres que d’ajouter aux plaisirs des riches ; mais enfin, il n’est jamais trop tard pour bien faire ». Toutefois, il reconnaît plus loin que la mesure ne serait praticable qu’à la condition de ne renouveler que partiellement les privilèges des petits théâtres à leur expiration, prétexte pour introduire la lecture d’une lettre d’Andrieux qui réclamait un retour strict aux décrets de 1806-1807²¹⁸. De son côté, Auguis affirme en 1839 qu’ils

²¹⁵ *MU* du 30 août 1835, p. 2019.

²¹⁶ Cf. introduction.

²¹⁷ *AP* (2^{ème} série), t. 120, p. 483-484. Séance du 29 mai 1838.

²¹⁸ Sur cette lettre, voir notre annexe n°5.

[les petits théâtres] sont subventionnés par les mauvaises passions²¹⁹ » et reprend la proposition de Liadières après l'avoir rejetée l'année précédente. L'idée, qui semblait si saugrenue aux parlementaires, fait donc son chemin. Elle est suggérée en 1843 dans le rapport de la commission du budget comme une solution pour obtenir que la Ville de Paris participe aux subventions théâtrales : « Sans doute, nous ne méconnaissons pas qu'elle ne fasse de grands et beaux travaux, qu'elle n'ait de grandes charges, et qu'elle n'utilise avec intelligence ses revenus si remarquablement accrus depuis 25 ans, mais ne pourrait-elle pas en détacher quelques portions pour des théâtres secondaires ; cela n'aurait-il pas aussi son utilité ? Nous appelons sur ce point l'attention de ses magistrats et du conseil qui préside à la répartition des fonds de son budget²²⁰ ».

Un théâtre secondaire semble susciter une sollicitude plus particulière : le Cirque-Olympique. La reconstitution des exploits militaires qui lui est propre en fait une vitrine du pouvoir dont les régimes successifs, de l'Empire à la monarchie de Juillet, ont bien compris tout l'intérêt patriotique qu'ils pouvaient en retirer. Etabli boulevard du Temple depuis 1827, le Cirque-Olympique doit fermer ses portes en mai 1847, son propriétaire-gérant Jules Gallois ayant cédé l'exploitation de la salle à la société constituée par Adam et Mirecour pour y installer le Troisième Théâtre-Lyrique²²¹. Le 28 juin suivant, le député Charles d'Aragon²²² critique cette décision :

Il y avait à Paris un seul théâtre pour le peuple, où il reçût de bons exemples et de nobles enseignements, où on exaltait ses sentiments patriotiques en mettant avec éclat sous ses yeux les grandes actions de nos pères : ce théâtre a été détruit. Pour ma part, je le regrette profondément. Je ne demande pas mieux que de subventionner l'Opéra, mais je déplore que, quand on fait autant pour soutenir un établissement destiné surtout aux plaisirs du riche, on laisse, en même temps, succomber la seule entreprise théâtrale vraiment populaire, et que, pour ma part, j'aurais voulu qu'on maintînt avant toutes les autres. Le peuple a aussi besoin de délassements. C'est à nous à faire qu'il en trouve à bon marché, qui ne le démoralisent pas, qui l'instruisent et l'améliorent au contraire. Une subvention donnée dans un pareil but serait excellente, ce sont des subventions de cette sorte que je m'expliquerais surtout²²³.

Devant le Conseil d'Etat, Jules Janin s'inscrit dans la lignée de ce discours quand il déclare que le théâtre populaire n'est possible que sous la forme du Cirque-Olympique, ajoutant qu'« on a fait une faute » lorsqu'on l'a supprimé. Il s'en distingue néanmoins

²¹⁹ AP (2^{ème} série), t. 127, p. 628. Séance du 15 juillet 1839

²²⁰ PVCD, t. , p. 89-90. Rapport du 29 mai 1843.

²²¹ Cf. Chapitre 8, II, §1.1.

²²² Charles de Bancalis de Maurel d'Aragon (1812-1848) fut député du Tarn de 1846 à 1848. Fidèle orléaniste, il fut quelque temps secrétaire de Thiers et suivit sa ligne politique.

²²³ MU du 29 juin 1847, p. 1785.

puisqu'il « conseille » au Gouvernement « non pas de le subventionner, mais de le prendre et de l'administrer²²⁴ ». Trois jours plus tard, Victor Hugo défend la nécessité de disposer, à côté des théâtres subventionnés par l'Etat, de théâtres municipaux conçus comme « des espèces de dérivatifs qui neutraliseront les bouillonnements populaires » grâce à des « pièces élémentaires, surtout tirées de notre histoire nationale ». Il ajoute : « Vous avez vu une grande partie de cette pensée réalisée par le Cirque ; on a eu tort de le laisser fermer²²⁵ ». L'idée de le subventionner est reprise à l'Assemblée législative alors que le Cirque-Olympique, désormais confié à Horace Meyer, a repris ses représentations. Abbaticchi propose de lui allouer 50 000 francs, avant de réunir son amendement au cours de la discussion à celui de Sautayra qui voudrait accorder 100 000 francs à deux théâtres populaires parce qu'« on ne fait rien » pour eux, tandis que la commission propose de rétablir la subvention du Théâtre-Italien²²⁶. La réunion des deux amendements montre bien que le patriotisme du Cirque Olympique transcende les clivages politiques puisque le premier est l'œuvre d'un bonapartiste fervent tandis que le second est défendu par un républicain modéré.

A l'ère de la liberté théâtrale, il n'y a guère que Michou pour reprendre le paradoxe formulé par Auguis en 1839, consistant à s'opposer à la subvention des grands théâtres mais à préconiser celle des petits. Répondant aux critiques et aux interruptions, le « paysan du Danube » prend la défense de Bobino et de Guignol et s'indigne que l'on puisse trouver saugrenu l'idée de subventionner les petits théâtres « parce qu'ils sont fréquentés par le plus grand nombre » : « Je vous assure que j'étais bien loin de m'attendre à voir une idée aussi simple accueillie par des murmures²²⁷ ! ». De façon générale, cette proposition s'inscrit à rebours de l'antidote législatif considéré comme le plus efficace pour lutter contre « les bas-fonds de la littérature²²⁸ ».

1.3.2 L'antidote juridique : réduire le nombre des « établissements parasites »

Les pouvoirs publics ont toujours disposé de trois types de mesures pour enrayer le succès des théâtres secondaires sous les monarchies censitaires et des cafés-concerts à partir du Second Empire. La première consiste à agir sur la fiscalité qui régit ces

²²⁴ *Enquête et documents officiels [...], op. cit.*, p. 76. Séance du 24 septembre 1849.

²²⁵ *Ibidem*, p. 121. Séance du 27 septembre 1849.

²²⁶ *MU* du 16 avril 1850, p. 1226 et 1228. C'est alors qu'intervient Barre pour renvoyer dos-à-dos ces deux propositions en leur opposant la situation misérable des campagnes (Cf. Chapitre 6, I, §1).

²²⁷ *JO* du 20 juin 1889, p. 1466.

²²⁸ Rappelons que l'expression est employée à la tribune par le ministre Berthelot le 28 janvier 1887.

établissements : en leur imposant un taux de prélèvement élevé, voire confiscatoire, on espérait décourager les entrepreneurs ou les pousser à la faillite. Dès août 1814, le baron de la Ferté, qui rêve d'une suppression totale des théâtres secondaires, prépare une ordonnance pour faire passer de 5 à 10% le taux de la redevance qu'ils doivent à l'Opéra²²⁹. Le projet ne sortit jamais des cartons de la Maison du Roi, mais la même stratégie est reprise à l'égard des cafés-concerts. Elle est d'abord due à l'initiative de deux pétitionnaires. En juillet 1871, le parisien Langlois propose de concilier les intérêts du Trésor et de la morale publique en frappant d'une « forte taxe » les bals publics et les cafés-concerts²³⁰. En janvier 1872, le marseillais Nicolas soumet une série de nouveaux impôts à établir dont deux concernent les spectacles : « 10% sur les recettes brutes de tous les théâtres dont le prix des places pourrait être augmenté d'autant, et 5% sur les recettes des cafés-concerts²³¹ ». Sa pétition ayant été également renvoyée à la commission du budget, il n'est pas impossible que le comte d'Osmoy s'en inspire pour conclure son discours du 20 mars 1872 : « Voulez-vous me permettre de vous demander de faire une chose tout à la fois juste et morale : c'est de frapper d'un impôt les cafés-concerts. Juste : parce que les cafés-concerts ne payent que très peu de droits d'auteurs et très peu de droits des pauvres. Morale : parce que, avec cet impôt qui frappera sur des hontes, vous ferez vivre la maison de Molière et la maison de Mozart²³² ». Le droit des pauvres étant prélevé sur les cafés-concerts par un système d'abonnement, Jules Ferry demande en 1880 à la commission du budget « si on ne pourrait pas les faire rentrer dans la règle » en augmentant le taux de prélèvement. La mesure est immédiatement contestée par Rouvier parce que « les cafés-concerts sont les théâtres des pauvres » et que la mesure serait inconséquente : « Je crois, pour ma part, qu'il ne serait pas regrettable de voir les cafés-concerts jouer de la musique. Cela vaudrait mieux que les exercices d'acrobates qui se représentent sur la plupart d'entre eux ». Bardoux appuie au contraire la démarche du ministre des Beaux-Arts : « Ce ne serait pas restreindre leur liberté que d'attirer l'attention de la préfecture de police sur la nature souvent immorale

²²⁹ Cf. chapitre 1, III, §1.1.

²³⁰ C 4214. Pétition n°1649 enregistrée le 5 juillet 1871. L'auteur n'est pas disert sur sa proposition parce qu'il veut épargner aux députés « une dissertation oiseuse, convaincu que [sa] pensée sera comprise ».

²³¹ C 4223. Pétition n°3247 enregistrée le 22 janvier 1872. Les deux autres impôts associés à sa pétition portent sur les pianos et les maisons de tolérance. L'auteur, qui signe « ex-colonel mobilisé », rappelle qu'il a été « assez heureux, en qualité de général en chef des gardes nationales, de renverser la commune révolutionnaire installée par Cluseret ». Par conséquent, il « attend vainement un emploi de percepteur qui [lui] a été promis formellement » et affirme en bon Marseillais : « Toute la ville sait ce que j'ai fait pour elle ». Ses précédents projets d'impôts devaient produire une somme de 365 millions...

²³² JO du 21 mars 1872, p. 2000. Sur la « politisation » du café-concert, cf. *supra*, §1.1.2.

de certains spectacles. Sans avoir la prétention que la République doive moraliser les masses, il y a un degré d'honnêteté qu'il faut faire respecter ». Brisson, qui préside la commission, clôt le débat en rappelant qu'il ne relève pas des prérogatives parlementaires mais administratives : « La question de la fermeture ou de la réglementation des cafés-concerts n'est pas de notre compétence. Le ministre peut prendre sous sa responsabilité les différentes mesures qu'il juge nécessaires²³³ ».

La législation imposée aux cafés-concerts permet en effet de prendre des mesures de police contraignantes pour entraver leur développement. Parmi ces mesures, certaines sont suggérées par des pétitionnaires. En 1863, Sauvageon voulait interdire l'entrée des cafés-concerts « à toute personne mineure, même accompagnée de ses parents ». Le rapporteur conclut sans surprise que cette disposition « paraît assez difficile » à mettre en œuvre : « Comment se mettre à la place du père et de la mère, et renvoyer le fils, en laissant le passage libre pour les parents²³⁴ ? ». En 1872, Ducos-Duhauron, « honnête magistrat » qui explique que « les familiarités licencieuses » du café-concert sont aggravées parce que « la femme qui se donne en spectacle n'est pas même séparée du public par cette séparation qui, dans les théâtres, s'appelle la rampe », propose un article de loi dirigé spécifiquement contre les artistes féminines : « Sont interdites les représentations scéniques et séances de chant données par tout individu du sexe féminin, dans les cafés ou établissements publics de consommation, ainsi que dans les dépendances desdits cafés et établissements ». Si la mesure est qualifiée d'« excessive » par d'Arfeuillères, la suite du rapport n'en constitue pas moins une diatribe contre la menace d'une « dévirilisation » de la Nation qui annonce les discours de Bérenger au Sénat²³⁵. Au même moment, Jules Simon avait annoncé à la tribune un nouveau règlement « très sévère » que les entrepreneurs de cafés-concerts voulaient déférer aux tribunaux²³⁶. Le ministre leur conseille, « dans leur intérêt, de reculer avant d'engager l'affaire » et montre autant de détermination que de véhémence : « Je ne puis les fermer puisque la loi s'y oppose, mais je rendrai cette exploitation aussi difficile qu'il sera en moi de le faire, étant d'avis que ce genre de récréation, qui consiste à exhiber

²³³ C 3176. Séance du 24 mai 1880, f. 396-397.

²³⁴ Voir notre annexe n°47.

²³⁵ Voir notre annexe n°50. Comment ne pas rapprocher ce rapport de l'interpellation du 8 mars 1897 où Bérenger pleurniche : « Plus d'esprit de sacrifice, plus d'endurance aux épreuves ! Corps avachis, cœurs avilis !... Pauvre pays ! S'il devait un jour revoir des épreuves pour lesquelles il aurait besoin de la virilité de ses enfants !... » JO du 9 avril 1897, p. 791.

²³⁶ JO du 11 décembre 1872, p. 7688. Nous n'en avons pas retrouvé la trace dans les archives, et Jules Simon ne donne aucune indication sur son contenu. Même référence pour la citation suivante.

devant les ouvriers, devant les travailleurs, des tableaux honteux, et à leur remplir les oreilles d'une musique détestable et de paroles abominables... (*C'est vrai ! c'est vrai !*) ne saurait être trop découragé ». L'un de ces moyens, déjà utilisé pour limiter la construction de nouveaux théâtres, consiste à exiger le respect de normes de sécurité renforcées. Selon Joseph Fabre, le risque d'incendie est d'autant plus menaçant dans les cafés-concerts qu'« on fume jusque dans les galeries et les tribunes où le public est entassé²³⁷ ». Il réclame que toutes les mesures de sécurité soient prises, non sans dramatiser de façon excessive son discours : « Vraiment, je ne puis croire que M. Bérenger lui-même veuille la mort du pécheur. Je ne puis croire que les protagonistes de la morale publique soient disposés à attendre qu'une catastrophe, éclatant dans ces lieux qu'ils censurent, y fasse la solitude, – quitte à dire ensuite que le Ciel n'a fait que châtier les amateurs de mauvais spectacles (*Très bien !*). J'estime, pour ma part, que même les bouibouis doivent être protégés ». Barthou, ministre de l'Intérieur, se veut rassurant et répond de sa place que cinq cafés-concerts ont été fermés « dans ces derniers temps » précisément pour la raison indiquée par le sénateur de l'Aveyron.

La fermeture administrative des cafés-concerts reste assez exceptionnelle. Le rapport du 5 février 1864 sur la pétition de Sauvageon le justifie ainsi : « Supprimer ces établissements n'est pas possible. Ce serait contraire à la liberté de l'industrie », qui constitue un principe auquel « on ne doit déroger que dans des cas graves et extrêmes ». La III^e République reprend cette ligne directrice et déroge seulement en cas d'infraction prouvée à l'égard de la censure, ce qui arrive rarement puisque les couplets interdits sont très souvent rétablis après la visite de l'inspecteur chargé de la surveillance²³⁸. En réponse à l'interpellation de Bérenger, Barthou assure néanmoins le 9 avril 1897 que « dans ces derniers mois, la préfecture de police a fermé une vingtaine de ces cabarets ». Pour faire face au vide juridique créée par la disparition de la censure à partir de 1906, l'ordonnance du 10 août 1908 prévoit la surveillance des représentations par un agent de la préfecture de police, dont la rétribution est à la charge de l'établissement. Rappelée lors d'une nouvelle interpellation de Bérenger le 22 mars 1912, la mesure n'est guère efficace. Le ministre de l'Intérieur Jules Steeg reconnaît que le préfet de police n'a cru devoir prendre que deux mesures d'interdiction : celle du théâtre mondain le 23 juin 1909 et celle, temporaire, du Casino de Paris entre juillet 1910 et mars 1911 pour avoir

²³⁷ JO du 10 avril 1897, p. 804.

²³⁸ Rappelons qu'à partir des années 1880, environ 8 000 chansons sont soumises chaque année à la commission d'examen. Cf. Chapitre 3, I, §2.2.

fait représenté une pièce intitulée *Maison Close*²³⁹. Ce débat aboutit au dépôt le 3 décembre 1912 d'une proposition de loi de Georges Berry afin d'autoriser le préfet de police de Paris à « interdire toutes pièces de théâtre ou toutes chansons de cafés-concerts qui feront l'apologie de crimes, de l'antipatriotisme ou qui seraient un outrage public à la pudeur ». Rapportée par Daniélou, elle ne fut jamais débattue²⁴⁰.

En cette fin de siècle, ce sont les initiatives privées pour élever le goût qui ont le vent en poupe. La création d'une ligue pour la moralisation du café-concert le 11 juin 1911 se fonde sur le refus de toute censure au profit d'un système d'encouragement pour les artistes ayant remporté le plus de succès sans recourir « à la grossièreté du mot ou du geste²⁴¹ ». Le théâtre populaire en est l'autre versant : Albert Carré considère sa fondation comme un « sanatorium » spirituel et moral²⁴² tandis que les « Trente ans de théâtre » n'hésitent pas à donner leurs représentations dans des grands cafés-concerts pour jouer devant « le peuple » les chefs-d'œuvre du répertoire classique²⁴³. Ce dernier est au cœur de la querelle des Anciens et des Modernes qui sévit au XIX^e siècle et confère au Parlement des allures d'enceinte académique.

2 Tradition et nouveautés : la querelle des Anciens et des Modernes

2.1 « On ne parle plus le français ! » : Du bon usage de la langue

Je suis convaincu, avec beaucoup de gens de lettres forts éclairés de ce temps-ci, que lorsque le talent se permet tout sous le rapport moral, il se permet tout aussi sous le rapport littéraire ; il méprise la langue, les règles de l'art, et se livre à tous les désordres auxquels vous l'avez vu s'abandonner. Je ne veux pas transformer cette assemblée en académie ; mais je puis lui dire qu'à mon avis, dans ma conviction, cette licence a singulièrement nui à la longue, au beau langage français qu'aujourd'hui nous cherchons en vain²⁴⁴.

Si pour Thiers « la licence tue le talent », le respect des règles établies par la tradition classique doit en revanche être le tuteur du chef-d'œuvre. Pour tous « les amis de la saine littérature », ce dernier implique une grammaire irréprochable, qui fait parfois l'objet d'une mise au point théorique inattendue au cours d'un débat

²³⁹ JO du 22 mars 1912, p. 697. L'instruction aboutit à une ordonnance de non-lieu le 1^{er} mars 1911.

²⁴⁰ Cf. chapitre 3, II, §1.3.

²⁴¹ Voir *Comoedia* du 10 juillet et du 12 août 1911.

²⁴² Propos cité par Maret. Voir JOdoc CD, Annexe n°1953 (13 juillet 1904), p. 1391.

²⁴³ Cf. Sylvain Nicolle, « "Il est là le vrai théâtre populaire" [...], *op. cit.*

²⁴⁴ MU du 30 août 1835, p. 2020.

parlementaire. La digression qui a lieu le 1^{er} novembre 1831 lors de l'examen d'un article du projet de loi Soult sur la conscription en constitue un exemple frappant :

M. CHARLEMAGNE. Je fais remarquer qu'il est inutile d'insérer dans la loi un solécisme. Il y en aurait un dans le deuxième paragraphe.

« Immédiatement après, chacun des jeunes gens, appelé dans l'ordre du tableau, prendra dans l'urne un numéro qui sera de suite proclamé et inscrit. Les parents des absents ou le maire de leur commune tireront à leur place ».

De suite n'a jamais signifié immédiatement, mais bien à la suite, d'une seule fois, *uno contextu* (Ah ! ah !). Consultez, Messieurs, le *Dictionnaire de l'Académie*.

VOIX A GAUCHE. C'est juste.

M. LE PRESIDENT²⁴⁵. On propose d'y substituer le mot *immédiatement* ; mais on fait remarquer que déjà le paragraphe commence par le mot immédiatement.

M. PASSY²⁴⁶, *rapporteur*. On pourrait le commencer par ces mots : *aussitôt après*.

M. MARCHAL²⁴⁷. Il n'y a qu'à mettre : *sur-le-champ*.

M. VIENNET. *Tout de suite* est le mot propre²⁴⁸.

Ce que Jules Janin qualifie rétrospectivement de « dissertation grammaticale²⁴⁹ » illustre à quel point la question de la langue est passionnelle pour de nombreux députés au début de la monarchie de Juillet, quelle que soit leur culture politique.

On comprend d'autant mieux que « la dégradation du style » constitue – avec « l'immoralité de la pensée » – le principal chef d'accusation formulé à la tribune contre ce que Liadières nomme « le genre immoral²⁵⁰ », périphrase qui confond dans une même opprobre le mélodrame et le drame romantique. Les discours des députés « classiques » assimilent le Théâtre-Français à une véritable forteresse assiégée. En 1833, Vatout proclame fièrement que celle-ci résiste encore, et demande de porter sa subvention à 200 000 francs pour consolider sa position fragilisée : « Le Théâtre-Français est le seul asile où l'on parle encore aujourd'hui la langue de Racine et de Voltaire (*Très bien ! très*

²⁴⁵ Louis Girod de l'Ain, qui présida la Chambre du 1^{er} août 1831 au 28 avril 1832.

²⁴⁶ Hippolyte Passy (1793-1880), député de l'Eure depuis 1830, siégeait au centre gauche.

²⁴⁷ Pierre Marchal (1785-1864), député de la Meurthe depuis 1827, siégeait à gauche.

²⁴⁸ *AP* (2^{ème} série), t. 71, p. 233. Séance du 1^{er} novembre 1831.

²⁴⁹ Il se trompe de plus d'un an dans la date du débat et cite de façon approximative les orateurs, ce qui le conduit à faire un contresens sur l'intervention de Viennet : « Ce n'est rien, ce petit passage, et pourtant ça nous charmait, nous autres, les amoureux de la langue française, amoureux jusqu'à la passion, amoureux jusqu'au délire de la plus belle langue et de la plus difficile que les hommes aient parlée depuis les jours glorieux de Périclès et d'Auguste. Une dissertation grammaticale, vingt jours après la révolution de Juillet ! On ne sait pas à propos de quelle loi, on ne se souvient que de la remontrance, et pourquoi donc M. Viennet, qui est un bel esprit de l'Académie, a-t-il défendu le mot *de suite* ? Si j'eusse été consulté, je me serais rangé à l'avis de M. Charlemagne ». Cf. Jules Janin, *Histoire de la littérature dramatique*, t. 3, Paris, Michel Lévy frères, 1854, p. 16.

²⁵⁰ *AP* (2^{ème} série), t. 120, p. 483. Séance du 29 mai 1838.

bien !)²⁵¹ ». L'année suivante, Charlemagne se désespère au contraire que les « barbares » soient parvenus à enfoncer ses portes : « Quant à ceux [les progrès] du bon goût, malgré votre subvention, le mélodrame, jusque-là relégué aux boulevards, est venu hurler ses épouvantables accents à la face de la statue de Corneille (*Très bien !*)²⁵² ». La bruyante métaphore n'est rien à côté du discours que donne à entendre Fulchiron le 26 mai 1836²⁵³. Bien que ses tragédies sommeillent paisiblement dans les cartons du Théâtre-Français depuis environ trois décennies, le député du Rhône tient à se faire le héraut du théâtre dont il commence par rappeler que son nom justifie la subvention qui lui est allouée : « On l'appelle Théâtre-Français pour qu'on y parle français (*On rit*). C'est la condition ». Une première salve fuse aussitôt contre les romantiques : « Or, Messieurs, on ne peut se dissimuler depuis quelque temps, soit par conviction, soit par système littéraire qu'on se crée, on cherche à introduire à ce théâtre une certaine langue qu'on appelle le néologisme. Cette langue peut être très pure, très brillante, très expressive pour ceux qui ont le bonheur de la comprendre ; mais enfin ce n'est pas du français (*Hilarité générale*) ». Ses adversaires, Fulchiron ne les nomme jamais autrement que par des périphrases : « amateurs du système nouveau » lui permet d'éviter le terme de « romantisme », employé par Sauveur de La Chapelle l'année précédente²⁵⁴, tandis que « hommes à imagination, esprit, chaleur et âme » en définit les contours essentiels, implicitement opposés à la froide et sage raison. Le dérèglement de celle-ci est ensuite illustré sur le fond par les exemples de *Chatterton* et *Angelo*²⁵⁵ avant que l'ex-versificateur de tragédie ne l'illustre sur la forme : « Mais enfin, Messieurs, je viens défendre la partie littéraire par laquelle j'ai commencé ma carrière. Il faut avant tout, parler français ; si on écrit en vers, il faut que ce soient des vers français. Eh bien ! De nos jours, on s'applique à dénaturer notre belle versification, on n'a plus de césure, on fracasse inhumainement le rythme, on fait des enjambements qui ne sont pas seulement vicieux, mais effroyables (*Rire général*)²⁵⁶ ». Epouvantable, effroyable, monstrueux : le

²⁵¹ AP (2^{ème} série), t. 81, p. 249. Séance du 15 mars 1833. A cette date, Vatout avait en répétition *La Conspiration de Cellamare*, drame en 3 actes coécrit avec Saint-Esteben et Violet d'Epagny, créé le 7 mai.

²⁵² AP (2^{ème} série), t. 89, p. 23. Séance du 6 mai 1834.

²⁵³ AP (2^{ème} série), t. 104, p. 320-321. Les citations qui suivent en sont tirées.

²⁵⁴ AP (2^{ème} série), t. 97, p. 86. Séance du 2 juin 1835.

²⁵⁵ Voir le tableau déjà présenté. Cf. *supra*, §1.1.1.

²⁵⁶ AP (2^{ème} série), t. 104, p. 321. Séance du 26 mai 1836. Intervenant juste après Fulchiron, Auguis suggère son statut d'auteur raté et aigri : « Il y a peut-être dans le discours que vous venez d'entendre et quelques rancunes et quelque générosité (*Oh ! oh !*) : de la générosité, en ce que le préopinant demande que l'allocation affectée au Théâtre-Français soit accrue de ce qui serait enlevé aux autres théâtres ; de la rancune, en ce que peut-être à un théâtre où on ne parle plus la langue française depuis longtemps, où il faudrait avoir fait une étude

romantisme est un cauchemar linguistique pour ces députés qui se considèrent comme les gardiens du bon usage des règles classiques²⁵⁷.

Si Thiers partage ce sentiment comme académicien, il est beaucoup plus pragmatique comme homme d'Etat. Le président du Conseil répond aux lamentations de Fulchiron sur la décadence de littérature dramatique par un constat d'impuissance :

On fait, dit-on, de mauvaises pièces ; on ne parle plus français. Ce n'est pas moi qui le dis, je ne me permettrais pas une telle chose à l'égard de mes contemporains (*Rire général*) ; mais enfin on se plaint de ce qu'au Théâtre-Français on représente certaines pièces, et de ce qu'on ne parle plus un bon Français. Je dois avouer une chose qui peut coûter au pouvoir : c'est que nous n'y pouvons rien. Je vais le prouver en peu de mots. [...] Si le mauvais goût ne s'était produit qu'au théâtre, on pourrait dire que l'administration a tort. Mais puisque, dans la poésie, dans les romans, dans tous les genres de littérature, on emploie aussi le langage qui n'est pas parfait, on fait du terrible, on fait de l'horrible, on ne doit pas être étonné que tout cela se reproduise sur la terre française. Assurément ce n'est pas avec les 1 300 000 francs qui sont attribués aux théâtres, qu'on pourra rendre à la scène son beau langage et ses douces émotions. Le théâtre ne fait que suivre ; il n'a pas ouvert la marche. Comment croire que des administrateurs, parce qu'ils disposent de 1 300 000 francs, puissent changer la littérature de leur temps²⁵⁸ ?

Devant les progrès inexorables de « l'industrie littéraire », catalysés par l'essor du roman-feuilleton²⁵⁹, le beau langage ferait presque figure de « butte-témoin » à l'égard d'un âge d'or de l'éloquence désormais révolu. Avant Tocqueville, un libéral comme L'Herbette analyse ce processus comme la conséquence culturelle inéluctable de la logique démocratique. Supprimer les subventions théâtrales n'empêchera pas selon lui certains grands théâtres de se maintenir ; seulement « ils le pourront en sachant se modifier avec le changement de nos mœurs, de nos goûts, qui appellent, quant au fond, la rénovation de notre scène, comme de presque toute notre littérature. Et quant au style, les formes d'un gouvernement constitutionnel, où l'on doit parler en public,

particulière de la langue qui s'y parle pour pouvoir la comprendre, il y aurait certaines pièces qui seraient à la répétition depuis trente-sept ans (*Rires et bruits*) ». *Ibidem*, p. 322.

²⁵⁷ Liadières assène de son côté qu'il n'est pas question de « subventionner le Théâtre-Français pour que notre belle langue retombe dans ce mélange indigeste de trivialité, de pédanterie, de néologisme, d'où l'a sortie le XVII^e siècle ». *AP* (2^{ème} série), t. 120, p. 483. Séance du 29 mai 1838.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 382. Séance du 27 mai 1836. L'argumentation de Thiers est reprise dans des termes assez similaires par Léon de Maleville en 1838 dans son rapport sur le budget. Voir *AP* (2^{ème} série), t. 119, p. 588.

²⁵⁹ L'expression d' « industrie littéraire » est employée par Thiers dans son discours déjà cité du 29 août 1835, et reprise par Tocqueville en 1840 dans *De la démocratie en Amérique* (livre II, deuxième partie, chapitre XIV). Sainte-Beuve intitule son fameux article de *La Revue des Deux-Mondes* paru le 1^{er} septembre 1839 contre le roman-feuilleton : « De la littérature industrielle ». Il est reproduit dans l'anthologie réunie par Lise Dumasy, *La Querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique. Un débat précurseur (1836-1848)*, Grenoble, Ellug, 1999. On trouvera dans cet ouvrage trois discours du député de Saône-et-Loire Chappuys-Montlaville de 1843, 1845 et 1847. Siégeant dans l'opposition de gauche, il tient un discours identique sur le roman-feuilleton à celui que tiennent les députés classiques sur le théâtre.

s'adresser aux masses, feront aussi perdre à la littérature des théâtres, comme à tout autre, ce langage conventionnel, qui s'établit naturellement sous la monarchie, où les rangs sont plus distincts. Telle est la tendance : bonne ou mauvaise, elle est inévitable²⁶⁰ ». Contre cette fatalité démocratique, Amilhau oppose un volontarisme qui repose sur le maintien des subventions. Le rapporteur insiste en 1836 sur l'importance de soutenir le Théâtre-Français comme temple de l'art dramatique eu égard à l'influence de celui-ci sur l'art oratoire en général : « En effet, de tous les arts d'imitation, c'est celui qui produit la plus vive impression sur nos sens ; ses effets ne se bornent pas aux illusions de la scène, ils se reproduisent dans le langage, dans les manières et exercent un grand empire sur l'éloquence, au barreau, à la chaire, à la tribune²⁶¹ ».

Ces deux interprétations concurrentes traversent le XIX^e siècle comme en témoignent les enjeux du décret du 6 janvier 1864 : la liberté industrielle d'exploiter un théâtre est en quelque sorte « compensée » par le maintien des subventions et de la censure. En effet, celle-ci est conçue par le gouvernement comme un rempart linguistique (et plus généralement littéraire) face aux débordements nés de la féconde imagination des auteurs dramatiques. La circulaire du 24 avril 1858 adressée par le ministre d'Etat aux directeurs de seize théâtres secondaires l'illustre éloquemment :

Monsieur le Directeur, je vois avec regret s'introduire de plus en plus dans le langage du théâtre l'usage des locutions vulgaires et brutales et de certains termes grossiers empruntés à l'argot. C'est là un mauvais élément de bas comique dont le bon goût se choque, et qu'il ne m'est pas permis de tolérer davantage. La commission de censure vient de recevoir à ce sujet des instructions sévères, et je m'empresse de vous en prévenir, en vous priant de me seconder par votre légitime influence. Toutes les œuvres dramatiques ne sont pas, sans doute, assujetties à la même pureté de langage : la diversité des genres implique et autorise la diversité des formes ; mais pour les théâtres même les plus frivoles, il est des règles et des limites dont on ne saurait s'écarter sans inconvénient et sans inconvenance²⁶².

Si Louis Chauffour voit dans la circulaire une des « grandes améliorations [introduites] dans les théâtres dont la direction est réputée indépendante²⁶³ », Jules Simon considère au contraire qu'elle n'empêche pas la corruption de « cette belle et forte langue, que nos acteurs ne savent plus que bégayer, parce qu'ils ont la mémoire remplie et comme

²⁶⁰ AP (2^{ème} série), t. 75, p. 685. Séance du 1^{er} mars 1832.

²⁶¹ AP (2^{ème} série), t. 102, p. 117. Séance du 15 avril 1836. Cf. Jean Starobinski, « La chaire, la tribune, le barreau » dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, t. 2, Paris, Gallimard, « Quarto », p. 2009-2062.

²⁶² F²¹ 1050. Nous remercions Jean-Claude Yon d'avoir bien voulu nous communiquer cette circulaire *in extenso*. Elle est signée par Achille Fould qui avait en charge les théâtres impériaux en tant que ministre d'Etat.

²⁶³ Louis Chauffour, *D'une Réforme à introduire dans l'organisation actuelle des théâtres et de son urgence*, Paris, Librairie parisienne, 1862, p. 12.

obsédée par une littérature malsaine²⁶⁴ ». En 1892, Antonin Proust considère même que la censure, loin de protéger la langue, ne fait que participer à sa « perversion » à cause des « sous-entendus très transparents » qu'elle cautionne : « Eh bien, à ce point de vue la censure dramatique a complètement perverti l'esprit français, elle a dénaturé le sens de la langue et elle nous a donné une langue hypocrite qui est absolument contraire au génie de notre race. Ne serait-ce que pour cette raison, et elle est grave, nous devrions faire disparaître la censure (*Très bien ! et applaudissements sur divers bancs à gauche*)²⁶⁵ ». Quelques mois auparavant, Antonin Proust avait consigné dans son rapport sur le budget la demande d'un député de rendre les représentations de la tragédie plus fréquente sur la scène du Théâtre-Français²⁶⁶. Le débat sur la place des chefs-d'œuvre classiques est en effet le corollaire du débat sur la langue lorsqu'on envisage la querelle dramatique des Anciens et des Modernes au XIX^e siècle.

2.2 Le répertoire classique délaissé : un reproche justifié ?

2.2.1 *Les données du problème*

Dès la fin de la Restauration, une célèbre pétition d'auteurs dramatiques, tous « Prôneurs de l'Antiquité²⁶⁷ », dénonce l'abandon du répertoire classique au sein du Théâtre-Français : « Sire, le mal est grand déjà ; encore quelques mois, et il sera sans remède ; encore quelques mois, et, fermé tout à fait aux ouvrages qui faisaient les délices de la plus polie des cours et de la nation la plus éclairée, le théâtre fondé par Louis-le-Grand sera tombé au-dessous des tréteaux les plus abjects ; ou plutôt le Théâtre-Français aura cessé d'exister²⁶⁸ ». Si les romantiques sont alors qualifiés de « Welches nouveaux » par les classiques²⁶⁹, un « romantique impénitent » comme Gustave Rivet,

²⁶⁴ ASCL, 1866, t. 9, p. 194. Séance du 25 juin 1866.

²⁶⁵ JO du 6 mars 1892, p. 178.

²⁶⁶ JOdoc CD, Annexe n°1634 (18 juillet 1891), p. 356. Le député en question est Joseph Reinach, non cité dans le rapport mais qui demande à deux reprises devant la commission du budget que le répertoire du XVII^e siècle soit joué davantage (C 5443. Séance du 5 mai et du 9 juillet 1891, f. 131-132 et f. 506).

²⁶⁷ Nous empruntons l'expression à Mercier (Cf. Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, t. 1, Paris, Mercure de France, 1994, p. 1119-1121 (chapitre CDXI).

²⁶⁸ Elle est reproduite dans *La Revue rétrospective*, 1834, t. 4, p. 185-192. Sur les problèmes de datation (avant ou après la première de *Henri III* le 10 février 1829), le nombre (7 ou 8) et l'identité des signataires, ainsi que sa réception dans la presse, voir Juan Plazaola, *Le Baron Taylor. Portrait d'un homme d'avenir*, 1989, p. 381-390.

²⁶⁹ Voir par exemple un article d'Etienne cité dans la pétition de Pierre Victor : « *Mes tristes pressentiments se sont accomplis. Ce bel établissement littéraire qui était l'orgueil de la France, qui attirait au milieu de nous l'étranger tributaire de nos arts, le Théâtre-Français, si riches de souvenirs et de chefs-d'œuvre, s'éteint tristement au milieu des trésors dramatiques que le génie de deux siècles a accumulés autour de lui. Il avait survécu à nos orages politiques. Il ne résistera pas à nos Welches nouveaux* ». C 2090. Pétition n°1256 de Pierre Victor, déposée le 13 juin 1828 par Viennet.

reprend le même vocabulaire au début du XX^e siècle pour déplorer au Sénat « la victoire de la mode et du snobisme » qui fait triompher la « comédie nouveau jeu » au détriment de « la grande pensée classique » sur la scène du Théâtre-Français : « Je proteste contre cette suprématie du vaudeville sur le drame. Nous ne pouvons admettre que le comité, en exilant de la Comédie ou en dédaignant les représentants des plus grandes et des plus belles traditions, achève ainsi la dérouté du grand art et l'envahissement de la Comédie par les Barbares (*Très bien ! très bien !*)²⁷⁰ ». Welches, Barbares : la permanence des termes dépréciatifs révèle une continuité séculaire fondée sur l'illusion d'un âge d'or disparu : à la grandeur passée du Théâtre-Français succéderait sa décadence inéluctable marquée par l'effacement du répertoire classique²⁷¹. En réalité, ce discours repose sur un déni que souligne Emile Perrin devant la commission du budget en 1882 : « L'ancien répertoire a été, à un moment donné, le répertoire nouveau. Le Théâtre-Français, en donnant des productions nouvelles, travaille évidemment à constituer le répertoire classique de l'avenir²⁷² ». La création littéraire entraîne inévitablement une logique d'accumulation temporelle des œuvres qui étoffe l'ensemble du répertoire du théâtre. En 1894, le rapporteur Georges Trouillot résume l'aporie qui en résulte :

Le Théâtre-Français se trouve être alternativement l'objet de reproches les plus opposés. Tantôt on se plaint qu'il ne s'ouvre pas suffisamment aux auteurs nouveaux ; tantôt on réclame contre le délaissement du répertoire classique. La vérité est que le répertoire de la Comédie-Française s'accroît par la force des choses et la suite des temps, et qu'il faudrait plusieurs théâtres pour utiliser couramment toutes les richesses littéraires dont elle a le dépôt. Depuis cinquante ans, ce répertoire s'est enrichi des chefs-d'œuvre devenus classiques des Hugo, des Augier, sans parler de ceux que nous devons aux maîtres vivants ; et plus il augmente, moins il est facile de l'exploiter.

A l'aube du XX^e siècle, on peut distinguer avec Georges Berger trois catégories de pièces : celles du répertoire « ancien » (les chefs-d'œuvre classiques du XVII^e et XVIII^e siècle), celles du répertoire « moderne » (de Hugo à Pailleron, en passant par Musset et Augier) et le répertoire « contemporain », formé de pièces « où les hardiesses de psychologies peu connues jusqu'à ce jour sur la scène entraînent des violences qui choqueraient

²⁷⁰ JO du 27 décembre 1907, p. 1342. L'attaque de Rivet doit être restituée dans le cadre de la polémique sur la suppression du comité de lecture en 1901. L'administrateur Jules Claretie admit sous sa seule responsabilité de nombreuses pièces en 1 acte jugées indignes de la Comédie-Française. Après le ministre Briand, Eugène de Lintilhac répond à Rivet en démontrant le caractère excessif de son discours au regard de l'histoire du théâtre.

²⁷¹ Ce vocabulaire est parfois instrumentalisé par l'opposition. Le sénateur royaliste du Maine-et-Loire Dominique Delahaye interrompt Rivet en cherchant la provocation politique : « Seulement, vous ne tenez pas compte de l'époque où vous parlez, nous sommes sous un gouvernement amoral, et au temps des Barbares ! Il n'est pas étonnant qu'ils envahissent la Comédie (*Rumeurs*) ». *Ibidem*, p. 1341.

²⁷² C 3302. PV de la commission du budget, séance du 24 mai 1882, f. 220. Cette source précise que Perrin lit ensuite une lettre de Victor Hugo qui l'encourage à jouer le répertoire moderne.

parfois dans l'action, sans l'enveloppe d'un beau langage²⁷³ ». Il faut encore ajouter les pièces créées sur d'autres scènes mais que la Comédie-Française reprend pour offrir une consécration symbolique à leur auteur. Cette offre pléthorique rend le répertoire de plus en plus éclectique et explique le recul de la prépondérance des chefs-d'œuvre classiques eu égard au début du XIX^e siècle.

D'autres raisons, parfois contradictoires, sont invoquées. En 1832, L'Herbette pense qu'on oblige la Comédie-Française à jouer trop souvent « les chefs-d'œuvre de nos grands maîtres » et en déduit que « si personne ne va plus les entendre, c'est que presque tout le monde les sait par cœur²⁷⁴ ». Prenant le contrepied de ceux qui défendent leur caractère intemporel, il affirme que ces chefs-d'œuvre sont devenus anachroniques sur le fond – par leur peinture des mœurs – comme sur la forme – par le recours à la versification²⁷⁵. Par conséquent « ces chefs-d'œuvre, quelque admirables qu'ils soient du reste, quelque habile qu'en soit le développement des sentiments, quelque bon qu'en soit le style, on les lit, on les étudie plutôt qu'on ne va les voir ». Eugène Pelletan reprend cette idée en 1869 : « Ce qui fait qu'on ne va plus aussi fréquemment chercher au théâtre les maîtres du dix-septième siècle, c'est qu'à côté de la représentation, il y a la lecture, et pour moi les pièces de Shakespeare, de Molière, de Corneille, de Racine, au lieu de perdre à la lecture, y gagnent peut-être, car il y a toujours un certain idéal qui est jusqu'à un certain point affaibli par la représentation²⁷⁶ ». Encore faut-il lire ces pièces. Le Second Empire est précisément le moment où la « littérature industrielle » donne à beaucoup le sentiment d'une perte irrémédiable du goût classique²⁷⁷. Certains se contentent de prendre acte d'un phénomène qu'ils considèrent comme irréversible, à l'image d'Adhémar de Guilloutet qui déclare le 25 juin 1866 : « Jamais le siècle positif de la spéculation et de l'industrie ne sera une époque rêveuse de

²⁷³ JOdoc CD, Annexe n°1857 (10 juillet 1900), p. 1818. Sans les citer, Berger fait allusion aux auteurs passés par le Théâtre Libre comme Paul Alexis, Eugène Brieux, Henri Lavedan, Georges de Porto-Riche, etc.

²⁷⁴ AP (2^{ème} série), t. 75, p. 684. Séance du 1^{er} mars 1832. Même référence pour la suite.

²⁷⁵ « Messieurs, une opinion s'est accréditée que des corps littéraires peuvent juger comme théorie, mais que nous avons seulement à reconnaître comme fait, l'opinion que ces chefs-d'œuvre souvent ne sont la représentation exacte ni des mœurs de leur époque, ni de celles des époques qu'ils ont voulu peindre ; que la conception en est uniforme, tellement qu'à chaque scène on devine presque toujours la suivante ; que la forme du langage y est opposée à la nature, qui ne veut le vers, le rythme, que pour le chant, et non pour la conversation ; qu'enfin un vers constamment de même structure est contraire à la variété des personnages et des positions, comme un vers monotone est essentiellement ennuyeux ».

²⁷⁶ ASCL, 1869, t. 2, p. 569. Séance du 19 avril 1869. Sur l'interprétation des acteurs, cf. *infra*.

²⁷⁷ Cf. Sylvain Nicolle, « La décadence théâtrale », entre *topos* littéraire et arme politique. Les spectacles dans les débats parlementaires du Second Empire (1852-1870) » dans Jean-Claude Yon et Jean-Charles Geslot (dir.), *Le Second Empire et la Culture. Genèse des politiques culturelles*, actes à paraître.

littérature et de théâtres. Ces théâtres qui jadis ont eu la prétention de corriger les mœurs sont eux-mêmes aujourd'hui entraînés sur la pente du mercantilisme, et nous perdons notre argent et nos regrets²⁷⁸ ». D'autres déplorent que la culture classique soit impuissante à maintenir le bon goût au sein de la bourgeoisie, à l'image du pétitionnaire Muller qui estime qu' « il n'y a pas d'objections plus solides contre le théâtre classique que contre la peinture, la sculpture, l'architecture classique ; ou plutôt il y a une objection mentale très solide, c'est l'ignorance qui ne comprend rien à tout cela et qui veut tout rabaisser à son niveau²⁷⁹ ». De ce point de vue, la réforme scolaire de 1902, qui ouvre les portes du baccalauréat à l'enseignement moderne sans latin, avive les inquiétudes des classiques. En considérant que « les grands classiques du dix-septième siècle » forment un répertoire qui « est à l'art dramatique ce que les sculptures du Parthénon sont à l'art plastique », Paul-Boncour défend l'idée que le théâtre « est appelé à avoir un rôle d'autant plus utile que le fléchissement des études classiques est indéniable », et proclame hautement que la tradition classique est « la tradition de la France, l'honneur de notre race, la plus haute expression de notre génie ; quel que soit le régime politique qui nous gouverne, quelle que soit la forme sociale sous laquelle nous vivions, le jour où nous romprions avec elle, nous nous diminuerions du meilleur de nous-mêmes²⁸⁰ ». Ainsi, le constat d'une lassitude engendrée par la prééminence des classiques au début de la monarchie de Juillet semblerait faire place à l'aube du XX^e siècle à celui d'une inquiétude résultant de leur méconnaissance supposée²⁸¹.

Au débat sur la culture classique du spectateur vient se greffer celui sur l'interprétation des œuvres. Après le vide laissé par la mort de Talma en 1826, les débuts de Rachel en 1838 marquent un regain d'intérêt pour la tragédie. Ils sont idéalisés rétrospectivement jusqu'à être érigés au rang de mythe, Rachel rejoignant

²⁷⁸ ASCL, 1866, t. 9, p. 193. La même année, Silvestre de Sacy développe un point de vue similaire dans son rapport sur la pétition de Boucher : il est impossible de retrouver « le public d'amateurs, public d'élite, presque exclusivement fourni par les salons, alors tout littéraires, de Paris, et que ne renouvelait pas incessamment cette foule curieuse, avide, un peu mêlée, qu'amènent de tous les coins de la France les chemins de fer et qu'ils versent chaque soir dans nos théâtres. [...] On a beau faire : il n'est pas aisé d'offrir d'anciennes tragédies à qui demande des drames nouveaux pour son argent » (ASCL, 1866, t. 4, p. 3. Voir notre annexe n°48).

²⁷⁹ CC 485¹. Pétition n°248 enregistrée le 29 décembre 1866. Voir notre annexe n°49.

²⁸⁰ JOdoc CD, Annexe n°371 (12 juillet 1910), p. 1662. Il précise que « la tradition classique ne se limite pas à un siècle quelconque de l'histoire » et y annexe en conséquence Sophocle, Eschyle, Shakespeare, Beaumarchais, Musset, Ibsen. Voir son interview dans *Comoedia* du 27 août 1910.

²⁸¹ Jean-Jacques Weiss affirmait en 1891 : « C'en est fait de l'esprit classique [...], c'en est fait de la culture classique ». Citant ces propos de façon plus développée, l'historien Théodore Zeldin estime que le critique du *Journal des débats* « avait probablement raison pour la conversation, mais les classiques, le respect du passé, le plaisir de s'identifier à des modèles antiques survécurent encore pendant plusieurs générations ». Cf. Théodore Zeldin, *Goût et corruption. Histoire des passions françaises*, t. 3, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2002, p. 93.

Talma au panthéon des interprètes de la tragédie au XIX^e siècle. Jules Simon s'en fait l'écho en 1866 : « Beaucoup d'entre nous peuvent se souvenir encore d'un temps où la tragédie était délaissée. Le Théâtre-Français était désert toutes les fois qu'on y jouait Corneille, Racine. Alors se présenta une femme de génie qui retrouva la langue des chefs-d'œuvre (*Très bien !*), et aussitôt la foule la suivit ; on vit l'enthousiasme renaître, et Corneille, qui semblait oublié, retrouva, grâce à Rachel, sa popularité et sa jeunesse. (*Très bien ! très bien !*)²⁸² ». Vogue éphémère, et sans postérité immédiate. Or la question de l'interprétation est déterminante pour le succès de la tragédie. Si Muller considère dans sa pétition que l'imperfection résultant du jeu des artistes peut être compensée par « la noblesse du sujet et du langage », le sénateur Lefèvre-Duruflé paraît beaucoup plus représentatif des attentes du spectateur lorsqu'il répond au pétitionnaire :

L'interprétation théâtrale du poème tragique n'admet point de médiocrité ; ceux qui sont dignes d'en être les organes sont presque aussi rares que les génies appelés à le produire. L'histoire de l'art le prouve, chez nous du moins, car elle ne peut citer en regard de nos trois grands tragiques, Corneille, Racine et Voltaire, que trois grands tragédiens, Baron, Lekain et Talma, à côté desquels marchent trois ou quatre tragédiennes du même ordre, M^{lles} Lecouvreur, Clairon, Duchesnois et Rachel²⁸³.

La difficulté est d'autant plus redoutable que, selon la formule de Béatrix Dussane, « une tragédie n'est pas orchestrée à la manière d'un concerto : un soliste si brillant soit-il, n'y suffit point. Il faut au moins un quatuor...²⁸⁴ ». Jean-Sully Mounet dit Mounet-Sully, son frère Paul Mounet, Caroline-Eugénie Segond-Weber, Julia Bartet : le quatuor fait les beaux jours de la Comédie-Française au tournant du XIX^e siècle et permet le renouvellement de l'intérêt pour le répertoire tragique²⁸⁵. Cette réunion assez exceptionnelle d'artistes « hors-ligne » ne doit pas occulter dans l'intervalle l'exigence de garanties normatives visant à favoriser la représentation des chefs-d'œuvre classiques.

2.2.2 Les solutions proposées

La première solution consiste à assurer un quota pour les œuvres classiques lorsque le poids relatif de celles-ci diminue. Sous le Consulat, Bonaparte avait obligé le

²⁸² ASCL, 1866, t. 9, p. 194. Séance du 25 juin 1866.

²⁸³ ASCL, 1868, t. 3, p. 90. Séance du 17 janvier 1868 (voir notre annexe n°49). Ce discours fait écho à celui du rapporteur Amilhou qui avait déclaré dans le long débat du 27 mai 1836 : « On juge les acteurs modernes sous l'empire irrésistible des souvenirs qu'ont laissés des acteurs d'une autre époque. C'est peut-être pour cela que la salle est déserte quand un de ces chefs-d'œuvre est représenté, parce qu'on ne le trouve pas dignement représenté ». AP (2^{ème} série), t. 104, p. 386.

²⁸⁴ Béatrix Dussane, *Dieux des planches*, op. cit, p. 28.

²⁸⁵ Sur la troupe de la Comédie-Française à la Belle Epoque, voir Béatrix Dussane, op. cit, p. 17-50.

Théâtre-Français à jouer au moins une fois par semaine une tragédie et une comédie modernes pour éviter que le répertoire classique ne monopolise l'affiche²⁸⁶. Le renversement est censé avoir lieu sous la direction du baron Taylor : dans une lettre du 29 avril 1828, Sosthène de La Rochefoucauld s'étonne que « depuis quelque temps le répertoire de la tragédie classique semble tout à fait abandonné » et invite le Commissaire du roi « à ne pas laisser mettre en oubli les chefs-d'œuvre de notre littérature dramatique²⁸⁷ ». Toutefois, aucune prescription normative ne semble intervenir avant le début du Second Empire. En répondant à Belmontet qui venait de déplorer l'abandon de la tragédie, Véron indique dans la séance du 29 mai 1854 qu'« une sage mesure prise par le ministre oblige le Théâtre-Français à représenter tous les deux jours des pièces de cet ancien répertoire²⁸⁸ ». L'Exposition universelle de 1867 suscite une attente particulière à l'égard du répertoire classique parce qu'il est considéré comme une sorte de vitrine internationale de la civilisation française²⁸⁹. Boucher anticipe un an auparavant en faisant remarquer dans sa pétition que « Paris sera plein d'étrangers venant chez nous pour admirer le goût français », et s'interroge gravement sur les conséquences de la « véritable conspiration » qui aurait pour but d'écartier le répertoire classique du Théâtre-Français et de l'Odéon : « Que leur répondre quand ils demanderont où se jouent les œuvres de ces poètes qui leur ont appris notre langue ? ». Il demande par conséquent que le gouvernement « exige trois fois par semaine un spectacle du répertoire composé de tragédie et de comédie ». Bien que la mesure administrative soit jugée impraticable, la pétition n'en est pas moins renvoyée au ministre de la Maison de l'Empereur pour « [appeler] davantage encore son attention sur l'esprit qui doit présider à la direction de nos grands théâtres²⁹⁰ ». Quelques mois plus tard, Chaix d'Est-Ange annonce que l'administration a prévu imposer dans le nouveau cahier des charges de l'Odéon « un certain nombre de représentations des pièces anciennes²⁹¹ », mais les dispositions demeurent finalement identiques. Le

²⁸⁶ Arrêté du 11 juin 1802 cité par Lanzac de Laborie, *Paris sous Napoléon, op. cit.*, p. 17.

²⁸⁷ O³ 1628. Le surintendant des Beaux-Arts dut renouveler ses doléances puisque un brouillon de Taylor, non daté, fait allusion à la pétition des classiques. Sa défense, appuyée sur des chiffres qui sont diffusés dans *Le Moniteur* du 10 mars 1829, montre que l'ancien répertoire demeure le plus joué (voir notre annexe n°45).

²⁸⁸ *MU* du 31 mai 1854, p. 594. Nous n'avons pas pu retrouver la trace de cette mesure dans les archives.

²⁸⁹ Voir les pétitions de Boucher et Muller adressées au Sénat en 1866 et le discours de Jules Simon au Corps législatif le 25 juin de la même année où il déclare relayer une pétition de la jeunesse des écoles adressée l'année précédente au Sénat et renvoyée aux ministres compétents (*ASCL*, 1866, t. 9, p. 194). Nous n'en avons pas retrouvé la trace dans les archives malgré un dépouillement exhaustif de la série concernée.

²⁹⁰ *ASCL*, 1866, t. 4, p. 3. Séance du 10 avril 1866.

²⁹¹ *ASCL*, 1866, t. 9, p. 198. Séance du 25 juin 1866.

directeur « devra, chaque année, composer, par semaine, deux spectacles avec l'ancien répertoire ; l'un de ces spectacles sera obligatoirement donné chaque semaine et l'autre à la volonté du directeur, mais de manière à ce que le nombre de représentations exigées soit toujours atteint²⁹² ». La modification n'intervient qu'en 1872 lorsque Duquesnel est nommé directeur de l'Odéon avec une subvention versée entièrement sous forme de primes²⁹³. Il est tenu de « mettre chaque année à la scène six ouvrages appartenant à l'ancien répertoire », en y consacrant « exclusivement » un jour par semaine, tandis que « dans le courant de l'année, vingt autres jours seront, au choix du directeur, consacrés de même aux œuvres classiques²⁹⁴ ». A partir de 1880, les cahiers des charges successifs marquent le retour à la situation précédente, à deux nuances près : le chiffre minimum de six ouvrages de l'ancien répertoire est maintenu et il est précisé que la représentation hebdomadaire obligatoire (la seconde résultant d'une moyenne « lissée » sur l'année) doit avoir lieu en « représentation du soir²⁹⁵ ». Si ce type de dispositions pouvait être imposé à un théâtre régi par un directeur-entrepreneur, il était plus difficile à mettre en œuvre à la Comédie-Française. L'idée d'un quota est pourtant réclamée par le Groupe de l'Art : Paul Meunier remet une résolution en ce sens au sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts Léon Bérard le 3 juillet 1912 à la suite de l'audition d'Emile Mas²⁹⁶. Le 28 novembre suivant, Meunier expose à la tribune son contenu : « En 1885, Weiss demandait à M. Perrin deux soirées classiques chaque semaine²⁹⁷. Nous nous contenterions aujourd'hui – et je parle au nom d'un grand nombre de nos collègues appartenant à tous les partis politiques de cette Chambre – d'une seule soirée classique, qu'on donnerait, chaque semaine à jour fixe, mais pendant toute l'année, et non pas seulement au mois d'août et qui serait alternativement consacrée au répertoire tragique et au répertoire comique

²⁹² F²¹ 4650. Article 26 du cahier des charges du 3 août 1856 (direction Charles de la Rounat).

²⁹³ Cf. Chapitre 5, II, § 3.1.

²⁹⁴ F²¹ 4650. Article 9 du cahier des charges du 24 juillet 1872.

²⁹⁵ *Ibidem*. Article 9 du cahier des charges du 12 février 1880, reproduit à l'identique dans l'article 10 du cahier des charges du 23 mars 1892. Les représentations données l'après midi, dites en « matinée » étaient apparues à partir de la fin de l'Empire (cf. *infra*).

²⁹⁶ *Comoedia* du 19 juin 1913. Article rétrospectif d'Emile Mas lui-même. Dès 1906, il avait publié *La Troupe actuelle – le répertoire : rapport sur la situation actuelle de la Comédie-Française*, brochure dans laquelle il montrait la tendance inscrite dans la durée à abandonner de plus en plus le répertoire classique. Paul-Boncour, fervent défenseur de l'esprit classique, s'appuie sur son travail dans son rapport sur le budget des Beaux-Arts 1911. Voir JOdoc CD, Annexe n°371, p. 1664-1665.

²⁹⁷ A défaut de la référence précise, on peut renvoyer à son article « le décennat de M. Perrin » publié dans *La Revue bleue* le 23 mai 1880 (repris dans Jean-Jacques Weiss, *Le Théâtre et les mœurs*, Paris, Calmann Lévy, 1889, p. 339-346), dans lequel le critique rend hommage à l'administrateur de la Comédie-Française en tant que personne, mais dénonce sa politique artistique : « L'équilibre entre le classique et le moderne, qui est la loi de la Comédie, est rompu ; et il l'est aux dépens du classique, qui n'existe, pour ainsi dire, plus » (*Ibid.*, p. 340).

des maîtres disparus (*Très bien ! très bien !*)²⁹⁸ ». Périodicité hebdomadaire garantie sur toute l'année, choix de la soirée contre la matinée, refus du spectacle coupé classique / moderne, alternance entre tragédie et comédie : les critères retenus vise à assurer un total de 52 représentations, censées s'ajouter aux représentations spéciales déjà dévolues aux classiques.

En effet, depuis l'impulsion donnée à la fin du Second Empire, les matinées dramatiques consacrées au répertoire classique se sont imposées. Le pétitionnaire Muller souhaitait appliquer au théâtre la démarche que Padeloup avait initiée pour la musique classique et proposait dès 1866 d'imposer au Théâtre-Français et à l'Odéon « l'obligation de faire représenter, tous les dimanches après-midi, une tragédie de Corneille, Racine, Voltaire et quelques autres dignes de cela », en diminuant le prix de toutes les places d'au moins un tiers²⁹⁹. L'expérience des « Matinées littéraires » tentée par le comédien Hilarion Ballande à partir de janvier 1869 (un chef-d'œuvre du répertoire classique précédé d'une conférence) amène l'administration à solliciter l'avis de la Comédie-Française et de l'Odéon sur la possibilité d'instaurer sur le même modèle des matinées dominicales³⁰⁰. Elles sont mises en œuvre au cours de la première décennie de la III^e République. A l'Odéon, Duquesnel décide en 1877 de substituer aux improductives soirées classiques du vendredi des matinées classiques à prix réduit le dimanche³⁰¹. Au Théâtre-Français, l'impulsion est plus laborieuse : en 1878, de Tillancourt regrette qu'« il ne donne presque jamais » de matinées dramatiques, que le député considère pourtant comme une « propagande salubre³⁰² » ; en 1884, le rapporteur Antonin Proust affirme qu'à l'initiative de la commission du budget, des matinées à prix réduit ont été données, ce que conteste Hyppolite Maze, appuyé par d'autres députés de gauche qui confirment : « Il n'y a pas de différence entre les prix : vous avez raison³⁰³ ! ». Le mouvement s'accélère en 1887 à l'initiative du directeur de

²⁹⁸ JO du 29 novembre 1912, p. 2839. Il souhaite plus loin que cette soirée classique hebdomadaire soit donnée à des tarifs réduits, quitte à augmenter si nécessaire le nombre de matinées payantes (*Ibid.*, p. 2841).

²⁹⁹ Cf. Chapitre 2, III, § 3.1.2.

³⁰⁰ F²¹ 4687.

³⁰¹ Christian Genty, *Histoire du théâtre national de l'Odéon. Journal de bord*, Paris, Fischbacher, 1982, p. 48-49. Tout en respectant les obligations du cahier des charges, il libère le vendredi soir pour le répertoire moderne et rentabilise au mieux l'immense succès des *Danicheff*, comédie en 4 actes de Dumas fils créée le 8 janvier 1876 (400 représentations échelonnées sur deux ans dont 300 consécutives, du jamais vu à l'Odéon !).

³⁰² JO du 15 février 1878, p. 1578. Le ministre Bardoux répond qu'il est impossible d'imposer à la Comédie-Française des matinées dramatiques en l'absence de cahier des charges : « Elle en a donné quelquefois, elle est libre d'en donner encore » (*Ibidem*, p. 1579).

³⁰³ JO du 18 décembre 1884, p. 2828.

l'Odéon. Après avoir lancé le 5 septembre des « soirées classiques » à prix réduit le lundi, Paul Porel inaugure le 27 octobre les matinées du jeudi, particulièrement destinées aux élèves puisque la représentation d'un chef-d'œuvre classique est précédée d'une conférence conçue « comme un commentaire vivant des leçons qu'ils reçoivent³⁰⁴ ». L'année suivante, Henry Maret annonce que la Comédie-Française s'apprête à imiter l'exemple de l'Odéon en instituant à partir de l'hiver des matinées classiques le jeudi, « spécialement destinées à la jeunesse des lycées et collèges », mais déplore qu'elle ne soit pas décidée à diminuer le prix ordinaire des places³⁰⁵. Les critiques sont entendues et les rapporteurs suivants se font l'écho des efforts de la Comédie-Française : en 1894, Trouillot précise par exemple que « 2 052 rhétoriciens assistent gratuitement aux matinées du jeudi et recueillent de cette façon, sous la forme d'un divertissement recherché, un enseignement littéraire fort précieux³⁰⁶ », ce qui permet de répondre à la critique inverse qui dénonce la prodigalité des billets de faveur. Aux matinées classiques du jeudi, données aussi bien à l'Odéon qu'au Théâtre-Français, il faut enfin ajouter les « représentations-ceintures » organisées dans les faubourgs de Paris par les « Trente ans de théâtre » à l'initiative d'Adrien Bernheim, avec la collaboration des troupes des théâtres subventionnés³⁰⁷. La Comédie-Française est en première ligne pour diffuser le répertoire classique (Molière, Corneille, Racine, Marivaux, Beaumarchais) auprès des habitants des différents quartiers de la capitale, qui viendraient en retour revoir les chefs-d'œuvre aux petites places de la salle Richelieu, au sein de la « Maison-Mère³⁰⁸ ».

Quota minimum ou représentations dédiées au répertoire classique ne suffisent pas à satisfaire les partisans de l'ancien répertoire dont certains rêvent de dédoubler la Comédie-Française. Paul Meunier n'y est pas favorable mais rappelle une anecdote

³⁰⁴ Christian Genty, *op. cit.*, p. 65-66. Porel fait appel à des critiques célèbres (Brunetière, La Pommeraye, Lemaître, Sarcey, Vitu) ou des professeurs (Larroumet, Lintilhac). Les matinées-conférences du jeudi se maintiennent à l'Odéon jusqu'en 1910, et sont reprises de 1914 à 1926. Dans son rapport sur le budget des Beaux-Arts déposé le 1 juillet 1896, Georges Berger souligne que « c'est la conférence qui permet à la recette de se soutenir » (JOdoc CD, Annexe n°2041, p. 723).

³⁰⁵ JOdoc CD, Annexe n°3021 (15 octobre 1888), p. 178.

³⁰⁶ JOdoc CD, Annexe n°907 (28 juillet 1894), p. 1790.

³⁰⁷ Cf. Sylvain Nicolle, « "Il est là le vrai théâtre populaire" [...] », *op. cit.*

³⁰⁸ Cette thèse est énoncée par le secrétaire général des « Trente ans de théâtre » Georges Bureau dans le rapport annuel de l'Assemblée générale du 22 février 1904 (Cf. *Œuvre française et populaire Trente Ans de Théâtre*, Paris, Librairie Nilsson, 1904, p. 11). Elle est reprise par certains rapporteurs du budget des Beaux-Arts, comme Louis Buyat, qui souligne que la moyenne des recettes des représentations classiques a augmenté de 1 000 francs depuis les visites théâtrales dans les faubourgs et rappelle la création en 1906 d'une série de soirées classiques, données deux fois par mois le dimanche (JOdoc CD, Annexe n°1238, 11 juillet 1907, p. 1638). L'interprétation est assez tendancieuse puisque Henry Maret avait annoncé en 1905 que les représentations du dimanche soir seraient consacrées au « répertoire pur » précisément parce que « le public des matinées paraît commencer à préférer la pièce en vogue » (JOdoc CD, Annexe n°2669, p. 1193).

significative : « Alexandre Dumas fils avait bien raison de dire à l'administrateur général de son temps : "pourquoi me demandez-vous une pièce nouvelle, puisque vous n'avez même pas le temps de jouer mes anciennes" ³⁰⁹ ? ». Le projet apparaît comme un véritable serpent de mer dramatique, mentionné entre 1894 et 1897 par les rapporteurs successifs du budget des Beaux-Arts qui lui attribuent une paternité multiple³¹⁰. Il est encore évoqué dans le rapport sur le budget des Beaux-Arts 1905 par le député Maret et le sénateur Déandréis, ainsi que par Rivet en 1911, alors que *Comoedia* avait lancé en août 1910 une enquête sur le sujet³¹¹, renouvelée dans le numéro du 8 mars 1913³¹². Séduisant en théorie pour mieux équilibrer le répertoire ancien et moderne mais irréalisable en pratique faute de moyens financiers, le dédoublement de la Comédie-Française resta finalement lettre morte.

« Le problème, dont je n'ai pas le droit de vous dissimuler les termes exacts – le problème est exactement celui-ci : il faut que la Comédie-Française vive du répertoire moderne pour pouvoir jouer le répertoire classique. [...] Il importe beaucoup moins, à mon avis, de jouer souvent le classique que de le jouer avec éclat (*Très bien ! très bien !*)³¹³. En 1912, Léon Bérard tire les leçons du débat posé depuis la fin de la Restauration. Renonçant à une comptabilité maniaque fondée sur le strict dénombrement des représentations classiques et les recettes qu'elles génèrent, le sous-secrétaire d'Etat des Beaux-Arts délaisse la traditionnelle « bataille de chiffres » des classiques et des modernes qui envahit les pages des rapports budgétaires pour replacer la question sur son terrain proprement artistique. Il peut ainsi conclure : « La Comédie se souviendra notamment que la figuration, la mise en scène et le décor sont, comme la voix et le talent des acteurs, des moyens d'expression de l'art dramatique et qu'ils contribuent à vivifier les chefs-d'œuvre, à nous en faire comprendre, à nous en rendre plus familière la parfaite beauté ». C'était rappeler la place du « spectaculaire » à côté du « littéraire » dans l'horizon d'attente du spectateur.

³⁰⁹ JO du 29 novembre 1912, p. 2839. L'anecdote avait déjà été citée par le rapporteur Maret en 1904.

³¹⁰ Maurice Faure cite en 1895 Emile Bergerat tandis que Georges Berger mentionne en 1897 Doucet, Perrin et Claretie. Le sénateur Déandréis cite également Perrin en 1905.

³¹¹ Voir les articles de Camille Le Senne, Pierre Bossuet, Le Bargy, Emile Mas et Paul-Boncour.

³¹² Interviews des députés Meunier (qui précise qu'il s'exprime en tant que simple spectateur abonné de la Comédie-Française) et Simyan, des sociétaires Georges Berr, Paul Mounet, Maurice de Féraudy, Raphaël Duflos et du secrétaire général de la Comédie-Française Prud'hon.

³¹³ JO du 4 décembre 1912, p. 2929.

2.3 L'œil contre l'intellect : le primat du spectaculaire³¹⁴ sur le littéraire

La recherche des effets, en particulier visuels, au détriment de la qualité purement littéraire de l'œuvre, est questionnée dès la monarchie de Juillet. Un libéral comme L'Herbette se laisse séduire par l'Opéra, à tel point qu'il admet en 1832 une exception en sa faveur pour lui laisser sa subvention parce qu'il « est moins un théâtre qu'un spectacle pour les yeux et les oreilles ; un spectacle où la mise en scène est tellement chère, que l'industrie particulière ne pourrait y subvenir de quelque temps, jusqu'à ce que les arts aient fait de nouveaux progrès³¹⁵ ». La première phrase n'est pas sans rappeler La Bruyère : « Le propre de ce spectacle est de tenir les esprits, les yeux et les oreilles dans un égal enchantement³¹⁶ ». Au cours du même débat, Jules de La Rochefoucauld se réfère précisément à la tradition baroque des « pièces à machines » du XVII^e siècle, et fait de la pompe de l'Opéra le dénominateur commun capable de transcender la querelle des gluckistes et des piccinistes au XVIII^e siècle : « Ce n'est pas avec parcimonie et avec des idées purement d'économie que nous pourrions soutenir l'état de ce théâtre. Souvenons-nous d'ailleurs que les opéras de Lulli et de Quinault étaient autrefois représentés avec une grande magnificence, et que ce n'était pas non plus sans un grand luxe que l'on voyait les chefs-d'œuvre de Gluck et Sacchini, et de tant d'autres dont les immortelles mélodies ont fait briller si longtemps notre grand Opéra »³¹⁷. A l'inverse, d'autres députés dénoncent le grand opéra dans lequel ils voient un véritable dévoiement du genre, sans être capable de préciser pour autant à quel modèle idéal ils se réfèrent. L'intervention de Jars en 1833 résume cette ambiguïté :

Ce théâtre s'éloigne de plus en plus du genre pour lequel il a été créé, et semble se complaire malheureusement dans la rivalité des théâtres secondaires, se persuadant, sans doute, avec ses abonnés que le luxe des pirouettes et des décorations suffit pour tout ennoblir, pour tout justifier !... Ainsi, dans le ballet de *la Tentation*³¹⁸, il nous a rappelé les profanations de l'art, dans son enfance ; et dans le ballet *l'Orgie*³¹⁹, plus digne encore d'un théâtre du boulevard, il a, pour me

³¹⁴ Mise en perspective de la notion dans Isabelle Moindrot (dir.), *Le Spectaculaire [...], op. cit.*, p. 7-12. En s'appuyant sur les travaux de Philippe Roger, l'auteure rappelle que l'adjectif « spectaculaire » n'apparaît qu'en 1908 « au moment où l'art de la mise en scène est devenue une réalité admise comme telle, et débattue sur la place publique », tandis que le terme « spectaculeux », plus connoté, désignait auparavant « un spectacle en tant que machine, pompe, appareil », souvent pour déplorer la recherche excessive des effets (*Ibidem*, p. 10).

³¹⁵ AP (2^{ème} série), t. 75, p. 684. Séance du 1^{er} mars 1832.

³¹⁶ La Bruyère, *Les Caractères*, op. cit., p. 143-144 (« Des Ouvrages de l'esprit », § 47).

³¹⁷ AP (2^{ème} série), t. 75, p. 685-686.

³¹⁸ *La Tentation*, ballet-opéra en 5 actes de Gide et Halévy (livret de Cavé et Duponchel, chorégraphie de Coralli) créé le 20 juin 1832. L'œuvre eut 103 représentations jusqu'au 21 novembre 1838.

³¹⁹ *l'Orgie*, ballet-pantomime en 3 actes de Carafa (livret de Scribe, chorégraphie de Coralli) créé le 18 juillet 1831. L'œuvre eut 31 représentations jusqu'au 12 décembre 1832.

servir des expressions de votre rapporteur, *il a fait rougir la jeune épouse, et chassé la mère de famille* ; et enfin, dans son dernier ouvrage, dans ce grand mélodrame qu'on a tant exalté, et où le poète s'est effacé plus que jamais devant le peintre et le danseur, lorsque vous avez vu cet immense appareil de costumes et de décorations, et les folles joies de ce bal où s'accomplit l'assassinat d'un roi, vous avez pu dire que c'était un beau spectacle, vous n'avez pas dit, c'est un bel opéra³²⁰ ; vous n'avez pas dit, voilà ce qui caractérise un théâtre national, pas plus que vous ne diriez d'un homme riche qui étonnerait la capitale par la magnificence de ses fêtes et de ses dîners, que c'est un grand citoyen !...³²¹

L'exemple du bal masqué de *Gustave III* qui occupe tout l'acte V est emblématique : devant le succès rencontré auprès du public, il sera présenté ensuite seul, « sorti de son contexte dramatique, ramené à son essence de clou³²² ». A la même époque, les classiques ne manquent pas de dénoncer la mise en scène des drames romantiques, dont l'esthétique de la « couleur locale » nécessite un soin tout particulier apporté aux décors et aux costumes. En 1835, Liadières refuse que la vocation du Théâtre-Français soit d' « ouvrir sa noble scène à ces fantasmagories dramatiques », véritables « cauchemars en trois, quatre ou cinq actes qui révoltent le goût autant qu'ils outragent la morale publique », et cite une lettre que lui aurait écrit Andrieux sous la Restauration dans laquelle l'académicien notait : « "Les peintres et les costumiers jouent le premier rôle. Autrefois, on faisait des décorations pour les pièces, on fait aujourd'hui des pièces pour les décorations" (*Très bien ! très bien !*)³²³ ». Fulchiron renchérit au cours de la même séance en considérant que le drame romantique ruine le Théâtre-Français : « La recette est bonne en apparence, c'est-à-dire que d'une main l'on reçoit de l'argent à la porte, mais de l'autre cet argent s'évapore à l'instant par les frais énormes qu'exigent toutes ces pièces nouvelles. On se ruine en décors, en costumes. Il y a longtemps qu'un poète l'a dit : quand on ne peut plus faire de bons vers, on fait de belles décorations et de beaux habits. C'est aussi l'histoire du peintre, qui, n'ayant pu faire sa Vénus belle, l'avait richement habillée³²⁴ ». De tels discours peuvent être interprétés comme l'expression

³²⁰ *Gustave III ou le Bal masqué*, opéra en 5 actes d'Auber (livret de Scribe), créé le 27 février 1833. L'œuvre est à l'affiche de l'opéra le jour même du débat et connaît 134 représentations jusqu'au 27 novembre 1839. L'assassinat du roi de Suède constitue la scène finale (Acte V, scène 5).

³²¹ AP (2^{ème} série), t. 81, p. 246. Séance du 15 mars 1833. On peut lire la dernière phrase comme une pique contre Véron qui dirigeait l'Opéra et faisait figure de « moderne Trimalcion » (Eric Anceau).

³²² Jean-Jacques Roubine, « La grande magie » dans Jacqueline de Jomaron (dir.), *Le Théâtre en France*, Paris, La Pochothèque, 1993, p. 600. Sur le terme de clou, cf. *infra*.

³²³ AP (2^{ème} série), t. 97, p. 84. Séance du 2 juin 1835.

³²⁴ *Ibidem*, p. 87. Allusion à une célèbre anecdote de l'Antiquité rapportée à propos d'Apelle : « Un autre artiste lui montrait une Vénus revêtue d'habillements superbes, et lui demandait d'un air content ce qu'il en pensait. Je vois, lui dit Apelle, que n'ayant pu faire ta Vénus belle, tu l'as faite riche » Cf. Honoré Lacombe de Prezel,

d'une inquiétude face à une mutation esthétique qui fait du décor un élément central de la mise en scène depuis la Restauration³²⁵. Mais ils relèvent tout autant du *topos* : ne font-ils pas aussi écho aux lamentations d'un Charles Collé qui notait déjà dans son *Journal* en 1764 : « Toute cette pompe théâtrale est bien ridicule quand la pièce est mauvaise, l'on veut parler aux yeux et c'est au cœur qu'il faut parler ; toutes ces pièces de spectacle, toutes ces lanternes magiques-là annoncent le défaut de génie, la pauvreté d'esprit et la décadence du goût...³²⁶ ? ».

L'opposition républicaine se saisit de ce thème à la fin du Second Empire. En 1868, Jules Favre tente de convaincre que la suppression des subventions favoriserait l'élévation de l'art : « Nous verrions peut-être moins de clinquant sur le théâtre, moins de faux paysages, moins de cascades qui brillent aux regards, moins aussi de costumes qui peuvent frapper et éblouir les yeux (*Assentiment sur quelques bancs*). Mais en même temps nous verrions des représentations qui iraient plus droit au cœur des populations et y feraient naître les sentiments que le législateur a intérêt à y développer (*Très bien !*)³²⁷ ». L'année suivante, Ernest Picard reconnaît du bout des lèvres que l'Etat peut faire « quelques sacrifices pour ses théâtres » pour représenter souvent les chefs-d'œuvre et accueillir les jeunes auteurs, mais s'empresse d'ajouter de façon polémique une autre condition : « Que ce ne soit pas pour faire certaines mises en scène, qui charment les yeux, mais n'élèvent pas toujours le cœur (*Rumeurs*)³²⁸ ». Cette propension à opposer un cœur intelligent aux frivoles plaisirs des yeux interroge la nature de la condamnation esthétique : n'est-elle pas tout autant morale, et *in fine* politique ? Le spectateur captif de ses impressions est-il encore libre dans ses jugements³²⁹ ? La posture de Favre et Picard est-elle seulement politicienne ou au contraire révélatrice d'une éthique participant de l'idée républicaine ? Cette seconde hypothèse pourrait être accréditée par les discours de certains radicaux au cours des deux premières décennies de la III^e République à propos de l'Opéra. Jean David, qui propose de supprimer sa

Dictionnaire des portraits historiques, anecdotes, et traits remarquables des hommes illustres, t. 1, Paris, chez Lacombe, 1768, p. 80.

³²⁵ Cette réflexion est au cœur de l'ouvrage de Roxane Martin, *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Classiques Garnier, 2014, en particulier p. 84-110.

³²⁶ Cf. Ludovic Halévy, *Carnets*, t. 1, Paris, Calmann Lévy, 1935, p. 144-145 (6 février 1867). Ce passage est cité avec d'autres par Halévy pour montrer que les plaintes sur la décadence du goût sont un véritable cliché qui traverse les âges. Il commente ainsi la citation de Collé : « Ne croirait-on pas lire un article d'hier sur la mode des féeries et sur le succès de *la Biche aux bois* ou de *Cendrillon* ? ».

³²⁷ ASCL, 1868, t. 15, p. 156. Séance du 20 juillet 1868.

³²⁸ ASCL, 1869, t. 2, p. 568. Séance du 19 avril 1869.

³²⁹ Cf. Isabelle Moindrot, *op. cit.*, p. 10-11.

subvention en 1879, considère que le monument de Garnier est antinomique de « l'art républicain » : « Ce n'est pas là que peut fleurir et se développer l'art républicain, qui doit être austère parce qu'il est véritablement grand, sincèrement vrai. Il me semble qu'à l'Opéra la musique est écrasée et disparaît sous l'éclat de la pourpre, de l'or et des lumières qui ruissellent à flots. L'art disparaît dans l'éclat du luxe dont on est nécessairement obligé de l'entourer (*Dénégations et rumeurs sur un grand nombre de bancs*)³³⁰ ». Une décennie plus tard, Leydet, qui est favorable à la subvention, établit une opposition entre passé idéalisé et présent décadent à travers la recherche excessive des effets que condense à lui seul le néologisme de « clou » : « Nous ne sommes plus au temps des œuvres simples et fortes où les auteurs, sans dédaigner la mise en scène, plaçaient surtout au premier rang de leurs efforts leur réputation et la gloire purement littéraire ou musicale et ne cherchaient pas à accrocher le succès à ce qu'on appelle un "clou" dans l'argot théâtral³³¹ ». Après avoir reconnu que les directeurs ont fait de « louables efforts pour mettre un frein à ces dépenses énormes », le député des Bouches-du-Rhône estime que Ritt et Gailhard sont prisonniers de l'horizon d'attente induit par le genre comme le monument qui l'accueille : « Je crois même qu'ils redoutent les critiques et les résistances d'une partie du public, des habitués, qui s'attachent avant tout à la mise en scène et se préoccupent fort peu de l'art musical. Je suis, pour ma part, parfois stupéfait en lisant certains comptes-rendus au lendemain des premières représentations. On y loue la beauté des décors, la richesse et la variété des costumes, le déploiement considérable de la mise en scène ; mais rien ou presque de l'œuvre elle-même ». La critique de certains républicains à l'encontre du spectaculaire s'inscrit ainsi à contre-courant de l'exigence d'un spectacle où la pompe et le luxe ne sont pas seulement l'ornement de l'œuvre, mais participe à la définition même de son essence.

L'exemple de l'Opéra-Comique sous la direction d'Albert Carré le démontre également, toute proportion gardée avec l'Opéra. Alors que le directeur entame son second « mandat » en 1904 à la tête du théâtre, Henry Maret s'érige en porte-parole des spectateurs qui fréquentent la salle Favart depuis son inauguration en 1898 :

³³⁰ JO du 30 juillet 1879, p. 7752. Rappelons que le député du Gers reprend tous ses arguments dans une brochure intitulée *La Subvention de l'Opéra*, publiée l'année suivante.

³³¹ JO du 9 mars 1888, p. 858. Sur le clou, voir Jean-Jacques Roubine, *op. cit.*, p. 597-613. L'auteur rappelle que le terme apparaît tardivement, en 1878. Arthur Pougin y consacre une entrée dans son *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre [...]*, Paris, Firmin Didot, 1885, p. 184 : « CLOU. Mot passé depuis un petit nombre d'années dans l'argot théâtral, et qui indique un endroit d'une pièce sur lequel on compte particulièrement, soit au point de vue artistique et littéraire, soit surtout au point de vue de la mise en scène, pour obtenir un grand effet et exciter l'étonnement et l'enthousiasme des spectateurs ».

Il n'appartient d'ailleurs à aucun directeur de théâtre, non plus qu'à Louis XIV, de créer des génies, mais ce qui lui appartient et ce que M. Carré a réalisé à la perfection, c'est de donner aux compositeurs tous les moyens de faire valoir leurs œuvres. Il n'y a qu'une voix pour complimenter M. Carré sur le goût exquis de sa mise en scène, sur la beauté artistique de ses représentations, sur les véritables tours de force qu'il accomplit pour prodiguer en un espace ridiculement restreint des prodiges de pittoresque et des splendeurs de poésie. Son art a parfois poussé l'illusion jusqu'à faire prendre des cailloux pour des diamants, et à transformer en succès apparents des ouvrages qui seront oubliés demain. Ruy Blas marchait vivant dans son rêve étoilé ; en attendant que le rêve vive, nous avons toujours les étoiles³³².

La fabrique du merveilleux à l'Opéra-Comique repose en partie sur les épaules de Lucien Jusseaume, dont Carré affirme qu'il « fut pendant vingt ans le plus grand décorateur de théâtre de Paris³³³ ». Tout en rendant hommage à son talent, Louis Buyat souligne que ses décors « ne sont pas d'une extrême solidité » et s'en inquiète eu égard à la dépréciation de la valeur du matériel qui en résulte. Le rapporteur ajoute que si l'état de l'Opéra-Comique est « bon » malgré ces réserves, « il serait meilleur si M. Carré n'avait une tendance à faire de tous les ouvrages des féeries musicales³³⁴ ». En 1910, Rivet craint à son tour une dérive dans les fastes de la mise en scène et risque un avertissement en citant un « critique éminent » : « "Aujourd'hui le péril n'est pas en l'indigence de la décoration. Tout au contraire, le péril c'est... l'accessoire étouffant le principal... c'est le sacrifice de la vérité de l'ensemble et de son harmonie à la stérile exactitude du détail. Nous réclamons, pour les œuvres dignes de respect et d'étude, une mise en scène, une décoration conformes au caractère de ces œuvres, d'une suffisante harmonie, d'une vraisemblance admissible"³³⁵ ». L'idée que les décors puissent étouffer en quelque sorte le sens de l'œuvre est combattu quelques mois plus tard par Joseph Paul-Boncour qui loue au contraire « l'intelligence du décor » de Carré. A partir des exemples d'*Orphée et Eurydice*, *La Vie de Bohême*³³⁶, *Louise et Miarka*³³⁷, le rapporteur livre un véritable plaidoyer en faveur du spectaculaire qu'il analyse non pas comme le culte de la matière mais plutôt comme la capacité extraordinaire à *animer* une œuvre théâtrale en lui permettant de déployer toutes ses virtualités :

³³² JOdoc CD, Annexe n°1953 (13 juillet 1904), p. 1391.

³³³ Albert Carré, *Souvenirs de théâtre*, op. cit, p. 220-221.

³³⁴ JOdoc CD, Annexe n°1238 (11 juillet 1907), p. 1640.

³³⁵ JOdoc SE, Annexe n°111 (16 mars 1910), p. 593. Ce « critique éminent » pourrait être Camille Mauclair qui collabora avec Lugné-Poe à la fondation du Théâtre de l'Œuvre (cf. chapitre 8, 3.3.2) et écrivait dans *L'Echo de Paris* du 9 mai 1893 : « En voilà assez des reconstitutions d'ameublement, du triomphe de l'accessoire, soi-disant exact, de tout ce bric-à-brac exhibé au public [...]. Le décor vaut par le degré d'impression d'ensemble et non par le détail ». Cité par Nicole Wild, *Dictionnaire [...]*, op. cit, p. 301.

³³⁶ Sur *La Vie de Bohême*, cf. *infra*, §3.3.

³³⁷ *Miarka*, drame lyrique en 4 actes d'Alexandre Georges (livret de Jean Richepin), créé le 7 novembre 1905.

Je dis que pousser à ce point le souci du décor devient un art véritable, qui n'est pas dû au hasard heureux de collaborations. C'est supposer chez celui qui le pratique un goût très rare, très ingénieux, très informé des moyens matériels qui servent à créer une ambiance, à donner la vie aux foules, une âme aux choses, un sens aux paysages. Bien injustes sont les auteurs et les interprètes qui ne se rendent pas compte de ce qu'une telle perfection dans la mise en scène ajoute à la valeur de l'œuvre et à celle de l'interprétation. Nous concevons très bien que des esthètes raffinés jugent un peu inférieure une forme d'art, moins pure, moins abstraite que les autres. Mais c'est l'art théâtral lui-même qu'ils condamnent. Nous sommes au théâtre, et celui-ci doit nous prendre par notre intelligence et par nos sens, il doit flatter nos yeux et nous émouvoir, être un spectacle et une péripétie, et tout ce qui sert la réalisation scénique sert l'art théâtral dans la pleine acception du mot³³⁸.

Le débat théorique de 1910 sur le rôle du spectaculaire à l'Opéra-Comique se double d'une polémique sur la place respective des compositeurs français et étrangers sur l'affiche du théâtre, qui ne fait que réactiver une tension toujours latente au XIX^e siècle autour du nationalisme musical.

3 Les « muses exotiques » : le répertoire lyrique « envahi » par l'étranger ?

3.1 Le Théâtre-Italien : école musicale ou mode néfaste³³⁹ ?

Le Théâtre-Italien, régi par un cahier des charges depuis 1827, « ne peut représenter que des pièces écrites en italien » selon les termes du décret du 25 avril 1807³⁴⁰. Le débat à la Chambre du 2 juin 1835 est le premier à son sujet et pose les principaux arguments inlassablement repris ensuite. En amont, le renouvellement anticipé de son traité en 1834 avait été soumis *a posteriori* à la commission du budget qui ne fit aucune observation sur son contenu mais discuta brièvement de l'opportunité d'allouer la subvention compte-tenu des bénéfices annuels qu'un député croyait élevés³⁴¹. A la tribune, deux députés « classiques », qui défendent à la fois l'intérêt du Théâtre-Français et de l'Opéra-Comique, se montrent hostiles au Théâtre-Italien. Liadières le considère comme responsable d'une dégradation de la musique française : « Nous avons autrefois une musique nationale, des compositeurs ont brillé parmi nous dont la célébrité ne le cédait en rien à celle des compositeurs étrangers, leurs

³³⁸ JOdoc CD, Annexe n°371 (12 juillet 1910), p. 1669.

³³⁹ Nous renvoyons à la bibliographie pour les références générales sur le Théâtre-Italien. On trouvera un tableau des œuvres créées avec le nombre annuel de leurs représentations dans Albert Soubies, *Le Théâtre-Italien de 1801 à 1913*, Paris, Fischbacher, 1913, p. 191.

³⁴⁰ Cf. *supra*, I, §1. En 1810, le gouvernement l'autorise à joindre l'*opera seria* à l'*opera buffa*.

³⁴¹ C 765. PV de la commission du budget 1836, séances des 13 et 16 avril 1835, f. 65-66 et f. 79-80. Rappelons que le traité qui expirait en 1836 avait été renouvelé le 20 août 1834. Le rapport de Duvergier de Hauranne se contente de mentionner la décision. Voir AP (2^{ème} série), t. 94, p. 714. Séance du 20 avril 1835.

contemporains. Mais depuis qu'une fièvre de musique italienne s'est opérée, de créateurs que nous étions, nous sommes devenus imitateurs. Enfin nous nous sommes perfectionnés à un tel point que la place de Boieldieu à l'Institut est demeurée vacante pendant près d'un an, faute de candidats jugés dignes de la remplir³⁴² ». A rebours du succès contemporain de l'opéra-comique, l'antiphrase finale vise à dénoncer un assèchement de l'inspiration des compositeurs français, dont le succès de Rossini serait prétendument à l'origine, renforcé par ceux de Bellini et Donizetti³⁴³. De son côté, Sauveur de La Chapelle pointe du doigt l'inutilité du Théâtre-Italien quant au débouché qu'il offre au répertoire joué en province : « L'opéra italien peut encore moins s'y représenter. Jamais on ne nationalisera une musique étrangère, surtout quand elle devra représenter une action »³⁴⁴. En 1837, Scribe condense l'essentiel des critiques en deux répliques au Théâtre-Français lorsqu'il met en exergue le snobisme des *dilettanti* à travers une scène de *La Camaraderie*. Alors qu'Oscar rappelle à Bernardet que leurs « camarades fashionables » sont « comme toujours », aux Italiens parce qu'« il y a ce matin répétition générale de l'opéra de Timballini ! », le second répond : « C'est juste !... Un talent exotique qu'il faut faire mousser ! Il nous rendra cela à l'étranger³⁴⁵ ! ».

Aux détracteurs de la musique italienne qui la présentent comme une concurrence néfaste à la musique française, Thiers oppose l'idée que le Théâtre-Italien est une école musicale pour l'art lyrique français : « Si l'on consulte les personnes versées dans l'art musical, je suis sûr qu'elles seront unanimes pour déclarer qu'il n'y a rien de plus utile, pour former des chanteurs en France, que de maintenir le Théâtre-Italien, qui a contribué beaucoup à répandre ici le goût de la musique et à former chez nous des sujets³⁴⁶ ». Cet argument avait été développé par les directeurs du Théâtre-Italien en 1832 dans une brochure envoyée à la Chambre des députés pour obtenir le maintien de leur subvention³⁴⁷, et qu'ils reproduisent à l'identique en 1836 trois jours

³⁴² AP (2^{ème} série), t. 97, p. 84. Boieldieu, élu en 1817 à l'Académie des Beaux-Arts (section V. Composition musicale) au fauteuil de Méhul, était mort le 8 octobre 1834. Il faut attendre le 4 juin 1835 pour voir Antoine Reicha lui succéder officiellement. Ce dernier, d'origine tchèque, avait été naturalisé français en 1829 et enseignait la fugue et le contrepoint au Conservatoire depuis 1818.

³⁴³ Sur ce compositeur, voir Stella Rollet, *Donizetti et la France. Histoire d'une relation ambiguë, 1831-1897*, Thèse d'histoire sous la direction de Jean-Claude Yon et Jean-Yves Mollier, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 2012 (à paraître chez Classiques Garnier).

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 87. Il venait d'évoquer la difficulté de jouer l'opéra en province.

³⁴⁵ Scribe, *La Camaraderie* (Acte II, scène 1) dans *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 267.

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 89. Le ministre de l'Intérieur conclut en se référant au jugement du public : « Au surplus, j'ai pour principe, en pareille matière, de respecter le goût du public ; et il s'est hautement manifesté, non seulement en France, mais dans toute l'Europe, pour la musique italienne ».

³⁴⁷ C 2758. *Observations sur le Théâtre Royal Italien*, Paris, Vinchon imprimeur, 26 mai 1832.

avant le débat du 26 mai parce que le rapporteur avait laissé planer le doute sur l'avenir de la subvention³⁴⁸. Selon Robert et Severini, le Théâtre-Italien est un modèle à la fois pour les compositeurs, les artistes et les musiciens français. Modèle pour les compositeurs « à raison du caractère des airs, des morceaux d'ensemble, des finals, et en général du développement musical qui, jadis, ne se trouvait nulle part, à un aussi haut degré, que dans l'école italienne ». Modèle pour les artistes de l'Opéra par la « puissante influence » exercée par « le chant des *Garcia*, des *Crivelli*, des *Tacchinardi*, des *Rubini*, des *Lablache*, des *Tamburini*, des *Barilli*, des *Sontag*, des *Pasta*, des *Malibran*, des *Grisi* »³⁴⁹. Modèle enfin pour les musiciens parce que la plupart de ceux de l'Opéra « ont été attachés à celui du Théâtre-Italien, et il est constant que ce dernier a toujours été la pépinière de l'autre ». Liadières annonçant qu'il retire son amendement pour supprimer la subvention³⁵⁰, le Théâtre-Italien peut conserver celle-ci jusqu'à ce que la commission du budget ne décide de lui retirer à l'échéance du traité de 1840³⁵¹.

La controverse sur le Théâtre-Italien s'éteint à la tribune avant de resurgir avec fracas en 1850. A l'initiative de Léon de Maleville, un amendement est soumis le 15 avril à la commission du budget au cours du débat sur les subventions théâtrales afin de rétablir celle du Théâtre-Italien³⁵². Le lendemain, Berryer livre un éloquent discours où l'argument artistique est construit selon un diptyque³⁵³. D'une part, la France reçoit une éducation supérieure dont elle tire la quintessence : « Le Théâtre-Italien n'est pas seulement un établissement de magnificence, de luxe dans la capitale, mais il est véritablement, au point de vue de l'art, un des établissements les plus nécessaires ; c'est pour la France, la grande école musicale. (*C'est vrai ! c'est vrai !*) ». En retour, la France consacre le bon goût et assure son rayonnement international : « Nous sommes ici à

³⁴⁸ Amilhou reconnaît que la commission aurait « proposé de rejeter la subvention ou du moins de la réduire, si le traité n'avait été déjà sanctionné par le vote des Chambres en 1835 ». AP (2^{ème} série), t. 102, p. 118. Séance du 15 avril 1836. Les citations qui suivent sont tirées de la brochure de Robert et Severini.

³⁴⁹ On trouvera une entrée biographique de ces artistes dans la thèse de Céline Frigau-Manning, *Chanteurs en scène. L'œil du spectateur au Théâtre-Italien (1815-1848)*, Paris, Honoré Champion, 2014. Les directeurs citent comme exemple d'artistes français passés par le Théâtre-Italien Madame Damoreau et Levasseur, et rappellent que « Nourrit peut être regardé comme l'élève de l'école italienne, puisque c'est Garcia qui l'a perfectionné ».

³⁵⁰ AP (2^{ème} série), t. 104, p. 327. Séance du 26 mai 1836.

³⁵¹ AP (2^{ème} série), t. 126, p. 534. Séance du 29 juin 1839. Le traité expirait le 1^{er} octobre 1840 et la commission proposait de réduire la subvention de 17 500 francs correspondant au dernier trimestre 1840, prélude à sa suppression totale en 1841. Le rapport de Gouin présente la décision comme une initiative de Duchâtel alors que la rédaction des Procès-verbaux de la commission laisse penser l'inverse (C 797. Séance du 18 juin 1839, f. 180). Duchâtel avait d'ailleurs défendu deux ans avant la subvention du Théâtre-Italien contre les attaques d'Auguis. Voir AP (2^{ème} série), t. 113, p. 576-577.

³⁵² Elle avait été demandée par le directeur Ronconi qui avait écrit au ministre de l'Intérieur le 21 janvier 1850 et reçu l'appui de la commission des théâtres présidée par Bixio (C 982).

³⁵³ Voir notre annexe n°21. Ses arguments se trouvent déjà exposés dans la brochure de Robert et Severini.

Paris dans le centre de la France, dans cette grande cité où tous les étrangers viennent chercher des exemples pour tout ce qu'il y a de grand, de noble, de généreux, d'intelligent ; nous sommes la grande épreuve de tous les talents, de toutes les intelligences (*Très bien ! très bien !*) ». Cette capacité de « réfraction » artistique de la France permet de conjuguer une ouverture féconde à la musique italienne et l'affirmation d'un nationalisme triomphant. C'est pourquoi Beulé choisit en 1872 de rappeler la voix du grand orateur, en transposant ce raisonnement pour l'Opéra³⁵⁴. Huit ans plus tard, Jean David revient aussi sur le discours de Berryer mais retourne son argument pour justifier son amendement contre la subvention de l'Opéra : « On disait que, si le Théâtre-Italien n'avait pas cette subvention, désormais c'en était fait de la musique en France. Eh bien, le Théâtre-Italien n'existe plus et l'art de la musique n'en continue pas moins à se développer (*Réclamations sur plusieurs bancs*)³⁵⁵ ».

3.2 L'Opéra : le théâtre de la consécration des compositeurs étrangers ?

La critique parlementaire à l'encontre de l'Opéra demeure assez feutrée à l'encontre de la nationalité des compositeurs à l'affiche jusqu'à la III^e République. Seules deux plaintes se font entendre à la tribune, sous la monarchie de Juillet. Après avoir critiqué l'excès de pompe et de luxe dans *Gustave III*, Jars change complètement de registre et ajoute que « malheureusement, et presque toujours, ce sont des compositeurs étrangers qui ont fait la gloire et le succès du grand Opéra³⁵⁶ ». De son côté, Liadières, emporté en 1841 par la critique du « traité clandestin » de l'Opéra que le gouvernement a caché à la commission du budget³⁵⁷, veut montrer que ce théâtre n'a fait prospérer aucun « art véritablement national » tel que la poésie lyrique, l'art musical, l'art chorégraphique, l'art du décorateur, et l'art du chant. A l'égard de « l'art musical », il déplore de façon excessive la faible représentation des compositeurs français : « La spéculation, qui vise avant tout à l'argent, n'appelle à son aide, à une ou deux exceptions près, que le concours des muses exotiques, de sorte que le théâtre national de l'Opéra ne se trouve exploité, à vrai dire, que par le génie musical des étrangers (*C'est vrai ! c'est*

³⁵⁴ « Car ces Italiens, qu'on attaquaient tout à l'heure, nous ont enseigné et nous rappellent sans cesse comment il faut faire chanter, faire valoir la voix humaine, ce que c'est qu'écrire pour la voix, art tout différent de l'art d'écrire pour l'orchestre ». *JO* du 21 mars 1872, p. 2004.

³⁵⁵ *JO* du 30 juillet 1879, p. 7752. Le Théâtre-Italien avait définitivement fermé ses portes en 1878.

³⁵⁶ *AP* (2^{ème} série), t. 81, p. 246. Séance du 15 mars 1833.

³⁵⁷ Cf. chapitre 5, II, §1.1.2.

vrai !)³⁵⁸ ». A l'inverse, Monier de la Sizeranne relaie l'argumentation d'une brochure distribuée aux députés en 1839 pour dénoncer le « blocus musical » dont seraient victimes Rossini et Spontini qui ne pourraient plus faire représenter leurs œuvres³⁵⁹. Au-delà de cette polémique ponctuelle, la grande majorité des parlementaires peut se reconnaître dans le discours de Beulé qui montre en 1872 de quelle manière l'Opéra de Paris a « naturalisé » le génie des compositeurs étrangers qui y furent représentés :

Depuis deux siècles, la plupart des musiciens qui ont composé pour la scène lyrique, Lulli, Gluck, Piccini, Cherubini, Spontini et tant d'autres, ont été attirés vers Paris ! Et depuis le dix-neuvième siècle, depuis le développement véritable et complet de l'opéra français, l'Opéra a produit un miracle que l'Italie, que l'Allemagne ont vu avec pâleur. La France leur a pris leurs hommes de génie, et elle les a faits Français. Ils se croyaient parfaits, au comble, imperfectibles ou épuisés. Notre Opéra les a faits plus grands qu'ils n'étaient³⁶⁰.

Afin d'illustrer ce dernier axiome, l'orateur passe en revue trois compositeurs : Rossini, Meyerbeer et Verdi. Si les deux premiers exemples sont convaincants, le dernier l'est moins, Beulé effaçant les longs démêlés de Verdi avec l'Opéra dont les exigences lui avaient inspiré la périphrase agacée de « grande boutique³⁶¹ ». Mais ce qui importe surtout de souligner ici, c'est le consensus parlementaire que suscitent ces propos patriotiques dans un contexte marqué par le traumatisme de la défaite face à la Prusse.

L'importance prise par Verdi dans le répertoire de l'Opéra au cours de la décennie suivante (*Aïda* est créé en 1880 et *Rigoletto* en 1885), et surtout celle de Wagner à partir de 1891 (neuf ouvrages jusqu'en 1914³⁶²), provoquent un certain malaise sur la place des compositeurs étrangers qui vire à la crispation ouverte au tournant du siècle. Cousset ouvre symboliquement la décennie 1890 en remarquant de façon polémique la faible place des « compositeurs français de race » [*sic*], mais l'usage qu'il fait de cet argument est très particulier puisqu'il a pour but de supprimer la

³⁵⁸ MU du 11 mai 1841, p. 1278. A la date du discours, sur 19 opéras créés depuis la nomination de Véron en 1831, 4 sont d'Auber (*Le Philtre*, *Le Serment*, *Gustave III*, *Le Lac des Fées*), et 4 sont d'Halévy (*La Juive*, *Ginevra*, *Le Drapier*, *La Reine de Chypre*). La liste complète des opéras montés sous la monarchie de Juillet figure en annexe de la thèse d'Anne-Sophie Cras, *L'Exploitation de l'Opéra [...]*, op. cit, p. 302-303.

³⁵⁹ AP (2^{ème} série), t. 127, p. 625-626. Sur la brochure, cf. chapitre 4, I §2.2.

³⁶⁰ JO du 21 mars 1872, p. 2004.

³⁶¹ Beulé présente Verdi comme un maître venu assagrir sa fougue et polir son talent à Paris : « Ce tempérament si bien accommodé jusque-là aux passions populaires, s'est discipliné, s'est fait savant, s'est fait scrupuleux ; il a étudié les ressources symphoniques et la richesse infinie de l'orchestre. Quand il a écrit pour l'Opéra de Paris les *Vêpres siciliennes*, *Don Carlos*, Verdi s'est efforcé d'en devenir digne et d'entrer dans le grave concert de nos génies lyriques, du jour où ils ont été marqués du sceau de la France et de l'Opéra de Paris ».

³⁶² *Lohengrin* (1891), *La Walkyrie* (1893), *Tannhäuser* (1895), *Les Maîtres chanteurs* (1897), *Siegfried* (1902), *Tristan et Isolde* (1904), *Le Crépuscule des dieux* (1908), *L'Or du Rhin* (1909), *Parsifal* (1914). Sur l'admission des œuvres de Wagner à l'Opéra, voir Frédérique Patureau, *Le Palais Garnier [...]*, op. cit, p. 246-255.

subvention³⁶³. Or le débat sur le nationalisme musical à l'Opéra a toujours lieu entre des parlementaires qui défendent sa subvention, mais qui divergent sur sa politique artistique. Le rapporteur Maurice Faure est le premier en 1895 à répercuter les plaintes des compositeurs français contre l'Opéra et cite à l'appui de la thèse « nationaliste » un discours du directeur des Beaux-Arts : « "Si grandiose que soit tel génie d'outre-Rhin, si puissantes et si hautes qu'apparaissent les frondaisons fantastiques de la forêt de Siegfried, réservons-nous le droit de respirer librement le parfum de la moindre fleurette éclose dans la prairie natale. Ne nous lassons jamais de proclamer que notre génie national a produit des modèles incomparables dans tous les genres, à tous les degrés et dans toutes les hiérarchies de l'art" ». Le député en conclut qu'« il est urgent que ces éloquents paroles se traduisent en actes décisifs » et entend « bien marquer que le vote de la subvention de 800 000 francs par le Parlement a surtout et uniquement [sic] pour objet l'encouragement et la glorification de la musique nationale »³⁶⁴. L'année suivante, les précautions oratoires de Leydet masquent mal la critique transparente que le député formule contre Wagner : « Je ne veux pas médire, assurément, des chefs-d'œuvre étrangers. Je sais bien qu'en ces matières il faut être éclectique. Je suis, pour ma part, un admirateur de certains chefs-d'œuvre allemands ou italiens. Mais l'opéra doit-il être la succursale des théâtres allemands³⁶⁵ ? ». Remarque encore ponctuelle, qui laisse place à un débat plus vif en 1899 et 1900 alors que se négocie la possibilité d'inscrire au budget les premiers crédits affectés à la décentralisation artistique³⁶⁶. En réponse à une remarque de Couyba qui s'étonnait le 1^{er} mars 1899 que trois théâtres subventionnés aient programmé chacun une œuvre d'un auteur étranger la veille³⁶⁷, Leygues avait

³⁶³ « Je ne voudrais rien dire de blessant pour nos compositeurs contemporains. Je rends toute justice à l'énorme talent, je ne vais pas jusqu'à dire au génie de Gounod, de Massenet, de Saint-Saëns ; mais il faut bien reconnaître que si on supprime du répertoire du grand Opéra tout l'élément allemand dans la personne de Meyerbeer et de Mozart ; si on supprime l'élément italien dans cette grande pléiade des Donizetti, des Verdi et autres ; si on supprime encore l'élément israélite dans la personne d'Hérold [sic] et d'Halévy, quel que soit le mérite des compositeurs français de race, il en reste bien peu, et je trouve que la proportion n'existe pas entre les résultats obtenus par ce grand établissement – qui a du mérite, je le reconnais – et la dépense que nous faisons... » (JO du 25 novembre 1890).

³⁶⁴ JOdoc CD, Annexe n°1538 (13 juillet 1895), p. 1221-1222. Le rapport est déposé deux mois jour pour jour après la reprise de *Tannhäuser* au Palais-Garnier. Le triomphe fait oublier l'échec de 1861 salle Le Peletier, dû à une cabale anti-wagnérienne orchestrée, entre autres, par les très influents membres du Jockey-Club.

³⁶⁵ JO du 29 novembre 1896, p. 1828. Marcel Habert interrompt « Nous aurons encore douze actes de Wagner l'année prochaine » et Leydet reprend : « Devons-nous proscrire les chefs-d'œuvre de l'art français ou les reléguer au second plan, ou ne leur donner qu'une petite part dans les représentations habituelles ? »

³⁶⁶ Cf. Chapitre 2, III, § 2.1.2.

³⁶⁷ « A l'Opéra c'était un compositeur allemand ; à l'Opéra-Comique un compositeur italien, et au Théâtre-Français une pièce traduite d'un auteur anglais ». Il s'agit respectivement de Wagner (*Les Maîtres chanteurs*), Puccini (*La Vie de bohème*) et Shakespeare (*Othello* traduit par Jean Aicard).

répondu en comparant les théâtres subventionnés aux musées du point de vue de l'universalité des chefs-d'œuvre qu'ils ont vocation à accueillir, et proclamé une profession de foi intellectuelle et artistique : « La pensée humaine n'a pas de patrie (*Applaudissements*), et ici je suis internationaliste (*Nouveaux applaudissements*) [...]. L'horizon de notre vie est si borné que ce serait folie de le rétrécir encore par de jalouses préventions ou d'injustifiables partis pris³⁶⁸ ». Le lendemain, Julien Goujon reprend la formule pour la subvertir : « L'art, comme la pensée, n'a pas de patrie ; mais ce n'est pas diminuer la force de ce brillant aphorisme que de réclamer la priorité pour les œuvres françaises sur nos scènes nationales. Tâchons de faire de bonnes pièces et de bons opéras, et faisons tout notre possible pour que ces œuvres, issues de notre génie, s'imposent en France et se jouent au-dehors (*Vifs applaudissements*)³⁶⁹ ». Leygues renouvelle sa profession de foi mais la module pour affaiblir les critiques contre l'Opéra : « Le seul principe est le suivant : l'hospitalité pour tous ceux qui en sont dignes ; mais la place la plus large réservée aux auteurs nationaux³⁷⁰ ». Julien Goujon prend le ministre au mot et se livre l'année suivante à un dénombrement des actes représentés :

En 1898, sur 187 représentations données à l'Opéra, 113 ont été consacrées aux compositeurs allemands ou italiens et 74 seulement aux compositeurs français.

M. LASIES³⁷¹. Toute la question est là !

M. JULIEN GOUJON. En 1899, sur 184 représentations, 88 ont été consacrées aux Français, 96 ont été consacrées exclusivement aux œuvres étrangères³⁷².

Le député de Seine-Inférieure ayant relu à la tribune une partie du discours de Leygues tenu l'année précédente afin de lui rappeler ses promesses, il propose de façon inédite d'insérer une disposition dans le futur cahier des charges de l'Opéra pour garantir que « les auteurs nationaux figureront au moins pour partie égale sur les programmes ». Leygues s'y refuse catégoriquement : « Une pareille clause ne servirait l'art à aucun

³⁶⁸ JO du 2 mars 1899, p. 594.

³⁶⁹ JO du 3 mars 1899, p. 608. Il avait condensé auparavant cette idée dans la formule : « En matière artistique, faisons de l'internationalisme oui ! Mais tâchons d'exporter au lieu d'importer ».

³⁷⁰ *Ibidem*, p. 610. Il venait de réitérer sa comparaison avec les musées : « Il serait aussi peu raisonnable d'exclure du Louvre Rembrandt, Raphaël ou le Vinci [*sic*], que de rayer du répertoire Shakespeare, Meyerbeer ou Verdi ».

³⁷¹ Joseph Lasies (1862-1927) avait été élu député nationaliste du Gers aux législatives de 1898.

³⁷² JO du 19 janvier 1900, p. 114. Même référence pour les autres citations. Pour parvenir à ces chiffres, Goujon « oublie » de préciser qu'il n'a pas pris en compte les ballets. Cette comptabilité « nationaliste » est apparue pour la première fois à l'initiative de Berger. Le rapporteur mentionne pour 1895 le chiffre de 89 représentations d'opéras étrangers contre 98 fois « seulement » pour les opéras français ; en 1896, la proportion est renversée : 73 représentations d'opéras étrangers contre 127 pour les opéras français, auxquels il faut ajouter 34 représentations de ballets français (JOdoc CD, Annexe n°2698 (20 juillet 1897), p. 1849). Rivet établit une statistique annuelle de 1900 à 1909 (JOdoc SE, Annexe n°153 (16 mai 1911), p. 466).

degré. Elle n'existe dans aucun pays. Je la crois inacceptable et je ne prends pas du tout l'engagement de l'imposer à l'un quelconque de nos directeurs des théâtres nationaux (*Applaudissements sur divers bancs*)³⁷³ ».

L'expression de ce nationalisme musical est néanmoins très ambiguë. Dès le lendemain de la mort de Verdi survenue à Milan le 27 janvier 1901, Goujon présente un projet de résolution collectif visant à lui rendre un hommage solennel : « La France déplore la perte du grand compositeur Verdi et s'associe au deuil de la nation italienne (*Vifs applaudissements*)³⁷⁴ ». Par ailleurs, les attaques contre Wagner – jamais nommé directement, toujours visé prioritairement – cessent rapidement à la tribune alors même que la tension avec l'Allemagne atteint son paroxysme en 1905 lors de la crise de Tanger. L'explication de cette retombée est à rechercher du côté des recettes. Goujon avait eu l'idée assez malheureuse de recourir à cet argument sonnante, en avançant qu'en 1899, « les 88 représentations d'œuvres françaises qui ont été données à l'Opéra ont produit une recette moyenne et journalière de 15 583 francs, tandis que les œuvres étrangères n'ont produit qu'une moyenne de 15 576 francs par représentation, c'est-à-dire une recette inférieure (*Très bien ! très bien !*) ». Il ne tarde pas à trébucher sur le même argument, puisque les moyennes des recettes, consignées de façon quasi systématique dans les rapports du budget des Beaux-Arts entre 1902 et 1909, tournent largement en faveur des ouvrages étrangers. Couyba met en évidence cette conclusion en 1902 à partir d'un tableau récapitulatif de chaque opéra joué depuis l'inauguration du Palais Garnier³⁷⁵, tandis que Maret propose une synthèse pour tous les opéras³⁷⁶ :

	Ouvrages français	Ouvrages étrangers
Nombre de représentations (janvier 1875 – avril 1905)	2 293	1 147
Total des recettes (en francs)	35 825 108, 06	19 160 311, 48
Moyenne des recettes par représentation	15 623, 68	16 704, 71

Une telle comptabilité est assez caricaturale, le rapporteur faisant l'hypothèse que si les ouvrages étrangers avaient été exclus, ils auraient été remplacés par 1 147 ouvrages français ; à raison d'une moyenne de recette inférieure de 1 081, 03 francs par représentation, il en conclut que l'Opéra aurait encaissé 1 218 860, 38 francs de moins !

³⁷³ Elle sera pourtant imposé à l'Opéra-Comique en 1911 (Cf. *infra*, §3.3) et à l'Opéra dans le cahier des charges du 25 novembre 1913 qui confie l'exploitation du théâtre à Jacques Rouché (F²¹ 4656) : ce dernier est tenu pendant la durée de son privilège (huit ans) « de faire jouer dix-sept ouvrages nouveaux, dont quatorze au moins de compositeurs français ; sur ces quatorze, cinq au moins occuperont toute la soirée et deux autres seront au moins de trois actes » (article 12).

³⁷⁴ JO du 29 janvier 1901, p. 208. Il s'agissait de faire pour Verdi et l'Italie ce qu'elle avait fait pour Hugo et la France. La résolution est adoptée à l'unanimité. Voir notre annexe n°66.

³⁷⁵ Nous l'avons reproduit en annexe n°44.

³⁷⁶ JOdoc CD, Annexe n° (13 juillet 1905), p. 1189. Nous avons choisi le tableau pour plus de clarté.

En revanche Maret a raison d'affirmer que « les ouvrages de R. Wagner ont permis de jouer des ouvrages français » même si ce succès n'est pas inconditionnel³⁷⁷. La représentation de la *Tétralogie* du 10 au 13 juin 1911 marque les esprits et Couyba s'en console en « nationalisant » le succès wagnérien : « Bientôt, les dilettanti wagnériens [sic] pourront accomplir le pèlerinage de Paris, comme on fait celui de Bayreuth³⁷⁸ ». A côté de Wagner s'impose également Richard Strauss, dont la *Salomé* suscite un véritable engouement en 1910... et une manne financière inespérée³⁷⁹ ! Le répertoire s'ouvre également à quatre compositeurs italiens (Giordano, Wolf-Ferrari, Leoncavallo et Puccini) dont les deux derniers font aussi les belles soirées de l'Opéra-Comique.

3.3 L'Opéra-Comique : la musique française sacrifiée à la musique italienne ?

Alors que l'Opéra-Comique est empêtré dans ses difficultés financières dont les effets se traduisent par plusieurs faillites après la Révolution de Juillet, la commission nommée par Thiers en janvier 1834 pour « régénérer » le théâtre sollicite son retour à la salle Favart au détriment du Théâtre-Italien et justifie sa demande au nom de la préférence nationale : « Quels que soient les encouragements que l'on doive à l'Opéra Italien, quels que soient ses titres que nous sommes loin de contester, nous dirons : la musique Française avant la musique Italienne ; les nationaux avant les étrangers³⁸⁰ ». Cette conviction explique certaines critiques à l'encontre de *La Fille du régiment*³⁸¹. Deux mois après la création du chef-d'œuvre de Donizetti, le compositeur italien est particulièrement visé par un député qui attire l'attention de la commission du budget « sur la convenance qu'il y aurait à rappeler aux théâtres subventionnés que la subvention a pour objet et pour but d'encourager l'art et qu'ils ne le secondent en aucune façon quand ils vont chercher à l'étranger des partitions et des ouvrages qui excluent des représentations les œuvres des poètes ou des musiciens français³⁸² ». Pour

³⁷⁷ Frédérique Patureau, *op. cit.*, p. 280-282.

³⁷⁸ JOdoc SE, Annexe n°131 (29 mars 1913), p. 282.

³⁷⁹ *Salomé*, drame musical en 1 acte (livret de Hedwig Lachmann), créé à Dresde en 1905. L'ouvrage est créé à l'Opéra le 17 avril 1910, et Rivet souligne qu'« il a produit exactement 440 000 francs en vingt soirées et a fait regagner à la direction de l'Opéra les 140 000 francs qu'elle avait perdus pendant la triste période des inondations de janvier 1910 » (JOdoc SE, Annexe n°153 (16 mai 1911), p. 466).

³⁸⁰ F²¹ 1092. Sur cette commission, cf. *supra*, II § 2.2. L'un des signataires est Carafa !

³⁸¹ *La Fille du Régiment*, opéra-comique en 2 actes de Donizetti (livret de Saint-Georges et Bayard) créé le 11 février 1840 dans la salle de la Bourse. Sur Donizetti, nous renvoyons à la thèse déjà citée de Stella Rollet.

³⁸² C 803. Séance du 16 avril 1840, f. 428. Outre *La Fille du régiment*, l'allusion peut viser *Les Martyrs*, opéra en 4 actes (livret de Scribe) créé à la salle Le Peletier six jours avant le débat, ainsi que *La Favorite*, créé seulement le 6 décembre 1840 mais déjà reçu à l'Opéra. Par ailleurs, l'intervention du député porte sur la subvention demandée par Anténor Joly pour le théâtre de la Renaissance. Or Donizetti y avait créé le 6 août 1839 *Lucie de Lammermoor*, version révisée de l'opéra créé à Milan en 1835.

autant, les compositeurs français joués à l'Opéra-Comique ne protestent guère auprès des parlementaires contre les œuvres étrangères avant la III^e République. Une pétition de la SACD, adressée à l'Assemblée Nationale en juillet 1872 afin d'obtenir le rétablissement de la subvention à 240 000 francs, se plaint du manque de débouchés pour les jeunes compositeurs français : à la fermeture du Théâtre-Lyrique, facteur essentiel, s'ajouterait une politique artistique restrictive : « Quand ils frappent à la porte de l'Opéra-Comique, ils se trouvent devancés par des compositeurs étrangers³⁸³ ». L'argument, tourné contre la création des *Noces de Figaro* le 24 février précédent, n'a pas de suite immédiate au Parlement.

La polémique prend en revanche une importance considérable en 1910-1911 devant le succès de compositeurs italiens se rattachant plus ou moins au vérisme³⁸⁴. Le tableau qui suit présente les principales œuvres concernées³⁸⁵ :

Compositeur	Œuvre	Livret	Création à l'Opéra-Comique
Mascagni (1863-1945)	<i>Cavalliera Rusticana</i> (opéra en 1 acte)	Targioni-Tozzetti et Menasci (adapté par Paul Milliet)	19/01/1892 (Rome, 1890)
Puccini (1858-1924)	<i>La Vie de Bohème</i> (opéra en 4 actes)	Giacosa et Illica (adapté par Paul Ferrier)	13/06/1898 (Turin, 1896)
	<i>La Tosca</i> (opéra en 3 actes)	Giacosa et Illica (adapté par Paul Ferrier)	13/10/1903 (Rome, 1900)
	<i>Madame Butterfly</i> (opéra en 3 actes)	Giacosa et Illica (adapté par Paul Ferrier)	28/12/1906 (Milan, 1904)
Leoncavallo (1857-1919)	<i>Paillasse (Pagliacci)</i> opéra en 2 actes	Leoncavallo (adapté par Eugène Crosti)	13/01/1910 (Milan, 1892)

Emile Constant cite les cinq œuvres à la tribune le 26 janvier 1910 et se plaint qu'on les joue trop souvent : « Chaque jour, on voit sur la scène de l'Opéra-Comique des œuvres italiennes intéressantes, sans doute, mais qui ne sont pas supérieures à beaucoup d'autres, en tous cas fort contestées dans le monde musical, et le vieux répertoire français est obligé de se réfugier au Trianon-Lyrique, un charmant théâtre, mais qui n'est pas l'Opéra-Comique, ou d'émigrer en province. Je trouve que c'est très fâcheux³⁸⁶ ». La conclusion du député de la Gironde étonne : ce ne sont pas les partisans de l'ancien répertoire qui récriminent mais bien les compositeurs français contemporains, dont certains se rassemblent à l'initiative de Xavier Leroux au sein du « Groupe de la musique » qui constitue une sous-commission de quinze membres au sein

³⁸³ C 4228. Pétition n°4399 renvoyée à la commission du budget. La subvention, réduite à 140 000 francs en 1871, le demeure jusqu'en 1877. A partir de 1878, l'Opéra-Comique reçoit à nouveau 240 000 francs.

³⁸⁴ Ce mouvement artistique tire son nom de l'écrivain sicilien Giovanni Verga, dont l'œuvre est fortement inspirée par le naturalisme après sa rencontre avec Zola en 1882. L'influence du vérisme s'exerce aussi bien dans la littérature que dans la peinture ou la musique, mais les œuvres d'un artiste classé sous cette étiquette commode peuvent être assez disparates. Cf. Gérard Denizeau, *Les Véristes*, Paris, Bleu Nuit Editions, 2011.

³⁸⁵ Notices complètes dans David Charlton et Nicole Wild, *Théâtre de l'Opéra-Comique [...], op. cit.*

³⁸⁶ JO du 27 janvier 1910, p. 354.

de la SACD³⁸⁷. Paul-Boncour approuve de façon prudente sur la forme mais appuyée sur le fond leurs doléances qui sont exposées devant le Groupe de l'Art : les parlementaires qui en sont membres organisent le 13 décembre 1910 une importante confrontation entre Xavier Leroux et Albert Carré pour trouver un terrain d'entente³⁸⁸. Le directeur de l'Opéra-Comique démontre « chiffres en main » que depuis sa nomination, il a donné une moyenne de 70 représentations étrangères sur 350 représentations annuelles et précise qu'il s'est décidé à faire représenter *Madame Butterfly* sur les conseils de Gailhard alors directeur de l'Opéra³⁸⁹. Repoussant l'idée d'un conflit d'intérêt, il dément ensuite être lié par un traité avec des grandes maisons d'éditions italiennes³⁹⁰. Il justifie enfin l'organisation de son système d'abonnement (deux séries de trois soirées les mardi, jeudi et samedi) pour permettre une rotation par quinzaine des œuvres sur l'affiche garantissant une répartition plus équitable des créations des compositeurs français. Xavier Leroux assure pour sa part ne pas vouloir « proscrire la musique étrangère » mais demande au moins que soit assuré « un minimum de représentations aux œuvres musicales de notre pays ». Georges Berry défend le point de vue du « Groupe de la musique » à la Chambre le 28 mars 1911³⁹¹ tandis qu'Auriol se fait le porte-parole de Carré en citant le lendemain une note justificative du directeur à la tribune montrant que les trois opéras de Puccini et celui de Leoncavallo représentent à peine un dixième du total des représentations (398 sur 4 025) données du 1^{er} janvier 1899 à la fin juin 1910³⁹². Le ministère tranche finalement en faveur de l'instauration inédite d'un quota national : l'article 39 du cahier des charges de l'Opéra-Comique signé le 24 mai 1911 stipule en effet que « sur le nombre annuel des représentations du soir et des

³⁸⁷ Paul-Boncour en donne la liste. Voir *JOdoc* CD, Annexe n°371 (12 juillet 1910), p. 1660.

³⁸⁸ *Comoedia* du 14 décembre 1910.

³⁸⁹ Il fait remarquer au passage que c'est Xavier Leroux lui-même qui apprit le rôle de Madame Butterfly à Marguerite Carré...

³⁹⁰ On peut penser aux deux puissantes maisons milanaïses : Ricordi, fondée en 1808, qui édite par exemple les partitions de Puccini ; Sonzogno, fondée en 1874, qui édite celles de Mascagni et Leoncavallo. Emile Constant qui aborde cette question, l'avait déjà posée à la tribune le 26 janvier 1910 en évoquant « une sorte de syndicat des éditeurs », l'un italien et les deux autres français (sans doute pensait-il à Heugel et Choudens).

³⁹¹ *JO* du 29 mars 1911, p. 1545-1546.

³⁹² *JO* du 30 mars 1911, p. 1580. Carré dénonce dans cette note l'instrumentalisation des statistiques par ses adversaires : « Pour arriver à grossir ce chiffre et impressionner davantage, MM. les compositeurs, qui croient avoir à se plaindre de l'envahissement du répertoire italien, comptent la *Traviata* et *Falstaff* de Verdi, le *Barbier de Séville* de Rossini, œuvres consacrées qui ne sont d'aucun pays, ils comptent *Cavalliera Rusticana*, simple lever de rideau d'une durée de cinquante minutes qui accompagne toujours sur l'affiche une œuvre soit française, soit italienne et ne peut avoir pour effet d'italianiser l'œuvre française ou de faire qu'une représentation de la *Vie de bohème* comptera pour deux représentations parce que cet ouvrage en trois actes aura été précédé du petit acte intitulé *Cavalliera Rusticana* ». Voir également le récit qu'il fait de cette campagne nationaliste dans ses *Souvenirs de théâtre*, *op. cit.*, p. 316-316.

matinées des dimanches et des jours fériés, il [le directeur] s'engage à consacrer 260 représentations aux œuvres françaises modernes, aux œuvres du répertoire consacré et aux chefs-d'œuvre classiques³⁹³ ».

A l'issue de cet épilogue, trois enseignements majeurs se dégagent. En premier lieu, le nationalisme fait figure de prétexte pour masquer des intérêts pécuniaires et les garantir au mieux dans le nouveau cahier des charges de l'Opéra-Comique alors en pleine discussion³⁹⁴. Dès le 6 décembre 1910, un article de *La Lanterne* dénonçait l'hypocrisie d'un débat tout entier tourné vers la question des droits d'auteurs : « On a bluffé, on a donné des chiffres, on a dressé des statistiques ; aucune de ces statistiques ne tient debout [...] La querelle d'aujourd'hui est donc uniquement une querelle de gros sous et, pour résumer la situation d'un seul mot, cette campagne n'est pas intéressante, elle est surtout *intéressée* »³⁹⁵. Si le constat est exact sur le fond, l'auteur a tort en revanche de considérer que « ces marchands de cacophonie » ne représentent guère qu'une « infime minorité de compositeurs de cinquième ordre »³⁹⁶. En réalité, les membres du « Groupe de la musique » ont tous accès à l'Opéra, soit par une commande d'ouvrage lyrique, soit par l'inscription dans les programmes des concerts donnés entre 1895 et 1897³⁹⁷. En second lieu, la campagne en faveur du nationalisme musical a des conséquences graves sur le plan extérieur. L'article déjà cité de *La Lanterne* fustige que ses promoteurs puissent détruire les efforts entrepris au même moment en politique étrangère pour détacher l'Italie de la Triple Alliance. Mais il s'inquiète surtout d'un « boycottage de la musique française » qui pourrait susciter des représailles internationales. Des tableaux statistiques sont dressés pour démontrer l'importance de la proportion des œuvres françaises représentées à l'étranger³⁹⁸ tandis que des menaces formulées par écrit sont rapportées dans les journaux et consignées dans le rapport sur le budget des Beaux-Arts déposé au Sénat le 16 mai 1911 par Rivet. Ce dernier évoque

³⁹³ F²¹ 4674. La proportion est précisée pour la dernière catégorie : « Le Directeur sera tenu de donner, dans une période de 3 ans, un minimum de 90 représentations classiques ». Pour l'Opéra, voir la note 373.

³⁹⁴ On peut en suivre les étapes dans *Comoedia* (11 et 12 décembre 1910, 1^{er}, 14 et 27 janvier, 15 et 16 avril, 11 et 30 mai 1911). Il est publié *in extenso* le 8, 9 et 10 août 1911, avant la publication officielle chez Paul Dupont !

³⁹⁵ Souligné par l'auteur.

³⁹⁶ C'est aussi l'image que donne une caricature de Radiguet publiée dans *Comoedia* du 31 janvier 1910. Intitulée « Le vieux compositeur », elle montre un compositeur âgé qui n'est pas sorti de la bohème s'adressant à un bourgeois ébahi par son accoutrement : « J'ai fait un rêve : je veux être joué à l'Opéra-Comique avant de mourir : je me suis fait naturaliser italien ». A l'arrière-plan se dessine une colonne Morris sur laquelle on peut deviner deux titres de pièces : *La Vie de Bohême* et *Cavalliera rusticana*. Voir notre annexe n°67.

³⁹⁷ Cf. Frédérique Patureau, *op. cit.*, p. 274.

³⁹⁸ Outre *La Lanterne* du 6 décembre 1910, voir *JODoc SE*, Annexe n°153 (15 mai 1911), p. 468-470.

non seulement les réactions en Italie – il cite un article du *Messagero*, pourtant modéré – mais aussi l’effervescence qui règne en Allemagne, parce les auteurs allemands ont écrit un manifeste pour « lutter contre l’envahissement des scènes allemandes par les scènes françaises », publié par tous les journaux de Berlin³⁹⁹. Par conséquent, cette campagne sur le nationalisme musical fait prendre conscience à ceux qui l’auraient oublié du rôle que le théâtre a toujours dans le rayonnement international de la France. Enfin, elle révèle à la fois l’importance que les parlementaires lui ont conféré dès l’origine, et l’éclatement de leurs opinions sur le sujet, en particulier au sein du Groupe de l’Art : si un député nationaliste comme Berry défend une cause conforme à ses convictions politiques, les députés de gauche sont divisés : Constant (gauche démocratique) et Paul-Boncour (socialiste) soutiennent la campagne, Rivet (gauche démocratique) oscille entre l’internationalisme et le nationalisme sans qu’on puisse déterminer sa position véritable⁴⁰⁰ tandis que Simyan (radical-socialiste) s’oppose nettement au « nationalisme dans la musique⁴⁰¹ ». C’est d’ailleurs ce dernier qui résume le mieux le double enjeu – diplomatique et financier – de la controverse : « Continuons donc à accueillir les talents d’où qu’ils viennent, élevons-nous au-dessus de toutes les coteries ; et n’oublions pas qu’en art, plus que partout ailleurs, c’est *l’honneur* et c’est aussi *l’intérêt* de la France d’être libérale⁴⁰² ».

A l’issue de ce panorama du répertoire théâtral au XIX^e siècle, vu essentiellement à travers la lorgnette parlementaire, trois éléments de réflexion peuvent être mis en relief. La confusion des genres en dépit de leur délimitation normative jusqu’en 1864 est perçu comme une cause de décadence théâtrale, assimilant les orateurs parlementaires aux critiques dramatiques que leur confrère Sarcey nomme – c’est un comble ! – « messieurs les pousseurs d’hélas⁴⁰³ ! ». Ce qui justifierait cette appellation, c’est aussi

³⁹⁹ JOdoc SE, Annexe n°153 (15 mai 1911), p. 468. Rappelons qu’au même moment, le Maroc est à nouveau l’objet d’une vive tension entre la France et l’Allemagne qui mène à la crise d’Agadir en juillet 1911. De ce point de vue, la campagne sur le nationalisme musical s’apparenterait à une répétition des thèmes de propagande diffusés de part et d’autre du Rhin à partir de 1914 dans le cadre du combat entre la Civilisation française et la “Kultur” allemande. L’organisation d’une journée d’étude internationale permettrait d’analyser plus généralement les réactions dans les différents pays européens et en Amérique.

⁴⁰⁰ *Ibidem*. Rappelons que Rivet est l’un des signataires de la proposition de résolution déposée par Goujon pour rendre hommage à Verdi.

⁴⁰¹ Il y consacre un paragraphe dans son rapport. Voir JOdoc CD, Annexe n°1247 (12 juillet 1911), p. 1616.

⁴⁰² *Ibidem*. Souligné par nous.

⁴⁰³ Il s’agit d’un feuilleton où Sarcey réagit contre la décadence théâtrale et se dit irrité par « ce lieu commun de déclamations ». Il est cité (mais non daté) par Hyppolite Hostein, *La Liberté des théâtres*, op. cit, p. 73. Il fut bien plus réservé par la suite sur la liberté théâtrale, ce que rappelle un autre critique qui souhait revenir à la

la continuité frappante des diatribes lancées contre des spectacles jugés immoraux et dangereux, véritables « école du vice et du crime » : le mélodrame et le drame sous la monarchie de Juillet, le café-concert à partir du Second Empire suscitent une véritable « pédagogie de l'effroi » qui émane aussi bien des pétitionnaires que des parlementaires. En second lieu, l'accroissement exponentiel du répertoire dramatique et lyrique suscite un défi redoutable : comment assurer un « judicieux éclectisme⁴⁰⁴ » entre le répertoire ancien (classique), le répertoire moderne (très disparate), et les œuvres étrangères ? La réponse des directeurs repose autant sur des considérations artistiques que financières, âprement débattues par les parlementaires. Par-delà leur jugement de valeur personnel qui ne recoupe pas leur culture politique, ceux-ci se réfèrent sans cesse aux statistiques (nombre de représentations et recettes en particulier) en basant leur argumentation sur la célèbre formule de Goethe : « Les chiffres gouvernent le monde et enseignent comment le monde est gouverné⁴⁰⁵ ». Ils enseignent également à quel point les parlementaires peuvent les instrumentaliser, ce que Léon Bérard souligne subtilement en 1912 à propos du répertoire classique : « Je n'invoquerai plus de statistiques : la statistique est une science moins rigoureuse et plus opportuniste qu'on ne pourrait croire (*On rit*), qui prête un appui pareillement secourable aux thèses les plus diverses⁴⁰⁶ ». Au final, c'est donc au public que revient le dernier mot, ce que met en évidence Georges Leygues en 1899 : « Il n'y a rien de plus déconcertant que le public, et s'il est au monde quelque chose qui déjoue toutes les prévisions, les calculs de probabilités les plus rigoureux, c'est le théâtre. Les plus forts et les plus expérimentés s'y trompent. Les plus intéressés à avoir des succès, ce sont les directeurs ; s'ils n'en ont pas toujours, ce n'est pas de leur faute⁴⁰⁷ ». Serait-ce plutôt la faute des auteurs ?

fin du siècle à une spécialisation des théâtres par genre. Cf. André Chadourne, « Le désarroi au théâtre et la liberté des genres », *Revue d'art dramatique*, t. XXXII, octobre-décembre 1893, p. 27-39.

⁴⁰⁴ *JOdoc SE*, Annexe n°330 (15 décembre 1903), p. 755. Déandris conclut plus loin : « Que nos théâtres nationaux fassent donc la part à chacun et, comme le disait Charles Garnier, qu'on ne craigne pas de faire du nouveau, sans s'inquiéter d'être appelé révolutionnaire, et de l'ancien, dût-on être injurié comme réactionnaire » (*Ibidem*, p. 757).

⁴⁰⁵ Elle est citée en 1910 par Paul-Boncour (*op. cit.*, p. 1663) pour défendre le répertoire classique.

⁴⁰⁶ *JO* du 4 décembre 1912, p. 2929.

⁴⁰⁷ *JO* du 3 mars 1899, p. 610.

Chapitre 8 : les auteurs

AUTEUR DRAMATIQUE. Tout écrivain qui s'occupe de théâtre et qui produit ses œuvres à la scène est un auteur dramatique¹.

COMPOSITEUR. On donne ce nom à tout artiste qui écrit une composition musicale quelconque, quelle que soit la valeur de cette composition².

Ces deux définitions liminaires empruntées à Arthur Pougin rappellent le caractère générique des termes employés au XIX^e siècle pour désigner tous ceux qui conçoivent une œuvre théâtrale, dramatique ou lyrique, avant qu'elle ne soit représentée de façon effective. Celui qui écrit une pièce, un livret ou une partition peut ainsi revendiquer un statut lui conférant extérieurement une certaine dignité sans même que le titre d'auteur ou de compositeur ne préjuge en quoi que ce soit de la qualité intrinsèque de l'œuvre. Or le XIX^e siècle est celui de « l'industrie théâtrale », perçue au Parlement, dans la presse ou les brochures, comme un facteur de décadence de l'art. La reconnaissance de la propriété littéraire et le versement des droits d'auteur qui en résulte alimentent le rêve d'une carrière lucrative³. En réaction, certains entendent séparer le bon grain (les « hommes de lettres ») de l'ivraie (les « fabricants ») en distinguant une aristocratie du talent par des primes, tandis que le statut des directeurs des théâtres subventionnés et de leur personnel (comédiens ou musiciens) qui peuvent également être auteur ou compositeur, suscite une interrogation sur un possible conflit d'intérêt : peuvent-ils faire représenter une œuvre sur « leur » théâtre ? En second lieu, le règne de l'industrie théâtrale amène les parlementaires à débattre de l'élargissement des débouchés offerts aux œuvres à travers les demandes d'ouverture de nouveaux théâtres. À côté de ceux déjà consacrés dans le champ institutionnel, l'Odéon et le Théâtre-Lyrique obtiennent une subvention qui a pour but de pérenniser leur existence, tandis que certains parlementaires demandent des encouragements pour soutenir des théâtres d'avant-garde ou au contraire interviennent pour les critiquer. Enfin, le mécontentement des auteurs et des compositeurs « refusés » oblige à repenser le mode de réception des œuvres : le comité de lecture, les concours – en particulier le prix de Rome – et la redéfinition des critères d'une œuvre lyrique « nouvelle », visant par exemple à faciliter la décentralisation en valorisant les créations en province – sont autant de voies réformistes à explorer auxquelles les parlementaires apportent leur contribution.

¹ Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre [...]*, op. cit, p. 67.

² *Ibidem*, p. 230.

³ Cf. Jean-Claude Yon, *Une Histoire du théâtre à Paris [...]*, op. cit, p. 183-192.

I Attirer les « véritables » auteurs

1 La production dramatique : le règne de l'industrie théâtrale

1.1 « Une nouvelle école de commerce littéraire » ?

Quelques mois après l'ouverture du Théâtre du Gymnase en 1820, le rapport officiel que Lauriston remet au Conseil du Roi sur la situation des théâtres de la capitale dénonce la multiplication des petits théâtres pour deux raisons essentielles. D'une part, il les rend seuls responsables de la baisse des recettes des théâtres royaux, ce qui revient implicitement à mettre en cause le goût du public. D'autre part, le rapport met en avant l'esprit de cupidité que les théâtres secondaires alimentent en incitant les auteurs à privilégier la quantité des œuvres produites au détriment de leur qualité :

Les auteurs et les compositeurs trouvant dans les petits théâtres un moyen sans cesse renaissant de faire représenter les productions les plus médiocres, renoncent à des études sérieuses qui ne leur offrent en perspective qu'un honneur stérile, et travaillent pour des genres bornés qui n'exigent qu'une facilité malheureuse. Chaque instant voit éclore des pièces nouvelles, qui ne vivent à la vérité que peu de jours ; mais tel qui n'aurait fait que trois ou quatre bons ouvrages comiques ou tragiques dans sa vie, fera deux cents vaudevilles ou cent mélodrames, et sera toujours prêt à remplacer une nouveauté par une autre⁴.

Ce constat qui exprime le point de vue officiel de la Maison du Roi est partagé par tous ceux qui se lamentent de la décadence du Théâtre-Français dans les brochures ou la presse. Il explique la polarisation des critiques sur Scribe dont Jean-Claude Yon a montré la place centrale au sein de la vie théâtrale du premier XIX^e siècle⁵. Inventeur de la « comédie-vaudeville » dont le Gymnase est le temple sous la Restauration, il est dès cette époque l'auteur dramatique le mieux payé de son temps. Quand Alexandre Duval brosse en 1828 un tableau de « l'état actuel des théâtres et de l'art dramatique en France », il accuse Scribe – sans jamais le nommer – d'avoir substitué au culte des belles-lettres le culte de l'argent : « L'influence que ses talents lui ont donnée sur notre jeunesse littéraire me force, en appuyant sur un seul exemple tous mes raisonnements, à prouver que c'est à cet auteur seul que l'on doit les changements qui se sont opérés dans l'art dramatique. Quel est l'historien qui, en peignant le siècle de Louis XV, pourrait éviter de désigner Voltaire, qui fut le patriarche de la littérature, comme l'homme spirituel dont je veux parler se trouve être, de nos jours, le père, le créateur, le fondateur

⁴ F²¹ 953. Rapport du ministre de la Maison du Roi au Conseil du Roi, 26 février 1821.

⁵ Jean-Claude Yon, *Eugène Scribe. La fortune et la liberté*, Saint Genouph, Librairie Nizet, 2000.

d'une nouvelle école de commerce littéraire⁶ ? ». Les vaudevillistes en sont les maîtres à l'ère du privilège théâtral. Ils peuvent compter sur un large débouché assuré par les théâtres secondaires qui accueillent presque tous des pièces où les couplets chantés sont indissociables du genre qu'ils sont autorisés à exploiter⁷. En 1842, Jars, partisan d'une application strict du système du privilège, dénonce à la tribune une véritable invasion du vaudeville sur les scènes de la capitale et la compare aux nombreux tableaux de genre qui viennent « encombrer » les cimaises du Salon du Louvre :

On vous l'a dit depuis longtemps, à l'occasion de notre salon du Louvre, que, si les expositions étaient moins fréquentes, on y verrait de plus beaux tableaux et de plus belles statues. On peut donc vous le dire pour les théâtres, car les résultats sont les mêmes, car le vaudeville est à la comédie ce que les tableaux de genre sont à la peinture historique, et le vaudeville, vous le voyez tous les jours, envahit nos scènes les plus élevées, comme les tableaux de genre et les portraits envahissent notre musée⁸.

La comparaison avec le musée vise deux objectifs. Premièrement, rappeler que l'idée d'une hiérarchie établie des genres relève non pas d'une convention arbitraire mais d'une vérité commune aux différentes branches de l'art. Le député en tire comme conséquence que seule une offre sélective peut améliorer l'état du marché artistique, dégradé par une pléthore de « fabricants » dotés d'un savoir-faire mais dénués de talent. A la réduction de la périodicité du salon doit donc répondre une réduction du nombre des théâtres : « Diminuez donc le nombre des théâtres, si vous voulez diminuer les chances de la spéculation et augmenter celles du génie ! ».

Le décret du 6 janvier 1864 consacre au contraire la logique libérale. Dubourg se lamente deux ans plus tard de « l'art qui se meurt parce que il [*sic*] est livré non point à des littérateurs, à des poètes, à des écrivains qui ne transigent pas avec le faux, mais à des entrepreneurs de théâtres qui s'appellent effrontément et tout haut des marchands et des négociants ni plus ni moins que le marchand de calicot et que l'épicier du coin⁹ ! ». Cet esprit spéculatif induit selon le pétitionnaire une recherche de la facilité qui s'est déplacée du vaudeville au café-concert et à l'opérette : « Parce qu'une chanteuse fait

⁶ Alexandre Duval, *Charles II ou Le labyrinthe de Woodstock, précédé d'une notice sur l'état du théâtre et de l'art dramatique en France*, Paris, Barba, 1828, p. XXX.

⁷ Jean-Claude Yon, *op. cit.*, p. 291. Sur le vaudeville, voir les références détaillées dans la bibliographie.

⁸ *MU* du 24 mai 1842, p. 1229. Contre l'avis de l'Académie des Beaux-Arts, Louis-Philippe signa l'ordonnance du 13 octobre 1833 qui établissait la périodicité annuelle du Salon dont le nombre d'œuvres exposées ne cessait d'augmenter (Cf. Anne Martin-Fugier, *La Vie d'artiste au XIX^e siècle*, Paris, Vuibert, 2009, p. 142-143).

⁹ CC 483³. Pétition de Dubourg datée du 27 janvier 1866. Voir notre annexe n°48.

tureur dans des salles combles à l'Alcazar¹⁰, faudrait-il donc supprimer le Théâtre-Français et l'Odéon qui ne font rien quand on y joue *Mithridate* ou *Rodogune* ? Avec ce système, l'opérette finira par renverser l'Opéra, comme la photographie a presque renversé la peinture¹¹ ». Le parallèle, caractéristique des inquiétudes qui naissent à l'égard de la « modernité » en rendant le présent insaisissable, est exagéré à deux titres : d'une part, les critiques contre le succès de l'opérette au détriment de l'opéra ne sont que l'actualisation de celles lancées au XVIII^e siècle contre l'opéra-comique¹² ; d'autre part, la photographie n'a pas plus « renversé » la peinture sous le Second Empire que le cinéma n'a tué le théâtre au début du XX^e siècle : *prendre place* aux côtés des médiations plus anciennes de l'art n'implique pas *prendre leur place*. En 1912, le sentiment que l'exigence du public s'amenuise de plus en plus face au développement d'une culture de masse dont le théâtre demeure l'une des composantes se manifeste toutefois dans le rapport de Simyan, pourtant enclin à la célébration des auteurs contemporains :

Ce n'est pas que les talents dramatiques manquent à notre temps. Il est probable même qu'aucune époque n'a produit plus d'écrivains capables d'imaginer une situation émouvante, d'aborder une scène délicate et de s'en tirer avec habileté ; on n'a jamais peut-être plus ingénieusement combiné l'intrigue d'un vaudeville, ni plus largement prodigué l'esprit. Malgré tout le savoir-faire et la verve de nos auteurs, on ne voit paraître depuis quelques années sur les nombreuses scènes de Paris que bien peu d'œuvres solides ou dépassant une honnête moyenne. C'est que, pour beaucoup, le théâtre n'est plus tout à fait un art, mais presque une industrie. Il ne s'agit plus que de distraire un public de jour en jour plus nombreux à mesure que s'accroît le bien-être, et moins exigeant à mesure qu'il devient plus nombreux¹³.

Ces propos, qui rappellent ceux tenus sur la dramaturgie dès les monarchies censitaires, ne doivent pas faire oublier que le « savoir-faire et la verve » des auteurs sont des qualités inégalement partagées qui s'envisagent le plus souvent « en société », c'est-à-dire en recourant de façon plus ou moins consentie à la collaboration.

1.2 Les débutants face aux « monopoleurs » : une collaboration inévitable ?

¹⁰ Allusion à Emma Valladon dite Thérèse, surnommée la « Patti de la choppe » parce qu'elle fut la première vedette de café-concert, touchant 6 000 francs par mois en 1867. Au moment de la pétition, elle venait d'assurer le succès de l'Alcazar d'hiver et de l'Alcazar d'été avec ce qu'on appellerait aujourd'hui deux « tubes » : *Rien n'est sacré pour un sapeur* (1864) et *La Femme à barbe* (1865). Voir la contribution déjà citée de Martin Pénet dans Jean-Claude Yon (dir.), *Les Spectacles sous le Second Empire*, op. cit., p. 356-360, et celle de Pauline Girard et Bérengère de l'Épine, « Rire ou subversion. L'opérette sous le Second Empire » (*Ibidem*, p. 317-327). On y ajoutera la biographie d'Offenbach de Jean-Claude Yon.

¹¹ Flaubert écrit dans son *Dictionnaire des idées reçues* à l'article « Photographie » : « détrônera la peinture ».

¹² Cf. Ludovic Halévy, *Carnets*, op. cit., p. 144

¹³ JOdoc CD, Annexe n°1247 (12 juillet 1911), p. 1615.

Bien que le théâtre ne soit pas le seul domaine de la littérature à recourir à la collaboration, il est indéniable qu'il y recourt sans doute le plus, à la fois pour des raisons littéraires et économiques. D'un point de vue littéraire, la création de l'œuvre théâtrale fait intervenir la collaboration à toutes les étapes du processus qui mène de sa conception initiale à la représentation : en amont, l'auteur doit souvent négocier avec les exigences du directeur, composer avec les observations (ou caprices) de l'acteur vedette, et « s'arranger » avec le censeur ; en aval, il doit tenir compte des réactions des spectateurs après la première et effectuer les changements adéquats pour tenir l'affiche plus longtemps. Dans ce cadre, l'adjonction à l'auteur d'un ou plusieurs collaborateurs ne peut être interprétée comme une altération de l'œuvre théâtrale puisque celle-ci n'est pas réductible à un seul manuscrit originel qui ferait autorité¹⁴. Lorsqu'il s'agit d'un vaudeville, son ébauche ressemble à un canevas sur lequel les collaborateurs brodent en « testant » leurs effets sur eux-mêmes puisqu'ils constituent en quelque sorte le premier public de l'œuvre encore embryonnaire. A cette logique de création littéraire s'ajoute la nécessité économique de travailler rapidement pour répondre au besoin de renouveler fréquemment l'affiche au cours du premier XIX^e siècle. La part de travail qui revient à chaque collaborateur peut varier considérablement, ce qui explique la construction par les contemporains de différentes typologies de collaboration théâtrale¹⁵.

La difficulté d'accéder à la carrière d'auteur dramatique rend indispensable le recours à un collaborateur expérimenté pour le débutant qui veut se faire représenter. La tentation est donc grande pour le premier de profiter du rapport de force dissymétrique avec un confrère qui découvre le métier, ce que met en scène dès 1824 l'entrée « collaborateur » du facétieux *Dictionnaire théâtral*¹⁶. Si cette situation se prête

¹⁴ Cf. Jean-Marie Thomasseau, « Les treize états du texte théâtral », *Pratiques*, « L'écriture théâtrale », n°41, mars 1984, p. 99-121.

¹⁵ Voir les exemples de Pierre Véron (1862) et Tanneguy de Wogan (1898) cités par Jean-Claude Yon, *Une Histoire du théâtre à Paris [...]*, *op. cit.*, p. 186-187. On peut ajouter celui de Goizet qui organise son ouvrage en distinguant cinq types de collaboration : entre talents de même nature ; entre talents de nature différente ; anonyme ; forcée ; factice (Cf. Joseph Goizet, *Histoire anecdotique de la collaboration au théâtre*, Paris, Au Bureau du dictionnaire du théâtre, 1867).

¹⁶ « Vous avez eu l'idée d'une pièce, vous la faites de votre mieux ; vous voulez la faire recevoir et la voir représenter ; que croyez-vous qu'il faille pour tenter d'en venir à ces fins heureuses ? Demander une lecture ? pas du tout ; mais vous associer un homme de lettres qui ait de l'influence auprès du théâtre auquel vous aspirez, un huissier qui ait l'ordre de poursuivre le directeur ou un créancier qui peut faire saisir les meubles de ce petit despote. Cet associé devient votre collaborateur ; il signe des billets d'auteurs, comme vous, et souvent plus que vous ; il touche la moitié ou les deux tiers des revenus de votre ouvrage, et partout vous l'entendez dire : "Avez-vous vu ma pièce ? Que dites-vous de ma pièce ? Voulez-vous un billet pour la dixième représentation de ma pièce ?" ». [Antoine Harel, Maurice Alhoy et Auguste Jal], *Dictionnaire théâtral ou douze cent trois vérités*, *op. cit.*, p. 75.

bien aux croquis pittoresques de la littérature panoramique, elle est dénoncée en 1840 comme un abus véritable dans une pétition de Greil, un habitant d'Agen qui est probablement un auteur dramatique découragé par des tentatives infructueuses :

Il est certain que la plupart des nouveaux auteurs qui ne sont pas connus, et qui désirent, je dirai plus, qui ont besoin que leur œuvre paraisse et obtienne les honneurs de la représentation pour [verbe illisible] leurs finances et quelquefois pour leur procurer du pain, sont obligés de soumettre leur production à un comité de censeurs composé des auteurs qui ont le monopole des théâtres de Paris, et qui exploitent le monopole dans toute l'acception du mot. Le pauvre auteur qui est en rivalité avec les auteurs privilégiés, est forcé de se soumettre entièrement à eux. Il arrive quelquefois, que son œuvre est rejetée, quoique bonne, mais que son plan et quelques scènes sont pris, et plus tard, traité par l'un d'eux. Plus souvent, on prétexte du changement notable à faire, un membre du comité se charge de ces corrections, qui, les trois quart du temps, sont insignifiantes, puis la pièce paraît sous son nom, il en retire les profits et les honneurs, et ne donne presque rien à l'auteur véritable qui en est pour ses efforts d'imagination et pour son travail laborieux. Quelquefois, et alors la position de l'auteur est plus belle, on daigne l'associer à la publication de son propre ouvrage, et son nom est écrit après celui du monopoleur qui prend toujours la meilleure part des droits d'auteur et des profits de la pièce¹⁷.

Selon le pétitionnaire, un auteur dramatique qui débute est victime à cause de la collaboration d'une double malédiction : malédiction littéraire puisqu'il est condamné à subir le plagiat – immédiat ou différé – de son œuvre ; malédiction numéraire puisqu'il est condamné à être dépouillé d'une grande partie des droits d'auteur qui lui reviennent.

La carrière paraît encore plus difficile pour celui qui veut écrire des livrets d'opéra. En protestant contre la subvention de l'Académie royale de musique qu'il juge trop élevée, Liadières s'en prend en 1838 à ces « prétendus poèmes que préfère peut-être, à cause de leur nullité même, l'amour-propre des compositeurs », et dénonce la logique commerciale qui sous-tend leur écriture : « Qu'est-ce aujourd'hui que les paroles infligées au public de nos théâtres lyriques ? Une véritable marchandise, abandonnée au monopole de quelques fabricants privilégiés¹⁸ ». Le baron du Rondon renchérit dans sa pétition adressée aux députés en 1844. Reprenant les griefs déjà énoncés par Greil, il ajoute que la dépossession partielle dont l'auteur dramatique est victime à cause de la collaboration forcée avec des auteurs en situation de monopole se répète pour l'écriture

¹⁷ C 2180. Pétition n°701 datée du 5 mai 1840.

¹⁸ AP (2^{ème} série), t. 120, p. 482. Séance du 29 mai 1838. Scribe, visé de façon implicite, l'est de façon explicite deux ans plus tard devant la commission du budget : « Un autre membre dit que les compositeurs se plaignent des obstacles que leur oppose l'administration de l'Opéra, en se fondant sur des conventions passées avec M. Scribe et qui ne sont même pas exécutées par ce dernier ; il est répondu que le Gouvernement, dans l'état actuel des conditions de la subvention accordée, n'a point d'action directe sur ce point » (C 803. Séance du 21 février 1840, f. 102).

du livret : « L'abus que je signale ne se borne pas à cette difficulté injuste et honteuse pour ce coassocié forcé [*sic*] , mais encore si vous présentez un opéra, vous n'avez pas même la liberté de choisir votre compositeur pour en faire la musique, ces messieurs vous imposent les leurs ou votre ouvrage n'est pas accepté si vous ne vous soumettez pas à cette condition. Il s'en suit de là que l'œuvre [?] présenté fût-il bon [*sic*], est impitoyablement refusé. Voilà où nous en sommes dans un siècle que l'on dit éclairé et en progrès¹⁹ ». Ces plaintes qui mettent l'accent sur le statut très hétérogène d'auteur dramatique invitent à préciser la hiérarchie interne de la profession et le nombre de ses membres, regroupés au sein d'organisations institutionnelles.

1.3 Les regroupements professionnels : SACD et SACEM

Fondée le 7 mars 1829 à l'initiative de Scribe et d'un groupe d'écrivains réunis en assemblée générale au théâtre des Nouveautés, la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD) a initialement pour objet « d'instituer des mandataires chargés de la défense des intérêts communs, de créer, par voie de prélèvement sur les droits d'auteur, une caisse subvenant aux frais généraux, ainsi qu'un fonds de secours pour les auteurs malheureux²⁰ ». A cette date, les moyens d'action de la SACD sont encore limités pour deux raisons : elle est loin de regrouper tous les auteurs dramatiques et ceux qui adhèrent à ses statuts conservent la liberté de se retirer de la société quand ils le veulent. Un pas décisif est franchi en 1837 lorsque la commission de quinze membres (douze auteurs et trois compositeurs) qui dirige la SACD parvient par acte notarié à constituer celle-ci en société civile, ses membres ayant désormais l'obligation de rester en son sein pour conserver tous leurs avantages. Pour faire accepter cette perte d'indépendance aux auteurs, elle met en avant l'arme redoutable que cette disposition constitue face aux directeurs de théâtre : en cas de conflit, elle peut menacer le directeur récalcitrant d'une véritable « mise à l'index » du répertoire de son théâtre en lui interdisant de jouer toute pièce d'un auteur membre de la société. La mesure n'est donc efficace que si la SACD exerce un monopole de fait sur les auteurs dramatiques²¹.

¹⁹ C 2202. Pétition n°357. L'auteur se contente de mentionner son adresse mais ne dit rien de son état.

²⁰ Cf. Jean Bayet, *La Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques*, Paris, Arthur Rousseau, 1908, p. 117. Bien qu'ancien, cet ouvrage à caractère de source n'a pas été réellement remplacé. Tout ce qui suit en est tiré.

²¹ Voir le chapitre V de l'ouvrage de Jean Bayet, *op. cit.*, p. 273-302. A la suite d'un conflit avec Delestre-Poirson, la mise en interdit du répertoire du Gymnase par la SACD à partir de juin 1842 obligea son directeur à céder sa place à Lemoigne-Montigny deux ans plus tard. Ce moyen de pression est dénoncé sous le Second Empire comme « intolérable » par le député de l'Hérault Jules Pagézy (*ASCL*, 1865, t. 8, p. 82. Séance du 20 juin 1865).

Pour autant, ceux-ci n'ont pas tous le même statut. Si aucun droit d'entrée n'est exigé avant 1879 pour faire partie de la SACD, des « filtres » internes sont progressivement mis en place afin de maintenir une hiérarchie formelle entre auteurs confirmés et débutants. Le « droit de cité » et le « droit d'élection » sont distingués à partir de 1838. Si un seul acte joué suffit pour intégrer la SACD, le droit d'assister aux assemblées générales et d'élire la puissante Commission est déterminé par un nombre minimum d'actes représentés qui varie en fonction du statut du théâtre²² :

	Théâtre subventionnés	Théâtres libres (privés)
1838 (4 février)	2 actes sans collaborateur OU 3 actes en collaboration	3 actes sans collaborateur OU 5 actes en collaboration
1848	1 acte sans collaborateur OU 2 actes en collaboration	1 acte sans collaborateur OU 3 actes en collaboration

L'assouplissement des règles en 1848 est assez éphémère puisque la liberté du théâtre accordée par le décret du 6 janvier 1864 durcit les conditions d'admission qui tendent à devenir de plus en plus strictes. Dès 1866, la SACD redéfinit les conditions d'accès au rang de sociétaires, les aspirants étant officiellement qualifiés de « stagiaires » à partir de 1879. Le tableau suivant résume l'évolution de ces dispositions²³ :

	Conditions d'admission au rang de sociétaire		Procédure
	Financières	« Productives »	
1866		1 acte sans collaborateur OU 2 actes en collaboration dans les théâtres impériaux (subventionnés).	L'admission est de droit si les conditions sont remplies.
		3 actes sans collaborateur OU 6 actes en collaboration (Gymnase, Vaudeville, Variétés, Palais-Royal).	
		5 actes sans collaborateur OU 10 actes en collaboration (Porte-Sant-Martin, Châtelet, Gaîté, Ambigu).	
		actes représentés seul ou en collaboration sur d'autres théâtres.	
1879	Apport de 400 francs en espèces	5 actes représentés sans collaborateur OU 10 actes représentés pour sa part personnelle de collaboration.	La Commission distingue les théâtres qui comptent et ceux qui ne comptent pas pour l'admission (clause supprimée après 1887). L'admission est de droit si les conditions sont remplies.
1904	Apport de 400 francs en espèces	5 actes représentés sans collaborateur OU pour sa part personnelle de collaboration. OU Somme de droits d'auteur fixée annuellement par la Commission.	La demande d'admission doit être présentée par deux parrains sociétaires. L'admission est conditionnelle : la Commission a les pleins pouvoirs pour admettre ou refuser la demande.

²² Jean Bayet, *op. cit.*, p. 185-186. Le terme de « théâtres libres » est employé par l'auteur.

²³ *Ibidem*, p. 187-201. Par un paradoxe apparent, l'idée d'un cens fait son apparition sous un régime qui repose sur le suffrage universel alors qu'aucune condition financière n'était exigée sous les monarchies censitaires. Ce fait s'explique par la forte croissance du nombre de membres (cf. *infra*). De plus, les stagiaires sont des associés au même titre que les sociétaires, ce qui n'était pas le cas des aspirants avant 1879. Si les stagiaires ne peuvent voter, ils ont droit aux secours que distribue la Société chaque année et qu'elle finance en partie grâce au prélèvement d'1% sur les droits d'auteur perçus par tous ses membres. Ajoutons enfin que la Société des Gens de Lettres, fondée en 1837, distinguait aussi « sociétaires stagiaires » et « sociétaires définitifs ».

Puisque la SACD a acquis un véritable monopole pour représenter les auteurs dramatiques, on peut donc évaluer leur nombre en s'appuyant sur ses effectifs²⁴ :

	Sociétaires	Stagiaires	Total
1829			258
1848			Environ 900
Avant 1864			Environ 500
1887	393	800	1 193
1903	300	3 311	3 611
1904	302	3 668	3 990
1907	301	4 058	4 359

L'évolution du nombre de membres reflète très exactement l'évolution des critères d'entrée dans la Société et permet de prouver l'exagération d'un pétitionnaire comme Dubourg qui avançait dès 1866 le chiffre de « trois à quatre mille auteurs dramatiques ». Les stagiaires, dont le nombre augmente très rapidement au tournant du siècle, représentent « la population la plus variable du monde » que Gustave Rivet dépeint ainsi : « Des auteurs, certes ; mais aussi des amateurs : un fonctionnaire qui occupe ses loisirs à écrire une piécette pour une petite scène de province ; un étudiant qui fait jouer une parodie dans un café-concert ; un homme du monde qui donne une bluette ou une saynète ou une pochade sur un théâtre "à côté"²⁵ ». Le rapporteur explique que le nombre total de membres de la SACD relève donc d'un faux-semblant :

Tous se font inscrire sur les registres de la société ; ils touchent quelques droits ; ils sont stagiaires. De combien d'entre ces derniers la société entend-elle parler un an après ? Le nombre est excessivement restreint de ceux qui s'affirment vraiment auteurs par une œuvre quelconque. Tous, cependant, écrivains professionnels ou auteurs d'occasion, restent inscrits comme associés puisqu'on n'a pas le droit de les rayer sans motif grave. Ils n'ont aucune cotisation à payer. Ils restent stagiaires, mais le plus grand nombre – nullement professionnels – sont des passants – au sens exact du terme, sont des passants dans la société.

Par conséquent, Rivet estime que parmi les « 3 500 à 4000 stagiaires, il y en a à peine 70 qui produisent vraiment quelque chose », et insiste sur le fait que « ce sont ceux-là qui confinent au sociétariat – qui y confinent et y parviennent ». Malgré ces nuances, il apparaît indéniable que la SACD « fonctionne de plus en plus comme un club réservé aux auteurs les plus puissants²⁶ ».

²⁴ Jean Bayet, *op. cit.*, p. 117, p. 186-187, p. 198 et p. 201.

²⁵ *JOdoc SE*, Annexe n°334 (19 décembre 1907), p. 251. Même référence pour la suite.

²⁶ Jean-Claude Yon, *op. cit.*, p. 191. La formule est d'autant plus vraie après 1904 que la procédure d'admission au rang de sociétaire apparaît plus arbitraire : remplir les conditions requises n'empêche pas la Commission de refuser théoriquement la demande (voir le tableau de la page précédente). Sur les hiérarchies interne aux auteurs dramatiques, voir la typologie construite par Christophe Charle qui les regroupe autour de trois catégories : le « Boulevard littéraire », le « Boulevard moyen » et le « Boulevard populaire ». Cf. Christophe Charle, *Théâtres en capitales [...]*, *op. cit.*, p. 162-173.

La SACD doit compter depuis 1850 avec la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACEM). Initialement créée sous forme d'agence centrale de perception des droits dans les cafés-concerts, la SACEM a été transformée en société le 31 janvier 1851 afin de « sauvegarder les intérêts des auteurs et éditeurs des compositions musicales autres que les pièces de théâtre²⁷ ». Malgré cette ambition affichée, il arrive que son domaine de compétence empiète sur celui de la SACD, ce qui explique des relations souvent conflictuelles entre les deux sociétés malgré une première convention signée en 1866. Ce n'est qu'à la suite d'un procès perdu par la SACEM en 1893 qu'une seconde convention est signée avec la SACD et permet d'apaiser les tensions. S'il est difficile de connaître avec précision les effectifs des compositeurs qui en font partie, Auriol répète à la tribune en 1911 les propos tenus par Albert Carré devant le groupe de l'Art à propos de ceux qui composent pour les théâtres lyriques : « "Si l'on tient compte qu'il y a actuellement environ quatre-vingts compositeurs français, il me faudrait plus de vingt ans pour jouer une pièce de chacun d'eux"²⁸ ». Qu'ils soient auteurs ou compositeurs, tous les membres de la SACD et de la SACEM attendent de leur société respective le versement régulier de droits d'auteur.

2 Rémunérer les auteurs : une aristocratie du talent ?

2.1 Les droits d'auteur

La question de la rétribution des auteurs dramatiques et des compositeurs est déterminée par la question de la propriété littéraire²⁹. Le combat mené par Beaumarchais à partir de 1777 au sein de la Société des auteurs dramatiques avait abouti au règlement du 9 décembre 1780 avec la Comédie-Française, mais il est dénoncé dans la pétition des auteurs déposée par La Harpe le 24 août 1790³⁰. Dans son rapport, Le Chapelier plaide pour un compromis entre la reconnaissance légitime de la propriété intellectuelle des auteurs et l'exigence que leur œuvre passe dans le domaine public après leur mort. La loi du 13 janvier 1791 stipule ainsi deux dispositions théoriques majeures : le consentement des auteurs est nécessaire à la représentation de leurs

²⁷ Charles le Senne, *Code du théâtre* (1878), cité par Jean-Claude Yon, *op. cit.*, p. 191. Ce qui suit en est tiré.

²⁸ *JO* du 30 mars 1911, p. 1562.

²⁹ Cf. Jacques Boncompain, *La Révolution des auteurs, 1773-1815. Naissance de la propriété intellectuelle*, Paris, Fayard, 2002. Ce qui suit en est tiré pour la période concernée. De façon générale, il ne s'agit pas pour nous de refaire dans ce paragraphe l'historique détaillé de cette question, mais d'en rappeler les principaux jalons pour aborder la question du mode de rémunération des auteurs, en particulier dans les théâtres subventionnés.

³⁰ Sur les circonstances de cette pétition et le rapport de Le Chapelier, cf. chapitre 1, I, 2.2.

ouvrages sous peine de confiscation à leur profit du produit des représentations non autorisées (Art. 3) ; les héritiers restent propriétaires des ouvrages de l'auteur pendant les cinq années qui suivent sa mort (Art. 5) : passé ce délai, les ouvrages sont « une propriété publique », et peuvent « être représentés sur tous les théâtres indistinctement » (Art. 2). L'application de cette loi est rendue difficile devant la contestation de directeurs et/ou de comédiens de province, ce qui suscite des pétitions et contre-pétitions pendant deux ans³¹. Si l'Assemblée Constituante confirme la loi du 13 janvier 1791 par le décret du 19 juillet suivant, l'Assemblée Législative se montre moins favorable. En effet, le décret du 30 août 1792, présenté à la tribune par Romme, autorise la représentation en province des pièces imprimées avant le 13 janvier 1791 sans aucune rétribution pour les auteurs s'il n'y a pas eu de réclamation de ceux-ci (Art. 1^{er}), et limite cette rétribution à une période de dix années, à l'issue desquelles « toutes pièces imprimées et gravées seront librement jouées par tous les spectacles » (Art. 8)³². Ce recul n'est que temporaire : la loi du 19 juillet 1793 fait passer le droit de propriété littéraire de cinq à dix ans tandis que celle du 1^{er} septembre 1793, votée la veille de l'arrestation des Comédiens-Français, rapporte le décret du 30 août 1792³³. Le projet de loi sur les théâtres rapporté par Audoin en 1798 maintient ces dispositions mais précise que « dix ans après la mort des auteurs, le produit de la part dite d'auteur dans la représentation de leurs ouvrages sera versé dans une caisse destinée aux encouragements de l'art dramatique, sous la direction immédiate du directoire exécutif, qui ne pourra disposer de ces fonds pour aucun autre usage³⁴ ». Au cours du débat, Couppé³⁵ propose de porter le terme à quinze ans tandis que Cholet³⁶ demande que « le droit soit assuré à la veuve toute sa vie, aux enfants jusqu'à la majorité³⁷ ». Ces deux propositions ne trouvent pas de soutien et le délai est maintenu à dix ans³⁸.

Sous l'Empire, le décret du 5 février 1810 sur l'imprimerie et la librairie proroge le bénéfice de la propriété littéraire pour les héritiers des auteurs d'ouvrages imprimés

³¹ Voir la liste (sans doute non exhaustive) dans l'inventaire des pétitions sur le théâtre. Voir notre annexe n°2.

³² AP (1^{ère} série), t. 49, p. 107-108. Séance du 30 août 1792.

³³ AP (1^{ère} série), t. 73, p. 293-294 et p. 314-317.

³⁴ *Moniteur* du 22 germinal an VI, p. 812. Séance du 14 germinal (3 avril 1798).

³⁵ Gabriel Couppé de Kervennou (1757-1832), député des Côtes-du-Nord, avait fait partie de la Constituante et de la Convention. Au moment de son discours, il siégeait à droite après avoir été proche des Girondins.

³⁶ François Cholet (1747-1826), député de la Gironde sous le Directoire. Il siégea à droite.

³⁷ *Moniteur* du 11 floréal an VI, p. 887. Séance du 8 floréal (27 avril 1798).

³⁸ Au passage, Audoin précise la notion de droits d'auteur en lui conférant une valeur juridique bien différente de celle reconnue dès 1791 : « La commission n'a pu considérer le droit accordé aux héritiers comme une propriété. Il n'y a aucune similitude ; ce n'est qu'un encouragement donné d'avance aux auteurs » (*Ibidem*).

ou gravés à vingt ans mais la maintient à dix ans lorsqu'il s'agit d'auteurs dramatiques. Cette dissymétrie est à l'origine de plusieurs pétitions sous la Restauration (1819, 1821, 1828) et la monarchie de Juillet (1838, 1844) pour allonger le délai en faveur de derniers cités³⁹. L'argument déployé est toujours le même : les pétitionnaires citent une première liste d'auteurs dont les œuvres sont tombées dans le domaine public en laissant leurs héritiers sans ressources, avant d'égrener une seconde liste d'auteurs dont les œuvres s'apprêtent à tomber dans le domaine public. A mesure que les années passent, la première liste s'allonge et la seconde ne cesse de se renouveler. Cette stratégie porte ses fruits en 1844, l'année où les héritiers de Boieldieu doivent perdre à compter du 8 octobre le bénéfice des droits d'auteur sur les œuvres de l'illustre compositeur. L'une des deux pétitions est renvoyée au ministre de l'Intérieur le 27 avril et entraîne la rédaction de deux rapports parlementaires : celui du juriste Berville le 20 mai, repris et développé par Liadières neuf jours plus tard. La chambre suit leur conclusion et vote le 3 août une loi qui prévoit que « les veuves et les enfants des auteurs d'ouvrages dramatiques auront, à l'avenir, le droit d'en autoriser la représentation, et d'en conférer la jouissance, pendant vingt ans, conformément aux dispositions des articles 39 et 40 du décret impérial du 5 février 1810⁴⁰ ». La mesure est confirmée par la loi du 8 avril 1854, avant que la propriété littéraire ne soit portée à cinquante ans à partir du décès de l'auteur dans la loi du 14 juillet 1866⁴¹.

Parallèlement à l'extension de la propriété littéraire, la SACD œuvre à l'amélioration des modalités de perception des droits d'auteur en négociant avec les directeurs le principe d'une rétribution proportionnelle aux recettes générées par les représentations. Auparavant, les auteurs devaient se contenter ou d'une somme forfaitaire, ou d'un droit fixe par représentation déterminé en fonction du nombre d'actes de l'œuvre représentée. Le tableau suivant en offre un aperçu en 1810⁴² :

³⁹ Cf. annexe n°2. Toutes ces pétitions émanent soit des veuves et des héritiers des auteurs dramatiques, soit de la Commission de la SACD dont certains membres comme Etienne et Viennet sont aussi des parlementaires.

⁴⁰ Ce point est beaucoup moins connu que les débats de la période révolutionnaire et impériale. Nous renvoyons pour les détails au dossier constitué en annexe n°51

⁴¹ Ces deux lois sont reproduites dans Alfred Bouchard, *La Langue théâtrale [...]*, *op. cit.*, p. 354 et p. 375. Hugo s'était plaint en 1849 devant le Conseil d'Etat de la durée trop réduite de la propriété littéraire en des termes peu mesurés : « Cessez de traiter l'écrivain comme un paria, renoncez à ce vieux communisme que vous appelez le domaine public ; cessez de voler les poètes et les artistes au nom de l'Etat ; réconciliez-les avec la société par la propriété » (*Enquête et documents officiels sur les théâtres [...]*, *op. cit.*, p. 139).

⁴² *Annuaire dramatique* de 1810 cité dans Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 313 (article « Droits d'auteur »). Pour le Théâtre-Français, la part d'auteur était fixée par l'article 72 du décret de Moscou.

	Théâtre-Français et Odéon	Opéra-Comique	Vaudeville
4 ou 5 actes	1/8 ^e	1/9 ^e	
3 actes	1/12 ^e		1/9 ^e
2 actes	1/16 ^e	1/12 ^e	1/12 ^e
1 acte			1/16 ^e

A l'Opéra, le règlement de 1816 prévoit que la somme forfaitaire après quarante représentations soit diminuée d'environ 60%⁴³ :

	40 premières représentations	A partir de la 41 ^{ème} représentation
Au moins 3 actes	500 francs	200 francs
Au moins 3 actes + ballet	Droit diminué d'1/3	Droit diminué d'1/3
1 ou 2 actes	240 francs	100 francs

Exposant de façon rétrospective ce système de rétribution, Arthur Pougin concluait en 1885 : « Ainsi, plus un ouvrage avait de succès, moins les auteurs percevaient de droits. Rien de plus ridicule ». Les auteurs qui font représenter leurs œuvres sur les scènes subventionnées se retrouvent d'autant plus pénalisés que le prestige des « grands théâtres » ne peut compenser totalement le nombre nécessairement plus réduit des œuvres nouvelles, compte-tenu de la part réservée aux chefs-d'œuvre du répertoire. C'est particulièrement vrai du Théâtre-Français dont la commission de réforme nommée en 1847 établit une moyenne comparée des droits d'auteur versés par les principaux théâtres subventionnés et secondaires pendant les trois années précédentes⁴⁴ :

Théâtres subventionnés	Opéra	47 206
	Opéra-Comique	100 031
	Théâtre-Français	33 963
Théâtres secondaires	Variétés	84 688
	Porte-Saint-Martin	67 095
	Palais-Royal	63 661
	Vaudeville	56 000
	Gymnase	56 000

Pour mieux équilibrer ancien et nouveau répertoire et « traiter équitablement les auteurs vivants », la commission propose à l'article 8 de son projet d'ordonnance royale qu' « une somme de 50 000 francs au moins sera appliquée au paiement des droits d'auteur fixés par l'article 72 [du décret de Moscou] », et prévoit que « dans le cas où cette somme ne serait pas entièrement employée, l'administrateur en rendra compte à notre ministre de l'Intérieur, qui pourra disposer de l'excédent en encouragements aux auteurs dramatiques⁴⁵ ». Si l'ordonnance du 29 août 1847 reprend cette disposition, elle

⁴³ Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 312. La somme indiquée est à partager entre les auteurs.

⁴⁴ *Rapport à M. le ministre de l'Intérieur sur la Comédie-Française*, Paris, Imprimerie nationale, 1849, p. 32-33.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 58. La somme de 50 000 francs est calculée sur la base de la moitié des droits d'auteur versés par l'Opéra-Comique, pour faire la part de l'ancien répertoire au Théâtre-Français (*Ibidem*, p. 33-34). La mesure est financée par l'augmentation de la subvention qui passe de 200 000 à 240 000 francs.

ne figure plus dans le décret du 27 avril 1850 qui réorganise le Théâtre-Français⁴⁶. La nomination d'un administrateur ne change rien pour ce député qui incrimine en 1858 « la cupidité des auteurs » devant la commission du budget : « Les théâtres secondaires attirent les auteurs par des primes avant toute représentation et des sommes très élevées pour prix de leurs manuscrits. Les auteurs se laissent séduire par l'appât du gain. Le directeur du Théâtre-Français est lié par des règlements qui datent du Premier Empire et il n'a pas la liberté d'allure pour soustraire à la concurrence que lui font les théâtres secondaires, les auteurs qui recherchent plutôt le profit que la perfection de l'art⁴⁷ ». Pour y remédier, le ministère d'Etat réforme la perception des droits d'auteurs par le règlement du 5 décembre 1859⁴⁸ :

Composition du spectacle		Part d'auteur fixée à 15%
Nbre de pièces	Nbre d'actes	
1 pièce seule	Indifférent	15%
2 pièces	Identiques à chaque pièce	7,5% + 7,5%
	4 ou 5 actes + 1 ou 2 actes	11% + 4%
	4 ou 5 actes + 3 actes	9% + 6%
	3 actes + 1 ou 2 actes	10% + 5%
3 pièces	Identiques à chaque pièce	5% + 5% + 5%
	4 ou 5 actes + 1 ou 2 actes + 1 ou 2 actes	8% + 3,5% + 3,5%
	4 ou 5 actes + 3 actes + 1 ou 2 actes	7% + 5% + 3%
	3 actes + 1 ou 2 actes + 1 ou 2 actes	7% + 4% + 4%

En réalité, la réévaluation est un peu moins importante que prévue, comme l'attestent les sommes consignées par Henry Maret dans son rapport en 1887 à partir de tables décennales communiquées par l'administrateur Jules Claretie⁴⁹ :

	Recettes journalières	Droit des pauvres	Droit des auteurs	
1841-1850	5 013 102, 40	419 338	323 067, 52	6, 4%
1851-1860	7 602 474, 90	690 134, 30	780 025	10, 3%
1861-1870	9 609 196, 25	916 852, 56	1 165 971, 23	12, 1%
1871-1880	15 202 188, 85	1 374 715, 91	1 829 857, 15	12%
1881-1887 (30 juin)	12 314 088	1 137 293, 95	1 556, 193, 10	12, 6%

L'année suivante, Maret mentionne une réévaluation parallèle à l'Opéra. Il s'appuie sur une note de la direction qui rappelle que le taux fixé à 7% s'est élevé à 7,5% en septembre 1887, et doit être porté à 8% en décembre 1888, double surélévation qui entraîne des dépenses supplémentaires « d'environ 30 000 francs⁵⁰ ».

⁴⁶ Cf. chapitre 5, I, §2.2.

⁴⁷ C 1055. PV de la commission du budget 1859, séance du 20 février 1858, f. 87. Ce député y voit la raison de la « décadence complète » du Théâtre-Français.

⁴⁸ Le nouveau règlement modifie l'article 72 du décret de Moscou. Couyba le reproduit en annexe du rapport du budget sur les Beaux-Arts de 1902. Voir *Impressions* CD, Annexe n°2643 (6 juillet 1901), p. 455-456.

⁴⁹ JOdoc CD, Annexe n°2148 (26 novembre 1887), p. 618. Le rapport récapitule les recettes journalières pour chaque année mais ne donne les droits d'auteurs cumulés que par décennie.

⁵⁰ JOdoc CD, Annexe n°3021 (15 octobre 1888), p. 174.

Quels discours tiennent à la tribune les parlementaires sur cette amélioration des droits d'auteur après la fondation de la SACD ? Le rapport de force apparaît clairement inversé sous le Second Empire entre les auteurs et les directeurs. Ces derniers se plaignent auprès des parlementaires des difficultés financières qu'ils éprouvent à cause des droits d'auteur qu'ils doivent payer. Dans la séance du 20 juin 1865, le député Pagézy⁵¹ se fait le porte-parole des directeurs en demandant que la subvention ne soit accordée qu'à deux conditions : « Les auteurs se soumettraient à ne plus percevoir que les droits fixés par un arrêté du ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts, d'une manière raisonnable et paternelle, propre à garantir tous les intérêts. Ils s'engageraient en outre à faire vendre les partitions et les manuscrits aux prix courants du commerce⁵² ». Le même jour, par un hasard du calendrier parlementaire, Charles-Augustin Sainte-Beuve rapporte au Sénat deux pétitions, l'une du directeur des théâtres de la province de Constantine, l'autre des directeurs des théâtres de Cherbourg et de Lille, qui ont pour point commun de demander une enquête visant un double but : créer « un tarif pour les œuvres des auteurs, quelques minimes que soient ces œuvres, tarif qui, une fois établi et fixé, couperait court à bien des prétentions » ; permettre que « les contestations entre auteurs et directeurs, contestations qui sont essentiellement commerciales et rentrant dans le droit commun, soient jugées par les tribunaux civils ou de commerce et non par les tribunaux correctionnels⁵³ ». La réponse de Chaix d'Est-Ange à Pagézy, comme celle de Sainte-Beuve aux pétitionnaires, s'appuie sur le libéralisme économique dont le décret du 6 janvier 1864 est la traduction théâtrale. Le Commissaire du gouvernement et vice-président du Conseil d'Etat rappelle au député de l'Hérault qu'« il est évident que le Gouvernement ne peut pas intervenir dans les transactions qui se passent entre les auteurs d'une part et les entrepreneurs d'autre part⁵⁴ ». De son côté, le sénateur explique que « la demande d'un *tarif* à fixer par l'Etat est contraire aux idées généralement admises aujourd'hui en bonne économie politique. Ces sortes de tarifs, connus sous le nom de *maximum*, sont et doivent être des exceptions très rares, qui tendront de plus en plus à disparaître ». Le même Sainte-Beuve avait

⁵¹ Jules Pagézy (1802-1882) fut député de l'Hérault de 1863 à 1869. Il siégea avec la majorité.

⁵² *ASCL*, 1865, t. 8, p. 82. Séance du 20 juin 1865.

⁵³ *Ibidem*, p. 38. Bien que l'ordre du jour fut proposé, les pétitions ne sont pas conservées dans la série CC. On ne peut donc connaître leur contenu qu'à travers le rapport de Sainte-Beuve reproduit dans notre annexe n°52.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 82.

résumé dans la première partie de son rapport la nouvelle position, à la fois morale et économique, conquise par les auteurs : « On sait, messieurs, que les temps sont loin où l'auteur dramatique était aux gages de la troupe et du directeur, et confectionnait une pièce de théâtre pour un écu. Les auteurs en ont appelé depuis : ils se sont émancipés ; ils ont pris leur revanche, depuis Beaumarchais surtout. Pour cela ils n'ont eu qu'à s'entendre, je ne veux pas dire à se coaliser. Ils ont fait leur 89 [sic] ».

Face à cette « révolution », les directeurs sont tentés de limiter le versement des droits d'auteur en jouant davantage les pièces tombées dans le domaine public. Dès 1867, Eugène Pelletan se fait l'écho d'un rapport de la « société des artistes compositeurs » [sic], visant à attirer l'attention « sur les douloureuses épreuves qu'ont à subir les jeunes musiciens pour faire jouer de nouveaux opéras, quand ils peuvent les faire jouer, car il y a des directeurs qui retiennent dans leurs cartons, depuis plusieurs années, des pièces qu'ils ont admises et qu'ils ne font pas représenter. Pourquoi ? Parce qu'ils devraient payer pour ces pièces des droits d'auteur et qu'ils aiment mieux faire jouer les pièces anciennes, affranchies de ces droits (*Interruption*)⁵⁵ ». Le député ne défend pas pour autant les compositeurs puisqu'il explique ensuite que tous les directeurs sont de « simples industriels », dont l'intérêt bien compris est de nature économique et non pas artistique. Par conséquent, ils n'ont pas besoin de subvention ! Le rapport de force entre auteurs et directeurs se noue ainsi essentiellement autour des droits d'auteur, auxquels s'ajoute la négociation des billets d'auteur⁵⁶ et des primes.

2.2 Le système des primes

L'idée de récompenser publiquement les auteurs dramatiques est débattue le 23 avril 1798 au cours de l'examen du projet de loi sur les théâtres. Si Audoin avait imaginé une « caisse d'encouragement à l'art dramatique » alimentée par la part d'auteur prélevée sur toutes les œuvres appartenant au domaine public, Eschassériaux souhaite que la France s'inspire du modèle athénien en faisant de la récompense d'un auteur une

⁵⁵ ASCL, 1867, t. 10, p. 213. Séance du 19 juillet 1867. Pelletan fait très probablement référence au rapport présenté le 26 janvier 1867 à l'assemblée générale de la Société des compositeurs de musique, fondée en 1862. Le rapport (publié intégralement dans *Le Ménestrel* du 3 février 1867) fait le point sur la question des droits d'auteur à l'Opéra-Comique et mentionne la proposition conjointe faite auprès de la direction du théâtre par cette Société et la SACD, afin de remplacer les droits perçus spécialement sur chaque ouvrage par un prélèvement fixe de 12% sur la recette brute de chaque soirée, quelles que soient les pièces jouées. Sans opposer de refus formel, la direction de l'Opéra-Comique diffère sa décision parce qu'elle craint que les « auteurs en renom » ne demandent des primes compensatoires. Nous ne savons pas à quelle date exacte cette proposition fut acceptée, mais elle est en vigueur dès 1882 (cf. Jean-Claude Yon, *op. cit.*, p. 190).

⁵⁶ Nous ne reviendrons pas sur ce point déjà traité. Cf. Chapitre 5, I, §3.

cérémonie officielle visant à célébrer la gloire patriotique. Il propose en conséquence un article additionnel au projet de loi : « Tout auteur dont l'ouvrage aura obtenu pendant le cours de deux ans, un succès constant, ou qui sera réputé au jugement du jury des arts, avoir agrandi [sic] l'art dramatique, sera proclamé, et recevra dans une des fêtes nationales, indiquée par le directoire, une récompense solennelle. Les artistes dont les talents auront concouru [sic] au succès de l'ouvrage seront cités d'une manière honorable dans la même fête⁵⁷ ». Le député ne précise pas ce qu'il entend par récompense solennelle : est-elle honorifique (une couronne civique ?) et/ou numéraire ? Bien qu'il soit ordonné d'imprimer la proposition, Portiez de l'Oise l'estime inutile sur le fond parce que c'est le public qui est « le juge naturel des productions des auteurs ». De son côté, Boulay de la Meurthe estime que « souvent à Athènes on a porté des jugements déraisonnables⁵⁸ » et réfute donc toute instance de jugement constituée comme telle : « En général, rien de plus ridicule que ces suffrages donnés par des tribunaux académiques⁵⁹ ». Chappuis soutient l'avis d'Eschassériaux et écarte l'objection pointant le risque d'erreur d'un jugement académique puisqu'il ne ferait que ratifier un succès soutenu de la pièce pendant deux ans : « Vous n'avez ainsi qu'à justifier le jugement du public, non à le prévenir ou le diriger ».

L'abandon du projet de loi met un terme au débat mais l'idée de distinguer solennellement un auteur dramatique ou un compositeur est reprise sous une autre forme par l'institution des prix décennaux sous l'Empire. Le tableau suivant résume les dispositions qui intéressent le théâtre⁶⁰ :

⁵⁷ Eschassériaux se réfère aux concours théâtraux des Panathénées organisés par la démocratie athénienne au V^e siècle av. JC : « Je vous proposerai, représentants, pour nos auteurs dramatiques, pour ceux qui auront remporté de grands succès, les mêmes honneurs qu'une République reconnaissante [sic] décerna jadis à Euripide et à Sophocle : ce sont les récompenses et les acclamations données devant tout un Peuple à ces grands hommes qui enfantèrent ces chefs-d'œuvre, où le génie nous a peint d'une manière si énergique et si touchante, les vertus sublimes des peuples de la Grèce, ces chefs-d'œuvre qui ont survécu à trois mille ans de destruction, et qui brillent encore de tant d'éclat au milieu des créations modernes » (*Moniteur* du 11 floréal an VI, p. 887). Pour une mise en perspective historique de ce thème, voir la synthèse de Paul Demont et Anne Lebeau, *Introduction au théâtre grec antique*, Paris, Le Livre de Poche, 1996 et l'essai de Christian Meier, *De la tragédie grecque comme art politique*, Paris, Les Belles Lettres, 2011.

⁵⁸ Cet avis, bien qu'exagéré, s'appuie implicitement sur des critiques déjà faites sous l'Antiquité. Exemples dans Paul Demont et Anne Lebeau, *op. cit.*, p. 39-40, et Jacques Jouanna, *Sophocle*, Paris, Fayard, 2007, p. 98.

⁵⁹ Il enchaîne ensuite sur l'Hôtel de Rambouillet pour rappeler que « ce cercle condamnait Racine et lui préférait Pradon » (allusion à la cabale contre *Phèdre* jouée en 1677) et en déduit : « Nous avons vengé Racine ; et peut-être nos neveux vengeraient aussi de notre injustice le talent que nous aurions méconnu, en mettant à sa place celui que nous aurions couronné ».

⁶⁰ On trouvera le texte des deux décrets et l'ensemble des documents prévus par la procédure de jugement dans le recueil intitulé *Rapports et discussions de toutes les classes de l'Institut de France sur les ouvrages admis au concours des prix décennaux*, Paris, Baudoin, Garnery, novembre 1810.

Décret	Organisation des prix	Procédure de jugement
24 fructidor an XII	<i>9 Grand Prix (10 000 fr. chacun) (Art. 5)</i>	« Ces prix seront décernés sur le rapport et la proposition d'un Jury composé des secrétaires perpétuels des quatre classes de l'Institut et des quatre présidents en fonction dans l'année qui précédera celle de la distribution » (Art. 7).
	« A l'auteur du meilleur ouvrage dramatique, soit comédie, soit tragédie, représenté au Théâtre-Français ».	
	« Au compositeur du meilleur opéra représenté sur le théâtre de l'Académie impériale de musique ».	
28 novembre 1809	<i>19 prix de 1^{ère} classe (Art. 2) dont ceux décernés...</i>	Même composition du jury (Art. 5). Le ministre de l'Intérieur adresse à chaque classe de l'Institut la portion du rapport du jury qui l'intéresse (Art. 7). « Chaque classe fera une critique raisonnée des ouvrages qui ont balancé les suffrages, de ceux qui ont été jugés, par le Jury, dignes d'approcher des Prix, et qui ont reçu une mention spécialement honorable. Cette critique sera plus développée pour les ouvrages jugés dignes du prix » (Art. 8). Ces critiques seront rendues publiques par la voie de l'impression (Art. 9).
	« A l'auteur de la meilleure tragédie représentée sur nos grands théâtres ». [Raynouard, <i>Les Templiers</i> , Théâtre-Français, 1805]	
	« A l'auteur de la meilleure comédie en 5 actes, représentée sur nos grands théâtres ». [pas de lauréat] ⁶¹	
	« Au compositeur du meilleur opéra représenté sur le théâtre de l'Académie impériale de musique ». [Spontini, <i>La Vestale</i> , 1807]	
	<i>16 prix de 2^{nde} classe (Art. 3) dont ceux décernés...</i>	
	« A l'auteur du meilleur poème lyrique mis en musique et exécuté sur un de nos grands théâtres ». [Jouy, <i>La Vestale</i> , 1807]	
« Au compositeur du meilleur opéra-comique, représenté sur un de nos grands théâtres ». [Méhul, <i>Joseph</i> , 1807]		

La première distribution est prévue le 9 novembre 1810 pour commémorer le coup d'Etat du 18 brumaire an VIII mais l'entreprise échoue complètement pour deux raisons : les deux commissions émanant de la seconde classe de l'Institut (langue et littérature française) sont en désaccord ouvert, ce qui facilite la constitution de l'opinion en tribunal arbitral, tandis que les choix personnels de l'Empereur se trouvent contrariés, le refus opposé par l'Institut de récompenser *Le Génie du Christianisme* de Chateaubriand étant l'exemple le plus révélateur mais loin d'être unique⁶².

Cet échec incite sans doute la Restauration et la monarchie de Juillet à procéder autrement en préférant la distribution discrète de primes à certains auteurs qui écrivent des pièces nouvelles pour le Théâtre-Français. D'abord financées sur les fonds propre du ministère de tutelle, les primes sont ensuite prélevées directement sur la subvention à partir de 1834, à l'initiative de la Commission de la SACD⁶³. Ce basculement dans le

⁶¹ Joseph Démons instrumentalise complètement le palmarès en 1836 lorsqu'il y voit un « fait irréfutable » pour démontrer que la rivalité entre l'Odéon et le Théâtre-Français a tourné au profit du premier : « L'empereur avait ordonné par un décret que l'Institut décernerait solennellement quatre grands prix aux auteurs des meilleurs pièces jouées sur les théâtres de Paris pendant un laps de temps de dix ans. Ces prix décennaux furent tous accordés au second théâtre ; le premier n'en obtint aucun. Les lauréats furent Andrieux, auteur du *Trésor*, et Picard, auteur du *Mari ambitieux*, des *Marionnettes* et de *La Petite Ville* » Cf. AP (2^{ème} série), t. 104, p. 318. Séance du 26 mai 1836. Le second rapport de l'Institut exprime une préférence pour *Le Trésor* mais aucune pièce n'est récompensée.

⁶² Voir la mise au point de Catriona Seth, « L'Institut et les prix littéraires » dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *L'Empire des muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, Paris, Belin, 2004, p. 124-130.

⁶³ Georges Monval, *Les Théâtres subventionnés*, Paris, Berger-Levrault et C^{ie}, p. 13 (note 1).

mode d'attribution des primes lui donne une reconnaissance officielle mais place le ministère en porte-à-faux à l'égard des parlementaires. Sauveur de La Chapelle s'étonne dès l'année suivante que « des auteurs reçoivent des primes, des avances, sur des pièces qui ne sont pas conçues⁶⁴ ». Les attaques les plus vives proviennent de deux députés-dramaturges qui ont des intérêts personnels au Théâtre-Français, masqués sous couvert de l'intérêt général. Fulchiron distingue ainsi deux catégories d'auteurs en 1836 : ceux « qui font la loi et sévèrement », en exigeant des primes avant même de lire leur pièce au comité de lecture et que le député du Rhône nomme « MM. les auteurs en réputation », par opposition à « ceux qui n'en ont pas », qui « sont dans la catégorie de pauvres diables, et subissent les conditions qu'on leur impose... (*Hilarité*)⁶⁵ ». Liadières, dont la parole est plus crédible à la Chambre que celle de son confrère, renchérit en 1838 :

Est-il vrai que des traités particuliers accordent à certains auteurs des primes, des encouragements, des avantages spéciaux dont ne profitent pas leurs confrères ? La Comédie-Française s'est-elle engagée sous peine de dédit, à jouer un certain nombre de fois, chaque année, les pièces nées ou à naître de tels ou tels, à doubler, à tripler pour eux le droit établi sur la recette, enfin à leur donner pour prix d'une chute plus que d'autres n'obtiendraient pour les plus beaux succès ? S'il en est ainsi, messieurs, si le répertoire est grevé par avance au profit d'une aristocratie nouvelle, si le privilège a fait invasion jusque dans la république des lettres, je ne saurais admettre qu'une subvention de l'Etat vînt en aide à de pareils abus. J'espère que M. le ministre de l'Intérieur voudra bien me donner quelques explications à cet égard. Je les attends avec le vif désir d'avoir été mal renseigné, et je passe à un autre ordre d'idées⁶⁶.

Montalivet se garde bien d'apporter des précisions puisque les primes, fussent-elles désormais directement versées aux auteurs sur la subvention, sont considérées par le ministre de l'Intérieur comme relevant de sa prérogative personnelle. A défaut de pouvoir chiffrer précisément les allégations de Fulchiron et Liadières pour les années 1830, on peut établir le montant et la répartition des primes accordées par la Comédie-Française pour la décennie suivante grâce à un relevé récapitulatif dressé en 1850⁶⁷ :

⁶⁴ AP (2^{ème} série), t. 97, p. 85-86. Séance du 2 juin 1835.

⁶⁵ AP (2^{ème} série), t. 104, p. 321-322. Séance du 26 mai 1836. Fulchiron avance que ces auteurs « qui n'ont pas la vogue, qui peut-être n'ont pas une certaine protection, se contentent de cette part d'auteur, fixée, je crois, par la loi de 1790 ou 1791 ». N'ayant eu aucune de ses tragédies représentées au Théâtre-Français, il ne sait donc pas que la part d'auteur a été fixée par l'article 72 du décret de Moscou (cf. *supra*, § 2.1).

⁶⁶ AP (2^{ème} série), t. 120, p. 483. Séance du 29 mai 1838. La dernière phrase rappelle celle de Fulchiron qui avait déclaré en 1836 : « C'est un fait que des personnes qui se prétendent bien instruites m'ont assuré ; je ne peux pas vous dire autre chose... ».

⁶⁷ F²¹ 1080. Arsène Houssaye adresse le 9 mars 1850 au ministre de l'Intérieur un « relevé des diverses sommes, qui depuis une période dix années, ont été allouées à titre de primes par la Comédie-Française à divers auteurs représentés avec des chances diverses ». Nous avons ajouté le nombre d'actes des pièces et reclassé les primes par auteur (par ordre décroissant) à la place de l'ordre chronologique.

Auteur	Ouvrage	Date	Prime	
Eugène Scribe	<i>La Calomnie</i> , comédie (5 actes)	1840 (février)	5000	35 000
	<i>Japhet</i> , comédie (2 actes)	1840 (juillet)	1000	
	<i>Le Verre d'Eau</i> , comédie (5 actes)	1840 (novembre)	5000	
	<i>Une Chaîne</i> , comédie (5 actes)	1841 (novembre)	5000	
	<i>Oscar</i> , comédie (3 actes)	1842 (avril)	1000	
	<i>Le Fils de Cromwell</i> , comédie (5 actes)	1842 (novembre)	5000	
	<i>La Tutrice</i> , comédie (3 actes)	1843 (novembre)	3000	
	<i>Le Puff</i> , comédie (5 actes)	1848 (janvier)	5000	
	<i>Adrienne Lecouvreur</i> , drame (5 actes)	1849 (avril)	5000	
Alexandre Dumas	<i>Un Mariage sous Louis XV</i> , comédie (5 actes)	1841 (juin)	2500	10 000
	<i>Lorenzino</i> , drame (5 actes)	1842 (février)	2500	
	<i>Les Demoiselles de Saint-Cyr</i> , comédie (5 actes)	1843 (juillet)	5000	
Victor Hugo	<i>Les Burgraves</i> , drame	1843 (mars)	5000	5 000
Mazères	<i>L'Amitié des femmes</i> (3 actes)	1848 (décembre) créé le 10/02/1849	5000	5 000
Alphonse Karr	Comédie qu'il doit lire ⁶⁸	1848 (janvier)	3000	3 000
Total				58 000

Deux remarques s'imposent. Au cours de la décennie 1840, les primes permettent à Scribe de toucher à lui seul deux fois plus que Dumas et Hugo réunis, ce qui montre bien l'essoufflement du romantisme et la reconnaissance officielle dont jouit désormais le premier. En effet, c'est désormais Scribe qui est considéré comme une « valeur sûre » pour assurer des recettes à la Comédie-Française. Témoignage de cette confiance, il reçoit une prime de 1 000 francs par acte pour toutes ses pièces en cinq actes, tandis que Dumas touche deux fois moins pour le même type de pièces à l'exception des *Demoiselles de Saint-Cyr*. Ainsi, l'attribution des primes est très variable et dépend moins du nombre d'actes que du succès escompté par le commissaire royal Buloz sur la pièce à venir⁶⁹. Cette « prime à la signature » est discutée par la commission de réforme nommée en 1847, dont le rapport précise que « les primes ont trouvé dans son sein des apologistes et des détracteurs », et qu'en conséquence, « elle a reconnu qu'il était impossible de poser une règle absolue dans un ordre de faits qui intéresse des tiers, et qui, de sa nature, est subordonné aux circonstances diverses et aux volontés privées⁷⁰ ». La

⁶⁸ Un rapport du bureau des théâtres, daté du 12 mars 1850, y fait allusion : « M. Buloz avait cru devoir, pour encourager un romancier connu à travailler pour le théâtre, lui avancer une somme de 3 000 francs sur le succès problématique de sa première œuvre dramatique. Les 3 000 francs ont été payés, mais l'œuvre n'a jamais été produite » (F²¹ 1080).

⁶⁹ Le sort des pièces de Dumas résume bien la dimension aléatoire du pari que fait Buloz : l'année de création, *Un Mariage sous Louis XV* est joué 33 fois (quelques reprises par la suite), *Lorenzino* 7 fois (pas de reprise) et *Les Demoiselles de Saint-Cyr* 36 fois (regain d'intérêt en 1851 avec 30 représentations). Quant à Hugo, *Les Burgraves* est joué 33 fois en 1843. Il est d'usage de souligner que cette pièce marque un coup d'arrêt à la vogue du drame romantique, même si l'influence de celui-ci se prolonge dans la dramaturgie du Second Empire. Cf. Sylviane Robardey-Eppstein, « La survivance du théâtre romantique » dans Jean-Claude Yon (dir.), *Les Spectacles [...]*, op. cit, p. 149-158.

⁷⁰ *Rapport à M. le ministre de l'Intérieur sur la Comédie-Française*, op. cit, p. 45-46. Il présente un écart de 4 500 francs en moins avec le tableau précédent puisqu'il précise que les primes se montent à 27 500 francs de 1840 à 1843 (au lieu de 40 000 francs), 8 000 francs en 1844 (aucune prime) et ajoute qu'en 1845 et 1846, « aucun auteur n' a rien touché au-delà de ses droits proprement dits » (*Ibid.*).

commission prend acte de l'absence de prime distribuée en 1845 et 1846 tout en réservant l'avenir : « On n'avait donc point de raison suffisante pour faire cette dépense ; mais il faut que le budget de la comédie lui permette de la supporter, si cela devient nécessaire, et il doit être augmenté à ce titre⁷¹ ». Par ailleurs, la commission prévoit que des « encouragements aux auteurs dramatiques » pourront être distribués par le ministre de l'Intérieur sur le reliquat éventuel des 50 000 francs de droits d'auteur réservés pour les pièces nouvelles⁷².

L'abandon très rapide de cette clause laisse le problème des primes en suspens sous la II^e République. Le rapport du Bureau des théâtres du 12 mars 1850 se montre assez sceptique sur la pertinence du dispositif : « Le système des primes a depuis été longtemps l'objet de beaucoup de critiques et il faut avouer que la Comédie-Française en a souvent payé pour des ouvrages qui ne l'ont pas fait rentrer dans ses avances ». Il encourage la voie nouvelle dans laquelle le Théâtre-Français s'est engagé à partir de 1849 en accordant des primes proportionnelles à la recette, déduction faite des frais : « Ainsi, pour la pièce *Le Testament de César*, une prime de 50 francs avait été stipulée au profit de M. Alexandre Dumas par chaque 500 francs de recette, au-delà de 2 000 francs. De cette façon, rien n'est donné au hasard, et l'auteur partage avec le théâtre, dans une mesure déterminée à l'avance, les chances avantageuses attachées à son ouvrage⁷³ ». Le même rapport préconise de prendre l'avis de la commission des théâtres pour autoriser Houssaye à accorder deux primes, l'une de 3 000 francs pour *Charlotte Corday* de Ponsard⁷⁴, l'autre de 1 000 francs pour *La Queue du chien d'Alcibiade* de Léon Gozlan⁷⁵. La commission des théâtres approuve la proposition et prône le retour au *statu quo ante* en affirmant après examen que « pour l'avenir il ne paraissait pas nécessaire d'accorder d'une manière générale à M. le commissaire du gouvernement l'autorisation de disposer d'un crédit pour des primes pareilles mais qu'il conviendrait que cet

⁷¹ *Ibidem*, p. 46.

⁷² Cf. *supra*, §2.1.

⁷³ F²¹ 1080. *Le Testament de César*, drame en 5 actes créé le 10 novembre 1849, a été représenté sous le seul nom de Jules Lacroix. La prime résulte-t-elle d'un arrangement entre celui-ci et Dumas ? La prime proportionnelle avait été défendue comme un principe impartial par Frédéric Soulié, à raison de 30 francs par acte et par représentation versés à l'auteur par le gouvernement : « De cette façon, le pouvoir ne se mêle de rien. Si le public vous vient voir et applaudir, il intéresse le théâtre à vous jouer souvent, et il devient, pour ainsi dire, le distributeur souverain des récompenses gouvernementales. Et ce distributeur, ce juge, on ne le corrompt point, on ne le flatte point ; il n'ira point prendre sa place au bureau et vous apporter son argent pour le plaisir de vous en faire gagner ; il ira à la pièce qui lui plaira par un mérite quelconque, et vous fera du même coup votre part de gloire et votre part d'argent ». Voir le feuilleton de *La Presse* du 16 janvier 1837.

⁷⁴ *Charlotte Corday*, drame en 5 actes en vers fut créé le 23 mars 1850.

⁷⁵ *La Queue du chien d'Alcibiade*, comédie en 2 actes, fut créée le 29 mai 1850. Gozlan fut « une sorte de Fantasio nature » selon Edmond Got, *Journal*, t. 2, Paris, Plon, 1910, p. 64 (note du 20 septembre 1868).

administrateur lorsque des besoins de ce genre se produiraient recourût préalablement à votre autorisation spéciale⁷⁶ ». Devant le Corps législatif, Véron défend en 1854 ce moyen d'action qu'il étend aux espoirs de la littérature dramatique : « Sans vouloir se constituer le défenseur des Vadius et des Trissotin, l'orateur fait remarquer que, même parmi les auteurs qui ne s'élèvent pas tout d'abord au premier rang, même parmi ceux dont les pièces sont refusées, il en est qui, plus tard, réussiront peut-être et qui méritent des encouragements. La subvention du Théâtre-Français reçoit encore en partie cette destination⁷⁷ ». Il est vrai qu'à cette date, le fonctionnement de la commission des primes aux ouvrages dramatiques était déjà un échec⁷⁸.

Cette tentative, initiée par le ministre de l'Intérieur Léon Faucher en octobre 1851, s'inscrivait dans la lignée des prix décennaux du Premier Empire afin de promouvoir sur les scènes de la capitale un art officiel. L'initiative n'était donc pas inédite, d'autant plus que l'Académie-Française avait déjà instauré un concours pour récompenser une pièce en 5 actes et en vers⁷⁹. Toutefois, il s'agissait désormais d'envisager non plus une récompense ponctuelle mais un système de quatre primes décernées annuellement pour un montant total de 16 000 francs ainsi répartis :

Théâtres	Montant	Type de pièces	Critères
Théâtre-Français	5 000 francs	Pièce en 4 ou 5 actes, en vers ou en prose	Les deux ouvrages doivent satisfaire « à toutes les conditions désirables d'un but honnête et d'une exécution brillante » et avoir été représentés « avec succès ».
	3 000 francs	Pièce en moins de 4 actes	
Autres théâtres (Paris et province)	5 000 francs	Pièce en 4 ou 5 actes, en vers ou en prose	Les deux ouvrages doivent être « de nature à servir à l'enseignement des classes laborieuses par la propagation d'idées saines et par le spectacle de bons exemples » et avoir été représentés « avec succès ».
	3 000 francs	Pièce en moins de 4 actes	

Analysant ce programme, Jean-Claude Yon souligne que l'encouragement aux débutants n'est pas la priorité puisque l'Odéon n'est pas associé au Théâtre-Français, et met en évidence que le concours « a pour but avant tout de récompenser les maîtres de la scène,

⁷⁶ F²¹ 1080. Lettre de la commission des théâtres au ministre de l'Intérieur, 1^{er} avril 1850.

⁷⁷ MU du 31 mars 1854, p. 594. Séance du 29 mars. On peut ajouter qu'à l'inverse, l'article 43 du cahier des charges de l'Odéon du 3 août 1856 interdit au directeur-entrepreneur La Rounat « de stipuler la concession de primes préalables dans ses conventions avec les auteurs dramatiques (F²¹ 4650).

⁷⁸ Très peu connue, cette commission a laissé des archives permettant de reconstituer son fonctionnement. Sauf mention contraire, nous résumons à grand trait dans ce qui suit l'étude de Jean-Claude Yon, « La commission des primes aux ouvrages dramatiques (1851-1856) : un échec instructif » dans Alexandre Dratwicki et Agnès Terrier (dir.), *L'Art officiel dans la France musicale au XIX^e siècle*, colloque tenu à l'Opéra-Comique en avril 2010 (communication accessible en ligne sur bruzanemediabase.com).

⁷⁹ C'est en vue de ce concours que Monbrion avait écrit *Le Siège et la conquête de Grenade*, tragédie refusée au Théâtre-Français et publiée en 1835. L'auteur ne décolère pas et rédige deux pétitions en 1837 et 1838 ainsi qu'une lettre à Auguis pour appuyer sa demande de supprimer la subvention en la remplaçant par une prime de 10 000 francs attribuée à l'auteur qui aura rempli le programme du concours de l'Académie... (Cf. annexe n°16). Les lauréats de ce concours furent Ponsard en 1845 pour *Lucrèce* et Augier en 1850 pour *Gabrielle*.

par le biais des deux primes concernant la Comédie-Française, et de fournir les théâtres populaires en pièces morales, grâce aux deux autres prix ». Le coup d'Etat repousse provisoirement le concours qui entre en vigueur à partir de 1853. Dès l'année suivante, Belmontet se félicite au Corps législatif « de voir que, sous le successeur du grand homme [Napoléon I^{er}], un prix annuel a été institué pour les ouvrages de haute portée dramatique », et pense qu'il peut partiellement contribuer à ce que « la tragédie reprenne son rang de puissance intellectuelle⁸⁰ ». Pourtant, l'analyse du palmarès, que nous résumons dans le tableau ci-dessous, démontre la faillite du projet⁸¹ :

Année	Nbre	Auteur	Pièce	Genre	Théâtre	Prime
1853	40	Ernest Serret	<i>Les Familles</i>	Comédie en 5 actes en vers	Odéon 06/09/1851	3 000 francs
		Anicet-Bourgeois Michel Masson	<i>La Mendiante</i>	Drame en 5 actes	Gaîté 22/04/1852	2 000 francs
1854	14	François Ponsard	<i>L'Honneur et l'Argent</i>	Comédie en 5 actes en vers	Odéon 16/03/1853	5 000 francs
		Léon Battu Maurice Desvignes	<i>L'Honneur de la Maison</i>	Drame en 5 actes	Porte-Saint-Martin 06/07/1853	3 000 francs
1855	14	Ernest Serret	<i>Que dira le monde ?</i>	Comédie en 5 actes en vers	Odéon 17/05/1854	3 000 francs
		Adolphe D'Ennery	<i>Les Oiseaux de Proie</i>	Drame en 5 actes	Gaîté 16/10/1854	2 000 francs
		Philippe Dumanoir	<i>L'Ecole des Agneaux</i>	Comédie en 1 acte en vers	Gymnase 15/12/1854	1 000 francs
1856	23					

Les deux primes du Théâtre-Français ne sont jamais décernées, aucun auteur qui y fut joué n'ayant d'ailleurs souhaité participer au concours en 1854, tandis que celles allouées aux autres théâtres sont modifiées par la création improvisée d'un statut à part pour l'Odéon afin d'éviter qu'il ne concurrence les théâtres secondaires⁸². Moribond, victime de son intention moralisatrice qui en est à l'origine, le concours est encore prolongé en 1856, sans plus de succès. Son abandon l'année suivante démontre l'incapacité du pouvoir « en dehors du recours à la censure dramatique, de contrôler le répertoire destiné au peuple et de susciter un répertoire littéraire⁸³ ». Le gouvernement tire les leçons de cet échec en libéralisant l'industrie théâtrale en 1864, mais maintient en revanche des contraintes imposées dans les cahiers des charges des théâtres subventionnés, empêchant par exemple les directeurs et employés des théâtres subventionnés d'écrire ou de composer pour le théâtre qui les fait vivre.

⁸⁰ MU du 31 mars 1854, p. 594.

⁸¹ Comme le précédent, ce tableau a été construit à partir des données citées dans l'article de Jean-Claude Yon. La deuxième colonne indique le nombre d'ouvrages déposés auprès de la commission des primes.

⁸² Les résultats de 1855 ne doivent pas induire en erreur : aucune des trois pièces ne remportent le prix à proprement parler mais chaque auteur reçoit un encouragement numéraire.

⁸³ Jean-Claude Yon, *op. cit.*

3 Lever l'interdit sur les directeurs et employés des théâtres subventionnés

3.1 Le Théâtre-Français : le sociétaire-auteur

« On sait que les comédiens ont la rage de faire des pièces : et ils ont bien tort, car, depuis, Molière, je n'en connais pas un qui ait réussi au théâtre. Espérons que demain nous en aurons deux⁸⁴ ». La remarque de Maret en 1905 n'est pas innocente : elle sonne comme un avertissement alors que le grand tragédien Mounet-Sully s'apprête à faire jouer *La Vieillesse de Don Juan*, une pièce versifiée en trois actes qu'il a coécrite avec Pierre Barbier. Le peut-il sur la scène du Théâtre-Français sans entraîner un conflit d'intérêt ? Maret rappelle que la SACD interdit aux personnes faisant partie de l'administration d'un théâtre d'y faire jouer leurs propres œuvres, ce qui pose problème puisque les sociétaires de la Comédie-Française sont « quasi-directeurs » et que selon Maret, « ils l'étaient même tout à fait » avant la suppression du comité de lecture en 1901. Il existe donc deux solutions. La première consiste à s'appuyer sur la jurisprudence de la SACD : puisqu'elle « a fermé les yeux sur cette violation de son règlement, il est possible qu'il en soit de même cette fois encore⁸⁵ ». La seconde est en apparence plus difficile : « Mounet-Sully tenant à jouer lui-même sa pièce, demandait à être prêté à l'Odéon, ce qui paraissait impossible, l'autorisation constituant un précédent de nature à amener, s'il était suivi, la désagrégation, la désorganisation de la Comédie ». Le précédent existait pourtant depuis 1866 lorsque le sociétaire Edmond Got joua à l'Odéon dans *La Contagion* d'Emile Augier, mais Maret rappelle que « ce fut par ordre de la majesté impériale, ordre auquel devaient se soumettre les sociétaires, quel que fût d'ailleurs leur mécontentement ». Le rapporteur ajoute : « Chose curieuse, ni Augier, ni Got ne réussirent à l'Odéon. Exemple nouveau de la théorie des milieux⁸⁶ ». Quarante ans plus tard, c'est pourtant cette solution qui est à nouveau adoptée : *La Vieillesse de Don Juan* est créée à l'Odéon le 27 avril 1906 avec son auteur dans le rôle-titre, et représentée avec un certain succès qui s'explique par le soin apporté à la mise en scène,

⁸⁴ JOdoc CD, Annexe n°2669 (13 juillet 1905), p. 1193. Sauf mention contraire, ce qui suit en est tiré.

⁸⁵ Maret ne cite pas d'exemples précis de cette jurisprudence.

⁸⁶ *La Contagion*, comédie en 5 actes en prose, fut créée le 17 mars 1866. Napoléon III accepta la demande d'Augier afin que Got obtienne un congé de six mois (de mars à septembre) pour jouer le rôle d'André Lagarde. L'accueil fut très houleux : l'Empereur qui se rend à la première est accueilli au cri de « Luxembourg, Luxembourg » pour protester contre le projet de morcellement des jardins et la pièce devient le prétexte pour politiser la moindre allusion en la détournant de son contexte littéraire (cf. Ludovic Halévy, *op. cit.*, p. 90-91). Got part ensuite en tournée pour jouer la pièce en province du 2 juin au 20 juillet, ce qui lui rapporta 13 500 francs et autant pour Augier (Cf. Edmond Got, *Journal*, t. 2, Paris, Plon, 1910, p. 50-62).

réglée par Mounet-Sully lui-même, ainsi que par une distribution de choix : « A la Comédie-Française, le glorieux doyen n'eût pas été plus brillamment entouré⁸⁷ ».

Albert Gérard, dont le rapport est remis au Sénat un mois avant la première, ne fait pas précisément référence à Mounet-Sully mais revient sur le problème de la limitation à imposer aux comédiens-auteurs, statut rendu possible parce « leur situation privilégiée multiplie encore les occasions d'écrire des pièces que donnent à tout acteur les loisirs du métier dramatique ». Il propose donc d'instaurer un quota limitant leurs tentatives : « S'ils ont du talent, le public saura bien s'en apercevoir ; s'ils en ont moins que les professionnels, pourquoi ne pas les mettre en garde contre les persévérances de leur partialité bien naturelle, en fixant un maximum au chiffre de leurs représentations d'essai ? Et si l'on arrive ainsi, courtoisement, à leur déconseiller un métier auquel ils ne doivent, en somme, que leurs interprétations magistrales, le résultat vaudrait encore qu'on le poursuivît dans l'intérêt de l'art dramatique⁸⁸ ». Le problème se posait également dans une moindre mesure pour les musiciens de l'orchestre de l'Opéra et l'Opéra-Comique ainsi que pour les directeurs de ces deux scènes lyriques.

3.2 Les théâtres lyriques : le directeur-librettiste et les musiciens-compositeurs

A la fin du XIX^e siècle, deux librettistes devinrent directeur des deux théâtres lyriques subventionnés. Albert Carré écrivit le livret de *La Basoche*, opéra-comique en 3 actes composé par André Messager. L'œuvre fut créée avec succès le 30 mai 1890 à l'Opéra-Comique sous la direction de Paravey⁸⁹, alors que Carré était devenu seul directeur du théâtre du Vaudeville deux mois auparavant⁹⁰. Nommé à son tour directeur de l'Opéra-Comique en janvier 1898, Carré décide de reprendre *La Basoche* salle Favart⁹¹. De son côté, Pedro Gailhard, directeur de l'Opéra de 1884 à 1891 puis de 1893 à 1907, avait écrit le livret de *La Maladetta*, ballet en 2 actes composé par Vidal et

⁸⁷ Cf. *Annales du théâtre et de la musique* [1906], p. 138-139. La pièce eut au total 23 représentations, ce qui la classe en 3^{ème} position sur les 13 pièces créées en 1906 à l'Odéon. Elle fut l'une des dernières créations sous la direction de Paul Ginisty, avant que celui-ci ne cède sa place à André Antoine, nommé le 1^{er} juin.

⁸⁸ *JOdoc SE*, Annexe n°165 (29 mars 1906), p. 578.

⁸⁹ Paravey fut nommé en 1887 après la démission de Carvalho qui suivit l'incendie de l'Opéra-Comique. En 1891, Carvalho reprit sa place. *La Basoche* fut donc créée au Théâtre des Nations et eut 51 représentations.

⁹⁰ Albert Carré codirigeait le Vaudeville avec Raymond Deslandes depuis 1885, et le dirigea seul jusqu'en 1893, avant de s'adjoindre Paul Porel. Après sa nomination, Carré fit appel à son ami Messager comme directeur des études musicales et chef d'orchestre (Albert Carré, *Souvenirs [...]*, *op. cit.*, p. 216-217 et p. 297). Messager partit dès 1903 à Covent Garden, avant d'être nommé codirecteur de l'Opéra (avec Broussan) en 1908.

⁹¹ La reprise eut lieu le 16 novembre 1900 et connut 13 représentations jusqu'à la fin de l'année. Elle fut jouée ensuite 6 fois en 1902, 9 fois en 1903, 2 fois en 1904 et 4 fois en 1906, année où Levraud cite l'œuvre comme exemple d'abus de pouvoir commis selon lui par Carré à la direction du théâtre (cf. *infra*).

chorégraphié par Hansen, qui fut créé le 24 février 1893. L'œuvre trouva rapidement sa place au sein du répertoire puisqu'elle fut programmée tous les ans jusqu'en 1912, à l'exception de courtes interruptions, en 1899, 1909 et 1910⁹². Ces deux exemples sont violemment dénoncés par Levraud au cours de son interpellation du 14 février 1906 : « Si nous mettons des bâtiments qui valent des millions à la disposition des directeurs de théâtre et leur donnons des subventions pour qu'ils y jouent leurs pièces tout en touchant leurs droits d'auteurs [*sic*], je crois que nous prêtons la main à un abus absolument révoltant. Il devrait être décidé qu'aucun directeur de théâtre subventionné n'aura le droit de jouer sur sa scène des pièces de lui (*Mouvements divers*) ». Interrompu à plusieurs reprises, le député montre une nouvelle fois toute l'étendue de sa mauvaise foi lorsqu'il oppose de façon édifiante la posture de Messager à celle de Carré face au conflit d'intérêt qu'il percevait : « Lorsqu'on a donné la première représentation de *La Basoche* à l'Opéra-Comique, M. Messager était chef d'orchestre à ce théâtre ; il a donné sa démission. Or, M. Carré, auteur du livret de la pièce, et directeur du théâtre, continuait à occuper son poste tout en faisant jouer sa pièce à l'Opéra-Comique et il se dispose même à la reprendre⁹³ ». Au lieu de relever le mensonge, Roger-Ballu préfère dédramatiser par une interruption humoristique : « Et le dénommé Molière ? (*On rit*) ».

Si Levraud voulait inscrire dans tous les cahiers des charges l'impossibilité pour le directeur de faire représenter ses œuvres sur la scène du théâtre qu'il dirige, la disposition existait déjà à l'Opéra depuis 1900 et s'étendait à l'ensemble du personnel⁹⁴. Un mois après l'interpellation du député, Albert Gérard juge cette clause « inique », et dénonce l'inconséquence de l'Etat vis-à-vis des compositeurs lauréats du prix de Rome : « Il assure par le concours l'existence à Rome de ses élus, les convie par les encouragements les plus directs à poursuivre la carrière de compositeurs, mais leur interdit d'accepter la seule situation qui ne les détourne point de la musique – celle de chef de service à l'Opéra !... ». Pour un musicien, outrepasser cette interdiction avec l'aval du directeur est périlleux puisqu'« il doit courir le risque de perdre son gagne-pain en démissionnant, sans être assuré qu'un succès lucratif compensera cet abandon ».

⁹² Après la guerre, *La Maladetta* fut encore jouée à onze reprises entre 1922 et 1927.

⁹³ *JO* du 15 février 1906, p. 748. Même à supposer que Levraud confonde la création au Théâtre des Nations et la reprise salle Favart, l'argument sur la démission de Messager ne tient pas (cf. note 90).

⁹⁴ L'article 12 du cahier des charges du 29 septembre 1900 stipulait : « Ni le Directeur, ni les personnes attachées à son administration ne pourront faire représenter, sur le théâtre de l'Opéra, aucun ouvrage dont les paroles ou la musique seraient de leur composition, sans une autorisation ministérielle spéciale » (F²¹ 4656). Dans les faits, des dérogations furent accordées, en particulier pour trois prix de Rome, Alfred Bachelet, Georges Marty et Augustin Savard (Cf. Frédérique Patureau, *Le Palais-Garnier [...]*, op. cit., p. 218-219).

Par conséquent, le sénateur pense qu' « il y a là une prohibition qui doit disparaître : elle crée un obstacle de plus – et le plus injuste peut-être – dans une carrière hérissée déjà de difficultés⁹⁵ ». Ce plaidoyer n'eut guère de succès puisque l'interdit est maintenu par-delà les changements de direction dans les cahiers des charges de 1907 (Art. 13) et 1913 (Art. 14). La volonté d'élargir les débouchés pour les compositeurs comme pour les auteurs passait avant tout par les demandes répétées de soutien à de nouveaux théâtres.

II Subventionner de nouveaux théâtres « expérimentaux »

1 Le Théâtre-Lyrique

1.1 Obtenir son ouverture au temps de la monarchie de Juillet

L'augmentation progressive du nombre des théâtres malgré le système du privilège mis en place par les décrets de 1806-1807 a offert de nouveaux débouchés aux auteurs dramatiques, mais n'a pas amélioré la situation des compositeurs lauréats du prix de Rome, dont le rêve de créer une œuvre à l'Opéra ou à l'Opéra-Comique est bien difficile à réaliser, voire impossible pour la première scène lyrique subventionnée⁹⁶. Dès la Restauration, la création d'un second Opéra-Comique est donc considérée comme un moyen de susciter une concurrence qui renouerait avec celle établie pendant la décennie révolutionnaire entre le théâtre Feydeau – qui a succédé au Théâtre de Monsieur en 1791 – et le Théâtre de l'Opéra-Comique, installé salle Favart depuis 1783⁹⁷. Les demandes se font plus pressantes sous la monarchie de Juillet, comme en attestent celles répétées de la jeune SACD après la révolution de 1830⁹⁸. La plupart sont adressées directement auprès de l'administration mais une pétition du 19 avril 1836 est envoyée à la Chambre des députés afin d'obtenir « la création d'un second Théâtre-Français qui deviendrait en même temps un second théâtre d'Opéra-Comique⁹⁹ ». L'Odéon, alors fermé, et dont la commission du budget refuse l'ouverture, retrouverait ainsi trois troupes comme ce fut le cas entre 1824 et 1828¹⁰⁰. La pétition n'est pas rapportée compte-tenu de la proximité du débat sur les subventions (26-27 mai) et le seul parlementaire qui en reprend des éléments – Joseph Démonts – ne plaide que pour la

⁹⁵ JOdoc SE, Annexe n°165 (29 mars 1906), p. 573.

⁹⁶ Sur le concours du prix de Rome, cf. *infra*, III, § 2.1.

⁹⁷ Les deux troupes furent réunies en 1801. Sur les projets de dédoublement de l'Opéra-Comique sous la Restauration, en particulier en 1820, cf. Sylvain Nicolle, *Les Théâtres et le pouvoir [...]*, *op. cit.*, p. 278-279.

⁹⁸ Ces demandes sont conservées aux Archives nationales (F²¹ 1119).

⁹⁹ C 2148. Voir notre annexe n°6.

¹⁰⁰ Cf. *infra*, §2.3.

seule dimension de second Théâtre-Français. Le projet « hybride » initial est finalement réalisé entre 1838 et 1841 au Théâtre de la Renaissance. Son privilège, confié à Anténor Joly le 12 novembre 1836 pour créer un second Théâtre-Français patronné par Hugo et Dumas, autorise le directeur à faire représenter des opéras-comiques en septembre 1837, deux mois après qu'une pétition de 77 auteurs et compositeurs fut directement adressée en ce sens au ministre de l'Intérieur¹⁰¹. Face aux difficultés financières qui accablent l'entreprise, Anténor Joly se tourne vers la commission du budget qui l'auditionne le 16 avril 1840 sur sa demande de subvention et lui oppose un refus, précisant même « qu'il ne sera pas fait mention au rapport du théâtre de la Renaissance¹⁰² ». Cette décision condamne ce dernier à la faillite moins de trois semaines plus tard, avant qu'il ne renaisse de façon éphémère du 26 janvier au 16 mai 1841. L'échec financier prouvait s'il en était besoin l'impossibilité d'entretenir à la fois une troupe dramatique et une troupe lyrique, *a fortiori* sans subvention.

Désormais, les compositeurs chercheront à obtenir l'ouverture d'un théâtre consacré au seul art lyrique. A trois reprises, en 1842, 1844 et 1846, la commission des théâtres royaux, saisie par le ministre de l'Intérieur, est amenée à se prononcer sur l'opportunité d'accorder un nouveau privilège¹⁰³. Les membres qui la composent – presque tous parlementaires – auditionnent toutes les parties concernées : auteurs et compositeurs appartenant à la SACD, directeurs des théâtres royaux, directeurs des théâtres secondaires. En novembre 1842, le premier rapport critique l'idée d'un troisième théâtre lyrique au nom de la défense des intérêts pécuniaires des directeurs des théâtres royaux *et* secondaires, et plaide pour une action administrative qui devrait « réduire la concurrence » afin de réguler l'industrie théâtrale. A titre de compensation, la commission propose de faire du théâtre du Conservatoire le moyen de faire connaître les lauréats du prix de Rome en y créant tous les trois mois un opéra nouveau exécuté par les élèves, mais dont la représentation serait censée avoir plus d'éclat que les concerts publics prévus par le règlement grâce au concours des artistes, des chœurs et

¹⁰¹ Cf. Nicole Wild, *Dictionnaire [...], op. cit.*, p. 376-277. Dans la mesure où cette pétition n'est pas adressée aux Chambres, on peut penser que la SACD tire les leçons de l'inefficacité de son lobbying parlementaire pour parvenir à ses fins.

¹⁰² C 803. PV de la commission du budget 1841, f. 426-428. Une pétition d'Anténor Joly avait été renvoyée à la sous-commission mais son résumé laconique ne permet pas de connaître la somme demandée : « Il demande qu'il y ait une meilleure répartition du fond de subvention qui lui permet [*sic*] d'y prendre part dans l'intérêt de l'art dramatique et lyrique qui ne sont ni l'un ni l'autre suffisamment encouragés à l'Opéra ». Le Théâtre de la Renaissance est alors au bord de la faillite, la première fermeture ayant lieu le 2 mai 1840.

¹⁰³ F²¹ 1119. Voir notre annexe n°9. Sauf mention contraire, tout ce qui suit est tiré de ce carton.

du matériel promis par les directeurs des théâtres royaux. Deux ans plus tard, le rapport du 11 décembre 1844 marque un revirement spectaculaire. Devant l'appui apporté par l'Académie des Beaux-Arts à la demande des lauréats du prix de Rome de créer le troisième théâtre lyrique, la commission reconnaît l'échec de sa suggestion précédente et désavoue son analyse sur le risque financier d'une concurrence accrue¹⁰⁴. Cette nouvelle orientation, plus libérale, se veut avant tout pragmatique. Puisque l'expérience a montré que le système du privilège organise moins l'offre théâtrale qu'il ne s'y adapte, la commission veut convaincre le ministre qu'un nouveau refus serait interprété comme une inconséquence incompréhensible, tant d'un point de vue juridique qu'artistique :

En présence de tant d'exceptions non seulement inutiles, mais parfois dangereuses au régime du privilège, sous lequel nos théâtres sont placés, comment les jeunes compositeurs ne demanderaient-ils pas pourquoi la barrière du privilège leur est opposée à eux seuls, et avec une inflexible rigueur ? Pourquoi, lorsqu'on permet à tant d'industries parasites de construire des théâtres, d'ouvrir des salles au centre de Paris, ou dans les lieux de promenade les plus fréquentés, on leur refuse à eux la faculté de vivre honorablement, en tirant parti de l'éducation que l'Etat leur a donnée, en créant à leur tour un théâtre dont l'art serait le principal soutien ?¹⁰⁵

La commission reconnaît donc « l'utilité » d'un troisième théâtre lyrique en préconisant un ensemble de garanties juridiques, topographiques, artistiques et financières pour garantir la viabilité de l'entreprise. Toutefois elle laisse le soin au ministre « de juger si les circonstances sont plus ou moins favorables à son établissement ».

Duchâtel prend le temps de la réflexion, et laisse les propositions affluer. Si elles sont communiquées à la commission en 1844, celle-ci refuse alors d'auditionner les candidats, estimant « difficile, pour ne pas dire impossible, de prononcer ». Certains d'entre eux sollicitèrent des recommandations parlementaires qui ont laissé des traces dans les archives. Demonval Saint-Hilaire, qui se retrouvait sans direction théâtrale après l'incendie du Gymnase-Enfantin en 1843, bénéficia d'une recommandation princière, celle du duc de Nemours et de la duchesse d'Orléans, mais également

¹⁰⁴ « Quelqu' incertitude qui doit toujours régner sur l'influence plus ou moins active, plus ou moins directe d'un théâtre nouveau sur la destinée des autres théâtres, ce qu'il y a d'incontestable, c'est l'augmentation progressive du chiffre total des recettes théâtrales ». L'affirmation prend totalement à rebours celle de la commission en 1842 : « L'expérience a prouvé que le chiffre total des recettes ne s'élevait pas en proportion du nombre des exploitations théâtrales ». Ce paratonnerre financier destiné à justifier le maintien strict du système du privilège était déjà démenti par l'examen des recettes brutes des théâtres sous la Restauration (Cf. Sylvain Nicolle, *op. cit*, p. 267-271 et p. XLV-LII pour les tableaux annuels détaillés pour chaque théâtre).

¹⁰⁵ La double allusion à l'offre théâtrale en constante augmentation s'explique à la fois par le tropisme des Champs-Élysées comme lieu de divertissement et par le développement des « cafés-chantants » qui marquent les débuts du café-concert. Sur cette inflexion géographique, cf. Jean-Claude Yon, *op. cit*, p. 77.

parlementaire avec le soutien d'un pair de France, le comte de Noé¹⁰⁶, et celui d'un député, Ludovic Vitet, dont le solliciteur devait penser que l'appui serait stratégique puisqu'il était devenu membre de la commission des théâtres royaux en 1842¹⁰⁷. Deux ans plus tard, le vicomte d'Arincourt, écrivain prolix, reçoit l'appui conjoint du ministre de l'Instruction publique Victor Cousin, et d'un pair de France, Montesquiou-Fezensac, ce dernier étant déjà intervenu pour lui obtenir la protection princière... du duc de Nemours¹⁰⁸ ! A l'issue de longues et difficiles tractations, le privilège définitif est accordé par l'arrêté du 12 janvier 1847 au compositeur Adolphe Adam, qui s'est associé à Achille Tranchant dit Mirecour¹⁰⁹. Ce dénouement eut un parfum de scandale flottant dans l'atmosphère d'affairisme liée aux scandales politico-financiers qui éclatèrent à la fin de la monarchie de Juillet. En effet, si le passe-droit accordé le 14 mars 1846 à Dumas pour exploiter avec Hostein le privilège du Théâtre-Historique pouvait s'expliquer par la protection princière du duc de Montpensier, Emile de Girardin laissa entendre qu'Adam avait dû verser un pot-de-vin de 100 000 francs à Granier de Cassagnac, rédacteur en chef de *L'Epoque*, un journal conservateur qu'il avait cofondé en juin 1845 avec Bohain et Solar pour soutenir la ligne ministérielle : selon lui, Duchâtel *n'avait pas ignoré* la transaction illicite, sans qu'il n'y trouve rien à redire¹¹⁰. Toutefois, les conditions d'obtention du privilège du Théâtre-Lyrique ne sont pour Emile de Girardin qu'un exemple destiné à illustrer plusieurs actes de corruption du gouvernement, en particulier le marchandage d'une pairie, qu'il dénonce à la tribune le 25 juin 1847¹¹¹. Ses

¹⁰⁶ Louis Amédée de Noé (1777-1858), pair de France de 1816 à 1848.

¹⁰⁷ Lettre de Demonval Saint-Hilaire (en réalité Auguste de Monval dit Saint-Hilaire) à Duchâtel, datée du 24 novembre 1844. La liste de ses recommandations a été ajoutée par le bureau des théâtres sur la première page. Il propose à Morin, professeur au Conservatoire, de fusionner leurs deux candidatures.

¹⁰⁸ Anatole de Montesquiou-Fezensac, fut député de la Sarthe de 1834 à 1841 puis pair de France jusqu'à la chute du régime. Dans une lettre d'appui qu'il envoie au ministre Duchâtel le 13 juillet 1846, il précise que « l'année dernière, il [le vicomte d'Arincourt] mit une semblable espérance et je me rappelle que, sur ma demande, S.A.R Monseigneur le Duc de Nemours lui témoigna un véritable intérêt, et y mit même de la publicité. Je ne pourrais rien ajouter à la puissance de ce souvenir ». le solliciteur avait pourtant un passé de légitimiste assez sulfureux ! Cf. Théodore Muret, *L'Histoire par le théâtre*, t. 3, Paris, Amyot, 1865, p. 216-217.

¹⁰⁹ Le texte prévoyait que les lauréats du prix de Rome auraient un tour de faveur dans les deux ans qui suivrait la fin de leur pensionnat pour faire représenter un ouvrage de deux actes au moins. Pour éviter les situations de monopole, « nul compositeur ne pourra faire jouer plus de six actes par année », tandis que « le directeur et les personnes attachées à l'exploitation ne pourront faire jouer plus de trois actes ».

¹¹⁰ Cf. Charles de Rémusat, *Mémoires de ma vie*, t. 4, Paris, Plon, 1962, p. 130-131 (Souligné par l'auteur). Le journal avait cessé de paraître en février 1847. Cette affaire est aussi évoquée par Muret qui mentionne « une voix dont le crédit dans les bureaux du ministère était plus réel qu'avouable », périphrase qui désigne selon nous Granier de Cassagnac et non pas Cavé. Cf. Théodore Muret, *op. cit*, p. 275-276.

¹¹¹ La séance se termine par un ordre du jour motivé par Morny qui voit la Chambre se déclarer « satisfaite » des explications données par le gouvernement, ce qui valut aux membres de la majorité d'être surnommés ironiquement par l'opinion « les satisfaits ». (Charles de Rémusat, *op. cit*, p. 131-132).

allégations ne rencontrent donc guère d'écho trois jours plus tard lorsque survient le débat sur les subventions théâtrales, à l'exception d'une rapide allusion de L'Herbette¹¹². En revanche, Charles d'Aragon regrette que le gouvernement n'ait rien fait pour sauver le Cirque-Olympique alors que son propriétaire Jules Gallois l'avait cédé à Adam et Mirecour le 26 mai précédent¹¹³.

C'est en effet dans cette célèbre salle du boulevard du Temple que les deux directeurs inaugurent le troisième théâtre lyrique sous l'appellation d'Opéra-National le 15 novembre 1847. Symboliquement, la soirée s'ouvre sur *Les Premiers pas ou les Deux génies*, prologue composé par Halévy, Carafa, Auber et Adam, et se poursuit par la représentation de *Gastibelza*, opéra-comique composé par Aimé Maillart, prix de Rome en 1841, qui devait être l'une des révélations du troisième théâtre lyrique¹¹⁴. Toutefois, l'aventure est de courte durée : les difficultés financières s'amoncellent et la révolution de février 1848 porte le coup de grâce, le théâtre fermant ses portes à la fin du mois de mars et n'étant pas compris lors du vote le 17 juillet du secours de 670 000 francs alloués aux théâtres de la capitale. La commission permanente des théâtres rend un avis défavorable à plusieurs demandes de réouverture dans son rapport du 21 février 1851 mais prévoit, au cas où le ministre prendrait la décision contraire, d'accorder le privilège à Edmond Seveste, ce que fait Faucher par l'arrêté du 9 mai 1851¹¹⁵. Le 27 septembre suivant, la salle du Théâtre-Historique, inoccupée depuis la faillite de ce dernier, accueille le nouvel Opéra-National, qui prend le nom de Théâtre-Lyrique le 12 avril 1852 après que Jules Seveste ait succédé à son frère. Satisfaits par la réouverture du théâtre mais inquiets pour son avenir, les compositeurs demandent dès le début du Second Empire une subvention dont la cause obtient la sympathie de certains parlementaires.

1.2 Légitimer l'octroi d'une subvention sous le Second Empire

¹¹² Il se plaint que la Chambre ne peut se prononcer sur le renouvellement du traité de l'Opéra qui doit expirer en juin 1848 et aura « les mains forcées » l'année suivante : « C'est l'habitude, dit-on ; mais si on a pu le tolérer quelquefois, on ne le doit plus, lorsqu'on a vu des scandales comme ceux qui se sont passés à l'occasion du troisième théâtre lyrique » (*MU* du 29 juin 1847, p. 1785).

¹¹³ Charles d'Aragon voyait dans le Cirque-Olympique le seul théâtre du peuple (Cf. chapitre 7, III, §1.3.1). Parmi les bailleurs de fonds figurait le député Beudin, qui apporta 300 000 francs (Cf. Albert de Lasalle, *Mémorial du théâtre lyrique [...]*, Paris, Librairie moderne, 1877, p. 1). Jacques Beudin, banquier, fut député de la Seine de 1837 à 1842, puis de 1846 à 1848 et siégea avec la majorité. Il fit représenter en collaboration avec Prosper Goubaux sous le pseudonyme de Dinaux (BeuDIN et GoubAUX) plusieurs pièces dont *Trente ans ou la Vie d'un joueur* créé à la Porte-Saint-Martin le 19 juin 1827 (cf. Charles Séchan, *Souvenirs d'un homme de théâtre, 1831-1835*, Paris, Calmann Lévy, 1883, p. 30).

¹¹⁴ Pour une vue détaillée du répertoire représenté jusqu'en 1870, voir Albert de Lasalle, *op. cit.*

¹¹⁵ Sur les dispositions fixant le répertoire et ses modifications ultérieures, cf. Nicole Wild, *op. cit.*, p. 229-230.

Dans son rapport du 21 février 1851, la commission permanente des théâtres, qui comptait sept députés sur douze membres, avait manifesté sa crainte d'une fuite en avant financière si le ministre accordait à nouveau le privilège de l'Opéra-National : « N'est-ce pas organiser la concurrence et le préjudice de la même main qui donne la subvention ? N'est-ce pas, surtout, donner à l'entreprise nouvelle un titre en vertu duquel on viendra plus tard réclamer le même appui financier [que les trois autres théâtres lyriques subventionnés] et accroître les charges de l'Etat ? ». A l'issue des neuf premiers mois d'exploitation qui ont entraîné un déficit de 85 000 francs, une pétition directement adressée à l'Empereur sollicite déjà une subvention de 100 000 francs¹¹⁶. Parmi les 47 signataires figurent un membre de l'Institut (le baron Taylor), des compositeurs (Ambroise Thomas, Victor Massé), des hommes de lettres (Charles du Bos, Alphonse de Calonne), des peintres (Adrien Dauzats, Louis-Etienne Watelet et son élève Louis-Auguste Lapito). On trouve aussi un député qui s'intéresse de près aux questions artistiques (Achille Jubinal), auxquels s'ajoutent deux républicains qui ne siègent pas encore au Corps législatif et dont la trajectoire politique sera bien différente au cours de la décennie libérale : l'opposant Jules Simon et « l'évolutionnaire » Emile Ollivier¹¹⁷. L'année suivante, le ministère de l'Intérieur prépare une note pour le budget 1854 qui compare l'intérêt de l'Odéon pour la littérature dramatique à celui que représente le Théâtre-Lyrique pour « l'art musical¹¹⁸ ». La note conclut donc à la nécessité qu'une subvention soit accordée, mais laisse vierge l'espace destiné à indiquer la somme ! En réalité, la demande n'a probablement jamais été envoyée à la commission du budget¹¹⁹. Une nouvelle offensive des compositeurs est donc lancée en juin 1854 : deux pétitions adressées au ministre d'Etat sollicitent le principe d'une subvention, sans prendre le risque de chiffrer le montant attendu¹²⁰. Elles restent apparemment sans réponse.

¹¹⁶ F²¹ 1120. Sauf exception, tout ce qui suit en est tiré.

¹¹⁷ La formule piquante est rapportée par Halévy : « On dit d'Emile Ollivier qu'il n'est pas un révolutionnaire, mais un évolutionnaire ». Cf. Ludovic Halévy, *Carnets, op. cit.*, p. 147 (21 février 1867).

¹¹⁸ « L'intérêt de l'art musical, dont l'influence moralisatrice est d'ailleurs si puissante, réclame une pareille faveur pour ce théâtre vraiment utile, et que les seuls efforts du directeur ne sauraient soutenir ».

¹¹⁹ Aucune trace ne figure dans les procès-verbaux de la commission du budget (C 1032). Autre indice, la note n'est pas datée, et laisse penser qu'il s'agit d'un ballon d'essai : en somme, tout est prêt « au cas où » le ministre d'Etat irait jusqu'au bout de la démarche.

¹²⁰ L'une des pétitions émane de l'Association des artistes musiciens, l'autre de treize compositeurs qui déclarent s'exprimer en leur nom et « au nom de tous les compositeurs dramatiques ». Cette seconde pétition reprend l'exemple de l'Odéon pour montrer la légitimité de la requête, d'autant plus grande compte-tenu de l'importance de l'art lyrique dans les théâtres des départements et de son coût d'exploitation.

Cet échec incite sans doute les compositeurs à passer deux ans plus tard par la voie parlementaire. Même si la pertinence de ce choix étonne parce que le régime est dans sa période autoritaire, leur porte-parole est plutôt bien choisi en la personne de l'ancien directeur de l'Opéra Louis Véron, élu comme candidat officiel du gouvernement dans la Seine en 1852. Ce dernier reçoit une lettre signée par les auteurs et les compositeurs les plus célèbres peu après la présentation du budget 1857 pour qu'il fasse valoir auprès de la commission la nécessité de soutenir le Théâtre-Lyrique¹²¹. Par conséquent, il dépose un amendement le 18 avril 1856 sur les subventions théâtrales : « Le Théâtre-Lyrique est compris dans la répartition de ce crédit pour une somme de 100 000 francs¹²² ». Le rapport de la commission expose les motivations de Véron et « recommande la situation du Théâtre-Lyrique à la sollicitude éclairée du gouvernement¹²³ ». Lors du débat au Corps législatif, Véron met en exergue la précarité financière du Théâtre-Lyrique – « il peut d'un jour à l'autre être fermé » – et insiste sur le débouché qu'il constitue pour les théâtres des départements, contrairement à l'Opéra-Comique dont l'évolution du genre, qui donne une place majeure au spectaculaire, rend difficile son exploitation en province : « Secondé par une subvention, le Théâtre-Lyrique pourrait monter chaque année un certain nombre de pièces en un ou deux actes, et les théâtres des départements en profiteraient amplement¹²⁴ ». La mesure, favorable aux compositeurs débutants, est présentée comme une priorité en attendant que les théâtres des villes les plus importantes reçoivent une possible subvention de l'Etat. Véron joue donc sur deux tableaux : il montre à la fois les effets bénéfiques de la centralisation musicale sur le répertoire joué dans les départements, tout en promettant à long terme une forme de décentralisation musicale – fût-elle un horizon encore très brumeux – pour séduire les députés de province en les intéressant matériellement à la question. Véron les flatte aussi politiquement dans sa conclusion puisqu'il lie sa posture de porte-parole des compositeurs à la valorisation des prérogatives parlementaires, au moins sur un plan symbolique : « Pour la première fois, des intérêts privés venaient s'adresser directement au Corps législatif. Lorsque ces intérêts réclament l'appui de la chambre, ils prouvent qu'on ne peut pas mettre en doute l'influence légitime du Corps législatif

¹²¹ Cette lettre, non datée précisément, est reproduite dans les souvenirs du député sur la première législature. Cf. Louis Véron, *Quatre ans de règne : où en sommes nous ?*, Paris, Librairie nouvelle, 1857, p. 165-166.

¹²² C 1045. PV de la commission du budget 1857. Le registre présente le soussigné comme « remplissant un mandat qu'il a reçu des noms les plus illustres de la littérature dramatique et de la composition nationale ».

¹²³ Louis Véron, *op. cit.*, p. 165.

¹²⁴ *MU* du 6 juin 1856, p. 621. Sur « l'opéra-comique à grand spectacle », cf. chapitre 7, I, §3.

auprès du Gouvernement de l'Empereur ». Si la proposition n'est pas votée, elle a au moins trouvé sa place au sein de la commission du budget. Un de ses membres reprend l'année suivante l'idée d'attribuer « une partie » des subventions théâtrales au Théâtre-Lyrique¹²⁵, tandis qu'un autre (ou le même) précise son souhait en 1860 que cette nouvelle répartition soit prélevée sur la subvention accordée à l'Opéra-Comique¹²⁶. En 1862, la destruction du boulevard du Temple entraîne le transfert du Théâtre-Lyrique place du Châtelet. Si les places dans la salle construite par Davioud sont plus chères, le loyer réclamé par la Ville de Paris est désormais de 100 000 francs et la modification du répertoire implique aussi des dépenses de plus en plus élevées¹²⁷. Une subvention est donc plus que jamais nécessaire, et finit par être accordée en 1863. Dans la mesure où Prosper Bagier a accepté de prendre la direction du Théâtre-Italien sans subvention, la commission du budget suggère de se servir de la somme disponible (100 000 francs) pour encourager le Théâtre-Lyrique, « qui se recommande par ses efforts persévérants, le caractère artistique de son exploitation et les talents qu'il a produits¹²⁸ ». Nogent de Saint-Laurens y voit une occasion « merveilleuse » et recommande « énergiquement » l'adoption de la mesure, qui « serait vivement acclamée par l'opinion publique et par tous les amis de l'art musical en France¹²⁹ ». L'administration accepte, ce qui permet au Théâtre-Lyrique de bénéficier de la subvention de 100 000 francs réclamée onze ans plus tôt dans la pétition à l'Empereur. Nogent-Saint-Laurens veut renforcer cet acquis et présente en 1866 un amendement avec Eugène Lefébure et Maurice Richard pour répartir la subvention du Théâtre-Lyrique et de l'Opéra-Comique à part égale : 170 000 francs chacun¹³⁰. La commission refuse en invoquant d'une part son incompetence artistique pour juger de leur mérite respectif, et d'autre part la légitimité que confère à la répartition des subventions la sagesse de l'expérience acquise¹³¹. Non seulement il

¹²⁵ C 1051. PV de la commission du budget 1858, séance du 2 avril 1857, f. 28.

¹²⁶ C 1065. PV de la commission du budget 1861, séance du 27 avril 1860, f. 85.

¹²⁷ Cf. Corinne Schneider, « Du boulevard du Temple à la place du Châtelet, le Théâtre-Lyrique comme "laboratoire de la musique" », dans Jean-Claude Yon (dir.), *Les Spectacles sous le Second Empire*, op. cit., p. 213-225 (tableau comparatif du prix des places entre les deux salles p. 214).

¹²⁸ *MU* du 19 avril 1863, p. 597. Rapport de Busson-Billaut déposé le 10 avril.

¹²⁹ *ASCL*, 1863, t. 3, p. 171. Séance du 24 avril 1863.

¹³⁰ C 1108. PV de la commission du budget 1867, séance du 24 mai 1866, f. 319. On notera que si Eugène Lefébure, député du Haut-Rhin depuis 1852, et Nogent-Saint-Laurens, député du Loiret depuis 1853, font partie de la majorité, Maurice Richard avait été élu en 1863 contre le candidat officiel en Seine-et-Oise. Rappelons qu'il devient ministre des Lettres, Sciences et Beaux-Arts dans le gouvernement du 2 janvier 1870.

¹³¹ « Votre commission, malgré ses vives sympathies pour l'art musical, n'a pas la présomption de se considérer comme un juge infaillible de l'égalité ou de la supériorité de mérites divers en cette délicate matière. Les subventions théâtrales ne sont pas uniquement des rémunérations proportionnelles aux divers degrés du

paraît impossible d'augmenter la subvention du Théâtre-Lyrique, mais la fermeture temporaire du théâtre en mai 1868 incite la commission à proposer de supprimer la subvention, outrepassant l'avis contraire du Conseil d'Etat¹³².

Les arguments avancés pour rétablir les 100 000 francs lors du débat au Corps législatif le 20 juillet suivant permettent de s'interroger sur les motivations artistiques des parlementaires concernant le répertoire du Théâtre-Lyrique : ouvrir un débouché pour les compositeurs débutants est-il vraiment la priorité ? Comme sur la construction du nouvel Opéra, les députés républicains sont en désaccord. Eugène Pelletan estime que les partisans du Théâtre-Lyrique ont « voulu en faire un théâtre nouveau qui aurait été un intermédiaire entre le Grand Opéra et l'Opéra-Comique, un théâtre qui aurait appelé les talents nouveaux et fait représenter les chefs-d'œuvre modernes », et affirme de façon péremptoire « qu'il n'a obéi ni à l'une ni à l'autre de ces deux conditions formelles du traité¹³³ ». Thomas Marie prend l'exact contrepied de cette conclusion :

Si j'examine, dis-je, sa direction au point de vue de l'art, le seul qui nous intéresse ici, je remarque que, d'une part, les chefs-d'œuvre anciens ont été recherchés, accueillis avec un véritable amour du grand art, qu'ils ont été représentés et habilement représentés par les interprètes auxquels ils étaient confiés (*Très bien !*) et qui, dans l'ensemble, ce à quoi on ne fait pas assez attention en général, étaient excellents. D'autre part, je remarque que toutes les fois que le directeur de ce théâtre a pu ouvrir son théâtre aux compositeurs nouveaux, il l'a fait. Il a donc obéi ainsi aux deux conditions principales que, selon moi, la subvention impose et doit imposer¹³⁴.

Enfin, Jules Favre, qui partage avec Pelletan la volonté de supprimer les subventions théâtrales, prend bien soin de préciser que si celles-ci sont conservées, « le Théâtre-Lyrique doit en avoir sa part quand il sera ouvert ». Sa justification repose sur l'existence d'un consensus parlementaire sur le plan artistique – pourtant démenti par son collègue : « Nous sommes, en effet, tous du même sentiment sur les services que ce théâtre peut rendre à l'art. Il est incontestable que les principaux chefs-d'œuvre du répertoire ancien ont été représentés par lui avec un dévouement auquel

succès ou du talent ; elles sont un élément sérieux de la prospérité et de la constitution des théâtres ; elles ne sauraient avoir à ce dernier titre un caractère trop variable ; les faits accomplis et la possession doivent légitimement exercer en cela, comme dans beaucoup d'autres choses, une influence considérable » (*MU* du 4 juin 1866, p. 684. Rapport de du Miral daté du 28 mai).

¹³² C 1121. PV de la commission du budget 1869, séance des 18 et 22 mai 1868, f. 383-384 et f. 398. Voir également son rapport du 9 juin suivant présenté par Busson-Billault (*MU* du 19 juin 1868, p. 880). Carvalho avait dirigé une première fois le théâtre entre 1856 et 1860, puis était revenu pour inaugurer la nouvelle salle place du Châtelet à partir d'octobre 1862. Ruiné, il quitte la direction le 4 mai 1868. Jules Padeloup ne le remplace qu'à partir du 22 août suivant, jusqu'au 31 janvier 1870.

¹³³ *ASCL*, 1868, t. 15, p. 151. Séance du 20 juillet 1868.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 153.

malheureusement le succès n'a pas répondu¹³⁵ ». Le député inclut-il de façon tacite les compositeurs « nouveaux » dans l'idée de « services rendus » à l'art ? On retrouve la même ambiguïté chez le député bonapartiste Nogent-Saint-Laurens : si sa courte intervention reprend bien le double argument de Marie, l'interruption qu'il avait lancée auparavant à Pelletan pour le démentir ne se rapportait qu'aux chefs-d'œuvre consacrés : « Le Théâtre-Lyrique joue du Mozart, du Glück et du Weber. Le reproche que vous lui adressez n'est pas fondé sur la réalité des faits¹³⁶ ». Seul Cornudet, commissaire du gouvernement, s'appuie sur des chiffres et présente le bilan des représentations pendant les cinq ans et demi de la seconde direction Carvalho¹³⁷ :

	Nbre d'œuvres	Nbre d'actes
« Opéras anciens, reprises, traductions »	15 (36, 6%)	42 (40, 8%)
« Opéras nouveaux d'auteurs déjà joués »	13 (31, 7%)	33 (32%)
« Opéras de compositeurs nouveaux, de jeunes compositeurs qui n'avaient jamais abordé la scène »	13 (31, 7%)	28 (27, 2%)
Total	41	103

Il en tire la conclusion incompréhensible que « les opéras des compositeurs nouveaux sont dans la proportion des 28-48% dans le total des représentations qui ont eu lieu sur le Théâtre-Lyrique », et y voit un argument imparable : « Je ne crois pas avoir besoin de rien ajouter à ces chiffres, et je demande à la Chambre de borner là les observations que j'avais à lui soumettre (*Très bien ! très bien !*) ». L'intérêt de ce bilan chiffré est au moins de rappeler le caractère éclectique du répertoire du Théâtre-Lyrique, dont les cahiers des charges successifs contenaient une clause prévoyant que les actes montés devaient représenter deux tiers de créations et un tiers de reprises françaises ou étrangères de compositeurs tombés ou non dans le domaine public¹³⁸. Cette clause fut globalement respectée tout au long du Second Empire. Sur l'ensemble des 404 actes représentés, la part des créations françaises se montent à 242 actes (59,9%), dont 55 pour les compositeurs débutants (13, 6%)¹³⁹. Aucune autre scène lyrique n'a pu leur offrir le même débouché, ce qui rend sa disparition d'autant plus problématique.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 155.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 151. Il nous paraît significatif que dans son discours du 24 avril 1863 destiné à soutenir la subvention proposée pour la première fois par la commission, il n'avait pas envisagé le Théâtre-Lyrique comme débouché pour les jeunes compositeurs mais au contraire insisté sur le fait qu'« avec des ressources très limitées, il a popularisé les chefs-d'œuvre des grands maîtres, qui avaient été jusque là trop négligés en France ». Il ajoute toutefois que « depuis quelque temps, il a produit des sujets qui se sont distingués sur les premières scènes lyriques de Paris » (*ASCL*, 1863, t. 3, p. 173).

¹³⁷ *ASCL*, 1868, t. 15, p. 152. Par commodité, nous le présentons sous forme de tableau.

¹³⁸ Corinne Schneider, *op. cit.*, p. 216.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 220-221. L'auteur souligne que ces débutants ne sont que rarement titulaires du prix de Rome (six en vingt ans) parce que les directeurs successifs ne l'ont jamais considéré comme un critère de sélection.

1.3 Assurer sa survie : les projets de la III^e République

L'incendie du Théâtre-Lyrique le 24 mai 1871 pendant la « Semaine sanglante » scelle la fin d'un troisième théâtre lyrique permanent malgré l'effort financier consenti au cours de la première décennie de la III^e République pour tenter de le reconstituer¹⁴⁰. Si la subvention est supprimée dans le budget rectifié de 1871, elle est rétablie à 60 000 francs dans le budget 1872¹⁴¹, ce qui n'empêche pas Louis Martinet, titulaire du privilège depuis le 1^{er} juillet 1870, de se ruiner dans la petite salle du Théâtre de l'Athénée où il avait transporté le Théâtre-Lyrique du 11 septembre 1871 au 31 mai 1872. Le 10 décembre suivant, Beulé rappelle que « l'Assemblée ne veut point oublier que le Théâtre-Lyrique a produit Gounod, Reyer, et d'autres compositeurs français qui n'avaient pu se produire ailleurs », et accepte au nom de la commission du budget, « avec cette réserve qui est un hommage à la vérité et une déclaration de la reconnaissance du pays », la « réduction temporaire » de 60 000 francs proposée par le ministre¹⁴². Jules Ruelle, qui a pris la succession de Martinet à l'Athénée depuis 10 octobre, succombe après quatorze mois d'exploitation sous le poids des contraintes financières malgré un effort méritoire pour jouer des compositeurs lauréats de l'Institut comme Guiraud, Dubois, Constantin et Deslandes¹⁴³. Les partisans du Théâtre-Lyrique parviennent malgré tout à rétablir la subvention en deux temps. Dès 1874, le comte d'Osmoy plaide en tant que rapporteur pour le vote d'un crédit de 100 000 francs¹⁴⁴ :

Jamais en effet, dans aucun théâtre subventionné l'art ne reçut une hospitalité plus large. Que de noms ignorés alors, illustres aujourd'hui, le Théâtre-Lyrique a révélés à notre admiration ! Aucune scène n'a brillé d'un plus vif éclat et n'a rendu de plus signalés services. La liste est longue des ouvrages avec lesquels il a enrichi le répertoire ; tous ont été applaudis ; quelques-uns sont des chefs-d'œuvre. C'est là, en effet, où la plupart de nos auteurs modernes ont consacré leur renommée, tandis que d'autres y affirmaient définitivement leur génie.

Gounod y a fait représenter *Faust*, *Mireille*, *Roméo et Juliette* ; Reyer, *La Statue*, *Maître Wolfram* ; Berlioz, *Les Troyens* ; Félicien David, *La Perle du Brésil* ; Bizet, *Les Pêcheurs de perles* ; Semet, *Gil Blas* ; Eugène Gautier, *Flore et Zéphyre* ; Maillard, *Les Dragons de Villars* ; Massé, *La Reine Topaze* ; Delibes, *Maître Grifard [sic]*, *Le Jardinier et son seigneur* ; Barth, *La Fiancée d'Abydos* ; Boisselot, *Mosquita la Sorcière* ; A. Boieldieu, *La Butte des Moulins*. D'autres encore ont pris place dans cette noble phalange, qui ont vu leurs débuts accueillis par le succès.

¹⁴⁰ Sur les différentes tentatives entre 1871 et 1877, Cf. Albert de Lassalle, *op. cit.*, p. 99-102.

¹⁴¹ F²¹ 1075 et C 2842. Le tableau comparatif avec les autres théâtres figure dans le chapitre 7, II, §2.1.

¹⁴² JO du 11 décembre 1872, p. 7690. Sur Gounod et Reyer, cf. *infra*.

¹⁴³ Cf. Albert de Lasalle, *op. cit.*, p. 100. L'auteur conclut de cette expérience : « Si le public avait voulu soutenir M. Ruelle et partager ses généreuses illusions lorsqu'il avait entrepris de tirer au clair toute la musique contemporaine, la race pullulante des compositeurs inédits serait aujourd'hui éteinte ».

¹⁴⁴ JO du 14 juillet 1874, p. 4906 (Rapport déposé le 13 juin). Il propose de le récupérer sur la subvention du Théâtre-Italien supprimée l'année précédente, ce qui rappelle l'argument déjà énoncé en 1863.

Son argumentation s'inscrit donc dans le droit fil de celle de Beulé, effaçant la place prise par le répertoire ancien au profit de la révélation des compositeurs français, dont le succès est en quelque sorte nivelé dans une commune idéalisation alors même qu'une œuvre comme *Les Pêcheurs de perles* fut sur le moment un échec¹⁴⁵. Au final, le comte d'Osmoy tire de sa démonstration la nécessité pour les compositeurs français d'un débouché rendu d'autant plus nécessaire que le drame lyrique a désormais conquis une place de premier plan : « Il ne nous paraît pas hors de propos de faire remarquer que le genre lyrique proprement dit est une forme nouvelle du génie musical en France, une sorte de transition entre l'ancien genre de l'opéra-comique et le grand art que représente l'opéra. Les compositeurs modernes semblent entrer résolument dans cette voie brillante : il faut leur en faciliter l'accès. Encourager ce genre musical, c'est obéir à un courant qui, depuis quelques années, s'est établi d'une façon en quelque sorte irrésistible¹⁴⁶ ». Bien que le crédit soit voté et reconduit en 1875, le gouvernement ne trouve pas de directeur offrant de garanties suffisantes¹⁴⁷. Pour y remédier, le comte d'Osmoy propose en 1876 de porter la subvention à 140 000 francs¹⁴⁸, tandis que le député-compositeur Dautresmes abandonne à la tribune son projet de mise en régie des trois théâtres lyriques mais reprend son amendement pour allouer au Théâtre-Lyrique une subvention de 300 000 francs¹⁴⁹. A la date du débat – le 12 août – Albert Vizentini avait initié depuis trois mois une nouvelle tentative au théâtre de la Gaîté sous le nom d'Opéra national lyrique. Il reçoit une subvention de 200 000 francs mais doit finalement renoncer, le théâtre fermant ses portes le 2 janvier 1878¹⁵⁰.

A quelques mois de l'ouverture de l'Exposition universelle, cette nouvelle faillite entraîne un débat parlementaire vital sur le devenir du Théâtre-Lyrique, d'où se dégagent trois grandes options. La première, qui paraît minoritaire, consiste à supprimer le crédit, ce que défend Gambetta en tant que président de la commission du budget : « Quant au Théâtre-Lyrique, c'est une superfétation. Son système est funeste

¹⁴⁵ Cf. Hervé Lacombe (édité par.), *Georges Bizet : Les Pêcheurs de perles. Dossier de presse parisienne (1863)*, Saarbrücken, L. Galland, 1996.

¹⁴⁶ Même référence que précédemment. Sur ce thème, cf. chapitre 7, I, §3.

¹⁴⁷ Les candidats s'appuient sur des recommandations parlementaires à l'image de l'ancien directeur du théâtre de la Monnaie de Bruxelles, Vachot, pour lequel Picard sollicite dans une lettre du 1^{er} juillet 1875 une audience auprès du ministre des Beaux Arts Wallon : « Il est français et je l'ai vu pendant mon séjour à Bruxelles », allusion au poste de ministre de France à Bruxelles que Picard occupa de novembre 1872 à mai 1873 (F²¹ 1120).

¹⁴⁸ JO du 12 août 1876, p. 6305-6306. Rapport déposé le 14 juillet. Pour justifier l'intérêt du Théâtre-Lyrique, le comte d'Osmoy cite des extraits empruntés à ses deux rapports précédents et en fait un argument d'autorité !

¹⁴⁹ JO du 13 août 1876, p. 6335.

¹⁵⁰ Offenbach avait cédé le théâtre à son chef d'orchestre le 25 juin 1875 et celui-ci avait été nommé directeur du Théâtre-Lyrique le 20 novembre suivant. Sur cette tentative, cf. Nicole Wild, *op. cit.*, p. 346-347.

aux deux théâtres subventionnés ; les subventions, même les plus larges, ne suffiraient pas¹⁵¹ ». La seconde option est défendue par le ministre Bardoux qui demande une subvention de 200 000 francs pour maintenir l'existence d'un troisième théâtre lyrique, précisant qu' « il ne s'agit pas d'opéra-comique mais de drame lyrique comme *Dimitri*, comme *Paul et Virginie*¹⁵² ». Jules Ferry semble partager l'avis ministériel contre celui de Gambetta – « J'avoue un faible pour le Théâtre-Lyrique » – et pense que « M. Carvalho s'y est ruiné parce qu'il n'avait pas de subvention [sic] ». Si le Théâtre-Lyrique veut reprendre le programme de Carvalho – « on lui doit la représentation de Gluck, de Weber, de Berlioz » – il faut donc le subventionner. Est-ce vraiment pour les compositeurs français vivants ou pour les morts illustres ? Le rapporteur Tirard choisit la première hypothèse en jugeant le théâtre indispensable parce qu' « on lui doit de connaître MM. Saint-Saëns, Salvaire, Lalot [sic], Joncières¹⁵³ ». Mais en même temps, il révèle l'implicite politique de la subvention qu'il était impensable de dévoiler dans le rapport : « Il ne faut pas qu'on nous accuse de ne pas aimer les arts¹⁵⁴ ». Subventionner un nouvel essai de Théâtre-Lyrique serait donc faire mieux que le Second Empire puisque Tirard part du même présupposé erroné que Ferry à propos de Carvalho : « Il s'y serait enrichi s'il avait eu une subvention¹⁵⁵ ». Allain-Targé propose enfin une dernière option qui consiste à maintenir un crédit de 200 000 francs mais à la condition d'en faire un autre usage destiné aux « jeunes compositeurs », et suggère de se servir du Conservatoire. Cette troisième orientation a finalement la préférence de la commission du budget. Elle laisse à disposition du ministre 200 000 francs pour encourager les compositeurs, soit à l'aide d'un nouveau théâtre d'Etat, soit par des matinées données

¹⁵¹ C 3173. PV de la commission du budget 1878, séance du 1^{er} février 1878, f. 467. Ce qui suit en est tiré. Il s'agit de la séance où le ministre Bardoux est auditionné à propos du Théâtre-Lyrique et des concerts populaires deux semaines avant le débat à la Chambre. Cette audition a lieu alors que le rapporteur Tirard avait déjà déposé son rapport le 6 décembre 1877 (voir le JO du 28 décembre 1877, p. 8619).

¹⁵² Allusion à deux opéras créés à l'Opéra national lyrique en 1876 : *Dimitri*, opéra en 5 actes et 7 tableaux de Victorin de Joncières (livret de Henri de Bornier et Armand Silvestre), créé le 1^{er} mai ; *Paul et Virginie*, opéra en 3 actes et 6 tableaux de Victor Massé (livret de Jules Barbier et Michel Carré), créé le 13 novembre.

¹⁵³ Sauf Lalo dont la citation est une erreur, ces exemples empruntés à l'Opéra national lyrique avaient déjà été développés dans son rapport. Soulignons que dans ce dernier, Vizentini était dédouané de la responsabilité des « embarras financiers » qui l'accablaient alors que le même Tirard l'accuse devant la commission d'une « gestion déplorable » : « Il a caché qu'il était responsable du passif de M. Offenbach. Ce n'est pas lui qui a gagné de l'argent avec *Paul et Virginie* ; ce sont les marchands de billets ». Ce retournement s'explique lors de l'audition du ministre parce que la publication du rapport était antérieure à la faillite.

¹⁵⁴ Cette phrase est à rapprocher de l'attitude de Gambetta qui veut absolument élargir les jours de visite de l'Opéra pendant l'Exposition universelle pour « républicaniser » le monument (cf. chapitre 5, III, §1.3).

¹⁵⁵ Tirard réitère son erreur à la Chambre, ce que corrige ironiquement Antonin Proust dans son intervention et qui lui vaut l'interruption mi-étonnée, mi-indignée du rapporteur : « Mais je ne l'ai même jamais su ! » (voir le JO du 15 février 1878, p. 1579). Cet exemple montre encore une fois le caractère aléatoire de la connaissance que les parlementaires ont de l'histoire des subventions théâtrales, y compris les rapporteurs.

sur des scènes déjà subventionnées, soit par des auditions au Conservatoire. Saisie par le ministre, la commission des théâtres adopte ce dernier choix sur la proposition de son rapporteur Hérold¹⁵⁶, défendue à la Chambre par Antonin Proust¹⁵⁷. Si Bardoux se montre déjà quelque peu réservé sur cette idée, il la désavoue franchement au Sénat une semaine plus tard. Son argumentation repose sur une dissociation entre « deux écoles, deux courants dans l'art musical » : d'une part, la musique symphonique, dont la Société des Concerts incarne « la perfection d'exécution », est destinée à « un public restreint et d'élite » ; d'autre part, « l'école musicale dramatique » ou « école des compositeurs dramatiques lyriques » [*sic*], s'adresse « au public de tout le monde, qui vient de toutes parts s'asseoir sur les bancs d'un théâtre pour se procurer une jouissance d'esprit, et qui est si cher à tout ce qui fait de l'art ». Bardoux rejette donc la proposition des « auditions en habit noir » au profit de véritables représentations théâtrales et demande qu'on lui laisse à cet égard « une latitude complète et entière¹⁵⁸ ». Léon Escudier est finalement choisi pour représenter des œuvres lyriques nouvelles de compositeurs français à la salle Ventadour mais sa tentative ayant rapidement échoué, la commission du budget propose d'abandonner le crédit de 200 000 francs¹⁵⁹. Un nouveau rapport de Hérold présenté au nom de la commission des théâtres propose en 1879 la suppression définitive du Théâtre-Lyrique et préconise en remplacement « l'organisation d'un théâtre d'application, régi par l'Etat et destiné à servir d'intermédiaire entre le Conservatoire de musique et de déclamation et les théâtres subventionnés », mais cette proposition ne convainc finalement ni le ministre, ni la commission du budget¹⁶⁰.

Désormais, la question du troisième lyrique se confond le plus souvent avec celle du théâtre populaire, et n'aboutit que tardivement à la tentative des frères Isola au

¹⁵⁶ Ferdinand Hérold (1828-1882), élu conseiller municipal de Paris en 1871 puis sénateur de la Seine en 1876, était le fils du célèbre compositeur. Il met en scène cette filiation de façon ironique face à son contradicteur Foucher de Careil lorsque le débat arrive au Sénat : « Je suis, autant que lui, un ami de l'art musical ; je n'ai pas besoin de faire profession de foi à cet égard (*Rires approbatifs*) » (*JO* du 23 mars 1878, p. 3255).

¹⁵⁷ *JO* du 15 février 1878, p. 1579-1581. Il oppose le caractère de spéculation du Théâtre-Lyrique « ayant le plus souvent recours à l'ancien répertoire » à la véritable application du crédit de 200 000 francs « destinée à encourager la représentation des œuvres de compositeurs inconnus ». Le recours au Conservatoire rappelle la conclusion de la commission des théâtres royaux dans son rapport de novembre 1842 (cf. *supra*, §1.1).

¹⁵⁸ *JO* du 23 mars 1878, p. 3255. Il obtient satisfaction avec d'autant plus de facilité qu'Hérold venait d'intervenir dans le même sens, sans insister pour maintenir la proposition de la commission des théâtres.

¹⁵⁹ *JO* du 28 novembre 1878, p. 11133-11134. Le rapport d'Antonin Proust brosse un tableau historique de la question depuis 1842, en précisant qu'il emprunte aux « Annales du Théâtre Lyrique », entendons l'ouvrage d'Albert de Lassalle, *Mémorial [...], op. cit.*, paru un an auparavant.

¹⁶⁰ *JO* du 30 juin 1879, p. 5823. Rapport d'Antonin Proust du 10 juin.

théâtre de la Gaîté entre 1908 et 1913¹⁶¹. L'année où cette expérience s'achève, la question du transfert de l'Odéon sur la rive droite est à nouveau évoquée.

2 L'Odéon

2.1 A la recherche d'une salle : la rive gauche et la tentation de la rive droite

Le 9 avril 1782 est inaugurée en présence de Marie-Antoinette la nouvelle salle destinée au Théâtre-Français¹⁶². Edifiée par les architectes Peyre et de Wailly à proximité du Luxembourg, sur les terrains de l'ancien hôtel de Condé et de ses jardins, son emplacement lui vaut aussi l'appellation de théâtre du faubourg Saint-Germain. La construction du théâtre s'intègre dans un grand projet d'urbanisme pour aménager ce quartier où la volonté d'appliquer de nouveaux préceptes d'architecture théâtrale qui ont émergé au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle s'accompagne d'une intense spéculation immobilière¹⁶³. Les remous de la décennie révolutionnaire affectent particulièrement l'histoire du théâtre qui prend le nom d'Odéon en 1797 lorsque Dorfeuille tente de réaliser son plan soumis au gouvernement deux ans plus tôt¹⁶⁴. Si la salle brûle une première fois en 1799, puis à nouveau en 1818, le théâtre est reconstruit à deux reprises au même emplacement, une offre de souscriptions étant même adressée à la Chambre des pairs par dix-huit pétitionnaires au lendemain du second incendie¹⁶⁵. La révolution de 1830 porte un coup fatal à son indépendance. Lorsque Harel quitte l'Odéon pour prendre la direction de la Porte-Saint-Martin à l'expiration de son privilège en mars 1832, le théâtre ferme ses portes. En effet, le comte d'Argout avait averti à la tribune dès le 1^{er} mars qu'il ne souhaitait pas renommer un directeur privilégié « afin de n'avoir pas d'autres subventions à accorder », mais garantissait que le théâtre ne périrait

¹⁶¹ Cf. chapitre 2, III, § 3.2.4 et notre annexe n°30.

¹⁶² En 1770, les Comédiens-Français avaient quitté leur salle vétuste de la rue des Fossés-Saint-Germain pour revenir s'installer provisoirement rive droite aux Tuileries, dans la salle dite des Machines.

¹⁶³ Voir la synthèse de travaux récents dans Antoine de Baecque (dir.), *L'Odéon. Un théâtre dans l'histoire*, Paris, Gallimard, 2010, p. 15-23.

¹⁶⁴ On trouvera une chronologie abrégée de la période dans Nicole Wild, *Dictionnaire [...]*, op. cit., p. 289-291. Pour une vue plus détaillée, voir Paul Porel et Georges Monval, *L'Odéon. Histoire administrative, anecdotique et littéraire du Second Théâtre-Français (1782-1818)*, t. 1, Paris, Alphonse Lemerre, 1876.

¹⁶⁵ AP (2^{ème} série), t. 21, p. 520-521. Séance du 31 mars 1818. Le rapport du vicomte de Montgomery, onze jours après l'incendie, n'entre pas dans l'examen détaillé des pétitions mais propose le vote du renvoi au ministre de l'Intérieur, ainsi que l'inscription au Procès-verbal des noms et des offres des pétitionnaires. Tous sont des habitants du quartier qui souscrivent au total pour 9 850 francs, les sommes étant comprises entre 100 et 2 000 francs. Le total est faible mais la portée symbolique est présente de façon allusive dans l'article 1^{er} de l'ordonnance royale du 25 mars 1818 : « Le théâtre de l'Odéon sera reconstruit dans son emplacement actuel, par les promptes mesures que nous nous proposons de prendre *et que secondent déjà les efforts de nos sujets* ». La troisième salle de l'Odéon fut inaugurée le 30 septembre 1819.

pas en promettant que « le quartier Latin, le faubourg Saint-Germain auraient un spectacle fort agréable et fort attrayant par sa variété ». Le ministre précise la combinaison imaginée pour parvenir à ce résultat et annonce qu'il est « en négociation avec les principaux théâtres pour que, chaque jour de la semaine, l'un d'eux vienne donner une représentation à l'Odéon (*Mouvement d'approbation*)¹⁶⁶ ». Ce programme est précisé dans l'arrêté du 20 mars suivant qui considère officiellement l'Odéon « comme succursale des théâtres de la capitale ». Il accueille en alternance la Comédie-Française et l'Opéra-Comique en 1832-1833, mais également les troupes d'autres théâtres pour des représentations à bénéfice, ainsi qu'une troupe enfantine dite Gymnase Castelli en 1836. Une seconde tentative de dédoublement de la Comédie-Française à l'Odéon en 1837-1838 n'est guère concluante, tandis que le Théâtre-Italien vient y trouver refuge en 1838 après l'incendie de la salle Favart et y demeure jusqu'en 1841¹⁶⁷. Ouverture intermittente, « bricolage » éclectique de la programmation : les années 1832-1841 font de l'Odéon le « théâtre-omnibus » de la capitale¹⁶⁸.

C'est dans ces circonstances que se multiplient sous la monarchie de Juillet les réflexions sur la situation géographique de l'Odéon, et l'opportunité d'un transfert sur la rive droite. Dans ses *Feuilles paginées*, Hugo résume en quelques phrases les données du problème : « L'Odéon est toujours un désert. [...] La même raison qui fait que ce théâtre est seul fait qu'il est désert. C'est que le flot de Paris ne va pas de ce côté là. Paris se retire de plus en plus du faubourg Saint-Germain. Paris est où sont les Tuileries, le Palais-Royal, le boulevard de Gand, Paris n'est pas où est le Luxembourg. Ce quartier est déjà pour Paris moins qu'un faubourg, c'est presque la province. Paris appuie à droite¹⁶⁹ ». Félix Pyat développe la même idée en 1835 et forge la plaisante expression de « théâtre ultrapontain¹⁷⁰ » pour insister sur son éloignement. Ce débat trouve un écho à la Chambre des députés dès 1836. Joseph Démonts, maire du XI^e arrondissement depuis 1833 et élu député de la Seine l'année suivante, prononce un discours-fleuve pour défendre les intérêts de l'Odéon dont il assimile le quartier à un véritable « camp théâtral » : « De même que dans les camps on place les noms des grands capitaines, on a

¹⁶⁶ AP (2^{ème} série), t. 75, p. 693.

¹⁶⁷ Un rapport de la commission des théâtres royaux daté du 28 janvier 1841 est hostile à cette combinaison (F²¹ 1113).

¹⁶⁸ Paul Porel et Georges Monval, *op. cit.*, p. 167-177.

¹⁶⁹ Victor Hugo, *Feuilles paginées* (1830-1833) dans *Œuvres complètes*, édition dirigée par Jean Massin, t. 4, Paris, Club français du livre, p. 969-970. L'extrait est cité de façon substantielle mais sans indication de date par Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo. Avant l'Exil 1802-1851*, t. 1, Paris, Fayard, 2001, p. 504.

¹⁷⁰ Félix Pyat, « Artistes contemporains. Bocage », *Revue de Paris*, 1835, t. 21, p. 168.

donné aux rues qui avoisinent le théâtre, le nom des hommes qui ont illustré la scène française, Molière, Corneille, Racine, Voltaire, Crébillon : de telle sorte que ceux qui parcourent les abords de l'Odéon sont appelés au souvenir des grands hommes, dont chaque maison semble avertir que leurs habitants sont là pour les faire respecter, et défendre ces lieux des outrages du mauvais goût¹⁷¹ ». Cette « force magique » prêtée à la toponymie s'inscrit dans la lignée des débats idéologiques de la Révolution¹⁷². Mais cet argument original s'appuie sur d'autres considérations plus prosaïques, à commencer par la nécessité d'un rééquilibrage de la géographie théâtrale parce la fermeture de l'Odéon prive de théâtre les trois arrondissements de la rive gauche de la Seine, « habités par plus d'un tiers de la population parisienne » : « Les habitants sont obligés de s'éloigner de leurs quartiers, d'aller chercher au loin un délassement qu'ils devraient avoir près de leurs habitations, et de courir, à leur retour, les dangers qui les menacent à une heure avancée de la nuit¹⁷³ ». Dix ans plus tard, la Commission de la SACD envoie une brochure à la Chambre des députés pour réclamer que la subvention accordée au second Théâtre-Français passe de 60 000 à 100 000 francs, et prend bien soin de dissocier sa cause de celle de l'Odéon : « Ce n'est pas, en effet, de l'Odéon, qu'il s'agit pour nous, mais du second Théâtre-Français ; qu'il soit ici ou ailleurs, pourvu qu'il soit quelque part, sans qu'il lui faille, au nom du quartier qu'il habite [*sic*] et que sa population abandonne, implorer le secours de la ville de Paris ; comme si le seul Théâtre où de jeunes écrivains puissent se produire pour l'honneur des Lettres, et, par conséquent, du Pays entier, n'avait pas une tâche plus haute que celle de servir, sous peine de mort, quelque intérêt municipal¹⁷⁴ ». Paraphrasant ce passage lors du débat à la Chambre le 30 mai 1846, le rapporteur Bignon¹⁷⁵ en subvertit l'esprit qui le sous-tend : il retient l'idée que l'Odéon n'a pas vocation à accueillir le second Théâtre-Français, mais

¹⁷¹ AP (2^{ème} série), t. 104, p. 319. Séance du 26 mai 1836.

¹⁷² L'idée que parcourir les rues d'une ville revient à tourner les pages d'une histoire glorieuse est au cœur du rapport de l'abbé Grégoire sur le « Système de dénominations topographiques pour les places, rues, quais, etc., de toutes les communes de la République » imprimé par ordre du Comité d'Instruction publique (voir le texte annoté dans Bernard Deloche et Jean-Michel Leniaud, *La Culture des Sans-Culottes*, Paris-Montpellier, Les Editions de Paris / Les Presses du Languedoc, 1989, p. 119-133). Mercier critique ce projet, en particulier son versant déchristianisateur, et y voit une « barbarie », moins dangereuse que futile (Cf. Louis-Sébastien Mercier, *Le Nouveau Paris*, Paris, Mercure de France, 1994, p. 673-675. Chapitre CXCI : « Noms des rues changés »).

¹⁷³ AP (2^{ème} série), t. 104, p. 319. Sur le thème de l'insécurité nocturne, voir Simone Delattre, *Les Douze heures noires. La nuit à Paris au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 2000, en particulier p. 454-479.

¹⁷⁴ C 2775. *Commission dramatique. A Messieurs les membres de la Chambre des députés*, Imprimerie de A. Guyot, 22 mai 1846, p. 1-2. Le débat a lieu huit jours plus tard.

¹⁷⁵ François Bignon (1789-1863), natif d'Orléans installé comme négociant à Nantes, fut député de Loire-Inférieure de 1834 à 1848 et siégea dans la majorité. Il fut rapporteur du budget de 1843 à 1847, tâche qu'il qualifie à plusieurs reprises de « pénible » lorsqu'il faut défendre les vues de la commission à la tribune !

s'empresse d'ajouter à propos de ce dernier que, « s'il était placé ailleurs, il n'aurait pas besoin de subvention (*Oui ! c'est vrai !*)¹⁷⁶ ». Deslongrais¹⁷⁷ complète la démonstration en affirmant qu'une sorte de malédiction topographique s'attache à l'Odéon, condamné à ce que le public le déserte *in situ* : « Qu'est-ce qui fait prospérer principalement les théâtres ? Ce sont les étrangers et non pas la population parisienne. Le plus grand nombre se fixe sur la rive droite de la Seine ; vous ne pourrez jamais changer ces habitudes constantes. Je mets en fait [*sic*] que vous transporteriez à l'Odéon le théâtre qui fait les plus fortes recettes, qui attire le public le plus nombreux, vous verriez aussitôt disparaître et spectateurs et recettes¹⁷⁸ ». L'année suivante, la commission de réforme du Théâtre-Français se prononce comme la SACD en 1846 pour une dissociation de l'Odéon et du second Théâtre-Français¹⁷⁹. Bignon en fait un argument d'autorité et reproduit un large extrait du rapport à la tribune, non sans avoir rappelé les noms des « hommes spéciaux et très compétents » qui la composaient¹⁸⁰. Le rapporteur conclut son discours sur un second argument d'autorité destiné à balayer toutes les objections éventuelles qui mettraient en cause les intérêts de Vizentini¹⁸¹ : « Je termine par ce dernier mot, et je prie la Chambre de bien l'écouter : le directeur actuel de l'Odéon est venu m'entretenir de ses intérêts à l'occasion de la proposition qui nous occupe ; je lui ai posé cette question : "Si M. le ministre de l'Intérieur était amené à vous proposer de transporter l'exploitation de votre privilège sur la rive droite de la Seine, que feriez-vous ? – L'affaire serait très belle pour moi"¹⁸² ».

¹⁷⁶ MU du 31 mai 1846, p. 1591.

¹⁷⁷ Armand Deslongrais (1796-1849), négociant en vin, fut député du Calvados de 1834 à 1849. Elu comme conservateur, il passe rapidement dans l'opposition de gauche, avant un nouveau revirement au cours de son mandat à la Constituante qui le voit rejoindre la droite monarchiste.

¹⁷⁸ MU du 31 mai 1846, p. 1592. Par sa généralité, l'argument sur la composition du public est très discutable.

¹⁷⁹ « Un théâtre, réunissant tous les genres, comme les scènes de province, réussirait peut-être à l'Odéon, et l'on peut en faire l'essai ; mais à l'égard du second Théâtre-Français, l'épreuve est complète, et la Commission ne croit pas qu'il convienne de la prolonger plus longtemps. Elle se prononce donc pour l'établissement de ce théâtre dans un lieu plus favorable, sans demander, du reste, qu'un nouveau privilège soit concédé. Parmi les exploitations déjà autorisées, il s'en trouverait certainement qui, même sans subvention, et, à plus forte raison, soutenues par celle dont l'Odéon a été dotée, consentiraient volontiers à recevoir le titre de second Théâtre-Français, en se soumettant aux obligations qui y seraient attachées ». *Rapport à M. le Ministre de l'Intérieur sur la Comédie-Française*, Paris, Imprimerie Nationale, 1849, p. 4-5.

¹⁸⁰ MU du 29 juin 1847, p. 1786. Sur la composition de la commission, voir notre annexe n°34. Parmi ses membres, Hugo avait rédigé au dos d'une lettre datée du 8 février 1847 cette note : « Odéon. – Mettre un théâtre dans un quartier désert qu'on veut vivifier et s'imaginer qu'on y fera venir le public, c'est comme si l'on se figurait qu'en posant un poisson sur la terre quelque part, on y fera venir de l'eau ». (*Œuvres complètes*, édition dirigée par Jean Massin, t. 7, Paris, Club français de livre, p. 674).

¹⁸¹ Augustin Vizentini, régisseur général de l'Opéra, succéda en février 1847 à Bocage, dont la transmission du privilège fut accusée de corruption par une partie de la presse théâtrale (Cf. Porel et Monval, *op. cit.*, p. 259).

¹⁸² MU du 29 juin 1847, p. 1786. Selon Bignon, Vizentini avait demandé une subvention de 150 000 francs.

Le caractère passionnel des débats parlementaires autour de la situation « excentrique » de l'Odéon et son possible transfert sur la rive droite est propre à la monarchie de Juillet¹⁸³. Même si la pérennité du théâtre paraît définitivement assurée à partir du Second Empire, la question de son implantation reste toutefois évoquée de façon plus ponctuelle. Rapportant en 1861 une pétition au Sénat sur une demande faite par 416 propriétaires, commerçants, et habitants du quartier pour que l'Odéon reste ouvert toute l'année, Amédée Thierry évoque les difficultés financières chroniques du théâtre et se réfère implicitement aux débats antérieurs : « On a proposé plus d'une fois de transporter l'Odéon sur les boulevards ; l'Odéon y serait mort, ou tout au moins y aurait perdu sa subvention, car en changeant de public, il aurait changé de nature, quelques efforts qu'on tentât pour l'en empêcher ; il serait devenu une doublure de la Porte-Saint-Martin, ou un rival de l'Ambigu, que l'Etat ne subventionne point et qu'il ne doit point subventionner¹⁸⁴ ». Le débat resurgit au Parlement au début du XX^e siècle. Si le sénateur Gérard considère en 1906 que la position « excentrique » de l'Odéon relève d'« une légende erronée¹⁸⁵ », c'est sans doute parce qu'il est influencé par le métropolitain, dont il souligne les effets ambivalents en 1912 : grâce à lui, « le directeur de l'Odéon a retrouvé une partie de sa clientèle fidèle du Théâtre Libre et du Théâtre Antoine ; mais le même mode de locomotion permet à nombre de lettrés du quartier latin d'émigrer, le soir, dans les salles de spectacles de l'autre côté de l'eau [sic] ». Il en conclut que le « regain de prospérité » de l'Odéon ne pourra se retrouver qu'à la condition de « passer les ponts », pour s'installer « en plein centre et en pleine vie¹⁸⁶ ». La même année, les députés Meunier et Simyan sont également favorables à un transfert de l'Odéon sur la rive droite mais divergent sur la salle pour l'accueillir. Le premier opte pour la salle Ventadour – pourtant transformée en banque depuis 1879 – tandis que le second jette son dévolu sur la salle Favart, et voudrait reconstruire une autre salle pour l'Opéra-Comique¹⁸⁷! Quelque surprenantes que fussent ces propositions dans leurs

¹⁸³ Le terme « excentrique » est employé aussi bien par les adversaires de l'Odéon (Bignon, Deslongrais) que par ses partisans (Vavin ou Lamartine) qui se le réapproprient pour en faire un atout (non-concurrence directe avec le Théâtre-Français et moralisation de la « jeunesse des écoles »).

¹⁸⁴ ASCL, 1861, t. 5, p. 235. Séance du 28 juin 1861. L'affirmation s'inspire directement du rapport préparé par le bureau des théâtres en août 1860 : « Qu'on le transporte sur les boulevards comme on l'a demandé souvent, il commencera par être le Théâtre-Historique, il finira bientôt par être le rival de la Porte-Saint-Martin et de l'Ambigu » (F²¹ 955).

¹⁸⁵ JOdoc SE, Annexe n°165 (29 mars 1906), p. 580.

¹⁸⁶ JOdoc SE, Annexe n°43 (1^{er} février 1912), p. 465.

¹⁸⁷ Interviews publiées dans *Comoedia* du 8 mars 1913. Ces deux propositions avaient été formulées de façon plus générale à la tribune dès le 28 novembre 1912 (JO du 13 novembre 1912, p. 2840-2841).

modalités, elles témoignent cependant d'une volonté de donner une viabilité financière à l'Odéon afin de faire du théâtre non seulement une « belle entreprise artistique », mais aussi une « excellente entreprise commerciale¹⁸⁸ ». Concilier ces deux exigences relevait d'une contradiction que la subvention fut impuissante à résoudre.

2.2 A la recherche d'une subvention : une ressource longtemps incertaine

Alors que le second Théâtre-Français avait toujours été soutenu financièrement par la Restauration, le choix du comte d'Argout de ne pas demander de subvention pour l'Odéon en mars 1832 fait perdre au théâtre son indépendance et rend impossible son exploitation autonome. Pourtant, le baron de Cès-Caupenne, directeur de l'Ambigu, sollicite auprès des députés la direction de l'Odéon en proposant de remplacer la subvention par six primes de 5 000 francs destinées à récompenser les meilleures œuvres représentées¹⁸⁹. Son initiative semble inspirer Jars trois mois plus tard : le député souhaite donner une « vive émulation » à la Comédie-Française et préconise d'abandonner le second Théâtre-Français « à l'industrie particulière, sans subvention, mais avec la certitude d'être encouragé et récompensé suivant l'importance et le mérite des ouvrages qu'il aurait représentés¹⁹⁰ ». Cette option n'est pas tentée parce que le statut de « succursale des autres théâtres de la capitale » est perçu comme un pis-aller par les parlementaires, jusqu'à ce que Démonts annonce le 26 mai 1836 qu'il compte demander l'année suivante au moins 150 000 francs pour l'Odéon, en arguant que l'Etat n'avait pas le droit de réduire les subventions financées initialement par le produit de la ferme des jeux de la Ville de Paris pour un montant total de 1 660 000 francs¹⁹¹. A la fin de l'année, la commission des théâtres royaux, saisie par le ministre de plusieurs demandes d'auteurs dramatiques qui veulent fonder un second Théâtre-Français, rend son avis : elle se montre favorable à la réouverture mais refuse d'accorder à l'entreprise le titre de théâtre royal, et par conséquent écarte le principe d'une subvention pour éviter tout risque de surenchère future¹⁹². Peu avant l'issue de la première saison où la Comédie-Française exploite seule l'Odéon (1^{er} décembre 1837-30 juin 1838), Liadières

¹⁸⁸ JO du 13 novembre p. 2841. Discours de Paul Meunier.

¹⁸⁹ Cf. chapitre 4, I, §2.2. Rappelons que sa brochure date de décembre 1832.

¹⁹⁰ AP (2^{ème} série), t. 81, p. 246. Séance du 15 mars 1833.

¹⁹¹ AP (2^{ème} série), t. 104, p. 320. Le député surévalue la réduction opérée lors des débats de 1824 et 1829 : à cette date, le total des subventions atteint encore 1 300 000 francs et non pas 1 130 000 francs. Sur le caractère « malléable » de l'origine municipale des fonds, cf. chapitre 2, II, §1.1.

¹⁹² F²¹ 1119. Rapport daté du 5 novembre 1836. Nous l'avons reproduit *in extenso* avec la pétition de la SACD. Voir notre annexe n°7.

combat la proposition de Montalivet – 43 000 francs pour prolonger la tentative une seconde saison – et demande 80 000 francs « afin de faire de l’Odéon un théâtre indépendant, un théâtre dont les luttes incessantes avec la Comédie-Française tournent au profit de l’un et de l’autre¹⁹³ ». La même somme est réclamée sans plus de succès par Vavin¹⁹⁴ le 23 mai 1842 afin de soutenir l’indépendance retrouvée du théâtre, permise par les efforts de Violet d’Epagny à partir d’octobre 1841, auquel succéda Lireux dès février 1842¹⁹⁵. A défaut de voir sa proposition votée, le député du XI^e arrondissement eut la consolation d’entendre son initiative célébrée par Monrose sur la scène de l’Odéon¹⁹⁶ !

Le ministre Duchâtel tient sa promesse l’année suivante et présente à la Chambre une demande de subvention de 60 000 francs, rejetée par la commission du budget au nom de deux arguments répétés constamment par la suite : la nécessité que la Ville de Paris participe aux subventions théâtrales, ce qui implique réduire la portée de l’Odéon à un intérêt municipal, et l’insuffisance du théâtre au point de vue de l’art dramatique, dont l’intérêt n’est pas « assez puissant pour provoquer l’intervention de l’Etat¹⁹⁷ ». Cette décision provoque deux pétitions, l’une de la Société des Gens de Lettres, l’autre des artistes de l’Odéon, pour protester auprès de la commission du budget et appuyer l’initiative ministérielle¹⁹⁸. Le débat qui s’engage à la Chambre le 16 juin 1843 est décisif pour l’avenir du théâtre : contre l’avis de la commission, la subvention de 60 000 francs est votée, premier pas vers la pérennité du second Théâtre-Français. La révélation de François Ponsard, un jeune auteur provincial originaire de Vienne dont la *Lucrèce* avait défrayé la chronique deux mois plus tôt, constitue un argument de poids puisque la pièce avait été refusée au Théâtre-Français¹⁹⁹. Dans la brochure qu’il envoie aux députés, Lireux présente *Lucrèce* comme « l’œuvre la plus importante de ce temps » et

¹⁹³ AP (2^{ème} série), t. 120, p. 486. Séance du 29 mai 1838. Pour démontrer les bienfaits de la concurrence, il affirme que « de 1819 à 1824, c’est-à-dire pendant le temps de l’existence réelle du second Théâtre-Français, on a vu paraître plus d’ouvrages remarquables que pendant les vingt années précédentes ».

¹⁹⁴ Alexis Vavin (1792-1863), notaire à Paris jusqu’en 1838, fut député de la Seine (XI^e arrondissement) de 1839 à 1851. Il siégea dans l’opposition libérale sous la monarchie de Juillet et passa à droite sous la II^e République. Il intervint quatre fois à la tribune pour défendre l’Odéon (23 mai 1842, 30 mai 1846, 23 juin 1847, 3 avril 1849).

¹⁹⁵ Cf. Porel et Monval, *op. cit.*, p. 191-208. Sur le débat à la Chambre, cf. MU du 24 mai 1842, p. 1230.

¹⁹⁶ Il s’agit d’un compliment versifié par Camille Doucet sous le titre *Les Adieux au public* pour servir de discours de clôture le 16 juin 1842 : « Dernièrement enfin, – comme moi, comme tous, / Vous le savez, du haut d’une grande tribune / On a parlé pour nous de meilleure fortune : / Il faut attendre encore ; eh bien ! nous attendrons. / L’espoir soutient le cœur. – Nous vivrons ! nous vivrons ! » (Porel et Monval, *op. cit.*, p. 207).

¹⁹⁷ PVCD, 1843, t. , p. 88-90. Rapport de Bignon daté du 29 mai 1843.

¹⁹⁸ C 835. Cf. chapitre 4, I, § 2.2.

¹⁹⁹ *Lucrèce*, tragédie en 5 actes de Ponsard (1814-1867), avait été créée à l’Odéon le 22 avril 1843 et emporta un succès soigneusement préparé en amont (Porel et Monval, *op. cit.*, p. 216-219).

affirme que « sans l'Odéon, elle n'eût pas été jouée²⁰⁰ ». Lavalette est le premier député à reprendre cet exemple à la tribune pour illustrer le fait que le Théâtre-Français « choisit en despote parce qu'il est seul », d'où la nécessité d'assurer l'existence de l'Odéon :

J'ajouterai que les rois tragiques de la rue de Richelieu sont un peu des rois fainéants, parce qu'aucune puissance voisine et rivale ne les tient en échec. Il faut un nom, des recommandations, des appuis, pour entrer dans ce sanctuaire ; et ce nom, comment l'acquérir, lorsqu'aucune autre scène du même genre n'est ouverte à la jeunesse et aux talents inconnus ? Je ne voudrais pas faire d'allusion personnelle, et cependant il m'est impossible de ne pas dire qu'un ouvrage qui, à mon avis, nous promet un poète tragique de premier ordre, serait probablement resté dans l'oubli sans le second Théâtre-Français (*C'est vrai !*). Vous voyez donc que son existence est nécessaire à l'art dramatique et aux lettres²⁰¹.

L'argument porte incontestablement²⁰², mais la subvention n'est toutefois votée qu'à deux voix de majorité²⁰³. Les députés restent donc très partagés sur l'opportunité de soutenir l'Odéon, d'autant plus que Lireux fait faillite en 1845.

Afin d'assurer l'avenir du théâtre dont la direction est désormais confiée à Bocage, la seconde étape consiste à augmenter la subvention pour la porter à 100 000 francs. Comme en 1843, l'histoire parlementaire se répète : l'initiative ministérielle se heurte à un nouveau refus de la commission du budget²⁰⁴, qui est à son tour encore désavouée lors du débat à la Chambre le 30 mai 1846. Pour emporter un vote favorable, il a fallu l'intervention décisive de Lamartine après que Vavin et Duchâtel d'une part, Bignon et de l'Espinasse d'autre part, aient bataillé respectivement pour et contre l'augmentation de 40 000 francs. Dans un éloquent discours où les envolées lyriques constituent souvent autant de digressions, Lamartine reprend à Vavin les exemples de deux noms « illustres » révélés par l'Odéon, Delavigne²⁰⁵ et Ponsard, et ajoute celui de

²⁰⁰ C 2772. Note relative à la subvention de 60 000 francs demandée pour le second Théâtre-Français (Odéon), Imprimerie de E. Brière, s. d, p. 3.

²⁰¹ MU du 17 juin 1843, p. 1531.

²⁰² Trois ans plus tard, Bignon, toujours rapporteur, affirme rétrospectivement que « sous l'impression de la représentation de *Lucrèce*, la Chambre adopta la proposition faite par le gouvernement d'accorder une subvention de 60 000 francs » (MU du 31 mai 1846, p. 1591).

²⁰³ Le *Moniteur* ne donne pas le résultat du vote, mais le faible écart est mis en scène par Monrose dans le discours de rentrée de l'Odéon (toujours versifié par Doucet) qu'il lit le 22 septembre 1843 : « Ses finances, messieurs sont en progrès ; / Car les représentants de tous les intérêts / Ont fait en sa faveur un acte académique, / En lui votant, au nom de la France artistique / A la majorité de deux voix... un trésor ! / Soixante mille francs... la moitié d'un ténor ! / C'est peu me dira-t-on ? C'est beaucoup, c'est la vie, / C'est l'honneur ; l'Odéon accepte et remercie » (Porel et Monval, *op. cit.*, p. 220).

²⁰⁴ PVCD, 1846, t. 6, p. 156-160. Rapport de Bignon du 15 avril 1846.

²⁰⁵ Casimir Delavigne (1793-1843) avait connu un grand succès avec *Les Vêpres siciliennes*, tragédie en 5 actes créée le 23 octobre 1819, qui lui avait ouvert les portes du Théâtre-Français, où il fit représenter *L'École des Vieillards* (comédie en 5 actes créée en 1823) et *Les Enfants d'Edouard* (tragédie en 3 actes créée en 1833). Les trois pièces avaient été citées comme exemple par Vavin dès son discours du 23 mai 1842.

Soumet qui était mort l'année précédente²⁰⁶. La péroration résume l'essence de la démonstration du député-poète :

Soyez-en certain, et ne craignez pas le reproche de prodigalité que l'honorable préopinant vous adressait tout à l'heure, il n'y a pas un père de famille, entendez-le bien, il n'y a pas un père de famille de cette nombreuse jeunesse qui vient habiter tour à tour trois ou quatre ans ce quartier studieux de votre capitale, qui ne votât à l'instant avec vous ces 40 000 francs pour soustraire leurs fils aux dangers, au voisinage, aux séductions des lieux de plaisirs suspects, et pour conserver à leur portée un théâtre qui rapproche de leurs esprits et de leurs cœurs, sur la scène, les meilleurs exemples de grands sentiments, de belles traditions, de haute littérature et de pureté de langue (*Marques très vives d'adhésion – Aux voix ! Aux voix !*)²⁰⁷.

L'acquisition laborieuse d'une subvention de 100 000 francs est pourtant remise en cause dès l'année suivante. Alors que Vizentini a remplacé Bocage en février 1847, la commission reprend les mêmes arguments que les années précédentes sans oser en tirer toutes les conséquences puisqu'elle maintient les 60 000 francs arrachés en 1843²⁰⁸. Son amendement est repoussé le 28 juin 1847, Jules de Lasteyrie ayant dévoilé au passage l'implicite de la pensée de la commission du budget à laquelle il appartient : « Dans mon opinion et dans l'opinion de la majorité de la commission, la commission espère que n'ayant pas 100 000 francs, l'Odéon n'existera pas (*Murmures*)²⁰⁹ ». Le maintien de l'intégralité de la subvention permet de mesurer le chemin parcouru : malgré de profondes divisions au sein de la Chambre des députés, la monarchie de Juillet fait passer l'Odéon du piteux statut de « théâtre-omnibus » à celui de second Théâtre-Français, subventionné par l'Etat à hauteur de 100 000 francs.

L'avenir de l'Odéon était assuré malgré quelques turbulences sous la Seconde République. A l'été 1848, il sauve un peu moins de la moitié de sa subvention en recevant 45 000 francs dans le projet de loi sur le secours à accorder aux théâtres de la

²⁰⁶ Alexandre Soumet (1786-1845) avait débuté au Théâtre-Français avec *Clytemnestre*, tragédie en 5 actes créée le 7 novembre 1822, avant de faire représenter à l'Odéon deux jours plus tard *Saül*, une autre tragédie en 5 actes. Par la suite il triompha à ce même théâtre avec *Une fête de Néron* (1829) et *Norma ou l'Infanticide* (1831), qui inspira le livret du célèbre opéra de Bellini. Soumet avait été élu à l'Académie française en 1824 contre Delavigne et Lamartine. Ce dernier peut faire l'éloge de son ancien rival après sa mort en recomposant la mémoire de ses succès littéraires : « Le nom de M. Soumet est présent à toutes les mémoires, à toutes les pensées ; il est honoré partout : c'est encore à ce théâtre [l'Odéon] qu'il a fait son début, qu'il a remporté son plus beau titre à la postérité [*sic*] ».

²⁰⁷ MU du 31 mai 1846, p. 1592. Nous avons reproduit *in extenso* ce discours, suivi d'une *Epître à M. de Lamartine sur les subventions accordées aux théâtres, particulièrement à l'Odéon par M. Nouguier père, avocat à la Cour Royale de Paris*, rédigée en 1847. Voir notre annexe n°17.

²⁰⁸ PVCD, 1847, t. 8, p. 183-187. Rapport de Bignon daté du 29 mai 1847. Ayant eu vent de cette réduction avant qu'elle ne soit officielle, les étudiants des écoles avaient protesté par anticipation dans une pétition directement adressée à la commission le 15 mai 1847 (C 894). Voir notre annexe n°18.

²⁰⁹ MU du 28 juin 1847, p. 1786.

capitale²¹⁰. En 1849, une simple « erreur » administrative conduit le ministère de l'Intérieur à ne demander d'abord qu'une subvention de 67 000 francs, avant de rétablir la somme à 100 000 francs²¹¹. La commission maintient le chiffre initial, ce qui amène Vavin à défendre l'Odéon une quatrième fois depuis 1842, en rappelant notamment que « la scène française lui doit ses meilleurs auteurs, l'auteur des *Vêpres siciliennes*, l'auteur de *Lucrèce*, et plusieurs autres qui ont jeté un certain éclat sur notre littérature²¹² ». Léon Faucher « n'insiste pas » parce que les considérations développées par Vavin « sont dans l'esprit de tout le monde », et le rétablissement de la subvention à 100 000 francs est voté²¹³. L'affirmation du ministre est démentie dès l'année suivante. Audren de Kerdrel soutient l'amendement de Léon de Maleville en faveur du Théâtre-Italien et suggère de prendre la somme nécessaire de 60 000 francs sur l'Odéon : « Au Théâtre-Italien, je trouve véritablement l'art qui est de tous les pays ; au théâtre de l'Odéon, je ne trouve, la plupart du temps, que des paroles à peu près françaises, et presque jamais d'art...²¹⁴ ». Pour prouver que l'Odéon est un véritable second Théâtre-Français permettant de révéler de nouveaux talents, Baroche ajoute aux exemples désormais traditionnels de Delavigne et Ponsard ceux d'Emile Augier²¹⁵ et de... Camille Doucet²¹⁶. On peut néanmoins douter de l'efficacité du seul argument littéraire et artistique : l'argument juridique est jugé au moins aussi convaincant par le ministre qui termine son discours sur la nécessité pour l'Assemblée de respecter son engagement moral à l'égard du traité existant²¹⁷. Encore contestée en 1850 et 1851 mais seulement au sein de la

²¹⁰ MU du 18 juillet 1848, p. 1686.

²¹¹ MU du 27 mars 1849, p. 1074. Rapport sur le budget de l'Intérieur du marquis de Panat. Le chiffre de 67 000 francs mentionné au rapport est réduit à 62 000 francs au cours du débat le 3 avril suivant !

²¹² MU du 4 avril 1849, p. 1228.

²¹³ Etienne Arago intervient très brièvement entre Vavin et Faucher pour demander que sur la somme, un minimum soit accordé aux auteurs et aux artistes. C'est chose faite dans le cahier des charges du 3 août 1856 dont l'article 32 stipule que « le total des engagements des artistes dramatiques composant la troupe de l'Odéon devra être au moins de soixante quinze mille francs pour neuf mois » (F²¹ 4650).

²¹⁴ MU du 16 avril 1850, p. 1227. L'interruption anonyme rapportée dans *Le Moniteur* – « Et *Lucrèce* ? » – est attribuée dans le compte-rendu de *La Presse* du même jour au député du Loiret Emile Péan, républicain modéré. Audren de Kerdrel admet des exceptions mais n'en considère pas moins l'Odéon comme « un théâtre bâtard, une superfétation à côté du Théâtre-Français ».

²¹⁵ Baroche le présente comme l'auteur de *Gabrielle*, comédie en 5 actes en vers créée au Théâtre-Français le 15 décembre 1849. Augier avait débuté avec succès à l'Odéon avec *La Cigüe*, comédie en 2 actes en vers créée le 13 mai 1844 après avoir été refusée au Théâtre-Français. Augier était alors âgé de seulement 24 ans.

²¹⁶ Outre plusieurs à-propos versifiés, sa comédie-revue en 2 actes *Le Dernier banquet de 1847*, obtint un vif succès. En 1850, il fut nommé chef de cabinet à la division des Beaux-Arts du ministère de l'Intérieur, avant de devenir chef du bureau des théâtres sous le Second Empire et d'être élu en 1868 à l'Académie française au fauteuil d'Alfred de Vigny.

²¹⁷ Sur ce thème, cf. chapitre 5, II, §1.

commission du budget, la subvention de l'Odéon reste fixée à 100 000 francs et voit sa légitimité confortée pendant toute la durée du Second Empire²¹⁸.

La réduction des subventions théâtrales dans le budget rectifié de 1871 affecte l'Odéon qui voit sa subvention limitée à 60 000 francs²¹⁹. René Brice propose un amendement dès 1873 pour la porter à 80 000 francs mais le retire à cause des dépenses nécessitées par l'incendie de la salle Le Peletier, précisant qu'il le reproduira l'année suivante « afin de rendre à l'Odéon la subvention qu'il a eu constamment depuis 1847 jusqu'à 1871²²⁰ ». Ce programme n'est réalisé qu'en 1880 lorsque La Rounat remplace Duquesnel comme directeur à la tête du théâtre, dont le cahier des charges rétablit la subvention fixe à la place des primes conditionnelles²²¹. A l'image de René Brice, le rapporteur Lockroy insiste sur la légitimité historique acquise par la subvention de 100 000 francs en faisant remarquer que le crédit supplémentaire de 40 000 francs demandé par la commission « n'est point une augmentation de subvention, c'est à proprement parler *une restitution*²²² ». L'amendement déposé par Denécheau²²³ pour supprimer la subvention de l'Odéon en 1896 n'en paraît que plus radical. Le député le justifie par la volonté d'obtenir un vote-sanction contre le répertoire du théâtre, dont la vocation de « théâtre des jeunes » est jugée gravement compromise après la démission d'Antoine²²⁴. C'est cette périlleuse vocation que l'analyse des débats parlementaires s'efforcera de remettre en perspective, après avoir brièvement rappelé ce qui a constitué tout au long du siècle le caractère éclectique du répertoire de l'Odéon.

2.3 A la recherche d'un répertoire nouveau : voyage en « Odéonie²²⁵ »

A quel répertoire l'Odéon doit-il être destiné ? La réponse n'a cessé de varier et fut toujours problématique au XIX^e siècle. Les textes des privilèges ou cahiers des

²¹⁸ Le rapport de la commission du budget 1871 présenté par Chesnelong envisage la municipalisation de la subvention pour le Théâtre-Italien et le Théâtre-Lyrique, mais considère que l'Odéon fait partie des théâtres « qui justifie la participation exclusive de l'Etat » (*JO de l'Empire*, 27 juin 1870, p. 1105).

²¹⁹ Voir le tableau de l'ensemble des subventions dans le chapitre 7, II, §2.1.

²²⁰ *JO* du 16 décembre 1873, p. 7822. Il ne reproduit pas l'amendement l'année suivante. René Brice (1839-1821) fut député d'Ile-et-Vilaine de 1871 jusqu'à sa mort en 1821. Il siégeait en 1873 au centre-gauche.

²²¹ Cf. chapitre 5, II, §3.1.

²²² *JO* du 4 juillet 1880, p. 7555. Souligné par nous.

²²³ Maurice Denécheau (1845-1926) fut député radical de l'Aisne de 1893 à 1906.

²²⁴ *JO* du 29 novembre 1896, p. 1829-1831. Sur les circonstances de la démission d'Antoine, Outre la version qu'il donne dans ses *Souvenirs*, voir la contribution de Karim Haouadeg dans Antoine De Baecque (dir.), *L'Odéon [...]*, *op. cit.*, p. 119-122.

²²⁵ *JOdoc CD*, Annexe n°1247 (12 juillet 1911), p. 1615. Annonçant les projets d'Antoine pour la saison à venir, Simyan écrit dans son rapport : « Il faut espérer que ce programme attirera les parisiens jusqu'en Odéonie ».

charges successifs sur le répertoire que l'Odéon est autorisé à faire représenter en font un théâtre où l'éclectisme est de rigueur. On peut en distinguer quatre éléments majeurs, même s'ils n'ont pas toujours coexisté en même temps. Le décret du 25 avril 1807 le constitue en annexe du Théâtre-Français, « pour la comédie seulement », et pose d'emblée qu'il pourra jouer à la fois des pièces nouvelles (comédies et drames) et des comédies anciennes²²⁶. La subvention est donc initialement allouée dans une double direction : création et patrimoine. Cette dualité perdure tout au long du XIX^e siècle, le répertoire classique devant garantir l'appellation de second Théâtre-Français²²⁷. Les directeurs ont souvent été accusés de mal s'acquitter de cette obligation, soit en ne remplissant pas le quota fixé de représentations classiques, soit en les donnant au rabais par l'emploi de doublures – la « troupe en carton » dans l'argot théâtral –, tandis que le choix assumé par Antoine de revisiter le répertoire classique par des mises en scène originales fait polémique²²⁸. A ce partage entre répertoire classique et moderne s'ajoutent les adaptations d'œuvres étrangères, possibilité dont se félicitent ouvertement au début du XX^e siècle les rapporteurs Maret²²⁹ et Rivet²³⁰, en réponse aux critiques respectives de Déandréis qui les trouve trop nombreuses²³¹, et de Ponsot qui y voit dans la direction d'Antoine le triomphe du « snobisme²³² ». Cet éclectisme littéraire s'accompagne enfin d'une forme d'éclectisme musical, qui fut inauguré sous la Restauration entre 1824 et 1828, et laissa de mauvais souvenirs à Liadières une décennie plus tard : « Aux chefs-d'œuvre de nos grands maîtres, aux œuvres de leurs imitateurs succédèrent bientôt je ne sais quels opéras *germanico-italiens*, dont les paroles, soi-disant françaises, étaient souvent plus allemandes que la musique²³³ ». La pétition de la Commission de la SACD adressée à la Chambre en 1836 n'en demandait

²²⁶ Voir le texte *in extenso* dans le tableau du chapitre 7, I, §1.

²²⁷ Pour une vue plus détaillée sous la III^e République, cf. chapitre 7, III, §2.2.2. Le député Lucien Hubert résume ce qu'est l'Odéon de façon lapidaire : « Il est donc, en un mot, à double face : il doit jouer les vieux, et il doit jouer les jeunes. Et les vieux dont je parle ne sont pas à dédaigner : ils s'appellent ou Racine, ou Molière, ou Voltaire » (*JO* du 3 décembre 1897, p. 2691).

²²⁸ Paul-Boncour regrette en 1910 un « excès de reconstitution archéologique » (*JOdoc* CD, Annexe n°371, p. 1669-1670) tandis que Georges Ponsot, député du Jura radical-socialiste, accuse franchement Antoine de « saboter » les classiques (*JO* du 31 mars 1911, p. 1587). A l'inverse, Simyan prend sa défense la même année (*JOdoc* CD, Annexe n°1247, p. 1615).

²²⁹ *JOdoc* CD, Annexe n°1953 (13 juillet 1904), p. 1392.

²³⁰ *JOdoc* SE, Annexe n°330 (15 décembre 1903), p. 757.

²³¹ *JOdoc* SE, Annexe n°153 (15 mai 1911), p. 471.

²³² *JO* du 31 mars 1911 p. 1587.

²³³ *AP* (2^{ème} série), t. 120, p. 487. Allusion aux adaptations très libres des opéras de Weber et Mozart par le compositeur et musicographe Castil-Blaze. Ses adversaires donnèrent à ces œuvres réécrites le sobriquet d'opéras « castilblazés ». Sur cette période où l'Odéon eut trois troupes (comédie, tragédie, opéra), voir Mark Everist, *Music Drama at the Paris Odéon, 1824-1828*, Berkeley-London, University of California Press, 2002.

pas moins une nouvelle expérience afin d'obtenir « la création d'un second Théâtre-Français qui deviendrait en même temps un second théâtre d'Opéra-Comique ». Ce choix s'explique dans la première moitié du XIX^e siècle par l'éloignement de l'Odéon qui le fait assimiler à un théâtre de province pouvant réunir art dramatique et art lyrique²³⁴. Sous la III^e République, les directeurs successifs réfléchirent à la place de la musique de scène pour produire avec la collaboration des orchestre Colonne ou Lamoureux des œuvres dont *L'Arlésienne* de Bizet fut l'un des succès les plus éclatants²³⁵. Comme un point d'orgue à ces tentatives artistiques de l'Odéon, le sénateur Albert Gérard n'allait-il pas jusqu'à considérer en 1912 que « la scène lyrique paraît être sa destination naturelle²³⁶ ? ». Théâtre d'essais et de reprises, conservatoire du répertoire classique, « fenêtre ouverte » sur l'étranger, scène lyrique : le répertoire est pour le moins foisonnant. Le rapporteur Georges Berger s'en félicite et y voit l'identité même de ce qu'est devenu l'Odéon à la fin du XIX^e siècle : « une sorte de théâtre-revue, et, permettez-moi l'expression, une espèce de cinématographe littéraire, qui fait passer sous les yeux des spectateurs toutes les pièces capables de retracer de la façon la plus nette, la plus complète et la plus typique l'histoire jouée du théâtre²³⁷ ».

Compte-tenu d'une identité artistique aussi composite, quelle place est finalement accordée au répertoire dramatique moderne français ? Les auteurs de ce dernier sont-ils « découverts » par l'Odéon ou déjà joués ailleurs ? La question recoupe en partie celle des écoles littéraires concurrentes que les parlementaires ne peuvent éluder à la tribune, en dépit de leurs précautions oratoires²³⁸. En 1833, Jars croit que le second Théâtre-Français est nécessaire « ne fût-ce que pour recevoir le trop plein de la nouvelle école », périphrase pour désigner le romantisme, et « soumettre ses tentatives de réforme à une première épreuve, à un premier degré de juridiction²³⁹ ». Le projet

²³⁴ Cf. *supra*, §1.1. L'ancien député de Haute-Marne Athanase Renard considère dans son plan de réorganisation du Théâtre-Français daté du 9 décembre 1846 que l'Odéon « serait pour le faubourg Saint-Germain la contrepartie des trois autres théâtres [Théâtre-français, Opéra et Opéra-Comique] et en réunirait tous les éléments, comme un grand théâtre de province » (F²¹ 954).

²³⁵ On trouvera un précieux récapitulatif des musiques de scène créées entre 1873 et 1914 à l'Odéon dans Nicole Wild, *op. cit.*, p. 298.

²³⁶ *JOdoc SE*, Annexe n°43 (1^{er} février 1912), p. 465.

²³⁷ *JO* du 29 novembre 1896, p. 1832.

²³⁸ Assez fréquent au temps de la querelle des classiques et des romantiques, le procédé est aussi employé par Denécheau : « Je ne veux pas, je veux le dire tout de suite, intervenir ici dans des querelles d'école ou ajouter un 5^e acte à cette comédie si parisienne que l'on a appelé la question de l'Odéon ». Son long discours est une critique en règle de ce qui ne relève pas d'un répertoire d'avant-garde... (*JO* du 29 novembre 1896, p. 1829).

²³⁹ *AP* (2^{ème} série), t. 81, p. 246.

s'inscrit à rebours des événements puisque le départ de Harel de l'Odéon et son arrivée à la tête du Théâtre de la Porte-Saint-Martin avait eu précisément comme conséquence un transfert sur le boulevard du répertoire romantique. Dix ans plus tard, Fulchiron voit dans la représentation des *Burgraves* au Théâtre-Français et celle de *Lucrèce* à l'Odéon le symbole de l'opposition entre « le romantisme²⁴⁰ » et « le classique » [sic]. Le député supplie en conséquence la Chambre de voter la subvention de 60 000 francs pour l'Odéon afin « bien vouloir accorder aux jeunes gens, à l'espoir de notre littérature, un théâtre où ils puissent se voir jouer ». Autrement dit, Fulchiron voudrait faire de l'Odéon le théâtre de « l'école du Bon Sens²⁴¹ », proposition qui reposait de sa part sur une double erreur d'appréciation : la conviction que le Théâtre-Français demeurerait toujours aux mains des auteurs romantiques alors même que l'accueil glacial des *Burgraves* consacrait le reflux de leur répertoire ; l'illusion que le retour de flamme classique inspirant la tragédie moderne serait durable, quand il ne fut qu'une gerbe d'étincelles. Dans les faits, l'Odéon a certes été un tremplin pour lancer la carrière de Ponsard et Augier, dont l'élection à l'Académie française, respectivement en 1856²⁴² et 1857, pourrait éventuellement être interprétée comme la consécration *a posteriori* de « l'école du Bon Sens ». Toutefois, l'Odéon n'en a jamais eu le monopole²⁴³.

Le répertoire moderne du second Théâtre-Français n'est discuté qu'une fois au Corps législatif sous le Second Empire. Glais-Bizoin se dit profondément attristé par sa fréquentation de l'Odéon : « Chaque fois que j'y vais, j'y suis chagrin, chagrin comme on l'est à la vue d'un beau monument menacé de décadence²⁴⁴ ». A quoi est dû ce dépit théâtral ? Le député républicain revient d'abord sur les derniers mois de la direction de La Rounat pour critiquer de façon allusive la reprise de *La Vie de Bohême*, qu'il accuse de

²⁴⁰ Il emploie pour la première fois l'expression, ce qu'il n'avait pas fait dans ses interventions précédentes (*MU* du 17 juin 1843, p. 1532. Même référence pour la citation qui suit).

²⁴¹ Il n'emploie évidemment pas l'expression, qui doit davantage son nom et son existence « à des romantiques tapageurs et indignés comme Vacquerie et Gautier », plutôt qu'à « des ouvrages ou des événements ». On pourrait dire que le « Bon Sens » est un peu à la littérature dramatique ce que le « Juste Milieu » est à la politique dans les années 1840. Cf. Michel Autrand, « François Ponsard et "l'école du Bon Sens" », dans Jean-Claude Yon (dir.), *Les Spectacles sous le Second Empire*, op. cit., p. 118-124.

²⁴² Viennet vote le 22 mars pour... Liadières ! « Ponsard a été élu au premier tour par seize voix, ayant pour compétiteur Augier et Liadières. J'ai porté mon ancien collègue à la Chambre des députés, et je pouvais justifier mon choix en ce que les pièces de ce dernier valaient mieux que *Lucrèce* ». Viennet, *Mémoires et Journal*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. . Le 5 mai suivant, Ponsard donnait à l'Odéon *La Bourse*, comédie en 5 actes et en vers dont le succès rappela celui obtenu pour *L'Honneur et l'Argent*, autre comédie en 5 actes et en vers créée trois ans plus tôt sur la scène du même théâtre.

²⁴³ Latour de Saint-Ybars, auteur dramatique que l'on rattache à « l'école du Bon Sens », parvint aussi à faire représenter dans les années 1840 trois tragédies en 5 actes au Théâtre-Français : *Vallia* en 1841, *Virginie* en 1845 et *Le Vieux de la Montagne* en 1847.

²⁴⁴ *ASCL*, 1866, t. 9, p. 192. Séance du 25 juin 1866. Même référence pour la citation suivante.

démoraliser la jeunesse des écoles²⁴⁵. Puis il suggère quelques conseils au nouveau directeur²⁴⁶ : « En ce qui concerne les pièces nouvelles, je lui dirai : soyez hardi, hardi jusqu'à la témérité ; offrez-en beaucoup au public, au risque d'avoir beaucoup de chutes. Les chutes font du bruit... (*On rit*), elles attestent la vie, tandis que l'immobilité, l'engourdissement font le vide autour du théâtre et dans sa caisse. J'ose affirmer que le succès est à ce prix ». Chaix d'Est-Ange lui répond en égrenant d'une part les pièces du répertoire classique qui ont été représentées, et cite d'autre part *Le Marquis de Villemer*, « un grand succès, dont l'auteur est un de nos plus grands écrivains, bien qu'il ne soit pas de l'Académie (*On rit*)²⁴⁷ ». S'y ajoute « une foule d'autres pièces dont j'ai là le détail », mais que le commissaire du gouvernement choisit de taire pour abrégé la discussion et éviter toute contradiction, risque bien réel s'il est vrai que « l'Odéon semble être passé à côté des auteurs nouveaux de son temps²⁴⁸ ».

Le parlementarisme de la III^e République explique que cet enjeu soit consigné dans les rapports de la commission du budget et discuté à la tribune. En 1895, Hyppolite Gomot présente l'Odéon comme « le vrai temple des hardiesses des jeunes » et rappelle que « c'est lui qui doit présenter au public les noms nouveaux²⁴⁹ ». A ses yeux, cette mission historique n'est pas remplie à cause d'une ambiguïté dans le cahier des charges concernant les « actes nouveaux » que les directeurs sont tenus de monter de chaque année. La nouveauté concerne-t-elle seulement l'œuvre ou doit-elle s'entendre de façon extensive en s'appliquant aussi à l'auteur ? Le sénateur réfute l'interprétation purement littérale : « Je prétends au contraire que dans la pensée du législateur qui a accordé les premières subventions et de ceux qui l'ont imité, ce théâtre doit jouer des actes nouveaux mais aussi des actes d'auteurs nouveaux. C'est eux qu'on a voulu soutenir, c'est pour eux qu'ont été votées les subventions à notre seconde scène de comédie ». Pour illustrer le dévoiement de cette intention, il passe en revue la saison en cours :

²⁴⁵ « Ce malheureux théâtre a passé une partie de son hiver à exhiber une pièce délaissée par le Vaudeville [*sic*], et dans laquelle on enseignait à la jeunesse des écoles, l'élite de la jeunesse française, tous les mystères, disons mieux, les vilénies de cette vie de bohème qui a flétri dans leur germe tant de jeunes et généreux talents (*Mouvements divers*) ». Reprise à l'Odéon à partir du 30 décembre 1865, *La Vie de Bohême*, pièce en 5 actes mêlée de chants de Théodore Barrière, fut créée au Théâtre des Variétés le 22 novembre 1849. Cf. Alexandre Schanne, *Souvenirs de Schaunard*, Paris, Charpentier et C^{ie}, 1887, p. 256-269 (Chapitre XXXVIII).

²⁴⁶ Charles de Chilly avait été nommé le 1^{er} juin 1866, trois semaines avant le débat.

²⁴⁷ *Le Marquis de Villemer*, comédie en 4 actes de George Sand, fut créée le 29 février 1864 en présence de Napoléon III et eut 176 représentations consécutives. Sur l'auteur(e), cf. Joël Huthwohl, « L'Odéon sous le Second Empire », dans Jean-Claude Yon (dir.), *Les Spectacles [...]*, op. cit., p. 114-115 et Olivier Bara, *Le Sanctuaire des illusions. Georges Sand et le théâtre*, Paris, PUPS, 2010.

²⁴⁸ Joël Huthwohl, op. cit., p. 116.

²⁴⁹ JO Sénat du 5 avril 1895, p. 360. Même référence pour les autres citations.

Evidemment l'Odéon, quand il a donné cette année le *Ruban*, de M. Feydeau, les *Deux Noblesses*, de M. Henri Lavedan, a représenté des pièces fort intéressantes et nouvelles, mais il n'a pas favorisé des auteurs nouveaux. Il nous a fait goûter un fruit extrêmement savoureux, je le reconnais, mais dont la saveur nous était déjà connue²⁵⁰. De même pour les autres pièces de cette année : *L'Héritage de M. Plumet*, de Théodore Barrière ; *Pour la couronne*, de François Coppée ; *Monsieur Alphonse*, de Dumas fils. Ces comédies sont excellentes, elles font de riches recettes, mais il est permis de remarquer qu'elles ne sont pas nouvelles et que ni M. Dumas fils, ni M. François Coppée ne sont les débutants que l'Etat a voulu encourager²⁵¹.

Ce discours de Gomot apparaît symptomatique d'une tendance très paradoxale qui consiste à assigner à l'Odéon le rôle d'un théâtre d'avant-garde, sans se soucier du compromis artistique nécessaire pour assurer au mieux l'équilibre financier d'une scène subventionnée. C'est aussi l'idée que développe longuement Denécheau l'année suivante à la Chambre lorsqu'il s'inquiète des conséquences du départ d'Antoine et rappelle que l'Odéon a vocation à être non seulement un « musée de chefs-d'œuvre », mais aussi « le théâtre des jeunes, la maison de la jeunesse²⁵² ». Bien que la notion d'« avant-garde » figure dans le cahier des charges de 1908²⁵³, le répertoire moderne semble à lui seul constituer une aporie que Couyba résumait pour ses collègues à l'aube du XX^e siècle par une citation : « La Chambre me permettra-t-elle de lui rappeler un mot du chroniqueur Auguste Villemot ? C'est lui qui disait : *"L'Odéon est un théâtre bien difficile. Quand on y joue une pièce littéraire, on dit que c'est embêtant ; quand on y joue une pièce gaie, on dit que ce n'est pas littéraire"*. Ce mot est resté assez vrai »²⁵⁴. Laisant l'Odéon démêler ce paradoxe, le théâtre d'avant-garde se présentait comme le lieu des possibles où des auteurs inconnus pouvaient se révéler, en attendant une éventuelle reconnaissance officielle. Les sources parlementaires permettent ainsi d'évoquer l'exemple d'une scène secondaire (le Théâtre de Cluny), et d'autre part, ceux de deux théâtres « à côté », relevant de la pratique du théâtre de société (le Théâtre Libre et le Théâtre de l'Œuvre).

²⁵⁰ L'affirmation est juste d'un point de vue factuel : Feydeau avait déjà dix-huit pièces à son actif dont *Un Fil à la patte* créé l'année précédente au théâtre du Palais-Royal ; Lavedan avait pu faire jouer en 1890 *Une famille* à la Comédie-Française.

²⁵¹ Gomot commet une erreur factuelle : si les pièces de Barrière et Dumas fils sont des bien des reprises (elles furent créées au Gymnase, respectivement en 1858 et 1873), celle de Coppée est inédite ! L'erreur est d'autant plus malheureuse que Coppée a été révélé à l'Odéon par *Le Passant*, comédie en 1 acte créée le 14 janvier 1869 où s'illustra dans le rôle travesti de Zanetto Sarah Bernhardt alors au début de sa carrière...

²⁵² JO du 29 novembre 1896, p. 1833.

²⁵³ L'article 10 précise que le directeur « sera tenu de monter tous les mois l'œuvre d'un auteur non encore joué et se présentant dans des conditions particulières d'audace littéraire (théâtre d'avant-garde) ». Rappelons que le cahier des charges est reproduit dans *Impressions* CD, t. 10, Annexe n°371 (12 juillet 1910), p. 595-609.

²⁵⁴ JOdoc CD, Annexe n°2643 (6 juillet 1901), p. 1220. Villemot entre au *Figaro* en 1855 mais tenait aussi au *Temps* une chronique intitulée « la comédie contemporaine ». Si la phrase date certainement du Second Empire, nous n'avons pas retrouvé son origine.

3 Le théâtre d'avant-garde

3.1 Une scène secondaire : le Théâtre de Cluny²⁵⁵

En 1868, Eugène Pelletan met en exergue l'initiative privée face aux théâtres officiels, dont la subvention entraîne selon lui une concurrence déloyale : « Deux petits théâtres ont essayé de lutter courageusement, à leurs risques et périls, contre la situation impossible que leur impose le privilège des subventions. D'abord le Théâtre de Cluny, qui, dans ces derniers temps, a représenté les œuvres d'un auteur dramatique éminent entre tous par l'originalité autant que par l'élévation de son talent, je veux parler de Félicien Mallefile [*sic*]²⁵⁶ ». Ce dernier, né en 1813 à l'Ile Maurice, est loin d'être un auteur inconnu à la fin de la monarchie de Juillet²⁵⁷. Il franchit sous le Second Empire un seuil de reconnaissance symbolique en faisant représenter au Théâtre-Français deux comédies, *Le Cœur et la Dot* (5 actes) en 1852 et *Les Deux Veuves* (1 acte) en 1860, qui obtiennent un certain succès de curiosité puisqu'elles dépassent chacune trente représentations en moins d'un an. Par conséquent, Mallefile ne s'attendait sans doute pas à ce que sa nouvelle pièce, *Les Sceptiques*, soit refusée par les sociétaires du Théâtre-Français, en dépit d'un titre prémonitoire ! C'est précisément à cette comédie en 4 actes que fait allusion Pelletan : elle est finalement créée au Théâtre de Cluny le 21 décembre 1867 et lui attire les éloges de Théophile Gautier qui y décèle « une hauteur de caractère, une fierté chevaleresque, une vaillante outrance qui nous sort des banalités courantes », avant de saluer dans son auteur « le grand romantique de 1830²⁵⁸ ». Jules Janin considère que la pièce marque la reconnaissance officielle du théâtre de Cluny qui devient « le théâtre le plus voisin du Théâtre-Français » : « Depuis le jour glorieux où le Théâtre de Cluny ouvrait sa porte à deux battants à ses fameux *Sceptiques*, refusés des

²⁵⁵ Voir la notice du théâtre dans Nicole Wild, *op. cit.*, p. 96-97 et l'article détaillé de Claire Berche, « Le théâtre de Cluny, Actes I et II. Une scène secondaire parisienne de 1863 à 1885 », *Paris et Ile-de-France. Mémoires*, t. 52, 2001, p. 251-303.

²⁵⁶ *ASCL*, 1868, t. 15, p. 151. Séance du 15 juillet 1868. L'autre théâtre évoqué par Eugène Pelletan est celui des Fantaisies-Parisiennes, « qui a initié le public français dans ces derniers temps à certains chefs-d'œuvre de Mozart qu'on ne jouait plus ou qu'on n'avait jamais joué, je crois, sur nos scènes lyriques ». Dirigé par Louis Martinet, ce théâtre avait été inauguré le 2 décembre 1865 au 26, boulevard des Italiens. Dès le 24 septembre 1866, il prend en plus le titre de « Quatrième théâtre lyrique » et joue un répertoire très étendu. Cf. Nicole Wild, *op. cit.*, p. 134-135.

²⁵⁷ Depuis 1835, il a déjà fait représenter cinq drames et un vaudeville sur les théâtres de boulevard, un drame à l'Odéon avec d'Artigues et a collaboré avec Scribe pour le livret de *David*, un opéra d'Auguste Mermet créé salle Le Peletier en 1846. Comme Eugène Labiche, il échoua aux législatives d'avril 1848 en Seine-et-Oise.

²⁵⁸ Feuilleton du *Moniteur* publié le 20 janvier 1868. Voir la notice de Mallefile rédigée par Claudine Lacoste-Veysseyre dans Théophile Gautier, *Correspondance complète*, t. 10, Genève, Droz, 1996, p. 516.

Français [sic] à l'Odéon et sur toute la ligne des boulevards, Cluny a gagné ses éperons sur le champ de bataille dramatique ». Le critique du *Journal des débats* félicitait ensuite son directeur et comédien Henri Larochelle, « qui, livré à ses propres forces, a rencontré, deviné, compris en moins de six mois de beaux rôles pour lui-même et de belles œuvres pour le public²⁵⁹ ». Il dirigeait déjà de nombreux théâtres de banlieue et avait racheté en 1865 ce théâtre d'environ 1 100 places, qui trouvait son origine dans la transformation d'une salle de concert édiflée l'année précédente près de l'Hôtel de Cluny au 71, Boulevard Saint-Germain. Larochelle veut en faire un théâtre d'avant-garde pour accueillir les auteurs refusés ailleurs, en particulier à l'Odéon dirigé par Charles de Chilly, quitte à y gagner parfois la réputation de « collectionneur d' "ours"²⁶⁰ ».

Le départ de Larochelle en 1871 n'empêche pas la réputation littéraire du théâtre de Cluny de se maintenir. Alfred Leconte défend ainsi un amendement collectif à la Chambre le 29 juillet 1879 afin d'accorder à ce théâtre une somme de 20 000 francs « pour encourager les jeunes auteurs²⁶¹ ». L'annonce de cette proposition suscite une interrogation sur ses délimitations exactes et pose d'emblée le principal enjeu :

M. PAUL BERT. Jusqu'à quel âge est-on jeune ?

M. LE PRESIDENT²⁶². Tant qu'on n'a pas été joué (*Sourires*).

M. LECONTE (*Indre*). Le Théâtre-Français et le théâtre de l'Odéon sont deux théâtres essentiellement littéraires dont l'accès est très difficile aux jeunes auteurs, quel que soit leur âge : le cœur bien placé ne vieillit pas. Notre amendement a pour but de faciliter l'accès de ces théâtres et de la carrière dramatique aux jeunes auteurs en leur donnant les moyens de se faire connaître du public. Les directeurs du théâtre de Cluny et du troisième Théâtre-Français ont donné des exemples et ont obtenu des résultats²⁶³. Fort de ces résultats obtenus, le directeur du théâtre de Cluny, en particulier, s'engage à faire jouer régulièrement et annuellement un nombre indéterminé et assez considérable de pièces d'auteurs nouveaux.

²⁵⁹ Feuilleton cité par Geneviève Faye, « Henri Larochelle, une réussite exemplaire » dans Jean-Claude Yon et Pascale Goetschel (dir.), *Directeurs de théâtre, XIX^e-XX^e siècles : histoire d'une profession*, Paris, Publications de la Sorbonne, p. 136.

²⁶⁰ Geneviève Faye, *op. cit.*, p. 134-135. Contrairement à ce qu'affirme l'auteure, les « ours » ne désignent pas dans l'argot théâtral « les pièces refusées qui se révèlent des succès incontestés », mais plutôt des mauvaises pièces qu'un directeur « lâche » sur son public pour le faire patienter... faute de mieux ! (Cf. Arthur Pougin, article « Ours », *Dictionnaire [...]*, *op. cit.*, p. 575).

²⁶¹ *JO* du 30 juillet 1879, p. 7753. Ce qui suit en est tiré. L'amendement concerne le chapitre 46 (« subvention aux concerts populaires et aux matinées littéraires, 50 000 francs ») et non pas le chapitre 45 sur les subventions théâtrales qui venait d'être voté.

²⁶² Il s'agit de Léon Gambetta qui présida la Chambre du 31 janvier 1879 au 27 octobre 1881.

²⁶³ Le troisième Théâtre-Français est le nom que porta le Théâtre Déjazet (41, boulevard du Temple) sous la direction d'Hilarion Ballande du 28 octobre 1876 au 29 mai 1880. Celui-ci venait d'organiser de mai à juin 1879 des auditions dramatiques et lyriques dans le but de permettre à des artistes inconnus de se faire connaître de la presse et du public. Cf. Nicole Wild, *op. cit.*, p. 404.

Contrairement à la logique du cahier des charges de l'Odéon, ce sont bien les auteurs, davantage que les actes représentés, qui doivent être « nouveaux ». Pour étayer ce projet, Leconte s'appuie sur la saison en cours et montre, statistiques à l'appui, qu'aucun auteur nouveau n'a été représenté sur la scène du Théâtre-Français et de l'Odéon²⁶⁴. A cet argument littéraire, le député de l'Indre ajoute un argument patriotique : « Nous en sommes arrivés à ce point de difficulté, surtout en raison des représentations qui se chiffrent par centaines, qu'on pourrait vous citer des noms d'auteurs connus qui ne peuvent faire représenter leurs pièces en France. Ils sont obligés d'aller en Angleterre pour les faire représenter. Ce fait est déplorable et peu flatteur pour la France et l'encouragement qu'on y accorde aux littérateurs dramatiques ». L'amendement, mis aux voix, est toutefois rejeté²⁶⁵. Talien, alors directeur du Théâtre de Cluny, cède la place en juin 1881 à Taillefer qui promeut l'opérette. Les directions suivantes abandonnent le drame au profit d'un retour aux comédies et aux vaudevilles burlesques. Le temps de l'avant-garde est passé à Cluny, dont les tentatives pour promouvoir des auteurs nouveaux sont approfondies de façon systématique par l'essor du « théâtre à côté ».

3.2 Le théâtre « à côté » : vers une reconnaissance officielle²⁶⁶ ?

3.2.1 *Le Théâtre Libre*

Fondé par le comédien amateur André Antoine en 1887 en réaction à « l'industrie théâtrale » dont les auteurs vedettes accaparent autant les théâtres de boulevard que les théâtres subventionnés, le Théâtre Libre a pour ambition un renouvellement de la dramaturgie de son temps, fondé sur la recherche de la vérité contre les conventions admises, dont le caractère artificiel s'inscrit à l'encontre de la volonté d'Antoine de rendre « la réalité » de l'existence sur scène. Un tel projet passe par une réforme du jeu des comédiens (la cohésion de la troupe contre le « cabotinage » de l'acteur-vedette), elle-même devant servir la « mise en scène », entendue comme la coordination de l'ensemble des éléments du spectacle permettant de dégager le sens et la portée de

²⁶⁴ Il ne cite que le nombre et le type de pièces sans citer les auteurs. Au moment du débat, deux pièces nouvelles avaient été données depuis le début de l'année au Théâtre-Français : *Le Petit Hôtel* (Meilhac et Halévy) et *L'Étincelle* (Pailleron) ; deux également à l'Odéon : *Samuel Brohl* (Meilhac et Cherbuliez) et *Le Marquis de Kenilis* (Lomon). Le constat est donc juste d'un point de vue factuel.

²⁶⁵ En l'absence de demande de scrutin, il est impossible de chiffrer les résultats du vote.

²⁶⁶ La fortune de l'expression « théâtre à-côté » doit beaucoup à l'ouvrage éponyme d'Adolphe Aderer, publié en 1894 avec une préface de Francisque Sarcey. Il est hors de question de répéter en détail l'histoire désormais bien documentée du Théâtre Libre et du Théâtre de l'Œuvre (voir la bibliographie), mais plutôt d'interroger à travers les sources parlementaires les rapports qu'ils ont entretenus avec les pouvoirs publics.

l'œuvre représentée²⁶⁷. L'expérimentation se traduit dans un nouveau répertoire qui s'oriente dans trois directions : l'adaptation d'œuvres étrangères, en particulier Ibsen qu'Antoine est le premier à programmer, la redécouverte d'œuvres du XIX^e siècle, de Balzac à Zola, et surtout la révélation d'auteurs inconnus. Chaque saison est composée de huit spectacles joués chacun trois fois (en incluant la répétition générale) devant un public d'abonnés qui se réunit d'abord au Théâtre Montparnasse pour la première saison (novembre 1887-juin 1888), puis au Théâtre des Menus-Plaisirs situé au 14, boulevard de Strasbourg. C'est dans cette salle qu'a lieu le 13 juin 1890 la représentation orageuse des *Chapons*, pièce dont le mot de la fin est considéré comme une provocation antipatriotique qui suscite la colère d'une partie des spectateurs présents²⁶⁸.

L'écho du scandale retentit six mois plus tard au Sénat à l'initiative d'Emmanuel Halgan²⁶⁹, qui lit à la tribune une lettre que le ministre des Beaux-Arts avait adressée à Antoine un mois avant la représentation des *Chapons*, mais seulement rendue publique le 1^{er} octobre. Elle informait le directeur du Théâtre Libre qu'il toucherait dorénavant une indemnité de 500 francs, représentant l'abonnement de quatre fauteuils (deux pour le ministère, deux pour la direction des Beaux-Arts), que Léon Bourgeois justifiait ainsi : « Je suis heureux de constater, par cette marque d'intérêt, les services que vous rendez à l'art dramatique²⁷⁰ ». A trois reprises au cours du débat, Halgan dénonce cet encouragement qu'il considère comme une véritable « subvention », et propose un amendement pour le supprimer au nom d'une double considération : une « économie d'argent » – fût-elle modeste – sur le budget ; une « économie de dignité » puisque la morale publique comme le sentiment sacré du patriotisme « sont foulés aux pieds » par le Théâtre Libre²⁷¹. Le sénateur menace : « Prenez-y garde, messieurs : si vous ne votez pas cet amendement, vous vous rendrez solidaires de M. le ministre et de M. le

²⁶⁷ Cette interprétation traditionnelle qui fait d'Antoine « l'inventeur » de la mise en scène moderne est totalement contestée par Roxane Martin qui fait le choix de remettre en perspective la notion dans un long XIX^e siècle. Cf. Roxane Martin, *L'Émergence de la mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Classiques Garnier, 2015. Ce n'est pas notre objet que d'entrer ici dans ce débat historiographique.

²⁶⁸ *Les Chapons*, pièce en 1 acte de Lucien Descaves et Georges Darien. Le titre désigne un couple de bourgeois versaillais qui est contraint d'héberger trois Prussiens pendant l'occupation qui suit la défaite de 1870. M. et Mme Barbier renvoient leur vieille bonne par peur qu'elle ne se venge (son frère a été tué à Forbach contre l'ennemi). Elle s'en va sous la pluie, tandis que les trois Prussiens défilent et suscitent la compassion des bourgeois dont le mari joué par Antoine s'écrie : « Les pauvres gens ! ». Le rideau tombe. Sur la première, Cf. Antoine, *Mes Souvenirs sur le Théâtre Libre*, op. cit., p. 160-161.

²⁶⁹ Emmanuel Halgan (1839-1917) fut sénateur de Vendée de 1889 à 1917. Il siégea à droite.

²⁷⁰ JO du 22 décembre 1890, p. 1248.

²⁷¹ Rappelons qu'il s'appuie habilement sur la lecture de feuilletons dramatiques publiés dans la presse républicaine, par exemple celui de Sarcey intitulé « L'immonde sans excuses » (cf. chapitre 4, I, §2.3).

directeur des Beaux-Arts, et vous vous déclarerez les patrons du Théâtre Libre ! (*Très bien ! très bien ! à droite – vives protestations à gauche*)²⁷² ». Pour justifier l'abonnement de 500 francs, Larroumet venait pourtant de contrebalancer l'argument littéraire fondé sur le rôle d'avant-garde du Théâtre Libre par un argument administratif destiné à rassurer les sénateurs parce qu'il se fondait sur une « nécessité d'information » :

Il importe que l'administration des Beaux-Arts puisse entrer au Théâtre Libre, lorsqu'elle le juge nécessaire ; il importe qu'elle puisse se faire une opinion sur le genre de pièces qui s'y jouent, afin que, le jour où une des pièces représentées sur ce théâtre est portée sur une scène ordinaire, nous puissions décider en connaissance de cause si la représentation publique offre ou n'offre pas d'inconvénients, au point de vue des intérêts élevés que signalait l'honorable orateur.

Les sénateurs repoussent l'amendement de Halgan mais l'interdiction le 26 décembre de *La Fille Elisa*, six jours après ce débat, prouve que les « conditions particulières » de représentation rappelées par le ministre restaient très ambiguës²⁷³. Malgré la volonté du préfet de police de faire rentrer le Théâtre Libre dans le droit commun, le ministre maintient son « caractère spécial », tout en « se réservant le droit d'intervenir s'il le juge nécessaire²⁷⁴ ». Ce régime de tolérance profite à d'autres théâtres d'avant-garde comme le Théâtre de l'Œuvre, que les pouvoirs publics encouragent financièrement tout en le surveillant étroitement.

3.2.2 Le Théâtre de l'Œuvre

Fondé en 1893 par Aurélien Lugné-Poe, un acteur formé au Conservatoire et passé par le Théâtre Libre, le Théâtre de l'Œuvre constitue d'une certaine façon le versant symboliste du théâtre « moderne », là où le Théâtre Libre représentait son versant naturaliste²⁷⁵. La représentation de *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck au Théâtre des Bouffes-Parisiens le 17 mai 1893 en constitue l'acte fondateur, suivie par

²⁷² *Ibidem*, p. 249. Halgan s'était donné beaucoup de mal pour dissocier le fond de son intervention de sa culture politique, en faisant un procès d'intention au ministre : « Vous vous trompez, monsieur le ministre, nous autres conservateurs, nous ne sommes ni des obscurantistes, ni des rétrogrades, nous savons apprécier le talent là où il se rencontre ; nous savons qu'il ne faut pas enfermer l'art et les lettres dans le cercle étroit du convenu, qu'il y a lieu de chercher, par des tâtonnements souvent longs, des sentiers conduisant au-delà de ce qui existe ». La suite définit la posture de la droite : « Mais ce que nous n'ignorons pas non plus, c'est que les hommes, chargés de la direction d'un grand pays, comme la France, sont les gardiens de la morale publique et que, s'ils veulent devenir des Mécènes, ils doivent s'efforcer de remplir ce rôle avec la plus grande circonspection ». Les réactions à l'interpellation de Millerand sur l'interdiction de *La Fille Elisa* montrent que ce thème est partagé par une partie de la gauche (cf. chapitre 3, II, §3.1).

²⁷³ Léon Bourgeois avait déclaré que les pièces du Théâtre Libre étaient représentées « non pas devant le public, mais les portes fermées, devant des souscripteurs et associés » (*Ibidem*, p. 1249).

²⁷⁴ Jean-Claude Yon, *Une Histoire du théâtre [...]*, *op. cit.*, p. 136-137.

²⁷⁵ Sur ce parallèle et plus généralement sur le théâtre « moderne » ou d'avant-garde, envisagé dans sa dimension européenne, voir Christophe Charle, *Théâtres en capitales [...]*, *op. cit.*, p. 457-491.

celles d'autres auteurs étrangers dont certaines œuvres provoquent la même année un scandale politique qui s'explique par la collaboration d'anarchistes au Théâtre de l'Œuvre. Ainsi Laurent Tailhade légitime le terrorisme le 10 novembre 1893 dans sa conférence précédant la représentation des *Ennemi du peuple* d'Ibsen au Théâtre des Bouffes-du-Nord, tandis que le préfet de police interdit le 13 décembre suivant celle des *Ames Solitaires*, drame de Hauptmann traduit par Alexandre Cohen, ce qui entraîne une interpellation de Vigné d'Octon le 20 janvier 1894 à la Chambre²⁷⁶. Evoquant la « grande stupeur » et le « profond désappointement » de la direction du Théâtre de l'Œuvre, le député de l'Hérault rappelle sa finalité :

La société de l'Œuvre n'est pas une société d'industriels [*sic*], fondée pour l'exploitation d'un théâtre vulgaire ; elle traverse la période toujours difficile des débuts ; ceux qui la composent ont pour but de faire connaître au public français les chefs-d'œuvre de la littérature dramatique étrangère. Ce sont des initiateurs à l'instar de notre honorable collègue M. de Vogüé, dont les travaux ont éclairé d'un jour si intense la littérature peu connue de nos amis les Russes²⁷⁷.

Malheureusement, les sociétaires n'ont pour eux que leur jeunesse, leur intelligence et le culte du beau. Sans doute ils ont eu les approbations, les félicitations des artistes, des lettrés, de tous ceux qui veulent maintenir la France à la tête du mouvement artistique et littéraire ; mais de la part du Gouvernement, ils ne connaissent en fait d'encouragements que les ukases draconiens de la préfecture de police²⁷⁸.

Les encouragements surviennent finalement dix ans plus tard, lorsque le gouvernement alloue au Théâtre de l'Œuvre une somme de 1 000 francs sur le budget des Beaux-Arts. A cette occasion, le rapporteur Massé rappelle la fidélité au but poursuivi, celui de « rester un "théâtre d'idées" qui a aussi été désigné sous le nom de théâtre "d'esprit nouveau" ». Il en énonce les deux composantes principales : « En dix ans, l'œuvre a pu révéler plus d'auteurs nouveaux, inconnus du public, qu'aucun autre théâtre français pendant le même laps de temps. L'œuvre a enfin cherché à nous initier à la littérature un peu exotique des auteurs du Nord, et il y a là, de la part de jeunes gens, une tentative curieuse et digne d'intérêt ». A ces efforts littéraires, illustrés par une nomenclature des auteurs qui y ont pris part, s'ajoute une dimension sociale et philanthropique – le versement de cachets aux artistes et la distribution de places

²⁷⁶ Cf. chapitre 3, III, §1.2.

²⁷⁷ Eugène Melchior de Vogüé, diplomate et homme de lettres, fut député de l'Ardèche de 1893 à 1898. Son étude publiée en 1886, *Le Roman russe*, contribua à le faire élire à l'Académie française deux ans plus tard.

²⁷⁸ *JO* du 21 janvier 1894, p. 58. Vigné d'Octon ajoute : « Vous le voyez, nous sommes encore loin de la République athénienne rêvée par Gambetta ».

gratuites à des syndicats ouvriers et certaines universités populaires. Le rapport ayant brossé ce panorama peut conclure : « L'œuvre [sic] mérite donc à tous égards les encouragements qu'a bien voulu lui accorder l'administration, mais en présence des résultats obtenus, il est permis de formuler le souhait que l'encouragement qui lui a été accordé cette année cesse d'avoir le caractère d'un secours pour prendre celui d'une subvention²⁷⁹ ». Ce changement de statut n'est pas anecdotique : le ministre Chaumié intervient au Sénat devant la commission des finances pour lui demander « de revenir à l'ancien libellé du chapitre 21 (Indemnités et secours) et de supprimer le mot "subvention" introduit par la Chambre dans le titre du chapitre parce qu'elle croyait à tort que l'allocation attribuée à M. Lugné-Poe pour sa création l'œuvre [sic] avait été prélevée sur ce chapitre et non sur le chapitre 19²⁸⁰ ». Le gouvernement affiche donc une bienveillance officielle envers le Théâtre de l'Œuvre à travers une participation financière qui est même doublée en 1905 pour atteindre 2 000 francs²⁸¹, mais semble hésiter sur le degré de reconnaissance officielle qu'il peut lui accorder juridiquement. Quoiqu'il en soit, les parlementaires chargés de rapporter le budget des Beaux-Arts lui consacrent désormais systématiquement un paragraphe dans leur rapport, qui constitue une source de renseignements sur son fonctionnement²⁸², autant qu'une contribution à une « version enchantée » du théâtre moderne²⁸³.

Les efforts accomplis par le théâtre « à côté » pour promouvoir de nouveaux auteurs n'empêchent pas ceux-ci de rêver à une consécration sur une scène officielle. Cet

²⁷⁹ JOdoc CD, Annexe n°1203 (4 juillet 1903), p. 1307. Cette proposition de convertir le secours en subvention avait été faite par Lugné-Poe lui-même : « Sur les fonds du chapitre 21 sont également attribuées de véritables subventions à des directeurs ou des entreprises de théâtre dignes d'intérêt et qui méritent d'être encouragées. C'est ainsi que M. Lugné-Poe, directeur du théâtre de l'Œuvre, reçoit une indemnité qui a le caractère d'une véritable subvention. M. Lugné-Poe nous a exprimé le désir de ne plus voir confondues dans l'avenir les indemnités qui s'adressent à une entreprise et à une œuvre avec celles qui sont purement personnelles et ont le caractère d'un véritable secours. Nous comprenons ce qu'il peut y avoir de blessant pour des hommes jeunes, actifs et entreprenants, qui ont donné la mesure de ce que peuvent leur initiative et leur effort de volonté, à se voir confondus avec des directeurs qui souvent n'ont point réussi et des artistes âgés qui demandent à l'administration de quoi avoir du pain, tandis qu'ils ne lui demandent, eux, que de vouloir bien faire preuve de bienveillance pour une tentative artistique digne d'intérêt ».

²⁸⁰ Arch. Sénat. 14 S31. PV de la commission des finances du budget 1903, séance du 14 décembre 1903, f. 190. Le chapitre 19 était intitulé « Concerts populaires et sociétés musicales, à Paris et dans les départements, et œuvres de décentralisation artistique ».

²⁸¹ JOdoc CD, Annexe n°2669 (13 juillet 1905), p. 1205. Maret emploie le terme de « subvention ».

²⁸² Les rapporteurs mentionnent par exemple le budget de l'Œuvre qui varie considérablement (85 000 francs en 1905, 300 000 francs en 1907), la répartition des sommes distribuées, le nombre de places offertes gratuitement (2 à 4 000 à Paris selon les années), les tournées à l'étranger...

²⁸³ Nous reprenons l'expression à Christophe Charle (*op. cit.*, p. 487). Les rapporteurs présentent en effet les réalisations du Théâtre de l'Œuvre mais font l'impasse sur les limites de sa réception par le public. L'absence de distanciation critique est donc identique à celle qui concerne les documents transmis par les théâtres officiels.

espoir, qui est aussi celui de tous les compositeurs, explique les attentes répétées d'une réforme dans le mode d'admission de leurs œuvres sur les théâtres subventionnés.

III Réformer le mode de réception des œuvres

1 Les comités de lecture : un jugement contesté

1.1 L'art dramatique

« Qu'ils naissent, les talents sérieux, et loin de les étouffer, les directeurs seront trop heureux de les découvrir dans les monceaux de manuscrits [*sic*] où ils les cherchent incessamment. Non seulement tout ce qu'on apporte aux deux théâtres français n'est pas bon, mais presque tout est mauvais. Des examinateurs honnêtes et compétents, hommes de goût et d'expérience, passent leur vie à lire des manuscrits ; leur ambition et leur récompense serait de déterrer un chef d'œuvre »²⁸⁴. La note du bureau des théâtres préparée pour le sénateur Drouyn de Lhuys afin de répondre aux critiques formulées en 1867 dans la pétition d'un auteur refusé, Pagès, rappelle la fascination exercée par le Théâtre-Français et l'Odéon sur les auteurs inconnus, et la nécessité d'opérer un premier tri avant que le manuscrit envoyé ne parvienne jusqu'à la direction du théâtre pour être examiné en seconde lecture s'il en est jugé digne. Trois ans plus tard, le sénateur Labarrure rend public les chiffres communiqués par les deux théâtres français pour répondre à une autre pétition de Chamouillet, lui aussi auteur refusé : en moyenne, ce sont 180 à 200 manuscrits par an qui parviennent chaque année au Théâtre-Français tandis que l'Odéon en reçoit environ 300²⁸⁵. Il faut donc « faire une immense hécatombe », ce qui ne peut que susciter des mécontents : « Quand une vingtaine de pièce seulement sont acceptées, sur quatre cents ou cinq cents, que de mécomptes ! Peut-on éviter les plaintes ? Non ! On n'a pas encore trouvé le secret de renvoyer satisfaits les auteurs évincés : ils peuvent de bonne foi se croire méconnus et victimes ». C'est pour obvier à ces critiques récurrentes qu'une commission de réforme est nommée le 26 décembre 1868, dont les conclusions sont adoptées dans deux décrets rendus le 22

²⁸⁴ F²¹ 955. Note sur la pétition de Pagès (du Tarn) critiquant le mauvais usage de la subvention de l'Odéon, datée du 2 avril 1867. La pétition, enregistrée le 19 février 1867, fut rapportée au Sénat 13 mai suivant.

²⁸⁵ JO de l'Empire français du 16 mars 1870, p. 473-474. Même référence pour les deux citations suivantes. Le chiffre des manuscrits envoyés reste stable sous la III^e République. En 1896, le rapporteur Berger évoque 1077 manuscrits envoyés à l'Odéon sous la direction de Marck et Desbeaux (1892-1896). JOdoc CD, Annexe n°2041 (11 juillet 1896), p. 723.

avril 1869²⁸⁶. Au Théâtre-Français comme à l'Odéon, toutes les pièces envoyées par des auteurs débutants doivent être répertoriées par ordre chronologique sur un registre spécial, puis transmises à des « examinateurs » chargés d'en faire un rapport motivé²⁸⁷. Si la conclusion est défavorable, le jugement est sans appel et la pièce rendue à l'auteur ; si la conclusion est favorable, la pièce passe devant une seconde juridiction qui diffère entre le premier et le second Théâtre-Français.

En vertu de son organisation en société, la Comédie-Française a confié à ses membres le soin de recevoir les pièces nouvelles dès ses premiers règlements, même si son comité de lecture ne fut véritablement organisé en tant que tel que par le décret de Moscou²⁸⁸. Bien que ses règles de fonctionnement aient plusieurs fois varié au cours du XIX^e siècle (cf. *infra*), le principe est resté constant : le comité de lecture tranche en dernier ressort et peut rendre trois types de verdict à l'égard de la pièce qui lui est soumise : le refus, l'admission pure et simple, ou l'admission à correction, sorte de refus poli censé être provisoire, qui ménage la susceptibilité de l'auteur en lui laissant espérer une admission définitive s'il modifie sa pièce dans le sens désiré²⁸⁹. Compte-tenu de cette tradition séculaire, le décret du 12 octobre 1901 qui supprime le comité de lecture au profit de la seule responsabilité de l'administrateur dans l'admission des pièces déclenche une violente polémique. Le sociétaire Eugène Silvain résume le paradoxe historique : « Ce qui est extraordinaire, c'est que Napoléon I^{er} a maintenu nos droits et nos prérogatives ; en sorte que c'est le despote qui a tout fait pour une société dont la constitution est un modèle d'association républicaine, et que la République menace de

²⁸⁶ Présidée par Camille Doucet et composée de neuf autres membres, la commission avait reçu pour programme « d'examiner si la composition actuelle du comité de lecture du Théâtre-Français présente aux auteurs dramatiques des garanties suffisantes, et de rechercher si des systèmes meilleurs pourraient être adoptés pour l'examen préalable et le jugement définitif des pièces destinées à ce théâtre ». La commission propose également une réforme pour l'Odéon. Son rapport du 17 avril 1869 ainsi que les décrets sont insérés au *Journal Officiel* du 26 avril 1869 et publié de façon séparée chez A. Wittersheim. Les dispositions sont exposées en détail dans le rapport de Labarrure sur la pétition de Chamouillet (cf. *supra*).

²⁸⁷ Cette fonction d'examineur existait déjà au Théâtre-Français sous la direction de Jouslin de La Salle. Pour l'Odéon, trois membres du comité de lecture créé par l'arrêté du 15 juin 1844 sont chargés de la même besogne (F²¹ 1104). Un lecteur les remplaça plus tard, dont les rapports ne sont régulièrement conservés qu'à partir de 1866 lorsque J. Ferrand est nommé à cette fonction. Cf. Joël Huthwohl, *Quatorze ans d'Odéon. Le répertoire du second Théâtre-Français, 1866-1880*, Thèse de l'Ecole des Chartes, 1997.

²⁸⁸ Voir les articles 68 à 72 du décret du 15 octobre 1812.

²⁸⁹ Les modalités du verdict variaient : bulletins motivés ou boules de couleur (noire pour un refus, blanche pour une admission, rouge pour une admission à correction). L'auteur peut lire sa pièce en personne, à l'image de Dumas fils dont la lecture de *Francillon* le 4 novembre 1886 a été représentée dans la tableau de Henri-Adolphe Laisement, *Une lecture au comité en 1886*, exposé au Salon de 1888.

détruire en nous imposant un despote²⁹⁰ ! ». Les rapporteurs du budget des Beaux-Arts expriment des avis contradictoires : Déandréis et Massé souhaitent trouver rapidement une solution de compromis en suggérant chacun à un an d'intervalle la création d'un comité consultatif de lecture composé de sociétaires²⁹¹, Buyat opte pour un attentisme prudent²⁹², tandis que Rivet se prononce sans détour en faveur du maintien de la suppression du comité de lecture²⁹³. Au contraire, le député Paul Meunier en demandait le rétablissement dès son interpellation de 1906²⁹⁴, et à nouveau deux ans plus tard dans une question posée au ministre²⁹⁵. C'est finalement cette dernière option qui est choisie en 1910, mettant un terme à une décennie particulièrement mouvementée.

La question d'un comité de lecture à l'Odéon fait également couler beaucoup d'encre au cours du XIX^e siècle. Le choix d'un directeur-entrepreneur impliquerait en théorie de lui laisser une liberté totale d'accepter ou de refuser les pièces qui lui sont soumises puisqu'il engage sa responsabilité financière. Pourtant, le cahier des charges du 15 février 1844 qui nomme Lireux à la tête du théâtre stipule qu'il devra soumettre à l'approbation du ministre de l'Intérieur « un règlement sur la constitution et les opérations d'un Comité de lecture » (Art. 22)²⁹⁶. Maintenu sous la seconde République, le comité de lecture de l'Odéon disparaît pendant la première direction La Rounat (1856-1866). Le décret du 22 avril 1869 ne le rétablit pas mais crée à la place un « comité d'examen » composé de quatre membres nommés par le ministre de la Maison de l'Empereur et présidé par le directeur du théâtre²⁹⁷. Ce comité doit entendre les

²⁹⁰ JOdoc CD, Annexe n°2643 (6 juillet 1901), p. 1213. Couyba donne en annexe de son rapport tous les décrets sur le fonctionnement interne de la Comédie-Française depuis l'acte de Société de 1804, et consacre une large place à la polémique sur la suppression du comité de lecture en reproduisant les opinions de Larroumet, des sociétaires, du ministre Leygues et de l'administrateur Claretie (*Ibidem*, p. 1213-1215). Les enjeux littéraires sont inextricablement liés aux enjeux financiers dans la mesure où la rémunération des sociétaires dépend directement des recettes réalisées, donc du choix des nouvelles pièces.

²⁹¹ JOdoc SE, Annexe n°130 (11 mars 1902), p. 207 ; JOdoc CD, Annexe n°1203 (4 juillet 1903), p. 1296.

²⁹² JOdoc CD, Annexe n°1238 (11 juillet 1907), p. 1638.

²⁹³ JOdoc SE, Annexe n°319 (8 décembre 1908), p. 64 ; JOdoc SE, Annexe n°111 (16 mars 1910), p. 587.

²⁹⁴ JO du 15 février 1906, p. 742. Dujardin-Beaumetz lui promet une étude sur la question, tâche qu'il confie à Emile Mas dont le rapport publié offre une précieuse mise en perspective historique. Cf. Emile Mas, *Le Comité de lecture de la Comédie-Française. Rapport rédigé à la requête de M. Dujardin-Beaumetz, sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts (décembre 1906), avec une préface de Gabriel Boissy*, Paris, Editions Sansot, 1924.

²⁹⁵ JO du 9 avril 1908, p. 841-842.

²⁹⁶ F²¹ 1101. Le règlement en 17 articles est arrêté le 15 juin suivant (F²¹ 1104) et place l'Odéon dans une situation exactement inverse à celle de la Comédie-Française en 1901 : un directeur-entrepreneur seul responsable financièrement est contraint de faire représenter les pièces acceptées par son comité de lecture éventuellement contre son gré. Sur la composition de ce comité, cf. *infra*.

²⁹⁷ Les quatre membres sont nommés le 14 mai 1869 : il s'agit d'Albéric Second (commissaire impérial près l'Odéon), Petit (ancien chef de division au ministère de l'Instruction publique), Charles Edmond et Félix

rapports rédigés à l'issue du premier tri opéré par le lecteur de l'Odéon pour en accepter les conclusions ou au contraire les refuser. Toutefois, il ne s'agit que d'un comité de lecture consultatif puisque le directeur reste toujours maître de la décision définitive, qui doit être signifiée à l'auteur au plus tard six semaines après l'envoi du manuscrit. L'application de cette réforme lors la saison théâtrale suivante montre qu'elle ne change rien à la logique de réception des œuvres²⁹⁸. Elle apparaît donc surtout destinée à donner des garanties formelles aux auteurs dramatiques (archivage des manuscrits, délai réduit d'examen, consultation du rapport du lecteur) et faire cesser les critiques des auteurs « refusés » qui font entendre leur voix jusqu'au Sénat²⁹⁹. C'est cette intention qui est reprise sous la III^e République, les cahiers des charges successifs mentionnant « un comité de lecture consultatif » de trois à cinq membres nommés par le ministre³⁰⁰. Son fonctionnement est qualifié en 1897 de « relativement déplorable » par le député Lucien Hubert, parce qu'il empêcherait l'Odéon de révéler les « jeunes » :

Le comité de lecture n'est pas, comme vous pourriez le croire, un comité chargé de lire ; c'est un comité chargé de ne pas lire. C'est un comité d'enterrement, un comité à qui les pièces ne sont communiquées que pour lui demander de les refuser purement et simplement [...].

La meilleure preuve de ce que j'avance, à savoir que l'Odéon n'est pas fait pour les jeunes, c'est que, depuis quelques années, vous avez pu voir d'où sont sortis la plupart des noms jeunes qui ont réussi au théâtre. Ils ne sont pas sortis de l'Odéon, soyez-en sûrs. Je n'imagine pas, en effet, que MM. Brieux, de Curel, Lavedan, Courteline, pour citer quelques exemples connus, aient passé par cette scène au début de leur carrière théâtrale³⁰¹.

Paul Meunier n'est pas aussi sévère en 1906 mais s'interroge au cours de son interpellation : « Je ne sais pas enfin si le comité consultatif, créé à l'Odéon, fonctionne, s'il se réunit, s'il est au complet, s'il présente régulièrement ses rapports au ministre, et

Duquesnel (hommes de lettres). Charles de Chilly écrit le 20 mai suivant à Doucet pour l'informer que le comité d'examen commence ses travaux ce même jour (F²¹ 1104).

²⁹⁸ F²¹ 1104. Le dépouillement des registres montre que sur 251 manuscrits déposés entre le 15 septembre 1869 et le 1^{er} juin 1870, un seul exemple de désaccord peut être relevé entre l'avis du lecteur et celui du comité d'examen à propos d'une pièce en 1 acte en vers intitulée *L'Etoile du soir* (n°513, enregistré le 4 septembre 1869. Trois croix remplacent le nom de l'auteur, seul exemple d'anonymat dans les registres). Dans la séance du 15 septembre, le directeur Charles de Chilly se range à l'avis du lecteur et désavoue l'avis du comité d'examen qui avait noté : « petite pièce remarquable comme style mais où l'action manque ».

²⁹⁹ Rappelons les trois pétitions de Dubourg (1866), Pagès (1867) et Chamouillet (1870), ce dernier ayant même été auditionné par la commission chargée de rapporter sa pétition.

³⁰⁰ F²¹ 4650. Le directeur ne peut refuser un ouvrage qui n'a pas été soumis au comité de lecture, mais n'a pas l'obligation formelle d'accepter tous ceux qui ont reçu son agrément. La lettre adressée au ministre le 20 novembre 1872 par les trois membres du comité de lecture résume le statut de ce dernier : « En instituant près de l'Odéon un comité purement consultatif, vous avez reconnu, monsieur le ministre, le droit d'un directeur, qui risque sa fortune, à n'avoir pas d'autre comité définitif que lui-même ».

³⁰¹ JO du 3 décembre 1897, p. 2691. Les auteurs cités sont tous passés par le Théâtre Libre.

si le directeur se conforme, comme il se doit, et dans la mesure où il le doit, à ses décisions. Je pose simplement la question³⁰² ». Le problème est bien réel puisque l'arrêté ministériel du 7 octobre 1912 décide de réformer le fonctionnement interne du comité de lecture de l'Odéon : il demeure consultatif mais le nombre de ses membres passe de huit à quinze afin d'améliorer la rapidité de la procédure d'examen³⁰³.

Si l'existence d'un comité de lecture, permanent pour le Théâtre-Français ou consultatif le plus souvent pour l'Odéon, est généralement jugé indispensable, sa composition, envisagée du point de vue du nombre et surtout de la qualité des membres admis à y siéger, pose de nombreuses questions. Le rapport de la commission de réforme de la Comédie-Française les résume en 1847 : « Sera-t-il composé de comédiens ou d'hommes de lettres, ou des uns et des autres réunis tous ensemble ? Les hommes de lettres appelés à y siéger devront-ils avoir écrit pour le théâtre ? Doit-on leur préférer ceux qui se sont voués à des travaux de critique ? Les femmes seront-elles au nombre des juges³⁰⁴ ? ». Le jury de comédiens s'est le plus souvent imposé à la Comédie-Française : l'intérêt pécuniaire des sociétaires dans le théâtre qu'ils exploitent en tant qu'associés comme leur expérience de la scène sont les deux arguments les plus souvent avancés... surtout quand ce sont des hommes ! La présence des femmes sociétaires suscite en effet la méfiance à cause des « distractions qu'elles peuvent donner aux juges d'un autre sexe³⁰⁵ » : ces dames n'abuseraient-elles pas de leur charme pour influencer l'admission d'une pièce qui leur offre un rôle attrayant ? Paul Meunier se félicite en 1912 du rétablissement du comité de lecture deux ans auparavant mais proteste contre son inégale répartition interne entre sociétaires puisqu'il ne compte que deux femmes contre huit hommes : « Les femmes ont pourtant les mêmes droits que les hommes à faire valoir dans la maison, les mêmes intérêts à défendre, elles participent autant qu'eux à la gloire commune ; leur goût et leur jugement valent celui des hommes (*Très bien ! très bien !*)³⁰⁶ ». La mixité du comité de lecture peut aussi s'envisager du point de

³⁰² JO du 15 février 1906, p. 741.

³⁰³ « Les auteurs étaient déjà *bien* jugés ; désormais ils seront également jugés *vite* ». Cf. Maximin Roll, « Le Comité de lecture de l'Odéon », *Comœdia* du 9 octobre 1912 (souligné par l'auteur).

³⁰⁴ *Rapport à M. le ministre de l'Intérieur [...]*, *op. cit.*, p. 28.

³⁰⁵ Cf. Maxime de Villemarest, *Plus de rideau. Lettre sur les théâtres [...]*, Paris, Ponthieu, 1821, p. 20-21. Sur les circonstances de ce débat autour des comités de lecture, cf. Sylvain Nicolle, *op. cit.*, p. 321-324.

³⁰⁶ JO du 1^{er} novembre 1912, p. 2837. Il justifie ainsi le motif de son inquiétude : « Il faut se dire que les œuvres meilleures courent le risque d'être refusées, si elles ne comportent que de grands rôles de femmes ». Paul Meunier va donc plus loin qu'Emile Mas qui défendait la possibilité pour les femmes de participer au comité de lecture, sans en faire une obligation (cf. Emile Mas, *op. cit.*, p. 70). C'était la situation définie dans l'article 68 du décret de Moscou : le surintendant choisit neuf personnes parmi les plus anciens sociétaires et nomme trois

vue de la qualité de ses membres, en adjoignant par exemple aux comédiens des hommes de lettres, solution testée de façon éphémère à trois reprises à la Comédie-Française au cours du XIX^e siècle³⁰⁷. Enfin, l'option d'un jury « littéraire » très élargi, comprenant hommes de lettres, critiques dramatiques et hommes politiques, s'impose à deux reprises à l'Odéon, d'abord entre 1848 et 1852³⁰⁸, puis à partir de 1912³⁰⁹.

La permanence des débats sur les comités de lecture des deux théâtres français, dont les règles de fonctionnement sont très mal connues des parlementaires, s'explique par l'impossibilité de trouver un consensus qui satisfasse les susceptibilités littéraires. Edouard Thierry, administrateur du Théâtre-Français de 1859 à 1871 condensait en deux formules cette impasse : « Tout auteur dont les pièces ont été refusées par un directeur de théâtre demande l'établissement d'un comité de lecture. Tout auteur dont les pièces ont été refusées par un comité de lecture demande la suppression ou le remaniement du comité³¹⁰ ». L'art lyrique pouvait-il résoudre la quadrature du cercle ?

1.2 L'art lyrique

L'admission d'une œuvre lyrique est en apparence plus complexe qu'une œuvre dramatique puisqu'elle nécessite à la fois l'acceptation du livret et de la partition. En revanche, les modalités dépendent plus étroitement du mode de gestion économique adopté pour le théâtre subventionné : le comité de lecture est très souvent lié au choix de la régie directe, tandis que celui de la mise en entreprise implique la seule responsabilité du directeur-entrepreneur. Le premier cas de figure reste en vigueur à l'Opéra jusqu'en 1831. Etabli par le règlement du 29 brumaire an VII (19 novembre

suppléants, sans discrimination à l'égard du sexe des sociétaires. Les femmes sociétaires n'avaient plus fait partie du comité de lecture depuis juillet 1853.

³⁰⁷ En 1826, 1851 et 1852. Cf. *Rapport à son Excellence [...], op. cit.*, p. 12-13 (Rapport de la commission de réforme sur le comité de lecture du Théâtre-Français du 17 juin 1869).

³⁰⁸ F²¹ 1104. Dans une liste de 1849 qui comporte trente-six noms (est-elle définitive ou provisoire ?), on relève celui d'un ancien député de la Seine (Boissel) et ceux de quatre députés en exercice (Bixio, Garnon, Pierron et Vavin). Dans une autre liste réduite à vingt-cinq membres en 1852, le président du comité de lecture n'est autre que Henri-Georges Boulay de la Meurthe, ancien vice-président de la République élu le 20 janvier 1849, nommé sénateur dans la première promotion du 26 janvier 1852. Parmi les autres personnalités politiques, citons le comte de Noé, ancien pair de France (un des membres du comité de lecture parmi les plus assidus, ayant assisté à six séances sur sept), Lefèvre-Durouflé (alors ministre des Travaux Publics), et l'incontournable Vavin, qui n'assiste à aucune séance alors qu'il n'est plus député !

³⁰⁹ L'arrêté ministériel du 7 octobre 1912 nomme quinze membres dont trois parlementaires : les deux rapporteurs du budget des Beaux-Arts à la Chambre (Simyan) et au Sénat (Couyba), ainsi que le sénateur Eugène de Lintilhac, déjà présent depuis 1906 et dont la nomination s'explique en raison de ses grandes compétences en matière théâtrale. Cf. *Comoedia* du 9 octobre 1912.

³¹⁰ F²¹ 955. Rapport non daté (probablement février-mars 1866) destiné au sénateur Silvestre de Sacy pour répondre aux pétitions de Boucher et Dubourg.

1798), le comité de lecture de l'Opéra fut plusieurs fois modifié³¹¹. Sans entrer ici dans les détails, on retiendra trois idées majeures. Malgré plusieurs tentatives pour créer un jury musical distinct du jury littéraire, en particulier de 1808 à 1813, c'est le principe du jury mixte qui s'est imposé : présidé par le directeur de l'Opéra, il est composé de trois hommes de lettres, de trois compositeurs, et des trois « premiers artistes » du théâtre, auxquels peuvent s'ajouter d'autres membres de l'Opéra qui apportent une sorte d'expertise technique mais sans pouvoir prendre part à la délibération³¹². Le jury se prononce d'abord sur le livret, et s'il l'accepte, admet le compositeur à jouer sa partition au piano, avant de demander éventuellement à écouter des extraits à quart d'orchestre ou à demi-orchestre, l'administration prenant en charge les frais de copie le cas échéant. La procédure suivie par le comité de lecture traduit ainsi le primat du texte sur la musique dans l'opéra français : un bon livret peut « masquer » une partition médiocre, mais une excellente partition risque d'être recalée à cause d'un mauvais livret. Enfin, l'admission de l'œuvre ne préjuge pas de sa représentation : outre le barrage de la censure qu'il faut passer, le ministre de tutelle doit encore donner son accord pour engager les dépenses de mise en scène qu'il peut juger trop élevées³¹³. Si aucun débat parlementaire de la Restauration n'aborde la question de la réception des œuvres par le comité de lecture, celle d'*Alexandre à Babylone*, est évoquée rétrospectivement sous la monarchie de Juillet. Cet opéra en 3 actes, composé par Lesueur sur un livret de Baour-Lormian, ne put être monté en 1815 avant l'effondrement de l'Empire, et fut laissé dans les cartons de l'Académie royale de Musique sous la Restauration malgré l'avis de la censure qui concluait en 1824 à la possibilité de faire représenter l'œuvre³¹⁴. Or la veuve de Lesueur – le compositeur est décédé en 1837 – intente un procès en 1842 à Léon Pillet afin d'obliger le directeur de l'Opéra à jouer *Alexandre à Babylone* dans les six

³¹¹ Cf. David Chaillou, *Napoléon et l'Opéra [...]*, *op. cit.*, p. 107-155. Ce qui suit en est extrait.

³¹² Les compétences sollicitées peuvent être artistiques (le chef de chant, le maître de ballet, le décorateur), techniques (le chef machiniste, l'inspecteur général) et financières (l'administrateur-comptable). Notons au passage qu'un « examen préalable », institué en 1803 et confirmé en 1805, a lieu sous l'égide du préfet du Palais. Les critères de sélection sont davantage politiques que littéraires, ce qui distingue assez nettement ce tri initial de celui effectué par les examinateurs installés plus tard auprès des deux théâtres français.

³¹³ Sur 181 pièces examinées et 52 reçues entre 1804 et 1814, seules 12 furent représentées ; les chiffres sont quasiment identiques entre 1816 et 1820. Cf. David Chaillou, *op. cit.*, p. 108.

³¹⁴ L'œuvre mettait en scène le mariage d'Alexandre avec la fille de Darius et la réconciliation entre Macédoniens et Perses. Le jeu d'application était transparent : le mariage de Napoléon avec Marie-Louise en 1810 devait garantir une réconciliation durable entre la France et l'Autriche. En 1824, le censeur conclut : « L'allusion d'ailleurs si elle est comprise ne me paraît point propre à exciter aucune passion ». Cf. David Chaillou, *op. cit.*, p. 67-68 et p. 278-279.

mois... au nom des engagements contractés par la liste civile sous la Restauration³¹⁵ ! Cinq jours après l'audience devant le tribunal de la Seine, le député Félix de Beaumont intervient brièvement à la tribune pour appuyer cette réclamation, et conclut en priant le ministre de l'Intérieur « de ne pas laisser périr un œuvre [*sic*] que Lesueur considérait même à son lit de mort comme sa meilleure composition musicale³¹⁶ ». Cette immixtion politique dans un contentieux judiciaire, alors que le jugement est encore en délibéré, n'a finalement aucune portée. Le verdict rendu le 30 mai stipule « que les directeurs qui se sont succédé ne peuvent être contraints à faire jouer des ouvrages qui ne font pas partie du répertoire et pour lesquels le ministre de la maison du Roi n'avait pris aucun engagement », et donne tort à la plaignante³¹⁷.

Le modèle de la régie intéressée qui s'impose pour l'ensemble des théâtres lyriques au cours de la monarchie de Juillet expose les directeurs-entrepreneurs à de sévères critiques sur leurs choix artistiques. Sous le Second Empire, l'Opéra-Comique apparaît en première ligne sous la direction d'Adolphe de Leuven (1862-1870) parce que ce dernier ne respecte pas l'obligation de monter vingt actes chaque année. Contrairement à Pelletan qui y voit un argument pour supprimer les subventions théâtrales, Marie propose l'établissement d'un jury d'examen qui déterminerait le versement de la subvention :

Je demande que le Gouvernement organise une commission ou un jury, qui soit juge des ouvrages nouveaux présentés à son examen, qui décide du mérite de l'œuvre, de son mérite dramatique au point de vue notamment de la représentation. Selon la décision, la subvention serait ou non accordée. Le directeur y trouverait une ressource, et moins effrayé des dépenses à faire, il se montrerait plus facile à accueillir l'auteur et l'œuvre. Point de pouvoir discrétionnaire, et vous satisferez ainsi, messieurs, tout à la fois l'intérêt industriel des directeurs, et l'intérêt de l'art, et l'intérêt des compositeurs³¹⁸.

Cette idée inspire en partie un projet de réforme de l'administration. La note sur les subventions des théâtres impériaux, datée de mai 1870, prévoit le versement partiel de

³¹⁵ Voir le compte-rendu de l'audience dans *La Gazette des Tribunaux* du 18 mai 1842 (audience du 16 mai).

³¹⁶ *MU* du 24 mai 1842, p. 1230. Député de la Somme de 1839 à 1851, Bellator-Félix de Beaumont (nommé Beaumont de la Somme dans les sources parlementaires) siégeait alors dans l'opposition de gauche. Son intervention s'explique-t-elle par des liens avec la veuve de Lesueur ou avec son avocat, Paillard de Villeneuve ? Il n'a pas l'air au courant que Duchâtel avait déjà écrit à la veuve de Lesueur pour lui signifier que le devis de mise en scène d'*Alexandre à Babylone* n'avait jamais été porté au budget de l'Opéra, procédure indispensable pour l'admission régulière et complète aux termes de l'ordonnance de 1821. Cette lettre est évoquée par Paillard de Villeneuve lors de l'audience pour mieux réfuter l'argument procédural.

³¹⁷ Voir *La Gazette des Tribunaux* des 30 et 31 mai 1842.

³¹⁸ *ASCL*, 1868, t. 15, p. 154. Séance du 20 juillet 1868.

la subvention sous forme de primes³¹⁹ et l'instauration d'un comité de lecture auprès de chaque théâtre lyrique « afin de donner satisfaction aux compositeurs qui se retrouvent devant un juge sans appel³²⁰ ». Divisé en deux jurys, littéraire et musical, le comité de lecture interviendrait en deux temps. Si l'œuvre est jugée digne d'être représentée, « trois ou quatre morceaux de cet ouvrage seraient choisis et exécutés, devant un public invité³²¹ ». A l'issue de cet essai, le comité rédigerait un second rapport qui se prononcerait sur la représentation définitive de l'œuvre. Adaptée de la réforme de 1869 sur les comités de lecture des deux théâtres français, la mesure projetée laisse sceptique sur ses effets attendus puisque la note insistait sur le caractère purement consultatif du comité de lecture : « Le directeur resterait maître d'adopter ou de rejeter l'avis du comité ». La chute du Second Empire met un terme au projet, et c'est finalement l'arrangement conclu dès 1868 entre la SACD et le directeur de l'Opéra-Comique, faisant passer le nombre d'actes à monter chaque année de vingt à douze³²², qui se trouve être la réforme principale léguée à la III^e République à propos des compositeurs. Pour se faire connaître, ceux-ci pouvaient-ils vraiment compter sur les concours ?

2 Des concours pour les compositeurs : une réelle garantie de débouché ?

2.1 Le prix de Rome³²³

Fondé par l'arrêté du 3 pluviôse an XI (21 janvier 1803), le grand prix de composition musicale, plus connu sous le nom de « grand prix de Rome », s'inscrit au rang des grandes tentatives pour promouvoir un art officiel au XIX^e siècle. Il récompense chaque année un compositeur français âgé de moins de trente ans à l'issue d'un concours en loge dont la composition d'une cantate à une voix avec orchestre constitue l'épreuve finale. Après le classement des concurrents par les membres de la section musicale de l'Académie des Beaux-Arts, les autres sections (peinture, sculpture, architecture, gravure) participent au vote pour former un jury qui désigne le lauréat, envoyé comme pensionnaire à la Villa Médicis pendant cinq ans afin de parfaire sa

³¹⁹ Cf. chapitre 5, II, §3.1.

³²⁰ F²¹ 955.

³²¹ La mesure est précisée pour l'Opéra mais non pour l'Opéra-Comique, ce qui montre bien la différence de statut entre les deux premières scènes lyriques subventionnées.

³²² *ASCL*, 1868, t. 15, p. 152. Séance du 20 juillet 1868.

³²³ Hervé Lacombe, *Les Voies de l'opéra français*, op. cit., p. 217-220 ; L. A. Wright, article « prix de Rome » dans Joël-Marie Fauquet (dir.), *Dictionnaire [...] op. cit.*, p. 1004-1010 (avec un tableau complet des lauréats de 1803 à 1900) ; numéro de la revue *Romantisme*, 2011/3 ; Julia Lu et Alexandre Dratwicky (dir.), *Le Concours du prix de Rome de musique, 1803-1968*, Lyon, Symétrie, 2012.

formation aux frais de l'Etat³²⁴. Qu'il soit compositeur, peintre, sculpteur, architecte, le lauréat du prix de Rome est censé obtenir plus facilement des débouchés à travers des commandes officielles de l'Etat, ce qui nécessite au préalable une exposition de ses travaux. Or, de ce point de vue, il existe une véritable dissymétrie entre la situation des compositeurs et celles des autres artistes, en défaveur des premiers. En 1844, la commission des théâtres royaux se fait l'écho des doléances de l'Académie des Beaux-Arts en faveur de la création d'un troisième théâtre lyrique, doléances qui s'appuient précisément sur cette comparaison :

Elle a sollicité pour les jeunes compositeurs l'équivalent des faveurs réservés aux peintres, aux sculpteurs, aux graveurs, aux architectes, qui, à leur retour d'Italie, trouvent un *musée*, dont les portes s'ouvrent, tous les ans, et où leurs travaux sont exposés au grand jour, et reçoivent, pour la plupart, de l'administration des commandes qui les encouragent et les aident puissamment. Pour les musiciens au contraire, il n'y a pas de protection, pas de secours possible : leur réputation et leur fortune ne sauraient se faire qu'au théâtre, et nous savons quels obstacles ils y rencontrent dès les premiers pas³²⁵.

Répété à satiété dans la presse musicale, cet argument est encore repris en 1906 à la Chambre par Julien Goujon sur un ton familier : « Il est incontestable qu'il y a aujourd'hui sur le pavé de Paris – je le tenais encore hier de la bouche d'un de nos plus grands éditeurs – un nombre considérable de compositeurs de musique, d'anciens prix de Rome, qui ne trouvent pas à exposer leurs œuvres de musique comme un peintre, par exemple, peut facilement exposer ses tableaux³²⁶ ».

Les cahiers des charges de l'Opéra et de l'Opéra-Comique comportaient pourtant une clause afin d'imposer aux directeurs l'obligation d'ouvrir leur scène aux compositeurs lauréats du prix de Rome³²⁷. La difficulté à faire respecter cette disposition s'est-elle aggravée au cours du XIX^e siècle ? Qu'en disent les parlementaires ? Le rapport de la commission des théâtres royaux de 1844 souligne les efforts aussi méritoires qu'insuffisants de Crosnier comme directeur de l'Opéra-Comique :

³²⁴ Les modalités du concours variaient dans les détails au gré des règlements postérieurs mais restèrent assez stables. La modification la plus importante survient entre 1864 et 1871 : l'Institut est alors dessaisi de l'organisation du prix du Rome au profit du Conservatoire de Paris, le jury passe de six à neuf membres, la limite d'âge des candidats est abaissée à 25 ans et la pension réduite de cinq à quatre ans.

³²⁵ F²¹ 1119. Rapport de la commission des théâtres royaux, 11 décembre 1844. Souligné dans le rapport. Le musée désigne en fait le Salon, conçu comme l'antichambre du musée.

³²⁶ JO du 17 février 1906, p. 825.

³²⁷ A l'Opéra-Comique, deux ouvrages composés par des prix de Rome n'ayant pas encore été joués sur cette scène devaient être représentés en moyenne chaque année, le compte étant fait tous les deux ans (art. 7 du cahier des charges du 12 janvier 1898. F²¹ 4650). A l'Opéra, le petit ouvrage (opéra ou ballet en 1 ou 2 actes) imposé au directeur doit être composé par tous le deux ans par un lauréat du prix de Rome, désigné par le ministre. Sur les critères de ce choix, cf. Frédérique Patureau, *Le Palais-Garnier [...]*, op. cit, p. 212-222.

Dans le cours d'une exploitation de dix années, trente-cinq compositeurs nouveaux, et dans ce nombre, quatorze lauréats de l'Institut, se sont produits, avec plus ou moins de succès, sur le théâtre qu'il dirige ; ceux dont le public a le mieux goûté les ouvrages ont été admis à plusieurs partitions [...]. Tout en avouant que le directeur de l'Opéra-Comique fait pour eux ce qu'il doit faire, les jeunes compositeurs soutiennent que sa position ne lui permet pas de faire assez. Il se prête à leurs essais, disent-ils, mais c'est toujours dans une pièce en un acte, trop souvent faible de conception, toujours jouée et chantée par les artistes subalternes, et dans laquelle on leur défend d'introduire des chœurs. S'ils ne réussissent pas, et il est difficile au talent de se révéler tout d'abord dans de telles conditions, avec de pareilles entraves, ils sont jugés définitivement, sans appel. En cas de succès, la carrière est si étroite que l'espérance de s'y établir à côté des maîtres, de s'y assurer une existence, est presque interdite au jeune musicien le plus heureux.

La relative bienveillance à l'égard du rôle de tremplin de l'Opéra-Comique cède la place à la critique ouverte dès 1850³²⁸, mais surtout au cours de la décennie suivante. La Société des compositeurs de musique, fondée en 1862, adresse une pétition au Sénat, probablement au début de l'année 1866, dirigée à la fois contre la direction d'Adolphe de Leuven et le ministère des Beaux-Arts. Bien que non conservée dans les archives, deux lettres adressées à Camille Doucet par Ernest Guiraud et Emile Paladilhe pour désavouer l'initiative des pétitionnaires attestent son existence³²⁹. Faut-il interpréter la protestation des deux compositeurs comme un indice qui révélerait une véritable dissension au sein des « jeunes compositeurs » ou en déduire plus prosaïquement une volonté opportuniste de rechercher la protection de l'administration des Beaux-Arts³³⁰ ? Quelle que soit la bonne hypothèse, il est fort probable que les députés de l'opposition républicaine aient pris connaissance de cette pétition puisque sa motivation principale est relayée par Pelletan et Marie au Corps législatif³³¹, le premier allant jusqu'à voir dans l'opérette « le refuge » des prix de Rome recalés à l'Opéra-Comique³³² ! Sous la III^e

³²⁸ Voir l'intervention de Versigny qui demande une subvention conditionnelle (Cf. chapitre 5, II, §3.1).

³²⁹ F²¹ 955. Nous n'avons retrouvé aucune trace de la pétition à la questure du Sénat. Il est donc impossible de savoir si elle fait référence au décret du 4 mai 1864 qui modifie le règlement sur l'organisation du prix de Rome (cf. note 322). Ernest Guiraud (1837-1892) fut lauréat du prix de Rome en 1859 et Emile Paladilhe (1844-1926) en 1860, à seulement seize ans.

³³⁰ La seconde hypothèse paraît plus probable puisque les deux compositeurs font assaut de courtoisie en profitant de la circonstance pour féliciter le chef du bureau des théâtres de son élection à l'Académie française le 22 février 1866. Doucet écrit d'ailleurs de façon significative sur la chemise qui conserve les deux lettres : « protestations à garder avec soin ». Guiraud sera élu à l'Institut en 1891 et Paladilhe l'année suivante.

³³¹ Séances des 19 juillet 1867 (Pelletan) et 20 juillet 1868 (Pelletan et Marie).

³³² ASCL, t. 10, p. 213. Séance du 19 juillet 1867. Au terme d'une comptabilité fantaisiste sur le non-respect du cahier des charges (il dénombre par exemple 4 actes montés en 1866 au lieu de 14 en réalité), Eugène Pelletan conclut : « Après une longue attente à la porte du théâtre, [ils] vont, de désespoir, chercher refuge dans l'art inférieur des opérettes, dans cet art qui envahit de plus en plus la scène française, et qui a conquis une telle popularité que lorsqu'on vient de l'étranger, le premier théâtre qu'on éprouve le besoin d'honorer de sa présence, c'est le théâtre des Variétés pour y entendre *la grande duchesse de Gerolstein* [sic] (*Exclamations et*

République, les critiques tendent à se concentrer sur l'Opéra et insistent sur la longue attente des lauréats du prix de Rome avant de pouvoir être représentés. Dès 1880, le rapporteur Lockroy souligne qu'« ils sont parfois obligés d'attendre dix ans avant de trouver l'occasion de se produire³³³ ». Seize ans plus tard, Leydet décrit le compositeur lauréat du prix de Rome comme « un homme qui a les cheveux blancs » – « Quand il en a encore ! », interrompt avec humour un député au centre de l'hémicycle –, et qui « est âgé de cinquante à soixante ans ». Il en conclut de façon péremptoire : « Voilà la vérité. Je mets au défi de prouver qu'un ouvrage d'un prix de Rome a été joué sans retard d'une vingtaine d'année³³⁴ ». Le député radical des Bouches-du-Rhône exagère nettement moins qu'à l'accoutumée. En effet, l'étude prosopographique des dix compositeurs lauréats du prix de Rome désignés entre 1875 et 1914 par le ministre des Beaux-Arts pour faire représenter un opéra sur la scène du Palais-Garnier montre que leur âge moyen est de 47 ans au moment de cette représentation, qui survient elle-même en moyenne vingt ans après l'obtention du prix de Rome³³⁵. Quant au nombre de représentations, « unique le plus souvent pour le compositeur, ou quelquefois suivie de deux ou trois autres représentations », Leydet n'est pas si loin du compte puisque les ouvrages des prix de Rome ne dépassent pas douze représentations, ce qui leur vaut le sobriquet d'« opéras morts-nés³³⁶ ». Cet échec récurrent, qui révèle l'inadaptation structurelle du Palais Garnier à être un théâtre d'essai, fût-ce pour des compositeurs « formatés » par l'enseignement académique du Conservatoire, incite les jeunes compositeurs à participer à d'autres concours pour se révéler.

2.2 Les autres concours musicaux

rumeurs – Très bien ! très bien ! autour de l'orateur) ». Comme à son habitude, l'intervention de Pelletan sur une question artistique est un prétexte pour politiser son propos : en pleine Exposition universelle, Offenbach est considéré comme l'incarnation de la décadence morale de l'Empire. Cet exemple illustre les racines du thème « Offenbach, bouffon de l'Empereur », contresens total dont a fait justice Jean-Claude Yon dans sa biographie consacrée au compositeur.

³³³ JO du 21 juillet 1880, p. 8428. Annexe n°2752, rapport du 17 juin 1880.

³³⁴ JO du 29 novembre 1896, p. 1828. Contredit par Roujon qui lui oppose le nom de Paul Vidal (né en 1863, il est prix de Rome en 1883, nommé en 1892 chef de chant à l'Opéra où il fera représenter en 1898 *La Burgonde* à l'âge de trente-cinq ans), Leydet rétorque par l'exemple de Maréchal (prix de Rome en 1870, il fit représenter *Déidamie* en 1893 à l'âge de 51 ans). Le député nuance toutefois son propos initial en abaissant de dix ans l'âge moyen du prix de Rome joué à l'Opéra : « Je le répète, généralement, on ne joue un prix de Rome que quand il a quarante ou cinquante ans, quelquefois même quand il a abandonné la carrière musicale ».

³³⁵ Cf. Frédérique Patureau, *op. cit.*, p. 216.

³³⁶ *Ibidem*, p. 277-278. Les recettes moyennes sont très faibles, oscillant entre 12 000 et 14 000 francs.

Les critiques de la décennie 1860 oblige l'administration à imaginer d'autres débouchés possibles pour les jeunes compositeurs. Un rapport de la direction générale des théâtres fait le point en 1867 sur ce qui a été fait et sur ce qui reste à faire : « Déjà, monsieur le ministre, des dispositions utiles ont été prises en faveur des lauréats de l'École de Rome³³⁷ ; presque tous ont pu enfin aborder la scène, et des facilités plus grandes leur sont assurées pour l'avenir. Mais quand partout en France le sentiment musical fait chaque jour de nouveaux progrès, ce n'est pas à quelques élus seulement, c'est à tous les compositeurs français, sans distinction et sans privilège, qu'il est juste de venir en aide³³⁸ ». La solution proposée repose sur l'organisation d'un concours ouvert à Paris simultanément entre les trois théâtres lyriques subventionnés. Le tableau qui suit en résume les dispositions principales et les résultats³³⁹ :

	Poème	Partition	Vainqueur
Opéra	Concours ouvert du 1 ^{er} août 1867 au 15 décembre 1867	Concours ouvert du 1 ^{er} février 1868 au 30 juillet 1868 à tous les compositeurs français sans exception	<i>La Coupe du roi de Thulé</i> L : Louis Gallet et Edouard Blau C : Eugène Diaz Création : 10/01/1873
	Jury de 9 membres nommés par les concurrents	Jury de 9 membres nommés par les concurrents	[<i>Le Ménestrel</i> , 28/11/1869]
Opéra-Comique	Poème en 3 actes mis à la disposition des concurrents par le directeur	Concours ouvert du 30 août 1867 au 30 avril 1868 à l'exclusion des compositeurs qui auraient plus de 2 actes représentés à l'Opéra ou l'Opéra-Comique	<i>Le Florentin</i> L : Henri de Saint-Georges C : Charles Lepneveu Création : 25/02/1874
		Jury de 9 membres nommés par les concurrents	[<i>Le Ménestrel</i> , 07/11/1869]
Théâtre-Lyrique	Poème laissé au libre choix du compositeur, « quels que soient son genre, sa forme et son étendue »	Concours ouvert du 1 ^{er} août 1867 au 15 août 1868 à l'exclusion des compositeurs qui auraient plus de 2 actes représentés à l'Opéra ou l'Opéra-Comique	<i>Le Magnifique</i> (o-c en 1 acte) L : Jules Barbier C : Jules Philippot Création : 24/05/1876
	Jury mixte de 17 membres nommés par les concurrents		[<i>Le Ménestrel</i> , 04/07/1869]

Ce qui frappe est évidemment le décalage chronologique entre l'ambition affichée et le résultat puisque le rapport précisait que « les ouvrages couronnés seraient exécutés à Paris, sur chacun des trois théâtres, *dans le cours d'une année au plus à dater de la décision des jurys*³⁴⁰ ». La représentation de ces œuvres apparaît donc quelque peu

³³⁷ Il s'agit d'une allusion à la réforme de 1864 sur le concours du prix de Rome (cf. note 322) ; ses effets sont nettement surestimés dans la phrase suivante.

³³⁸ *Direction générale des Théâtres. Rapport à Son Excellence le Maréchal de France, ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts*, Paris, Typographie E. Panckoucke et C^{ie}, p. 2-3.

³³⁹ *Ibidem*. Le rapport, suivi du programme, est daté du 1^{er} août 1867. Les délais prévus initialement ont été plusieurs fois prorogés à la demande des compositeurs. La référence au *Ménestrel* indique la publication du rapport officiel de chaque jury. Nous remercions Jean-Claude Yon de nous avoir indiqué ces trois dates.

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 5. Souligné par nous. Le rapport précisait également que « les autres pourraient être représentés sur les théâtres des départements ». Faute d'enquête suffisamment approfondie, nous n'avons pas pu vérifier le caractère effectif de cette disposition.

décontextualisée eu égard à l'impulsion qui présida à leur création, et ne semble pas avoir été décisive dans la carrière des compositeurs primés³⁴¹.

Un autre concours de musique dramatique imaginé à la fin du Second Empire mais à partir d'une initiative privée, le concours Cressent, eut en revanche une postérité sous la III^e République, que permettent d'aborder quelques sources parlementaires. Son nom est dû à Anatole Cressent, dont le testament du 25 avril 1869 fondait deux prix visant à récompenser le meilleur livret et la meilleure partition d'un opéra-comique en 1 ou 2 actes, et affectait une somme de 10 000 francs qui serait versée au directeur de théâtre sur lequel l'ouvrage couronné serait joué³⁴². Les résultats ne furent guère brillants et un critique peut persifler en 1886, quinze ans après la fondation du prix : « A juger, en effet, par les choix successifs des œuvres couronnées, on dirait de ce jury, composé d'auteurs dramatiques et de musiciens, que les musiciens ont seuls examiné les poèmes, et les auteurs dramatiques ont apprécié les partitions³⁴³ ». Beaucoup de prix n'étant pas remis faute de lauréats dignes d'être récompensés, les arrérages de la fondation s'accumulent, ce qui incite l'administration, en accord avec les héritiers, à proposer une réforme dont l'élaboration est confiée à Henri Marcel³⁴⁴. Le concours Cressent est modifié le 15 décembre 1904 afin d'encourager les compositeurs « à porter leurs efforts du côté de la symphonie, qui est la plus haute expression de l'art musical³⁴⁵ ». Son orientation délaisse ainsi le théâtre proprement dit et rejoint celle

³⁴¹ Eugène Diaz (de son vrai nom Eugène-Emile Diaz De La Pena), lauréat d'un second prix d'harmonie au Conservatoire en 1858, avait déjà pu créer en 1865 *Le Roi Candaule* au Théâtre-Lyrique. Après *La Coupe du roi de Thulé*, il ne revint au théâtre qu'avec *Benvenuto*, créé à l'Opéra-Comique en 1890 (un des airs de l'ouvrage, « De l'art, splendeur immortelle », eut une vogue durable) ; Charles Lenepveu, élève d'Ambroise Thomas, et lauréat du prix de Rome en 1865, enseigna au Conservatoire mais n'accéda plus jamais à une scène lyrique subventionnée ; Jules Philippet, dont nous ne savons pas s'il fut élève au Conservatoire, semble avoir abandonné la composition d'œuvres destinées au théâtre.

³⁴² Un capital était affecté à l'exécution de la clause du testament, et les prix devaient être financés sur les intérêts de ce capital. Cf. M. De Thémis, « Les concours lyriques », *Revue d'art dramatique*, t. 2, avril-juin 1886, p. 25. On trouve les deux orthographes : Cressent et Crescent.

³⁴³ *Ibidem*, p. 26. L'auteur ne fait allusion à aucune œuvre précise et il n'existe pas à notre connaissance d'étude détaillée de ce concours. Nous avons retrouvé deux exemples d'œuvres primées et montées à l'Opéra-Comique qui confirment ce jugement sévère : *Les Pantins*, opéra-comique en 2 actes et 3 tableaux de Georges Hüe (prix de Rome en 1879), livret d'Edouard Montagne, fut créé le 28 décembre 1881 et obtint au total... une seule représentation ! *Juge et Partie*, opéra-comique d'Edmond Missa, livret de Jules Adenis fut créé le 17 novembre 1886 et atteint dix représentations, ne suscitant qu'un accueil assez froid.

³⁴⁴ Henri Marcel fut directeur des Beaux-Arts entre octobre 1903 et janvier 1905. Sur ce haut-fonctionnaire, cf. Agathe Dufour, *Henri Marcel (1854-1926)*, Thèse de l'Ecole des Chartes, 2007.

³⁴⁵ *JODOC SE*, Annexe n°88 (23 mars 1905), p. 325. Il peut s'agir d'une symphonie, d'une suite d'orchestre, ou d'un poème symphonique avec soli et chœurs. Il est prévu de décerner un prix unique de 20 000 francs ou deux prix de 10 000 francs au(x) lauréat(s), tandis que le chef d'orchestre touchera 4 000 francs ou 10 000 francs en fonction de l'œuvre couronnée. Le rapport de Déandréis complète celui de Maret qui avait déjà dévoilé les grandes lignes de la réforme projetée dans son rapport sur le budget des Beaux-Arts de 1905.

d'autres concours comme le concours de composition musicale de la Ville de Paris, fondé en 1876, ou le concours Rossini³⁴⁶. A l'inverse de l'Italie, les concours musicaux en France n'offrent donc que peu de débouchés pour les compositeurs qui se destinent au théâtre³⁴⁷. Pour ceux d'entre eux qui ambitionnaient accéder un jour à l'Opéra ou l'Opéra-Comique, il leur fallait compter, en plus des nombreuses recommandations dont ils devaient se prévaloir, sur une réforme des critères qui définissaient une « œuvre nouvelle » dans les cahiers des charges.

3 Compter autrement : redéfinir les critères d'une œuvre lyrique nouvelle

3.1 Les créations inédites : assouplir les règles

Compte-tenu des conséquences financières des « opéras morts-nés », montés à grand frais et en pure perte par la direction de l'Opéra, celle-ci transmet en 1905 au rapporteur Henry Maret une proposition essentielle pour assouplir les règles de création des œuvres nouvelles que définit le cahier des charges. Tout en acceptant de conserver les mêmes obligations quantitatives sur le nombre d'ouvrages inédits de compositeurs français à créer (un grand ouvrage et un petit ouvrage représentant au total au moins six actes par an), la direction demande plus de latitude sur la répartition des créations au cours de l'exploitation de son privilège. Le compte ne serait fait qu'à la fin du mandat et non pas à mi-parcours, ce qui permettrait de former un crédit de réserve : « On pourrait fixer à 120 ou 130 ou même à 140 000 francs le montant des frais de mise en scène d'ouvrages nouveaux par année ; ces sommes seraient passées à un compte spécial de telle sorte que si le directeur ne dépensait pas les sommes fixées, elles seraient en réserve pour être employées selon leur destination, soit par son successeur, soit par les ordres du ministre³⁴⁸ ». Reprenant également cette proposition, le sénateur Albert Gérard fait le parallèle avec le prix de Rome : « On décerne les prix réservés qui n'ont pu, l'année précédente, être attribué faute d'un vainqueur³⁴⁹ ». En face de la logique arithmétique qui définissait le rythme des créations lyriques dans les cahiers des charges, sans souci des conséquences financières, émergeait donc l'idée d'une adaptation plus souple et pragmatique à la réalité de l'offre lyrique sur la scène de

³⁴⁶ Levraud les mentionne rapidement au cours de son interpellation (*JO* du 15 février 1906, p. 746).

³⁴⁷ Rappelons qu'en Italie, l'éditeur milanais Sonzogno avant lancé en 1883 un concours pour récompenser les jeunes compositeurs italiens auteur d'un opéra en 1 acte. Si Puccini échoue cette année là avec *Le Villi*, c'est par ce biais que fut révélé plus tard Mascagni : il remporta le concours en 1890 avec *Cavalliera Rusticana*.

³⁴⁸ *JOdoc* CD, Annexe n°2669 (13 juillet 1905), p. 1190.

³⁴⁹ *JOdoc* SE, Annexe n°165 (29 mars 1906), p. 573.

l'Opéra. A cet égard, ce que Gérard nomme les « hésitations abstentionnistes du public » vis-à-vis de « notre jeune école » rendent d'autant plus problématique l'exigence de « dignité et d'éclat » rappelée en tête de tous les cahiers des charges successifs de l'Opéra, et suggèrent d'explorer d'autres voies : « Tant qu'un jeune auteur coûtera, au minimum, à l'Académie Nationale de Musique, 125 000 francs de costumes et de décors avant d'ouvrir sur son nom une location rémunératrice, la plupart de nos compositeurs manqueront de débouchés et se morfondront dans le silence³⁵⁰ ».

Outre le crédit de réserve, certains parlementaires imaginent précisément assouplir cette contrainte en agissant directement sur le coût très élevé des décors et des costumes qu'implique toute création lyrique à l'Opéra. Julien Goujon est le premier à entrer dans cette voie en suggérant dès 1899 de s'inspirer de l'exemple italien : « En Italie, lorsqu'on monte un opéra comme *Othello*, on dépense 30 ou 40 000 francs. Les décors sont provisoires, presque tous en papier et brossés à la hâte ; ce n'est que lorsque la pièce réussit, lorsqu'elle est susceptible de rester au répertoire que l'on fait les frais définitifs³⁵¹ ». Repris l'année suivante et encore en 1906, l'exemple tiré du *Théâtre à côté* apparaît sujet à caution. Paru en 1894, l'ouvrage d'Adolphe Aderer contient une lettre adressée en français à l'auteur par le célèbre éditeur milanais Giulio Ricordi, dont les informations sont complètement « arrangées » par le député-librettiste de la Seine-Inférieure³⁵². Alors qu'il multiplie par deux les frais de mise en scène d'*Othello*, dont le devis est estimé par Ricordi à seulement 20 000 francs, Goujon se garde bien de préciser que l'organisation des théâtres lyriques repose en Italie sur le système des saisons qui durent de un à quatre mois et demi maximum, ce qui implique l'absence de répertoire fixe et le renouvellement très fréquent de l'affiche d'une saison à l'autre. Les décors provisoires ne sont possibles que dans ce cadre et le mensonge par omission fausse évidemment toute la perspective de la démonstration, reconstruite à travers le prisme de l'Opéra de Paris³⁵³. A l'idée du décor provisoire suggérée dès 1899 par Goujon à la

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 574. Rappelons que « le goût et la valeur artistique des décorations, des costumes et de la mise en scène » font partie des critères imposés à tous les directeurs de l'Opéra dès l'article 1^{er} de leur cahier des charges afin de garantir la supériorité de l'Opéra sur les autres théâtres et justifier son titre d'Académie.

³⁵¹ *JO* du 3 mars 1899, p. 608. *Othello*, opéra en 4 actes de Verdi, fut créé à la Scala de Milan le 5 février 1887.

³⁵² La lettre de Ricordi est une réponse à une demande de renseignements d'Aderer qui voulait promouvoir un théâtre lyrique populaire et analysait ses conditions de réalisation financière à partir du coût des œuvres lyriques. Elle est reproduite dans Adolphe Aderer, *Le Théâtre à côté*, op. cit., p. 144-148. Goujon ne dévoile explicitement sa source que le 15 février 1906 (*JO* du 16 février 1906, p. 826).

³⁵³ Goujon ne veut en retenir que la facilité à monter des opéras nouveaux pour offrir un débouché aux compositeurs, en particulier aux lauréats du prix de Rome, « oubliant » là encore un fort bémol de Ricordi qui avait averti : « Chez nous, cette facilité est une excellente soupape pour nos nombreux compositeurs, qui

Chambre répond celle du « recyclage » des décors anciens avancée par Rivet en 1910 au Sénat. Le rapporteur du budget des Beaux-Arts demande à l'administration d'être « très large » sur la clause du cahier des charges qui impose de commander des décors neufs pour monter une pièce nouvelle : « Si les directeurs pouvaient, avec l'autorisation de l'administration, utiliser parfois d'anciens décors pour les pièces nouvelles, ils diminueraient de beaucoup les frais qu'ils supportent et pourraient donner par conséquent beaucoup plus de nouveautés, et ouvrir à nos compositeurs et à nos artistes toutes grandes les portes de nos théâtres³⁵⁴ ». Dujardin-Beaumetz répond à côté en rappelant qu'il a déjà demandé à Claretie de prêter les décors d'*Hernani* pour l'opéra éponyme en 5 actes de Hirschmann créé à la Gaîté-Lyrique l'année précédente³⁵⁵, puis extrapole la proposition : « Il suffit en effet, pour monter une œuvre musicale intéressante, d'entendre la musique. Si cette musique a du succès, plus tard, on lui donnera des décors qui ajouteront à son éclat ». N'est-ce pas assimiler un peu vite l'audition d'une œuvre en version concert au spectacle d'une œuvre lyrique ? Si le secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts semble ici s'inscrire à rebours des prescriptions des cahiers des charges de l'Opéra et de l'Opéra-Comique en matière de décors, les exigences concernant les costumes restent intangibles. Le comte de Lanjuinais propose bien à la Chambre en 1899 de diminuer leur coût mais il suscite les foudres de ses collègues : « On devrait toujours monter les pièces nouvelles avec de vieux costumes, jusqu'à ce qu'on soit sûr du succès (*Exclamations*)³⁵⁶ ». Plus pondéré, Georges Leygues lui rappelle le postulat qui sous-tend cette impossibilité : « L'état de choses actuel ne peut pas être modifié. Il faut à Paris, à la capitale de la France, qui est en même temps la capitale de l'art dans le monde, des scènes comme celles que nous subventionnons ». Mais avant la consécration rêvée à Paris, de nombreux compositeurs sont souvent contraints de rechercher une première reconnaissance de leur œuvre par un détour à l'étranger.

3.2 Les créations françaises à l'étranger : une « naturalisation lyrique » possible ?

poussent comme des champignons et qui, presque toujours, sont les boulets des éditeurs ». Cf. Adolphe Aderer, *op. cit.*, p. 148. Rappelons que Giulio Ricordi dirigea la maison d'édition familiale (fondée à Milan en 1808) de 1888 à 1912. Il fut notamment l'éditeur des œuvres de Verdi, Puccini, Catalani, Giordano...

³⁵⁴ JO du 3 avril 1910.

³⁵⁵ Voir notre annexe n°30. La remarque de Rivet ne concernait pourtant que les cahiers des charges des théâtres subventionnés. L'exemple est néanmoins habile puisque le librettiste s'appelle... Gustave Rivet !

³⁵⁶ JO du 3 mars 1899, p. 610. Rappelons que le député monarchiste du Morbihan est hostile aux subventions théâtrales (cf. chapitre 2, I §3).

Dès 1836, la SACD concluait sa pétition demandant l'ouverture d'un second Théâtre-Français qui soit aussi un second Opéra-Comique en lançant un avertissement solennel aux députés : « Nos jeunes compositeurs vont chercher à l'étranger la protection qu'ils ne trouvent plus dans leur pays³⁵⁷ ». Jusqu'à la III^e République, un tel choix implique renoncer à tout espoir de voir leur œuvre monter à l'Opéra : la dérogation ministérielle pour la comptabiliser comme ouvrage nouveau n'est possible qu'à partir de 1871 pour un ballet³⁵⁸, et 1891 pour un opéra³⁵⁹. La mesure, reconduite dans tous les cahiers des charges suivants, permet de desserrer la contrainte qui pèse sur le directeur puisque ce dernier peut monter une œuvre considérée comme « nouvelle » sans pour autant être inédite. La scène étrangère apparaît ainsi comme une sorte de répétition générale à la consécration parisienne et limite partiellement la prise de risque du directeur. Eviter un pari artistique reposant sur une œuvre inédite au profit d'une « valeur sûre » remontée avec éclat devient ainsi un choix de plus en plus tentant pour le directeur de l'Opéra, et plus encore pour celui de l'Opéra-Comique³⁶⁰. Il concerne au total onze compositeurs et vingt et une œuvres que le tableau suivant résume³⁶¹ :

Compositeurs	Œuvre	Création à l'étranger	Création à Paris
Emmanuel Chabrier (1841-1894)	<i>Gwendoline</i> (opéra en 3 actes)	Bruxelles : 10/04/1886	O : 27/12/1893
Louis Clapisson (1808-1866)	<i>Le Sylphe</i> (opéra-comique en 2 actes)	Baden-Baden : 07/08/1856	OC : 27/11/1856
Louis Deffès (1819-1900)	<i>Le Café du Roi</i> (opéra-comique en 1 acte)	Ems : 17/08/1861	OC : 02/09/1868
Gabriel Dupont (1878-1914)	<i>La Cabrera</i> (drame lyrique en 2 parties)	Milan : 14/05/1904	OC : 05/05/1905
André Fijan (?-1958)	<i>Les Fugitifs</i> (épisode lyrique en 2 actes)	Gand : 12/1899	OC : 29/02/1912
Benjamin Godard (1849-1895)	<i>La Vivandière</i> (opéra-comique en 3 actes)	Bruxelles : 21/03/1893	OC : 01/04/1895

³⁵⁷ C 2148 et F²¹ 1119. Voir notre annexe n°6.

³⁵⁸ F²¹ 4655. « Tout ballet, quoique déjà joué sur un autre théâtre, en France ou à l'étranger, pourra être considéré comme un ouvrage nouveau, si la partition et les pas du ballet sont nouveaux » (Art. 9 du cahier des charges du 27 octobre 1871).

³⁵⁹ F²¹ 4655. « Dans le cas où, par suite de force majeure ou de nécessité constatée, le Directeur désirerait remettre à la scène un ouvrage déjà représenté en France ou à l'étranger, et le faire entrer en ligne de compte à titre d'ouvrage nouveau, il devra demander l'autorisation au Ministre. Cette autorisation ne pourra être accordée que si cet ouvrage exige des frais de mise en scène comparables à ceux d'un ouvrage nouveau (Art. 11 du cahier des charges du 18 avril 1891). Seul *Sigurd*, repris dès 1885, fait exception (cf. *infra*).

³⁶⁰ Faute de cahiers des charges conservés entre 1843 et 1898, nous ne savons pas quand une clause identique à celle de l'Opéra a été introduite. L'exemple du *Sylphe* de Clapisson, repris l'année même de sa création en 1856 (cf. tableau), laisserait penser qu'elle existait dès la direction de Perrin (1848-1857).

³⁶¹ Le tableau a été construit à partir de la liste des créations à l'Opéra répertoriée par Frédérique Patureau pour le Palais Garnier entre 1875 et 1914 (O) et par Nicole Wild et David Charlton pour l'Opéra-Comique (OC). Le tableau est donc censé être exhaustif sur le sujet. On trouvera en annexe n°64 le même tableau mais classé par pays et par théâtre, qui mentionne en plus les reprises sur les deux théâtres subventionnés postérieures à 1914 ou les reprises avant 1914 sur d'autres scènes parisiennes, en particulier la Gaîté-Lyrique.

Charles Gounod (1818-1893)	<i>La Colombe</i> (opéra-comique en 2 actes)	Baden-Baden : 03/08/1860	OC : 07/06/1866
Vincent d' Indy (1851-1931)	<i>Fervaal</i> (action musicale en 3 actes)	Bruxelles : 12/03/1897	OC : 10/05/1898 O : 31/12/1912
	<i>L'Étranger</i> (action musicale en 2 actes)	Bruxelles : 07/01/1903	O : 01/12/1903
Jules Massenet (1842-1912)	<i>Werther</i> (drame lyrique en 4 actes)	Vienne : 16/02/1892	OC : 16/01/1893
	<i>La Navarraise</i> (épisode lyrique en 2 parties)	Londres : 10/06/1894	OC : 03/10/1895
	<i>Le Jongleur de Notre-Dame</i> (miracle en 3 actes)	Monte-Carlo : 10/05/1894	OC : 18/02/1902
	<i>Chérubin</i> (opéra-comique en 3 actes)	Monte-Carlo : 14/02/1905	OC : 23/05/1905
	<i>Thérèse</i> (drame musical en 2 actes)	Monte-Carlo : 07/02/1904	OC : 19/05/1911
	<i>Roma</i> (opéra-tragique en 5 actes)	Monte-Carlo : 17/02/1912	O : 24/04/1912
Ernest Rey dit Reyer (1823-1909)	<i>Sigurd</i> (opéra en 4 actes)	Bruxelles : 07/01/1884	O : 12/06/1885
	<i>Salammô</i> (opéra en 5 actes)	Bruxelles : 10/02/1890	O : 16/05/1892
Camille Saint-Saëns (1835-1921)	<i>Samson et Dalila</i> (opéra en 3 actes)	Weimar : 02/12/1877	O : 23/11/1892
	<i>Hélène</i> (drame lyrique en 1 acte)	Monte-Carlo : 18/02/1904	O : 18/01/1905
	<i>L'Ancêtre</i> (drame lyrique en 3 actes)	Monte-Carlo : 24/02/1906	O : 23/01/1911
	<i>Déjanire</i> (tragédie-lyrique en 4 actes)	Monte-Carlo : 14/03/1911	O : 21/11/1911

Certaines de ces « œuvres naturalisées » sont évoquées dans deux rapports sur le budget des Beaux-Arts³⁶² et cinq débats parlementaires³⁶³. Dès 1895, Georges Berger souligne le contraste entre le nombre de « musiciens de talent » qui sont français et le choix de l'étranger comme terre d'accueil artistique pour monter leurs œuvres lyriques : « Il est, en effet, singulièrement triste et profondément décourageant pour des hommes de mérite, que les encouragements de l'Etat et leur vocation ont engagés dans la carrière musicale, de se voir rebutés par nos théâtres nationaux et obligés, pour sortir de l'ombre où on les enveloppe, de s'imposer à l'attention de leurs compatriotes en faisant consacrer leurs opéras par les scènes plus accueillantes de Londres, d'Anvers, de Vienne ou de Bruxelles³⁶⁴ ». Si le rapporteur illustre ensuite son propos en faisant allusion à *La Vivandière* de Benjamin Godard, ce sont les exemples de *Werther* (Massenet), *Sigurd* et *Salammô* (Reyer) qui sont le plus cités par la suite, en particulier par Goujon, Rivet et Dujardin-Beaumetz. Le choix de ces trois exemples est pourtant très ambigu. La

³⁶² Celui de Georges Berger à la Chambre (Budget 1896), et celui de Rivet au Sénat (Budget 1908).

³⁶³ Quatre ont lieu à la Chambre (15 février 1895, 19 janvier 1900, 14 février 1906, 29 mars 1911) et un seul au Sénat (2 avril 1910).

³⁶⁴ JOdoc CD, Annexe n°1538 (13 juillet 1895), p. 1121.

moyenne des recettes réalisées à l'Opéra révèle par exemple que si la création de *Salammbô* fut plébiscitée par le public, celle de *Sigurd* le laissa très froid, l'opéra n'étant maintenu au répertoire qu'au prix de lourdes pertes³⁶⁵. Quant à l'exemple de *Werther*, encore cité par Rivet en 1908 et 1910, il tend à faire oublier que le choix postérieur de Massenet de donner la primeur de quatre œuvres à Monte-Carlo entre 1894 et 1912, toutes reprises à l'Opéra-Comique ou à l'Opéra, ne repose pas sur une contrainte mais un choix délibéré, qui s'explique par l'attrait de primes substantielles versées aux compositeurs renommés grâce à un « budget formidable » alimenté par le casino³⁶⁶. En revanche, l'exemple de Gabriel Dupont n'est jamais cité alors qu'il avait remporté à vingt-six ans le concours Sonzogno en 1894 avec *La Cabrera*, et pouvait faire figure de symbole des jeunes compositeurs ne trouvant pas de débouchés en France³⁶⁷. Quoiqu'il en soit, Dujardin-Beaumetz rappelle en 1911 que si la « naturalisation lyrique » d'une œuvre représentée à l'étranger est une solution légitime, elle ne doit pas devenir la règle : « Nous avons intérêt, grand intérêt à ce que ce soit en France, à Paris *ou en province*, que les pièces nouvelles soient représentées. Si je faisais le même régime unitaire pour la France et l'étranger, les pièces nouvelles iraient d'abord à l'étranger et je ferais de la décentralisation en-dehors de nos frontières, tandis que je voudrais centraliser sur le terrain national l'effort artistique et musical (*Très bien ! très bien !*)³⁶⁸ ». Le thème de la décentralisation musicale en province revenait ainsi au premier plan.

3.3 Les créations en province : l'encouragement à la décentralisation musicale

Dès le Second Empire, Malliot, professeur au Conservatoire de Rouen, avait adressé deux pétitions au Sénat pour créer des théâtres impériaux subventionnés en province, dont le financement serait réparti à part égale entre l'Etat et les municipalités,

³⁶⁵ Voir notre annexe n°44. On pourrait en dire autant de *Gwendoline* (Chabrier), qui n'eut que quatorze représentations au total. Le ministre Leygues se contente de citer l'œuvre pour prouver qu'elle a été jouée du vivant du compositeur – Goujon venait de soutenir le contraire – et ironise : « Au surplus, il n'appartient pas à l'administration des Beaux-Arts de prolonger l'existence des auteurs (*On rit*) ». *JO* du 20 janvier 1900, p. 116.

³⁶⁶ F²¹ 4637. Adrien Bernheim y revient à plusieurs reprises dans certains de ses rapports. Dans celui du 27 janvier 1906 rédigé au lendemain de la première de *William Ratcliff* (Leroux) au grand Opéra de Nice, le commissaire du gouvernement mentionne la concurrence « redoutable » du théâtre de Monte-Carlo, « où l'argent n'ayant point de prix, les cachets des artistes dépassent tout ce qu'on peut imaginer et où les primes offertes à nos plus illustres compositeurs (rapport du 24 mai 1905) dépassent tout ce qu'on avait vu jusqu'à ce jour ». Si le rapport du 24 mai 1905 n'est pas conservé, celui du 23 février sur la première de *Don Quichotte* (Massenet) à Monte-Carlo mentionne que le directeur reçoit sur les bénéfices du jeu la somme de 25 000 francs pour chaque représentation qu'il organise afin de payer l'ensemble des artistes et du petit personnel.

³⁶⁷ Sur la carrière de Gabriel Dupont, voir Albert Carré, *Souvenirs de théâtre*, op. cit., p. 305-306. L'auteur vit en lui « un second Charpentier » et qualifie ses débuts de « véritable conte de fées ».

³⁶⁸ *JO* du 30 mars 1911, p. 1564. Souligné par nous.

à condition que celles-ci entretiennent déjà un Conservatoire de musique vocale et instrumentale, ou s'engagent à le fonder. Le projet avait alors paru prématuré, Doucet assimilant les idées de décentralisation à « de véritables utopies³⁶⁹ ». Pourtant, la volonté de promouvoir la province comme débouché direct pour les compositeurs *et* comme tremplin pour faire représenter leurs œuvres à l'Opéra ou l'Opéra-Comique s'enracine de plus en plus sous la III^e République, malgré des divergences importantes sur les modalités que doit prendre la décentralisation théâtrale³⁷⁰. A l'issue d'une campagne orchestrée dans *Comoedia* du 2 janvier au 20 février 1911³⁷¹, le programme le plus abouti est porté par un député du Groupe de l'Art, Henri Auriol, qui en expose le détail à la tribune le 29 mars 1911, avant de présenter un projet de loi l'année suivante³⁷². Cette longue enquête permet de rappeler tout d'abord brièvement quatre obstacles qui rendent compte de la difficulté à monter des œuvres lyriques en province : la volatilité du public, qui préfère les œuvres du répertoire et se laisse par ailleurs séduire par des formes de divertissements concurrentes tels le music-hall ou le cinématographe³⁷³ ; le coût des mises en scène, d'autant plus élevé qu'il est difficilement envisageable d'augmenter le tarif des places de façon significative pour les œuvres nouvelles ; la faiblesse artistique d'ensemble, celle des musiciens mais surtout celle des chœurs, toujours soulignée ; enfin les frais d'éditeurs, liés à la location ou l'achat de partitions à des prix élevés, parfois aggravés par la pratique des « lots-pourris³⁷⁴ ».

³⁶⁹ Cf. chapitre 2, III, § 2.1.1.

³⁷⁰ Cf. chapitre 2, III, § 2.1.2. Rappelons simplement les deux grandes lignes de clivage : le principe de la subvention mobile opposé à la subvention fixe, et la délimitation du répertoire encouragé, limité aux seules œuvres lyriques des théâtres municipaux ou étendu à toutes les formes de décentralisation artistique (tournées de la Comédie-Française à Orange, théâtres de plein air, etc.).

³⁷¹ On trouvera en particulier trois articles de réflexion de Georges Linor (2, 12 et 19 janvier), des interviews de compositeurs (Xavier Leroux et Camille Erlanger le 23 janvier, Claude Debussy le 26 janvier, Alfred Bruneau et Georges Hüe le 27 janvier, Massenet le 6 février) et de directeurs de théâtres de province (Saugey/Marseille, Bory/Bordeaux, Rchet/Rennes le 20 février). Les réponses de deux autres directeurs sont rapportées un an plus tard, le 23 février 1912 (Fermo/Rouen et Huguet/Nantes).

³⁷² Nous l'avons reproduit en annexe n°62. voir également Henri Auriol, *Décentralisation musicale*, Paris, E. Figuière, 1912. L'ouvrage, préfacé par Gabriel Fauré, reprend ses différents travaux.

³⁷³ Cette remarque se trouve dans une lettre du directeur du théâtre de Lille dont Auriol lit un court extrait à la tribune (*JO* du 30 mars 1911, p. 1562).

³⁷⁴ Déjà évoquée rapidement par Pagézy au Corps législatif le 20 juin 1865, cette pratique est dénoncée à la Chambre par Leydet le 8 mars 1888 : « Quand un directeur lui [l'éditeur] demande une pièce à succès, non seulement il exige un prix considérable, mais il l'oblige à prendre en même temps d'autres pièces tombées, dont ce directeur n'a que faire et qu'il ne jouera jamais. C'est à prendre ou à laisser » (*JO* du 9 mars 1888, p. 859). Julien Goujon reprend à son tour le même thème (*JO* du 3 mars 1899, p. 609). Le récit de ce chantage que subit le directeur face à l'éditeur (Heugel, Choudens et Durand se partagent la quasi-totalité du marché français) fait penser à la situation de Cléante face à Harpagon dans *L'Avare* (Acte II, scène 1).

Pour surmonter ces obstacles, le projet de loi Auriol prévoit un crédit total de 110 000 francs à répartir sous formes de primes allouées aux théâtres lyriques de province qui auront monté « dignement » au cours de l'année une œuvre inédite d'un compositeur français. Une commission dite de décentralisation pour la musique dramatique en France, composée de quinze membres³⁷⁵, est chargée de décider de la répartition, dont le montant pour chaque œuvre est déterminé de façon graduelle selon une logique de seuil afin d'inciter le directeur à maintenir l'œuvre nouvelle à l'affiche³⁷⁶. Pour donner le plus d'éclat possible à chaque première, la présence d'un délégué officiel de l'administration des Beaux-Arts représentant le ministre, et celle de la grande presse parisienne seraient nécessaires, afin d'en faire « des soirées de gala » selon l'expression employée par Goujon dès 1899³⁷⁷. Enfin, « la condition essentielle » que demandait Auriol dès le 29 mars 1911 en faveur des compositeurs français pour achever la décentralisation est pour la première fois inscrite dans le cahier des charges de l'Opéra-Comique deux mois plus tard : « Les œuvres nouvelles représentées en France sur des scènes de province seront comptées comme ouvrages nouveaux³⁷⁸ ». En réalité, Dujardin-Beaumetz lui fait remarquer que cette disposition, non formalisée de façon explicite, était déjà appliquée, comme le montre le tableau suivant³⁷⁹ :

Compositeurs	Œuvre	Création en province	Création à Paris
Gabriel Parès (1860-1934)	<i>Le Secret de Maître Cornille</i> (opéra-comique en 1 acte)	Marseille : 21/01/1893	OC : 13/01/1904
Gabriel Pierné (1863-1917)	<i>La Coupe enchantée</i> (opéra-comique en 2 actes)	Royan : 24/08/1895	OC : 26/12/1905
Guy Ropartz (1864-1955)	<i>Le Pays</i> (drame musical en 3 actes et 4 tableaux)	Nancy : 13/02/1912	OC : 16/04/1913
Camille Saint-Saëns (1835-1921)	<i>Javotte</i> (ballet en 1 acte et 3 tableaux)	Lyon : 03/12/1896	OC : 23/12/1899

³⁷⁵ On y trouve le ministre des Beaux-Arts, trois hauts fonctionnaires, les deux rapporteurs du budget des Beaux-Arts, trois compositeurs et trois auteurs désignés par la SACD et trois directeurs de théâtre. Voir le détail dans le projet de loi.

³⁷⁶ Le directeur doit recevoir 1 000 francs par acte après la première représentation, prime renouvelable deux fois, après la quatrième et après la huitième représentation.

³⁷⁷ JO du 3 mars 1899, p. 609.

³⁷⁸ F²¹ 4674. Article 39 du cahier des charges du 24 mai 1911. Pour l'Opéra, l'article 12 du cahier des charges de 1913 reproduit la même disposition.

³⁷⁹ Comme le tableau précédent, il a été construit à partir du répertoire de l'Opéra-Comique établi par Nicole Wild et David Charlton. Nous n'avons pas retenu les cas particuliers de *Sanga* (Isidore de Lara) et *La Vie brève* (Manuel de Falla) dont les compositeurs ne sont pas français. Par ailleurs, aucune œuvre représentée d'abord en province n'est reprise à l'Opéra, même si *Samson et Dalila* est considéré par Goujon, Rivet et Auriol comme rentrant dans ce cas de figure. S'il est vrai que l'opéra de Saint-Saëns fut représenté pour la première fois en France à Rouen le 3 mars en 1890 puis à l'Eden-Théâtre le 31 décembre de la même année, avant d'être monté à l'Opéra le 23 novembre 1892, les trois parlementaires « oublient » que la création initiale avait eu lieu dès le 2 décembre 1877 à... Weimar !

Quatre compositeurs français³⁸⁰ et autant d'œuvres dont seul *Le Pays* eut un certain succès³⁸¹ : le bilan est relativement maigre et met en évidence la suprématie de Paris malgré les efforts entrepris pour revitaliser la province³⁸². Il est vrai que ce constat peut être nuancé par la prise en compte de quatre autres œuvres reprises au théâtre de la Gaîté-Lyrique sous la direction des frères Isola³⁸³. Il n'en demeure pas moins que le vœu formulé par Julien Goujon en 1899 – « Il faut habituer le public à négliger le pavillon pour ne voir que la valeur de la marchandise » – se révélait globalement un échec³⁸⁴. Ce dernier reposait assez largement sur une illusion communément partagée par les parlementaires décentralisateurs, consistant à assimiler la situation artistique des grandes villes françaises de province à celles des anciennes capitales des principautés allemandes et italiennes³⁸⁵. N'était-ce pas confondre, au prix d'un monumental contresens, deux modèles politiques, celui d'une France centralisée où l'Etat a précédé la Nation, et celui de l'Italie ou de l'Allemagne, jeunes Etats-Nations décentralisés où la Nation a au contraire précédé l'Etat ? L'obsession des compositeurs à être reconnus à Paris plus qu'en province ne tient-elle pas tout entière dans l'intériorisation de cet héritage historique différencié³⁸⁶ ? Contrairement au vœu émis par le député Henri Auriol, le refrain de la *Ballade des femmes de Paris* écrit par François Villon au XV^e siècle conservait encore son acuité : « Il n'est bon bec que de Paris³⁸⁷ ».

³⁸⁰ Saint-Saëns appartient à la génération précédant les trois autres compositeurs parmi lesquels Gabriel Pierné est le seul à avoir obtenu le prix de Rome en 1882. Carré vit en Pierné « le musicien le plus doué qu'il m'ait été donné d'approcher ». Albert Carré, *op. cit.*, p. 261.

³⁸¹ *Ibidem*, p. 360-361.

³⁸² Notons qu'une partie du crédit de 25 000 francs déjà affecté aux œuvres de décentralisation artistique dans le chapitre 19 du budget des Beaux-Arts (voir notre annexe n°60) récompense *Le Pays* de Ropartz : le directeur du théâtre de Nancy reçoit une prime de 4 000 francs et le compositeur 1 000 francs. On trouvera le détail de la répartition dans les numéros de *Comoedia* des 26 et 27 juin 1912.

³⁸³ Voir notre annexe n°30. Deux de ces opéras sont cités par Goujon et Auriol au cours des débats : *Les Girondins* (Leborne) créé à Lyon en 1906 et *Quo Vadis* (Nouguès) créé à Nice en 1909.

³⁸⁴ La plupart des œuvres créées en province et citées par les parlementaires au cours des débats ne sont pas montées à Paris. Voir notre annexe n°61.

³⁸⁵ La comparaison est explicite dans les discours de Julien Goujon et Henri Auriol, mais elle semble partagée par les membres du Groupe de l'Art ou de l'Académie des théâtres qui s'intéressent à la question. On la trouve déjà dans la pétition que Cadaux, un élève du Conservatoire, adressait à la Chambre des députés dès 1829 : « L'Italie et l'Allemagne ont dans chaque grande ville un théâtre où les compositeurs font recevoir leurs ouvrages ; cette concurrence est loin de nuire à la réputation des auteurs, ou au progrès de l'art musical puisque les Italiens, et les Allemands, sont encore nos maîtres. Pourquoi cet usage établi en France n'y aurait-il pas le même résultat ? ». Voir notre annexe n°57.

³⁸⁶ Dans l'enquête menée par *Comoedia*, Massenet est le seul à s'interroger sur cet enjeu et désigne par ailleurs Monte-Carlo comme « ce grand centre de décentralisation à côté » (Cf. *Comoedia* du 6 février 1911).

³⁸⁷ Auriol déclare le 29 mars 1911 à la tribune : « Et qu'on ne dise plus comme au vieux temps du bon poète Villon : "Il n'est bon bec que de Paris" » (*JO* du 30 mars 1911, p. 1566). Il reprend son vœu dans des termes quasi-identiques pour conclure l'exposé des motifs de son projet de loi déposé le 26 mars 1912 (*JO* doc CD, Annexe n°1817, p. 630). Le poème tiré du *Testament* de Villon inspira Debussy qui le choisit pour faire partie de *Trois ballades de François Villon*, une œuvre composée en 1910 pour voix et piano et voix et orchestre.

« On ne se doute pas de la quantité d'œuvres, et peut-être de chefs-d'œuvre qui attendent dans les cartons et qui ne verront jamais le jour (*Très bien ! très bien !*) »³⁸⁸. En 1906, Julien Goujon énonce l'un des grands présupposés qui traversent la vie théâtrale au XIX^e siècle, dont le bien-fondé ne résiste pas à l'analyse. Certes, l'industrie théâtrale produit bien 32 000 pièces jouées sur les scènes parisiennes de 1800 à 1900, et des « monceaux de manuscrits » en attente pour reprendre l'expression de Doucet, tant il est vrai que le prestige du théâtre exerce une attirance irrésistible pour tout auteur ou compositeur qui espère se faire un nom. La reconnaissance de la propriété littéraire et la perception des droits d'auteur qui en découle fondent l'espoir d'une carrière lucrative, où l'aspiration au gain prévaut souvent sur les préoccupations artistiques. C'est officiellement pour lutter contre cette tendance mercantile et révéler des talents – quel que soit l'âge de ces derniers – que se mobilisent les auteurs et compositeurs regroupés au sein de la SACD pour obtenir l'ouverture d'un second Théâtre-Français et d'un troisième théâtre lyrique. Le vote par les parlementaires d'une subvention pour en assurer tant bien que mal la pérennité demeure toutefois très ambivalent : la préoccupation de soutenir un théâtre d'essai ne saurait masquer la volonté de maintenir en même temps les chefs-d'œuvre français et étrangers du répertoire qui sont censés moraliser les masses. Au cours du dernier tiers du XIX^e siècle, l'ambiguïté perdure sous une autre forme : la plupart des nouveaux auteurs sont révélés par « le théâtre à côté » dont certaines scènes sont officiellement encouragées par l'Etat, tandis que la disparition du Théâtre-Lyrique est partiellement compensée par la recherche de débouchés à l'étranger ou en province. Au final, la « surproduction » qu'évoque Auriol à propos des œuvres lyriques, comme celle qui affecte l'art dramatique, a-t-elle vraiment étouffé l'éclosion de génies restés méconnus faute de débouchés ? On peut légitimement en douter, et conclure en pastichant La Fontaine : « Chacun se dit auteur / Mais fol qui s'y repose / Rien n'est plus commun que ce nom / Rien n'est plus rare que la chose³⁸⁹ ». Bien des parlementaires seraient assez enclins à appliquer un tel jugement également aux artistes, dont le recrutement, la rémunération et les conditions de travail font l'objet d'une documentation assez substantielle dans les sources parlementaires.

³⁸⁸ JO du 17 février 1906, p. 825.

³⁸⁹ L'auteur de talent ressemble à l'ami véritable dont La Fontaine souligne la rareté dans « Parole de Socrate ». Cf. Jean La Fontaine, *Fables*, Paris, La Pochothèque, 2005, p. 244 (livre IV, fable 17).

Chapitre 9 : les artistes

Le répertoire foisonnant produit par l'industrie théâtrale suscite autant de débats dans son orientation (classique/moderne ; œuvres françaises/ œuvres étrangères) et sa mise en scène (le poids du spectaculaire) que dans son interprétation. Si l'auteur conçoit une œuvre, ce sont les artistes qui lui donnent vie sur scène en incarnant les personnages qu'il a imaginés : leur part de responsabilité est donc très importante quant au succès ou à l'échec des représentations dont le public est juge en dernière instance. Soucieux de maintenir le « bon goût », les parlementaires se préoccupent d'abord du recrutement des artistes appelés à exercer sur les scènes des théâtres subventionnés. Trois modalités se dégagent selon des temporalités diverses : la possibilité de prolonger au temps de la monarchie de Juillet la pratique des « ordres du roi » en vigueur sous l'Ancien Régime pour faire débiter un acteur ; le rôle et l'utilité d'un Conservatoire de musique et déclamation ; la pertinence de subventionner à côté de ce dernier un théâtre d'application. Pour les artistes les plus doués de leur génération, le recrutement sur les scènes subventionnées a un coût élevé qui alimente les critiques parlementaires : d'une part, la concurrence internationale entre les grands théâtres lyriques, attisée par la naissance et le rapide essor du vedettariat ou *star system* au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, permet à certaines étoiles de toucher des cachets astronomiques ; d'autre part, les appointements plus modestes des sociétaires du Théâtre-Français implique une compensation de la part du gouvernement qui prend souvent la forme d'une grande tolérance en matière de « congés », ceux-ci permettant de fructueuses tournées en province ou à l'étranger. Pourtant, les artistes qui occupent le devant de la scène ne doivent pas masquer la situation beaucoup moins enviable de tous ceux dont la situation est souvent précaire. C'est donc pour protéger les « imprévoyants de l'avenir¹ » que certains parlementaires demandent des réformes sociales au tournant du XIX^e siècle, qui s'orientent dans trois directions : le contrôle de l'emploi des enfants au théâtre, la réforme de leur statut juridique lié au contrat d'engagement, et l'amélioration de la condition matérielle du petit personnel, aussi bien sur scène (figurants et choristes) que dans la fosse (musiciens) et les coulisses (machinistes, costumiers, etc.).

¹ Victorien Sardou cité par le sénateur Gustave Rivet (*JOdoc SE*, Annexe n°153 (16 mai 1911), p. 472).

I Recruter : formation et voies d'accès aux scènes subventionnées

1 Les ordres de début : une pratique compatible avec un régime constitutionnel ?

Sous l'Ancien Régime, le roi peut compléter ou renouveler la troupe d'un théâtre placé sous sa protection en lui adjoignant autoritairement un ou plusieurs artistes appartenant à un autre théâtre de la capitale ou de province. Derrière la volonté de renforcer la qualité d'une troupe royale se révèle déjà la volonté de « débaucher » les artistes les plus talentueux afin d'affaiblir une concurrence jugée dangereuse : les premiers « ordres du roi » de 1634 qui enlèvent quatre des meilleurs comédiens de la troupe du théâtre du Marais pour les affecter à la troupe royale de l'Hôtel de Bourgogne n'avaient-ils pas pour but de porter un coup décisif à la prospérité d'un rival redoutable² ? La possibilité de recourir à ce « coup de majesté » théâtral est institutionnalisé par l'article 63 du décret de Moscou : « Le surintendant pourra appeler pour débiter les élèves de notre Conservatoire, ceux de maîtres particuliers, ou les acteurs des autres théâtres de notre empire, auquel cas leurs engagements seront suspendus, et rompus s'ils sont admis à l'essai ». La Restauration s'en accommode parfaitement, les ordres de débuts relevant des prérogatives des gentilshommes de la Chambre. Deux exemples assez célèbres doivent être rappelés³. Mlle More (devenue ensuite Mme Pradher), fut appelée en 1816 sur la scène de l'Opéra-Comique par le duc d'Aumont ; à la suite du procès intenté par le directeur du théâtre de Rouen auquel elle appartenait, elle dut payer un dédit pour rupture d'engagement alors qu'elle n'en était pas responsable. Quant à Adrien Perlet, acteur en vogue du Gymnase, il fut appelé par le duc de Duras à la Comédie-Française pour le 1^{er} janvier 1822, mais refusa d'y jouer. A cette occasion, le ministre de l'Intérieur Corbière s'oppose à un passage en force de la Maison du Roi et s'efforce de convaincre son collègue Lauriston qu'il est impossible de « renouer la chaîne des temps⁴ » en matière de législation théâtrale :

L'administration actuelle n'a point succédé à l'autorité que MM. Les Gentilshommes de la Chambre exerçaient autrefois sur les acteurs de Paris et des provinces. Cette autorité s'étendait sur les individus, et elle était, à cet effet, munie de moyens de coercion [sic] que nos lois n'admettent plus. Les acteurs sont rentrés dans le droit commun pour les engagements qu'ils contractent, soit avec les théâtres royaux, soit avec les théâtres secondaires, et nous ne pouvons

² Les quatre comédiens du Marais sont Charles Le Noir et sa femme, Jodelet et son frère L'Espy. Ces ordres du Roi sont annoncés dans la *Gazette de Renaudot* le 15 décembre 1634 mais n'empêchent pas Jodelet et L'Espy de retourner au Marais quelques années plus tard. Dès le départ, l'efficacité de cette arme est donc sujette à caution. Cf. Georges Mongrédien, *La Vie quotidienne au temps de Molière*, Paris, Hachette, 1966, p. 69.

³ Cf. Sylvain Nicolle, *Les Théâtres et le pouvoir [...]*, op. cit., p. 316-317.

⁴ C'est nous qui faisons référence au préambule de la Charte de 1814.

exercer sur eux aucune action que par l'intermédiaire des entreprises théâtrales dont ils font partie, et encore dans les limites tracées par les privilèges de ces entreprises⁵.

Si « l'affaire Perlet » eut une grande importance parce qu'elle rappelait les conditions houleuses d'attribution du privilège du Théâtre du Gymnase en 1820, son retentissement peut aussi se lire dans la jurisprudence qu'énoncent à la tribune deux ministres en charge des théâtres royaux sous la monarchie de Juillet. Afin d'illustrer le fait que « l'administration est aujourd'hui dépourvue des moyens qu'avait l'ancienne pour faire du Théâtre-Français la réunion de tous les talents », Thiers revient en 1836 sur la possibilité de recruter des comédiens en recourant aux ordres de début et met en évidence le caractère anachronique de cette « faculté » : « Du reste, je ne regrette pas ce pouvoir ; car quelque doux qu'il soit à un gouvernement de réunir tous les talents à Paris et d'élever un beau monument, et c'en eût été un beau que de rassembler sur la scène française les premiers talents tragiques et comiques, j'aime encore mieux cette égalité devant la loi qui nous a été faite par notre Révolution, et on me donnerait cette faculté, que je la refuserais (*Très bien ! très bien !*)⁶ ». A l'évidence, Thiers occulte à dessein la disposition contenue dans le décret de Moscou qu'il connaissait pourtant très bien afin de mieux opposer de façon manichéenne le bon plaisir du roi sous l'Ancien Régime aux idéaux consacrés par la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen⁷. Si la reconstruction historique fait différer sur la forme sa position de celle exprimée par Corbière en 1822, elle en est proche sur le fond. Une décennie plus tard, Vivien entend pourtant remettre en question la jurisprudence ministérielle. Le député, coauteur avec Edmond Blanc du *Traité sur la législation des théâtres* (1830), expose à la tribune le 30 mai 1846 un plan de réforme pour la Comédie-Française où le recrutement des acteurs occupe une place particulière. Vivien convient « qu'on ne peut plus donner des ordres de début », mais suggère qu'à l'avenir le ministre de l'Intérieur introduise une clause spéciale dans l'attribution des nouveaux privilèges : « Il pourrait y stipuler que les acteurs du théâtre nouveau qui voudraient passer à la Comédie-Française, en auraient le droit nonobstant tout engagement et sans payer de dédit. Ainsi seraient conciliés les

⁵ O³ 1655. Lettre du ministre de l'Intérieur au ministre de la Maison du Roi, 5 mars 1822. Corbière propose en conséquence d'interdire au directeur du Gymnase de laisser Perlet reparaitre sur son théâtre (en vertu de l'article 5 de son privilège) et de l'empêcher d'engager tout acteur appartenant à un théâtre royal. A défaut de réussir à le faire engager, la Maison du Roi dut se contenter de l'éloigner de Paris en lui défendant de séjourner dans la capitale.

⁶ AP (2^{ème} série), t. 104, p. 383. Séance du 27 mai 1836.

⁷ Notons que le député de l'opposition légitimiste Charlemagne, qui proposait le 29 mai 1834 de « détruire l'organisation vicieuse de la Comédie-Française », avait rappelé dans ce cadre l'esprit de l'article 63 du décret de Moscou pour critiquer la concurrence déloyale qu'il induisait. AP (2^{ème} série), t. 89, p. 23.

besoins de la Comédie-Française avec les droits des artistes, et quant aux directeurs, ils ne pourraient réclamer contre une clause de leur propre privilège ». Malgré la prudence de Vivien qui insiste sur le nécessaire consentement du comédien dont faisait fi la pratique de l'ordre de début, Duchâtel lui oppose une fin de non-recevoir : « Il ne faut pas se dissimuler qu'avec nos mœurs actuelles, avec les principes de liberté qui président à toutes les affaires, une pareille stipulation est très difficile à mettre en pratique⁸ ». Rapporteur l'année suivante de la commission de réforme de la Comédie-Française, Vivien revient à la charge et voit son idée reprise par le rapporteur du budget Bignon⁹. En réaction, le directeur du Gymnase Lemoine-Montigny envoie une brochure aux députés le 25 juin 1847, trois jours avant le débat sur les subventions théâtrales, pour dénoncer « cet attentat à la liberté individuelle, triste souvenir de mœurs qui ne sont plus¹⁰ ». Bien que ce propos reprenne presque littéralement les mots de Duchâtel un an auparavant, c'est le point de vue de Vivien qui l'emporte provisoirement puisque sa proposition constitue l'article 16 de l'ordonnance royale du 29 août 1847 qui crée la fonction d'administrateur du Théâtre-Français¹¹. Le ministre de l'Intérieur a-t-il vraiment changé d'avis ? N'aurait-il pas été plutôt contraint de s'incliner face à la volonté du roi, dont la sollicitude envers le Théâtre-Français l'avait déjà conduit à effacer une partie des dettes tout en le faisant bénéficier d'un loyer très avantageux¹² ?

La II^e République enterre finalement le projet. Lors de son audition devant le Conseil d'Etat, Coralli, maître de ballet à l'Opéra, est le seul à réclamer le « droit absolu » pour le ministre de l'Intérieur « d'appeler, par un ordre formel de début, et sans indemnité, à l'Opéra ou à la Comédie-Française, les artistes de tous les théâtres¹³ ». Dans les faits, le nouveau régime achève de rendre caduc « le Régime du Bon Plaisir » déjà « vermoulu » sous la Restauration en matière de recrutement des artistes sur les scènes

⁸ MU du 31 mai 1846, p. 1590.

⁹ PVCD, t. 8, 1847, p. 175-176. Rapport daté du 29 mai 1847.

¹⁰ C 2777. Lemoigne-Montigny, *Quelques observations sur le Théâtre-Français et les théâtres secondaires*, Paris, Librairie de Gabriel Roux, 1847, p. 7. Sur cette affaire, voir Stéphanie Loncle, « L'Entreprise théâtrale : une institution libérale ? La querelle entre le Théâtre du Gymnase et le Théâtre-Français (1847) », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n°261, 2014/1, p. 107-118 ; sur ses antécédents en 1844 lors du renouvellement du privilège qui accorda à Lemoine-Montigny la direction du théâtre, voir Jean-Claude Yon, *Eugène Scribe [...], op. cit*, p. 68.

¹¹ L'article 16 stipule : « A l'avenir, aucun privilège de théâtre, à Paris, ne sera accordé ni renouvelé qu'à la charge, par le titulaire, de consentir à l'avance, et pour toute la durée du privilège, à la résiliation, sans indemnité ni dédit, des traités qu'il passerait avec des artistes qui, appelés par la Comédie-Française, consentiraient à y contracter un engagement ; toutefois, l'engagement contracté avec la Comédie-Française ne pourra recevoir son exécution que six mois après qu'il aura été notifié à l'autre théâtre ». Cf. *Rapport à M. le ministre de l'Intérieur [...], op. cit*, p. 60-61.

¹² *Ibidem*, p. 36-38. Sur ce point, cf. chapitre 5, I, §2.2.

¹³ *Enquête et documents officiels [...], op. cit*, p. 39. Audition du 22 septembre 1849.

subventionnées¹⁴. L'ordonnance du 27 avril 1850 qui met en vigueur à la Comédie-Française la réforme avortée de 1847 renonce en effet aux dispositions énoncées dans l'article 16 de l'ordonnance royale. Quelques mois plus tard, le gouvernement réforme le Conservatoire de musique et de déclamation, qui avait été fondé sous la Révolution.

2 Le Conservatoire : quelle utilité ?

2.1 La fondation du Conservatoire¹⁵

Bien que fondé sous la Révolution, le Conservatoire puise une partie de son origine sous l'Ancien Régime. Dès 1756, Lekain avait adressé aux premiers Gentilshommes de la Chambre un *Mémoire précis tendant à constater la nécessité d'établir une Ecole Royale, pour y faire des élèves qui puissent exercer l'art de la déclamation dans le tragique, et s'instruire des moyens qui forment le bon acteur comique*¹⁶. Le projet n'eut pas de suite immédiate, et ce n'est qu'en 1774 que Lekain et Prévillo obtinrent le privilège d'ouvrir leur Ecole de déclamation, dont les sources manquent pour en retracer l'histoire. Dix ans plus tard, l'arrêté du 3 janvier 1784 créait une Ecole royale de Chant destiné à « former tout à la fois des sujets utiles à l'Académie Royale de Musique et des élèves propres au service particulier de la Musique de Sa Majesté ». L'école, installée à proximité immédiate de l'Hôtel des Menus-Plaisirs, est confiée au compositeur Gossec le 1^{er} avril suivant ; elle accueille rapidement une trentaine d'élèves dont la formation comprend également des cours de déclamation donnés par Molé, sociétaire de la Comédie-Française depuis 1761. Deux ans après son ouverture, l'Ecole de chant s'enrichit le 18 juin 1786 d'une classe de déclamation dramatique spécifique confiée à trois professeurs : en plus de Molé sont nommés deux autres sociétaires, Dugazon et Fleury. Parmi les douze élèves admis figure le jeune Talma, qui est le premier d'entre eux à débiter à la Comédie-Française le 21 novembre 1787 dans le rôle du fanatique Séide de *Mahomet* de Voltaire¹⁷. Dans ses *Mémoires secrets*, Bachaumont se montre aussi séduit par le talent propre du comédien que par la

¹⁴ Les deux expressions sont empruntées à Lemoine-Montigny, *Quelques observations [...]*, *op. cit.*, p. 3. On pourrait dire de ce point de vue pour pasticher la formule célèbre de Louis XVIII que la Restauration est en matière théâtrale un retour à l'Ancien Régime moins *certain*s abus.

¹⁵ Sauf mention contraire, le bref panorama qui suit s'appuie sur deux sources précieuses du XIX^e siècle : Théodore Lassabathie, *Histoire du Conservatoire impérial de musique et de déclamation*, Paris, Michel Lévy frères, 1866 ; Constant Pierre, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation. Documents historiques et recueillis ou reconstitués par C. Pierre*, Paris, Imprimerie nationale, 1900.

¹⁶ Texte du mémoire et projet de règlement en dix articles dans Théodore Lassabathie, *op. cit.*, p. 3-8.

¹⁷ Cf. Mara Fazio, *François-Joseph Talma [...]*, *op. cit.*, p. 23-24.

formation qu'il reçut : « Il est toujours de bon goût et n'a aucune manière, il n'imité aucun acteur et joue d'après son sentiment et ses moyens. Il fait honneur à cette école et prévient très favorablement pour une institution qui peut être aussi utile¹⁸ ».

Ces dispositions favorables ne résistent pas à la tourmente révolutionnaire. Par une lettre du 20 décembre 1789, Louis XVI ordonne la fermeture de l'Ecole de Déclamation à partir du 1^{er} janvier suivant, tandis que l'Ecole de Chant est maintenue mais n'est plus sous la tutelle de la Maison du Roi à compter du 1^{er} juillet 1791 et connaît de graves difficultés financières. Parallèlement, Bernard Sarrette fonde le corps de musique de la Garde Nationale que la municipalité de Paris prend en charge en mai 1790, avant que la Commune n'établisse par décret du 9 juin 1792 une Ecole de musique pour former 120 élèves destinés à servir dans la garde nationale et apporter leur concours aux fêtes révolutionnaires. Une députation des « artistes de la musique de la Garde Nationale », réunissant à la fois des professeurs et des élèves, est admise à la Convention le 18 brumaire an II (8 novembre 1793) pour demander la transformation de leur école en Institut National de Musique. Chénier appuie la pétition en soulignant « l'influence de la musique sur les patriotes, à Paris, dans les départements, aux frontières », avant que Sarrette ne dirige l'exécution de l'*Hymne à la liberté*, écrit par... Chénier et composé par Gossec, devenu « le Tyrtée de la Révolution », qui accompagne la délégation¹⁹. Ce concert à la Convention, plus ou moins improvisé, débouche sur l'adoption d'un décret qui accède à la demande des pétitionnaires mais l'existence de la nouvelle institution est très éphémère compte-tenu des aléas politiques qui conduisent à jeter Sarrette en prison avant de le réhabiliter. Finalement, la Convention supprime par la loi du 16 thermidor an III (3 août 1795) l'Ecole de Chant et l'Institut National de Musique pour fonder à leur place le Conservatoire de musique. Un crédit de 240 000 francs est voté afin de financer l'accueil gratuit de 600 élèves des deux sexes (6 pour chacun des 100 départements français) qui doivent être formés « dans toutes les parties de l'art musical » par 115 professeurs²⁰. Le nouvel établissement ouvre ses portes à

¹⁸ Cité par Monique Sueur, *Deux siècles au Conservatoire national d'art dramatique*, Paris, CNSAD, 1986, p. 21.

¹⁹ AP (1^{ère} série), t. , p. 597-598. Les *Archives Parlementaires* reproduisent le compte-rendu du *Moniteur Universel* tandis que l'Annexe n°1 à la séance reproduit le compte-rendu publié dans le *Journal de la Montagne* et le *Journal des débats et des décrets (Ibidem)*, p. 614-615). Les versions sont différentes (la musique est-elle jouée avant ou après le discours de Sarrette ?) et donnent l'impression d'une certaine confusion. D'après *Le Moniteur Universel*, les élèves auraient ensuite joué une symphonie et l'air révolutionnaire *Ça ira*.

²⁰ La grande majorité (72) provient de l'Institut national de musique, tandis que les autres sont recrutés parmi les anciens professeurs de l'Ecole de Chant (13) ou par voie de concours (30). Leur nombre correspond à

l'Hôtel des Menus-Plaisirs le 22 octobre 1796 sous la direction de Sarrette : enseignement uniforme, rationalisation de la pédagogie, constitution d'un patrimoine musical à travers la fondation d'une vaste bibliothèque réunissant partitions, ouvrages et collection d'instruments en sont les grandes lignes directrices qui donnent corps à l'esprit encyclopédique des Lumières²¹.

Si l'enseignement de la musique, par-delà les difficultés budgétaires du Conservatoire²², avait été totalement refondé, celui de la déclamation dramatique restait lettre morte. Le Premier Empire y remédie en trois temps. Le décret du 3 mars 1806 crée une Ecole de déclamation au sein du Conservatoire : sur quatre classes, deux sont consacrées à la scène lyrique et deux à la scène dramatique. L'arrêté du 14 octobre 1808 confirme l'existence de deux écoles spéciales au sein de l'établissement : l'Ecole de Musique et l'Ecole de Déclamation. Celle-ci doit former des sujets pour la tragédie et la comédie (déclamation dramatique), mais elle est également ouverte aux élèves qui se destinent au barreau (déclamation oratoire)²³. Les classes sont limitées théoriquement à douze élèves, dont les professeurs sont renouvelés l'année suivante avec l'arrivée échelonnée de Talma, Dugazon et Fleury. Enfin, le décret de Moscou prévoit dans son titre VIII l'ouverture d'une nouvelle classe créée pour assurer le recrutement du Théâtre-Français. Les dix-huit élèves (autant de garçons que de filles) peuvent suivre les classes de musique, mais « ils seront plus spécialement appliqués à l'art de la déclamation », et travailleront, en plus des cours assurés par les professeurs, avec deux répétiteurs, l'un affecté à la comédie et l'autre à la tragédie. Pour compléter leur formation théorique, un professeur enseignera aux élèves la grammaire, l'histoire et la mythologie appliquées à l'art dramatique. Ceux qui seront jugés capables de débiter recevront du surintendant un ordre de début à la Comédie-Française tandis que les autres pourront, avec sa permission, « s'engager pour un temps au Théâtre de l'Odéon, ou dans les troupes des départements ». Si la Restauration ne modifiait que légèrement le décret de Moscou, la formation des comédiens au Conservatoire apparaissait en

l'effectif d'un orchestre nécessaire aux fêtes publiques où dominent les instruments à vent. Cf. Laetitia Chassain-Dolliou, *Le Conservatoire de Paris ou les voies de la création*, Paris, Gallimard, 1995, p. 18.

²¹ Au quotidien, le Conservatoire devait aussi fournir un corps de musiciens pour le service de la Garde Nationale près du Corps législatif.

²² Le budget de fonctionnement est diminué en 1800 et 1802 pour être porté à 130 000 francs, ce qui réduit à 54 le nombre de professeurs et entraîne la suppression de plusieurs classes. En moyenne, le nombre d'élèves est de 300 sous le Consulat et l'Empire.

²³ Ces trois filières font l'objet d'un Prix décerné à la suite d'un concours public par un jury de neuf membres nommés par le ministre de l'Intérieur.

revanche mise sur la sellette. Les débats sur son utilité se poursuivent au début de la monarchie de Juillet, non sans obtenir un écho à la Chambre des députés.

2.2 Supprimer le Conservatoire ?

Le Conservatoire, d'essence révolutionnaire, est réformé dès le début de la Restauration. A la fin de l'année 1815, Sarrette doit quitter la direction de l'établissement qui ferme provisoirement ses portes. Le 17 avril 1816, l'Ecole royale de musique remplace officiellement le Conservatoire²⁴ ; elle est régie par un inspecteur général²⁵ qui exerce ses attributions sous l'autorité de la Maison du Roi, avant que le poste de directeur ne soit rétabli en 1822 pour être confié à Cherubini. Son projet de réorganisation débouche sur le règlement du 5 juin suivant, qui reprend dans ses grandes lignes le décret du 14 octobre 1808. L'établissement reste placé sous l'autorité de la Maison du Roi et non pas du ministre de l'Intérieur, ce qui n'empêche pas ce dernier de le défendre. En effet, Corbière combat en 1823 l'amendement présenté par Hyde de Neuville pour réduire de 200 000 francs les subventions théâtrales, en plaidant la nécessité de former les futurs artistes des théâtres subventionnés au sein du Conservatoire : « Les grands théâtres de la capitale ont aussi besoin d'une subvention sans laquelle ils seraient menacés d'une ruine prochaine. Vous savez dans quel état de dégradation se trouve l'art dramatique dans les provinces. Les théâtres des départements ne se forment maintenant que des rebuts en quelque sorte des spectacles de la capitale. Il faut donc que vous ayez des écoles de chant et de déclamation puisque vous n'avez plus les moyens de recruter les artistes de la capitale parmi les artistes de province²⁶ ». Les préventions des Ultras contre le Conservatoire conduisent le rapporteur du budget de 1826 à demander sa suppression pure et simple, essentiellement au nom de la morale publique²⁷. Le débat du 13 mai 1825 à la Chambre apparaît donc comme le premier qui met véritablement en jeu son existence²⁸. Outre la contestation de l'immoralité supposée du Conservatoire, deux arguments sont avancés

²⁴ L'ancienne dénomination perdure dans les sources parlementaires ; on trouve le plus souvent la mention « Ecole royale de chant et de déclamation ». Comme les contemporains, nous alternerons les termes.

²⁵ Il s'agit de François Perne, professeur d'harmonie au Conservatoire et contrebassiste à l'Opéra.

²⁶ AP (2^{ème} série), t. 39, p. 231. Séance du 8 avril 1823.

²⁷ Cf. Chapitre 6, III, §2.1.

²⁸ AP (2^{ème} série), t. 45, p. 500-504. Tout ce qui suit en est tiré.

par ses défenseurs. Sa nécessité théorique est soulignée par Martin de Villers²⁹ : « Cet établissement ne crée pas, suivant l'honorable rapporteur, des talents que la nature seule fait éclore ; mais qui ne sait que la nature ne donne que le germe du talent, et que c'est l'art qui le développe ? ». Ducasse de Horgues développe cette considération en procédant par analogie avec les autres domaines du savoir qui impliquent une transmission indispensable par l'enseignement : « La civilisation du siècle veut qu'il y ait des théâtres ; mais les théâtres exigent des sujets, et pour avoir des sujets, il faut des écoles pour les former [...]. Il en est pour cette partie des Beaux-Arts comme pour toutes celles qui regardent les autres branches de l'Instruction publique : de bonnes écoles dirigées par des professeurs habiles peuvent seules corriger les imperfections qui accompagnent toujours les dispositions naturelles, et faire surgir de tous les points de France, les talents enfouis et ignorés qui s'y trouvent ». Parfaire une prédisposition : telle est la vocation de l'enseignement au Conservatoire, dont le rayonnement européen constitue le second atout et peut s'envisager sous deux angles. D'une part, il contribue selon Bonet à attirer les étrangers à Paris puisque « dans la capitale des Beaux-Arts, il existe depuis quarante-cinq ans un établissement qui a contribué à peupler tous les orchestres et tous les théâtres... (*On rit*) ». D'autre part, Ducasse de Horgues insiste sur « la gloire nationale » à laquelle contribue le « Conservatoire de France » [*sic*], dont l'École de Musique « s'est montrée constamment supérieure et sans rivale », fournissant les orchestres de Paris qui « sont sans contredit les meilleurs de l'Europe ». La majorité de la Chambre se range finalement à l'avis du député qui avait conclu sur la nécessité de « défendre un établissement qui me paraît aussi précieux sous le rapport de l'art qu'il est nécessaire et utile sous celui de la civilisation et de l'intérêt général ».

Si les crédits alloués au Conservatoire sont désormais acquis pour l'École de Musique (formation chorale et instrumentale), il n'en est pas de même en ce qui concerne l'École de Déclamation. Bonet avait prévenu en 1825 : « Sa suppression aurait pour effet de livrer l'art dramatique au mauvais goût et au ridicule. Déjà les petits théâtres de la capitale ne propagent que trop le mauvais goût. N'allez pas éloigner de plus en plus le public de nos grands théâtres en les privant de sujets qui puissent dignement représenter les chefs-d'œuvre de Corneille, de Racine et de Molière³⁰ ». Trois

²⁹ Henri Louis Martin de Villers (1780-1855) fut député de la Seine-Inférieure de 1824 à 1827 et siégea avec la majorité. Il avait fait la connaissance de Berton à Paris sous le Consulat et composa bien plus tard une ouverture qui fut jouée à l'Institut en 1836.

³⁰ AP (2^{ème} série), t. 45, p. 501. Séance du 13 mai 1825.

ans plus tard, les classes de déclamation sont fortement réduites : le poste de Lafon est supprimé, Saint-Prix admis à la retraite et Samson nommé professeur suppléant... sans rémunération³¹ ! Le 20 juin 1829, Méchin instrumentalise la mesure à la tribune en affirmant à tort que l'Ecole de Déclamation a été supprimée par Corbière parce qu'elle « contribuait à la dépravation des mœurs³² ». Jean-Marie Duvergier de Hauranne cautionne la décision pour des raisons artistiques : « Je ne crains pas de dire qu'on a bien fait de la supprimer. Cette école a contribué à la décadence de la scène en propageant la routine de ses professeurs, substituée à la nature et à la vérité³³ ». Le député de Seine-inférieure, opposé aux subventions théâtrales au nom de libéralisme, offre ainsi l'exact contrepoint à l'argumentation développée en 1825 par Martin de Villers et Ducasse de Horgues sur la nécessité de l'enseignement d'un art conçu comme le perfectionnement de la nature pour atteindre la vérité. Viennet opte enfin pour une position médiane et insiste comme Corbière en 1823 sur la décadence du théâtre en province, considérant que l'Ecole de déclamation est un pis-aller nécessaire pour pallier le manque de vocations dramatiques qu'il juge contradictoire avec la réhabilitation du comédien :

On a peine à se rendre compte de cette pénurie. Dans le temps où un absurde fanatisme et un préjugé ridicule se liguèrent pour flétrir cette profession, nos théâtres ne manquaient de sujets nulle part, et à l'époque d'une civilisation plus avancée, d'une raison plus éclairée, quand les anathèmes sont à peu près sans valeur, quand cinquante mille jeunes gens ne savent que faire de leur esprit, de leur éducation et de leur oisiveté, ce petit nombre de vocations dramatiques est inconcevable. De là vient que les théâtres de Paris ne savent plus où se recruter ; le Conservatoire et l'école de déclamation sont devenus même une ressource insuffisante, et quoiqu'ils n'aient point produit assez de talents supérieurs pour justifier leur création, leur suppression ne se ferait point aujourd'hui sans inconvénient³⁴.

L'argument atteint son but puisque l'arrêté du 22 février 1830 réorganise la classe de déclamation dramatique en portant son effectif à 20 élèves, répartis également entre

³¹ Cf. Monique Sueur, *op. cit.*, p. 41-42. Samson rapporte une anecdote savoureuse dans ses *Mémoires* qu'il est malheureusement impossible de vérifier : « La lettre qui m'annonçait ma nomination se terminait par ces mots : "Je vous annonce avec plaisir que vos fonctions sont gratuites" [*sic*] ». De l'art de l'euphémisme...

³² Le député de l'opposition y voit une autre illustration de « l'influence vandale du dernier ministre de l'Intérieur » qu'il venait de dénoncer à propos du Théâtre-Français et ironise de façon cinglante : « Je ne veux certainement pas qu'on supprime les écoles de danse et de musique ; mais je ne sais comment ces écoles contribueraient au maintien ou à la restauration des mœurs, tandis que l'école de déclamation accélérerait leur dépravation ». *AP* (2^{ème} série), t. 60, p. 457. Dans les faits, la décision de restreindre les crédits revient à Martignac, ministre de l'Intérieur et président du Conseil depuis le 8 janvier 1828 !

³³ *Ibidem*. Il déclare avoir appris la mesure en écoutant le discours de Méchin.

³⁴ *Ibidem*, p. 458. Dupin défend une argumentation similaire lorsqu'il descend du perchoir le 26 mai 1836. Voir *AP* (2^{ème} série), t. 104, p. 325.

chaque sexe, et créé un Comité d'enseignement pour les examens³⁵. La monarchie de Juillet rétablit officiellement l'appellation de Conservatoire et fait passer l'établissement dans les attributions du ministre de l'Intérieur par l'ordonnance du 25 janvier 1831. Pourtant, le 3 septembre suivant, un arrêté réduit son budget de 129 000 francs à 123 000 francs, ce qui supprime *de facto* les classes de déclamation. Sauveur de La Chapelle estime en 1835 que leur restauration « ne pourrait relever aucune espérance³⁶ ». Pour autant, il défend la nécessité d'un enseignement à la fois théorique et pratique fondé sur un système de tournées dans les villes des départements :

Le directeur de l'école que je propose choisirait parmi les jeunes gens qui se destinent au théâtre, ceux qui donneraient le plus d'espérances ; il en formerait une jeune troupe qui, avec un privilège spécial du gouvernement, parcourrait les villes de province qui sont sans spectacle habituel. Quinze à vingt pièces choisies dans nos chefs-d'œuvre formeraient leur répertoire. Le public des départements accueillerait favorablement une entreprise dont le but serait le retour à des idées raisonnables ; et cette troupe deviendrait l'école spéciale, la pépinière du Théâtre-Français.

Le projet, similaire à celui de théâtre-école envisagé par Jean Monnet au cours de la première moitié du XVIII^e siècle³⁷, paraît anachronique : il est nettement plus tourné vers la régénération du théâtre en province que soucieux d'un art de la déclamation adapté aux exigences du public de la Comédie-Française. La position du député des Côtes-du-Nord apparaît donc assez singulière et beaucoup moins représentative que celle énoncée par Rambuteau qui s'était prononcé dès 1833 au nom de la commission du budget pour le rétablissement des classes de déclamation³⁸. Le ministre de l'Intérieur accède finalement à cette demande par l'arrêté du 20 janvier 1836³⁹, mesure jugée indispensable lors du débat à la Chambre par Vatout compte-tenu du succès du romantisme : « Il est trop vrai de dire qu'il n'y a peut-être pas à Paris et en France six acteurs qui puissent réciter dignement une tirade de Molière ou une tirade de Racine⁴⁰ ». Deux ans plus tard, un crédit de 12 000 francs approuvé par la commission du budget scelle le financement de l'École de déclamation⁴¹. Le règlement du 9 novembre 1841 définit sa réorganisation administrative en instituant un Comité des Etudes

³⁵ Théodore Lassabathie, *op. cit.*, p. 66.

³⁶ AP (2^{ème} série), t. 97, p. 86. Séance du 2 juin 1835.

³⁷ Martine de Rougemont, *La Vie théâtrale [...]*, *op. cit.*, p. 197.

³⁸ AP (2^{ème} série), t. 84, p. 453. Rapport lu dans la séance du 1^{er} juin 1833.

³⁹ Texte cité dans Monique Sueur, *op. cit.*, p. 43.

⁴⁰ AP (2^{ème} série), t. 104, p. 323. Séance du 26 mai 1836. Les députés n'étaient sans doute pas au courant de la décision puisque le rapporteur Amilhau exprimait le 15 avril précédent ses regrets sur la suppression de l'École de déclamation et avait conclu : « Nous engageons le ministre à la rétablir ». AP (2^{ème} série), t. 102, p. 119.

⁴¹ AP (2^{ème} série), t. 119, p. 586. Séance du 15 mai 1838. Le rapport de Léon de Maleville reprend les arguments désormais bien rôdés que développaient déjà à la tribune Martin de Villers et Ducasses de Horgues en 1825.

dramatiques, tandis que Mlle Mars est tirée de sa retraite par Duchâtel pour être nommée l'année suivante Inspectrice des Etudes dramatiques, mesure dont se félicite Jars à la Chambre⁴². C'est donc une institution rétablie sur des bases solides que lègue la monarchie de Juillet à la II^e République. Les adversaires du Conservatoire se font bien entendre au Conseil d'Etat en 1849 – Dumas estime que l'établissement « forme des comédiens impossibles⁴³ » – ou à l'Assemblée Nationale en 1850 – Raudot reprend l'idée que les talents sont le fruit de la nature et non pas de l'art⁴⁴ – mais ces voix dissonantes sont impuissantes à remettre en cause l'avenir d'un établissement dont la légitimité s'est imposée. Désormais, ce n'est plus la suppression du Conservatoire qui fera débat dans les sources parlementaires, mais les réformes pour améliorer son fonctionnement.

2.3 Réformer le Conservatoire⁴⁵

2.3.1 *Le recrutement : les conditions d'accès*

Les élèves aspirants au Conservatoire sont recrutés après un concours d'admission qui se déroule chaque année entre le 15 octobre et le 15 novembre. Une limite d'âge maximum est fixée pour les classes de chant qui atteint au début du XX^e siècle 26 ans pour un homme et 23 ans pour une femme. Cette absence d'uniformité, qui existe également pour les classes d'instruments à vent, est critiquée par le député Couesnon dans un rapport remis au sous-secrétaire d'Etat des Beaux-Arts en 1909⁴⁶. La limite d'âge minimum n'est introduite qu'avec le règlement de 1905 qui correspond à la nomination de Gabriel Fauré à la tête du Conservatoire : désormais, il faut être âgé de 18 ans pour postuler aux classes de chant et de déclamation, la limite étant abaissée à 16 ans pour les femmes qui se destinent à être comédienne⁴⁷. Cette nouvelle mesure est attaquée par Couyba qui y voit une erreur au regard du passé de l'institution, en particulier pour les hommes : « Généralement les chanteurs qui ont parcouru une brillante carrière ont commencé très jeunes ; il nous suffira de rappeler que MM.

⁴² MU du 24 mai 1842, p. 1229. Mlle Mars exercera ses fonctions jusqu'à sa mort en 1847.

⁴³ *Enquête et documents [...], op. cit*, p. 103. Audition du 27 septembre 1849.

⁴⁴ MU du 16 avril 1850, p. 1226.

⁴⁵ Nous retiendrons surtout ici les débats sur la déclamation et le chant afin de réfléchir aux conditions de formation des artistes appelés à exercer leur art sur les théâtres subventionnés.

⁴⁶ JOdoc CD, Annexe n°2758 (27 juillet 1909), p. 1906. Le rapporteur Louis Buyat ne fait que mentionner ce rapport sans citer d'extraits. Son auteur, Amédée Couesnon, fut député radical-socialiste de l'Aisne de 1907 à 1919. Il était propriétaire d'une importante fabrique d'instruments de musique et appartient au Groupe de l'Art.

⁴⁷ L'article 90 du décret de Moscou avait fixé la limite d'âge à quinze ans pour les 18 élèves des deux sexes de la classe de déclamation rattachée au Théâtre-Français mais cette limite varia au fil des règlements. Il semble en revanche qu'elle n'existait pas pour la déclamation lyrique.

Lassalle, Maurel, Gailhard, Capoul sont entrés au Conservatoire à dix-sept ans tout au plus⁴⁸ ; et c'est aujourd'hui que tout le monde est soldat, qu'on vient d'édicter ce fameux règlement. Si un élève qui ne peut entrer qu'à dix-huit ans est obligé deux ans après d'aller faire son service militaire, voilà ses études interrompues à peine commencées. Quand il revient pour les reprendre, il est trop tard ; le larynx est trop vieux⁴⁹ ». Au critère préalable de l'âge s'ajoute celui de la nationalité : une lettre du ministre des Beaux-Arts adressée au directeur du Conservatoire le 1^{er} février 1887 précise « qu'à l'avenir il ne pourrait y avoir plus de deux élèves étrangers, au maximum, dans chaque classe⁵⁰ ». C'est toutefois moins le climat nationaliste que l'augmentation considérable du nombre total d'aspirants qui inspire cette mesure restrictive, destinée à limiter une concurrence de plus en plus acharnée.

Le début des années 1880 marque en effet une explosion des effectifs : la moyenne de 535 aspirants se présentant aux examens d'admission entre 1871 et 1880 passe à 820 entre 1881 et 1890, alors que sur la même durée la moyenne du nombre de reçus reste stable, passant de 167 à 180⁵¹. Au début du XX^e siècle, certains rapporteurs du budget des Beaux-Arts choisissent de donner une publicité à ces résultats. Rivet établit une comparaison à dix ans d'intervalle entre 1899 et 1909 qui montre que le nombre d'aspirants lors de la première épreuve a encore franchi un pallier quelles que soient les classes, en passant au total de 879 à 1394⁵². L'admissibilité donnait lieu à la possibilité d'être auditeur. Antonin Proust est le seul rapporteur à faire mention de ce statut officieux en 1879 : « Ces auditeurs sont des candidats qui, ayant échoué aux examens des élèves, sont reconnus cependant avoir des qualités devant leur permettre d'être admis l'année suivante. Cette année d'auditorat est en réalité une année de stage pour les aspirants élèves. Ces auditeurs assistent à tous les exercices des élèves mais ne

⁴⁸ Nous n'avons pu vérifier leur date d'entrée exacte au Conservatoire. Le Dictionnaire des lauréats du Conservatoire élaboré par Constant Pierre (*Le Conservatoire [...], op. cit.*, p. 684-872) laisse penser que Couyba a sans doute raison pour Maurel et Gailhard puisqu'ils obtinrent leur 1^{er} prix en chant à 19 ans, alors que Capoul ne fut lauréat qu'à 21 ans. Le baryton Jean-Louis Lassalle n'y figure pas.

⁴⁹ Charles-Maurice Couyba, *Les Beaux-Arts et la Nation*, Paris, Hachette, 1908, p. 178. Rappelons que ce livre n'est autre que la version abrégée de son rapport sur le budget des Beaux-Arts 1907, déposé le 13 juillet 1906. La loi du 21 mars 1905 avait réduit de trois à deux ans la durée du service militaire mais l'avait rendu obligatoire en supprimant le tirage au sort et en réduisant les dispenses. L'Académie des théâtres étudie cette question en prévision du retour à la loi des trois ans (*Comoedia* des 27 novembre 1913, 25 et 27 janvier 1914).

⁵⁰ *Législation théâtrale. Recueil des lois [...], op. cit.*, p. 118, note 1.

⁵¹ Calculs établis à partir des tableaux statistiques reproduits dans Constant Pierre, *op. cit.*, p. 874-875. L'auteur donne le détail par année, par classe concernée (chant, piano, violon, violoncelle, déclamation dramatique, auxquelles s'ajoutent à partir de 1860 celles de harpe, d'alto, de contrebasse, d'instruments à vent (bois et cuivre). Pour le chant, le piano et la déclamation dramatique, la répartition par sexe est précisée.

⁵² JOdoc SE, Annexe n°111 (16 mars 1910), p. 595. Rivet ne donne pas le nombre d'admis définitif.

prennent part à aucun concours⁵³ ». Pour faire face à l'afflux de candidats la décennie suivante, l'arrêté du 6 août 1888 institutionnalise cette pratique en créant deux classes préparatoires de déclamation dramatique dont les auditeurs prennent officiellement le titre d'élèves stagiaires. Nommés pour un an, ils préparent le concours d'admission et doivent quitter le Conservatoire s'ils échouent à nouveau⁵⁴. La suppression de ces deux classes préparatoires en 1894 est compensée par la création de deux classes supplémentaires de déclamation confiées à Leloir et Dupont-Vernon, ce qui porte leur total à six⁵⁵. Dès 1899, cette nouvelle disposition est remise en cause par Dujardin-Beaumetz en tant que rapporteur du budget des Beaux-Arts. Il suggère de revenir à quatre classes parce que la nécessité de remplir toutes les classes (12 élèves par classe) rend selon lui l'examen d'admission « beaucoup moins rigoureux qu'autrefois⁵⁶ ». Bien que cette assertion soit démentie par l'analyse du taux d'admission⁵⁷, Dujardin-Beaumetz veut rendre la sélection encore plus difficile pour éviter de cinglantes désillusions : « Au sortir du Conservatoire, certains, moins heureux ou moins bien doués, se trouvent fatalement jetés sur le pavé de nos grandes villes, sans ressources et sans engagement. Il serait humain de dissiper dès le début leurs illusions, pour ne pas multiplier ces lamentables épaves vouées à la détresse la plus profonde ». Dans la mesure où la sélectivité n'était pas vraiment en cause, le rapporteur soulignait malgré lui que l'enseignement n'avait pas été profitable à tous les admis.

2.3.2 L'enseignement : entre tradition et modernité

Dès 1878, Antonin Proust souligne une forme d'essoufflement dans la formation offerte par l'établissement : « Si nous voulons considérer la situation du Conservatoire de musique et de déclamation au point de vue de l'enseignement et des résultats

⁵³ JO du 28 novembre 1878, p. 11135. Annexe n°877, rapport du 8 novembre 1878.

⁵⁴ *Législation théâtrale. Recueil des lois [...], op. cit.*, p. 124.

⁵⁵ Dupont-Vernon est remplacé par Paul Mounet dès 1897. Auparavant il avait eu en charge l'une des deux classes préparatoires créées en 1888, l'autre étant confiée à Silvain. Voir le récapitulatif des professeurs depuis la création des classes de déclamation dans Constant Pierre, *Le Conservatoire [...], op. cit.*, p. 667.

⁵⁶ JOdoc CD, Annexe n°1134 (4 juillet 1899), p. 2014. Adrien Bernheim, qui était sceptique en 1883 sur la possibilité d'augmenter le nombre de classes, avait déjà insisté sur ce point : « On reçoit, au Conservatoire, l'expérience l'a prouvé, des jeunes gens n'ayant aucune aptitude pour le théâtre, gênants pour les autres élèves et pour les maîtres. Que ceux-là – les incapables – on les laisse à la porte, et qu'on admette que les personnes ayant de réelles qualités dramatiques [...]. A l'heure qu'il est, le Conservatoire n'est point une école d'élite, c'est le rendez-vous général des jeunes gens qui se destinent au théâtre ». Cf. Adrien Bernheim et Léo de Leymerie, *L'Enseignement dramatique au Conservatoire*, Paris, Paul Ollendorf, 1883, p. 45.

⁵⁷ Il est en moyenne de 11,9% sur la période 1894-1898 (création des six classes jusqu'au dernier résultat avant le discours de Dujardin-Beaumetz) contre 14,3% sur la période 1881-1893. Les pourcentages ont été calculés à partir des chiffres donnés dans Constant Pierre, *Le Conservatoire [...], op. cit.*, p. 874-875.

obtenus, nous constatons avec regret que depuis longtemps cette institution ne répond plus aux besoins actuels et qu'il est absolument nécessaire d'y apporter des réformes⁵⁸ ». Le manque de culture des élèves est l'une des insuffisances les plus notoires qui perdure tout au long du XIX^e siècle. Lors de son audition au Conseil d'Etat en 1849, Souvestre y voyait déjà le point de départ d'une « réforme complète » du Conservatoire : « Ce ne peut-être une vraie pépinière d'artistes que lorsqu'il en sortira des sujets d'une intelligence cultivée, et lorsque les enseignements pratiques de la déclamation seront appuyés par des cours de littérature théâtrale et d'histoire, indispensables aux artistes qui doivent traduire les inventions du genre⁵⁹ ». Vingt ans après, Guérault plaidait dans les mêmes termes au Corps législatif pour améliorer la formation des artistes lyriques : « Des jeunes gens, dotés d'une voix plus ou moins belle, entrent au Conservatoire, et ne reçoivent pas une éducation générale littéraire qui puisse les prédisposer à bien rendre les chefs-d'œuvre dont ils doivent devenir les interprètes⁶⁰ ». Il souhaite donc que les études au Conservatoire soient prolongées dans la durée en s'inspirant librement du modèle napolitain au XVIII^e siècle⁶¹, et approfondies dans leur contenu afin que l'éducation littéraire donnée aux élèves prépare « leur intelligence à comprendre la partie philosophique et morale de la musique », ce qui passe par l'analyse méthodique des « chefs-d'œuvre antérieurs », en particulier ceux de Bach, Haendel, Mozart, Gluck, que les élèves ne connaissent « que par hasard ». Cette « histoire de la musique en action au Conservatoire » que Guérault appelle de ses vœux est ébauchée dès 1871 avec la création d'une classe d'histoire de la musique, tandis que sept ans plus tard est recréée une classe d'histoire et littérature dramatique confiée à La

⁵⁸ JO du 28 novembre 1878, p. 11135. Annexe n°877, rapport du 8 novembre 1878.

⁵⁹ *Enquête et documents [...], op. cit.*, p. 154. Audition du 30 septembre 1849. Souvestre venait de dresser un constat sans appel : « Maintenant il n'y a guère d'élèves au Conservatoire qui soient capables d'écrire correctement le français de Racine et de Molière » ; pour jouer la tragédie, ils « auraient besoin de savoir ce que c'étaient que les Grecs et les Romains [mais] ils ne s'en doutent pas pour la plupart » ; « les personnages des pièces modernes ne leur sont guère plus connus que les héros de l'Antiquité ». Et l'auteur dramatique de s'inquiéter : « Quelle vérité, quelle profondeur peuvent-ils apporter à leurs créations ? ».

⁶⁰ ASCL, 1868, t. 15, p. 158. Séance du 20 juillet 1868. Même référence pour la suite.

⁶¹ « Messieurs, il y a eu, au siècle dernier, en Italie, une école de chant célèbre, laquelle a fourni des artistes qui font le désespoir et l'étonnement des chanteurs contemporains. Ils restaient 7, 8, 9, 10 ans à apprendre leur art. Aussi le connaissaient-ils profondément et arrivaient-ils à des effets que nous ne connaissons plus aujourd'hui ». L'emploi du singulier marque la volonté d'unifier *a posteriori* quatre conservatoires fondés et regroupés progressivement : Poveri di Gesù (fermé en 1743), Santa Maria di Loreto (où fut formé Porpora), Sant' Onofrio a Capuana (qui absorba en 1797 celui de Santa Maria di Loreto) et Pieta dei Turchini. Ce dernier absorbe à son tour Sant' Onofrio en 1806 et devient alors le Conservatoire San Sebastiano puis San Pietro a Majella qui existe depuis 1826. Voir Patrick Barbier, *Naples en fête. Théâtre, musique et castrats au XVIII^e siècle*, Paris, Grasset, 2012, p. 143-188 et Mélanie Traversier, *Gouverner l'opéra. Une histoire politique de la musique à Naples, 1767-1815*, Rome, Ecole Française de Rome, 2009.

Pommeraye⁶². Ce dernier se heurte toutefois à un hiatus culturel que soulignent Adrien Bernheim et Léo de Leymerie : « Il est contraint de proportionner son enseignement à l'intelligence non pas de ses auditeurs volontaires, qui ont, pour la plupart, une instruction suffisante, mais à celle des élèves du Conservatoire, qui, fort jeunes, ne pourraient être à la hauteur de certains développements particulièrement littéraires⁶³ ». Les deux lois Ferry qui rendent l'instruction primaire gratuite (16 juin 1881), obligatoire et laïque (28 mars 1882) jusqu'à l'âge de treize ans pour les élèves des deux sexes ne modifient que peu le problème du niveau culturel des élèves du Conservatoire. La solution doit-elle venir de l'Etat ou des familles ? En 1906, Couyba réclame que l'obtention du certificat d'études primaires soit à l'avenir une condition d'admission au Conservatoire⁶⁴, préalable au programme de culture générale encyclopédique que Maret voulait instituer au sein du Conservatoire, en particulier pour les futurs compositeurs⁶⁵. A l'inverse, le sénateur Gérard s'en remet davantage à la sphère privée : « C'est au-dehors du Conservatoire, sous la surveillance de familles intéressées, elles aussi, à l'instruction de leurs enfants, que doit s'organiser – malaisément, c'est vrai ! – la culture écolière de l'enfant. Ses maîtres de musique et de déclamation ont déjà tant de notions à lui donner qu'on ne peut raisonnablement exiger l'adjonction d'un enseignement littéraire classique à celui qu'ils sont chargés de lui assurer⁶⁶ ».

Par-delà les lacunes dans la culture générale de l'élève, d'autres reproches plus spécifiques sont adressés à l'enseignement du chant et de la déclamation. Lors de son audition en 1888 devant la commission des finances du Sénat, le directeur de l'Opéra Pedro Gailhard attribue la pénurie de chanteurs en France à deux causes : « suppression de la subvention aux maîtrises des cathédrales et suppression du pensionnariat [*sic*] au Conservatoire de Paris⁶⁷ ». La première mesure participe de la politique anticléricale qui amène la Chambre à réduire en 1882 le crédit alloué aux maîtrises sur le budget des cultes lors de son transfert au budget des Beaux-Arts⁶⁸, avant de le supprimer

⁶² Constant Pierre, *op. cit.*, p. 683. La classe d'histoire et littérature dramatique avait été créé en 1855 mais fut fermée dès 1862 puisque son titulaire, Samson, reprend la classe de déclamation de Provost.

⁶³ Adrien Bernheim et Léon de Leymerie, *op. cit.*, p. 32.

⁶⁴ Charles-Maurice Couyba, *op. cit.*, p. 180-181.

⁶⁵ JOdoc CD, Annexe n°2669 (13 juillet 1905), p. 1182.

⁶⁶ JOdoc SE, Annexe n°165 (29 mars 1906), p. 571.

⁶⁷ Arch. du Sénat. 14 S16. PV de la commission des finances du 8 décembre 1888.

⁶⁸ Cf. Dominique Hausfater, article « maîtrises », dans Joël-Marie Fauquet (dir.), *op. cit.*, p. 734. Sur le montage financier, voir le rapport d'Antonin Proust, JOdoc CD, Annexe n°1203 (12 novembre 1883), p. 1874-1875.

définitivement en 1903⁶⁹. La seconde remonte au début de la III^e République lorsque le directeur du Conservatoire, Ambroise Thomas, décide le 14 septembre 1871 de fermer officiellement le pensionnat ouvert en 1822 qui accueillait gratuitement les jeunes hommes se destinant au chant⁷⁰. Il est remplacé en 1878 par un système de bourses nommées pensions qui sont attribuées par voie de concours aux élèves des deux sexes⁷¹. Dix ans après, Maret n'en conclut pas moins que la suppression du pensionnat a été une « mesure fâcheuse » qui a porté un coup fatal à la méritocratie en décourageant les municipalités de subvenir aux premiers frais du futur élève, et contribué à tarir le recrutement de l'Opéra⁷². L'argument, encore repris en 1899 par Julien Goujon à la tribune⁷³, est contestable puisque Jars regrettait dès 1833 que le Conservatoire produise « un grand nombre d'instrumentistes et très peu de chanteurs » précisément parce que l'action de l'administration pour faciliter le recrutement dans les départements était insuffisante⁷⁴. Le député du Rhône réclamait en conséquence des encouragements aux écoles de Toulouse et de Lille, érigées au rang de « succursales du Conservatoire » par l'ordonnance royale du 20 décembre 1826. Tous les régimes poursuivent dans cette voie en promouvant d'autres écoles municipales au rang de succursales, auxquelles s'ajoutent à partir de 1884 des « écoles nationales de musique » dans des villes de taille plus modeste. Le réseau ainsi constitué, qui compte au total une trentaine d'écoles en province⁷⁵, divise quant à sa pertinence. Si l'enseignement musical est jugé plutôt satisfaisant par les différents rapporteurs, Déandréis légitime en 1903 l'idée d'un

⁶⁹ Voir le rapport de Massé, *JOdoc CD*, Annexe n°2372 (4 juillet 1903), p. 1291. Maret, pourtant anticlérical, critique la mesure dès l'année suivante parce que cette « suppression étourdie ne laissera pas que de porter un coup grave au recrutement de nos chanteurs », et souhaite que le crédit soit « au moins rétabli en faveur des écoles de musique des départements ». *JOdoc CD*, Annexe n°1953 (13 juillet 1904), p. 1383.

⁷⁰ Emmanuel Hondré, article « Conservatoire. 1850-1900 », dans Joël-Marie Fauquet (dir.), *op. cit.*, p. 310.

⁷¹ L'arrêté ministériel du 11 septembre 1878 prévoit douze pensions, variant de 1 200 à 1 800 francs, pour les élèves « qui suivent les classes de chant et se destinent spécialement aux théâtres lyriques », et dix pensions de 600 francs pour ceux qui suivent les classes de déclamation dramatique. Le concours se déroule en janvier (*Législation théâtrale. Recueil des lois [...]*, *op. cit.*, p. 119).

⁷² *JOdoc CD*, Annexe n°2148 (26 novembre 1887), p. 609.

⁷³ Goujon affirme que « la province fournissait jadis le plus gros contingent des élèves du Conservatoire » et déplore que la suppression des maîtrises et du pensionnat ait conduit à fermer son accès aux élèves méritants : désormais, ceux qui sont susceptibles de jouer dans les théâtres nationaux sont des « personnes ayant plus de rentes que de talent, ou des jeunes filles et des jeunes hommes qui ont été remarqués par des directeurs et auxquels on consent des avances nécessaires ! » (*JO* du 3 mars 1899, p. 608-609).

⁷⁴ « Dira-t-on que ce n'est pas la faute de l'Administration, et que c'est la nature plutôt que l'étude qui fait les chanteurs, car c'est la nature qui donne de belles voix ? Je répondrai que notre patrie n'est pas aussi mal dotée, à cet égard, qu'on voudrait le faire croire, qu'il y a de belles voix en France, et surtout dans les provinces du Midi ; mais qu'il faut prendre la peine de les y chercher, et de les développer par le travail » (*MU* du 15 mars 1833, p. 248).

⁷⁵ On trouvera un récapitulatif très détaillé (subventions accordées, nombre d'élèves répartis par sexe, classes enseignées) dans les rapports sur le budget des Beaux-Arts 1902, 1907 (Couyba) et 1908 (Buyat).

« abaissement du niveau de notre école de chant » et affirme qu' « il faut s'en prendre, pour la plus grande part, à une éducation complètement défectueuse », allant jusqu'à suggérer que « mieux vaudrait supprimer les classes de chant dans telle ou telle école de province que les laisser confier à une direction inexpérimentée⁷⁶ ». En attendant une véritable décentralisation qui est à l'ordre du jour⁷⁷, une des réformes suggérées passe au début du XX^e siècle par la création d'un cours « d'hygiène et de physiologie de la voix » qui serait pour les élèves des classes de chant et de déclamation l'équivalent au Conservatoire du cours d'anatomie que suivent les élèves de l'école des Beaux-Arts⁷⁸.

L'enseignement de la déclamation est également soumis à rude épreuve. Antonin Proust s'appuie en 1881 sur l'autorité des « personnes les plus compétentes » qui reconnaissent que son organisation « prête beaucoup à la critique ». Le rapporteur rassemble leurs griefs : « La déclamation est subordonnée à la musique et en quelque sorte dédaignée. Les classes sont trop nombreuses ; un petit nombre d'élèves travaille ; la direction supérieure manque ; se reposant sans doute sur le talent de maîtres éprouvés, elle se soucierait plus de la musique que de la littérature⁷⁹ ». Ce dernier reproche est lié au fait que la direction du Conservatoire fut toujours confiée à un compositeur⁸⁰. A défaut de pouvoir obtenir dans l'immédiat la séparation de l'Ecole de déclamation et l'Ecole de musique qu'ils souhaitaient, Bernheim et de Leymerie suggéraient en 1883 un palliatif consistant à nommer deux directeurs ou administrateurs⁸¹. L'idée de rééquilibrer les deux pôles du Conservatoire est reprise par Maret qui plaide en 1888 pour la création d'un poste de sous-directeur confié à « un littérateur ou un artiste dramatique, spécialement chargé de diriger les études de

⁷⁶ JOdoc SE, Annexe n°330 (15 décembre 1903), p. 756.

⁷⁷ Couyba fait le point en 1913 et indique une tendance : « Quant aux succursales du Conservatoire en province, c'est une question controversée. Nous pensons, avec beaucoup de nos collègues, qu'il serait préférable, pour la décentralisation, de subventionner les écoles de musique régionales ». JOdoc SE, Annexe n°131 (29 mars 1913), p. 280.

⁷⁸ JOdoc CD, Annexe n°613 (8 décembre 1902), p. 855. Simyan précise que « les ouvrages qui traitent du chant et de la déclamation – même ceux faits par des artistes – contiennent tous des chapitres d'hygiène et de physiologie de la voix » et ajoute la preuve par l'expérience : cet enseignement existe dans des conservatoires étrangers, en particulier en Italie, et fut déjà mis en œuvre à Paris par les docteurs Mandl entre 1875 et 1880 et Gougueheim en 1902 mais sous forme de cours faits à titre gracieux. Déandréis est aussi un chaud partisan de ce type de cours. Voir JOdoc SE, Annexe n°88 (23 mars 1905), p. 323.

⁷⁹ JO du mai 1881, Annexe n°3608 (12 avril 1881), p. 854. Proust ajoute qu'il ne les reprend pas forcément à son compte : « La commission du budget n'a point à se prononcer sur la valeur de ces critiques. Il était nécessaire, cependant, de les consigner dans le rapport et d'appeler sur elles l'attention du Gouvernement ».

⁸⁰ Luigi Cherubini (1822-1842), Daniel-François-Esprit Auber (1842-1871) Ambroise Thomas (1871-1896), Théodore Dubois (1896-1905) et Gabriel Fauré (1905-1920)

⁸¹ Adrien Bernheim et Léo de Leymerie, *op. cit.*, p. 42. La séparation du Conservatoire de déclamation et du Conservatoire de musique en deux établissements distincts n'aboutit qu'en 1946.

déclamation, et investi d'une autorité suffisante pour lui assurer tout au moins les heures et la place dont elles ont besoin⁸² ». Maurice Faure reprend cette doléance en 1895⁸³ tandis que Paul-Boncour cautionne en 1910 le *statu quo* : ce choix institutionnel va à l'encontre de ses préférences personnelles mais il l'estime nécessaire parce que la musique serait un art plus « spécial » que la déclamation⁸⁴. A défaut d'un second directeur, le règlement du 5 mai 1896 dote le Conservatoire d'un conseil supérieur d'enseignement divisé en deux sections, l'une pour les études musicales, l'autre pour les études dramatiques⁸⁵. Par ailleurs, l'enseignement de la déclamation, dispensé par des professeurs qui sont tous sociétaires de la Comédie-Française, est jugé trop routinier par Simyan en 1902 parce qu'il ne permettrait pas la révélation du « véritable tempérament dramatique des élèves ». Par conséquent, le rapporteur émet le vœu que le Conservatoire s'ouvre à de « grands artistes plus modernistes [*sic*] » et cite Guitry, Huguenet, Antoine, « sans oublier cet incomparable comédien qui s'appelle Coquelin aîné et qui reste à la fois le plus glorieux représentant des grandes traditions, en même temps qu'il est le plus puissant interprète de la comédie moderne⁸⁶ ». Il voudrait également que l'expérience tout juste tentée avec Rose Caron dans l'enseignement du chant⁸⁷ trouve son équivalent dans la création d'une classe de déclamation confiée à Julia Bartet⁸⁸. Neuf ans plus tard, Simyan revient sur ses propositions en regrettant que « l'effort nécessaire » n'ait pas été fait, ce qui ne l'empêche pas de persister dans ses propositions pour l'art lyrique mais semble le dissuader d'insister pour l'art

⁸² JOdoc CD, Annexe n°3021 (15 octobre 1888), p. 174. Maret considère que le Conservatoire « doit autant sinon plus » à la déclamation qu'à la musique « dans les causes de l'intérêt que lui témoignent l'opinion et les pouvoirs publics ».

⁸³ JOdoc CD, Annexe n°1538 (13 juillet 1895), p. 1120.

⁸⁴ « En raisonnant ainsi, votre rapporteur n'est pas suspect de partialité : il adore le théâtre et il est fort peu musicien ; mais c'est justement la raison pour laquelle il ne se voit pas très bien à la tête d'un conservatoire de déclamation, qui le serait aussi de musique ». JOdoc CD, Annexe n°371 (12 juillet 1910), p. 1660.

⁸⁵ Ce règlement suit la recommandation de la commission spéciale nommée en 1892 qui avait rendu deux rapports, l'un pour les études musicales (Henry Marcel), l'autre pour les études dramatiques (Agénor Bardoux). Voir JOdoc CD, Annexe n°2875 (26 juin 1893), p. 960.

⁸⁶ JOdoc CD, Annexe n°613 (8 décembre 1902), p. 855. Lucien Guitry (1860-1925), qui venait de prendre la direction du Théâtre de la Renaissance, joua au sein de la prestigieuse troupe du Théâtre-Michel de Saint-Pétersbourg et fut l'un des plus grands acteurs de boulevard de son temps ; Félix Huguenet (1858-1926) connut des débuts plus difficiles avant de s'illustrer également sur les scènes du Boulevard, en particulier au Vaudeville et au Gymnase. André Antoine avait poursuivi l'aventure du Théâtre Libre après 1896 au Théâtre Antoine ; Coquelin aîné, après son départ définitif de la Comédie-Française, avait immortalisé le rôle de Cyrano de Bergerac créé en 1897 à la Porte-Saint-Martin.

⁸⁷ La célèbre soprano Rose Caron venait de quitter la scène pour être nommée professeur au Conservatoire. Elle avait créé notamment les rôles de Salammbô dans l'opéra éponyme de Reyer ou celui de Desdémone dans la version d'*Othello* de Verdi créé à l'Opéra en 1894.

⁸⁸ Jeanne Julie Regnault dite Julia Bartet (1854-1941) fut admise à la Comédie-Française en 1879 et nommée sociétaire dès l'année suivante. L'étendue de son talent lui permit de jouer des rôles très variés.

dramatique⁸⁹. L'innovation n'était pas simple à envisager : la classe confiée à Sarah Bernhardt ne dura pas deux ans (1908-1909) tandis que le député Guérault-Richard renonce finalement à l'idée de demander la mise à l'étude d'un cours de pantomime rendu selon lui nécessaire par « le développement de l'art dramatique contemporain⁹⁰ ».

Il est vrai que les conditions matérielles d'enseignement ne sont guère favorables à l'extension des cours. Un projet de loi de reconstruction du Conservatoire destiné à agrandir les bâtiments est déposé le 2 juin 1881 mais le coût des travaux, évalué à 5 700 000 francs, entraîne son retrait deux ans plus tard⁹¹. L'augmentation des effectifs rend l'étroitesse des lieux de plus en plus criante et la description pittoresque des cours devient un lieu commun inauguré par le rapporteur Georges Berger en 1896 :

Aujourd'hui les 75 classes qui existent indispensablement [*sic*] et les deux cours qui sont donnés pour certaines classes d'élèves et pour le public, y étouffent et se superposent pour ainsi dire. Classes de piano, classes de trompette, classes de violon se renvoient les unes aux autres, à travers des cloisons trop minces, les accords de leurs instruments résonnant dans des sortes de cabinets qu'on décore du nom de salles ! Si bien qu'une cacophonie générale règne en permanence dans une enceinte consacrée à l'harmonie ! Que de fois aussi des éclats de trombone viennent donner la réplique aux élèves des classes de déclamation, en même temps que les chanteurs subissent des accompagnements inattendus⁹² !

Berger précise l'année suivante que le nombre de cours hebdomadaires des classes de déclamation dramatique et lyrique est limité à deux au lieu de trois⁹³, tandis que Simyan s'inquiète des conditions d'hygiène dans des bâtiments délabrés ou en ruine et craint même l'éventualité d'une épidémie de tuberculose⁹⁴ ! Il rappelle dans le même rapport que l'enjeu de la reconstruction du Conservatoire est aussi une question de prestige international : « Le titre de lauréat et même d'ancien élève du Conservatoire français est, dans le monde entier, un brevet incontesté de supériorité musicale ou dramatique [...]. Il ne faut pas que cette supériorité vienne à disparaître par suite de l'infériorité matérielle de notre outillage⁹⁵ ». Le projet de reconstruction sur le même emplacement étant toujours jugé trop onéreux, deux autres projets s'affrontent pendant plus d'une

⁸⁹ JOdoc CD, Annexe n°1247 (12 juillet 1911), p. 1612.

⁹⁰ Interview publiée dans *Comoedia* du 24 novembre 1910.

⁹¹ JOdoc CD, Annexe n°2148 (26 novembre 1887), p. 609. Maret rappelle rétrospectivement le détail du projet dont les plans avaient été confiés à Charles Garnier.

⁹² JOdoc CD, Annexe n°2041 (11 juillet 1896), p. 717.

⁹³ JOdoc CD, Annexe n°2698 (20 juillet 1897), p. 1841.

⁹⁴ JOdoc CD, Annexe n°613 (8 décembre 1902), p. 856.

⁹⁵ *Ibidem*. D'autres rapporteurs avaient déjà signalé ce risque et souligné la supériorité des conservatoires fondés en Europe sur le modèle français du point de vue de l'installation matérielle, Dujardin-Beaumetz signalant en particulier celui de Bruxelles. Voir JOdoc CD, Annexe n°1134 (4 juillet 1899), p. 2614.

décennie⁹⁶. Le premier consisterait à bâtir le nouveau Conservatoire à l'emplacement des bâtiments de la caserne de la Nouvelle-France située dans le même arrondissement que l'Hôtel des Menus-Plaisirs (IX^e), tandis que le second impliquerait un déménagement lointain du côté de la Porte Maillot sur un terrain occupant la partie des fortifications devant être désaffectées à la lisière du bois de Boulogne. A l'exception de Simyan qui se montre séduit en 1902 par ce dernier projet, tous les autres rapporteurs avouent leur préférence pour le projet concurrent qui a l'avantage de la centralité⁹⁷. La politique d'obstruction du ministère de la Guerre finit par lasser la patience de l'administration des Beaux-Arts qui se rabat finalement sur un ancien collège jésuite de la rue de Madrid, situé dans le VIII^e arrondissement⁹⁸. Le transfert a lieu en 1911 mais laisse Simyan très sceptique sur l'amélioration qu'il constitue, le gain de place étant annulé par la mauvaise acoustique due au choix d'une réhabilitation à la place d'une installation neuve⁹⁹. Il posait également la question du devenir de la salle de théâtre du Conservatoire inaugurée un siècle plus tôt en 1811¹⁰⁰, qui était destinée initialement aux exercices publics des élèves et aux concours de fin d'année.

2.3.3 Les débouchés : concours publics et engagements dans les théâtres subventionnés

Les concours de sortie du Conservatoire ont lieu tous les ans en juillet à l'issue d'une présélection en juin et permettent de décerner quatre types de récompenses : Premier prix ; Second prix ; Premier accessit ; Second accessit. Le choix de la scène, la composition du jury et la publicité des concours sont l'objet d'âpres débats dont les

⁹⁶ La première mise au point comparée et relativement détaillée des trois projets est l'œuvre du sénateur Déandréis. Voir *JOdoc SE*, Annexe n°86 (12 mars 1903), p. 16. Les rapports suivants sont très répétitifs.

⁹⁷ Maret résume par exemple ce point de vue en des termes très explicites : « Nous ne saurions rejeter nos grandes écoles dans la banlieue de Paris et aux extrémités de la cité. Ce ne serait pas seulement nous couvrir de ridicule, ce serait porter une grave atteinte à leur fonctionnement. Le Conservatoire doit garder sa place au centre de Paris, à portée non seulement des élèves, des professeurs et du public, mais aussi du théâtre et du ministère. *Le projet nous semble aussi fou que si l'on proposait de construire l'Opéra à Montrouge* ». *JOdoc CD*, Annexe n°1953 (13 juillet 1904), p. 1383. Souligné par nous.

⁹⁸ Auditionné par la commission du budget, Georges Berry conteste aussitôt le projet en réclamant de nouveaux devis (C 7349, séance du 5 juillet 1909, f. 16-17).

⁹⁹ « L'acoustique des nouvelles salles est si défectueuse qu'il a fallu, presque partout, revêtir les parois de plaques de liège et tendre au plafond des filets de pêche du plus déplorable effet [...]. Les petites salles de théâtre à l'usage des professeurs de chant et de déclamation ont une acoustique plus déplorable encore, et tous les essais faits pour corriger ce défaut capital n'ont donné jusqu'à présent que les résultats les plus médiocres ; j'ai pu m'en assurer moi-même. L'une de ces salles d'ailleurs, donne sur la rue de Madrid, très passagère, et les bruits de la rue empêchent toute audition sérieuse ». *JOdoc CD*, Annexe n°1247 (12 juillet 1911), p. 1612.

¹⁰⁰ Cf. Jean-Claude Yon, *Théâtres parisiens [...]*, *op. cit.*, p. 229-241. La Société des Concerts du Conservatoire, fondée en 1828, y donnait des concerts très réputés.

parlementaires se font l'écho. En 1910, Paul-Boncour déplore « une excessive liberté dans le choix des morceaux¹⁰¹ ». La tendance de fond, accrue par le règlement de 1905, conduit à délaisser de plus en plus les scènes tirées des chefs-d'œuvre classiques pour privilégier au contraire le répertoire moderne ou contemporain, plus propice à la recherche d'une « scène à effets » permettant à « un candidat un peu roublard de masquer l'insuffisance de ses qualités et de sa préparation technique¹⁰² ». Outre la difficulté pratique de juger du mérite des candidats en fonction de scènes de concours aussi disparates, l'autre inconvénient est d'ordre déontologique puisque les candidats peuvent choisir une scène extraite d'une œuvre écrite ou composée par un membre du jury. La tentation d'un retour aux chefs-d'œuvre classiques ou le choix de scènes identiques pour les candidats qui concourent à un même emploi sont les deux solutions avancées pour réformer l'épreuve¹⁰³. La composition du jury est un problème insoluble en raison d'une véritable impasse : la présence des professeurs laisse planer le soupçon de favoritisme sur leurs élèves en vertu des recommandations mutuelles qui vont bon train ; leur exclusion des délibérations du jury à partir du règlement de 1905 favorise une autre forme de conflit d'intérêt dû à la prolifération des agences « où l'on racole les élèves, en leur laissant entendre qu'à recevoir les leçons de tel établissement particulier, ayant, parmi ses maîtres, des membres du jury étrangers au Conservatoire, ils ont les plus grandes chances de subir l'examen avec succès¹⁰⁴ ». Dans les deux cas, les verdicts sont contestés parce que le public peut assister aux concours. Georges Berger se plaint en 1900 de l'indiscipline des spectateurs qui prend « un caractère de rébellion déplacée et inconvenante » lorsque sont proclamés les résultats : « Les amis, les parents et trop souvent "Mesdames mères" prennent bruyamment parti contre tel ou tel jugement qui

¹⁰¹ JOdoc CD, Annexe n°371 (12 juillet 1910), p. 1666.

¹⁰² *Ibidem*, p. 1667.

¹⁰³ Paul-Boncour cite Léon Blum pour la seconde solution. Son rapport fait implicitement la synthèse de la grande enquête lancée par *Comoedia* au mois de juillet 1910 intitulée « Réformons le Conservatoire ». Quant à la première solution (le retour aux classiques), elle avait été défendue dès les années 1880 par Adrien Bernheim (voir sa brochure déjà citée écrite avec Léo de Leymerie en 1883) et Arthur Pougin. Ce dernier fait remonter « l'envahissement du répertoire moderne aux concours de comédie » à la fin du Second Empire et conclut sur la devise « retournons à l'antique » : « Comme Verdi, il faut nous dire aussi : *Torniamo all'antico* : là est la voie à suivre, là est l'avenir, là est le salut ». Cf. Arthur Pougin, « Les réformes au Conservatoire de musique », *La Nouvelle Revue*, t. 61, novembre-décembre 1889, p. 293-308 (p. 308).

¹⁰⁴ JOdoc CD, Annexe n°1247 (12 juillet 1911), p. 1612. Simyan demande à ce que « ces professeurs du dehors » ne puissent pas siéger pendant plusieurs années consécutives et que le nom des membres du jury ne soit plus connu à l'avance afin que le candidat découvre sa composition le jour de l'épreuve. L'article 26 du règlement du 8 octobre 1905 prévoyait un jury de dix à douze membres nommés par le ministre et choisis « pour la moitié au moins » parmi les personnes étrangères au Conservatoire. Si le sous-secrétaire d'Etat assiste au jury, il le préside à la place du directeur.

n'est pas conforme à celui qu'ils auraient rendu eux-mêmes en très mauvaise connaissance de cause. De pareils procédés sont intolérables dans une maison où tout le monde devrait être ami de l'harmonie. Si cela continue, la publicité des concours deviendra impossible, et les lauréats ne pourront plus être avisés de leur sort que banalement, par correspondance et par la presse¹⁰⁵ ». Le phénomène tend à s'aggraver puisque les concours sont transférés en 1905 du théâtre du Conservatoire à l'Opéra-Comique. Si Louis Buyat partage le même avis que Berger sur la nécessité du huis-clos¹⁰⁶, Simyan préfère insister sur le caractère irréversible de ce qui est devenu au cours du XIX^e siècle une solennité parisienne incontournable : « Les concours du Conservatoire sont entrés dans les mœurs ; ils sont une portion de la vie parisienne ; on les attend, on s'y prépare, et ils manqueraient à Paris, au même titre que les concours hippiques si l'on s'avisait de les supprimer [...]. La publicité a ses inconvénients comme la liberté ; il est bon de s'en accommoder¹⁰⁷ ».

Les incidents lors de la délibération du jury ne sont pas qu'affaire d'amour-propre dans la mesure où l'obtention d'un prix facilite l'engagement des lauréats par les directeurs des théâtres subventionnés. Pour autant, ceux-ci ne se privent pas de critiquer l'enseignement reçu au Conservatoire devant la commission du budget, attitude que Turquet explique en 1882 par leur volonté de « détacher les sections qui les concernent, afin de les annexer à leurs propres établissements¹⁰⁸ ». C'était la logique du décret de Moscou à l'égard du Théâtre-Français, qui conserve tout au long du siècle un « droit de préemption » sur les lauréats du Conservatoire. Antonin Proust rappelle l'existence d'une commission nommée par arrêté ministériel en janvier 1882 afin d'étudier « l'organisation des deux Théâtres-Français et les réformes qui pouvaient y être introduites, surtout dans leurs rapports avec le conservatoire », mais elle est dissoute quelques semaines plus tard sans même avoir examiné les questions qui lui étaient soumises¹⁰⁹. Maret suggère en 1887 que les élèves récompensés passent d'abord

¹⁰⁵ *JOdoc CD*, Annexe n°1857 (10 juillet 1900), 1815.

¹⁰⁶ *JOdoc CD*, Annexe n°2758 (27 juillet 1909), p. 1905.

¹⁰⁷ *JOdoc CD*, Annexe n°1247 (12 juillet 1911), p. 1612.

¹⁰⁸ C 3302. PV de la commission du budget 1883, séance du 20 mai 1882, f. 185.

¹⁰⁹ *JOdoc CD*, Annexe n°2372 (12 novembre 1883), p. 1880. Son échec est sans doute dû à la chute du « grand ministère » dirigé par Gambetta du 14 novembre 1881 au 29 janvier 1882 alors qu'Antonin Proust avait été nommé à la tête d'un ministère des Arts (détaché de l'Instruction publique). Pour la même raison ne put aboutir un grand projet visant à transporter les décors de l'Opéra et de l'Opéra-Comique par le tramway à partir de nouveaux magasins construits dans un quartier « excentrique », le produit de l'aliénation des magasins de la place Louvois et de la rue Richer devant servir à financer l'agrandissement de l'Opéra-Comique et améliorer les bas-côtés de la scène de l'Opéra (*JOdoc CD*, Annexe n°2148 (26 novembre 1887), p. 614).

par l'Odéon¹¹⁰, idée déjà défendue par Dacnaber dans une pétition adressée au Sénat en 1868 sous le titre *Epître à Boileau*¹¹¹, et particulièrement chère à Bernheim¹¹². Cette réforme n'est pas mise en œuvre et la seule amélioration réside dans l'augmentation de leurs appointements prévus dans le cahier des charges de l'Odéon : fixés à 1 800 francs en 1872 (Art. 37), ils passent à 2 400 francs à partir de 1880 (Art. 15)¹¹³. Les artistes lyriques sont mieux lotis puisque les anciens élèves du Conservatoire qui sont engagés pour deux ans à l'Opéra ou à l'Opéra-Comique touchent 5 000 francs la première année et 7 000 francs la seconde¹¹⁴. Au début du XX^e siècle, l'administration introduit de nouvelles clauses pour favoriser la carrière des premiers prix d'opéra-comique et d'opéra. A partir de 1904, le ministre a désormais « la faculté d'exiger l'engagement de deux élèves du Conservatoire ayant obtenu un premier prix d'opéra-comique » si le directeur de l'Opéra-Comique n'en prend pas lui-même l'initiative¹¹⁵ ; il en va de même à partir de 1908 pour l'Opéra, qui perd par ailleurs sa prééminence systématique sur l'Opéra-Comique en matière de recrutement des lauréats du concours¹¹⁶. Le caractère facultatif de leur engagement par les directeurs devient donc une obligation, qui n'est pas pour autant une garantie de succès. Si certains débuts brillants permettent aux lauréats du Conservatoire de réévaluer très rapidement le montant de leurs appointements¹¹⁷, le manque d'expérience des élèves qui ont encore tout à apprendre de la « science des planches » explique la demande récurrente d'un théâtre d'application qui soit le lieu d'un enseignement pratique.

¹¹⁰ JOdoc CD, Annexe n°2148 (26 novembre 1887), p. 609.

¹¹¹ Dacnaber envisage une période d'essai de deux ans et une pension de mille écus également accordée à tout autre postulant admis à l'Odéon sans être passé par le Conservatoire. Voir notre annexe n°68.

¹¹² Il demandait que tout lauréat du premier prix s'engage au moins deux ans à l'Odéon avant d'entrer à la Comédie-Française (Cf. Adrien Bernheim et Léo de Leymerie, *op. cit.*, p. 75-81).

¹¹³ F²¹ 4650. La somme est toujours identique dans le cahier des charges de 1908.

¹¹⁴ La disposition est effective pour l'Opéra depuis 1871 (F²¹ 4655) et 1898 pour l'Opéra-Comique (F²¹ 4674). Elle est valable indépendamment du fait que l'ancien élève ait obtenu un prix lors du concours de sortie.

¹¹⁵ Cette disposition, qui fait partie des modifications du cahier des charges de 1904 (Art. 46), est annoncée par Maret dans son rapport sur le budget des Beaux-Arts 1905. Elle se retrouve à l'identique dans l'article 47 du cahier des charges de 1911 (F²¹ 4674).

¹¹⁶ L'article 66 du cahier des charges du 27 décembre 1907 stipule que « quelles que soient les récompenses obtenues par un élève aux deux concours d'opéra et d'opéra-comique, ni à égalité, ni même en cas de récompense supérieure à l'un ou l'autre concours, si cet élève est réclamé à la fois par les directeurs de l'Opéra et par le directeur de l'Opéra-Comique, l'attribution à l'un ou l'autre théâtre ne dépendra pas de la valeur obtenue. En pareil cas, il appartiendra au Ministre de décider celui des deux théâtres auquel la préférence devra être donnée. Cette décision sera fondée uniquement sur l'aptitude artistique de l'élève » (F²¹ 4656).

¹¹⁷ Voir les exemples d'Ambrosine Richard et Marie Escalaïs qui un mois après leur début, signe un second engagement, respectivement le 1^{er} octobre 1877 et le 9 août 1882, portant leurs appointements à 10 000 francs la première année, et 14 000 francs la seconde. Cf. Frédérique Patureau, *op. cit.*, p. 128.

3 Le théâtre d'application : un théâtre-école crédible ?

La nécessité d'un théâtre d'application destiné à ce que des élèves comédiens se produisent dans les mêmes conditions que leurs aînés, c'est-à-dire jouant *en costume* une *pièce entière* devant des *spectateurs payants*, est débattue au Corps législatif sous le Directoire lors de l'examen du projet de loi sur les théâtres. Dans le contre-projet qu'il présente le 2 avril 1798, Lamarque prévoit, à côté des trois théâtres principaux, deux théâtres secondaires qui seraient des « théâtres d'élèves ou d'instruction », l'un pour « les tragédies ou grands drames lyriques », l'autre pour « les tragédies et comédies déclamées¹¹⁸ ». Douze jours plus tard, le rapporteur Audoin rejette cette initiative à partir d'un postulat artistique toujours repris ensuite par les adversaires du théâtre d'application : « Des élèves sont nécessairement de mauvais acteurs¹¹⁹ ». Deux conséquences en découlent. D'un point de vue économique, l'exploitation des théâtres ne sera pas viable si les spectateurs paient leur place : « Le public, pour son argent, veut voir des acteurs tous formés ». Par conséquent, les recettes seront largement insuffisantes pour compenser des dépenses journalières presque aussi élevées que pour un théâtre destiné à des comédiens professionnels. D'un point de vue politique, l'abaissement du prix des places pour mettre ces théâtres d'élèves à la portée de « la classe la moins riche des citoyens » serait légitimer une forme de discrimination culturelle : « Pourquoi cette classe, qu'on ne doit pas négliger plus que les autres, serait-elle condamnée à ne voir que de mauvaises choses¹²⁰ ? ».

Le rejet du projet de loi Lamarque scelle pour longtemps l'idée de proposer au Parlement la fondation d'un théâtre d'application. Il faut en effet attendre les débuts de la III^e République pour que de Tillancourt reprenne à son compte l'idée d'un enseignement pratique : « On ne saurait enseigner à nager sans que les élèves entrent dans l'eau ; on ne saurait enseigner la médecine sans placer les élèves devant des malades ; de même, il est impossible de former des élèves pour la scène sans les mettre en contact avec le public : c'est ce contact qui donne l'assurance à l'élève, qui lui apprend à sentir l'effet produit, et à modifier son jeu, suivant que le public souligne les intentions »¹²¹. La solution qu'il propose dès 1874 consiste à remettre à l'ordre du jour

¹¹⁸ *Moniteur* du 7 germinal an VI, p. 751. Séance du 2 germinal.

¹¹⁹ *Moniteur* du 22 germinal an VI, p. 811. Séance du 14 germinal.

¹²⁰ Cet argument sera également repris par les adversaires d'un théâtre populaire spécifique qui soit à la fois un théâtre d'essai destiné à révéler des auteurs inconnus et un théâtre d'application pour de jeunes artistes.

¹²¹ *JO* du 28 juillet 1874, p. 5308.

deux à trois fois par mois les exercices publics des élèves au sein même du Conservatoire dans la salle de théâtre édiflée par Delannoy, inaugurée en 1811¹²². Le sous-secrétaire d'Etat Desjardins oppose un refus catégorique en évoquant une « voie funeste » : « Il faut bien se pénétrer de cette idée que les études, au Conservatoire, doivent être avant tout sérieuses et même sévères, et ce qui manque précisément aux élèves, c'est la patience. Les jeunes gens ont hâte de se produire ; ils sont impatients d'obtenir des engagements et ne prennent même pas toujours le temps d'achever leurs études. Ceux qui mènent leurs classes jusqu'au bout ne sentent pas assez qu'il faut travailler après ; tout ce qui pourrait développer ce penchant à se produire hâtivement serait déplorable¹²³ ». Cette posture était difficilement tenable et relevait d'un certain déni alors que le règlement de l'établissement interdisant aux élèves de se produire au-dehors sans autorisation ministérielle souffrait de nombreuses entorses rendues inévitables par les tentations multiples que pouvaient offrir à des débuts anticipés les théâtres de province, ceux de banlieue, les théâtres à-côté et les cafés-concerts.

Afin de concilier le respect du règlement du Conservatoire avec la nécessité d'un enseignement pratique, le secrétaire de la Comédie-Française, Charles Bodinier, conçoit en 1887 le projet d'un « Théâtre d'Application » qu'il publie d'abord dans la *Revue d'art dramatique*¹²⁴, avant d'être commenté dans la presse ou les revues¹²⁵ et présenté dans le rapport sur le budget des Beaux-Arts confié la même année à Maret¹²⁶. Outre le tarissement du recrutement en province à cause de l'exploitation des pièces à succès ou d'un talent individuel sous forme de tournées, Bodinier insiste sur la disparition des nombreuses petites scènes destinées à l'éducation des jeunes artistes dans la première moitié du XIX^e siècle : « Le théâtre Doyen, détruit en 1834 ; le théâtre Molière, la scène de la rue de Lancry, la salle Chantreine, le théâtre de la Tour d'Auvergne, et bien d'autres d'où devaient sortir plus tard des comédiens exercés¹²⁷ ». Le secrétaire de la

¹²² Ces exercices avaient lieu le dimanche deux fois par mois (Cf. Monique Sueur, *op. cit.*, p. 32-33). Après la chute de l'Empire, ils tombent en désuétude pour l'art dramatique, et sont remplacés par des exercices trimestriels ou semestriels au cours desquels les élèves ne jouent que des scènes isolées. De Tillancourt ne précise la périodicité souhaitée que quatre ans plus tard (*JO* du 15 février 1878, p. 1578).

¹²³ *JO* du 28 juillet 1874, p. 5309.

¹²⁴ Charles Bodinier, « Projet relatif à l'enseignement de la déclamation dramatique et à la création d'un Théâtre d'application pour les jeunes élèves du Théâtre-Français », *Revue d'Art dramatique*, t. V, janvier-mars 1887, p. 205-216. Ce qui suit en est tiré.

¹²⁵ Emile Deschaumes, « Le théâtre d'application », *Revue d'Art dramatique*, t. VI, avril-juin 1887, p. 12-19 ; Maurice Peyrot, « Le Théâtre d'application », *La Nouvelle Revue*, janvier-février 1888, p. 403-411.

¹²⁶ *JO*doc CD, Annexe n°2148 (26 novembre 1887), p. 609.

¹²⁷ Voir le témoignage d'Edmond Got dans son *Journal* (*op. cit.*, p. 59-63) à la date des 16 et 17 août 1841, les notices de Nicole Wild, *Dictionnaire [...]*, *op. cit.*, p. 77, p. 123-125, p. 250-251, et l'article de Geneviève Faye,

Comédie-Française savait-il exactement que plus d'un sociétaire sur deux reçus entre 1815 et 1852 n'avait pas été formé au Conservatoire¹²⁸ ? Quoiqu'il en soit, le Théâtre d'Application qu'il fonde est initialement associé à cet établissement puisque ce sont les professeurs des classes de déclamation dramatique qui doivent composer le programme à partir d'œuvres du répertoire classique et faire répéter les élèves de leurs classes sous la direction artistique de Delaunay, lui-même professeur au Conservatoire et sociétaire de la Comédie-Française. D'après Maret, le ministre donne son autorisation le 27 octobre suivant et Bodinier peut inaugurer le Théâtre d'Application le 16 janvier 1888 dans une petite salle d'environ 400 places au 18, rue Saint-Lazare. Les résultats des deux premières saisons sont jugés encourageants par l'administration des Beaux-Arts qui accorde à Bodinier une subvention de 3 000 francs en 1890, ce qui n'empêche pas Antonin Proust de regretter son insuffisance et l'absence de « consécration officielle » reçu par le Théâtre d'Application¹²⁹. Les difficultés financières conduisent pourtant son directeur à dériver de plus en plus à l'égard du projet initial pour faire de son théâtre surnommé « La Bodinière » un lieu artistique polyvalent (spectacles variés empruntant à tous les genres, lectures, conférences, auditions musicales, expositions) qui attire un public mondain¹³⁰. En 1893 et 1894, les rapporteurs du budget des Beaux-Arts Merlou et Trouillot choisissent d'avertir sans sévir et proposent de maintenir la subvention en sursis, jusqu'à ce que Julien Goujon obtienne le 15 février 1895 que la Chambre vote la suppression des 3 000 francs¹³¹.

Cette décision consacre l'échec d'un théâtre d'application conçu comme une annexe du Conservatoire, projet pourtant encore envisagé par Louis Martinet quelques mois auparavant mais que refuse Adrien Bernheim au nom d'une ferme conviction : « Autant un théâtre dans le Conservatoire serait profitable, autant un théâtre "du" »

« Les théâtres d'élèves à Paris au XIX^e siècle dans Jean-Claude Yon et Nathalie Le Gonidec (dir.), *Tréteaux et paravents. Le théâtre de société au XIX^e siècle*, Paris, Créaphis Editions, 2012, p. 119-133. Rachel débuta au théâtre Molière, Mille Plessy à la salle Génin (rue de Lancry), Got lui-même joua à la salle Chantereine.

¹²⁸ Bruno Deslot parvient à ce résultat (53%) à partir d'une base de données de 71 sociétaires. Cf. Bruno Deslot, *Les Sociétaires de la Comédie-Française au XIX^e siècle (1815-1852)*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 90.

¹²⁹ JOdoc CD, Annexe n°792 (5 juillet 1890), p. 753. La subvention est prise de façon étonnante sur le chapitre 15 (Concerts populaires et sociétés musicales des départements) avant qu'elle ne bascule plus logiquement sur le chapitre 18 (Théâtres nationaux) l'année suivante.

¹³⁰ Cf. Anne-Martin Fugier, *Comédienne. De Mille Mars à Sarah Bernhardt*, Paris, Seuil, p. 262-264. Le surnom de La Bodinière est dû à la vedette du café-concert Yvette Guibert qui s'y produisit lors des matinées du jeudi. Son succès lui permit de rencontrer Gounod et lui ouvrit la porte des salons de Paris grâce à l'un des abonnés, le comte Guy de Kervéguen. Le théâtre fut bien ouvert en 1888 et non pas 1886 comme l'écrit l'auteure.

¹³¹ JO du 16 février 1895, p. 347-348.

Conservatoire serait dangereux¹³² ». C'était revenir à la proposition du député de Tillancourt de rétablir les exercices publics des élèves, déjà approuvés par Bernheim dans sa brochure de 1883¹³³, alors que Georges Berger, convaincu sur le fond de la nécessité d'un enseignement pratique et pas seulement théorique, souhaite plutôt dans son rapport de 1896 des exercices à huis-clos¹³⁴. Quant à Dujardin-Beaumetz, il est le seul rapporteur qui espère encore la création d'un véritable théâtre d'application « où comédiens, chanteurs et instrumentistes apprennent, sous l'œil de leurs maîtres, la pratique particulière de leurs arts respectifs » et auquel les théâtres subventionnés prêteraient leurs costumes afin que les élèves jouent devant des spectateurs formant en alternance un public payant et un public d'invités (professeurs, artistes et critiques)¹³⁵. Au final, ces débats aboutissent à un consensus sur la nécessité d'entraîner un élève à interpréter en costume un rôle dans son intégralité, mais se crispent sur la place que le public peut avoir dans sa formation d'artiste. Epineux problème qui reste entier au tournant du siècle et explique que bien des premiers prix du conservatoire déçoivent sur la scène d'un théâtre subventionné après avoir fait illusion en jouant en habit noir la scène choisie pour le concours de sortie. Pour éviter par exemple que « la fauvette » espérée ne se révèle finalement qu'« une jolie perruche¹³⁶ », les directeurs ont tout intérêt à compléter leur troupe avec des artistes au talent éprouvé, véritables étoiles dont le recrutement oblige à des dépenses de plus en plus élevées.

II Rémunérer les étoiles : l'honneur... et l'argent !

1 Les appointements des artistes vus par les parlementaires

1.1 La publicité officielle dans les rapports parlementaires : une source rare et tardive

¹³² F²¹ 4637. Bernheim rédige deux rapports pour le ministre, le premier sur la demande de Martinet (13 octobre 1894), le second sur le Théâtre d'Application de Bodinier (13 décembre 1894), auquel il rend malgré tout hommage pour son œuvre artistique qu'il juge pratiquement plus intéressante que celle d'Antoine.

¹³³ Adrien Bernheim et Léo de Leymerie, *op. cit.*, p. 57-60. Les auteurs plaident pour l'organisation d'une représentation mensuelle avec costumes et accessoires prêtés par les deux Théâtres-Français.

¹³⁴ « Cet amour immodéré de la mise en vedette avant l'heure fait obstacle à un perfectionnement de l'enseignement scénique du Conservatoire, qui consisterait à exercer les élèves à porter le costume et à marcher ; les classes de maintien ne répondent pas tout à fait à ce besoin, et le Conservatoire apprend à "dire" mais pas assez à "agir". Mais si l'on instituait, à cet effet, des représentations d'essai, un autre danger naîtrait de la publicité qu'on donnerait infailliblement à ces représentations, alors que des exercices de ce genre demanderaient presque le huis-clos parce que le premier applaudissement public fait d'un élève encore inhabile une personnalité qu'on interviewe, qu'on biographie et photographie, qu'on dévoile trop tôt ». *JOdoc CD, Annexe n°2041 (11 juillet 1896)*, p. 717.

¹³⁵ *JOdoc CD, Annexe n°1134 (4 juillet 1899)*, p. 2614. Il reprend exactement les mêmes exemples que Bodinier à propos des petites scènes de la première moitié du XIX^e siècle pour montrer la pertinence du projet.

¹³⁶ *JO* du 3 mars 1899, p. 608. L'expression est de Julien Goujon.

Les appointements versés aux artistes les plus renommés constituent l'une des critiques de fond adressées aux théâtres subventionnés dans la presse et les brochures mais moins à la tribune. En effet, les rapporteurs du budget ne donnent aucune information précise sur la rémunération des artistes des théâtres subventionnés avant la III^e République. Le tableau qui suit offre une vue panoramique exhaustive de la nature et de la périodicité des renseignements fournis par les rapporteurs :

Budget	Théâtre-Français	Odéon	Opéra	Opéra-Comique
1883 (Logerotte) ¹³⁷	<i>Sociétaires</i> : évolution de la quotité de la part entière fixée par autorisation ministérielle (1872-1881)			
1887 (Proust) ¹³⁸	<i>Sociétaires</i> : état nominatif (nombre de parts et somme correspondante)			Etat nominatif des artistes avec leurs appointements
1888 (Maret) ¹³⁹	<i>Sociétaires</i> : idem <i>Pensionnaires</i> : état nominatif des appointements			
1889 (Maret) ¹⁴⁰	<i>Pensionnaires</i> : idem	Etat nominatif des comédiens avec leurs appointements	Etat nominatif des artistes du chant et de la danse : <i>prévisions</i> d'appointements	Etat nominatif des artistes avec leurs appointements
1905 (Maret) ¹⁴¹	<i>Sociétaires</i> : état nominatif (nombre de parts, somme correspondante et partage des bénéficiaires)			
1907 (Couyba) ¹⁴²	<i>Sociétaires</i> : état nominatif (nombre de parts et somme correspondante) <i>Pensionnaires</i> : état nominatif des appointements et origine du recrutement			
1908 (Buyat) ¹⁴³			Etat nominatif des artistes du chant et de la danse : appointements et nombre de représentations	Quelques exemples nominatifs
1910 (Buyat) ¹⁴⁴			Quelques exemples nominatifs	Etat nominatif des artistes avec leurs appointements

Seuls quatre rapporteurs – Proust, Maret, Couba, Buyat – fournissent des informations nominatives selon des modalités qui semblent assez aléatoires et qui sont parfois critiquées à la tribune pour deux raisons différentes. En 1907, la liste complète des appointements des artistes du chant et de la danse de l'Opéra et pour les premiers, le

¹³⁷ JOdoc CD, Annexe n°1034 (26 juin 1882), p. 1819. Voir notre annexe n°69.

¹³⁸ JOdoc CD, Annexe n°1102 (15 juillet 1886), p. 651. Voir notre annexe n°72.

¹³⁹ JOdoc CD, Annexe n°2148 (26 novembre 1887), p. 615-616.

¹⁴⁰ JOdoc CD, Annexe n°3021 (15 octobre 1888), p. 179-180. Voir notre annexe n°70 et n°72.

¹⁴¹ JOdoc CD, Annexe n°1953 (13 juillet 1904), p. 1390. Voir notre annexe n°69.

¹⁴² JOdoc CD, Annexe n°344 (13 juillet 1906), p. 1602.

¹⁴³ JOdoc CD, Annexe n°1238 (11 juillet 1907), p. 1633-1634 et p. 1639. Voir notre annexe n°71

¹⁴⁴ JOdoc CD, Annexe n°2758 (27 juillet 1909), p. 1906-1907 et p. 1913.

nombre de représentations auxquelles ils ont participé, permet de calculer la somme que touche un chanteur ou une chanteuse par représentation. Cette initiative de Buyat est remise en cause par Georges Berger à cause de l'effet de contagion qu'elle peut entraîner sur la situation des sociétaires du Théâtre-Français : « Je regrette que le rapport divulgue les chiffres des hauts appointements, très justifiés d'ailleurs, qui sont alloués aux premiers sujets de chant et de la danse, engagés à l'Opéra. Il peut en résulter que les artistes de la Comédie-Française, moins bien partagés [*sic*], arguent jalousement de ces chiffres pour obtenir ou s'octroyer des congés au cours desquels des tournées fructueuses les aident à voir leurs situations pécuniaires [*sic*] s'approcher de celles des artistes de l'académie nationale de musique¹⁴⁵ ». Le rapporteur justifie au contraire cette publicité au nom d'une exigence démocratique qu'il met en parallèle avec le relèvement récent de l'indemnité parlementaire : « Il me semble que l'Etat, qui subventionne des théâtres, a le droit de connaître leur fonctionnement et les sommes qui sont payées aux artistes. D'ailleurs, à l'heure actuelle, on s'occupe beaucoup des appointements de tout le monde. On s'occupe bien des nôtres (*Rires*)¹⁴⁶ ». Toutefois, il se contente de quelques exemples ciblés deux ans plus tard, ne donnant plus de nomenclature détaillée que pour l'Opéra-Comique. Buyat s'expose à cet égard à une autre critique venant d'Emile Constant, qui lui reproche de manquer d'esprit critique : « Il faut aller au fond des choses et si l'on envoyait un inspecteur des finances à l'Opéra-Comique, on pourrait réduire singulièrement le tableau qui nous est fourni¹⁴⁷ ». Qu'ils soient finalement bien informés ou pas, certains parlementaires ne peuvent s'empêcher de déplorer la disproportion entre les appointements versés aux artistes et ceux accordés aux militaires, critique qui semble relever du lieu commun.

1.2 Riches artistes, pauvres soldats : la permanence d'un lieu commun

Ce thème est inauguré à la Chambre des députés par Auguis en 1839 lors d'un débat qui est le premier où sont avancés des chiffres sur la rémunération des artistes :

Le tambour qui battait la victoire et la mort au pont d'Arcole, qu'a-t-il reçu, qu'a reçu sa veuve après son trépas ? L'aumône de quelques âmes généreuses ; mais vous ne lui avez jamais donné

¹⁴⁵ JO du 8 novembre 1907, p. 2098. Dans un discours du 10 mai 1841, Liadères avait déjà exprimé l'idée que l'Opéra avait le premier « sanctionné » les exigences de Rachel à la Comédie-Française (Cf. *infra*).

¹⁴⁶ *Ibidem*. Charles Benoist interrompt aussitôt : « C'est qu'ils ont été augmentés ». Fixée à 9 000 francs depuis 1875, l'indemnité parlementaire avait été relevée à 15 000 francs par un vote du 22 novembre 1906. Cette décision alimenta le thème de l'antiparlementarisme, les milieux nationalistes surnommant les députés les « QM » (« Quinze Millistes »). Cf. Jean Garrigues (dir), *Histoire du Parlement [...]*, op. cit, p. 292.

¹⁴⁷ JO du 27 janvier 1910, p. 354.

de pension ; et pourtant que vous demande-t-on aujourd'hui ? Des subventions énormes : il y a tel artiste qui touche jusqu'à 40 000 de traitement pour les plaisirs du public.

M. EMMANUEL DE LAS CASES. Il y en a qui touchent 60, 80, et 100 000 francs !

M. AUGUIS. Soixante ! quatre-vingt ! et cent mille francs ! Et vos généraux qui vont commander vos armées en Afrique, qui assurent votre domination sur différents points, touchent des traitements moins considérables¹⁴⁸.

Le *bis* d'Auguis montre qu'à l'évidence, le député recherche davantage un effet oratoire plutôt qu'il n'affirme une vérité en connaissance de cause, même si la somme de 100 000 francs correspondait effectivement aux appointements du célèbre ténor Gilbert Duprez qui avait triomphé quelques mois plus tôt dans le rôle d'Albert lors de la création du *Lac des fées*¹⁴⁹. L'effet de contraste joue sur deux registres : le pathétique avec la figure de l'ancien combattant issu du rang dont la famille est réduite à la misère ; le mérite méconnu avec l'évocation des officiers dont les conquêtes œuvrent au rayonnement de la France, sans que la reconnaissance de la Nation ne soit à la hauteur des services rendus. En 1841, Liadières, promu officier d'ordonnance après la révolution de 1830, renchérit sur ce dernier thème en évoquant allusivement les exigences financières de la célèbre tragédienne Rachel : « N'a-t-on pas vu récemment réclamer de sang froid, après deux ans de débuts (*Très bien ! très bien !*) plus que n'obtinrent ensemble les deux plus grandes illustrations modernes à l'apogée de leur glorieuse carrière ? Et ces prétentions n'ont-elles pas élevé publiquement la voix jusqu'à ce qu'on leur ait offert le traitement modeste de trois maréchaux de France ? (*Approbaton prolongée*)¹⁵⁰ ». A un demi-siècle de distance, le lieu commun est encore vivace. Cousset, qui s'étonne de l'absence de corrélation entre les appointements versés aux fonctionnaires et les services qu'ils rendent dans une démocratie, commence par illustrer son propos à partir de l'exemple du président du conseil et ministre de la Guerre (Freycinet) et s'attire une interruption

¹⁴⁸ AP (2^{ème} série), t. 127, p. 627-628. Séance du 15 juillet 1839.

¹⁴⁹ *Le Lac des fées*, opéra en 5 actes d'Auber (livret de Scribe et Mélesville) créé le 1^{er} avril 1839. Les appointements annuels de Duprez étaient fixés à 80 000 francs entre 1837 et 1842, mais atteignent 100 000 francs en 1839 lorsque le directeur Duponchel lui racheta son congé de deux mois. Cette somme correspond également au montant de son dédit (Anne-Sophie Cras, *op. cit.*, p. 224 et p. 213). Nous avons retrouvé une allusion dans une revue de fin d'année en 1 acte de Théaulon et Dartois, *Je m'en moque comme de l'an quarante*, représentée au Théâtre des Variétés le 31 décembre 1839. Alors que l'An Quarante déplore que les chanteurs véritables se font rares, M. Desavances, correspondant dramatique pour tous les genres [*sic*], fait sortir de terre six ténors ne connaissant que la note do, et s'écrie triomphalement : « Do !... de poitrine... naturel ; aussi quarante mille francs d'appointements... c'est à prix fixe... nous en avons même de cent mille francs !... témoin celui du *Lac des fées* » (scène VII). Rappelons que Duprez avait supplanté Adolphe Nourrit à partir de 1837 et resta célèbre pour son fameux *ut* de poitrine qui subjuguait le public.

¹⁵⁰ MU du 11 mai 1841, p. 1278. Sur le traitement de Rachel, cf. *infra*, § 3.1. La périphrase de Liadières désigne Talma et Mlle Mars qui gagnaient chacun sous la Restauration 30 000 francs.

ironique de son collègue radical Louis Jourdan¹⁵¹, auquel il réplique en citant notamment une anecdote historique qu'il arrange à sa manière :

On me dit qu'on paye plus cher un ténor qu'un ministre, parce qu'il est plus facile de trouver un ministre qu'un ténor. Laissez-moi vous dire qu'il y a quelque chose de déplorable à ériger en principe ce que vous dites. Ainsi en France, il est entendu qu'il est plus facile de composer un ministère qu'une troupe de comédiens ! (*Rires – Applaudissements ironiques à droite*).

M. LOUIS JOURDAN. On obéit à la loi de l'offre et de la demande !

M. CAMILLE COUSSET. Du reste, mon cher collègue, vous n'êtes, dans cette circonstance, qu'un copiste, sans le vouloir, d'un ténor prétentieux qui tenait le même raisonnement à la grande Catherine de Russie. Il lui offrait ses services comme ténor (*Rires*) et lui demandait une somme tellement exorbitante que Catherine lui dit :

"Mais mon capitaine des gardes ne reçoit pas des appointements aussi considérables !

– *Eh bien, madame, faites chanter votre capitaine des gardes*¹⁵² !"

UN MEMBRE AU CENTRE. Il avait raison !

M. CAMILLE COUSSET. Il est évident que personne ne peut se faire à l'idée singulière de voir, par exemple, M. de Freycinet toucher moins qu'un chanteur. Il ne faut rien exagérer, mais je prétends que l'esprit se cabre contre cette supposition de voir un ministre quelconque exécuter avec un autre le duo de Faust avec Marguerite (*Rires*)¹⁵³.

Le député de la Creuse concluait cette première saillie spirituelle en appelant à faire « disparaître » le caractère « anormal » des appointements versés aux artistes des théâtres subventionnés, en particulier ceux de l'Opéra. C'était méconnaître la réalité du marché de l'art lyrique – le député Louis Jourdan a raison – et s'inscrire totalement à rebours d'une surenchère constante liée à l'émergence du *star system*.

2 Vers le *star system* : les effets de la concurrence internationale

2.1 De la troupe fixe au « système de l'étoile » : un changement structurel

Le poids de la rémunération du personnel artistique est l'un des facteurs essentiels qui explique le coût de plus en plus élevé d'une œuvre lyrique : il représente plus de 50% du budget de l'Opéra dès la Restauration¹⁵⁴. La concurrence qui s'exerce entre les théâtres lyriques à l'échelle de l'Europe contribue à un processus de

¹⁵¹ Louis Jourdan (1843-1922) fut député de Lozère de 1886 à 1905.

¹⁵² L'anecdote, tirée de Chamfort, s'appliquait en réalité à... une cantatrice ! « La Gabrielli, célèbre chanteuse, ayant demandé cinq mille ducats à l'impératrice pour chanter deux mois à Pétersbourg, l'impératrice répondit : "Je ne paye sur ce pied-là aucun de mes felds-maréchaux – En ce cas, dit la Gabrielli, Votre Majesté n'a qu'à faire chanter ses felds-maréchaux". L'impératrice paya les cinq mille ducats ». Cité dans Jacques Boudet, *Les mots de l'Histoire*, Larousse, « In extenso », 1998, p. 190 (article « Chanter »).

¹⁵³ *JO* du 25 novembre 1890, p. 2236.

¹⁵⁴ Cf. Dominique Leroy, « Socio-économie du grand opéra parisien » dans Isabelle Moindrot (dir.), *Le Spectaculaire [...]*, op. cit, p. 41 et du même auteur, *Histoire des arts du spectacle en France*, op. cit.

surenchère que Sosthène de La Rochefoucauld rappelle en 1828 aux députés lorsqu'il vient défendre en personne la subvention allouée aux théâtres royaux :

Il est une partie qui échappe entièrement aux mesures d'économie, ou qui subit du moins des augmentations nécessaires et progressives. C'est le personnel de la scène. Il ne dépend d'aucun administrateur de fixer la quotité des traitements : c'est comme un taux commercial commun à toute l'Europe auquel il est obligé de se soumettre [...]. En peu de mois nos artistes gagnent chez l'étranger bien plus que pendant toute l'année en France, et je dois dire à leur éloge qu'un sentiment national leur fait toujours préférer leur patrie à des avantages pécuniaires¹⁵⁵.

La défense que le surintendant des Beaux-Arts fait de son administration annonce l'un des thèmes essentiels chez tous ceux – ministres, sous-secrétaires d'Etat aux Beaux-Arts, rapporteurs – qui sont chargés de défendre au Parlement les subventions théâtrales, à commencer par celle de l'Opéra : il faut consentir à des dépenses élevées pour éviter que les artistes français ne cèdent aux sirènes de l'étranger et puissent au contraire maintenir la cohésion de la troupe et donc la réputation de Paris comme le lieu de la consécration théâtrale suprême. Jules Simon intègre cet argument à son long plaidoyer nationaliste sur le théâtre prononcé devant l'Assemblée Nationale le 20 mars 1872 :

Je sais bien que vous me direz que les prétentions des artistes sont aujourd'hui très exagérées, et que, lorsque Nourrit, en 1830, touchait 25 000 francs, c'était une rémunération suffisante pour ses services. Mais outre que 25 000 francs en 1830 ne seraient pas 25 000 francs en 1872, on n'est pas maître de ces questions, attendu que les artistes ne sont pas limités à un pays. Ils sont demandés par toutes les capitales, tous les directeurs se les disputent, et si la rémunération n'atteignait pas un certain taux, il est parfaitement certain qu'ils nous échapperaient¹⁵⁶.

Deux ans plus tard, le sous-secrétaire d'Etat Desjardins évoque pour la première fois à la tribune « le système des "étoiles"¹⁵⁷ » pour expliquer l'exil temporaire de certains artistes lyriques des théâtres subventionnés, ce qui tend à déstructurer l'organisation de ceux-ci, fondée sur l'existence d'une troupe stable et homogène :

¹⁵⁵ AP (2^{ème} série) t. 56, p. 140.

¹⁵⁶ JO du 21 mars 1872, p. 2001. Un député interrompt : « Qu'ils aillent à Berlin ! ». Jules Simon anticipe un peu sur la rémunération du fameux ténor Adolphe Nourrit : entré à l'Opéra le 1^{er} juillet 1821 comme remplaçant à 500 francs par mois, il recevait à l'apogée de sa carrière comme « 1^{er} ténor en chef et sans partage » (entre 1833 et 1837) 25 000 francs par an et 100 francs de feux (Anne-Sophie Cras, *op. cit.*, p. 319). Il s'enfuit en Italie en 1837 où il se suicida deux ans plus tard, désespéré, dit-on, par le triomphe de Gilbert Duprez qui l'avait supplanté (sur ce dernier, cf. *supra*, §1.2).

¹⁵⁷ Anne Martin-Fugier note que si l'anglicisme *star*, qui désigne au moins depuis les années 1820 en Angleterre un acteur de théâtre ou un chanteur de grande renommée, apparaît en France vers le milieu du XIX^e siècle, le terme « étoile » est alors peu usité (Anne Martin-Fugier, *Comédienne*, *op. cit.*, p. 96). Nous ajouterons qu'il devient d'usage courant dans les rapports parlementaires au début du XX^e siècle.

Ils vont dans des pays qui ont depuis longtemps adopté et qui cherchent à nous inspirer le déplorable système des "étoiles" ; ces étoiles, ce sont les premiers sujets qui viennent donner des représentations pendant un certain nombre de semaines et qui s'en vont ensuite. Il en est de ces grands théâtres à l'étranger comme il en est trop souvent de nos théâtres de province ; le répertoire n'y est pas varié ; ou bien il n'y a qu'une saison, et alors ce qu'on appelait autrefois une troupe n'existe pas ; vous ne retrouvez plus maintenant le fameux *quatuor* des Italiens¹⁵⁸, ni la troupe qui a existé pendant trente ans à l'Opéra français. A quoi cela tient-il ? Cela ne tient pas au défaut de surveillance de l'administration ; cela ne tient pas non plus, au moins pour la plus grande partie, aux dispositions et aux calculs des directeurs de théâtres. Cela tient aux conditions générales dans lesquelles se trouve placé le théâtre à l'étranger et en France, et je crois pouvoir affirmer que, s'il est encore un pays où la scène se maintienne à la hauteur ancienne, où la tradition de l'ancien goût soit respectée, c'est la France¹⁵⁹.

Pour appuyer la démonstration, le rapporteur Charles d'Osmoy cite au cours du même débat un extrait d'un mémoire de la SACEM envoyé aux députés qui évoque sous le terme générique de « carrière italienne » le résultat de la pression exercée par les scènes étrangères pour recruter des chanteurs¹⁶⁰. Cette tendance à l'internationalisation de la circulation des artistes lyriques se renforce encore au début du XX^e siècle. Georges Berger remarque que les artistes du chant ont coûté en 1899 plus d'un million à la direction de l'Opéra et insiste sur le changement d'époque qui se joue :

Autrefois, les artistes qui venaient chanter en français à l'Opéra étaient fiers d'appartenir à cette belle maison et nul autre théâtre ne pouvait leur donner autant de gloire et autant d'argent. On chantait partout en italien, mais on ne chantait en français dans aucun grand théâtre étranger. Aujourd'hui, tout est changé. Il y a chaque année une saison d'opéra français en Amérique, et pendant la saison de Londres on donne aussi des opéras en français. Les impresarii anglais et américains traquent les artistes de l'Opéra ; ils leur font des offres auxquelles il est difficile de résister ; rien ne les arrête ; et le directeur de l'Opéra doit payer ses premiers artistes beaucoup plus cher qu'autrefois, bien heureux encore quand il peut les conserver, même si leur supériorité n'est que relative, car les bonnes voix se fatiguent et la méthode se perd sur des scènes où la tradition est ignorée par un public dont l'éducation musicale est encore à faire¹⁶¹.

¹⁵⁸ Il est difficile d'explicitier avec certitude l'allusion à la troupe du Théâtre-Italien : on peut faire l'hypothèse que le quatuor en question est féminin : Maria Malibran, Guiditta Pasta, Giulia Grisi et Henriette Sontag se produisirent ensemble salle Ventadour sous la monarchie de Juillet.

¹⁵⁹ JO du 28 juillet 1874, p. 5308.

¹⁶⁰ Nous n'avons pas retrouvé ce mémoire dont le comte d'Osmoy cite le passage suivant : *"Il faut remarquer que nos théâtres, sous ce rapport, trouvent une concurrence redoutable dans la quantité de troupes italiennes qui exercent, si cela peut se dire, dans tous les pays ; lesquelles, tout le monde le sait, sont loin d'être composées uniquement d'artistes italiens. Les scènes étrangères demandent sans cesse des chanteurs étrangers, et, comme on fait à ceux-ci des avantages très considérables, ils n'hésitent pas à embrasser la carrière italienne"*.

¹⁶¹ JOdoc CD, Annexe n°1857 (10 juillet 1900), p. 1821-1822. La dernière phrase confine au cliché car le thème de la crise du chant est déjà présent dans la première moitié du XIX^e siècle.

Tous les rapporteurs du budget des Beaux-Arts qui lui succèdent répètent à l'envi le caractère irréversible du processus en cours de mondialisation de l'art lyrique qui subvertit le modèle traditionnel de la troupe des théâtres subventionnés¹⁶². Leurs directeurs sont désormais contraints de composer avec l'importance croissante prise par les impresarios anglo-saxons qui ont imposé l'Amérique aux côtés de l'Angleterre comme un véritable Eldorado théâtral et favorisé le statut particulier de l'Opéra de Monte-Carlo dont Louis Buyat dénonce à plusieurs reprises le budget intarissable alimenté par les recettes du casino¹⁶³.

2.2 Les réactions parlementaires face au *star system* : de la dénonciation du snobisme mondain à la crispation nationaliste

Les grands artistes étrangers venus chanter au Théâtre-Italien firent de celui-ci une véritable « "cosmopolis" en réduction¹⁶⁴ » dès la première moitié du XIX^e siècle, qui suscitait autant d'admiration chez les *dilettanti* que de rejet chez leurs adversaires¹⁶⁵. On pourrait même dire que le *star system* y puise ses principaux fondements à travers les représentations qui « fabriquent » l'étoile : c'est à ce théâtre que naît la cantatrice comme substitut de la chanteuse, en attendant que la *prima donna* ne devienne véritable *diva*, dont le nom est désormais précédé d'un article selon la coutume italienne¹⁶⁶ ; c'est encore à ce théâtre que naît le thème du « pont d'or » fait aux premiers artistes lyriques dont les appointements sont systématiquement surévalués dans la presse parce que la valeur artistique de « l'étoile » auprès du public est directement étalonnée sur l'argent qu'elle reçoit¹⁶⁷. Trop de caprices, trop d'appointements, trop de snobisme mondain, en

¹⁶² Sur la troupe de chant de l'Opéra entre 1875 et 1914, cf. Frédérique Patureau, *op. cit.*, p. 119-143.

¹⁶³ « Comment, en effet, nos directeurs peuvent-ils lutter avec un impresario qui assurera à un artiste, pour quatre semaines, les appointements qui lui sont octroyés à Paris pour une saison ? C'est que le budget du jeu est là, quotidien, permettant à ces généreux barnums de superbes largesses... ». *JOdoc CD*, Annexe n°2023 (13 juillet 1908), p. 1192. Le même reproche est adressé par Adrien Bernheim à propos des primes attractives versées aux compositeurs grâce à « un budget formidable » (cf. chapitre 8, III, §3.2).

¹⁶⁴ Albert Soubies, *Le Théâtre-Italien de 1801 à 1913*, *op. cit.*, p. 62.

¹⁶⁵ Merle, qui avait dirigé la Porte-Saint-Martin entre 1823 et 1826, dénonce les conséquences financières de la vogue du rossinisme : « Des millions ont été dépensés depuis dix ans pour faire arriver à Paris tous les gosiers les plus renommés de l'Italie, et il n'est pas un faiseur de roulades, de points d'orgue et de fioriture, depuis le revers des Alpes, jusqu'à l'extrémité des Calabres [*sic*], qui n'ait trouvé ici des appointements et des gratifications dix fois au-delà de ce qu'il aurait pu espérer dans son pays » (Jean-Toussaint Merle, *Du Marasme dramatique*, Paris, Barba, 1829, p. 17-18). Sur ce thème, voir Patrick Barbier, *La Vie quotidienne à l'Opéra au temps de Balzac et Rossini*, Paris, Hachettes littératures, 2003, p. 205-210.

¹⁶⁶ Cf. Patrick Barbier, *op. cit.*, p. 160-161 et du même auteur *La Malibran : reine de l'opéra romantique*, Paris, Pygmalion, 2005. Voir également la thèse de Céline Frigau-Manning, *Chanteurs en scène [...]*, *op. cit.*

¹⁶⁷ En 1836, le préfet de police de Paris met en garde Thiers contre ce procédé en trompe-l'œil : « Je dois aussi faire connaître qu'il est d'usage reçu parmi les artistes, pour se donner du relief par l'argent, de toujours

un mot trop d'abus : le revers de la médaille est à la hauteur du processus de glorification de l'artiste devenu(e) *star*. Si les parlementaires n'en disent rien lorsque le Théâtre-Italien vit ses grandes heures, la venue projetée ou réelle d'« étoiles » italiennes sur la scène de l'Opéra suscite de sévères critiques dans la seconde moitié des années 1880. Dans le premier cas de figure, Leydet se plaint en 1885 des « trente à quarante représentations italiennes » que prévoient les directeurs pour la saison suivante afin de « sauver l'Opéra¹⁶⁸ ». Le député radical s'en prend au snobisme des spectateurs qui iront à ces soirées italiennes, « non par goût mais par mode », et dénonce un dévoiement de la première scène lyrique subventionnée :

Il faut donc un théâtre où l'on paye fort cher, où les hommes doivent aller bien habillés et les femmes bien déshabillées... (*Rires et applaudissements sur divers bancs*), où l'on puisse causer tout à son aise des événements du jour, se rendre visite dans les loges où de temps en temps, à de rares intervalles, on daignera écouter l'étoile de la troupe et le morceau capital de l'œuvre !

L'étoile de la troupe ! Le morceau capital ! Voilà le système que je signalais tout à l'heure comme la négation de l'art. Que deviennent alors les autres chanteurs, que devient l'œuvre elle-même du compositeur ? Tout s'efface, tout disparaît ; il n'est plus question que de quelques roulades ; il ne s'agit de savoir que si elles ont été plus ou moins bien exécutées.

Je dis qu'il faut cent fois mieux avoir une troupe homogène, avec de bons artistes ordinaires, qui s'attachent à une bonne exécution d'ensemble, qu'une troupe qui possède une étoile, cette étoile fût-elle de première grandeur (*Très bien ! très bien !*).

Ce coup de semonce sonne finalement bien creux puisque le projet n'aboutit pas. Toute autre est la conséquence de l'offensive que mène Cousset le 4 décembre 1888 quelques jours après la première représentation de *Roméo et Juliette* à l'Opéra¹⁶⁹. La célèbre soprano Adelina Patti, dont les cachets atteignaient alors 10 000 francs-or par soirée sur les scènes européennes où elle se produisait¹⁷⁰, avait été engagée par Ritt et Gailhard pour créer le rôle de Juliette aux côtés de Jean de Reszké en Roméo, tandis que Gounod dirigeait lui-même son œuvre. Cette représentation de gala provoqua un tel engouement

augmenter de beaucoup les appointements qu'ils sont censés recevoir, ce qui n'empêche pas qu'ils ne reçoivent que ce dont ils sont convenus avec le directeur. Ainsi, par exemple, Lablache, ne reçoit réellement que 45 000 francs et cependant c'est un bruit public qu'il reçoit 80 000 francs. Il en est de même pour les autres artistes » (F²¹ 1113. Note de Gisquet intitulée *Renseignements sur le Théâtre Royal Italien*, mai 1836). Voir la liste des artistes en annexe n°40. On pourrait y voir un prolongement du système de représentations associées à la chevalerie : la rançon exigée pour libérer un illustre chevalier fait prisonnier n'était-elle pas fixée par lui-même de façon surévaluée pour montrer sa valeur éminente ?

¹⁶⁸ JO du 6 juillet 1885, p. 1307. Ce projet n'eut finalement pas lieu.

¹⁶⁹ L'opéra de Gounod avait été créé au Théâtre-Lyrique en 1867 et repris à l'Opéra-Comique en 1873. Sa création à l'Opéra le 28 novembre 1888 marque une véritable consécration pour l'œuvre du compositeur.

¹⁷⁰ Cf. Frédérique Patureau, *op. cit.*, p. 133. André Gill l'avait caricaturée dans *Le Voltaire illustré* du 22 février 1880 en pastichant le thème du veau d'or (voir André Gill, *Chargez ! Le Second Empire et les débuts de la Troisième République par un maître de la caricature*, Paris, Le Chemin vert, 1981, p. 64).

que l'administration des Beaux-Arts reçut environ 10 000 demandes écrites pour seulement 1 800 places disponibles¹⁷¹. Le trafic de billets atteint de telles proportions à chaque représentation suivante que Cousset en fait un argument d'autorité pour obtenir un vote-sanction à l'encontre de la direction de l'Opéra qui voit finalement sa subvention amputée par la Chambre de 50 000 francs, avant que le Sénat ne fasse le cadeau aux directeurs de la rétablir officiellement... la veille de Noël, mais surtout quelques mois avant l'ouverture de l'Exposition Universelle¹⁷². L'exemple montre par ailleurs que le succès artistique de la formule cache un échec financier puisque l'Opéra doit supporter une perte de 900 francs par représentation¹⁷³.

Au début du XX^e siècle, le constat d'impuissance que formulent tous les rapporteurs du budget des Beaux-Arts face à l'extension du *star system* peut se traduire par une forme de mélancolie reposant sur une idéalisation du passé – c'est le cas de Berger – ou s'exprimer de façon plus amère par une inquiétude sur l'avenir qui se teinte d'une forme d'anti-américanisme chez Louis Buyat : « Peu à peu, les directeurs de nos théâtres de musique, ne pouvant plus résister à cette formidable concurrence, vont être amenés à engager "au cachet" les artistes de tête et à organiser pour ces artistes des séries de représentation. C'est, à n'en pas douter, la détestable mode américaine qui s'implante chez nous. Jusqu'alors nos théâtres d'Etat avaient été préservés de ce mal ; il n'y avait que rarement des vedettes et l'ensemble restait la force essentielle de nos grandes scènes¹⁷⁴ ». Buyat est aussi le premier parlementaire à employer l'année suivante l'anglicisme *banknotes* pour dénoncer le moyen sur lequel repose la stratégie commerciale des impresarios¹⁷⁵, imité par Simyan en 1911 : « L'Opéra ne peut pas lutter

¹⁷¹ JO du 5 décembre 1888, p. 2794. Larroumet défend la probité de la direction de l'Opéra en affirmant qu'il a utilisé un intermédiaire afin de réserver des places au téléphone pour les deux représentations suivantes : « Il a été répondu qu'il devait être adressé une demande écrite. C'était une espèce d'épreuve dont je n'exagère pas la sûreté, mais qui écartait, dans une certaine mesure, le soupçon de fraude ».

¹⁷² JO du 25 décembre 1888, p. 1721-1724. L'objet initial du débat s'efface au profit d'un enjeu institutionnel âprement discuté : l'initiative du relèvement d'un crédit budgétaire supprimé par la Chambre revient-elle au Sénat ou au ministre ? La question, qui est au cœur du projet de révision constitutionnelle, avait déjà divisé la commission des finances qui avait fini par voter le rétablissement du crédit de 50 000 francs par 9 voix contre 4 (Archives du Sénat. 14S 16). Lors de leur audition le 8 décembre 1888, les directeurs répondent à l'éventualité d'un non-relèvement du crédit. Gailhard suggère de fermer le théâtre six semaines, alors que Ritt évoque l'adoption du système des saisons sur le modèle londonien.

¹⁷³ Archives du Sénat. 14S 16. Ritt explique à la commission des finances que chaque représentation coûte 24 700 francs (19 700 francs de frais auxquels s'ajoute le cachet de 5 000 francs versé à la Patti). En déduisant 4 000 francs couverts par la subvention, la dépense demeure de 21 700 francs alors que la recette moyenne des représentations réalisée à la date de l'audition est de 20 800 francs.

¹⁷⁴ JOdoc CD, Annexe n°1238 (11 juillet 1907), p. 1634.

¹⁷⁵ « Ce sont les théâtres américains, on ne le répètera jamais assez, qui, ouvrant leurs portes quelques mois pendant une année et concevant l'art théâtral sous une forme qui ne s'est heureusement pas encore implantée

à coups de banknotes avec les impressarii [sic] d'outre-mer¹⁷⁶ ». De l'inquiétude à la xénophobie, il y a évidemment un pas qui est néanmoins franchi au moment de la campagne nationaliste menée ouvertement à partir de 1910. Si celle-ci est d'abord tournée contre l'Italie en ce qui concerne les compositeurs¹⁷⁷, elle touche toutes les nationalités à l'égard des artistes étrangers. Le premier à exprimer ses réserves n'est autre que Rivet, qui constate dès 1908 que « les directeurs de l'Opéra ont fait débiter de nombreux artistes étrangers » et souligne ironiquement que « l'on a entendu ainsi chanter Roméo et Juliette avec des accents russes, anglais et allemands¹⁷⁸ ». Sa conclusion est néanmoins ambivalente : d'une part, le sénateur affirme que les subventions de l'Etat « n'ont pas pour but de favoriser le bruyant renom des artistes étrangers au détriment des nôtres » ; d'autre part, il nuance le thème de la préférence nationale par un bémol final d'importance : « Ceci soit dit sans aucun parti-pris de protection quand même ». Deux ans plus tard, le rapporteur Paul-Boncour entonne exactement le même air, en prenant soin de dissocier le cas des artistes de renom comme les russes Felia Litvinne (soprano) ou Fédor Chaliapine (basse) dont « personne n'a rien à dire qu'à les applaudir » lorsqu'ils viennent chanter en France, et celui des ténors italiens « sans valeur artistique et sans talent réel », qui utilisent les théâtres subventionnés de la capitale comme un tremplin pour augmenter leur cote artistique et monnayer plus cher leur engagement en Amérique¹⁷⁹. La discussion générale du budget des Beaux-Arts le 28 mars 1911 est l'occasion pour Georges Berry et Maurice Braibant de porter ce débat à la tribune. Les deux hommes que tout oppose politiquement – le premier est député nationaliste de la Seine, le second est député radical des Ardennes – défendent chacun l'intérêt des élèves du Conservatoire. Parmi ceux-ci, certains ont adressé à Berry « des lettres navrantes » pour se plaindre du manque de débouchés à l'Opéra et à l'Opéra-Comique à cause de la place prise par les artistes étrangers « de second plan », et affirment qu'ils sont réduits à se produire « à 5 francs le cachet, dans

chez nous, trouvent le moyen d'acheter nos artistes à coups de banknotes ». *JOdoc CD*, Annexe n°2023 (13 juillet 1908), p. 1192.

¹⁷⁶ *JOdoc CD*, Annexe n°1247 (12 juillet 1911), p. 1616.

¹⁷⁷ Cf. chapitre 7, III, §3.

¹⁷⁸ *JOdoc SE*, Annexe n°319 (8 décembre 1908), p. . Cette année là, la cantatrice russe Marie Kousnietzoff avait chanté le rôle de Juliette à partir du 24 octobre tandis que l'Écossaise Marie Garden, célèbre depuis ses créations à l'Opéra-Comique (en particulier *Louise* en 1900 et *Pelléas et Mélisande* en 1902), l'avait précédée pour la fin de saison à partir du 3 juillet.

¹⁷⁹ *JOdoc CD*, Annexe n°371 (12 juillet 1910), p. 1667.

quelque obscur concert de Paris¹⁸⁰ ». A l'évidence, ce ne sont pas les lauréats les plus brillants qui sont concernés alors que Maret regrettait dès 1904 leur départ volontaire des théâtres subventionnés vers les grandes scènes internationales¹⁸¹. Quant à Braibant, il choisit d'attaquer plus particulièrement les choix de distribution du « directeur artistique » de l'Opéra – il s'agit d'André Messager – qui « semble avoir un goût prononcé pour les artistes femmes qui nous viennent de l'étranger », et se demande ironiquement si « les sacrifices que nous faisons pour ce théâtre subventionné, aussi bien que ceux que nous consentons pour le Conservatoire, sont faits uniquement pour que les élèves formés par les maîtres français se voient supplantés dans la création d'œuvres françaises par des artistes exotiques [*sic*]¹⁸² ». L'administration prend en compte toutes ces critiques et apporte une réponse à travers l'inscription de clauses inédites dans le nouveau cahier des charges de l'Opéra qui confie en 1913 la direction du théâtre à Jacques Rouché en remplacement du tandem Messager-Broussan.

2.3 La réponse de l'administration : le nouveau cahier des charges de l'Opéra

Signé le 25 novembre 1913, ce nouveau cahier des charges prévoit plusieurs dispositions pour tenter d'amortir les effets du *star system* et maintenir la cohésion de la troupe¹⁸³. L'article 36 stipule que « les artistes français seront de préférence chargés de la création des ouvrages nouveaux », ce qui répond spécifiquement à la critique récurrente formulée pendant la campagne de 1910-1911 sans toutefois constituer une obligation formelle. Le même article indique de façon inédite une durée minimum des engagements, fixée à neuf mois pour les premiers sujets et une année entière pour les autres artistes, proposition qui s'inspire en partie de celle déjà suggérée par le

¹⁸⁰ JO du 29 mars 1911, p. 1546. Des extraits de lettres communiquées par Berry à *Comoedia* sont reproduits dans l'article « La question des artistes français et étrangers » du journal publié le 1^{er} janvier 1911. Sur cette question, voir la thèse déjà citée dans le chapitre 2 de Karine Boulanger, *L'Opéra de Paris sous la direction d'André Messager et Leimistin Broussan (1908-1914)*.

¹⁸¹ « Séduits par les merveilleux engagements qui leur sont offerts à Bruxelles, à Vienne, à Saint-Petersbourg et en Amérique, de brillants lauréats de notre Conservatoire, après un court séjour à l'Opéra et à l'Opéra-Comique de Paris, n'hésitent pas à porter leur talent au-delà des frontières de la France ». JOdoc CD, Annexe n°1953 (13 juillet 1904), p. 1387.

¹⁸² JO du 29 mars 1911, p. 1551. Il venait de faire allusion aux rôles principaux de femmes « réservés à deux artistes de nationalité russe et à une artiste écossaise » dans les trois créations prévues la « saison prochaine » : l'une, inédite, est italienne (*Sibéria* de Giordano) tandis que les deux autres, françaises, sont des reprises (*Gwendoline* de Chabrier et *Déjanire* de Saint-Saëns). Les trois œuvres furent créées à l'Opéra en 1911 : la première le 9 juin avec Lina Cavalieri (à la place de Marie Garden), la seconde le 3 mai avec Marie Kousnietzoff et la troisième avec Félicia Litvinne le 22 novembre.

¹⁸³ F²¹ 4656.

rapporteur Paul-Boncour en 1910 pour les deux scènes lyriques subventionnées¹⁸⁴. Au contraire, « les artistes étrangers ne peuvent être engagés qu'en représentation ». Il y a donc un effort pour sédentariser les artistes français pendant au moins une saison au sein de la troupe de pensionnaires tandis que le nomadisme est réservé aux artistes étrangers. La double mesure prenait acte de la remarque du sénateur Gérard, soulignant dès 1906 l'impossibilité « de lier par des contrats très réguliers les cantatrices ou les ténors épris d'une vie errante où, en dépit du proverbe, ils amassent en quelques semaines de véritables fortunes¹⁸⁵ ». Enfin, le dernier paragraphe durcit les conditions de recrutement pour garantir la qualité de l'interprétation des œuvres en précisant que « nul artiste, à part les élèves sortant du Conservatoire ou ceux ayant appartenu à une scène subventionnée, ne pourra être engagé s'il n'a déjà acquis sur une ou plusieurs grandes scènes de France ou de l'étranger une notoriété suffisante dans son emploi, sauf par autorisation spéciale du ministre ». Cette dernière restriction laisse la porte ouverte aux recommandations pressantes et révèle une ambiguïté que l'on retrouve dans l'article 39, qui interdit « de faire figurer sur l'affiche du théâtre le nom d'un artiste en vedette, *sauf pour les artistes en représentation*¹⁸⁶ ». Il est difficile en l'état de nos connaissances d'apprécier la portée exacte de ces réformes ; ce qui est certain, c'est que le cahier des charges de 1913 rend anachronique le constat et le vœu émis dix ans plus tôt par Déandréis : « Un artiste de talent et de mérite n'honore point nos scènes lyriques nationales en s'y produisant ; il vient au contraire, y faire consacrer sa propre réputation. L'Opéra et l'Opéra-Comique ne devraient, en principe, pas plus admettre d'artistes en représentation qu'ils n'acceptent de troupes de passage¹⁸⁷ ». Et le sénateur d'ajouter aussitôt pour appuyer son propos : « Cela ne se passe pas autrement à la Comédie-Française ».

3 Un statut à part : les sociétaires du Théâtre-Français

3.1 Le système des parts : comment répartir les bénéfices ?

¹⁸⁴ Constatant qu' « il n'y a plus à vrai dire de troupe permanente à l'Opéra, et par conséquent, qu'il n'y a pas un ensemble suffisant », Paul-Boncour rappelait la nécessité d'une « troupe fixe, permanente, homogène » et concluait : « Nous ne verrions pour notre part qu'avantage à mettre nos scènes subventionnées dans l'obligation, sauf exception, bien entendu, d'engager les interprètes au moins à l'année ». *JOdoc CD*, Annexe n°371 (12 juillet 1910), p. 1667.

¹⁸⁵ *JOdoc SE*, Annexe n°165 (29 mars 1906), p. 573. Pierre qui roule n'amasse pas mousse... sauf si elle chante particulièrement bien !

¹⁸⁶ Souligné par nous. C'est un exemple d'enjeu lié à l'amour-propre et à l'ego des artistes, dont les caprices créent de multiples tensions au sein de la troupe. Sur ce thème, cf. Frédérique Patureau, *op. cit.*, p. 135-138.

¹⁸⁷ *JOdoc SE*, Annexe n°86 (12 mars 1903), p. 161.

« Au Théâtre-Français, je conserverais le système créé par le décret de Moscou ; il est excellent, il faut le maintenir. Le titre de sociétaire du Théâtre-Français, c'est le bâton de maréchal du comédien¹⁸⁸ ». On ne saurait trouver formule plus suggestive que celle employée par Jules Janin devant le Conseil d'Etat en 1849 afin de mettre en évidence la consécration que confère théoriquement le passage du rang de pensionnaire à celui de sociétaire au sein de la troupe de la Comédie-Française. Si les pensionnaires touchent des appointements dont le montant est déterminé dans le contrat d'engagement, le décret du 15 octobre 1812 prévoit que les sociétaires sont rémunérés au prorata de la part qui leur est attribué par le surintendant des spectacles, depuis un huitième jusqu'à la part entière (Art. 10). L'ensemble des parts réservées aux comédiens ne peut dépasser vingt-deux sur un total de vingt-quatre¹⁸⁹, la répartition s'effectuant à partir du « produit des recettes, tous les frais et dépenses prélevés » (Art. 6)¹⁹⁰. La grave crise financière que traverse la Comédie-Française après la Révolution de 1830 place les sociétaires dans une situation très précaire sur laquelle Mauguin, désormais membre du conseil judiciaire du théâtre, veut attirer l'attention de ses collègues à la Chambre :

Depuis dix-huit mois ce théâtre ne peut fournir à ses dépenses ; les comédiens qui ont part entière reçoivent 5 000 francs ; ceux qui ont demi-part touchent 2 500 francs, et c'est avec ces modiques ressources qu'ils vivent eux et leurs familles. Il y a dans cette enceinte d'honorables membres qui les ont vus dans leur intérieur, et qui n'en parlent qu'avec estime. Moi-même, depuis que je les ai vus de près, depuis que j'ai pu juger des sacrifices qu'ils s'imposent pour maintenir une entreprise qu'ils regardent comme nationale, je ne puis que partager ces sentiments.

VOIX DIVERSES : C'est très vrai !

M. MAUGUIN : Messieurs, quand vous voudrez faire du Théâtre-Français une entreprise nationale qui puisse, aux grandes époques, élever les âmes, répandre les sentiments généreux, exciter l'enthousiasme, il faut savoir y attirer les grands talents, et pour cela il faut les payer¹⁹¹.

Sous l'impulsion du comte d'Argout puis de Thiers, la subvention augmente rapidement : descendue à 120 000 francs en 1832, elle passe à 150 000 francs en 1833 et atteint 200 000 francs en 1834, retrouvant le maximum atteint à la fin de la Restauration. Pour

¹⁸⁸ *Enquête et documents officiels sur les théâtres, op. cit.*, p. 74. Audition de Jules Janin le 24 septembre 1849.

¹⁸⁹ Les règles de la division en parts sont définies dans la section I du titre II du décret de Moscou. Une part entière est mise en réserve pour être affectée par le surintendant des spectacles aux besoins imprévus (Art. 7), une demi-part également mise en réserve pour augmenter les fonds de pensions de la société (Art. 8) et une dernière demi-part qui « sera employée annuellement en décorations, ameublements, costumes du magasin, réparation des loges et entretien de la salle » (Art. 9). Sur les pensions de retraite, cf. *infra*, III, §3.1.

¹⁹⁰ L'article 36 précise la nature exacte de cette déduction : « d'abord les droits d'auteur, ensuite toutes les dépenses, 1° pour appointements d'acteurs, traitement d'employés ou gagistes ; 2° la somme prescrite pour le fond des pensions de la société ; 3° le montant des mémoires, tant pour dépenses courantes que fournitures extraordinaires ».

¹⁹¹ *AP* (2^{ème} série), t. 75, p. 695-696. Séance du 1^{er} mars 1832.

autant, les sociétaires demeurent dans une situation financière peu enviable que la nomination de Jouslin de La Salle comme directeur-gérant n'améliore pas puisqu'elle contribue à rendre illisible l'organisation administrative du théâtre¹⁹². En 1836, Fulchiron affirme que « les maîtres de la maison » sont réduits à une part de 1 122 francs, ce qui rend compte de l'absence d'attractivité de la société : « Il n'y a pas de *Colin* de province qui puisse gagner davantage (*Rires et bruit*)¹⁹³ ». L'une des causes provient selon lui du renversement du rapport de force entre sociétaires et pensionnaires au sein du théâtre : « Il est évident que les pensionnaires dévorent les sociétaires. Il y a là une espèce de contrat léonin ». Le rapporteur Amilhau ne rentre pas dans ce dernier débat mais préfère insister sur la nécessité « de donner des moyens honorables d'existence » à celui qui veut jouer le répertoire classique : « Si un tel homme, au contraire, est réduit à n'avoir que 1 100 francs comme sociétaire, que 4 ou 5 000 francs comme pensionnaire, comment pourra-t-il se livrer à la carrière du théâtre ? Il aimera mieux le théâtre de la province que celui de la capitale, où il ne trouve que pauvreté dans le présent et désespoir dans l'avenir. La vie est moins dispendieuse en province¹⁹⁴ ». Il revient par ailleurs sur les sacrifices consentis par les sociétaires après la Révolution de 1830 mais ne peut obtenir que l'augmentation de 60 000 francs demandée par le gouvernement pour l'Opéra-Comique soit allouée au Théâtre-Français.

A défaut, les sociétaires obtiennent après le débat une modification fondamentale sur leur mode de rétribution : désormais, le produit de la part qu'ils reçoivent n'est plus prélevé sur la recette déduction faite des frais et dépenses, mais pris directement sur la subvention¹⁹⁵. Vivien critique rétrospectivement en 1847 cette décision parce qu'il y voit l'un des vices administratifs qui minent l'organisation du Théâtre-Français : « Les sociétaires ne sont plus que des pensionnaires, des acteurs à traitement fixe et, si nous pouvons ainsi parler, des fonctionnaires publics ; en effet, par une nécessité qu'il a fallu subir, tout en la regrettant, on a attribué à chacun d'eux, sur la subvention, une part fixe,

¹⁹² Cf. chapitre 5, I, §2.1. Au début de la monarchie de Juillet, la Comédie-Française, très endettée, n'est sûrement pas le Pérou, mais c'est assurément Byzance !

¹⁹³ *AP* (2^{ème} série), t. 104, p. 321. Séance du 26 mai 1836.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 386. Séance du 27 mai 1836.

¹⁹⁵ Nous n'avons pas retrouvé trace d'une décision officielle en ce sens mais un « tableau de la répartition de la subvention » récapitule le partage des parts opérés de 1836 à 1842. Si la colonne 1835 reste vide, n'est-ce pas parce qu'à cette date, les dispositions initiales du décret de Moscou étaient encore appliquées ? D'autres documents, en particulier des notes chiffrées du caissier du Théâtre-Français (de 1838 à 1841) adressées au bureau des théâtres, ne laissent planer aucun doute sur le nouveau mode de distribution (F²¹ 1089). Ces sources permettent de reconstituer précisément la rémunération des sociétaires de 1838 à 1841 (année civile) et celle des saisons 1844-1845 et 1845-1846. Voir annexe n°69.

payée par l'Etat, laquelle s'élève à 12 000 francs au maximum, sauf un traitement exceptionnel parfaitement justifié par un talent hors de toute comparaison ; cette part, ils y ont droit et la recueillent, quelle que soit la fortune du théâtre, que les recettes soient faibles ou élevées¹⁹⁶ ». Le point de vue du rapporteur de la commission de réforme du Théâtre-Français apparaît ici très ambivalent. Il est clivant parce qu'il légitime la somme de 42 000 francs allouée à Rachel depuis le 16 avril 1841¹⁹⁷, alors même que deux autres députés, Liadières, membre de ladite commission, et Mauguin, avaient dénoncé à la tribune ses exigences financières beaucoup trop élevées moins d'un mois après la signature du contrat¹⁹⁸. En revanche, le constat de Vivien sur la « fonctionnarisation » des sociétaires et le dévoiement du décret de Moscou qui en est la conséquence apparaît très représentatif des critiques formulées dans la presse ou les brochures à l'encontre de la Comédie-Française¹⁹⁹. Afin de stimuler le zèle des sociétaires et remettre l'émulation au goût du jour, le rapport met en avant deux priorités sur leur rémunération : le retour à l'article 36 du décret de Moscou – le produit des parts doit être prélevé sur la recette déduction faite des frais²⁰⁰ – et non pas payé sur la seule subvention ; la possibilité pour l'administrateur de leur allouer des « feux variables », censés permettre « de récompenser tous les travaux d'après leur valeur, de tenir l'activité toujours éveillée, et de faire la part du talent, sans égard à l'égalité parfois injuste des droits sociaux²⁰¹ ».

¹⁹⁶ *Rapport à M. le Ministre de l'Intérieur [...], op. cit*, p. 8-9.

¹⁹⁷ Le renouvellement de son contrat de pensionnaire signé le 16 avril 1841 lui accordait jusqu'au 31 mai 1842 des appointements annuels de 42 000 francs, 282 francs de feux par représentation et un congé de trois mois. En contrepartie, le dédit était fixé à 10 000 francs (Arch. Com-Fr. Dossier Rachel : contrats d'engagements). Son admission comme sociétaire le 1^{er} avril 1842 confirme le montant de sa rémunération. Rappelons que son premier contrat, signé avec ses parents le 17 avril 1838, lui accordait 4 000 francs d'appointements par an, doublés dès le 5 octobre suivant avant d'atteindre 27 000 francs à partir du 3 avril 1840 (*Ibidem*).

¹⁹⁸ *MU* du 11 mai 1841, p. 1278-1279. Duchâtel répond à Mauguin (et indirectement à Liadières) en invoquant de façon classique la loi du marché : « M. Mauguin se plaint des engagements exagérés contractés avec les acteurs ; mais oublie-t-il que les engagements avec les acteurs sont des contrats bilatéraux ? L'administration du Théâtre-Français a lutté longtemps, elle n'a pu obtenir des conditions autres que celles auxquelles l'administration a été obligée de consentir. Maintenant pourquoi les artistes demandent-ils des traitements si élevés ? Parce que, en dehors de nos théâtres royaux, on fait aux artistes des propositions fort élevées. Il y a concurrence à l'étranger, et c'est cette concurrence qui amène les traitements exagérés ».

¹⁹⁹ Voir par exemple Charles Fauvety, *Mémoire en faveur de la Comédie-Française adressé à la Chambre des députés*, Paris, Imprimerie Edouard Proux et C^{ie}, 1847. « On a contrevenu aux sages intentions du législateur lorsqu'on a décidé que ces émoluments seraient payés au moyen de la subvention. Et cette décision, prise dans l'intérêt de la Comédie-Française, a été peut-être la véritable source de sa décadence » (p. 9).

²⁰⁰ Vivien précise qu'il inclut la subvention dans les recettes du théâtre (le décret de Moscou n'évoque pas la subvention allouée par la Maison de l'Empereur).

²⁰¹ *Rapport à M. le Ministre de l'Intérieur [...], op. cit*, p. 24-25.

Le décret du 27 avril 1850 entérinant le poste d'administrateur du Théâtre-Français remet tout à plat en définissant à l'article 12 trois sources de rémunération : une allocation annuelle, « calculée proportionnellement à la quotité de la part sociale » ; des feux, dont la quotité varie « suivant les services et les emplois » ; une quotité dans les bénéfices nets annuels proportionnée « à la part ou portion de part de chaque sociétaire », mais dont la moitié est mise en réserve pour alimenter le fonds des pensions²⁰². Quatre ans plus tard, Véron réfute l'accusation de décadence du Théâtre-Français lancée par Belmontet au Corps législatif et rend hommage au désintéressement de la troupe, sociétaires et pensionnaires inclus : « Personne ne peut prétendre que la subvention soit prodiguée sous forme de gros traitements aux artistes de la Comédie-Française : tous préfèrent l'honneur à l'argent. L'exercice de leur art, qui exige de longues et consciencieuses études, leur rapporte beaucoup moins que ne reçoivent les acteurs des petits théâtres, et la plupart d'entre eux n'ont d'autre espérance d'avenir qu'une modique pension de retraite²⁰³ ». Les premières décennies de la III^e République marquent une période relativement prospère pour la Comédie-Française. En 1882, Emile Perrin informe la commission du budget que les appointements annuels (l'allocation fixe) sont de 12 000 francs pour un sociétaire à part entière²⁰⁴ et lui communique *a posteriori* une note, insérée dans le rapport, qui montre que la quotité de la part entière prise sur les bénéfices nets s'est élevée graduellement de 15 000 francs en 1871 pour atteindre un record à 40 000 francs en 1881²⁰⁵. A cette date, Emile Perrin décide en outre d'une importante réforme : la prise en charge des costumes par le théâtre devient systématique alors que les comédiens devaient jusqu'alors eux-mêmes s'en acquitter²⁰⁶. Au début du XX^e siècle, les sommes sont comparables : pour l'année

²⁰² La pension de retraite n'est acquise qu'après vingt ans de service à partir du jour de l'admission au titre de sociétaire et ce dernier a le droit à une représentation à bénéfice à cette époque.

²⁰³ *MU* du 31 mai 1854, p. 594. Selon les données consignées par Berger à partir des archives du théâtre... un demi-siècle plus tard, les sociétaires se sont partagés sur la période 1849-1857 « en tout 7 500 francs, sur lesquels 5 000 francs avaient été fournis par la seule année 1855, celle de l'Exposition universelle ». Le nombre totale de parts distribuées aurait oscillé entre 15 et 18. Voir *JOdoc CD*, Annexe n°2041 (11 juillet 1896) p. 721.

²⁰⁴ C 3302. PV de la commission du budget 1883, séance du 24 mai 1882, f. 223.

²⁰⁵ *JOdoc CD*, Annexe n°1034 (26 juin 1882), p. 1819. Rappelons que le sociétaire n'en touche dans l'immédiat que la moitié, l'autre moitié étant déposée au mont-de-piété pour former le fonds social destiné à payer les pensions de retraite. Par ailleurs, Perrin précise que si autrefois un sociétaire pouvait être admis à un huitième de part, « aujourd'hui, on descend bien rarement au-dessous du tiers, et l'admission se fait le plus fréquemment à une demi-part ». La Comédie-Française comprenait alors 22 sociétaires qui se partageaient 17 parts 11/12^e, la moyenne sur la période 1840-1881 étant de 20 sociétaires et 17 parts 2/12^e (*Ibidem*, p. 1818).

²⁰⁶ Cf. Anne Martin-Fugier, *Comédienne [...]*, *op. cit.*, p. 73-76. L'auteure précise que Perrin édicte un *Règlement sur les costumes et toilettes de ville des Dames artistes* afin de limiter les dépenses excessives. Cette précaution a-t-elle été levée au début du XX^e siècle ? Le rapporteur Simyan souligne en 1902 que les indemnités de costumes ont augmenté et précise que « la Comédie est le seul théâtre peut-être qui paye intégralement les

1903, des sociétaires à part entière comme Mounet-Sully ou Julia Bartet touchent toujours 12 000 francs d'appointements fixes et 30 000 francs sur le partage des bénéfices (15 000 francs en tenant compte de la demi-part mise de côté pour la pension), ce qui signifie qu'ils reçoivent 27 000 francs²⁰⁷. Même en tenant compte des feux, leur rémunération demeure donc nettement inférieure aux comédiens vedettes des théâtres non subventionnés de la capitale²⁰⁸, et sans commune mesure avec les appointements des premiers sujets du chant de l'Opéra et *a fortiori* des cachets astronomiques accordés aux « étoiles » lyriques. Regrettant en 1895 « l'époque où les sociétaires de la Comédie se contentaient de partages souvent minimes », qu'il fait remonter à « vingt-cinq ou trente ans », le rapporteur Maurice Faure souligne les nouvelles exigences financières modifiant l'équilibre traditionnel entre les deux pôles qui aimantent les sociétaires du Théâtre-Français : « Aujourd'hui, les mœurs américaines aidant, il faut à la fois donner aux artistes l'honneur qui les attire et l'argent qui les retient²⁰⁹ ». Buyat renchérit en 1907 : « Ceux-ci possèdent, il est vrai, la gloire d'appartenir à la grande maison. Ils ont l'honneur et la légion d'honneur²¹⁰ ! Mais ils sont d'un temps pratique, hélas ! et se souviennent du mot de M. Coquelin aîné lorsqu'il rompit les liens qui le rattachaient au sociétariat : "Je perds 500 francs par jour à jouer à la Comédie-Française". Alors ils rêvent de tournées et de gros appointements²¹¹ ». Dans ce cadre, l'exploitation des congés accordés aux sociétaires joue un rôle essentiel.

3.2 Les congés et les tournées : une tolérance de l'Etat fondée sur un intérêt mutuel ?

3.2.1 Pour les Comédiens : une compensation à des appointements modestes

toilettes des artistes femmes » (JOdoc CD, Annexe n°613, p. 856). Rappelons que l'article 41 du décret de Moscou prévoyait que sur la part réservée aux besoins imprévus, le surintendant pouvait accorder « aux acteurs et aux actrices qui se trouveraient chargés de dépenses trop considérables de costumes ou de toilettes une autorisation pour se faire faire par le magasin les habits pour jouer un ou plusieurs rôles ».

²⁰⁷ JOdoc CD, Annexe n°1953 (13 juillet 1904), p. 1390. Voir le détail nominatif dans notre annexe n°69.

²⁰⁸ Aristide Briand livre quelques chiffres à la tribune du Sénat : « Il est difficile de les obliger à faire montre d'une abnégation complète, d'ignorer que sur les boulevards il y a des artistes qui ont moins de valeur qu'eux, qui gagnent des 50 000, des 60 000, des 100 000 francs par an, et qu'eux doivent continuer à se contenter des 8 000, des 10 000, des 12 000, des 20 000 francs par an » (JO du 27 décembre 1907, p. 1348). Si l'on en croit Merle, l'inflation générale des appointements des acteurs du Boulevard remonte à la politique de recrutement menée par Delestre-Poirson pour attirer le public au Théâtre du Gymnase. Potier aurait même gagné 50 000 francs par an après son engagement au Théâtre des Nouveautés en 1829 (Cf. Merle, *op. cit.*, p. 20-21).

²⁰⁹ JOdoc CD, Annexe n°1538 (13 juillet 1895), p. 1122.

²¹⁰ Si Samson avait reçu la Légion d'honneur en 1864 en tant que professeur au Conservatoire (comme Got en 1881), il faut attendre 1889 pour que Mounet-Sully soit décoré en tant que Comédien, Julia Bartet étant la première femme à obtenir également la Légion d'honneur en 1905. Cf. Jean-Claude Yon, *op. cit.*, p. 220-221 et du même auteur, « La dignité de l'actrice : la Légion d'honneur de Julia Bartet (1905) », à paraître dans *European Drama et Performance Studies*.

²¹¹ JOdoc CD, Annexe n°1238 (11 juillet 1907), p. 1638.

Le décret de Moscou avait réglementé les congés octroyés aux sociétaires par le surintendant qui « n'en peut pas accorder plus de deux à la fois, ni pour plus de deux mois », pour une période comprise entre le 1^{er} mai et le 1^{er} novembre (Art. 80)²¹². Les « grands sociétaires » mettaient à profit leur congé pour partir en tournée en province ou à l'étranger et se produire avec la troupe locale devant un public avide de voir une vedette du Théâtre-Français. Le plus souvent, le sociétaire en congé est sollicité par les directeurs de théâtre mais il peut lui-même proposer sa venue, les bénéfices qu'il retire étant le résultat d'une somme fixée par représentation – l'équivalent d'un cachet – ou issus du partage de la recette avec le directeur²¹³. Les abus sont nombreux et tendent à s'aggraver sous la Restauration, la Maison de Roi se montrant impuissante à faire respecter la lettre du décret de Moscou. Le ministre de l'Intérieur persifle en 1817 sur une tolérance qui confine au laxisme : « Le Théâtre-Français est certes digne de tout notre intérêt. C'est par l'intérêt même qu'on lui porte que l'on a vu à regret s'organiser le système funeste des congés. Tous les premiers sujets sont souvent dehors à la fois. L'un est au Nord et l'autre est au Midi. Celui-ci court à l'étranger, celle-là par des malentendus, reçoit sa retraite avant l'âge. Quelle institution pourrait se soutenir avec de telles bases²¹⁴ ? ». Pour mettre un terme à ces abus, un projet de suppression totale des congés, qui s'appliquerait à tous les théâtres de la capitale indépendamment de leur statut, est laborieusement négocié entre 1822 et 1824²¹⁵. Sosthène de La Rochefoucauld oppose une fin de non-recevoir définitive en arguant d'une coutume ayant acquis force de loi : « Il faut considérer que les congés, d'après un usage très ancien, font partie des émoluments des acteurs et de leurs engagements. Les premiers talents sont parvenus à un prix tellement élevé et montrent une telle exigence, que l'on ne pourrait abolir la clause des congés sans placer à côté de cette mesure une indemnité équivalente, ce qui deviendrait fort onéreux à la Maison du Roi, ou à la caisse des théâtres composée des sociétaires²¹⁶ ». Tous les régimes politiques qui se succèdent sont confrontés à ce même dilemme que savent exploiter les principaux intéressés. Ainsi Rachel, dont la présence

²¹² Si un artiste outrepassait le terme de son congé, il était prévu qu'il « paye une amende égale au produit de sa part pendant tout le temps qu'il aura été absent du théâtre » (Art. 81).

²¹³ Nicole Bernard-Duquenot, *La Comédie-Française en tournée ou Le Théâtre des cinq continents, 1868-2011*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 23.

²¹⁴ F²¹ 1045. Lettre du ministre de l'Intérieur au comte de Pradel, 4 septembre 1817. Il veut ainsi récuser le procès que fait la Maison du Roi sur le trop grand nombre de théâtres secondaires qui feraient concurrence aux théâtres royaux, et conclut sur ce point : « Qu'on me montre toute la société réunie, jouant sans relâche et soignant son répertoire. Les beaux jours de la scène renaîtront alors et les parts seront suffisantes ».

²¹⁵ Cf. Sylvain Nicolle, *Les Théâtres et le pouvoir [...]*, op. cit., p. 304-308.

²¹⁶ O³ 1599. Lettre du surintendant des Beaux-Arts au ministre de l'Intérieur, 19 octobre 1824.

au Théâtre-Français se fait plus rare après son accession au rang de sociétaire en 1842²¹⁷, part pour une tournée marathon en province entre mai et juillet 1849 et écrit à Véron : « Quelle route ! Quelle fatigue !! Mais quelle dot²¹⁸!!! ». Le décret du 27 avril 1850 ne change rien²¹⁹ et Rachel, à qui le premier administrateur Arsène Houssaye doit en bonne partie sa nomination, peut poursuivre ses escapades. Son séjour à Saint-Pétersbourg (20 octobre 1853 – 27 mars 1854) provoque toutefois une intervention au Corps législatif le 29 mai 1854 de Belmontet qui se plaint de l'impact provoqué par l'absence de Rachel sur les recettes de la Comédie-Française²²⁰.

La révolution des transports accroît incontestablement le phénomène dans la seconde moitié du XIX^e siècle, comme le souligne Georges Berger en 1897 : « La facilité des communications a rendu très commodes ces déplacements qui étaient malaisés autrefois. Les horaires des trains de chemin de fer [*sic*] habilement consultés permettent des expéditions que l'administration ne peut prévenir parce que les intéressés prennent le soin de les lui laisser ignorer²²¹ ». Cette multiplication des opportunités offertes aux sociétaires d'exploiter de façon indue leur congé rend d'autant plus difficile la tâche de l'administrateur dont la « main d'acier doit être gantée de velours²²² ». En effet, les « grands sociétaires » peuvent recourir à un chantage qui les place souvent en position de force selon Buyat : « Si l'administration risque une objection un peu énergique ils menacent de cette arme commode : la démission. M. Jules Claretie, diplomate avisé, a fait preuve en maintes circonstances d'un tact qui a évité bien des ruptures [...]. Il faut

²¹⁷ On trouvera une « liste générale des représentations données à Paris par Mademoiselle Rachel (1838-1855) » en annexe de l'ouvrage de Georges d'Heylli, *Rachel d'après sa correspondance*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1882, p. 267-289.

²¹⁸ Lettre de Rachel à Véron du 26 mai 1849, citée dans Georges d'Heylli, *op. cit.*, p. 124. Pendant cette tournée de trois mois, Rachel donne 84 représentations dans 37 villes pour un gain d'environ 135 000 francs (voir la chronologie détaillée dans Anne Hélène Hoog (dir.), *Rachel [...]*, *op. cit.* p. 136).

²¹⁹ Il rappelle que les sociétaires ne peuvent « s'absenter sans congé, ni dépasser le terme du congé obtenu » sans tomber sous le coup « des peines qui seront déterminées par le règlement » (Art. 15).

²²⁰ « Cette question d'argent amène l'orateur à protester contre un fait qui, selon lui, a vivement ému Paris l'hiver dernier : la désertion d'un beau talent à l'étranger ; déposséder la tragédie de son principal organe dans la saison productive lui semble une faute blâmable du directeur, de l'autorité, mais surtout de la célèbre transfuge » (*MU* du 30 mai 1854, p. 594). Dès le lendemain, Rachel, qui venait tout juste de revenir à Paris après s'être rendue à Pau au chevet de sa sœur Rebecca à l'agonie, reparait sur la scène du Théâtre-Français dans le rôle de Phèdre. Elle avait interprété ce même rôle pour le *gratis* du 15 août 1853 et n'était plus reparu depuis sur scène. En revanche, on ne relève pas d'intervention parlementaire sur son séjour en Amérique (cf. *infra*).

²²¹ *JODOC CD*, Annexe n°2698 (20 juillet 1897), p. 1851. On trouve déjà une remarque similaire dans une lettre de Claretie adressée au ministre des Beaux-Arts le 9 juin 1890 : « Les communications de plus en plus rapides, la suppression des distances par les chemins de fer ont singulièrement facilité ces voyages et élargi le rayon dont nul artiste ne pensait officiellement s'éloigner. Ce rayon fixé à trente lieues au temps des diligences, de combien de kilomètres devrait-il être aujourd'hui ? » (F²¹ 4649).

²²² *JODOC CD*, Annexe n°1857 (10 juillet 1900), p. 1818. La formule proverbiale est utilisée par Georges Berger.

d'ailleurs convenir que le public, né frondeur, applaudit toujours les transfuges. La violation des engagements, le mépris de tous les décrets, lui apparaissent comme autant de manifestations d'indépendance²²³ ». En une formule aussi courte qu'éloquente, Couyba en tire la leçon : « Mieux vaut encore la fugue que la fuite²²⁴ ». Les « tournées furtives » que mènent les sociétaires pour améliorer leurs appointements sont donc autant pointées du doigt qu'elles sont tolérées comme un pis-aller. La pratique est solidement enracinée et il n'est pas question de la remettre en cause sous peine d'être vécue comme une dépossession que résume plus tard Béatrix Dussane : « Supprimer les tournées ! Mais je crierais : au voleur²²⁵ ! ». Les rapporteurs l'ont bien compris et certains choisissent d'en présenter le profit que peut aussi en retirer l'Etat vis-à-vis de l'étranger comme de la province.

3.2.2 Pour l'Etat : propager la langue française à l'étranger, décentraliser l'art dramatique

L'importance du théâtre comme facteur de rayonnement de la France à l'étranger a déjà été soulignée de façon générale en tant qu'argument essentiel pour légitimer les subventions théâtrales²²⁶. Plus précisément, Jay considère en 1832 que l'art dramatique français va jusqu'à effacer les débris de la Tour de Babel : « Les chefs-d'œuvre de nos grands écrivains dramatiques ont porté jusque dans le Nord le goût de notre littérature et de notre langage ; c'est par eux principalement que la langue française est devenue la langue de la civilisation, le lien commun des peuples qui se rapprochent tous les jours davantage pour le plus grand bien de l'humanité²²⁷ ». Le député-homme de lettres cite un peu plus loin l'exemple des représentations données par la Comédie-Française à Erfurt entre le 28 septembre et le 13 octobre 1808 : « C'était avec un noble sentiment de fierté nationale que Napoléon faisait représenter devant ce parterre de rois réunis à Erfurth [*sic*] les chefs-d'œuvre de nos grands écrivains, animés par le talent de grands artistes ». Bien que dans les faits le choix d'une programmation centrée sur la tragédie

²²³ JOdoc CD, Annexe n°1238 (11 juillet 1907), p. 1638.

²²⁴ JOdoc SE, Annexe n°131 (29 mars 1913), p. 283.

²²⁵ Cité comme épigraphe par Nicole Bernard-Duquet, *op. cit.*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 85. Le décret (méconnu) du 27 janvier 1914 interdit à tout sociétaire (et pensionnaire) de s'absenter sans l'autorisation écrite et enregistrée de l'administrateur général (Art. 1^{er}) et fixe la durée des congés des sociétaires au prorata de leur temps de service : deux mois pour trente ans ; un mois et demi pour vingt-cinq ans ; un mois pour vingt ans (Art. 2). Il prévoit aussi que « tout congé exploité en tout ou en partie entraînera de plein droit, pendant toute sa durée, la suspension du traitement fixe du sociétaire » (Art. 3). Cf. Jean-Baptiste Duvergier, *op. cit.* [1914], p. 48-49. Dans les faits, ce décret n'a pas bouleversé les habitudes...

²²⁶ Cf. chapitre 2, II, §2.

²²⁷ AP (2^{ème} série), t. 75, p. 699. Séance du 1^{er} mars 1832.

n'ait pas été heureux²²⁸, l'idée que les sociétaires du Théâtre-Français sont les ambassadeurs de la grandeur nationale en tant que dépositaires des chefs-d'œuvre du répertoire tragique perdure avec la tournée de Rachel en Amérique, approuvée pour cette raison par Paul de Saint-Victor dans son feuilleton de *La Presse* du 15 juillet 1855 : « Ce que ses artistes font pour l'Italie musicale et plastique, Mlle Rachel, sans s'en douter, le fait pour la France littéraire, lorsqu'elle parcourt l'Europe en récitant ses poètes. Elle va le faire encore en conquérant le Nouveau Monde à l'admiration de nos chefs-d'œuvre, en révélant aux fils de Shakespeare les grandeurs de Corneille et les élégances de Racine²²⁹ ». Il faut pourtant bien distinguer les tournées officielles de la Comédie-Française comme celles organisées à trois reprises en 1871, 1879 et 1893 à Londres²³⁰, et les tournées officieuses des sociétaires qui exploitent à titre individuel leurs congés en se servant du renom de la Comédie-Française. Ce dernier cas de figure divise les parlementaires sous la III^e République. Ceux qui s'y opposent explicitement le font au nom d'un patriotisme tourné vers l'intérieur. En 1882, le rapporteur Logerotte mentionne le regret de la commission du budget de voir que des artistes de la Comédie-Française s'apprêtent à donner des représentations à l'étranger : « S'ils pouvaient sans inconvénient pour la prospérité du théâtre s'éloigner de la scène de la rue de Richelieu pendant la saison d'été, c'était à nos compatriotes qu'ils devaient faire connaître notre grand répertoire, c'était en France qu'ils devaient montrer nos œuvres nationales, interprétées par d'éminents comédiens²³¹ ». L'argument est repris en 1890 par Clemenceau devant la commission du budget pour répondre au rapporteur Proust qui au contraire justifiait les tournées à l'étranger²³². C'est finalement l'intérêt diplomatique des tournées qui prévaut dans la première décennie du XX^e siècle pour les légitimer,

²²⁸ Cf. Rahul Markovits, « Sociopolitique des genres : la Comédie-Française à Erfurt, ou du mauvais usage de la tragédie (1808) », *Parlement[s], Revue d'histoire politique*, HS n°8, 2012/3, p. 67-80. Sur l'ensemble des déplacements officiels des artistes du Théâtre-Français sous le Consulat et l'Empire, à Lyon, Bruxelles, Mayence, Erfurt et Dresde, cf. Léon Lanzac de Laborie, *Paris sous Napoléon*, t. VII, Paris, Plon, 1911, p. 292-306.

²²⁹ Ce point de vue est toutefois isolé. Sur cette célèbre tournée, voir Georges d'Heylli, *op. cit.*, p. 203-222 (correspondance) et p. 298-306 (reproduction de son engagement et liste des représentations avec les recettes) ; Sylvie Chevalley, *Rachel en Amérique*, Paris, M. Brient, 1957 ; Anne Martin-Fugier, « Rachel en Amérique (1855-1856) » dans Jean-Claude Yon (dir.), *Le Théâtre français à l'étranger [...]*, *op. cit.*, p. 219-229.

²³⁰ Cf. Nicole Bernard-Duquet, *op. cit.*, p. 40-70.

²³¹ JOdoc CD, Annexe n°1034 (26 juin 1882), p. 1803. Desson de Saint-Aignan, ironise sur l'inefficacité du blâme en lisant à la tribune une dépêche datée du 13 novembre suivant insérée dans les journaux, rapportant le succès de « Coquelin et de sa troupe » à Vienne. Le député y voit un motif d'appuyer son amendement destiné à diminuer de 100 000 francs la subvention du Théâtre-Français (JO du 8 décembre, 1882, p. 1943).

²³² C 5441. PV de la commission du budget 1891, séance du 27 mai 1890, f. 375. La même année, le comédien Pierre Berton défendait ce point de vue dans une conférence pour l'Alliance française, sur le thème : « Les Comédiens et la langue française » (Cf. *Revue d'Art dramatique*, t. 17, janvier-mars 1890, p. 99-121).

Buyat rappelant par exemple en 1908 que « ces représentations sont considérées par nos représentants à l'étranger comme un des moyens de diffusion et de propagation de la langue française », particulièrement en Belgique parce qu'elles sont un moyen de propagande pour contrer l'influence des nationalistes flamands²³³.

Les tournées de sociétaires en province à titre individuel posent d'autres problèmes. Si elles permettent aux habitants des départements qui ne peuvent se rendre à la Comédie-Française de découvrir certains de ses artistes, l'éclat artistique des représentations qu'ils donnent laisse Jules Claretie sceptique : « Entourés d'une troupe de hasard plus ou moins disparate et médiocre, ils parcourent la province en donnant du Théâtre-Français une idée piteuse et toujours fautive²³⁴ ». Par conséquent, l'administrateur propose deux mesures : interdire aux artistes en congé d'exploiter le répertoire classique et « donner à la province de temps à autre, sans nuire aux intérêts du répertoire, des représentations choisies qui montrent la différence qu'il y a entre des tournées déplorables, nuisibles à la renommée de la Maison, et des représentations telles que la Comédie-Française seule peut en donner ». Ce dernier projet, que Claretie venait d'expérimenter lors d'une tournée officielle entre le 19 juillet et le 11 août 1893²³⁵, avait été esquissé dès 1890, rencontrant l'approbation ministérielle mais le scepticisme du doyen Edmond Got²³⁶. Les années suivantes la Comédie-Française assure son concours pour les représentations au théâtre antique d'Orange mais les sociétaires continuent à se déplacer comme des électrons libres pendant les congés d'été sans qu'une véritable politique de décentralisation théâtrale ne soit mise en place, à la fois par peur que des tournées périodiques ne « dévitalisent » les théâtres en province, et ne désorganisent d'autre part le service estival de la Comédie-Française à Paris²³⁷. Au final, les tendances centrifuges des sociétaires ne doivent pas faire oublier non plus leur participation à des œuvres caritatives telles que les galas populaires des « Trente Ans de Théâtre », destinés à protéger les plus fragiles des gens de théâtre pour lesquels les parlementaires légifèrent au début du XX^e siècle.

²³³ Votre notre dossier dans notre annexe n°65. Sur le cadre historique, cf. Marie-Thérèse Bitsch, *La Belgique entre la France et l'Allemagne, 1905-1914*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994, p. 319-329.

²³⁴ F²¹ 4649. Rapport au ministre des Beaux-Arts, 29 août 1893.

²³⁵ Cf. Nicole Bernard-Duquet, *op. cit.*, p. 71-78 et p. 338-339 (tableau des pièces jouées).

²³⁶ Cet essai, le second après 1868, paraît méconnu. Voir notre annexe n°59.

²³⁷ Le débat est particulièrement intense en 1905-1906 du fait des travaux de la commission sur le théâtre populaire. Deux options sont possibles en province : des tournées de la Comédie-Française (et de l'Odéon) pour représenter le répertoire classique ou des subventions accordées aux théâtres de province. Millevoje appuie surtout la première, Meunier la seconde (*JO* du 15 février 1906, p. 737-738 et p. 740-741).

III Protéger « les imprévoyants de l'avenir » : les réformes sociales au tournant du siècle (fin XIX^e-début XX^e siècle)

1 L'emploi des enfants dans les théâtres

1.1 Interdire les théâtres d'enfants

Les théâtres d'enfants, qui connaissent une certaine vogue pendant le dernier tiers du XVIII^e siècle – Révolution française incluse – deviennent nettement moins nombreux après les décrets de 1806-1807 qui mettent fin à la liberté des théâtres²³⁸. Edmond Got évoque sur un ton moralisateur les deux principaux dans son *Journal* à la date du 17 août 1841 : « Je ne parle enfin que pour mémoire de deux théâtres d'enfants, restes du mauvais temps de jadis, le théâtre Comte et le Gymnase enfantin, situés, le premier dans le passage Choiseul, et le second dans les Galeries de l'Opéra. On y joue tous les soirs avec une troupe de mineurs, trop tôt émancipés, des vaudevilles idiots ou des féeries entremêlées de ballets et de prestidigitation. La police municipale finira par fermer ces tristes boui-bouis [*sic*]. Espérons-le²³⁹ ». Le Gymnase Enfantin, ouvert en 1832, disparaît dans un incendie le 30 juillet 1843, l'année même où le ministre de l'Intérieur avait enjoint à son directeur Saint-Hilaire de retirer de l'affiche le mot « théâtre » qu'il donnait sans autorisation à son établissement²⁴⁰. Quant au théâtre ouvert par Louis Comte en 1809, dont les appellations varièrent beaucoup, il connaît une histoire mouvementée qui se termine définitivement en 1855²⁴¹. Son statut juridique en fait un simple spectacle de curiosités, initialement destiné à des séances de « physique amusante », mais devenu par empiètement successif un véritable théâtre d'enfants où sont joués des genres très variés qui suscitent une curiosité mondaine. Les spectacles de la salle Choiseul sont donc très courus, mais c'est aussi parce que les raisons les moins avouables poussent certains spectateurs à s'y rendre : le Théâtre Comte est en effet un haut-lieu de la pédophilie à Paris, qui fait l'objet d'un procès en 1844²⁴².

²³⁸ Cf. Jean-Claude Yon, *op. cit.*, p. 203, qui renvoie à Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, « Enfants, troupes d'enfants et répertoire au XVIII^e siècle » dans Christine Page (dir.), « Troupes et jeunesse », *Cahiers Robinson*, n°18, 2005, p. 9-20.

²³⁹ Edmond Got, *op. cit.* [t. 1], p. 62-63.

²⁴⁰ Saint-Hilaire avait demandé dès le 15 janvier 1840 que le « théâtre des Jeunes-Artistes » soit substitué au titre de Gymnase Enfantin (Cf. Nicole Wild, *op. cit.*, p. 185-186). Après l'incendie, le directeur sollicite un privilège pour ouvrir une école pratique de chant et de déclamation (*Ibidem*) et celui du troisième théâtre lyrique (cf. chapitre 8, II, §1.1). Ces démarches n'eurent aucun succès.

²⁴¹ Nicole Wild, *op. cit.*, p. 110-112. La salle Choiseul, où s'est installé Louis Comte depuis 1826, est choisie par Offenbach pour y exploiter le privilège des Bouffes-Parisiens (Jean-Claude Yon, *Offenbach*, *op. cit.*, p. 161-162).

²⁴² Le procureur général établit dans un rapport du 13 novembre 1844 que « le théâtre du Sieur Comte est un lieu de débauche et de perdition pour les enfants des deux sexes où se nouent de dégoûtantes intrigues qui vont se consommer au-dehors » et reproche au directeur de s'être « résigné facilement à leur corruption

Le retentissement de ce procès est à l'origine directe de l'arrêté pris par Duchâtel le 7 février 1845 qui interdit aux enfants de moins de 15 ans de se produire sur scène²⁴³. Le député Lavalette, qui déclare avoir pris connaissance de la mesure par la presse, demande la confirmation au ministre lui-même, et en profite pour exposer la différence entre les jeunes acteurs qui ont la vocation du théâtre et ceux qui sont exploités :

En effet, que l'art dramatique appelle à lui les personnes, qui, jeunes encore, mais déjà capables de réflexion, se sentent entraînées vers une carrière si séduisante, cela doit être ; mais qu'à la faveur d'un privilège, qu'avec l'autorisation du Gouvernement on pousse dans cette voie de malheureux enfants qui, s'ils échouent, se trouveront impropres à toute profession utile, c'est ce que je ne puis comprendre. *Outre ce danger, il en est pour eux bien d'autres que je n'ai pas même besoin d'indiquer.* Qu'attendre d'ailleurs de ces prétendues écoles de l'art dramatique, où l'enfance se tue à parodier les passions de la jeunesse et de l'âge mûr (*Très bien !*) [...]. Rien ne me paraît blesser davantage la morale publique que l'existence des théâtres d'enfants²⁴⁴.

Duchâtel s'empresse de confirmer l'interdiction de « l'emploi de troupes d'enfants sur les théâtres » mais précise aussitôt la nécessité de reconnaître des exceptions : « Il ne paraîtra pas convenable au Gouvernement ni à la Chambre d'empêcher de jouer *Athalie* ». La II^e République confirme l'arrêté de 1845. La commission permanente des théâtres, favorable à la liberté des théâtres, nuance explicitement son libéralisme économique par la nécessité de protéger la moralité des enfants et conclut qu'« il y a lieu d'interdire l'établissement de tout théâtre d'enfants ou d'élèves tant à Paris que dans les départements²⁴⁵ ». C'est aussi l'avis auquel se range Scribe devant le conseil d'Etat, tandis que Dumas estime que leur immoralité peut être corrigée en les soumettant à « une police rigoureuse » et défend leur intérêt artistique supérieur au Conservatoire : « Ne les détruisez pas ; c'est une pépinière précieuse de comédiens²⁴⁶ ». L'interdiction n'en est pas moins maintenue et confirmée par le décret du 6 janvier 1864 sur la liberté des théâtres dont l'article 5 stipule clairement : « Les théâtres d'acteurs-enfants continuent à être interdits ». En revanche, l'emploi des mineurs dans les théâtres et les professions ambulantes n'est réglementé qu'à partir de la III^e République.

réciproque, pourvu que les profits quotidiens ne fussent point diminués » (cité dans Jean-Claude Yon, *op. cit.*, p. 153 et p. 688).

²⁴³ Nous remercions Emmanuelle Delattre-Destemberg de nous avoir communiqué cette information. L'auteure prépare une thèse sur l'Ecole de danse de l'Opéra de Paris (1784-1839) sous la direction de Jean-Claude Yon.

²⁴⁴ *MU* du 12 juin 1845, p. 1669. Même référence pour la citation suivante. La phrase que nous soulignons peut se lire comme une allusion transparente au procès de 1844.

²⁴⁵ F²¹ 955. Rapport daté du 12 juin 1849. Voir notre annexe n°10.

²⁴⁶ *Enquête et documents officiels [...]*, *op. cit.*, p. 103. Audition du 27 septembre 1849.

1.2 Réglementer l'emploi des mineurs dans les théâtres et les professions ambulantes

A l'initiative du député orléaniste du Puy-de-Dôme Eugène Tallon, l'Assemblée nationale vote la loi du 7 décembre 1874 relative à la protection des enfants employés dans les professions ambulantes. Elle interdit à tout individu de faire exécuter des « tours de force périlleux ou des exercices de dislocation » par des enfants de moins de 16 ans, ainsi que l'emploi de ces derniers par ceux qui exercent « les professions d'acrobate, saltimbanque, charlatan, montreur d'animaux ou directeur de cirque », la limite d'âge étant abaissée à 12 ans si ce sont leurs parents qui les emploient²⁴⁷. L'exécution de la loi est d'abord confiée aux autorités municipales, tandis que l'article 17 de la loi du 2 novembre 1892 précise que ce sont les inspecteurs du travail, « concurremment avec les commissaires de police », qui en sont chargés²⁴⁸. Ces dispositions sont contournées, ainsi que l'atteste un fait divers sordide rapporté par Julien Goujon le 14 février 1906 à la Chambre, qui provoque l'émoi des députés présents. La veille, le tribunal correctionnel de Lorient avait condamné un dompteur à six mois d'emprisonnement pour homicide par imprudence. Le député de Seine-Inférieure rapporte les circonstances qui ont amené à prononcer ce verdict :

Un dompteur du nom de Montaigu, installé depuis quelque temps dans la commune d'Auray, introduisait dans une cage de fauves une fillette de onze ans, à laquelle il faisait exécuter des tours de force et des danses de toutes sortes. [...] Au cours d'une de ces représentations, la jeune fille fut terrassée par un lion, appelé d'Artagnan [*sic*], qui la laboura à coups de griffes. Quelques heures après, elle succombait dans d'atroces souffrances à l'hôpital de la ville. Cette petite fille avait onze ans ; le fait s'est produit en plein exercice et sous les yeux d'une foule dont la curiosité malsaine se trouvait satisfaite. J'avais donc raison de dire que c'était tragique et triste²⁴⁹.

Le discours cède à la mise en scène du pathétique : par le vocabulaire utilisé dans la description des faits ; par l'insistance sur l'âge de la victime, dont l'anonymat s'oppose à l'identité du dompteur et même du lion ; par la dénonciation de l'immoralité de la foule, dont l'attitude n'est pas seulement passive mais véritablement complice du drame qui se joue. Ce macabre préambule débité, Goujon rappelle l'état de la législation en vigueur puis examine le jeu des responsabilités. D'une part, il accuse de laxisme les inspecteurs du travail qui n'ont pas dressé de procès-verbal alors qu'« ils étaient prévenus par les parades, par les annonces, par les affiches, par le succès même du dompteur dans les

²⁴⁷ En cas d'infraction, la peine prévue est un emprisonnement de six mois à deux ans et une amende de seize à deux cents francs. Texte complet et résumé des débats dans Jean-Baptiste Duvergier, *op. cit* [1874], p. 405-411.

²⁴⁸ Jean-Baptiste Duvergier, *op. cit* [1892], p. 372. Sur cette loi, cf. *infra*.

²⁴⁹ *JO* du 15 février 1906, p. 732. Sauf mention contraire, même référence pour la suite.

représentations précédentes » ; d'autre part, « la police judiciaire et les parquets [*sic*] » ont certes poursuivi pour homicide par imprudence, mais non pas pour violation des lois avant le drame : « Sans doute les pénalités auraient été moindres ; mais nous n'aurions pas à déplorer le triste événement que je déplore et qui soulève votre indignation ». Enfin, Goujon s'en prend ironiquement au gouvernement qu'il accuse de ne pas assumer ses responsabilités, allant jusqu'à déclarer que « le ministère est un peu composé de Ponces-Pilates [*sic*] (*On rit*) » parce qu'il a été promené d'une administration à l'autre en demandant des comptes sur cette affaire²⁵⁰. Dujardin-Beaumetz se retrouve dans une posture assez inconfortable : probablement faute de renseignements suffisants, il ne revient pas sur le fait divers en tant que tel, malgré quelques probables inexactitudes factuelles commises par Goujon et soulignées le lendemain par le député du Morbihan Jean Guilloteaux²⁵¹. Mais il annonce que le ministre du Commerce « interdira d'une manière absolue l'entrée des enfants dans les cages » et précise que « cette interdiction portera même sur les femmes, en dehors des professionnelles véritables (*Très bien ! très bien !*)²⁵² ». Goujon rebondit sur cette réponse qui lui permet de réussir sa péroraison : « Personne, ni l'enfance, ni la foule, n'a à gagner à ces tristes spectacles qui ne peuvent qu'exciter les instincts sanguinaires (*Applaudissements*)²⁵³ ».

La question adressée par le député de Seine-Inférieure au sous-secrétaire d'Etat des Beaux-Arts avait également mis en jeu au cours de la discussion l'état de la législation sur l'emploi des mineurs dans les théâtres sédentaires et les cafés-concerts. La loi du 8 novembre 1892 sur « le travail des enfants, des filles mineures et des femmes dans les établissements industriels » avait prévu une disposition spéciale à l'article 8 pour les établissements de spectacles : « Les enfants des deux sexes, âgés de moins de

²⁵⁰ « L'événement s'étant produit, j'en ai successivement causé avec le ministre de l'Intérieur, qui m'a renvoyé au ministre du commerce ; celui-ci m'a adressé à son collègue de l'Instruction publique, lequel m'a conseillé à son tour d'adresser une question à son sous-secrétaire d'Etat (*On rit*). Aujourd'hui, M. Dujardin-Beaumetz voudrait que je refisse la navette en sens inverse (*Rires sur divers bancs*) ». On peut évidemment y voir une stratégie oratoire pour détendre l'atmosphère rendue pesante par le sujet du débat mais le procédé laisse une impression de malaise, la discussion oscillant entre le drame sanglant et le vaudeville administratif.

²⁵¹ Jean Guilloteaux, député du Morbihan de 1902 à 1910, était inscrit à l'Action libérale. Il déclare qu'il a « étudié de très près » ce drame et précise qu'il ne s'agissait pas « d'un de ces grands cirques dont la présence, par la réclame qui se fait autour d'eux, attire l'attention publique, mais d'une misérable baraque foraine dont le commissaire pouvait ignorer l'installation récente dans les faubourgs ». Nous n'avons pas eu le temps de dépouiller d'autres sources sur cette affaire (série U des archives du Morbihan et presse locale).

²⁵² *JO* du 15 février 1906, p. 732. Nous ne savons pas si la mesure fut rendue effective.

²⁵³ *Ibidem*, p. 733. Le député enchaîne ensuite avec une seconde question qui vise à demander l'application au personnel des théâtres de la loi de 1898 sur les accidents du travail.

treize ans, ne peuvent être employés comme acteurs, figurants, etc., aux représentations données dans les théâtres et cafés-concerts sédentaires. Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts à Paris, et les préfets, dans les départements, pourront *exceptionnellement* autoriser l'emploi d'un ou plusieurs enfants *dans les théâtres* pour la représentation de *pièces déterminées*²⁵⁴ ». L'obtention d'une dérogation est donc limitée par trois restrictions explicites : le caractère « exceptionnel » de l'autorisation ; la seule validité pour les théâtres, les cafés-concerts ne pouvant théoriquement bénéficier de la même tolérance ; le nombre *a priori* restreint d'œuvres faisant partie du répertoire. Dès le 26 janvier 1893, le ministre des Beaux-Arts adressait une circulaire interprétative aux préfets pour faire appliquer la loi dans les départements : les directeurs de théâtres devront leur envoyer avant la répétition qui précède la première représentation une liste nominative indiquant le nom et l'âge des enfants qu'ils désirent employer. Le préfet désigne ensuite un fonctionnaire qui doit lui remettre un rapport immédiatement après la générale, afin qu'il statue et transmette copie de sa décision au commissaire de police²⁵⁵. Cette circulaire est « corrigée » par celles du 27 janvier 1897 et du 25 juin 1904 qui rappellent que l'autorisation doit être exceptionnelle et ne concernent pas le café-concert²⁵⁶, mais les infractions sont telles que Anatole de Monzie dépose une proposition de loi le 5 décembre 1911 pour supprimer toute dérogation²⁵⁷. Renvoyée à la commission du travail, elle est rapportée trois mois plus tard par l'abbé Lemire²⁵⁸ qui aboutit à la même conclusion, en précisant toutefois que l'application stricte de la loi ne prendrait effet que six mois après sa promulgation, afin de respecter les engagements en cours²⁵⁹. Ces deux rapports « compilent » des renseignements chiffrés issus des rapports des inspecteurs du travail et permettent de reconstituer un aperçu statistique des infractions à la loi :

²⁵⁴ Texte cité dans Jean-Baptiste Duvergier, *op. cit* [1892], p. 371. Souligné par nous.

²⁵⁵ Le texte est cité dans un projet de loi présenté par Anatole de Monzie en 1911 (cf. *infra*).

²⁵⁶ Les textes sont cités dans le rapport parlementaire de l'abbé Lemire sur le projet de loi de Monzie (cf. *infra*).

²⁵⁷ JOdoc CD, Annexe n°1426 (5 décembre 1911), p. 359-360. *Idem* pour toutes les citations suivantes de l'auteur. Nous faisons le choix de développer ce débat parlementaire resté inédit à ce jour.

²⁵⁸ Jules Lemire (1853-1928), député du Nord de 1893 à 1928 fut ordonné prêtre en 1878 après des études au séminaire de Cambrai. Ayant d'abord soutenu le comte de Chambord, il accepte le Ralliement et défend la loi de séparation des Eglises et de l'Etat en 1905. Sur le plan social, il se consacre à l'amélioration du sort des travailleurs dans la lignée du catholicisme social inspiré par le cardinal Manning (auquel il consacre un livre en 1893) et de l'Encyclique de Léon XIII *Rerum Novarum* (1891). Le fait qu'il soit désigné comme rapporteur de la proposition de loi d'Anatole de Monzie ne fut donc pas nécessairement « une mauvaise plaisanterie qu'on lui fit » (*Comœdia* du 17 juin 1912). Sur l'abbé Lemire, voir la thèse de Jean-Marie Mayeur, *L'Abbé Lemire, 1853-1928, un prêtre démocrate*, Paris, Casterman, 1968.

²⁵⁹ JOdoc CD, Annexe n°1767 (15 mars 1912), p. 272-274. *Idem* pour toutes les citations de l'auteur.

Année	Nombre d'autorisations	Nombre d'enfants concernés
1893	66	331
1894	87	?
1895	87	?
1896	144	641
1897	166	775
1898	160	902
1899	166	775
1905	170	807
1906	141	694
1907	114	420
1908	118	600
1909	126	622

Les deux circulaires de 1897 et 1904 ne constituent pas un frein à l'obtention de dérogations ; quant à la baisse que l'on observe à partir de 1906, l'abbé Lemire affirme qu'elle « dépend uniquement du hasard de la mode théâtrale et ne tient nullement à un refus d'autorisation ». De plus, Anatole de Monzie soulignait déjà que le succès prolongé de *L'Oiseau bleu* pendant l'année 1911 « incite les autres théâtres à recruter des gamins ; il y en a présentement un bataillon dans toutes les troupes²⁶⁰ ». Il est donc question de lutter contre une double violation de la loi de 1892 puisque les mineurs employés n'ont pas toujours 13 ans et qu'ils sont employés la nuit. L'abbé Lemire résume l'enjeu d'une formule paternaliste : « Il est incontestable que ces petits gamins et gaminés feraient beaucoup mieux d'aller en classe que de jouer en matinée, et de se reposer dans leur lit que de paraître en scène le soir ». Les partisans du *statu quo* contre-attaquent : l'avocat Henri Dubosc remet un rapport à l'Académie des Théâtres qui confie à son président Georges Berry le soin de déposer une autre proposition de loi visant à maintenir le dispositif dérogatoire tout en modifiant ses modalités d'application puisqu'il est prévu de confier l'autorisation à une commission spéciale siégeant à Paris auprès du ministre des Beaux-Arts et dans les départements auprès des préfets²⁶¹.

Ce débat par rapports interposés, relayé dans la presse, se fonde sur trois arguments de nature juridique, morale et artistique. Appliquer la loi de 1892 implique-t-il nécessairement d'abroger les dispositions dérogatoires de l'article 8 ? Anatole de Monzie y est favorable parce qu'« une loi qu'on n'applique pas et qu'on maintient dans

²⁶⁰ *L'Oiseau bleu*, féerie en 5 actes et 10 tableaux de Maeterlinck, fut créée au Théâtre Réjane le 2 mars 1911 et connut 151 représentations cette année-là. La pièce ne fut pas jouée en 1912 mais reprise à partir du 22 octobre 1913 pour 23 représentations jusqu'à la fin de l'année. D'après Anatole de Monzie, elle nécessitait le recours à 40 enfants en 1911.

²⁶¹ JOdoc CD, Annexe n°1947 (31 mai 1912), p. 1286-1288. *Idem* pour toutes les citations suivantes de l'auteur. Sur la préparation du projet de loi par Henri Dubosc pour l'Académie des Théâtres, voir l'article de Robert Beunke dans *Comoedia* du 17 juin 1912. L'auteur précise que Berry transmet « devant le Parlement les vœux de l'Académie des Théâtres, de l'Association des directeurs et de la Société des Auteurs "tendant à laisser les enfants au théâtre" ».

le code déconsidère, discrédite un système législatif et un régime politique ». A l'inverse, Georges Berry considère que les députés qui seraient mécontents n'ont qu'à « interpellé les ministres compétents afin d'exiger d'eux un peu plus de respect pour les volontés exprimées par le législateur en 1892 », et ajoute que l'interdiction totale d'employer des mineurs de moins de 13 ans dans les théâtres serait une mesure inconséquente puisqu'elle ne remettrait pas en cause la loi de 1874 permettant aux parents de faire jouer leur enfant de 12 ans dans un spectacle ambulante. Sur le plan moral, les enfants sont-ils vraiment menacés contre « le risque des coulisses » évoqué dès le préambule du rapport d'Anatole de Monzie²⁶² ? L'abbé Lemire ironise sur la vision idyllique développée par Jules Claretie dans un article du *Temps* du 15 février 1912 et insiste sur l'importance de faire correspondre à chacun la société de son âge : « Une conversation correcte entre adultes peut être un scandale pour les oreilles d'enfants. Pour ces petits garçons, pour ces fillettes, qui sont à l'âge où l'intelligence s'éveille, où la curiosité s'avive, une phrase, un propos en soi anodin peuvent avoir une influence néfaste ». Berry réplique de façon tendancieuse que « les coulisses ne sont pas, comme le croient certains esprits arriérés demeurés attachés à de vieilles légendes, des lieux de perdition²⁶³ » et affirme que « le théâtre est beaucoup moins dangereux pour l'enfant que ne l'est la rue avec ses spectacles suggestifs, ses contacts malsains, ses fréquentations démoralisantes », thème qui rejoint partiellement le cheval de bataille de Bérenger au Sénat²⁶⁴. Enfin, la présence des enfants est-elle indispensable au théâtre d'un point de vue artistique ? Anatole de Monzie souligne avec une subtile perfidie que « l'immortelle jeunesse de certains artistes leur permettra sans doute de s'adapter aux rôles de tout jeunes gens » et suggère que le rôle de Joas dans *Athalie* ou Louison dans *Le Malade imaginaire* soit confié « à de graciles ingénues ». L'abbé Lemire creuse

²⁶² Rappelant un peu plus loin l'origine de la loi de 1892, Anatole de Monzie a cette formule : « Le Parlement de 1874 n'avait pas prévu les théâtres dirigés par les Bordenave de l'avenir ni les dangers moraux que pouvaient courir les écolières des faubourgs détournées de leur écoles [sic] pour de précoces figurations ».

²⁶³ Sa justification repose sur l'invocation des « annales criminelles » : « On verra que jamais aucun scandale de mœurs, auquel les enfants aient été mêlés, n'a été constaté au théâtre ». L'argument d'autorité est assez malheureux compte-tenu du procès de 1844 ayant abouti à l'interdiction des théâtres d'enfants l'année suivante (cf. *supra*, §1.1). Il est vrai que le rapport de Berry, qui brosse un tableau historique de la législation et fournit de nombreux exemples de théâtres d'enfants, fait l'impasse sur le théâtre Comte et affirme à tort que « ces sortes de spectacle n'ont été l'objet d'aucune loi ou d'aucune ordonnance les visant spécialement et prononçant leur interdiction ». Erreur de son mentor juridique Henri Dubosc ou « réécriture » de son rapport ?

²⁶⁴ Rappelons que ce dernier est le fondateur de la Société contre la licence des rues. L'argumentation de Berry est démentie par les précautions pour protéger la moralité des « petits rats » de l'Opéra dans le cahier des charges de 1907 : des « loges spéciales » leur sont réservées (Art. 50) et il leur est interdit « d'une manière absolue de stationner sur la scène ou de pénétrer dans le foyer de la danse » (Art. 51).

l'argument en rappelant deux ressorts consubstantiels au théâtre – illusion et vraisemblance – puis renverse l'obstacle initial : « Il doit même être plus facile à un artiste expérimenté de simuler la candeur, qu'à un enfant de moins de treize ans de montrer de l'esprit et de trouver l'intonation juste²⁶⁵ ». Berry répond par une double nomenclature : il égrène d'abord une longue liste d'actrices dont la plupart sont des « enfants de la balle » : Mlle Mars, Marie Dorval, Rose Chéri, etc. ; il cite ensuite de nombreux exemples de pièces qui nécessitent l'emploi de rôle d'enfants, aussi bien dans le répertoire classique²⁶⁶ que moderne²⁶⁷. Le député en déduit qu' « obliger les auteurs à ne jamais, dans leurs pièces, faire parler ou intervenir des enfants, c'est porter atteinte à leur droit le plus essentiel », et conclut : « Personne n'osera, espérons-le, dans le Parlement, aller jusque-là ». Ce vœu fut entendu puisque le projet de loi de Monzie / Lemire ne fut pas voté. En revanche, le sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts Léon Bérard envoie une nouvelle circulaire aux directeurs le 10 mars 1913 pour interdire formellement l'emploi des mineurs de moins de 9 ans – c'est une disposition nouvelle – et annoncer des conditions plus exigeantes pour accorder les dérogations à l'emploi des mineurs de moins de 13 ans²⁶⁸. En somme, le dessinateur Brod avait résumé le dilemme posé par l'emploi des enfants au théâtre dans une caricature publiée dans *Comoedia* le 1^{er} février 1912 : on y voit un enfant costumé en cupidon écartelé entre deux femmes, l'une qui le tire à gauche vers l'entrée des artistes, et l'autre qui le tire vers la droite, tenant dans son autre main les tables de « LA LOI » pour rappeler les prescriptions de la loi de 1892. L'effort de protection envers les mineurs employés dans les théâtres concerne plus généralement les adultes : ceux-ci cherchent à améliorer leurs conditions de travail, ce qui implique au préalable l'organisation collective en syndicat pour faire pression auprès des pouvoirs publics.

²⁶⁵ Il développe ensuite le risque d'une dégradation du goût engendrée par l'emploi des enfants mais conclut par une digression inattendue qui rappelle le catholique inquiet devant la faible natalité : « Est-ce parce qu'il n'y a plus d'enfants dans les familles qu'on en exhibe sur la scène comme des objets de curiosité ? ».

²⁶⁶ Outre *Athalie* (on se souvient que l'exemple avait été invoqué par Duchâtel en 1845) et *Le Malade imaginaire*, il cite *Le Légataire universel* dont il rappelle que le rôle de Clytorel servit de début à Mlle Mars.

²⁶⁷ *Gabrielle* (Augier), *La Crise* (Feuillet), *Le Supplice d'une femme* (Emile de Girardin), *La Famille Benoiton* (Sardou), *La Princesse de Bagdad* (Dumas fils), *Les Misérables* (Charles Hugo et Meurice), *L'Assommoir* (Zola, Busnach et Gastineau), *La Belle au bois dormant* (Richepin), *Varennnes* (Lavedan et Lenôtre) et *Le Ménage de Molière* (Donnay).

²⁶⁸ Le texte est cité de façon substantielle dans Jean-Claude Yon, *Une Histoire du théâtre [...], op. cit.*, p. 205-206. *L'Oiseau bleu* constitue un bon test de ce durcissement de la législation : la féerie ne compte plus que 16 enfants lors de la reprise en 1913 au Théâtre de l'Œuvre (*Ibidem*, p. 205) alors qu'elle en nécessitait 40 au Théâtre Réjane selon de Monzie en 1911 (cf. note 263).

2 L'amélioration du statut juridique des artistes

2.1 Du mutuellisme au syndicalisme : les enjeux du regroupement des artistes

Les premières structures de regroupement des artistes sont liées à l'essor du mutuellisme dont la présence au sein des « gens de théâtre » se manifeste essentiellement par deux organisations principales. L'*Association de secours mutuel des artistes dramatiques* est officiellement constituée en mars 1840 à l'initiative du baron Taylor après une première tentative en 1837²⁶⁹. Contrairement à ce que son nom indique, elle ne se limite pas aux artistes dramatiques, mais s'ouvre également au monde de l'art lyrique puisque chanteurs (à l'exclusion des artistes des cafés-concerts), choristes, danseurs et même chefs d'orchestre peuvent y entrer²⁷⁰, la cotisation pour tous les membres étant fixé à 0, 50 francs par mois, 1 franc à partir de l'adoption des nouveaux statuts en 1856. La seconde moitié du XIX^e siècle marque une augmentation des effectifs puisque l'Association des artistes dramatiques passe de 2 216 membres en 1850 et 3 534 membres en 1905. Ceux-ci peuvent bénéficier de subsides en cas d'accident ou de maladie ainsi que d'une modique pension de retraite versée aux plus âgés. Il en va de même pour l'*Association de prévoyance des Artistes lyriques à Paris*, fondée en 1881 à l'instigation du chanteur de café-concert Jules Pacra qui en reste le président jusqu'en 1901²⁷¹. Elle accueille les artistes lyriques, les compositeurs, les librettistes ou paroliers, les musiciens et même les artistes dramatiques qui doivent tous s'acquitter d'un droit d'admission de 20 francs et d'une cotisation mensuelle de 2 francs pour en faire partie. Si elle n'a pas le prestige de l'Association des artistes dramatiques, elle est à son tour reconnue d'utilité publique le 24 mars 1890.

La même année, l'artiste de café-concert Raymond Broca est à l'origine de la création de la Chambre syndicale des artistes dramatiques, lyriques et musiciens, premier syndicat rassemblant des gens de théâtre depuis leur légalisation par la loi Waldeck-Rousseau (1884)²⁷². Il vise « à améliorer la situation morale, matérielle et économique de toutes les personnes exerçant la profession d'artistes », ce qui passe par

²⁶⁹ Joseph Astruc, *Le Droit privé du Théâtre [...]*, Paris, Stock, 1897, p. 249-255 ; Marie-Ange Rauch, *De la cigale à la fourmi. Histoire du mouvement syndical des artistes interprètes français (1840-1960)*, Paris, Editions de l'Amandier, 2006, p. 25-28 et Jean-Claude Yon, *op. cit.*, p. 222-225.

²⁷⁰ Les musiciens n'en font pas partie puisque le baron Taylor avait fondé sur le même modèle en 1844 l'Association des artistes musiciens. L'élaboration d'une base de données à partir des annuaires de cette Association est en cours au sein du CNRS sous la responsabilité d'Hervé Audéon.

²⁷¹ Marie-Ange Rauch, *op. cit.*, p. 30-33 et du même auteur, *A bas l'égoïsme, vive la mutualité ! Histoire de la Mutuelle des artistes et des professionnels du spectacle (1865-2011)*, Vincennes, PUV, 2015.

²⁷² Joseph Astruc (*op. cit.*, p. 258-265) reste une source précieuse, que nous avons complétée avec les ouvrages de Marie-Ange Rauch, *op. cit.*, p. 35-45 et Jean-Claude Yon, *op. cit.*, p. 182-183.

une campagne de lutte contre les abus commis par les agences dramatiques et lyriques qui « placent » les artistes dans les théâtres et les cafés-concerts, et deux pétitions adressées aux députés afin d'obtenir l'accès pour les artistes à la juridiction des prud'hommes en cas de contentieux²⁷³. Bien que forte de 5 à 6 000 membres et dotée d'un bulletin de liaison bimensuel intitulé *La France théâtrale*, la Chambre syndicale des artistes dramatiques, lyriques et musiciens se désagrège au bout de quelques années à cause de dissensions intestines. Le Syndicat fédératif du spectacle, qui prend sa succession à partir du 1^{er} août 1894, disparaît encore plus rapidement²⁷⁴. La naissance de la Confédération Générale du Travail (CGT) en 1895 relance le mouvement syndical au sein du monde théâtral : la Fédération des artistes musiciens de France est la première à adhérer à la CGT en 1902, suivie par les artistes lyriques de théâtre et les artistes lyriques de concert en 1904²⁷⁵. Une étape importante est franchie en 1909 lorsque la CGT regroupe de nombreuses organisations antérieures au sein de la Fédération générale du spectacle qui a son siège au 27, rue Bleue²⁷⁶. Toutefois, les divisions restent importantes : la Fédération indépendante du spectacle, créée dès 1906²⁷⁷, rejette l'affiliation à la CGT tandis que la Fédération générale du spectacle se scinde en deux en 1913. La recomposition au sein du mouvement syndical aboutit finalement en 1914 à deux grandes organisations : la Fédération des syndicats de spectacle, adhérente à la CGT, regroupe les syndicats de machinistes et accessoiristes, électriciens et choristes, et compte environ un millier de membres ; la Fédération générale du spectacle, qui n'est plus adhérente à la CGT, est constituée pour l'essentiel du syndicat des musiciens qui compte à lui seul 9 000 membres²⁷⁸.

²⁷³ Sur ces deux campagnes, cf. *infra*, §2 et §3.

²⁷⁴ Joseph Astruc, *op. cit.*, p. 263-264.

²⁷⁵ Anne-Marie Rauch, *op. cit.*, p. 40.

²⁷⁶ Un article de *Comoedia* du 19 janvier 1910 rappelle les huit organisations qui en font partie : l'Union syndicale des artistes lyriques, l'Union syndicale des choristes, l'Union syndicale des artistes chorégraphiques, la Fédération des Artistes musiciens de France, l'Union syndicale des artistes dramatiques (auteurs et acteurs), l'Union syndicale du petit personnel des théâtres et des concerts, le Syndicat des machinistes et accessoiristes, la Section des Electriciens de théâtre.

²⁷⁷ *Ibidem*. Elle est constituée par trois syndicats indépendants : l'Association des artistes musiciens de Paris (qui dispose d'un bureau de placement gratuit 30, rue Beaubourg), l'Association des chefs d'orchestre de Paris (4, passage d'Angoulême) et la Solidarité des artistes lyriques indépendants (7, rue de Bondy).

²⁷⁸ Les deux fédérations se réunissent au sein de la CGT en 1919 sous le titre de Fédération nationale du spectacle (Marie-Ange Rauch, *op. cit.*, p. 44). Quant aux artistes dramatiques, leur syndicat fondé en 1903 reste en retrait du mouvement fédératif mais attire puisqu'il passe de 3 320 membres lors de sa fondation à environ 12 000 en 1912 (René Bouëry-Veysseyre, *Les Agences dramatiques et lyriques*, Laval, L. Barnéoud, 1912, p. 80). Il est évoqué à propos des tournées en province par Paul-Boncour dans son rapport en 1910 (*JOdoc*, CD, Annexe n°371, p. 1673) et Paul Meunier à la tribune (*JO* du 29 novembre 1912, p. 2840).

Malgré ses divisions internes, le mouvement syndical ne tarde pas à modifier le rapport de force entre les artistes et les directeurs de théâtres. Dans ce cadre, la grève est utilisée comme un moyen de pression pour obtenir le plus souvent une augmentation sous peine de faire annuler le spectacle²⁷⁹. Le rapporteur Rivet dénonce le 22 juin 1911 à la tribune du Sénat ce chantage désormais plus fréquent :

Tous ces syndicats apportent leurs réclamations aux directeurs et demandent des augmentations de salaires. Comme c'est la coutume, maintenant, c'est par la menace que l'on procède.

M. DE SAINT-GERMAIN²⁸⁰. Et par la grève !

M. LE RAPPORTEUR. Parfaitement ; au moment du lever de rideau, ils disent au directeur : "Si vous ne nous augmentez pas et si vous ne nous donnez pas satisfaction ce soir même, nous ne posons pas les décors, nous ne dansons pas, nous ne chantons pas".

M. LE COUR GRANDMAISON²⁸¹. Mais on fait chanter les directeurs (*Sourires*).

M. LE RAPPORTEUR. Les directeurs, obligés de passer sous *les fourches caudines des syndicats*, ont vu ainsi depuis deux ans les frais du personnel augmenter considérablement²⁸².

Si Rivet évoque plus particulièrement la situation des théâtres subventionnés, le mouvement touche également les autres entreprises théâtrales. Les principales grèves organisées par la première Fédération générale du spectacle (adhérente à la CGT) sont déclenchées par les musiciens (au Moulin-Rouge et au Parisiana le 14 janvier 1910, au Casino de Paris en mars 1911, au Théâtre Réjane le 16 décembre 1911), par les machinistes (au Châtelet en août et septembre 1910, au Théâtre Réjane le 4 octobre 1910, à l'Opéra-Comique le 26 octobre 1910), et par les danseurs (à l'Opéra le 12 juin 1911 et le 15 janvier 1912)²⁸³. L'intervention du régisseur (ou de la directrice en personne dans le cas de Réjane) pour annoncer l'interruption du spectacle met toujours en scène « la prise d'otage » du public par les grévistes, ce qui suscite chez la majorité des spectateurs un soutien marqué par des applaudissements auprès du directeur lorsque le spectacle peut quand même avoir lieu, tandis que d'autres manifestent leur réprobation à l'encontre des grévistes en demandant leur renvoi. La réponse des directeurs de théâtre oscille entre la fermeté et la conciliation mais c'est cette dernière

²⁷⁹ L'une des premières grèves avant la reconnaissance des syndicats est celle lancée par les choristes de l'Opéra-Comique avant la représentation de *La Dame blanche* le soir du réveillon de 1876, grève qui se prolongea jusqu'à la fin de la première semaine suivante et contraignit le directeur Léon Carvalho à négocier. Cf. Adrien Bernheim, *Trente ans de théâtre* (1^{ère} série), Paris, Fasquelle, 1903, p. 100.

²⁸⁰ Marcel Saint-Germain (1853-1939) fut sénateur d'Oran de 1900 à 1920. Il était inscrit à l'Union républicaine dont il présida longtemps le groupe.

²⁸¹ Henri Le Cour Grandmaison (1849-1916) fut sénateur royaliste de Loire-Atlantique de 1901 à 1916.

²⁸² JO du 23 juin 1911, p. 925. Souligné par nous.

²⁸³ Exemples tirés de Jean-Claude Yon, *op. cit.*, p. 182-183, que nous avons complétés en dépouillant les *Annales du Théâtre et de la Musique* (voir les comptes-rendus pour le Théâtre Réjane et l'Opéra) et *Comoedia* (numéro du 27 octobre 1910 pour l'Opéra-Comique et du 16, 17, 18 et 19 janvier 1912 pour l'Opéra).

voie qui est privilégiée pour les scènes subventionnées. Tirant les leçons de la grève des machinistes de l'Opéra-Comique le 26 octobre 1910, dont le but était d'obtenir de Carré un contrat collectif signé par le syndicat à la place des contrats individuels, le nouveau cahier des charges de 1911 prévoit désormais à l'article 50 que « tout conflit entre les directeurs et le personnel devra être examiné par une Commission de conciliation », qui sera composée de cinq membres : le commissaire du Gouvernement près les théâtres subventionnés, le directeur du théâtre et un membre désigné par lui, et deux membres désignés par le personnel intéressé. Le dernier alinéa précise que « le ou les intéressés pourront, s'ils le désirent, se faire assister ou représenter devant la commission, par une personne de leur choix²⁸⁴ ». La composition est donc paritaire au sein du théâtre entre administration et personnel, l'Etat conservant un rôle d'arbitre confié au commissaire du gouvernement. L'article est reproduit à l'identique dans le cahier des charges de l'Opéra du 25 novembre 1913 (Art. 33), mais il semble moins créer une disposition inédite qu'entériner une disposition déjà prise à l'initiative des directeurs Messager et Broussan²⁸⁵. Si l'Etat encourage ainsi au sein des théâtres qu'il subventionne la prévention des conflits liés aux conditions de travail et aux appointements, il laisse libre cours à l'activité des agences dramatiques et lyriques qui exploitent bien souvent les artistes modestes à la recherche d'un engagement. La volonté de légiférer à leur sujet fut pourtant évoquée à plusieurs reprises au Parlement.

2.2 La lutte contre « la rapacité des agences » : interdire ou réglementer ?

La liberté des théâtres a entraîné le développement des agences dramatiques et lyriques. En 1912, René Bouëry-Veysseyre, avocat à la cour d'appel, leur consacre un ouvrage de droit théâtral et affirme dès l'introduction que depuis le décret du 6 janvier 1864, « ces agences se sont créées, ont grandi en nombre et surtout en importance, au point de devenir, pour la passation du contrat d'engagement, l'élément nécessaire à toute négociation²⁸⁶ ». Si celle-ci se fait directement entre le directeur de théâtre et l'artiste à Paris, les agences sont en revanche incontournables en province. Elles peuvent fournir très rapidement un remplaçant à un directeur de tournée (dans les

²⁸⁴ F²¹ 4674. La mesure est annoncée avant par Dujardin-Beaumetz (*JO* du 31 mars 1911, p. 1588).

²⁸⁵ Albert Gérard note qu' « allant au devant des revendications corporatives quand elles paraissaient fondées, ils ont proposé et consenti à chaque catégorie de pensionnaires et d'employés des contrats collectifs de règlements communs et créé des conseils d'arbitrage et de discipline ». Voir *JOdoc SE*, Annexe n°43 (1^{er} février 1912), p. 464.

²⁸⁶ René Bouëry-Veysseyre, *Les Agences [...]*, *op. cit.*, p. 1. Cet ouvrage est essentiel sur la question.

départements ou à l'étranger) qui doit pourvoir au départ impromptu d'un artiste, ou traiter avec un directeur de théâtre sédentaire qui doit engager un successeur au pied levé pour pallier l'échec d'un artiste qui ne franchit pas l'épreuve rituel des débuts²⁸⁷. Mais l'essor des agences est surtout parallèle à celui du café-concert qui exige un renouvellement fréquent des artistes de passage dans les petites villes, dont beaucoup possèdent une salle de spectacle mais n'ont pas de troupes permanentes.

La place prise par les agences dans la négociation du contrat d'engagement suscite trois grands types de critiques. Tout d'abord, les honoraires sont jugés exorbitants. Dès 1893, la Chambre syndicale des artistes dramatiques, lyriques et musiciens s'en plaint dans une pétition adressée à la Chambre des députés : « A chaque instant, la presse signale les faits scandaleux qui se produisent dans les agences lyriques et dramatiques. Ces agences font payer un tant pour cent à l'avance comme honoraire sur la totalité des appointements à toucher pendant toute la durée de l'engagement. Lorsque, au bout du premier mois, l'artiste est résilié, on ne lui rend pas les honoraires qu'il a payés en trop. On en envoie un deuxième qui a le même sort et, finalement, un troisième pour achever la saison²⁸⁸ ». Les honoraires sont établis en fonction du placement : 2,5 % pour la province, 5% pour Paris et l'étranger, 10% pour les artistes en représentation²⁸⁹. Pour les toucher plusieurs fois par saison, les agents ont donc tout intérêt à l'insuccès des artistes qu'ils placent et contribuent ainsi à la médiocrité du goût en province en refusant d'engager ceux qui « ne sont pas des tombeurs²⁹⁰ ». En 1908, le rapporteur Louis Buyat, qui souhaite « préserver nos artistes de la rapacité des

²⁸⁷ La pratique des débuts contraignait en province un artiste à se produire dans trois rôles différents sur la scène du théâtre où il débutait. Le directeur signalait ou non son engagement définitif en fonction du verdict prononcé par le public, qui exerçait ainsi un pouvoir souverain fondé sur une forme de suffrage universel. Par conséquent, les débuts furent impossibles à supprimer de façon autoritaire (il s'agissait plutôt de les régler pour éviter le tumulte) mais la coutume, maintenue tout au long du siècle, était déjà devenue généralement « paisible » selon Pougin en 1885 (Arthur Pougin, *Dictionnaire [...] op. cit.*, p. 267). Sur ce thème, voir Malincha Gersin, « Les spectacles à Lyon sous le Second Empire : stabilisation locale et débat national sur les "débuts" » dans Jean-Claude Yon (dir.), *Les Spectacles [...], op. cit.*, p. 290-302. Le sénateur Amédée Thierry y consacre un paragraphe de son rapport sur la pétition de Lévy. Voir notre annexe n°12.

²⁸⁸ La pétition est reproduite en intégralité dans Joseph Astruc, *op. cit.*, p. 174-175. Elle ne semble pas avoir été rapportée ni même enregistrée par la questure de la Chambre.

²⁸⁹ René Bouëry-Veysseyre, *op. cit.*, p. 16.

²⁹⁰ « Etonnez-vous donc, après cela, qu'en province tant de mauvais artistes se répandent ; et expliquez-vous ainsi pourquoi tel artiste sifflé dans le Nord apparaît un mois après dans le Midi, pour se montrer plus tard dans l'Ouest, et faire enfin une dernière incursion dans l'Est, quand des artistes, sérieux et capables de réussite, attendent, inutilement, dans les antichambres inhospitalières. Pour ne pas engager certains comédiens ou chanteurs, les agents ont même un mot caractéristique. Ils disent de ceux-là "que ce ne sont pas des tombeurs" » (Auguste Germain, *Les Dessous du théâtre. Les Agences dramatiques et lyriques*, Paris, Perrin, 1891, p. 18. Il tenait une gazette théâtrale sous le pseudonyme de « Capitaine Fracasse » dans *l'Echo de Paris*).

agences », en particulier « les chanteurs et les comédiens modestes », dénonce ce qu'il nomme « la petite commission », mais la présente à tort comme nouvelle : « Il faut qu'on le sache : les artistes sont *maintenant* contraints de passer sous les fourches caudines des courtiers qui leur garantissent un engagement, à la condition toutefois que ce placement soit grassement rétribué²⁹¹ ». A la cupidité des agents s'ajoute le grief de leur partialité qui touche au conflit d'intérêt : au lieu de tenir la balance égale entre les artistes et les directeurs, le contrat d'engagement qu'ils négocient garantit les intérêts des seconds au détriment des premiers. C'est particulièrement vrai lorsque l'agent est aussi un bailleur de fonds contre une prise d'intérêt de 25 à 30% : il peut alors se réserver le privilège exclusif de fournir au directeur une troupe en lui imposant des conditions qui doivent permettre de rompre facilement l'engagement des artistes pour la raison précédemment invoquée, quand il n'est pas lui-même le directeur ! Enfin, de nombreuses agences lyriques cachent à l'abri d'une vitrine artistique une activité relevant du proxénétisme, consistant à fournir des jeunes filles issues de milieu modeste à des directeurs qui les contraignent à se prostituer avec les clients qui fréquentent leur établissement. C'est d'ailleurs cette réalité sordide du métier qui révolte Raymond Broca et le pousse à fonder en 1890 la Chambre syndicale des artistes dramatiques, lyriques et musiciens, tandis qu'André Ibels constitue un dossier à charge accablant publié en 1906 sous un titre évocateur : *La Traite des chanteuses (Mœurs de province), beuglants et bouibouis, le prolétariat de l'Art... ou de l'amour*²⁹² ? Quant au député Chambon, il avait évoqué à la tribune en 1903 « ces "agents lyriques" qui pourraient avantageusement remplacer cette dénomination de leurs enseignes par celle, plus conforme à la réalité des faits, d'agents lubriques [*sic*]²⁹³ ».

Cette intervention parlementaire, qui s'inscrivait dans le cadre du projet de loi relatif « au placement des ouvriers et employés des deux sexes et de toutes professions » dont Chambon était le rapporteur²⁹⁴, interroge le statut libéral de ces agences. En effet, elles échappaient à la législation de 1852 (décret du 25 mars et arrêté de police du 5 octobre) qui confiait les bureaux de placement à la surveillance administrative des municipalités. La première solution pour remédier aux abus consistait donc à

²⁹¹ JOdoc CD, Annexe n°2023 (13 juillet 1908), p. 1192. Souligné par nous.

²⁹² André Ibels, *La Traite des chanteuses (Mœurs de province), beuglants et bouibouis, le prolétariat de l'Art... ou de l'amour ?*, Librairie Félix Juven, 1906.

²⁹³ JO du 4 novembre 1903, p. 2447. Claude Chambon fut député de la Savoie de 1900 à 1910 et siégea avec les radicaux-socialistes à partir de 1902.

²⁹⁴ La loi fut votée le 14 mars 1904. Cf. Jean-Baptiste Duvergier, *op. cit* [1904], p. 70-75.

réglementer les agences en leur appliquant cette législation, proposition faite par la Chambre syndicale des artistes dramatiques, lyriques et musiciens dans une pétition adressée au préfet de police de Paris le 27 octobre 1890²⁹⁵, et par le syndicat des artistes dramatiques et l'Union syndicale des choristes auprès de la commission parlementaire chargée d'examiner le projet de loi sur le placement des ouvriers et employés²⁹⁶. Mais si la Chambre est favorable à l'amendement déposé par Millevoye le 3 novembre 1903 pour assimiler les agences dramatiques et lyriques aux bureaux de placement²⁹⁷, le Sénat repousse cette idée par la voix de son rapporteur Louis Aucoin qui rappelle le statut libéral des agences acquis depuis leur fondation²⁹⁸. La loi du 14 mars 1904 sur les bureaux des placements stipule finalement que « les agences théâtrales, les agences lyriques et les agences pour cirques et music-halls » ne sont pas soumises à ses prescriptions (Art. 12). Elle ne leur applique pas non plus le décret de 1852, bien que ce point soit contesté par Henri Dubosc et Julien Goujon dans la seconde édition de *l'Engagement théâtral* (1910)²⁹⁹. Pour sortir de cette ambiguïté juridique, Goujon dépose au Sénat le 22 novembre 1910 un projet de loi « réglementant les agences qui assurent le placement du personnel des théâtres, des cirques, des music-halls et de toute autre entreprise de spectacles publics³⁰⁰ ». Il prévoit trois cas de figure : les agences existantes pourront être supprimées par arrêté municipal « moyennant une juste et préalable indemnité » (Art. 1^{er}) ; la création d'agences dramatiques gratuites organisées « par les municipalités, par les syndicats professionnels, ouvriers, patronaux ou mixtes, les bourses du travail, les compagnonnages, les sociétés de secours mutuels et toutes autres associations légalement constituées », fonctionneront sous le régime de la loi du 14 mars 1904, et seront assimilées à des bureaux de placement gratuits (Art. 2) ; la création d'agences dramatiques payantes sera soumise à l'autorisation du préfet de police à Paris et à Lyon, et à celles des municipalités pour les communes (Art. 3), tandis que les agences existantes qui ne seraient pas supprimées auront un délai de six mois pour

²⁹⁵ Cf. Joseph Astruc, *op. cit.*, p. 176-177.

²⁹⁶ Voir l'intervention déjà citée de Chambon le 3 novembre 1903.

²⁹⁷ *JO* du 4 novembre 1903, p. 2454.

²⁹⁸ « Aucune de ces agences n'existe en vertu de l'autorisation prescrite par le décret du 25 mars 1852. Elles sont donc libres et ne sont soumises à d'autres lois qu'à celles du droit commun et notamment à celle qui proclame la liberté du commerce et de l'industrie ». Cité par Jean-Baptiste Duvergier, *op. cit.* [1904], p. 75.

²⁹⁹ Voir l'analyse de René Bouëry-Veysseyre, *op. cit.*, p. 27-29.

³⁰⁰ *JOdoc SE*, Annexe n°361, p. 12-14. *Comoedia*, qui s'intéresse de près à la question, annonce le projet de loi dès le 19 novembre 1910 et le reproduit intégralement dans les numéros des 25 et 27 novembre. On trouvera le texte en annexe n°74 et son analyse détaillée dans René Bouëry-Veysseyre, *op. cit.*, p. 83-108. Pour l'essentiel, Goujon reprend les dispositions de la loi du 14 mars 1904 qu'il applique aux agences théâtrales.

demander cette autorisation (Art. 9). D'autres dispositions visent à lutter contre les abus traditionnels en interdisant tout conflit d'intérêt entre la profession d'agent et celle de directeur (Art. 4), et en réglementant le tarif des honoraires qui seront supportés « moitié par l'employeur, moitié par l'artiste » (Art. 5). La discussion du projet de loi par les organisations syndicales met en évidence la ligne de fracture qui les sépare : la Fédération indépendante du spectacle est plutôt favorable à la réglementation des agences³⁰¹ tandis que la Fédération du spectacle (affiliée à la CGT) demande leur suppression totale, arguant qu'elle est en mesure de se substituer à leur rôle³⁰². Un meeting contradictoire se tient au Théâtre du Gymnase le 27 mars 1911 « devant un auditoire assez fiévreux » et débouche sur le vote d'un ordre du jour approuvant la campagne menée par la Fédération générale du spectacle en faveur de la suppression des agences³⁰³. En réalité, ce meeting révèle surtout l'importance des tensions qui parcourent le mouvement syndical – sans compter tous ceux qui ne sont pas syndiqués – et le désintérêt des parlementaires³⁰⁴, à l'exception des membres du Groupe de l'Art. Au final, la grande campagne de l'hiver 1910-1911 contre les agences théâtrales s'enlise faute de véritable consensus, et le *statu quo* est maintenu. Mais à défaut d'obtenir la réglementation ou la suppression des agences, les artistes avaient au moins obtenu depuis 1907 le bénéfice de la juridiction prudhomme.

2.3 La protection judiciaire : obtenir la juridiction des prud'hommes pour les artistes

Les contestations qui ne manquent pas de se produire entre artistes et directeurs dans l'application des conditions définies par le contrat d'engagement peuvent être portées devant les tribunaux, sans que la juridiction compétente ne soit toujours

³⁰¹ Voir le rapport remis au groupe de l'Art dont le compte-rendu fait l'objet de deux articles dans les numéros de *Comoedia* du 22 et 23 février 1911.

³⁰² La suppression des agences avait été suggérée dès 1891 par l'auteur et critique dramatique Auguste Germain, qui proposait à leur place que la Chambre syndicale des artistes dramatiques, lyriques et musiciens tout juste constituée se charge directement des négociations, tout en soulignant une limite essentielle : « Mais il y a trente mille artistes en France et combien, soit par routine, soit par crainte des agents, n'ont pas encore adhéré au syndicat » (Auguste Germain, *Les Dessous du théâtre [...]*, *op. cit.*, p. 46). Deux ans plus tard, la Chambre syndicale adressait une pétition aux députés pour dénoncer les abus des agences et demander leur suppression (cf. Joseph Astruc, *op. cit.*, p. 174-175).

³⁰³ *Comoedia* du 28 mars 1911. Voir également les deux numéros précédents qui se font l'écho des tensions entre les syndicats non affiliés à la CGT et la Fédération générale du spectacle qui est accusée de manœuvres d'intimidation (violence) pour obtenir la majorité et refuser tout débat véritablement contradictoire.

³⁰⁴ A. Loyer avait conclu son article « La question des agences » (*Comoedia* du 26 mars 1911) en annonçant qu'« un certain nombre de parlementaires, et non des moins connus et des moins éloquents, prendront part à la discussion. Nous indiquerons leurs noms à bref délai ». Il n'en fut rien. Julien Goujon lui-même fut absent, mais fit lire une lettre d'excuse (*Comoedia* du 28 mars 1911).

identique. Si c'est le directeur qui est à l'origine du procès, il ne pourra assigner l'artiste que devant un tribunal civil parce que la jurisprudence estime que l'artiste ne fait pas acte de commerce en contractant un engagement. En revanche, si c'est l'artiste qui intente une action en justice à un directeur, il peut opter, soit pour le tribunal de commerce (le directeur étant assimilé à un commerçant), soit pour le tribunal civil, dont la compétence est reconnue par la cour de cassation³⁰⁵.

A plusieurs reprises, les artistes demandent au Parlement leur assimilation aux ouvriers et employés de commerce et leur admission à la juridiction des conseils de prud'hommes. C'est ce que font en 1879 « un très grand nombre de musiciens instrumentistes de la Seine » dans une pétition adressée aux députés qui est déposée par Lockroy et renvoyée au ministre de l'Agriculture et du Commerce³⁰⁶. Lockroy « oublie » pourtant les artistes lorsqu'il dépose dix ans plus tard un projet de loi afin de réviser la législation sur les conseils des prud'hommes et permettre de terminer rapidement et à moindre frais les différends qui peuvent s'élever à l'occasion de louage d'ouvrage entre les patrons (ou leurs représentants) et les ouvriers qu'ils emploient³⁰⁷. Charles Le Senne dépose donc un projet de loi spécifique le 24 juillet 1890 pour que le bénéfice de la juridiction des prud'hommes puisse « s'étendre aux besoins de ceux dont la profession n'est qu'un perpétuel contrat de louage, les artistes dramatiques³⁰⁸ ». Dans son exposé des motifs, le député-juriste fait référence au programme de la Chambre syndicale des artistes dramatiques, lyriques et musiciens tout juste fondée, dont l'un des objectifs était précisément d'« arriver, avec l'aide des institutions de la France, à ce que la jurisprudence du conseil des prud'hommes soit applicable aux artistes ». La Chambre syndicale dépose une première pétition en ce sens le 15 octobre 1890, puis une seconde en 1893, mais sans succès³⁰⁹. Il faut attendre 1901 pour que trois syndicats, l'Union

³⁰⁵ Joseph Astruc, *op. cit.*, p. 243-244.

³⁰⁶ *Chambre des députés. Annexe au Feuilleton n°248 du jeudi 4 décembre 1879*, p. 1-2. Le rapporteur Morel souligne qu'elle est accompagnée de quatre autres pétitions, adressées par les musiciens instrumentistes du Rhône, et par les artistes des théâtres de Rennes, de Nantes et de Toulouse. Il considère que celle de « MM. les musiciens instrumentistes du département de la Seine est de beaucoup la plus sérieuse » et motive le renvoi « en vertu du principe d'égalité qui veut que la situation des travailleurs soit une devant la loi, tout en établissant cependant une ligne de démarcation bien tranchée entre instrumentistes qui ne font partie que d'une société musicale et ceux qui de la musique font une profession, un métier à proprement parler ».

³⁰⁷ Sur les différents projets de loi qui aboutissent à la loi du 27 mars 1907, cf. Duvergier, *op. cit.* [1907], p. 177.

³⁰⁸ *JOdoc CD, Annexe n°881 (24 juillet 1890)*, p. 1638-1639. Voir notre annexe n°75. Rappelons que Charles Le Senne (1848-1901), fut élu député de la Seine en 1889 (boulangiste) puis réélu en 1893 (socialiste révisionniste). Avocat à la Cour d'appel de Paris, auteur d'un *Code du théâtre* en 1878, il fit représenter quelques vaudevilles en collaboration avec Alfred Delilia au début des années 1870 (voir notre annexe n°33). Le Senne dépose comme Antonin Proust un projet de loi le 30 janvier 1891 pour supprimer la censure.

³⁰⁹ Ces deux pétitions sont reproduites dans Joseph Astruc, *op. cit.*, p. 245-246.

théâtrale, l'Union des artistes des Cafés-Concerts et la Chambre syndicale des Artistes musiciens dépose une *Requête à Messieurs les Membres du Sénat au nom des Artistes Dramatiques, Lyriques, Musiciens et de tout le Personnel des Théâtres et Etablissements similaires* qui renouvelle la même demande, en la présentant à la fois comme l'achèvement de l'œuvre de « destruction des préjugés anciens » commencée sous la Révolution et comme le moyen d'uniformiser la législation française avec celle en vigueur dans d'autres pays, en particulier la Suisse³¹⁰.

Si cette nouvelle demande fut sans écho immédiat, le sénateur Emile Reymond y puise tous les thèmes de son discours tenu le 22 février 1907 alors qu'il se présente comme le « défenseur un peu inattendu des artistes dramatiques et lyriques³¹¹ ». D'abord en reprenant l'idée que le terme de « profession libérale » appliquée aux artistes relève d'« une ironie quelque peu cruelle » puisqu'ils doivent faire appel à un intermédiaire pour signer le « contrat souvent pénible » qui les engage dans un théâtre ou un café-concert. Par conséquent, « c'est le type de la profession dite salariée, et il est évident qu'on doit la faire profiter des avantages que doit donner aux salariés le projet de loi actuel ». Les trois avantages que donnerait aux artistes la juridiction des prud'hommes sont également tirés de la *Requête à MM. les Membres du Sénat [...]*. Le coût de la procédure diminuera fortement : les frais n'atteindront pas plus de 8 ou 9 francs alors que ceux engagés devant la justice de paix, juridiction la plus économique, dépassent 60 francs³¹². La rapidité du jugement et de son exécution (huit jours pour la conciliation, trois mois en cas d'appel et un mois supplémentaire en cas de pourvoi en cassation³¹³) en est le corollaire puisque un artiste sera beaucoup moins exposé aux conséquences financières des mesures d'intimidation prises par le directeur telles que la suspension momentanée des appointements. Enfin, la juridiction des prud'hommes aura « la compétence suffisante en ce qui concerne les contrats, et en particulier les contrats de la forme dont il s'agit » alors même que le sénateur souligne qu'elle « manque

³¹⁰ *Requête à Messieurs les Membres du Sénat au nom des Artistes Dramatiques, Lyriques, Musiciens et de tout le Personnel des Théâtres et Etablissements similaires*, Paris, Imprimerie nouvelle, 1901, p. 10. La brochure est suivie d'un engagement théâtral dont le modèle-type de neuf pages a été remis au sénateur qui préside la Commission d'examen de la loi prudhommale.

³¹¹ *JO* du 23 février 1907, p. 436. Emile Reymond (1865-1914), docteur en médecine, lauréat de l'Institut et de la Faculté de médecine, passionné d'aéronautique, fut sénateur de la Loire de 1905 à 1914. Il siégea avec la gauche républicaine. Sauf mention contraire, toutes les citations suivantes sont tirées de la même source.

³¹² Le sénateur arrondit les chiffres précis du tableau comparatif détaillé publié dans *Requête [...]*, *op. cit.*, p. 4.

³¹³ Délais de règle cités dans *Requête [...]*, *op. cit.*, p. 5.

généralement aux tribunaux auxquels on avait recours jusqu'ici³¹⁴ ». Le rapporteur Paul Strauss exprime sa sollicitude envers « un véritable prolétariat artistique » et veut rassurer en rappelant que l'article 1^{er} de la loi précisant l'objet des conseils des prud'hommes n'a pas à faire « une énumération qui forcément aurait été incomplète et limitative ». Le vote de cette loi le 27 mars 1907 permettait finalement aux « gens de théâtre » d'obtenir gain de cause en étant assimilés aux employés et ouvriers au regard du tribunal dont ils étaient justiciables en cas de conflit avec leur employeur. Deux ans plus tard, la reconnaissance de la nature salariale des appointements versés aux artistes peut se lire comme un pas supplémentaire vers leur assimilation légale aux autres catégories de travailleurs³¹⁵, au cours d'une période où la condition matérielle du petit personnel des théâtres tend à s'améliorer.

3 L'amélioration de la condition matérielle du petit personnel des théâtres

3.1 Quand l'artiste se retire : pensions et maisons de retraite

L'idée de pallier le dénuement dans lequel se retrouve la majorité des artistes lorsque ceux-ci doivent abandonner leur carrière est mentionnée dès la Révolution au cours du débat sur le projet de loi relatif à la liberté théâtrale rapporté par Audoin en 1798. Il prévoit qu'une caisse destinée aux encouragements à l'art dramatique doit être alimentée par les droits perçus pour la représentation des œuvres dont l'auteur est mort depuis au moins dix ans³¹⁶. Portiez de l'Oise interprète cette disposition en mettant l'art au service de la philanthropie : « C'est un dépôt que la prévoyance tient en réserve pour le moment où le grand âge, ou un accident paralyseraient les talents de l'artiste. C'est une caisse d'épargne, dont le gouvernement, plus prudent que l'artiste lui-même, se charge ; car l'expérience démontre que l'imagination ardente des artistes qui consacrent leurs talents aux théâtres, se plie difficilement à percer dans l'avenir pour se ménager des économies et pourvoir aux besoins futurs³¹⁷ ». L'Etat au secours des « imprévoyants de l'avenir » que seraient les artistes par essence : tel est l'objectif qui ne reçoit pas

³¹⁴ Alphonse Lemonnier, qui avait dirigé plusieurs grands théâtres de boulevard avant de devenir critique théâtral pour *Le Matin*, relate dans ce journal le procès perdu par Louise Dove face au directeur de la Porte-Saint-Martin qui lui avait retiré le rôle de Popée dans *Quo Vadis* (drame en 5 actes d'Emile Moreau créé le 17 mars 1901) : « Je ne le dirai jamais assez, les procès sont de véritables loteries ; les braves magistrats qui les jugent ne connaissent absolument rien aux affaires de théâtre » (cité dans *Requête [...], op. cit.*, p. 8).

³¹⁵ Cette assimilation est loin d'être totale puisque Julien Goujon dépose encore un projet de loi à la fin de l'année pour accorder aux artistes dramatiques, en cas de faillite du directeur ou de liquidation judiciaire, le privilège de l'article 549 du Code de commerce. Voir *JOdoc SE*, Annexe n°286 (10 décembre 1909), p. 57-58.

³¹⁶ Cf. chapitre 8, I, §2.1.

³¹⁷ *Moniteur* du 6 germinal an VI, p. 747. Séance du 2 germinal.

d'exécution. C'est davantage l'essor du mutuellisme à partir de la monarchie de Juillet qui s'efforce de répondre à cette nécessité, quitte à ce que l'Etat la relaye ensuite : l'Association des artistes dramatiques est ainsi reconnue d'utilité publique le 17 février 1848 et ses moyens de financement peuvent être encouragés par les parlementaires, comme le montre le vote du projet de résolution déposé par Georges Berger le 2 avril 1900 pour autoriser l'émission à Paris et dans les départements d'une loterie jusqu'à concurrence de 1 600 000 francs au bénéfice de l'Association³¹⁸.

Un système de pensions existait pourtant dans les théâtres subventionnés mais il fonctionna le plus souvent par intermittence (à l'Opéra) et profita longtemps aux grands artistes. A l'Opéra, l'ordonnance du 1^{er} novembre 1814 portant règlement des pensions de retraite à accorder aux employés et artistes est rendu caduque par le choix d'un directeur-entrepreneur en 1831³¹⁹. En effet, si le système est maintenu pour ceux engagés sous la Restauration afin de respecter les engagements de l'ancienne liste civile, tous les artistes engagés à partir de cette date ne bénéficient plus d'aucune pension³²⁰. Deux conséquences en découlent. D'une part, le service des anciennes pensions pris en charge par l'Etat, en plus de la subvention, croît dans des proportions importantes parce que les nouvelles demandes sont plus nombreuses que les extinctions : fixée à 90 000 francs en 1833, la somme dépasse 125 000 francs en 1837³²¹, pour atteindre 196 000 francs en 1839³²². D'autre part, la décision de supprimer les pensions pour les artistes nouvellement engagés est considérée par certains parlementaires, à l'image de Liadières en 1841, comme un facteur d'inflation des appointements : « Les artistes, incertains de

³¹⁸ JO du 3 avril 1900, p. 1068.

³¹⁹ On trouvera le texte de l'ordonnance du 1^{er} novembre 1814 et d'autres documents normatifs sur ce thème dans *Commission spéciale des théâtres royaux [...], op. cit.*

³²⁰ Jars avait donc tort de déclarer à la tribune le 15 mars 1833 que « cette perspective, cette garantie des pensions de retraite doit déterminer la préférence de tous les artistes pour ce théâtre, et les rendre d'autant moins exigeants sur leur traitement d'activité, qu'ils sont plus certains d'un traitement pour l'avenir. C'est un moyen pour le directeur d'avoir à son théâtre les meilleurs acteurs, et de les avoir à meilleur marché ». AP (2^{ème} série), t. 81, p. 247.

³²¹ Le débat du 25 avril 1837 sur les crédits supplémentaires permet à Montalivet de faire une mise au point sur la situation face à Mercier et Auguis qui refusent le crédit. AP (2^{ème} série), t. 110, p. 236. L'année suivante, c'est Edmond Blanc qui fait une mise au point législative face au même Auguis qui avait déclaré le 6 avril 1838, toujours dans le cadre du vote de crédits supplémentaires (45 318, 61 francs qui viennent s'ajouter au 160 000 francs déjà votés pour les subventions théâtrales le 29 juin 1837) : « Le chiffre porté au budget manque donc d'exactitude, et cela provient sans doute de ce que tous les ans on met trop facilement à la retraite le rhume et l'entorse (*Hilarité générale*) ». AP (2^{ème} série), t. 117, p. 597.

³²² La loi du 9 août 1839 qui prescrit que « les nouvelles demandes de pensions ne seront admises à l'exception de celles qui pourraient être formées par des veuves, que dans la proportion des extinctions » (Art. 13) ne change rien et la somme atteint encore 200 000 francs en 1845 (MU du 12 juin 1845, p. 1670).

l'avenir, se sont mis à pressurer démesurément le présent³²³ ». Le compositeur Ambroise Thomas s'exprime dans des termes similaires devant le Conseil d'Etat³²⁴ et c'est encore la justification avancée par la commission du budget en 1855 pour rétablir la caisse des pensions, très certainement à l'initiative de Crosnier³²⁵. Le décret du 14 mai 1856 rend la mesure effective dès l'année suivante³²⁶, mais le retour au système du directeur-entrepreneur par le décret du 22 mars 1866 y met un terme³²⁷. La III^e République poursuit cette politique par à-coup, rétablissant la caisse des pensions en 1879 avant de la supprimer à nouveau en 1887, décision critiquée à la Chambre par Georges Berry qui demande en 1895 son rétablissement³²⁸. Roujon lui oppose le souci d'éviter « qu'on fasse d'une scène lyrique une sorte de bureaucratie [...] qui serait le fonctionnarisme [*sic*] du chant, de l'orchestre et du ballet (*Très bien ! très bien !*) », tandis que le ministre des Beaux-Arts Poincaré, agacé par la démagogie du député de la Seine, l'interrompt : « Les intéressés feraient mieux d'écrire au ministre que d'écrire aux députés ; ils auraient plus vite satisfaction ! ». Dans les faits, le financement de la caisse des retraites de l'Opéra est impossible à long terme, ce qui aboutit à la transformer par le décret du 17 février 1900 en une caisse facultative de pensions viagères et de secours, ayant pour but de remédier au déséquilibre habituel entre les « artistes privilégiés » du chant et de la danse et le reste du personnel, en garantissant à ce dernier une pension constituée selon ses intérêts propres³²⁹. La situation à l'Opéra-Comique est plus simple. La nomination de Carré à la tête du théâtre en 1898 correspond à la mise en place d'une

³²³ MU du 11 mai 1841, p. 1278.

³²⁴ « Un système de pensions établi pour eux [les premiers sujets] les attacherait plus longtemps à nos grandes scènes lyriques. [...] On verrait disparaître certaines prétentions exorbitantes, et les engagements se concluraient à des conditions moins onéreuses pour les administrations ». *Enquête et documents officiels [...]*, *op. cit.*, p. 159. Audition du 1^{er} octobre 1849.

³²⁵ C 1041. Le procès verbal de la séance du 14 mars 1855 note qu'un « orateur apprécie les causes des charges sous lesquelles l'Opéra a succombé. Selon lui, la principale est la suppression des pensions : de là l'exagération du prix des engagements et la décadence rapide de l'art ; Il voudrait recommander au gouvernement la restauration de ce principe salutaire » (f. 70-71). Crosnier, membre de la commission du budget, avait déjà insisté sur ce point en tant qu'administrateur provisoire de l'Opéra depuis novembre 1854 et y voyait un moyen décisif de « sédentariser » les artistes pour remédier à « la décadence » du théâtre (voir annexe n°42).

³²⁶ *Législation théâtrale. Recueil des lois [...]*, *op. cit.*, p. 21-30.

³²⁷ *Ibidem*, p. 31. Comme en 1831, les anciens tributaires de la caisse des pensions conservent leurs avantages mais les artistes nouvellement engagés n'en bénéficient pas. Georges Berry explique trente ans plus tard que la caisse a été supprimée « sous prétexte que les musiciens de l'orchestre s'étaient montrés très irrévérencieux à l'égard de Napoléon III (*Exclamations*) » ! JO du 16 février 1895, p. 352.

³²⁸ JO du 16 février 1895, p. 352-353. Tout ce qui suit en est tiré.

³²⁹ Georges Berger reproduit le décret et se livre à des explications techniques détaillées, appuyées sur un historique de la caisse des retraites depuis 1856 (JOdoc CD, Annexe n°1857 (10 juillet 1900), p. 1824-1825). Sur ce thème voir Guy Thuillier, *Les pensions de retraite des artistes de l'Opéra, 1713-1914*, Paris, Comité d'histoire de la sécurité sociale, 1999.

caisse de retraite, à l'initiative du directeur, qui permet de façon inédite aux musiciens de l'orchestre, aux choristes, aux machinistes et employés du petit personnel de la scène de se constituer une pension viagère versée en échange d'une retenue de 2% sur leurs appointements pendant une période d'au moins dix ans³³⁰. La caisse est en outre alimentée par une représentation annuelle donnée à son bénéficiaire, ainsi que par les dons du président de la République et des amis de l'Opéra-Comique, ce qui a déjà permis en 1902 la création d'un capital de 67 371, 95 francs³³¹, auquel s'ajoute l'année suivante un fonds de réserve de 50 000 francs constitué par le produit d'une loterie. A cette date, la caisse compte environ 170 adhérents³³². L'exemple de l'Opéra-Comique sert de modèle : le député socialiste de la Seine Chauvière s'y réfère en 1900 pour demander son application en faveur des « petits employés et ouvriers de l'Opéra³³³ », tandis que son collègue Dejeante demande à deux reprises en 1903 l'extension des caisses de retraite du petit personnel à l'ensemble des théâtres subventionnés³³⁴. Le décret de Moscou qui régissait encore la Comédie-Française prévoyait pour les pensionnaires, dénommés officiellement « acteurs aux appointements », la possibilité que le surintendant leur accorde, après vingt ans de services non interrompus ou dix ans seulement en cas d'infirmité ou d'accident, une pension qui ne pourra excéder la moitié du traitement des trois dernières années d'exercice (Art. 28)³³⁵. L'absence d'obligation fut compensée selon Maret par les « traditions de générosité, constamment suivies à la Comédie-Française, et la bienveillance des pouvoirs publics », qui « ont pleinement remédié, jusqu'à ce jour, au défaut de libéralité du texte écrit³³⁶ ». Le rapporteur mentionne les travaux d'une commission de sept membres nommée le 26 février 1903 pour créer une caisse de retraites ou de pensions viagères au profit des pensionnaires et des employés, mais le projet de décret remis par le président du Conseil d'Etat Dislère le 15 janvier

³³⁰ Le montant des versements est remboursé si le bénéficiaire quitte le théâtre avant. Texte du décret du 27 décembre 1898 dans Jean-Baptiste Duvergier, *op. cit* [1898], p. 16-17.

³³¹ *JOdoc* CD, Annexe n°613 (8 décembre 1902), p. 858.

³³² *JOdoc* CD, Annexe n°1203 (4 juillet 1903), p. 1303. Ajoutons pour l'Opéra-Comique que des pensions avaient été payées au début de la monarchie de Juillet au nom des engagements contractés par l'ancienne liste civile, d'abord sur la subvention allouée au théâtre, avant qu'elles ne soient inscrites au grand livre de la dette en 1834. Voir l'intervention de Thiers le 6 mai 1834 (*AP* (2^{ème} série), t. 89, p. 27) et la pétition de la SACD qui demande à la Chambre des députés en 1836 de faire pour les pensions de l'Opéra « ce qu'on a fait pour les pensions de l'Opéra-Comique : qu'elles fussent portées au grand livre » (C 2148).

³³³ *JO* du 20 janvier 1900, p. 119. Le décret est pris un mois plus tard (cf. *supra*).

³³⁴ *JO* du 4 février 1903, p. 421 (Budget 1903) et *JO* du 28 novembre 1903, p. 3002 (Budget 1904).

³³⁵ Rien n'était prévu pour les employés contrairement à l'intitulé de la section III (« De la retraite des acteurs aux appointements et employés ») du titre II du décret. Sur le cas particulier des sociétaires, cf. *supra*, II, §3.1.

³³⁶ *JOdoc* CD, Annexe n°1953 (13 juillet 1904), p. 1391. Même référence pour la citation suivante.

1904 n'est pas suivi d'effet dans l'immédiat. En effet, les principaux intéressés préfèrent alors le maintien du régime en vigueur, « moins sûr, puisqu'il ne crée pas un droit et dépend du bon vouloir d'un comité, mais plus avantageux puisqu'il n'exige même pas la contribution du personnel ». Toutefois, le décret du 23 décembre 1910 relance l'idée : il reprend l'esprit de l'article 28 du décret de Moscou en accordant les mêmes conditions pour jouir d'une pension de retraite (Art 1^{er}) mais modifie les modalités d'attribution : désormais, il faut vingt-cinq ans de service pour toucher la moitié du traitement moyen des trois dernières années, sans pouvoir dépasser 5 000 francs (Art. 2)³³⁷. Les pensions sont « concédées » par le conseil d'administration et leur montant est porté au budget du théâtre « comme dépense obligatoire » (Art. 6). Afin de pérenniser le financement de cette « caisse spéciale des retraites », le décret du 21 février 1914 introduit une retenue de 3% sur le traitement des bénéficiaires, mentionnée dans le contrat d'engagement et remboursable si le temps nécessaire pour la retraite n'est pas accompli³³⁸. Dix ans après la première tentative, le système de pensions viagères est donc uniformisé dans son principe au sein des théâtres subventionnés³³⁹.

Si la sécurité des « vieux jours » des artistes et du petit personnel paraît mieux assurée, elle est même garantie pour quelques dizaines de privilégiés qui peuvent bénéficier du repos dans une maison de retraite. L'idée est explicitement formulée pour la première fois dans une pétition adressée en 1819 à « Monsieur le Président du Corps Législatif [*sic*] » par Bidault des Champs, qui fut « pendant plusieurs années attaché à l'un des théâtres de Lyon en qualité de secrétaire-souffleur³⁴⁰ ». Il voudrait « ouvrir une Maison de retraite destinée à accorder un asyle assuré aux artistes dramatiques obligés par l'âge et les infirmités à quitter le théâtre [*sic*] », à Paris ou dans ses environs, « si cela paraissait plus économique ». Son financement reposerait d'abord sur des représentations à bénéfice données sur tous les théâtres de France, ainsi que sur une souscription, avant que l'établissement ne soit ensuite entretenu par un prélèvement de centimes additionnels sur les recettes de tous les théâtres de Paris et des départements,

³³⁷ Au-dessous de vingt-cinq ans de services, la pension est réglée « à raison d'un cinquantième dudit traitement moyen par année de services, sans pouvoir être inférieure à 300 francs. Les articles suivants règlent les droits de la veuve et de l'orphelin. Cf. Jean-Baptiste Duvergier, *op. cit* [1910], p. 688-689.

³³⁸ L'article 2 institue une commission de douze membres (dont trois sont extérieurs au théâtre, nommés pour trois ans par le ministre des Beaux-Arts) pour assurer le fonctionnement de la caisse (Art. 2) tandis que l'article 3 énumère les onze sources de son financement. Cf. Jean-Baptiste Duvergier, *op. cit* [1914], p. 99-100. Les rapporteurs du budget des Beaux-Arts ne mentionnent ni ce décret, ni celui de 1910.

³³⁹ Nous ne savons pas ce qu'il en fut pour l'Odéon. Maret annonce qu'un projet est à l'étude en 1904.

³⁴⁰ C 2053. Nous l'avons reproduite avec le rapport du député Jobez en annexe n°77.

et des autres entreprises « ayant pour but l’amusement public³⁴¹ ». Bien que la maison de retraite « ne coûterait rien au gouvernement », Bidault des Champs entend tout de même soumettre son projet à « un Comité spécial » parce qu’il réclame de la Chambre des députés « un intérêt de libéralité » au nom de la morale. Le pétitionnaire dévoile alors l’idée de repentir qu’il associe à la dimension charitable de l’établissement projeté, dont il voit le modèle existant en Angleterre³⁴². Le rapport du député Jobez propose logiquement l’ordre du jour mais son caractère lapidaire conduit son auteur à une contre-vérité en ne distinguant pas le statut différent des artistes dans les théâtres secondaires et les théâtres subventionnés³⁴³. Ce n’est qu’au début du XX^e siècle que le projet voit finalement le jour, débarrassé de son enveloppe chrétienne. Sous l’impulsion de son président Constant Coquelin, pour qui le comédien à la retraite n’a pas vocation à devenir un pénitent³⁴⁴, l’Association des artistes dramatiques fonde une maison de retraite à Couilly-Pont-aux-Dames qui est inaugurée le 25 mai 1905, tandis qu’un théâtre de verdure construit dans le parc est ouvert en juillet 1906 en présence du Président de la République (Armand Fallières), du Président de la Chambre des députés (Henri Brisson) et du Président du Sénat (Antonin Dubost), afin de marquer symboliquement le soutien des pouvoirs publics³⁴⁵. L’exemple est suivi par Dranem, l’une des vedettes du café-concert qui fonde une maison de retraite des artistes lyriques à Ris-Orangis, inaugurée en présence de Fallières le 14 mai 1911³⁴⁶. Enfin, Raoul Carrière, fondateur du syndicat des ouvreuses et des machinistes indépendants, initie à son tour la création d’une maison de retraite du petit personnel à Saint-Brice, tout près de la forêt de

³⁴¹ En cas d’insuffisance des fonds, le pétitionnaire envisage de retenir un dixième des appointements des artistes en activité afin de constituer une caisse d’amortissement destinée à payer une pension à l’artiste prévoyant... et lui permettre « de ne pas solliciter l’entrée dans l’asyle consacré à ses infortunés camarades » !

³⁴² « L’Angleterre, ce royaume si riche en institutions de bienfaisance, possède un établissement de ce genre à la tête duquel se trouvent les plus riches capitalistes de Londres et qui est sous la protection spéciale de l’un des Princes de la Famille Royale ». Nous n’avons pas pu pour l’instant expliciter cette allusion.

³⁴³ « Les artistes dramatiques exercent une profession libre comme toute autre, sauf à se conformer aux conditions établies par leur administration spéciale. Ils ne sont donc point payés par l’Etat ; la Chambre ne peut donc avoir à s’occuper de ressources particulières pour eux, et la commission est d’avis de prononcer l’ordre du jour ». Jobez sous-entend que le pétitionnaire avait restreint sa proposition aux artistes de province et à ceux des théâtres secondaire de Paris, ce qui est probable mais jamais explicité en tant que tel.

³⁴⁴ On se souvient de la controverse de 1882 à laquelle l’ami de Gambetta se livra avec Octave Mirbeau (cf. chapitre 6, III, §3.1). Béatrix Dussane (*Dieux des Planches, op. cit.*, p. 70) le compare à Cyrano, personnage dont il avait marqué la création de son empreinte en 1897 : « Comme Cyrano pour ses poètes faméliques et ses penailieux [*sic*] cadets de Gascogne, Coquelin est gagné de sollicitude pour les malchanceux du théâtre. il passe la soixantaine, il sait la précarité des gloires d’acteurs, il rêve de durer au-delà du dernier rideau ».

³⁴⁵ Jean-Claude Yon, *op. cit.*, p. 224.

³⁴⁶ Compte-rendu illustré dans *Comoedia* du 15 mai 1911. Voir également les numéros des 29 et 30 avril précédents (historique du lieu et fonctionnement de l’Œuvre qui administre la maison de retraite).

Montmorency. Le théâtre de verdure du parc est ouvert « en présence de nombreuses personnalités parisiennes » le 11 août 1912. Une Œuvre de la maison de retraite est fondée (comme à Ris-Orangis), dont Albert Carré accepte la présidence d'honneur³⁴⁷. Il s'était déjà préoccupé à l'Opéra-Comique du sort des artistes malades.

3.2 L'accès aux soins médicaux : la préoccupation de la santé

Quel que soit le statut du théâtre, subventionné ou non, les contrats d'engagement que signent les artistes avec les directeurs comportent des conditions drastiques³⁴⁸. Elles semblent atténuées sous la direction de Carré à l'Opéra-Comique, qui apparaît à l'avant-garde théâtral d'un mouvement de protection sociale. Le rapporteur Massé note ainsi qu'une assurance a été contractée contre les accidents pouvant survenir et ajoute que le théâtre a toujours continué à payer les artistes, choristes, musiciens, danseurs et employés « ayant des appointements inférieurs à 300 ou 400 francs par mois, lorsqu'ils étaient malades, ainsi qu'aux femmes enceintes³⁴⁹ ». Pourtant, Paul Meunier cite au cours de son interpellation du 14 février 1906 le contrat d'engagement d'une artiste de l'Opéra-Comique dont l'article 10 relatif aux femmes enceintes stipule : « L'administration sera seule juge du moment où il lui paraîtra convenable d'exiger la cessation momentanée de leur service et dès lors les appointements seront supprimés (*Exclamations*) ». Le député en conclut que « toute interruption de travail pour cause de maladie comporte la suspension du traitement et la situation des femmes enceintes est assimilée à une maladie », et ajoute qu'« à l'Opéra-Comique, si cette indisposition naturelle dure plus de quinze jours, le directeur a le droit de résilier l'engagement d'une femme enceinte, et parce qu'elle est enceinte³⁵⁰ ». Bien que cette dernière assertion soit très douteuse³⁵¹, l'arbitraire des directeurs de théâtre est indéniable, surtout à l'égard des artistes qui ne jouent pas les premiers rôles³⁵². Mais

³⁴⁷ Voir les numéros de *Comoedia* du 21 juin, 14 juillet et 12 août 1912. Albert Carré était alors président de l'Association des Directeurs de théâtres de Paris.

³⁴⁸ Jean-Claude Yon, *op. cit.*, p. 213-217.

³⁴⁹ *JDoc* CD, Annexe n°1203 (4 juillet 1903), p. 1303.

³⁵⁰ *JO* du 15 février 1906, p. 744. Les archives ne permettent malheureusement pas de vérifier cette clause.

³⁵¹ Comme Massé avant lui, le sénateur Albert Gérard souligne un mois plus tard la sollicitude constante de Carré : « Les appointements d'un choriste, d'un musicien, d'un employé, ou même d'un artiste gagnant moins de 1 000 francs par mois, n'ont jamais été retenus pendant leurs journées de maladies, eussent-elles duré plusieurs mois ». *JDoc* SE, Annexe n°165 (29 mars 1906), p. 579. Les deux rapporteurs s'appuient-ils sur le seul témoignage de Carré ou se sont-ils enquis d'une confirmation auprès des intéressés ?

³⁵² « La résiliation d'office en cas de grossesse » est un abus évoqué à la tribune par le sénateur Paul Strauss, rapporteur du projet de loi sur le conseil des prud'hommes (*JO* du 23 février 1907, p. 437).

les grands artistes, eux, peuvent aussi utiliser la maladie comme un prétexte pour masquer un caprice. Combien de soudaines indispositions de vedettes des théâtres subventionnés sont morales au lieu d'être médicales ? C'est alors au médecin du théâtre de trancher le litige.

Les artistes les plus pauvres, et plus généralement tous les « gens de théâtre » qui comptent au moins trente ans de carrière peuvent bénéficier à partir de 1908 de soins gratuits. En effet, L'Œuvre des Trente Ans de Théâtre créa un dispensaire à l'initiative de son vice-président, l'auteur dramatique Paul Ferrier³⁵³. Le conseil médical de seize membres, présidé par le professeur Pozzi³⁵⁴ et dont la véritable cheville ouvrière est le docteur Barbarin, organise au sein du dispensaire des consultations gratuites – elles peuvent aussi avoir lieu à domicile – ainsi que la distribution de médicaments grâce à un réseau de pharmacies « partenaires » des « Trente Ans de Théâtre ». De nouvelles représentations dites « hors-série » des « galas populaires » organisées par l'Œuvre permettent de financer le dispensaire dont le rôle est désormais souligné dans chaque rapport sur le budget des Beaux-Arts. Au début de l'année 1914, Simyan note que depuis sa création cinq ans auparavant, 7 976 malades ont pu en profiter³⁵⁵. De plus, les « Trente Ans de Théâtre » distribuent des indemnités aux artistes et au petit personnel qui participent aux galas populaires donnés dans les salles de banlieue³⁵⁶, et contribuent ainsi à l'effort de revalorisation des petits appointements mené au début du XX^e siècle.

3.3 La lutte contre les « appointements de famine »

3.3.1 Sur la scène : acteurs et choristes

Les très faibles appointements versés à certains artistes sont dénoncés pour la première fois à la tribune le 19 janvier 1900 par le socialiste Dejeante à propos des figurantes, souvent contraintes de se prostituer pour pouvoir vivre :

³⁵³ Voir son rapport lu au banquet des « Trente Ans de Théâtre » le 22 décembre 1907, reproduit dans *Œuvre des Trente Ans de Théâtre [...]*, op. cit [1908], p. 93-98.

³⁵⁴ Samuel Pozzi était chirurgien à l'Hôpital Broca où son assistant en 1914 n'était autre que Robert Proust, le frère cadet du célèbre écrivain qui doit à Pozzi la dispense d'être envoyé sur le front. Membre de l'Académie de médecine depuis 1896, sénateur de la Dordogne entre 1898 et 1903, membre « nommé » en 1899 du fameux dîner Bixio, il fut un homme du Tout-Paris à qui l'on prêta de nombreuses conquêtes, Mme Auberson lui ayant même trouvé un surnom moliéresque : « l'amour médecin » ! Cf. Anne Martin-Fugier, *Les Salons de la III^e République. Art, littérature, politique*, Paris, Perrin, « Tempus », 2009, p. 255-260.

³⁵⁵ JOdoc CD, Annexe n°3508 (10 février 1914), p. 728.

³⁵⁶ On trouvera le tableau de ces indemnités pour le personnel de la Comédie-Française dans *Œuvre des Trente Ans de Théâtre [...]*, op. cit, [1904], p. 10. Elles s'échelonnent de 50 francs pour un sociétaire à 5 francs pour un accessoiriste.

Je demande aujourd'hui qu'on moralise aussi nos théâtres (*Exclamations sur plusieurs bancs*). Je maintiens le mot. Malheureusement, le personnel de la figuration, dans nos théâtres nationaux, reçoit 25 sous par jour. Si les personnes qui le composent n'avaient pas d'autres moyens d'existence moins honnêtes... (*Interruptions*). Quels moyens d'existence voulez-vous qu'elles aient ? Si l'on veut moraliser les ouvriers, on ne doit pas laisser sur nos scènes théâtrales des gens qui ne sont pas rétribués en proportion des services qu'ils rendent. La première des moralités consistent surtout à payer les ouvriers qui travaillent³⁵⁷.

Les réactions outrées des parlementaires peuvent s'interpréter comme une forme de déni à l'égard d'une réalité aussi brutale que dérangeante : la prostitution des figurantes et des actrices débutantes constitue en effet le point aveugle de la prostitution théâtrale qui s'affiche au grand jour, celle du demi-monde³⁵⁸. Dejeante est le seul à évoquer cette question que ne reprend pas Paul Meunier en 1906 lors de son interpellation, alors qu'il dénonce pourtant le « tarif de famine » appliqué aux appointements des artistes de second plan³⁵⁹. Le député se plaint d'abord du refus opposé à sa demande par Dujardin-Beaumetz de communiquer le tableau des appointements alloués aux artistes dans les théâtres nationaux, avant de conclure : « En tous cas, me voilà obligé de m'en rapporter aux on-dit, aux renseignements que j'ai pu me procurer et aux indications qui me sont fournies par le cahier des charges, en ce qui concerne les appointements des artistes³⁶⁰ ». Pourtant, Paul Meunier cite un peu plus loin les contrats d'engagements concernant deux artistes femmes de l'Odéon, l'une touchant 200 francs d'appointements par mois, l'autre 150 francs. Si cette dernière somme correspond au minimum indiqué dans l'article 12 du cahier des charges du théâtre, il s'étonne de la « clause n°7 » du contrat d'engagement, stipulant que « l'artiste est tenu de fournir lui-même tous les effets d'habillement pour les pièces dont l'action se passe dans notre siècle, ainsi que tous les costumes de l'ancien répertoire³⁶¹ ». Or cette clause s'applique à celle qui touche

³⁵⁷ JO du 20 janvier 1900, p. 119.

³⁵⁸ Outre le livre d'Anne Martin-Fugier *Comédienne, op. cit.*, voir également celui tiré de la thèse de Lola Gonzalez-Quijano, *Capitale de l'amour. Filles et lieux de plaisirs à Paris au XIX^e siècle*, Paris, Vendémiaire, 2015, p. 147-164. Pour illustrer le fait que la prostitution peut être indispensable au point d'être « un véritable gagne-pain », l'auteure cite une note éloquente des Goncourt tirée de leur *Journal* à la date du 24 août 1862 : « Une actrice du nom de [Elmire] Paurelle a dit hier au foyer du Vaudeville, avec un geste de désespoir : "Nous sommes le 23... Quatre cents francs à payer le 30, et mes règles !" » (*Ibidem*, p. 155).

³⁵⁹ JO du 15 février 1906, p. 743-744. Ce qui suit en est tiré.

³⁶⁰ Sur ce thème, cf. *supra*, II, 1.1. Paul Meunier lit la réponse que lui adressée le sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts le 6 décembre 1905.

³⁶¹ Dujardin-Beaumetz a l'air de découvrir cette clause – « Vos observations sont très intéressantes », dit-il à Paul Meunier – tandis que Georges Berger est scandalisé : « Ces clauses sont épouvantables ». Rappelons que la Comédie-Française prend en charge pour les comédiennes (dans une certaine limite) le paiement des costumes depuis 1881 (cf. *supra*, II, §3.1). Meunier affirme pour ce théâtre que « les hommes ont seulement à fournir le costume des pièces modernes ».

150 francs par mois, mais le directeur de l'Odéon, Antoine, l'aurait rayée pour celle qui reçoit 200 francs : « Il s'est montré plus généreux pour celle qu'il payait davantage³⁶² ! ». L'exemple, qui se veut emblématique de « l'arbitraire directorial » que dénonce plus largement Meunier dans tous les théâtres subventionnés fonctionnant sur le mode de la régie intéressée, est suivi d'une autre hypothèse qui n'est plus appuyée sur aucune source : « Je pourrais encore poser des points d'interrogation et demander au ministre s'il n'y a pas à l'Odéon des artistes, hommes ou femmes, qui ne touchent que 100 francs, que 50 francs par mois ». Deux ans plus tard, le député de l'Aube se félicite que le nouveau cahier des charges de l'Opéra ait introduit l'obligation que les contrats d'engagements soient à l'avenir conformes à une « formule-type » approuvée par le ministre³⁶³, mais il revient sur la question des appointements en souhaitant que « l'Etat [impose] aux théâtres nationaux un minimum de salaires pour tous les artistes », en suivant la voie ouverte par deux directeurs de théâtres privés³⁶⁴.

Si la demande reste sans effet pour les acteurs, elle est en revanche appliquée pour tous les autres membres du personnel artistique, à commencer par les choristes. C'est encore Paul Meunier qui se fait leur porte-parole au cours de son interpellation. Il relaie en particulier les plaintes des choristes de l'Opéra, consignées dans une pétition dont le rapporteur Maret n'avait pas fait mention dans son rapport : « "Les artistes, qui en grand nombre sortent du Conservatoire de Paris, qui sont occupés tous les jours, tous les soirs, touchent 1 200 francs par an au début et 2 400 francs au maximum après dix-neuf années de service. 3, 33 francs par jour, tel est le salaire d'un débutant alors que la somme minima nécessaire, indispensable pour vivre à Paris, est de 5 francs, et avec le tarif de la progression actuelle, il leur faut attendre dix-neuf ans pour arriver au chiffre de 6, 60 francs par jour"³⁶⁵ ». L'administration des Beaux-Arts prend en compte ces doléances dans la négociation du cahier des charges qui confie la direction de l'Opéra à Messager et Broussan en 1908. Six articles sont consacrés aux choristes : leur nombre

³⁶² Il enchaîne de façon contradictoire : « Je ne puis rien affirmer sans avoir les preuves en main, mais si j'ai été un peu plus précis en ce qui touche ces deux artistes, c'est que, je le répète, j'ai leurs engagements sous les yeux ». On peut en déduire que celle qui touche 150 francs n'a d'autre choix que de compter sur un « protecteur » qui paie les costumes.

³⁶³ Il s'agit de l'article 32 du cahier des charges du 27 décembre 1907.

³⁶⁴ *JO* du 8 novembre 1907, p. 2102. Meunier cite les exemples d'Alphonse Franck (directeur du Théâtre du Gymnase de 1900 à 1914) et de Lucien Guitry (directeur du Théâtre de la Renaissance de 1902 à 1909), qui ont imposé dans leur théâtre « des appointements minima ». Là encore, les contrats d'engagements ne sont malheureusement pas conservés aux archives nationales pour cette période.

³⁶⁵ *JO* du 15 février 1906, p. 744. Dans le cahier des charges de l'Opéra, la première obligation d'appointement minimum pour les choristes avait été fixée à 1 000 francs en 1879 et portée à 1 200 francs en 1893.

minimum est à nouveau fixé à cent³⁶⁶, y compris les coryphées (Art. 34) ; l'obligation de les recruter sur concours est officialisée (Art. 35) ; un tableau complet des appointements est créé et modifie la progression : de 1 500 francs la première année à 2 700 francs à partir de la vingtième année (Art. 37) ; des indemnités supplémentaires (dont le montant n'est pas précisé) sont accordées pour toute représentation en matinée ou en soirée qui viendrait s'ajouter aux 194 représentations réglementaires prévues (Art. 39). Les choristes de l'Opéra reçoivent donc une augmentation de plus de 300 francs annuels mais leur situation demeure moins avantageuse qu'à l'Opéra-Comique. Alors que Paul Meunier estimait en 1906 que les choristes y recevaient « des traitements infimes », auxquels il fallait encore soustraire l'application du tarif des amendes³⁶⁷, le cahier des charges de 1911 qui confirme Carré comme directeur leur garantit des appointements qui s'échelonnent de 2 100 francs pour les stagiaires de première et deuxième année à 2 700 francs pour un titulaire à partir de la onzième année, les choristes ayant accompli plus de vingt ans de service touchant une prime d'ancienneté de 120 francs par an (Art. 44)³⁶⁸. Un choriste de l'Opéra-Comique en début de carrière est ainsi passé de 120 francs par mois (4 francs par jour) en 1898 à 175 francs (5, 8 francs par jour) en 1911 et dispose en plus d'un mois de congé par an. Un engagement-type est par ailleurs officiellement annexé au cahier des charges de 1911, tandis que celui de musicien l'est au cahier des charges de 1913³⁶⁹.

3.3.2 Dans la fosse : les musiciens

Les musiciens profitent également d'une revalorisation de leurs appointements inscrite dans les cahiers des charges. La formation reçue au Conservatoire permettait aux meilleurs de trouver un débouché naturel dans les grands théâtres lyriques de la capitale, dont la qualité des orchestres était parfois soulignée au cours des débats parlementaires. Ainsi Thiers rend hommage en 1836 aux efforts de Crosnier à l'Opéra-Comique en affirmant qu' « il a composé un orchestre presque aussi brillant que celui du

³⁶⁶ C'était le cas depuis 1879 à l'exception du cahier des charges de 1900 qui en avait abaissé le nombre à 82.

³⁶⁷ JO du 15 février 1906, p. 744. Meunier s'est visiblement procuré ce tarif qu'il égrène à la tribune.

³⁶⁸ Le même article stipulait d'abord que « les chœurs seront composés de 76 choristes hommes et femmes, y compris les coryphées », et que « les choristes seront nommés à la suite d'un concours et choisis de préférence parmi les élèves de l'école des chœurs ». Il prévoit aussi que les matinées seront payées 7 francs. Maret notait en 1906 que des indemnités supplémentaires étaient déjà accordées pour toute répétition prolongée (JOdoc CD, Annexe n°2669, p. 1198), ce qui tendrait à confirmer que Paul Meunier avait noirci le tableau.

³⁶⁹ F²¹ 4674.

grand Opéra » mais s'empresse de nuancer : « Je dis presque³⁷⁰ ». Le débat sur le rétablissement de la subvention du Théâtre-Italien le 16 avril 1850 est également l'occasion pour Berryer de faire l'éloge de ses musiciens dont « presque tous » sont sortis du Conservatoire et contribuent au rayonnement artistique de la France³⁷¹.

Sous la III^e République, les débats parlementaires sur la rémunération des musiciens des théâtres subventionnés concernent d'abord ceux de l'Opéra-Comique. En 1876, Dautresmes rappelle que lors de la demande d'augmentation de la subvention de 40 000 francs proposée à la commission du budget, le ministre (Waddington) « a insisté sur ce fait que le traitement des musiciens de l'orchestre était très médiocre et qu'il était indispensable de le relever³⁷² ». Par conséquent, le député-compositeur s'enquiert de savoir si le cahier des charges mentionne cette condition. Bien que ce dernier ne soit pas conservé, on peut affirmer que ce ne fut pas le cas puisque la première grille des appointements n'apparaît que dans le cahier des charges de 1911 (Art. 45). Tous recrutés sur concours, les musiciens sont classés en trois statuts : les stagiaires (170 francs par mois la première année et 200 francs la seconde) ; les titulaires, à partir de quatre années de service (de 200 à 250 francs par mois) ; les solistes (300 francs par mois pour les seconds solistes et 350 francs pour les premiers). L'engagement des titulaires est renouvelé chaque année par tacite reconduction et ceux-ci perçoivent en outre une indemnité de 12 francs (15 francs pour un soliste) pour chaque matinée³⁷³.

Les musiciens de l'Opéra avaient quant à eux adressé une pétition en 1904 à Henry Maret, que le rapporteur reproduit dans son rapport³⁷⁴. Ceux qui se dénomment « artistes de l'orchestre de l'Opéra » demandent la revalorisation de leurs appointements mensuels qui « varient de 114 francs à 200 francs pour les trois quarts des membres de l'orchestre », alors qu'ils doivent assurer 192 représentations annuelles

³⁷⁰ AP (2^{ème} série), t. 104, p. 384. Séance du 27 mai 1836. Un député non identifié interrompt : « Il est meilleur », ce qui pousse Thiers à évacuer la comparaison : « Il y a des personnes qui disent qu'il est meilleur ; je n'en suis pas juge ». L'orchestre de l'Opéra de Paris était alors considéré comme le meilleur d'Europe. Il fut dirigé seul par Habeneck à partir de 1831 jusqu'en 1846. Ce dernier, excellent violoniste, avait fondé en 1828 la Société des Concerts du Conservatoire dont les concerts étaient très réputés. Cf. François Bronner, *François-Antoine Habeneck (1781-1849)*, Paris, Hermann, 2014.

³⁷¹ Voir son discours en annexe n°21. Sur la défense du Théâtre-Italien, cf. chapitre 7, §3.1.

³⁷² JO du 13 août 1876, p. 6335.

³⁷³ Le sénateur Albert Gérard note que le coût de l'orchestre est passé de 172 000 francs en 1888 à 361 000 francs en 1911 (JODoc SE, Annexe n°43 (1^{er} février 1912), p. 464). Toutefois, le doublement des charges s'explique aussi par le nombre plus important de musiciens : fixé à 60 dans le cahier des charges de 1898, il passe à 90 dans celui de 1911.

³⁷⁴ JODoc CD, Annexe n°1953 (13 juillet 1904), p. 1384. Ce qui suit en est extrait.

définies dans le cahier des charges³⁷⁵. Les musiciens estiment que ce tarif ne correspond plus « ni aux besoins de la vie des artistes, ni à la somme de travail et de talent dont ils ont à faire preuve », alors que la profession a été rendue plus difficile pour deux raisons :

L'évolution de la musique moderne a modifié complètement le rôle des instrumentistes ; d'accessoire qu'il était, l'orchestre est devenu prépondérant ; il est maintenant le premier personnage de nos drames lyriques. [...] La responsabilité des exécutants est considérable, puisqu'ils portent à eux seuls presque tout le poids de l'œuvre interprétée.

D'autre part, le répertoire de l'Opéra s'est aussi modifié, et la transformation qu'il a subie est un surcroît nouveau de travail pour l'orchestre ; peu à peu, on y a introduit l'œuvre presque entière de Wagner, et l'on sait combien de répétitions exige l'étude de ces grands drames allemands. Les œuvres nouvelles de notre école moderne imposent aussi à l'orchestre un long travail préparatoire : les études de *Salammbô*, d'*Astarté*³⁷⁶, de *Messidor*³⁷⁷, du *Fils de l'Etoile*³⁷⁸ ont été extrêmement laborieuses.

Rappelons en outre que le nombre des répétitions n'est pas limité alors qu'elles ne sont pas rémunérées, ce qui contraint les musiciens à être « chaque soir à la disposition de l'administration », les empêchant de contracter d'autres engagements. Le député conservateur de la Seine Maurice Binder reprend leurs doléances à la tribune le 17 novembre 1904 et souhaite que la Chambre vote un crédit pour leur attribuer « un traitement proportionné à leurs peines, à leurs fatigues et à leur grand talent ». Mais il se heurte au double veto du Président de la commission du budget Paul Doumer et du ministre des Beaux-Arts Chaumié, qui font tous deux remarquer que si la réclamation est « absolument fondée », elle ne pourra recevoir une réponse favorable qu'à l'occasion du prochain cahier des charges³⁷⁹. C'est chose faite dans celui du 27 décembre 1907 qui définit un tableau des appointements : 150 francs par mois pour un stagiaire, entre 180 et 230 francs par mois pour un titulaire, les solistes étant répartis en trois classes échelonnées de 250 à 350 francs par mois (Art. 43). De plus, des indemnités supplémentaires sont prévues : une journée supplémentaire d'appointements au-dessus

³⁷⁵ Depuis le cahier des charges de 1879, le minimum d'appointements prévus était fixé à 1 500 francs par an (125 francs par mois) auquel venaient s'ajouter des feux qui permettaient aux deux-tiers des musiciens de toucher de 5 à 204 francs supplémentaires par mois. Mise au point sur la condition des musiciens de l'Opéra à l'article « orchestre » dans Joël-Marie Fauquet (dir.), *op. cit.*, p. 909-911 (contributions de Hervé Audéon pour la période de 1800 à 1875 et Annie Triomphe-Cornilus de 1875 à 1900). Pour une mise en perspective dans la longue durée, voir Agnès Terrier, *L'Orchestre de l'Opéra de Paris de 1669 à nos jours*, Paris, La Martinière, 2003.

³⁷⁶ *Astarté*, opéra en 4 actes de Xavier Leroux (livret de Louis de Gramont), créé le 15 février 1901.

³⁷⁷ *Messidor*, opéra en 4 actes d'Alfred Bruneau (livret d'Emile Zola), créé le 19 février 1897.

³⁷⁸ *Le Fils de l'Etoile*, drame musical en 5 actes et 6 tableaux de Camille Erlanger (livret de Catulle Mendès) créé le 17 avril 1904.

³⁷⁹ JO du 18 novembre 1904, p. 2516. Paul Doumer jette un certain trouble lorsqu'il déclare : « Je dirai presque que ce qu'il y a de meilleur à l'Opéra, c'est l'orchestre (*Mouvements divers*) ».

de 194 représentations, 5 francs par répétition supplémentaire si leur nombre dépasse 50 dans l'année, et même 0, 50 francs pour chaque quart d'heure dépassant la durée maximale fixée à quatre heures dans la journée ! (Art. 44)³⁸⁰. La revalorisation n'atteint pas les exigences de la pétition – les musiciens demandaient que les appointements fussent désormais compris entre un minimum fixé à 300 francs par mois et un maximum à 500 francs – mais les directeurs devaient aussi faire face à l'augmentation des charges du petit personnel qui s'activaient en coulisse.

3.3.3 *En coulisse : les machinistes, costumiers, etc.*

Le petit personnel ne fait partie des « artistes » mais n'en est pas moins indispensable à ces derniers. Certains de ces employés sont explicitement mentionnés pour la première fois dans le cahier des charges de l'Opéra du 27 décembre 1907 (Art. 53 à 56) puisqu'ils bénéficient au même titre que les choristes, les musiciens et les artistes du ballet d'un minimum d'appointements³⁸¹. La nomenclature est beaucoup plus détaillée dans le cahier des charges du 25 novembre 1913 puisqu'elle garantit un minimum d'appointements pour tous les emplois existants (Art. 63 à 68). La logique est identique à l'Opéra-Comique, comme l'atteste le long article 49 du cahier des charges de 1911, qui prévoit par exemple que les machinistes en brigade faisant partie du personnel fixe recevront « un salaire quotidien minimum de 8 francs pour 10 heures de travail, plus les cachets de matinées », et auront droit à un jour de congé payé hebdomadaire, plus 15 jours pendant la fermeture du théâtre. Les machinistes sont choyés parce qu'une grève de leur part rend impossible la pose des décors et compromet ainsi la création d'une pièce inédite. Il en va de même pour l'éclairage avec les électriciens. Au final, on peut extrapoler à l'ensemble des théâtres subventionnés ce que Buyat écrit à propos de l'Opéra en 1909 : « L'Opéra est donc grevé de nombreuses obligations dont nous venons de donner un aperçu : l'effectif minimum et les traitements et salaires du personnel de ces services collectifs sont également fixés par l'Etat. C'est ce que nous pourrions nommer *le rachat de la subvention* dont il bénéficie³⁸² ».

³⁸⁰ La durée des répétitions du soir est celle de « la durée ordinaire du spectacle ». La clause sur le dépassement de la durée des répétitions disparaît dans le cahier des charges de 1913, mais en compensation, leur nombre obligatoire diminue à 40 et l'indemnité de la répétition supplémentaire passe à 7 francs (Art. 53).

³⁸¹ Les avertisseurs reçoivent 1 600 francs par an, les surveillants 600 à 750 francs, les costumiers-habilleurs 1 500 à 1 700 francs, les costumières-habilleuses 1 000 à 1 200 francs, tandis que les machinistes ont un « salaire quotidien minimum de 6 francs ».

³⁸² JOdoc CD, Annexe n°2758 (27 juillet 1909), p. 1907. Souligné par nous.

« D'ailleurs, si par les biens on prise les personnes / Le théâtre est un fief dont les rentes sont bonnes³⁸³ ». Le fameux vers de Corneille s'applique à merveille aux grands artistes des théâtres subventionnés dont le recrutement ne passe déjà plus par les ordres de début sous la Restauration et ne passe pas toujours par le Conservatoire au cours du XIX^e siècle. L'essor du *star system* implique un processus d'internationalisation dans la circulation des artistes dont les choix de carrière sont orientés par les imprésarios et dictés par des impératifs financiers. Il en résulte une inquiétude de plus en plus grande sous la III^e République, particulièrement au début du XX^e siècle, les rapporteurs du budget des Beaux-Arts relayant tous l'impression d'un délitement du système traditionnel de la troupe au profit de la « mode américaine » des saisons. A cette période, la situation des deux théâtres lyriques subventionnés, en particulier l'Opéra, contraste donc avec l'organisation séculaire de la Comédie-Française, dont les sociétaires compensent la faiblesse relative de leurs appointements par de fructueuses tournées en province ou à l'étranger lors de congés dont la durée légale est bien souvent dépassée. A cette minorité d'artistes en pleine lumière s'oppose une majorité de « gens de théâtre » qui exercent leur profession plus en retrait, sur la scène, dans la fosse ou les coulisses ; longtemps silencieuse, elle fait davantage entendre sa voix avec l'essor de syndicats spécifiques aux différentes corporations théâtrales. Divisées dans leurs intérêts, celles-ci parviennent quand même à peser sur les débats auxquels s'intéressent particulièrement certains parlementaires, qui appartiennent le plus souvent au Groupe de l'Art et/ou à l'Académie des théâtres. Maurice Binder peut donc souligner à juste titre le 26 janvier 1910 : « Il est bien certain que les conditions dans lesquelles les directeurs de théâtres subventionnés exploitent en ce moment leurs théâtres n'ont aucun rapport avec les conditions dans lesquelles ils les exploitaient, il y a à peine deux ou trois ans³⁸⁴ ». L'effet est à double tranchant : si l'augmentation des appointements de l'ensemble du personnel, consentie de façon anticipée par la négociation ou acceptée sous la pression de la grève, a permis de mettre un terme au « tarif de famine » des plus précaires, il aggrave en retour le déficit chronique des exploitations théâtrales, et oblige l'administration et les parlementaires à accepter un relèvement déguisé du prix des places que les directeurs instaurent en 1909 lorsqu'ils décident de percevoir le droit des pauvres « en sus » du prix du billet.

³⁸³ Corneille, *L'illusion Comique*, 1635/36 (Acte V, scène 5).

³⁸⁴ JO du 27 janvier 1910, p. 356.

Conclusion

Une vue panoramique : fréquence des débats en séance et évolution des thèmes discutés

« Messieurs, c'est un sujet de discussion assez rare dans les Chambres que celui des théâtres ; il est plus commun dans le monde¹ ». Lorsque le surintendant des Beaux-Arts Sosthène de La Rochefoucauld vient défendre son budget devant la Chambre des députés en 1828, il souligne à juste titre le caractère encore assez exceptionnel des débats parlementaires sur le théâtre. La Révolution française avait déjà posé dans un cadre parlementaire la plupart des principaux enjeux relatifs à la vie théâtrale au XIX^e siècle : le statut civil du comédien, la liberté théâtrale envisagée sous le double point de vue économique et politique ainsi que les droits d'auteur à travers la reconnaissance de la propriété littéraire dès l'Assemblée Constituante ; la formation des artistes musiciens au sein d'une école spécialisée dès la Convention ; la formation des comédiens et chanteurs dans des théâtres d'application, la place respective de l'ancien répertoire (les chefs-d'œuvre classiques des XVII^e et XVIII^e siècles) et du répertoire moderne (les nouveautés), les primes d'encouragement aux auteurs et aux artistes dès le Directoire. Néanmoins, ces débats restaient encore très ponctuels. Il faut précisément attendre la fin de la Restauration pour que le théâtre devienne un véritable objet de débat parlementaire recommencé presque tous les ans à propos des subventions allouées aux « grands théâtres ». La monarchie de Juillet banalise cette discussion qui s'étoffe alors considérablement, même si sa longueur conservera toujours pendant le XIX^e siècle un caractère aléatoire au fil des années. Ce dernier trait est directement lié à la nature du régime politique sous le Second Empire, qui ne voit que deux débats en séance sur les subventions théâtrales au cours des années 1850, tandis que les progrès du parlementarisme au cours de la décennie suivante les replace sur un rythme annuel. Il n'est donc guère étonnant que sous la III^e République, « âge d'or du parlementarisme », un journaliste du *Figaro* puisse écrire au lendemain du débat qui eut lieu à la Chambre le 19 juin 1889 : « La question des théâtres subventionnés est devenue un lieu commun parlementaire, sur lequel un certain nombre d'orateurs s'exercent annuellement dans la discussion du budget des Beaux-Arts² ». Si l'assertion ne se vérifie pas pour les débats au Sénat en séance plénière compte-tenu de la rapidité usuelle avec laquelle sont examinés la plupart des budgets ministériels – « c'est, aujourd'hui, une manière de *steaple-chase* et

¹ AP (2^{ème} série), t. 56, p. 138. Séance du 15 juillet 1828. Rappelons qu'à cette date, Sosthène de La Rochefoucauld est aussi député de la Marne depuis les législatives de novembre 1827.

² *Le Figaro* du 20 juin 1889.

la course est menée avec un train d'enfer³ », – il n'en demeure pas moins qu' à travers les subventions qui lui sont allouées, le théâtre est un chapitre incontournable des débats parlementaires jusqu'en 1914 et s'inscrit clairement à rebours de la tendance à « escamoter » le budget des Beaux-Arts que dénonce Maurice le Blond dans l'« Enquête sur la séparation des Beaux-Arts et de l'Etat », lancée en octobre 1904 dans la revue *Les Arts et la Vie*⁴. Cette permanence séculaire des débats sur le théâtre n'est-elle pas en soi une manifestation éclatante de la « dramaturgie » par-delà le déclin qui affecte celle-ci au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle ?

A cette permanence des débats du point de vue de leur fréquence répond d'abord une évidente continuité des thèmes qui sont discutés. D'un point de vue politique, la censure demeure un enjeu très sensible, dont le débat sur sa nécessité (en matière politique, religieuse et morale), et ses deux grandes modalités d'exercice (préventive ou répressive) traverse l'ensemble du siècle de 1791 à 1905. D'un point de vue fiscal, le droit des pauvres, dont un député réclame en 1791 le prélèvement à hauteur d'un cinquième des recettes dès le débat sur la pétition des auteurs dramatiques relative à la liberté théâtrale, est plus que jamais une source de discorde au début du XX^e siècle alors que les dépenses des théâtres subventionnés sont de plus en plus lourdes. Au terme d'un formidable renversement de l'argumentation développée pendant plus d'un siècle, les directeurs acceptent en 1909 une lecture littérale des modalités de perception de cette redevance – « en sus du prix du billet » – mais seulement pour masquer l'augmentation du prix des places, suscitant la protestation d'une partie des députés. D'un point de vue artistique, le règne supposé du « mauvais goût » apparaît comme le lieu commun par excellence : la « corruption » et l'« empoisonnement » du public par des genres jugés subversifs (du mélodrame aux spectacles donnés dans les cafés-concerts ou les « bouis-bouis »), le prolongement de la querelle des Anciens et des Modernes, et la présence jugée excessive des « muses » et artistes « exotiques » en sont les principaux symptômes répétés qui font de la « décadence théâtrale » une véritable maladie affaiblissant l'éclat artistique de la France. Considérée sous cet angle, la comparaison entre théâtres et musées aiguille les débats vers quatre enjeux : la distinction entre la tradition académique visant à conserver et exposer les chefs-d'œuvre consacrés, et les essais de

³ *Le Figaro* du 5 avril 1895.

⁴ « Nous croyons être l'interprète de tout le public artiste et lettré de France, en demandant que la prochaine discussion du budget des Beaux-Arts ne soit pas escamotée, comme à l'ordinaire, suivant la déplorable coutume qui existe au Palais-Bourbon ». Cité par Vincent Dubois, « L'Art et l'Etat au début de la III^e République ou les conditions d'impossibilité de la mise en forme d'une politique », *Genèses*, 23, 1996. « Histoire politique, histoire du politique II », sous la direction de Alban Bensa et Eric Wittersheim, p. 11.

création contemporaine, aboutit à assimiler la Comédie-Française au Louvre et l'Odéon au Luxembourg, tandis que pour l'art lyrique, l'Opéra joue le rôle du musée et le troisième théâtre lyrique celui du Salon⁵ ; le caractère universel et « cosmopolite » des chefs-d'œuvre que la France possède doit l'emporter sur la tentation d'un repli nationaliste⁶ ; le rayonnement de la France dans le monde qui en est l'une des conséquences n'est possible que dans la mesure où ces établissements sont subventionnés, ce qui marque leur caractère national et non pas municipal, quand bien même la Ville de Paris en profiterait au premier chef ; en retour, le thème de la « démocratisation théâtrale » peut prendre modèle sur la gratuité des musées, ce qui nourrit bien des ambiguïtés à partir des années 1890 : la création de série de représentations à prix réduits est toujours réclamée avec force alors même que l'idée d'instaurer un droit d'entrée pour les musées gagne en importance⁷.

Le plaidoyer en faveur de la démocratisation théâtrale marque incontestablement une des grandes inflexions qui affectent les débats parlementaires sur le théâtre à partir de la III^e République. Le décret sur la liberté des théâtres du 6 janvier 1864 rend caduque les nombreuses discussions qui avaient eu lieu jusqu'à la II^e République sur le système du privilège. En retour, la forte augmentation du prix des places qui est la conséquence de cette libéralisation, dont les effets inflationnistes sont encore accrus par le trafic de billets toujours aussi intense, rend la soirée théâtrale de plus en plus inaccessible aux catégories sociales les plus modestes et annule en partie les effets « démocratiques » de la révolution des transports qui avait rendu les théâtres de la capitale plus facile d'accès aux provinciaux⁸. Les députés qui représentent ces derniers peuvent en tirer deux conclusions opposées : soit ils continuent à demander la suppression de la subvention au nom de la justice distributive en s'inscrivant dans la continuité d'une revendication exprimée dès la Restauration ; soit ils réclament des efforts inédits en matière de décentralisation, que théorise le député bonapartiste

⁵ L'Opéra-Comique a en quelque sorte une position à mi-chemin qui ne le fait pas apparaître explicitement dans les termes de la comparaison.

⁶ Ce point de la comparaison n'apparaît toutefois qu'à l'extrême fin du XIX^e siècle dans le cadre des débats entre le ministre des Beaux-Arts Georges Leygues et le député Julien Goujon.

⁷ Rappelons à ce sujet que l'entrée au Louvre, gratuite depuis la fondation du musée en 1793, devient payante en 1922 à l'exception du jeudi après-midi (jusqu'en 1927) et du dimanche (jusqu'en 1990). Sur les débats autour de l'institution muséale, voir Dominique Poulot, *Patrimoine et musées : l'institution de la culture*, 2^{ème} édition revue et augmentée, Paris, Hachette, 2014.

⁸ En témoigne le phénomène déjà souligné d'« allongement en série » des représentations : à partir du Second Empire, l'affiche des théâtres parisiens peut se renouveler beaucoup moins fréquemment pour rentabiliser une production très coûteuse parce que les chemins de fer ont rendu possible un flux continu de nouveaux spectateurs.

Achille Jubinal dès 1869 en liant de façon indissociable son volet politique et artistique : « Puisque vous voulez la démocratie et la liberté en politique, il faut aussi les vouloir dans la littérature et dans les arts. Pour cela qu'y a-t-il à faire ? Décentraliser : c'est mettre l'art à la portée de tous, c'est le populariser, c'est, en un mot, démocratiser la pensée par la vue des chefs-d'œuvre, c'est procéder, par suite, à l'éducation des cœurs et à l'élévation des âmes, et former aux idées et aux études sérieuses nos jeunes générations (*C'est vrai ! très bien !*)⁹ ». Démocratiser, décentraliser : l'équation à résoudre constitue donc un défi sous la III^e République et prend désormais une place considérable dans les débats sur les subventions théâtrales. On peut presque en dire autant du *star system* qui affecte le fonctionnement des grands théâtres lyriques : le modèle traditionnel de la troupe cède de plus en plus de terrain aux « artistes en représentation », dont les cachets semblent perçus par de nombreux parlementaires comme le symptôme d'un délitement artistique et contribuent à alimenter un discours nationaliste lorsqu'ils sont versés à des étoiles « exotiques ». Aux antipodes du statut de ces étoiles, le sort des artistes secondaires et du petit personnel fait l'objet d'une prise en compte spécifique qui s'inscrit dans la politique de réformes sociales réclamées avec insistance à la fin du XIX^e siècle. Ces sujets nouveaux, qui viennent s'ajouter aux thèmes plus anciens que nous avons rappelés, contribuent à brouiller les clivages politiques, ce qui ne signifie pas que ceux-ci disparaissent totalement à l'occasion des débats parlementaires sur le théâtre.

Postures parlementaires sur le théâtre : un clivage politique brouillé ou réactivé ?

Nous l'avons souvent souligné au cours de cette thèse : il est impossible de comprendre les débats parlementaires sur le théâtre en lui appliquant une grille de lecture simpliste fondée sur un clivage politique gauche / droite.

D'un point de vue esthétique, les jugements de valeur peuvent difficilement être corrélés à la culture politique des parlementaires qui les énoncent. Ainsi, considérer qu'autour de 1830, « les hommes politiques, surtout les libéraux, sont "classiques"¹⁰ » paraît quelque peu réducteur. Certes, les cas de Viennet ou Etienne confirment sans contestation possible cette corrélation. Pourtant, le débat du 18 juin 1829 voit s'affronter deux députés de l'opposition libérale, dont l'un, Alexandre Méchin, réaffirme que la Comédie-Française doit être un temple entièrement dédié aux classiques – « le

⁹ ASCL, 1869, t. 3, p. 166. Séance du 26 avril 1869.

¹⁰ Anne Ubersfeld, *Le drame romantique*, op. cit, p. 86.

théâtre du *Tartufe* [sic] et d'*Athalie* », – tandis que l'autre, Jean-Marie Duvergier de Hauranne, s'abrite derrière l'autorité de Voltaire pour affirmer que « tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux », et fait profession de foi de "libéralisme littéraire" en déclarant : « Je suis prêt à applaudir tous les bons ouvrages, qu'ils soient classiques ou romantiques¹¹ ».

Deux générations plus tard, les positions sont tout aussi ambivalentes à l'égard du théâtre d'avant-garde. Les attaques contre le Théâtre Libre fusent à droite – voir l'intervention d'Emmanuel Halgan au Sénat le 22 décembre 1890 – comme à gauche – en témoignent les interruptions lors de la question sur l'interdiction de *La Fille Elisa* posée le 24 janvier 1891 à la Chambre par le socialiste Alexandre Millerand. Par ailleurs, si l'hommage que le député radical-socialiste Paul Vigné d'Octon rend au Théâtre de l'Œuvre le 20 janvier 1894 au cours de son interpellation sur l'interdiction des *Ames solitaires*, ou bien encore le discours du député radical Maurice Denécheau regrettant que la vocation de l'Odéon à être un « théâtre des jeunes » soit compromise après la rapide démission d'Antoine en 1896, sont d'autres indices de la proximité entre avant-garde littéraire et extrême-gauche, les contre-exemples ne manquent pas. Ainsi le député socialiste Joseph Paul-Boncour justifie son goût pour l'esprit classique dans une longue interview à *Comoedia*, publiée le 27 août 1910 : « Ah oui ! cela vous étonne qu'appartenant à un groupe d'extrême-gauche de la Chambre, je témoigne en art d'un pareil traditionalisme. C'est pourtant ainsi : Racine, Corneille, Molière ont toutes mes préférences ». Et le rapporteur du budget des Beaux-Arts d'ajouter avec une pointe d'humour provocateur : « Et tenez, je vais vous scandaliser tout à fait : voici un livre qui ne quitte jamais ma table de travail, c'est Bossuet ! ». L'année suivante, le député radical-socialiste Georges Ponsot vient demander devant la Chambre au sous-secrétaire d'Etat Dujardin-Beaumetz de « prier M. Antoine de se dispenser à l'avenir de saboter les classiques du dix-septième siècle (*Mouvements divers*) », et affirme plus loin à propos de ses observations que le directeur de l'Odéon « fera bien d'en tenir compte, car elles expriment les opinions de beaucoup d'entre nous¹² ». Quant aux thèses nationalistes qui ont cours à la même époque sur le répertoire de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, nous avons montré spécifiquement dans le chapitre 7 que ces postures ne recoupaient que très partiellement la culture politique des parlementaires qui les soutiennent.

¹¹ AP (2^{ème} série), t. 60, p. 456-457.

¹² JO du 31 mars 1911, p. 1587. Il avait habilement prévu les objections au début de sa diatribe contre les mises en scène d'Antoine en annonçant : « Vous allez me taxer d'esprit traditionnaliste... ». Dujardin-Beaumetz, qui est radical, s'empresse de l'interrompre : « Et moi donc ! ».

D'un point de vue politique, cinq thèmes importants peuvent servir de test pour confirmer cette idée : les subventions, la censure, le droit des pauvres, la décentralisation, la démocratisation. Le principe des subventions théâtrales divise aussi bien à gauche qu'à droite, quelque que soit le régime politique. Dès le premier débat à leur sujet en 1821, c'est un député de gauche, Labbey de Pompières, qui en demande la suppression totale. Du même côté de la Chambre, une telle position est reprise à la tribune par Duvergier de Hauranne en 1829, Auguis, Charamaule et Demarçay sous la monarchie de Juillet, Pelletan, Favre et Picard à la fin du Second Empire, les opportunistes Jean David et Casimir Michou ainsi que les radicaux Talandier, Bontoux, Cousset sous la III^e République. L'hostilité aux subventions est aussi exprimée à la tribune par des députés de droite : le baron de Frénilly, Hyde de Neuville, Bertier de Sauvigny et Duplessis de Grénédan sous la Restauration, Barre sous la monarchie de Juillet et à nouveau sous la II^e République, où Raudot se fait remarquer une première fois sur le sujet, avant de réitérer son hostilité aux subventions théâtrales au début de la III^e République, au même titre que le comte Jaubert, le baron de Belcastel, le vicomte de Lorgeril¹³ et, dans la décennie suivante, le vicomte Desson de Saint-Aignan et le marquis de la Ferronnays. On peut y ajouter les bruyantes protestations qui partent de la droite lorsque le ministre Léon Bourgeois affirme en 1891 : « Il est inutile, après tout ce qui a été dit si bien et si souvent ici, de rappeler que nos théâtres nationaux font partie du patrimoine intellectuel et artistique de la France¹⁴ ». Pourtant, une partie de la droite légitimiste a toujours voté les subventions théâtrales au nom de la tradition du mécénat monarchique qui a fait des théâtres un instrument de propagande au service de la grandeur du souverain et par conséquent de la France. Comment expliquer autrement que les ultras qui disposent de la majorité absolue entre 1823 et 1827 choisissent de les maintenir au budget malgré des velléités contraires exprimées avec fracas par certains d'entre eux ? Les discours de Léon de Maleville et de Berryer sous la II^e République, ceux de Fresneau et Pieyre de Boussuges sous la III^e République ne s'inscrivent-ils pas dans un tel héritage monarchique ? Quant à la gauche, la référence athénienne est souvent sous-jacente à la défense des subventions : Mauguin sous la monarchie de Juillet, Pyat et Lamartine sous la II^e République, Jules Simon, Joseph Fabre et Flaminus Raiberti sous la

¹³ Rappelons son intervention lors de la discussion du projet de loi sur les crédits extraordinaires pour la reconstruction du nouvel Opéra : « Est-ce que, lorsqu'on a détruit la monarchie (*Ah ! ah !*) on a prétendu ne conserver de l'ancien régime que les abus les plus criants, l'entretien, par exemple, des théâtres aux frais de l'Etat ? ». *JO* du 29 mars 1874, p. 2418.

¹⁴ *JO* du 13 novembre 1891, p. 2143. Le ministre laisse passer les interruptions et assène : « C'est incontestable, messieurs ! (*Très bien ! très bien à gauche*) ». Il justifie ensuite la comparaison avec les musées.

III^e République y recourent explicitement à la tribune pour disqualifier leurs adversaires, quelle que soit la culture politique de ceux-ci, en les réduisant au rang de « béotiens ». Nombreux sont donc les débats à front renversé, d'autant plus que les convictions de fond peuvent s'effacer au profit d'une tactique politique qui consiste à utiliser le refus des subventions théâtrales comme un moyen d'enfoncer un coin au sein de la majorité gouvernementale : c'est ce que font une grande partie des députés républicains à la fin du Second Empire (à l'exception de Thomas Marie et de Jules Simon), ou une partie des députés de droite sous la III^e République. Ce jeu de bascule politicien met en grande difficulté le gouvernement à deux reprises sur la question de l'Opéra : un retranchement de 50 000 francs est opéré en 1888 sur sa subvention grâce à la convergence des voix de la droite, des radicaux et de certains opportunistes¹⁵, tandis que Léon Bourgeois choisit d'engager sa responsabilité ministérielle trois ans plus tard pour arracher un vote favorable et éviter une nouvelle déconvenue¹⁶.

Les débats sur la censure sont à peine moins complexes lorsqu'on veut en démêler sans parti-pris l'écheveau politique qui les sous-tend. Incontestablement, la droite reste majoritairement hostile à la liberté théâtrale au XIX^e siècle. Si certains de ses députés refusent la censure préventive dès la première moitié du siècle comme Edmond Charlemagne sous la monarchie de Juillet, Betting de Lancastel et Pierre Sainte-Beuve sous la II^e République, il faut attendre la fin du siècle pour que cette position s'étoffe (une vingtaine de députés), au nom d'un usage polémique des droits de l'homme visant à réclamer la liberté d'expression pour obtenir la représentation de pièces qui attaquent la République sur trois registres privilégiés : l'antisémitisme, l'antimaçonnisme et l'antiparlementarisme. A l'extrême-gauche, la continuité est indéniable dans le combat contre la censure théâtrale : en attestent aussi bien les discours que les votes. En revanche, la gauche est fracturée entre une minorité de députés qui affirme que la liberté du théâtre est une « liberté nécessaire », et une majorité qui s'en méfie en la considérant comme une « liberté de luxe », qu'elle refuse par exemple obstinément sous la III^e République de mettre sur le même rang que les deux grandes lois de 1881 sur la liberté de la presse et – inconséquence plus étonnante encore – sur la liberté de réunion. Si l'on ne prend pas en compte ce clivage fondamental, interne au camp républicain qui dispose d'une majorité incontestée à partir de 1879, comment comprendre que celui-ci soit incapable de faire voter une loi pour abolir la censure préventive, et doive se contenter de la faire disparaître en catimini par voie budgétaire, seulement en 1905 ?

¹⁵ Séance du 4 décembre 1888.

¹⁶ Séance du 12 novembre 1891. On ironise à droite sur la décision de Bourgeois : « C'est du dévouement ».

Le positionnement sur le droit des pauvres est très difficile à saisir parce qu'il est moral tout autant que fiscal. Le maintien de cette redevance semble attester de la permanence du sentiment de culpabilité qui s'attache aux plaisirs du théâtre, que le spectateur doit en quelque sorte « expier » par une aumône en faveur de l'Assistance publique. On pourrait ainsi penser de prime abord que la droite y serait plus particulièrement favorable. Pourtant, c'est bien Georges Berry qui, à deux reprises, en 1895 et 1912, prend l'initiative d'un projet de loi afin que la perception se fasse désormais sur la recette nette et allège d'autant les charges des directeurs. Le nombre important de députés qui soutiennent au moins par leur signature le projet de loi montre qu'il inclut à peu près toutes les tendances politiques. A l'inverse, si des députés de gauche proposent la suppression totale du droit des pauvres comme mesure parallèle à la suppression des subventions (Demarçay sous la monarchie de Juillet, Eugène Pelletan à la fin du Second Empire), d'autres considèrent la redevance comme intangible à l'image du sénateur de l'Aisne Georges Ermant, qui refuse catégoriquement en 1911 la suggestion émise par Rivet que la Ville de Paris prélève une partie du droit des pauvres pour participer aux subventions théâtrales : « Cherchez des ressources ailleurs. C'est la dernière porte à laquelle il est permis à un républicain, à un démocrate de frapper¹⁷ ».

Enfin, le thème de la décentralisation comme celui de la démocratisation rassemblent des parlementaires de tous horizons que le Groupe de l'Art, interparlementaire, fédère... en apparence. Avant même sa création en 1908, deux députés aux convictions politiques aussi opposées que le radical Maurice-Faure et le marquis de l'Estourbeillon exposent une conception de la décentralisation artistique assez proche : le premier pense que les subventions spécifiques proposées en 1899 dans un amendement collectif sont « un élément précieux de vulgarisation artistique populaire en même temps que de bon traditionalisme et mettent hautement en relief notre génie national (*Très bien !*)¹⁸ », tandis que le second semble lui faire écho trois ans plus tard : « La vraie décentralisation comporte la mise en œuvre de tout ce qui est propre au génie, au caractère, aux traditions et à la langue de chacune de nos provinces ; car c'est de ce tout aussi merveilleux que varié, mais que l'on ne compte pas assez, qu'est faite véritablement l'âme française (*Très bien ! très bien !*)¹⁹ ». Le Groupe de l'Art soutient ensuite le projet de loi Auriol en 1912 visant à verser des primes d'encouragement aux théâtres de province qui monteraient des œuvres lyriques nouvelles. Pourtant, le thème

¹⁷ JO du 23 juin 1911, p. 925. Georges Hermant était inscrit à la gauche démocratique.

¹⁸ JO du 3 mars 1899, p. 613. Séance du 2 mars 1899.

¹⁹ JO du 6 mars 1902, p. 1136. 1^{ère} séance du 5 mars.

de la démocratisation théâtrale invite à nuancer l'impression d'un consensus politique souvent mis en scène à la Chambre sur cette question²⁰. Nous avons montré dans les chapitres 2 et 4 que les désaccords sur ses modalités de réalisation – démocratisation "externe" aux théâtres subventionnés par la fondation d'un théâtre populaire spécifique ou démocratisation "interne" par l'organisation de représentations à prix réduits et/ou gratuites – relevaient d'un choix très personnel indépendant de la culture politique des parlementaires. Mais les passions politiques ne sont jamais très loin de resurgir comme le rappelle une anecdote rapportée par le directeur de l'Opéra-Comique Albert Carré dans ses *Souvenirs de théâtre* :

Je demandai au ministre de m'autoriser à exploiter l'Hippodrome, actuel Gaumont-Palace, qui venait de fermer ses portes²¹. J'avais des alliés en la personne de deux députés, MM. Millevoye et Couyba. Ces messieurs, séparés par leurs opinions politiques, s'étaient trouvés d'accord sur le terrain artistique et poursuivaient ardemment la fondation d'un théâtre lyrique accessible au peuple. J'eus avec eux, à ce sujet, de nombreuses conférences. Nous avons été visiter, de compagnie, l'Hippodrome et, pour expérimenter l'acoustique de cette vaste salle, j'étais monté aux Galeries et avait prié Millevoye, resté sur la scène, de crier quelque chose. Il m'envoya un retentissant "Vive l'Empereur !" auquel Couyba, bondissant de l'hémicycle – pardon, de l'orchestre, – répondit par un "Vive la République !" non moins éclatant. Peu soucieux de ressusciter l'atmosphère de certaines séances de la Chambre, je me hâtai de les départager en déclarant que la sonorité était excellente et que l'Hippodrome serait le théâtre populaire rêvé²².

Cette belle scène de théâtre, fût-elle en partie recomposée, paraît très significative de la difficulté à surmonter le fossé qui sépare deux traditions politiques que la question du théâtre populaire serait pourtant censée (ré)concilier, et interroge la portée réelle de l'action parlementaire.

L'action parlementaire en question : la compétence et la portée des interventions

« Je ferai remarquer qu'en général, on a plutôt cherché à prendre la question d'un côté qui ne lui appartient pas ; c'est-à-dire qu'on a traité le côté plaisant plutôt que le sérieux²³ ». La remarque adressée aux députés par Dupin en tant que président de la

²⁰ Voir en particulier les séances du 28 novembre 1903 et du 15 février 1906. Le compte-rendu du débat à la Chambre du 15 février 1895 paru le lendemain dans *Le Figaro* nous semble révéler l'implicite de ce que pense une majorité de la droite à l'égard des représentations à prix réduit à l'Opéra : « Démocratisez, messieurs, démocratisez ! J'aspire au jour béni où vous en ferez une goguette ».

²¹ L'Hippodrome de Montmartre avait été édifié à l'origine en 1899 pour l'Exposition universelle de 1900. Il pouvait accueillir environ 6 000 personnes pour des spectacles variés (cirque, pantomime, football, combat naval) mais ferma ses portes deux fois, de 1902 à 1903 et en 1907, pour cause de faillite. Après plusieurs essais, le bâtiment est définitivement transformé en cinéma dans un style art nouveau et rouvre ses portes sous le nom de Gaumont-Palace en 1911. La scène que décrit Carré se passe vraisemblablement en 1903.

²² Albert Carré, *Souvenirs de théâtre, op. cit.*, p. 303.

²³ AP (2^{ème} série), t. 104, p. 322. Séance du 26 mai 1836.

Chambre après les interventions de Fulchiron et Auguis le 26 mai 1836 est assez révélatrice de la tentation à faire du débat sur les subventions théâtrales un moment de « récréation parlementaire » qui divertit aussi bien sur les bancs de l'hémicycle que dans les tribunes²⁴. Un an plus tard, l'auteur de l'article paru dans *La Presse* du 30 juin 1837 qui ouvre notre introduction persifle dès les premières lignes : « La Chambre a l'habitude de se délasser un jour, vers la fin de chaque session, par une discussion sur les théâtres. Ce jour-là, qui est tout littéraire, chacun tire de sa mémoire des hémistiches rouillés qu'il y tient en dépôt, ce qui fait qu'il se commet un peu plus de solécismes qu'à l'ordinaire²⁵ ». On peut voir un autre indice de cette attente dans une note sténographique relative à la séance du 15 avril 1850 : le président de l'Assemblée législative – c'est encore Dupin – voit l'annonce du chapitre 20 sur les subventions aux théâtres nationaux accueillie par des « Ah ! ah ! » impatients²⁶. Il en va de même pour les débats relatifs à l'interdiction d'une pièce. Outre le cas bien connu de *Thermidor*, la joute oratoire entre Barrès et le ministre Dupuy lors de la question posée par le premier au second à propos de l'interdiction de *L'Automne* relève d'un persiflage mondain entre gens de bonne compagnie : « Ce petit assaut à fleuret moucheté a paru amuser beaucoup l'auditoire²⁷ ». Il est vrai que les débats sur le théâtre contrastent généralement avec des sujets plus austères et oscillent entre deux écueils que Léon Bourgeois rappelle avec un certain agacement en 1891 : « Il ne faut pas continuer à discuter la question de l'Opéra soit avec de grandes phrases, soit avec des traits d'esprit : il faut entrer dans les détails, voir de près les faits et les juger²⁸ ». C'est rappeler combien le théâtre, en tant qu'objet de débat parlementaire, a quelque chose du trompe-l'œil baroque : à l'extérieur, une simple façade qui laisse croire que chaque parlementaire peut avoir son mot à dire en dilettante, sur la seule foi de son expérience de spectateur – avérée ou non – et sans compétence spécifique ; à l'intérieur, un décor surchargé qui conduit le béotien à se perdre dans l'analyse technique, faute de connaissances particulières.

²⁴ Dupin descend peu après du perchoir pour faire un long discours à la tribune qu'il débute ainsi : « Messieurs, je suis loin de regarder cette question comme futile : c'est parce que j'en sens au contraire toute la portée, que j'ai déploré de la voir traiter sous des rapports trop légers, et qui n'étaient propres qu'à détourner l'attention et de la Chambre, et du public (*C'est vrai !*) ».

²⁵ Il poursuit : « M. Auguis, sorti de la veille du budget de la marine, fait ordinairement l'honneur de cette séance académique ; l'an dernier, elle fut spécialement illustrée par un discours de M. Dupin, dans lequel l'honorable membre de l'Institut oublia les dates de l'histoire du Théâtre-Français, jusqu'au point de faire jouer par Mlle Champmeslé les tragédies de Voltaire ».

²⁶ *MU* du 16 avril 1850, p. 1226. Le sujet autant que les orateurs inscrits peuvent l'expliquer : les députés s'attendent à une joute oratoire entre les monarchistes Raudot et Berryer.

²⁷ *Le Figaro* du 7 mars 1893.

²⁸ *JO* du 13 novembre 1891, p. 2144.

Celles-ci sont en effet indispensables en matière juridique et financière. Connaître le contenu du cahier des charges des théâtres subventionnés ou des textes particuliers qui régissent la Comédie-Française est indispensable pour étayer solidement la prise de parole sur l'usage des subventions. C'est bien la raison pour laquelle les commissions du budget entendent exercer dès la monarchie de Juillet un droit de regard parlementaire que l'administration considère avec méfiance, estimant qu'il empiète sur ses prérogatives : en cela, l'enjeu politique qui touche au contenu des cahiers des charges est un véritable miroir offrant un reflet très exact du cheminement suivi par le parlementarisme dans la France du XIX^e siècle. La III^e République marque un seuil important et inédit puisque la plupart des cahiers des charges sont publiés à partir de 1879 dans les annexes du rapport sur le budget²⁹. Si cette disposition permet à certains parlementaires « béotiens » de citer des clauses précises sans forcément bien les saisir – voir le cas de Cousset sur les entrées de faveur³⁰ – d'autres continuent à affirmer, soit par ignorance, soit par mauvaise foi, que les cahiers des charges s'apparentent selon la formule de Levraud à des « secrets d'Etat³¹ ». Il ne faut donc pas s'étonner que tous ceux qui interviennent sans avoir lu le rapport sur le budget des Beaux-Arts n'aient pas non plus la moindre notion d'économie théâtrale. Le rapporteur Georges Berger emploie une belle métaphore pour expliquer la difficulté à équilibrer recettes et dépenses : « Cette immense ruche qui s'appelle un théâtre doit être matériellement prospère³² ». Combien de parlementaires pourtant, obsédés par le chiffre de la subvention et les recettes des théâtres subventionnés, minimisent, voire « oublient » purement et simplement les dépenses nécessitées par la mise en scène, les appointements du personnel, et les multiples frais de fonctionnement ? Ce que nous avons appelé « l'arithmétique élémentaire » se donne souvent libre cours à la tribune, l'éloquence du chiffre étant censée renforcer l'éloquence du verbe, à moins qu'il ne s'agisse de compenser celle-ci lorsqu'elle est défailante.

Quant aux jugements esthétiques, dont nous avons rappelé l'indépendance relative à l'égard du positionnement politique, ils ne sont par définition que l'expression publique d'un goût personnel lorsqu'ils sont formulés à la tribune. En 1843, Balzac y voit

²⁹ Nous renvoyons au tableau inséré dans le chapitre 5, II, §1.1.4.

³⁰ Il évoque assez longuement ce point dès sa première intervention le 8 mars 1888 mais reconnaît au cours de son discours : « Et remarquez bien qu'il faudrait rechercher quelles sont les personnes qui bénéficient de ces billets de faveur ; et ici je ne suis peut-être pas assez maître de ma parole pour entrer dans l'examen du sujet. Il y a des choses qu'il est plus facile de comprendre que d'expliquer » (*JO* du 9 mars 1888, p. 857).

³¹ *JO* du 15 février 1906, p. 749.

³² *JOdoc CD*, Annexe n°2041 (11 juillet 1896), p. 722.

une preuve de l'exception française et ironise : « La Chambre des députés devenant juge des œuvres littéraires est une de ces bouffonneries qui ne se voient qu'en France³³ ». Par-delà le propre jugement de valeur de Balzac, il en résulte pour l'historien la possibilité de tenter une histoire parlementaire du goût, d'autant plus certains ministres renchérissement parfois sur l'avis des députés, Thiers n'hésitant pas en tant que président du Conseil à brosser en 1836 un tableau peu flatteur de la production littéraire contemporaine pour démontrer que l'administration ne peut endiguer à elle seule « l'horrible et le terrible », en un mot le « mauvais goût ». En revanche, tous les ministres partagent le présupposé que Chaumié explicite en 1904 devant les députés pour éviter que la discussion ne dérive vers une critique de la qualité artistique des représentations, en particulier celle des interprètes : « Je ne veux pas en dire davantage. Ce sujet me paraît être de la compétence individuelle de chaque député, mais non de la compétence de la Chambre³⁴ ».

Si la compétence des parlementaires sur le théâtre peut s'apprécier à l'aune du contenu des discours, il faut évidemment s'interroger sur la portée effective de ceux-ci. En 1904, Couyba déclare à propos de la discussion du budget des Beaux-Arts :

Malheureusement, cette discussion risque, comme chaque année, de demeurer un peu à l'état de débat académique. Je dirais même, si je ne craignais de froisser l'optimisme souriant de M. le Ministre des Beaux-Arts, que c'est à la fois mieux et pis qu'un débat académique : c'est presque une comédie, oh ! une très aimable comédie, en quatre ou cinq actes, toujours les mêmes, avec quatre ou cinq grosses questions, très intéressantes sans doute, mais qui n'aboutissent jamais à un dénouement et dont la solution est toujours renvoyée à l'année suivante³⁵.

Ce constat d'impuissance se vérifie-t-il en particulier à propos des théâtres ? Certains orateurs exercent une influence très réelle sur le vote de leurs collègues : Lamartine fait désavouer par les députés en 1846 le vœu de la commission du budget afin que l'Odéon reçoive 100 000 francs au lieu de 60 000 francs initialement alloués, tandis qu'il joint ses efforts à ceux de Berryer pour que l'amendement de 60 000 francs en faveur du Théâtre-Italien soit voté en 1850. Hugo, soutenu par Pyat, fait passer le projet de loi de secours exceptionnels à accorder aux théâtres de la capitale en 1848. Prenant la parole après le ministre Jules Simon en 1872, Ernest Beulé impressionne la Chambre par son vibrant

³³ Lettre à Mme Hanska du 18 juin 1843 citée par Lise Dumasy, *La querelle du roman-feuilleton*, op. cit., p. 83, note 3. Balzac réagit à l'attaque du député de Chappuy-Montlaville contre la parution de *La Muse du département* en feuilleton dans *Le Messager*.

³⁴ JO du 18 novembre 1904, p. 2516.

³⁵ *Ibidem*, p. 2511.

discours en faveur de l'Opéra et favorise certainement le maintien de sa subvention dans un contexte politique particulièrement difficile. D'autres discours parlementaires poussent l'administration à élaborer des réformes : la commission nommée sur le Théâtre-Français en 1847 qui propose de créer un poste d'administrateur général a pour rapporteur Vivien, dont le discours à la Chambre le 30 mai 1846 contenait déjà en germe toutes les idées du rapport ; le projet d'attribuer les subventions théâtrales partiellement sous forme de primes conditionnelles, élaboré par le bureau des théâtres en mai 1870 et appliqué rigoureusement à l'Odéon entre 1872 et 1880, paraît la conséquence directe des attaques lancées par les députés de l'opposition républicaine à la fin du Second Empire. L'aura dont jouissent tous ces orateurs, qu'ils soient dans la majorité ou dans l'opposition, joue dans une large mesure pour expliquer la prise en compte de leurs observations et fait passer certains de leurs discours à la postérité parlementaire. Ce dernier constat se vérifie aussi malgré eux pour quelques originaux comme Casimir Michou, qualifié de « paysan du Danube », ou Camille Cousset, qui s'auto-proclame ironiquement « bourgeois de Molinchart³⁶ ». Ils acquièrent une célébrité par leur hostilité acharnée contre les subventions (tout en restant en partie imprévisibles, ce sont des experts du comique de répétition), considérant que les théâtres qui en bénéficient ne sont pas nationaux mais municipaux : par conséquent, il faut tous les subventionner, ou n'en subventionner aucun ! Leurs discours, qui proposent à l'auditoire un tour de France où défilent paysans (ou ouvriers) des différentes provinces, ont donc une portée symbolique, mais ne parviennent pas à ébranler en profondeur la majorité qui vote les subventions. Rappelons à cet égard que si le thème récurrent de la municipalisation des subventions théâtrales n'aboutit pas, c'est moins parce que la ville de Paris refuse en tant que telle une participation financière, que parce qu'elle exige en contrepartie un droit de regard administratif que l'Etat ne peut admettre sur « ses » théâtres. Parallèlement à cette tentative, la décentralisation et la démocratisation théâtrales sont les deux autres modalités visant à assurer une meilleure équité dans la répartition de la subvention. Dans les deux cas, les parlementaires obtiennent que

³⁶ « On a l'habitude de nous considérer, nous qui venons soutenir la théorie que j'ai l'honneur de venir défendre en ce moment, comme des gens d'intelligence inférieure, de véritables habitants de Molinchart [*sic*], qui voulons arriver à la destruction de toute espèce de goût artistique en France [...]. Je sais que l'on considère ces arguments comme vulgaires, mais, je l'ai déjà dit, et ne l'oubliez pas, la ville de Molinchart est la plus grande ville de France quand il s'agit de ses intérêts » (*JO* du 25 novembre 1890, p. 2236). Il s'agit d'une allusion au roman de Jules Champfleury, *Les Bourgeois de Molinchart*, publié en 1855, qui met en scène l'esprit étriqué et la mesquinerie de petits notables de province. Voir l'étude littéraire de Jean-Marie Seillan, « Théorie et pratique du réalisme chez Champfleury : l'exemple des *Bourgeois de Molinchart* » dans Gilles Bonnet (dir.), *Champfleury écrivain chercheur*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 105-118.

l'administration passe au stade de l'expérimentation, sans jamais lui donner les moyens de financer un projet plus ambitieux. De ce point de vue, le Groupe de l'Art et l'Académie des théâtres ont le mérite de coordonner un ensemble de réflexions intéressantes, mais qui n'aboutissent pas parce que leurs membres sous-estiment leur représentativité : la sympathie que peuvent éprouver nombre de parlementaires envers la décentralisation théâtrale ou la question du théâtre populaire ne suffit pas à entraîner un vote favorable. En revanche, la campagne nationaliste menée par le « groupe de la musique » qui s'est constitué en sous-commission au sein de la SACD en 1910, comme la dénonciation du *star system*, thèmes relayés par certains rapporteurs du budget et/ou parlementaires du Groupe de l'Art, exercent une réelle pression sur l'administration qui oblige celle-ci à modifier les cahiers des charges de l'Opéra-Comique (1911) et de l'Opéra (1913), en introduisant par exemple une clause inédite pour garantir un minimum de représentations d'œuvres françaises.

L'action du Groupe de l'Art rappelle que l'évaluation de l'influence parlementaire ne saurait se limiter aux discours prononcés à la tribune et aux votes qui les sanctionnent, mais doit prendre en compte toutes les démarches, individuelles ou collectives, visant à influencer l'administration. Il est toutefois très difficile d'évaluer par exemple la portée des recommandations parlementaires puisque celles-ci ne peuvent être saisies que par les quelques traces écrites qu'elles ont laissées, soit une goutte d'eau dans l'océan des audiences, tractations et échanges divers qui eurent sans doute lieu. Cette limite étant posée, le rôle des parlementaires ne semble pas vraiment décisif pour la nomination d'un directeur, la réception ou la reprise d'une pièce³⁷, l'obtention du visa de la censure, ou l'engagement d'un artiste ; ce rôle est beaucoup moins décisif en tous cas que la recommandation ministérielle, voire princière sous la monarchie de Juillet³⁸. En revanche, certaines « interventions » parlementaires qui émanent du « lobby classique » sous ce même régime politique portent leurs fruits : l'interdiction de la reprise d'*Antony* au Théâtre-Français en 1834, la carrière (fût-elle courte) de Mlle Maxime à ce même théâtre, la nomination de Violet d'Epagny à la tête de l'Odéon en

³⁷ A moins que le solliciteur ne soit lui-même député comme Viennet ou Belmontet.

³⁸ En lice pour obtenir la direction de l'Opéra en association avec Duponchel, Nestor Roqueplan écrit à son frère Camille en mars 1846 : « La lutte est chaude et pleine d'incidents amusans [*sic*], on s'arrache de part et d'autre des voix, des protecteurs, des députés, des princes. Le prince est en général très décisif en matière de théâtres. C'est le duc de Montpensier qui vient de faire octroyer à Dumas son théâtre gigantesque et ridicule dont je vois déjà la faillite inscrite dans un an, au greffe du tribunal de commerce ». Cité par Anne-Sophie Cras, *op. cit.*, p. 138. Roqueplan et Duponchel bénéficiaient précisément de la protection du duc de Montpensier et de son frère le duc de Nemours et obtinrent gain de cause après la démission de Pillet qui ne s'entendit pas avec eux.

1841 peuvent par exemple lui être attribués en grande partie sans que ces résultats ne soient passés par la voix parlementaire à la tribune.

Nombreux discours critiques dans l'enceinte parlementaire, multiples pressions officieuses à l'extérieur : on pourrait finalement appliquer à l'ensemble du XIX^e siècle la formule d'Aristide Briand qui affirme devant les sénateurs en 1907 que les théâtres subventionnés sont « un des plus beaux bijoux de la couronne du ministre des Beaux-Arts, mais non le moins dangereux ». L'orateur en tire la conclusion qu'une politique théâtrale bien comprise doit se passer le plus possible de la contribution parlementaire :

Je crois que le véritable moyen, pour ne pas développer, pour ne pas aggraver l'anarchie quand par hasard elle se manifeste ou règne dans un théâtre subventionné, c'est de ne pas trop faire intervenir les Assemblées parlementaires dans le fonctionnement (*Très bien ! très bien ! sur divers bancs*) ou au moins dans le détail de son administration [...]. Il est tout naturel qu'au Sénat, comme à la Chambre, on s'intéresse à l'art, à l'art dramatique, qu'on s'intéresse à l'Opéra, à l'Opéra-Comique, au Théâtre-Français, à l'Odéon, qu'on soit tenté de donner des conseils, de les appuyer d'une argumentation assez forte et de nature à impressionner celui qui les reçoit. Mais toutes ces immixtions, soyez-en sûrs – je l'ai constaté – sont pour compliquer l'administration de ces théâtres et la rendre difficile³⁹.

C'était à la fois faire un constat et établir un programme. Le constat, c'est celui du siècle de la « dramaturgie » qui a vu les parlementaires s'intéresser particulièrement aux théâtres subventionnés, soit pour les défendre, soit pour les combattre, mais ne restant jamais indifférents aux enjeux que le théâtre représente dans la société du XIX^e siècle. Le programme, c'est celui de la IV^e République qui verra les parlementaires s'en désintéresser, laissant à d'autres le soin de s'en préoccuper. Analysant le rôle du Parlement à cette époque, Jack Lang écrivait en 1968 dans sa thèse de droit : « Son attitude est plus souvent celle d'un "suiveur" que d'un "éclairé". Il entérine les choix du gouvernement et de l'administration. Si ces derniers se désintéressent du théâtre, il s'en désintéresse aussi. Inutile de compter sur lui pour stimuler ou susciter les efforts du pouvoir exécutif, le théâtre est la dernière de ses préoccupations⁴⁰ ». Pour le plus grand intérêt de l'histoire théâtrale comme de l'histoire parlementaire, le XIX^e siècle n'est-il pas en bonne part l'envers de cette conclusion ?

³⁹ JO du 27 décembre 1907, p. 1341.

⁴⁰ Jack Lang, *L'Etat et le théâtre*, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1968, p. 44.

Index des noms de personnes

les noms suivis d'un astérisque indiquent ceux qui furent parlementaires

A

ABBATUCCI* Jacques : 579
ADAM, Adolphe : 541n., 578, 646, 647
ADAM, Paul : 238
ADENIS, Jules : 693n.
ADERER, Adolphe : 559n., 675n., 695
AFFRE, Denys (Mgr) : 510
AGOULT, comtesse d' (voir Marie de FLAVIGNY)
AGUADO (voir LAS MARISMAS)
AICARD, Jean : 495, 608n.
AJALBERT, Jean : 167n., 250n., 292n., 301
ALACOQUE, Marguerite-Marie : 518
ALBERT : 63
ALBUFERA*, Louis-Napoléon SUCHET, duc d' : 325
ALEXIS, Paul : 590n.
ALFIERI, Vittorio : 275
ALHOY, Maurice : 505n., 621n.
ALIGRE*, Etienne Jean François, marquis d' : 379n.
ALLAIN-TARGE*, François Henri René : 348, 655
ALTAROCHE*, Michel : 282, 325, 349, 350
AMAURY-DUVAL, Eugène Emmanuel Amaury PINEU-DUVAL dit : 53
AMILHAU*, Pierre : 259, 264, 268, 269, 283n., 285, 286, 288, 289n., 380, 423, 424n., 540n., 550, 554, 555, 556, 587, 592n., 605n., 715n., 746
ANCEY, Georges MATHEVON DE CURNIEU dit : 206n., 211, 247, 248
ANDELARRE*, Jean-François Jules JAQUOT-ROUHIER, marquis d' : 436
ANDRIEUX*, Louis : 137, 228n.
ANDRIEUX, François : 322, 328n., 564, 577, 599, 634n.
ANGLES : 532n., 535
ANICET-BOURGEOIS, Anicet BOURGEOIS dit : 230n., 639
ANQUETIN, Modeste : 17n., 150, 279n., 281
ANSEAUME, Louis : 540n.
ANTIER, Benjamin : 230n., 231n., 566
ANTOINE, André : 90n., 183, 201n., 211, 215, 241n., 274, 288n., 331, 366, 368, 411, 416, 495n., 641n., 667, 668, 672, 675, 676, 723, 732n., 782, 793
ARAGO*, Emmanuel : 353
ARAGO*, Etienne : 353, 566, 568, 666
ARAGON*, Charles DE BANCALIS DE MAUREL D' : 578, 647
ARCHDEACON*, Edmond : 18n., 184n., 226, 302n., 323
ARENE*, Emmanuel : 302n., 307n., 325, 344, 353, 457n., 485n., 488, 489
ARFEUILLERES*, Achille d' : 571, 581

ARGOUT (comte d')* : 51, 108, 125, 175n., 176, 195, 198n., 199, 203, 208, 232-234, 236n., 329n., 378, 386, 394, 413, 417, 418n., 468, 470n., 562, 657, 662, 745
ARISTOPHANE : 235, 236
ARLINCOURT, vicomte d' : 646
ARMAND*, Ernest : 302
ARMEZ*, Charles : 335n., 336n.
ARNAULT*, Ferdinand : 466
ARNAULT, François-Alphonse : 63, 211
ARNOULD, Auguste : 232n.,
AROUX*, Eugène : 540
ARTIGUES, Léon d' : 673n.
ASTLEY, Philip : 34
AUBER, Daniel-François-Esprit : 63, 119, 120, 198, 211, 245n., 444n., 541n., 542, 543n., 545n., 546n., 553n., 554n., 562, 599n., 607n., 647, 722n., 735n.
AUBERNON : Lydie AUBERNON DE NERVILLE dite Mme : 780
AUBERT, Louis : 547n.
AUBRY Mme : 349
AUCOIN*, Louis : 769
AUDE, Joseph : 230n., 503
AUDOIN*, Pierre Jean : 43n., 44-47, 112n., 144, 627, 632, 729, 773
AUDRAN, Edmond : 251n., 543n.
AUDREN DE KERDREL*, Vincent : 247, 666
AUFFRAY*, Jules : 156, 162
AUGE*, Justin : 139, 140n.
AUGER, Hippolyte : 53
AUGIER, Emile : 182n., 271, 484, 589, 638n., 640, 666, 670, 762n.
AUGUIS*, René : 18n., 128n., 133, 288, 312, 316n., 322, 339, 341, 433, 444n., 464, 540, 541, 550, 577, 579, 585n., 605n., 638n., 734, 735, 774n., 794, 798
AUGUSTE, empereur : 584n.
AUMONT, duc d' : 706
AURIOL*, Henri : 142, 366, 613, 626, 700-703, 796
AURIOL, Louis-Balthazar, chevalier d' : 281, 350n.
AUTIE, Léonard-Alexis : 34, 35n.
AVRIL, Victor : 567n.
AYNARD*, Edouard : 138n.
AZEMAR*, Louis : 415, 472

B

BABEUF, François Noël, dit Gracchus : 479
BACCIOCHI*, Félix Marnès, comte : 359, 360
BACH, Johann Sebastian : 719
BACHAUMONT, Louis PETIT de : 34n., 709
BACONNIERE DE SALVERTE*, Eusèbe : 107, 340n.

BAGIER, Prosper : 650
 BAILLEUL*, Jacques Charles : 45n., 46, 47, 49
 BAILLY, Sylvain : 168n.
 BALLANDE, Hilarion : 147, 595, 674n.
 BALZAC, Honoré de : 51n., 676, 799, 800
 BANCAL DES ISSARDS*, Jean-Henri : 42, 172n., 218
 BANVILLE, Théodore de : 211
 BAOUR-LORMIAN, Pierre : 686
 BARANTE, Prosper BRUGIERE, baron de : 390
 BARBARIN, docteur : 780
 BARBIER, Jules : 546n., 655n., 692
 BARBIER, Pierre : 640
 BARDOUX*, Agénor : 137, 138, 152, 227, 376, 417, 441n., 446n., 453n., 454, 456, 542, 580, 595n., 655, 656, 723n.
 BARILLI, Luigi : 605
 BAROCHE*, Jules : 222, 295n., 325, 349, 350n., 409n., 427, 434n., 435, 436n., 437, 439n., 440n., 442, 666
 BARODET*, Désiré : 224n.
 BARON, Michel : 592
 BARRE*, Jean : 464, 465, 579n., 794
 BARRE, Pierre-Yves : 171
 BARRES*, Maurice : 17n., 182, 196, 238, 239n., 302n., 308, 361n., 489, 798
 BARRERE DE VIEUZAC*, Bertrand : 230, 308
 BARRIERE, Théodore : 350n., 671n., 672
 BARROT*, Ferdinand : 87n., 88n.
 BARROT*, Odilon : 61, 73n., 175, 199, 220, 308, 318, 391n., 470n., 481, 482
 BARTET, Julia : 592, 723, 749
 BARTH, Adrien : 653
 BARTHE*, Félix : 70n., 73n., 74, 75, 81n., 218n., 470n.
 BARTHELEMY, Mathieu-Barthélémy THOUIN dit : 230n.
 BARTHOU*, Louis : 161n., 298, 302n., 307, 310, 582
 BASLY*, Emile : 446n.
 BASSET, Alexandre : 351
 BASTIAT*, Frédéric : 109n., 216n., 339, 372
 BATAILLE, Henry : 303n.
 BATBIE*, Anselme : 89n.
 BATON, Rhené : 547n.
 BATTU, Léon : 639
 BAUDRY D'ASSON*, Léon-Armand de : 229n.
 BAUER, Henri : 292
 BAVOUX*, Evariste Antoine Joseph : 177
 BAYARD Jean François Alfred : 63, 211, 611n.
 BAZIN, Anaïs DE RAUCOU, dit : 299n., 308n.
 BEAUMARCHAIS, Pierre Augustin Caron de : 124, 591n., 596, 626, 632
 BEAUMONT*, Gustave LA BONNINIÈRE DE : 259, 260
 BEAUMONT* (DE LA SOMME) : Bellator-Félix de : 687
 BEAUQUIER*, Charles : 542
 BEAUSEJOUR*, Antoine BOURREAU DE : 432n.
 BECQUE, Henri : 244
 BEETHOVEN, Ludwig : 120n.
 BEFFROY DE REIGNY, Louis-Abel : 322n.
 BEHIC*, Armand : 466n.
 BELCASTEL* : Gabriel LACOSTE DE : 105, 113, 321, 347, 443, 472, 515, 516, 518n., 794
 BELLINI, Vincenzo : 604, 665n.
 BELLOY, Pierre de : 41n., 505
 BELMONTET*, Louis : 18n., 351, 359, 360, 593, 639, 748, 751, 802n.
 BELON, José : 367n.
 BENOIST*, Charles : 331, 734
 BENOIST, Jean, fils du précédent : 331
 BERARD, Cyprien : 231, 444n.
 BERARD*, Léon : 594, 597, 616, 762
 BERAUD, Jean : 337n.
 BERBIS*, Henri-Jules, chevalier de : 76n., 99n.,
 BERENGER*, René : 18n., 183, 209, 210, 224n., 226, 250-252, 292, 298n., 308n., 334, 572-575, 581, 582, 761
 BERGER*, Georges : 119, 148n., 189n., 191, 194n., 271n., 274, 293, 333, 337, 364, 393n., 396, 460n., 461n., 544, 559, 589, 590n., 596n., 609n., 669, 680n., 698, 724, 726, 727, 732, 734, 738, 741, 748n., 751, 774, 775n., 781n., 799
 BERGERAT, Emile : 211, 314n., 597n.
 BERLIOZ, Hector : 120n., 436n., 446, 653, 655
 BERNARD (pétitionnaire) : 280
 BERNARD*, Charles : 183, 206n., 225, 228n., 249, 302n.
 BERNARD, Pierre : 14n., 298n., 299n., 306n., 308n., 315n., 463n.
 BERNHARDT, Sarah : 503n., 672n., 724
 BERNHEIM, Adrien : 123n., 142n., 154, 155n., 158n., 161, 162, 164, 270n., 275, 320n., 367-369, 401, 722, 726n., 728, 731, 732, 739n.
 BERNIER, Louis : 454, 457
 BERNIS*, Jules PIERRES, comte de : 488n.
 BERNSTEIN, Henry : 331n.
 BERR, Georges : 597n.
 BERRY, duc de : 192n., 432, 434
 BERRY, duchesse de : 51n., 322n., 479n.
 BERRY*, Georges : 22, 89n., 90, 151, 210, 225n., 364n., 365n., 366-368, 370, 371, 451, 452n., 583, 613, 615, 725n., 742, 743n., 760-762, 775, 796
 BERRYER*, Pierre-Antoine : 103, 109, 295, 308, 321, 409, 410, 447, 465, 605, 606, 784, 794, 798n., 800
 BERT*, Paul : 227, 674
 BERTAULD*, Charles-Alfred : 262
 BERTEAUX*, Maurice Henry : 157n.
 BERTHELOT*, Marcelin : 181, 207, 235, 243, 325, 445, 451n., 475n., 579n.
 BERTIER DE SAUVIGNY*, Ferdinand de : 463n., 473, 511, 512, 794
 BERTON, Henri-Montan : 53, 447n., 713n.
 BERTON, Pierre : 753n.
 BERTRAND, Eugène : 147, 153n., 411, 416

BERU Aîné : 68, 69n., 538
 BERVILLE*, Albin de : 73n., 328, 628
 BETHMONT*, Paul : 410, 439n.
 BETTING DE LANCASTEL*, Michel Eusèbe Mathias :
 178n., 200, 222, 795
 BEUDIN*, Jacques : 647n.
 BEULE*, Ernest : 295, 296n., 325n., 329, 346, 441, 557,
 606, 607, 653, 654, 800
 BEUNKE, Robert : 366n., 760n.
 BEUZELIN, Narcisse : 95n., 96
 BIANCOLELLI, Dominique : 519n.
 BIDAULT DES CHAMPS (pétitionnaire) : 777, 778
 BIENVENU-MARTIN*, Jean-Baptiste : 412n.
 BIGNON*, François : 389, 391n., 409n., 659, 660,
 661n., 663n., 664, 665n., 708
 BINDER*, Maurice : 148, 306n., 785, 787
 BISSON, Alexandre : 193, 207n., 211, 250n.
 BIXIO*, Alexandre : 61, 62, 86n., 221, 325, 536n.,
 537n., 605n., 685n., 780n.
 BIZET, Georges : 9n., 120n., 542n., 546n., 653, 654n.,
 669
 BLANC, Charles : 23n., 519n.
 BLANC*, Edmond : 20, 56n., 73n., 81n., 319, 325,
 326n., 707, 774n.
 BLANC*, Louis : 347, 522n.
 BLANDIN (vendeur de billet) : 400n.
 BLAU, Alfred : 544n., 545n.
 BLAU, Edouard : 543n., 692
 BLIN DE SAINMORE, Adrien : 37n.
 BOCAGE : Pierre-François TOUZE dit : 63, 211, 335,
 350, 355, 658n., 660n., 664, 665
 BODET* (voir MATHIEU-BODET*)
 BODINIER, Charles : 730, 731, 732n.
 BOGNE DE FAYE*, Jean : 219, 220, 252
 BOHAIN, Victor : 646
 BOIELDIEU, François-Adrien : 543n., 545n., 553n.,
 604, 628
 BOIELDIEU, Adrien : 653
 BOILEAU, Nicolas : 281n., 575, 728
 BOINVILLIERS, Ernest : 326
 BOISSEL*, Jean-Marie : 685n.
 BOISSELOT, Xavier : 653
 BOISSY-D'ANGLAS*, François-Antoine de : 172n.
 BOISSY*, Hilaire ROUILLE, marquis de : 57, 87n., 144,
 145, 411n., 569
 BOISSY, Louis de : 32
 BONAL*, François de : 501
 BONALD*, Louis, vicomte de : 192, 512
 BONAPARTE*, Antoine : 222
 BONAPARTE*, Louis-Napoléon (voir NAPOLEON III)
 BONAPARTE Napoléon (Voir NAPOLEON I^{er})
 BONAPARTE, Napoléon-Jérôme : 439n.
 BONAPARTE*, Pierre : 222
 BONET* (ou BONNET), Louis Ferdinand : 511n., 713
 BONET DE TREICHES*, Joseph-Balthazar : 348, 349
 BONET-MAURY, Géo : 271n., 369n.
 BONJOUR, Casimir : 175n., 231n.
 BONTOUX*, Félix : 291, 294, 317, 339, 347, 348, 371n.,
 395, 794
 BORGEX, Louis BOURGEOIS dit : 150n.
 BORGNET*, Ernest Pierre : 412n.
 BORNIER, Henri de : 244n., 655n.
 BORY (directeur) : 700n.
 BOSSUET, Jacques Bénigne : 478, 518, 522, 793
 BOSSUET, Pierre : 20, 22n., 311n.
 BOUCAU*, Albert : 224n.
 BOUCHARD, Alfred : 395n., 529
 BOUCHARD*, Auguste : 232n.
 BOUCHER (pétitionnaire) : 16n., 17n., 279n., 280n.,
 591n., 593, 685n.
 BOUCHERON, Maxime : 251n.
 BOUDET*, Paul : 87, 88n., 145
 BOUGUEREAU, William : 193n.
 BOUILHET, Louis : 104n., 361
 BOUILLON, Louise Henriette Gabrielle, duchesse de :
 503n.
 BOUILLY, Jean-Nicolas : 246n.
 BOUKAY (voir COUYBA*)
 BOULAY DE LA MEURTHE*, Antoine, comte : 45n., 633
 BOULAY DE LA MEURTHE*, Henri-Georges : 685n.
 BOURDON, Georges : 155
 BOURDON DE VATRY*, Alphée : 317, 325
 BOURGADE (pétitionnaire) : 279n.
 BOURGEOIS, Eugène : 288
 BOURGEOIS*, Léon : 138n., 148n., 153n., 167, 182,
 195, 196, 208n., 212, 229, 251, 265, 272n., 301,
 307n., 401n., 451, 456, 486, 488, 489, 521n., 524,
 676, 677n., 794, 795
 BOURRIENNE*, Louis Antoine FAUVELET de : 95n.
 BOUSSINGAULT, Jean-Baptiste : 436n.
 BOUTAREL, Amédée : 94n., 547
 BOUTEILLER, Jehan de : 153
 BOUVATTIER*, Jules : 340, 401n.
 BOUYON, Louis BONNEFOY de, abbé : 500n.
 BOYER, Georges : 251n.
 BOYSSET*, Charles : 224n.
 BRAIBANT*, Maurice : 331n., 742, 743
 BRAME*, Jules : 129n.
 BRANDES, Marthe : 320n.
 BRELAY*, Pierre : 224n.
 BRIAND*, Aristide : 157n., 158, 266n., 310, 396, 412,
 431, 589n., 749n., 803
 BRICE*, René : 667
 BRIEUX, Eugène : 183, 225, 248n., 590n., 683
 BRIFFAULT, Eugène-Victor : 310
 BRIOIS DE BEAUMETZ*, Bon-Albert : 502n.
 BRISSON, Adolphe : 132n., 366
 BRISSON*, Henri : 224n., 306n., 347n., 363n., 581, 778
 BRIVES*, Jacques : 235n., 468n.
 BROCA, Raymond : 763, 768

BROUSSAN, Leimistin : 158, 269, 366, 368, 411, 641n.,
743, 766, 782
 BROUSSE*, Emile : 301
 BRUNE, Guillaume Marie Anne, maréchal : 231
 BRUNEAU, Alfred : 155, 700n., 785n.
 BRUNEL (pétitionnaire) : 280n.
 BRUNET DE LATUQUE*, Pierre : 500
 BRUNETIERE, Ferdinand : 596n.
 BRUNSWICK, Léon-Lévy : 230n., 235n.
 BUFFET*, Louis : 304n.
 BUFFIER : 334n.
 BUGEAUD, Thomas-Robert : 480
 BUISSON, Ferdinand : 365
 BULOZ, François : 356n., 358, 388, 566n., 636
 BURDEAU*, Auguste : 106n.
 BUREAU, Georges : 596n.
 BURKE, Edmund : 501
 BUSNACH, William : 238, 333n., 762n.
 BUSSON-BILLAUT, Henri*, : 137n., 650n., 651n.
 BUYAT*, Louis : 90, 145, 151n., 159, 164, 269n., 270n.,
273, 275, 394n., 413, 546, 596n., 602, 682, 716n.,
721n., 727, 733, 734, 739, 741, 749, 751, 754, 767,
786

C

CAHIER DE GERVILLE, Bon-Claude : 170n.
 CAHUET, Albert : 201
 CAILHAVA DE L'ESTANDOUX, Jean-François : 37n.
 CAILLAUX*, Alexandre : 442
 CAILLAUX*, Joseph : 305
 CALDERON (DE LA BARCA) : 115
 CALONNE, Alphonse de : 648
 CALVINHAC*, Gustave : 494n.
 CAMBACERES*, Jean Jacques Régis de : 349
 CAMELINAT*, Zéphirin : 238n.
 CAMESCASSE, Ernest : 69n., 318n.
 CAMPENON, Vincent : 53
 CANIVET, Raoul : 142
 CANTIN, Louis : 415n.
 CAPELLANI, Albert : 362
 CAPOUL, Victor : 717
 CAPUS, Alfred : 353
 CARAFA, Michele : 447n., 553n., 598n., 611n., 647
 CARBON DE FLINS DES OLIVIERS, Claude Marie Louis
Emmanuel : 169n., 322n.
 CARDONA, Luigi : 514n.
 CARENTAN, Julien de : 173n.
 CARLIER, Pierre : 87n.
 CARLIER (inspecteur des finances) : 425
 CARO, Elme-Marie : 519n.
 CARRE, Albert : 91, 148, 149, 155, 157n., 158, 160,
163, 164, 165n., 186n., 211, 213, 265n., 270, 272n.,
303, 314, 336, 366, 368, 400, 401n., 411, 426, 430,

431, 546, 583, 601, 602, 613, 626, 641, 642, 702n.,
766, 775, 779, 783, 797
 CARRE, Michel : 655n.
 CARRE, Marguerite : 613n.
 CARREAU, Julie : 504
 CARRE DE MALBERG, Raymond : 157, 265n.
 CARREL, Armand : 236
 CARRELET DE LOISY*, Antoine Bernard : 513n.
 CARRET*, Jules : 474
 CARRIERE (pétitionnaire) : 232, 233, 245, 279n.
 CARRIERE, Raoul : 778
 CARRION-NISAS*, Marie-Henri de : 354
 CARNOT*, Lazare Hippolyte : 439n.
 CARNOT*, François : 157n.
 CARON, Rose : 723
 CARVALHO, Léon : 382n., 415, 416n., 417n., 445n.,
543n., 546, 641n., 651n., 652, 655, 765n.
 CASABIANCA*, Xavier François Joseph de : 438
 CASSAGNAC*, Paul de : 364
 CATEL, Charles-Simon : 512n.
 CATHERINE II, impératrice de Russie : 736
 CAVAINAC*, Eugène Louis : 221n., 349n.
 CAVAILHET, Armand : 353
 CAVALIERI, Lina : 743n.
 CAVE, Hygen Auguste : 58n., 176, 211, 213, 214n.,
317n., 327n., 335n., 336n., 423n., 598n., 646n.
 CEARD, Henry : 292
 CERE*, Emile : 89n.
 CERFBEER : 327, 328n., 419n., 455
 CES-CAUPENNE, baron de : 284, 662
 CHABBOT-LATOURE* : 45n.
 CHABRIER, Emmanuel : 697, 699n., 743n.
 CHABROL DE VOLVIC* : 125n.
 CHAIX D'EST-ANGE, Gustave Louis : 73n., 81n., 88n.,
129n., 314, 319n., 325-327, 593, 631, 671
 CHALES : 172n., 218n.
 CHALIAPINE, Fédor : 742
 CHALLEMEL-LACOUR*, Paul : 347n., 489n.
 CHAMBLAIN : 88n.
 CHAMBON : 171
 CHAMBON*, Claude : 768, 769n.
 CHAMPFLEURY, Jules : 801n.
 CHAMFORT : Sébastien-Roch NICOLAS, dit de : 37n.,
736n.
 CHAMOUILLET (pétitionnaire) : 17n., 279n., 280n.,
680, 681n., 683n.
 CHAMPAGNY, Jean-Baptiste NOMPÈRE DE : 47n., 49
 CHANTELAUZE* : 231n.
 CHAPPONIER, Alexandre : 566
 CHAPPUIS* : 45n., 633
 CHAPPUYS-MONTLAVILLE*, Louis-Alceste, baron de :
586n., 800n.
 CHARAMAULE*, Hyppolite : 100, 468, 469, 794

CHARLEMAGNE*, Edmond : 5, 190n., 198n., 204, 206, 207, 209, 220, 222, 293, 373, 384n., 387n., 401n., 481, 566, 567, 573, 584, 585, 707n., 795
 CHARLES (caissier du Théâtre-Italien) : 400n.
 CHARLES X : 30n., 104, 105n., 190n., 206n., 231n., 244, 245n., 354n., 508
 CHARMES*, Francis : 18n., 488, 489
 CHARNOIS (de) : 37n.
 CHARPENTIER, Gustave : 9n., 546n., 699n.
 CHARPENTIER, Théodore : 445, 452
 CHARTON*, Edouard : 23n., 48n., 64, 178, 192, 319, 320n., 325, 537, 574
 CHASSAING*, Henri-Blaise : 449
 CHASTENET DE CASTAING, Guillaume* : 114
 CHATEAUBRIAND, François-René de : 242n., 634
 CHAUFFOUR, Louis : 587
 CHAUMIE*, Joseph : 189n., 195, 224n., 248, 253, 576, 679, 785, 800
 CHAUVIERE*, Emmanuel : 189n., 292, 333, 776
 CHAUVIN*, René : 145n., 314, 316n.
 CHEGARAY*, Michel-Charles : 471
 CHENIER, Marie-Joseph (de) : 36, 37n., 41n., 43, 44, 46, 102, 168, 170, 218, 230, 313n., 352, 354, 499, 504n., 710
 CHERBULIEZ, Victor : 675n.
 CHERI, Rose : Rose-Marie CIZOS dite : 762
 CHERUBINI, Luigi : 246n., 607, 712, 722n.
 CHESNELONG*, Charles : 410, 667n.
 CHEVALIER, Michel : 66n.
 CHEVALLIER, Henri : 58
 CHEVANDIER*, Antoine-Daniel : 224n.
 CHILLY, Charles de : 671n., 674, 683n.
 CHOLET*, François : 45n., 627
 CHORON, Alexandre-Etienne : 135n., 285
 CHOISEUL* : Claude Antoine Gabriel, duc de : 324, 325, 420
 CHOTEL : 83n.
 CILEA, Francesco : 503n.
 CINTI-DAMOREAU, Laure : 605n.
 CLAGNY*, Gauthier de : 225n.
 CLAIRON, Claire-Josèphe LERIS, dite Mlle : 592
 CLAIRVILLE : 69n., 235n., 236n., 251n.
 CLAPISSON, Louis : 697
 CLARETIE, Jules : 155, 157n., 211, 337n., 371n., 392, 393, 394n., 484n., 485n., 487n., 589n., 597n., 630, 682n., 696, 751, 754, 761
 CLARY*, Justinien, vicomte : 435, 436
 CLAUDE*, Camille : 145, 313, 395, 402n.
 CLAVEAU, Anatole : 292n.
 CLEMENCEAU*, Georges : 11, 289n., 310n., 343n., 362, 382, 487n., 489-498, 519n., 753
 CLERMONT-TONNERRE*, Stanislas-Marie-Adélaïde, comte de : 500-502
 CLUSERET, Gustave Paul : 580n.
 COBDEN, Richard : 66n., 339n.
 COCHERY*, Georges : 416
 COCHIN*, Denys : 240, 303n.
 COEURET DE SAINT-GEORGES, Charles : 73n.
 COHEN, Alexandre : 239, 240, 678
 COFFINIERES, Antoine Siméon Gabriel : 73n.
 COGNIARD, frères : 69n., 83n., 306n.
 COIGNY*, duc de : 325, 421
 COLBERT : 247n., 456n.
 COLLE, Charles : 600
 COLLOT D'HERBOIS*, Jean-Marie : 37n., 352
 COLOMB, Henri : 333
 COLRAT DE MONTLOSIER, Maurice : 318n.
 COMBARIEU, Jules : 271n.
 COMBES*, Emile : 248
 COMTE*, Charles : 470
 COMTE, Jules : 454n.
 COMTE, Louis : 755
 CONSIDERANT*, Victor : 234n.
 CONSTANS*, Ernest : 488, 489, 497n.
 CONSTANT*, Benjamin : 206, 219, 230, 309
 CONSTANT*, Emile : 159n., 399n., 400, 402, 445n., 612, 613n., 734
 CONSTANTIN, Charles : 653
 COPPEE, François : 672
 COQUELIN aîné, Constant COQUELIN dit : 270, 320n., 384n., 484, 518, 723, 749, 753n., 778
 COQUELIN cadet, Ernest COQUELIN dit : 484n.
 CORALLI père : 63, 211, 598n., 708
 CORBIERE, Pierre : 706, 707, 712, 714
 CORDIER, Jules : Eléonore DE VAULABELLE dit : 235n.
 CORMENIN*, Louis-Marie de LA HAYE, vicomte de : 14n., 299
 CORNEILLE, Pierre : 124, 330n., 383n., 477, 478, 550, 585, 590, 592, 595, 596, 659, 713, 753, 787, 793
 CORNUDET, Léon : 130, 137n., 409, 410, 439, 440n., 441, 514n., 652
 CORNUE, Francis : 230n.
 CORTA*, Charles : 129n.
 COUESNON*, Amédée : 364n., 716
 COUPART, Antoine-Marie : 206n.
 COUPPE DE KERVENNOU*, Gabriel : 45n., 627
 COURMES*, Claude : 304n.
 COURTELINE, Georges MOINAUX dit : 187, 683
 COUSIN, Victor : 646
 COUSSEAU, dames : 280n.
 COUSSET*, Camille : 294, 296, 298, 311, 321, 341-344, 395, 401, 402, 443, 462, 466, 467, 523, 524, 607, 735, 736, 740, 741, 794, 799, 801
 COUYBA*, Charles Maurice : 90n., 124n., 143, 144n., 154-158, 162, 163n., 164n., 180n., 183, 184, 194, 201n., 206n., 216, 219n., 223-225, 247, 252, 270-274, 277, 298, 305n., 306n., 307, 361, 362, 366, 369n., 371, 382, 383n., 392n., 411, 443n., 475n., 608, 610, 611, 630n., 672, 682n., 685n., 716, 717n., 720, 721n., 722n., 733, 752, 797, 800

COUTHON* : 173
CRESENT (ou CRESCENT), Anatole : 693
CRESTE, Marie : 280n.
CRIVELLI, Gaetano : 605
CROISSET, Francis de : 353
CROSNIER*, François-Louis : 87n., 231n., 283, 286n.,
289n., 328n., 350-352, 375n., 379, 380, 405n.,
408n., 417n., 426n., 444, 446, 447, 452, 540, 554,
555, 557n., 566, 689, 775, 783
CROSTI, Eugène : 612
CUMONT*, Arthur de : 188n.
CUNEO D'ORNANO*, Gustave : 307n.
CUNIN-GRIDAINE*, Laurent : 127n.
CUREL, François de : 683
CUVIER, Georges : 175n.

D

DACNABER (pétitionnaire) : 16n., 281, 728
DALAYRAC, Nicolas : 545n., 550n.
D'ALEMBERT, Jean LE ROND, dit : 502, 522
D'ALLARDE* : 38n.
DALLOZ : 81n.
DALLOZ*, Edouard : 434n.
DAMARIN, Edouard : 230n.
DAMOREAU (voir CINTI-DAMOREAU)
DANELLE-BERNARDIN*, Jean-Baptiste : 224n.
DANIELOU*, Charles : 210n., 583
DANTON*, Georges : 168n., 172n., 218n., 309, 491,
492, 496
DARMONT, Albert : 141
DARIEN, Georges : 292n., 676n.
DARTOIS, Armand : 110n., 231n., 735n.
DARZENS, Rodolphe : 495
DAUDET, Alphonse : 495
DAUMAS*, Augustin : 224n.
DAUNANT*, Achille de : 506
DAUTRESMES*, Lucien : 363, 375, 381, 448, 551n.,
565, 654, 784
DAUZATS, Adrien : 648
DAVID, Félicien : 653
DAVID, Jean* : 20, 21, 295, 339, 600, 606, 794
DAVIOUD, Gabriel : 448n., 650
DAZINCOURT, Joseph Jean Baptiste ALBOUY dit : 39n.
DEANDREIS*, Elisée : 141, 271n., 392, 545n., 597, 668,
682, 693n., 721, 722n., 725n., 744
DE BIEF : 73n., 74n.
DEBRET, François : 432, 444n.
DEBUREAU : 50n.
DEBUSSY, Claude : 546n., 700n., 702n.
DECAUVILLE*, Paul : 334n.
DECAZES, Elie : 432, 506
DECOMBEROUSSE, Alexis Barbe Benoît dit : 231n.
DEFFES, Louis : 697
DEFITTE*, Louis Xavier : 127n.
DEFRESNE (conseiler d'Etat) : 193
DEJAZET, Virginie : 83n.
DEJEANTE*, Victor Louis : 364n., 398, 401n., 470, 776,
780, 781
DELACOUR, Alfred LARTIGUE dit : 237n.
DELACROIX*, Jean-François : 173n.
DELAFOREST : 63, 221
DELAHAYE*, Dominique : 589n.
DELALONDE, Léon-Emile : 453n.
DELANNOY, François-Jacques : 730
DELAPORTE, Michel : 237n.
DELATTRE*, Eugène : 181n.
DELAUNAY, Louis-Arsène : 731
DELAUNAY*, Alexis Achille : 454n.
DELAVEAU : 397
DELAVIGNE, Casimir : 506n., 534n., 664n., 665n., 666
DELAVIGNE, Germain : 119n., 198n., 246n.
DELCASSE*, Théophile : 317, 318n., 416
DELEGLISE* : 364n.
DELESTRE-POIRSON : 51n., 545n., 623n., 749n.
DELIBES, Léo : 9n., 558, 653
DELILIA, Alfred : 771n.
DELOCHE : 81n.
DELOMEL, Michel-André : 34
DELONCLE*, François : 182n., 224n.
DELORD*, Taxile : 352
DE MAHY*, François-Césaire : 281
DEMARCAI*, Marc Jean, baron : 85, 88, 794, 796
DEMEUNIER*, Jean Nicolas : 38n., 501
DEMONT*, Joseph : 549, 634n., 643, 658, 662,
DENAYROUZE*, Louis : 352
DENECHAU*, Maurice : 461, 667, 669n., 672, 793
DENNERY (voir Adolphe d'ENNERY)
DENORMANDIE*, Louis-Ernest : 325, 326
DEODAT DE SEVERAC, Marie-Joseph-Alexandre :
547n.
DEPRE, Ernest : 251n.
DEROSTE, Jacques-Antoine : 231n.
DEROULEDE*, Paul : 244, 352, 361n., 489
DESAUGIERS, Marc-Antoine : 52n., 110n.
DESCARTES, René : 478
DESCAVES, Lucien : 288, 292n., 676n.
DESCHAMPS (pétitionnaire) : 68, 69n., 538
DESCHANEL*, Paul : 497
DE SEZE : 39n.
DES ESSARTS, Alfred : 537n.
DESFONTAINES, Paul Henri LAPIERRE dit Henri :
503n.
DESFORGES : 415n.
DESJARDINS*, Albert : 730, 737
DESLANDES, Adolphe-Edouard : 653
DESLANDES, Raymond : 641n.
DESLOGES (p) : 245, 280n.
DESLONGRAIS*, Armand : 660, 661n.
DESPRES*, Armand : 544

DESSAIGNE* : 56n.
 DESSON DE SAINT-AIGNAN*, Maurice : 114, 296, 347,
 518, 519, 523, 551, 753n., 794
 DESTUTT DE TRACY*, Alexandre : 340n.
 DESTUTT DE TRACY, Antoine : 340n.
 DESVIGNES, Maurice : 639
 DETROYAT : 415n.
 DEVILLE, Alphonse : 132n.
 DEVINCK*, François : 129n., 263, 435-437
 DEVISMES : 349
 DEZEIMERIS *, Eugène : 221
 DIAZ DE LA PENA : Eugène DIAZ dit : 692, 693n.
 DIDIER (pétitionnaire) : 176n.
 DIET, Edmond : 251n.
 DISLERE, Paul : 776
 DOMMANGE, René : 565
 DONIZETTI, Gaetano : 246n., 558, 604, 608n., 611,
 DONNAT, Léon : 182
 DONNAY, Maurice : 251n., 762n.
 DORFEUILLE : 34, 657
 DORIAN* : 347, 439n.
 DORMEUIL : 63, 211, 212n.
 DORVAL, Marie : 762
 DOUCET, Camille : 4n., 65, 66, 88n., 136, 137n., 211,
 214, 279n., 570, 597n., 663n., 664n., 666, 681n.,
 683n., 690, 700, 703
 DOUMER*, Paul : 785
 DOUMERGUE*, Gaston : 90, 401n.
 DOUVILLE-MAILLEFEU*, Gaston de :
 DOVE, Louise : 773n.
 DRANEM, Charles-Armand MENARD dit : 778
 DRAULT, Jean : 183
 DREO*, Amaury Pierre : 89n.
 DREYFUS, Alfred : 498
 DREYFUS*, Camille : 291
 DROUIN (p) : 279n., 282
 DROUYN DE LHUIS*, Edouard :
 DRUMONT*, Edouard : 225
 DUBAN, Félix : 452
 DU BELLOY : 41n.
 DUBIEF*, Fernand : 183n.
 DUBOIS, Théodore : 653, 722n.
 DUBOIS-CRANCE*, Edmond : 172n., 218n.
 DU BOS, Charles : 648
 DUBOSC, Henri : 20, 320, 760, 761n., 769
 DUBOST*, Antonin : 265, 778
 DUBOUCHAGE*, François-Joseph DE GRATET,
 vicomte : 48n., 58-60, 191, 195, 234, 245, 246n.,
 248, 290, 313
 DUBOURG (pétitionnaire) : 16n., 17n., 279n., 280n.,
 281n., 619, 625, 683n., 685n.
 DUCASSE, Roger : 547n.
 DUCASSE DE HORGUES*, Etienne Jean Guillaume :
 112, 513, 713, 714, 715n.
 DUCHATEL*, Charles TANNEGUY, comte : 57, 59, 60n.,
 85, 185, 195, 196, 203, 246, 260, 286n., 317n., 328,
 330, 331, 358, 380, 381, 389, 407n., 409n., 414,
 421, 449, 450, 452, 455, 476, 562, 605n., 645, 646,
 663, 664, 687n., 708, 716, 747n., 756, 762n.
 DUCHESNE, Albert : 290
 DUCHESNOIS, Catherine-Joséphine RAFIN, dite Mlle :
 592
 DUCIS, Jean-François : 37n., 447
 DUCLERC*, Charles : 325n.
 DUCOS*, Théodore : 389n.
 DUCOS-DUHAURON (p) : 571, 581
 DUDON*, Jean-François, baron : 379n.
 DUFLOS, Raphaël : 597
 DUFOUGERAIS*, Alfred LA DOUESPE : 326
 DUFOUR*, François, baron : 303n., 305n.
 DUGABE*, Casimir : 176, 242, 243n.
 DUGAZON, Jean-Henri GOURGAUD dit : 709, 711
 DUGUE, Ferdinand : 200
 DUGUE DE LA FAUCONNERIE*, Henri-Joseph : 89n.
 DUHOMME, Frédéric : 357n.
 DUJARDIN-BEAUMETZ*, Henri : 91n., 155n., 156n.,
 158, 182n., 189, 207n., 224, 243, 244n., 248n.,
 305n., 331n., 333n., 337n., 371, 412, 431, 444n.,
 459, 461n., 502, 682n., 696, 698, 699, 701, 718,
 724n., 732, 758, 766n., 781, 793
 DULAC*, François :
 DU LOCLE, Camille :
 DULONG :
 DUMANOIR, Philippe-François PINEL dit :
 DUMAS, Adolphe : 245n.
 DUMAS père, Alexandre : 52, 63, 147n., 175n., 204n.,
 211, 231n., 261n., 335n., 355n., 386, 534n., 566,
 568, 636, 637, 644, 646, 802n.
 DUMAS fils, Alexandre : 167, 211, 215n., 353, 484,
 595n., 597, 672, 681n., 716, 756, 762n.
 DUMAS, Jean-Baptiste : 436n.
 DU MIRAL*, Francisque RUDEL : 129n., 130n., 439n.,
 651n.
 DUMOLARD*, Joseph Vincent : 43
 DUMONT, Mlle : 280n.
 DUNANT : 31
 DUPEUTY, Charles-Désiré : 175n., 231
 DUPIN*, André-Marie, dit DUPIN Aîné : 86, 87, 100n.,
 293, 304, 306n., 309, 379, 401n., 407, 408, 410,
 469n., 481n., 575, 714n., 797, 798
 DUPIN Jeune : 81n.
 DUPLESSIS DE GRENEGAN*, Louis Joseph : 512, 516,
 794
 DUPONCHEL, Edmond : 350, 351, 380, 406n., 414n.,
 425, 557n., 559n., 562, 598n., 735n., 802n.
 DUPONT*, Alfred : 114n., 311
 DUPONT, Gabriel : 697, 699
 DUPONT-VERNON, Henri : 718
 DUPORT, Paul : 413, 414n.

DUPREZ, Gilbert : 735, 737n.
 DUPUY*, Charles : 195, 238n., 239, 240n., 416n., 454, 798
 DU PUYNODE, Gustave : 339
 DUQUESNEL, Félix : 428, 594, 595, 667, 683n.
 DURAND DE MAILLANE*, Pierre-Toussaint : 504, 508
 DURAS, duc de : 506, 706
 DUSSANE, Béatrix : 457n., 461, 592, 752
 DUTREICH (ou d'UTRECH) Paul, : 328n., 422, 562
 DUVAL, Alexandre : 6, 324n., 550, 618
 DUVAL*, César : 89n., 261n.
 DUVERGER : 63, 211
 DUVERGIER DE HAURANNE*, Jean-Marie : 125n., 534, 535n., 714, 793, 794
 DUVERGIER DE HAURANNE*, Prosper : 101n., 352, 603n.

E

EDMOND, Charles : 682n.
 ENNERY, Adolphe d' : 239n., 639
 ERLANGER, Camille : 700n., 785n.
 ESCALAÏS, Marie : 728n.
 ESCHASSERIAUX* : 45n., 632, 633
 ESCHYLE : 591n.
 ESCUDIER, Léon : 415, 472n., 656
 ESCUDIER* : 365n.
 ESQUIRON : 515
 ESTOURNELLES DE CONSTANT, Jean d' : 22, 62n., 143n., 333n.
 ETIENNE*, Charles-Guillaume : 18n., 55, 85n., 324, 352, 355, 356, 550n., 628n., 792
 ETIENNE*, Eugène : 474, 475n.
 EURIPIDE : 633n.

F

FABRE*, Joseph : 114, 353, 519, 522, 572, 574, 582, 794
 FABRE D' EGLANTINE*, Philippe : 37n., 352
 FAGUET, Emile : 292n.
 FALLA, Manuel de : 701n.
 FALLIERES*, Armand : 154n., 227n., 449n., 456, 778
 FARRAN* : 336
 FAVRE*, Jules : 177, 221, 222n., 235, 309, 345, 346, 439n., 600, 651, 794
 FAUCHER*, Léon : 61, 62, 86n., 177n., 234, 235, 536n., 638, 647, 666
 FAUCHOIS, René : 331n.
 FAURE*, Félix : 446
 FAURE* Félix, *pair de France* : 245
 FAURE*, Maurice : 138, 139, 285n., 393n., 597n., 608, 723, 749, 796
 FAURE*, Paul : 139
 FAURE, Gabriel : 700n., 716, 722n.

FAVART : 540n.
 FAYE*, Léopold : 89n., 181, 205, 227, 228, 305, 446n., 450, 455n., 456,
 FEBVRE, Frédéric : 484n.
 FENELON : François DE SALIGNAC DE LA MOTHE : 478
 FENOUILLOT DE FALBAIRE DE QUINGEY, Charles Georges : 37n.
 FERAUD*, Jean-Bertrand : 172n.
 FERAUDY, Maurice de : 597n.
 FEREOLE, Louis SECONDE, dit : 282, 564
 FERMO : 700n.
 FERRAND, J (lecteur Odéon) : 681n.
 FERRAND*, Stanislas : 459, 460
 FERRIER, Paul : 362, 365, 612, 780
 FERRY*, Jules : 201, 224n., 227, 309, 347n., 377, 381n., 466n., 517, 521n., 580, 655, 720
 FERVILLE : 63, 211
 FEUTRIER* (baron) : 59, 60n.
 FEYDEAU, Georges : 9n., 201n., 672
 FIESCHI, Guisepppe : 55
 FIJAN, André : 697
 FLAUBERT, Gustave : 104n., 361, 362n., 512n., 620n.
 FLAVIGNY, Marie de, comtesse d'AGOUT : 332n.
 FLAVIGNY*, Maurice de : 331
 FLAYELLE*, Maurice : 365n.
 FLERS, Robert de : 353
 FLINS (voir CARBON FLINS DES OLIVIERIS)
 FLEURY, Joseph-Abraham BENARD dit : 39n., 709, 711
 FLOCON*, Ferdinand : 177, 221
 FLOQUET*, Charles : 301, 302, 307, 347n.
 FLORENT : 211
 FLORIAN, Jean-Pierre CLARIS de : 37n.
 FONTAN, Louis-Marie : 175n., 231, 318,
 FORGEOT, Nicolas-Julien : 37n.
 FORTUNE DE LAIDET*, Joseph : 327, 419n.
 FOUCHER DE CAREIL*, Louis : 262, 656n.
 FOULD*, Achille : 66n., 350, 587n.
 FOUQUET, Camille : 140n.
 FOUQUIER*, Henry : 18n., 292n., 487n., 488-492, 497, 524n., 573n.
 FOURNEL, Victor : 271
 FOURNIER (Pr) : 193
 FOURNIER, Marc : 234n.
 FOURNIERE*, Eugène : 17n., 183, 223, 225n., 228n., 241, 242, 303, 370
 FOURTOU*, Oscar BARDI DE : 441
 FOY*, général : 230n., 509n.
 FRAMERY, Nicolas-Etienne : 37n., 39
 FRANCE, Anatole : 157
 FRANCK, Alphonse : 782n.
 FRANCK, César : 120n.
 FRANCOIS I^{er} : 103
 FRANCOIS DE NEUFCHATEAU*, Nicolas-Louis : 173n., 354, 383

FRANCONI : 50
 FRANKLIN, Benjamin : 230n.
 FRANKLIN, Edouard : 362
 FRAYSSINOUS, Denis, comte : 514n.
 FREMY*, Louis : 87n., 179, 200, 214, 235n., 237, 238n.,
 323, 325, 326n.
 FRENILLY*, baron de : 125, 468, 470, 794
 FRESNEAU*, Félix : 105, 472, 794
 FREPPEL*, Charles-Emile, évêque :
 FREVILLE, Augustin de : 37
 FREYCINET*, Charles de : 488n., 489, 490, 493, 735,
 736
 FULCHIRON*, Jean-Claude : 18n., 85n., 293, 294n.,
 316, 355, 356, 387n., 419n., 549, 566, 585, 586,
 599, 635, 670, 746, 798

G

GABRIAC*, Ernest DE CADOINE, marquis de : 246, 313
 GAGNEUR*, Wladimir : 224n.
 GAILHARD, Pierre Samson dit Pedro : 148, 153n., 154,
 267, 268, 269, 366, 369, 383n., 411, 413n., 429,
 559, 560n., 601, 613, 641, 717, 720, 740, 741n.
 GALIS*, Antoine Jean : 433
 GALLET, Louis : 692
 GALLOIS, Jules : 578, 647
 GAMARD*, Georges : 452
 GAMBETTA*, Léon : 15n., 113n., 114, 243n., 309,
 310n., 347n., 443n., 485n., 489n., 496, 654, 655,
 674n., 678n., 727n., 778n.
 GANAULT*, Gaston : 224n.
 GARBE : 400n.
 GARCIA, Manuel : 605
 GARDEN, Marie : 742n., 743n.
 GARIBALDI, Guisepe : 147n., 516n.
 GARNIER, Charles : 434, 437, 440, 443, 516, 601, 724n
 GARNIER-PAGES*, Louis : 91, 175n., 198, 199, 208,
 220, 232, 309, 318, 439n., 469, 481
 GARNON, François Nicolas Achille : 685n.
 GARRAUBE* (voir VALLETON DE GARRAUBE)
 GASPARI*, Adrien de : 315n., 388
 GASSIER, Alfred : 243n.
 GASTE*, Alexandre de : 113, 305n.
 GAUTIER, Eugène : 653
 GAUTIER, Théophile : 539n., 670n., 673
 GEMIER, Firmin : 142, 143, 144n., 161
 GENISSIEUX*, Jean Joseph Victor : 172
 GENTIL, Louis : 396n., 420n., 423n., 561
 GEOFFROY, Gustave : 289n.
 GEORGES, Alexandre : 602n.
 GERARD*, Albert : 132n., 271n., 293, 365, 393n., 560,
 641, 642, 661, 669, 694, 695, 720, 744, 766n.,
 779n., 784n.
 GERARD*, Léon : 325
 GERARD-VARET*, Louis : 364
 GERMAIN, Auguste : 770n.
 GERMINY, Eugène LE BEGUE, comte de :
 GERVAIZE*, Ludovic : 459n.
 GERVEX, Henri : 489n.
 GHEUSI*, Joseph : 365
 GHEUSI, Pierre-Barthélémy : 272
 GIACOSA, Giuseppe : 612
 GIDE, Casimir : 598n.
 GILL, André : 740n.
 GILLE, Philippe : 546n.
 GIMEL, Michel-Ambroise de : 422n., 429
 GINISTY, Paul : 155, 157n., 292n., 641n.
 GIORDANO, Umberto : 611, 696n., 743n.
 GIRARDIN, Delphine de : 306, 312, 330, 336
 GIRARDIN, Emile de : 330n., 336, 353, 414, 646, 762n.
 GIRAUDIAS, Eugène : 140
 GIROD DE L'AIN*, Louis : 304n., 584n.
 GIROU*, Georges : 458
 GISQUET, Henri : 231, 232n., 400n., 429, 430n., 479,
 740n.
 GLAIS-BIZOIN*, Alexandre : 222n., 298n., 309, 314,
 345n., 361, 439n., 476, 477n., 670
 GLOSSOP : 413, 414n.
 GLUCK, Christoph Willibald : 124, 547n., 598, 607,
 655, 719
 GOBLET*, René-Marie : 224n., 227, 238n., 333
 GODARD, Benjamin : 697, 698
 GOETHE : Johann Wolfgang von : 567, 616
 GOIZET, Joseph : 621n.
 GOMOT*, Hyppolite : 446, 671, 672
 GONCOURT, Edmond de : 182n., 211, 250n., 292n.,
 301, 495, 521n., 524n., 571n., 781n.
 GOSSEC, François-Joseph : 709, 710
 GOSSET, Alphonse : 456,
 GOT, Edmond : 211, 392, 484n., 518n., 637n., 640,
 730n., 731n., 749n., 754, 755
 GOUBAUX, Prosper : 242n., 647n.
 GOUGUEHEIM, docteur : 722n.
 GOUIN*, Alexandre : 89n., 129n., 398n., 435, 436,
 605n
 GOUJON*, Julien : 18n., 20, 120, 138, 139, 296, 320,
 366, 370, 424n., 559, 571, 609, 610, 615n., 689,
 695, 698, 699n., 700n., 701-703, 721, 731, 732n.,
 757, 758, 769, 770n., 773n., 791n.
 GOUNOD, Charles : 9n., 120n., 542, 558, 608n., 653,
 698, 731n., 740
 GOUPIL DE PREFELNE*, Guillaume François Charles :
 504
 GOUPILLEAU DE FONTENAY*, Jean-François : 172n.,
 218n.
 GOUSSOT*, Emile : 225n., 233n., 302, 475n., 573
 GOUTTES*, Jean-Louis, abbé : 504
 GOUZILLON DE BELIZAL*, Louis, vicomte : 520n.
 GOZLAN, Léon : 227n., 242n., 637
 GRADES (pétitionnaire) : 245

GRAMMONT*, Alexandre de : 483
 GRAMONT, Louis de : 302n., 544n., 785n.
 GRANDIN, Gustave : 134, 135
 GRANDMENIL, Jean-Baptiste FAUCHARD dit : 330n.
 GRANIER DE CASSAGNAC, Bernard-Adolphe : 646
 GRAS*, Charles : 241
 GREGOIRE, abbé : 659n.
 GREIL (pétitionnaire) : 622
 GRENET-DANCOUR, Ernest Louis Antoine GRENET
 dit : 288n.
 GRENIER : 485n.
 GRENIER*, Philippe : 475n.
 GRESSE : 344n.
 GRETRY, André : 539, 542, 543n., 545n., 550
 GREVY*, Jules : 122n., 305n., 347n.
 GRILLE, François : 51, 53n., 97, 98, 287
 GRISI, Giulia : 605, 738n.
 GRISIER, Georges : 243n.
 GROS, J-M : 149n.
 GROS (directeur du théâtre de Lyon) : 415n.
 GROUSSET*, Paschal : 457, 458
 GUADET*, Elie : 172, 218, 461
 GUEREAULT-RICHARD*, Alfred-Léon : 183n., 206, 223,
 225, 247, 248n., 370, 487n., 724
 GUERCHY, Louis REGNIER DE : 73, 444n.
 GUERNON-RANVILLE* : 231n.
 GUEROULT*, Adolphe : 439-441, 514n., 719
 GUESDE*, Jules : 574
 GUIBERT, Yvette : 731n.
 GUICHARD (avocat) : 533
 GUILHEM*, Louis : 335, 336n.
 GUILLARD, Léon : 350n.
 GUILLAUME, Eugène : 515
 GUILLEMET*, Gaston : 181, 182n., 187, 201n., 202,
 205, 206n., 209, 215n., 224, 237n., 244, 249, 324
 GUILLOT : 69n.
 GUILLOTEAUX*, Jean : 758
 GUILLOTIN, Amédée Léon Jean : 453n., 456
 GUILLOUTET*, Adhémar de : 409n., 471, 520, 590
 GUINON, Albert : 183
 GUIRAUD, Ernest : 546n., 653, 690
 GUITRY, Lucien : 723, 782
 GUIZOT*, François : 127n., 309, 328n.
 GUMERY, Charles : 516
 GUYOT*, Yves : 183n., 243, 301n.
 GUYOT-DESSAIGNE*, Jean François Edmond : 157n.

H

HABENECK, François-Antoine : 784n.
 HABERT*, Marcel : 608n.
 HAENDEL, Georg Friedrich : 719
 HAENTJENS*, Alphonse : 136, 138
 HALANZIER-DUFRENOY, Oliver : 283n., 376n., 381,
 382n., 415n., 425n., 443

HALGAN*, Emmanuel : 292, 676, 677, 793
 HALLAYS-DABOT, Victor : 194
 HALEVY, Fromental : 63, 119, 203n., 211, 246, 296,
 541n., 543n., 556, 558, 598n., 607n., 608n., 647
 HALEVY, Ludovic : 298n., 360n., 381n., 471n., 546n.,
 600n., 620n., 640n., 648n., 675n.
 HANSEN, Joseph : 642
 HAPDE, Jean-Baptiste : 53n.
 HAREL, François : 175n., 204n., 231n., 335n., 386, 413,
 414n., 417n., 505n., 552n., 621n., 657, 670
 HARMANT : 83
 HARVEY, William : 120n.
 HAUPTMANN, Gerhard : 201n., 239, 285n., 678
 HAUSSMANN Georges Eugène : 4n., 65n., 128, 136,
 572n., 805
 HAVAS, Charles Louis : 243n.
 HAVIN* : 127n.
 HEBRARD*, Adrien : 325
 HEINE, Heinrich : 308
 HEMON*, Louis : 205, 207, 208n., 215, 223, 298, 575n.,
 576n.
 HENRIOT, Jane : 457, 458
 HENRY-LARIVIERE*, Joachim : 170, 173, 218, 230,
 505
 HERISSON*, Charles : 152n.
 HEROLD, Louis-Ferdinand : 119, 120, 444n., 445n.,
 542, 543n., 545n., 608n.
 HEROLD* : Ferdinand : 314, 656
 HERVE : Florimond RONGER, dit : 543n.
 HERVOUET*, Louis : 270
 HESSE*, André : 370, 371n.
 HEURTIER : 32, 444
 HIRCHMANN, Henri : 276, 362, 696
 HITTORFF, Jacques Ignace : 452
 HOFFMANN, François-Benoît : 544n.
 HORACE : 576
 HOSTEIN, Hyppolite : 48n., 52, 63, 67n., 88n., 91n., 92,
 119n., 211, 212, 261n., 537, 538n., 615n., 646
 HOUSSAYE, Arsène : 392, 635n., 637, 751
 HOVYN DE TRANCHERE* : 341, 395n.
 HUARD : 350
 HUBAINE, Lucien : 143
 HUBERT*, Lucien : 313, 668n., 683
 HUA, notaire : 384
 HUE, Georges : 693n., 700n.
 HUGUENET, Félix : 723
 HUGUES*, Clovis : 183n., 522
 HUGUET : 700n.
 HUGUO, Charles : 762n.
 HUGO*, Victor : 11, 63, 101, 108, 109, 124, 166n.,
 175n., 177, 190, 192, 193n., 200n., 208n., 211, 214,
 222, 236, 237n., 276, 294, 295, 309, 318, 335n.,
 336n., 346, 353, 359, 360, 386, 390n., 468n., 516n.,
 518, 519, 522n., 566, 569, 574, 579, 589, 610, 628,
 636, 644, 658, 660n., 800

HUMBERT, Alphonse : 210n.
HUSSON, Armand : 48n., 83n., 87n., 88n., 144n., 145n.,
266n.
HYDE DE NEUVILLE*, Jean-Guillaume, baron : 96n.,
125, 464, 473, 511, 712, 794

I

IBELS, André : 768
IBSEN, Henrik : 240, 591n., 676, 678
ILLICA, Luigi : 612
INDY, Vincent d' : 698
ISAMBERT*, Gustave : 91n., 180n., 181n., 182n., 203,
207n., 214n., 223n., 224, 230n., 236, 244n., 298,
307, 572n.
ISNARDON, Jacques : 366
ISOLA, Emile et Vincent : 90n., 158, 160, 165, 284,
545, 656, 702
ISOUARD, Nicolo : 356n., 544n.

J

JAL, Auguste : 505n., 621n.
JANIN, Joseph : 283
JANIN, Jules : 63, 64, 133, 211, 537, 568, 578, 584,
673, 745
JARS*, Antoine-Gabriel : 45n., 58, 272n., 352, 395n.,
401n., 417n., 419n., 468, 536, 548n., 549, 550n.,
553, 554, 562, 598, 606, 619, 662, 669, 716, 721,
774n.
JAUBERT*, Hyppolite-François, comte : 114n., 131,
346, 515n., 516, 571, 794
JAURES*, Jean : 14n., 239n., 240n., 309, 342, 573
JAY*, Antoine : 85n., 99, 355n., 384n., 550n., 552, 752
JOBETZ*, Jean : 777, 778
JODELET, Julien BEDEAU dit : 706n.
JOIGNEAUX*, Pierre : 223n.
JOLIBOIS* : 208n.
JOLY, Anténor : 281, 287, 447n., 611n., 644
JOLY*, Jean-François : 192n., 220n., 235n., 323
JOLY, Edmond de : 297n.
JONCIERES, Victorin de : 655
JOSEPH-BARTHELEMY : 260n.
JOUFFROY, François : 515
JOURDAN*, Louis : 244n., 736
JOURDE*, Antoine : 140n., 292n.
JOUSLIN DE LA SALLE, Armand-François : 335, 355n.,
356n., 387, 388, 421n., 424n., 681n., 746
JOUY, Etienne de : 190n., 512n., 634
JUBINAL*, Achille : 439n., 514, 648, 792
JUMEL*, François-Henri : 291, 303, 305, 314
JUSSEAUME, Lucien : 602

K

KARR, Alphonse : 636
KERATRY* : Auguste-Hillarion de : 22, 107n., 325,
326, 335, 378, 418n., 432,
KERATRY*, Emile de : 352
KERST, Léon : 21, 292n.
KERVEGUEN, Guy de : 731n.
KLOTZ*, Lucien : 90, 156, 157, 161n.
KOCK, Henri de : 234n.
KOUSNIETZOFF, Marie : 742n., 743n.

L

LABARRURE* : 680, 681n.
LABBEY DE POMIERES*, Guillaume-Xavier : 432n.,
468, 794
LA BEDOLLIERE, comte de : 357n.
LABICHE*, Emile : 334n.
LABICHE, Eugène : 9n., 251n., 673n.
LABLACHE, Luigi : 605, 740n.
LABORDE*, Alexandre de : 328, 449n., 450
LABORDERE*, Arthur : 106
LABOULAYE*, comte de : 107
LA BRUYERE, Jean de : 478, 498, 598
LACAIVE-LAPLAGNE*, Jean : 263, 407n., 408n.
LA CAZE*, Pèdre : 325
LACENAIRE, Pierre François : 567, 568
LACHAUD*, Edouard : 460
LACHMANN, Hedwig : 611
LACOSTE, Jean-Armand : 566
LACROIX, Jules : 637n.
LADMIRAULT, Paul de : 518n.
LA FARE*, Anne-Louis-Henri de : 501
LA FERRONNAYS*, Henri FERRON, marquis de : 448,
543, 544, 794
LA FERTE (voir PAPILLON DE LA FERTE)
LAFFERRE*, Louis : 139
LAFFITTE*, Jacques : 175n., 330
LAFON, Pierre : 354, 505, 714
LAGRANGE : Félix LE ROY dit : 164, 165n.
LAGUERRE*, Georges : 175n., 181, 201, 206n., 211n.,
212n., 217n., 218n., 219n., 222, 237, 238, 243, 298,
573
LA HARPE, Jean-François de : 37, 39-41, 44, 504, 505,
626
LAISANT* : 152n.,
LAISSEMENT, Henri-Adolphe : 681n.
LALO, Edouard : 542n., 543n., 655
LAMARQUE* : 2n., 45, 58n., 144, 479n., 729
LAMARTINE*, Alphonse de : 18n., 103, 104, 109, 112,
190, 191, 209n., 295, 309, 359, 465, 517, 576,
661n., 664, 665n., 794, 800
LAMBERT DE SAINTE-CROIX* : 89n., 262n.
LAMBRECHT*, Félix : 247n.
LANGLE, Ferdinand : 63, 133n., 211n.
LANGLOIS (pétitionnaire) : 580

LANJUINAIS*, Paul-Henry, comte de : 107n., 696
LAPIPE, abbé : 504
LAPITO, Louis-Auguste : 648
LAPLAGNE* (voir LACAVE-LAPLAGNE)
LAPOMMERAYE, Henri de : 289, 292n.
LARA, Isidore de : 701n.
LARABIT* : 16
LARIBOISIERE, Honoré-Charles BASTON, comte de :
57, 58n.
LA ROCHEFOUCAULD*, Jules de : 310, 565, 566, 598
LA ROCHEFOUCAULD*, Sosthène de : 73n., 98, 107n.,
374, 422n., 507, 509, 510, 593, 737, 750, 789
LA ROCHEFOUCAULD DE BISACCIA, Charles Gabriel
Sosthène (fils du précédent) : 105, 106
LA ROCHEFOUCAULD-LIANCOURT*, Gaëtan de : 70n.,
74n., 75, 76, 126n.
LAROCHELLE, Henri : 83n., 674
LA ROUNAT, Charles de : 267n., 411, 415n., 428,
594n., 638n., 667, 670, 682
LARRABURE*, Raymond : 434n.
LARROUMET, Gustave : 160n., 161, 162, 163n., 270n.,
290, 398n., 401, 487n., 596n., 677, 682n., 741n.
LASALLE, Albert de : 271n., 647n., 653n.
LAS CASES*, Emmanuel Pons Dieudonné, comte de :
388, 567, 735
LASCOURS*, baron de : 325
LASIES*, Joseph : 609
LAS MARISMAS, Alexandre AGUADO, marquis de :
379n., 380, 406n., 561
LASTEYRIE*, Jules de : 665
LA TOUR, Gustave LE BORGNE, comte de : 477
LATRUFFE-MONTMEYLLIAN : 79n., 81n.
LAUJON, Pierre : 37n., 90n.
LAURENCE*, Justin :
LAURENT, Charles : 307n.
LAURENT, Emile : 283, 554, 561n.
LAURISTON, Jacques Alexandre LAW, marquis de :
53n., 54, 95n., 618, 706
LAUSSE DAT*, Louis : 234
LAVALETTE*, Charles SOURDILLE DE : 60, 233, 234n.,
664, 756
LAVALETTE : Antoine-Marie CHAMANS, comte de :
230n.
LAVALETTE, Emile de : 230
LAVEDAN, Henri : 590n., 672, 683, 762n.
LAVENAY de : 88
LAYA, Jean-Louis : 171, 191, 218, 219n., 230n., 313n.,
499n., 504n.
LAZZARI, Sylvio : 303n.
LE BARGY, Charles : 597n.
LEBLANC (pétitionnaire) : 280n.
LE BON, Gustave : 307
LEBON*, Maurice : 181n., 182n., 207, 208n., 298, 310
LEBOUCQ*, Charles : 20, 114, 370, 371n.
LEBRUN*, Anne Charles, duc de Plaisance : 88n., 110,
191, 192n., 195, 381n., 476n.
LE CARPENTIER* : 172n., 218n.
LE CHAPELIER*, René : 38n., 41, 46, 60, 169, 309, 626
LECONTE*, Alfred : 152n., 189n., 209, 212, 235, 236n.,
325, 674, 675
LECONTE DE LISLE : 124
LE COUR GRANDMAISON*, Henri : 765
LECOUVREUR, Adrienne : 503n., 592
LEDRU-ROLLIN*, Alexandre : 85, 391
LEFEBURE*, Eugène : 650
LEFEVRE DE VATISMENIL* : 220, 326, 391n.
LEFEVRE-DURUFLE, Noël Jacques* : 15, 16n., 146n.,
147, 592, 685n.
LEFORT, Paul : 415
LE FRANCOIS* : 177
LEGEARD DE LA DIRIAYS*, Joseph : 294n.
LEGENTIL, Alexandre-Félix : 514, 515
LEGER : 170, 171
LEGOUVE, Ernest : 503n.
LEGRAND*, Pierre : 138n., 227n., 301n.
LEHARDY* : 172n., 218n.
LE KAIN, Henri Louis KAIN dit : 501n., 503
LELIEVRE DE LA GRANGE* : 178, 531n.
LELOIR, Louis : 718
LEMAITRE, Frédéric : 237, 238n.
LEMAITRE, Jules : 292, 596n.
LEMERCIER, Népomucène : 175n., 214n., 231n.
LEMIERRE : 37n.
LEMIRE*, Jules : 759-762
LEMONNIER, Alphonse : 773n.
LE NOIR, Charles : 706n.
LENOIR, Nicolas : 30, 436n.
LEON XIII : 759n.
LEONCAVALLO, Ruggero : 611-613
LEOPOLD : 322n.
LE NOEL*, Emile : 452
LE PELETIER D'AULNAY, Octave* : 129n.
LE PELETIER DE SAINT FARGEAU* : 37
LEPELLETIER, Edouard : 292
LEPINE, Louis : 239
LAPLAGNE (voir LACAVE-LAPLAGNE)
LEPNEVEU, Charles : 692
LE PROVOST DE LAUNAY*, Louis :
LEQUIEN*, Félix :
LE ROUX*, Alfred : 129, 438n., 439
LE ROUX*, Paul (fils du précédent) : 324n.
LEROUX, Gaston : 440n.
LEROUX, Victor : 334n.
LEROUX, Xavier : 269n., 365, 367n., 612, 613, 699n.,
700n., 785n.
LEROUX-DUCHATELET*, Louis : 464
LEROY*, Modeste : 89n., 364n., 460
LE SENNE, Camille : 365, 597n.
LE SENNE*, Charles : 20, 181n., 209, 495, 626n., 771

L'ESPINASSE* Jean-Marie de : 390, 664
L'ESTOURBEILLON, Régis, marquis de : 141, 156, 370, 796
LESUEUR, Jean-François : 539, 686, 687
LESUR, Charles-Louis : 110n., 192n.
LETELLIER*, Alfred : 263n., 474, 465n.
LETURGEON, François-Etienne : 453n.
LEUVEN, Adolphe de : 235n., 329, 687, 690
LEVASSEUR, Nicolas-Prosper : 605n.
LE VASSOR, Pierre : 132n.
LE VERRIER* : 16n.
LEVRAUD*, Léonce : 18, 120n., 156n., 272n., 303, 314, 412, 430, 431, 462, 546, 641n., 642, 694n., 799
LEVY, Simon : 64, 78
LEYDET*, Victor : 70n., 145, 148, 317, 318n., 371n., 443, 487n., 559, 563, 601, 608, 691, 700n., 740
LEYGUES*, Georges : 118n., 120, 122, 123, 138, 155, 205n., 215, 228, 229, 241, 247, 253, 303, 320, 364, 399n., 458, 459n., 460, 487, 489, 608, 609, 616, 682n., 696, 699n., 791n.
LEZAY DE MARNESIA*, Claude François Adrien : 502, 521
L'ESPY, François BEDEAU dit : 706n.
L'HENRY : 328
L'HERBETTE*, Armand : 84, 310n., 338, 395n., 406, 447, 455, 535, 539, 586, 590, 598, 647
LHERIE, Victor : 230n., 232n.
L'HOSPITAL, Michel de : 502n.
LIADIERES*, Pierre : 18n., 190, 206n., 232, 233, 245n., 293, 322, 341n., 355, 356n., 358, 407, 414, 433, 552, 577, 578, 584, 586n., 599, 603, 605, 606, 622, 628, 635, 662, 668, 670n., 735, 747, 774
LINOR, Georges : 700n.
LINTILHAC*, Eugène de : 251, 393n., 589n., 596n., 685n.
LIREUX, Auguste : 281n., 283, 328n., 663, 664, 682
LISSAGARAY, Prosper : 487
LITVINNE, Felia : 742, 743n.
LOCKROY, Joseph-Philippe SIMON dit : 63, 211, 232n.
LOCKROY*, Edouard SIMON, dit : 122, 147, 150, 227, 228, 262, 267n., 268n., 290, 333, 364, 405n., 411, 450, 452, 455n., 456, 559, 667, 691, 771
LOCRE DE SAINT-JULIEN : 81
LOGEROTTE*, Jules : 227n., 267n., 274, 382, 411, 425, 519, 733, 753
LOMON, Charles : 675n.
LOQUE*, Marius : 139, 156n.
LORGERIL*, Hyppolite-Louis, vicomte de : 109n., 306n., 441, 442n., 516, 517, 524, 794
LOROIS*, Léon : 475n.
LOTTIN DE LAVAL, Victor : 230n.
LOUIS XIV : 30, 31, 32n., 79, 94, 101, 103, 149, 190, 247, 315n., 343n., 456, 477n., 478, 513, 522n., 602
LOUIS XV : 31n., 33, 95, 618
LOUIS XVI : 35n., 43n., 95, 171

LOUIS XVIII : 30n., 432, 508, 709n., 710
LOUIS, Victor : 34, 459
LOUSTALOT*, Gustave : 224n.
LOUVEL, Pierre : 432
LOUVET*, Charles : 410, 441n.
LOYER, A : 770n.
LUBBERT, Emile-Thimothée : 374
LUCAY, comte de : 349
LUGNE-POE, Aurélien : 240n., 602n., 677, 679
LULLY, Jean-Baptiste : 30n., 103
LURIEU (de) : 85n., 86n., 88n.
LYTTON, Bulwer : 333n.

M

MACAREL : 81n.
MACKAU*, Armand de : 497
MAC-MAHON : 122n., 180n.
MAETERLINCK, Maurice : 547n., 677, 760n.
MAGNIN*, Joseph : 316, 345n., 410, 439, 440n., 441
MAHERAULT, Jean-François René : 383, 384
MAILLARD* : 56n., 57, 185n.
MAILLART, Aimé : 647, 653
MAILLE, Armand-Louis de LAJUMELLIÈRE, comte de : 301n.
MAIROI, Raphaël : 22, 142n., 365n., 369, 370n.
MAINTENON (Mme de) : 32n.
MAISONNEUVE : 37n.
MAISTRE, Joseph de : 512
MALARTRE*, Pierre : 490, 494
MALATO, Charles : 333
MALEVILLE*, Léon de : 102, 103n., 325n., 406, 407, 586n., 605, 666, 715n., 794
MALIBRAN, Maria : 605, 738n.
MALLEFILLE, Félicien : 673
MALLIAN, Julien de : 232n.
MALLIOT, Antoine Louis : 135, 136, 699
MALON, Jean-Baptiste : 148n.
MANCEAUX : 88n., 131, 132
MANDL, Louis : 722n.
MANNING, Henry Edward : 759n.
MANUEL*, Jacques-Antoine : 230n.
MAQUAIRE, Arthur : 367n.
MARAT*, Jean-Paul : 171n., 173, 479
MARCEL, Henri : 693
MARCHAL*, Pierre : 584
MARCHAND : 438
MARCOU*, Théophile : 496
MARECHAL, Henri : 691n.
MARECHAL, Sylvain : 330
MARESCHAL : 509
MARET*, Henry : 105, 106, 117, 118n., 124n., 140n., 148n., 164, 181, 184, 209, 217, 223, 227, 228, 253n., 267n., 268, 269, 270n., 271n., 274, , 276, 277, 282, 291, 294, 306n., 321, 325, 326n., 340,

352, 396, 401n., 405, 411, 412n., 428, 429, 450, 451n., 452, 543, 583n., 596, 597, 601, 610, 611, 630, 640, 668, 679n., 693n., 694, 720-722, 723n., 724n., 725n., 727, 728n., 730, 731, 733, 743, 776, 777n., 782, 783n., 784

MARGAINE*, Henri : 224n.

MARIE* : Thomas Marie de SAINT-GEORGES, dit : 326, 327, 345n., 410n., 427, 439, 651, 652, 687, 690, 795

MARIE-ANTOINETTE : 35n., 218n., 657

MARIN*, Louis : 364

MARION DE FAVERGES*, Edouard : 152, 153n.

MARIVAUX : 32, 596

MARRAST*, Armand : 234n., 480

MARS, Anne-Françoise-Hyppolite BOUTET DE MONVEL, dite Mlle : 326n., 386n., 551, 716, 735n., 762

MARSOLLEAU, Louis : 183, 229, 241, 370

MARTIGNAC : 73, 76, 98, 99n., 125n., 385n., 714n.

MARTIN*, Marius : 398n., 400n.,

MARTIN DE VILLERS*, Henri-Louis :

MARTINET, Louis : 653, 673n., 731, 732n.

MARTINI, Giovanni-Battista : 540n.

MARY, Jules : 243n.

MAS, Emile :

MASCAGNI, Pietro :

MASSARD, Emile :

MASSE* : 148n., 155, 157n., 202n., 206n., 271n., 273, 274n., 277, 416, 429, 545, 648, 653, 655n., 678, 721n., 779

MASSE, Victor : 648, 655n.

MASSENET, Jules : 9n., 155, 362, 544n., 546n., 608n., 698, 699, 700n., 702n.

MASSOL, Eugène : 434

MASSON, Michel : 639n.

MATHIEU*, Auguste : 88

MATHIEU-BODET*, Pierre : 89n.

MATHIEU-BOURDON* : 214n.

MAUGUIN*, François : 73n., 74, 112, 121, 220, 232, 293, 309, 318, 319, 327, 378, 385n., 387, 404n., 405n., 407, 413, 414n., 418, 424n., 468, 470n., 483, 552, 569, 745, 747, 794

MAUJAN*, Adolphe : 215

MAUREL, Victor : 717n.

MAURY*, abbé : 169, 252, 309, 501, 512

MAUZIN, Alexandre : 283, 424

MAXIME : Fortunée GARIOT dite Mlle : 335-336, 355, 421, 802

MAZARIN : 95, 106n., 246n., 513

MAZE*, Hyppolite : 595

MAZERES : 357n., 554n., 636

MECHIN*, Alexandre : 99, 118, 125n., 187, 219, 220, 259n., 288, 340, 533, 714, 792

MEHEMET ALI : 242n.

MEHUL, Etienne-Nicolas : 124, 218n., 539, 542, 550, 604n., 634

MEILHAC, Henri : 205, 211, 215n., 251n., 546n., 675n.

MELCHIOR DE VOGUE*, Eugène : 150, 153, 322, 678n.

MELCHISSEDEC, Léon : 366

MELESVILLE, Anne Honoré Joseph DUVEYRIER dit :

MELINE*, Jules : 89n., 194n., 224n., 340n., 497

MENASCI, Guido : 612

MENDELSSOHN, Félix : 120n.

MENDES, Catulle : 123n., 142, 143, 155, 156, 160n., 785n.

MENESTRIER, Claude-François : 513

MENIER*, Gaston : 156, 157, 412, 416

MENTION*, Charles : 150n., 268n., 290, 291

MEQUILLET*, Raoul : 364n.

MERCIER, Louis-Sébastien : 34, 37, 588, 659n.

MERCIER*, Jacques, *baron* : 774n.

MERILHOU*, Joseph : 330

MERLE, Jean-Toussaint : 63, 97n., 211, 739n., 749n.

MERLOU*, Pierre : 731

MERILLON, docteur : 139n.

MERIMEE, Prosper : 23n., 445n.

MERMET, Auguste : 673n.

MERRUAU : 88n.

MESSAGER, André : 158, 269, 366, 368, 411, 641, 642, 743, 766, 782

MESUREUR*, Gustave : 451, 452n., 454n.

MEUNIER*, Paul : 18, 151, 156, 165, 295, 344n., 364, 365, 367- 371, 399n., 412, 462, 594, 596, 597n., 661, 662n., 682-684, 754n., 764n., 779, 781-783

MEYER, Horace : 390n., 579

MEYERBEER, Giacomo : 119, 124, 159n., 204n., 246n., 296n., 311n., 322, 350n., 541, 556, 558, 561n., 607, 608n., 609n.

MICHELET, Jules : 490-491

MICHOU*, Casimir : 106, 182n., 296, 300, 340, 340-345, 395, 396n., 401, 443, 460n., 467, 551, 579, 794, 801

MILLAUD, Albert : 323n.

MILLAUD*, Edouard : 266n.

MILLERAND*, Alexandre : 17n., 167n., 189n., 223, 250, 292, 300, 301, 307, 416, 495, 521n., 677n., 793

MILLET : 415n.

MILLEVOYE*, Lucien : 18, 124, 141, 153n., 155, 156, 277, 305, 365, 367, 368, 370, 412, 462, 754n., 769, 797

MILLIET, Paul : 612

MILLIN DE GRANDMAISON, Aubin-Louis : 37n.

MINKUS, Léon : 558

MIRABEAU*, Honoré-Gabriel Riquetti, comte de : 38, 40, 169, 309, 502

MIRBEAU, Octave : 162n., 518, 778n.

MIRECOUR, Charles-Achille TRANCHANT, dit : 578, 646, 647

MISSA, Edmond : 693n.

MOLE, François-René : 39n., 709

MOLE*, Louis Mathieu, comte : 127, 315n., 317n.

MOLIERE, Jean-Baptiste POQUELIN, dit : 30n., 94, 103, 124, 166, 247, 249n., 293, 310n., 321, 330n., 383n., 384, 393, 402, 454, 457, 503, 542, 550, 580, 590, 596, 640, 642, 659, 668n., 713, 715, 719n., 793

MOLINARI, Gustave de : 339

MONBRION : 18n., 232n., 279n., 285n., 322, 330n., 638n.

MONET*, Jules Alexandre Cornélie : 178, 192n., 200, 208n., 222, 237, 323

MONIER DE LA SIZERANNE*, Henri : 286n., 287n., 352, 607

MONIS*, Ernest : 453n., 454, 456

MONNET, Jean : 715

MONNIOT, Albert : 184n., 226

MONROSE : Claude-Louis-Séraphin BARIZAIN dit : 663, 634n.

MONSIGNY, Pierre-Alexandre : 545n., 550

MONTAGNE, Edouard : 693n.

MONTALIVET*, Bachasson de : 56, 58, 119, 174, 176, 197, 198, 202n., 207, 209, 230, 231, 232n., 312, 317, 330n., 350, 385, 405, 417, 420, 422, 464, 535, 536, 540, 541, 561n., 635, 663, 774n.

MONTANIER, inspecteur des finances : 389n., 425

MONTANSIER, Mlle : 34n., 172

MONTAUD*, Bernard : 260n., 492

MONTDIDIER : 87, 144n.

MONTESQUIOU-FEZENSAC*, Anatole de :

MONTIGNY, Alphonse LEMOINE dit : 63, 83n., 211, 212n., 623n., 708, 709n.

MONTGOMERY*, vicomte de : 657n.

MONTPENSIER, duc de (voir ORLEANS)

MONVAL, Georges Hyppolite MONDAIN dit : 93, 350n., 507

MONZIE*, Anatole de : 22, 114, 344n., 345, 759-762

MORAS, Théodore : 134, 142, 279n.

MORE, Mlle : 706

MOREAU (directeur) : 87, 144n.

MOREAU, Emile (auteur dramatique) : 237n., 773n.

MOREAU*, Emile : 298n.

MOREL, Eugène : 122n.

MOREL* Hyppolite : 397, 771n.

MORET-D'ERLO, comtesse : 280n.

MORIN, Arthur : 436n.

MORIN, prof Conservatoire : 646n.

MORNY*, Auguste de : 325, 350n., 361, 646n.

MORTIER, Alfred : 271n.

MORTIER, Arnold : 442n.

MOUGEOT*, Léon : 412n.

MOUNET, Jean-Paul, dit Paul : 592, 597n., 718n.

MOUNET-SULLY, Jean-Sully MOUNET dit : 484n., 592, 640, 641, 749

MOUREY, Gabriel : 238

MOZART, Wolfgang Amadeus : 124, 542n., 547n., 558, 580, 608n., 652, 668n., 673n., 719

MOZET, Hyacinthe-Charles : 453n.

MULLER (pétitionnaire) : 15, 146, 591, 592, 593n., 595

MULLER*, Edouard : 493n.

MUN*, Albert, comte de : 309, 490, 493, 497

MURAT, Joachim : 231

MURET, Théodore : 51n., 206n., 229n., 306n., 646n.

MURVILLE, Pierre Nicolas André de : 37n.

MUSSET, Alfred de : 124, 350n., 589, 591n.

MUTEAU*, Alfred : 364, 365n.

MUZET*, Alexis : 457, 458, 460

N

NADAUD*, Martin : 109, 173n., 223n., 465

NAJAC, Emile de : 522n.

NAPOLEON I^{er} : 29, 30n., 47, 48n., 50, 59n., 95, 101, 122n., 195, 230, 349n., 356n., 354, 383, 384, 393, 592, 567, 639, 681, 686, 752

NAPOLEON II : 479n.

NAPOLEON III : 64, 66, 83, 121, 135n., 137n., 222, 351, 359, 361, 409, 433, 478, 640n., 671n., 775n.

NAQUET*, Alfred : 333, 518

NECKER, Jacques : 36n., 569n.

NEMOURS, duc de (voir ORLEANS)

NEURAL, Gérard de : 185n., 445

NETTEMENT, Alfred : 222

NEY, Michel : 231

NEZEL, Théodore : 231n., 566

NICOLAS (pétitionnaire) : 580

NICOLET, Jean-Baptiste : 33, 530

NICOT : 73n.

NIEUWERKERKE, Emilien, comte de : 137n.

NISARD*, Désiré : 135n.

NOE* : Louis-Amédée, comte de : 646, 685n.

NOEL, Edouard : 22, 376, 485n.

NOGENT DE SAINT-LAURENS*, Henri : 88n., 326, 327n., 650, 652

NOIROT*, Alphonse : 266, 267n.

NOUGUIER père : 665n.

NOURRIT, Adolphe : 605n., 735n., 737

NOZIERE, Henri : 160n.

NUITTER, Charles : 545n.

O

OFFENBACH, Jacques : 9, 361, 543n., 620n., 654n., 655n., 691n., 755n.

OGER*, Union : 176

OLLIVIER*, Emile : 309, 326n., 427n., 485n., 648

O'QUIN*, Patrick : 129n., 130n., 409n.

ORDINAIRE*, Dionys : 250

ORLEANS, Philippe d' (régent) : 95

ORLEANS, Antoine , duc de Montpensier : 261n., 646, 802n.

ORLEANS, Louis, duc de Nemours : 645, 646, 802n.

ORLEANS, duchesse d' : 645
ORSINI, Felice : 433
OSMOY*, Charles, comte d' : 70n., 89n., 104, 116n.,
263, 269, 277n., 284, 295, 296n., 325n., 340, 346,
361, 362n., 441, 571, 580, 653, 654, 738
OSTROWSKI, Christien : 331, 332
OVERNAY, Armand Joseph : 566

P

PACRA, Jules : 763
PAGES (pétitionnaire) : 279n., 281n., 680, 683n.
PAGEZY*, Jules : 623n., 631, 700n.
PAILLARD DE VILLENEUVE (avocat) : 687n.
PAILLERON, Edouard : 519, 589, 675n.
PALADILHE, Emile : 690
PALISSOT DE MONTENOY, Charles : 37n., 170n.
PANAT*, de : 666n.
PAPILLON DE LA FERTE père, Denis-Pierre-Jean : 30
PAPILLON DE LA FERTE fils : 52n., 54n., 72n., 580
PAPIN, Denis : 120n.
PARAVEY : 641
PARENT*, Nicolas : 150n.
PARES, Gabriel : 701
PARFAIT*, Noël : 178, 206, 214, 220, 223, 224n.,
235n., 284n., 352
PARLY (pétitionnaire) : 278n., 280n.
PASCAL, Blaise : 478
PASCAL, Félicien : 292n.
PASDELOUP, Jules : 146, 475n., 595, 651n.
PASQUAL*, Léon : 183, 206n., 213, 229, 249
PASQUER (pétitionnaire) : 56n., 319n.
PASSY*, Hyppolite : 584
PASTA, Guiditta : 605, 738n.
PASTEUR, Louis : 120n.
PASTRE*, Ulysse Rochilde : 5, 17n., 313, 398n., 399n.,
403
PATTI, Adelina : 363, 462, 571n., 620n., 740, 741n.
PAUL-BONCOUR*, Joseph : 143, 151, 156, 163, 269,
270n., 271n., 272n., 273n., 274, 299n., 365, 393n.,
411, 424, 426, 591, 594n., 597n., 602, 613, 615,
616n., 668n., 723, 726, 742, 744, 764n., 793
PAUL-FAURE*, Paul (voir Paul FAURE)
PAWLOWSKI, Gaston de : 366, 397n.
PAYER*, Jean-Baptiste : 102
PEAN*, Emile : 666n.
PEDEBIDOU*, Adolphe :
PELLETAN*, Eugène : 85n., 88, 222n., 309, 338, 345,
346, 410, 427, 439n., 477, 478, 590, 632, 651, 652,
673, 687, 690, 691n., 794, 796
PELLETAN*, Camille : 183, 209n., 225, 240, 298n.,
303, 342, 416, 487n.
PELOUZE, Théophile-Jules : 436n.
PERICLES : 584n.
PERIER*, Casimir : 470n., 478

PERIER DE LARSAN* Henri du : 194n., 451
PERIN*, Georges : 224n.
PERNE, François : 712n.
PERRAUD, Jean-Joseph : 515
PERRAULT, Claude : 414
PERRIN, Emile : 93, 267n., 289, 360, 375, 381, 415,
417n., 589, 594, 597n., 697n., 748
PERRIN, Pierre, dit l'abbé : 30, 513
PERROUD : 51n.
PERSIGNY, duc de : 360n., 465
PERSIL*, Jean-Charles : 73n., 74-76, 326, 549n.
PETION DE VILLENEUVE*, Jérôme : 172n., 218
PETIT : 682n.
PETIT, Albert : 333
PEYRE, Marie-Joseph : 31n., 657
PEYRONNET* : 231n.
PEYTRAL*, Paul-Louis : 263n.
PHILIDOR, François-André Danican : 540n.
PHILIPPE-AUGUSTE : 276
PHILIPPON, Charles : 349n.
PHILIPPON*, Edouard : 302
PHILIPPOT, Jules : 692, 693n.
PHILIPPOTEAUX*, Auguste : 333
PICARD*, Ernest : 309, 345n., 346, 439, 600, 654n.,
794
PICARD, Louis-Benoît : 230n., 349n., 550, 634n.
PICHON*, Stephen : 243, 291, 416, 487n., 488, 489
PIE IX : 514n.
PIERNE, Gabriel : 701, 702n.
PIERRE Constant : 271, 717n.
PIERRE, Eugène : 260n.
PIERRON*, Jacques Jean Louis : 685n.
PIEYRE DE BOUSSUGES*, Henri : 294, 348, 794
PILLET, Léon : 317n., 406n., 422, 429n., 686, 802n.
PINARD Pierre-Ernest : 202n.
PIOU*, Jacques : 261n., 497
PIRE*, Alexandre de ROSNYVINEN, marquis de : 478n.
PISCATORY*, Théobald : 127n.
PITOU, Louis-Ange : 432n.
PIXERECOURT, Guibert de : 73
PLANARD, Eugène de : 445n., 541n., 553n.
PLANCHER-VALCOUR : 36
PLANQUETTE, Robert : 543n.
PLESSY, Mlle : Jeanne ARNOULD-PLESSY dite : 731n.
PLICHON*, Charles-Ignace : 89n.
POINCARE*, Raymond : 270, 310, 318n., 320, 775
POIRSON (voir DELESTRE-POIRSON)
POLIGNAC, Jules Auguste Armand, prince de : 231n.,
385n., 482, 512n.
POMMEREUX : 179n.
PONCELET : 70
PONIATOWSKI*, Joseph : 363
PONS, Charles : 362
PONSARD, François : 276n., 336n., 350n., 637, 638n.,
639, 663, 664, 666, 670

PONSOT*, Georges : 140n., 668, 793
 POREL, Paul : 350n., 596, 641n.
 PORPORA, Nicola : 719n.
 PORTIEZ DE L'OISE*, Louis : 45n., 633, 773
 PORTO-RICHE, Georges de : 590n.
 POTIER, Charles Gabriel POTIER DES CAILLETIERES
 dit : 749n.
 POTTECHER, Maurice : 140
 POUGIN, Arthur : 9n., 70, 617, 629, 726n., 767n.
 POURCELT DE BARON : 327n.
 POURQUERY DE BOISSERIN*, Joseph : 138, 139
 POZZI, Samuel : 780
 PRADEL, comte de : 52, 72n., 532n., 750n.
 PRADON, Jacques : 633
 PREMARAY, Jules de : 350n.
 PREVILLE, Pierre : 709
 PREVOST, Eugène : 541n.
 PREVOST, Marcel : 251n.
 PROUDHON, Joseph : 234n., 235, 236, 478n.
 PROVINS, Michel : 288n.
 PROVOST, Jean-Baptiste : 63, 211, 720n.
 PROUST*, Antonin : 89n., 106n., 138n., 181n., 193,
 208n., 224, 243, 262n., 263n., 265, 270n., 271n.,
 274, 277, 325, 326n., 337, 338, 376, 377, 382, 411,
 425, 443n., 495, 558, 588, 595, 655n., 656, 717,
 718, 720n., 722, 727, 731, 733, 753, 771n.
 PROUST, Marcel : 5n., 780n.
 PROUST, Robert : 780n.
 PRUDHOMME, Jean : 362n.
 PRUD'HON : 597n.
 PUCCINI, Giacomo : 608n., 611, 612, 613, 694n., 696n.
 PUGLIESI-CONTI* : 364n.
 PYAT*, Félix : 101, 102, 109, 115, 200n., 237n., 294,
 309, 314, 315, 348, 353, 359, 384n., 658., 794, 800

Q

QUATREBARBES*, Théodore de : 473
 QUATREMER DE QUINCY, Antoine Chrysostome : 37,
 53
 QUENTIN-BAUCHART, Maurice : 225
 QUINAULT, Philippe : 355n., 598
 QUINET*, Edgar : 347, 490n.

R

RACHEL, Elisabeth Rachel FELIX dite : 312, 336, 358,
 389n., 591, 592, 731n., 734n., 735, 747, 750, 751,
 753
 RACHET : 700n.
 RACINE, Jean : 38n., 103, 124, 291n., 321, 446, 478,
 550, 584, 590, 592, 595, 596, 633n., 659, 668n.,
 713, 715, 719n., 753, 793
 RADIGUET : 614
 RAIBERTI*, Flaminus : 106, 138n., 794

RAMBAUD*, Alfred : 572n., 574
 RAMBUTEAU*, Claude-Philibert BARTHELOT, comte
 de : 272n., 385, 387n., 569n., 715
 RAMPON*, comte : 304
 RANC*, Arthur : 572, 574
 RAPHAEL : Raffaello SANZIO dit : 609n.
 RATHIER*, Jules : 224n.
 RAUCOURT, Françoise Marie Antoinette SAUCEROTTE
 dite Mlle : 508
 RAUDOT*, Claude-Marie : 102, 103, 104n., 109n., 321-
 323, 341n., 395n., 443, 465, 571, 716, 794, 798n.
 RAVEL, Maurice : 547n.
 RAVINEL*, Louis Félix Dieudonné, baron de : 395n.,
 409., 465, 466n.
 RAYNAL* : 209n., 240, 285n.
 RAYNOUARD*, François : 53, 354, 634
 REAL*, Félix : 329
 REGNAUD DE SAINT JEAN D'ANGELY*, Michel : 504
 REGNIER : 63, 211
 REICHA, Antoine : 604n.
 REICHSTADT, duc de (voir NAPOLEON II)
 REINACH*, Joseph : 18n., 488-492, 496, 497, 588n.
 REJANE, Gabrielle-Charlotte REJU dite : 251n., 765
 REMBRANDT : Rembrandt VAN RIJN, dit : 609n.
 REMUSAT, Auguste-Laurent de : 349, 384
 REMUSAT*, Charles de : 315n., 325n., 328, 380, 388,
 389, 404, 406, 407
 REMUSAT, Paul de : 329
 RENAN, Ernest : 116
 RENARD*, Athanase : 390n., 564n., 669n.
 RENOUARD : 73n.
 RESZKE, Jean de : 740
 REVEIL*, Edouard : 129n.
 REYER, Ernest REY dit : 545n., 653, 698, 723n.
 REYMOND*, Emile : 772
 REYNAUD DE MONTLOSIER* : 38
 RIBOT*, Alexandre : 207, 227n., 238n.
 RICARD*, Louis : 138n.
 RICHARD, Ambrosine : 728n.
 RICHARD*, Maurice : 147n., 266n., 360n., 427n., 440,
 650
 RICHARD*, Pierre : 209n.
 RICHELIEU, cardinal de : 30n., 94, 106n., 513
 RICHELIEU, duc de : 432
 RICHEMONT*, Paul de : 68, 375n.
 RICHEPIN, Jean : 211, 251, 602n., 762n.
 RICORDI, Giulio : 695, 696n.
 RITT, Eugène : 153, 267, 268, 398n., 411, 415n., 559,
 601, 740, 741n.
 RIVET*, Gustave : 89n., 111n., 117, 152n., 159n., 166,
 269, 271-273n., 274-276, 301, 325, 326n., 361,
 362, 366, 397n., 487n., 491, 560n., 588, 589n., 597,
 602, 609n., 611n., 614, 615, 625, 668, 682, 696,
 698, 699, 701n., 705n., 717, 742, 765, 796
 ROBERT, Edouard : 283

ROBESPIERRE*, Maximilien : 169, 171n., 217, 230n., 294n., 307n., 309, 479, 485, 486, 490, 496n., 501
 ROBIN Père (pétitionnaire) : 56n.
 ROCHE*, Ernest : 225n.
 ROCHE*, Jules : 114, 296, 325, 346, 347n., 519, 521, 522, 551n.
 ROCHEFORT*, Henri de : 352, 457n.
 ROEDERER*, Pierre-Louis : 169n., 500, 502n.
 ROGER*, Jacques, baron de : 282, 564n.
 ROGER-BALLU* : 424n., 642
 ROHAULT DE FLEURY, Charles : 514
 ROLLAND, Romain : 162n.
 ROLLE : 63, 211
 ROMME*, Gilbert : 627
 RONCONI, Luca : 605n.
 RONDON, baron du : 622
 ROPARTZ, Guy : 547n., 701, 702n.
 ROQUEPLAN, Nestor : 63, 211, 414n., 417n., 425, 802n.
 ROSSI, Pellegrino, comte : 339
 ROSSINI, Giachino : 119, 124, 286, 350n., 542n., 545n., 547n., 558, 561, 604, 607, 613n., 694
 ROSTAND, Edmond :
 ROUCHE, Jacques : 610n., 743
 ROUHER*, Eugène : 398
 ROUJON, Henri : 148n., 240n., 288, 313, 314, 316n., 398, 402, 559, 691n., 775
 ROUSSEAU, Jean-Jacques : 40n., 230n., 343, 502, 504n., 521, 522
 ROUSSEL, Albert : 547n.
 ROUVIER*, Maurice : 223n., 266n., 363n., 570n., 573, 580
 ROYER, Alphonse : 237n., 246n.
 RUDELLE*, Pierre Henri Théodore : 364n.
 RUBINI, Giovanni Battista : 605
 RUELE, Jules : 653
 RUOLZ, Henri de : 446n.

S

SACCHINI, Antonio : 598
 SADI-CARNOT*, Marie François : 224n.
 SAGERET, Charles Barnabé : 383
 SAINT-AMAND, Jean-Armand LACOSTE dit : 322n.
 SAINTE-BEUVE*, Pierre : 178, 200, 222, 248, 313, 576, 795
 SAINTE-BEUVE* : Charles-Augustin : 6, 17, 586n., 631
 SAINTE-CROIX, Camille de : 155
 SAINT-ESTEBEN : 387n., 585n.
 SAINT-GEORGES : Jules-Henri VERNOY DE : 246n., 541n., 611n., 692,
 SAINT-GERMAIN*, Marcel : 765n.
 SAINT-HILAIRE, Amable de : 541n.
 SAINT-HILAIRE, Auguste de MONVAL dit : 645, 646n., 755

SAINT-MARC, dit Pierre CORNEILLE : 140
 SAINT-MARC DE GIRARDIN*, Marc GIRARDIN dit : 23n., 64n., 91, 325n.
 SAINT-MARS, marquis de : 379n.
 SAINT-PRIX, Jean-Amable FOUCAULT dit : 714
 SAINT-PRIX* : 263n.
 SAINT-SAËNS, Camille : 137, 560n., 608n., 655, 698, 701, 702n., 743n.
 SAINT-SALVI, Charles de : 446
 SAINT-SIMON : Louis de ROUVROY, duc de : 32n., 343
 SAISY*, Hervé de : 226n.
 SALIS, Rodolphe : 572
 SALVAYRE, (ou SALVAIRE) Gaston : 655
 SAMSON, Joseph (comédien) : 714, 720n., 749n.
 SAMSON, Charles : 333
 SAMUEL, René : 271n.
 SAND, George : 245n., 671n.
 SANDEAU, Jules : 350n.
 SANTEUIL, Jean : 519n.
 SANTERRE, Antoine Joseph : 171
 SANTERRE, Jean-Baptiste LOURDET de : 540n.
 SARCEY, Francisque : 271n., 292, 596n., 615, 675n., 676n.
 SARDOU, Victorien : 9n., 162, 211, 463, 484, 485, 487n., 491, 494-496, 522n., 705n., 762n.
 SARI, Léon : 251n.
 SARRETTE, Bernard : 710-712
 SAUGEY : 700n.
 SAUTAYRA*, Gustave : 86, 87, 214n., 238n., 579
 SAUVAGE, Elie : 357n.
 SAUVAGEON (pétitionnaire) : 570, 581, 582
 SAUVEUR DE LA CHAPELLE*, Désiré-François-Marie : 553, 585, 604, 635, 715
 SAUVIGNY : 37n.
 SAUZET*, Paul-Jean : 395n., 408n.
 SAVOYE*, Henri : 200
 SAXE, Maurice, comte de : 503n.
 SAY*, Léon : 89, 94n., 294n., 547n.
 SCARRON, Paul : 142, 461n.
 SCHILLER, Friedrich : 115, 124, 542n.
 SCHMITT, Florent : 547n.
 SCHNAEBELE, Guillaume : 446n.
 SCHNEIDER*, Eugène :
 SCHUMANN : 120n.
 SCRIBE, Eugène : 9, 51n., 63, 110n., 119n., 159n., 188n., 192n., 193, 198n., 203n., 204n., 211, 213, 214, 232, 233, 245n., 246n., 268n., 306n., 355n., 398n., 503n., 541n., 545n., 546n., 553n., 554n., 562, 598n., 599n., 604, 611n., 618, 622n., 623, 636, 673n., 735n., 756
 SECOND, Albéric : 682n.
 SEDAINE : 37n.
 SEGOND-WEBER, Caroline-Eugénie : 592
 SEMBAT*, Marcel : 90, 150, 155-157, 165n., 299, 365
 SEMERIE, Eugène : 466n.
 SEMET, Théophile : 653

SENARD* : 109
 SERMET, Julien : 292n.
 SERMET (censeur) : 249
 SERRET, Ernest : 639
 SEVAISTRE*, Léon : 291
 SEVERINI : 283, 561n., 605
 SEVESTE, Edmond : 211, 647,
 SEVESTE, Jules : 647
 SHAKESPEARE, William : 115, 124, 309, 590, 591n.,
 608n., 609n., 753
 SILVAIN, Eugène : 681, 718n.
 SILVESTRE, Armand : 655n.
 SILVESTRE DE SACY*, Ustazade : 16n., 591n., 685n.
 SIMEON*, Joseph-Balthazar, vicomte : 450, 539
 SIMON*, Jules : 104n., 110, 116, 117n., 131, 145,
 222n., 251n., 295, 309, 311, 316, 321, 325, 345n.,
 346, 360, 395, 405, 439n., 477, 571, 581, 587, 592,
 593n., 648, 737, 794, 795, 800
 SIMOND, Victor : 291n.
 SIMYAN*, Julien : 132n., 141, 157n., 158n., 274n., 276,
 412, 416, 546, 547n., 597n., 615, 620, 661, 667n.,
 668n., 685n., 722n., 723-727, 741, 748n., 780
 SIRAUDIN, Paul : 237n.
 SOCRATE : 235, 236
 SOLAR, Félix : 646
 SONTAG, Henriette : 605, 738n.
 SOPHOCLE : 591n., 633n.
 SOULIE, Frédéric : 21, 175n., 231n., 555, 637n.
 SOULT*, Jean, *maréchal* : 328, 469n., 478, 584
 SOUMET, Alexandre : 665
 SOUVESTRE, Emile : 63, 192, 193, 211, 237n., 719
 SPITZMULLER, Georges : 362
 SPONTINI, Gaspard : 286, 287n., 447n., 607, 634
 SPRONCK*, Maurice : 365n.
 SPULLER*, Eugène : 240n., 347n., 444n., 448, 489n.,
 497
 STAEL, Germaine de : 230n., 356n.
 STEEG*, Jules : 210, 582
 STEENACKERS*, François-Frédéric dit Joseph : 262n.,
 445, 446n., 451n.
 STOULLIG, Edmond : 22, 376, 485n., 494
 STRAUSS*, Paul : 773, 779n.
 STRAUSS, Richard : 611
 SUARD, Jean-Baptiste : 168
 SUE, Eugène : 242n.

T

TACCHINARDI, Nicola : 605
 TACONNET, Toussaint-Gaspard : 33
 TAILHADE, Laurent : 240, 678
 TAILLANDIER*, Alphonse : 293
 TAILLEFER, dir théâtre : 675
 TALHOUET-ROY*, Auguste BONAMOUR, marquis de :
 188n.

TALANDIER, Alfred* : 289, 296, 323, 339, 340n., 347,
 395, 518, 520, 521, 794
 TALIEN (directeur) : 675
 TALLIEN*, Jean-Lambert : 45n., 46, 47, 49, 230n.
 TALLIEN, Thérèse CABARRUS, dite Madame : 230
 TALLON*, Eugène : 757
 TALMA, François-Joseph : 230n., 503, 504, 507, 508,
 591, 592, 709, 711, 735n.
 TAMBURINI, Antonio : 605
 TANNEGUY DE WOGAN : 621
 TARGIONI-TOZETTI, Giovanni : 612
 TASCHER*, Ferdinand, comte de : 245, 246n.
 TASCHEREAU*, Jules : 187, 188, 287, 330, 380, 389n.
 TAXIL (pétitionnaire) : 280n.
 TAXIL, Léo : 106n.
 TAYLOR, Isidore, baron : 63, 211, 387, 388, 506, 509,
 593, 648, 763
 TESSIE DE LA MOTTE*, Eugène : 336n.
 THEAULON DE LAMBERT, Emmanuel : 110n., 735n.
 THERESA, Emma VALLADON dite : 571n., 620n.
 THEVENOT, Arsène : 134, 135
 THIERRY*, Amédée : 64, 65n., 66, 78, 281, 661
 THIERRY, Edouard : 244n., 360, 685
 THIERS*, Adolphe : 54, 69, 100, 102, 104, 105n.,
 108n., 112, 176, 199, 203, 204n., 211-213, 224n.,
 236n., 264, 268, 272n., 283n., 309, 327n., 328, 329,
 350, 351, 378-380, 384n., 387, 388, 404, 405,
 417n., 419, 420, 430, 435n., 468, 475, 476, 480-
 483, 516n., 549, 550n., 551, 553, 554, 556, 560,
 562-564, 568n., 578n., 583, 586, 604, 611, 707,
 739n., 745, 776n., 783, 784n., 800
 THOMAS, Ambroise : 63, 211, 546n., 558, 648, 693n.,
 721, 722n., 775
 THOMAS*, Clément : 221
 THOMINE-DESMAZURES*, Pierre : 102n.
 THOMSON*, Gaston : 267n.
 THOURET*, Jacques Guillaume : 44, 60
 THURIOT DE LA ROZIERE*, Jacques Alexis : 171,
 172n., 218n.,
 TILLANCOURT*, Edmond, vicomte de : 129n., 277,
 295, 316n., 376, 382, 409, 443, 595, 729, 730n., 732
 TIMON* (voir vicomte de CORMENIN)
 TIRARD*, Pierre : 89n., 131, 132n., 267n., 363n., 655
 TIREL DE LA MARTINIERE*, Edouard : 261n.
 TOCQUEVILLE, Alexis de : 4, 6, 586
 TOLAIN*, Henri Louis : 495
 TRAGIN, Georges : 344
 TRARIEUX*, Ludovic : 454n.
 TREVENEUC*, Robert CHRESTIEN, comte de : 453
 TROUILLOT*, Georges : 274n., 426, 589, 596, 731
 TURQUET*, Edmond : 150n., 152, 153n., 180n., 193n.,
 201, 212, 224n., 227n., 238, 266n., 325n., 415, 727
 TUROT, Henri : 155

U

URBAIN, Nestor : 285, 286n., 355n.
UTRECH, Paul d'(voir Paul DUTREICH)

V

VACHOT : 654
VACQUERIE, Auguste : 186n.,
VAEZ, Gustave : 237n.
VAILLANT, Auguste : 240
VAILLANT*, Edouard : 156, 364n., 412n., 460
VAILLANT, Jean-Baptiste, maréchal : 67, 359, 439, 538n.
VALABREGUE, Albin : 203n., 205n., 211, 216
VALLETON DE GARRAUBE*, Jean Alexandre : 125n., 403, 552n.
VANOZ, Gustave : 333
VARNEY, Louis : 543n.
VATISMENIL* (voir LEFEBVRE DE VATISMENIL)
VATOUT*, Jean : 272n., 387, 390n., 420, 450, 468, 481, 536, 549, 550, 484, 585n., 715
VATRY* (voir BOURDON DE VATRY)
VAUBAN, Sébastien LE PRESTRE, marquis de : 456n.
VAUCORBEIL, Auguste : 382n., 411, 415n., 444
VAVIN*, Alexis : 661n., 663, 664, 666, 685n.
VAZEILLE*, Albert : 305
VEBER, Pierre : 365
VEDEL, Alexandre POULET, dit : 388, 421n.
VERDI, Guiseppe : 124, 607, 608n., 609n., 610, 613n., 615n., 695n., 723n., 726n.
VERGA, Giovanni : 612n.
VERGER, Amédée : 283n.
VERNE, Jules : 239n.
VEROLLOT*, Louis : 469
VERON*, Louis : 133, 293, 327, 337n., 350-351, 378, 413, 414n., 417-419, 559n., 562, 593, 599n., 607n., 638, 649, 748, 751
VERSIGNY*, Jean-Baptiste : 426, 427, 429, 541, 690n.
VICTOR, Victor LEREBOURS dit Pierre : 355n., 505, 588
VICTOR-EMMANUEL II : 514n.
VIDAL, Paul : 560n., 641, 691n.
VIENNET*, Jean-Pons-Guillaume : 18n., 85, 288, 329n., 340, 355-358, 394, 506n., 534, 550n., 584, 588n., 628n., 670n., 714, 792, 802n.
VIETTE*, Jules : 454
VIGEE, Etienne : 37n., 39
VIGNAUD, Jean : 162n.
VIGNE D'OCTON*, Paul : 18n., 182, 201n., 209n., 223, 239, 240n., 311, 678, 793
VILFEU*, André : 138n.
VILLELE*, Jean-Baptiste Joseph, comte de : 73, 76, 192
VILLEMAIN*, Abel François : 191
VILLEMOT, Auguste : 270n., 350n., 672
VILLEY, Edmond : 339

VILLON, François : 702
VINCI, Léonard de : 440, 609n.
VIOLET D'EPAGNY, Jean-Baptiste : 328, 330, 585n., 663, 802
VIOLLET-LE-DUC, Eugène : 129n., 152,
VIOTTI, Giovanni Battista : 34, 35n.
VITET*, Ludovic : 127n., 325, 447, 448n., 449, 455n., 646
VITU, Auguste : 289, 518n., 596n.
VIVIEN*, Alexandre : 20, 51, 55, 56, 59, 60, 62, 73n., 200, 259, 260, 261n., 289, 319, 325, 380, 389, 390n., 391, 395n., 417n., 425, 536, 554, 707, 708, 746, 747, 801
VIZENTINI, Albert (fils du suivant) : 654, 655n.
VIZENTINI, Augustin : 283, 660, 665
VOISENON, Claude-Henri de FUSEE DE : 540n.
VOLTAIRE, François-Marie AROUET, dit : 79, 169n., 172, 230n., 343, 503, 512, 522, 534, 550, 584, 592, 595, 618, 659, 668n., 709, 793, 798n.
VUITRY*, Paul : 127n.
VUITRY*, Adolphe, 395n., 434n.
VULPIAN, Alphonse : 73n.

W

WADDINGTON*, William : 320n., 415, 524, 784
WAGNER, Richard : 120n., 124, 545n., 560, 607, 608, 610, 611, 785
WAILLY, Charles de : 31n., 657
WALDECK-ROUSSEAU*, Pierre René : 201n., 222n., 248n., 270, 320, 384n., 489n., 498n., 763
WALEWSKI*, Alexandre : 129, 266n., 352, 438
WALLON* Henri Alexandre : 89n., 449, 453, 454, 485n., 495, 496, 654n.
WALPOLE, Horace : 534n.
WATELET, Louis-Etienne : 648
WATTEVILLE, Adolphe de : 85n.
WEBER, Carl Maria von : 543n., 558, 652, 655, 688n.
WEBER, Max : 226n.
WEISS, Jean-Jacques : 88n., 591n., 594
WELLES DE LA VALETTE*, Samuel (comte) : 88n.
WITKOWSKY, Georges-Martin : 547n.
WITT, Conrad de : 494n.
WOLFF, Albert : 292
WOLF-FERRARI, Ermanno : 611
WORMS, Gustave : 484n.

X

XANROF, Léon : 251n.

Z

ZOLA, Emile : 16, 211, 238, 240n., 244n., 252, 253n., 333, 612n., 676, 762n., 785n.

Index des oeuvres

- Auberge des Adrets* (Antier, Lacoste et Chapponier, 1823) : 566
Achille (Viennet) : 357n.
Adrien, empereur de Rome (Hoffmann et Méhul, 1799) : 218n., 234n.
Adrienne Lecouvreur (Scribe, 1849) : 636
Africaine (L') (Scribe et Meyerbeer, 1865) : 159n., 556, 558
Agnès de Méranie (Ponsard, 1846) : 276
Aïda (Du Locle et Verdi, 1871) : 607
Alexandre (Viennet) : 357n.
Alexandre (Racine, 1661) : 38n.
Alexandre à Babylone (Baour-Lormian et Lesueur) : 686, 687n.
Alsace (Leroux) : 334n.
Alsace ! (Erckmann-Chatrion, 1881) : 243
Ambassadrice (L') (Scribe, de Saint-Georges et Auber, 1836) : 541
Ames solitaires (Les) (Hauptmann, traduit par Cohen, 1894) : 18n., 182, 201n., 209n., 223n., 239-240, 285n., 303, 311, 678, 793
Ami des Lois (L') (Laya, 1793) : 171, 173n., 191n., 218, 219n., 230n., 309, 313n.
Amitié des femmes (L') (Mazères, 1849) : 636
Amour et remords (Pagès) : 281n.
Amour médecin (L') (Molière, 1665) : 321n.
Amoureux de quinze ans ou la Double fête (L') (Martini et Laujon, 1771) : 540
Amphitryon (Molière, 1668) : 321n.
Ancêtre (L') (Augé de Lassus et Saint-Saëns, 1906) : 698
Annette et Lubin (Favart, Santerre et Voisenon, 1762) : 540
Angelo, tyran de Padoue (Hugo, 1835) : 359n., 566, 585
Antony (Dumas, 1831) : 355, 802
Après moi (Bernstein, 1911) : 331n.
Arbogaste (Viennet, 1841) : 356-358
Arlésienne (L') (Daudet et Bizet, 1872) : 669
Assommoir (L') (Zola, Busnach et Gastineau, 1879) : 762n.
Astarté (de Gramont et Leroux, 1901) : 785
Athalie (Racine, 1691) : 756, 761, 762n., 793
Auteur d'un moment (L') (Léger, 1792) : 170, 230, 334n.
Automne (L') (Adam et Mourey, 1893) : 17n., 182, 196, 238-239, 302, 308, 798
Au travers du mur (de Saint-Georges et Poniatowski, 1861) : 363
Avare (L') (Molière, 1668) : 166, 700n.
Avariés (Les) (Brieux) : 183, 225, 248
Aventurier (L') (de Saint-Georges et Poniatowski, 1865) : 363
Azémire (de Chénier, 1786) : 168n.
- Bajazet* (Racine, 1672) : 291n., 321n., 457
Bandeau de Psyché (Le) (Marsolleau, 1894) : 241n.
Barbier de Séville (Le) (Sterbini et Rossini, 1816) : 542n., 547n., 613n.
Basoche (La) (Carré et Messenger, 1890) : 641-642
Bâtons flottants (Les) (Liadières, 1851) : 233n., 358
Bayadères (Les) (de Jouy et Catel, 1810) : 512
Belle au bois dormant (La) (Richepin, 1907) : 762n.

Belle Opération (La) (Sermet, 1890) : 292n.
Benjamin Constant aux Champs-Élysées (Antier, Damaru et Lottin de Laval, 1831) : 230n.
Benvenuto (Hirsch et Diaz, 1890) : 693n.
Bertrand et Raton (Scribe, 1833) : 323n.
Biche aux bois (La) (Cogniard, Blum et Tosché, 1845) : 600n.
Bourse (La) (Ponsard, 1856) : 670n.
Boussole (La) (Monniot, 1904) : 18n., 184n., 226, 248n., 302, 323
Burgonde (La) (Bergerat, de Sainte-Croix et Vidal, 1898) : 691n.
Burgraves (Les) (Hugo, 1843) : 336n., 359, 636, 670
Butte des Moulins (La) (Gabriel, de Forges et A. Boieldieu, 1852) : 653

Cabrera (La) (Cain et Dupont, 1904) : 697, 699
Café du Roi (Le) (Meilhac et Deffès, 1861) : 697
Cage (La) (Descaves, 1898) : 288
Caius Gracchus (de Chénier, 1792) : 173, 313n.
Calomnie (La) (Scribe, 1840) : 636
Camaraderie ou la Courte échelle (La) (Scribe, 1837) : 232, 233n., 268, 306n., 355, 356, 457, 460, 604
Caprices de Marianne (Les) (Musset, 1851) : 488n.
Cardillac (Nuitter, Beaume et Dautresmes, 1867) : 363
Carmen (Meilhac, Halévy et Bizet, 1875) : 164n., 542n., 546
Cartouche ou les Suites d'une première faute (Overnay et Nézel, 1827) : 566
Cavalleria Rusticana (Targioni-Tozzetti, Menasci et Mascagni, 1890) : 612, 613n., 614n., 694
Cendrillon ou la Pantoufle merveilleuse (Clairville, Monnier, Blum et Chéri, 1866) : 600n.
Ces Messieurs (Ancey, 1903) : 206n., 247-248
Ceux qui restent (Grenet-Dancourt, 1898) : 288n.
Châlet (Le) (Scribe, Mélesville et Adam, 1834) : 159n., 541n.
Chapons (Les) (Descaves et Darien, 1890) : 292n., 676
Charles II ou le Labyrinthe de Woodstock (Duval, 1828) : 6n., 619n.
Charles IX (de Chénier, 1789) : 36, 41n., 168
Charlotte Corday (Ponsard, 1850) : 637
Château des cœurs (Le) (Flaubert, Bouilhet et d'Osmoy) : 104n., 361
Chatterton (Vigny, 1835) : 566, 567, 585
Chérubin (Cain, de Croisset et Massenet, 1905) : 698
Chiffonnier de Paris (Le) (Pyat, 1847) : 101n., 237
Chodruc-Duclos ou l'Homme la longue barbe (Royer, Vaez et Delaporte, 1850) : 237n.
Cid (Le) (Corneille, 1637) : 155n., 383n.
Cigüe (La) (Augier, 1844) : 666n.
Cinq-Mars (Gallet et Gounod, 1877) : 542n.
Clémence de David (La) (Draparnaud, 1825) : 354n.
Cloches de Corneville (Les) (Clairville, Gabet et Planquette, 1877) : 140n., 543n.
Clytemnestre (Soumet, 1822) : 665n.
Cœur et la Dot (Le) (Mallefille, 1852) : 673
Colombe (La) (Barbier, Carré et Gounod, 1860) : 698
Comte Ory ou les Filets de Vulcain (Le) (Scribe, Delestre-Poirson et Rossini, 1828) : 545, 561n.
Conspiration de Cellamare (La) (Saint-Esteben, Violet d'Épagny et Vatout, 1833) : 387n., 585n.
Contagion (La) (Augier, 1866) : 640
Coppélia ou la Fille aux yeux d'émail (Nuitter et Delibes, 1870) : 558
Cosima ou la Haine dans l'amour (Sand, 1840) : 245n.
Cosimo (Prévost, Dupont et Saint-Hilaire, 1835) : 541

Coupe du roi de Thulé (La) (Gallet, Blau et Diaz, 1873) : 692, 693n.
Coupe enchantée (La) (Matrat et Pierné, 1895) : 701
Courrier de Lyon (Le) (Moreau, Siraudin et Delacour, 1850) : 237n.
Crépuscule des dieux (Le) (Wagner, 1876) : 607n.
Crise (La) (Feuillet, 1854) : 762n.
Cyrus (de Chénier, 1804) : 354n.

Dame Blanche (La) (Scribe et Boieldieu, 1825) : 159n., 546n., 765n.
Danicheff (Les) (Dumas fils, 1876) : 595n.
Daniel Rochat (Sardou, 1880) ; 484, 485n.
Danse des écus (La) (Fournier et de Kock, 1849) : 234
David (Mallefille, Scribe et Mermet, 1846) : 673n.
Décadence (Guinon) : 183, 249n., 302
Déjanire (Gallet, Blau, Ennery, et Saint-Saëns, 1911) : 698, 743n.
Demi-Vierges (Les) (Prévost, 1895) : 251n.
Demoiselles de Saint-Cyr (Les) (Dumas, 1843) : 636
Dernier banquet de 1847 (Le) (Doucet, 1847) : 666n.
Dernier jugement des rois (Le) (Maréchal, 1793) : 330
Dernier madrigal (Le) (Marsolleau, 1898) : 241n.
Deux Noblesses (Les) (Lavedan, 1894) : 672
Deux Veuves (Les) (Mallefille, 1860) : 673
Déidamie (Noël et Maréchal, 1893) : 691n.
Dimitri (de Bornier, Silvestre et de Joncières, 1876) : 655
Dindon (Le) (Feydeau, 1896) : 201n.
Divorçons ! (Sardou, 1880) : 522n.
Domino noir (Le) (Scribe et Auber, 1837) : 164n., 245n.
Don Carlos (Du Locle, Méry et Verdi, 1867) : 607n.
Don Juan (Molière, 1665) : 321
Don Juan (Da Ponte et Mozart, 1787) : 558
Don Quichotte (Cain et Massenet, 1910) : 699n.
Douloureuse (La) (Donnay, 1897) : 251n.
Dragons de Villars (Les) (Cormon, Lockroy et Maillart, 1856) : 164n., 653
Drapier (Le) (Scribe et Halévy, 1840) : 607n.
Droit du père (Le) (Rivet, 1907) : 362n.
Duc d'Olonne (Le) (Scribe et Auber, 1842) : 245n.
Duchesse de Ferrare (La) (Boucheron et Audran, 1895) : 251n.

Eclair (L') (Planard, de Saint-Georges et Halévy, 1835) : 541
Ecole des Agneaux (L') (Dumanoir, 1854) : 639
Ecole des maris (L') (Molière, 1661) : 383n., 488n.
Ecole des Vieillards (L') (Delavigne, 1823) : 664n.
Edgar, roi d'Angleterre ou le Roi supposé (de Chénier, 1785) : 168n.
Edwige reine de Pologne ou Les Jaghellons (Ostrowski, 1850) : 331, 332n.
Enfants d'Edouard (Les) (Delavigne, 1833) : 664n.
Ennemi du peuple (L') (Ibsen, 1893) : 240, 678
Epreuve villageoise (L') (Desforges et Grétry, 1784) : 542
Esclarmonde (Blau, Grammont et Massenet, 1889) : 544
Etats de Blois (Les) (Raynouard, 1814) : 354
En scène mesdemoiselles (Clairville et Boyer, 1890) : 251

Etienne Marcel (Gallet et Saint-Saëns, 1879) : 137
Etincelle (L') (Pailleron, 1879) : 675n.
Etoile du Nord (L') (Scribe et Meyerbeer, 1854) : 159n., 541
Etoile du soir (L') (?) : 683n.
Etranger (L') (d'Indy, 1903) : 698

Falstaff (Boïto et Verdi, 1893) : 613n.
Familles (Les) (Serret, 1851) : 639
Famille Benoîtton (La) (Sardou, 1865) : 484n., 762n.
Famille Lisbonne (La) (?) : 180n.
Fantaisie (Une) (Glais-Bizoin) : 361
Fausse Prude (La) (de Fatouville, 1697) : 32n.
Faust (Barbier, Carré et Gounod, 1859) : 558, 559, 560, 653, 736
Favorite (La) (Royer, Vaëz et Donizetti, 1840) : 246n., 558, 559n., 611n.
Femmes savantes (Les) (Molière, 1672) : 519n.
Fénelon ou les Religieuses de Cambrai (de Chénier, 1793) : 354
Fervaal (d'Indy, 1897) : 698
Fiancée d'Abydos (La) (Adenis et Barthe, 1865) : 653
Fiancés d'Alsace (Les) (?) : 180n.
Fiesque (Beauquier et Lalo) : 542n.
Fille Elisa (La) (Ajalbert, d'après E. et J. Goncourt, 1890) : 17n., 167n., 181, 195, 201n., 223, 250, 292, 300, 301, 302n., 307n., 495, 521n., 677, 793
Fille de Madame Angot (La) (Siraudin, Clairville, Koning et Lecocq, 1872) : 160
Fille du régiment (La) (de Saint-Georges, Bayard et Donizetti, 1838) : 159n., 546n., 611
Fils de Cromwell (Le) (Scribe, 1842) : 626
Fils de l'Etoile (Le) (Mendès et Erlanger, 1904) : 785
Fin de ciel (Malato) : 333n.
Flore et Zéphyre (de Leuven, Deslys et Gautier, 1852) : 653
Florentin (Le) (de Saint-Georges et Lepneveu, 1874) : 692
Foire aux idées (La) (Brunswick et Leuven, 1849) : 235
Fortune (Bourgeois, 1898) : 288n.
Fossé des Tuileries (Le) (Dumanoir, Mallian et Lhérie, 1831) : 232n.
Fra Diavolo ou l'Hôtellerie de Terracine (Scribe et Auber, 1830) : 546n.
Francillon (Dumas fils, 1887) : 681n.
Françoise (Couyba, Franklin et Pons, 1913) : 362
Françoise de Rimini (Ostrowski, 1849) : 332n.
Freischütz (Le) (Weber adapté par Berlioz et Pacini, 1841) : 558
Fugitifs (Les) (Loiseau et Fijan, 1899) : 697

Gabrielle (Augier, 1849) : 638n., 666n., 762n.
Gaetana (About, 1862) : 207n.
Ganaches (Les) (Sardou, 1862) : 484n.
Gastibelza (d'Ennery, Cormon et Maillart, 1847) : 647
Gelmina (Poniatowski, 1872) : 363
Germinal (Zola et Busnach, 1888) : 180n., 238, 239, 333
Germinie Lacerteux (Goncourt, 1888) : 271n.
Gil Blas (Carré, Barbier et Semet, 1860) : 653
Goutte de lait (La) (Gozlan, 1849) : 227n.
Grande-Duchesse de Gérolstein (La) (Meilhac, Halévy et Offenbach, 1867) : 690n.

Griselde ou la Fille du Peuple (Ostrowski, 1849) : 331n., 332n.
Ginevra (Scribe et Halévy, 1838) : 607n.
Guillaume Tell (Lemierre, 1768) : 173
Guillaume Tell (Bis, de Jouy et Rossini, 1829) : 558, 561n.
Gustave III ou le Bal masqué (Scribe et Auber, 1833) : 599, 606, 607n.
Gwendoline (Mendès et Chabrier, 1886) : 697, 699n., 743n.

Habanera (La) (Laparra, 1908) : 547
Hamlet (Carré, Barbier et Thomas, 1868) : 558
Hélène (Saint-Saëns, 1904) : 698
Henri III et sa cour (Dumas, 1829) : 533, 534n., 588n.
Henriette Maréchal (Goncourt, 1865) : 207n.
Héritage de M. Plumet (L') (Barrière, 1858) : 672
Hernani (Hugo, 1830) : 236, 276n., 306n., 359, 362
Hernani (Rivet et Hirschmann, 1909) : 362, 696
Héroïsme espagnol (L') (Belmontet) : 359
Honneur et l'Argent (L') (Ponsard, 1853) : 350n., 639, 670n.
Honneur de la Maison (L') (Battu et Desvignes, 1853) : 639
Hors les lois (Marsolleau, 1897) : 241n.
Huguenots (Les) (Scribe et Meyerbeer, 1836) : 159n., 204n., 246n., 313n., 556, 558, 559

Il était une fois un roi et une reine (voir *La Main droite et la main gauche*)
Imprécations de Don Diègue (Saint-Marc dit Pierre Corneille) : 140n.
Impromptu de Versailles (L') (Molière, 1663) : 393
Iphigénie (Racine, 1674) : 331n.

Jagellons (Les) : voir *Edwige, reine de Pologne*
Japhet (Scribe, 1840) : 636
Jardinier et son Seigneur (Le) (Barrière et Delibes, 1863) : 653
Javotte (Croze et Saint-Saëns, 1896) : 701
Jean de Procida (Poniatowski, 1838) : 363
Jean Kreder (?) : 180n.
Jean le Nihiliste (?) : 180n.
Jean Sobieski (Ostrowski) : 331n.
Jeanne d'Arc (Fabre, 1891) : 353
Jeune Comtesse (La) (Adenis, de Lauzières et Poniatowski, 1868) : 363
Joachim Murat (Antier, Decomberousse et Nézel, 1831) : 231n.
Joconde ou les Coureurs d'Aventure (Etienne et Isouard, 1814) :
Jongleur de Notre-Dame (Le) (Léna et Massenet, 1894) : 546n., 698
Joseph (Pineux-Duval et Méhul, 1807) : 634
Jota (La) (Laparra, 1911) : 547
Journaliste des ombres ou Momus aux Champs-Élysées (Le) (Aude, 1790) : 230n., 503, 504n.
Journée parlementaire (Une) (Barrès, 1894) : 361n.
Juarez ou la Conquête du Mexique (Gassier, 1886) : 180n., 243n.
Judith (D. de Girardin, 1843) : 330, 331n., 336n.
Juge et Partie (Adenis et Missa, 1886) : 693n.
Juive (La) (Scribe et Halévy, 1835) : 119, 159n., 203n., 417n., 556, 558, 559, 607n.

Lac des fées (Le) (Scribe, Duveyrier et Auber, 1839) : 607n., 735

Lakmé (Gille, Gondinet et Delibes, 1883) : 159n., 546n.
La Lampe de Davy ou L'Amour et le travail (Ostrowski, 1854) : 332n.
Laurent de Médicis (Arnault fils ?) : 3n., 197n.
Légataire universel (Le) (Regnard, 1708) : 762n.
La Lépreuse (Bataille et Lazzari, 1912) : 303
Liberté des théâtres (La) (Clairville et Cogniard, 1864) : 69
Ligue des amants (La) (Des Essarts, 1849) : 537n.
Liqueur d'or (La) (Busnach, Liorat et de Rillé, 1873) : 207n.
Lohengrin (Wagner, 1850) : 545, 607n.
Lorenzino (Dumas, 1842) : 636
Louise (Charpentier, 1900) : 164n., 546, 602, 742n.
Lucie de Lammermoor (version révisée de Royer, Vaëz et Donizetti, 1839) : 611n.
Lucrèce (Ponsard, 1843) : 336n., 638n., 663-664, 666, 670
Lucrèce Borgia (Hugo, 1833) : 566

Ma Cousine (Meilhac, 1890) : 251n.
Madame Butterfly (Giacosa, Illica et Puccini, 1904) : 546n., 612, 613
Madame de Lavalette (Barthélémy, Brunswick et Lhérie, 1831) : 230n.
Madame Putiphar (Depré, Xanrof et Diet, 1897) : 251n.
Mademoiselle de la Vallière (Dumas, 1842) : 245n.
Magnifique (Le) (Barbier et Philippot, 1876) : 692
Mahomet (Le Fanatisme ou Mahomet le Prophète) (Voltaire, 1742) : 709
Mahomet (de Bornier) : 244
Main droite et la main gauche (La) (Gozlan, 1842) : 242
Mais quelqu'un troubla la fête (Marsolleau, 1900) : 17n., 183, 223n., 229, 241, 303
Maison Close (?) : 583
Maîtres chanteurs de Nuremberg (Les) (Wagner, 1868) : 607n., 608n.
Maître Griffard (Mestépès et Delibes, 1857) : 653
Maître Wolfram (Méry, Gautier et Reyer, 1854) : 653
Malade imaginaire (Le) (Molière, 1673) : 310n., 761, 762n.
Maladetta (La) (Gailhard et Vidal, 1893) : 560, 641, 642n.
Mandrin (Antier, Arago et Crosnier, 1827) : 566
Manon (Meilhac, Gille et Massenet, 1884) : 164n., 546n.
Manon Lescaut (Scribe et Auber, 1856) : 546n.
Maréchal Brune ou la Terreur en 1815 (Le) (Dupeuty et Fontan, 1831) : 231n.
Maréchal ferrant (Le) (Philidor et Anseaume, 1761) : 540
Mariage de Figaro (Le) (Beaumarchais, 1784) : 461
Mari ambitieux ou l'Homme qui veut faire son chemin (Le) (Picard, 1802) : 634n.
Marionnettes ou Un jeu de la fortune (Les) (Picard, 1806) : 634n.
Marino Faliero (Delavigne, 1829) : 533, 534n.
Marion Delorme (Hugo, 1831) : 335n.
Marquis de Kenilis (Le) (Lomon, 1879) : 675n.
Marquis de Villemer (Le) (Sand, 1864) : 671
Marquise de Saint-Cyr (La) (J. Benoist) : 331
Marrons d'Inde ou les Grottes de l'année (Les) (Cogniard et Muret, 1848) : 306n.
Martyrs (Les) (Scribe et Donizetti, 1840) : 611n.
Mascotte (La) (Duru, Chivot et Audran, 1880) : 543n.
Médecin malgré lui (Le) (Barbier, Carré et Gounod, 1858) : 542n.
Ménage de Molière (Le) (Donnay, 1911) : 762n.

Mendiant(e) (La) : (Anicet-Bourgeois et Masson, 1852) : 639
Mérop(e) (Voltaire, 1743) : 172, 334n.
Messidor (Bruneau et Zola, 1897) : 785
Miarka (Richepin et Georges, 1905) : 602
Michel Strogoff (Verne et d'Ennery, 1880) : 239n.
Mignon (Carré, Barbier et Thomas, 1866) : 159n., 164n., 445, 546
Mireille (Carré et Gounod, 1864) : 542n., 653
Misanthrope (Le) (Molière, 1666) : 321
Misérables (Les) (Ch. Hugo et Meurice, 1878) : 762n.
Mithridate (Racine, 1672) : 620
Moïse et Pharaon ou le Passage de la mer Rouge (Balocchi, de Jouy et Rossini, 1827) : 561n.
Monde où l'on s'ennuie (Le) (Pailleron, 1881) : 519n.
Monsieur Alphonse (Dumas fils, 1873) : 672
Monsieur Choufleuri restera chez lui le... (Crémieux, Halévy, de Saint-Rémy et Offenbach, 1861) : 361
Monsieur Mystère (?) : 292n., 333
Monsieur Pinchard (Dugué, 1851) : 200, 201n.
Mosquita la Sorcière (Scribe, Vaëz et Boisselot, 1851) : 653
Mousquetaire au couvent (Les) (Ferrier, Prével et Varney, 1880) : 543n.
Muette de Portici (La) (Scribe, Delavigne et Auber, 1828) : 119, 198, 556
Muse du Boulevard (La) (Dulong, Léopold et Saint-Amand, 1828) : 322n.

Napoléon Bonaparte ou Trente ans de l'histoire de France (Dumas, 1831) : 204n.
Navarraise (La) (Claretie, Cain et Massenet, 1894) : 698
Nicodème dans la lune ou la Révolution pacifique (Beffroy de Reigny, 1790) : 322n.
Noces de Figaro (Les) (Da Ponte et Mozart, 1786) : 542n., 547n., 612
Norma ou l'infanticide (Soumet, 1829) : 665n.
Nos Intimes ! (Sardou, 1861) : 484n.
Nuées (Les) (Aristophane, 423 av. JC) : 235-236

Œdipe roi (Sophocle) : 150n.
Oiseau bleu (L') (Maeterlinck, 1911) : 760, 762n.
Oiseaux de Proie (Les) (d'Ennery, 1854) : 639
Or du Rhin (L') (Das Rheingold) (Wagner, 1869) : 607n.
Orgie (L') (Scribe et Carafa, 1832) : 598
Orphée et Eurydice (Moline et Gluck, 1774) : 547n., 602
Oscar (Scribe, 1842) : 636
Othello (Shakespeare, 1604) : 608
Othello (Boïto et Verdi, 1887) : 695, 723n.

Paillasse (Leoncavallo, 1892) : 612
Paméla ou la Vertu récompensée (François de Neufchâteau, 1793) : 173, 308, 354, 505
Pantins (Les) (Montagne et Hüe, 1881) : 693n.
Panurge (Couyba, Spitzmüller et Massenet, 1913) : 362
Papillonne (La) (Sardou, 1862) : 484
Parsifal (Wagner, 1882) : 607n.
Passant (Le) (Coppée, 1869) : 672n.
Patrie (Sardou, 1869) : 484n.
Pattes de mouche (Les) (Sardou, 1860) : 485
Paul et Virginie (Barbier, Carré et Massé, 1876) : 159n., 655

Pays (Le) (Le Goffic et Ropartz, 1912) : 701, 702
Pêcheurs de perles (Les) (Cormon, Carré et Bizet, 1863) : 653, 654
Pelléas et Mélisande (Maeterlinck, 1893) : 677
Pelléas et Mélisande (Debussy, 1902) : 164n., 547, 742n.
Perle du Brésil (La) (Gabriel, Saint-Etienne et David, 1851) : 653
Péruviens (Les) (Viennet) : 357
Petit Hôtel (Le) (Meilhac et Halévy, 1879) : 675n.
Petite Ville (La) (Picard, 1801) : 634
Phèdre (Racine, 1677) : 446, 633n., 751n.
Philémon et Baucis (Barbier, Carré et Gounod, 1860) : 542n.
Philtre (Le) (Scribe et Auber, 1831) : 545, 554, 607n.
Pierre de Médicis (de Saint-Georges, Pacini et Poniatowski, 1860) : 363n.
Pierre le Grand (Carrion-Nisas, 1804) : 354
Pinchard ou une Canaille d'honnête homme : voir *Monsieur Pinchard*
Pontons anglais (Les) (Sue et Goubaux, 1841) : 242
Porteur d'eau ou les Deux journées (Le) (Bouilly et Cherubini, 1800) : 245n.
Pour la Couronne (Coppée, 1895) : 672
Pré-aux-clercs (Le) (Planard et Hérold, 1832) : 445, 541, 542n., 546n.,
Premier pas ou les Deux génies (Les) (Royer, Waëz, Halévy, Carafa, Auber et Adam, 1847) : 647
Preuve (La) (Rivet) : 362
Princesse de Bagdad (La) (Dumas fils, 1881) : 762n.
Procès d'un maréchal de France (Le) (Dupeuty et Fontan, 1831) : 175n., 231, 234n., 318n.
Procès du maréchal Ney (Le) : voir *Procès d'un maréchal de France (Le)*
Prophète (Le) (Scribe et Meyerbeer, 1849) : 159n., 556, 558, 559
Propriété, c'est le vol (La) (Clairville et Cordier, 1848) : 235
Puff ou Mensonge et vérité (Le) (Scribe, 1848) : 233, 636

Que dira le monde ? (Serret, 1854) : 639
Question des huiles (La) (Drault) : 183, 249n., 302
Queue du chien d'Alcibiade (La) (Gozlan, 1850) : 637
Quo Vadis (Moreau, 1901) : 773n.
Quo Vadis (Cain et Nougès, 1909) : 702n.

Rabagas (Sardou, 1872) : 485
Reine de Chypre (La) (de Saint-Georges et Halévy, 1841) : 246n., 556, 558, 607n.
Reine Topaze (La) (Lockroy, Battu et Massé, 1856) : 653
Régiment (Le) (Mary et Grisier, 1890) : 243
Rendez-vous bourgeois (Les) (Isouard et Hoffmann, 1807) : 544
Retour (Le) (Rivet) : 362n.
Retour d'Ulysse (Le) (Milon et Loiseau de Persuis, 1807) : 349
Réveil d'Épiménide à Paris (Le) (Carbon de Flins des Oliviers, 1790) : 169, 322n.
Richard Cœur de Lion (Sedaine et Grétry, 1784) : 542n.
Richard Darlington (Dumas, 1831) : 566
Richelieu (Samson d'après B. Lytton, 1897) : 333n.
Rigoletto (Piave et Verdi, 1851) : 150n., 607
Robert le Diable (Scribe, Delavigne et Meyerbeer, 1831) : 159n., 246n., 311n., 350, 417n., 556, 558
Robespierre ou le 9 thermidor (Anicet-Bourgeois et Cornue, 1830) : 230n.
Rodogune (Corneille, 1647) : 335n., 620
Roi Candaule (Le) (Carré et Diaz, 1865) : 693n.

Roi d'Ys (Le) (Lalo et Blau, 1888) : 543
Roi s'amuse (Le) (Hugo, 1832) : 175n., 318n., 518
Rolande (de Gramont, 1888) : 302
Roma (Cain et Massenet, 1912) : 698
Roméo et Juliette (Barbier, Carré et Gounod, 1867) : 462, 542, 653, 740, 742
Ruban (Le) (Feydeau, 1894) : 672
Ruy Blas (Hugo, 1838) : 237n., 276n., 424n., 602

Salammbô (Du Locle et Reyer, 1890) : 559n., 698, 699, 723n., 785
Salomé (Lachmann et Strauss, 1905) : 611
Samson et Dalila (Lemaire et Saint-Saëns, 1877) : 560, 698, 701n.
Samuel Brohl (Meilhac et Cherbuliez, 1879) : 675n.
Sanga (Morand, de Choudens et de Lara, 1906) : 701n.
Saül (Soumet, 1822) : 665n.
Sceptiques (Les) (Mallefille, 1867) : 673
Secret de Maître Cornille (Le) (Sivieude et Parès, 1893) : 701
Serment ou les Faux monnayeurs (Le) (Scribe, Mazères, et Auber, 1832) : 554n.
Sibéria (Illica et Giordano, 1903) : 743n.
Siège et la conquête de Grenade (Le) (Monbrion) : 285n., 322, 330n., 638n.
Siegfried (Wagner, 1876) : 607n.
Sigurd (Du Locle, Blau et Reyer, 1884) : 545, 697n., 698, 699
Source (La) (Delibes et Minkus, 1866) : 558
Sous les Charmilles (Kauffmann et Dautresmes, 1862) : 363
Sous les Cyprès (Samson et Vanoz) : 333
Statue (La) (Barbier, Carré et Reyer, 1861) : 653
Suède délivrée (La) (Liadières) : 358
Supplice d'une femme (Le) (E. de Girardin et Dumas fils, 1865) : 353, 762n.
Sylphe (Le) (de Saint-Georges et Clapisson, 1856) : 697

Talion (Le) (Provins, 1898) : 288n.
Tannhäuser (Wagner, 1845) : 607n., 608n.
Tartuffe (Molière, 1664/1669) : 162, 247, 488n., 509n., 793
Templiers (Les) (Raynouard, 1805) : 354, 624
Tentation (La) (Cavé, Duponchel, Gide et Halévy, 1832) : 598
Testament de César (Le) (Lacroix et Dumas, 1849) : 637n.
Thérèse (Claretie et Massenet, 1904) : 698
Thermidor (Sardou, 1891) : 11, 18n., 181, 206, 207n., 213, 228, 302, 307, 308, 309, 310n., 353, 463, 484-497, 524n., 525, 798
Tosca (La) (Giacosa, Illica et Puccini, 1900) : 612
Tour de Nesle (La) (Dumas, 1832) : 335n.
Toussaint-Louverture (Lamartine, 1850) : 359
Traviata (La) (Piave et Verdi, 1853/1854) : 164n., 613n.
Trésor (Le) (Andrieux, 1804) : 634n.
Trente ans ou la Vie d'un joueur (Ducange, Beudin et Goubaux, 1827) : 647n.
Tristan et Isolde (Wagner, 1865) : 607n.
Troyens (Les) (Berlioz, 1863) : 653
Tuteur (Un) (Ostrowski) : 331n.
Tutrice (La) (Scribe, 1843) : 636

Un Enfant de Paris (Souvestre, 1850) : 237n.
Un Fil à la patte (Feydeau, 1894) : 672n.
Un Mariage sous Louis XV (Dumas, 1841) : 636
Une Chaîne (Scribe, 1841) : 636
Une Famille (Lavedan, 1890) : 672n.
Une Fête de Néron (Belmontet et Soumet, 1829) : 359n., 360, 665n.

Valkyrie (La) (Wagner, 1870) : 560
Vallia (Latour de Saint-Ybars, 1841) : 670n.
Varennnes (Lavedan et Lenôtre, 1904) : 762n.
Vautrin (Balzac, 1840) : 207n.
Vêpres siciliennes (Les) (Delavigne, 1819) : 506n., 664n., 666
Vêpres siciliennes (Les) (Scribe, Duveyrier et Verdi, 1855) : 607n.
Vercingétorix (Anquetin) : 17n., 150
Verre d'Eau (Le) (Scribe, 1840) : 636
Vestale (La) (Jouy et Spontini, 1807) : 634
Vestale (La) (Duhomme et Sauvage, 1846) : 357
Vie brève (La) (Fernandez et de Falla, 1913) : 701n.
Vie de Bohême (La) (Barrière, 1849) : 670, 671n.
Vie de Bohême (La) (Giacosa, Illica et Puccini, 1896) : 546n., 602n., 608n., 612-614n.
Vieillesse de Don Juan (La) (Mounet-Sully et Barbier, 1906) : 640
Vieillesse d'un grand roi (La) (Lockroy et Arnould, 1837) : 232n.
Vieux de la Montagne (Le) (Latour de Saint-Ybars, 1847) : 670n.
Vieux Garçons (Les) (Sardou, 1865) : 484n.
Villi (Le) (Fontana et Puccini, 1884) : 694n.
Virginie (Latour de Saint-Ybars, 1845) : 670n.
Vivandière (La) (Cain et Godard, 1893) : 697, 698
Voile du Bonheur (Le) (Ferrier et Pons, d'après Clémenceau, 1911) : 362
Vrai courage ou un Duel en trois parties et une femme pour enjeu (Le) (Glais-Bizoin) : 361

Walstein (Liadières, 1828) : 356n.
Werther (Blau, Milliet, Hartmann et Massenet, 1892) : 546n., 698, 699
William Ratcliff (de Gramont et Leroux, 1906) : 699n.

Zampa ou la Fiancée de marbre (Mélesville et Hérold, 1831) : 546n

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	1
PREMIERE PARTIE : LA « FABRIQUE PARLEMENTAIRE » DE LA POLITIQUE THEATRALE : TROIS LEVIERS D'ACTION	27
Chapitre 1^{er} : Liberté ou privilège ?	29
<u>I L'ère de la liberté théâtrale (1791-1807)</u>	29
1 L'organisation de la vie théâtrale à la veille de la Révolution	30
2 Libéraliser l'ouverture des théâtres ?	35
2.1 Le changement de tutelle : de la Maison du Roi à la municipalité de Paris	35
2.2 Le débat à l'Assemblée Constituante : obtenir la liberté des théâtres (1790-1791)	37
2.3 Le débat sous le Directoire : réduire le nombre des théâtres ? (1797-1798)	42
<u>II Le système du privilège (1807-1864)</u>	47
1 Les fondements : les dispositions des décrets de 1806-1807	47
2 L'application : un pragmatisme inévitable ?	50
2.1 Les entorses au privilège : un ajustement à la loi économique de l'offre et la demande	50
2.2 Les projets de réforme : renforcer, maintenir ou abandonner le privilège ?	52
2.2.1 <i>Le « rêve impossible » du retour aux décrets impériaux sous la Restauration (1820)</i>	52
2.2.2 <i>« L'introuvable » règlement d'Administration publique des théâtres (1835-1843)</i>	54
2.2.3 <i>La « liberté avortée » sous la II^e République (1848-1850)</i>	61
3 L'effondrement : le décret du 6 janvier 1864 ou le retour à la liberté théâtrale	64
3.1 La préparation du décret	64
3.2 La promulgation et la réception du décret	66
<u>III Les redevances dues par les théâtres</u>	70
1 La redevance due à l'Opéra	70
1.1 La légalisation d'un privilège fiscal	70
1.2 La fronde des théâtres secondaires en 1828 : du procès fiscal au procès politique	73
2 La redevance due aux directeurs brevetés dans les départements	77
3 Le droit des indigents	78
3.1 Les origines	79
3.2 Partisans et opposants : les arguments en présence	81
3.3 Les tentatives de réforme	84
Chapitre 2 : La subvention	93
<u>I Les fondements historiques et juridiques : réalité et représentations</u>	93
1 Les origines des subventions théâtrales	93
2 La subvention inscrite au débat parlementaire sous la Restauration	95
2.1 Règles d'attribution : de la gestion administrative au débat parlementaire	95
2.2 La contestation de la publicité des débats par la Maison du Roi	96
2.3 Le partage conflictuel des responsabilités entre la Maison du Roi et l'Intérieur	97
3 L'histoire des subventions face aux représentations des parlementaires	99
<u>II Les enjeux : pourquoi subventionner les grands théâtres ?</u>	107
1 Un enjeu économique : assurer la prospérité de l'industrie théâtrale	107
1.1 Protéger les emplois de l'industrie théâtrale	107
1.2 Assurer un débouché commercial à l'étranger	110

2 Un enjeu diplomatique : garantir le rayonnement de la civilisation française	111
2.1 L'Antiquité ou le visage de Janus : une référence théâtrale ambivalente	111
2.2 Le théâtre, vecteur du <i>soft power</i> français en Europe	115
3 Un enjeu artistique : équilibrer la tradition et l'audace	118
3.1 La tradition : maintenir une école de « bon goût » en jouant l'ancien répertoire	118
3.2 L'audace : soutenir le futur chef-d'œuvre pour préparer l'avenir	119
4 Un enjeu démocratique : mettre l'art à la portée du peuple	121
III Les modalités : comment assurer l'équité du financement ?	124
1 Municipaliser ? Les rapports entre l'Etat et la ville de Paris	124
1.1 Les monarchies censitaires : le produit de la ferme des jeux est-il un mode de financement municipal des théâtres royaux ?	125
1.2 Le Second Empire : le financement des trois nouveaux théâtres haussmanniens exonère-t-il la ville de toute participation ?	128
1.3 La III ^e République : quelle part Paris doit-elle prendre à la subvention et dans quel but ? (théâtres nationaux, décentralisation, théâtre populaire)	131
2 Décentraliser ? Les rapports entre Paris et la province	132
2.1 Financer les théâtres de province : des tentatives de décentralisation variées	133
2.1.1 <i>La décentralisation théâtrale sous le Second Empire : un discours ambivalent</i>	133
2.1.2 <i>La décentralisation théâtrale sous la III^e République : subvention mobile ou subvention fixe ?</i>	137
2.2 Le « théâtre ambulant » : un théâtre décentralisé et populaire ?	142
3 Démocratiser ? La question du « théâtre populaire »	144
3.1 Garantir l'accès du « peuple » aux théâtres subventionnés	144
3.1.1 <i>Par le prix des petites places</i>	144
3.1.2 <i>Par les représentations à prix réduits</i>	146
3.1.3 <i>Par les représentations gratuites</i>	149
3.2 Créer des théâtres populaires spécifiques	151
3.2.1 <i>Un théâtre populaire municipal ?</i>	152
3.2.2 <i>Le projet du rapporteur Couyba (1901)</i>	154
3.2.3 <i>Le travail de la commission consultative sur les théâtres (à partir de 1905)</i>	155
3.2.4 <i>L'expérience du théâtre municipal de la Gaîté-Lyrique (1907-1913)</i>	158
3.3 Favoriser les « représentations-ceintures » : le théâtre dans les faubourgs	160
3.1.1 <i>De la banlieue au faubourg : vitalité du théâtre populaire</i>	160
3.3.2 <i>L'Œuvre des Trente Ans de théâtre (à partir de 1902)</i>	161
3.3.3 <i>Les représentations de l'Opéra-Comique (1904-1906)</i>	163
Chapitre 3 : la censure	167
<u>I Les ciseaux d'Anastasia : le « serpent de mer dramatique » du XIX^e siècle</u>	167
1 Chronique des débats parlementaires	167
1.1 Trois révolutions pour une triple résurrection : Anastasia au chevet des gouvernants	167
1.1.1 <i>La Révolution de 1789</i>	167
1.1.2 <i>La Révolution de 1830</i>	174
1.1.3 <i>La Révolution de 1848</i>	176
1.2 « Il est des morts qu'il faut qu'on tue » : le coup de grâce sous la III ^e République	180
2 Le déroulement de la procédure	184
2.1 Les règles usuelles : une continuité séculaire	184
2.2 Etre censeur : une sinécure ?	187
2.3 Les tentatives de réformes : du choix des censeurs au comité d'appel ?	190
2.3.1 <i>Les propositions : trois grands types de solutions envisagées</i>	190
2.3.2 <i>Les raisons du refus : la triple garantie de la responsabilité ministérielle</i>	195
<u>II Les enjeux du débat : censure préventive ou censure répressive ?</u>	196

1 Permanence et inflexion de l'arsenal argumentatif	196
1.1 L'argument idéologique : « l'exception théâtrale » est-elle justifiée ?	196
1.1.1 <i>Le premier XIX^e siècle : un consensus apparent</i>	196
1.1.2 <i>A partir de la II^e République : le lent effritement du consensus</i>	200
1.2 L'argument économique : comment garantir au mieux les intérêts du directeur ?	203
1.3 L'argument juridictionnel : quelle procédure est la plus efficace ?	205
2 Ce que pensent les gens de théâtre	210
2.1 Les avis officiels : les leçons des enquêtes de 1849 et 1891	210
2.2 L'interprétation des avis des directeurs et auteurs par les parlementaires	211
3 Les parlementaires et la censure : postures politiques	217
3.1 Gauche(s) et droite(s) face à la censure : un clivage brouillé	217
3.2 Quand le député devient ministre des Beaux-Arts : « morale de conviction » et « morale de responsabilité »	226
III L'exercice de la censure : quels thèmes sensibles ?	229
1 Le pouvoir	230
1.1 La diffamation contemporaine : le problème des personnalités	230
1.2 L'ordre politique et social	237
2 Les relations internationales	242
3 La religion	244
4 La morale	248
DEUXIEME PARTIE : LES PARLEMENTAIRES FACE A LA QUESTION THEATRALE : UN REVELATEUR DE LA VIE POLITIQUE AU XIX^e SIECLE ?	255
Chapitre 4 : Les hommes politiques et le théâtre : travail et profils parlementaires	257
<u>I Les sources d'informations des parlementaires sur le théâtre</u>	257
1 Le travail de la commission du budget	257
1.1 Un rouage essentiel du jeu parlementaire : les règles du fonctionnement	258
1.1.1 <i>Une représentativité en question : recrutement et division du travail</i>	258
1.1.2 <i>Ce que l'on peut dire à l'oral et ce que l'on doit taire à l'écrit : les critères d'un choix</i>	261
1.2 Les matériaux du rapport : des sources foisonnantes	264
1.2.1 <i>Les informations communiquées par l'administration</i>	264
1.2.2 <i>L'enquête auprès des gens de théâtre</i>	266
1.2.3 <i>La documentation personnelle du rapporteur</i>	270
1.3 Les rapporteurs du budget : de l'analyse administrative au jugement esthétique	272
2 Les moyens d'influence : pétitions, brochures, presse	277
2.1 Les pétitions	277
2.2 Les brochures	282
2.3 La presse	287
3 Les discours parlementaires eux-mêmes : la constitution d'une « mémoire théâtrale »	293
<u>II Approche transversale des débats sur le théâtre</u>	296
1 Les lieux du débat : une salle de théâtre ?	296
1.1 Les gradins, la tribune et les tribunes	296
1.2 Des représentations de substitution pour les pièces non jouées ?	300
1.3 Les parlementaires jugent-ils comme des spectateurs de théâtres ?	303
2 Intervenir à la Tribune	308
2.1 Ténors de la vie politique ou figurants ?	308

2.2 Des compétences particulières ?	312
2.2.1 : <i>L'expérience mondaine : une connaissance puisée au spectacle ?</i>	312
2.2.2 : <i>Le recours aux chiffres : « l'ultima ratio théâtrale » ?</i>	314
2.2.3 : <i>Le recours au droit : des spécialistes de la législation théâtrale ?</i>	318
2.3 De quelques stratégies oratoires	320
3 Exercer une influence en coulisse	323
3.1 Appartenir à une commission spécialisée	323
3.2 Recommander un candidat	327
3.2.1 <i>Recommander un directeur</i>	327
3.2.2 <i>Recommander un auteur</i>	330
3.3.3 <i>Recommander un(e) artiste</i>	334
<u>III Profils particuliers : quelques groupes de députés</u>	337
1 Les adversaires de la subvention : posture théorique ou tactique politique ?	337
1.1 Les Libéraux : la subvention détruit la concurrence	338
1.2 « Les paysans du Danube » : la subvention assèche la province	341
1.3 Les Républicains à la fin du Second Empire : la subvention, « cheval de Troie » du budget des Beaux-Arts	345
2 Le parlementaire, un homme de théâtre : du violon d'Ingres au conflit d'intérêts	348
2.1 Le parlementaire-directeur	348
2.2 Le parlementaire-auteur dramatique	352
2.3 Le parlementaire-compositeur	362
3 Le Groupe de l'Art et l'Académie des théâtres : deux lobbies théâtraux	364
3.1 : Créer un groupe d'intérêt sur le théâtre : par qui et pourquoi ?	364
3.2 : Le fonctionnement interne : comment travaille-t-on ?	366
3.3 : L'action des groupes d'intérêt : quelle influence réelle ?	367
Chapitre 5 : La question théâtrale au miroir du parlementarisme	373
<u>I Le mode de gestion économique des théâtres subventionnés : le problème de la légitimité des interventions parlementaires</u>	374
1 L'administration des théâtres subventionnés : des choix à géométrie variable	374
1.1 La régie directe : l'Etat administrateur	374
1.2 La régie intéressée : le directeur-entrepreneur	377
1.3 Un système mixte : le partage des bénéfices	381
2 Le statut particulier du Théâtre-Français : une responsabilité gouvernementale ambiguë	383
2.1 La fondation d'une « masse de granit théâtrale » sous le Consulat et l'Empire	383
2.2 La mise en question d'un statut d'exception : les débats sous la monarchie de Juillet	385
2.3 Le régime de l'administrateur général	391
3 L'abus des billets de faveur : le procès du « ver rongeur » des théâtres	394
3.1 Entrées de droit et entrées de faveur : la contestation des prérogatives de l'administration	394
3.2 Le trafic quotidien de billets : la dénonciation de l'inaction de l'administration	397
<u>II La question préjudicielle : les enjeux du cahier des charges</u>	403
1 Passer un traité : les progrès du parlementarisme en action	403
1.1 Le renouvellement des traités	403
1.1.1 <i>Une prérogative administrative ?</i>	403
1.1.2 <i>Le vote de la subvention constitue-t-il la ratification du traité ? (1830-1848)</i>	405
1.1.3 <i>De la II^e République à la fin du II^e Empire : entre régression et progrès (1848-1870)</i>	409
1.1.4 <i>La tentation du « parlementarisme absolu » sous la III^e République ? (1870-1914)</i>	411
1.2 Le choix du directeur	413

2 Vérifier l'exécution du cahier des charges : les garanties officielles	417
2.1 La commission des théâtres	417
2.2 Le commissaire du gouvernement	422
2.3 Les inspecteurs des finances	425
3 Réformer les instances de contrôle : des tentatives sans succès	426
3.1 Le système des primes : vers une subvention conditionnelle ?	426
3.2 Auditionner les directeurs et visiter les théâtres ?	428
3.3 Faut-il créer une inspection technique des théâtres ?	429
<u>III La (re)construction des théâtres subventionnés : l'affirmation du contrôle parlementaire</u>	431
1 L'Opéra	432
1.1 Du Théâtre National à la « salle provisoire » de la rue Le Peletier	432
1.2 De la salle Le Peletier au projet de « nouvel Opéra »	434
1.3 De l'achèvement du « nouvel Opéra » au Palais-Garnier	441
2 L'Opéra-Comique	444
2.1 « La déveine et la malchance » : la salle Favart incendiée à deux reprises	444
2.2 D'une salle Favart à l'autre : approche comparée des débats parlementaires	446
2.2.1 Faut-il reconstruire le théâtre ? La querelle topographique	446
2.2.2 La place Boieldieu ou le Boulevard ? La querelle de la façade	449
2.2.3 La Direction des Bâtiments civils ou le concours ? La querelle de l'architecte	452
2.2.4 Adjudication ou forfait ? La querelle du financement	455
3 Le Théâtre-Français	457
Chapitre 6 : la question théâtrale instrumentalisée : des débats dévoyés	463
<u>I Les digressions internes au débat : le théâtre comme scène pour exposer d'autres priorités ?</u>	463
1 Priorités économiques : l'agriculture et l'industrie	463
2 Priorités sociales : de la charité chrétienne au socialisme	467
3 Priorités « nationales » : l'école, le clergé et l'armée	470
4 Priorités « impériales » : la colonisation	472
<u>II La liberté et la censure théâtrale : trois exemples d'instrumentalisation politique</u>	475
1 La liberté théâtrale : une condition nécessaire à la création du chef-d'œuvre ?	475
2 La liberté théâtrale : un prétexte pour revenir à l'actualité brûlante (1834)	478
1.1 Les circonstances politiques du débat : la reprise de l'agitation révolutionnaire	478
1.2 Le débat du 6 mai 1834 : enjeux politiques d'une digression	481
3 Terreur et République en question : le débat sur <i>Thermidor</i> (1891)	484
3.1 Les circonstances : l'interdiction du drame de Sardou	484
3.2 Un débat passionnel : la République est-elle « un bloc » ?	488
3.3 Après <i>Thermidor</i> : postérité du débat	494
<u>III Le théâtre et l'Eglise</u>	498
1 Réhabiliter le statut du Comédien ?	498
1.1 L'accès certain à la citoyenneté : l'œuvre de la Révolution française	498
1.2 L'accès possible au Paradis : la levée de l'excommunication	507
2 Euterpe et Terpsichore ou les muses corruptrices : l'expiation théâtrale voulue par la droite monarchiste	511
2.1 Sous la Restauration : le procès du Conservatoire par les ultras	511
2.2 Au temps de l'ordre moral : le Sacré-Cœur contre l'Opéra ?	514
3 Le théâtre au cœur du combat laïque : une arme à double tranchant	517
3.1 Laïciser l'art : une condition nécessaire pour forger l'âme républicaine	517

3.2 « Le paradoxe du radical » : séparer l'Etat et l'Eglise implique-t-il séparer l'Etat et les théâtres ? 523

TROISIEME PARTIE : LES PREOCCUPATIONS ESTHETIQUES ET SOCIALES DES PARLEMENTAIRES : DU JUGEMENT DE VALEUR AUX REFORMES 527

Chapitre 7 : le répertoire 529

I Fixer le répertoire : une délimitation normative des genres est-elle possible ? 529

1 Le décret du 25 avril 1807 : une « mise en ordre » du répertoire 529

2 Le système du privilège peut-il brider la liberté des genres ? 532

2.1 La Restauration : un maintien formel de la séparation des genres 532

2.2 La monarchie de Juillet : la tentation libérale 535

2.3 La II^e République : le choix d'un libéralisme mitigé 536

3 Les métamorphoses de l'opéra-comique : un protégé lyrique ? 539

II Subventionner le répertoire : l'art lyrique contre l'art dramatique ? 547

1 La distribution des subventions : aperçu séculaire 547

2 Modifier la répartition interne des subventions : une volonté de rééquilibrage 548

2.1 Rééquilibrer les subventions au profit de l'art dramatique ? 548

2.2 Rééquilibrer les subventions de façon partagée entre art dramatique et art lyrique ? 552

2.3 Rééquilibrer les subventions entre les théâtres lyriques ? 553

3 Réduire le coût de l'art lyrique ? 556

3.1 Pourquoi l'art lyrique coûte-t-il si cher ? L'exemple de l'Opéra 556

3.2 Une utopie théâtrale : la fusion des théâtres lyriques 561

III Déplorer la décadence du répertoire : le règne du « mauvais goût » ? 565

1 Du mélodrame au café-concert : le peuple corrompu et empoisonné ? 565

1.1 L'école du vice et du crime 565

1.1.1 *Au temps du boulevard du Crime : le procès de la « dramaturgie »* 565

1.1.2 *Cafés-concerts, cabarets et « bouibouis » : le procès de l'obscénité* 569

1.2 Le public : victime, complice ou coupable ? 573

1.3 Les antidotes face au poison 577

1.3.1 *L'antidote financier : subventionner les théâtres secondaires* 577

1.3.2 *L'antidote juridique : réduire le nombre des « établissements parasites »* 579

2 Tradition et nouveautés : la querelle des Anciens et des Modernes 583

2.1 « On ne parle plus le français ! » : Du bon usage de la langue 583

2.2 L'ancien répertoire délaissé : un reproche justifié ? 588

2.2.1 *Les données du problème* 588

2.2.2 *Les solutions proposées* 592

2.3 L'œil contre l'intellect : le primat du spectaculaire sur le littéraire 598

3 Les « muses exotiques » : le répertoire lyrique « envahi » par l'étranger ? 603

3.1 Le Théâtre-Italien : « école musicale » ou mode néfaste ? 603

3.2 L'Opéra : le théâtre de la consécration des compositeurs étrangers ? 606

3.3 L'Opéra-Comique : la musique française sacrifiée à la musique italienne ? 611

Chapitre 8 : les auteurs 617

I Attirer les « véritables » auteurs 617

1 La production dramatique : le règne de l'industrie théâtrale 618

1.1 « Une nouvelle école de commerce littéraire » ? 618

1.2 Les débutants face aux « monopoleurs » : une collaboration inévitable ? 620

1.3 Les regroupements professionnels : SACD et SACEM 623

2 Rémunérer les auteurs : une aristocratie du talent ?	626
2.1 Les droits d'auteurs	626
2.2 Le système des primes	632
3 Lever l'interdit sur les directeurs et employés des théâtres subventionnés	640
3.1 Le Théâtre-Français : le sociétaire-auteur	640
3.2 Les théâtres lyriques : le directeur librettiste et les musiciens-compositeurs	641
<u>II Subventionner de nouveaux théâtres « expérimentaux »</u>	643
1 Le Théâtre-Lyrique	643
1.1 Obtenir son ouverture au temps de la monarchie de Juillet	643
1.2 Légitimer l'octroi d'une subvention sous le Second Empire	647
1.3 Assurer sa survie : les projets de la III ^e République	653
2 L'Odéon	657
2.1 A la recherche d'une salle : la rive gauche et la tentation de la rive droite	657
2.2 A la recherche d'une subvention : une ressource longtemps incertaine	662
2.3 A la recherche d'un répertoire : voyage en « Odéonie »	667
3 Le théâtre d'avant-garde	673
3.1 Le théâtre de Cluny	673
3.2 Le « théâtre à côté » : vers une reconnaissance officielle ?	675
3.2.1 <i>Le Théâtre Libre</i>	675
3.2.2 <i>Le Théâtre de l'Œuvre</i>	677
<u>III Réformer le mode de réception des œuvres</u>	680
1 Le comité de lecture : un jugement contesté	680
1.1 L'art dramatique	680
1.2 L'art lyrique	685
2 Des concours pour les compositeurs : une réelle garantie de débouché ?	688
2.1 Le prix de Rome	688
2.2 Les autres concours musicaux	691
3 Compter autrement : redéfinir les critères d'une œuvre nouvelle	694
3.1 Les créations inédites : assouplir les règles ?	694
3.2 Les créations à l'étranger : une « naturalisation lyrique » possible ?	696
3.3 Les créations en province : l'encouragement à la décentralisation musicale	699
Chapitre 9 : les artistes	705
<u>I Recruter : formation et voies d'accès aux scènes subventionnées</u>	706
1 Les ordres de début : une pratique compatible avec un régime constitutionnel ?	706
2 Le Conservatoire : quelle utilité ?	709
2.1 La fondation du Conservatoire	709
2.2 Supprimer le Conservatoire ?	712
2.3 Réformer le Conservatoire	716
2.3.1 <i>Le recrutement : les conditions d'accès</i>	716
2.3.2 <i>L'enseignement : entre tradition et modernité</i>	718
2.3.3 <i>Les débouchés : concours publics et engagements dans les théâtres subventionnés</i>	725
3 Le théâtre d'application : un théâtre-école crédible ?	729
<u>II Rémunérer les étoiles : l'honneur...et l'argent !</u>	732
1 Les appointements des artistes vus par les parlementaires	732
1.1 La publicité officielle dans les rapports parlementaires : une source rare et tardive	732
1.2 Riches artistes, pauvres soldats : la permanence d'un lieu commun	734
2 Vers le star system : les effets de la concurrence internationale	736
2.1 De la troupe fixe au « système de l'étoile » : un changement structurel	736

2.2 Les réactions parlementaires face au <i>star system</i> : de la dénonciation du snobisme mondain à la crispation nationaliste	739
2.3 Les réponses de l'administration : le nouveau cahier des charges de l'Opéra	743
3 Un statut à part : les sociétaires du Théâtre-Français	744
3.1 Le système des parts : comment répartir les bénéfices ?	744
3.2 Les congés et les tournées : une tolérance de l'Etat fondée sur un intérêt mutuel ?	749
3.2.1 Pour les sociétaires : une compensation à des appointements modestes	749
3.2.2 Pour l'Etat : propager la langue française, décentraliser l'art dramatique	752
<u>III Protéger « les imprévoyants de l'avenir » : les réformes sociales au tournant du siècle (fin XIX^e-début XX^e siècle)</u>	755
1 L'emploi des enfants dans les théâtres	755
1.1 Interdire les théâtres d'enfants	755
1.2 Réglementer l'emploi des mineurs dans les théâtres et les professions ambulantes	757
2 L'amélioration du statut juridique des artistes	763
2.1 Du mutuellisme au syndicalisme : les enjeux du regroupement des artistes	763
2.2 La lutte contre « la rapacité des agences » : interdire ou réglementer ?	766
2.3 La protection judiciaire : obtenir la juridiction des prud'hommes pour les artistes	770
3 L'amélioration de la condition matérielle du petit personnel des théâtres	773
3.1 Quand l'artiste se retire : pensions et maisons de retraite	773
3.2 L'accès aux soins médicaux : la préoccupation de la santé	779
3.3 La lutte contre les « appointements de famine »...	780
3.3.1 Sur la scène : acteurs et choristes	780
3.3.2 Dans la fosse : les musiciens	783
3.3.3 En coulisse : les machinistes, costumiers, etc.	786
 CONCLUSION	 789
 INDEX DES NOMS DE PERSONNES	 805
 INDEX DES ŒUVRES	 825
 TABLE DES MATIERES	 835

volume 2

Annexe n°1 : Les débats parlementaires sur la subvention des théâtres au XIX^e siècle (1820-1914) : tableau synoptique

Abréviations utilisées pour les sources :

AP : Archives Parlementaires (1^{ère} série pour la Révolution française ; 2^{ème} série pour la Restauration et la monarchie de Juillet jusqu'en 1839)

PVCD : Procès-verbaux de la Chambre des Députés (sollicités pour les rapports budgétaires sous la monarchie de Juillet à partir de 1839)

MU : Moniteur Universel (sollicité pour les débats sous la monarchie de Juillet à partir de 1839 et la II^e République et le Second Empire)

ASCL : Annales du Sénat et du Corps Législatif (Second Empire)

JO : Journal Officiel de la République française. Débats parlementaires (sollicité pour les débats de la III^e République et les rapports budgétaires entre 1871 et 1880 ; dans ce cas de figure la première date est celle du rapport, la seconde celle de son insertion au *JO*)

JOdoc : Journal Officiel de la République française. Documents parlementaires (sollicité pour les rapports budgétaires à partir de 1881)

Abréviations pour la commission du budget :

A : Amendement

BO : Budget ordinaire (Second Empire)

BE : Budget extraordinaire (Second Empire: crédits pour le nouvel Opéra)

Les crochets en italique indique la série des procès-verbaux : Archives nationales (série C) pour la commission du budget ; Archives du Sénat (sous-série 14S) pour la commission des finances

Abréviations pour les rapports et les débats :

AN : Assemblée Nationale

CD : Chambre des députés

S : Sénat

Budget	Ministère et chapitre(s) du budget	Commission du budget Procès-Verbaux des séances	Présentation du rapport	Débats parlementaires (date de la séance)
	La Restauration (1815-1830)			
1821	Intérieur. Chap. V : Sciences, belles-lettres et beaux-arts. Chap. XV : Dépenses spéciales.		9 mai 1821 (Bourrienne) [AP, t. 31, p. 319]	12 juin 1821 [AP, t. 32, p. 139-141 ; p. 197-216]
1822	Intérieur. Chap. V : Sciences, belles-lettres et beaux-arts. Chap. XV : Dépenses spéciales.		26 février 1822 (Cornet-Dincourt) [AP, t. 35, p. 24 ; 26]	22 mars 1822 / 27 mars 1822 [AP, t. 35, p. 582-586 ; p. 668-672]
1823	Intérieur Chap. V : Sciences, Belles-Lettres, Beaux-Arts et Théâtres		6 juillet 1822 (Cornet-Dincourt) [AP, t. 37, p. 228]	26 juillet 1822 [AP, t. 37, p. 661-665]
1824	Intérieur Chap. V : Sciences, Belles-Lettres, Beaux-Arts et Théâtres		22 mars 1823 (Bourrienne) [AP, t. 38, p. 752 : rien]	8 avril 1823 [AP, t. 39, p. 229-231]
1825	Intérieur Chap. VI : Etablissements scientifiques, littéraires et Beaux-Arts		26 juin 1824 (Frénilly) [AP, t. 41, p. 583]	14 juillet 1824 [AP, t. 42, p. 288-293]
1826	Intérieur Chap. V : Etablissements scientifiques, littéraires et Beaux-Arts		27 avril 1825 (Carrelet de Loisy) [AP, t. 45, p. 188]	13 mai 1825 [AP, t. 45, p. 500-504]
1827	Intérieur Chap. I : Administration centrale Chap. V : Etablissements scientifiques et littéraires, Beaux-Arts, Théâtres royaux		1 ^{er} mai 1826 (Berbis) [AP, t. 47, p. 557]	29 mai 1826 [AP, t. 48, p. 320-322 ; p. 355]
1828	Intérieur Chap. V : Etablissements scientifiques et littéraires, Beaux-Arts, Théâtres royaux		28 avril 1827 (Fouquier-Long) [AP, t. 51, p. 529-530]	19 mai 1827 (adopté sans débat) [AP, t. 52, p. 177]
1829	Intérieur Section IV – Encouragements : subventions aux théâtres royaux, y compris l'école de chant et de déclamation		18 juin 1828 (Gautier) [AP, t. 55, p. 80]	15 juillet 1828 [AP, t. 56, pp. 137-145]
1830	Intérieur Section VIII – 5 ^{ème} subdivision : Théâtres royaux		23 mai 1829 (Humann) [AP, t. 59, p. 449 : rien]	18 juin 1829 [AP, t. 60, p. 455-460]
La monarchie de Juillet (1830-1848)				

1831	Commerce et Travaux Publics		19 septembre 1831 (Pelet de La Lozère) [AP, t. 69, p. 717-718 : rien]	
1832	Commerce et Travaux Publics		30 décembre 1831 (Rambuteau) [AP, t. 73, p. 420]	29 février-1 ^{er} mars 1832 [AP, t. 75, p. 681-700]
1833	Commerce et Travaux publics Chap. XXVIII : Subventions aux théâtres royaux		22 février 1833 (Rambuteau) [AP, t. 80, p. 200-201]	15 mars 1833 [AP, t. 81, p. 243-259]
1834	Commerce et Travaux publics Chap. XXXV : Subventions aux théâtres royaux		1 ^{er} juin 1833 (Rambuteau) [AP, t. 84, p. 452-453]	11 juin 1833 [AP, t. 85, p. 27]
1835	Commerce et Travaux publics Chap. XXXIV : Subventions aux théâtres royaux et aux caisses de pensions de l'Opéra et du Conservatoire de musique	19 avril 1834 (f. 133) : adopté sans discussion [C 761]	21 avril 1834 [AP, t. 89, p. 167]	6 mai 1834 [AP, t. 90, p. 22-35]
1836	Intérieur Chap. XXXI : Subventions aux théâtres royaux	13 avril 1835 (f. 65-66) ; 16 avril (f. 79-80) [C 765]	20 avril 1835 (Duvergier de Hauranne) [AP, t. 94, p. 715]	2 juin 1835 [AP, t. 97, p. 83-89]
1837	Intérieur Chap. XVIII : Subventions aux théâtres royaux	14 avril 1836 (f. 83-84) [C 772]	15 avril 1836 (Amilhau : non lu en séance) [AP, t. 102, p. 117-119]	27 mai 1836 [AP, t. 104, p. 377-392]
1838	Intérieur Chap. XVIII : Subventions aux théâtres royaux Chap. XIX : Subvention à la caisse des pensions de l'Académie Royale de Musique	12 mai 1837 (f. 130) ; 3 juin (f. 186) [C 778]	3 juin 1837 (Dumon) [AP, t. 112, p. 251-252]	29 juin 1837 [AP, t. 113, p. 573-579]
1839	Intérieur Chap. XIX : Subventions aux théâtres royaux Chap. XX : Subvention à la caisse des pensions de l'Académie Royale de Musique	14 mai 1838 (f. 48) [C 787]	15 mai 1838 (Léon de Malleville) [AP, t. 119, p. 588-589]	29 mai 1838 [AP, t. 120, p. 482-489]
1840	Intérieur Chap. XVI : Subventions aux théâtres royaux	30 mai 1839 (f. 955) ; 18 juin (f. 180) [C 797]	29 juin 1839 (Gouin) [A.P, t. 126, p. 534]	15 juillet 1839 [AP, t. 127, p. 624-629]
1841	Intérieur Chap. XVI : Subventions aux théâtres royaux	21 février 1840 (f. 102) ; 16 avril (f. 426-428) [C 803]	20 mai 1840 (Ducos) [PVCD, 1840, t. 6, p. 270-271]	3 juin 1840 [MU du 4 juin, p. 1275-1276]
1842	Intérieur Chap. XV : Subventions aux théâtres royaux	1 ^{er} février 1841 (f. 23) ; 6 mars (f. 155) ; 22 mars (f. 212-214) ; 25 mars (f. 231-232) ; 30 mars (f. 263-266 ; f. 269-270) ; 31 mars (f. 273-276) ; 2 avril (f. 289-290) [C 812]	23 avril 1841 (Lacave-Laplagne) [PVCD, 1841, t. 6, p. 255-258]	10 mai 1841 [MU du 11 mai, p. 1275 ; p. 1278-1281]
1843	Intérieur Chap. XVI : Subventions aux théâtres royaux Chap. XIX : Subvention à la caisse des pensions de l'Académie Royale de Musique	16 mars 1842 (f. 197 : adopté sans discussion) [C 825]	27 avril 1842 (Lacave-Laplagne) [PVCD, 1842, t. 5 : rien]	23 mai 1842 [MU du 24 mai, p. 1229-1230]
1844	Intérieur Chap. XVII : Subventions aux théâtres royaux	13 avril 1843 (f. 386-388) ; 14 avril (f. 389-391) ; 25 avril (f. 493-495) ; 26 avril 1843 (f. 508-510) [C 835]	29 mai 1843 [PVCD, 1843, t. 6, p. 86-93]	16 juin 1843 [MU du 17 juin, p. 1531-1533]

1845	Intérieur Chap. XVI : Subventions aux théâtres royaux	28 février 1844 (f. 85) ; 12 avril (f. 434) ; 16 avril (f. 469) ; 22 avril (f. 521-522 ; f. 527) ; 25 avril (f. 526) [C 849]	6 juin 1844 (Bignon) [PVCD, 1844, t. 8 : rien]	10 juillet 1844 [MU du 11 juillet, p. 2133]
1846	Intérieur Chap. XVI : Subventions aux théâtres royaux Chap. XIX : Subvention à la caisse des pensions de l'Académie Royale de Musique	31 janvier 1845 (f. 80-81) ; 15 mars (f. 423) ; 18 avril (f. 681-682) [C 861]	20 mai 1845 (Bignon) [PVCD, 1845, t. 7, p. 305-307]	11 juin 1845 [MU du 12 juin, p. 1669-1670]
1847	Intérieur Chap. XVI : Subvention aux théâtres royaux	21 janvier 1846 (f. 18) ; 11 février (f. 77) ; 16 février (f. 88) ; 17 février (f. 91-93) ; 23 février (f. 107-108 ; 110) ; 25 février (f. 111) [C 875]	15 avril 1846 (Bignon) [PVCD, 1846, t. 6, p. 156-161]	30 mai 1846 [MU du 31 mai, p. 1589-1592]
1848	Intérieur Chap. XVI : Subvention aux théâtres royaux	30 janvier 1847 (f. 13) ; 6 avril (f. 337-341) ; 8 avril (f. 346 ; f. 350) [C 894]	29 mai 1847 (Bignon) [PVCD, 1847, t. 8, p. 166-187]	28 juin 1847 [MU du 29 juin, p. 1784-1787]
La II^e République (1848-1852)				
1849	Intérieur Chap. XVII : Indemnités annuelles ou secours accordés à des artistes, auteurs dramatiques, compositeurs et à leurs veuves Chap. XVIII : subvention aux théâtres nationaux	7, 8 et 9 mars 1849 (non paginé) [C 914]	16 mars 1849 (de Panat) [MU du 17 mars, p. 1074]	3 avril 1849 [MU du 4 avril, p. 1228-1230]
1850	Intérieur Chap. XVII : Indemnités annuelles ou secours accordés à des artistes, auteurs dramatiques, compositeurs et à leurs veuves Chap. XVIII : Subvention aux théâtres nationaux	(f. 132) [C 981]	16 février 1850 (Berryer) [MU du 17 février, suppl, p. II, X-XI]	15 et 16 avril 1850 [MU du 16 avril , p. 1226-1230 et MU du 17 avril p. 1237-1238 ; p. 1242]
1851	Intérieur Chap. XX : Subvention aux théâtres nationaux	(f. 85-86) ; 25 mai (f. 220-221) ; 14 juin (f. 225) [C 984]	[MU du 28 juin, tableau annexe, p. V]	23 juillet 1850 (sans débat) [MU du 24 juillet, p. 2544]
1852	Intérieur Chap. XX : Subvention aux théâtres nationaux	18 mars 1851 (f. 53-55) ; 6 juin (f. 302-305) ; 23 juin (f. 380 ; f. 382-383) [C 985]	8 juillet 1851 (Passy) [MU du 9 juillet, suppl, p. IX-X ; p. XVIII]	8 novembre 1851 (sans débat) [MU du 9 nov, p. 2790]
Le Second Empire (1852-1870)				
1853	Intérieur, Agriculture et Commerce Chap. XVI : Subvention aux théâtres nationaux	21 avril 1852 (f. 44) ; 4 juin (f. 148-149) [C 1027]	18 juin 1852 (Chasseloup-Laubat) [MU du 22 juin, p. 945-946]	24 juin 1852 [MU du 26 juin, p. 976]
1854	Ministère d'Etat Chap. XI : Subvention aux théâtres impériaux	11 avril 1853 (f. 9-10) ; 25 avril (f. 151) [C 1032]		

1855	Ministère d'Etat Chap. XI : Subvention aux théâtres impériaux	7 avril 1854 (f. 41) ; 4 mai (f. 210) ; 6 mai (f. 233) [C 1037]	16 mai 1854 (Paul de Richemont) [MU du 24 mai, suppl, p. 1]	29 mai 1854 [MU du 30 mai, p. 594]
1856	Ministère d'Etat Chap. X : Subvention aux théâtres impériaux	14 mars 1855 (f. 70-71) [C 1041]	3 avril 1855 (Paul de Richemont) [MU du 12 avril, p. 403-404]	11 avril 1855 (sans débat) [MU du 13 avril, p. 405]
1857	Ministère d'Etat Chap. X : Subvention aux théâtres impériaux	8 avril 1856 (f. 73-74) ; 24 avril (f. 248) ; 5 mai A : 18 avril [C 1045]	17 mai 1856 (Leroux) [MU du 30 mai, p. 589-590]	5 juin 1856 [MU du 7 juin, p. 621-622]
1858	Ministère d'Etat Chap. XI : Subvention aux théâtres impériaux	2 avril 1857 (f. 28) [C 1051]		18 mai 1857 (sans débat) [MU du 20 mai, p. 554]
1859	Ministère d'Etat Chap. XI : Subvention aux théâtres impériaux	20 février 1858 (f. 85-88) [C 1055]	12 avril 1858 (Devinck) (rien) [MU du 25 avril, p. 519]	27 avril 1858 (sans débat) [MU du 29 avril, p. 558-559]
1860	Ministère d'Etat Chap. X : Subvention aux théâtres impériaux	4 mars 1859 (f. 70-71) ; 4 avril (f. 296-297) [C 1059]	3 mai 1859 (Devinck) (rien) [MU du 21 mai, p. 578-579 et annexe au MU du 31 mai, p. VIII]	20 mai 1859 (sans débat) [MU du 22 mai, p. 586]
1861	Ministère d'Etat Chap. XI : Subvention aux théâtres impériaux	27 avril 1860 (f. 85-86) [C 1065]		11 juillet 1860 (sans débat) [MU du 13 juillet, p. 826-827]
1862	Ministère d'Etat Chap. XXIV : Subvention aux théâtres impériaux	10 avril 1861 (f. 118) ; 27 avril (f. 308 ; 322) [C 1072]	24 mai 1861 (Busson-Billault) [MU du 31 mai, p. 778-779 ; du 4 juin, p.798]	8 juin 1861 (sans débat) [MU du 9 juin, p. 842-843]
1863	Ministère d'Etat Chap. XXV : Subvention aux théâtres impériaux	4 avril 1862 (f. 37-38) ; 25 avril (f. 171-172) ; 26 avril (f. 191-194) ; 6 mai (f. 343) BE : 29 avril 1862 (f. 241) ; 6 mai (f. 347-348) ; 10 mai (f. 423) ; 15 mai (f. 477) ; 21 mai (f. 578) [C 1080]	3 juin 1862 (Le Roux) [MU du 12 juin, p. 847]	17 juin 1862 (sans débat) [MU du 18 juin, p. 887]
1864	Ministère d'Etat Chap. XXV : Subvention aux théâtres impériaux	13 février 1863 (f. 48-49) ; 5 mars (f. 157) A : 20 février (f. 121) ; 18 mars (f. 302-303) [C 1086]	10 avril 1863 (Busson-Billault) [MU du 19 avril, p. 596-598 et MU du 21 avril, p. 606-608]	24 avril 1863 [ASCL, 1863, t. 3, p. 171-173]
1865	Ministère d'Etat Chap. XI : Subvention aux théâtres impériaux	27 février 1864 (f. 143-144) ; 12 mars (f. 312) BE : 1 ^{er} mars (f. 172) ; 4 mars 1864 (f. 195-196) ; 12 mars (f. 315) ; 18 mars (f. 372)	4 avril 1864 (O'Quin) [MU du 12 avril, p. 475-482]	21 mai 1864 [ASCL, 1864, t. 8, p. 69-71]
1866	Ministère de la Maison de l'Empereur Chap. X : Subvention aux théâtres impériaux	12 avril 1865 (adopté sans discussion) A : 29 avril (f. 156) ; 2 mai (f. 176-177) [C 1101]	9 mai 1865 (O'Quin) [MU du 18 mai, p. 609-616]	20 juin 1865 [ASCL, 1865, t. 8, p. 81-82]
1867	Ministère de la Maison de l'Empereur Chap. X : Subvention aux théâtres impériaux	11 avril 1866 (f. 108 : adopté sans discussion) BE : 11 mai 1866 (f. 279) / A : 24 mai 1866 (f. 319) [C 1108]	28 mai 1866 (Du Miral) [MU du 4 juin, p. 682-686]	25 juin 1866 [ASCL, 1866, t. 9, p. 191-194 ; p. 197- 200]
1868	Ministère de la Maison de l'Empereur	7 mai 1867 (f. 271-272) BE : 6 avril (f. 145) ; 11 mai (f. 314 ; 321) A : 31 mai (f. 365) [C 1114]	5 juin 1867 (Du Miral) [MU du 20 juin, p.781-782 ; MU du 21 juin, p. 787 et MU du 22 juin, p. 798]	19 juillet 1867 [ASCL, 1867, t. 10, p. 209-216]

1869	Ministère de la Maison de l'Empereur	2 avril 1868 (f. 79 : adopté sans discussion) BE : 8 avril 1868 (f. 123) ; 30 avril (f. 229-230) ; 18 mai (f. 383-384) ; 22 mai (f. 398) [C 1121]	9 juin 1868 (Busson-Billault) [MU du 18 juin, p. 868 et MU du 19 juin, p. 882]	20 juillet 1868 [ASCL, 1868, t. 15, p. 151-160]
1870	Ministère de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts Chap. X : Subvention aux théâtres impériaux BE : 4 ^{ème} section. Travaux extraordinaires	5 février 1869 (f. 62) ; 13 février (f. 130-132) BE : 6 février (f. 76) ; 13 février (f. 132) A : 27 février (f. 243 ; f. 246) ; 1 ^{er} mars (f. 260) ; 8 mars (f. 302-303) ; 15 mars (f. 327) [C 1130]	10 mars 1869 (Busson-Billault) [JO de l'Empire français du 27 mars, p. 416 et 1 ^{er} avril, p. 437]	19 avril 1869 [ASCL, 1869, t. 2, p. 566-570] 26 avril 1869 (BE) [ASCL, 1869, t. 3, p. 164-172]
1871	Ministère des Beaux-Arts Chap. X : subvention aux théâtres impériaux	8 avril 1870 (f. 233) BE : 23 mars (f. 65-66) ; 8 avril (f. 235) ; 20 avril (f. 364-367) ; 27 avril (f. 445) ; 24 mai (f. 549-554) A : 20 mai (f. 523-524) ; 23 mai (f. 531) [C 1140]	9 juin 1870 (Chesnelong) [JO de l'Empire français du 27 juin, p. 1105-1106]	13 juillet 1870 (adopté sans débat) [ASCL, 1870, t. 6, p. 55]
La III^e République (1871-1914)				
1871 rectifié	Instruction publique et Cultes. Chap. 41 : Théâtres nationaux.	23 août 1871 (f. 875-877) [C 2842]	AN : 5 septembre 1871 (Paris) [Annexe n°603, JO du 20 oct, p. 4066-4067]	AN : 12 septembre 1871 [JO du 13 sept, p. 1340-1341]
1872	Instruction publique, Beaux-Arts et Cultes. Chap. 42 : Théâtres nationaux. Conservatoire de musique.	27 février 1872 (f. 191) [C 2844]	AN : 11 mars 1872 (Beulé) [Annexe n°972, JO du 24 mars, p. 2091-2095]	AN : 20 mars 1872 [JO du 21 mars, p. 1999-2007]
1873	Instruction publique, Cultes et Beaux-Arts. Chap. 42 : Théâtres nationaux. Conservatoire de musique.	22 juillet 1872 (f. 77) ; 23 juillet (f. 81-82) [C 2845]	AN : 24 juillet 1872 (Beulé) [Annexe n°1345, JO du 2 sept, p. 5811-5812]	AN : 10 décembre 1872 [JO du 11 déc, p. 7688-7690]
1874	Instruction publique, Cultes et Beaux-Arts. Chap. 43 : Théâtres nationaux. Conservatoire de musique.	26 novembre 1873 ; 28 novembre 1873 (f. 142) [C 2846]	AN : 28 novembre 1873 (Bardoux) [Annexe n°2058, JO du 18 déc 1873, p. 7893]	AN : 15 décembre 1873 [JO du 16 décembre, p. 7822]
1875	Instruction publique, Cultes et Beaux-Arts. Chap. 43 : Théâtres nationaux. Conservatoire de musique.	13 juin 1874 (f. 129) [C 2849]	AN : 13 juin 1874 (comte d'Osmoy) [Annexe n°2475, JO du 14 juillet, p. 4906-4908]	AN : 27 juillet 1874 [JO du 28 juillet, p. 5308-5309]
1876	Instruction publique, Cultes et Beaux-Arts. Chap. 43 : Théâtres nationaux. Conservatoire de musique.	7 juin 1875 (f. 27) ; 28 juin (f. 87-89) ; 1 ^{er} juillet 1875 (f. 101-102) Droit des pauvres : 15 juillet (f. 136-142) ; 20 juillet (f. 155) ; 27 et 29 nov. (f. 221-223 et f. 225-228) ; 1 ^{er} décembre (f. 233-237) [C2850]	AN : 12 juillet 1875 (comte d'Osmoy) [Annexe n°3175, JO du 28 juillet, p. 5990-5992]	AN : 29 juillet 1875 (sans débat) [JO du 30 juillet, p. 6080]
1877	Instruction publique et Beaux-Arts. Chap. 43 : Théâtres nationaux. Conservatoire de musique.	CD : 2 juin 1876 (f. 466-467) ; 29 juillet (f. 946-948) [C 3150] S : 13 décembre 1876 [145 1]	CD : 14 juillet 1876 (comte d'Osmoy) [Annexe n°325, JO du 12 août, p. 6303-6307]	CD : 10 et 12 août 1876 [JO du 11 août, p. 6297-6298 et JO du 13 août, p. 6334-6336] S : 23 décembre 1876 [JO du 24 déc, p. 9630]

1878	Instruction publique, Cultes et Beaux-Arts. Chap. 44 : Théâtres nationaux. Conservatoire de musique. Chap. 44bis : Encouragements aux concerts populaires.	CD : 28 novembre 1877 (f. 311-312) ; 1 ^{er} février 1878 (f. 465-471) [C 3173] S : 9 mars 1878 [145 3]	CD : 6 décembre 1877 (Tirard) [Annexe n°179, JO du 22 déc, p. 8616-8621]	CD : 14 février 1878 [JO du 15 février, p. 1577-1582] S : 22 mars 1878 [JO du 23 mars, p. 3254-3256]
1879	Instruction publique, Cultes et Beaux-Arts. Chap. 43 : Théâtres nationaux. Conservatoire de musique.	3 juillet 1878 (f. 128-132) ; 6 juillet (f. 151-152) ; 2 novembre (f. 265-267) ; 6 novembre (f. 285-291) ; 7 novembre (292-293) ; 11 novembre [C 3174]	CD : 8 novembre 1878 (Proust) [Annexe n°877, JO du 28 nov, p. 11121-11142, part : 11126-11136]	CD : 28 novembre 1878 [JO du 29 nov, pp. 11184-11186] S : 17 décembre 1878 [JO du 18 déc, p.
1880	Instruction publique et Beaux-Arts Chap. 45 : Théâtres nationaux, Conservatoire de musique et succursales des départements. Chap. 46 : Subvention aux concerts populaires et aux matinées littéraires.	10 avril 1879 (f. 169-170) ; 12 avril (f. 220-236) ; 9 juin (f. 474-475) [C 3175] S : 22 novembre 1879 [145 5]	CD : 10 juin 1879 (Proust) [Annexe n° 1491, JO du 30 juin 1879, p. 5821-5829]	CD : 28-29 juillet 1879 [JO du 30 juillet, p. 7751-7753] S : 11 décembre 1879 (sans débat) [JO du 12 déc, p. 10945]
1881	Instruction publique et Beaux-Arts Chap. 50 : Théâtres nationaux.	24 mai 1880 (f. 359-367) [C 3176] S : 11 novembre 1880 [145 6]	CD : 17 juin 1880 (Lockroy) [Annexe n°2752, JO du 20 juillet, p. 8426-8427 et JO du 21 juillet, p. 8466-8475]	CD : 3 juillet 1880 [JO du 4 juillet, p. 7552-7757] S : 3 décembre 1880 (sans débat) [JO du 4 déc, p. 11882]
1882	Instruction publique et Beaux-Arts Chap. 13 : Théâtres nationaux.	30 mars 1881 (f. 100) [C 3177]	CD : 12 avril 1881 (Lockroy) [Annexe n°3608, JOdoc, p. 843-844 ; p. 854-857]	CD : 28 juin 1881 [JO du 29 juin, p. 1434-1435] S : 27 juillet 1881 (sans débat) [JO du 28 juillet, p. 4157]
1883	Instruction publique et Beaux-Arts Chap. 8 : Théâtres nationaux.	20 mai 1882 (f. 176-186) ; 22 mai (f. 187-191) ; 24 mai (f. 218-231) ; 23 juin (f. 629-630) [C 3302]	CD : 26 juin 1882 [Annexe n°1034, JOdoc, p. 1797-1799 ; p. 1802-1804 ; p. 1812-1819]	CD : 7 décembre 1882 [JO du 8 déc, p. 1941-1945] S : 27 décembre 1882 (sans débat) [JO du 28 déc, p. 1291]
1884	Instruction publique et Beaux-Arts Chap. 16 : Théâtres nationaux.	23 juillet 1883 (f. 378-381) ; 12 novembre (f. 727-729) [C 3304]	CD : 12 novembre 1883 (Proust) [Annexe n°2372, JOdoc, p. 1875-1880]	CD : 5 décembre 1883 [JO du 6 déc, p. 2653-2654] S : 27 décembre 1883 (sans débat) [JO du 28 déc, p. 1543]
1885	Instruction publique et Beaux-Arts Chap. 13 : Théâtres nationaux	2 octobre 1884 (f. 347-349) ; 12 décembre (f. 580) [C 3305]	CD : 14 août 1884 [Annexe n°3083, JOdoc, p. 1589-1595]	CD : 16 décembre 1884 [JO du 17 déc, p. 2826-2828 + vote p. 2832-2833] S : 28 février 1885 (sans débat) [JO du 1 ^{er} mars, p. 287]
1886	Instruction publique, Beaux-Arts et Cultes Chap. 13 : Théâtres nationaux	9 mai 1885 (f. 83-86) ; 18 mai (f. 138) ; 13 juin (f. 279-280) [C 3306]	CD : 20 juin 1885 (Proust) [Annexe n°3869, JOdoc, p. 874-878]	CD : 4 juillet 1885 [JO du 5 juillet, p. 1306-1307] S : 31 juillet 1885 (sans débat) [JO du 1 ^{er} août, p. 1031]

1887	Instruction publique et Beaux-Arts Chap. 2 : Traitement des inspecteurs. Chap. 13 : Théâtres nationaux. Chap. 17 : Théâtres en Algérie.	16 juillet 1886 (f. 479-486) ; 29 octobre (f. 762 et f. 766) [C 5380] S : 1 ^{er} , 2 et 11 février 1887 [145 12]	CD : 15 juillet 1886 [Annexe n°1102, JOdoc, p. 635-636 ; p. 650-653]	CD : 27 janvier 1887 [JO du 28 janv, p. 199-204 ; 206-207] S : 24 février 1887 (sans débat) [JO du 25 fév, p. 302-303]
1888	Instruction publique et Beaux-Arts Chap. 2 : Personnel des inspections et des services extérieurs des Beaux-Arts. Chap. 14 : Théâtres nationaux.	CD : 26 octobre 1887 (f. 544-545) ; 7 novembre (f. 586-587 ; f. 593) [C 5381] S : 19 mars 1888 [145 14]	CD : 26 novembre 1887 (Maret) [Annexe n°2148, JOdoc, p. 607-619]	CD : 8 mars 1888 [JO du 9 mars, p. 854-855 ; p. 856-859] S : 28 mars 1888 (sans débat) [JO du 29, p. 478]
1889	Instruction publique et Beaux-Arts Chap. 1 ^{er} : Personnel de l'administration des Beaux-Arts. Chap. 14 : Théâtres nationaux.	CD : 24 septembre 1888 (f. 213) ; 4 octobre (f. 269-272) ; 23 décembre (f. 487) [C 5382] S : 6, 8 et 10 décembre 1888 [145 16]	CD : 15 octobre 1888 (Maret) [Annexe n°3021, JOdoc, p. 172-180]	CD : 4 décembre 1888 [JO du 5 déc, p. 2790-2793] S : 24 décembre 1888 [JO du 25 déc, p. 1721-1724]
1890	Instruction publique et Beaux-Arts Chap. 14 : Théâtres nationaux.	CD : 1 ^{er} mars 1889 (f. 19-21) [C 5383] S : 24, 28 et 30 juin ; 2 juillet 1889 [145 17]	CD : 28 mars 1889 (Maret) [Annexe n°3661, JOdoc, p. 292-293]	CD : 19 juin 1889 [JO du 20 juin, p. 1464-1468] S : 11 juillet 1889 (sans débat) [JO du 12 juill, p. 944]
1891	Instruction publique et Beaux Arts Chap. 1 : Personnel de l'administration des Beaux-Arts. Chap. 13 : Théâtres nationaux.	CD : 2 mai 1890 (f. 133-135) ; 27 mai (f. 374-376) ; 21 juin (f. 731-735) ; 24 juin (f. 754-759) ; 12 novembre (f. 1047-1049) [C 5441] S : 1 ^{er} décembre 1890 [145 18]	CD : 5 juillet 1890 (Proust) [Annexe n°792, JOdoc, p. 1490 ; 1495-1497 ; p. 1500-1502]	CD : 24 novembre 1890 [JO du 25 nov, p. 2231-2239 ; p. 2242-2244] S : 22 décembre 1890 [JO du 23 déc, p. 1248-1250]
1892	Instruction publique et Beaux Arts Chap. 2 : Personnel des inspections et des services extérieurs des Beaux-Arts. Chap. 18 : Théâtres nationaux.	CD : 5 mai 1891 (f. 125-126 ; f. 129-132) ; 9 juillet (f. 506-507) [C 5443]	CD : 18 juillet 1891 (Proust) [Annexe n°1634, JOdoc, p. 2061-2063]	CD : 12 novembre 1891 [JO du 13 nov, p. 2140-2151] S : 7 janvier 1892 (sans débat) [JO du 8 janv, p. 1377]
1893	Instruction publique, Beaux-Arts et Cultes Chap. 18 : Théâtres nationaux et subventions au théâtre d'application. Chap. 40 : Dépenses des exercices clos.	CD : 12 mai 1892 (f. 132 ; f. 134-135) [C 5445]	CD : 7 juillet 1892 (Isambert) [Annexe n°2271, JOdoc, p. 1545-1549]	CD : 30 janvier 1893 [JO du 31 janv, p. 308 ; pp. 311-312] S : 24 mars 1893 (sans débat) [JO du 25 mars, p. 397]
1894	Instruction publique, Beaux-Arts et Cultes Chap. 18 : Théâtres nationaux et subvention au Théâtre d'application.	CD : 12 juin 1893 (f. 119) [C 5447]	CD : 26 juin 1893 (Merlou) [Annexe n°2875, JOdoc, p. 958-962]	CD : 3 juillet 1893 [JO du 4 juillet, p. 1939] S : 19 juillet 1893 [JO du 20 juillet, p. 1194-1195]
1895	Instruction publique, Beaux-Arts et Cultes Chap. 18 : Théâtres nationaux et subvention au Théâtre d'application.	CD : 1 ^{er} août 1894 (f. 295): adopté sans débat [C 5447/B]	CD : 28 juillet 1894 (Trouillot) [Annexe n°907, JOdoc, p. 1786-1791]	CD : 15 février 1895 [JO du 17 février, p. 348-358] S : 4 avril 1895 [JO du 5 avril, p. 359-361]
1896	Instruction publique, Beaux-Arts et Cultes Chap. 18 : Théâtres nationaux		CD : 13 juillet 1895 (Faure) [Annexe n°1538, JOdoc, p. 1111-1114 ; p.	CD : 2 décembre 1895 (sans débat) [JO du 3 déc, p. 2655]

			1120-1225]	S : 26 décembre 1895 (sans débat) [JO du 27 déc, p. 1153]
1897	Instruction publique, Beaux-Arts et Cultes Chap. 18 : Théâtres nationaux.	CD : 30 mai 1896 (f. 214) ; 1 ^{er} juin (f. 224) [C 5543]	CD : 11 juillet 1896 (Berger) [Annexe n°2041, JOdoc, p. 708-712 ; p. 716-723 ; p. 735]	CD : 28 novembre 1896 [JO du 29 nov, p. 1828-1833] S : 15 mars 1897 [JO du 16 mars, p. 435]
1898	Instruction Publique et Beaux-Arts Chap. 3 : Personnel des inspections et des services extérieurs des Beaux-Arts. Chap. 18 : Théâtres nationaux.	CD : 2 juillet 1897 (f. 120-123) [C 5555] S : 21 et 26 janvier 1898 [145 25]	CD : 20 juillet 1897 (Berger) [Annexe n°2698, JOdoc, p. 1841-1842 ; p. 1844-1845 ; p. 1848-1853 ; p. 1861]	CD : 2 décembre 1897 [JO du 3 décembre, p. 2677-2685 ; p. 2689-2692 ; p. 2695-2696] S : 31 mars 1898 (sans débat) [JO du 1 ^{er} avril, p. 514]
1899	Instruction publique et Beaux Arts Discussion générale Chap. 16 : Conservatoire national de musique et de déclamation (personnel). Chap. 19 : Théâtres nationaux.	CD : 2 décembre 1898 (f. 163) [C 5624/B]	CD : 12 décembre 1898 (Dujardin-Beaumetz) [Annexe n°496, JOdoc, p. 503-504 ; p. 507]	CD : 2 mars 1899 [JO du 3 mars, p. 607-613] S : 17 mai 1899 (sans débat) [JO du 18 mai, p. 471]
1900	Instruction publique et Beaux-Arts. Chap. 19 : Théâtres nationaux. Chap. 19bis : Théâtres des départements (œuvres de décentralisation)	CD : 23 octobre 1889 (non paginé : adopté sans débat) [C 5626] S : 10 mars 1900 [145 27]	CD : 4 juillet 1889 (Dujardin-Beaumetz) [Annexe n°1134, JOdoc, p. 2601-2603 ; p. 2613-2619] S : 4 avril 1900 (Denoix) (rien) [Annexe n°137, JOdoc, p. 452-453]	CD : 19 janvier 1900 [JO du 20 janvier, p. 113-119] S : 5 avril 1900 [JO du 6 avril, p. 343]
1901	Instruction publique et Beaux-Arts. Chap. 19 : Théâtres nationaux. Chap. 20 : Concerts populaires et sociétés musicales à Paris et dans les départements		CD : 10 juillet 1900 (Berger) [Annexe n°1857, JOdoc, p. 1810 ; p. 1815-1826] S : 31 décembre 1900 (Déandreis) [Annexe n°473, p. 950-955]	CD : 10 décembre 1900 [JO du 11 décembre, p. 2571] S : 8 février 1901 (sans débat) [JO du 9 février, p. 269]
1902	Instruction publique et Beaux-Arts. Chap. 3 : Personnel des inspections et des services extérieurs des Beaux-Arts. Chap. 19 : Théâtres nationaux. Chap. 20 : Concerts populaires et sociétés musicales à Paris et dans les départements et œuvres de décentralisation artistique		CD : 6 juillet 1901 (Couyba) [Annexe n°2643, JOdoc, p. 1187-1191 ; p. 1208-1229 ; p. 1275] S : 11 mars 1902 (Déandreis) [Annexe n°130, JOdoc, p. 205-209]	CD : 4 et 5 mars 1902 [JO du 5 mars, p. 1118-1122 ; p. 1129-1130 et JO du 6 mars, p. 1133-1137] S : 22 mars 1902 (sans débat) [JO du 23 mars, p. 565]
1903	Instruction publique et Beaux-Arts. Chap. 15 : Conservatoire national de musique et de déclamation (personnel). Chap. 18 : Théâtres nationaux. Chap. 19 : Concerts populaires et sociétés musicales [...] et œuvres de décentralisation artistique.		CD : 6 décembre 1902 (Simyan) [Annexe n°613, JOdoc, p. 849-860] S : 12 mars 1903 (Déandreis) [Annexe n°86, JOdoc, p. 154-155 ; p. 158-163]	CD : 3 février 1903 [JO du 4 février, p. 420-422] S : 26 mars 1903 [JO du 27 mars, p. 615-618]

1904	Instruction publique et Beaux-Arts Chap. 3 : Personnel des inspections et des services extérieurs des Beaux-Arts. Chap. 18 : Théâtres nationaux.	CD : 9 juillet 1903 (f. 80 ; f. 83-84) [C 7284]	CD : 4 juillet 1903 (Massé) [Annexe n°1203, JOdoc, p. 1275-1281 ; p. 1290-1307] S : 15 décembre 1903 (Déandreis) [Annexe n°330, JOdoc, p. 753-758]	CD : 28 novembre 1903 [JO du 29 novembre, p. 2999-3002] S : 26 décembre 1903 (sans débat) [JO du 27 décembre, p. 1650]
1905	Instruction publique, Beaux-Arts et Cultes Chap. 3 : Personnel des inspections et des services extérieurs des Beaux-Arts. Chap. 18 : Théâtres nationaux. Chap. 19 : Concerts populaires [...] et œuvres de décentralisation artistique	CD : 16 juillet 1904 (f. 177 et f. 179) [C 7285] S : 16 mars 1905 [145 32]	CD : 13 juillet 1904 (Maret) [Annexe n°1953, JOdoc, p. 1365-1367 ; p. 1382-1393] S : 17 novembre 1904 (Déandreis) [Annexe n°88, JOdoc, p. 302-303]	CD : 17 novembre 1904 [JO du 18 nov, p. 2513-2517] S : 8 avril 1905 [JO du 9 avril, p. 677-680]
1906	Instruction publique, Beaux-Arts et Cultes Interpellation de Millevoye, Meunier et Levraud précédant la discussion générale Chap. 18 : Théâtres nationaux. Chap. 19 : Concerts populaires [...] et œuvres de décentralisation artistique		CD : 13 juillet 1905 (Maret) [Annexe n°2669, JOdoc, p. 1164-1165 ; p. 1180-1206] S : 29 mars 1906 (Gérard) [Annexe n°165, JOdoc, p. 565-566 ; p. 571-581]	CD : 14, 15 et 16 février 1906 [JO du 15 fév., p. 734-751 ; JO du 16 fév., p. 770-776 ; p. 781 ; JO du 17 fév., p. 822-826] S : 9 avril 1906 [JO du 10 avril, p. 462]
1907	Instruction publique, Beaux-Arts et Cultes Chap. 18 : Théâtres nationaux.	CD : (f. 89-90) ; 25 juin 1906 (f. 123-126) [C 7346]	CD : 13 juillet 1906 (Couyba) [Annexe n°344, JOdoc, p. 1545-1621] S : 26 décembre 1906 (Rivet) [Annexe n°461, JOdoc, p. 142-149]	CD : 1 ^{er} décembre 1906 [JO du 2 décembre, p. 2826-2828] S : 15 janvier 1907 (sans débat) [JO du 16 janvier, p. 86]
1908	Instruction publique, Beaux-Arts et Cultes Chap. 18 : Théâtres nationaux. Chap. 19 : Concerts populaires [...] et œuvres de décentralisation artistique.	CD : (f. 92-93) [C 7347] S : 17 janvier 1907, 14 et 20 mars, 4 juillet, 8 et 16 novembre, 11 décembre [145 38] ; 15 décembre 1907 [145 39]	CD : 11 juillet 1907 (Buyat) [Annexe n°1238, JOdoc, p. 1630-1645] S : 19 décembre 1907 (Rivet) [Annexe n°334, JOdoc, p. 247-252 ; p. 258]	CD : 7 novembre 1907 [JO du 8 novembre, p. 2097-2105] S : 26 décembre 1907 [JO du 27 décembre, p. 1340-1344]
1909	Instruction publique, Beaux-Arts et Cultes Chap. 18 : Théâtres nationaux. Chap. 19 : Concerts populaires [...] et œuvres de décentralisation artistique.	CD : (f. 197) ; 7 août 1908 (f. 283) [C 7348]	CD : 13 juillet 1908 (Buyat) [Annexe n°2023, JOdoc, p. 1188-1200] S : 8 décembre 1908 (Rivet) Annexe n°319, JOdoc, p. 68-73 ; p. 78-79]	CD : 11 novembre 1908 [JO du 12 novembre, p. 2195-2198] S : 18 décembre 1908 [JO du 19 décembre, p. 1238-1244]
1910	Instruction publique et Beaux-Arts Discussion générale Chap. 18 : Théâtres nationaux Chap. 19 : Concerts populaires [...] et œuvres de décentralisation artistique.		CD : 27 juillet 1909 (Buyat) [Annexe n°2758, JOdoc, p. 1902-1917] S : 16 mars 1910 (Rivet) [Annexe n°111, JOdoc, p. 587-596 ; p. 601-602]	CD : 27 janvier 1910 [JO du 28 janvier, p. 344-350 ; p. 353-358] S : 2 avril 1910 [JO du 3 avril, p. 1218-1219]
1911	Instruction publique et Beaux-Arts Discussion générale Chap. 18 : Théâtres nationaux Chap. 19 : Concerts populaires [...] et œuvres de décentralisation artistique.		CD : 12 juillet 1910 (Paul-Boncour) [Annexe n°371, JOdoc, p. 1657-1677] S : 16 mai 1911 (Rivet) [Annexe n°153, JOdoc, p. 465-473 ; p. 479-480]	CD : 28, 29 et 30 mars 1911 [JO du 29 mars, p. 1545-1551 ; JO du 30 mars, p. 1580-1586 ; JO du 31 mars, p. 1579-1580 ; p. 1587-1592] S : 22 juin 1911 [JO du 23 juin, p. 925-926]

1912	Instruction publique et Beaux-Arts Discussion générale Chap. 23 : Théâtres nationaux		CD : 12 juillet 1911 (Simyan) [Annexe n°1247, <i>JOdoc</i> , p. 1606-1619] S : 1 ^{er} février 1912 (Gérard) [Annexe n°43, <i>JOdoc</i> , p. 460-467]	CD : 6 décembre 1911 [<i>JO</i> du 7 déc, p. 3676 et p. 3684] S : 19 février 1912 (sans débat) [<i>JO</i> du 20 février, p. 404]
1913	Instruction publique et Beaux-Arts Discussion générale Chap. 20 : Conservatoire national de musique et de déclamation. Matériel Chap. 23 : Théâtres nationaux Chap. 26 : Concerts populaires [...] et œuvres de décentralisation artistique.		CD : 30 mars 1912 (Simyan) [Annexe n°1883, <i>JOdoc</i> , p. 1819-1827] S : 29 mars 1913 (Couyba) [Annexe n°131, <i>JOdoc</i> , p. 268 ; p. 280-289 ; p. 307-308]	CD : 28 novembre 1912 [<i>JO</i> du 29 novembre, p. 2834-2841 et <i>JO</i> du 5 décembre, p. 2950-2952] S : 21 mai 1913 (sans débat) [<i>JO</i> du 22 mai, p. 562]
1914	Instruction publique et Beaux-Arts Chap. 23 : Théâtres nationaux		CD : 19 février 1914 (Simyan) [Annexe n°3508, <i>JOdoc</i> , p. 718-728] S : 3 avril 1914 (Couyba) [Annexe n°272, <i>JOdoc</i> , p. 363-366]	CD : 17 février 1914 [<i>JO</i> du 18 février, p. 810] S : 22 juin 1914 (sans débat) [<i>JO</i> du 23 juin, p. 804]

Annexe n°2 : Les pétitions sur le théâtre au XIX^e siècle (1789-1914)

Les pétitions sont classées par ordre chronologique, par ordre d'arrivée de leur enregistrement sur les rôles. Le numéro n'apparaît dans les tables qu'à partir de la monarchie de Juillet. Nous avons précisé entre parenthèse la date de l'enregistrement, et en italique celle de la pétition elle-même lorsque le pétitionnaire le précise, ce qui n'est pas systématique. La date de la séance au cours de laquelle est rapportée la pétition apparaît en gras lorsqu'elle est postérieure à l'année de la pétition. Pour la chambre concernée, les références entre crochets indiquent le carton (et éventuellement la liasse) où est conservée la pétition aux Archives nationales. Nous avons ajouté si nécessaire des cartons de la série F²¹ qui contiennent parfois un dossier administratif (rapports, correspondance) sur certaines pétitions, voire la pétition elle-même en cas de renvoi.

Année	Rôle	Auteurs	Objet	Chambre concernée	Examen Date de la séance	Rapporteur	Décision
La Révolution française							
1790	<i>(24 août)</i>	La Harpe et 16 auteurs dram	Réclamer contre les usages qui portent atteinte à la propriété des auteurs dramatiques	Assemblée Constituante	13 janvier 1791 [AP, t. 22, p. 210-216]	Le Chapelier	Convertie en loi
1791		Comédiens des spectacles de 13 villes de province	Réclamation contre les décrets rendus en faveur des auteurs dramatiques	Assemblée Législative	27 novembre 1791 [AP, t. 35, p. 391]	Simple lecture d'une notice abrégée par Lemontey	Renvoi au comité d'IP
1792		Auteurs dramatiques	Garantir la propriété de leurs œuvres	Assemblée Législative	5 février 1792 [AP, t. 38, p.183-184]		Renvoi au comité d'IP
		Fournisseurs de l'Opéra		Assemblée Législative	30 juillet 1792 [AP, t. 47, p. 271]		Ordre du jour
		Comédiens de province	Suspendre la loi du 19 janvier 1791 relativement à tous les ouvrages imprimés, gravés et joués avant cette époque	Assemblée Législative	20 août 1792 [AP, t. 48, p. 429]		Ajournement
		Auteurs dramatiques	Exécution des décrets des 13 janvier et 19 juillet 1791 et annulation de celui du 30 août 1791 sur les spectacles	Assemblée Législative	9 novembre 1792 [AP, t. 53, p. 319]		Renvoi au comité de législation
1793		Artistes du Théâtre de la Nation	Demandent leur élargissement	Convention	25 décembre 1793 [Moniteur, p. 46]		Renvoi au Comité de Sûreté générale
	<i>(23 oct)</i>	Gossec et Sarette	Etablir un Institut national de musique (demande au nom du corps de musique de la garde nationale parisienne)	Convention [F ¹⁷ 1007]	8 novembre 1793 [Merlin	Renvoi au Comité d'IP
1794		Propriétaires du ci-devant Théâtre-National	Réclament la restitution de leur théâtre	Convention	20 frimaire an III (10 déc 1794 [Moniteur du 23 frimaire, t.22, p. 723]		Renvoi au comité d'IP et des Finances
	Convention			9 nivôse an III (29 déc 1794) [Moniteur du 12 nivôse, t. 23, p. 94]		Renvoi au Comité des Finances	
		Artistes du Théâtre de l'Egalité	Réclament des appointements non payés	Convention	9 nivôse an III (29 déc 1794) [Moniteur du 12 nivôse, t. 23, p. 93-94]		Renvoi au comité d'IP et des Finances

1795		13 sections de Paris	Réclament le retour des artistes du Théâtre-Français au faubourg Saint-Germain	Convention	10 germinal an III (30 mars 1795) [Moniteur du 12 germinal, t. 24, p. 95-96]		Renvoi aux comités
		Artistes du Théâtre de l'Égalité	Réclament le paiement des sommes qui leur sont dues	Convention	24 messidor an III (12 juill 1795) [Moniteur du 28 messidor, t. 25, p. 220]		Renvoi au comité d'IP et des Finances
La Restauration							
1816		Langlois Maheu (Eure)	Supprimer des pensions accordées par Buonaparte à ceux qui l'adulaient, qui faisaient chanter des couplets sur les théâtres et à des comédiens qui avaient su lui plaire	Chambre des députés [C2038]	31 janvier 1816 [AP, t. 16, p. 68]	Sainte-Aldegonde	Ordre du jour
		Directeur du Théâtre sans prétention	Autorisation de rétablir son théâtre	Chambre des députés	7 décembre 1816 [AP, t. 17, p. 613]	Lizot et Albert	Ordre du jour
1818		16 propriétaires et Gardes nationaux	Pétition pour obtenir dans le quartier du Luxembourg un petit théâtre	Chambre des Pairs [CC 423, l. 14]	5 février 1818 [AP, t. 20, p. 617]	Duc de Choiseul	Ordre du jour
		Cointereau	Demande d'autorisation de créer un Théâtre des Arts pour les habitants des campagnes	Chambre des Pairs [CC 423, l. 16]	24 février 1818 [AP, t. 21, p. 30]	Duc de Choiseul	Ordre du jour
		18 habitants de Paris	Offre de souscription à la Chambre des Pairs pour la reconstruction du théâtre de l'Odéon	Chambre des Pairs [CC 424, l. 20]	31 mars 1818 [AP, t. 21, p. 520-521]	Vicomte de Montmorency	Renvoi au min de l'Int
1819	N°108 (12 déc)	Bidault des Champs	Etablissement d'une maison de retraite pour les artistes dramatiques	Chambre des députés [C2053]	8 février 1820 [AP, t. 26, p. 158]	Jobez	Ordre du jour
		dames Cousseau (propriétaires du Cirque-Olympique à Bordeaux)	Demande une décision générale sur les rétributions imposées aux petits spectacles par les directeurs de grands théâtres et pour empêcher ces derniers d'avoir le privilège exclusif des bals masqués pendant le carnaval	Chambre des députés [non répertoriée]	3 mars 1819 [AP, t. 23, p. 135]	Bourdeau	Ordre du jour
		Prévost (Paris)	Demande un privilège de théâtre	Chambre des députés [non répertoriée]	15 mai 1819 [AP, t. 24, p. 424]	Desrousseaux	Renvoi au min de l'Intérieur
		Constant	Interdiction de la régie des théâtres aux auteurs dramatiques	Chambre des députés [non répertoriée]	25 mai 1819 [AP, t. 24, p. 566]	Comte de Courtarrel	Ordre du jour
		Héritiers des auteurs dramatiques	Révocation de la loi du 19 juillet 1793 qui limite la propriété littéraire à 10 ans (au profit d'une durée illimitée donc une propriété perpétuelle ?)	Chambre des députés [C 2744]	26 mai 1819 [AP, t. 24, p. 594]	Kératry	Renvoi au min de l'Intérieur
		De Moret	<i>Mémoire sur les spectacles tels qu'ils sont aujourd'hui [...] et pétition présentée au Roi, aux deux Chambres, aux ministres et aux Conseil d'Etat, tendante à ce que la loi du 13 janvier 1791, sanctionnée par le roi, sur la liberté des entreprises de spectacles, soit remise en vigueur</i>	Chambre des Pairs [CC 428, l. 46]	28 juin 1819 [AP, t. 25, p. 424]	Comte d'Aboville	Ordre du jour

1821	N°281	Veuves et enfants des auteurs dram et compositeurs de musique	Modifier les lois sur la propriété littéraire	Chambre des députés [C2065]	Non rapportée ?		Ordre du jour
1822	N°885 (13 mars)	Germain (et 5 autres jeunes gens de Marseille)	Plainte de n'avoir pas pu obtenir l'autorisation de se réunir pour jouer la comédie	Chambre des députés [C2066]	Non rapportée (N.B : session 1821)		
		Bernard (femme artiste dramatique)	Appelle l'attention de la Chambre sur la situation de l'art dramatique en France	Chambre des députés [C2069 : lacune]	Non rapportée		
1824		Pitou	<i>Demande d'élever une chapelle expiatoire à Saint Charles, sur le sol de l'ancien Opéra</i>	Chambre des députés [C2077]	18 mai 1824 [AP, t. 40, p. 594-595]	Duc de Narbonne	Renvoi au min de l'Int
				Chambre des Pairs [CC 434, l. 91] [CC 435, l. 97]	20 janvier 1825 [AP, t. 42, p. 692]	Marquis de Pange	Ordre du jour
1825		Leblanc (limonadier à Paris)	Indemnité pour compenser sa ruine dû au changement de local de l'Opéra	Chambre des députés [non répertoriée]	26 mars 1825 [AP, t. 44, p. 272]	De Berbis	Ordre du jour
1828	N°1200	Auteurs dramatiques	Appellent l'attention de la Chambre sur la législation relative à la propriété littéraire	Chambre des députés [C2084]	Non rapportée		
	(20 mars)	Piet (Alphonse)	Droit d'ouvrir un théâtre librement	Chambre des Pairs [CC 441, l. 147]	16 avril 1828 [AP, t. 53, p. 319]		Ordre du jour
		Moret-d'Erlo (comtesse)	Demande une indemnité comme propriétaire dépossédée du Théâtre des Théatins, élevé par son mari (voir 1829)	Chambre des députés [voir année 1829]	26 avril 1828 [AP, t. 53, p. 473-474]	De Laboulaye	Renvoi au min de l'Int
		Delort (à Paris)	<i>Mémoire à MM. les membres de la Chambre des députés, pour provoquer une loi sur les propriétés littéraires et des récompenses en faveur des savants, gens de lettres et artistes</i>	Chambre des députés [C 2086]	21 juin 1828 [AP, t. 55, p. 206-211]	Saint-Aignan	Renvoi au garde des Sceaux
	(21 juin)	Prévost (Augustin)	<i>Mémoire pour le sieur Augustin Prévost, ancien propriétaire du théâtre Sans-Prétention</i>	Chambre des Pairs [CC 476, l. 652]	Non rapportée		
	N°1256 (14 juin)	Victor (Pierre)	<i>Mémoire pour Pierre Victor contre le M. le baron Taylor contenant des considérations sur l'état actuel du Théâtre-Français [...]</i> (déposée par Viennet, député de l'Hérault)	Chambre des députés [C2090]	11 avril 1829 [AP, t. 58, p.344-345]	Daunant	Renvoi au ministre
1829	N°601	Cadaux (élève du Conservatoire de Musique)	Obtenir que les théâtres des grandes villes puissent recevoir les ouvrages dramatiques et lyriques concurremment avec les théâtres de Paris et avec les mêmes avantages pour les auteurs	Chambre des députés [C2093]	Non rapportée		
	N°874 (28 mars)	Moret-d'Erlo (comtesse)	Demande une indemnité comme propriétaire dépossédée du Théâtre des Théatins, élevé par son mari (voir 1828)	Chambre des députés [C2095]	Non rapportée		
1830	(4 février)	Victor (Pierre)	<i>2^{ème} Pétition contre l'administration du Théâtre-Français</i>	Chambre des députés	26 novembre 1830		Renvoi au ministre

La monarchie de Juillet

1831		Directeurs de théâtres de Paris	Suppression du droit des pauvres	Chambre des députés [?]	3 décembre 1831 [AP, t. 72, p. 221-222]	L'Herbette	Renvoi Com budget
1832	N°375	Grimbert	Théâtre Molière	Chambre des députés [C2122 : lacune]	Non rapportée		
		Kenebel	Diminution du droit auxquels sont soumis les artistes qui donnent des représentations dans les départements	Chambre des députés [C2123 : lacune]	Non rapportée		
1834	N°748	Habitants de Paris rive gauche	Ouverture du théâtre de l'Odéon	Chambre des députés [C2136]	Non rapportée		
1835	N°742 (1 ^{er} mars)	Gradès	Loi pour interdire de représenter sur les théâtres les cérémonies de culte et temples qui y sont consacrés	Chambre des députés [C2142]	Non rapportée		
	N°934	Hervé de Pontguignon	Interdiction de toute représentation de pièces nouvelles à la Comédie-Française pendant 10 ans	Chambre des députés [C2143 : lacune]	Non rapportée		
	N°958	Perroud (artiste dram à Bordeaux)	Loi sur la liberté des théâtres	Chambre des députés [C2143 : lacune]	Non rapportée ; envoyée à la Com du Projet de loi sur la presse et les théâtres		
1836	N°127 (12 juin)	Habitants du Quartier Latin	Ouverture du théâtre de l'Odéon	Chambre des députés [C2145]	Non rapportée		
	N°320	Chabran	L'établissement des Concerts Musard doit être assimilé aux théâtres pour la perception du droit des pauvres	Chambre des députés [C2146]	Non rapportée		
	N°521 (19 avril)	Lemercier, Scribe, Fontan et autres auteurs	Création d'un second Théâtre-Français qui deviendrait en même temps un second théâtre d'Opéra-Comique	Chambre des députés [C2148]	Non rapportée		
1837		Desloges	Censure pour protéger les ministres du culte	Chambre des Pairs [CC 455, l. 283]	21 mars 1837 [AP, t. 108, p. 538-539]	Félix Faure	Renvoi au ministre
				Chambre des députés	15 avril 1837 [AP, t. 109, p. 722]	Liadières	Renvoi au ministre
	N°391 (9 février)	Carrière (homme de lettres aux Batignolles)	Appliquer de façon plus stricte les lois de septembre 1835 sur la censure théâtrale (<i>déposée le 19 février par Bouchard, député de Seine-et-Oise</i>)	Chambre des députés [C2152]	20 mai 1837 [AP, t. 111, p. 461]	Liadières	Ordre du jour
	N°467	Propriétaires de la salle Ventadour	Réintégration de l'Opéra-Comique dans la salle Ventadour (pétition imprimée conservée en AJ ¹³ 1062)	Chambre des députés [C2152]	3 juin 1837 [AP, t. 102, pp. 171-174]	Duprat	Ordre du jour
	N°687 (17 avril)	Monbrion (homme de lettres à Paris)	Nouvelle répartition de la subvention destinée à l'art dramatique	Chambre des députés [C2153]	Renvoi Commission Budget		
1838	N°125	Paquer (Nantes)	Révision de la législation des théâtres	Chambre des députés [C2157]	31 mars 1838 [AP, t. 117, p. 63]	Dessaigne	Ordre du jour
	N°479	Hoffmann (Paris)	Prolongation du délai pour la jouissance du droit des auteurs dramatiques	Chambre des députés [C2159]	21 juin 1838 [AP, t. 122, p. 312]	Marquis de Lagrange	Renvoi au ministre de l'IP

	N°729 (14 mars)	Monbrion (homme de lettres à Paris)	Suppression de la subvention accordée à la Comédie-Française	Chambre des députés [C2160]	21 juin 1838 [AP, t. 122, p. 314]	Marquis de Lagrange	Renvoi au Bureau des renseignements
1839	N°332 (14 janv)	Denis (artiste à Paris)	Suppression des subventions accordées aux théâtres	Chambre des députés [C2164]	Non rapportée		
	N°343 (13 janv)	Habitants de Paris	Loi sur la liberté des théâtres	Chambre des députés [C2164]	Non rapportée		
1840	N°701	Greil (Dax)	Loi contre les abus qui existent sur la scène des théâtres	Chambre des députés [C2180]	Non rapportée		
	N°716	Habitants de Paris rive gauche	Subvention pour l'Odéon	Chambre des députés [C2180]	Non rapportée (retirée des archives par Vavin (député du XI ^e arr. de Paris) le 6 mai 1841)		
1841	N°37	Didier	Nécessité d'une censure très sévère sur la presse et le théâtre	Chambre des députés [C2181]	9 janvier 1841 [MU du 10 janvier, p. 66]	Oger	Renvoi au ministre de l'Int
	N°48	Jarousseau	Indemnisation des pertes subies en tant que directeur du théâtre de la Porte-Saint-Martin à cause d'une représentation donné par ordre consulaire	Chambre des députés [C2181]	12 décembre 1840 [MU du 13 déc, p. 2434]	Beudin	Ordre du jour
1842	N°358	Liquidateurs de l'ancienne société du Vaudeville	Intervention de la Chambre pour faire cesser l'état de souffrance des propriétaires de l'ancienne salle du Vaudeville	Chambre des députés [C2190] Chambre des Pairs [CC 464, l. 465]	Non rapportée		
	N°416	Parly (restaurateur à Paris)	Indemnisation des pertes subies à cause de l'opposition de l'administration à la reconstruction de l'ancien théâtre du Vaudeville	Chambre des députés [C2191] Chambre des Pairs [CC 465, l. 458]	Non rapportée		
1843	N°17	Parly	Reconstruction de l'ancien théâtre du Vaudeville ou acquisition par l'Etat de son établissement	Chambre des députés [C2192]	15 février 1843 [MU du 16 fév, p. 281]	Gasparin	Ordre du jour
	N°175	Liquidateurs de l'ancienne société du Vaudeville	Appelle l'intérêt de la Chambre sur la position qui leur a été faite après l'incendie du théâtre du Vaudeville	Chambre des députés [C2194 : lacune]	27 mai 1843 [MU du 28 mai, p. 1288]	Delacroix	Renvoi au président du Conseil
	N°261	Robin père (Tours)	Suppression des privilèges des théâtres	Chambre des députés [C2195]	Non rapportée		
1844	N°254	Veuves et orphelins d'auteurs ou compositeurs dramatiques	Proroger pour les héritiers des auteurs ou compositeurs morts depuis moins de dix ans le délai fatal [sic] porté dans les lois existantes	Chambre des députés [C2201] [F ²¹ 1078]	27 avril 1844 [MU du 28 avril, p. 1130]	Denis	Renvoi au min de l'Intérieur et Commission des Théâtres
	N°272	Auteurs et compositeurs dramatiques	Accorder aux héritiers à venir ou encore en possession d'ouvrages dramatiques une jouissance de 20 ans après la mort de l'auteur sur les droits inhérents à la représentation théâtrale	Chambre des députés [C2201]	Non rapportée		

	N°357	Du Rondon (Lille)	Etablir dans la direction du ministère un comité spécial chargé de recevoir et d'envoyer aux théâtres les ouvrages dramatiques (voir 1847)	Chambre des députés [C2202] [F ²¹ 1078]	Non rapportée		
1846	N°38	Lardin	Obliger le théâtre de l'Opéra-Comique à représenter les opéras de son répertoire, tels qu'ils sont sortis des mains de leurs auteurs	Chambre des députés [C2213]	Non rapportée (retirée des archives par l'auteur lui-même)		
	N°110	Mlle Dumont	Faire obtenir à la pétitionnaire un début qui lui aurait été promis au théâtre de l'Opéra-Comique	Chambre des députés [C2214] Chambre des Pairs [CC 471, l. 593]	Non rapportée		
1847	N°295	Du Rondon (baron)	Etablir sous la direction du ministère de l'Intérieur un comité chargé de recevoir tous les ouvrages dramatiques et de les envoyer directement aux théâtres (voir 1844)	Chambre des députés	Non parvenue		
	N°310	Bellevant-Drouville (dir. de théâtres de Seine-et-Marne)	Prélever le droit des pauvres sur les recettes des théâtres seulement après déduction de tous les frais de représentation et d'administration	Chambre des députés [C2223] [F ²¹ 1078]	Non rapportée		
?	N°98	Rodogino Ferrary	Plan de réforme théâtrale	Chambre des Pairs [CC 475, l. 651]	(mémoire de 550 pages renvoyé en 1848)		
La II^e République							
1848	N°3572	Drouin	Instituer aux deux Théâtres-Français un jury pour l'admission ou le refus des œuvres nouvelles	Assemblée Constituante [C2251 : lacune]	?		
1850	N°1964	Pommereux	Rétablissement de la censure préventive	Assemblée Législative [C2242]	?		
Le Second Empire							
1856	N°110 (26 mars)	De Beaumont	Censure plus efficace pour les représentations théâtrales et la presse périodique	Sénat [CC 478 ⁵]	22 mai 1856		Renvoi au Ministre
	N°192 (21 avril)	Moras (homme de lettres)	Projet de réorganisation des théâtres dans les départements	Sénat [CC 478 ⁶]	23 juin 1856		Ordre du jour
1860	N°25 (23 juillet)	416 Propriétaires, industriels, commerçants, habitants des 5 ^e et 6 ^e arr. de Paris	L'Odéon doit jouer toute l'année sans interruption au lieu de fermer trois mois l'été	Sénat [CC 479 ⁷] [F ²¹ 955]	28 juin 1861 [MU du 29 juin, p. 995-996]	Amédée Thierry	Ordre du jour
1862	N°594	Lévy (Simon)	<i>Quelques observations sur les théâtres de la province</i> [Gallica]	Sénat [CC 480 ⁷]	28 février 1863 [MU du 1 ^{er} mars, p. 307-308]	Amédée Thierry	Renvoi au ministre d'Etat
1863	N°324 (24 févr)	Sauvageon	Signaler les cafés-concerts comme des établissements dangereux pour la moralité publique	Sénat [CC 481 ⁶]	5 février 1864 [MU du 6 février, p. 187]	Baron de Chapuys-Montlaville	Ordre du jour

1864	N°552 (27 févr)	Béru	Considérations sur les abus que peut engendrer la liberté des théâtres et création d'un contrôleur chargé de leur surveillance dans chaque chef-lieu de département Création d'inspecteurs des théâtres dans chaque département	Sénat [CC 482 ²]	26 mai 1864 [ASCL, 1864, t. 8, p. 256]	Paul de Richemont	Ordre du jour
	N°561 (1 ^{er} mars)	Deschamps					
1865	N°504	De Presles et Roubaud	Abus de la SACEM / directeurs de théâtres	Sénat [non retrouvé en CC]	20 juin 1865 [ASCL, 1865, t. 5, pp. 37-38]	Sainte-Beuve	Ordre du jour
	N°506	Lévy (Simon)					
	N°170 (19 janv)	Maillot	<i>Fondation des théâtres impériaux de la province</i> [Gallica]	Sénat [CC 482 ⁷] [F ²¹ 955]	7 juillet 1865	Hausmann	Ordre du jour
1866	N°36 (27 mars)	Colin	Liberté absolue de la presse et abolition de la censure préalable des ouvrages dramatiques	Sénat [CC 484 ²]	9 avril 1867 [MU du 10 avril, p. 427]	Le Roy de Saint-Arnaud	Ordre du jour
	N°291 (11 janv)	Boucher	Obligation de jouer 3 pièces du répertoire classique par semaine	Sénat [CC 483 ¹] [F ²¹ 955]	10 avril 1866 [ASCL, 1866, t. 4, pp. 1-6]	Silvestre de Sacy	Renvoi au ministre
	N°351 (29 janv)	Dubourg	Réforme des comités de lecture	Sénat [CC 483 ³]			Ordre du jour
	N°599 (3 avril)	Montdidier et Moreau	contre le droit des pauvres	Sénat [CC 483 ⁴] [F ²¹ 955]	18 mai 1866 [ASCL, 1866, t. 5, pp. 217-219]	Boudet	Ordre du jour
	N°128	Maillot	<i>Fondation des théâtres impériaux et des conservatoires de la province</i>	Sénat [CC483 ⁷]	Retirée le 8 mai 1867 pour cause de décès		
	N°248 (29 déc)	Muller	Représentation le dimanche à prix réduit d'un chef d'œuvre tragique	Sénat [CC 485 ¹]	17 janvier 1868 [ASCL, 1868, t. 3, pp. 89-92]	Lefebvre-Durufilé	Ordre du jour
1867	N°360 (19 fév)	Pagès	Mauvais usage de la subvention de l'Odéon	Sénat [CC 484 ²] [F ²¹ 955]	13 mai 1867 [ASCL, 1867, t. 5/6 ?, pp. 97]	Drouyn de Luys	Ordre du jour
	N°214 (22 juin)	Franvelet	Installation d'un tronc pour les pauvres dans le foyer des théâtres, les salles de bal et de concert	Sénat [CC 485 ²] [F ²¹ 955]	1 ^{er} mai 1868 [MU du 2 mai, p. 587]	Salignac-Fenchon	Ordre du jour
	N°545 (12 fév)	Dacnaber	Moyen d'encourager les études dramatiques des acteurs débutants	Sénat [CC 485 ²] [F ²¹ 955]	27 avril 1868 [ASCL, 1868, t. 8, pp. 37-38]	Amédée Thierry	Ordre du jour
1869	N°776	Grandin	Décadence de l'art dramatique en province	Sénat [F ²¹ 955]	16 mars 1869 [ASCL, 1869, t. 1, pp. 135-137]	Nisard	Ordre du jour
1870	N°493 (29 janv)	Chamouillet	Pas assez de représentation au Théâtre-Français et à l'Odéon	Sénat [CC486 ¹] [F ²¹ 955]	16 et 19 mars 1870 [JO, 1870, pp. 473-474 ; 489]	Labarrure	Ordre du jour
La III^e République							
1871	N°1121 (5 juin)	Lebrun (Nantes)	Demande 1° la réglementation de la presse et des théâtres ; 2° la suppression des clubs et du droit de réunion (...)	Assemblée Nationale [C4213 : lacune]	Non rapportée		

	N°1233 (13 juin)	Delcros	Interdire tout ce qui constitue les plaisir publics tels que les représentations théâtrales, les courses, les bals (...) jusqu'à l'évacuation du territoire par les Allemands (...)	Assemblée Nationale [C4206]	17 février 1872 [JO du 18 fév, p. 1174]	Pajot	Ordre du jour
	N°1392 (22 juin)	Personnel de l'Opéra	Maintenir à l'Opéra la subvention nécessaire pour assurer son existence et sa prospérité	Assemblée Nationale [C4214]	Renvoyé à la Commission du budget		
	N°1649 (5 juillet)	Langlois	Etablir une plus forte taxe sur les établissements de bals publics et les cafés-concerts	Assemblée Nationale [C4214]	Renvoyé à la Commission du Budget		
	N°2630	Taxil (architecte employé aux travaux de l'Opéra)	Proteste contre la suspension prononcée contre lui par l'architecte en chef des travaux de l'Opéra	Assemblée Nationale [C4218 : lacune]	Non rapportée		
	N°2959	Leveche	Propositions relatives aux droits électoraux (...), à la presse et aux pièces de théâtre (...)	Assemblée Nationale [C4220]	Non rapportée		
1872	N°3154 (17 janv)	Querel	Agencement de la scène et manutention des décors du nouvel Opéra à organiser de telle sorte qu'on puisse y jouer l'Opéra français et l'Opéra Italien	Assemblée Nationale [C4221]	Non rapportée		
	N°3247 (24 janv)	Nicolas	Etablissement d'un impôt sur les pianos, les recettes des théâtres et cafés-concerts et sur les maisons de tolérance	Assemblée Nationale [C4223]	Renvoyée à Com du Budget		
	N°3434 (6 février)	Ducos-Duhauron	Loi répressive contre les cafés-concerts	Assemblée Nationale [C4203 : lacune]	8 novembre 1873 [JO du 9 nov, p. 6800]	Arfeuillères	Renvoi au ministre de l'IP
	N°4120 (18 mai)	Bienvenu	Loi pour obliger les villes > 20 000 hab à représenter une fois par semaine une œuvre classique des plus grands maîtres	Assemblée Nationale [4227 : lacune]	Non rapportée		
	N°4399 (19 juillet)	Membres Commission SACD	Rétablissement complet de la subvention de l'Opéra-Comique	Assemblée Nationale [C4228]	Non rapportée		
1874	N°6789 (18 août)	Bourgade (homme de lettre à Montpellier)	Subside annuel à accorder à l'Association des auteurs et compositeurs de province, dont il est directeur	Assemblée Nationale [C4262]	Non légalisée		
	N°6888 (16 déc)					De Tillancourt (Feuilleton n°721)	Renvoi ministre de l'IP
1878	N°685	Musiciens instrumentistes de la Seine	Demandent qu'une loi spéciale les fassent bénéficier de la juridiction des prud'hommes <i>(déposée par Edouard Lockroy)</i>	Chambre des députés	Annexe au Feuilleton n°248 du 4 décembre 1879 [JO du 8 février 1880, p. 1448]	Morel	Renvoi au min de l'Agriculture et du Com.
1879	N°1335	Syndicat des éditeurs de musique à Paris	Les auteurs doivent bénéficier des mêmes droits à l'étranger qu'en France ; révision de la législation sur la publication, la traduction et la reproduction des œuvres lyriques non tombées dans le domaine public	Chambre des députés [C4320]	Renvoyée à la Commission des tarifs de douane		
1880	N° 1819 (14 janv)	Bessac et Cnie,	Sollicitent le suffrage de la Chambre des députés en leur faveur pour l'affectation de leur salle (Théâtre du Château d'Eau) au Théâtre Populaire	Chambre des députés [C4325]	Annexe au Feuilleton n°314 du 20 mai 1880 [JO du 24 juin 1880, p. 6917]	Brossard	Ordre du jour

	N°2548 (9 nov)	Colas (ouvrier à Paris)	Appelle l'attention de la Chambre sur la conservation de la terre, le travail des ouvriers, les subventions aux théâtres...	Chambre des députés [C4333]	Annexe au Feuilleton n°373 du 9 décembre 1880 [JO du 28 janvier 1881, p. 78]	Plessier	Ordre du jour
	N°2764 (23 déc)	Londès (à Paris)	Abus dans les représentations de l'Opéra (coupures dans la mise en scène)	Chambre des députés [C4336]	Annexe au Feuilleton n°448 du 2 juin 1881 [JO du 3 juillet 1881, p. 1486]	Cantagrel	Renvoi au min des BA (F n°474)
1882	N°311 (24 fév)	Launay (industriel à Paris)	Appelle l'attention de la Chambre sur les règlements de police des théâtres, cafés-concerts et demande la nomination d'une commission sur les causes d'incendie et explosions par le gaz	Chambre des députés [C4352]	Annexe au Feuilleton n°318 du 25 mai 1882 [JO du 27 juin 1882, p. 1047]	Buvignier	Ordre du jour
1885	N°143 (14 janv)	Société musicale d'Auteuil	Révision de la loi du 19 janvier 1791 sur la propriété artistique	Chambre des députés [C5679 : lacune]	Non rapportée		
	N°255 (15 fév)	Société musicale d'Aigre	Révision de la loi du 19 janvier 1791 sur la propriété artistique (<i>déposée par les députés de la Charente</i>)	Chambre des députés [C5680 : lacune]	Annexe au Feuilleton n°62 du 25 mars 1886 [JO du 29 mai 1886, p. 965]	Marquis de la Feronnays	Renvoi au min de l'IP
1887	N°1087 (6 juin)	Casabon (Albi)	Propose un appareil de secours spontané contre l'incendie dans les théâtres	Chambre des députés [C5729 : lacune]	Annexe au Feuilleton n°237 du 15 juillet 1887 [JO du 25 novembre 1887, p. 2085]	Grimaud	Renvoi au min de l'IP
	N°1095 (8 juin)	Denpès (Nice)	Propose un système de ventilation pour assurer la sécurité des théâtres face à la menace d'incendie				
	N°1146 (2 juillet)						
	N°1164 (13 juillet)	Ouvriers de Paris	Protestent contre l'admission d'ouvriers étrangers au chantier de démolition de l'Opéra-Comique (<i>déposée par Basly, député de la Seine</i>)	Chambre des députés [C5730]	Non rapportée		
	N°1263	Brunel (architecte à Rouen)	Projet de sécurité contre les incendies dans les théâtres (<i>déposée par Thiessé, député de Seine-Inférieure</i>)	Chambre des députés [C5731 : lacune]	Annexe au Feuilleton n°378 du 5 juillet 1888 [JO du 5 nov 1888, p. 2415]	Lacroix	Renvoi aux min de l'IP et des TP
1888	N°1629	Négociants et commerçants des 2 ^e et 9 ^e arr de Paris	Reconstruire pour 1889 l'Opéra-Comique sur son ancien emplacement (<i>déposée par Mesureur, député de la Seine</i>)	Chambre des députés [C5744]	Renvoi à la Commission chargée du projet de loi sur Opéra-Comique		
	N°1640	Commerçants des rues avoisinant l'Opéra-Comique	Réédification immédiate de l'Opéra-Comique sur la place Boieldieu (<i>déposée par Spuller, député de la Côte d'Or</i>)				
1889	N°142 (18 déc)	Marcade (à Tarbes)	Accorder une indemnité à sa femme, victime de la catastrophe du théâtre du Prado à Marseille en 1881	Chambre des députés [C5771]	Annexe au Feuilleton n°125 du 6 novembre 1890 [JO du 9 déc. 1890, p. 2533]	Gacon	Ordre du jour
1891	N°1690 (4 août)	Artistes dram, lyriques et musiciens	Sollicitent 1° leur admission à la juridiction des Prud'hommes ; 2° l'établissement d'un privilège en leur faveur en cas de faillite des directeurs de théâtres	Chambre des députés [C5793]	Annexe au Feuilleton n°281 du 26 novembre 1891 [JO du 1 ^{er} janvier 1892, p. 2949-2950]	Trouillot	Renvoi au min de la Justice (f ^{on} n° 336 et 360)

1892	N°2094	Créanciers de la Société Paravey et C ^{ie}	Protestent contre la violation à leur détriment de la loi relative à la liquidation judiciaire de l'Opéra-Comique	Chambre des députés	Annexe au Feuilleton n°362 du 9 juin 1892, p. 10-12	Montéty	
	N°2360 (29 juin)	Association des architectes diplômés par le gvt à Paris	Demande la mise au concours entre tous les architectes français du projet de reconstruction de l'Opéra-Comique (<i>déposée par Gauthier de Clagny, député de Seine-et-Oise</i>)	Chambre des députés [C5801 : lacune]	Renvoi à la Commission chargée du projet de loi sur Opéra-Comique	NB : la pétition est reproduite dans le projet de loi sur la reconstruction de l'O-C rapporté par Bardoux [JDoc SE, Annexe n°30 (28 novembre 1892), p. 516]	
	N°2668	Fédération des sociétés musicales pop de France	Propose un ensemble de modifications à introduire dans les divers lois relatives à la perception des droits d'auteur (<i>déposée par Gaillard, député de l'Oise</i>)	Chambre des députés [C5810]	Annexe au Feuilleton n°420 du 15 décembre 1892 [JO du 30 janv. 1893, p. 323]	Beauquier	Ordre du jour
1895	N°2062	Habitants d'Evreux	Demandent que certains auteurs dramatiques, en dépôt à la BN et dont le sujet est emprunté la vie de Vercingétorix, soient représentés à Paris sur les théâtres subventionnés (<i>déposée par Isambard et Modeste Leroy le 21 nov 1895</i>)	Chambre des députés [C5911]	Annexe au Feuilleton n°293 du 27 décembre 1895 [JO du 13 février 1896, p. 266]	Marfan	Renvoi au min de l'IP
1899	N°1178	Anquetin (homme de lettres)	Obtenir la représentation gratuite, à la Fête nationale, sur les théâtres subventionnés, de son drame Vercingétorix.	Chambre des députés	Annexe au Feuilleton n°178 du 18 janvier 1900 [JO du 17 février 1900, p. 522-523]	De Mahy	Renvoi au min de l'IP
1901	N°41 (23 janv)	Zouieff (de la province de Vierny, en "Russie d'Asie")	Propose que l'Etat achète au pétitionnaire deux de ses inventions relatives à des appareils de sauvetage (lutte contre le risque d'incendie dans les théâtres)	Sénat	Annexe au Feuilleton n°40 du 14 mai 1901 [JO du 13 juin 1901, p. 849]	Calvet	Ordre du jour
	N°3006	M ^{lle} Cresté (Marie)	Sollicite sa réadmission au Conservatoire national de musique et de déclamation (<i>déposé par Clovis Hugues, député de la Seine</i>)	Chambre des députés	Annexe au Feuilleton n°411 du 19 décembre 1901, p. 1	De Benoist	Renvoi au min de l'IP
1903	N°52 (4 fév)	Malon (J-B)	Représentations théâtrales populaires chaque jour férié après midi par les 4 théâtres subventionnés	Sénat [F ²¹ 4687]	Annexe au Feuilleton n°47 du 3 juin 1903 [JO du 3 juillet 1903, p. 1193]	Ollivier	Renvoi au min de l'IP
	N°684 (4 fév)			Chambre des députés [F ²¹ 4687]	Annexe au Feuilleton n°144 du 4 juillet 1903, p. 8 [JO du 24 novembre 1903]	Maure	
1905	N°159 (14 sept)	Pamart (auteur-éditeur)	Propose de modifier le fonctionnement de la censure	Sénat [F ²¹ 1332]	Annexe au Feuilleton n°6 du 23 janvier 1906 [JO du 27 février 1906, p. 185]	Bataille	Renvoi au Sous-secr d'Etat aux BA
1909	N°76 (10 juillet)	Commerçants du IX ^e arr. de Paris	Protestent contre le déplacement du Conservatoire et demande son maintien à son emplacement actuel	Sénat	Annexe au Feuilleton n°10 du 27 janvier 1910, p. 5	Mascuraud	Renvoi au min de l'IP

Annexe n°3 : Tableau des projets de loi, questions, interpellations et débats budgétaires sur la censure au XIX^e siècle

Les projets de loi

	Objet et date du dépôt	Auteur <i>(italique : ministre)</i>	Procès-Verbaux Commission	Rapport	Débat à la Chambre
1831	Censure répressive	<i>Montalivet</i>		19/01/1831 [AP (2 ^{ème} série), t.66, p. 212-217]	
1850	Police des théâtres : rétablissement de la censure préventive pour un an (06/06/1850)	Lelièvre de la Grange <i>Jules Baroche</i> [C 1002, dossier n°1273 et 1274]	C 1002	Monet 05/07/1850 [MU du 2 août 1850, p. 2337- 2338]	30/07/1850 [MU du 31 juillet, p. 2629-2630]
1851	Police des théâtres : prorogation de la censure préventive pour un an (18/07/1851)	<i>Léon Faucher</i> [C 1002, dossier n°1275]	?	Frémy 28/07/1851 [MU du 3 août 1851 p. 2237- 2238]	31/07/1851 [MU du 31 juillet, p. 2186-2188]
1891	Liberté des théâtres (31/01/1891) [Annexe n°1167, JOdoc, p. 339-340]	Antonin Proust	C 5515	Guillemet (20/10/1891) Annexe n°1669, JOdoc, p. 2504- 2549	16/01/1892 [JO du 17, p. 18- 22]
	Abolition de la censure et suppression de la commission d'examen des ouvrages dramatiques (31/01/1891) [Annexe n°1166 JOdoc, p. 339]	Charles le Senne			18/01/1892 [JO du 19, p. 31- 39] 05/03/1892 [JO du 6, p. 171- 184]
1892	Liberté des théâtres (05/03/1892) [Annexe n°1951, JOdoc, p. 563-564]	Gustave Isambert et Etienne Dujardin- Beaumetz	C 5515		
1901	Suppression de la censure [JO du 23 mai 1901, p. 1114-1116]	Charles Bernard	?	Léon Pasqual (30/01/1902) Annexe n°2937, JOdoc, p. 110-111	
1913	Autorisation du préfet de police à interdire des spectacles obscènes ou immoraux	Georges Berry	?	Charles Daniélou (10/07/1913) Annexe n°2975 JOdoc, p. 1299	

Les questions et interpellations à la Chambre des députés sur le théâtre

Date	Député	Pièce visée	Théâtre concerné	Interdiction
24/01/1891 [JO du 25 janvier, p. 85-89]	Question d'Alexandre MILLERAND	<i>La Fille Elisa</i> , pièce en 3 actes de Jean Ajalbert	Théâtre-Libre	Répressive (après la 1 ^{ère} représentation le 26/12/1890)
29/01/1891 [JO du 30 janvier, p. 143-159]	Interpellation de Henry FOUQUIER, Joseph REINACH, et Francis CHARMES	<i>Thermidor</i> , drame historique en 4 actes de Victorien Sardou	Théâtre-Français	Répressive (après la 2 ^{ème} représentation le 26/01/1891)
06/03/1893 [JO du 7 mars, p. 859-860]	Question de Maurice BARRES	<i>L'Automne</i> , drame en 3 actes de Paul Adam et Gabriel Mourey	Théâtre du Vaudeville	Censure préventive (refus le 03/02/1893)
20/01/1894 [JO du 21 janvier, p. 58-62]	Interpellation de Paul VIGNE D'OCTON	<i>Les Ames solitaires</i> , drame en 5 actes de Gerhart Hauptmann	Théâtre de l'Œuvre	Préventive (décision de la préfecture de police le 12/12/1893)
18/06/1900 [JO du 19 juin, p. 1518-1520]	Question d'Eugène FOURNIERE	<i>Mais quelqu'un troubla la fête</i> , pièce en 1 acte de Louis Marsolleau	Théâtre Antoine	Censure préventive
07/07/1904 [JO du 8 juillet, p. 1894-1895]	Interpellation d'Edmond ARCHDEACON	<i>La Boussole</i> , comédie antimaçonnique [sic] en 5 actes de Albert Monniot		Censure préventive

Les interpellations au Sénat

08 et 09/1897 [JO du 9 et 10 avril, p. 786-791 et p. 800-805]	René BERENGER	Interpellation sur la licence des publications et des théâtres
22/03/1912 [JO du 23 mars, p. 691-701]	René BERENGER	Interpellation sur l'insuffisance de la répression des outrages aux bonnes mœurs et notamment sur la liberté accordée aux représentations théâtrales les plus manifestement licencieuses

La censure dans la discussion du budget des Beaux-Arts sous la III^e République

(Source : voir les références dans l'annexe n°1)

Budget	PV Commission	Rapport	Débat à la Chambre	
			Oui / Non	Décision
1880	Proposition de suppression retirée	Maintien	Non	
1883	Rejet de la proposition faite par la sous-commission de diminuer le crédit de 6500fr	Maintien	Non	
1885	Proposition de Sarrien de supprimer le traitement de 2 inspecteurs	Diminution (traitement d'un inspecteur)	Non	
1886	Blâme du rapporteur /nomination de 2 inspecteurs supplémentaires	Maintien		
1887	Suppression (10 voix pour, 4 contre)	Suppression	Oui	Rétablissement (163 contre / 329 pour) (Majorité : 247 voix)
1888	Suppression (8 voix pour, 3 contre)	Suppression	Oui	Rétablissement (195 contre / 271 pour) (Majorité 234 voix)
1889	Rétablissement après suppression initiale (11 voix pour, 8 contre, 2 abstentions)	Maintien	Non	
1891	Maintien	Maintien	Oui (Amendement de Jumel : suppression du bureau des théâtres)	Maintien (pas de scrutin)
1892	Suppression	Suppression	Non (discussion sur la suppression inscrite à l'ordre du jour après le vote du budget)	Rétablissement
1893	Maintien	Maintien	Non	
1898	Maintien	Maintien	Oui	Maintien (pas de scrutin)
1900		Maintien (suppression temporaire suggérée)	Non	
1902	Suppression	Suppression	Oui	Rétablissement (174 contre / 339 pour) (Majorité 257 voix)
1903	Maintien	Maintien		
1904	Suppression refusée mais diminution du crédit	Maintien	Oui (Amendement de Chauvière : diminution de 100 francs)	Maintien (amendement retiré)
1905	Diminution du crédit	Diminution du crédit (4000 francs)	Oui	Diminution du crédit (322 pour / 215 contre) (Majorité : 269 voix)

Annexe n°4 : Les projets de loi sur les théâtres au Conseil des Cinq-Cents (1797-1798)

La proposition de loi de Bancal [des Issarts]. Séance du 7 germinal an V (27 mars 1797)

[Source : *Moniteur* du 12 germinal an V, p. 768-769].

BANCAL. Une commission a été chargée d'examiner quelles sont les lois qui pourraient contenir les dispositions anti-constitutionnelles, et de vous en présenter la révision ; mais il est d'autres lois qui, sans être formellement contraires à la Constitution, n'en sont pas plus conformes à l'esprit de la liberté, d'égalité, de bonnes mœurs, de propriétés, premières bases des Républiques. Ces lois dont je veux parler sont celles qui régissent actuellement la police. Comme aucune vue générale n'a présidé à leur confection, et qu'elles ne furent que l'ouvrage partiel des circonstances qui se succédèrent, elles ne forment qu'un code incohérent, indigeste, et quelquefois contradictoire. Les grands objets qui ont jusqu'à présent occupé les précédentes législatures ne leur ont pas permis de se livrer à la discussion générale d'un code unique et suffisant de police. Il serait beau pour vous de faire ce que vos prédécesseurs n'ont pu faire. Notre gouvernement ne peut se soustraire aux mœurs : c'est pour leur donner une garantie contre la contagion que je vous propose de créer une commission chargée de présenter une loi :

- 1° sur les maisons de jeux, où les libertins, les escrocs, les voleurs, les conspirateurs mêmes exercent leur brigandage ;
- 2° Sur les maisons de débauche qui attaquent d'une manière si funeste la population, la santé, la pudeur, et propagent les maladies les plus dangereuses pour l'espèce humaine ;
- 3° Sur les théâtres, dont une partie des spectateurs sont des paresseux, des libertins, des prostitués [*sic*], qui, après s'y être rempli l'imagination d'images obscènes, courent dans des boudoirs réaliser ces images.

Des murmures s'élèvent après la lecture de cette opinion.

UNE FOULE DE MEMBRES. L'ordre du jour.

DUMOLARD. Les intentions du préopinant sont très louables, et je me plais à leur rendre l'hommage qui leur est dû ; mais les vues qu'il nous soumet sont petites, minutieuses, indignes ce me semble du corps législatif ; ce n'est point aux législateurs d'un grand Peuple qu'on doit présenter des règlements de moines. Les abus dénoncés par Bancal ne sont que trop vrais, les désordres ne sont que trop réels ; mais peut-être sont-ils inséparables de l'existence d'une commune telle que celle que nous habitons. Au surplus, il existe des règlements de police très précis, il suffit de les mettre à exécution

Je demande l'ordre du jour.

L'ordre du jour est adopté.

La proposition de Chénier. Séance du 26 brumaire an VI (16 novembre 1797)

[Source : *Moniteur* du 30 brumaire an VI, p. 243-244].

Représentant du peuple, au moment où la paix va ramener les arts parmi nous, permettez-moi de porter un moment votre attention sur l'existence des théâtres en France, et sur le décret que l'Assemblée Constituante rendit le 13 janvier 1791, relativement à ces établissements. Personne n'ignore ici combien l'art dramatique a honoré notre Nation chez l'étranger, durant deux siècles de gloire littéraire. On sait encore que si les théâtres ont obtenu quelque importance politique sous le régime de la monarchie, ils en acquièrent bien davantage sous le gouvernement républicain, où la législation ne saurait avoir un solide appui que dans l'opinion et l'ensemble des mœurs nationales.

Par le premier article du 13 janvier, il est permis à tout citoyen d'ouvrir un théâtre public. Je n'étais point membre de l'Assemblée Constituante ; mais j'ai assisté à toutes les séances du Comité de Constitution sur le décret dont il s'agit ; et le rapporteur, Chapelier, et tous les membres du comité ne résolurent de proposer à l'Assemblée ce premier article que comme le seul moyen qui existait pour détruire les privilèges exclusifs en cette matière. Aujourd'hui que les privilèges exclusifs sont détruits, on ne sent plus que l'inconvénient d'une multiplicité indéfinie qui anéantit à la fois l'art dramatique, la véritable concurrence, les mœurs sociales et la

surveillance légitime du gouvernement. Il faut donc examiner s'il ne vaudrait pas mieux revenir à l'avis que Thouret avait ouvert le premier ; il consisterait à appliquer sur cet objet aux différentes communes la base proportionnelle. De cette manière, il ne pourrait exister qu'un seul théâtre dans les communes au-dessous de cent mille âmes, il pourrait en exister deux dans chacune des principales communes de la République, Lyon, Bordeaux, Marseille. Paris, commune centrale des arts, exigerait un article particulier. Il pourrait contenir le beau théâtre de l'opéra, qui est unique par tous les arts qu'il rassemble ; deux autres théâtres de musique, en concurrence, et deux grands théâtres de déclamation, sollicités si fortement depuis trente années par tous les littérateurs français, et par tous les amis de l'art dramatique.

On pourrait encore laisser établir dans Paris deux ou trois théâtres secondaires, parmi lesquels se présenterait en première ligne le théâtre du Vaudeville, réclamé par la gaîté française.

Il est facile de sentir que je ne traite pas ici les questions ; je me contente aujourd'hui de les indiquer. Mais, citoyens représentants, il en est une qui mérite surtout votre attention. Il s'agit d'étendre, mais en même temps de déterminer avec précision, l'action du gouvernement sur les théâtres. Dans le décret du 13 janvier 1791, les bornes en sont fort resserrées. La raison en est facile à concevoir. Cette action devrait être exercée par les agents de l'autorité royale, qui déjà n'influaient que trop sur tous les établissements publics, soit par l'empire d'une longue habitude, soit par la toute-puissance de la corruption.

Depuis, et quelque temps avant le 9 thermidor, le comité de salut public qui, comme on sait, se mettait fort à son aise, fit décréter une loi à son usage, loi par laquelle il lui était permis de fermer un théâtre du moment qu'il en était mécontent. Sur cette loi, proposée par Couthon, deux questions nouvelles se présentent :

1° Ne serait-il pas plus juste de punir individuellement les artistes répréhensibles, que d'envelopper quelques centaines de familles dans la rigueur d'une mesure générale, pour la faute d'un ou deux individus ?

2° Dans le cas même où il faudrait conserver la loi de Couthon, ne faudrait-il pas, au moins, la régulariser, l'assujettir à un mode d'exécution, soit pour l'application, soit pour la durée de la peine ?

Je dois encore, citoyens représentants, vous représenter une réflexion qui me semble intéressante. S'il est nécessaire de punir, il est doux de récompenser ; et les principes de justice distributive paraissent exiger qu'en établissant la punition, on n'oublie pas la récompense. Mais c'est à quoi le comité de salut public n'avait pas songé. Quelques théâtres auraient dû lui en donner l'idée, et particulièrement celui qui, le jour même où la convention nationale fonda la République, adopta son titre honorable, qui n'a cessé depuis de propager les principes républicains, et qui, par sa constance courageuse, a mérité et obtenu les honneurs de la persécution, durant les deux réactions royales.

Et qu'on ne dise pas, citoyens représentants, que ces objets ne sont pas de votre compétence, et qu'ils regardent le Directoire exclusivement. Il est évident que le Directoire ne peut lui-même étendre sa surveillance, ou en déterminer les limites ; il ne peut ni rapporter, ni modifier des lois, et c'est précisément ce dont il est question. Il ne faut pas dénaturer les pouvoirs en ce point, non plus qu'en tout le reste. Le Directoire doit exécuter avec précision et fidélité les lois que les deux conseils ont rendues avec maturité et sagesse.

En second lieu, je réclame, pour le corps législatif, tout ce qui peut servir ou honorer la République. C'est de la tribune législative que doivent partir les témoignages glorieux de la reconnaissance nationale envers les héros de la Patrie. C'est à la tribune législative que doit être arboré le signal de la paix ; c'est la tribune législative qui doit présider encore à la prospérité du commerce, à la splendeur des arts, à l'affermissement des institutions qui font aimer de plus en plus les lois et les mœurs républicaines.

En conséquence de ces principes, que je n'ai fait que vous exposer succinctement, et qu'il sera nécessaire sans doute de développer quelque jour, je demande qu'il soit formé une commission de cinq membres pour présenter un rapport au Conseil sur ces trois questions :

1° Faut-il modifier l'article 1^{er} de la loi du 13 janvier 1791, relative aux théâtres ?

2° Quelle doit être la surveillance du directoire sur ces établissements ?

3° Comment doit être déterminée le mode de récompense pour les théâtres qui auront bien servi la cause de la liberté ?

Le rapport Audoin sur le projet de loi. Séance du 25 pluviôse an VI (13 février 1798)

[Source : *Moniteur* du 28 pluviôse an VI, p. 595-596].

Présidence de Bailleul

Audoin fait un rapport sur ces trois questions :

1° Faut-il modifier l'article 1^{er} de la loi du 13 janvier 1791, relative aux théâtres ?

2° Quelle doit être la surveillance du directoire sur ces établissements ?

3° Comment doit être déterminée le mode de récompense pour les théâtres qui auront bien servi la cause de la liberté ?

L'examen de ces propositions n'est pas indigne de la tribune nationale ; elles méritent l'attention des législateurs, qui sont convaincus de l'influence des pièces des théâtres sur l'esprit public.

Aux noms de Sophocle et d'Euripide, les idées de patrie, de gloire et de beaux-arts remplissaient la Grèce ; la vérité des images, la chaleur des mouvements, le charme de l'harmonie, subjuguèrent toutes les puissances de l'âme ; les Athéniens éprouèrent une sorte d'enchantement aux accents de ces poètes ; le feu qui respirait dans leurs vers rallumait dans les cœurs l'enthousiasme de la République ; la vive peinture des passions sublimes les mettait en fermentation ; la grandeur des sentiments qu'inspirait le langage de la liberté faisait courir les Grecs à ses autels au sortir du théâtre ; ils allaient y jurer haine et guerre aux ennemis de l'Etat, amour et fidélité aux lois de leurs pays, tant l'empire exercé par les auteurs dramatiques est absolu, soit lorsque leurs coups portent sur la tyrannie, soit lorsque dans de serviles productions ils encensent et préconisent le despotisme. Conquérons-les tous pour la cause sacrée que défendent les Français, dignes de cet être immortel. Nous vous proposerons de donner aux théâtres, non des entraves, mais cette activité féconde qui n'enfante que des jouissances généreuses. On peut parler ici de cet objet sans craindre les reproches de l'ignorance ou de l'irréflexion, quand on lui imprime le seul caractère qui lui convient.

Ce n'est pas à vous, représentants du Peuple, qu'il faut dire que la République ne sera irrévocablement nulle part, tant qu'on ne la trouvera pas partout, et jusque dans les spectacles, où sa présence est rare encore.

Vous ne devez pas ignorer que des pièces de tout genre ont paru avec une profusion effroyable ; à peine en compte-t-on quelques-unes qui méritent d'être offertes à un Peuple qui a brisé ses chaînes. On dirait qu'une légion de barbares ou d'hommes en délire s'est emparé de la plupart des répertoires. La raison est étouffée presque partout sous un amas d'indécentes extravagances.

Ne reprochons cependant pas à l'Assemblée Constituante d'avoir rendu le décret du 13 janvier : cette assemblée vivait à une époque où il fallait, pour ainsi dire, proclamer l'indépendance pour arriver à la liberté. Sa conduite souvent prépara l'avènement de la République.

La loi dont nous parlons avait pour but de détruire l'outrageant despotisme des comédiens, qui hors la scène, conservaient les manières arrogantes des empereurs et des princesses dont ils venaient de jouer les rôles. Cette loi avait pour but d'arracher aux gentilshommes de la Chambre l'autorité dangereuse qu'ils exerçaient sur les productions des écrivains : *on ne songeait qu'à démonarchiser les théâtres*. Si cette loi n'eût pas existé, aurait-on pu, avant le jour où le trône tomba, représenter devant les citoyens des ouvrages où respiraient l'amour de la liberté, la haine du fanatisme et de la tyrannie ? Il fallait alors, tranchons le mot, désorganiser et détruire. Aujourd'hui, il faut conserver ; et, pour conserver, la liberté ne doit pas être l'absolue indépendance.

Il faut, d'après le texte de l'acte constitutionnel et les conseils de l'expérience, que la loi surveille particulièrement les professions qui intéressent les mœurs publiques, ces mœurs sans l'existence desquelles nous n'avons plus qu'à descendre dans l'abîme. Elles se composent de

l'amour de la liberté, de l'amour de la vertu, de l'amour de la République ; personne ne l'ignore, et pourtant le législateur est obligé de le répéter sans cesse.

Mais comment garantiriez-vous à la loi sa surveillance dans une partie aussi délicate, si des théâtres, si des tréteaux peuvent se lever dans toutes les rues, dans toutes les maisons d'une cité ? Quelle ressource pour les contre-révolutionnaires ! Qui vous assure qu'ils ne l'appelleront pas à bas prix, gratuitement dans leurs salles, une multitude innombrable ? Je suis étonné qu'ils ne l'aient pas fait. Vous empêcherez qu'ils n'usent de cette manœuvre rapidement corruptrice.

Je ne me dissimule pas néanmoins les objections qu'on pourra présenter, et je les émets dans toute leur force. Les uns avanceront que les mœurs ne reçoivent aucune influence des représentations théâtrales, mais que l'esprit des spectacles prend lui-même la teinte des mœurs existantes ; que les spectacles ne tendent pas à régler l'opinion, mais qu'ils ne sont que les esclaves de l'opinion dominante qu'ils caressent avec exactitude. D'autres soutiendront qu'il est impossible d'établir quelque différence entre la liberté des théâtres et les autres libertés ; que la loi ne saurait défendre à de mauvais comédiens de paraître sur la scène, et à des auteurs au-dessous du médiocre de faire jouer par eux leurs ouvrages.

On leur citera ces magnifiques théâtres des Grecs, où des hommes de génie, défenseurs de la liberté politique, exerçaient sur leur nation une sorte de souveraineté : ces théâtres dans l'enceinte desquels tous les esprits se montraient au niveau des pensées grandes et magnanimes qui leur étaient présentées. Cette citation n'effrayera pas les contradicteurs.

Ils répliqueront qu'à côté de ces monuments révévés où brillait la gloire d'Euripide et de Sophocle, des saltimbanques offraient aux risées du Peuple leurs figures barbouillées de lie, et d'épouvantables contorsions. On ira plus loin : on prouvera, et les preuves ne manqueront pas, qu'il est urgent de travailler à la restauration du goût, de donner à la scène française la pureté et la splendeur que son nom revendique.

Eh bien ! Ils prétendront que le goût est varié autant que la physionomie ; que l'éducation préliminaire, qui excite un individu à applaudir aux belles productions de nos poètes célèbres, attache l'attention d'un autre sur les bouffonneries qui ne semblent ouvertes que pour concourir à la dégradation de l'art et des mœurs, surtout des mœurs républicaines.

Toute la puissance des arguments qu'on emploie contre nous, réside dans l'opinion fautive qu'on s'est faite. On regarde les théâtres comme des établissements particuliers, comme des entreprises individuelles, comme des boutiques où l'on reçoit des acheteurs ; et nous, nous les érigeons en salles d'instruction publique, en écoles nationales.

Ceux qui blâment notre projet combattent pour des spéculations mercantiles ; et nous, nous spéculons pour la République, pour son honneur, pour sa renommée, pour l'éclat et pour l'utilité de l'art dramatique. En effet, qui peut nier que cet art contribue à donner à la Nation chez laquelle il est cultivé, une physionomie vénérable ?

L'auteur d'un bon ouvrage de théâtre est placé au nombre des hommes que chérissent tous les Peuples policés : il leur porte une instruction salutaire ; il reçoit d'eux des témoignages de reconnaissance et une portion de gloire qui rejaillit nécessairement sur l'Etat dont il est un membre : son nom est propagé au loin par l'admiration, et le nom de la contrée qui l'a vu naître est prononcé toujours avec le sien. On nomme la France quand on nomme Corneille ; quand on cite de lui cette pensée :

Pour être plus qu'un roi, tu te crois quelque chose !

L'étranger est rempli d'un respect religieux pour le sol habité par un poète dont le génie s'adresse à tous les cœurs, et fait des conquêtes partout où le sentiment du beau et du vrai n'est pas ignoré.

La Nation Française n'a-t-elle point eu de part à l'héritage de gloire recueilli par le père de la tragédie et par Racine son contemporain ? Pourquoi ces écrivains n'ont-ils pas vécu dans une République ?

Pourquoi Molière, qu'ici je ne craindrai pas d'appeler un des législateurs du théâtre, n'existe-t-il plus ? Comme il peindrait l'esprit hypocrite de ces instituteurs qui prostituent leur existence au vil métier de tromper leurs semblables ! Comme il peindrait ces femmes qui ont rapporté de leurs cloîtres une foule d'erreurs pernicieuses et de préjugés destructeurs de vos lois ! Comme il peindrait les uns et les autres infectant tous les jours, à toute heure, la simple et

naïve jeunesse, et cultivant dans la génération naissante la haine contre la République, contre ses décrets, ses mœurs et ses usages. Ce poète moraliste prouverait mieux que tous les raisonnements combien tous les théâtres ont d'influence sur l'opinion.

Mais moins cette influence peut être révoquée en doute, plus le gouvernement d'une République dont on ne désire pas la ruine, doit avoir de moyens pour les diriger selon l'esprit de la Constitution. Cette direction deviendra dans ses mains une puissance supérieure à celle d'une multitude de lois. Les plaisirs des citoyens ne seront perdus ni pour eux, ni pour la patrie.

Ne pensez pas que nous vous présenterons un code sur cette matière. On peut faire beaucoup avec très peu d'articles. Vous ne déterminerez pas le nombre, l'emplacement et le genre des théâtres qui existeront dans les diverses communes de la République. Le Directoire exécutif doit être autorisé par vous à rédiger des règlements : cette autorisation est indispensablement [*sic*] nécessaire pour donner plus d'action à la surveillance, dans des temps surtout où le gouvernement ne saurait être trop ferme.

Que serait une simple surveillance, lorsqu'il s'agit d'établissements qui influent avec tant de force et de promptitude sur l'esprit public, formé par eux ou dépravé suivant la direction qu'ils reçoivent. Cette surveillance, isolée de tout pouvoir, empêcherait-elle des acteurs habitués à complaire aux préjugés de l'ancien régime, de persister dans leur système de corruption ? Cette surveillance ne serait qu'un mot.

On fermerait, nous dit-on, tel théâtre qui aurait lutté avec trop d'audace contre l'ordre de choses établi. Il ne faut pas le fermer, mais il faut qu'il concoure à l'affermissement de l'opinion républicaine. Le gouvernement ne sera pas embarrassé pour obtenir un tel succès, quand il aura la faculté de faire des règlements dans cette partie si essentielle pour les mœurs et pour la liberté.

La royauté, le sacerdoce exclusif et la noblesse ont expiré en France ; mais leurs ombres errent encore devant l'imagination d'une portion de ses habitants ; il faut dompter les sentiments que pourraient reproduire des âmes avides d'esclavage ; il faut les dompter par la raison mise en action.

La République n'est pas encore maîtresse des cœurs à l'unanimité ; eh bien ! Qu'elle s'adresse au génie, non moins fort peut-être qu'elle-même ; qu'elle appelle les arts autour de la liberté, et les intéresse à sa gloire ; ils célébreront les charmes de son empire ; les hommes épris de la servitude cesseront bientôt, malgré eux, de désirer des fers : l'amour de la Patrie passera des écrits dans les mœurs, et nos poètes amèneront les Français les plus intraitables à taxer de folie le régime monarchique, ses abus et ses privilèges.

Pourquoi cette révolution, étonnante si l'on veut, ne se ferait-elle pas ? L'action du génie a-t-elle donc des bornes ? Son influence ne meurt pas même quand il s'éteint : il n'est au pouvoir d'aucun homme de s'y soustraire. Le gouvernement calculera tous les avantages d'une surveillance éclairée.

Mais comment doit être déterminé le mode de récompense pour les théâtres qui auront servi la cause de la liberté ?

Cette question demande quelques développements ; et même celles qui la précèdent n'auront de force qu'autant que cette dernière sera bien saisie. Il n'a pas été dans l'intention du collègue qui l'a proposée de ne considérer que les entrepreneurs de spectacle. Que deviendraient ceux-là sans les auteurs ? C'est surtout ceux-ci qu'on doit considérer. Sans eux, il n'y a point de théâtres.

Les dépenses publiques sont considérables ; cette intrépide armée d'Angleterre mérite toutes les sollicitudes du gouvernement ; les créanciers de l'Etat devront ensuite profiter de l'amélioration de la fortune publique ; tous les établissements réclament vos soins ; nous ne vous proposerons donc pas un projet qui serait repoussé par notre situation financière.

Pourtant il est utile d'établir entre les artistes des différents théâtres une heureuse émulation, de leur offrir une perspective qui n'attriste point leurs talents, d'assurer aux auteurs le prix de leurs veilles, sans qu'ils soient obligés de lutter contre les conseils pernicieux du besoin, et enfin d'élever de nouveaux trophées au patriotisme et à la liberté. Combien d'écrivains soumettent leur imagination à un travail commandé par la nécessité de vivre ! Au lieu de songer à la Patrie et à la gloire, ils calculent quelle espèce de production leur rapportera le plus

d'argent ; ils ne font rien pour l'art et pour la liberté ; ils nous repoussent vers ces siècles de barbarie où les théâtres étaient en proie aux monstruosité ; ils ne nous offrent que les scandaleuses représentations de la sorcellerie ; ils effraient les têtes faibles ; ils égarent les têtes ardentes.

Corneille nous étonnerait-il par ses mâles accents ? Racine aurait-il porté au plus haut degré l'harmonie, le mécanisme des vers, les grâces enchanteresses de l'expression ? Et Molière aurait-il rendu à son siècle et au nôtre des services éminents ? Ces censeurs sublimes apprendraient-ils à leur Nation, tant que durera la langue française, à penser, à sentir, à parler, à devenir juge éclairé du beau, s'ils n'eussent trouvé des ressources dans leur gouvernement ? Que ne pouvons-nous prodiguer des motifs d'émulation selon nos vœux ! Les talents excités par la faveur publique conserveraient cette supériorité qui nous a distingués des autres Peuples, même sous le régime de la monarchie.

La guerre cessera bientôt de désoler le Monde, que les Beaux-Arts se consolent ; préservons de sa ruine l'art dramatique, qui contribue, quand on l'utilise, aux délices des citoyens et à la splendeur de l'Etat. La République littéraire existait parmi nous avant la République politique : nous devons beaucoup à la première ; nous ne serons point ingrats envers elle ; nous ne la laisserons pas périr après qu'elle nous a rendu des services si importants. Les auteurs dramatiques occupent une place éminente ; est-ce le trésor public que nous appellerons à leur secours ? Non, c'est l'art dramatique lui-même qui nous offre des ressources.

La loi de janvier 1791 a déclaré que cinq ans après la mort de leurs auteurs, les pièces de théâtre sont une propriété publique. L'intention du législateur ne fut pas alors que ces ouvrages devinssent la propriété particulière des entrepreneurs de spectacles qui ont usurpé le droit de les faire représenter à leur profit personnel. Le produit de ces pièces, ou plutôt la part d'auteur dans le produit de la représentation de ces ouvrages, doit être exclusivement employé aux progrès de l'art dramatique ; c'est-à-dire, aux encouragements, aux récompenses de ceux qui les cultivent. C'est une véritable tontine a-t-on dit ; chaque auteur met en commun ses productions, ne s'en réserve que l'usufruit, afin qu'après lui la propriété foncière tourne entièrement au profit des actionnaires survivants. A cette condition seule, un auteur a pu raisonnablement consentir à exhériter sa famille en faveur de ceux qui le suivraient dans la même carrière : ainsi, en léguant leurs propres ouvrages à leurs successeurs, les auteurs vivants se sont acquis un droit véritable sur ceux de leurs devanciers.

Plusieurs raisons militent en faveur de cette disposition. On représente les pièces anciennes, parce qu'on n'a pas la peine de les apprendre ; la routine fait tout ; le travail n'y est pour rien ; et sans le travail, l'art de la déclamation dépérit. On les représente parce que la recette est bornée, et que les comédiens en général, depuis surtout que le nombre en est si prodigieux, s'inquiètent plus d'une forte recette que des progrès de l'art. On les représente, parce que la plupart de ces ouvrages procurent à une certaine classe d'hommes, que les Républicains ne comptent point parmi eux, des jouissances d'opinion. Au défaut d'un roi véritable, on va se rassasier du spectacle d'un roi chimérique, d'une reine imaginaire. *Brutus* aussi est une belle production ; *Guillaume Tell* est intéressant au moins par son sujet, pourquoi ne les représente-t-on pas ? Leur absence combat pour notre travail.

Certes, nous ne demandons pas qu'on proscrive les scènes sublimes, les chefs-d'œuvre de littérature que nous possédons ; mais il nous est permis de désirer que leur représentation serve à améliorer le sort des hommes de lettres qui se livrent avec ardeur à l'art dramatique. Nous aurons des écrivains excellents quand ceux qui s'adonnent au théâtre seront sûrs d'obtenir des encouragements dans leurs travaux ; que Corneille, Racine, Molière, Voltaire du fond de leurs tombeaux soient les guides et deviennent les bienfaiteurs de ceux qui suivront leurs traces ; que la part des auteurs morts, il y a cinq ans et plus, soit versée dans la caisse des récompenses, nous savons qu'en imposant aux entrepreneurs l'obligation de se conformer à cette règle, les ouvrages des anciens pourront n'être plus joués si souvent. Eh bien ! Ces entrepreneurs seront plus honnêtes à l'égard des hommes de lettres ; ceux-ci travailleront avec plus de confiance ; ils montreront les prix qu'ils auront reçus au nom des maîtres de l'art : en un mot, ils éprouveront beaucoup moins d'obstacles, si l'on continue de représenter les pièces des auteurs morts ; ceux qui existent trouvant des ressources dans les représentations, limiteront, avec plus de soin, leurs

propres ouvrages ; ne se hâteront pas, ainsi qu'ils y sont quelquefois contraints, de mettre au jour leurs productions encore imparfaites. Il viendra d'ailleurs un temps où les citoyens se lasseront de voir représenter sans cesse des ouvrages que l'on sait par cœur. On voudra du nouveau ; on réclamera des pièces qui nous retraceront les idées mâles de la liberté, et dont le but sera moral et politique ; on rejettera ces pensées vaines, cette grandeur factice, ces beautés superficielles, ce style fade, ces passions dépravées qui minent insensiblement la meilleure constitution. On a conspiré souvent contre les Républiques par la force ; mais la plus sûre et la plus dangereuse des conjurations est dans cette faiblesse, dans cette afféterie, dans cette inanité d'expressions, dans ces grands riens qui séduisent, amollissent, efféminent les âmes, et les livrent naïvement à l'esclavage toutes pétries d'avidité. Songeons aux hommes qui écrivent. Pourquoi n'égaleraient-ils pas les vieux auteurs dans des productions plus appropriées au régime républicain ? N'avons-nous pas vu de nos jours des citoyens qui, dans plus d'un genre, ont égalé les anciens, s'ils ne les ont pas surpassés ?

Les arts n'ont point péri avec la royauté ; ils ont célébré la chute du trône ; ils ont, voisins des nues, épié les mouvements de nos ennemis ; ils ont tiré, des entrailles de la terre, la foudre républicaine ; ils ont combattu dans les camps, chanté nos triomphes, honoré la cendre des héros, conquis des chefs-d'œuvre nombreux : et à l'aspect de ces monuments du génie, de nouveaux chefs-d'œuvre apparaîtront parmi nous.

Nous devons songer aussi à fournir au gouvernement des ressources qui lui donnent le pouvoir de récompenser ceux des théâtres qui ont servi et serviront la liberté avec plus de franchise et de continuité que leurs concurrents, et d'alimenter le plus beau théâtre de l'Europe, l'Opéra, sur lequel il est bien temps qu'on porte l'attention la plus scrupuleuse. Ces récompenses dont nous venons de parler, les frais qu'entraîne l'Opéra, sortiront du produit des spectacles, bals, amusements publics.

On retire maintenant en-dehors de la recette de toutes ces réunions une part pour les indigents ; elle est payée par les citoyens. Cette rétribution que vous avez résolue pour un temps, a une destination trop sacrée pour que nous vous proposons d'y rien changer ; mais nous vous demanderons d'affecter aux dépenses et aux encouragements des théâtres utiles, le vingtième du produit des spectacles, et le quart du produit des fêtes dites champêtres, Elysée, Tivoli, bals, concerts, enfin de tous les établissements de ce genre. Ce vingtième et ce quart seront payés, non par les citoyens à la charge desquels existe l'impôt pour les pauvres ; ils le seront par les entrepreneurs, et ces produits seront perçus en dedans de la recette.

Mais, dira-t-on, vous allez ruiner les entrepreneurs des fêtes. Non : ils connaissent les obligations qu'on leur impose ; ils sont parfaitement les maîtres de ne pas s'immiscer dans une entreprise s'ils croient qu'elle ne leur procurera pas assez de bénéfice ; ils sont les maîtres d'augmenter le prix du billet d'entrée. Ils auront du monde ou n'en auront point suffisamment. Dans le premier cas, notre but est rempli ; dans le second, les théâtres seront plus fréquentés. Nous tendons, puisqu'il faut nous expliquer clairement, à favoriser surtout l'art dramatique, à le tourner vers le régime républicain, à faire servir à son encouragement ces réunions frivoles qui propagent d'une manière scandaleuse le goût effréné du luxe, le dérèglement des mœurs, les habitudes monarchiques, et où la surveillance du gouvernement est presque impossible, lorsque c'est là surtout qu'elle serait le plus nécessaire.

Les théâtres eux-mêmes ne seront-ils pas grevés par cette imposition ? Ceux qui seront en possession de plaire aux citoyens, de les intéresser, s'apercevront à peine de ce surcroît de dépense : d'ailleurs, le gouvernement n'aurait-il pas la faculté d'accorder des indemnités à ceux des théâtres qui se distingueront par leur amour pour la liberté ? Mais, tous ces petits tréteaux qui sont élevés depuis quelques années, pourront-ils supporter cet accroissement de charge ? Vous nous parlez de ces salles où le mauvais goût, la folie et l'immoralité ont établi leur domicile ! s'ils subsistent, qu'ils soient au moins, pour la première fois, de quelque utilité pour l'Etat ; s'ils ne subsistent plus, soit en vertu des règlements que rédigerait le directoire exécutif, soit à cause de leur médiocre bénéfice, les bons théâtres acquerront plus de spectateurs, et même quelques écrivains se serviront de leur imagination d'une manière plus digne de la scène française.

Mais ce vingtième que l'on prélève sur la recette frappera la part des auteurs ? Rappelez-vous que nous leur attribuons la part des écrivains morts il y a cinq ans et plus. Nous n'ignorons pas que les esprits les plus médiocres se plaignent ordinairement le plus de la mauvaise fortune attachée au talent ; mais nous sommes persuadés que les hommes de lettres doués d'un vrai mérite ne blâmeront pas les dispositions législatives dont nous sentons les avantages ; elles serviront insensiblement à introduire dans les théâtres la réforme salutaire que désirent les amis des arts et de la République.

Si, comme nous le pensons, le Directoire est bien convaincu qu'il ne doit pas mettre exclusivement sa confiance dans les ressorts matériels qu'il fait mouvoir, dans le pouvoir dont il est investi ; s'il est convaincu, comme nous le croyons, que le génie de quelques hommes de lettres, heureusement employé, gouverne souvent plus de Nations que plusieurs gouvernements ensemble ; quelle puissance, pour opérer le bien, sera comparable à celle des magistrats d'une République, qui associeront, en quelque sorte à leur pouvoir, le génie de ses écrivains ? Oui, si on a la conviction profonde que sans l'esprit public une constitution libre n'est qu'un livre impuissant, les théâtres prendront bientôt une direction telle que l'amour de la liberté sera la passion dominante.

On n'écrira plus pour des enfants ; on écrira pour des hommes. On substituera au style baroque qui épouvante nos oreilles, la beauté de l'élocution. On ne nous fatiguera plus d'une foule d'intrigues, au moins puériles quand elles ne sont pas corruptrices ; mais nous aurons des ouvrages aussi purement écrits que profondément pensés.

Tous les sujets, dit-on, sont épuisés ; langage de la paresse ou de l'impuissance ; tout est neuf pour le génie, et dans l'Antiquité et dans notre propre histoire. Auteurs dramatiques, redoublez d'efforts et de travaux. Artistes dignes de ce nom, secondez-les de vos moyens. Formez en quelque sorte une coalition de talents que vous fortifierez dans vos enceintes étroites, et que vous mettrez au grand jour dans les pompeuses solennités où les magistrats inviteront le Peuple à se rendre, le feront assister au spectacle de sa gloire, couronneront sous ses yeux la vertu modeste, donneront à des héros une épée au nom de la Patrie, et célébreront les triomphes des armées républicaines.

Audoin présente un projet de résolution conforme aux bases énoncées dans le rapport.

Le contre-projet de loi de Lamarque. Séance du 2 germinal an VI (22 mars 1798)

[Source : *Moniteur* du 7 germinal an VI, p. 752].

C'est dans l'intime conviction de ces vérités que j'ai cru devoir présenter au conseil le projet de résolution suivant :

Le Conseil des Cinq-Cents, considérant qu'il est instant de régulariser les théâtres nationaux et de leur donner l'organisation, les formes et le régime des institutions républicaines, Déclare qu'il y a urgence, et prend la résolution suivante :

Art 1^{er} : Le nombre des théâtres publics et nationaux dans la commune de Paris est fixé à trois théâtres principaux, et à deux théâtres secondaires, ainsi qu'il suit :

Les théâtres principaux sont :

1° Un théâtre destiné à la représentation des tragédies ou grands drames lyriques, tel qu'il existe aujourd'hui sous le nom de [blanc]

2° Un théâtre pour la représentation des tragédies et comédies déclamées, tel qu'il existait ci-devant sous le titre de *Théâtre-Français*.

3° Un théâtre pour les comédies, drames lyriques ou vaudevilles, tel qu'il existe sous le nom d'*Opéra-Comique* ou *Comédie-Italienne*.

Les théâtres secondaires sont :

1° Un théâtre d'élèves ou d'instruction pour les tragédies ou grands drames lyriques ;

2° Un théâtre d'élèves pour les tragédies et comédies déclamées.

Art. 2 : Le directoire exécutif est autorisé à indiquer, s'il y a lieu, un ou plusieurs jour par décade pour la représentation sur l'un des deux théâtres lyriques, des pièces dont la composition serait en langue et musique italienne.

Art. 3 : L'organisation déterminée par l'article premier devra être complétée dans l'espace de trois mois, à compter de la publication de la présente.

A l'expiration desdits trois mois, tous les théâtres de Paris, autres que ceux spécifiés ci-dessus, seront fermés.

Art. 4 : Le directoire exécutif indiquera les lieux et les édifices les plus convenables pour l'établissement de chaque théâtre.

Art. 5 : La fixation du nombre des théâtres à répartir dans les diverses communes des départements, autres que celui de la Seine, est ajournée jusqu'après les instructions qui seront données, à cet égard, par le directoire exécutif.

Art. 6 : Les ouvrages de théâtre appartiennent à leurs auteurs pendant leur vie, et à leurs héritiers ou cessionnaires pendant l'espace de dix ans, à compter du jour de leur décès.

Les ouvrages postumes [*sic*] appartiennent, aux mêmes conditions, à ceux que la loi a reconnus propriétaires.

Art. 7 : Nul ne peut faire représenter, imprimer ou vendre à son profit, aucun ouvrage dramatique, sans la permission formelle ou par écrit du propriétaire ou de son ayant-cause.

Art. 8 : Le dixième de la recette continuera d'être perçu, ainsi que le quart de celle des bals, fêtes champêtres, concerts et autres établissements de ce genre, au profit des indigents, jusqu'au terme prescrit par la loi rendue à ce sujet.

Art. 9 : Le prix des dernières places de chaque théâtre ne pourra jamais excéder le sixième du prix des premières places.

Art. 10 : Il y aura, à la fin de chaque année, des récompenses ou des encouragements accordées aux auteurs dramatiques et aux membres des théâtres qui se seront distingués par des pièces morales, patriotiques et républicaines.

Art. 11 : Le directoire exécutif transmettra, à la fin de l'année, au Corps législatif, l'état des travaux annuels de chaque théâtre, et le Corps législatif fixera, d'après cet état, les récompenses ou encouragements.

Art. 12 : Dans toute pièce nouvelle, dont le sujet est national, et dont les événements se rapportent à une époque postérieure à l'ère républicaine (c'est-à-dire au 21 septembre 1792), la qualification de *monsieur*, ou toute qualification féodale, est rigoureusement prohibée.

En cas de contravention à cet article, l'auteur de la pièce, et l'acteur qui se sera servi sur le théâtre de l'expression prohibée, seront punis d'un emprisonnement ou détention d'un mois.

Art. 13 : Tout citoyen qui entre au théâtre avec les signes de ralliement reconnus aux conspirateurs du 13 vendémiaire et du 18 fructidor, est puni ; à savoir, pour la première fois, de l'expulsion du théâtre, et pour la seconde fois, d'un emprisonnement de huit jours.

Art. 14 : La même peine est appliquée à celui qui exciterait du tumulte, en applaudissant à des maximes royalistes, ou à des allusions évidemment injurieuses à la Révolution française et au gouvernement républicain.

Art. 15 : Les délits prévus par les articles précédents seront jugés par le tribunal de police correctionnelle.

Le conseil ordonne l'impression de ce discours, et ajourne la suite de la discussion.

Annexe n°5 : La lettre d'Andrieux sur la restriction des privilèges, lue par Liadières à la Chambre : un *exemplum* véritable ou apocryphe ? (1835 et 1838)

Lecture au cours de la séance du 2 juin 1835 (source : AP (2^{ème} série), t. 97, p. 84).

Je crois que malgré cela, on n'a rien fait pour l'art dramatique, si l'on ne prend pas une mesure plus décisive encore, et ici, au lieu de vous parler moi-même, permettez-moi d'emprunter la parole de l'illustre académicien que je viens de citer¹, et qui voulait bien m'honorer de son amitié. Il m'écrivait une lettre dont je vais lire un fragment à la Chambre.

“Le mal véritable est dans la multiplicité des théâtres de la capitale. L'empereur réduisit le nombre à huit : il est aujourd'hui de vingt-deux, je crois, en y comprenant les théâtres de la banlieue. Or, il est prouvé que la recette totale de tous les théâtres n'a pas varié de puis trente ans. Il en résulte que ce qui en ferait prospérer huit, est insuffisant aujourd'hui pour un plus grand nombre, d'autant plus insuffisant que les dépenses augmentaient à mesure que les recettes diminuaient. Comme il s'agit de vivre, on n'a pas le temps d'attendre. On s'occupe fort peu de faire bien pourvu qu'on fasse vite. Les peintres et les costumiers jouent le premier rôle. Autrefois, on faisait des décorations pour les pièces, on fait aujourd'hui des pièces pour les décorations (*Très bien ! très bien !*). Pourvu que l'auteur compose et livre à échéance un agréable mélange de viols, d'adultères, d'incestes et de parricides, qu'il y ait quelques scènes de baigne ou de mauvais lieu, que l'homme vertueux de la pièce soit un bâtard ou un fils de bourreau, le directeur et le public n'en demandent pas davantage ; car ce n'étaient pas de mauvaises pièces, mais ce sont des pièces dangereuses. Est-on sûr que quelques-uns de ces vols, de ces assassinats, de ces suicides, qui nous effraient dans les colonnes de nos journaux, n'aient pas été commis sous l'impression de ces productions immorales ! Moi je le crois. Nous avons des ministres qui sont d'excellents comédiens...” (*Rire général*)

– La lettre a été écrite sous la Restauration – (*Nouveaux rires*).

“Qui s'entendent à merveilleusement à filer une intrigue, mais en fait de théâtre comme de beaucoup d'autres choses, ils n'y voient pas plus loin que le bout de leur nez (*Hilarité*). Si l'instruction du peuple est dans nos écoles primaires, un ministre intelligent doit faire élever les théâtres à son éducation”.

Lecture au cours de la séance du 29 mai 1838 (source : AP (2^{ème} série), t. 120, p. 484)

A l'expiration des traités avec les petits théâtres, il faudra ne les renouveler qu'en partie, de manière à rentrer autant que possible dans les limites du décret impérial de 1806. Ainsi deviendra praticable la mesure que je propose [la subvention des petits théâtres]. Cette idée, au reste, ne m'appartient pas ; elle est celle de tous les véritables amis de l'art dramatique. Permettez-moi de vous en faire comprendre tous les avantages, en relisant à cette tribune le fragment d'une lettre qui me fut écrite, à ce sujet, par un spirituel académicien enlevé, il y a quelques années, à la littérature dramatique dont il était un des soutiens. Le succès qu'obtint ce fragment devant la dernière Chambre [*sic*] m'est un sûr garant de l'accueil que vous lui réservez. Le voici :

“Le mal véritable [...] [*Passage identique jusqu'à la variante qui suit*]. Moi je le crois. Nous avons des ministres”. Ici je passe quelques lignes. “Nos ministres n'ont guère le temps de s'occuper de ce qui se passe au théâtre ; ils assistent chaque jour, je le sais, à la représentation d'une comédie dont l'intrigue les préoccupe davantage ; et cette comédie, où la France joue par malheur le premier rôle, on pourrait l'intituler *l'Assaut du pouvoir ou le Patriotisme à la mode*” (*Violents murmures*).

M. LE PRESIDENT. Vous auriez dû passer aussi cette phrase.

M. LIADIERES. La Chambre s'aperçoit sans peine que cette lettre est écrite depuis plusieurs années, car aujourd'hui il ne se passe rien de pareil (*On rit*). “Mais comme c'est une pièce interminable, ils auraient le temps de songer, dans les entr'actes, que si l'instruction du peuple est dans les écoles primaires, un gouvernement intelligent doit faire servir les théâtres à son éducation”.

J'aurai, Messieurs, à soumettre à la Chambre quelques observations spéciales sur une augmentation proposée pour le Théâtre-français. Je me borne pour le moment à celles que je viens de lui présenter (*Agitation*).

¹ Il s'était adressé à Thiers après avoir critiqué le répertoire romantique du Théâtre-Français : « M. le ministre de l'Intérieur doit prendre ce théâtre sous sa protection immédiate. J'espère que l'homme d'Etat se souviendra des doctrines qu'il a exprimées dernièrement en pleine Académie, et qui durent faire tressaillir d'une joie classique l'ombre d'Andrieux, son spirituel prédécesseur ! ». Thiers avait prononcé son discours de réception à l'Académie française le 13 décembre 1834 (accessible en ligne sur le site de l'Académie française).

Annexe n°6 : Pétition des auteurs dramatiques et compositeurs pour la création d'un second Théâtre-Français qui serait en même temps un second Théâtre d'Opéra-Comique (18 avril 1836) (Arch. Nat : C 2148 et F²¹ 1119)

NB : Cette pétition n'est datée précisément que dans un autre exemplaire adressé à la demande du ministre lui-même. Dans la lettre qui l'accompagne, rédigée quatre jours plus tard (22 avril 1836), la Commission de la SACD écrit : « L'opinion du Président de la Chambre [Dupin aîné] est en tout conforme à la vôtre. Une cause noble et juste qui compte déjà d'aussi honorables appuis doit espérer de triompher des obstacles que l'intérêt personnel pourrait lui opposer » (F²¹ 1119). La pétition est donc rédigée avant le rapport d'Amilhou sur le budget 1837, déposé le 15 avril 1836. Le député Joseph Démonts en reprend en une partie (sans s'y référer explicitement) au cours du débat sur les subventions théâtrales le 26 mai 1836.

A messieurs les membres de la Chambre des députés

Messieurs,

Les auteurs soussignés, élus par leurs confrères afin de veiller à la défense de leurs intérêts, croient devoir vous adresser la réclamation suivante, au moment où vous allez entrer dans la discussion du budget des Beaux-Arts et des subventions accordées aux théâtres.

Cette réclamation a pour but d'obtenir de vous la création d'un second Théâtre-Français qui deviendrait en même temps un second théâtre d'Opéra-Comique.

Les raisons sur lesquelles nous nous fondons sont celles-ci :

Paris possède 17 théâtres où l'on joue les genres secondaires, tels que le vaudeville et le mélodrame, et n'a qu'un théâtre français où se représentent les œuvres de littérature sérieuse, il n'a de même qu'un théâtre d'opéra-comique.

Dans un pays qui doit au théâtre une large part de sa gloire littéraire, un tel état de chose ne peut durer. Qu'est-il arrivé de la suppression du Second Théâtre-Français ? C'est que presque tous les jeunes auteurs qui avaient commencé avec quelque éclat leur carrière dramatique à l'Odéon, ont été obligés d'y renoncer.

D'un autre côté l'existence d'un seul théâtre d'opéra-comique ne suffit plus aux besoins de la production musicale.

Ce genre est cependant le plus national et le gouvernement a voulu l'encourager à grands frais puisqu'il a établi à Paris un Conservatoire de musique pour le chant et la composition, et qu'il a élevé à Rome une école française où les jeunes compositeurs lauréats vont perfectionner leurs talents.

A leur retour dans leur patrie, sur quelle scène essayeront-ils le fruit de leurs études et de leurs travaux ?

Un seul théâtre leur est ouvert et ce théâtre ne peut pas même suffire à représenter les ouvrages des compositeurs dont la réputation est déjà faite.

De là des talents enfouis et ignorés, de là le peu d'éclat dont brille en ce moment l'Ecole française, de là cette langueur, cette inertie qui s'est emparé du seul théâtre qui a le monopole lyrique et à qui la concurrence rendrait son énergie et sa gloire.

La rivalité des deux troupes jouant l'opéra-comique dans la salle de Feydeau et dans la salle Favart, a produit jadis, les Méhul, les Cherubini, les Berton, les Lesueur, les Dalayrac, les Della-Maria, les Kreutzer, les Boieldieu, etc...

Le premier Théâtre-Français n'a jamais été plus brillant que dans le peu d'années où la salle rivale de l'Odéon l'obligeait à redoubler d'efforts ; c'est à l'Odéon qu'ont débuté Messieurs Casimir Delavigne, Soumet, Hugo, Guyraud, Fontan, Mazères, Drouineau, D'Epagny, Frédéric Soulié, De Wailly, Bayard, De Vigny, etc... C'est à ce théâtre que se sont formés les acteurs qui composent en plus grande partie la troupe de la Comédie-Française.

L'érection d'un théâtre d'opéra-comique donnera à l'art musical les développements que reçut la littérature de l'existence du Second Théâtre-Français. Plus d'ouvrages seront présentés, non seulement à cause des deux scènes qui leur seront ouvertes, mais encore en raison de l'activité que la concurrence établira dans chacun de ces théâtres. Ainsi quand les deux Théâtres-Français existaient, chacun des théâtres montait de 20 à 25 ouvrages nouveaux (par an près de cinquante). Aujourd'hui qu'il n'y en a plus qu'un, c'est à peine si l'on en représente sept ou huit.

Nous n'appuierons pas longtemps sur ces faits ; l'expérience est pour nous, l'opinion de tous les hommes de l'art est conforme est conforme à la nôtre et nous sommes assurés que vous la partagez.

La difficulté réside dans les moyens d'arriver à la réalisation de ce que nous demandons.

Nous ne discuterons pas une meilleure répartition des subventions actuelles. Cette répartition a lieu en vertu de traités existants.

Mais nous vous ferons observer qu'en ramenant ces traités à leurs conditions primitives, une somme de soixante mille francs deviendrait sans emploi.

Sans doute cette somme serait insuffisante si votre bienveillance pour les arts n'y suppléait pas ; permettez-nous de vous indiquer les moyens de le faire.

Sur les 1 300 000 francs donnés en subventions aux théâtres, une somme de 190.000 francs est affectée au paiement des pensions des artistes de l'Opéra. Ces pensions sont le résultat de retenues mensuelles qui les mettent au niveau de toutes les autres pensions accordées par l'Etat ; le Trésor qui a touché les fonds de retenues les doit aux pensionnaires.

Cependant les pensions restent toujours dans l'éventualité d'un vote annuel. Il nous semblerait juste qu'on en fixât l'existence d'une manière irrévocable et qu'on fit pour elle ce qu'on a fait pour les pensions de l'Opéra-Comique : qu'elles fussent portées au grand livre. Cette mesure, en rassurant les pensionnaires sur leur avenir, laisserait une somme de 130 000 francs disponible sur le budget des Beaux-Arts. Cette somme, jointe aux 60 000 francs dont nous avons déjà parlé, doterait suffisamment un second Théâtre-Français et un second Théâtre d'Opéra-Comique, réunis sous la même administration.

Veuillez remarquer, Messieurs les Députés, qu'il y va à la fois de l'existence de la littérature et de la musique nationales. Nos jeunes auteurs les plus distingués abandonnent le théâtre qui n'a plus de ressources pour eux ; nos jeunes compositeurs vont chercher à l'étranger la protection qu'ils ne trouvent plus dans leur pays.

Nous vous ferons encore observer que ce n'est pas seulement Paris qui est intéressé à la solution de cette question, ce sont encore les départements réduits à ne jouer que des œuvres secondaires ou à représenter des traductions d'ouvrages lyriques étrangers.

C'est donc la Chambre des Députés qui peut apprécier justement la valeur de notre réclamation. C'est elle dont le vote décidera la question d'être ou de ne pas être pour la musique et la littérature française.

Liste des signataires :

Lemercier (président)

De Rougemont (vice-président)

L. M Fontan (secrétaire)

Charles Du Peuty (secrétaire)

Eugène Scribe

Anicet Bourgeois

Dupaty

Mélesville

F. Soulié

E. Alboire

Adolphe Adam

F. Halévy

Picinni

Annexe n°7 : Rapport de la commission spéciale des théâtres royaux sur la création d'un second Théâtre-Français (5 novembre 1836)

(source : Archives Nationales : F²¹ 1119)

Monsieur le Ministre,

La commission des théâtres royaux s'est occupée, dans les séances du 30 octobre et du 2 novembre, de la question sur laquelle vous lui avez fait l'honneur de la consulter par votre lettre du 27 octobre dernier, c'est-à-dire sur la demande que vous ont adressée plusieurs auteurs dramatiques pour obtenir l'autorisation de fonder un second Théâtre Français.

La première séance a été consacrée tout entière, tant à l'audition de M. le directeur de la Comédie-Française, à qui la commission avait cru devoir demander s'il avait quelques objections à présenter contre ce projet, qu'à une discussion générale dans laquelle ont été débattus, tour à tour, toutes les questions qui ont paru naître de la question principale. Dans la seconde séance, chacune de ces questions a été l'objet d'une délibération particulière dont la commission va avoir l'honneur de vous faire connaître le résultat.

Voici l'ordre dans lequel elles ont été discutées :

Faut-il autoriser l'ouverture d'un second Théâtre Français ?

Faut-il lui accorder le titre de théâtre royal ?

Faut-il le faire participer à la subvention des théâtres ?

Enfin quelles sont les principales mesures à prendre pour empêcher que l'établissement de ce théâtre ne cause trop de préjudice à la Comédie-Française ?

Sur le premier point (faut-il permettre d'ouvrir un second Théâtre ?) la discussion n'a pas été longue ; si tous les membres n'ont pas témoigné une égale confiance dans le succès pécuniaire de cette entreprise, tous se sont accordés au moins à reconnaître que l'intérêt de l'art dramatique, et celui des auteurs, se réunissaient pour faire désirer qu'on la tentât, et que si les personnes qui proposent d'établir ce théâtre étaient en mesure de donner au gouvernement des garanties suffisantes de capacité personnelle et de solvabilité, le gouvernement ferait bien de les y autoriser.

Il est d'autant moins nécessaire d'insister sur ce point que M. le Chef de la division des Beaux-Arts, présent à la séance, n'a pas dissimulé que votre opinion, Monsieur le Ministre, était à cet égard tout à fait conforme à celle de la commission.

Il n'en a pas été de même de la seconde question (faut-il lui accorder le titre de théâtre royal ?)

La commission a été longtemps divisée sur ce point.

Il a été dit en faveur de la négative, que s'il était bon d'autoriser l'essai d'un second Théâtre, il serait dangereux cependant de lui donner les moyens d'empiéter, par la suite, sur le domaine des Théâtres royaux, qui ne sont pas eux-mêmes dans une position bien florissante ; que lui donner le titre de Théâtre royal, c'était s'exposer à lui créer, pour un avenir plus ou moins éloigné, une sorte de droit à prendre sa part de la subvention ; que d'un autre côté, la direction d'un théâtre sans subvention échapperait bien réellement au contrôle de l'autorité, et que si ce théâtre ne marchait pas dans des voies convenables, si au lieu de tendre à relever la dignité de l'art, il venait, comme certains théâtres de mélodrames, à chercher des moyens de succès dans le scandale, ce serait en quelque sorte compromettre la royauté que de lui faire étendre son patronage à une telle entreprise. On a dit enfin que si même en suivant une direction honorable, ce théâtre venait à se ruiner, que si une faillite venait à en exiger la clôture, ce serait peut-être pour le gouvernement une source d'embarras que cette foule d'artistes et d'employés qu'un pareil événement laisse toujours sans ressources, et qui se croient, en quelque sorte, sous la protection de l'autorité dans un théâtre honoré du titre de Théâtre royal.

L'opinion opposée répondait au contraire que le titre même qu'il s'agissait d'accorder aux entrepreneurs de ce nouveau théâtre était une sorte de garantie de leur bonne direction ; que c'était un moyen de les maintenir dans une voie honorable ; qu'un théâtre qui sollicite le titre de théâtre royal contracte, par cela seul, un engagement moral dont il importe de ne pas le détourner ; que quant à la crainte que l'on avait manifestée de voir le titre de théâtre royal lui créer, tôt ou tard, un droit au partage de la subvention, il était très facile de la dissiper avec une clause spéciale ; qu'il suffisait d'expliquer dans le cahier des charges que ce titre serait purement honorifique ; qu'il ne devait jamais créer le moindre droit à une protection pécuniaire, et que le privilège n'était accordé que sous cette réserve. On ajoutait que les autres objections n'étaient pas moins faciles à détruire ; que ce serait sans doute un événement très fâcheux que la ruine ou la faillite d'un théâtre royal ; mais que la crainte de voir se réaliser un tel malheur engagerait sans doute le gouvernement à prendre à cet égard toutes les précautions désirables, et à s'assurer par exemple que les directeurs disposent de capitaux assez considérables pour fonder solidement une entreprise de cette importance.

Cette opinion a fini par réunir la majorité des suffrages, à condition toutefois qu'en accordant au nouveau théâtre le titre de théâtre royal, il serait bien formellement exprimé que ce titre ne lui créerait jamais de droit au partage de la subvention.

M. le chef de la division des Beaux-Arts ayant fait remarquer que les entrepreneurs n'avaient pas demandé le titre de théâtre royal, il a été bien entendu qu'il ne leur serait accordé que sur leur demande.

La troisième question (ce théâtre sera-t-il subventionné ?) se trouvait implicitement tranchée par le vote de la seconde ; la commission a unanimement persisté à déclarer qu'il ne fallait pas l'admettre au partage de la subvention ; que cette subvention était déjà insuffisante pour les autres théâtres royaux, et que si les chambres consentaient à l'augmenter, il faudrait songer à améliorer le sort de l'Opéra et celle [*sic*] du premier Théâtre-Français, avant de s'occuper du Second.

Restait à indiquer les mesures nécessaires pour empêcher l'établissement de ce second Théâtre de causer trop de préjudice à la Comédie-Française.

La commission croit devoir vous en proposer trois.

La première consisterait à conserver au Théâtre-Français le monopole exclusif de l'ancien répertoire, monopole qui lui appartient en vertu du décret de 1806.

Sous la Restauration, ce monopole avait été, il est vrai, détruit en partie au profit de l'Odéon, mais l'expérience n'a pas tardé à prouver qu'on avait eu tort de le détruire ; trop prodigué, ce répertoire cesse d'attirer le public, et les directeurs de théâtre cessent de le jouer quand ils ne peuvent le faire sans compromettre leurs intérêts ; ce n'est que depuis que ce monopole a été rétabli, en fait, que les pièces de l'ancien répertoire ont repris quelque faveur à la Comédie-Française. Il faut donc bien se garder d'y porter la moindre atteinte, et comme ce que demandent d'ailleurs les auteurs dramatiques, c'est un débouché de plus pour leurs productions, la commission pense qu'il convient de restreindre le privilège du second théâtre au droit de représenter des ouvrages nouveaux.

Quant aux auteurs vivants, qui désireraient retirer tout ou partie de leur répertoire de celui du Théâtre-Français, ils devront se conformer à cet égard aux usages établis.

La seconde mesure consiste à établir entre le Théâtre-Français et le second théâtre une règle semblable à celle que la commission vous a déjà conseillé d'établir entre les théâtres royaux lyriques ; c'est-à-dire d'ordonner qu'aucun acteur appartenant à l'un de ces théâtres ne pourra être engagé par l'autre sans l'autorisation ministérielle, à moins qu'il ne soit sorti du théâtre auquel il appartenait, depuis au moins deux ans.

Cette mesure est évidemment dans l'intérêt des deux directions qu'elle met toutes deux à l'abri d'une guerre d'embauchage, qui ne peut que tourner au détriment commun. Quant aux artistes, l'obligation de ne point passer d'un théâtre à l'autre avant deux ans est beaucoup rigoureuse en fait qu'ils ne pourraient le craindre ; car la justice ministérielle, qui peut accorder des dispenses, viendra toujours tempérer ce que cette prohibition aurait de trop absolu.

Le conservatoire est spécialement destiné à recruter la Comédie-Française. La commission vous propose de décider que le second théâtre ne pourra engager aucun élève du conservatoire sans l'intervention ministérielle, à moins qu'il ne soit sorti depuis trois ans.

Un membre de la commission a proposé, en outre, d'imposer aux directeurs du second théâtre l'obligation de donner au moins une pièce nouvelle en cinq actes et en vers par année ; il fait remarquer avec raison que cette obligation rappellerait toujours ce théâtre à sa mission, s'il était tenté de s'en écarter ; et qu'il était bon, en outre, d'habituer les acteurs à dire convenablement les vers, talent trop rare aujourd'hui et qui tendrait à se perdre s'il n'était pas l'objet d'une sollicitude particulière de la part de l'autorité qui est chargée de subventionner les théâtres dans l'intérêt de l'art.

Tel est, Monsieur le Ministre, le résultat des délibérations de la commission sur l'importante question que vous lui avez fait l'honneur de lui soumettre ; aux conditions qu'elle a l'honneur de vous indiquer, elle croit l'établissement du second Théâtre Français fort utile, et elle se félicitera de lui voir prospérer sous votre surveillance éclairée.

Agréez, Monsieur le Ministre, l'assurance de ma haute considération.

Le président : le duc de Choiseul ; Le maître des requêtes, commissaire royal : Léon Pillet.

Annexe n°8 : Violet d'Epagny sollicite le député Albin de Berville pour obtenir la direction de l'Odéon (1840) (Arch. Nat : F²¹ 4650)

Recommandé à l'examen bienveillant de Monsieur le Ministre de l'Intérieur. Berville, député de Seine-et-Oise, juin 1840

Mon aimable et cher *confrère* en poésie, permettez-moi ce titre, puisque vos travaux précieux pour le pays et votre haute position ne vous ont pas fait oublier nos anciennes relations à la société philotechnique ; je vous adresse mes remerciements et le compte-rendu de mes démarches pour l'Odéon, dont vous sentez la nécessité et je répons au devoir de la reconnaissance pour l'intérêt que vous me témoignez.

J'ai vu le ministre. Vous m'aviez dit vrai sur son compte. Il écoute, il comprend, il a des formes aimables et même de la bonté ; c'est beaucoup mais ce n'est pas encore assez puisque le temps et la présence d'esprit m'ont manqué pour répondre complètement à toutes ses objections. Et puis, il est aussi des choses qu'on ne peut pas dire soi-même. Or vous cher Maître, qui parlez si bien, si facilement et savez réduire à deux phrases utiles tant de paroles vaines et diffuses, je vais vous dire enfin les *deux points* de ma cause, vous convaincre si je le puis assez, pour que vous soyez en état de résumer ma demande au ministre par cette phrase : *soyez assez bon* pour entendre l'exposé des ressources de la société du second théâtre français et les raisons que donne d'Epagny en sa faveur.

Or voici les objections auxquelles je répons par des faits.

Monsieur de Rémusat semblait craindre de faire crier les artistes du Français, par une rivalité. Je répons : je suis prêt à produire une déclaration du théâtre français demandant, *pour nous même* la réouverture d'un *Second théâtre*.

En effet il y avait sous l'empire deux et même quatre théâtres où l'on jouait comédies, drames et œuvres littéraires. Les français, Louvois, l'Odéon et une partie du répertoire de la cité et du théâtre Molière à divers spectacles. La comédie française comprend fort bien qu'elle n'est qu'un panthéon, un mausolée pour les chefs-d'œuvres des morts, mais qu'il faut en France un pritannée, une école pour les vivants.

Il y aurait cent théâtres de trop à Paris qu'on pourrait à bon droit dire à un ministre de l'intérieur la littérature des auteurs vivants n'a pas d'asile, elle a besoin d'un théâtre national littéraire français. Ce n'est pas un privilège d'avoir un théâtre français en France pour les gens de lettres sérieux, ce sont les autres spectacles qui sont des exceptions, sur lesquelles le seul spectacle national, la comédie de mœurs, peut appuyer la priorité et la force de sa réclamation.

Et puis enfin, supposons que cela nuise, ce qui n'est pas, au contraire, il s'agirait de savoir si les travailleurs d'art difficile, les auteurs d'élite, ne méritent pas qu'on prenne autant d'intérêt à leur existence, qu'on en accorde aux Comédiens et aux spéculateurs ?

N'êtes-vous pas d'avis qu'on a quelque droit raisonnable quand on réclame la permission d'exercer une profession honorable consciencieusement, dans un pays où depuis douze ans, on ne fait presque plus que du métier ; dans une capitale jadis centre de la littérature européenne, où même après la révolution, on comptait sur trente deux spectacles qui vivaient tous sans subvention ; où l'on en comptait vingt deux, qui jouaient des comédies, des drames ou des pièces de mœurs ! Et cela dans une ville qui avait quatre cent mille âmes de moins qu'aujourd'hui ! Or maintenant, nous n'avons plus un seul théâtre littéraire pour continuer les études des maîtres par de nouveaux ouvrages, pas un ! Nous n'avons que des vaudevilles et des mélodrames partout, même au théâtre français qui devrait donner l'exemple du contraire.

Sous l'Empereur qui réunit en un seul théâtre français le théâtre de la nation, de la république, et de la cité où était alors Duval de l'Académie, il laissa l'Odéon et Louvois, et Louvois ne fut fermé que parce que la célèbre Raucourt qui le possédait passa aux Français. Il n'y avait alors que deux spectacles de vaudeville, rue de Chartres et le Palais-Royal, deux spectacles de mélodrames, l'ambigu et la gaité, deux spectacles de genre, franconi et les acrobates Saqui. Tout le reste était littéraire. Ce n'est donc pas aujourd'hui la quantité qui nuit mais la qualité qui manque. Nos théâtres périssent avec un million d'habitants, ils vivaient avec six cent mille âmes sans subvention parce que l'on aimait le genre qu'on y jouait, qu'on s'y intéressait, qu'on y avait des habitués par suite d'un répertoire d'ouvrages durables et choisis qu'on revenait voir, tandis qu'aujourd'hui on est saturé du vaudeville, accablé par le mélodrame et l'on y va que par curiosité une première fois, ensuite on ne fait non plus cas de la pièce que d'un calembour qu'on entend pour la seconde édition. Bref car en voilà beaucoup. Il faudrait que vous eussiez la bonté de réduire mon galimathias à une bonne observation bienveillante en faveur d'une cause juste et qui doit trouver grâce devant un ministre littéraire lui-même. De tous côtés on postule pour ravoir l'Odéon. M. Vavin a dit-on demandé à présenter la pétition des habitants du quartier St-Germain pour une subvention.

Enfin cher Maître, voilà mes notes pour que vous puissiez répondre si l'on vous objectait des arguments négatifs, et dans le cas où votre amicale bonté vous porterait à saisir l'occasion de dire un mot à monsieur de Rémusat.

Votre sincèrement dévoué et reconnaissant Violet d'Epagny.

Annexe n°9 : Rapports de la commission des théâtres sur l'ouverture d'un troisième théâtre lyrique (1842, 1844 et 1851) (Arch. Nat : F²¹ 1119)

NB : La commission permanente des théâtres évoque la question de l'ouverture d'un quatrième théâtre lyrique car elle considère implicitement le Théâtre-Italien comme le troisième théâtre lyrique après l'Opéra et l'Opéra-Comique.

Rapport de la commission spéciale des théâtres royaux, novembre 1842

Monsieur le Ministre,

Vous avez consulté la commission spéciale des théâtres royaux sur le projet de création d'un troisième Théâtre lyrique, objet de nombreuses et pressantes sollicitations. Vous avez même précisé la tâche qu'elle avait à remplir, en l'invitant (ce sont les termes de votre lettre) « à peser les avantages et les inconvénients de projet, à examiner, d'une part, si les deux premiers théâtres lyriques donnent satisfaction à tous les talents qui se destinent à l'art musical, et s'il n'est pas nécessaire de pourvoir à l'existence des jeunes compositeurs en leur ouvrant une nouvelle issue ; d'une autre part, si le nombre des théâtres de Paris, déjà si considérable, la situation critique où ils se trouvent presque tous, par suite de causes diverses, telles que l'exigence croissante des artistes, la rareté des œuvres fructueuses, le droit des pauvres et celui des auteurs prélevés, tant sur la perte que sur le gain, si toutes ces considérations ne doivent pas faire hésiter l'administration à accorder un nouveau privilège, avant que des extinctions survenues par faillite ou tout autre motif, aient réduit le nombre des théâtres secondaires, et permis de pourvoir efficacement à des besoins légitimes ».

Avant de prendre un parti sur ces questions, et pour répondre, de son mieux, aux intentions de Votre Excellence, la commission s'est entourée de toutes les lumières qu'elle a pu réunir. Elle a consacré plusieurs de ses séances à entendre MM. les auteurs et compositeurs, représentés par M. Bayard, de Saint-Georges, de Villeneuve, Arnoult, d'Ennery, Meyerbeer, Carafa, Halévy, Adam. Elle a recueilli les observations de MM. les directeurs de théâtres secondaires, ainsi que celles de M. Anténor Joly, titulaire du privilège de l'ex-théâtre de la Renaissance, privilège dont il se prétend toujours investi, mais sur la valeur duquel la commission n'avait pas à s'expliquer.

Tutrice naturelle des théâtres royaux placés sous sa surveillance, la commission n'a pas oublié que le Conservatoire de musique était aussi dans ses attributions, qu'elle devait songer à l'avenir des jeunes gens que l'Etat y élève à ses frais ; qu'enfin les intérêts de l'art et ceux des artistes réclamaient également son attention.

La commission s'est demandée, d'abord, si, dans l'état actuel des théâtres il y avait avantage ou péril à créer un théâtre nouveau ? Il lui a semblé que pour avoir un sens, pour être conséquent avec lui-même, et se distinguer du régime de liberté illimitée, le régime du privilège devait être un régime essentiellement de protection et de garantie, qu'en se réservant le droit exclusif d'accorder des privilèges de théâtre, l'administration s'imposait le devoir, toutes les fois qu'une concession lui était demandée, de s'assurer, non seulement si l'entreprise nouvelle avait des chances de succès, mais encore si elle ne contenait pas des germes de ruines pour les entreprises existantes. Or s'il est un fait constant, à l'abri de toute discussion et controverse, c'est que le nombre des théâtres de Paris est déjà supérieur à ce qu'exigent les besoins de cette vaste capitale, c'est que le chiffre annuel des recettes reste de plusieurs centaines de mille francs au-dessous de celui des dépenses. Il résulte des déclarations de MM. les directeurs des théâtres royaux, déclarations appuyées sur des pièces dignes de foi, que, loin de produire des bénéfices, et malgré les subventions dont elles sont dotées, leurs exploitations ont encore de grands échecs à réparer, des pertes considérables à couvrir. Quant aux théâtres secondaires, il suffit de se rappeler la quantité de faillites et de clôtures qui s'y renouvellent périodiquement pour se convaincre que là aussi le mal se fait sentir, et que ce mal tient à une cause générale, indépendante du plus ou moins de capacité qui préside à la direction de ces divers théâtres. Le seul moyen d'y remédier, serait de réduire la concurrence ; et, à cet égard, la commission ne saurait trop vous engager, Monsieur le Ministre, à saisir toutes les occasions d'user énergiquement du pouvoir que la législation a mis entre vos mains.

Au contraire, la création d'un nouveau théâtre aurait pour effet immédiat d'augmenter des embarras, de multiplier des crises dont les résultats sont si désastreux. L'expérience a prouvé que le chiffre total des recettes ne s'élevait pas en proportion du nombre des exploitations théâtrales.

depuis plus de vingt ans, ce chiffre a peu varié, quoique le nombre de théâtres se soit accru de beaucoup. Le théâtre nouveau viendrait donc encore distraire une fraction de la somme que le public consacre à ses plaisirs : les quatre ou cinq cent mille francs rigoureusement nécessaires à son existence seraient retranchés du budget de tous les autres [théâtres] de Paris, dont la situation est déjà si difficile et si précaire. En ce qui concerne particulièrement l'Académie royale de musique et l'Opéra-Comique, le théâtre nouveau se vouant au même genre, employant les mêmes talents que ces deux théâtres, ne sauraient manquer de leur susciter une concurrence dangereuse, sous plusieurs rapports, et surtout en mettant l'enchère sur les engagements d'artistes déjà portés à un taux exorbitant.

Voilà ce que la commission n'a pu s'empêcher de reconnaître, et ce qu'elle regarde comme un devoir de constater. Cependant elle n'est pas demeurée insensible aux plaintes des jeunes compositeurs dont la situation mérite aussi toutes ses sympathies. Elle ne s'est pas dissimulée qu'en prenant des musiciens pour la composition dramatique, en se chargeant, pendant cinq années, du sort des élèves concernés par l'Institut, en les envoyant continuer leurs études en Italie, et en Allemagne, l'Etat contractait envers eux une obligation pour l'époque de leur retour en France. Cette obligation, qui consiste à leur fournir le moyen de s'essayer, de se produire, est-elle suffisamment remplie ? Il est permis d'en douter.

Deux théâtres lyriques seulement existent à Paris. Le premier n'est tenu de donner que deux ouvrages par an, l'un en cinq actes, l'autre en deux, et d'ailleurs, tant à cause de la rareté de ses tentatives qu'à cause des frais qu'elles entraînent, et de l'importance qu'elles doivent avoir, ce théâtre ne peut les confier, sauf des exceptions très limitées, qu'à des noms célèbres, à des talents éprouvés. Il est vrai que l'Académie royale de musique donne, chaque année, plusieurs actes de ballets, et que la responsabilité du musicien étant moins grande, il y a moins d'inconvénients à en livrer la partition à des compositeurs encore novices ; mais il faut dire aussi qu'en général, dans les épreuves de ce genre, l'œuvre du musicien disparaît devant celle du chorégraphe, du décorateur, du machiniste, et que les jeunes gens ne retirent de la partition d'un ballet d'autre bénéfice que les faibles droits d'auteurs qui leur sont alloués.

Le second théâtre est obligé de donner vingt actes par année, mais de ces vingt actes il arrive nécessairement que les deux tiers au moins soient confiés aux compositeurs en possession de la faveur publique ; le reste est laissé aux jeunes gens, à qui l'on ne permet de traiter qu'un ouvrage en un acte, sans chœurs, exécuté par les acteurs subalternes. Dans de telles conditions, il est difficile que l'épreuve soit favorable et en cas de revers, il est impossible de la renouveler. Le jeune compositeur se trouve donc condamné sans appel, et la carrière se ferme devant lui pour jamais.

Les directeurs de théâtre se plaignent de la disette de compositeurs capables de leur inspirer confiance ; de leur côté, les compositeurs se plaignent de ne pouvoir s'essayer d'une manière décisive, et compléter leur éducation par la grande épreuve de la scène que rien ne saurait remplacer.

Comment sortir de ce cercle vicieux ? Pour savoir qui a raison des directeurs ou des compositeurs, faut-il absolument créer un nouveau théâtre qui pourrait tromper bien des espérances, en appelant à soi les talents connus au préjudice des jeunes gens encore obscurs ? Il y a sans aucun doute une question préalable à juger : ne pourrait-on trouver un terrain neutre, où la difficulté s'éclaircit sans aucun risque pour personne ?

La commission a pensé que la grande et belle institution du conservatoire de musique et de déclamation pouvait être utilement employée pour la solution du problème. Au Conservatoire il y a un théâtre, des acteurs, un orchestre ; il y aura un public dès qu'on voudra l'y appeler ; il y aura surtout des juges compétents pour prononcer sur la valeur des productions qui leur seront soumises. Que tous les trois mois par exemple, un jeune compositeur soit admis à faire exécuter au conservatoire une partition nouvelle, écrite sur un livret, soit ancien, soit nouveau ; que l'administration consente à lui venir en aide, en l'indemnisant des frais qu'il aura dû faire, et du temps que son travail lui aura coûté ; que les directeurs de théâtres royaux, ainsi qu'ils l'ont positivement promis, lui prêtent le concours de leurs artistes, de leurs chœurs, de leur matériel. Alors si dans ces épreuves solennelles un talent supérieur se manifeste, toutes les barrières tomberont devant lui ; les directeurs eux-mêmes s'empresseront de lui ouvrir les portes de leurs théâtres.

Telle est, Monsieur le Ministre, l'idée à laquelle s'est arrêtée la commission, et qu'elle a résolu de vous proposer. Cette idée lui semble réunir plusieurs avantages ; elle répond au vœu des jeunes compositeurs en leur offrant le moyen de se faire connaître ; elle rentre dans l'esprit du nouveau

règlement qui régit le Conservatoire, et qui veut que de grands concerts publics soient donnés par les élèves de cet établissement, auxquels devront s'adjoindre les élèves, et même les professeurs. Des représentations dramatiques auront encore plus d'éclat que des concerts ; elles exerceront aussi une influence plus directe et plus puissante sur les progrès des élèves dont le théâtre est le but commun.

La commission espère donc, Monsieur le Ministre, que vous voudrez bien accueillir une idée dont l'essai n'entraîne aucun danger, tandis que dans l'état actuel des choses, la création d'un théâtre nouveau, sans présenter aucune garantie de succès et de durée, serait non seulement un danger, mais un malheur certain pour toutes les entreprises théâtrales.

Agréez, Monsieur le Ministre, l'assurance de ma haute considération.

Le Pair de France, Vice-Président : Kératry.

Rapport de la commission spéciale des théâtres royaux, 11 décembre 1844

Monsieur le Ministre,

La commission spéciale des théâtres royaux est encore appelée à traiter une question, que déjà vous avez daigné soumettre à son examen. Vers le milieu de l'année 1842, vous l'avez consultée sur le projet de création d'un troisième théâtre lyrique, et à cette époque, après s'être livrée à une espèce d'enquête, après avoir recueilli toutes les lumières que pouvaient lui apporter la commission des auteurs dramatiques, les directeurs des théâtres royaux, et même ceux des théâtres secondaires, la commission, dans sa sollicitude pour les entreprises théâtrales existantes, et craignant d'augmenter leurs embarras, en leur suscitant une concurrence nouvelle, crut devoir opposer au projet un avis négatif ; mais en même temps, touchée, de la situation des jeunes compositeurs, reconnaissant ce qu'il y avait de juste et fondé dans leurs réclamations, la commission vous proposa l'essai d'un système, qui consistait à faire du conservatoire de musique et de déclamation une lice ouverte à leurs débuts.

Lorsqu'après deux ans accomplis la question s'est représentée, nous nous sommes imposés de nouvelles études, nous avons pris de nouvelles informations, toujours en suivant la même marche que par le passé. Ainsi la commission des auteurs dramatiques a été appelée et nous a fourni des documents que nous signalerons à l'attention de Votre Excellence. Les directeurs de l'Académie royale de musique et de l'Opéra-Comique ont été entendus, et nous nous empresserons de dire que ce dernier, à qui l'avenir des jeunes compositeurs est expressément confié par une clause spéciale de son cahier des charges, a justifié l'exécution pleine et entière de ses obligations. Dans le cours d'une exploitation de dix années, trente cinq compositeurs nouveaux, et dans ce nombre, quatorze lauréats de l'Institut, se sont produits, avec plus ou moins de succès, sur le théâtre qu'il dirige ; ceux dont le public a le mieux goûté les ouvrages ont été admis à plusieurs partitions.

Cependant la création d'un troisième théâtre lyrique ne cesse d'être demandée avec de vives instances. Tout en avouant que le directeur de l'Opéra-Comique fait pour eux ce qu'il doit faire, les jeunes compositeurs soutiennent que sa position ne lui permet pas de faire assez. Il se prête à leurs essais, disent-ils, mais c'est toujours dans une pièce en un acte, trop souvent faible de conception, toujours jouée et chantée par les artistes subalternes, et dans laquelle on leur défend d'introduire des chœurs. S'ils ne réussissent pas, et il est difficile au talent de se révéler tout d'abord dans de telles conditions, avec de pareilles entraves, ils sont jugés définitivement, sans appel. En cas de succès, la carrière est si étroite que l'espérance de s'y établir à côté des maîtres, de s'y assurer une existence, est presque interdite au jeune musicien le plus heureux. Et pourtant le nombre de compositeurs s'accroît de jour en jour, en même temps que la connaissance et le goût de la musique se propagent. Chaque année, l'Institut couronne un élève, et l'envoie terminer son éducation en Italie, en Allemagne : n'est-il pas juste que des ressources lui soient préparées pour son retour ? Un seul théâtre lyrique, car l'Académie royale de musique ne peut s'ouvrir qu'aux réputations faites, un seul théâtre lyrique suffit-il aux jeunes talents que l'Etat cultive à grands frais, sans compter les vocations qui se développent d'elles-mêmes ?

Dans l'avis qu'elle a eu l'honneur de vous soumettre, au mois de novembre 1842, la commission s'était fait un devoir de constater ce que la situation des jeunes compositeurs lui paraissait offrir de réellement fâcheux. C'était dans l'espoir de l'améliorer qu'elle vous avait proposé de tenter une épreuve dont le Conservatoire devait être le principal moyen. Elle avait exprimé le

désir que tous les trois mois, un opéra nouveau composé par un lauréat de l'Institut fut exécuté par les élèves de l'Ecole. Deux ans se sont écoulés, et une seule représentation de ce genre a été donnée, une seule expérience a été faite, ce qui prouve que là se rencontrent de graves difficultés [inconvenients biffés]. En effet, les élèves du Conservatoire n'ont pas trop de tout le temps que les professeurs leur consacrent, pour se livrer aux études classiques, base nécessaire de l'enseignement. A peine trouvent-ils le loisir de se préparer à quelques examens publics, toujours moins nombreux que ne le prescrit le règlement. Il y aurait danger à les détourner de leurs travaux ordinaires, pour les convertir en troupe de chanteurs et d'acteurs à l'usage des lauréats de l'Institut, et dans quel intérêt ? Pour qu'un ouvrage fut exécuté une seule fois devant un public, dont la sentence n'accroît aucun des caractères, aucune des garanties que présentent les arrêts rendus au théâtre par des juges qui ont acheté le droit de juger, et que ceux du lendemain réforment ou confirment ? Evidemment les jeunes compositeurs ne gagneraient pas à cette combinaison en ce que les élèves du Conservatoire risqueraient d'y perdre : il nous semble bon d'y renoncer.

Le Conservatoire ne pouvant servir à l'emploi qu'on lui avait destiné, faut-il recourir à la création d'un troisième théâtre lyrique ? Faut-il accueillir un vœu qui se prononce depuis quelque temps avec une certaine force, et s'environne d'autorités imposantes ? Nous avons appris que l'académie des Beaux-Arts s'était elle-même chargée de l'appuyer. Elle a sollicité pour les jeunes compositeurs l'équivalent des faveurs réservés aux peintres, aux sculpteurs, aux graveurs, aux architectes, qui, à leur retour d'Italie, trouvent un *musée*, dont les portes s'ouvrent, tous les ans, et où leurs travaux sont exposés au grand jour, et reçoivent, pour la plupart, de l'administration des commandes qui les encouragent et les aident puissamment. Pour les musiciens au contraire, il n'y a pas de protection, pas de secours possible : leur réputation et leur fortune ne sauraient se faire qu'au théâtre, et nous savons quels obstacles ils y rencontrent dès les premiers pas.

La création d'un troisième théâtre lyrique aurait pour résultat certain d'élargir la carrière, d'en faciliter les voies, d'ouvrir à la production musicale un débouché nouveau. Sous le point de vue de l'art, elle servirait à former une pépinière de compositeurs, de chanteurs et d'acteurs parmi lesquels les directeurs de théâtre royaux pourraient choisir, avec confiance, puisqu'ils y trouveraient des talents ayant déjà passé par la grande épreuve de la scène. Reste à savoir de quel prix il faudrait payer ces avantages : le troisième théâtre lyrique ne serait-il pas une cause de ruine ajoutée à tant d'autres causes pour les théâtres existants, et particulièrement pour les deux théâtres lyriques placés sous notre surveillance et sous notre tutelle ?

Telle a été la crainte exprimée par la commission, dans son avis du mois du novembre 1842 ; mais aujourd'hui, cette crainte a, sinon complètement cessé, du moins beaucoup diminué, en présence des documents et des chiffres produits par la commission des auteurs dramatiques. Ces documents et ces chiffres tendent à prouver qu'il n'est pas exact de dire que, malgré l'accroissement du nombre de théâtres, la somme totale des recettes demeure toujours à peu près la même. Cette somme va toujours en augmentant, ainsi que la population même, et dans des proportions encore plus fortes. Ainsi par exemple, en 1807, Paris comptait 580 000 habitants, en 1841, 935 000 : la population n'avait pas doublé, tandis que les recettes des théâtres avaient presque triplé.

Voici, du reste, le tableau des recettes pendant les onze dernières années qui viennent de s'écouler :

1833	6 150 000
1834	6 397 000
1835	6 653 000
1836	6 222 000
1837	7 398 000
1838	7 458 000
1839	7 806 000
1840	8 541 000
1841	8 629 000
1842	7 818 000
1843	8 170 000

Du tableau qui précède, la commission des auteurs dramatiques tire notamment cette conséquence, savoir : que le théâtre de la Renaissance, ouvert le 8 novembre 1838, fermé le 16 mai 1841, a contribué, pour sa part, à augmenter le chiffre des recettes, qui n'étaient en 1838 que de

7 458 000 francs, et qui se sont élevées après l'ouverture du théâtre, en 1839 à 7 806 000 francs, en 1840 à 8 541 000 francs, en 1841, à 8 629 000 francs, et qui sont retombées, en 1842, après la fermeture du même théâtre, à 7 818 000 francs. la commission a conclut [sic] que le théâtre de la Renaissance a fait, *en bonne part*, sa recette lui-même, au lieu de venir entamer la part des théâtres existant avant lui.

En réponse à ces arguments, le directeur de l'Académie royale de musique objecte que l'augmentation des recettes en 1839 doit être imputée non pas à l'ouverture du théâtre de la Renaissance, mais à l'Exposition des produits de l'industrie ; il ajoute que pour cette même année, la part des théâtres royaux, dans le chiffre total, n'a été que de 3 068 000 francs, tandis que pour l'année précédente, elle s'élevait dans un chiffre inférieur à 3 333 000 francs, et qu'en 1841, elle est remontée à 3 542 000 francs.

Quoiqu'il en soit, et quelque incertitude qui doive toujours régner sur l'influence plus ou moins active, plus ou moins directe d'un théâtre nouveau sur la destinée des autres théâtres, ce qu'il y a d'incontestable, c'est l'augmentation progressive du chiffre total des recettes théâtrales. Ce qu'il y a de certain encore, c'est qu'il ne se passe guère d'année, qui ne voit naître des entreprises nouvelles complètement étrangères à l'art, et qui font aux théâtres une concurrence d'autant plus funeste qu'elle est absolument sans compensation. Tels sont, à n'en pas douter, plusieurs petits théâtres qui se pressent dans un coin du boulevard ; tels sont le théâtre Beaumarchais, le théâtre du Panthéon, le théâtre Saint-Marcel, qui n'ont acquis de célébrité que par leurs désastres ; telle est la spéculation, heureuse et florissante d'ailleurs, du cirque des Champs-Élysées, et telle sera cette autre spéculation, beaucoup plus hasardeuse, d'un vaste hippodrome [sic] qui, dans quelques mois, va, dit-on, s'ouvrir aux portes de Paris.

A cet égard, Monsieur le Ministre, notre devoir est de vous transmettre les plaintes légitimes que nous adressent les directeurs des théâtres royaux. Plus richement dotée, mais soumise à des exigences plus grandes que les autres entreprises lyriques, l'Académie royale de musique invoque surtout votre bienveillant appui contre l'envahissement des *concerts publics* où l'on ne se borne plus à exécuter des morceaux de musique instrumentale, mais où *le chant se mêle à la danse* ; contre les empiètements du Théâtre-Italien, qui malgré le texte formel de son cahier des charges, *va devenir un spectacle quotidien* si, pendant la saison d'hiver, il peut donner des représentations anglaises ou autres, *les jours réservés à l'Opéra*.

En présence de tant d'exceptions non seulement inutiles, mais parfois dangereuses au régime du privilège, sous lequel nos théâtres sont placés, comment les jeunes compositeurs ne demanderaient-ils pas pourquoi la barrière du privilège leur est opposée à eux seuls, et avec une inflexible rigueur ? Pourquoi, lorsqu'on permet à tant d'industries parasites de construire des théâtres, d'ouvrir des salles au centre de Paris, ou dans les lieux de promenade les plus fréquentés, on leur refuse à eux la faculté de vivre honorablement, en tirant parti de l'éducation que l'Etat leur a donnée, en créant à leur tour un théâtre dont l'art serait le principal soutien ?

La commission, Monsieur le Ministre, est d'avis qu'il y a [avait biffé] lieu de faire droit à ces réclamations incessantes, dont elle reconnaît la légitimité, sauf à prendre, en faveur des théâtres existants, telle mesure de protection que Votre Excellence jugera convenable, et sous la condition expresse d'imposer à l'entreprise nouvelle, créée dans l'intérêt des jeunes compositeurs, une spécialité toute musicale.

Ainsi, pour empêcher cette entreprise de dégénérer tôt ou tard en une nouvelle exploitation consacrée au vaudeville, la commission vous propose de borner son privilège au genre de l'opéra pur, avec récitatifs, sans aucun mélange de dialogue parlé, mais aussi sans aucune limitation, par rapport au nombre d'actes et à la durée des ouvrages.

En outre, et pour garantir, autant que possible, les droits des jeunes compositeurs nationaux, la commission jugerait nécessaire d'interdire formellement au nouveau théâtre la représentation des opéras traduits, et en général, l'exécution de toute musique déjà entendue dans un théâtre français ou étranger.

Dans l'année qui suivrait l'expiration de la pension affectée au premier grand prix de composition musicale, tout lauréat pourrait faire jouer sur le nouveau théâtre un opéra en deux actes au moins, de la durée de deux heures. S'il n'avait pas de libretto accepté par le directeur, celui-ci serait tenu de lui en fournir un, et faute d'avoir satisfait à cette obligation, il devrait payer une somme de trois mille francs au lauréat, qui, de plus, aurait le droit de faire représenter dans les deux années suivantes, un opéra en deux actes, et un autre opéra en un acte. Mais aussi dans le cas où la partition

écrite par le lauréat serait jugé trop faible par le directeur, une commission nommée par Votre Excellence déciderait si elle peut au non être exécutée.

Tout compositeur qui aurait déjà fait représenter dix actes, *sur un théâtre royal*, ne pourrait donner sur le nouveau théâtre plus d'un ouvrage par année.

Quant aux autres garanties, la commission estime que l'entrepreneur devrait être tenu de verser un cautionnement de *cent cinquante mille francs* ;

Qu'il devrait choisir un emplacement situé à *un kilomètre environ* de l'Académie royale de musique et de l'Opéra-Comique ;

Que toute concurrence avec les théâtres royaux, soit pour des *sujets d'ouvrages connus et annoncés*, soit pour des *engagements d'artistes anciens ou nouveaux*, devrait lui être défendue ;

Qu'enfin il devrait être obligé à ouvrir son théâtre dans le délai d'une année, à partir de la concession.

Mais aussi et à cause même du genre affecté à son entreprise, qu'il pourrait, si bon lui semblait, obtenir l'autorisation de ne jouer que quatre fois par semaine, les *mardi, jeudi, samedi et dimanche*.

Telles sont, en sommaire aperçu, les bases sur lesquelles, suivant nous, pourrait être fondée le troisième théâtre lyrique, souvent promis aux jeunes compositeurs. Pour que cette promesse reçut son accomplissement sans qu'il en résultât aucun dommage, peut-être faudrait-il attendre le concours des événements, et saisir l'occasion de rendre définitive la clôture d'un ou plusieurs théâtres que le public abandonnerait, et dont les administrations viendraient à tomber en faillite. Peut-être, en attendant que ces occasions se produisissent, ne serait-il pas impossible d'affranchir, en tout ou en partie, les entreprises théâtrales de l'impôt ruineux que prélèvent les hospices sur les recettes brutes, c'est à dire *sur les pertes* aussi bien que sur les bénéfices, impôt dont le chiffre a souvent représenté, dans les bilans dramatiques, la *somme exacte du passif* dont restait grevé l'entrepreneur.

C'est à vous, Monsieur le Ministre, qu'il appartient de peser ces considérations, et l'utilité d'un troisième théâtre lyrique étant reconnue, de juger si les circonstances sont plus ou moins favorables à son établissement.

La commission n'a cru devoir envisager la question qu'au point de vue général. En ce qui touche les personnes, elle n'est pas en mesure de vous éclairer sur leur valeur absolue et relative.

Plusieurs concurrents se présentent, et le premier dont Votre Excellence nous ait renvoyé la demande est le M. Morin, professeur au Conservatoire. Il a comparu devant nous, et à déclarer être prêt à fournir toutes les garanties désirables. L'emplacement sur lequel il se propose de construire un théâtre est celui du Bazar Bonne-Nouvelle. L'architecte qui consent à se charger de cette construction est M. Benoît.

Plus tard, vous nous avez communiqué d'autres demandes formées par MM. Berlioz et Dartois en société, par M. Roche-Lecomte, Demonval Saint-Hilaire, de Fresne et Hostein, sollicitant, chacun, dans leur intérêt et pour leur compte particulier. Nous n'avons pas jugé à propos d'appeler ces divers prétendants, entre lesquels il nous eût été difficile, pour ne pas dire impossible, de prononcer.

Vous seul, Monsieur le Ministre, avez le moyen d'apprécier et de trancher la question personnelle, si la question générale vous paraît, comme à nous, devoir être décidée dans un sens favorable à la création si instamment réclamée d'un théâtre nouveau.

Agréez, Monsieur le Ministre, l'hommage de ma haute considération.

Le Pair de France, Vice-Président : Kératry.

Rapport de la commission permanente des théâtres, 21 février 1851

Monsieur le Ministre,

Par une lettre en date du 19 janvier dernier, vous avez consulté la commission des théâtres sur les questions suivantes :

1° Est-il nécessaire de créer à Paris un nouveau théâtre lyrique ?

2° Si cette nécessité est reconnue, ce théâtre devra-t-il être exploité dans une salle déjà construite ou dans une salle nouvelle ?

3° Dans l'un ou l'autre cas, devra-t-il être éloigné des théâtres lyriques subventionnés, et à quelle distance ?

4° Si cette concession doit être accordée, à quelle époque devra commencer l'exploitation ?

Vous avez depuis adressé à la commission trois demandes relatives à cette entreprise :

1° Celle de M. Dupuis, tendant à obtenir l'autorisation d'ouvrir le Théâtre Historique provisoirement avec le drame, jusqu'à ce qu'il ait pu réunir les éléments d'une exploitation lyrique ;

2° Celle de M. Séveste, afin d'obtenir l'autorisation d'ouvrir le même théâtre avec le genre lyrique ;

3° Celle de M. Lecourt, tendant à établir le quatrième théâtre lyrique dans la salle du Vaudeville, actuellement fermée, et dont il se déclare locataire à partir du 17 octobre prochain.

En vous transmettant, Monsieur le Ministre, le résultat de l'examen de la commission sur les questions de principe que vous avez bien voulu lui soumettre, et sur l'application qui pourrait en être faite à ces diverses demandes, je crois devoir, à raison de l'importance de cette matière, du nombre et de la nature des intérêts qui s'y trouvent engagés, et de la diversité des avis qui se sont produits dans le sein de la commission, résumer dans ce travail les principaux arguments, pour et contre, que la discussion a fait naître.

Première question : est-il nécessaire de créer un quatrième théâtre lyrique ?

La nécessité, l'utilité d'un théâtre de ce genre ont été envisagées sous un double point de vue : l'intérêt de l'art et des artistes, et celui du public.

Sous le premier de ces rapports, on a, d'une part, fait valoir en faveur de cette création les utiles résultats constatés par les expériences précédentes : c'est de la concurrence des deux théâtres d'opéra comique existants dès 1791 jusqu'au commencement de ce siècle, que sont nés les compositeurs illustres et les productions principales qui ont fait fleurir ce genre. Ces deux entreprises ont dû, il est vrai, après dix ans de lutte, se fondre en une seule ; mais cette lutte avait été féconde. Plus tard, le théâtre de l'Odéon a popularisé la musique étrangère, et contribué au développement du goût musical dans des classes où elle avait jusque là peu pénétré. Le théâtre de la Renaissance a produit des ouvrages remarquables, que s'est ensuite appropriés le répertoire de l'Opéra-Comique, et il n'est pas jusqu'à l'Opéra National qui n'ait révélé, dans sa courte existence, un compositeur d'un certain mérite.

Si, indépendamment de ces exemples, qu'on a mis en avant pour attester l'heureuse influence d'un quatrième théâtre lyrique, on examine la situation des jeunes compositeurs, elle paraît digne d'intérêt. Malgré la précaution prise, dans les cahiers des charges, pour assurer un tour de faveur aux lauréats de l'Institut dans l'année qui suit leur retour de Rome, ils parviennent difficilement à user de ce privilège, les auteurs exercés ne voulant confier de poèmes qu'à des compositeurs éprouvés. D'ailleurs, le bénéfice de cette clause ne concerne qu'un petit nombre, et ne sert qu'une fois. Les directeurs des scènes subventionnées, malgré leurs bienveillantes intentions pour les nouveaux compositeurs, déclarent eux-mêmes qu'ils ne peuvent mettre leur personnel coûteux, leurs moyens d'exploitation dispendieux, et leur temps, qui est un capital considérable, à la disposition des renommées à faire et des essais hasardeux, devant un public qui n'accueille pas volontiers les noms inconnus.

On a répondu, d'autre part, à ces observations qu'il ne faut pas s'exagérer le nombre de ces talents obscurs, auxquels manque l'occasion de se produire. La plupart de ceux qui méritent un rang sur les scènes supérieures y sont arrivés, grâce [sic] aux moyens nombreux que met à leur disposition la multitude des concerts publics et des institutions musicales. Ce n'est pas sans efforts, il est vrai, qu'ils se sont ouverts les portes des théâtres, et peut-être même n'y trouvent-ils point les moyens de s'y développer librement et de mettre leur talent dans tout son jour. Un quatrième théâtre lyrique doit avoir certainement l'avantage d'offrir de plus larges ressources aux compositeurs de second et troisième ordre ; mais il n'aura pas pour résultat de faire éclore une génération de talents inconnus ; et l'on doit redouter que cette création ne soit plutôt une satisfaction aux impatients de la médiocrité, qu'un encouragement nécessaire au mérite caché.

Examinant l'utilité de cet établissement au point de vue de l'intérêt du public, on a dit qu'en thèse générale, un quatrième théâtre lyrique n'est pas dans les besoins de la population. Jamais la musique ne s'est produite, dans les divertissements publics, sous des formes plus diverses et plus

répétées. Indépendamment des trois scènes subventionnées, tous les théâtres, même ceux de drame, jouent le vaudeville, avec des développements d'ensemble plus considérables qu'autrefois, c'est-à-dire avec de larges emprunts faits aux répertoires lyriques, et parfois, avec de la musique entièrement nouvelle. Depuis les associations musicales périodiques jusqu'aux concerts en plein air établi aux Champs-Élysées, tout concourt à satisfaire, dans une large mesure, à ce goût de la population dans toutes les classes. Il y a donc lieu de craindre, non pas que le quatrième théâtre lyrique fasse défaut aux besoins du public, mais que le public fasse défaut au théâtre.

Ces considérations n'ont pas été contestées en ce qui concerne les quartiers opulents, pourvus d'un Opéra Italien et de deux opéras français ; mais en est-il de même pour les quartiers avoisinants la ligne des boulevards qui s'étendent de la Porte Saint-Martin à la Bastille ? Cette partie de la population n'aime pas à fréquenter les théâtres supérieurs ; cependant elle a le goût et l'instinct de la musique, et ne trouve pas à les satisfaire dans ce groupe d'environ dix théâtres de drame et de vaudeville, qui sont à sa portée, et ne lui offrent qu'une littérature et une morale très équivoques. Dans cette situation, n'y a-t-il pas intérêt à substituer aux divertissements souvent grossiers et aux enseignements mauvais qu'il va puiser à ces sources, des émotions et des plaisirs d'un genre plus relevé ? L'occasion se présente naturellement d'atteindre un double résultat favorable aux intérêts des artistes et à l'éducation des classes populaires. Un théâtre de drame est fermé sur cette ligne des boulevards : il semble que l'administration devrait en autoriser la réouverture que sous la forme d'un quatrième [théâtre] lyrique.

Ces observations ont rencontré une objection sérieuse : c'est que le goût des classes populaires pour la musique n'est peut-être pas tellement vif que l'on doive s'attendre à ce qu'il alimente un théâtre aussi dispendieux que l'est une exploitation lyrique. Sans doute il serait très désirable que l'on pût substituer un établissement de ce genre à l'un des trop nombreux théâtres de drame qui peuplent les boulevards ; mais il est à craindre que la population de ces quartiers n'aille de préférence chercher ailleurs ses émotions accoutumées, et ne laisse le nouveau théâtre désert. D'ailleurs il est constaté par l'expérience qu'un théâtre ne vit pas seulement du public d'un seul quartier de la capitale, si considérable qu'il puisse être. Pour qu'un succès soit lucratif, il faut que toutes les classes de la population y apportent leur tribut ; et celles des quartiers opulents, qui viennent chercher aux théâtres de boulevard des spectacles qu'elles ne trouvent pas dans leur voisinage ne seront pas attirées, hors de chez elles, par un opéra inférieur à celui qu'elles fréquentent, exploité par des compositeurs secondaires, interprété par des artistes médiocres ; car telles seront nécessairement les conditions d'un quatrième théâtre lyrique non subventionné. Et dans ces conditions, répondra-t-il même au but de l'institution, qui serait de former, de développer le goût musical dans les classes populaires ? Ne semble-t-il pas au contraire que, dans cette hypothèse, ce seraient les meilleures œuvres et les meilleurs artistes qu'il conviendrait de lui donner ? Or, si le public des boulevards doit fréquenter le nouveau théâtre avec moins d'assiduité qu'on ne pense ; si celui des hauts quartiers est encore moins tenté d'y venir, quelle chance d'existence reste-t-il à un théâtre dont les moyens d'exploitation, même médiocres, sont dispendieux et rapportent moins qu'un théâtre de drame et de vaudeville ? En effet, quand une de ces entreprises rencontre un ouvrage à succès, elle le joue tous les jours, quelquefois pendant plusieurs mois, et tire de la vogue tous les fruits qu'elle peut donner. Un théâtre lyrique, au contraire, après avoir employé à l'étude d'un opéra un espace de temps presque double, ne peut jouir de son succès sans interruption ; les chanteurs principaux ne peuvent être employés que trois ou quatre fois la semaine ; il faut donc faire alterner les spectacles, c'est-à-dire avoir deux têtes de troupe ; enfin augmenter considérablement ses frais, en même temps que l'on ne peut faire rendre au succès, dans sa nouveauté, tout le profit qu'on en devait attendre.

On a invoqué, dans cette partie de la discussion, l'exemple de l'Opéra National, qui, pendant cinq mois d'exploitation, a vu ses recettes s'élever à un chiffre considérable, et qui n'avait dû sa chute, a-t-on dit, qu'à des vices d'administration. La commission s'est enquis de ce fait, et elle a constaté que les recettes, qui ont été de 51 000 francs du 15 novembre, jour de l'ouverture, jusqu'au 30 du même mois ; de 64 000 francs pendant le mois de décembre, étaient descendues à 48 000 francs au mois de janvier, et que pendant les vingt-deux premiers jours de février, elles n'étaient plus que de 23 000 francs. Le mois de mars, qui a été celui de la clôture, n'a donné que des résultats insignifiants.

Il paraît difficile de tirer des résultats d'une entreprise qui a si peu vécu, et dans de telles circonstances, un argument sérieux, pour ou contre, l'existence d'un quatrième théâtre lyrique. Les grosses recettes des premiers temps peuvent être attribuées à la vogue forcée qui s'attache à toute

entreprise qui débute, et le désastre du dernier mois peut être mis sur le compte des événements politiques. Cependant, il est remarquable que dès le second mois les recettes des jours où la pièce à succès se repose tombent de 3 000 à 1 000 francs. Ce fait constate l'impossibilité où sont les théâtres lyriques d'exploiter la continuité de leurs succès et prouve la nécessité d'entretenir deux têtes de troupe. Quoiqu'il en soit, il est permis de considérer l'expérience du 4^e théâtre lyrique à l'Opéra National comme n'ayant pas été faite d'une manière complète et régulière et ne devant rien préjuger.

Enfin la question a été examinée du point de vue du préjudice que pouvait causer cette création aux théâtres lyriques subventionnés. Il peut sembler étrange en effet que le gouvernement, qui reconnaît la nécessité de subvenir au moyen des fonds de l'Etat à une partie des dépenses considérables que nécessite l'exploitation des théâtres lyriques, soit amené par des réclamations plus ou moins fondées et par des sollicitations certainement aventureuses à créer un nouveau théâtre du même genre avec les seules ressources de la spéculation. N'est-ce pas organiser la concurrence et le préjudice de la même main qui donne la subvention ? N'est-ce pas, surtout, donner à l'entreprise nouvelle un titre en vertu duquel on viendra plus tard réclamer le même appui financier et accroître les charges de l'Etat ? Qu'on examine la situation de nos trois théâtres lyriques : l'Opéra marche avec efforts, traînant après lui le legs d'un arriéré considérable ; le Théâtre-Italien sort de la ruine et l'expérience de sa résurrection n'est pas encore faite. Un seul prospère, l'Opéra-Comique, qui a connu aussi, il y a peu de temps, la mauvaise fortune. Est-il opportun de leur créer un rival et de prendre une mesure qui entame leur privilège, atteigne leur crédit, diminue leurs recettes et menace le principe de la subvention ?

Les directeurs de l'Opéra et l'Opéra-Comique ont été entendus sur tous les points de la question. Sans admettre complètement la nécessité de donner une nouvelle issue aux travaux des compositeurs qui ne peuvent arriver que lentement aux scènes supérieures, et tout en proclamant que la médiocrité seule peut se plaindre de les trouver fermées, ils ont reconnu qu'un théâtre lyrique autorisé dans certaines conditions restrictives, et destiné aux classes populaires, aurait l'avantage de les débarrasser d'une foule de prétentions et de réclamations qu'ils ne peuvent satisfaire, et en même temps, de leur préparer des recrues. Sans doute, ils achèteront cet avantage au prix d'une certaine élévation dans la moyenne des traitements d'artistes secondaires, et d'un préjudice quelconque, résultant de la concurrence du genre ; mais ce serait payer d'un prix ruineux le peu de bien qu'ils en espèrent que de voir ce théâtre s'établir à leur porte. Si l'administration se décidait pour ce dernier parti, ces directeurs demanderaient à l'exploiter eux-mêmes avec l'excédent des dépenses dont disposent leurs grandes entreprises, et dans l'espérance de faire non pas une spéculation profitable, mais de rendre la rivalité moins préjudiciable.

Tels sont, Monsieur le Ministre, les principaux éléments de la délibération d'après laquelle la commission a émis l'avis suivant :

Sur la première question, elle a pensé par les motifs ci-dessus développés, qu'il n'y a pas lieu de créer à Paris un quatrième théâtre lyrique.

Cette solution semblait rendre inutile l'expression d'un avis quelconque sur les trois questions suivantes. Cependant, prenant en considération la diversité des opinions produites dans son sein, la commission a prévu le cas où l'administration croirait devoir adopter une décision contraire à cet avis, et dans cette hypothèse, elle a formulé une opinion sur les questions subsidiaires.

Sur la deuxième question, désirant avant tout ne pas multiplier le nombre des théâtres, dans un temps où de fréquentes faillites attestent l'état de souffrance de la plupart de ces entreprises, la commission a été unanime à reconnaître que si la création était jugée nécessaire, elle devrait être exploitée dans une salle déjà construite, et non pas dans une salle nouvelle.

Sur la troisième question, considérant qu'un nouveau théâtre lyrique serait, dans les quartiers où il en existe déjà trois autres, une superfétation inutile aux plaisirs de la population et préjudiciable aux autres scènes, et compromettante pour l'avenir de la subvention ; que de plus, cette création ne peut être justifiée que par l'intérêt des classes populaires, et par l'avantage de substituer à un théâtre de drame une scène d'un goût plus relevé, la commission a pensé que cette entreprise devrait être située sur la ligne des boulevards qui s'étend de la Porte Saint-Martin au boulevard Beaumarchais.

La solution de la quatrième question, relative à l'époque à laquelle devrait commencer l'exploitation étant subordonnée à l'examen des demandes, se trouvera naturellement dans la conclusion qu'elle a l'honneur de vous soumettre ci-après, sur les candidatures qui ont pour objet cette exploitation.

En ce qui touche la demande de M. Lecourt ;

Considérant que ce candidat propose d'établir l'exploitation dans la salle du Vaudeville, dont il se déclare locataire à partir du 1^{er} novembre 1851 ;

Par les motifs développés dans le rapport qui précède et s'en référant à la solution ci-dessus donnée à la troisième question posée par Monsieur le Ministre sur l'emplacement qu'il conviendrait d'assigner au nouveau théâtre pour l'éloigner des scènes subventionnées ;

La commission est d'avis qu'il n'y a pas lieu d'admettre la demande de M. Lecourt.

A l'égard des demandes de MM. Dupuis et Séveste, tendant à obtenir l'autorisation d'ouvrir le Théâtre Historique pour y établir dans un délai plus ou moins long, le genre lyrique ;

Considérant en ce qui touche la situation locale du théâtre que si cette salle n'est pas dans les conditions les plus désirables sous les rapports de la construction et de l'emplacement, néanmoins elle est vacante et se trouve comprise dans l'étendue ci-dessus, déterminée par l'avis en réponse à la troisième question.

Considérant en ce qui touche M. Dupuis que si ce candidat présente la combinaison la plus prudente, en ce qu'elle s'appuie sur un système de proportionnalité appliqué à la plupart des frais du théâtre, néanmoins, cette combinaison ne réaliserait l'exploitation lyrique qu'au mois d'août 1852, M. Dupuis demandant à procéder immédiatement à la reprise du genre dramatique tel qu'il était exploité par la précédente entreprise ;

Considérant, à l'égard de M. Séveste, que ce candidat propose d'ouvrir le théâtre et d'y exploiter le genre lyrique dans le délai le plus rapproché, c'est-à-dire au mois d'août et de septembre, terme qu'il juge nécessaire pour composer une troupe et mettre des ouvrages à la scène ;

Est d'avis dans le cas où M. le Ministre croirait devoir, contrairement aux conclusions ci-dessus formulées, créer un quatrième théâtre lyrique :

1° Qu'il n'y a pas lieu d'admettre la demande de M. Dupuis ;

2° Qu'il y a lieu d'autoriser M. Séveste à exploiter le genre lyrique dans la salle du Théâtre Historique, aux termes du cahier des charges qui sera ultérieurement débattu.

Etant réservé pour un nouvel examen de l'une et l'autre demande le cas où l'administration jugerait convenable d'autoriser dans ce théâtre la reprise du genre dramatique.

En vous soumettant cette dernière conclusion, la commission ne doit pas vous dissimuler, Monsieur le Ministre, que cette combinaison lui semble loin de satisfaire complètement aux conditions qu'elle croit inséparables d'une nouvelle exploitation lyrique, s'il en est de possible, et n'a guère d'autre avantage que de la réaliser plus tôt et moins imparfaitement que les deux autres. Il est, dans le périmètre ci-dessus déterminé, telle salle, aujourd'hui consacrée à un autre genre, et qui, si elle devenait vacante, serait incomparablement plus propice à cette destination, et nul doute aussi que dans ce cas il ne se présentât des demandes d'exploitation entourées de plus de garanties et offrant de meilleures chances de succès. Mais la commission n'avait à statuer, dans cette partie subsidiaire de son examen, que sur des demandes positives et des objets déterminés. Elle a dû se borner à opérer sur ces éléments, tout insuffisants qu'elle les reconnaisse et doive vous les signaler.

Agréez, Monsieur le Ministre, l'assurance de ma haute considération.

Le Président : Bixio ; Le secrétaire rapporteur : Louis Perrot.

Annexe n°10 : Rapport de la commission permanente des théâtres au ministre de l'Intérieur concernant le projet de loi sur les théâtres (12 juin 1849) (Arch. Nat : F²¹ 955)

Monsieur le Ministre,

Appelée à vous donner son avis sur les éléments de la nouvelle loi qui doit régir les théâtres, la Commission a successivement examiné les questions principales concernant leur établissement, leur exploitation, leur discipline.

Ces questions se réduisent à trois et peuvent se formuler ainsi :

- 1° pour l'établissement des théâtres, liberté ou autorisation ;
- 2° pour leur exploitation, liberté ou restriction des genres ;
- 3° pour leur discipline, système préventif ou répressif.

Après une discussion approfondie, la Commission s'est prononcée à la simple majorité sur les deux premières questions, à la presque unanimité sur la troisième. Nous allons vous rendre compte de l'opinion qui a prévalu sur ces divers points et des motifs qui l'ont déterminée.

[1°] La liberté des théâtres est souvent réclamée et le principe de l'autorisation ou du privilège attaqué, comme tenant à un ordre de choses dont nos institutions, depuis de longues années, ont à peine conservé quelques vestiges.

Evidemment, ce principe, gênant pour l'industrie, ne saurait être défendu et maintenu que comme offrant des garanties à l'Etat ou à l'art, comme [f.2] tutélaire pour les théâtres et les préservant de la concurrence et des désastres qui en résultent nécessairement.

Or il suffit de consulter l'expérience, de jeter un coup d'œil sur la situation actuelle des entreprises théâtrales pour se convaincre que le Privilège est bien loin de posséder l'efficacité qu'on lui attribue de rendre les services qu'il promet.

L'argument capital des partisans du Privilège est puisé dans les souvenirs d'une autre époque et dans l'abus qu'on fit alors de la liberté. Les théâtres s'étaient multipliés au-delà de toute mesure ; un décret vient en limiter le nombre, comme un autre décret avait limité celui des Journaux. Une pareille mesure serait-elle encore possible ? Il est permis d'en douter, mais ce qu'il y a de certain c'est qu'entre la fixation rigoureuse du nombre des théâtres et la liberté, il n'existe qu'un régime mixte, réunissant tous les inconvénients des deux autres, sans en avoir les avantages.

Ce régime a produit ce que nous voyons. Les théâtres ont peu à peu repris leur progression croissante : leur nombre s'est augmenté d'année en année, de telle sorte que le chiffre du privilège est tout près d'atteindre l'ancien chiffre de la liberté.

Faut-il en accuser l'imprudence des gouvernements qui se sont succédé depuis trente et quelques années ? On pourrait du moins s'en prendre à leur faiblesse, car ils se sont laissés enlever les privilèges plutôt qu'ils ne les ont donnés de leur plein gré. C'est du reste une des nécessités fatales, inhérentes aux concessions de ce genre, que d'être sollicitées et octroyées en dehors de toute considération de capacité, de mérite ou même de solvabilité. Malgré les précautions dont elle s'entourne toujours, l'administration court le risque de céder aux influences que savent mettre en jeu les prétendants aux nouveaux privilèges ; elle est forcée de choisir parmi eux sans être vraiment libre et elle [f.3] n'en subit pas moins une sérieuse responsabilité.

Lorsqu'il s'agit de la transmission d'un privilège déjà existant, par suite de la retraite volontaire ou forcée du titulaire, le danger est encore plus grave. Dans ce cas le Privilège, inaliénable de sa nature, au lieu de faire retour à l'Etat, est presque toujours vendu, soit par le titulaire lui-même, soit par ses créanciers ou ayant cause, et le prix en est confondu avec celui du matériel servant à l'exploitation de l'entreprise.

Le privilège se transformant en une valeur vénale et transmissible, devient en même temps une prime offerte à la spéculation. On le sollicite, non plus dans l'intérêt de l'art, mais dans un intérêt purement commercial. Beaucoup de théâtres ne se seraient pas établis sans l'appât du bénéfice qu'on peut en tirer sur la place et c'est ainsi que le Privilège a tourné contre son but, en multipliant ce qu'il avait mission de restreindre et de limiter.

La majorité de la Commission a donc pensé qu'il y avait de lieu de substituer dans la loi nouvelle le principe de la liberté à celui de l'autorisation préalable ou du Privilège. Elle a pensé qu'il

convenait d'avoir égard au vœu unanime d'une autre Commission¹, dont les travaux ont précédé les siens et qui se composait d'auteurs, de compositeurs, d'hommes de lettres, de directeurs et d'artistes dramatiques. Ainsi que cette Commission, elle croit que la liberté peut être rendue aux théâtres sans aucun dommage pour l'Etat, pour l'art, ni pour eux-mêmes, pourvu que l'usage en soit soumis à de sages règlements.

[f.4] C'est la liberté des théâtres que nous avons eue en vue et non celle d'une foule d'établissements indignes de ce nom, qu'une autre époque a vu naître par centaines.

Nous demandons que quiconque se proposera d'élever un théâtre à Paris, sache bien qu'il s'agit d'un théâtre véritable, construit dans les conditions qui intéressent la sûreté publique.

Enfin nous tenons à ce que les théâtres nouveaux justifient leur création par leur importance et soient le produit, non d'un caprice, mais d'une pensée sérieuse et d'une mûre réflexion.

A ces théâtres ainsi considérés, nous n'imposons pas de cautionnement. Ce seront des entreprises complètement libres, avec lesquelles chacun prendra ses sûretés, selon le degré de confiance dont elles seront jugées dignes. Le gouvernement ne s'y immisçant en rien, ne sera nullement responsable de leur avenir.

Il est reconnu que pour garantir la masse totale des intérêts engagés dans une entreprise théâtrale, il faudrait élever le cautionnement à un chiffre qui le rendrait impossible.

Un cautionnement faible est illusoire et ne peut être considéré que comme une entrave indirecte à la liberté.

Quant au paiement des amendes à raison des délits et contraventions qui seraient commis par les directeurs, le gouvernement aura toujours, pour l'assurer, la saisie des recettes et du matériel. Le dépôt d'une somme spécialement affectée à ce cas, dont les exemples sont très rares, nous paraît donc également superflu.

[2°] La liberté d'ouvrir un théâtre entraîne celle de jouer indistinctement tous les genres. Et d'abord il faut dire que si l'on exceptait de la loi commune les genres exploités par les théâtres subventionnés, la tragédie, la comédie, le grand opéra, l'opéra-comique, il ne resterait en réalité que la liberté du vaudeville et du mélodrame [f.5] et peut-être ne serait-ce pas la peine de s'en occuper.

Mais en vertu de quel droit et au nom de qui cette réserve serait-elle faite ?

Les ouvrages tombés dans le domaine public n'appartiennent-ils pas à tout le monde ? L'exploitation des théâtres n'étant plus réglée par les clauses d'un privilège, chacun n'est-il pas libre de représenter ce qu'il serait libre de réimprimer, sans réclamer l'autorisation de personne ?

A l'égard des auteurs qui ont un droit de propriété à faire valoir, soit par eux-mêmes, soit par leurs héritiers et ayant-cause, ne serait-ce pas jusqu'à un certain point le détruire que d'en gêner l'exercice, en les empêchant de transporter leurs ouvrages de tel à tel théâtre et en les confisquant pour ainsi dire, au profit de certaines entreprises privilégiées, malgré l'abolition du privilège ?

Cependant nous ne devons pas nous dissimuler que la liberté des genres a rencontré parmi nous une vive opposition et que cette conséquence logique de la liberté des théâtres n'a pas été votée à une majorité plus forte que la liberté même.

D'excellents esprits ont exprimé les craintes que leur ont inspiré l'affranchissement théâtral. Dans leur opinion, supprimer le privilège, c'est multiplier les théâtres, c'est provoquer leur ruine et leur décadence ; c'est encourager les folles entreprises ; c'est grossir la multitude des auteurs et des artistes sans talent. Accorder la liberté des genres, c'est permettre la profanation des chefs-d'œuvre consacrés par l'admiration des siècles.

A ces divers griefs voici notre réponse :

Tous les dangers que l'on redoute pour l'avenir existent dès à présent. Tous les reproches que l'on fait d'avance au futur régime, pourraient être adressés justement au régime actuel, car sous le nom de [f.6] privilège, nous avons réellement la liberté. Seulement c'est une liberté qui manque de franchise, et qui pour s'exercer a besoin de recourir aux sollicitations, aux protections.

Loin de croire que la suppression du privilège doive augmenter de beaucoup le nombre des théâtres, nous pensons que le chiffre en demeurera toujours à peu près le même, et que les spéculateurs seront d'autant plus prudents qu'ils ne seront plus éblouis par la séduction d'une valeur

¹ « Voici les noms des membres de la Commission nationale des théâtres : MM. Et. Arago, Hippolyte Auger, Anicet Bourgeois, Dumanoir, Halévy, V. Hugo, Lireux, Lockroy, Melesville, Felix Pyat, de Fienne, Dormeuil, Hostein, Mouriez, Roqueplan, Albert, Frédéric Lemaître, Samson, Tisserant » (note du rapporteur).

qui pouvait s'élever très haut dans la bonne fortune et assurait encore une ressource dans la mauvaise.

Quant à la liberté de jouer tous les genres sur tous les théâtres, au lieu de redouter qu'elle ne tende à dégrader l'art, elle nous semble plutôt de nature à le relever. De deux choses l'une : ou les chefs-d'œuvre seront bien et dignement représentés et ils auront du succès ; alors qui pourrait s'en plaindre ? Ou ils seront mal joués et ne réussiront pas : alors la profanation sera de courte durée.

D'ailleurs il n'est jamais entré dans notre pensée qu'en renonçant au système du privilège, le gouvernement doive abdiquer la protection de l'art, qui tient un rang si élevé dans les gloires de la France et constitue une si large part de sa richesse.

Le gouvernement continuera d'avoir des théâtres subventionnés, des théâtres modèles, comme il aura toujours des collèges surveillés par lui, administrés par lui en face de la liberté d'enseignement. Ces théâtres auront la mission et la faculté de dominer tous les autres, de leur servir de type et de maintenir au plus haut degré possible le niveau de l'art français.

On se tromperait selon nous et selon l'expérience, si l'on redoutait pour leur prospérité le surcroît de concurrence que la liberté peut amener. Que les théâtres subventionnés [f.7] soient toujours les meilleurs, et l'Etat leur donne les moyens de l'être, ils seront toujours aussi les plus fréquentés. Le nombre des théâtres n'a cessé d'augmenter depuis 1830, et pourtant depuis cette époque, le Grand Opéra n'a cessé d'être plus florissant que jamais : ses recettes ont presque doublé. L'Opéra-Comique a aussi constamment prospéré. Si au contraire la fortune du Théâtre-Français a fléchi, cela tient à d'autres causes que la concurrence et ces causes, il est à propos de le reconnaître, le régime du privilège était impuissant à les conjurer.

Telle est donc l'économie générale de la loi, que nous avons l'honneur de vous proposer.

Liberté des théâtres et des genres, à Paris, en se conformant aux conditions de construction, de contenance, et d'isolement qui seront déterminées par un règlement d'administration publique ;

Protection de l'Etat au moyen des théâtres subventionnés.

Il est bien entendu que dans la catégorie des théâtres ne se trouvent pas compris les spectacles de curiosités permanents ou périodiques, les entreprises de concerts que nous laissons dans le domaine de l'ancienne législation.

La Commission n'a pas pensé non plus qu'il y eut ni utilité, ni convenance à rien changer au système de lois, décrets et ordonnances qui régissent les théâtres de départements. Ces théâtres sont placés sous la tutelle des intérêts municipaux. Ils reçoivent pour la plupart une subvention de la ville où ils fonctionnent et la régularité de leur service pourrait être troublée par la brusque invasion de la liberté.

Dans quelques villes par exemple, l'exploitation du Grand Théâtre ne se soutient que parce qu'elle est jointe à celle d'un théâtre inférieur. La spéculation livrée à elle-même s'emparerait de ce dernier et [f.8] abandonnerait l'autre qui resterait fermé.

Certaines villes comprises dans l'itinéraire que l'administration trace aux directeurs seraient délaissées par eux et privés de spectacle.

Que de nouveaux théâtres s'établissent à Paris, métropole dramatique aussi bien que politique, on conçoit qu'il puisse y avoir un intérêt puisque c'est à Paris que se font les ouvrages et se forment les artistes, qui se répandent ensuite sur la France entière, et que là du moins, le danger d'une concurrence nouvelle est toujours atténué par le continuel accroissement de la population.

Dans les départements il n'en va pas de même : l'art n'aurait rien à gagner à la création d'entreprises qui nuiraient à une industrie déjà trop peu prospère.

[3°] Maintenant la Commission des théâtres n'a plus à s'expliquer que sur une question, celle de la discipline des théâtres. faut-il adopter le système répressif ou le système préventif ? Quel que soit celui que l'on préfère, faut-il admettre un recours contre les décisions d'autorité ?

Avant tout, il importe de rappeler que la liberté de la pensée n'est nullement intéressée dans la question. Le théâtre n'est autre chose qu'une forme, un mode de publicité. La pensée a toujours la presse pour organe : faut-il aussi qu'elle ait toujours le théâtre pour interprète, en présence de la foule assemblée ? Ici le danger commence et impose des devoirs au Gouvernement.

A toutes les époques et sous tous les régimes, le gouvernement a suspendu les représentations d'une pièce dangereuse pour la paix ou la morale publique.

Ce droit lui appartient et il en use ; mais on lui conteste celui de faire avant la représentation ce qu'il ne peut souvent se dispenser de faire après.

Du système préventif et du système répressif [f.9] quel est le plus efficace contre les excès du théâtre et en même temps le moins préjudiciable aux intérêts des entreprises théâtrales ? Sans aucun doute, c'est le premier.

Qu'arrive-t-il lorsqu'une pièce montée à grands frais est représentée et immédiatement défendue ? Le scandale s'est produit et le théâtre éprouve un dommage considérable.

De plus, l'interdiction a le tort de frapper d'une peine égale des ouvrages qui ne sont pas également répréhensibles et dont quelques uns auraient pu être amendés de manière à n'offrir nul danger.

Supposer le système répressif : ne pourrait-il se rencontrer des circonstances où telle opinion, tel parti aurait intérêt à faire représenter telle pièce une fois seulement ? Le mal étant fait, la répression serait illusoire.

On a parlé de déférer au Jury les délits du théâtre, mais on oublie que les atteintes qui s'y portent, soit au gouvernement, soit à la morale, sont moins des délits caractérisés par le code pénal, que des dangers pour l'ordre public, appelant la surveillance immédiate des dépositaires de l'autorité.

Et quand ces délits se trouvent, non dans la pièce, mais dans la mise en scène, comment le jury pourrait-il en juger ? La même observation s'applique à toutes les autres juridictions auxquelles on a proposé de recourir et notamment à celle du Conseil d'Etat.

La Commission a pesé tous ces motifs et elle a été presque unanimement d'avis qu'aucune pièce ne devait être représentée à Paris et dans les départements sans une autorisation préalable.

Comment aura lieu l'examen, qui devra précéder cette autorisation ?

La Commission n'a pas hésité à reconnaître que l'ancienne manière de procéder avait des inconvénients qui justifiaient en partie les attaques dont elle a été l'objet.

[f.10] Pour y remédier, elle vous propose de changer la forme de la surveillance. Au lieu de surveiller les pièces à plusieurs examinateurs fonctionnant en commun, au lieu de séparer, comme autrefois, cet examen du contrôle de la mise en scène, elle vous propose de nommer des inspecteurs, dont chacun sera chargé de la surveillance générale d'un certain nombre de théâtres, c'est-à-dire de l'examen des pièces et du contrôle de la mise en scène. Ces inspecteurs donneront ou refuseront l'autorisation préalable exigée par la loi, et en cas de contestation, c'est au ministre lui-même que le débat sera soumis.

Du reste, cette combinaison qui aurait l'avantage de concentrer sur une même personne une double responsabilité, et n'entraînerait pas une allocation plus forte que l'organisation précédente, n'est qu'un détail accessoire de la loi des théâtres, et qui ne devrait trouver place que dans un règlement administratif.

Il en est de même de la question relative au droit des pauvres, que nous avons écartée, comme se rattachant plutôt au système de l'impôt qu'à la constitution des théâtres, bien que le tarif de ce droit nous semble devoir subir une modification dont l'urgence et l'équité sont également incontestables.

En terminant, il ne nous reste plus qu'à déclarer que nous n'entendons par le principe de la liberté des théâtres dans un sens tellement absolu qu'il doive en résulter l'oubli et l'abandon d'un autre principe tutélaire. Dans le domaine de l'industrie, où règne depuis longtemps la liberté la plus étendue, le travail des enfants est néanmoins soumis à un système de règlements qui ont pour but de protéger leur moralité et leur existence. Dans le domaine théâtral, nous pensons que leur exploitation doit être complètement supprimée et que par conséquent il y a lieu d'interdire l'établissement de tout théâtre d'enfants ou d'élèves tant à Paris que dans les départements.

Agréez, Monsieur le Ministre, l'assurance de ma très haute considération.

Le Président, Bixio.

Annexe n°11 : Tableau synoptique des 31 auditions de la commission d'enquête du Conseil d'Etat chargée de préparer une loi sur les théâtres

Nom	Date audition (1849)	Liberté industrielle ou système du privilège ?	Censure préventive (P) ou censure répressive (R)	Considérations particulières sur les modalités de la réorganisation de la vie théâtrale
Les directeurs				
Dormeuil	21/09	Système intermédiaire	P (+ censure ministérielle)	Liberté des genres si la liberté industrielle est accordée
Roqueplan	21/09	Système intermédiaire	?	
Montigny	21/09	Système intermédiaire	R	
Hostein	21/09	Liberté illimitée	P si liberté industrielle R si maintien du privilège	Maintien de la spécialisation des théâtres par genre
Seveste	21/09	?	?	Maintien du monopole du répertoire pour le Théâtre-Français
Duverger	22/09	Privilège	P	Renforcement du contrôle de l'Etat sur l'engagement des acteurs (modèles imprimés émanant de la direction des Beaux-Arts) et la province (nomination directeurs brevetés, tournées d'inspection...)
Merle	24/09	Privilège si réforme Liberté inévitable, à restreindre le plus possible	P	
Les artistes				
Provost	21/09	Privilège	P (responsabilité des Comédiens-Français dérogée)	
Régnier	21/09	Privilège renforcé	P (R dans l'idéal mais impossible à appliquer)	Revalorisation nécessaire du Théâtre-Français (statut des Comédiens, prime pour les auteurs)
Coralli père	22/09	Liberté illimitée	R	Liberté des genres en province et à géométrie variable à Paris Administration directe et commune de l'Opéra et du Théâtre-Français (directeur unique flanqué d'un haut conseil de surveillance gratuit purement consultatif)
Arnault	22/09	Privilège	P	Liberté des genres Obligation d'un fonds de réserve (1/5 ^e des bénéfices) Suppression du droit des pauvres remplacé par un droit sur les billets de faveur
Albert	22/09	Liberté ou système intermédiaire	R	Liberté des genres partielle (hors monopole répertoire des théâtres subventionnés) Centralisation des théâtres de la province
Ferville	22/09	Privilège	P (confiée aux comités de lecture)	
Lockroy	24/09	Liberté illimitée	R	Amélioration du statut de l'acteur (appointment /semaine ; résiliation / quinzaine) Création d'un <i>théâtre du peuple</i> subventionné
Bocage	01/10	Liberté	R	Liberté des genres sauf le partage du répertoire entre l'Odéon (chef-d'œuvre du passé) et le Théâtre-Français (auteurs vivants) Directeurs des théâtres subventionnés peu payés mais intéressés aux bénéfices 1 grand théâtre dans chaque ville de département « un peu important »

Les auteurs				
Dulong	22/09	Liberté	P	
Langlé	24/09	Liberté	R	Liberté des genres partielle (hors monopole répertoire des théâtres subventionnés) Administration directe des théâtres subventionnés ou <i>théâtres-musées</i> Subvention partielle des théâtres de province par l'Etat
Melesville	27/09	Privilège réformé		
Bayard	27/09	Système intermédiaire	R	
Scribe	27/09 30/09	Privilège	P (commission des théâtres érigée en tribunal d'appel)	Suppression des subventions et des théâtres d'enfants
Dumas	27/09	Liberté illimitée	R	Administration unique des théâtres subventionnés (sauf Opéra) Théâtre populaire = 4 théâtres municipaux de Paris
Souvestre	27/09 30/09	Liberté	R (<i>tribunal d'honneur</i> de la SACD)	Subvention d'un théâtre populaire lyrique et dramatique à Paris Spécialisation des troupes ambulantes par genre en province Monopole de la SACD sur les auteurs dramatiques et patronage par l'Etat (cf aussi Hugo)
Hugo	27/09 30/09	Liberté	R (<i>jury de blâme</i> de la SACD)	4 théâtres nationaux ou <i>théâtres-écoles</i> subventionnés concurrents entre eux (≠Dumas) 4 théâtres municipaux (« dérivatifs qui neutraliseront les bouillonnements populaires ») Administration des Beaux-Arts exercée sous la tutelle d'un ministère unique
Auber	01/10	Privilège	P	Nécessité d'un fonds de roulement mis en réserve Rétablissement des pensions de retraite pour les musiciens et choristes des théâtres lyriques subventionnés (cf aussi Halévy et Thomas) Directeurs intéressés aux bénéfices / théâtres subventionnés (cf aussi Halévy) Pas de tournées de la troupe de l'Opéra en province
Halévy	01/10	Liberté (seulement à Paris)	P	Maintien du privilège en province
Thomas	01/10	Liberté	P	Rétablissement pensions de retraite pour les musiciens et choristes des théâtres lyriques subventionnés ainsi que pour les premiers sujets
Taylor	01/10	Liberté	P (comité de 5 membres élus par chaque classe de l'Institut); (≠ avis Société des Artistes dramatiques pour R)	Conventions internationales / perception droits d'auteurs français joués à l'étranger Administration directe des th. subventionnés (Maintien Société pour Théâtre-Français) Cautionnement (≠ avis Société des Artistes dramatiques) Suppression du droit des pauvres et de la redevance perçue par les directeurs de province sur les spectacles ambulants
Les critiques				
Janin	24/09	Liberté	P	Liberté des genres Administration directe de l'Opéra par l'Etat et maintien du Sociétariat pour le Théâtre-Français Théâtre populaire : Cirque-Olympique, administré par l'Etat sans subvention
Gauthier	24/09	liberté	R	Liberté des genres
Rolle	24/09	Liberté	P	
Les censeurs				
Delaforest	24/09	Privilège	R municipale	Décentralisation possible / direction et surveillance des théâtres
Florent	01/10		P	

Annexe n°12 : Rapport au Sénat d'Amédée Thierry sur la pétition n°594 de Lévy qui demande un changement de législation appliquée aux théâtres de province (Séance du 28 février 1863)

(Source : *Moniteur Universel* du 1^{er} mars 1863, p. 307-308)

M. Amédée Thierry, 4^e rapporteur

Messieurs les sénateurs, le sieur Simon Lévy, directeur du théâtre de Lille, présente, dans une pétition imprimée, des considérations sur la situation des troupes théâtrales des départements et propose certaines modifications à la législation qui les régit.

Cette législation, messieurs les sénateurs, est renfermée principalement dans l'ordonnance du 21 décembre 1824, excellente pour l'époque où elle a été rendue, mais dont on ne peut méconnaître l'insuffisance pour les besoins actuels, surtout depuis que l'établissement de vastes réseaux de chemins de fer a changé les anciennes relations des départements entre eux, et de ceux-ci avec la capitale. Il en résulte que les dix-huit arrondissements théâtraux formés en 1824 ne sauraient guère être maintenus aujourd'hui dans les conditions de leur ancienne existence : peut-être même le système général d'exploitation devrait-il céder la place à des combinaisons nouvelles.

Cette situation n'a pas échappé à la sollicitude de M. le ministre d'Etat. Des renseignements recueillis près l'administration nous ont fait connaître, messieurs les sénateurs, qu'à plusieurs reprises elle s'est occupée et qu'elle s'occupe encore en ce moment de réunir les matériaux nécessaires pour une organisation nouvelle des théâtres.

Les observations présentées ici par le sieur Simon Lévy ne touchent d'ailleurs que très légèrement la question générale ; une sorte de projet de loi qu'elle contient, reproduit même presque entièrement l'ordonnance du 21 décembre 1824 ; ses critiques ne portent guère que sur trois points d'un intérêt particulier aux directeurs des troupes théâtrales. Tout en conservant le système de l'ordonnance, le pétitionnaire demande la suppression :

- 1° De l'article 10 relatif aux directeurs en faillite ;
- 2° Du droit afférent aux pauvres sur les recettes des théâtres ;
- 3° De la formalité obligatoire des débuts.

L'article 10 du décret du 21 décembre 1824, messieurs les sénateurs, est ainsi conçu : « Tout directeur qui aura fait faillite ne pourra être appelé de nouveau à la direction d'un théâtre ». Le sieur Lévy voudrait que la pénalité fût atténuée par l'addition de ces mots : « à moins que le directeur failli ne justifie d'une excusabilité en bonne et due forme ou d'un concordat de ses créanciers, homologué conformément aux articles 507 et suivants du même code ».

C'est précisément ce qui est arrivé au sieur Lévy lui-même : après avoir fait faillite le 11 novembre 1859, il a été nommé de nouveau le 24 janvier 1862, un concordat étant intervenu entre ses créanciers et lui. La pratique de l'administration est donc conforme aux idées du pétitionnaire ; et cet exemple prouve que l'administration sait tenir une balance équitable dans l'appréciation des chances qui se rencontrent dans ces entreprises généralement si hasardeuses.

Le droit des pauvres sur les recettes des théâtres remonte très haut dans l'histoire de la monarchie française. On le trouve mentionné, dès 1541, dans des arrêts du Parlement de Paris ; en 1657 et plus tard, on en voit le produit affecté à l'entretien des hôpitaux, et ce produit est fixé, tantôt au 1/6, tantôt au 1/9 de la recette.

Aboli en 1789, il a été rétabli et règlementé par la loi du 17 frimaire an 5 ; cette loi ordonne la perception d'un décime par franc en sus du prix de chaque billet et de chaque place louée dans un spectacle. La durée de cette taxe était d'abord limitée à six mois ; elle fut

successivement prorogée ; et devenue définitive, en vertu du décret du 9 décembre 1809, elle est depuis 1817 comprise dans la loi annuelle des finances.

Ce que demande le pétitionnaire, c'est donc la suppression d'un ancien usage consacré par nos lois actuelles ; c'est le remaniement de la législation qui crée des ressources à la bienfaisance publique. Le sieur Lévy commet d'ailleurs une erreur manifeste quand il pense que le droit des pauvres est enlevé aux bénéficiaires des agences dramatiques. Ce droit en est essentiellement distinct. A l'origine, il était payé par le spectateur directement et à part ; plus tard, afin de rendre la perception plus facile, on l'ajouta au prix de la place, à charge par le directeur d'en rendre compte à qui de droit sur le montant de la recette. Si donc, par un changement dans la législation, la suppression que demande le sieur Lévy venait à se réaliser, le produit du droit aboli ne grossirait pas les gains du théâtre et les directeurs n'en bénéficieraient point. Quant au droit en lui-même, il a été amplement discuté dans ces derniers temps. En 1848, une commission fut instituée pour l'examen spécial de la question, et cet examen n'aboutit qu'à la maintenance du droit tel qu'il est encore exercé aujourd'hui.

Le sieur Lévy, qui réclame si vivement la suppression du droit des pauvres, voudrait au contraire qu'on fortifiât le droit des directeurs à une redevance sur les recettes des spectacles de curiosités, bals, concerts, etc. Ce droit, établi par les lois et règlements de la matière, a été contesté plus d'une fois par les redevables qui ont même obtenu plusieurs arrêts des cours impériales ou jugements de tribunaux de commerce. La pétition voudrait que de nouvelles dispositions législatives ou réglementaires tranchassent décidément la question en faveur des directeurs. On voit que le sieur Lévy, se plaçant au point de vue exclusif des directeurs, sacrifierait encore ici l'intérêt des pauvres, car peut-on appeler autrement les saltimbanques, chanteurs et autres, qui payent pourtant une rétribution sur leur travail aux directeurs des troupes dramatiques ? Au reste, c'est une question dont l'examen trouvera sans doute sa place dans le travail de révision dont j'ai parlé. Le jour où l'on supprimerait le droit que les directeurs payent aux pauvres, il serait juste de supprimer aussi celui que leur paye une classe d'artistes que l'on pourrait appeler les pauvres de l'art théâtral.

La question des débuts ne manque pas non plus de gravité.

On sait que, dans beaucoup de départements, les artistes, présentés par un directeur de troupe, doivent passer à l'examen du public dans trois représentations consécutives avant d'être définitivement admis ; c'est ce qu'on appelle les *trois débuts*. Cette formalité est pour les spectateurs une occasion de débats très souvent bruyants, de désordres même que l'autorité parfois a été impuissante à réprimer. Un vote du public fait, dans beaucoup de localités, l'épreuve des trois débuts. Les cabales, les préférences ou les répugnances personnelles se font jour alors d'une manière humiliante pour les artistes et dommageable pour le directeur qui a formé une troupe à grands frais et la voit se désorganiser au moment où il en a le plus besoin. Cet inconvénient peut devenir sans remède pour les troupes lyriques. Cet état de choses, dont la pétition fait ressortir les conséquences au point de vue des artistes comme à celui des directeurs, mérite assurément l'attention de l'administration ; et sans aller, comme le voudrait le sieur Lévy, jusqu'à la suppression des débuts obligatoires, il serait possible d'en modifier la coutume, de manière à protéger, dans une mesure équitable, les intérêts compromis.

Sous le bénéfice de ces observations, messieurs les sénateurs, votre commission vous propose de renvoyer la pétition au ministre d'Etat.

(le renvoi au ministre d'Etat est prononcé)

Annexe n°13 : Pétitions de Béru et Deschamps et rapport du sénateur Paul de Richemont sur les conséquences de la liberté des théâtres (1864)

Pétition de Béru sur les abus que peut engendrer la liberté des théâtres (non datée et enregistrée sous le n°552 le 27 février 1864) (Arch. Nat : CC 482²)

Monsieur le Président,
Messieurs les Sénateurs,

Permettez à votre très respectueux serviteur de venir vous soumettre les observations fruits d'une longue et pénible expérience de vingt cinq années.

Un décret récent de Sa Majesté l'Empereur a proclamé la *liberté des théâtres*. Des milliers d'individus, de nombreuses familles se trouvent intéressés dans cette grave question, outre que la civilisation et la morale publique sont loin d'y être étrangères.

Le décret si libéral de notre auguste Souverain aura pour premier résultat de multiplier les théâtres, les cafés-concerts, les spectacles de toute nature.

Comment les administrations des départements – les préfets et les maires – qui avaient déjà jusqu'à ce moment beaucoup de peine à surveiller *suffisamment* les directions *privilegiées* et les rares *cafés-concerts*, pourront-elles, après l'exécution du décret impérial, exercer une surveillance *efficace* dans l'intérêt de l'*art*, de la *morale* et des *artistes dramatiques* ?

En effet, Messieurs les Sénateurs, il ne sera point, après le 1^{er} juillet, de département qui ne compte dans son chef-lieu et dans les sous-préfectures et même quelques chefs-lieux de canton, de 15 à 20 théâtres ou cafés-concerts.

Quel sera le répertoire de ces établissements ? La fantaisie des directeurs présidera à la composition des spectacles, et les *coupures* les plus extravagantes seront opérées par les uns, alors que les autres ajouteront le produit de leurs élucubrations à la prose de nos auteurs dramatiques les plus estimés.

Les faillites jetteront sur le pavé des familles entières de *véritables* artistes et on ne verra bientôt plus sur les théâtres de toute nature que des *femmes* qui n'auront d'actrices que le nom et qui cacheront sous cette qualification leur réelle industrie.

Ces soidisant [*sic*] actrices et les soidisant acteurs, leurs dignes compagnons, enjoliveront leurs rôles de toutes les *facéties* qui leur promettent un *effet*, au grand scandale des honnêtes gens et de la morale publique.

Messieurs les Sénateurs,

Les autorités locales, privées d'agents *spéciaux*, seront impuissantes sinon à arrêter, du moins à prévenir le mal.

Voici donc, Messieurs les Sénateurs, le moyen bien simple et peu dispendieux de venir en aide à la généreuse pensée de S. M l'Empereur.

Dans chaque chef-lieu de département, le préfet désignerait, d'accord avec son conseil et avec le maire, un agent chargé du contrôle et de la surveillance des théâtres, cafés-concerts, etc... du département. Ce *Contrôleur* aurait pour mission de rappeler au respect des règlements les directeurs de ces entreprises, de signaler leur désobéissance, leurs infractions, et de provoquer, s'il y avait lieu, la fermeture de leur établissement. La conduite *publique* des acteurs serait également subordonné à leur contrôle.

Il n'est pas de ville en France qui ne renferment des hommes animés de l'amour de l'art et disposés à prêter au gouvernement progressif de l'Empereur leur concours dévoué. En allouant à ces *contrôleurs* pour *frais de tournée* une somme de huit cents à mille francs, on ferait de ces *importantes* fonctions un emploi *honorifique*, pour ainsi dire, et il n'est pas un conseil général qui se refusât à voter une aussi minime allocation destinée à d'*aussi utiles* résultats. Car personne n'ignore l'influence politique et morale du théâtre en France.

La *perturbation* jetée dans la grande famille des artistes dramatiques, par l'attente des résultats de la liberté des théâtres, aurait, Messieurs les Sénateurs, un terme pour les vrais artistes, pour les honnêtes directeurs, par la création d'hommes *spéciaux* chargés de les surveiller, mais aussi de les *protéger*. Ces soi-disant artistes qui n'ont déjà que trop envahi le

théâtre, resteraient à Mabile et à la Closerie des lilas. L'art ne pourrait que gagner par le décret impérial et les mœurs, la morale publique, n'auraient rien à craindre et rien à souffrir.

Voilà, Messieurs les Sénateurs, les humbles et respectueuses observations qu'une longue pratique du théâtre, qu'une douloureuse expérience de tout ce qui s'y rattache m'ont suggérés.

Votre haute sagesse, Messieurs les Sénateurs, décidera si ma conscience m'a égarée et si les *milliers* de familles d'artistes dramatiques n'ont pas droit d'attirer votre haute attention.

Le moyen que j'ose indiquer est simple, peu coûteux, et l'essai ne ferait pas de mal, alors même que [comme je le pense] il n'amènerait pas les résultats fortunés que j'espère.

Signé : J. Béru aîné, dit Etienne, ex-artiste dramatique.

Pétition de Deschamps sur la création d'inspecteurs des théâtres dans chaque département (non datée et enregistrée le 1^{er} mars 1864 sous le n°561) (Arch. Nat : CC 482²)

Messieurs les Sénateurs,

S. M. L'Empereur a voulu que tout citoyen qui pensait avoir quelques idées utiles pour le bien de l'Etat, pût les faire parvenir à son gouvernement, et le premier corps de l'Etat, composé de l'élite de la Nation, a été chargé d'examiner les pétitions de ceux qui voulaient, qui espéraient être utiles.

Messieurs les Sénateurs,

Je viens humblement vous exposer quelques réflexions dont vous apprécierez peut-être la valeur, au sujet du décret de la liberté des théâtres.

Messieurs les Sénateurs,

Avec la liberté qui résulte du décret de Sa Majesté, de grands désastres sont à redouter pour les artistes dramatiques (comédiens, chanteurs, danseurs, etc...) et de graves inconvénients surgiront en dehors du théâtre.

Si une prudente réglementation, si une surveillance active et consciencieuse ne se dresse pas là pour prévenir le mal ou, tout au moins, pour l'arrêter à son origine :

1° Déjà, les contrats entre directeurs privilégiés et leurs pensionnaires auraient dû être réglementés ; les directeurs *se tenant tous par la main* dictaient aux artistes des conditions draconiennes ; on en était arrivé au théâtre à considérer comme un *bon directeur*, le directeur qui *payait exactement* à ses pensionnaires les appointements *qu'il leur devait*. Certains directeurs payaient *en billets à ordre* la plus grande partie de ce qu'ils devaient, et le jour de l'échéance ne faisaient pas honneur à leur signature.

2° Dans la plus part [*sic*] des troupes ambulantes de province, à part quelques véritables artistes, les directeurs engageaient de *jolies* femmes à qui ils ne donnaient que des appointements illusoires.

3° Les acteurs eux-mêmes n'étaient pas tous, il s'en fallait beaucoup, des *artistes* ; beaucoup vivaient de *l'art de ces dames*.

Je pourrais, messieurs les Sénateurs, entrer dans de longs détails pour vous prouver l'impérieuse nécessité d'une réforme théâtrale, mais j'arrive au but pour ne pas fatiguer votre condescendante attention.

A présent que le nombre des théâtres doit être *illimité*, nous verrons s'accroître dans une effrayante proportion et se multiplier à l'infini les troupes de comédiens, les cirques, les cafés-chantants, etc, etc.

Comment éviter les graves désordres qui peuvent surgir de cette sorte de chaos dramatique et lyrique ? Les faits qui peuvent offenser la morale ? Les changements apportés au texte des ouvrages par suite du manque d'étude ou de la fantaisie des acteurs ? Le choix des pièces ou chansons du répertoire ? La conduite des artistes en ce qu'elle touche à la vie publique ? Etc, etc.

Le mode de surveillance actuel serait-il suffisant avec les divers spectacles qui pulluleront dès le 1^{er} juillet prochain ? Des employés chargés eux-mêmes d'autres travaux importants, des fonctionnaires préoccupés d'affaires beaucoup plus graves – tous, du reste, ne s'étant pas livrés à une étude *particulière* et approfondie des questions théâtrales si peu connues réellement, pourraient-ils suffire à une tâche si lourde et si compliquée ?

Non, Messieurs les Sénateurs, et il n'y a qu'un moyen pour prévenir le mal : c'est de créer dans les départements des inspecteurs des théâtres.

Cette création grèverait le budget, répondra-t-on, et c'est là un obstacle invincible et légitime ?

Non, Messieurs les Sénateurs, le budget ne serait nullement grévé par l'utile, l'indispensable organisation d'une *surveillance spéciale* des théâtres.

La France *théâtrale* serait divisée en *zones* comme les *grands commandements* militaires ; chaque zone serait subdivisée en deux arrondissements et chaque arrondissement serait soumis à la surveillance active d'un inspecteur habitant le point le plus central de sa circonscription. Ainsi, chaque inspecteur aurait sous sa surveillance huit ou neuf départements. ses rapports seraient adressés à la surintendance générale des théâtres, en même temps qu'au préfet du département. Rien n'empêcherait de charger ces agents de rappeler eux-mêmes au devoir les directeurs ou les artistes délinquants.

Leurs appointements seraient ainsi établis :

Chaque département – et pas un ne refuserait – voterait tous les ans par la voix de son conseil général une somme de sept à huit cent francs pour former ces appointements de *l'inspection des théâtres* ; ce serait *peu* pour chaque département, et, pourtant, ces sommes *réunies* constitueraient à chaque inspecteur une somme suffisante d'appointements.

Pour nommer les *inspecteurs*, la surintendance générale désignerait le candidat proposé par Messieurs les Préfets, et, s'il y avait plusieurs candidats, elle ferait elle-même un choix parmi ces candidats.

Voilà, Messieurs les Sénateurs, l'idée utile, très utile, je le crois et *peu coûteuse* que je viens humblement vous soumettre ; puisse-t-elle obtenir la marque flatteuse de votre honorable attention.

Rapport de Paul de Richemont sur les pétitions n°552 et n°561 (ASCL, 1864, t. 8, p. 256. Séance du 26 mai 1864)

La pétition n°552 exprime le vœu que dans chaque chef-lieu de département un contrôleur soit chargé de la surveillance des théâtres ; la pétition n°561 demande la création d'inspecteurs pour le même objet.

Les pétitionnaires se croient autorisés à prédire les conséquences du nouveau décret sur la liberté des théâtres ; ils s'en effrayent et pensent trouver dans les fonctions nouvelles qu'ils proposent de créer le remède aux dangers qu'ils prévoient.

A notre avis, les moyens proposés pour conjurer le mal seraient insuffisants, dans le cas où les craintes exprimées viendraient à se réaliser ; mais nous croyons que si l'avenir s'est présenté, notamment aux yeux de l'auteur de la pétition n°552, sous les couleurs les plus sombres, c'est qu'il s'est exagéré les conséquences légales du régime nouveau.

Ce qu'il est vrai de dire, c'est que l'on ne pourra apprécier les effets de la liberté accordée aux entrepreneurs de théâtres qu'après épreuve faite. L'expérience seule fera justice des craintes comme des espérances exagérées. Le régime instauré par le décret, en date du 6 janvier dernier, touche aux questions les plus délicates, mais il n'est donné à personne d'affirmer comment seront résolus tous les problèmes posés.

L'art profitera-t-il de la liberté accordée aux entreprises dramatiques ? La condition des artistes s'améliorera-t-elle ? Y aura-t-il pour eux progrès moral et accroissement de bien-être ? La situation des directeurs ou entrepreneurs des théâtres sera-t-elle moins précaire qu'elle ne l'a été jusqu'ici ? L'avenir seul répondra. Quoiqu'il en soit, une chose est hors de toute contestation et doit rassurer les auteurs de pétition que nous examinons, c'est que l'autorité ne permettra jamais que la liberté donnée aux entrepreneurs soit exploitée par l'esprit de spéculation au détriment de la morale et des bonnes mœurs. A cet égard, l'administration n'a rien perdu de son pouvoir protecteur. Le nouveau décret ne touche pas aux droits dont elle est armée pour apprécier les œuvres qui doivent être représentées devant le public.

Nous ne dissimulons pas combien est facile à franchir la distance qui, en pareille matière, sépare la liberté de la licence ; mais nous savons aussi que l'administration supérieure est pénétrée de l'importance, de la délicatesse, de la difficulté même de la mission qui lui est confiée. Elle saura tenir la main, nous n'en pouvons douter, à ce que les autorités locales exercent une surveillance incessante et intelligente sur les théâtres.

Quant aux cafés-concerts, aux cafés chantants et aux autres établissements du même genre, qui ont particulièrement préoccupé les pétitionnaires, nous rappellerons que ces établissements restent soumis aux règlements présentement en vigueur. Le ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts, dans la circulaire récemment adressée à MM. les préfets sur l'exécution du décret du 6 janvier, dit textuellement : « La liberté accordée à l'industrie spéciale des théâtres ne s'étend pas et ne pourrait s'étendre à tous les établissements publics d'un autre ordre, et notamment aux cafés, qui, comme débits de boissons, sont, vous le savez soumis à des règlements spéciaux. Vous pourrez, quand vous le jugerez convenable, autoriser les propriétaires de cafés à faire exécuter dans leurs établissements toute espèce de musique... »

En présence de la faculté réservée à MM. les préfets d'accorder ou de refuser l'autorisation d'ouvrir un café chantant ou de convertir en café-concert ou chantant un café ordinaire, nous sommes convaincus que les inconvénients prévus par les pétitionnaires ne sauraient se produire ou du moins se renouveler.

Les appréciations anticipées des pétitionnaires sont, nous l'avons déjà dit, purement conjecturales, et nous nous croyons fondés à répéter que l'expérience seule permettra de juger sainement les avantages ou les inconvénients de la liberté accordée aux théâtres.

A l'appui de cette opinion, nous ajouterons que les faits répondent bien peu jusqu'ici aux craintes ou aux espérances excitées par l'inauguration du nouveau régime. En effet, sous la législation du privilège, les demandes de concession de théâtres affluaient au ministère chargé de cette direction ; aujourd'hui, en prévision du régime de la liberté, non seulement toutes les demandes ont été retirées, mais plusieurs des solliciteurs ont déclaré renoncer à créer des théâtres.

En présence des considérations que nous venons d'exposer brièvement, la cinquième commission a l'honneur de proposer au Sénat de passer à l'ordre du jour sur les pétitions n°552 et 561.

(L'ordre du jour est prononcé.)

Annexe n°14 : Les ministres face au vote sur la censure (II^e et III^e République)

Les ministres de l'Intérieur sous la II^e République

Budget 1849 : maintien de la censure préalable (rejeté) (MU du 4 avril 1839, p. 1232).

Projet de loi de 1850 : rétablissement de la censure préalable (MU du 31 juillet 1850, p. 2637)

Projet de loi de 1874 : rétablissement de la censure préalable (JO du 25 juin 1874, p. 4328-4329)

Nom	Date d'exercice	Mandat parlementaire (Député /Sénateur)	B 1849	PJL 1850	PJL 1874
Ledru-Rollin (Alexandre)	24/02/1848 – 11/05/1848	D : 1841-1848 ; 1848-1849 ; 1871	Contre		
Recurt (Adrien)	11/05/1848 – 28/06/1848	D : 1848-1849	Contre		
Sénard (Antoine)	28/06/1848 – 13/10/1848	D : 1848-1849 ; 1874-1876 ; 1877-1881	Pour		?
Dufaure (Jules)	13/10/1848 – 20/12/1848	D : 1834-1848 ; 1848-1851 ; 1871-1876	Pour	?	Non votant
	02/06/1849 – 31/10/1849				
Malleville (Léon de)	20/12/1848 – 29/12/1848	D : 1834-1848 ; 1848-1851	Pour	?	
Faucher (Léon)	29/12/1848 – 02/06/1849	D : 1846-1848 ; 1848-1851	Pour	?	
	10/04/1851 – 26/10/1851				
Barrot (Ferdinand)	31/10/1849 – 15/03/1850	D : 1842-1848 ; 1848-1851	Pour	?	
Baroche (Jules)	15/03/1850 – 24/01/1851	D : 1847-1848 ; 1848-1851	?	Pour	
Vaisse (Claude)	24/01/1851 – 26/10/1851	D : 1851 S : 1854-1864			
Thorigny (René Tiburce de)	26/10/1851 – 02/12/1851		?		

Les ministres des Beaux-Arts sous la III^e République

Projet de loi de 1874 : rétablissement de la censure préalable (JO du 25 juin 1874, p. 4328-4329)

Budget 1887 : suppression de la censure préalable (JO du 28 janvier 1887, p. 211-212)

Budget 1888 : suppression de la censure préalable (JO du 9 mars 1888, p. 861-862)

Budget 1902 : suppression de la censure préalable (JO du 5 mars 1902, p. 1129-1130)

Budget 1904 : suppression de la censure préalable (JO du 18 novembre 1904, p. 2524-2525)

Nom	Date d'exercice	Mandat parlementaire (Député /Sénateur)	PJL 1874	B 1887	B1888	B 1902	B 1905
Simon (Jules)	05/09/1870 – 17/05/1873	D : 1848-1849 ; 1863-1870 ; 1871-1875 S : 1875-1896	Contre				
Waddington (William Henry)	18/05/1873 – 25/05/1873	D : 1871-1876 S : 1876-1894	Pour				
	09/03/1876 – 17/05/1877						
Batbie (Anselme)	25/05/1873 – 26/11/1873	D : 1871-1876 S : 1876-1887	Pour				
Fourtou (Oscar Bardi de)	26/11/1873 – 22/05/1874	D : 1871-1878 ; 1889-1893 S : 1880-1885	Pour				
Cumont (Arthur de)	22/05/1874 – 10/03/1875	D : 1871-1876	Pour				

Wallon (Henri)	10/03/1875 – 09/03/1876	D : 1849-1851 ; 1871-1875 S : 1875-1904	Pour				
Brunet (Joseph)	17/05/1877 – 23/11/1877	Magistrat					
Faye (Hervé)	23/11/1877 – 13/12/1877	Polytechnicien					
Bardoux (Agénor)	13/12/1877 – 04/02/1879	D : 1871-1881 S : 1882-1897	Contre				
Ferry (Jules)	04/02/1879 – 14/11/1881	D : 1869-1870 ; 1871-1872 ; 1876-1889 S : 1891-1893	Contre	Pour	Pour		
	30/01/1882 – 07/08/1882						
	21/02/1883 – 20/11/1883						
Bert (Paul)	14/11/1881 – 30/01/1882	D : 1872-1886	Contre				
Duvaux (Jules)	07/08/1882 – 21/02/1883	D : 1876-1889		Pour	Pour		
Fallières (Armand)	20/11/1883 – 06/04/1885	D : 1876-1890		Pour	Pour		
	22/02/1889 – 17/03/1890						
Goblet (René-Marie)	06/04/1885 – 11/12/1886	D : 1871-1876 ; 1877-1889 ; 1893-1898 S : 1891-1893	Contre	Pour	Non votant		
Berthelot (Marcellin)	11/12/1886 – 30/05/1887	S : 1881-1907					
Spuller (Eugène)	30/05/1887 – 12/12/1887	D : 1876-1892 S : 1892-1896		Pour	Absent par congé		
	03/12/1893 – 30/05/1894						
Faye (Léopold)	12/12/1887 – 03/04/1888	D : 1871-1879 S : 1879-1900	Contre				
Lockroy (Edouard)	03/04/1888 – 22/02/1889	D : 1871 ; 1876-1910	Contre	Pour	Contre	Contre	Contre
Bourgeois (Léon)	17/03/1890 – 06/12/1892	D : 1888-1905 S : 1905-1925			Absent par congé	Absent par congé	Contre
	28/06/1898 – 01/11/1898						
Dupuy (Charles)	06/12/1892 – 04/04/1893	D : 1885-1900 S : 1900-1923		Pour	Absent par congé		
Poincaré (Raymond)	04/04/1893 – 03/12/1893	D : 1887-1903 S : 1903-1913 ; 1920-1934		?	Non votant	Absent par congé	
	26/01/1895 – 01/11/1895						
Leygues (Georges)	30/05/1894 – 26/01/1895	D : 1885-1933		Pour	Pour	Pour	Pour
	01/11/1898 – 07/06/1902						
Combes (Emile)	01/11/1895 – 29/04/1896	S : 1885-1921					
Rimbaud (Alfred)	29/04/1896 – 28/06/1898	S : 1895-1903					
Chaumié (Joseph)	07/06/1902 – 24/01/1905	S : 1897-1919					
Bienvenu-Martin (Jean)	24/01/1905 – 14/03/1906	D : 1897-1905 S : 1905-1944				Contre	Contre

Annexe n°14bis : Le vote des rapporteurs du budget des Beaux-Arts (avant, pendant ou après l'exercice de leur fonction) sous la III^e République sur la censure

Projet de loi de 1874 : rétablissement de la censure préalable (*JO* du 25 juin 1874, p. 4328-4329)

Budget 1887 : suppression de la censure préalable (*JO* du 28 janvier 1887, p. 211-212)

Budget 1888 : suppression de la censure préalable (*JO* du 9 mars 1888, p. 861-862)

Budget 1902 : suppression de la censure préalable (*JO* du 5 mars 1902, p. 1129-1130)

Budget 1905 : suppression de la censure préalable (*JO* du 18 novembre 1904, p. 2524-2525)

NB : Le vote apparaît en gras lorsque le député se prononce en tant que rapporteur du budget des Beaux-Arts en exercice

Les vote des députés-rapporteurs

Nom	Nbre	Budget	PJL 1874	B 1887	B1888	B 1902	B 1905
Proust (Antonin)	8	1879, 1880, 1884, 1885, 1886, 1887, 1891, 1892		Pour	Pour	Pour	Pour
Maret (Henry)	5	1888, 1889, 1890, 1905, 1906		Contre	Contre	Contre	Contre
Simyan (Julien)	4	1903, 1912, 1913, 1914		Contre	Contre	Contre	Pas de vote
Comte d'Osmoy (Charles)	3	1875, 1876, 1877	?				
Berger (Georges)	3	1897, 1898, 1901					Contre
Buyat (Louis)	3	1908, 1909, 1910					Contre
Beulé (Charles)	2	1872, 1873	?				
Lockroy (Edouard)	2	1881, 1882	Contre	Pour	Contre	Contre	Contre
Dujardin-Beaumetz (Henri)	2	1899, 1900				Contre	Pour
Couyba (Charles-Maurice)	2	1902, 1907				Contre	Contre
Paris (Auguste)	1	1871 rectifié	Pour				
Bardoux (Agénor)	1	1874	Contre				
Tirard (Pierre)	1	1878	Contre				
Logerotte (Jules)	1	1883					
Isambert (Gustave)	1	1893				Contre	
Merlou (Pierre)	1	1894				Contre	Contre
Trouillot (Georges)	1	1895				Pour	Pour
Faure (Maurice)	1	1896		Contre	Pas de vote	Pour	
Massé (Alfred)	1	1904				Contre	Contre
Paul-Boncour (Joseph)	1	1911					

Le vote des sénateurs-rapporteurs lorsqu'ils étaient députés

Nom	Nbre	Budget	PJL 1874	B 1887	B1888	B 1902	B 1905
Déandris (Elisée)	5	1901, 1902, 1903, 1904, 1905			Contre		
Rivet (Gustave)	5	1907, 1908, 1909, 1910, 1911			Pas de vote	Pour	
Gérard (Albert)	2	1906, 1912					
Couyba (Charles-Maurice)	2	1913, 1914				Contre	Contre

Annexe n°15 : « Le rêve de M. Daniélou » (Comoedia du 15 août 1913)



La caricature d'Emile Brod illustre un article de Maurice Foulon intitulé « Anastasie a la vie dure. Où il est question du Parlement, de la Police, du Théâtre et des bonnes mœurs ».

Charles Daniélou (1878-1953), journaliste et écrivain, était député du Finistère depuis 1910 et s'inscrivit d'abord au groupe de l'action libérale, avant de rejoindre les Républicains progressistes dès l'année suivante. Il fut chargé de l'examen du projet de loi présenté par Georges Berry le 3 décembre 1912, visant à donner au préfet de police « le droit d'interdire toutes pièces de théâtre ou toutes chansons de cafés-concerts qui feront l'apologie de crimes, de l'antipatriotisme ou qui seraient un outrage public à la pudeur ». Daniélou défend la thèse que le préfet de police peut agir en cette matière comme maire de Paris et rappelle le 10 juillet 1913 devant la commission de l'enseignement et des beaux-arts que par la circulaire du 22 novembre 1912, « le ministre de l'Intérieur a invité les préfets à rappeler aux maires que l'article 97, paragraphe 3, de la loi du 5 avril 1884 leur conférait le droit de prendre les mesures nécessaires pour assurer le maintien de l'ordre dans les spectacles et pour interdire toutes représentations susceptibles de porter atteinte aux bonnes mœurs » (Compte-rendu dans *Le Parlement et l'Opinion*, 20 juillet 1913).

Annexe n°16 : Mémoire pour la suppression de la subvention accordée à la Comédie-Française adressé à Monsieur Auguis, député, 18 mai 1838

(source : Bibliothèque de l'Opéra : RAS MON. Consultable sur microfilm)

Monsieur l'honorable député,

J'ai l'honneur de réclamer l'appui de votre éloquence en faveur d'une cause qui intéresse essentiellement la gloire dramatique de la France, et la justice que vous aimez à rendre aux hommes de lettres qui s'en occupent, voici à quel sujet. Par une pétition présentée à l'honorable Chambre des Députés dont M. Le Marquis de Lagrange est rapporteur, je demande la suppression de la subvention des 260 000 francs portés chaque année au Budget pour la Comédie-Française, laquelle s'en sert non pas pour favoriser les progrès de l'art dramatique, et encourager les néophytes qui se consacrent au culte de Melpomène, comme c'est sans doute l'intention de la Chambre, mais pour exercer le monopole le plus funeste à l'art dramatique, dans un système d'avilissement non seulement de cet art, mais aussi des mœurs, en ne représentant que des pièces qui ont pour sujet des crimes odieux, des séductions, des adultères, ou des pièces d'imbroglios indignes de la Scène française.

Et lorsqu'on lui présente une tragédie, comme *le Siège et la conquête de Grenade en vers et en 5 actes composée d'après le programme du prix fondé par l'Académie française*, et qui au mérite littéraire, doit réunir le mérite non moins grand d'être utile aux bonnes mœurs et au progrès de l'esprit [biffé : humain] ; et qui célèbre dans des vers harmonieux la dignité royale et les plus nobles sentiments du cœur humain, œuvre mémorable à laquelle un de vos plus illustres collègues M. de Lamartine, ainsi qu'un grand nombre d'académiciens ont bien voulu accorder leur honorable suffrage, et qui a encore le mérite de perpétuer le souvenir de l'immortelle victoire d'un jeune héros et de notre brave armée par un grand nombre d'allusions au siège et à la conquête de Constantine ; et cette tragédie que S. M a bien voulu par une bienveillance particulière honorer de sa haute recommandation a été dédaigneusement repoussée par ces Comédiens qui s'appellent encore les Comédiens ordinaires du Roi, et qui ont, comme dit fort bien M. Viennet, la poésie en horreur, ainsi que les sublimes sentiments qui honorent l'humanité.

Vous apprécierez, Monsieur le Député, l'influence d'un pareil système, non seulement sur l'art dramatique, mais aussi sur l'esprit et les mœurs du siècle qui se trouvent dégradés sur le premier Théâtre de la France ; ce qui excite les auteurs à s'y conformer pour faire jouer leurs pièces, et engage le public à suivre ce funeste exemple qui corrompt son goût et altère ses sentiments.

Ce n'est certainement pas pour suivre un semblable système de corruption des mœurs, et d'avilissement de l'esprit, sur une scène qui devrait se glorifier de donner l'exemple de l'héroïsme et des males [sic] vertus, comme au temps du grand Corneille et de l'immortel Racine, que la Chambre des Députés accorde aussi libéralement une si forte subvention dont la Comédie-Française fait un si mauvais usage.

Dans une pareille circonstance, continuer cette subvention que rien ne peut justifier, ce serait un acte de prodigalité dont la Chambre pourrait être responsable non seulement envers la France, mais aussi envers la postérité, qui pourraient [sic] lui demander un jour, dans quel but et avec quelles conditions elle a autorisé une pareille subvention qui n'a aucune utilité réelle.

Si c'est pour favoriser l'art dramatique, ce n'est pas en allouant par avance une aussi grande somme que la Chambre peut atteindre ce but, comme l'expérience l'a suffisamment démontré. Il s'élève un *Théâtre de la Renaissance* dont le but [faisable ?] mérite toute la faveur de la Chambre des Députés, et dont les nobles efforts auront besoin de son encouragement, ainsi que les auteurs qui doivent y consacrer leur talent ; la Chambre n'a qu'à suivre l'exemple de l'Académie Française qui, suivant le programme du prix qu'elle a fondé, ne l'accorde qu'après le succès qu'aura obtenu la tragédie qui, au mérite littéraire réunira le mérite non moins grand d'être utile aux mœurs et à l'esprit ; que la Chambre prenne une décision qu'elle accordera 10 000 francs au théâtre qui représentera un pareil drame en vers et en 5 actes et 10000 autres francs à l'auteur, et cette somme de 20 000 francs destinés à récompenser tout à la fois le théâtre et l'auteur, produira un meilleur effet et une plus grande émulation que la subvention accordée annuellement à la Comédie-Française qui la considère comme un don qui lui appartient sans aucune compensation de sa part, et dont elle croit que la Chambre ne pourrait pas la priver.

Ses partisans pourront alléguer que cette subvention sert aussi à soutenir l'Odéon ; mais l'abandon de ce théâtre dont les réparations (s'élevant à environ 50 000 francs) ont été faites au dépend du Budget, a été résolu par l'administration qui y est en perte, et elle n'attend que l'obtention de la subvention pour en faire la fermeture définitive.

J'ai l'honneur de solliciter votre généreux concours pour soutenir la gloire dramatique et littéraire de la France, dans le même sens que l'Académie Française ; tout en opérant une économie importante dans le Budget, vous acquérez un nouveau titre à la reconnaissance de la France et des hommes de lettres. Dans cette flatteuse espérance, veuillez agréer l'assurance de ma parfaite considération avec laquelle j'ai l'honneur d'être, Monsieur le Député, votre très humble et très obéissant serviteur.

Monbrion, homme de lettres. Rue St-Paul, N°21.

Annexe n°17 : Défense de la subvention de l'Odéon par Lamartine (1846-1847)

Discours à la Chambre de Lamartine pour porter la subvention à 100 000 francs contre l'avis de la commission du budget qui ne propose que 60 000 francs (30 mai 1846)

(source : *Moniteur Universel* du 31 mai 1846, p. 1592)

M. DE LAMARTINE. Messieurs, c'est toujours avec une extrême timidité que je me présente à cette tribune pour combattre les amendements d'un honorable rapporteur qui a étudié laborieusement les questions qu'il défend et qui est l'organe d'une grande et respectable commission de la Chambre. Je demande donc une extrême indulgence pour les moments que j'ai à présenter en contradiction avec ceux qui vous ont été énumérés tout à l'heure.

L'honorable rapporteur de la commission du budget a appuyé le refus de l'allocation de 40 000 francs au théâtre de l'Odéon, sur trois motifs. Il vous a dit : c'est un quartier excentrique, c'est un quartier qui n'a pas de public. Il vous a dit encore : il n'y a déjà que trop de théâtres dans la capitale ; vingt-cinq théâtres se disputent le public, un théâtre de plus n'attirera qu'une faible portion de spectateurs, portion tout à fait incapable de soutenir les frais matériels et la gloire d'un second Théâtre-Français.

Enfin Messieurs, il vous a dit que ce n'était pas à l'Etat, que ce n'était pas à la France à subventionner, dans un quartier spécial de la capitale, tel ou tel établissement qui n'était pas national ; je demande à répondre à ces trois motifs. D'abord je prierai la commission et la chambre de vouloir bien faire une réflexion qui a peut-être échappée, dans le cours de l'examen de la commission du budget, aux honorables membres qui en faisaient partie : c'est que, selon le point de vue où l'on se place, on peut considérer le théâtre comme une industrie, comme une espèce d'institution se référant jusqu'à un certain point à la qualité d'enseignement populaire.

Il est vrai et il est faux qu'un théâtre soit tour à tour un pur établissement industriel ou un établissement d'enseignement populaire ; c'est selon la qualité du théâtre, c'est selon la nature du spectacle.

Il est bien évident que ces vingt-cinq théâtres *cisurbains*, passez-moi ce mot latin, qui exprime parfaitement le sens que j'y attache, ne sont pas de la nature de ces établissements qu'il est du devoir de la capitale de favoriser en son sein ; la plupart des théâtres ne sont, en effet, que des exploitations de plaisir public, qui ne sont dignes à aucun titre de l'intérêt du Gouvernement et des subventions du pays. Mais il y a d'autres théâtres, des théâtres spécialement littéraires, qui ont pour mission de présenter au sein d'une grande capitale, à la jeunesse du pays tout entier, les beaux exemples de la langue, les personnages de l'histoire, les mœurs et toutes ces habitudes de l'art dramatique qui sont une représentation de nos gloires nationales (*Très bien !*). Eh bien ! je dis qu'à d'autres époques de notre histoire et de l'histoire plus ancienne que la nôtre, si on avait dit aux Romains, par exemple, où les plus hautes magistratures de l'Etat ne dédaignent [*sic*] pas la surveillance des spectacles publics ainsi conçus, si on leur avait dit qu'il arriverait un jour une civilisation s'appelant plus avancée, et où cependant la sollicitude de l'Etat dédaignerait de s'attacher au choix, à la nature, à l'encouragement des spectacles publics, ils auraient refusé de croire que nous serions arrivés à ce matérialisme administratif, qui, certes, n'est pas dans la pensée de la commission. (*Très bien !*).

Pour en revenir au sujet spécial qui nous occupe, le théâtre de l'Odéon est-il ou non un grand théâtre littéraire ? Est-il un théâtre sérieux ? Est-il un théâtre qui ait pour objet spécial de fournir à une partie des quartiers de Paris, à une grande masse de la jeunesse française, les exemples, les enseignements, les leçons dramatiques qui sont de nature à former son cœur et son esprit ?

Assembler les hommes pour parler à tous leur sens par le drame, former le goût, épurer les mœurs, perfectionner la langue, c'est la mission de théâtres tels que celui-là !

Parmi les honorables membres qui combattent la proposition, il n'y a personne qui ose affirmer à la tribune que le théâtre de l'Odéon ne soit pas un théâtre éminemment sérieux, auxquels les noms les plus distingués de la littérature contemporaine n'ont pas dédaigné d'attacher les prémisses de leurs succès et leur gloire plus avancée. M. Vavin nous citait tout à l'heure, aux applaudissements de la chambre, le nom de deux hommes dont on peut parler tout haut sans être suspect de flatter autre chose que leur mémoire.

Casimir Delavigne qui a débuté sur le théâtre de l'Odéon ; M. Ponsard, qui a attaché la plus difficile des rénovations, la plus difficile en fait d'art dramatique, comme en toute chose, la rénovation du théâtre, en remontant aux grands caractères, aux beaux exemples de l'antiquité la plus

romaine, la plus sévère, et au style des plus anciens écrivains de notre langue ; il a fait faire ainsi un pas immense dans la voie de la réforme dramatique, tel qu'une assemblée de législateurs comme nous sommes doit désirer de la voir grandir et se perfectionner. (*Très bien !*)

Je pourrais citer d'autres noms. Je pourrais citer le nom d'un homme que nous venons de perdre tout récemment, et dont nous avons tous déploré la perte prématurée ; le nom de M. Soumet est présent à toutes les mémoires, à toutes les pensées ; il est honoré partout : c'est encore à ce théâtre qu'il a fait son début, qu'il a remporté son plus beau titre à la postérité.

Je passe au second texte qu'a présenté l'honorable rapporteur. M. le rapporteur nous a dit : c'est un quartier trop excentrique (*Mouvement*).

Je ne viens pas ici faire un discours sur le théâtre, je ne suis pas assez insensé ; je renferme ma discussion dans le cadre plus étroit de cette spécialité. Je passe à la deuxième partie de l'argumentation de l'honorable rapporteur. Il vous a dit : il n'appartient pas à l'Etat, ce n'est pas dans le fait de l'administration centrale de subventionner, dans l'intérêt d'un quartier de la capitale, un établissement dramatique. A cet égard, je suis complètement de l'avis de l'honorable rapporteur de la commission.

S'il s'agissait de favoriser un des quartiers de Paris au préjudice de l'autre ; si c'était un intérêt exclusivement parisien, je dirais comme l'honorable rapporteur, j'approuverais le retranchement de la commission, et j'y associerais mon vote. Mais il n'échappe à personne dans cette enceinte que la subvention donnée à l'établissement dramatique de la rive gauche de la Seine, dans un quartier qui ne compte pas moins de 300 000 habitants, dans un quartier qui est celui de toutes vos écoles, de tous vos amphithéâtres, de tous vos étudiants, qui est le quartier de la science, de l'Institut, des écoles de l'Observatoire, la ville des lettres dans la capitale, il n'échappe à personne qu'il est d'un intérêt parisien, d'un intérêt national pour le pays tout entier, pour la jeunesse tout entière qui vient habiter cette grande municipalité de la France qu'on appelle Paris, qu'elle trouve dans son voisinage, à sa porte pour ainsi dire, des lieux de divertissement littéraire, sérieux, surveillés par l'administration elle-même, subventionnés par l'Etat, et dont les pièces, dont les spectacles sont garantis même par des hommes pris dans le sein des chambres législatives. C'est là que je trouve un intérêt essentiellement français, et qui doit préoccuper les chambres françaises.

Enfin, on vous a parlé de l'excentricité du quartier. Mais c'est l'excentricité du quartier elle-même, c'est la difficulté d'avoir un public qui subventionne par ses subventions volontaires un théâtre dans ce quartier là, qui nécessite un certain sacrifice de la part du Gouvernement et de la Chambre. Si le théâtre pouvait se subventionner tout seul, s'il était dans un de ces quartiers de grand mouvement d'étrangers, de population flottante qui inonde tous les soirs les vestibules de nos théâtres, nous n'aurions pas à en parler ; ce ne serait pas un théâtre de jeunesse, ce ne serait pas un théâtre de mœurs, ce ne serait pas un théâtre pour ainsi dire attaché au quartier, attaché au voisinage des établissements de l'enseignement public. Mais l'Odéon est dans cette situation toute spéciale.

Il ne peut pas se soutenir lui seul, vous disait tout à l'heure l'honorable M. L'Espinasse, et c'est pourquoi vous devez l'abandonner.

Moi, je dis à mon honorable collègue : Non le théâtre de l'Odéon ne peut pas se soutenir tout seul ; la question est pour lui une question de vie ou de mort.

Voulez-vous son bilan ? On vous faisait tout à l'heure celui du Théâtre-Français ; en deux mots, je vais vous donner celui de l'Odéon, tel qu'il est établi par les comptes mêmes de ce théâtre.

Voici ce bilan :

Il faut au théâtre de l'Odéon 308 000 francs pour exister, à la lettre, pour suffire à ses nécessités les plus étroites de salaires des acteurs, de frais d'administration ; il lui faut 308 000 francs.

La totalité des recettes de l'année, écoutez bien cela, en supposant que le théâtre fût à peu près rempli tous les jours de représentation pendant les mois qui sont consacrés aux représentations théâtrales, ne s'élèvent qu'à 208 000 francs, et font, Messieurs, un déficit évident de 100 000 francs par année.

C'est précisément ce déficit que nous supplions la Chambre, non pas dans un simple intérêt théâtral, non pas dans un intérêt égoïste de la capitale, mais dans l'intérêt national de la conservation, de la préservation d'un Second Théâtre-Français dans le quartier auquel il s'adapte le plus naturellement et le plus utilement ; c'est dans cet intérêt exclusif que nous conjurons la Chambre de le voter.

Mais, Messieurs, avant de descendre de cette tribune, permettez-moi une réflexion douloureuse qui m'a frappé, il y a peu d'instant, sur mon banc.

Ce n'est pas seulement ici, Messieurs, l'intérêt de l'art dramatique, ce n'est pas seulement pour former des acteurs, pour avoir, à l'imitation de l'Opéra ou du Conservatoire de musique, si largement rétribués sur les fonds du budget, pour avoir une partie quelconque dans ces munificences, que nous défendons le quartier de l'Odéon.

Il y a quelque chose de plus grand sous l'extinction, pour me servir du mot de M. le ministre de l'Intérieur, du Second Théâtre-Français dans la capitale, il y a un abandon de plus de l'avenir littéraire de la Nation.

A gauche. C'est cela.

M. DE LAMARTINE. Il y a, Messieurs, un défaut de protection de plus pour les lettres, un défaut de protection et je m'en afflige, qui caractérise de jour en jour davantage ce grand Gouvernement national et représentatif qui devait, à l'exemple des monarchies, s'attacher le génie par des bienfaits, par des encouragements, par des rétributions dignes du génie et dignes de la nature de nos institutions.

Voilà, Messieurs, ce qui m'afflige davantage.

Eh bien, que faites-vous, Messieurs, pour les lettres de ce pays-ci ? Permettez-moi de le dire, j'ai défendu tout à l'heure, inopinément, une pension allouée à un aveugle qui a passé cinquante ans de sa vie à faire l'honneur de son pays et sa propre gloire dans les lettres.

Eh bien, savez-vous à combien se monte la totalité de ces pensions, de ces subventions à l'esprit humain ?

La totalité des secours que vous adressez, que vous donnez aux hommes de lettres, en France, est la dix huit centième partie de votre budget national.

Voilà ce que la France fait pour ces idées qui lui ont conquis le monde, et qui, plus fidèle que ses armes, ont gardé leur conquête et la garderont toujours, tant qu'un rayon de génie ne cessera pas d'illuminer ce pays.

Messieurs, il faut sortir de cette voie où nous entrons ; ce n'est pas là une tendance véritablement représentative, populaire, nationale ; ce serait donner un véritable et honteux démenti à la grandeur du sentiment public, qui sent en lui-même, qui sent dans ses lettres, qui sent dans ses écrivains, qui sent dans son art dramatique une partie de sa propre nature, une partie de sa gloire, une partie de son influence dans le monde, et qui veut la conserver.

La somme que nous vous demandons, Messieurs, est-elle donc de nature à vous faire reculer devant de si évidentes considérations : 40 000 francs ! Ces 40 000 francs, Messieurs, daignez le remarquer, ne représente pas, je m'adresse aux hommes sérieux et réfléchi, ce que la jeunesse des vos écoles, ces huit mille étudiants logés à portée de ce théâtre qu'on veut vous faire démolir à leur détriment, ne représentent pas, dis-je, une seule soirée de divertissements dangereux, que cette jeunesse, qui aspire depuis quelques années aux plaisirs sévères, serait tentée d'aller chercher dans les guinguettes, dans les jeux publics et dans les dissipations abjectes de vos théâtres forains ! (*Très bien ! Très bien !*)

Ces applaudissements qui viennent du côté de la Chambre, me montrent que j'ai trouvé la raison véritable, la raison morale, et c'est celle-là surtout que je veux faire prévaloir, dans la Chambre (*Adhésion*). Soyez-en certain, et ne craignez pas le reproche de prodigalité que l'honorable préopinant vous adressait tout à l'heure, il n'y a pas un père de famille, entendez-le bien, il n'y a pas un père de famille de cette nombreuse jeunesse qui vient habiter tout à tour trois ou quatre ans ce quartier studieux de votre capitale, qui ne votât à l'instant avec vous ces 40 000 francs pour soustraire leurs fils aux dangers, au voisinage, aux séductions des lieux de plaisirs suspects, et pour conserver à leur portée un théâtre qui rapproche de leurs esprits et de leurs cœurs, sur la scène, les meilleurs exemples de grands sentiments, de belles traditions, de haute littérature et de pureté de langue (*Marques très vives d'adhésion – Aux voix ! Aux voix !*).

Epître de Nouguière père, avocat à la Cour Royale de Paris (1847)

(source : *Epître à M. de Lamartine sur les subventions accordées aux théâtres, particulièrement à l'Odéon par M. Nouguière père*, Paris, Imprimerie de Lange-Lévy, 1847, in-8°, 8p)

[NB : la graphie du texte originel a été respectée.]

Grace t'en soit rendue, à toi, puissance illustre !
Toi, qui, dans l'art des vers, cherches ton moindre lustre ;
Moraliste, orateur, poète, historien :
Mieux encor, noble cœur, surtout grand citoyen.

Ton éloquente voix sauva l'art dramatique.
Tu conquis, l'an dernier, sur l'esprit de boutique,
Quarante mille francs, en bons et beaux écus,
Qui pourront nous valoir quelques gloires de plus.
QUARANTE MILLE FRANCS !! magnifique conquête !
QUARANTE MILLE FRANCS !! dérision complète !
Mais ce n'est pas de quoi seulement défrayer
Les moindres feuilletons du moindre romancier ;
Et ce mince tribut sauverait le théâtre !....
Hélas ! de ce bel art, dès l'enfance idolâtre,
De ces maîtres, parmi leurs jeunes nourrissons,
Fervent, j'en savourais les sublimes leçons.
Aurais-je pu m'attendre à l'excès de misère
Jusqu'où devait tomber leur gloire séculaire.

- « leur gloire séculaire !...on peut la contester.
Parmi ces vieux portraits, qu'il faut bien respecter,
Il en est jusqu'à deux, *Corneille* et puis *Molière*,
Dont le génie encor jette quelque lumière ;
Mais, hors ces deux renoms, trop long-temps proclamés
Les autres valent-ils l'honneur d'être nommés ? » -

C'est juste ! j'oubliais qu'on a proscrit Racine.
J'oubliais que sa Muse, encor bien que *divine*,
Niée obstinément par le drame nouveau,
N'a pu, de ses géans, atteindre le niveau.

Lamartine, pardonne un instant d'ironie.
Ce n'est pas toi qu'on vit blasphémer le génie :
Toi qui, possédant l'art des sons harmonieux,
Sens tout ce que Racine a de mélodieux.

Au romantisme outré laissons la controverse.
Chaque siècle a ses goûts et sa valeur diverse ;
Mais tant qu'en beau français la France parlera,
Des grands maîtres des vers le souvenir vivra.
Aussi bien, ce n'est pas l'objet de ma requête.

De nos législateurs la justice s'apprête
A prononcer l'arrêt, par qui, dès l'an passé,
Du vaillant *Odéon* le sort fut menacé.
Vaillant ! c'est bien le mot : qu'il lui faut du courage,
Pour lutter chaque année et conjurer l'orage !
Le miracle est plus grand encore à constater :
Car il est mort dix fois ; mais pour ressusciter.

Froids devant tant d'efforts, nos étroits économes
Disent que ce *Lazare* engloutit trop de sommes ;
A peine s'ils font grâce au Théâtre-Français :
Bref, du frère cadet ils tranchent le procès.

Dans quel temps vivons-nous !... Quoi ! toujours la matière !
De l'argent ! de l'argent !.... Cette raison si fière,
Cet esprit pétillant, cet élan généreux,
D'un peuple, de science et de gloire amoureux ;
La noble France, enfin, la France du génie,
Le sens calculateur l'avilit, la renie !
Parlez de grands esprits, fine prose, beaux vers :
Ils répondront : *reports*, *primes* et *découverts*.

Et que lui font Racine, et Molière, et Corneille ;
De leurs drames charmans la sublime merveille ;
Athalie et Cinna ; Tartufe ; Alceste ; Orgon,
Chefs-d'œuvre éternels de force et de raison,
D'occuper ses loisirs le génie est indigne :
Il le vendrait cent fois *pour une bonne ligne*..

Non ! nous ne sommes pas à ce point pervertis,
De nous donner à tous ces honteux démentis.
Par une exception, de ce siècle sordide,
On peut bien exciter l'ambition cupide ;
Mais par l'excès, un jour, ses appétits éteints,
On verra reflourir tous les vaillants instincts.

C'est à toi qu'appartient cette mission sainte,
De faire retentir la libérale enceinte,
De ces illustres noms, des peuples révévés,
Et d'un public français toujours plus adorés.
Aux émules heureux ils ouvrent la carrière.
Regnard, Dancourt, Picard, loin, bien loin de Molière :
(Le maître fait école et n'a pas de rival).
D'Harleville, Andrieux, d'Eglantine, Duval,
Etienne, Delavigne, et cent autres encore,
Que Thalie inspira ; que le public honore ;
Scribe (que j'oubliais), inépuisable esprit ;
Moraliste léger, avec qui l'on sourit.
Pour tant d'auteurs charmans c'est trop peu d'une scène.

Comme il est deux Thalie, il est deux Melpomène :
L'ancienne et la moderne : entre les fiers sœurs,
Posent deux camps rivaux, maîtres et successeurs.
Noble lice, où s'ébat la poésie !
Noble lice ! où l'esprit se nourrit d'ambroisie !
Nectar sublime, ardent, nectar inspirateur,
Qui féconde la gloire et l'immortel auteur.

Mais, sous l'aspect du gain, voyons l'art du théâtre.
Calculons le profit, par deux et deux font quatre.
Je prétends vous prouver, messieurs les financiers,
Des trésors de l'Etat, fermes justiciers ;
Je prétends vous prouver, en langage vulgaire
Que même le théâtre est une bonne affaire.

Or donc, consultons *Smith* et *Jean-Baptiste Say*,
Grands prêtres de l'école : ils disent et je sai[s],
Qu'un grand peuple, d'argent ne doit pas être chiche,
Et que plus il dépense et plus il devient riche.
S'il sème à pleine mains, il recueille à pleins bords :
Par tous les affluents lui viennent les trésors ;
Et du budget profond, sa gigantesque armoire,
Débordent les plaisirs, la fortune et la gloire.

Savez-vous quelle part, dans l'immense tribut,
Vos beaux arts, vos beaux vers, comptent pour attribut ?
De tous vos monuments et de pierre et de plâtre,
Nul n'est plus productif pour vous que le théâtre.
Ce sont vos traits, vos mœurs, que vous aimez à voir,
Et que vous retrouvez dans ce piquant miroir.
C'est la France en tableaux, que, des bouts de la terre,
On vient pour applaudir avec votre parterre.

Heureux Athéniens ! peuple léger, charmant,
De ce brillant joyau, ce riche talisman,

Gardez-vous, gardez-vous d'affaiblir la puissance.
Ses temples ! dotez-les avec magnificence :
Les offrandes pleuvront : le culte glorieux
Sera pour le trésor un filon précieux.

Rentrons dans mon sujet par la ligne directe.
Il faut s'en expliquer d'une façon correcte ;
La voici : – Niez-vous qu'un théâtre français,
Si grand que soit son zèle et brillant son succès,
D'innombrables auteurs, qui produisent sans cesse,
Ne saurait à lui seul exploiter la richesse ?

Sans remonter plus haut que notre gai Picard,
Jusqu'au triomphateur dauphinois, à Ponsard :
Que d'esprit, de talent, et presque de génie,
Dépensa l'Odéon, souvent à l'agonie !
Ce talent, cet esprit, ont, depuis cinquante ans,
Glorifié la scène en œuvres éclatans,
Et la foule, accourant à ces heureux ouvrages,
En écus bien sonnans traduisait ses suffrages.

Or qui le recueillait, ce très sonore prix ?
La France toute entière, assemblée à Paris.
Ceci d'abord, pour vous, est moins clair que Barème :
Pour être mieux compris résolvons le problème.

Ce Paris enchanteur, centre d'attraction,
Qui résume à grands traits la noble nation ;
Ce puissant magicien incessamment aspire
Les curieux et l'or des deux bouts de l'Empire.
Ces curieux, cet or, à qui les devez-vous ?
Quel charme les séduit ? où sont les rendez-vous ?
Au théâtre, où l'esprit étale ses merveilles.
Mécènes attardés, payez-lui donc ses veilles !
Protégez le bel art dont il est tant épris :
Ne lui marchandez plus ni l'honneur, ni le prix ;
Et songeant à la gloire, aux plaisirs de la France,
Soyez de nos auteurs la joie et l'espérance.

Tu les entends ces vœux, noble frère ! ta voix,
Pour nous, doit s'élever une seconde fois.
Des arithméticiens, tous les ans, poursuivie,
Notre seconde scène implore encore la vie.
Tu sauras la défendre, ou plutôt, la sauver.
Frère, ton œuvre est belle ; il la faut achever.
Ta parole puissante émeut, convainc, ordonne :
Parle ! déjà nos mains préparent la couronne (1).

(1) J'apprends avec un vif regret que la santé de M. de Lamartine ne lui a pas permis de rester à Paris jusqu'à la fin de la session : il ne pourra donc pas intervenir dans la discussion du budget, et spécialement dans celle que soulèvera le rapport de la Commission sur les subventions théâtrales. Mais la Chambre aura conservé le souvenir de l'éloquente parole de M. de Lamartine dans la session dernière, sur le même sujet, et il faut espérer que la réduction proposée par la Commission, sur la subvention à accorder à l'Odéon, dans une pensée d'économie, louable sans doute, mais mal appliquée, ne sera pas adoptée par la Chambre. *L'existence du Second Théâtre-Français en dépend.*

Annexe n°18 : Pétition des étudiants des écoles à la commission du budget pour obtenir le maintien de la subvention de 100 000 francs à l'Odéon (15 mai 1847) (Arch. Nat : C 894)

A MM. les députés membres de la Commission du Budget

Messieurs les députés,

Au moment où la Chambre va discuter le budget des Beaux-Arts¹, les écoles craignant une réduction dans la subvention de cent mille francs accordée au théâtre royal de l'Odéon², ont l'honneur de vous soumettre les observations suivantes :

Tous les théâtres de Paris et principalement le Théâtre-Français semblent s'être imposé l'inconcevable loi d'élever devant les jeunes écrivains des difficultés telles qu'il fait à ces derniers des circonstances toutes particulières pour pouvoir les surmonter. Si cela n'était trop long pour le cadre de cette pétition, il serait facile de le prouver par des faits nombreux et connus de tout le public.

L'Odéon est le seul théâtre abordable pour les jeunes écrivains. Réduire la subvention de cent mille francs qui lui a été accordée, serait en décréter la fermeture. La décadence de l'art dramatique s'en suivrait véritablement, car les jeunes écrivains seuls ont intérêt pour se faire un nom, à ne point travailler dans un but mercantile. L'Odéon fermé, la scène moderne devient le monopole des auteurs connus qui, on le sait, ont dorénavant besoin de successeurs. Le but principal de l'Odéon est de produire à l'art dramatique de nouveaux soutiens tant comme auteurs que comme acteurs ; réduire la subvention de ce théâtre encore une fois, c'est le supprimer, le supprimer, c'est tuer l'avenir de l'art auquel la France doit les chefs-d'œuvre qui sont une de ses plus belles gloires. L'Odéon est et doit rester un athénée dramatique.

M. Lireux, directeur actif, intelligent, succomba sous ses efforts, par suite de l'insuffisance de sa subvention de soixante mille francs. La Chambre alors vota une subvention de cent mille francs³. M. Bocage était directeur mais sa gestion que l'on peut à juste titre appeler intéressée, interdisant tout accès aux ouvrages nouveaux, il arriva que le public dut abandonner un théâtre qui ne peut vivre que par la nouveauté et M. Bocage se retira devant cette situation, après avoir causé un véritable préjudice au théâtre et laissant à son successeur une tâche difficile. M. Vizentini n'a point manqué à cette tâche ; en moins de deux mois il représente six ouvrages nouveaux ; les beaux jours du théâtre reviennent, les jeunes auteurs y sont justement admis lorsqu'ils y ont le droit ; les écoles et la presse s'y intéressent et c'est lorsque tout le monde applaudit aux efforts de M. Vizentini qu'il est question de réduire une subvention accordée sous une direction tout à fait inféconde.

Si M. Bocage eut été ce qu'il devait être, un directeur se préoccupant sérieusement de l'art, personne aujourd'hui, les écoles en sont convaincues, ne mettrait en question le maintien de la subvention, parce que personne ne peut vouloir que la jeune littérature devienne victime des erreurs et de l'insuffisance d'un administrateur.

Messieurs les Députés, les écoles espèrent qu'elle n'auront point appelé en vain sur ces sérieuses considérations votre juste sollicitude et elles vous prient de vouloir bien maintenir la subvention de cent mille francs que vous avez accordée l'année dernière au théâtre royal de l'Odéon.

Elles ont l'honneur de vous offrir, Messieurs les Députés, l'assurance de leurs respectueux sentiments.

Paris, le 15 mai 1847

P.S : Pour vous prouver, Messieurs les Députés, combien les écoles portent intérêt à l'existence de l'Odéon, elles vous font observer qu'une liste d'abonnement circule en ce moment dans le quartier latin et qu'avant peu de temps ce théâtre comptera un grand nombre d'abonnés parmi les étudiants. Suivent les signatures.

¹ La subvention aux théâtres est débattue à la Chambre des députés le 28 juin 1847.

² Au moment où cette pétition est rédigée, la Commission du Budget avait déjà décidé de réduire la subvention de l'Odéon de 100 000 à 60 000 francs dans sa séance du 6 avril, vote confirmé deux jours plus tard malgré l'audition du Ministre de l'Intérieur opposé à la réduction. Cette décision est officiellement rendue publique après la lecture de son rapport par Bignon devant la Chambre des députés le 29 mai.

³ Séance du 30 mai 1846. Le vote est acquis suite au discours de Lamartine.

Annexe n°19 : Lettre du Chevalier d'Auriol à la commission du budget 1852 pour appuyer le projet de suppression des subventions théâtrales (30 mars 1851)

(source : Arch. Nat : C 985)

A Monsieur le Président de la Commission du Budget de 1852

Monsieur le Président,

J'apprends avec plaisir que la Commission du Budget, que vous présidez, a l'intention de supprimer *toutes les subventions théâtrales*.

Je viens, comme auteur, soumettre à votre Commission les renseignements qui sont à ma parfaite connaissance et qui viennent à l'appui de cette intention.

En général, les théâtres de Paris, subventionnés et non-subventionnés, ont une tendance démocratique, et rarement l'on admet une pièce tendant à la réaction, comme j'ai voulu le faire ces jours-ci au théâtre de l'Odéon, et dont je parlerai tout à l'heure.

A l'Odéon, le ministre Baroche a nommé un Directeur rouge, qui n'a pas fait *une seule pièce*, et n'entend pas l'art dramatique. Il était rédacteur en chef du *Charivari* sous la Restauration et la quasi-légitimité, battant en brèche les deux régimes par ses articles de comédie-politique. Il se nomme Altaroche.

Il s'est choisi un nouveau comité de lecture composé de gens qui n'entendent presque rien à l'art dramatique, mais dont l'opinion démocratique et démagogique est conforme à la sienne. On y trouve, entre autres, l'avoué d'instance de M. Altaroche, maire du 1^{er} arrondissement de Paris en 1848, un peintre nommé Eugène Mathieu, dont les pinceaux et les couleurs n'ont aucun rapport avec l'art théâtral, et ce comité est présidé par *M. Boulay (de la Meurthe)* vice-président de la République.

Il existe aussi une censure occulte pour les ouvrages dramatiques présentés par des auteurs qui n'ont pas eu d'ouvrages reçus dans aucun théâtre, et auxquels on oppose une barrière presque infranchissable en vertu d'un règlement fait en faveur de la *Société des auteurs dramatiques*, espèce de coalition égoïste créée d'abord pour l'intérêt de leur poche, et non de l'honneur et des progrès de l'art ; et, en second lieu, contre les privilèges des directeurs des théâtres de Paris, dont on a fait des petits despotes, tous n'étant que de simples citoyens.

Cette censure occulte est composée de *trois examinateurs*, intimes confidents de M. Altaroche, qui admettent ou refusent les pièces selon leur tendance politique et socialiste.

Ainsi, M. Altaroche n'a pas craint de faire jouer *Don Gaspar*¹ où l'on représente en personne Philippe II, roi d'Espagne, comme assassin et empoisonneur. J'ai vu jouer la pièce.

Certes, cette mise en scène d'un roi aussi puissant que Philippe II, fils de Charles Quint, a bien pour but de faire mépriser la monarchie dans la conduite de ce monarque. On ne s'en contente pas, on le représente encore comme vicieux et débauché, n'ayant aucun reste de pudeur, sacrifiant tout pour faire disparaître les traces, ou les preuves convaincantes de ses bassesses et de son infamie.

Et c'est en présence du gouvernement du président de la République, dont on connaît d'ailleurs les tendances monarchiques, que M. Altaroche ose inspirer tant d'horreur pour la monarchie, et sans craindre d'exciter les passions pour se combattre, et nous rouvrir l'abîme des révolutions. Il est donc bien dévoué à son parti qu'il ne craint pas sa destitution !

En voyant la tendance fâcheuse, déplorable, des théâtres, mêmes subventionnés, j'ai voulu faire de la réaction, et j'ai présenté une comédie en trois actes et en prose à l'Odéon, intitulée *La Veuve et l'Étudiant*. Je plantais selon le terrain, et ma comédie, inspirant l'amour des vertus les plus estimables pour édifier la société, a été refusée à la lecture devant le comité par un des *trois examinateurs intimes* de M. Altaroche. Le refus est facile à comprendre. M. Armand d'Artois répond qu'elle est très bonne.

Sur 20 pièces présentées, on a pris le système d'en refuser 19, afin de pouvoir profiter de la subvention des 100 000 francs, surtout ne jouant pas toute l'année.

¹ Drame en 5 actes et tableaux d'Adrien-François Lelioux, créé le 1^{er} février 1851.

On ne doit pas décourager les jeunes auteurs ; on doit les admettre *au droit égal de lire leurs pièces* comme les auteurs connus, sauf au Comité de lecture à *refuser* ou à *admettre* la pièce présentée. On empêche les jeunes talents de se produire.

Si les théâtres sans subvention, et malgré *la censure*, sont coupables de mettre en scène des pièces contraires à l'ordre et aux bonnes mœurs, les théâtres *subventionnés* par le *Budget* le sont bien davantage en représentant l'un *Valéria*², aux Français, l'autre *Don Gaspar*, à l'Odéon. Ils auront bien mérité la suppression de leurs subventions. C'est le seul moyen de les faire cesser en n'ayant plus d'aliment pour produire le désordre et l'immoralité.

Je suis avec la plus haute considération, Monsieur le Président, votre très humble serviteur.

Le chevalier d'Auriol, auteur de plusieurs ouvrages politiques et littéraires et ancien introducteur des ambassadeurs.

36, rue de Verneuil,

Faubourg Saint-Germain

Paris, le 30 mars 1851

² Drame en 5 actes de Jules Lacroix et Auguste Maquet créé à la Comédie-Française le 28 février 1851. Le rôle de Valéria, femme de l'empereur Claude, est l'une des rares créations de Rachel dans la tragédie moderne.

Annexe n°20 : Discussion générale sur le projet de décret tendant à ouvrir au ministre de l'Intérieur un crédit de 680 000 francs pour secours aux théâtres de Paris (Séance de l'Assemblée Constituante du 17 juillet 1848).

(Source : *Moniteur Universel*, supplément du 18 juillet 1848, p. 1685-1688)

Le citoyen Président. L'ordre du jour appelle le rapport du Comité de l'Intérieur. Sur le projet de décret tendant à ouvrir au ministre de l'Intérieur un crédit de 680 000 francs pour secours aux théâtres de Paris.

Le citoyen Victor Hugo, rapporteur du comité de l'Intérieur. Le rapport que je suis chargé de présenter à l'Assemblée est très court ; je lui demande la permission de le lui lire (*Oui ! oui ! – Lisez !*).

Messieurs, dans les graves conjonctures où nous sommes, en examinant le projet de subvention aux théâtres de Paris, votre comité de l'Intérieur et la commission qu'il a nommée ont eu le courage d'écarter toutes les hautes considérations d'art, de littérature, de gloire nationale, qui viendraient si naturellement en aide au projet, que nous réservons du reste et que nous ferons certainement valoir à l'occasion dans des temps meilleurs ; le comité dis-je, a eu le courage d'écarter toutes ces considérations pour ne se préoccuper de la mesure qu'au point de vue de l'utilité politique.

C'est à ce point de vue unique d'une grande et évidente utilité politique et immédiate que nous avons l'honneur de vous proposer l'adoption de la mesure.

Les théâtres de Paris sont peut-être les rouages principaux de ce mécanisme compliqué qui met en mouvement le luxe de la capitale et les innombrables industries que ce luxe engendre et alimente ; mécanisme immense et délicat que les bons gouvernements entretiennent avec soin, qui ne s'arrête jamais sans que la misère naisse à l'instant même, et qui, s'il venait jamais à se briser, marquerait l'heure fatale où les révolutions sociales succèdent aux révolutions politiques.

Les théâtres de Paris, messieurs, donnent une notable impulsion à l'industrie parisienne, qui, à son tour, communique la vie à l'industrie des départements. Toutes les branches du commerce reçoivent quelque chose du théâtre. Les théâtres de Paris font vivre directement dix mille familles, trente ou quarante métiers divers, occupant chacun des centaines d'ouvriers, et versent annuellement dans la circulation une somme qui, d'après des chiffres incontestables, ne peut guère être évaluée à moins de 20 ou 30 millions.

La clôture des théâtres de Paris est donc une véritable catastrophe commerciale qui a toutes les proportions d'une calamité publique. Les faire revivre, c'est vivifier toute la capitale. Vous avez accordé, il y a peu de jours, 5 millions à l'industrie du bâtiment ; accorder aujourd'hui un subside aux théâtres, c'est appliquer le même principe, c'est pourvoir aux mêmes nécessités politiques. Si vous refusiez aujourd'hui ces 600 000 francs à une industrie utile, vous auriez dans un mois plusieurs millions à ajouter à vos aumônes.

D'autres considérations font encore ressortir l'importance politique de la mesure qui rouvrirait nos théâtres. A une époque comme la nôtre, où les esprits se laissent entraîner dans cette espèce de lassitude et de désœuvrement qui suit les révolutions, à toutes les émotions, et quelque fois à toutes les violences de la fièvre politique, les représentations dramatiques sont une distraction souhaitable, et peuvent être une heureuse et puissante diversion. L'expérience a prouvé que, pour le peuple parisien en particulier, il faut le dire à la louange de ce peuple si intelligent, le théâtre est un calmant efficace et souverain.

Le citoyen Flocon. Le théâtre doit être une instruction.

Le citoyen rapporteur. L'honorable membre qui m'interrompt aurait dû attendre la fin du rapport. Je continue.

Ce peuple, pareil à tant d'égards au peuple athénien, se tourne toujours volontiers, même dans les jours d'agitation, vers les joies de l'intelligence et de l'esprit. Peu d'attroupements résistent à un théâtre ouvert ; aucun attroupement ne résisterait à un spectacle gratis (*Mouvements divers*).

Le citoyen Flocon. Si l'attroupement avait dîné !

Le citoyen rapporteur. L'utilité politique de la mesure de la subvention aux théâtres est donc démontrée. Il importe que les théâtres de Paris rouvrent et se soutiennent, et l'Etat consulte un grand intérêt public en leur accordant un subside qui leur permettra de vivre jusqu'à la saison d'hiver, où leur prospérité renaîtra, nous l'espérons, et sera à la fois un témoignage et un élément de la prospérité générale.

Cela posé, ce grand intérêt politique une fois constaté, votre comité a dû rechercher les moyens d'arriver sûrement à ce but : faire vivre les théâtres jusqu'à l'hiver. Pour cela, il fallait avant tout qu'aucune partie de la somme votée par vous ne pût être détournée, et consacrée, par exemple, à payer les dettes que les théâtres ont contractées depuis cinq mois qu'ils luttent avec le plus honorable courage contre les difficultés de la situation. Cet argent est destiné à l'avenir et non au passé. Il ne pourra être revendiqué par aucun créancier. Votre comité vous propose de déclarer les sommes allouées aux théâtres par le décret incessibles et insaisissables.[...].

Par toutes les considérations que nous venons d'exposer devant vous, nous espérons, messieurs, que vous voudrez bien voter ce décret dont vous avez déjà reconnu et déclaré l'urgence. Il faut que tous les symptômes de la confiance et de la sécurité reparassent ; il faut que les théâtres rouvrent ; il faut que la population reprenne sa sérénité en retrouvant ses plaisirs. Ce qui distrait les esprits les apaise. Il est temps de remettre en mouvement tous les moteurs du luxe, du commerce, de l'industrie, c'est-à-dire tout ce qui produit le travail, tout ce qui détruit la misère : les théâtres sont un de ces moteurs.

Que les étrangers se sentent rappelés à Paris par le calme rétabli ; qu'on voie des passants dans les rues la nuit, des voitures qui roulent, des boutiques ouvertes, des cafés éclairés, qu'on puisse rentrer tard chez soi ; les théâtres vous restitueront toutes ces libertés de la vie parisienne, qui sont les indices mêmes de la tranquillité publique. Il est temps de rendre sa physionomie vivante, animée, paisible, à cette grande ville de Paris, qui porte avec accablement, depuis un mois bientôt, le plus douloureux de tous les deuils, le deuil de la guerre civile !

Et, permettez au rapporteur de vous le dire en terminant, messieurs, ce que vous ferez en ce moment sera utile pour le présent et fécond pour l'avenir. Ce ne sera pas un bienfait perdu ; vous venez en aide au théâtre, le théâtre vous le rendra. Votre encouragement sera pour lui un engagement. Aujourd'hui la société secourt le théâtre, demain, le théâtre secourra la société. Le théâtre, c'est là sa fonction et son devoir, moralise les masses en même temps qu'il enrichit la cité. Il peut beaucoup sur les imaginations ; et dans des temps sérieux comme ceux où nous sommes, les auteurs dramatiques, libres désormais, comprendront plus que jamais, n'en doutez pas, que faire du théâtre une chaire de vérité et une tribune d'honnêteté, pousser les cœurs vers la fraternité, élever les esprits aux sentiments généreux par le spectacle des grandes choses, infiltrer dans le peuple la vertu et dans la foule la raison, enseigner, apaiser, éclairer, consoler, c'est la plus pure source de la renommée, c'est la plus belle forme de la gloire ! (*Très bien !*).

PROJET DE DECRET

Art. 1^{er} : Il est ouvert, sur l'exercice de 1848, au ministre de l'Intérieur, un crédit extraordinaire de 680 000 francs, pour être répartis entre les différents théâtres de Paris, y compris le théâtre de la Nation.

Art. 2 : La distribution de cette somme sera faite, de quinzaine en quinzaine, par cinquièmes égaux et jusqu'au 1^{er} octobre, selon la répartition arrêtée dans l'exposé des motifs du présent décret, aux directeurs des différents théâtres, par les soins du ministre de l'Intérieur, qui s'assurera que les deux tiers, au moins, auront été affectés au paiement des artistes, employés et gagistes des théâtres, l'autre tiers devant être attribué aux directeurs, pour frais généraux d'exploitation. Le ministre de l'Intérieur rendra compte, de mois en mois, du présent décret au comité de l'Intérieur.

Art. 3 : Les sommes allouées aux théâtres par le présent décret sont incessibles et insaisissables.

Le citoyen Président. L'Assemblée entend-elle procéder immédiatement à la discussion des articles (*Oui ! oui ! – non !*)

Le citoyen Victor Hugo. L'Assemblée a déclaré l'urgence, il me semble qu'elle pourrait passer immédiatement à la discussion des articles.

(L'Assemblée, consultée, décide qu'elle passe immédiatement à la discussion des articles)

Le citoyen André. Citoyens représentants, je suis monté à cette tribune pour faire une seule observation. Je ne viens pas pour combattre le projet de décret qui vous est présenté, au contraire, je suis tout disposé à le voter ; mais je vous ferai observer que les théâtres de province ont été omis totalement. Or, si vous allez voter une indemnité pour les artistes de la capitale, je ne comprends pas que, la même crise ayant frappé les théâtres des départements, vous n'accordiez pas la même indemnité aux directeurs de toutes les provinces.

Le citoyen Légeard. Citoyens représentants, l'on vient, dans l'intérêt des théâtres de Paris, de vous faire connaître leurs besoins et l'utilité qu'il y aurait à venir à leur secours ; je ne suis pas monté à cette tribune pour contester cette utilité, mais il est un point dans le rapport qui n'a pas été touché et que je viens traiter en peu de mots. Les théâtres de la capitale souffrent ; il s'agit de donner de l'impulsion à plusieurs industries qui se ressentent de cet état de choses. Quelles sont ces industries ? Des industries parisiennes, évidemment. Or, s'il est dû une subvention aux théâtres, sur quel fonds doit porter cette subvention ? Je ne pense pas que vous puissiez mettre au compte des départements des dépenses de cette nature (*Interruption*).

Vous pouvez penser le contraire ; quant à moi, je ne suis pas ici pour voter des fonds dans l'intérêt seul des habitants de la capitale ; je dis que les habitants de province méritent aussi de l'intérêt.

Comment ! on vient de surcharger les contribuables d'impôts les plus onéreux, et ce sera pour concourir à vos plaisirs ! Mais, Messieurs, d'autres fonds peuvent y être consacrés ; nous avons vu beaucoup de villes dans un état tel qu'elles ont été obligées de venir à plusieurs reprises demander l'autorisation de contracter des emprunts pour venir au secours des ouvriers qu'elles renferment en leur sein. Nous avons voté beaucoup de fonds, et toujours dans l'intérêt des ouvriers de la capitale. C'est déjà une assez notable différence entre Paris et les provinces. Aujourd'hui, ce n'est plus pour les ouvriers, c'est pour les plaisirs de Paris... (*Mouvement*). Et j'ajouterai... (*Bruit et interruptions diverses*). Vos interruptions ne m'empêcheront pas d'aller jusqu'au bout... et j'ajouterai, pour mettre en mouvement les industries de Paris. Mais celles des départements, comment les encouragerez-vous ? Aucun moyen n'est proposé. Eh bien, si des subventions doivent être votées, elles doivent être prises sur les fonds de la ville de Paris (*Oui ! oui ! – Très bien !*).

C'est elle qui doit venir au secours de ses théâtres, surtout lorsqu'il s'agit des théâtres de quatrième et cinquième ordre. Est-ce que l'intérêt de la littérature française peut y être pour quelque chose ! Direz-vous que ces théâtres sont toujours une école parfaite de moralité ? (*Non ! non !*). Croyez-vous que ces théâtres où l'on montre ces tableaux vivants, qui font le scandale de la capitale comme de la province, méritent des subventions ? Dans tous les cas, si des subventions sont dues aux théâtres de la capitale, elles doivent être payées par la ville de Paris ; les départements ne doivent en aucune manière y contribuer. En conséquence, je vote contre le projet.

Le citoyen Président. La parole est au citoyen Félix Pyat.

Le citoyen Félix Pyat. Citoyens représentants, la question des théâtres de Paris n'est pas, comme l'a dit le préopinant, une question seulement locale et municipale, elle a des proportions plus larges, elle est d'un intérêt vraiment général, vraiment national ; la preuve, c'est qu'après la Révolution de Février, qui força les directions à fermer, ce n'est pas le maire de Paris, mais bien le gouvernement provisoire qui les a priés de rouvrir ; c'est le Gouvernement central qui, en vue de l'utilité publique, les a invités à reprendre leurs représentations, s'engageant pour ainsi dire à savoir gré, à tenir compte de leurs sacrifices : la preuve encore, c'est que les beaux-arts font [*sic*] une division principale, non de la préfecture de la Seine, mais du ministère de l'Intérieur ; la preuve enfin, c'est que vous-mêmes, dans votre juste sollicitude pour les besoins de l'esprit, vous avez formé un comité des beaux-arts et voté l'urgence du projet de décret.

Tous les gouvernements ont compris la question ainsi. Les monarchies elles-mêmes, quand elles ont été jalouses de leur prépondérance, ont reconnu les droits du théâtre ; vous

savez la part que lui faisait Louis XIV dans les pompes de Versailles ; et Bonaparte s'occupait du Théâtre-Français au milieu même de la fumée de Moscou (*Mouvement*).

La royauté déchuë, ce gouvernement si indifférent, je me trompe, si hostile à la pensée ; ce gouvernement, qui portait à l'art une haine intime et spéciale, que l'art lui rendait bien ; ce gouvernement contre lequel les artistes ont commencé une révolution qui, suivant le poète, devait finir par le mépris ; ce gouvernement d'intérêts matériels, qu'ils ont appelé gouvernement *bourgeois*, non dans le sens politique du mot, mais, passez-moi l'expression, dans le sens *épicier*... (*Rires et exclamations*).

Le citoyen Payer. Ce que vous dites là est bien aristocratique.

Le citoyen Félix Pyat.... Ce gouvernement là a pourtant donné près d'un million aux théâtres après la crise de 1830.

Une voix à droite. Il n'était donc pas si ennemi de l'art.

Le citoyen Félix Pyat. La République n'est pas, Dieu l'en garde ! la République n'est pas une boutique ; elle ne peut pas être non plus une caserne, quoiqu'on fasse. C'est une grande société, qui vit surtout par la pensée et la lumière ; c'est le gouvernement le plus favorable aux manifestations de l'esprit humain ; et sans remonter aux républiques anciennes, dont pourtant les chefs-d'œuvre sont venus jusqu'à nous, et chez qui le théâtre était une institution politique et religieuse, pour nous en tenir à notre époque et à notre pays, la Convention, au sein des plus graves périls, embarrassée de la guerre civile et de la guerre étrangère, la Convention trouvait encore le temps de s'inquiéter des intérêts des lettres, et Marie Chénier, entre deux décrets de salut public, obtenait un décret pour l'honneur et le besoin des arts.

Tous les gouvernements, je le répète, ont compris ainsi la grandeur de l'art dramatique, de cet art éminemment français dans lequel notre nation est encore aujourd'hui sans rivale.

Pas plus que l'honorable rapporteur, je ne vous ferai l'injure de vous démontrer l'importance, la gloire du théâtre passé. Elle est d'évidence dans un pays qui a vu naître Molière. Le soleil ne se discute pas. Je ne vous dirai pas non plus quelle peut être l'utilité du théâtre à venir pour enseigner, passionner, élever les masses dans une république, dans une société où l'opinion est souveraine. Un mot seulement sur le théâtre actuel. Si sa gloire et son utilité sont contestables, si notre théâtre aujourd'hui est inférieur à ce qu'il a été et à ce qu'il sera, il est du moins supérieur à tous les théâtres étrangers. Sa suprématie, à tort ou à raison, est reconnu partout. Il n'est pas une rampe, en Europe, qui ne s'allume devant les œuvres traduites de nos auteurs : la patrie de Schiller, la patrie de Shakespeare et de Calderone [*sic*], Madrid, Londres, toute l'Allemagne, reçoivent nos inspirations et nous paient un tribut intellectuel. Paris defraye le monde ? Notre littérature nous a valu une domination plus pure et plus sûre, plus universelle que nos armes. Il n'est pas jusqu'à l'empereur de Russie, ce Cosaque si rebelle et si contraire à la France, qui n'ait subit l'influence de notre scène et qui n'ait, au cœur même de son empire, à Saint-Pétersbourg, un théâtre français.

Tous ces faits sont connus, je n'insiste donc pas. Mais je demande la permission de vous dire ce que les hommes spéciaux peuvent seuls savoir, de vous montrer un peu le côté matériel, positif, industriel de la question ; car le théâtre touche à tout citoyen, à l'art comme au métier. Je ne suis pas de ceux qui abusent de cette tribune, écoutez-moi donc dans une question que je sais et que, pour la plupart, j'ose le dire, vous ne connaissez pas.

Un grand nombre de voix : c'est vrai !

Le citoyen Félix Pyat. La recette des théâtres de Paris et de la banlieue a été, en 1847, de 6 millions et demi. Les droits d'auteurs perçus à raison de 10 p. 100 ont été de 640 000 francs ; Environ 700 000 francs sont revenus pour le droit des pauvres. Quelle autre industrie a payé un pareil impôt ? La recette des théâtres de province qui ne peuvent vivre sans ceux de Paris s'évalue à 12 millions d'après les droits d'auteurs qui sont de 200 000 francs, droits fixes et faibles en vue de favoriser l'art dans les départements. La recette de mars et avril 1848 a été inférieure d'un million à celle de mars et avril 1847 ; et comme les recettes de ces deux mois sont des recettes de provision qui couvrent habituellement le déficit des mois d'été, il s'ensuit qu'on vous demande 680 000 francs pour y suppléer et faire vivre ainsi 100 000 personnes. Pardon de ces chiffres, mais on ne peut plus avoir raison sans cela. Le chiffre a remplacé le canon

sur la dernière raison. Il s'agit donc en définitive, vous le voyez, de semer 680 000 francs, pour récolter des millions.

Je me résume. Fermer les théâtres, ce serait boucher une mine de travaux et de profits énormes pour tous ; ce serait de plus découronner la France de son diadème spirituel, le seul qui convienne au front d'un peuple libre, à une république ; ce serait déchoir en civilisation. Paris sans théâtre ne serait plus qu'un immense Carpentras (*Hilarité générale*). Enfin ce serait jeter sur le pavé littéraire et à l'émeute de la presse cinq cent auteurs dramatiques qui auraient servi la patrie dans une carrière honorable, et qui, ouvriers, sans ouvrage, s'en iraient demander du travail et du pain aux journaux de toutes les couleurs, avec l'irritation d'hommes blessés dans leurs droits, leurs talents et leurs besoins.

Auteurs, acteurs, décorateurs, musiciens, vous les compterez tous, citoyens représentants, vous compterez tous ces prolétaires de l'art qu'il vous faudrait nourrir d'aumônes stériles et plus coûteuses que la subvention, et qui font grève par milliers. Hommes d'intelligence et de paix, ils souffrent patiemment ; et pourtant je ne connais pas de misère plus poignante, car c'est la misère en habit noir ; je n'en connais pas de plus résignée ; ouvrez les geôles, pas un artiste ; lisez la statistique des cours d'assises, ce thermomètre de la moralité sociale ; là vous avez des gens de toutes classes, des artisans, des bourgeois, et même des ministres... constitutionnels (*Mouvement*), et pas un artiste. Ah ! qu'il me soit permis de rendre ici, du haut de cette tribune, un témoignage public à ces bons citoyens, à ces nobles enfants de la république des arts ; car, en même temps que la résignation, ils pratiquent la fraternité. Ceux qui se sont mis en société pour tenir les théâtres ouverts, ont voulu, sachez-le à leur louange, que l'argent des recettes servit d'abord à payer les appointements au-dessous de 800 francs. Ainsi les grands se sont dévoués pour les petits. Venez donc au secours de tous ! Le peuple, qui a le sentiment du juste et du beau, ne refusera pas un morceau de pain à des ouvriers de l'intelligence, à ses amis, à ses frères pauvres et dénués comme lui, et qui lui ont souvent donné l'enthousiasme, l'illusion, l'espérance, un moment d'oubli et de plaisir au milieu de ses maux et dans la triste vie que lui ont faite les monarchies passées. Je vote pour le projet de loi. (*Marques nombreuses d'adhésions*).

Le citoyen Président. La parole est au citoyen Etienne Arago (*Ah ! ah !*).

Le citoyen Etienne Arago. Je renonce à la parole.

Le citoyen Président. L'Assemblée passe à la discussion des articles.

Annexe n°21 : Le débat sur les subventions théâtrales du budget 1850 et sur celle du Théâtre-Italien en particulier (15 et 16 avril 1850)

Séance du 15 avril 1850

(source : *Moniteur Universel* du 16 avril 1850, p. 1226-1228)

M. LE PRESIDENT [DUPIN]. Chapitre XX. Subventions aux théâtres nationaux : 1 274 000 francs (*Ah ! ah !*).

Les uns demandent des augmentations, les autres des diminutions.

M. RAUDOT demande une réduction de 174 000 francs [*sic* : en fait 274 000 francs].

M. ABBATUCCI demande une augmentation de 50 000 francs pour le théâtre national du Cirque Olympique (*Rires*).

M. VERSIGNY demande qu'une somme de 20 000 francs soit retirée à la subvention de l'Opéra-Comique dans le cas où il ne jouerait pas vingt actes nouveaux de composition française, chaque année.

Je donne la parole à M. Raudot dont l'amendement attaque le plus fortement le chapitre.

Un membre. Cet homme, assurément, n'aime pas la musique.

M. RAUDOT. Messieurs, on vous demande une subvention de 1 274 000 francs pour les théâtres de Paris ; je propose une diminution considérable.

Permettez-moi d'abord, messieurs, pour soutenir mon opinion, de vous rappeler ce que M. Hovyn de Tranchère vous disait l'autre jour aux applaudissements de l'Assemblée :

« Sans sortir du ministère de l'Intérieur, nous nous trouvons devant une de ces occupations de l'Etat à laquelle nous pensons que l'Etat pouvait parfaitement rester étranger. L'Etat ne s'occupe pas seulement de mener nos affaires, il s'occupe aussi de nos plaisirs ; et tandis que nos municipalités de province se saignent aux quatre veines pour subventionner leurs petits théâtres locaux, nous voyons intervenir l'Etat, l'Etat de Paris, bien entendu, qui paye les théâtres de Paris avec l'argent de toute la France.

Je vais au devant de toutes les objections. Je ne tiens pas à passer ici, nulle part, pour un Vandale, ni pour un sauvage (ni moi non plus). Je crois seulement que sans abaisser le niveau de l'art le moins du monde, une liberté plus grande pourrait être donnée à l'exploitation des théâtres. En effet, si l'on voulait bien aller au fond de cette question, et peut-être un jour viendra-t-il le démontrer, cette prétendue subvention de 1 274 000 francs donnée aux théâtres de Paris est une subvention illusoire ; elle est remboursée à l'Etat qui la donne, par mille faveurs que les théâtres sont obligés d'accorder. Et, s'il était permis d'entrer ici d'entrer dans tous les mystères ; s'il était possible de les pénétrer tous, il serait facile de prouver que l'accumulation de la masse des billets de faveur monte à un chiffre plus élevé que la prétendue subvention que l'on donne aux entreprises théâtrales (*C'est vrai !*).

Je ne m'en plaindrais pas, si les entrées de faveur étaient données à tous les contribuables ; ils auraient alors les bénéfices de leur dépense ; mais remarquez-le bien, par leur nature, les entrées de faveur sont renfermées dans des mains privilégiées. On ne peut pas envoyer à trois cent lieues une entrée pour la représentation prochaine, et c'est Paris qui profite seul des faveurs que toute la France paye » (*Mouvements divers*).

Vous avez entendu l'honorable Hovyn de Tranchère avec faveur, et je suis convaincu que votre opinion reste encore la même.

Je pense donc que, si l'on supprime les entrées de faveur, les loges qui, en définitive, sont payées par le public et dont quelques personnes profitent, vous pouvez arriver à une réduction dans la subvention qui est accordée aux théâtres.

Un membre à gauche. Il n'y aura personne dans les loges.

M. Raudot. Mais j'examinerai la question plus en grand, et je me dis : l'Etat doit-il faire des subventions à l'Opéra ou au Théâtre-Français de Bordeaux, de Marseille, de Lyon, de Toulouse, de Rouen ? Non. Personne n'a jamais proposé de faire payer les théâtres des petites villes par le budget de l'Etat, par l'argent de tous les contribuables. Je demanderai pourquoi l'Etat est appelé à donner son argent à certains théâtres de Paris. Est-ce juste ? L'argent du public ne doit-il pas être dépensé au profit du public tout entier ?

On nous dira que c'est dans l'intérêt de l'art qu'on donne des subventions aux théâtres de Paris. Alors je demanderai si on ne veut pas faire de l'art qu'à Paris seulement, et si une nation de trente-six millions d'hommes, une nation aussi civilisée que la nôtre, ne doit faire de l'art que dans un seul lieu et seulement dans sa capitale (*Mouvement*).

D'ailleurs, je me demande si c'est bien la bonne manière de favoriser les Beaux-Arts que de donner des subventions aux théâtres. Il a été calculé, par exemple, que dans le cours de 1846, par suite d'accroissements successifs dans les subventions du Théâtre-Français, ce théâtre, avait, par-devers lui, avant le lever du rideau, une somme de 1 200 francs payée par l'Etat, remarquez-le bien ; en sorte qu'il ne faisait aucun effort pour grossir ses recettes. Le résultat de subventions aussi considérables, c'est d'encourager les théâtres à l'indolence, à s'endormir sur l'oreiller des subventions (*Longue hilarité*).

Il y a encore une autre considération ; permettez-moi de vous faire une nouvelle citation :

« Pour donner une impulsion puissante aux Beaux-Arts, l'Etat a imaginé d'établir à Paris une école nationale, où des jeunes gens apprennent la peinture, la sculpture, l'architecture,, et un Conservatoire national où l'on enseigne l'art de jouer au piano ou d'autres instruments, de chanter, de composer ; l'art de jouer la comédie, la tragédie et de faire des pirouettes.

Ces grandes écoles centrales des Beaux-Arts (y compris l'Opéra), ont-elles eu pour résultat de doter la France d'un plus grand nombre d'artistes éminents ?

Depuis que l'Etat s'est chargé de faire des Talma, des Fleury, des Clairon et des Contat, nous n'en avons plus (*On rit*) ; et si l'on admire une grande tragédienne, il se trouve qu'elle n'a pas eu pour maître le Conservatoire, mais son inspiration énergique et libre.

M. DE RANCE. C'est Samson qui l'a formée, et Samson est professeur du Conservatoire.

M. RAUDOT. On me dit que Samson est un professeur du Conservatoire ; mais la tragédienne est-elle une élève du Conservatoire ?

« Les professeurs fonctionnaires de musique enseignent à composer des chefs-d'œuvre, mais leurs élèves en font-ils ? Meyerbeer vient de la Prusse, et Rossini vient de l'Italie. Nos compositeurs les plus illustres n'étaient pas des élèves du Conservatoire, mais élèves, souvent d'obscures écoles de province, ou plutôt, ils avaient eu pour maître leur génie et la liberté.

Ces architectes, ces sculpteurs, ces peintres si bien instruits et façonnés par les professeurs officiels devraient ne produire que des chefs-d'œuvre. Ils ne savent presque jamais faire que des copies plus ou moins bonnes des chefs-d'œuvre passés ; ou bien s'ils veulent créer, ils se jettent souvent dans le bizarre, le vulgaire ou l'impossible.

Et cela se conçoit... ». Je vous prie, messieurs, d'examiner ceci. « Et cela se conçoit : on ne fait point un grand artiste par raison démonstrative. Il se révèle si on ne l'étouffe pas, si on lui laisse l'air et le soleil. L'inspiration, le génie, manquent aux artistes enrégimentés qui ont appris à faire de l'art dans les règles aux artistes de par la loi et par le budget [*sic*]. Ces écoles officielles créent pour les élèves une espèce de droit au travail, ou au moins aux subventions de l'Etat ».

M. LE MINISTRE DE L'INTERIEUR. Quel est l'auteur que vous avez cité ?

M. RAUDOT. C'est moi (*Hilarité générale*).

Messieurs, je ne propose pas immédiatement de supprimer la totalité du chapitre ; je propose de supprimer 274 000 francs sur le chapitre.

Une voix à gauche. Ce n'est pas assez.

M. RAUDOT. Cela donnera le moyen de rentrer dans l'état normal ; et l'état normal, c'est que le Gouvernement ne se charge pas de ces subventions ; c'est qu'on laisse à la ville de Paris le soin de subventionner les théâtres qu'elle voudra subventionner, comme les villes de Bordeaux, de Marseille, de Rouen, subventionnent leurs Opéras, leurs Théâtres-Français, leurs Opéras-Comiques.

Je demande qu'on supprime 274 000 francs sur le chapitre.

[*suivent les interventions d'autres orateurs : le rapporteur Berryer (à deux reprises), Léon de Maleville, Audren de Kerdrel, le ministre Baroche (à deux reprises également), Sautayra, Barre, Versigny. Cf. index du volume 1 pour les retrouver dans la thèse.*]

Séance du 16 avril 1850

(*Moniteur Universel* du 17 avril 1850, p. 1237-1238)

M. LE RAPPORTEUR [BERRYER]. Messieurs, vous avez écarté hier la proposition de réduire sur le chapitre XX, *subventions aux théâtres*, une somme de 274 000 francs. Vous savez que ce chapitre se compose dans son ensemble de la somme totale de 1 274 000 franc.

Nous combattions hier la réduction proposée ; nous la combattions par l'impossibilité de déterminer le partage des 274 000 francs entre les diverses entreprises théâtrales. Postérieurement au rejet de la réduction demandée, un amendement a été présentée par l'honorable M. de Maleville, tendant à accorder une subvention de 60 000 francs au Théâtre-Italien. Dans l'amendement qui a été distribué ce matin, le chiffre a été porté à 70 000 francs. Je ne sais si c'est une erreur ou une intention d'augmenter la subvention...

M. DE MALEVILLE. C'est une erreur d'énonciation !

M. LE RAPPORTEUR ... Mais le renvoi qui avait été fait à la commission était le renvoi de 60.000 francs, et c'est sur cet amendement que la commission a délibéré.

Messieurs, la commission a examiné deux questions : d'une part l'importance que peut avoir l'existence du Théâtre-Italien ; d'autre part ce qui en a été jusqu'à ce jour des secours accordés par l'Etat à ce théâtre.

L'importance, au point de vue de l'art, a été présentée, notamment par l'auteur de l'honorable amendement, M. de Maleville, dans les termes les plus vrais, les plus exacts. Le Théâtre-Italien n'est pas seulement un établissement de magnificence, de luxe dans la capitale, mais il est véritablement, au point de vue de l'art, un des établissements les plus nécessaires ; c'est pour la France, la grande école musicale (*C'est vrai ! c'est vrai !*).

Le Théâtre-Italien ne se compose pas seulement d'artistes étrangers. Sans doute les premiers sujets viennent de tous les points de l'Europe, où de grands chanteurs ou cantatrices ont fait éclater leur talent, avant de venir faire consacrer leur réputation par le suffrage du public français et étranger réuni à Paris. C'est quand un artiste, sur quelque point du monde qu'il soit né, et en quelque lieu qu'il se soit formé, chanteur ou cantatrice, c'est quand il a été adopté par le public de Paris, quand les bons juges de Paris l'ont couronné de leurs applaudissements, qu'il a une réputation européenne, qu'il peut réussir dans le monde et être accueilli sur tous les théâtres de l'Europe (*Vive approbation*).

Nous sommes ici à Paris dans le centre de la France, dans cette grande cité où tous les étrangers viennent chercher des exemples pour tout ce qu'il y a de grand, de noble, de généreux, d'intelligent ; nous sommes la grande épreuve de tous les talents, de toutes les intelligences (*Très bien ! très bien !*).

Le Théâtre-Italien, indépendamment des grands sujets, se compose d'un orchestre.

Vous avez à Paris un Conservatoire de musique, et l'on dit : En voilà bien assez pour l'enseignement de l'art musical en France. Vous avez une école de musique, et vous y formez, je n'hésite pas à le dire, les premiers instrumentistes de l'Europe. Le Conservatoire de Paris produit les exécuteurs instrumentistes les plus distingués, et avec un sentiment d'harmonie, d'ensemble, de grande et élevée intelligence musicale qui ne se retrouve nulle part ailleurs. Il n'y a pas un point de l'Europe où on puisse trouver une réunion d'artistes tels que ceux qui sont sortis du Conservatoire de Paris, au point de vue de la musique instrumentale.

Où vont la plupart de ces jeunes gens ? A l'orchestre du grand Opéra, quelques-uns à l'orchestre de l'Opéra-Comique, presque tous à l'orchestre du Théâtre-Italien ; les chœurs du Théâtre-Italien sont aussi formés par les élèves de l'école de chant du Conservatoire.

Je n'ai pas à censurer l'école de chant proprement dite ; mais, enfin, je ne pourrais pas dire qu'elle a produit dans ses élèves de chant les hommes éminents que l'enseignement de la musique instrumentale a produits au Conservatoire ; eh bien, le Théâtre-Italien est là pour y suppléer. Sur ce théâtre ont passé tous les artistes qui ont le plus honoré notre grande scène de l'Opéra. Aucun des compositeurs les plus renommés, les plus grands, les plus brillants, n'a été étranger au Théâtre-Italien ; et c'est la France qui a ouvert la carrière de la gloire aux plus beaux génies dans l'art de la musique ; tous les grands compositeurs de l'Italie sont venus faire sanctionner leur réputation par la représentation de leurs ouvrages sur notre scène lyrique.

Le plus grand de tous ces compositeurs, le premier génie musical du monde, le célèbre Rossini, a d'abord fait connaître ses œuvres en les faisant représenter sur le Théâtre-Italien ; c'est après cette épreuve du Théâtre-Italien, où il a justifié la réputation qu'il avait apporté de sa patrie, qu'il a mis le comble à cette réputation par ces magnifiques chefs-d'œuvre qu'il a laissés à l'Opéra.

Les artistes les plus puissants, les plus distingués, de notre scène lyrique, nous sont venus du Théâtre-Italien ; tous y ont fait leurs études ; je n'ai pas besoin de les nommer, vous les connaissez. Tout ce que nous avons de plus distingué, en ce moment, sur la scène du grand Opéra, s'est fait connaître, s'est exercé, s'est formé dans le sentiment musical, dans les représentations du Théâtre-Italien.

Si je fais valoir cette considération que les étrangers viennent à Paris pour achever de former leur goût aux représentations du Théâtre-Italien, c'est qu'elle ne manque pas de vérité.

Que l'état de la ville inquiète les étrangers, fasse fermer les théâtres, il y a une perte financière, et une perte énorme, non seulement pour la capitale, mais pour la France entière.

Voilà les considérations quant à l'importance de ce grand théâtre qui était placé sous la protection de la monarchie, et subventionné aux dépens de la liste civile. Vous savez tous que le roi Charles X avait acheté à ses frais le théâtre Favart, pour donner gratuitement un asile aux Italiens. C'est lui qui a fait construire la salle Ventadour, qui est devenue le Théâtre-Italien actuel. Ce théâtre lui a coûté 5 millions à construire. C'était sur la liste civile qu'était prise la subvention aux théâtres qui honorent la capitale. Après la révolution de 1830, on a fait passer au ministère de l'Intérieur la charge des subventions dans cet intérêt public artistique. Quelle était alors la position du Théâtre-Italien ? Il avait 70 000 francs de subvention.

En 1840, la prospérité de ce théâtre était telle, les recherches de location des loges étaient telles, qu'on ne pouvait pas satisfaire aux désirs de ceux qui voulaient avoir des loges à l'année.

Messieurs, le crédit d'un théâtre de luxe, comme le Théâtre-Italien, est la source même de sa prospérité ; car quand on voit une entreprise qui peut être entraînée à ne pas tenir ces engagements dans le courant d'une année, on ne souscrit pas pour l'année entière, et alors il n'y a plus que les recettes éventuelles de chaque représentation pour l'entrepreneur, réduit à une misère qui s'accroît d'autant plus, qu'on recule à s'abonner devant une entreprise exposée à ne pas tenir ces engagements. On ne donne pas 6 à 8 000 francs de location pour une loge, quand on court la chance que l'entrepreneur soit obligé de se retirer dans le cours de l'année, après avoir employé ces 6 ou 8.000 francs qu'on lui aura payés d'avance.

En 1840, la prospérité se trouvant telle que la subvention était inutile pour le Théâtre-Italien, on l'a supprimée. Cela n'est pas très exact ; on ne l'a pas supprimée complètement ; on avait donné la permission de construire quelques loges sur la scène.

Depuis 1848, qu'est-il arrivé ? Deux directeurs ont successivement abandonné l'entreprise. M. Vatel, qui était directeur au moment où a éclaté la révolution, privé tout à coup de locations, n'a pu tenir ses engagements. M. Dupin, qui a succédé à M. Vatel dans cette direction, l'a bientôt abandonnée lui-même ; c'est alors qu'un grand artiste qui avait gagné une véritable fortune d'artiste par son talent, Ronconi, a eu le courage, ou plutôt la charité, dans l'intérêt de ses camarades, des choristes, des instrumentistes, de relever cette entreprise. Il a fait des pertes énormes l'année dernière. Nous avons demandé les comptes du commencement de cet exercice ; il résulte des livres, qui sont parfaitement tenus, qu'il y a une perte de 90 et tant de mille francs depuis le commencement de cette année.

Il n'a fait cette entreprise, il ne l'a soutenue, je le répète, que par un zèle d'artiste, par un courage généreux pour ceux qui vivent de la même existence que lui, et auxquels il a subvenu en acceptant l'entreprise, et en y sacrifiant le produit de ses travaux passés.

Dans cette situation, non pas pour avantager principalement la capitale au détriment des provinces et au prix de sacrifices que les contribuables peuvent faire, mais parce qu'il est nécessaire d'avoir toujours une tête de la France dans notre capitale, avec sa couronne et sa magnificence artistique, avec tous les caprices mêmes de son génie, qui font l'envie de l'Europe (*Très bien !*) ; dans cette situation là, nous avons cru qu'il fallait non pas venir aider M. Ronconi et le soulager dans son sacrifice, mais inspirer pour son entreprise un crédit, une force morale, pour que cette entreprise ne succombât pas, et qu'au mois d'octobre prochain, quand il s'agira d'avoir les loges et de reprendre les représentations, ce fût une garantie que le directeur restera au poste et pourra tenir ses engagements, et qu'on pût louer et payer à l'avance ses locations.

Quant à la subvention, elle ne nous compromet pas, parce qu'il est de règle que toute subvention n'est payée que par mois et quand le directeur a rempli ses engagements.

Si donc vous accordez pour six mois, en 1850, la subvention de 60 000 francs, il y aura 30 000 francs appliqués aux trois mois de commencement de l'exercice de 1850, et 30 000 francs qui seront donnés pour la fin de ce même exercice.

C'est donc pour le cas où le directeur remplira ses engagements que la subvention sera payée.

Par ces circonstances et ses appréciations, la commission a pensé qu'il n'était pas possible de refuser la subvention proposée à l'amendement de M. de Maleville.

Maintenant, Messieurs, votre commission, toujours préoccupée de diminuer les dépenses autant que possible, celles-là même qui sous l'aspect d'une dépense de luxe, sont véritablement des dépenses qui vont au secours des classes ouvrières et des classes pauvres, car on sait combien d'hommes sont occupés par les travaux d'une entreprise théâtrale importante, considérable et splendide comme est le Théâtre-Italien ; votre commission, dis-je, toujours préoccupée de ne pas augmenter la dépense aurait voulu trouver sur le chapitre entier les moyens de subvenir à la dépense vraiment nécessaire, pour l'honneur de notre pays, d'une subvention accordée au Théâtre-Italien. Nous ne l'avons pas pu, et voici pourquoi : nous n'avons pu rompre les traités qui nous lie avec l'Odéon, avec l'Opéra-Comique. Il y a un traité par lequel le Grand-Opéra a une subvention de 620.000 francs, et je dois vous dire qu'avec cette subvention, c'est à peine si l'entrepreneur peut soutenir l'honneur de la scène. Le grand Théâtre de la Nation s'est à peine soutenu, malgré cette subvention. Vous n'en pouvez rien retrancher.

Reste le Théâtre-Français, envers lequel il n'y a point de traité, envers lequel nous ne sommes point obligés, et auquel vous accordez une subvention de 300 000 fr. Pas plus que pour une réduction sur l'ensemble du chapitre, nous n'avons pensé qu'il fût possible de retrancher au Théâtre-Français une subvention de 300 000 francs. Nous l'avons d'autant moins pensé que la subvention, qui était primitivement de 240 000 francs, l'a été, dans ces dernières années à 300 000 francs. Pourquoi ? Pour donner, par une forme d'annuité, un moyen d'éteindre des dettes qui ne sont pas actuellement éteintes. Ce serait donc au Théâtre-Français, au premier théâtre de la nation, que nous irions arracher une subvention encore nécessaire, quoiqu'elle ne soit pas l'objet d'un engagement écrit ! Nous n'en avons pas eu la pensée. Nous n'avons donc pu réduire aucune des parties du crédit de 1 274 000 francs, et nous vous demandons d'y ajouter, conformément à la pensée de M. de Maleville, la somme de 60 000 francs. La commission, à une grande majorité, a voté pour l'amendement. *(Marques nombreuses d'approbation – Aux voix !)*

M. RAUDOT. Je demande la parole *(Exclamations – parlez !)*

Je suis convaincu qu'en me voyant monter à cette tribune pour m'opposer à la proposition, plusieurs de mes collègues sont tentés de se dire comme Sosie :

« *cet homme, assurément, n'aime pas la musique* »

Eh bien, ils ont tort ; j'aime beaucoup la musique, quoique je ne sois pas un musicien *(Rires)*.

Une voix. Vous n'avez peut-être pas essayé.

M. RAUDOT. Mais quand je vais aux Italiens, je veux que le plaisir que j'éprouve soit payé par moi, et je ne veux pas que l'Etat y contribue *(Très bien !)*.

M. DE LAMARTINE. Je demande la parole.

M. RAUDOT. Messieurs, je ne traiterai pas la question artistique, je considérerai la question sous le rapport politique.

Si vous accordez aujourd'hui 70 000 francs au Théâtre-Italien, théâtre aristocratique s'il en fût... *(Réclamations)*, je vous demanderai comment vous pouvez refuser des propositions qui sont faites pour donner des subventions aux théâtres populaires ; quand vous aurez voté la subvention du Théâtre-Italien...*(Mouvement)*, vous ne pourrez pas faire autrement que d'accorder quelque chose aux théâtres où le peuple va en masse.

Une voix. Ça n'a pas de rapport !

M. LAURENT (DE L'ARDECHE). Les théâtres subventionnés donnent des loges gratuites aux ministres *(Bruit)*.

M. RAUDOT. C'est à la majorité que je m'adresse ; soyez bien convaincus que, si vous votez aujourd'hui les 70 000 francs, on les tournera à l'instant même contre vous, et on pourra en tirer un grand parti, en présence de la décision que vous avez prise hier sur la proposition de M. Sautayra.

D'un autre côté, Messieurs, il est certain que nous sommes dans un moment de crise, de gêne générale ; que nous sommes en présence, malheureusement, d'une irritation très grande répandue dans ce moment dans nos campagnes et dans un grand nombre de départements (*Réclamations*).

Eh bien, je m'adresse à vous, et je vous dis : il n'y a pas seulement là une question artistique, il n'y a pas seulement une question parisienne, il y a pour vous une question de conduite. Et soyez bien convaincus que, si vous votez aujourd'hui les 70 000 francs au Théâtre-Italien, il y a des gens qui en tireront parti contre vous (*Allons donc ! – Interruptions*)

M. ROGER (DU NORD). Qu'importe ! Laissez-en tirer contre nous le parti qu'on voudra !

M. RAUDOT. Vous avez entendu hier M. Barre vous disant qu'on répéterait dans les campagnes qu'en définitive cet argent là, qui était destiné aux riches, aux plaisirs aristocratiques, serait pris sur les malheureux (*Bruit*).

Voix diverses. A la gloire du pays...aux Beaux-Arts.

M. RAUDOT. Si vous voulez aller au Théâtre-Italien, si vous voulez y jouir de son admirable musique, eh bien, vous, classes riches, payez votre plaisir, et n'allez pas prendre dans la poche de beaucoup de pauvres contribuables de quoi contribuer à vos jouissances, à vous.

Un membre à droite. Fermez alors les musées.

M. RAUDOT. Je crois donc, Messieurs, qu'il faut y réfléchir à deux fois, dans les circonstances présentes, pour voter la somme de 70 000 francs qui vous est demandée ; si vous la votiez, vous feriez une faute, une chose funeste. Songez que nous avons à faire aujourd'hui au suffrage universel, aux masses, et que tous vos actes sont interprétés souvent fort mal. Ne donnez point de prétexte à la malveillance.

M. FRANCSIQUE BOUVET. Vous ne connaissez pas les sentiments du peuple à cet égard.

Une voix à gauche. Le suffrage universel a plus de bon sens que vous ne pensez.

Voix diverses à droite. Laissez tomber en ruine vos palais... Fermez vos écoles de Beaux-Arts.

M. DE LAMARTINE¹. Messieurs, je ne m'attendais pas, en demandant tout à l'heure la parole pour discuter une question en apparence si superficielle, si futile, d'y rencontrer la politique, bien inattendue, à propos d'une subvention à la musique des Italiens (*Sourires d'approbation*).

Mais, puisque l'honorable M. Raudot l'y a portée et vous a prononcé le grand mot d'aristocratie, en opposition avec le soi-disant intérêt du peuple, je l'écarte d'un seul mot moi-même en débutant, et je lui déclare, sans craindre d'être démenti par vous tous, qu'il y a une aristocratie que la France républicaine, comme la France monarchique, reconnaîtra toujours, à tous les rangs de la population : c'est l'aristocratie de l'intelligence, c'est l'aristocratie du travail, c'est l'aristocratie des arts, c'est l'aristocratie du génie (*Bravos répétés et interruption prolongée*).

Mais je me hâte de ramener la question sur le terrain modeste et purement économique qu'elle ne devait pas quitter, et, à cet égard, je m'afflige et je m'étonne de voir que les véritables principes de la richesse publique sont aussi étrangers aux orateurs qui croient défendre les intérêts de nos campagnes, qu'ils sont étrangers à ceux des villes, qui nous apportent si souvent ici des doctrines spécieuses, mais mal réfléchies, sur le travail, doctrines que nous combattons et que nous combattons dans toutes les bouches (*Agitation prolongée – Interruption*).

Puisque l'honorable M. Berryer qui m'a précédé à cette tribune, je ne dirai pas, dans le même intérêt, mais dans la même justice, ne m'a laissé rien à dire sur la question artistique, et sur la situation de l'artiste éminent, permettez-moi de vous dire un mot sur la question économique qui vient d'être soulevée si inopinément.

Messieurs, la question économique, en matière de théâtres, se résume en un seul mot : c'est du travail. Peu importe la nature de ce travail ; c'est un travail aussi fécond, aussi productif que toute autre nature de travaux dans une nation. Les théâtres, vous le savez, ne nourrissent pas moins, ne salarient pas moins, en France, de quatre-vingt mille ouvriers de toute nature, peintres, maçons, décorateurs, costumiers, architectes, etc., qui sont la vie même et le mouvement de plusieurs quartiers de cette capitale, et, à ce titre, ils doivent obtenir vos sympathies... (*Interruptions diverses*)

Je ne veux parler du Théâtre-Italien et des autres théâtres qui ont été mentionnés tout à l'heure qu'exclusivement sous le rapport du travail. Je sais comme vous que les anciens les considéraient sous un autre rapport, et plutôt à Dieu que nous arrivassions à les considérer ainsi nous-

¹ L'intervention est également reproduite dans Alphonse de Lamartine, *La France parlementaire : œuvres oratoires et écrits parlementaires*, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et C^{ie}, 1865, t. 6, p. 160-166.

mêmes. Ils en faisaient une véritable institution morale, religieuse, une institution d'enseignement public (*Mouvement divers*).

Je disais, Messieurs, et je ne croyais pas passionner ni détourner cette discussion, que les anciens faisaient du théâtre, qu'on réduisait tout à l'heure à de si mesquines proportions, une véritable institution morale, une véritable institution d'enseignement public.

L'honorable Berryer le disait tout à l'heure, nous avons fait en France, à l'égard du Théâtre-Italien, ce que les anciens ont fait à l'égard des grands théâtres dans lesquels ils personnifiaient et faisaient revivre leur histoire, pour donner aux peuples à la fois et le sentiment historique et le sentiment du beau, de la vertu et de l'esprit humain. (*Mouvement d'approbation*)

Quant au Théâtre-Italien, si la France doit considérer un théâtre quelconque comme une véritable institution d'enseignement public, évidemment c'est celui-là. Nous n'avons pas inventé la musique en France (*sourires*). Nous n'avons pas cette prétention ; nous avons été obligés d'emprunter ce que d'autres peuples ont fait aussi à d'autres époques ; nous faisons à cet égard ce que les Romains firent à l'égard de la Grèce ; nous avons importé un de leurs plus beaux arts parmi nous, la nature. Dieu diversifie les génies chez les peuples ; eh bien, c'est le chef-d'œuvre, c'est l'habileté de la civilisation et des législateurs véritables, car je ne crois pas dégrader, en parlant ainsi, le nom des législateurs ; c'est leur œuvre, c'est leur chef-d'œuvre, de compléter pour ainsi dire cette diversité de génies naturels dont Dieu a donné la prédisposition aux peuples, en les réunissant dans un seul faisceau, en les faisant pour ainsi dire jaillir d'un seul foyer, surtout quand ce foyer est en même temps celui de la gloire de votre pays (*Très bien ! très bien !*).

Mais, messieurs, nous sommes en république depuis deux ans. Eh bien, de quoi louez-vous les grandes monarchies qui vous ont précédées, la monarchie de François I^{er}, la monarchie de Louis XIV ? De quoi leur faites-vous un juste éloge dans votre histoire et dans vos sentiments ? C'est précisément d'avoir propagé, d'avoir encouragé cet art du théâtre sous tous ses aspects, soit sous le rapport de la comédie dans Molière, soit sous le rapport du drame et de la tragédie dans Racine, soit sous le rapport de l'art musical dans Lully ; c'est de ne pas les avoir considérés comme indignes de leur attention, de leur protection vigilante, c'est d'avoir fait de ces grands hommes des commensaux, pour ainsi dire, de la monarchie : non seulement les théâtres étaient subventionnés par les fonds du trésor public, mais les théâtres, les acteurs et les auteurs étaient subventionnés par la gloire même, par la société, par le pouvoir lui-même.

Louis XIV, vous le savez, ne craignait pas d'admettre dans sa familiarité ces grands hommes, ces grands auteurs, ces grands musiciens dont nous parlons aujourd'hui avec tant de dédain.

Voix nombreuses : Très bien ! très bien !

M. DE LAMARTINE. On vous parlait tout à l'heure des départements ; on vous disait que ce luxe que vous iriez salarier ici dans une capitale, à l'unique avantage et au bénéfice des riches, ce serait au détriment du travail dans vos départements.

Que l'honorable M. Raudot et ceux qui pensent comme lui me permettent d'approfondir leur pensée en deux mots ; qu'ils se reportent aux conséquences qu'aurait le système qu'il représentait tout à l'heure à cette tribune ; qu'ils osent aller jusqu'au bout de leur pensée ; qu'ils disent : il ne faut pas que la France subventionne les théâtres à Paris, Paris peut bien se subventionner lui-même...

Voix au fond de la salle. Certainement ! oui ! oui ! c'est ce que nous disons.

M. DE LAMARTINE. Bien ! attendez la réponse

M. GASLONDE, *de la commission*. C'est la question !

M. DE LAMARTINE... Qu'il ne faut pas que le plaisir du riche, et à cet égard je suis complètement de leur opinion, soit au détriment des nécessités du pauvre et du travailleur indigent.

Mais laissez-moi achever la phrase que je commençais seulement. Il faut, disent les hommes de ce système, que Paris se serve, se subventionne lui-même ; il faut supprimer tout concours de la nation à ces théâtres qui illustrent depuis tant de siècles sa capitale et qui y appellent toutes les années une si grande masse d'étrangers. Alors allez plus loin, messieurs ; dites : il faut que la France se désintéresse de ses grands établissements académiques, de son Institut, de toutes ses écoles de beaux-arts et d'architecture...

Voix de divers côtés. C'est cela ! c'est cela ! – Très bien ! très bien !

M. DE LAMARTINE. Il faut abolir, au nom de ce principe, les expositions publiques qui font l'honneur et la richesse de votre pays ; il faut abolir les écoles de musique, il faut abolir le Conservatoire.

Plusieurs membres. Les musées ! les bibliothèques ! les écoles !

M. DE LAMARTINE. En un mot, d'abolitions en abolitions aussi logiques, aussi conséquentes dans le système de l'honorable préopinant que celles qu'il proposait tout à l'heure, il faut en arriver à faire de Paris, sous le rapport des arts, des hautes industries, des grandes facultés, des grandes lumières de l'esprit humain, il faut arriver à en faire une simple municipalité de la France ! eh bien, sous ce point de vue, le fait est faux : Paris n'est pas seulement une municipalité ; Paris est une capitale, Paris est un résumé du pays tout entier...(*Réclamations bruyantes à droite*)

A gauche. Oui ! oui ! – Très bien ! très bien !

Plusieurs membres. Sous le rapport des arts, oui ! sous le rapport politique, non !

Une voix à droite. C'est ce que nous nions tous les jours à propos des élections.

M. DE LAMARTINE. Messieurs, si je voulais un exemple de plus du danger des interprétations de la parole d'un orateur, qui précède la fin de sa phrase, je le trouverais dans les murmures qui viennent de m'interrompre à l'instant même. Croyez-vous que moi, je puis m'en honorer devant vous, moi qui ai le plus combattu en politique ce système de la France se résumant dans Paris, qui ai le plus réservé à la France ce qui lui appartient, son ubiquité et sa souveraineté universelle à une grande époque de notre histoire, ce serait moi qui voudrait résumer la France dans les murs de Paris, sous le rapport de cette liberté, de sa souveraineté, de sa puissance individuelle ? Non ! (*Très bien ! très bien ! – Bravos à droite*).

Il fallait donc me laisser achever ma pensée.

Je disais que, sous le rapport des hauts enseignements et des grandes institutions de lumière et de civilisation centralisées, Paris s'offrait à l'Europe, s'offrait à la France entière, et ses innombrables établissements centralisés vous l'attestent, comme le foyer lumineux resplendissant de la civilisation la plus transcendante de notre pays ; et que, dans le nom de Paris, dans le nom de la France, la gloire des théâtres que nous défendons ici était, certes, pour quelque chose dans l'estime de l'Europe pour notre Nation (*Très bien ! très bien*).

Ne faites pas maudire la liberté par les arts. Soyons la République de tous les talents et de tous les travaux. Les théâtres font partie du patriotisme de la France et de son importance à l'étranger, et les théâtres, il faut le dire, ont mérité de la société pendant les premiers mois de notre révolution. Ils se sont censurés eux-mêmes ; ils ont été dignes de la circonstance alors et du pays.

Et puisque le hasard m'a amené à monter à la tribune sur un sujet si futile, je ne veux pas en descendre sans rendre à la nombreuse et patriotique classe des artistes, des dix mille artistes de tous genres, artistes dramatiques, peintres, statuaires, musiciens, ouvriers intellectuels de notre patrie, un hommage, je me trompe, une justice, un témoignage que je me suis toujours promis de leur rendre quand l'occasion s'en présenterait devant vous, témoignage qu'il m'appartient plus qu'à tout autre de porter ici à leur honneur, car j'ai été le témoin personnel de leur abnégation et de leur dévouement pendant les trois mois de révolution et pendant les deux grandes et difficiles années qu'ils viennent de traverser (*Mouvement – Très bien ! très bien !*).

Oui, sachez-le, ces dix mille artistes, partie si influente et si transcendante de la population de Paris, ont porté sans un murmure, sans une agitation, le poids de la crise. Je les ai vus les premiers, les plus sages et les plus courageux de tous, toujours les premiers au poste du péril dans les circonstances critiques, voler intrépidement au secours de la civilisation et de la société comme s'ils avaient senti que la société et la civilisation leur appartenaient plus qu'à d'autres par l'éclat qu'ils répandaient sur elle et sur notre nation ! (*Très bien ! très bien ! c'est vrai !*).

Sans subvention, sans commandes, sans acquéreurs de leurs chefs-d'œuvre, sans spectateurs de leur scène s'il s'agit d'artistes du théâtre, ils se sont généreusement oubliés eux-mêmes pour ne songer qu'aux indigents, à la patrie, à l'ordre, à la République (*Nouveaux bravos*).

Eh bien, c'est l'occasion pour la représentation de la France de leur montrer l'estime et la reconnaissance que nous leur devons. Ils y seront plus sensibles qu'à des subventions, car le génie vit de gloire plus encore que de salaires ! (*A gauche : très bien !*)

Et, pour répondre, en finissant, au dernier argument de M. Raudot, j'y réponds par un seul mot (*Mouvement*), j'y réponds en le bravant (*Murmures au fond de la salle*).

Oui, j'y réponds en le bravant, cet argument, comme j'espère que vous le braverez avec moi vous-mêmes au plein jour de la publicité !

Nous ne voulons pas, vous disent M. Raudot et ses amis, faire payer par les provinces les plaisirs de Paris, et faire payer par les pauvres les luxes du riche ? (*Au centre : oui ! oui ! – longs murmures*).

Eh bien, messieurs, le bon sens répond ici pour moi. Les plaisirs de Paris sont le travail et la consommation des départements, et les luxes du riche sont le salaire et le pain de deux cent mille ouvriers de toute espèce, vivant de l'industrie si multiple des théâtres sur la surface de la République, et recevant de ces plaisirs nobles, qui illustrent la France, l'aliment de leur vie et le nécessaire de leurs familles et de leurs enfants. C'est à eux que vous donnerez ces 60 000 francs (*Très-bien ! très-bien ! marques nombreuses d'approbation – une vive agitation succède à ce discours*).

M. LE PRESIDENT. Le chiffre proposé par la commission était de 1 273 000 francs, on propose une augmentation de 60 000 francs, c'est donc un chiffre total de 1 333 000 francs que je dois mettre aux voix.

A gauche. La division ! La division !

M. LE PRESIDENT. La division est de droit quand elle est demandée, mais il fallait qu'elle le fût.

Je mets aux voix les 60 000 francs d'augmentation proposés par M. de Maleville et alloués par la commission.

M. LE MINISTRE DE L'INTERIEUR. Et par le Gouvernement.

M. LE PRESIDENT. Le Gouvernement y adhère.

Je mets ce chiffre de 60 000 francs aux voix.

(Le chiffre de 60 000 francs est mis aux voix et adopté).

M. LE PRESIDENT. On a demandé le scrutin de division sur le chapitre entier ; il va y être procédé.

(Le scrutin public a lieu).

M. LE PRESIDENT. Voici le résultat du dépouillement du scrutin :

Nombre des votants : 584

Majorité absolue : 293

Bulletins blancs (pour) : 362

Bulletins bleus (contre) : 222

(L'Assemblée a adopté²).

² Le détail nominatif du vote figure dans le même numéro du *Moniteur* p. 1242.

Annexe n°22 : Note de la surintendance des théâtres pour la commission du budget 1865 sur le maintien des subventions et le Conservatoire (7 mars 1864) (Arch. Nat : F²¹ 957)

Ministère de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts. Surintendance des Théâtres.

[*biffé : la Commission du budget demande au Ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts :]*

1° Le moment n'est-il pas venu de supprimer les subventions accordées aux théâtres ?

2° Comment se fait l'inspection du Conservatoire et quelles sont les mesures qui garantissent son bon effet au point de vue de l'ordre et des mœurs ?

Le décret du 6 janvier dernier, en proclamant à partir du 1^{er} juillet prochain, la liberté de l'industrie théâtrale, réserve pour l'Etat et pour les communes la facilité de subventionner les théâtres qui paraîtront plus particulièrement dignes d'encouragement.

[*biffé : Lorsque le projet de ce décret fut présenté à l'examen du Conseil d'Etat, où de nombreuses objections l'accueillirent, la réserve faite en faveur des établissements de premier ordre fut considérée comme la meilleure et la plus utile garantie contre l'abaissement possible du niveau littéraire par suite de la législation nouvelle*].

Les conséquences de la liberté des théâtres [*biffé : sont très incertaines ; les uns en espèrent beaucoup, les autres s'en effraient ; plus encore l'avenir seul décidera la question et l'expérience permettra plus tard d'agir en connaissance de cause*] ne seront connus que quand l'épreuve en aura été faite.

Si la liberté a pour effet de produire de beaux théâtres rivalisant gratis avec ceux que l'Etat encourage à ses frais, il sera juste et naturel de retirer alors les subventions devenues inutiles.

Dans le cas contraire, [*biffé : comme cela n'est pas impossible, la liberté n'enfante que des théâtres de bas-étage, sans valeur littéraire et sans valeur artistique*] on sera d'autant plus heureux d'avoir conservé et soutenu des établissements modèles [*biffé : qui lutteront contre la décadence et prouveront que là où l'industrie privée est impuissante ou dangereuse, l'action du gouvernement est efficace et salutaire*].

En attendant, les subventions sont plus nécessaires que jamais pour maintenir à niveau l'art. [*biffé : supprimer aujourd'hui les subventions quand la législation nouvelle vient d'en conserver le principe, ce serait donner à Paris et dans les départements le signal de l'abaissement de l'Etat, auquel il est au contraire si important de s'opposer*].

En ce qui concerne le Conservatoire impérial de musique et de déclamation, [*biffé : un préjugé trop répandu dans le public et encouragé par les auteurs de vaudevilles, présente cet établissement comme une petite école d'immoralité. C'est un tort et une injustice. Partout où des jeunes gens et des jeunes filles ont l'occasion de se réunir pour un travail commun, il peut en résulter quelques inconvénients, surtout lorsqu'il s'agit d'élèves qui se destinent à la pratique des Arts*], toutes les précautions dans l'intérêt des bonnes mœurs et une surveillance très sévère faite par les agents de l'administration permet de dire [*biffé : et de croire*] que rien de répréhensible ne se passe dans l'intérieur [*biffé : de la Maison*] du Conservatoire.

Au point de vue de l'Etat, les meilleures garanties existent. D'excellents professeurs donnent aux élèves le conseil et l'exemple, et ils le font presque à leurs dépens car vu l'insuffisance du budget, peu d'entre eux reçoivent le faible traitement qui leur est dû, aux termes du règlement 6 [*sic*]. [*biffé : le budget du Conservatoire de Paris est insuffisant, la succursale de Toulouse, si précieuse et si féconde, est à peine subventionnée et ne peut se développer comme, avec un peu d'aide, il serait facile et utile qu'elle le fit*]

La liberté des théâtres va permettre au Conservatoire de rendre des services plus grands encore que par le passé. Lui seul prépare les instrumentistes pour les orchestres et tous les bons comédiens, à de très rares exceptions près, y ont fait leur éducation.

[*biffé : quelques artistes et quelques auteurs ont pu s'amuser à critiquer le Conservatoire, mais d'injustes attaques et des plaisanteries intéressées ne prévaudront contre l'éloquence des résultats acquis*].

Annexe n°23 : Nouvelle note sur les subventions (juillet-août 1871 ?)

(source : Arch. Nat : F²¹ 957)

NB : Cette note rédigée par le bureau des théâtres au début de la IIIe République constitue le fonds de l'argumentation déployée à la tribune de l'Assemblée Nationale (réunie à l'Opéra de Versailles) par le ministre Jules Simon dans son grand discours du 20 mars 1872.

Le 9 septembre 1870, au lendemain d'un deuil public, quand la France ne devait songer qu'à réunir toutes ses ressources pour les consacrer à la défense de son territoire, le Gouvernement crut devoir suspendre le paiement des subventions accordées au Théâtre-Français, à l'Opéra, à l'Odéon, à l'Opéra-Comique, au Théâtre-Lyrique et au Théâtre des Italiens.

Aujourd'hui que l'ordre matériel est rétabli, aujourd'hui qu'une immense opération financière, réalisée en quelques heures, nous fait entrevoir une prochaine délivrance et nous donne la mesure de notre richesse et de notre crédit, deux questions, qu'il était convenable d'ajourner, vont être posées dans la discussion du budget, à propos des théâtres subventionnés :

1° L'Etat doit-il payer les trois derniers termes des subventions de l'année 1870 ?

2° L'Etat doit-il continuer à subventionner les théâtres de premier ordre à Paris, et dans quelles proportions doit-il le faire ?

La première question est une question de simple équité sur laquelle le doute ne paraît pas possible.

Oui, les termes échus de l'année 1870 doivent être payés aux théâtres subventionnés car il y avait contrat entre les directeurs et l'Etat, et, si ce contrat n'a pas été réalisé, cela n'a pas été par le fait des entrepreneurs-directeurs, qui étaient tous en mesure de continuer ou de commencer leurs représentations, mais bien par le fait de l'autorité qui, après avoir suspendu d'abord le paiement des subventions, ordonna ensuite, par un légitime sentiment de convenance, la fermeture de tous les théâtres.

Or les frais d'exploitations d'un théâtre cessent-ils immédiatement le jour même de la fermeture ?

Non. Pour ceux qui ont un loyer à payer, comme l'Opéra-Comique, le Théâtre-Italien, le bail qui lie les directeurs n'est pas rompu et, quelque favorable que puisse être la loi nouvelle qu'ils invoquent, quelles que soient les concessions qui leur seront faites, c'est encore une lourde charge qui pèsera sur eux et il faudra y ajouter une quantité de frais secondaires que la fermeture ne fait pas disparaître.

Tels sont : les intérêts du capital engagé dans l'affaire, l'immobilisation du titre de rente déposé comme cautionnement, la location de magasins pour les décors, les assurances, la patente, les contributions, la garde, l'entretien du mobilier et des bâtiments.

A ces dépenses forcées, qui incombent à tous les théâtres, il faut, exceptionnellement ajouter cette année les dépenses considérables qui ont été faites pour obéir aux injonctions de la police, relativement aux décors : par mesure de prudence en effet, et pour écarter toutes chances d'incendie, ils avaient dû être transportés au loin, ou rangés dans des conditions déterminées. Le déplacement d'un matériel aussi lourd et aussi encombrant est nécessairement fort coûteux (à l'Opéra-Comique, cette opération se solde par une dépense de 14 000 francs) et il est juste d'ajouter à ce chiffre le prix des réparations rendues nécessaires par les avaries que les toiles et les châssis ont eu à souffrir.

Enfin, il faut bien reconnaître qu'une entreprise théâtrale ne peut pas être administrée au jour le jour : tout s'y prépare de longue main. La question d'art étant mise de côté, il y a une question commerciale dont les résultats ne sont appréciables qu'à de lointaines échéances et un directeur ne connaît véritablement sa situation qu'au bout de trois ou quatre années d'exercice.

C'est donc un véritable désastre pour lui que d'être contraint d'interrompre instantanément une affaire qui est lancée, car si elle a été nulle ou mauvaise pendant plusieurs années, il a toujours l'espoir de se récupérer de ses avances, par un succès qui n'arrivera peut-être que dans la dernière période de son privilège.

Il paraît donc rigoureusement équitable d'accorder aux directeurs des théâtres subventionnés les 3 derniers termes de l'année 1870, savoir :

	Par mois	
A l'Odéon	8 883,33	25 000
Au Théâtre-Lyrique	9 000	27 000
Au Théâtre-Italien	16 666,66	50 000
A l'Opéra-Comique	20 000	60 000
Au Théâtre-Français	20 000	60 000
A l'Opéra	(reste disponible, en chiffre rond)	180 000
		402 000

Les directeurs de l'Odéon, du Théâtre-Lyrique et de l'Opéra-Comique considéreraient le paiement des parts subventionnelles de 1870 comme une indemnité, sinon absolument suffisante, du moins très considérable dans les circonstances actuelles.

M. Bagier, directeur du Théâtre-Italien, dont la situation est beaucoup plus critique, n'a pas l'espoir de se récupérer dans l'avenir des pertes du passé, et il ne se regarderait pas comme suffisamment indemnisé par le paiement des trois termes échus de 1870 ; il demande donc la moitié de la subvention (50000 francs) pour l'année 1871, en tout 100 000 francs, et il appuie cette réclamation sur des états de dépense faites ou à faire, certifiés conformes à ses livres de Commerce. Le total de ces dépenses, en effet, ne s'élève pas à moins de 157 711 francs 91 centimes.

Il est certain que si M. Bagier n'est pas délié du bail onéreux qu'il a contracté (146.877 francs), il subira une perte considérable résultant des obligations qui lui étaient imposées par le cahier des charges de son exploitation.

Quant au théâtre de l'Opéra, sa situation est toute particulière et réclame une solution spéciale.

M. Emile Perrin, ancien Directeur-Entrepreneur de l'Opéra, n'a pas encore formulé sa demande d'indemnité, mais il désire qu'il soit dès à présent constaté que de l'inventaire du matériel laissé par lui à l'Opéra, en 1870, il résulte une plus-value de 350.000 francs sur le matériel dont il avait pris livraison en 1866 ; que pendant ces cinq années d'exploitation (1866-1870), le prix de revient du matériel créé par lui s'élève à une somme d'environ 750 000 francs et qu'il n'a agi aussi largement dans son mode d'exploitation que parce qu'il avait encore sept années de privilège devant lui. M. E. Perrin fait observer surtout que si l'article 34 du cahier des charges dit : « L'Etat sera propriétaire, à la fin de l'entreprise, de tout le matériel, machines et objets mobiliers, partitions, etc..., créé par le directeur qui n'aura à aucune indemnité pour ces objets », il faut rapprocher cet article d'un des paragraphes de l'article 103, ainsi conçu : « Dans le cas où (par suite de diminution dans la subvention) le Directeur déclarerait ne pas consentir à continuer l'exploitation, il sera fait une liquidation et l'administration s'engage, autant que les crédits ouverts par les lois de finances lui en donneront les moyens, à tenir compte aux entrepreneurs des pertes réelles et dûment constatées qui résulteraient de cas de force majeure », et l'ancien directeur de l'Opéra en conclut qu'il serait équitable de l'indemniser des dépenses faites par lui en vue d'une longue exploitation, brusquement interrompue par des circonstances indépendantes de sa volonté.

Mais à l'Opéra le Directeur n'est pas seul à réclamer. Il y a un personnel nombreux qui a cruellement souffert pendant dix mois. De ce nombre sont les machinistes, qui ont adressé une

demande à M. le Ministre de l'Instruction publique, demande appuyée par M. de Larochevoucauld-Liancourt.

Il ne faut pas oublier non plus le corps de ballet, les tailleurs, les ouvrières et les petits employés de tous genres, dont les modiques appointements sont soumis à la retenue, ce qui fait qu'ils se considèrent, avec une apparente raison, comme des employés de l'Etat, et il serait absolument impossible de ne pas avoir égard aux réclamations qui ne tarderaient pas à se produire de leur part, si l'on faisait droit à celle de l'ancien directeur-entrepreneur et si Monsieur le Ministre accueillait favorablement celle des machinistes.

De tout ceci, il ressort qu'il y aurait lieu de faire ordonnances, dès à présent, des sommes dues aux théâtres subventionnés sur les termes échus de l'exercice 1870, sauf à déterminer pour ces deux théâtres et en particulier pour celui de l'Opéra, la répartition des sommes ordonnancées entre le directeur, les artistes et employés du théâtre.

Les mandats ne seraient délivrés que contre un reçu où les parties prenantes, se considérant comme complètement indemnisées, déclareraient n'avoir plus aucun recours à exercer contre l'Etat.

2^{ème} Question.

L'Etat doit-il continuer à subventionner les théâtres de premier ordre à Paris, et dans quelles proportions doit-il le faire ?

Il n'est pas nécessaire de démontrer l'utilité des théâtres de premier ordre à Paris.

C'est pour la capitale un besoin, c'est pour le pays une gloire ; et, de l'existence de ces théâtres, il résulte un triple avantage politique, moral et financier.

Avantage politique. Quand la France souffre dans son honneur et ses intérêts matériels, faut-il qu'elle se laisse aller au découragement et qu'elle renonce à une supériorité qu'il lui est si facile de conserver ?

Nous avons un théâtre national qui se renouvelle sans cesse, qui est traduit partout, qui défraie toutes les scènes étrangères ; sauvégarçons à tout prix cette gloire pacifique qui est une perpétuelle revanche de nos revers momentanés.

Avantage moral. La liberté des théâtres et la suppression de la censure imposent au gouvernement le devoir de contrebalancer, par l'exemple des théâtres de premier ordre, la funeste influence des petits théâtres et celle plus pernicieuse encore des cafés-concerts.

Car il ne faut pas croire, comme on l'exprime souvent, que le public fasse lui-même la censure des œuvres lyriques et dramatiques. Le public ne se révolte que contre l'ennui et il est d'une indulgence déplorable pour tout ce qui l'amuse. De même que la foule s'arrête devant les caricatures grossières qui couvrent les murs de Paris et passe indifférente devant le Louvre où des trésors d'art sont gratuitement offerts à ses yeux, de même cette foule se porte aux spectacles où les plus belles œuvres de l'Antiquité sont travesties et tournées en ridicule, celles, dont l'université nous a enseigné [*sic*] la grandeur durant dix années d'études classiques.

Avantage financier. C'est une grande erreur de croire que les subventions soient réellement une charge pour l'Etat. C'est une dépense productive qui rend beaucoup plus qu'elle ne coûte.

Ces [*sic*] surtout par nos grands théâtres et par ce qu'on nomme les *étals* que les étrangers sont attirés et retenus à Paris. Il est rare qu'un des théâtres n'ait pas un succès exceptionnel qui profite à tous les autres et les dépenses de toutes sortes qui sont faites par cette population sans cesse renouvelée, font rentrer, par l'impôt et par toutes les industries qui vivent indirectement du théâtre, des sommes cent fois, mille fois plus considérables que les subventions accordées.

Et ces sommes dépensées par les étrangers n'enrichissent pas seulement la Ville de Paris, elles enrichissent toute la France en se répandant sur toutes les routes qui mènent de la frontière à Paris, et de Paris à la frontière.

La ville de Paris devrait-elle concourir aux subventions ?

On a souvent dit que la Ville de Paris était la première à bénéficier de la présence des étrangers attirés à Paris par les théâtres subventionnés. Cela est vrai si l'on ne considère la question qu'au point de vue du rendement de l'impôt indirect. Mais il faut voir les choses de plus haut et ne pas oublier que ce sont les théâtres de Paris qui assurent l'existence des théâtres de province, en leur permettant de choisir dans un abondant répertoire des ouvrages dont le succès éprouvé ne se traduit jamais pour eux en déceptions ruineuses.

Si les théâtres subventionnés recevaient une partie de leur subvention de la ville de Paris, ils auraient à subir des influences municipales beaucoup plus nombreuses et beaucoup plus à craindre que l'influence légitime et désintéressée et à peu près impersonnelle qui appartient à l'Etat.

Est-ce à dire cependant que la Ville de Paris ne pourrait pas faire un sacrifice en faveur des théâtres subventionnés ? Elle le pourrait très utilement, en renonçant à percevoir chez eux le droit des pauvres et en le maintenant au contraire rigoureusement dans les théâtres secondaires et surtout dans les cafés-concerts.

Il est un fait bien certain : plus l'art s'élève, moins il est productif. Il est donc de toute nécessité que l'Etat vienne en aide à ceux qui consacrent leur vie au culte de l'art sérieux ; il faut que Paris ait des théâtres de premier ordre comme il y a des musées et il sera facile de trouver un moyen de donner périodiquement des représentations à prix très réduits qui remplaceront avec avantage les spectacles gratuits car ces sortes de spectacles vont contre leur but et sont le plus souvent une source de désordre.

Dans quelle proportion l'Etat doit-il venir en aide aux théâtres subventionnés ?

Il faut que la subvention soit telle, qu'un directeur sérieux et habile soit à peu près dégagé de toutes préoccupations commerciales. Il faut que la faillite ne soit pas une crainte constante qui le pousse à la recherche des succès d'argent.

Pour l'Opéra, par exemple, mieux vaudrait ne pas donner de subvention que d'en donner une insuffisante.

Le seul moyen d'en diminuer un peu le chiffre serait d'autoriser le Directeur à fermer pendant deux mois d'été et la subvention pourrait être réduite de deux douzièmes. Mais on ne tarderait pas à regretter cette fermeture qui serait un véritable chômage pour tous les petits employés, pour les artistes à petits appointements, pour toutes les industries qui vivent indirectement du théâtre et l'on serait bien vite obligés d'en revenir à la subvention intégrale qui seule permet de maintenir l'Opéra au rang que lui imposent son cahier des charges, son passé et les exigences du public.

A l'Opéra, comme dans tous les autres théâtres subventionnés, l'abandon du droit des pauvres par la ville apporterait une réduction proportionnelle dans les subventions¹.

Il ne faudrait pas davantage songer à réduire la subvention du Théâtre-Français, sous peine de voir bientôt se dissoudre cette compagnie, illustre gardienne des grandes traditions de l'art dramatique, et qui a compté dans son sein Talma, Mlle Mars et Rachel, pour ne citer que les plus éminents de ceux qui ne sont plus.

¹ N.B : La note qui suit est de l'auteur du rapport. « Le droit des Pauvres représente en moyenne : à l'Opéra 128.000 fr ; au Théâtre-Français : 93 000 ; à l'Opéra-Comique : 115 000 ; au Théâtre-Italien : 85 000 ; à l'Odéon : 45 000 ; au Théâtre-Lyrique : 90 000 (dans le temps de sa grande prospérité) ».

Une subvention de 60 000 francs suffirait au Théâtre-Lyrique pour que ce théâtre rendit de véritables services aux jeunes compositeurs et aux jeunes artistes en les perfectionnant, et à l'Opéra en lui préparant des sujets remarquables, si l'exploitation avait lieu sur une scène de dimension moyenne et située dans un quartier central. Le Théâtre-Lyrique serait une sorte d'Odéon pour la musique.

Le Théâtre-Italien avait bien de la peine à vivre avec une subvention de 100000 francs. il ne faut donc pas songer à conserver ce théâtre si la subvention lui est refusée.

Quant à celle de l'Opéra-Comique, elle pourrait être réduite de moitié (soit 120.000 francs) et, dans quelques années, lorsqu'à la fin du bail emphytéotique l'Etat sera devenu propriétaire de la salle, la concession gratuite de cette salle serait probablement une subvention suffisante pour ce théâtre, dont le genre est essentiellement national.

Que la subvention lui soit retirée et cette scène illustrée par Grétry, Boieldieu, Hérold, Halévy et Auber, ne tardera pas à être envahie par cette musique prétentieuse et bruyante dont tout le mérite est dans l'excentricité des paroles licencieuses sur lesquelles elle est écrite.

Enfin, l'Odéon pourrait subir aussi une réduction : avec 60 000 francs, le second Théâtre-Français rendrait encore de sérieux services à l'art dramatique.

Il ne faut pas oublier que presque tous les artistes et les auteurs qui occupent le premier rang au Théâtre-Français ont fait leurs premières armes sur la scène de l'Odéon.

En s'imposant de pareils sacrifices, l'Etat aurait le droit de demander aux théâtres subventionnés des résultats qui légitimeraient la faveur spéciale dont ils seraient l'objet.

Les cahiers des charges seraient, en conséquence, révisés avec le plus grand soin et un nouveau mode de paiement pourrait être adopté : il consisterait à convertir une partie de la subvention en primes qui ne seraient définitivement acquises aux théâtres qu'en raison des services qu'ils auraient rendus et quand, à la fin de chaque exercice, une commission spéciale aurait constaté l'accomplissement parfait des obligations imposées par les cahiers des charges.

Annexe n°24 : Pétition de la Commission de la SACD qui sollicite le rétablissement complet de la subvention de l'Opéra-Comique pour le budget 1873 (1872)

(Arch. Nat : C 4228. Pétition datée du 16 juillet 1872 et enregistrée le 19 sous le n°4399).

NB : La pétition est renvoyée à la Commission du budget conformément à l'art. 92 du règlement. La subvention, descendue à 100 000 francs dans le budget de 1871 rectifié avait été portée à 140 000 francs dans le budget de 1872. Le Gouvernement propose d'accorder 240 000 francs sur le budget de 1873, ce que la commission du budget refuse dans son rapport déposé par Beulé le 24 juillet 1872 (Annexe n°1345, insérée au JO du 2 septembre 1872, p. 5812). Finalement, l'Assemblée Nationale vote la somme de 240 000 francs dans la séance du 10 décembre suivant (JO du 11 décembre 1872, p. 7688-7690).

Messieurs les Députés,

La Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques dont nous sommes les représentants à l'honneur de solliciter auprès de vous le rétablissement complet de la subvention du théâtre de l'Opéra-Comique au Budget de 1873.

Réduite à 140 000 francs au budget de 1872, elle était précédemment de 240 000 francs.

Après la révolution de 1848, sous le gouvernement provisoire, non seulement cette somme de 240 000 francs fut maintenue, mais en outre on alloua à l'Opéra-Comique une indemnité de 80 000 francs.

Au nom de l'art français, nous demandons aujourd'hui que l'ancienne subvention soit rendue à ce théâtre.

Nous savons quelles sont les lourdes charges que la France doit avoir à supporter pour payer la libération de son territoire. Mais nous savons aussi que, plus un pays est malheureux, plus il est nécessaire de protéger tout ce qui peut relever sa grandeur et sa prospérité. Et le théâtre de France, nous pouvons le dire avec un légitime orgueil, a toujours été et est encore une des sources les plus fécondes de fortune et de gloire.

A Paris qui est le siège de la production artistique et littéraire, le théâtre occupe l'une des premières places, si l'on songe aux réputations qu'il fait naître, aux industries qu'il fait prospérer, aux familles qu'il fait vivre.

En province, il n'est pas une ville qui ne veuille avoir un théâtre au moins quelques jours par an. Et ce qui prouve combien le goût du théâtre augmente partout, c'est le nombre toujours croissant des artistes isolés de Paris et même des troupes parisiennes qui chaque année vont faire leur tour de France.

A l'étranger, il n'y a qu'un théâtre, le nôtre ; l'Angleterre, la Belgique, l'Autriche, l'Italie, l'Espagne, la Russie, l'Egypte, les Etats-Unis, toute l'Amérique du Sud jouent nos pièces et nos opéras. Soit originales, soit traduites ou adaptées, nos œuvres, à peine représentées à Paris, vont prouver au monde entier la suprématie de la France dans les arts et dans les lettres.

Nous soumettons ces quelques observations aux lumières de l'Assemblée Nationale, et nous prenons la liberté de lui demander s'il y aurait une réelle économie à diminuer aujourd'hui les encouragements donnés à l'art français, et à ne pas nous aider, nous auteurs et compositeurs à le maintenir sur le piédestal dont nous ne voudrions pas le voir descendre.

Et cependant, il faut bien le dire, des symptômes de découragement se manifestent dans notre Ecole de musique, et notamment dans le genre si éminemment français de l'Opéra-Comique.

Déjà sérieusement menacé par la musique étrangère et par l'opérette, il est urgent de tout faire pour le relever.

Nous n'avons plus Boieldieu, Hérold, Auber, Halévy, Adam, ces illustres compositeurs qui ont si brillamment continué l'œuvre immortelle de Grétry, de Monsigny, de Méhul, de Deleyrac [*sic*], de Nicolo, de Cherubini. Ceux qui restent produisent peu, les uns par lassitude, les autres, faute d'encouragement. Il y a comme une sorte de solution de continuité sur cette liste mémorable de grands noms. Il importe de faire au plus tôt des réputations nouvelles, si nous ne voulons pas voir s'amoinrir une de nos gloires les plus pures.

Le moment est opportun ; tout retard pourrait être fatal. Dès le lendemain de la guerre, la France artistique et littéraire s'est courageusement remise au travail. Au Salon de cette année, combien de talents nouveaux se sont révélés parmi les peintres ou les sculpteurs !

Moins heureux, nos jeunes compositeurs n'ont pas de théâtres où ils puissent se faire entendre. Non seulement ils n'ont plus le théâtre lyrique si utile à l'art, puisqu'en vingt années il a joué 407 actes de 70 compositeurs français, mais quand ils frappent à la porte de l'Opéra-Comique, ils se trouvent devancés par des compositeurs étrangers.

Si cet état de choses se prolongeait, le théâtre de l'Opéra-Comique cesserait d'être un théâtre de production et descendrait au rang des théâtres qui exploitent le répertoire d'autrui, quand au contraire il devrait chercher uniquement sa prospérité et sa splendeur d'autrefois dans le répertoire national.

C'est pourquoi, mandataires des Auteurs et compositeurs français, nous croyons de notre devoir de défendre l'art français contre tout ce qui pourrait arrêter son essor, et nous prions l'Assemblée Nationale de vouloir bien prendre notre pétition en considération, et de voter au budget de 1873 le rétablissement complet de la subvention du Théâtre de l'Opéra-Comique.

Pour la Commission des Auteurs et Compositeurs dramatiques Composée de MM. E. About, J. Adenis, F. Dugué, A. Dumas fils, P. Féval, E. Gondinet, L. Halévy, V. Joncières, A. Maquet, M^{el} Masson, H. Meilhac, E. de Najac, H. de Saint-Georges, Th. Sauvage, Th. Semet.

Le Président de la Commission. A Dumas fils.

Annexe n°25 : Pétition de l'ouvrier Colas contre les subventions théâtrales (enregistrée sous le n°2548 le 9 novembre 1880) (Arch. Nat : C 4333)

NB : Nous avons respecté scrupuleusement la syntaxe, la grammaire et l'orthographe du pétitionnaire...

Messieurs,

J'ai l'honneur de vous demande a ce con ne prenne plus d'argent dans ma caisse pour donner des subventions aux theatre.

Que ceux qui vont au theatre paye leur places moi je me refuse a paye pour eux.

Que Messieux les directeurs fasse paye les places assez chers à tous le monde pour couvrir ses frais et qu'il n'accorde plus de place gratis à qui que sesoit.

Qu'il tache de couvrir ses frais sans venir dans ma caisse cherché de l'argent sou pretexte de subvention.

Ont veux profite des ares et des siences aux depens d'autrui.

Permettez moi ma question a cui von tel servir ses siences et ses ares moi et des millions comme moi qui ne peuvent en profite.

Pour nous autre c'est comme si sa nexistai pas.

Nous n'avont que l desagrement de paye pour les plaisirs des autre qui en profite.

Moi quand j irai au theatre je payerai ma plasse enthierre je ne veux pas profite de la subvention.

Que chacun fasse comme moi sa cera honnette.

J'ai bien l'honneur Messieux de vous salue avecque respect.

Colas, rue Polonceau n°23 Paris

Résolution de la 23^{ème} commission des pétitions, insérées dans le feuilleton du 9 décembre 1880, devenues définitives aux termes de l'article 66 du règlement.

(Source : *JO* du 28 janvier 1881, p. 78)

Le sieur Colas, ouvrier à Paris, appelle l'attention de la Chambre sur la multiplicité des chemins de fer et canaux, le travail et le salaire des ouvriers, la subvention des théâtres et les statues de la République.

Motifs de la Commission. Outre que les observations du sieur Colas présentent peu d'intérêt, sa signature n'est pas légalisée.

Annexe n°26 : Deux lettres de particuliers demandant au ministre la suppression des subventions théâtrales (1902 et 1911)

(source : Arch. Nat : F²¹ 4637)

NB : La graphie a été scrupuleusement respectée pour éviter un emploi de [sic] !

Lettre de G. Tragin (Conflans Ste-Honorine, 23 janvier 1902)

Monsieur Leygues, ministre des Beaux-Arts,

Je lis dans un journal que vous avez l'intention de demander aux Chambres d'augmenter la subvention du Théâtre-Français quant au contraire, l'on devrait demander la suppression des subventions faites aux théâtres dénommé nationale. Sous le titre de protection des arts et de la littérature l'on revendique l'abus et le favoritisme, chose qui ne devrait pas exister.

Ainsi pour quelques cabotins qui se plaignent, nous autres bon peuple, nous devons leur assuré leurs appointements, ce qui les intéresse beaucoup. Plus que la question d'art ou littérature, la vraie question est la question d'argent.

Quoi de plus illégale et arbitraire que cette subvention à de certains théâtres ? Ainsi, dans notre pays, l'on ose demander des subventions pour une certaine catégorie de citoyen. Je dirai même mieux (d'individu) puisqu'il y a des étrangers qui joue sur nos scènes française. Alors ! même que nous avons des citoyens du pays qui après avoir travailler toute leur vie usé par le travail : sont-ils réduits sur leurs vieux jours a trainer la misère et réduit à la mendicité, qui ces citoyens et citoyennes on payer toutes leur vie des impôts et contributions pour desservir une subvention a payer ces favorisés ? Quant on pense que nous sommes en République, cela nous fait rêver.

Nous bon peuple nous donnons une subvention a des théâtres, ou les directeurs sont fort riche, où les artistes gagne des sommes fabuleuse. Tous les ans, nous leur donnons aussi l'immeuble ; ce qui est le comble, c'est que c'est encore nous qui payons les Conservatoire et les professeur qui ont instruits ces artistes. Mais ce n'est pas suffisant, nous devons aussi assuré leurs appointements, tout cela sous la dénomination fallacieuse de protection des arts. N'est-ce pas le comble de l'ironie ? Et en plus de cela nous faisons la fortune des auteurs, qui eux tous les soirs touche leurs droits d'auteurs. Sans aucun frais, nous leur fournissons le théâtre le théâtre pour vendre leur marchandise, ils n'ont qu'a encaisse le bénéfice, ils ne paient aucun impôt pour vendre leur fabrication (c'est de la littérature).

Ainsi l'on joue a l'opera - au Français - a l'odeon - a l'opéra Comique les œuvres de M. Jacque ou Gauttier[?]. Nous [?] une subvention pour faire rapporter son travail, tout es bénéfice il ne courre aucun risque. Il y a des auteurs chez nous qui se font 3 et 4 et 500000 francs par an, et ces gens la ne paie rien au contraire nous payons encore pour leur faire gagner de l'argent quant au contraire l'état devrait prélever un impôt sur les droits d'auteurs, au moins de 50%. Pourquoi subventionner des théâtres ? qu'est-ce qu'un théâtre ? un établissement commerciale. Comme tout autre, qui vend sa marchandise a ses guichets. Tout es trafic au théâtre même la femme, dans d'aucun. C'est presque la prostitution, toujours sous la dénomination de l'art. dans ce cas pourquoi favorisé plutôt tel industrie que tel autre ? Chaque industriel qui n'a pas d'intérêt nationlae, doit travailler a ses risques et périls, et certes qu'un théâtre es loin de se trouver dans le cas ci-dessus. Si il plaît a M. Pedro Gaillard de donner 2 000 et 3 000 francs par soirée a un artiste quelconque c'est son affaire, que ces gens la loue le théâtre et s'arrange comme ils voudront, que l'état impose dans le cahier des charges qu'ils ne pourront jouer par semaine un nombre de pièces étrangères, qu'ils versent un cautionnement en garantie. Mais nous bon peuple, nous ne devons pas payer par une subvention la garantie des bénéfices de ces gens la, c'es insensé de voir un tas de cabotins ancien tonneller ou tailleur ou serrurier, qui on été instruit dans les Conservatoires au frais de l'état demander des appointements de 60 et 100000 francs par an, qui sans l'état serait rester de vulgaire prolétaire. Je sais que comme compensation le Ministre des Beaux-Arts a droit tous les soirs a un certain nombre de place dans

chacun de ses théâtres pour le fonctionnarisme, et qu'au bon peuple on lui donne une représentation gratuite, comme l'on jette un os à un chien, et c'est lui qui paie cependant. Pour tuer les privilégiés, la vieille ficelle est usé tout pour l'amour de l'art, aujourd'hui tout es pour l'amour de l'argent. La preuve c'est que c'est justement cette question qui intéresse au plus haut point tous les cabotins du Français. Quant au contraire ces immeubles devrait être d'un bon rapport pour l'état que ces théâtres soient un million par an, et un million de suppression de subvention, cela ferai 2 millions à reporter à la Caisse des retraites pour tuer les mêmes travailleurs citoyen et citoyennes Français, et que l'état prélève un impôt de 30 à 50% sur les droits d'auteur, si ce n'est pas insensé de penser que des industriels en fabrication dramatique gagne autant d'argent avec si peu de frais. Ainsi il n'est pas rare de voir un auteur joué dans la même soirée sur 5 ou 6 scènes de théâtres subventionné. Tant à Paris qu'en province, (laissons l'étranger de côté) voilà donc un industriel qui n'a aucun frais et qui pourrai réaliser 5 ou 6000 francs de bénéfice dans une soirée, et sans aucun frais. Représentez-vous ce qu'un industriel ou commerçant doit engager de capitaux et de frais généraux pour réaliser un pareille bénéfice, demandez donc à M. Sardou si il aurait acceptet de donner 150000 francs pour faire représenter sa pièce de Patrie au Français, il n'y a pas de danger. Cependant, voilà un bonhomme qui tous les soirs touche ses droits d'auteurs sans bourse déliée.

Je ferai paraître un projet d'impôt sur tous ces marchands de littérature et fabricant de pièces de théâtre, comme je l'ai fait pour le jeu de l'argent, pour les journaux et la publicité dans les journaux, pour les assurances, et pour le capital vu, et je leur répondais, sommes-nous en république oui et ! bien l'égalité devant l'impôt, et la question d'art n'es que secondaire, l'argent d'abord la retraite pour les vieux travailleurs es largement plus intéressante que les gros appointements de ces Messieurs les cabots.

Agrérez, Monsieur, mes salutations empressées.

Lettre de Gresse à M. le Ministre des Beaux-Arts (Garches, le 12 juillet 1911)

Monsieur le Ministre,

Nous avons l'honneur de vous demander, quoique ceci soit un peu d'essence législative, la suppression des subventions allouées annuellement à l'Opéra, au Théâtre-Français, à l'Odéon et à l'Opéra-Comique.

Les gens de province ne sont pas obligés de payer les plaisirs des Parisiens ; la Capitale est seule à profiter de tous ces avantages, eh bien ! qu'elle prenne le tout à sa charge.

Que cela peut-il faire à un paysan de l'Ardèche, par exemple, que l'Académie nationale de musique périclite ou ne périclite pas ? Nous ne voyons pas pourquoi on surcharge d'impôts ces braves travailleurs payer les millions donnés à ces quatre théâtres.

Ces questions seront beaucoup agitées dans les réunions publiques qui précèderont les élections générales.

Veillez agréer, Monsieur le Ministre, l'expression de mes sentiments les plus respectueux.

L. Gresse, rentier, 1, rue de la Plaine à Garches (Seine-et-Oise)

Annexe n°27 : La séparation de l'Etat et des Beaux-Arts : le point de vue des économistes libéraux cités dans les débats parlementaires.

Texte n°1 : **Frédéric Bastiat**, *Ce qu'on voit et ce qu'on ne voit pas* (juillet 1850), dans *Œuvres complètes*, t. 5, 2^{ème} édition, Paris Guillaumin, 1863, p. 347-353

[Chapitre IV : Théâtres. Beaux-Arts]

L'État doit-il subventionner les arts ?

Il y a certes beaucoup à dire Pour et Contre.

En faveur du système des subventions, on peut dire que les arts élargissent, élèvent et poétisent l'âme d'une nation, qu'ils l'arrachent à des préoccupations matérielles, lui donnent le sentiment du beau, et réagissent ainsi favorablement sur ses manières, ses coutumes, ses mœurs et même sur son industrie. On peut se demander où en serait la musique en France, sans le Théâtre-Italien et le Conservatoire ; l'art dramatique, sans le Théâtre-Français ; la peinture et la sculpture, sans nos collections et nos musées. On peut aller plus loin et se demander si, sans la centralisation et par conséquent la subvention des beaux-arts, ce goût exquis se serait développé, qui est le noble apanage du travail français et impose ses produits à l'univers entier. En présence de tels résultats, ne serait-ce pas une haute imprudence que de renoncer à cette modique cotisation de tous les citoyens qui, en définitive, réalise, au milieu de l'Europe, leur supériorité et leur gloire ?

A ces raisons et bien d'autres, dont je ne conteste pas la force, on peut en opposer de non moins puissantes. Il y a d'abord, pourrait-on dire, une question de justice distributive. Le droit du législateur va-t-il jusqu'à ébrécher le salaire de l'artisan pour constituer un supplément de profits à l'artiste ? M. Lamartine disait : Si vous supprimez la subvention d'un théâtre, où vous arrêterez-vous dans cette voie, et ne serez-vous pas logiquement entraînés à supprimer vos Facultés, vos Musées, vos Instituts, vos Bibliothèques ? On pourrait répondre : Si vous voulez subventionner tout ce qui est bon et utile, où vous arrêterez-vous dans cette voie, et ne serez-vous pas entraînés logiquement à constituer une liste civile à l'agriculture, à l'industrie, au commerce, à la bienfaisance, à l'instruction ? Ensuite, est-il certain que les subventions favorisent le progrès de l'art ? C'est une question qui est loin d'être résolue, et nous voyons de nos yeux que les théâtres qui prospèrent sont ceux qui vivent de leur propre vie. Enfin, s'élevant à des considérations plus hautes, on peut faire observer que les besoins et les désirs naissent les uns des autres et s'élèvent dans des régions de plus en plus épurées, à mesure que la richesse publique permet de les satisfaire ; que le gouvernement n'a point à se mêler de cette correspondance, puisque, dans un état donné de la fortune actuelle, il ne saurait stimuler, par l'impôt, les industries de luxe sans froisser les industries de nécessité, intervertissant ainsi la marche naturelle de la civilisation. On peut faire observer que ces déplacements artificiels des besoins, des goûts, du travail et de la population, placent les peuples dans une situation précaire et dangereuse, qui n'a plus de base solide.

Voilà quelques-unes des raisons qu'allèguent les adversaires de l'intervention de l'Etat, en ce qui concerne l'ordre dans lequel les citoyens croient devoir satisfaire leurs besoins et leurs désirs, et par conséquent diriger leur activité. Je suis de ceux, je l'avoue, qui pensent que le choix, l'impulsion doit venir d'en bas, non d'en haut, des citoyens, non du législateur ; et la doctrine contraire me semble conduire à l'anéantissement de la liberté et de la dignité humaines.

Mais, par une déduction aussi fautive qu'injuste, sait-on de quoi on accuse les économistes ? c'est, quand nous repoussons la subvention, de repousser la chose même qu'il s'agit de subventionner, et d'être les ennemis de tous les genres d'activité, parce que nous voulons que ces activités, d'une part soient libres, et de l'autre cherchent en elles-mêmes leur propre récompense. Ainsi, demandons-nous que l'Etat n'intervienne pas, par l'impôt, dans les matières religieuses ? nous sommes des athées. Demandons-nous que l'Etat n'intervienne pas, par l'impôt, dans l'éducation ? nous haïssons les lumières. Disons-nous que l'Etat ne doit pas donner, par l'impôt, une valeur factice au sol, à tel ordre d'industrie ? nous sommes les ennemis de la propriété et du travail. Pensons-nous que l'Etat ne doit pas subventionner les artistes ? nous sommes des barbares qui jugeons les arts inutiles.

Je proteste ici de toutes mes forces contre ces déductions. Loin que nous entretenions l'absurde pensée d'anéantir la religion, l'éducation, la propriété, le travail et les arts quand nous demandons que l'Etat protège le libre développement de tous ces ordres d'activité humaine, sans les soudoyer aux dépens les uns des autres, nous croyons au contraire que toutes ces forces vives de la société se développeraient harmonieusement sous l'influence de la liberté, qu'aucune d'elles ne deviendrait, nous le voyons aujourd'hui, une source de troubles, d'abus, de tyrannie et de désordre.

Nos adversaires croient qu'une activité qui n'est ni soudoyée ni réglementée est une activité anéantie. Nous croyons le contraire. Leur foi est dans le législateur, non dans l'humanité. La nôtre est dans l'humanité, non dans le législateur.

Ainsi, M. Lamartine disait : Au nom de ce principe, il faut *abolir* les expositions publiques qui font l'honneur et la richesse de ce pays.

Je réponds à M. Lamartine : A votre point de vue, ne *pas subventionner* c'est *abolir*, parce que, partant de cette donnée que rien n'existe que par la volonté de l'Etat, vous en concluez que rien ne vit que ce que l'impôt fait vivre. Mais je retourne contre vous l'exemple que vous avez choisi, et je vous fais observer que la plus grande, la plus noble des expositions, celle qui est conçue dans la pensée la plus libérale, la plus universelle, et je puis même me servir du mot humanitaire, qui n'est pas ici exagéré, c'est l'exposition qui se prépare à Londres, la seule dont aucun gouvernement ne se mêle et qu'aucun impôt ne soudoie.

Revenant aux beaux-arts, on peut, je le répète, alléguer pour et contre le système des subventions des raisons puissantes. Le lecteur comprend que, d'après l'objet spécial de cet écrit, je n'ai ni à exposer ces raisons, ni à décider entre elles.

Mais M. Lamartine a mis en avant un argument que je ne puis passer sous silence, car il rentre dans le cercle très précis de cette étude économique.

Il a dit :

La question économique, en matière de théâtre, se résume en un seul mot : c'est du travail. Peu importe la nature de ce travail, c'est un travail aussi fécond, aussi productif que toute autre nature de travaux dans une nation. Les théâtres, vous le savez, ne nourrissent pas moins, ne salarient pas moins, en France, de quatre-vingt mille ouvriers de toute nature, peintres, maçons, décorateurs, costumiers, architectes, etc., qui sont la vie même et le mouvement de plusieurs quartiers de cette capitale, et, à ce titre, ils doivent obtenir vos sympathies !

Vos sympathies ! – traduisez : vos subventions.

Et plus loin :

Les plaisirs de Paris sont le travail et la consommation des départements, et les luxes du riche sont le salaire et le pain de deux cent mille ouvriers de toute espèce, vivant de l'industrie si multiple des théâtres sur la surface de la République, et recevant de ces plaisirs nobles, qui illustrent la France, l'aliment de leur vie et le nécessaire de leurs familles et de leurs enfants. C'est à eux que vous donnerez ces 60000 fr. (Très-bien ! très-bien ! marques nombreuses d'approbation.)

Pour moi, je suis forcé de dire : *très-mal ! très-mal !* en restreignant, bien entendu, la portée de ce jugement à l'argument économique dont il est ici question.

Oui, c'est aux ouvriers des théâtres qu'iront, du moins en partie, les 60000 fr. dont il s'agit. Quelques bribes pourront bien, s'égarer en chemin. Même si l'on scrutait la chose de près, peut-être découvrirait-on que le gâteau prendra une autre route ; heureux les ouvriers s'il leur reste quelques miettes ! Mais je veux bien admettre que la subvention entière ira aux peintres, décorateurs, costumiers, coiffeurs, etc. *C'est ce qu'on voit.*

Mais d'où vient-elle ? Voilà le *revers* de la question, tout aussi important à examiner que la *face*. Où est la source de ces 60000 fr ? Et où *iraient-ils*, si un vote législatif ne les dirigeait d'abord vers la rue Rivoli et de là vers la rue Grenelle ? *C'est ce qu'on ne voit pas.*

Assurément nul n'osera soutenir que le vote législatif a fait éclore cette somme dans l'urne du scrutin ; qu'elle est une pure addition faite à la richesse nationale ; que, sans ce vote miraculeux, ces soixante mille francs eussent été à jamais invisibles et impalpables. Il faut bien admettre que tout ce qu'a pu faire la majorité, c'est de décider qu'ils seraient pris quelque part pour être envoyés quelque part, et qu'ils ne recevraient une destination que parce qu'ils seraient détournés d'une autre.

La chose étant ainsi, il est clair que le contribuable qui aura été taxé à un franc, n'aura plus ce franc à sa disposition. Il est clair qu'il sera privé d'une satisfaction dans la mesure d'un

franc, et que l'ouvrier, quoi qu'il soit, qui la lui aurait procurée, sera privé de salaire dans la même mesure.

Ne nous faisons donc pas cette puérile illusion de croire que le vote du 16 mai *ajoute* quoi que ce soit au bien-être et au travail national. Il *déplace* les jouissances, il *déplace* les salaires, voilà tout.

Dira-t-on qu'à un genre de satisfaction et à un genre de travail, il substitue des satisfactions et des travaux plus urgents, plus moraux, plus raisonnables ? Je pourrais lutter sur ce terrain. Je pourrais dire : En arrachant 60000 fr. aux contribuables, vous diminuez les salaires des laboureurs, terrassiers, charpentiers, forgerons, et vous augmentez d'autant les salaires des chanteurs, coiffeurs, décorateurs et costumiers. Rien ne prouve que cette dernière classe soit plus intéressante que l'autre. M. Lamartine ne l'allègue pas. Il dit lui-même que le travail des théâtres est *aussi fécond, aussi productif* et non *plus* que tout autre, ce qui pourrait encore être contesté ; car la meilleure preuve que le second n'est pas aussi fécond que le premier, c'est que celui-ci est appelé à soudoyer celui-là.

Mais cette comparaison entre la valeur et le mérite intrinsèque des diverses natures de travaux n'entre pas dans mon sujet actuel. Tout ce que j'ai à faire ici, c'est de montrer que si M. Lamartine et les personnes qui ont applaudi à son argumentation ont vu, de l'œil gauche, les salaires gagnés par les fournisseurs des comédiens, ils auraient dû voir, de l'œil droit, les salaires perdus pour les fournisseurs des contribuables ; faute de quoi, ils se sont exposés au ridicule de prendre un *déplacement* pour un *gain*. S'ils étaient conséquents à leur doctrine, ils demanderaient des subventions à l'infini ; car ce qui est vrai d'un franc et de 60000 fr., est vrai, dans des circonstances identiques, d'un milliard de francs.

Quand il s'agit d'impôts, messieurs, prouvez-en l'utilité par des raisons tirées du fond, mais non point par cette malencontreuse assertion : « Les dépenses publiques, font vivre la classe ouvrière. » Elle a le tort de dissimuler un fait essentiel, à savoir, que les *dépenses publiques* se substituent *toujours* à des *dépenses privées*, et que, par conséquent, elles font bien vivre un ouvrier au lieu d'un autre, mais n'ajoutent rien au lot de la classe ouvrière prise en masse. Votre argumentation est fort de mode, mais elle est trop absurde pour que la raison n'en ait pas raison.

Texte n°2 : **Molinari**, « L'industrie des théâtres, à propos de la crise actuelle », *Journal des économistes*, n°101, 15 août 1849, p. 12-29 ; « La liberté des théâtres, à propos de deux nouveaux projets de loi soumis au Conseil d'Etat », *Journal des économistes*, n°104, 15 novembre 1849, p. 342-351 [Gallica]

Texte n°3 : **Gustave Du Puynode**, *Des lois du travail et de la population*, t.2, Paris, Guillaumin, 1860, p. 300-301

[Livre IV : « De la production immatérielle et de l'influence des lois sur la richesse », Chapitre III : « De l'intervention de l'Etat dans l'industrie, § X : « Du théâtre »]

« L'intervention de l'Etat n'est pas plus heureuse par rapport aux théâtres, et j'oppose à dessein des sujets aussi disparates, pour mieux convaincre que la sphère de l'action gouvernementale ne doit pas dépasser, sous quelque aspect qu'on l'envisage, ses limites légitimes. Les théâtres, dirigés on surveillés par l'Etat, ont pour premier résultat l'impôt destiné à les subventionner ou à payer leurs directeurs et les inspecteurs ; or, quelle injustice est-ce de surtaxer le petit propriétaire ou le pauvre artisan, pour grassement renter des administrateurs d'opéras et des censeurs de vaudevilles, si ce n'est pour parfaire les splendides appointements des danseuses et des comédiens ! Il faut même, parfois, que le laboureur et l'ouvrier, chargés de famille, endettés par la maladie, acquittent des contributions pour entretenir des palais consacrés à des cours officiels de déclamation et de chant, de violon et de clarinette ! Car les fonctions gouvernementales vont jusque-là. Il est vrai que les ministres ont des loges gratuites et leurs entrées dans les coulisses, qu'ils prennent gravement des ordonnances sur les costumes ou les pas des ballets, et se peuvent croire, avec quelque complaisance, les suprêmes inspirateurs de la littérature tragique ou comique. Par malheur, ils n'empêchent plus les acteurs en renom de désertter les scènes qu'ils administrent, pour celles des Etats à qui de faibles impositions laissent le plus de richesse.

J'ignore aussi s'il est un directeur des Beaux-Arts – quel titre ! – qui ait jamais fait naître un Shakespeare, un Molière ou un Beethoven – on a sans doute oublié quelque édit à cette intention – et si les expositions ordonnées par les gouvernements ou les gratifications octroyées aux hommes de lettres ont produit des Michel-Ange ou fait découvrir des Pascal. Ces encouragements, qui constituent des aumônes légales, me paraissent seulement propres, je le confesse, à diriger vers les arts ou la littérature beaucoup de jeunes gens qui n'en peuvent attendre que déception et misère, et à stimuler des bassesses aux dépens de la probité ».

Texte n°4 : **Edmond Villey**, *Du rôle de l'Etat dans l'ordre économique*, Paris, Guillaumin, 1882, p. 415-421 (ouvrage couronné par l'Institut : prix du comte Rossi décerné en 1881)

[3^{ème} partie : « Fonctions qui ne rentrent ni dans les attributions nécessaires, ni dans les attributions naturelles de l'Etat », chapitre IV : « Beaux-Arts »]

« Si j'étais ministre des Beaux-Arts, savez-vous ce que je ferais ? Je me suiciderais...ministériellement parlant. Je proposerais la suppression du budget des Beaux-Arts, ou à peu près. Je laisserais subsister les crédits relatifs aux musées nationaux et aux monuments historiques : voilà véritablement l'affaire de l'Etat, voilà des choses d'intérêt commun qui ne peuvent être entreprises que par lui¹. Mais, du reste, en vérité, je ferais sans regret table rase. Une pareille proposition sans doute ferait jeter les hauts cris dans le monde de convention où nous vivons. Il est de mise de traiter de Vandales ceux qui parlent d'économie en matière d'arts. Il nous semble cependant qu'il n'est pas sans opportunité de mettre quelque frein à l'allure de nos budgets. Huit millions, c'est quelque chose ; et si ces huit millions reçoivent une affectation qui blesse la justice, et qui n'offre, au point de vue de l'intérêt social, qu'une utilité problématique, si même elle ne lui est pas contraire, ne sera-t-il pas permis de le dire ? Croyez-vous par exemple, qu'il soit très conforme à la justice distributive de donner, de la poche de tous les contribuables, des subventions d'un million et demi à quatre ou cinq théâtres privilégiés, et aux concerts populaires de telle ou telle ville de province ? Vous donnez 800.000 fr. de subvention à un théâtre, à l'Opéra. Qui est-ce qui paie ? tout le monde. Qui est-ce qui en profite ? Quelques-uns : les habitants de Paris presque exclusivement ; pas tous, mais les privilégiés de la fortune ; car toutes vos subventions n'arrivent pas à faire que le théâtre dit national soit à la portée des petites bourses et des fortunes modestes. Mais vous allez y remédier ; vous allez ordonner des représentations gratuites, et de la musique au rabais. Si pourtant on veut bien aller au fond des choses, faire payer par tous ce qui est donné gratuitement à quelques-uns, ce n'est pas autre chose que faire œuvre d'assistance publique ; or le principe de l'assistance publique, transporté en matière d'art et de musique, nous paraît plus que contestable. Victor Hugo disait, dans la commission des théâtres, en 1849 : « Le théâtre est une branche de l'enseignement populaire. Responsable de la moralité du peuple, l'Etat ne doit pas jouer un rôle négatif. A côté des théâtres libres, il doit installer des théâtres qu'il gouvernera, et où la pensée sociale se fera jour ». – C'est un poète qui parle, c'est un poète qui fait du sentiment ! Nous sommes, nous, d'avis tout différent. D'abord, l'Etat n'est pas du tout responsable de la moralité du peuple ; il est responsable du bon ordre social, et c'est bien assez. Et puis, sans vouloir, en aucune manière, condamner les distractions que l'homme puise dans le culte des arts, distractions très nobles et très pures, surtout pour les intelligences cultivées et élevées, on ne nous fera jamais croire que le théâtre, surtout le théâtre moderne, soit une école de moralité. Que si c'est la politique qui vous préoccupe, et que vous sentiez le besoin de faire pénétrer la « pensée sociale (??) » par la voie du théâtre, dites-le. Mais grand Dieu ! La politique n'a-t-elle pas assez de place dans notre société, et faut-il la voir entrer dans le domaine des arts ?

Il n'y a guère, disons-nous, que les habitants de Paris, les riches, qui puissent profiter des théâtres subventionnés par tous. Il y a encore, mais très exceptionnellement les riches habitants de province qui sont de passage à Paris ; mais le simple artisan, le petit rentier, qui ne vont jamais, ou qui vont une fois dans leur vie dans la grande ville, ils paient et ne reçoivent rien ; mais tous ceux encore qui n'aiment pas, qui n'entendent pas la musique, qui ne vont pas au

¹ Ce point a déjà été traité dans la première partie « Attributions nécessaires de l'Etat », chapitre III, p. 83-84.

théâtre ? – C'est un sens qui leur manque. – Soit, mais de quel droit me mettez-vous à contribution pour la satisfaction d'autrui ?

Vous traitez la chose, dira-t-on, par le côté mesquin. Ce n'est pas pour la satisfaction de quelques-uns que l'on subventionne les théâtres : c'est pour faire fleurir les arts ; il s'agit de maintenir l'art français à ce niveau élevé qui fait l'admiration de tous les étrangers, notre supériorité et une de nos gloires. – S'il nous était démontré que la grandeur nationale est, en quelque manière, intéressée à toutes les subventions que nous critiquons, on peut croire que nous y souscrivions des deux mains ; mais rien, à notre avis, n'est plus problématique ; et, peut-être même pourrait-on soutenir, avec quelque raison, que l'immixtion officielle dans le domaine des arts y fait plus de mal que de bien. un point est certain : c'est que l'Etat est absolument impuissant à créer, dans une mesure quelconque, le génie artistique. Il ne donnera pas une note de plus au chanteur qu'il subventionne, ni un meilleur coup d'archer au violoniste qu'il soudoie. Que fait-il donc ? Il les paie ; il assure à tel musicien ou à telle danseuse en renom des traitements fabuleux, et leur permet de gagner, en une soirée, ce que gagnent en une année le magistrat, le professeur, le soldat. Notez bien que nous ne trouvons nullement à redire à ce que les grands artistes fassent de grands profits ; cela est naturel, parce qu'ils sont en possession d'un heureux monopole, à condition que ce soit le résultat du libre jeu de l'offre et de la demande. Mais, si vous prélevez sur le Trésor public des sommes relativement considérables pour grossir encore ces profits, ne voyez-vous pas que c'est autant que vous donnez à l'agréable au détriment de l'utile ? D'autres paient bien la science ; nous nous payons bien les comédiens. Est-il bien sûr qu'il soit conforme à l'intérêt de la grandeur nationale de faire peser sur toutes les branches de l'industrie, pour subventionner les arts et les artistes, de lourdes charges, qui lui rendent difficiles la concurrence avec l'étranger ?

Mais enfin, il faut bien maintenir les grandes traditions de l'art français ; il faut bien assurer des débouchés aux jeunes artistes, ignorés encore du public ! – Mais, est-ce bien là l'affaire de l'Etat, et ne risque-t-il pas à dévoyer l'art, quand il essaie de le pousser en avant ? Voici un aveu précieux que nous trouvons dans le très intéressant rapport de M. Edouard Lockroy sur le budget des Beaux-Arts pour l'exercice 1881 : « Il est certain que l'Etat, en enseignant la pratique d'un art que les particuliers ne peuvent subventionner, peinture historique ou religieuse, ou grande composition musicale, prend en quelque sorte, envers ses lauréats, *l'engagement de se charger de l'avenir. Cette obligation qu'il contracte explique comment de grands peintres ont souvent été exclus des listes de commandes officielles au profit d'autres artistes, qui ne les valaient pas, mais qui avaient l'avantage d'être prix de Rome, et elle explique, en même temps, qu'on ait demandé tant de fois et qu'on demande encore la multiplication des théâtres subventionnés* ». Voilà, dans un document officiel, la preuve que l'argent de l'Etat ne va pas toujours au mérite le plus distingué. A un autre point de vue, on est conduit à se demander si le système des subventions n'est pas corrélatif à un système d'entraves à la liberté, de réglementation en somme plus nuisible qu'utile à l'art en général. Le règlement est toujours lié au privilège, et toute l'histoire du théâtre est la confirmation de cette vérité. L'industrie théâtrale, asservie depuis sa naissance, n'a été déclarée libre qu'à partir de 1864. Cette liberté durera-t-elle ? Il est permis d'en douter ; et elle sera toujours en danger tant que l'Etat croira qu'il est dans ses attributions de donner la direction à l'art dramatique et d'en assurer le niveau. Déjà une lettre du ministre de l'Instruction publique, du 4 novembre 1878, permettait de concevoir à cet égard les doutes les plus sérieux. La liberté, d'ailleurs, n'existe pas pour tous les théâtres subventionnés ; ils sont liés par leurs cahiers des charges ; liés de la manière la plus minutieuse quant au prix des places, au nombre de représentations gratuites ou à prix réduits qu'ils doivent donner, aux pièces qu'ils doivent jouer ; l'ordre des spectacles de la semaine est réglé à l'avance administrativement ; et il faut suivre toutes ces prescriptions quelles que soient les circonstances, quels que soient les goûts du public ; c'est le gouvernement qui a la charge de la former ! Il faut employer des artistes approuvés par le ministre (article 12 du cahier des charges de l'Odéon) ; il faut faire représenter chaque année tant de pièces nouvelles en tant d'actes (article 9), que le public en veuille ou qu'il n'en veuille pas. Car « tout ouvrage nouveau qui n'aura pas subi une *chute caractérisée* doit jouir d'un minimum de douze représentation » (article 10) ; il est vrai qu'on peut aider à *caractériser la chute*.

Tout cela ne nous paraît pas constituer des conditions bien favorables au progrès de l'art. Il nous semble qu'il serait bien plus simple de laisser aux directeurs leur libre initiative ; aux auteurs et aux artistes, leur libre inspiration ; au public, son libre jugement. Vous vous défiez peut-être un peu de ce jugement ; mais, prenez-y garde, vous ne ferez rien contre lui ; les arts d'un peuple seront toujours l'expression fidèle des mœurs de ce peuple : délicats, s'il est délicat ; grossiers et rudimentaires, s'il est barbare et grossier ; corrompus, s'il est corrompu.

Nous croyons fermement que l'intervention de l'Etat dans les Beaux-Arts ne peut avoir que de très médiocres et très discutables avantages ; et nous sommes convaincus qu'elle a de très sensibles inconvénients. L'art, en effet, est, de toutes choses, celle qui a le plus évidemment besoin de liberté ; il veut être libre, comme l'imagination dont il émane. L'action officielle, impuissante contre le sentiment et les mœurs publiques, est incapable de l'élever ou de le relever s'il tombe ; elle est très capable, au contraire, de le faire tomber, ou du moins de l'étioler, par la création d'un *art officiel*, sans variété et sans spontanéité. Ecoutez ce jugement sévère, que nous extrayons d'un rapport adressé, en 1878, par M. le directeur des Beaux-Arts à M. le Ministre de l'Instruction publique : « Je n'ai jamais été partisan d'un art gouvernemental, d'une peinture d'Etat, d'une sculpture d'Etat ; et il est certain que, si je n'eusse trouvé des ateliers de peinture et de sculpture fortement organisés à l'école des Beaux-Arts, ce n'est pas moi qui en aurais proposé la création ni à vous, ni à vos prédécesseurs. *J'estime que l'art supérieur doit être une chose essentiellement libre*, et doit être maître de puiser ses leçons et ses principes aux sources les plus indépendantes. *Notre école court grand risque, par ses ateliers d'Etat, d'arriver rapidement à une banalité, à une uniformité et à une monotonie byzantine* ; outre qu'elle se prive, par la gratuité attrayante de son enseignement et le nombre limité de ses professeurs privilégiés, de la chance de voir se former au-dehors des ateliers de tendances variées, sous la gouverne d'artistes qu'ignorent peut-être leurs dons de maîtres... »

Annexe n°28 : Pétition de Bessac et Cie qui sollicitent l'affectation de leur salle (le théâtre du Château d'Eau) au projet de théâtre populaire subventionné (1880)

(source : Arch. Nat : C 4325. Pétition enregistrée sous le n°1819 le 14 janvier 1880.)

Messieurs les Députés,

Réunis en Société depuis deux années sous la raison commerciale Bessac et Cie pour l'exploitation du théâtre du Château d'Eau, nous avons l'honneur de solliciter vos suffrages en notre faveur pour l'affectation de notre salle au théâtre populaire que vous avez l'intention de subventionner.

Les conditions que vous exigerez sans doute des candidats qui se présenteront à vous nous semblent être les suivantes :

1° Local suffisamment spacieux ;
2° Modicité du prix des places ;
3° Situation à proximité des centres populaires ;
4° Choix de pièces répondant au but à poursuivre : moralisation et instruction de la classe ouvrière par le théâtre.

5° Présomption de bonne gestion administrative.

Or, Messieurs les Députés, nous avons la ferme conviction que nous réalisons d'ores et déjà de tous points, les desiderata de ce programme.

En effet :

1° *Local spacieux.* Notre salle est, après celle du Châtelet, la plus vaste de Paris. Elle contient 2600 places. Ses dégagements y sont tellement nombreux et spacieux que nul encombrement, quel qu'en serait le motif, ne peut s'y produire, lors de la sortie du public.

2° *Modicité du prix des places.* La quotité de notre prix de places, les met, sans conteste à la portée des plus petites bourses. Nos premières (fauteuils d'orchestre et de balcon) sont cotées à 3 francs et 2 fr. 50.

Puis viennent des stalles à 1 fr. 75, 1 fr. 50, 1 fr. et enfin 700 places dites 3^{èmes} galeries à 50 centimes.

3° *Situation à proximité des centres populaires :*

Notre théâtre se trouve, par sa situation, à proximité de Belleville, de Ménilmontant, des quartiers du Temple et du Marais, des boulevards Voltaire et Magenta, ces grands centres de la population ouvrière parisienne.

4° *Choix des pièces :* Depuis que nous avons constitué notre Société, nous nous sommes appliqués à suivre pour l'école dramatique, la voie tracée à l'Odéon pour l'école poétique et comique : mise exclusive à la scène de drames moraux, historiques propres par leur portée, leurs fortes émotions et leurs leçons patriotiques, à intéresser tout en l'instruisant et le moralisant, le public populaire qui forme la majorité de notre clientèle.

Nous avons accueilli avec empressement les jeunes auteurs, et c'est ainsi qu'en deux années d'exploitation, à force de travail et de patience, nous sommes parvenus à monter, outre quelques reprises intéressantes, 14 drames nouveaux, soit 70 actes et 90 tableaux.

La presse a unanimement constaté le succès absolu du plus grand nombre de ces drames. Nous citerons seulement : *Georges le Mulâtre*¹, *Populus*², *Le Braconnier du Nid de l'Aigle*³, *Hoche*⁴, *Jean Buscaille*⁵, *Le Loup de Kévergan*⁶, *La P'tiote*⁷. [J'ai ajouté les notes référencées]

¹ Drame en 5 actes et 8 tableaux de Charles Garand, 1^{ère} représentation le 26 janvier 1878.

² Drame en 5 actes et 8 tableaux de Ulric de Fonvielle, Eugène Hubert et Christian de Trogoff, 1^{ère} représentation le 14 mai 1878.

³ Drame en 5 actes de Charles Linville, 1^{ère} représentation le 25 septembre 1878.

⁴ Drame national en 5 actes et 10 tableaux de Georges Richard, Emile Richard et Louis Launay, 1^{ère} représentation le 15 janvier 1879.

⁵ Drame en 5 actes de E. Valnay, 1^{ère} représentation le 26 avril 1879.

⁶ Drame en 5 actes d'Emile Rochard, Eugène Hubert et Christian de Trogoff, 1879

⁷ Drame en 5 actes d'Auguste Poitevin, 1879

Nous vous ferons remarquer, Messieurs les Députés, que notre drame *Hoche*, joué cent fois, a été la première pièce populaire franchement républicaine représentée à Paris.

5° *Présomption de bonne gestion administrative*. La Société Bessac et Cie constituée il y a deux ans avec les premiers fonds qui représentaient nos modestes économies d'artistes, a réussi là où des directeurs habiles et fortement commandités avaient rencontré la ruine, voire même la faillite.

Partis de rien, nous sommes parvenus non seulement à vivre, mais encore à faire vivre plus de cent cinquante familles, à animer un quartier absolument mort quand notre théâtre est fermé.

Organisés en petite république, solidaires les uns des autres, obligés de ne consentir aucune dépense extraordinaire, de ne tenter aucun aléa, que lorsque l'unanimité des sociétaires en reconnaissait l'utilité, nous avons toujours été à l'abri des entraînements dispendieux ou déraisonnables dans lesquels ont sombré nos prédécesseurs.

Nous avons démontré pratiquement que l'association des intelligences et des instruments (notre travail de comédien) pouvait parvenir, sans commandite, à créer le Capital. Car aujourd'hui la propriété de notre exploitation théâtrale représente un capital d'une valeur incontestable.

Aussi, Messieurs les Députés, nous vous prions de vouloir bien jeter les yeux sur nous, qui n'avons d'autre appui, d'autre recommandation que l'exposé de ce que nous sommes et de ce que nous avons fait.

Notre passé est le garant de notre avenir.

Convaincus que si vous daignez examiner nos titres, vous accueillerez favorablement notre demande, nous sommes avec le plus profond respect, Messieurs les Députés, vos très obéissants serviteurs.

Rapport du député Brossard au nom de la 17^e commission des pétitions

(source : Feuilleton n° 314 inséré au *JO* du 24 juin 1880, p. 6917)

La société Bessac et Cie, constituée pour l'exploitation du théâtre du Château d'Eau, sollicite les suffrages des membres de la Chambre pour l'affectation de son local au Théâtre Populaire.

Motifs de la Commission. Les pétitionnaires semblent considérer comme certaine la création d'un Théâtre-Populaire subventionné par l'Etat ; cette question, cependant, est loin d'être résolue, car, si à un moment des pourparlers à ce sujet ont été entamés entre M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et M. le préfet de la Seine, aujourd'hui, aucune solution n'est intervenue.

En admettant que, dans la suite, la Chambre des députés soit consultée sur le choix de la salle à effectuer au Théâtre-Populaire, la demande de M. Bessac serait encore prématurée.

Dans ces conditions, la 17^e commission propose de passer à l'ordre du jour (*Ordre du jour*)

Annexe n°29 : Pétition de J.B Malon sur l'organisation immédiate de représentations à prix réduits dans les théâtres subventionnés (1903)

(source : Arch. Nat : F²¹ 4687)

Requête à Messieurs les Députés et à Messieurs les Sénateurs

Paris, le 4 février 1903

MESSIEURS,

Au cours de la séance de la Chambre du 3 février, M. Couyba a dit :

« j'ai soutenu l'année dernière cette thèse qu'en définitive c'était le peuple, c'étaient les artisans qui payaient la plus grande partie des subventions affectées à nos grandes scènes lyriques et dramatiques et que c'étaient eux qui en profitaient le moins ».

Le *Journal officiel* mentionne que ces paroles ont été accueillies par des « très bien ! » répétés. Il ne pouvait en être autrement, l'affirmation de M. Couyba étant l'évidence même. Et il était permis d'espérer qu'une solution simple et immédiate serait la conséquence de cette constatation. Or, il n'en a rien été.

En effet, par le même numéro du *Journal officiel*, le public apprend (non sans surprise) qu'il ne s'agit plus de tirer le meilleur parti possible de « nos grandes scènes lyriques et dramatiques », mais de « créer un théâtre lyrique populaire... avec la subvention du gouvernement et de la ville de Paris ou, à défaut, d'autoriser le directeur de l'Opéra-Comique à faire des lundis populaires qui ne coûteront pas un centime au Gouvernement et au budget ».

Dans ce dernier cas, le directeur de l'Opéra-Comique « demande, comme compensation, de donner d'autres représentations à prix élevés. Ainsi, il satisferait tout à la fois, ajoute M. le Ministre des Beaux-Arts, ceux qui recherchent les spectacles où l'on paye moins cher et ceux qui affectionnent les représentations où l'on paye plus cher. Il y aurait donc des représentations qui permettraient au directeur, qui a le plus juste souci de ses intérêts, de compenser la perte que représenteraient les spectacles à prix réduits ». (*Journal officiel* du 4 février).

Eh quoi ! Après avoir très justement constaté que le peuple paie les subventions de toutes nos grandes scènes, on ne trouverait qu'à lui demander de subventionner encore un nouveau théâtre ou de se contenter d'aller, chaque lundi, au seul Opéra-Comique ?... En vérité, cela est inadmissible !

C'est inadmissible parce que le peuple doit être le premier bénéficiaire des sacrifices qu'il consent en faveur de *tous* les théâtres subventionnés. Une représentation hebdomadaire à l'Opéra-Comique (surtout un jour de férié) est non seulement insuffisante, mais illusoire.

MESSIEURS LES SENATEURS,
MESSIEURS LES DEPUTES,

Quatre théâtres : l'Opéra, l'Opéra-Comique, le Théâtre-Français et l'Odéon, profitent d'importants subsides.

Rien ne vous empêche de décider immédiatement, sans qu'il en coûte « un centime au gouvernement et au budget », que ces quatre scènes donneront, chaque jour férié, après midi, une représentation populaire à des prix abordables aux bourses les plus modestes.

L'année comprend une soixantaine de jours fériés. Les salles en question disposent ensemble de 6 500 places. Par conséquent, chaque année, 390 000 artisans des deux sexes auraient la possibilité d'entendre de belles œuvres lyriques ou dramatiques, nouvelles ou anciennes, interprétées par des artistes de talent.

Un député, M. Jules Auffray, a dit : « Ce n'est pas le peuple qui doit aller au théâtre, c'est le théâtre qui doit aller au peuple. Les ouvriers rentrent de leur travail très tard, revêtus de vêtements malpropres. Il leur faut le temps de se changer et, suivant l'expression populaire, de casser une croûte ». (*Journal officiel* du 4 février).

Mais, pour que les représentations des chefs-d'œuvre aillent au peuple, c'est-à-dire pour transformer les théâtres de quartier ou construire et exploiter «un théâtre mobile transportable», de larges crédits nouveaux sont nécessaires. Tandis que, pour employer ce qui existe (le peuple allant aux théâtres subventionnés, qui sont propriété nationale, ne l'oublions pas), il suffit que l'ouvrier ait le temps de « se changer » et *aussi celui de se reposer, après le spectacle, avant de reprendre le rude labeur quotidien.*

C'est pourquoi, dans l'état présent de l'organisation sociale, l'après-midi des jours fériés est le seul moment qui convienne à la solution du problème.

Il est inutile, à mon avis, de se préoccuper des objections que les administrateurs des théâtres subventionnés ne manqueront pas de faire valoir. L'Etat dispose des moyens propres à convaincre ces fonctionnaires intelligents et avisés. Et, si lors de l'examen de leurs doléances il résulte que l'Etat doit admettre « le juste souci des intérêts des directeurs », rien ne sera plus simple d'autoriser, comme compensation (ainsi que l'a proposé M. Carré directeur de l'Opéra-Comique), des spectacles à prix surélevés. Paris compte assez de millionnaires – ou de gens désireux de le paraître – pour que des représentations de gala soient fort courues.

En terminant mon humble requête, permettez-moi, Messieurs les Députés, Messieurs les Sénateurs, d'invoquer les paroles que M. Chaumié, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, a prononcées récemment à la tribune : Il s'agit ici d'une question sur laquelle l'union peut se faire entre tous les membres de cette Chambre. Il n'y a pas de politique quand il s'agit de donner au peuple une éducation artistique et moralisatrice ».

Rapport du sénateur Ollivier au nom de la 2^e commission des pétitions

(Annexe au Feuilleton n°47 du 3 juin 1903, p. 8-9, ou *JO* du 3 juillet 1903, p. 1193)

(Pétition n°52 du 20 février 1903)

M. J-B Malon adresse au Sénat une pétition pour qu'il décide immédiatement, sans qu'il en coûte un centime au Gouvernement et au budget, que les quatre théâtres subventionnés : l'Opéra, l'Opéra-Comique, le Théâtre-Français et l'Odéon, devront donner chaque jour férié, après midi, une représentation populaire à des prix abordables aux bourses les plus modestes.

A l'appui de sa pétition il fait valoir que ce n'est que l'après-midi des jours fériés que la classe ouvrière peut assister à des représentations théâtrales.

Prévoyant les objections que les directeurs des théâtres subventionnés ne manqueront pas de faire valoir, le pétitionnaire indique comme moyen d'y donner satisfaction, que l'Etat autorise les directeurs (ainsi que l'a proposé M. Carré, directeur de l'Opéra-Comique) à donner des représentations à prix surélevés.

Votre Commission n'a ni qualité, ni compétence pour trancher une question de cette nature, qui engagerait probablement pour les directeurs de sérieuses dépenses et pour l'Etat une augmentation de la subvention à leur accorder, mais heureuse de s'associer aux considérations élevées que M. Malon fait valoir à l'appui de sa demande, elle décide de l'envoyer à M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, qui seul pourra s'entendre avec les directeurs des quatre théâtres pour y donner une suite compatible avec leurs charges financières et avec la satisfaction à donner aux aspirations artistiques de la classe ouvrière.

Renvoi au Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Rapport du député Antoine Maure au nom de la 4^e commission des pétitions

(Annexe au Feuilleton n°144 du 4 juillet 1903 inséré au *JO* du 23 novembre 1903, p. 2849)

Pétition n°684. M. Malon, à Paris, demande l'organisation de représentations populaires, les jours fériés, dans les théâtres subventionnés.

Motifs de la Commission. Bien que la signature de M. Malon ne soit pas légalisée, la Commission est pourtant d'avis de prendre sa pétition en considération et de la renvoyer à M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. (*Renvoi à M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts*).

Annexe n°30 : Le Théâtre lyrique municipal de la Gaîté : bilan des 65 œuvres jouées (1908-1913)

(source : Edouard Noël et Edmond Stoullig, *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, Paris, Paul Ollendorf, 1909-1914)

	Œuvre ¹ et genre	Création et reprise	Librettistes (L) et compositeurs (C)	1908	1909	1910	1911	1912	1913	Total	
Les 11 œuvres appartenant au répertoire de l'Opéra (6 compositeurs / 407 représentations)											
[1]	<i>L'Africaine*</i> (opéra en 5 actes)	28/04/1865	L : Eugène Scribe C : Giacomo Meyerbeer			49	7	10		66	2.87%
[2]	<i>La Damnation de Faust</i> (légende dramatique en 4p et 10 tabl, version concert)	06/12/1846 (<i>Opéra-Comique</i>) 21/02/1897 [Vidal] 29/04/1906 [Weingartner]	L : Gérard de Nerval, Almire Gandonnière et Berlioz C : Hector Berlioz			1				1	0.04%
[3]	<i>Don Carlos</i> (opéra en 5 actes)	11/03/1867	L : Joseph Méry et Camille Du Locle C : Guisepe Verdi				1			1	0.04%
[4]	<i>La Favorite</i> (opéra en 4 actes)	02/12/1840	L : Alphonse Royer et Gustave Vaëz (revu par Eugène Scribe) C : Gaetano Donizetti		34	23	11	10	6	84	3.66%
[5]	<i>Les Huguenots*</i> (opéra en 5 actes)	29/02/1836	L : Eugène Scribe C : Giacomo Meyerbeer		29	3	16			48	2.09%
[6]	<i>La Juive</i> (opéra en 5 actes)	23/02/1835	L : Eugène Scribe C : Fromental Halévy			20	14	14	7	55	2.40%
[7]	<i>Lucie de Lamermoor</i> (opéra en 3 actes)	06/08/1839 (<i>Renaissance</i>) 20/02/1846	L : Alphonse Royer et Gustave Vaëz C : Gaetano Donizetti	24	13	7			2	46	2.00%
[8]	<i>Le Prophète*</i> (opéra en 5 actes)	16/04/1849	L : Eugène Scribe C : Giacomo Meyerbeer		17	1				18	0.78%
[9]	<i>Robert le Diable</i> (opéra en 5 actes)	21/12/1831	L : Eugène Scribe et Germain Delavigne C : Giacomo Meyerbeer				13	13		26	1.13%
[10]	<i>La Somnambule</i> (opéra en 3 actes)	14/12/1827	L : Felice Romani (trad. L. de Tavernier) C : Vincenzo Bellini		2					2	0.09%
[11]	<i>Le Trouvère</i> (opéra en 4 actes)	17/01/1853 (<i>Rome</i>) 12/01/1857	L : S. Cammarano (trad. Emilien Pacini) C : Guisepe Verdi		18	25	8	6	3	60	2.61%
Les 24 œuvres appartenant au répertoire de l'Opéra-Comique (18 compositeurs / 780 représentations)											
[12]	<i>L'Attaque du Moulin</i>	23/11/1893	L : Louis Gallet (d'après Zola)	6		25	6		5	42	1.83%

¹ Les œuvres devant être prêtées d'emblée (liste principale) par l'Opéra et l'Opéra-Comique sont indiquées en gras, celle devant être prêtées éventuellement (liste secondaire) sont indiquées par une étoile. La liste de ces œuvres se trouve dans Nicole Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens*, Lyon, Symétrie, 2012, p. 173. Voir la répartition statistique dans la suite de l'annexe

	(drame lyrique en 4 actes)		C : Alfred Bruneau									
				1908	1909	1910	1911	1912	1913	Total		
[13]	<i>La Basoche</i> (opéra-comique en 3 actes)	29/05/1890	L : Albert Carré C : André Messager	10						10	0.44%	
[14]	Le Barbier de Séville (opéra en 4 actes)	06/05/1824 (Odéon) 08/11/1884	L : Castil-Blaze (adapté de C. Sterbini) C : Giovacchino Rossini	33	4	18	32	4	21	112	4.88%	
[15]	<i>Cendrillon*</i> (féerie lyrique en 4 actes)	24/05/1899	L : Henri Cain (d'après Perrault) C : Jules Massenet	1	17					18	0.78%	
[16]	<i>Le Châlet</i> (opéra-comique en 1 acte)	25/09/1834	L : Scribe et Mélesville C : Adolphe Adam				17	9	9	35	1.52%	
[17]	<i>Le Chemineau</i> (drame lyrique en 4 actes)	06/11/1907	L : Jean Richepin C : Xavier Leroux						11	11	0.48%	
[18]	<i>La Dame Blanche</i> (opéra-comique en 3 actes)	10/12/1825	L : Eugène Scribe C : François-Adrien Boieldieu		41	6	8			55	2.40%	
[19]	<i>Les Dragons de Villars</i> (opéra-comique en 3 actes)	19/09/1856 (Théâtre-Lyrique) 05/06/1868	L : Joseph Lockroy et Eugène Cormon C : Aimé Maillart	8						8	0.35%	
[20]	<i>La Fille du Régiment</i> (opéra-comique en 2 actes)	11/02/1840	L : Bayard et Vernoy de Saint-Georges C : Gaetano Donizetti	9						9	0.39%	
[21]	<i>La Flûte enchantée</i> (opéra-féerie en 4 actes et 16 tabl)	23/02/1865 (Th-Lyrique) 03/04/1879	L : Charles Nutter et Alexandre Beaume C : Wolfgang Amadeus Mozart					28	3	31	1.35%	
[22]	Galathée (opéra-comique en 2 actes)	14/04/1852	L : Jules Barbier et Michel Carré C : Victor Massé	9						9	0.39%	
[23]	<i>Jean de Nivelle*</i> (opéra-comique en 3 actes)	08/03/1880	L : Philippe Gille et Edmond Gondinet C : Léo Delibes	22	6					28	1.22%	
[24]	<i>Le Jongleur de Notre-Dame</i> (miracle en 3 actes)	18/02/1902 (Monte-Carlo) 10/05/1904	L : Maurice Léna C : Jules Massenet	16						16	0.70%	
[25]	Lakmé (opéra-comique en 3 actes)	14/04/1883	L : Philippe Gille et Edmond Gondinet C : Léo Delibes	33	19			11	19	82	3.57%	
[26]	Mignon (opéra-comique en 3 actes)	17/11/1866	L : Michel Carré et Jules Barbier C : Ambroise Thomas	66	15				15	96	4.18%	
[27]	Mireille (opéra en 5 actes)	19/03/1864 (Théâtre-Lyrique) 10/11/1874	L : Michel Carré (d'après Mistral) C : Charles Gounod	14						14	0.61%	
[28]	<i>La Navarraise</i> (drame lyrique en 2 actes)	20/06/1894 (Londres) 03/10/1895	L : Henri Cain et Jules Claretie C : Jules Massenet	21	6					27	1.18%	
[29]	<i>Les Noces de Jeannette</i> (opéra-comique en 1 acte)	07/02/1853	L : Jules Barbier et Michel Carré C : Victor Massé	36						36	1.57%	
[30]	<i>Orphée et Eurydice</i> (tragédie-opéra en 3 actes)	02/08/1774 (Opéra) 06/03/1896	L : Pierre-Louis Moline C : Christoph Willibald Gluck	8	6	3				17	0.74%	

	(drame lyrique en 4 actes et 5 tabl.)	20/12/1899										
				1908	1909	1910	1911	1912	1913	Total		
[31]	<i>Paillasse</i> (opéra-comique en 2 actes)	21/05/1892 (Milan) 14/12/1902 (Opéra) 13/01/1910	L et C : Ruggiero Leoncavallo				19	13	9	41	1.79%	
[32]	<i>Paul et Virginie</i> (opéra en 3 actes et 7 tabl.)	15/11/1876 (Théâtre-Lyrique) 18/12/1894	L : Jules Barbier et Michel Carré C : Victor Massé	45	11					56	2.44%	
[33]	<i>Philémon et Baucis</i> (opéra-comique en 3 actes, réduit à 2 actes / version de 1876)	18/02/1860 (Théâtre-Lyrique) 16/05/1876	L : Jules Barbier et Michel Carré C : Charles Gounod	5						5	0.22%	
[34]	<i>La Traviata</i> (opéra en 4 actes)	06/12/1856 (Théâtre-Italien) 27/10/1864 (Théâtre-Lyrique) 12/06/1886	L : Francesco Maria Piave C : Guisepe Verdi	11						11	0.48%	
[35]	<i>La Vivandière</i> (opéra-comique en 3 actes)	21/03/1893 (Bruxelles) 01/04/1895	L : Henri Cain C : Benjamin Godard			11				11	0.48%	
Les 3 œuvres appartenant déjà au répertoire du théâtre de la Gaîté (3 compositeurs / 117 représentations)												
[36]	<i>Les Cloches de Corneville</i> (opéra-comique en 3a et 4 tabl.)	19/04/1877 (Folies-Dramatiques) 06/08/1896 (Gaîté)	L : Clairville et Ch. Gabet C : Robert Planquette						38	38	1.66%	
[37]	<i>Hérodiade</i> (opéra en 4 actes et 7 tabl.)	19/12/1881 (Bruxelles) 02/10/1903 (Gaîté)	L : Paul Milliet, Henri Grémont C : Jules Massenet				31	25		56	2.44%	
[38]	<i>Les Saltimbanques</i> (opéra-comique en 3a et 4 tabl.)	30/12/1899 (Gaîté)	L : Maurice Ordonneau C : Louis Ganne						23	23	1.00%	
Les 9 œuvres appartenant au répertoire d'autres théâtres parisiens non subventionnés (8 compositeurs / 397 représentations)												
[39]	<i>La Bohème</i> (comédie lyrique en 4 actes)	10/10/1899 (Renaissance)	L et C : Ruggiero Léoncavallo (livret traduit par Eugène Crosti)	17	1					18	0.78%	
[40]	<i>La Fille de Madame Angot</i> (opéra-comique en 3 actes)	04/02/1872 (Bruxelles) 21/02/1873 (Folies-Dramatiques) 05/10/1904 (Variétés) [28/12/1918 (Opéra-Com)]	L : Paul Siraudin, Clairville et Victor Koning C : Charles Lecocq					106	15	121	5.27%	
[41]	<i>La Fille du Tambour-Major</i> (opéra-comique en 3a et 4 tabl.)	13/12/1879 (Folies-Dramatiques)	L : Henri Chivot et Alfred Duru C : Jacques Offenbach						40	40	1.74%	
[42]	<i>Mam'zelle Nitouche</i> (comédie-opérette en 3a et 7 tabl.)	19/01/1883 (Variétés)	L : Henri Meilhac et Albert Millaud C : Florimond Ronger dit Hervé						36	36	1.57%	
[43]	<i>Martha ou le Marché de Richmond</i> (opéra-comique en 4a et 6 tabl.)	16/12/1865 (Th-Lyrique)	L : Henri Vernoy de Saint-Georges C : Friedrich von Flotow			12				12	0.52%	
[44]	<i>Les Mousquetaires au couvent</i> (opérette en 3 actes)	16/03/1880 (Bouffes-Parisiens)	L : Paul Ferrier et Jules Prével C : Louis Varney						16	16	0.70%	

				1908	1909	1910	1911	1912	1913	Total	
[45]	<i>Le Petit Duc</i> (opéra-comique en 3 actes)	25/01/1878 (Renaissance)	L : Henri Meilhac et Ludovic Halévy C : Charles Lecocq					16	59	75	3.27%
[46]	<i>Rip</i> (opéra-comique en 4 actes)	14/10/1882 (Londres) 11/11/1884 (Folies-Dramatiques)	L : Farnie (trad. de Meilhac et Gille) C : Robert Planquette						41	41	1.79%
[47]	<i>Les Vingt-huit jours de Clairette</i> (opérette en 4 actes)	03/05/1892 (Folies-Dramatiques)	L : Hippolyte Raymond et Anthony Mars C : Victor Roger						38	38	1.66%
Les 18 œuvres « nouvelles » : création inédite ou 1^{ère} représentation à Paris (15 compositeurs / 595 représentations)											
[48]	<i>L'Aigle</i> (opéra en 4 parties et 10 tabl.)	02/02/1912 (Rouen) 18/11/1912	L : Henri Cain et Louis Payen C : Jean Nouguès					20	9	29	1.26%
[49]	<i>Carmosine</i> (conte romanesque en 4 actes)	24/02/1913	L : Henri Caimet et Louis Payen (d'après Musset) C : Henry Février						28	28	1.22%
[50]	<i>Claironnette</i> (ballet en 1 acte)	09/03/1909	L : Bertol-Graivil C : Henri Hirschmann		12					12	0.52%
[51]	<i>Le Cœur de Floria</i> (ballet en 2 actes)	07/05/1911	L : Mme Maraquita et André de Lorde C : Georges Menier				38	3		41	1.79%
[52]	<i>Les Contes de Perrault</i> (féerie lyrique en 4 actes)	27/12/1913	L : Arthur Bernède et Paul de Choudens C : Félix Fourdrain						4	4	0.17%
[53]	<i>Don Quichotte</i> (comédie héroïque en 5 actes)	19/02/1910 (Monte-Carlo) 29/12/1910 [07/10/1924 (Opéra-Com)]	L : Henri Cain (d'après Le Lorrain) C : Jules Massenet			3	68		8	79	3.44%
[54]	<i>Elsen</i> (drame lyrique en 4 actes et 5 tabl)	28/03/1911	L : Jean Ferval C : Adalbert Mercier				13			13	0.57%
[55]	<i>Francesca</i> (opéra-comique en 1 acte)	13/02/1913	L : Louvat C : Saturnin Fabre et Pierre Letorey						7	7	0.30%
[56]	<i>Les Girondins</i> (drame lyrique en 4 actes et 6 tabl)	25/03/1905 (Lyon) 12/12/1912 [26/03/1916 (Opéra)]	L : André Lénéka et Paul de Choudens C : Fernand Le Borne					22		22	0.96%
[57]	<i>Hernani</i> (opéra en 5 actes)	25/01/1909	L : Gustave Rivet C : Henri Hirschmann		15		13			28	1.22%
[58]	<i>Ivan le Terrible</i> (opéra en 3 actes)	20/10/1910 (Bruxelles) 31/10/1911	L et C : Raoul Gunsbourg (orchestré par Léon Jehin)				21	3		24	1.05%
[59]	<i>Maguelonne</i>	13/07/1903 (Londres)	L : Michel Carré		8					8	0.35%

	(drame lyrique en 1 acte)	31/03/1909	C : Edmond Missa									
				1908	1909	1910	1911	1912	1913	Total		
[60]	<i>Naïl</i> (drame lyrique en 3 actes et 4 tabl)	22/04/1912	L : Jules Bois C : Isidore de Lara					20		20	0.87%	
[61]	<i>Panurge</i> (en 3 actes)	25/04/1913	L : Spitzmuller et Maurice Boukay C : Jules Massenet						15	15	0.65%	
[62]	<i>Paysans et Soldats</i> (drame en vers en 5 actes)	19/05/1911	L : Pierre de Sancy C : Noël Gallon				38	3		41	1.79%	
[63]	<i>Quo vadis</i> (opéra en 5 actes et 7 tabl)	12/02/1909 (Nice) 26/11/1909	L : Henri Cain C : Jean Nougues		25	93	15	18		151	6.58%	
[64]	<i>Salomé</i> (tragédie lyrique en 1 acte)	30/10/1908 (Lyon) 22/04/1910 [02/07/1919 (Opéra)]	L : Oscar Wilde C : Antoine Mariotte			12	13			25	1.09%	
[65]	<i>Le Soir de Waterloo</i> (épisode dramatique en 2 actes)	17/05/1910	L : Edouard et Eugène Adenis C : Emile Nerini			13	27	8		48	2.09%	
Total				394 (17,2%)	299 (13%)	325 (14,1%)	429 (18,7%)	362 (15,6%)	487 (21,2%)	2296	100.00%	

Annexe n°30bis : Théâtre lyrique municipal de la Gaîté (1908-1913) : tableaux statistiques

Classement du nombre de représentations par compositeur (ordre décroissant)

Rang	Compositeurs ¹	Représentations		Nombre d'œuvres et répartition / leur appartenance ²					
				Nbre	O	OC	G	TNS	C
1	Massenet	211	9.19%	6		[15][24][28]	[37]		[53][61]
2	Lecocq	196	8.54%	2				[40][45]	
3	Nouguès	180	7.84%	2					[48][63]
4	Meyerbeer*	158	6.88%	4	[1][5][8][9]				
5	Donizetti*	139	6.05%	3	[4][7]	[20]			
6	Rossini*	112	4.88%	1		[14]			
7	Delibes	110	4.79%	2		[23][25]			
8	Massé	101	4.40%	3		[22][29][32]			
9	Thomas	96	4.18%	1		[26]			
10	Planquette	79	3.44%	2			[36]	[46]	
11	Verdi*	72	3.14%	3	[3][11]	[34]			
12	Leoncavallo*	59	2.57%	2		[31]		[39]	
13	Boieldieu	55	2.40%	1		[18]			
	Halévy	55	2.40%	1	[6]				
15	Nerini	48	2.09%	1					[65]
16	Bruneau	42	1.83%	1		[12]			
17	Gallon	41	1.79%	1					[62]
	Menier	41	1.79%	1					[51]
19	Hirschmann	40	1.74%	2					[50][57]
	Offenbach	40	1.74%	1				[41]	
21	Roger	38	1.66%	1				[47]	
22	Hervé	36	1.57%	1				[42]	
23	Adam	35	1.52%	1		[16]			
24	Mozart*	31	1.35%	1		[21]			
25	Février	28	1.22%	1					[49]
26	Mariotte	25	1.09%	1					[64]
27	Gunsbourg*	24	1.05%	1					[58]
28	Ganne	23	1.00%	1			[38]		
29	Le Borne	22	0.96%	1					[56]
30	I. de Lara	20	0.87%	1					[60]
31	Gounod	19	0.83%	2		[27][33]			
32	Gluck*	17	0.74%	1		[30]			
33	Varney	16	0.70%	1				[44]	
34	Mercier	13	0.57%	1					[54]
35	Flotow	12	0.52%	1				[43]	
36	Godard	11	0.48%	1		[35]			
37	Leroux	11	0.48%	1		[17]			
38	Message	10	0.44%	1		[13]			
39	Maillart	8	0.35%	1		[19]			
	Missa	8	0.35%	1					[59]
41	Fabre et Letrey	7	0.30%	1					[55]
42	Fourdrain	4	0.17%	1					[52]
43	Bellini*	2	0.09%	1	[10]				
44	Berlioz	1	0.04%	1	[2]				
	TOTAL	2296	100.00%	65	11	24	3	9	18

¹ Les compositeurs étrangers sont désignés par une étoile (cf. tableau statistique compositeurs français/étrangers suivant)

² O = Opéra ; OC = Opéra-Comique ; G = Gaîté ; TNS = autres théâtres non subventionnés ; C = Création.

Evolution du nombre de représentations par année

1908	1909	1910	1911	1912	1913	Total
394	299	325	429	362	487	2296

Répertoire et création : à quel théâtre appartiennent les œuvres ?

Théâtre	Nombre d'œuvres		L'œuvre est prêtée par l'Opéra et l'Opéra-Comique...			Nombre de représentations	
			...d'emblée	...éventuellement*	Non prévue		
Opéra	11	16,9%	4 sur 7	3 sur 6	4	407	17,7%
Opéra-Comique	24	36,9%	9 sur 16	2 sur 12	13	780	34%
Gaîté	3	4,6%				117	5,1%
Théâtres non subventionnés	9	13,8%				397	17,3%
Créations 1 ^{ère} à Paris	18	27,7%				595	25,9%
Inédite	7	10,8%				338	14,7%
<i>Inédite</i>	11	16,9%	257	11,2%			
Total	65	100%	2297	100%			

Compositeurs français et étrangers

	Français	Etrangers
Effectif	36 (79,5%)	9 (20,5%)
Nbre œuvres	47 (72,3%)	18 (27,7%)
Nbre représentées	1683 (73,3%)	614 (26,7%)

Classement des œuvres

<i>Quo vadis</i> (Nouguès)	151
<i>La Fille de Madame Angot</i> (Lecocq)	121
<i>Le Barbier de Séville</i> (Rossini)	112
<i>Mignon</i> (Thomas)	96
<i>La Favorite</i> (Donizetti)	84
<i>Don Quichotte</i> (Massenet)	79
<i>Le Petit Duc</i> (Lecocq)	75

Le prix des places (Arch. Nat : F²¹ 4674. Rapport de Bernheim, 12 janvier 1908)

Types de places	Tarif (en francs)
Avant-scènes, loges de balcon, fauteuils d'orchestre 1 ^{ère} série	4
Fauteuils d'orchestre, 2 ^{ème} série	3
Fauteuils d'orchestre, 3 ^{ème} série	2
Fauteuils de balcon, 1 ^{er} rang	4
Fauteuils de balcon, autres rangs	3
1 ^{ère} galerie, avant-scène, fauteuils, 1 ^{er} rang	2
Fauteuils autres rangs	2
2 ^{ème} galerie, avant-scène, fauteuils 1 ^{er} rang	1,50
Fauteuils autres rangs	1
Amphithéâtre	0,50

Les recettes (JODOC SE, Annexe n°153 (16 mars 1911), p. 471)³

	1908-1909	1909-1910
Mars	123365	130337
Avril	120940	95844
Mai	76177	155385
Juin	15366	130447
Juillet	4301	
Août		
Septembre	43141	
Octobre	77711	131072
Novembre	107512	141801
Décembre	118138	177546
Janvier	134185	167314
Février	166585	151652
<i>Total</i>	<i>987421</i>	<i>1281398</i>

³ Le rapporteur Gustave Rivet précise que les chiffres avancés sont « pris dans l'état comparatif dressé par la société des auteurs ».

Annexe n°31 : Trois grands projets de théâtre populaire (1881-1901)

(Cf. chapitre 2, III, §3.2)

	Projet commission municipale (1881) ¹	Projet Gailhard (1885) ²	Projet Couyba (1901) ³	
Lieu	Salle à construire où déjà exploitée	Salle à construire dans un quartier populaire	Salle déjà existante dans un quartier central	
	(plus de 2000 places)	Ancien marché du Temple (au moins 4000 places)	Théâtre du Châtelet (3600 places)	
Tarif	0,50 à 3 francs (4/5 ^e) Location sans supplément	0,50 à 3 francs Location sans supplément	0,50 / 1 / 2 francs	
Horaire		19h30/20h – 23h	20h30 – 23h30	
Fermeture	Environ un mois pendant l'été	Pas de fermeture	15 juillet – 15 octobre	
Troupe	Troupe indépendante (incluant des élèves sortant du Conservatoire) 60 choristes (28h et 32f) 60 musiciens au moins	Prêtée par les 4 théâtres subventionnés	Prêtée par les 4 théâtres subventionnés	
Répertoire	Théâtre lyrique	Théâtre lyrique et dramatique	Théâtre lyrique et dramatique	
	Représentations quotidiennes	4 représentations par semaine Opéra (1) Opéra-Comique (1) Comédie-Française (1) Odéon (1)	Lundi : conférences populaires d'histoire, de géographie, de littérature, de sciences, d'art et d'industries artistiques	
	Tous les genres musicaux (opéra, opéra-comique, œuvres françaises et étrangères) à l'exclusion de l'opérette	Total : 208 représentations / an	Mardi : Opéra	
	20 actes nouveaux /an		Mercredi : grandes auditions musicales (Conservatoire, concerts Colonne, Chevillard et Société Nationale de Musique)	
	Obligation de mettre à la scène chaque année un certain nombre d'œuvres prises parmi les plus importantes et les plus élevées, déjà jouées sur les scènes lyriques		Jeudi : Odéon (+ matinée éventuelle)	
	Recommandation de tenter des restitutions totales ou partielles d'œuvres anciennes, ayant une valeur musicale historique		Vendredi : récitation des chefs-d'œuvre de la poésie ancienne et moderne (1 ^{ère} partie) / auditions de la chanson classique et moderne, et de la « bonne chanson contemporaine » (2 ^{ème} partie)	
			Samedi : Opéra-Comique	
			Dimanche : Comédie-Française (+ matinée éventuelle)	
	Montage financier	Recette : 90000 fr / mois		
		Dépense : 70000 fr / mois		
	Subvention : 300000 fr / an			

¹ Archives Nationales : F²¹ 1041

² Archives Nationales : F²¹ 1041 et F²¹ 4687. Gailhard « recycle » son projet devant le Groupe de l'Art le 21 février 1911. Voir *Comoedia* du 22 février 1911

³ JODOC CD, Annexe n° (6 juillet 1901), p. 1211.

Annexe n° 32 : Anquetin et la figure de Vercingétorix (1895-1900)

[NB : sauf la note 4, toutes les notes ont été référencées par nous]

1^{ère} pétition (1895-1897)

Pétition n°2062 (source : Arch. Nat : C5911)

Des habitants d'Evreux demandent que certaines œuvres dramatiques, en dépôt à la Bibliothèque nationale et dont le sujet est emprunté à la vie de Vercingétorix, soient représentées à Paris sur les théâtres subventionnés¹.

Rapport du député Marfan sur la pétition n°2062

(source : *JO* du 13 février 1896, Résolution de la 16^e commission des pétitions insérées dans le Feuilleton du 27 décembre 1895, p. 266)

Motifs de la Commission. La Commission partage le sentiment patriotique qui a dicté la pétition des habitants d'Evreux. Mais dans quelle mesure peut-on la satisfaire ? C'est ce qu'il lui est impossible de prévoir.

Vercingétorix apparaît au seuil de notre histoire comme le premier héros en qui s'incarnent les qualités de notre race. Ralliant les tribus dispersés de la Gaule, il les oppose aux légions romaines, bat César, est battu par lui et amené prisonnier à Rome, où, après avoir été traîné derrière le char du triomphateur, il est jeté en prison et immolé comme souvenir importun d'une défaite des Romains. Cet épisode émouvant peut fournir un sujet de drame ou de tragédie du plus haut intérêt, sans qu'il soit besoin de tourmenter l'histoire.

Mais quelle est la valeur des pièces déposées à la Bibliothèque nationale, qui ont pour titre *Vercingétorix* ? La Commission l'ignore absolument. Elle ne pourrait d'ailleurs s'arroger le droit de s'ériger en critique d'art. Elle prie M. le Ministre de les faire examiner par un groupe d'hommes compétents. Si l'une d'elles avait de sérieuses qualités littéraires et dramatiques, nous ne doutons pas qu'il en favorisât la représentation sur une de nos grandes scènes parisiennes. (Renvoi au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts).

Réponse de M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts (juin 1897)

Monsieur le Président [de la Chambre des Députés],

Conformément à une résolution de la 16^e Commission des pétitions devenue définitive aux termes du règlement, vous avez bien voulu me communiquer une pétition inscrite au rôle général sous le n°2062, par laquelle des habitants d'Evreux que certaines œuvres dramatiques, en dépôt à la Bibliothèque nationale et dont le sujet est emprunté à la vie de Vercingétorix, soient représentées à Paris sur les théâtres subventionnés.

L'acte de société et les décrets qui régissent la Comédie-Française, les cahiers des charges qui règlent les rapports de mon Département avec les théâtres subventionnés ne me permettent pas d'imposer la représentation d'une pièce. Je ne puis donc qu'engager les auteurs, ou leurs ayants droits, à procéder dans la forme usitée auprès des directions théâtrales pour obtenir la représentation des œuvres dont il s'agit.

Veillez agréer, Monsieur le Président, l'assurance de ma haute considération.

Pour le ministre et par autorisation, le Directeur des Beaux-Arts : Roujon.

2^{ème} pétition (1900)

Rapport de M. de Mahy sur la pétition n°1178

(source : *JO* du 17 février 1900, Annexe au Feuilleton n°178 du 18 janvier 1900, p. 522-523)

¹ Pétition publiée à l'initiative de Modeste Anquetin, auteur d'une tragédie (non représentée) en 5 actes et en vers intitulée *Le Dévouement de Vercingétorix ou le Dernier jour de la Gaule*, Paris, 1840, Evreux, Imprimerie de C. Hérissey, 1895. Il en donne une nouvelle édition en 1898 chez A. Pierret à Paris, qu'il accompagne de deux autres pièces de théâtres : *L'Amour et l'Argent*, pièce sentimentale en 2 actes et *Qui n'aime pas les chats n'aime pas les femmes*, vaudeville en 1 acte.

M. Anquetin (Modeste), à Evreux, s'adresse à la Chambre pour obtenir la représentation gratuite, à la Fête nationale, sur nos théâtres subventionnés, de son drame Vercingétorix.

Cette pétition sort de l'ordinaire. Nous la soumettons en entier sous les yeux de la Chambre.

« Messieurs les Députés, au début de l'an 1896, la Chambre, sur le rapport du président de la Commission des pétitions, adopta un vœu favorable à la pétition 2062 (Journal officiel du 14 février 1896), afin que les œuvres dramatiques écrites et publiées sur Vercingétorix, et par suite déposées à la Bibliothèque nationale, fussent soumises à un concours compétent, et pour que deux ou trois d'entre elles soient jouées gratis, chaque année, devant le peuple, aux fêtes nationales par les acteurs des théâtres subventionnés.

Ce ne fut qu'après dix-huit mois d'hésitations que M. le Ministre de l'Instruction publique de cette époque, auquel avait été renvoyé le vœu, répondit par une fin de non-recevoir².

Déçu dans son ambition patriotique, l'un des pétitionnaires, le soussigné, s'est appliqué par un travail persévérant à compiler, à rassembler dans une même œuvre les plus nobles pensées, les gestes les plus sublimes que quarante auteurs ont mis en lumière littéraire sur le dévouement surhumain du héros gaulois.

C'est ce travail sans nom (joint à cette pétition), c'est cette compilation impersonnelle, désintéressée, et purement nationale, que l'humble soussigné vous soumet aujourd'hui³, Messieurs, les Députés, en vous priant de lui accorder appui et dans l'espoir qu'un Ministre patriote lui assurera la réalisation qu'elle comporte : une représentation gratis, devant le peuple, aux fêtes nationales, par les acteurs subventionnés.

Certes, Messieurs les Députés, l'humble soussigné ne croit pas, même par son travail persévérant, avoir remplacé ce qu'aurait pu faire le concours d'hommes compétents que demandait la pétition de 1896⁴ ; mais après le refus du Ministre d'alors, il croit, par le manuscrit ci-joint, pouvoir vous démontrer qu'il y avait quelque chose de national à édifier. On ne peut supposer en effet que quarante français de distinction, quelques-uns littérateurs autorisés, ont dépensé leur patrimoine et passé une partie de leur existence à copier, à louer, à mettre en lumière littéraire, à admirer les actes d'un ancêtre de leur nation sans que cela prouve d'une façon péremptoire la sincérité de leur admiration et le mérite du sujet qui les inspire. Nous pouvons dire, en cette circonstance, qu'il n'a pas été difficile, malaisé de réunir en un seul tout homogène leurs idées accumulées sous l'éclat d'un aussi grand dévouement, d'un aussi complet patriotisme ; car elles sont toutes écloses sous l'attrait de la même admiration ; c'est une unité d'échos héroïque ; on voit que l'âme de Vercingétorix a passé dans la leur.

Enfin, Messieurs les Députés, nous sera-t-il permis de vous faire observer que vous êtes, en somme, les détenteurs officiels du pouvoir national. Or les pouvoirs ministériels encouragent chaque jour l'art de la sculpture, et ils ont cru devoir encourager, à l'égard de Vercingétorix, l'érection d'une statue physique, basée sur d'insignifiants indices ; ne serait-il pas plus utile, en encourageant la littérature dramatique, de reconstruire la véritable statue morale, l'âme de notre héros, du grand Gaulois dont l'effigie a été si bien et si involontairement tracée par son ennemi lui-même et par une foule de conscients patriotes dont le nombre ne saurait être déterminé.

Agréez, Messieurs les Députés, l'expression des sentiments de respect qui animent envers ses mandataires tout cœur réellement français ».

Signé : Modeste ANQUETIN.

Motifs de la Commission. L'ouvrage (en partie manuscrit, en partie imprimé), que M. Anquetin a joint à sa pétition et qu'il qualifie de travail anonyme, de compétition impersonnelle et désintéressée, a obtenu le premier prix de tragédie au concours dramatique de l'Athénée de Toulouse. Il est réellement remarquable. Les beaux vers y abondent, les vues politiques judicieuses, les grandes pensées noblement exprimées. L'esprit n'y manque pas. Les caractères

² Cf *supra*. Réponse datée de juin 1897.

³ *Le Dernier jour de la Gaule et le dévouement de Vercingétorix, poème théâtral, historique et national...Compilation extraite de divers auteurs qui ont écrit sur Vercingétorix (par Modeste Anquetin), s.l., 1901, 106 p*

⁴ Pétition n°2062 (déposée par MM. Isambard et Modeste Leroy, députés de l'Eure). Des habitants d'Evreux demandent que certaines œuvres dramatiques, en dépôt à la Bibliothèque nationale et dont le sujet est emprunté à la vie de Vercingétorix, soient représentés à Paris sur les théâtres historiques. Rapporteur M. Martin, au nom de la 16^e Commission [note du Feuilleton].

sont vivants, fermement tracés, celui surtout du héros de l'indépendance nationale, Vercingétorix.

Sans avoir qualité pour s'ériger en critique d'art, ainsi que le faisait remarquer avec raison le rapporteur de la commission de 1896, notre honorable ancien collègue M. Marfan, la Chambre peut du moins donner une indication au Ministre compétent, en l'invitant à faire examiner une œuvre de bonne foi, conçue dans un but élevé, essentiellement patriotique, en dehors de tout mobile d'intérêt personnel. Sans doute, l'arrangement scénique pourrait être remanié, certaines longueurs éliminées, peut-être, des imperfections corrigées. Somme toute, la représentation de pareille œuvre sur un théâtre populaire serait, au point de vue national français, d'un aussi grand effet que le fut au point de vue de l'art dramatique la représentation d'Œdipe sur l'antique théâtre d'Orange. En tous cas, l'idée mérite attention.

Le sentiment dont M. Anquetin s'est inspiré et qui remplit sa vie, et que son grand âge n'a pas attiédi, est de même ordre que la pensée, l'instinct de race si l'on veut, auquel ont obéi bon nombre de nos collègues de la Chambre des Députés et du Sénat, quand ils demandèrent, sur la clairvoyante initiative de M. Joseph Fabre, l'institution de la fête nationale de Jeanne d'Arc⁵. Egalement le projet de résolution présenté à la chambre par M. Julien Goujon et plusieurs de nos collègues, ayant pour but d'élever un monument en l'honneur de Jeanne d'Arc, sur la place à jamais sacrée où elle fut brûlée vive, à Rouen, par les Anglais⁶. De même, le très beau drame de M. Joseph Fabre⁷. De même, encore, l'admirable poème de notre collègue, M. Clovis Hugues, véritable chanson de geste, qui dans son exquise simplicité, et sans artifice aucun, sans autre ornement que l'heureuse expression de l'exactitude historique même, de l'idylle, de Domrémy au Sacre de Reims, de victoire en victoire, la marche triomphale du relèvement de la France et va de pair avec les plus hautes épopées écrites en langue française⁸.

Vercingétorix et Jeanne d'Arc sont les deux plus grandes et plus nobles figures de notre histoire. Jeanne d'Arc, plus proche, séparée de nous par le court espace de quatre siècles, complètement connue dans l'ensemble et le détail de sa prodigieuse carrière, d'où s'éleva, à l'aube de l'ère moderne, notre France sauvée par elle, Jeanne d'Arc est la plus parfaite incarnation du génie français, de l'âme de la France.

Les hommages à la mémoire du héros gaulois et de la Française libératrice sont actes d'un culte devenu plus nécessaire aujourd'hui que jamais, le culte de la patrie, seule religion désormais capable d'abriter nos croyances diverses, et de refaire l'unité morale de la nation, de reconstituer enfin nos forces désagrégées.

La requête de M. Anquetin se recommande de cette pensée. La huitième Commission propose de la renvoyer au Gouvernement avec avis favorable. (*Renvoi au Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts*).

⁵ Joseph Fabre fut à l'initiative de deux propositions de loi à dix ans d'intervalle : la première fut déposée à la Chambre des députés le 30 juin 1884 (Annexe n°2926, JOdoc CD, p. 1116), et signée par 252 députés ; la seconde fut déposée au Sénat le 15 mars 1894 (Annexe n°48, JOdoc SE, p. 102) et signée par 128 sénateurs. Cette proposition fit l'objet la même année de deux rapports par Joseph Fabre lui-même : le 16 mars (Annexe n°59, JOdoc SE, p. 106) et le 10 mai (Annexe n°92, JOdoc SE, p. 131-132).

⁶ *Projet de résolution tendant à autoriser la ville de Rouen à organiser une loterie nationale pour l'érection d'un monument à Jeanne d'Arc*. Il fut déposé à la Chambre des députés dans la session extraordinaire du 12 décembre 1899 (Annexe n°1276, JOdoc CD, p. 345) et fit l'objet d'un rapport sommaire fait au nom de la 9^e commission d'initiative parlementaire par Jean Gautret dans la session du 18 janvier 1900 (Annexe n°1346, JOdoc CD, p. 176). Ce n'est qu'en 1928 que le projet aboutit : la place du Vieux-Marché s'orne alors *Jeanne au bûcher*, œuvre du sculpteur Maxime Real del Sarte.

⁷ *Jeanne d'Arc*, drame en historique en 5 actes et 14 tableaux, musique de Benjamin Godard, 1^{ère} représentation au théâtre du Châtelet le 27 janvier 1891 (NB : le lendemain de l'interdiction de *Thermidor*). D'après le compte-rendu de Stoullig et Noël, la pièce n'eut que 33 représentations : « C'était la quatrième en peu de temps : Ambigu, Porte Saint-Martin, Hippodrome et Châtelet. C'était la meilleure des quatre : elle avait le tort de venir la dernière ». Voir *Les Annales de la Musique et du théâtre*, Paris, 1892, p. 244.

⁸ Clovis Hugues, *La Chanson de Jehanne Darc*, Paris, E. Fasquelle, 1900. Il s'agit de la première partie d'un diptyque dont la seconde n'est publiée que six ans plus tard : *La Chanson de Jehanne [II]. Le Sanglot de Jehanne : du sacre au bûcher*, Paris, E. Fasquelle, 1906.

Annexe n°33 : Les députés-auteurs (dramaturges, librettistes, compositeurs)

Le tableau qui suit a été élaboré comme le premier jalon d'une enquête qui ne pouvait viser ici l'exhaustivité. Nous l'avons actualisé autant que possible au fil de nos recherches mais un aperçu vraiment complet nécessiterait une enquête collective. Pour les auteurs féconds comme Altaroche ou les Arago, nous n'avons retenu que quelques exemples qui montrent la variété des collaborateurs et des genres représentés.

Michel ALTAROCHE (1811-1884) <i>Député (1848-1849)</i>	
<i>L'Ombre du mari</i> , comédie-vaudeville en 1 acte (Desnoyers et Du Puy)	Palais-Royal, 06/06/1835
<i>Lestocq ou le Retour de Sibérie</i> , comédie-vaud en 1 acte (Laurencin et Du Puy)	Porte-Saint-Martin, 14/08/1836
<i>Le Corregidor de Pampelune</i> , comédie en 1 acte (Moliéri)	Odéon, 23/03/1843
<i>La Coiffure de Cassandre</i> , opérette en 1 acte (musique de Montaubry)	Folies-Nouvelles, 11/05/1857
François ANDRIEUX (1759-1833) <i>Député (1798-1799)</i>	
<i>Le Trésor</i> , comédie en 5 actes en vers	Théâtre-Louvois, 28/01/1804, reprise au Théâtre-Français, 28/06/1817
<i>Helvétius ou la Vengeance d'un sage</i>	Théâtre Louvois, 28 prairial an X
<i>Molière avec ses amis ou la Soirée d'Auteuil</i> , comédie en 1 acte en vers	Théâtre-Français, 05/07/1804
<i>le Vieux fat ou les Deux vieillards</i> , comédie en 5 actes en vers	Théâtre-Français, 06/06/1810
<i>Le Rêve du mari ou le Manteau</i> , comédie en 2 actes en vers	Théâtre-Français, 21/11/1818
<i>Le Manteau ou le Rêve supposé (idem, réduite en 1 acte)</i>	Théâtre-Français, 20/05/1826
Emmanuel ARAGO (1812-1896) <i>Député (1848-1851 ; 1869-1870 ; 1871-1876)</i>	
<i>La Demande en mariage ou le Jésuite retourné</i> , comédie-vaudeville en 1 acte (Ed. Monnais et A. d'Artois)	Variétés, 12/09/1830
<i>La Nuit de Noël ou les Superstitions</i> , tradition all en 1 acte (Rocheport)	Vaudeville, 24/12/1831
<i>Un Pont-Neuf</i> , comédie-vaudeville en 1 acte (M. Aycard)	Vaudeville, 09/09/1833
<i>Un Antécédent</i> , comédie-vaudeville en 1 acte (M. Aycard)	Vaudeville, 23/08/1834
<i>L'ami de la garnison</i> , comédie-vaudeville en 2 actes (Longpré)	Vaudeville, 14/11/1835
<i>Un grand orateur</i> , comédie-vaudeville en 1 acte (Fournier)	Vaudeville, 18/03/1837
<i>Mégani</i> , comédie-vaudeville 2 actes (Dubois d'Avesnes et Rosier)	Gymnase-Dramatique, 19/08/1840
Etienne ARAGO (1802-1892) <i>Député (1848-1849 ; 1871)</i>	
<i>L'Anneau de Gygès</i> , comédie-vaudeville en 1 acte (Desvergers)	Vaudeville, 03/08/1824
<i>Le Bénéficiaire</i> , comédie en 5 actes et en un vaudeville (Théaulon)	Variétés, 26/04/1825
<i>L'Avocat</i> , mélodrame en 3 actes (Desvergers)	Ambigu-Comique, 16/06/1827
<i>Madame Du Barry</i> , comédie en 3 actes mêlée de couplets (Ancelot)	Vaudeville, 28/02/1831
<i>La Vie de Molière</i> , comédie en 3 actes (Dupeuty)	Vaudeville, 17/01/1832
<i>Le Prix de folie</i> , vaudeville en 1 acte	Vaudeville, 31/12/1833
<i>Les Malheurs d'un joli garçon</i> , vaudeville en 1 acte (Varin et Desvergers)	Vaudeville, 24/01/1834
<i>Les Pages de Bassompierre</i> , comédie en 1 acte mêlée de couplets (Varin et Desvergers)	Vaudeville, 10/02/1835
<i>Le Démon de la nuit</i> , vaudeville en 2 actes (Bayard)	Vaudeville, 18/05/1836
<i>David Rizzio ou la Reine et le musicien</i> , drame historique en 3 actes (Buquet)	Gaîté, 19/01/1838
<i>Le Lac de Gomorrhe ou la Bourse de Paris</i> , vaudeville en 3 actes (Théaulon)	Vaudeville, 18/05/1838
<i>Les Maris vengés</i> , comédie-vaudeville en 5 actes (Decomberousse et Roche)	Vaudeville, 05/02/1839

<i>Les Mémoires du diable</i> , comédie-vaudeville en 3 actes (Vermond et Guinot)	Vaudeville, 02/03/1842
<i>Les Aristocraties</i> , comédie en 5 actes	Théâtre-Français, 29/10/1847
Emmanuel ARENE (1856-1908) <i>Député (1881-1885 ; 1886-1904)</i>	
<i>L'Adversaire</i> , comédie en 4 actes (Alfred Capus)	Renaissance, 23/10/1903 [79]
<i>Paris-New-York</i> , pièce en 3 actes (Francis de Croisset)	Théâtre Réjane, 16/03/1907 [51]
<i>Le Roi</i> , comédie en 4 actes (A. de Caillavet et Robert de Flers)	Variétés, 24/04/1908 [161]
Maurice BARRES (1862-1923) <i>Député (1889-1893 ; 1906-1923)</i>	
<i>Une journée parlementaire</i> , comédie en 3 actes	Théâtre-Libre, 23/11/1894
Charles BEAUQUIER (1833-1916) <i>Député (1880-1914)</i>	
<i>Fiesque</i> , opéra (E. Lalo)	Bruxelles, 1871
Louis BELMONTET (1798-1879) <i>Député (1853-1870)</i>	
<i>Une Fête de Néron</i> , tragédie en 5 actes (A. Soumet)	Odéon, 28/12/1829 [> 100] Théâtre-Français le 05/12/1832 [8 en 1832 ; 7 en 1833 ; 4 en 1835 ; 9 en 1870]
<i>Pierre le Grand</i> , tragédie	Ecrite en 1871, non présentée au Comité de lecture du Théâtre-Français
Jacques Félix BEUDIN (1796-1850) <i>Député (1837-1842 ; 1846-1848)</i>	
<i>Trente Ans ou la Vie d'un joueur</i> (Ducange et Goubaux)	Porte-Saint-Martin, 19/06/1827
<i>Louise de Lignerolles</i> , drame en 5 actes (Goubaux et Legouvé)	Théâtre-Français, 06/06/1838
Marie-Henri de CARRION-NISAS (1767-1842) <i>Député au Tribunat (1801-1807)</i>	
<i>Montmorenci</i> , tragédie en 5 actes	Théâtre-Français, 11/06/1800
<i>Pierre le Grand</i> , tragédie en 5 actes	Théâtre-Français,
<i>Valérien ou Le Jeune aveugle</i> , drame en 2 actes (T. Sauvage)	Porte-Saint-Martin, 17/04/1823
<i>Le Forgeron</i> , drame en 3 actes, (T. Sauvage)	Vaudeville, 22/06/1824
Marie-Joseph de CHENIER (1764-1811) <i>Député (1792-1799)</i>	
<i>Edgard, roi d'Angleterre ou Le Page supposé</i> , comédie en 2 actes	Théâtre-Français, 14/11/1785
<i>Azémire</i> , tragédie en 5 actes	Théâtre-Français, 06/11/1786
<i>Charles IX ou l'Ecole des Rois</i> , tragédie en 5 actes	Théâtre-Français, 04/11/1789
<i>Jean Calas</i> ,	Théâtre de la République, 06/07/1791
<i>Caius Gracchus</i> , tragédie en 3 actes	Théâtre de la République, 09/02/1792
<i>Henri VIII</i> , tragédie en 5 actes	Théâtre de la République, 27/04/1791, repris le 27/01/1801
<i>Fénelon ou les Religieuses de Cambrai</i> , tragédie en 5 actes	Théâtre de la République, 09/02/1793
<i>Tibère</i> , tragédie en 5 actes	Théâtre-Français, 15/12/1843
Georges CLEMENCEAU (1841-1929) <i>Député (1871-1893)</i> <i>Sénateur (1902-1920)</i>	
<i>Le Voile du Bonheur</i> , pièce en 1 acte	Théâtre de la Renaissance, 04/11/1901
<i>Le Voile du Bonheur</i> , comédie lyrique en 2 actes (Ferrier et Pons)	Opéra-Comique, 26/11/1911
Charles Maurice COUYBA (1866-1931) <i>Député (1897-1907)</i> <i>Sénateur (1907-1920)</i>	
<i>Une Soirée sous la Terreur</i> , pièce en 1 acte (Ed. Franklin)	Houllgate, 25/08/1906
<i>Panurge</i> , haute farce musicale en 3a (G. Spitzmüller, musique de Massenet)	Gaîté-Lyrique, 24/04/1913
<i>Françoise</i> , drame lyrique en 4 actes, (E. Franklin, musique de Ch. Pons)	Grand Théâtre de Lyon, 11/1913

François-Louis CROSNIER (1792-1867) <i>Député (1852-1867)</i>	
<i>La Pièce en perce</i> , com-vaud en 1 acte (Croizette)	Ambigu-Comique, 19/06/1817
<i>L'Ecole du Scandale</i> , pièce en 3 actes (Jouslin de la Salle et Saint-Maurice)	Porte-Saint-Martin, 08/12/1824
<i>Le Contrebandier</i> , mélodrame en 3 actes (Alexandre Dupuis)	Gaîté, 02/09/1823
<i>Le Voyage à Reims</i> , vaudeville en 2 tabl (Jouslin de La Salle)	Gaîté, 07/06/1825 (<i>Gratis</i>)
<i>Le Canal Saint-Martin</i> , vaudeville en 1 acte (Jouslin de la Salle)	Gaîté, 04/11/1825 (<i>Gratis</i>)
<i>Le Caissier</i> , drame en 3 actes (Jouslin de La Salle et Saint-Maurice)	Porte-Saint-Martin, 30/03/1826
<i>Le Cadran de la Commune</i> , vaudeville en 1 acte (Jouslin de La Salle et Montgenet)	Porte-Saint-Martin, 04/11/1826
<i>Le Contumace</i> , mélo en 3 actes (Jouslin de la Salle et Saint-Maurice)	Porte-Saint-Martin, 28/11/1826
<i>Mandrin</i> , mélo en 5 actes (E. Arago et Antier)	Porte-Saint-Martin, 03/04/1827
Lucien DAUTRESMES (1826-1892) <i>Député (1876-1891)</i>	
<i>Sous les charmilles</i> , opéra-comique en 1 acte (livret de Kauffmann)	Théâtre-Lyrique, 28/05/1862
<i>Cardillac</i> , opéra-comique en 3 actes (livret de Nuitter et Beaume)	Théâtre-Lyrique, 11/12/1867
Taxile DELORD (1815-1877) <i>Député (1871-1876)</i>	
<i>La Fin de la Comédie</i> , (Adolphe Dumas)	Odéon, 23/12/1850
Louis DENAYROUZE (1848-1910) <i>Député (1884-1884)</i>	
<i>La Belle Paule</i> , comédie en 1 acte	Gaîté, 22/12/1872 Théâtre-Français, 12/05/1874
<i>Mademoiselle Duparc</i> , comédie en 4 actes	Gymnase, 18/01/1875
<i>Régina Sarpi</i> , drame en 5 actes (G. Ohnet)	Théâtre-Historique, 04/12/1875
Paul DEROULEDE (1846-1914) <i>Député (1889-1893 ; 1898-1901)</i>	
<i>Juan Strenner</i> , drame en 1 acte en vers	Théâtre-Français, 09/06/1869 [18]
<i>L'Hetman</i> , drame en 5 actes en vers	Odéon, 02/02/1877 [73]
<i>Messire Duguesclin</i> , drame hist en 3 actes, 1 prologue et 1 épilogue	Théâtre de la Porte-Saint-Martin, 22/10/1895
<i>La Mort de Hoche</i> , drame historique en 5 actes et 9 tableaux	Théâtre de la Porte-Saint-Martin, 1897
<i>La Plus belle fille du monde</i> , proverbe en 1 acte en vers libre	Théâtre-Français, 24/12/1897 [10 jusqu'en 1899] (admis le 21/02/1897)
Prosper-Léon DUVERGIER DE HAURANNE (1798-1821) <i>Député (1831-1851)</i>	
<i>Monsieur Sensible</i> , comédie-vaudeville en 1 acte (Mazères et de Lurieu)	Gymnase, 01/03/1821
<i>Les Marieurs écossais ou une Matinée à Gretna-Green</i> , vaudeville en 1 acte (Ramond de la Croizette)	Vaudeville, 24/01/1826
Charles Guillaume ETIENNE (1877-1845) <i>Député (1820-1839)</i> <i>Pair de France (1839-1845)</i>	
<i>La Jeune femme colère</i> , comédie en 1 acte en prose	Théâtre de l'Impératrice, salle Louvois, 1804, repris au Théâtre-Français le 26/09/1821 [9]
<i>Une Heure de mariage</i> , opéra-comique en acte (musique de Dalayrac)	Opéra-Comique, 1804
<i>Gulistan ou Le Hulla de Samarcande</i> , (Poisson de la Chabeaussière, musique de Dalayrac)	Opéra-Comique, 1805 [158]
<i>Brueys et Palaprat</i> , comédie en 1 acte en vers	Théâtre-Français, 28/11/1807 [9]
<i>Un jour à Paris</i> , opéra-comique en (musique de Isouard)	Opéra-Comique, 1808
<i>L'Intrigue au sérail</i> , opéra-comique en actes (musique de Isouard)	Opéra-Comique, 1809
<i>Les Deux gendres</i> , comédie en 5 actes en vers	Théâtre-Français, 11/08/1810 [17]
<i>Cendrillon</i> , féerie en 3 actes (musique de Isouard)	Opéra-Comique, 1810 (triomphe)
<i>La Fête au village</i> , opéra-comique en actes (musique de Isouard)	Opéra-Comique, 1811
<i>La Jeune Femme colère</i> , opéra-comique en acte, (musique de	Opéra-Comique, 1812

Boieldieu)	(1 ^{ère} à St-Petersbourg, 30/04/1805)
<i>L'Intrigante ou l'Ecole des Familles</i> , comédie en 5 actes en vers	Théâtre-Français, 06/03/1813
<i>Joconde ou les Coureurs d'aventures</i> , opéra-com en 3 actes (mus de Isouard)	Opéra-Comique, 28/02/1814
<i>Jeannot et Colin</i> , op-com en 1 acte (musique de Isouard)	Opéra-Comique, 17/10/1814
<i>Racine et Cavois</i> , comédie en 3 actes en vers	Théâtre-Français, 26/04/1815 [1 représentation]
<i>Le Rossignol</i> , op-com en 1 acte (musique de Lebrun)	Opéra-Comique, 23/04/1816
<i>L'Une pour l'autre</i> , op-com en 3 actes (musique de Isouard)	Opéra-Comique, 11/05/1816
<i>Les Plaideurs sans procès</i> , comédie en 3 actes en vers	Théâtre-Français, 29/10/1821 [11]
<i>Aladin ou la Lampe merveilleuse</i> , opéra en acte (musique de Isouard et Benincori)	Opéra, 1822
Philippe FABRE D' EGLANTINE (1750-1794) <i>Député (1792-1794)</i>	
<i>Augusta</i> , tragédie en 5 actes	Théâtre-Français, 08/10/1787
<i>Les Gens de lettres ou le Poète provincial à Paris</i>	Théâtre-Italien, 21/09/1787
<i>Le Présomptueux ou l'Heureux imaginaire</i> , comédie en 5 actes en vers	Théâtre-Français, 07/01/1789 [représentation interrompue]
<i>Le Collatéral ou l'Amour et l'intérêt</i> , comédie en 3 actes en vers	Théâtre de Monsieur, 26/05/1789
<i>Le Philinte de Molière ou la Suite du Misanthrope</i> , comédie en 5 actes et en vers	Théâtre-Français, 22/09/1790
<i>Le Convalescent de qualité ou l'Aristocrate malade</i>	Théâtre-Français, 28/01/1791
<i>L'Apothéose de Mirabeau</i>	Non jouée
<i>L'Intrigue épistolaire</i> , comédie en 5 actes	Théâtre de la République, 15/06/1791
<i>Le Sot orgueilleux ou l'Ecole des Elections</i>	Théâtre de la République, 07/03/1792
<i>Les Précepteurs</i> , comédie en 5 actes (posthume)	Théâtre-Français, 17/09/1799
Joseph FABRE (1842-1916) <i>Député (1881-1885)</i> <i>Sénateur (1894-1903)</i>	
<i>Jeanne d'Arc</i> , drame historique en 5 actes et 14 tableaux	Théâtre du Châtelet, 27/01/1891 [33 représentations]
Nicolas-Louis FRANCOIS DE NEUFCHATEAU (1750-1828) <i>Député (1791-1792)</i>	
<i>Paméla ou la Vertu récompensée</i>	Théâtre de la Nation, 01/08/1793
Henry FOUQUIER (1838-1901) <i>Député (1889-1893)</i>	
<i>Roman d'une conspiration</i> , pièce en 5 actes et 8 tableaux (Fabrice Carré)	Ambigu, 18/04/1890
<i>Le Modèle</i> , pièce en 3 actes (Georges Bertal)	Odéon, 28/01/1896
Jean-Claude FULCHIRON (1774-1859) <i>Député (1831-1845)</i>	
<i>Le Siège de Paris</i> , tragédie	Tragédies présentées au comité de lecture du Théâtre-Français sous l'Empire ?
<i>Saül</i> , tragédie	
<i>Pizarre</i> , tragédie	
<i>Argillon</i> , tragédie	
<i>Juvénal des Ursins</i> , tragédie	
Emile de GIRARDIN (1802-1881) <i>Député (1834-1839 ; 1842-1848 ; 1850-1851 ; 1877-1881)</i>	
<i>Le Supplice d'une femme</i> , drame en 3 actes (Dumas fils)	Théâtre-Français, 29/04/1865
<i>Les Deux sœurs</i> , drame en 3 actes	Vaudeville, 12/08/1865
<i>La Fille du millionnaire</i> , comédie en 3 actes	Folies Saint-Germain, 04/04/1867
Alexandre GLAIS-BIZOIN (1800-1877) <i>Député (1831-1848 ; 1848-1849 ; 1863-1870)</i>	
<i>Une vraie Bretonne ou Un Cas pendable</i> , comédie en 5 actes en vers	Publiée : Saint-Brieuc, Guyon frères (1861)
<i>Le Vrai courage ou Un Duel en trois parties et une femme pour enjeu</i> , comédie en 3 actes en prose	Publiée : Saint-Brieuc, Guyon frères (1862) puis Paris, E. Dentu (1866)
<i>Une Fantaisie</i> , comédie en 3 actes et en prose	Publiée : Saint-Brieuc, F. Guyon (1867)

	Refusée par le comité de lecture du Théâtre-Français (1870)
Julien GOUJON (1854-1912) <i>Député (1891-1906)</i> <i>Sénateur (1909-1912)</i>	
<i>Un jour de marche</i> , poésie	Récitée sur la scène du Théâtre-Français de Rouen, 24/08/1877
<i>Eros</i> , opéra-comique en 1 acte (A. Daniel, mus. de F. Le Rey)	Théâtre des Arts de Rouen, 19/12/1888 [6 ; repris 4 fois pendant la saison 1889-1990]
<i>Hermann et Dorothee</i> , opéra en 3 actes et 4 tableaux (musique de F. Le Rey)	Théâtres des Arts de Rouen, 06/12/1894 [7 ; repris 1 fois pendant la saison 1896-1897]
<i>Marie Stuart</i> , drame lyrique en 4 actes et 5 tableaux (mus. de R. Lavello)	Théâtre des Arts de Rouen, 27/11/1895 [2]
Victor HUGO (1802-1885) <i>Pair de France (1845-1848)</i> <i>Député (1848-1851 ; 1871)</i>	
<i>Hernani</i> , drame en 5 actes en vers	Théâtre-Français, 25/02/1830
<i>Marion de Lorme</i> , drame en 5 actes en vers	Porte-Saint-Martin, 11/08/1831
<i>Le Roi s'amuse</i> , drame en 5 actes en vers	Théâtre-Français, 22/11/1832
<i>Lucrece Borgia</i> , drame en 3 actes en prose	Porte-Saint-Martin, 02/02/1833
<i>Angelo, tyran de Padoue</i> , drame en 4 actes en prose	Théâtre-Français, 28/04/1835
<i>Ruy Blas</i> , drame en 5 actes en vers	Renaissance, 08/11/1838
<i>Les Burgraves</i> , trilogie en vers	Théâtre-Français, 07/03/1843
Antoine-Gabriel JARS (1774-1857) <i>Député (1827-1830 ; 1831-1842)</i>	
<i>Julie ou le Pot de fleurs</i> , comédie en 1 acte en prose (musique de Fay et Spontini)	Opéra-Comique, 21 ventône an XIII
<i>Les Confidences</i> , comédie en 2 actes (musique de Nicolo)	Opéra-Comique, 10 germinal an XI
<i>L'Hermitage</i> , vaudeville-arlequinade en 1 acte	Vaudeville, 01/04/1807
<i>Zamire ou la Belle esclave</i> , opéra-comique en 3 actes	Publié : E. Duverger, 1854
<i>Le Rival supposé</i> , opéra-comique en 2 actes	Publié : Bailly, Divry et Cie, 1857
Emile de KERATRY (1832-1905) <i>Député (1869-1870)</i>	
<i>La Toile de Pénélope</i> , proverbe en 1 acte en prose	Théâtre impérial d'Alger, 1855
<i>A bon chat, bon rat</i> , comédie en 1 acte en prose	Théâtre impérial d'Alger, 1856
<i>La Guerre des blasons</i> , comédie en 3 actes	Théâtre de Lille, 12/01/1860
<i>La vie de club</i> , drame en 5 actes en prose	Théâtre de Lille, 11/03/1862
<i>Le Siège de Paris</i> , pièce en 4 actes	Théâtre du Gymnase de Marseille, 16/01/1872
Alphonse de LAMARTINE (1790-1869) <i>Député (1833-1851)</i>	
<i>Toussaint-Louverture</i> , drame en 5 actes	Porte-Saint-Martin, 06/04/1850
Frédéric- Gaëtan de LA ROCHEFOUCAULD-LIANCOURT (1779-1863) <i>Député (1827-1848)</i>	
<i>Jérôme spirituel ou les Saidérys</i> , vaudeville anecdotique en 1 acte	Théâtre des Troubadours, 08/11/1798
<i>Agrippine</i> , (tragédie en 5 actes)	Odéon, 01/06/1842
Charles LE SENNE (1848-1901) <i>Député (1889-1898)</i>	
<i>La Bonne à Venture</i> , vaudeville en 1 acte (Delilia)	Théâtre Déjazet, 30/08/1872
<i>Les Mémoires d'un flageolet</i> , vaudeville en 3 actes (Delilia)	Théâtre des Délassements-Comiques, 21/09/1872
<i>Le Théâtre Scribe</i> , à propos en vers (Delilia)	Théâtre de l'Athénée, 05/09/1874
Pierre LIADIERES (1792-1858) <i>Député (1835-1848)</i>	
<i>Conradin et Frédéric</i> , tragédie en 5 actes	Odéon, 22/04/1820
<i>Jean sans Peur</i> , tragédie en 5 actes	Odéon, 15/09/1821

<i>Jane Shore</i> , tragédie en 5 actes	Odéon, 02/04/1824
<i>Walstein</i> , tragédie en 5 actes	Théâtre-Français, 22/10/1828
<i>La Suède délivrée</i> , drame en 5 actes et en vers	(Reçue à l'unanimité au Théâtre-Français le 27/06/1841)
<i>La Tour de Babel</i> , comédie en 5 actes en vers, (Bruant)	Théâtre-Français, 19/06/1845
<i>Les Bâtons flottants</i> , comédie en 5 actes et en vers (reçue à l'unanimité le 23/11/1843)	Théâtre-Français, 24/06/1851 [17]
Henry MARET (1838-1917) <i>Député (1881-1906)</i>	
<i>Le Baiser de la Reine</i> , comédie en 2 actes en vers (Lecœur)	Grand-Théâtre de Bordeaux, 15/11/1864
Henri MONIER DE LA SIZERANNE (1797-1878) <i>Député (1837-1848 ; 1852-1863)</i> <i>Sénateur (1863-1868)</i>	
<i>Virginie</i> , tragédie en 5 actes	Lyon, 1817
<i>L'Amitié des deux âges</i> , comédie en 3 actes	Théâtre-Français, 08/02/1826 [7]
<i>Corinne</i> , drame en 3 actes	Théâtre-Français, 23/09/1830 [4]
<i>Régine ou Vienne et Paris en 1815</i> , comédie en 5 actes en vers	1854
Augsute de MORNY (1811-1865) <i>Député (1842-1848 ; 1849-1865)</i>	
<i>Sur la grand route</i> , proverbe en 1 acte (Saint-Rémy)	Théâtre de la Présidence du Corps législatif, 31/05/1861
<i>Monsieur Choufleuri restera chez lui le...</i> , (musique de J. Offenbach)	Théâtre de la Présidence du Corps législatif, 31/05/1861 puis aux Bouffes-Parisiens, 14/09/1861
<i>La Manie des proverbes</i> , proverbe en 1 acte (Saint-Rémy, d'après Th. Leclercq)	Théâtre de la Présidence du Corps législatif, 01/04/1862
<i>Les Bons conseils</i> , comédie en 1 acte (Saint-Rémy)	
<i>Pas de fumée sans feu</i> , comédie en 1 acte (Saint-Rémy)	Chez la Princesse Mathilde, 10/04/1864
<i>Les Finesses du mari</i> , comédie en 1 acte (Saint-Rémy)	Théâtre de la Présidence du Corps législatif, 14/05/1864
<i>La Succession Bonnet</i> , comédie-vaudeville en 1 acte	Théâtre de la Présidence du Corps législatif, 04/06/1864
Charles d' OSMOY (1827-1894) <i>Député (1871-1885)</i>	
<i>Le Château des cœurs</i> , féerie en 10 tableaux (Flaubert et Bouilhet)	Rédigée en 1863 ; publiée dans <i>La vie Moderne</i> , entre le 24/01/1880 et 08/05/1880
Noël PARFAIT (1813-1896) ¹ <i>Député (1849-1851 ; 1871-1893)</i>	
<i>Fabio le Novice</i> , drame en 5 actes et 6 tableaux (Lafont et Pyat)	Ambigu-Comique, 05/06/1841
<i>Un Français en Sibérie</i> , drame en 3 actes (Lafont et Pyat)	Ambigu-Comique, 27/07/1843
<i>La Juive de Constantine</i> , drame en 5 actes et 6 tableaux (Gautier et Pyat)	Porte-Saint-Martin, 12/11/1846
Joseph PONIAKOWSKI (1816-1873) <i>Sénateur (1854-1870)</i>	
<i>Pierre de Médicis</i> , opéra en 4 actes et 7 tableaux (de Saint-Georges et Pacini)	Opéra, 09/03/1860 [47]
<i>Au Travers du mur</i> , opéra-comique en 1 acte (de Saint-Georges)	Théâtre-Lyrique, 08/05/1861
<i>L'Aventurier</i> , opéra-comique en 4 actes (de Saint-Georges)	Théâtre-Lyrique, 26/01/1865
<i>La Jeune comtesse</i> , opéra en 3 actes (Adenis et de Lauzières)	Théâtre-Italien, 28/04/1868
Félix PYAT (1810-1889) <i>Député (1848-1849 ; 1871 ; 1888-1889)</i>	
<i>Le Brigand et le Philosophe</i> , drame en 5 actions (A. Luchet)	Porte-Saint-Martin, 22/02/1834
<i>Ango</i> , drame en 5 actes (A. Luchet)	Ambigu-Comique, 29/06/1835
<i>Les Deux Serruriers</i> , drame en 5 actes	Porte-Saint-Martin, 25/05/1841

¹ Pour une étude approfondie, voir Jean-Yves Mollier, *Noël Parfait : biographie littéraire et historique*, thèse de littérature française sous la direction de Pierre Citron, 2 vol, Université de Paris 3, 1978.

<i>Fabio le Novice</i> , drame en 5 actes (Lafont et Parfait)	Ambigu-Comique, 05/06/1841
<i>Cédric le Norvégien</i> , drame hist. en 5 actes	Odéon, 26/02/1842
<i>Mathilde</i> , drame en 5 actes (E. Sue)	Porte-Saint-Martin, 24/09/1842
<i>Un Français en Sibérie</i> , drame en 3 actes (Lafont et Parfait)	Ambigu-Comique, 27/07/1843
<i>La Juive de Constantine</i> , drame en 5 actes (Th. Gautier et Parfait)	Porte-Saint-Martin, 12/11/1846
<i>Le Chiffonnier de Paris</i> , drame en 5 actes	Porte-Saint-Martin, 11/05/1847 Théâtre du Châtelet, 29/09/1879
<i>L'Homme de peine</i> , drame en 5 actes	Ambigu-Comique, 24/02/1885
François-Just-Marie RAYNOUARD (1761-1836) <i>Député (1805-1815)</i>	
<i>Les Templiers</i> , tragédie en 5 actes	Théâtre-Français, 14/05/1805
<i>Les Etats de Blois</i> , tragédie en 5 actes	Théâtre-Français, 31/05/1814
Gustave RIVET (1848-1936) <i>Député (1883-1903)</i> <i>Sénateur (1903-1924)</i>	
<i>Le Cimetière de Saint-Joseph</i> , à-propos en 1 acte en vers	Théâtre de l'Alhambra, 17/01/1874, Théâtre-Français, 15/01/1894 [3]
<i>Marie Touchet</i> , drame en 1 acte en vers	Odéon, 26/10/1881
<i>Juana</i> , comédie en 1 acte en vers	Odéon, 09/04/1894
<i>Le Droit du père</i> , comédie dramatique en 5 actes	Théâtre de Montparnasse, 06/12/1907
<i>Hernani</i> , opéra en 5 actes (d'après Hugo, musique de Hirschmann)	Théâtre lyrique municipal de la Gaîté, 25/01/1909 [15 ; 13 en 1911]
<i>La Preuve</i> , drame en 4 actes et en prose	Refusée par le Comité de lecture du Théâtre-Français (01/11/1911)
<i>Le Retour</i> , pièce en 1 acte et en vers	Refusée par le Comité de lecture du Théâtre-Français (25/03/1919)
Henri de ROCHFORT-LUCAY (1831-1913) <i>Député (1869-1870 ; 1871 ; 1885-1886)</i>	
<i>Un Monsieur bien mis</i> , vaudeville en 1 acte (Commerson)	Folies-Dramatiques, 10/03/1856
<i>Le Petit Cousin</i> , opérette en 1 acte (Deulin)	Bouffes-Parisiens, 1860
<i>Je suis mon fils</i> , comédie-vaudeville en 1 acte (Varin)	Palais-Royal, 04/02/1860
<i>Une Martingale</i> , vaudeville en 1 acte (Clairville et Cham)	Variétés, 06/04/1862
<i>Les Bienfaits de Champavert</i> , comédie-vaudeville en 1 acte (Caraguel)	Délassements-Comiques, 30/05/1862
<i>Un Homme du sud</i> , à-propos burlesque mêlé de couplets en 1 acte (A. Wolff)	Palais-Royal, 31/08/1862
<i>Nos Petites faiblesses</i> , vaudeville en 2 actes (Clairville et O. Gastineau)	Variétés, 18/11/1862
<i>Les Secrets du grand Albert</i> , comédie en 2 actes, mêlée de couplets (E. Grangé)	Variétés, 31/01/1863
<i>Les Mystères de l'Hôtel des ventes</i> , comédie-vaudeville en 3 actes (A. Wolff)	Palais-Royal, 27/06/1863
<i>La Vieillesse de Brididi</i> , vaudeville en 1 acte (Choler)	Variétés, 01/03/1864
<i>Les Pinceaux d'Héloïse</i> , vaudeville en 1 acte (Choler)	Variétés, 01/07/1864
<i>Le Procès Van Korn</i> , vaudeville en 1 acte (Choler)	Palais-Royal, 20/01/1865
<i>La Tribu des rousses</i> , vaudeville en 1 acte (E. Blum)	Palais-Royal, 11/07/1865
<i>Sauvé, mon Dieu !</i> , vaudeville en 1 acte (P. Véron)	Vaudeville, 26/08/1865
<i>La Confession d'un enfant du siècle</i> , comédie en 1 acte (P. Véron)	Vaudeville, 17/09/1866
<i>La Foire aux grotesques</i> , courrier de Paris en 2 feuilletons (P. Véron)	Palais-Royal, 02-03/02/1866
Jean VATOUT (1791-1848) <i>Député (1831-1848)</i>	
<i>La Conspiration de Cellamare</i> , drame en 3 actes en prose (Violet d'Epagny et Saint-Esteben)	Théâtre-Français, 07/05/1833 [7]
Jean-Pons-Guillaume VIENNET (1777-1868) <i>Député (1828-1834)</i> <i>Pair de France (1839-1848)</i>	
<i>Clovis</i> , tragédie en 5 actes	Théâtre-Français, 19/10/1820 [5]
<i>Sigismond de Bourgogne</i> , tragédie en 5 actes	Théâtre-Français, 10/09/1825

<i>Les Péruviens</i> , tragédie en 5 actes	Refusée puis reçue au Théâtre-Français (31/12/1829)
<i>Les Serments</i> , comédie en 3 actes en vers	Théâtre-Français, 18/02/1839
<i>La Triple intrigue</i> , comédie en 5 actes en vers	Refusée par le Comité de lecture du Théâtre-Français (11/06/1840)
<i>Arbogaste</i> , tragédie en 5 actes	Théâtre-Français, 20/11/1841 [1] (reçue le 08/04/1822 !)
<i>La Course à l'héritage</i> , comédie en 5 actes et en vers	Odéon, 29/04/1847
<i>La Migraine</i> , comédie en 1 acte en vers	Théâtre-Français, 07/06/1850 [12]
<i>Selma</i> , drame en 1 acte en vers	Odéon, 14/05/1859
Alexandre WALEWSKI (1810-1868) <i>Député (1865-1867)</i> <i>Sénateur (1855-1865 ; 1867-1868)</i>	
<i>L'École du monde ou la Coquette sans le savoir</i> , comédie en 5 actes en prose	Théâtre-Français, 08/01/1840 [8]

Annexe n°34 : Les commissions administratives sur le théâtre auxquelles participent les parlementaires au XIX^e siècle

I La monarchie de Juillet (1830-1848)¹

1° L'Opéra

- *Commission chargée d'examiner les recettes et les dépenses de l'opéra, les engagements contractés, les droits des artistes et pensionnaires ainsi que les divers moyens d'amélioration et d'économie à introduire dans le régime futur de cet établissement (Arrêté du 30 janvier 1831)*

DUC DE CHOISEUL

BLANC

ROYER-COLLARD

BERTIN

D'HENNEVILLE

- *Commission spéciale chargée de surveiller l'exécution du cahier des charges de l'Académie royale de Musique (arrêté de Montalivet du 28 février 1831)*²

Nous, Ministre Secrétaire-d'Etat au département de l'Intérieur, avons arrêté et arrêtons ce qui suit :

Une Commission spéciale sera chargée de surveiller l'exécution du Cahier des charges imposé aujourd'hui à M. Véron, Directeur-entrepreneur de l'Académie royale de Musique. Elle nous fera des rapports sur la situation de cet établissement, et sur le nouveau mode d'administration, adopté dans ledit Cahier des charges de ce jour, 28 février 1831.

Sont nommés membres de cette commission, MM. :

Le duc DE CHOISEUL, Pair de France, *Président* ;

Edmond BLANC, avocat aux Conseils du Roi et à la Cour de Cassation, membre de la Commission chargée par nous d'examiner l'état actuel des Théâtres ;

Armand BERTIN, Rédacteur du *Journal des Débats* ;

D'HENNEVILLE, Inspecteur du mobilier de la Liste civile ;

ROYER-COLLARD, Chef de la division des Beaux-Arts [remplacé par KERATRY le 11 mai 1831]

Un secrétaire sera ultérieurement nommé par nous et attaché à ladite commission [CAVE, remplacé par Fernand DE MONCEY le 10 février 1833]

2° Le Théâtre-Français

- *Commission chargée de faire un rapport sur l'état actuel du Théâtre-Français et de proposer les mesures nécessaires pour concilier les intérêts des sociétaires de ce théâtre avec les besoins d'une organisation nouvelle (arrêté du 25 janvier 1831)*

RAMBUTEAU, président ;

ROYER-COLLARD (Hyppolite) ;

BLANC (Edmond) ;

Baron TAYLOR ;

MAZERES ;

- *Commission chargée de vérifier l'emploi de la subvention accordée au Théâtre-Français, d'examiner la situation financière de ce théâtre et de donner son avis sur les pertes qu'il peut encore éprouver d'ici à trois mois (arrêté du 2 mai 1831)*

FREVILLE, président ;

KERATRY

TABOUREAU

¹ Sauf mention contraire, ce qui suit est tiré du carton F²¹ 960.

² *Commission spéciale des théâtres royaux. Recueil d'ordonnances, décrets et documents divers*, s.l, [1844], p. 90-91.

- **Commission chargée d'examiner la situation actuelle du Théâtre-Français, et de rechercher les moyens d'apporter au régime administratif de cet établissement les modifications dont la nécessité sera reconnue (1847)³**

M. le Baron DE BARANTE, Pair de France, *président* ;
 M. le vicomte Victor HUGO, Pair de France ;
 MM. VIVIEN et VITET, vice-présidents au Conseil d'Etat, députés ;
 MM. Félix REAL et LIADIERES, conseillers d'Etat, députés ;
 M. VATOUT, LAMARTINE, DE MORNY et Edmond BLANC, députés ;
 M. SCRIBE, de l'Académie française ;
 M. CAVE, maître des requêtes, directeur des Beaux-Arts ;
 M. BULOZ, Commissaire royal près le Théâtre-Français
 M. Louis PERROT, chef du bureau des théâtres, *secrétaire*.

3° Compétence transversale

- **Commission chargée de préparer un nouveau projet de loi sur les théâtres (Arrêté du 5 juin 1830 ?)**

DE ? [illisible]
 VILLEMAIN
 MAILLARD
 ANDRIEUX
 BLANC
 LEBRUN
 NICOD
 VITET

- **Commission chargée d'examiner l'état des théâtres de Paris, tant sous le rapport de la législation que sous celui de l'administration littéraire et financière, et de lui proposer les mesures qui lui paraîtront utiles et convenables (arrêté du 26 août 1830)**

ETIENNE, *président*
 JARS
 Casimir DELAVIGNE
 D'HAUBERSAERT
 DUPIN jeune
 Ludovic VITET
 Edmond BLANC
 MOREAU
 Alexandre DUVAL

- **Commission spéciale des Théâtres Royaux et du Conservatoire royal de Musique (ordonnance royale du 31 août 1835)⁴**

Art 1^{er} : Une Commission spéciale sera établie sous l'autorité du Ministère de l'Intérieur, pour assurer l'exécution des règlements, statuts, arrêtés et stipulations concernant les théâtres royaux et le Conservatoire de Musique ;

Sont nommés membres de cette commission, MM. :

LE DUC DE CHOISEUL, *président* (remplacé par Gustave de Franquetot, DUC DE COIGNY le 15 février 1839) ;

DE KERATRY, vice-président ;

Baron DE LASCOURS [Pair de France] (remplacé après sa démission par Ludovic VITET le 4 mars 1842) ;

PEDRE LA CAZE (député) ;

Edmond BLANC (député) ;

A[rmand] BERTIN ;

D'HENNEVILLE ;

³ Rapport à M. le Ministre de l'Intérieur sur la Comédie-Française [1847], Imprimerie nationale, mars 1849, p. 1.

⁴ Commission spéciale des théâtres royaux [...], *op. cit.*, p. 103-104.

(sont ensuite nommés Michel-Félicité Le Tellier de Souvré, MARQUIS DE LOUVOIS le 15 février 1839 ; Louis-Adolphe CHAIX D'EST-ANGE, député, le 6 septembre 1840 ; VATRY, député, le 22 avril 1844, à la place du MARQUIS DE LOUVOY et enfin Alexandre VIVIEN, député, en 1847)

Art. 2 : Les Commissaires royaux assisteront aux délibérations de la Commission, lorsque la présence sera nécessaire.

La II^e République (1848-1851)⁵

➤ Commission nationale des théâtres (18 mars 1848)

Considérant que les divers intérêts intellectuels et matériels engagés dans les exploitations théâtrales doivent être dans les circonstances actuelles, l'objet de la sollicitude du Gouvernement, et donner lieu à de nouvelles mesures administratives en harmonie avec son principe comme avec les besoins progressifs de l'art et de la littérature ;

Vu la nécessité de consulter directement ces intérêts qui devront avoir des représentants dans chaque spécialité pour aviser, de concours avec l'administration, aux réformes les plus urgentes, et y préparer les bases d'une organisation nouvelle ;

Arrête :

Art. 1^{er} : Il est créé au ministère de l'Intérieur une commission nationale des théâtres.

Art. 2 : cette commission sera composée :

1° d'un Délégué du Gouvernement

2° de 4 directeurs de Théâtre

3° de deux artistes dramatiques

4° de trois membres de la presse périodique

5° de trois auteurs dramatiques

Art. 3 : Cette commission aura pour objet d'examiner toutes les questions relatives tant à l'organisation qu'à l'administration des théâtres telles que : droits des hospices, Privilèges des théâtres, subventions, censure, cautionnement, concession de billets gratuits, etc., et de présenter aux Ministres un ensemble d'observations sur tous les points qui touchent aux intérêts dramatiques ;

Sont dès à présent membres de cette commission :

MM. REGNAULT Elias, Délégué du Gouvernement ;

ROQUEPLAN, DORMEUIL, HOSTEIN, MOURIEZ, directeurs de théâtres

LIREUX, ARAGO (Etienne), LACROIX (Frédéric), journalistes

LOCKROY, artiste dramatique

PIAT [*sic*] (Félix), AUGER Hyppolite, MELESVILLE, auteurs dramatiques

➤ Commission permanente des théâtres (29 octobre 1848)

Art 1^{er}. Une Commission permanente des théâtres est instituée auprès du Ministre de l'Intérieur.

Art. 2 : Cette Commission sera consultée et donnera son avis au Ministre sur toutes les affaires relatives aux théâtres et principalement :

1° sur toutes les questions de législation et d'administration ;

2° sur l'exécution des cahiers des charges, traités, statuts et arrêtés concernant les théâtres subventionnés par l'Etat ;

3° sur l'exécution des lois, ordonnances et arrêtés relatifs aux théâtres ;

4° enfin sur toutes les mesures relatives aux théâtres que le Ministre de l'Intérieur jugerait convenable de lui déférer.

Art. 3 : sont nommés membres de la Commission des théâtres, MM :

BIXIO, Représentant du Peuple, vice-président de l'Assemblée Nationale, qui remplira les fonctions de Président.

BAROCHE, ALTAROCHE, CHARTON, GERARD (Léon), Représentants du Peuple ;

SAINT-MARC GIRARDIN, MERIMEE, HALEVY, Membres de l'Institut ;

Germain DELAVIGNE, Alexandre de LONGPRE, Hommes de lettres ;

GOUBAUD, homme de lettres, directeur de l'école municipale de François Ier ;

MONNAIS, Commissaire du Gouvernement près les théâtres lyriques ;

⁵ F²¹ 960.

PERROT, ancien chef du Bureau des Théâtres à la division des Beaux-Arts, inspecteur général des prisons

LASSABATHIE, sous-chef du Bureau des Théâtres à la division des Beaux-Arts, est nommé secrétaire de la commission.

Art. 4 : Le Ministre de l'Intérieur est chargé de l'exécution du présent arrêté.

➤ **Commission permanente des théâtres (2 janvier 1850, dissoute le 7 décembre 1851)**

Le Président de la République,

Vu l'arrêté du chef du pouvoir exécutif en date du 29 octobre 1848 qui institue une commission permanente des théâtres auprès du ministère de l'Intérieur ;

Considérant qu'il y a lieu de régler de manière définitive l'organisation de cette commission et de régler ses attributions ;

Sur le rapport du ministre de l'Intérieur

Décète :

Art. 1^{er} : La commission est consultative.

Elle donne son avis au ministre sur toutes les questions de législation et d'administration relatives aux théâtres et notamment sur la constitution des exploitations dramatiques, la rédaction et l'exécution des règlements, cahiers des charges et règlements administratifs qui régissent ces établissements.

Art. 2 : La commission est également consultée sur les divers règlements concernant le Conservatoire de Musique et de déclamation.

Art. 3 : Le nombre de membres* qui composent la commission est définitivement fixé à onze.

Art. 4 : Ne pourront faire partie de la commission les personnes qui auraient directement ou indirectement quelque intérêt dans une exploitation théâtrale.

Art. 5 : Le directeur des Beaux-Arts et le Commissaire du Gouvernement près les théâtres lyriques et le Conservatoire, assistent aux séances de la commission avec voix consultative.

Art. 6 : Un secrétaire-rapporteur est attaché à la Commission.

Art. 7 : Le ministre de l'Intérieur est chargé du présent décret.

*Liste des membres mentionnés dans une circulaire adressée aux directeurs de théâtres afin qu'ils jouissent de leurs entrées :

BIXIO, *Président*, Membre de l'Assemblée législative ;

MALLEVILLE, BAROCHE, DE MORNAY, D'ALBUFERA, Léon GERARD, FREMY, membres de l'Assemblée législative ;

CHARTON, conseiller d'Etat ;

SAINT-MARC GIRARDIN, MERIMEE, Membres de l'Académie française ;

CHAIX D'EST-ANGE, ancien député ;

Louis PERROT, *secrétaire-rapporteur*

La III^e République (1870-1914)

➤ **Commission consultative des théâtres (décret du 30 août 1872)⁶**

NB : Le décret n'est pas publié au *Journal Officiel* et la commission n'apparaît pas dans *l'Almanach national*. Elle est pourtant mentionnée par le ministre des Beaux-Arts Jules Simon au cours du débat sur les subventions théâtrales du 10 décembre 1872 (*Journal Officiel* du 11 décembre 1872, p. 7688) : « Je maintiens également la promesse de faire étudier avec soin la question des subventions théâtrales, soit dans mes bureaux, soit dans la commission des théâtres, qui est une commission importante, messieurs : vous savez que MM. Vitet, Beulé, Saint-Marc Girardin, Léon de Maleville, Duclerc, de Rémusat, d'Osmoy, et plusieurs de nos autres collègues en font partie ; elle est presque exclusivement composée de députés. Dans cette commission, on examinera les différentes économies possibles, s'il y en a ».

⁶ Le décret est signalé par Pierre Bossuet, *Histoire des théâtres nationaux*, Paris, E. Jorel, 1909, p. 8.

➤ ***Commission consultative des théâtres (décret du 23 août 1888)***⁷

Décret instituant une commission consultative des théâtres

Article 1^{er} : Une commission consultative des théâtres est instituée auprès du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts

Art. 2 : Cette commission peut être appelée à donner son avis sur toutes les questions de législation et d'administration relatives aux théâtres, notamment sur la rédaction et l'exécution des décrets, cahiers des charges et actes administratifs régissant ces établissements ou se rapportant à eux

Art. 3 : Elle est convoquée, à des époques indéterminées, lorsque les besoins du service l'exigent.

L'ordre du jour de chaque séance est arrêté par le Ministre ; il ne peut y être dérogé.

Art. 4 : La commission peut appeler devant elle, avec l'agrément du Ministre, les directeurs de théâtre ou les fonctionnaires de l'administration des Beaux-Arts qu'elle croit utile d'entendre sur les questions qui lui sont soumises.

Art. 5 : Les membres de la commission sont nommés par le Ministre, qui les choisit parmi les membres du Sénat, de la Chambre des députés, du Conseil d'Etat et de l'Institut, les chefs ou fonctionnaires de services publics et les présidents ou membres d'associations, régulièrement constituées, se rattachant à l'art dramatique.

Ne pourront en faire partie les directeurs de théâtre et les personnes directement intéressées dans une exploitation théâtrale.

Art. 6 : Le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts est chargé de l'exécution du présent décret.

Arrêté nommant les membres de la commission consultative des théâtres :

La commission consultative des théâtres est composée de la manière suivante :

Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, président ;

Gustave LARROUMET, vice-président ;

Jules COMTE, directeur des bâtiments civils et des palais nationaux ;

CALMON, sénateur, membre de l'Institut ;

Edouard CHARTON, sénateur, membre de l'Institut ;

DENORMANDIE, sénateur ;

Adrien HEBRARD, sénateur ;

Emmanuel ARENE, député ;

Henry MARET, député ;

Antonin PROUST, député ;

Gustave RIVET, député ;

Paul DISLERE, conseiller d'Etat ;

Paul DUPRE, conseiller d'Etat ;

POUBELLE, préfet de la Seine ;

LOZE, préfet de police ;

Ambroise THOMAS, membre de l'Institut, directeur du Conservatoire national de musique et de déclamation

Alexandre DUMAS, membre de l'Institut (Académie française) ;

Charles GARNIER, membre de l'Institut (Académie des Beaux-Arts) ;

Charles GOUNOD, membre de l'Institut (Académie des Beaux-Arts) ;

Ernest LEGOUVE, membre de l'Institut (Académie française) ;

Camille DOUCET, secrétaire perpétuel de l'Académie française, président de la commission des auteurs et compositeurs dramatiques

⁷ *Législation théâtrale. Recueil des lois, décrets, arrêtés, règlements, circulaires se rapportant aux théâtres et aux établissements d'enseignement musical et dramatique*, Paris, Imprimerie Nationale, 1888, p. 149-152.

Annexe n°35 : Quels documents l'administration peut-elle transmettre aux parlementaires ? (1890)

Source : Arch. Nat : C 5441. Procès-verbaux de la Commission du budget 1891 (f. 133-135).

Séance du vendredi 2 mai 1890.

Présidence de M. Casimir-Périer, *Président*.

La séance est ouverte à deux heures trois quarts.

Présents : MM. Casimir-Périer, A. Proust, Reinach, Burdeau, Kerjégu, Siegfried, Cochery, Folliet, Labussière, Pichon, Labrousse, Freppel, Jolibois, Bastid, Le Myre de Vilers, Rathier, Vallon, Gerville-Réache, Riotteau, Saint-Romme, Dubost, Pelletan.

M. A. Proust saisit la commission d'une lettre que lui a écrite M. le Ministre de l'Instruction publique en réponse à une demande de communication du rapport de l'inspection sur la gestion des théâtres. M. le Ministre fait savoir à M. Proust, rapporteur du budget des Beaux-Arts, que les documents en question ne peuvent lui être livrés, mais qu'il les mettra à la disposition de M. Proust dans son cabinet et que des extraits lui en seront délivrés. M. le rapporteur des Beaux-Arts déclare que cette réponse n'est pas satisfaisante ; qu'elle met obstacle au droit de contrôle et aux investigations de la Commission et il demande que M. le Président réclame officiellement les documents dont il a besoin et qui font l'objet de la présente communication.

M. Burdeau pense que l'on peut obtenir des ministres toutes explications en les appelant devant la Commission ; que pour ce qui concerne les documents, le ministre est en droit de vérifier s'il y a des choses qui doivent être réservés.

M. Dubost est d'avis qu'il n'y a pas de documents, à l'exception de ceux concernant les fonds secrets, qui puissent être refusés aux rapporteurs ; et, pour ce qui regarde leur mise au jour, il n'y a d'autre limite que celle des convenances, du tact et des bienséances.

M. Gerville-Réache fait entendre des plaintes au sujet du retard dans la communication de documents qu'il a demandés à la Marine et demande que la question soit généralisée.

Des réclamations dans le même sens sont présentées par MM. Cochery et Saint-Romme pour ce qui regarde les ministères dont ils sont chargés du rapport.

M. le Président fait remarquer que les espèces ne sont pas partout les mêmes. Dans le cas de M. Proust, il s'agit de rapports d'inspecteurs des finances dont la communication paraît être de droit, tandis que d'autre part, les rapports sont faits par des inspecteurs relevant directement du ministère compétent. La seule règle générale que l'on puisse poser, c'est qu'il existe des documents qui ne doivent être communiqués qu'à titre confidentiel.

M. Burdeau ne pense pas que l'on puisse affirmer que les documents communiqués seront soustraits à la publicité. Sur le fond de la question tout dépend des termes de la lettre et exprime le désir que le texte en soit soumis à la Commission.

Il ajoute que, dans la pratique, un rapporteur obtient tous les documents nécessaires ; mais si l'on veut faire une espèce de règlement, on pourrait y faire des objections. Si le pouvoir législatif doit s'emparer des renseignements que détient le Gouvernement, c'est là une innovation dangereuse.

M. le Président résume la discussion et fixe les termes de la question. Il consulte la Commission sur les points suivants :

A l'occasion de la difficulté qui a surgi entre M. Proust et le Ministre de l'Instruction publique, la Commission désire que la question soit généralisée et que le droit de la Commission aux documents soit établi, sans autre restriction que celle indiquée par M. Dubost.

Adopté.

Annexe n°36 : Liste des rapporteurs du budget des Beaux-Arts sous la III^e République

Les 20 rapporteurs du budget des Beaux-Arts à la Chambre des députés sous la III^e République (1871-1914)

Nom du rapporteur	Nbre	Budget des Beaux-Arts de ...
Antonin PROUST (1832-1905)	8	1879, 1880, 1884, 1885, 1886, 1887, 1891, 1892
Henry MARET (1837-1917)	5	1888, 1889, 1890, 1905, 1906
Julien SIMYAN (1850-1926)	4	1903, 1912, 1913, 1914
Georges BERGER (1834-1910)	3	1897, 1898, 1901
Louis BUYAT (1875-1963)	3	1908, 1909, 1910
Charles d' OSMOY (1827-1894)	3	1875, 1876, 1877
Charles BEULE (1826-1874)	2	1872, 1873
Edouard LOCKROY (1838-1913)	2	1881, 1882
Henri DUJARDIN-BEAUMETZ (1852-1913)	2	1899, 1900
Charles-Maurice COUYBA (1866-1931)	2	1902, 1907
Auguste PARIS (1826-1896)	1	1871 rectifié
Agénor BARDOUX (1829-1897)	1	1874
Pierre TIRARD (1827-1893)	1	1878
Jules LOGEROTTE (1823-1884)	1	1883
Gustave ISAMBERT (1841-1902)	1	1893
Pierre MERLOU (1849-1909)	1	1894
Georges TROUILLOT (1851-1916)	1	1895
Maurice Louis FAURE (1850-1919)	1	1896
Alfred MASSE (1870-1951)	1	1904
Joseph PAUL-BONCOUR (1873-1972)	1	1911

Les 4 rapporteurs du budget des Beaux-Arts au Sénat sous la III^e République (1901-1914)

(rapports spécifiques insérés au *Journal Officiel*)

Nom du rapporteur	Nbre	Budget
Elisée DEANDREIS (1838-1911)	5	1901, 1902, 1903, 1904, 1905
Gustave RIVET (1848-1936)	5	1907, 1908, 1909, 1910, 1911
Albert GERARD (1861-1943)	2	1906, 1912
Charles-Maurice COUYBA (1866-1931)	2	1913, 1914

Annexe n°37 : Observations concernant : 1° les rapports entre les théâtres subventionnés, le Groupe de l'Art et l'Académie des Théâtres ; 2° le Syndicat des Directeurs de Théâtres de Paris (1912)

(source : F²¹ 4637. Rapport d'Adrien Bernheim, commissaire du Gouvernement près les théâtres subventionnés, à M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, 4 novembre 1912)

Monsieur le Ministre,

J'ai eu l'honneur de vous signaler, à diverses reprises, dans quelles conditions particulières fonctionne le Groupe de l'Art où se traitent parfois des questions de théâtre concernant exclusivement notre administration.

Des directeurs de théâtres subventionnés, des artistes et des employés appartenant à ces théâtres ont eu, à mon sens, le tort de se rendre aux convocations de ce Groupe, sans vous en demander l'autorisation. Il me semble, en effet, inadmissible que des directeurs de théâtres subventionnés ne comprennent pas que, recevant de l'Etat une subvention, ils sont des fonctionnaires et des fonctionnaires qui ont le devoir de ne fournir des renseignements sur la gestion de leurs théâtres qu'à l'Administration dont ils relèvent.

Si c'est déjà une faute de répondre avec trop de complaisance aux nombreuses interviews des journaux, c'en est une plus grave encore de donner à ces Sociétés et à ces groupements le moyen d'apprécier et souvent de critiquer la façon dont notre Administration entend surveiller les théâtres auxquels elle alloue d'importantes subventions.

Nos directeurs de théâtres subventionnés, en se tenant ainsi à la disposition de ces Sociétés, en favorisent, sans y prendre garde, le développement. Faut-il, à ce propos, rappeler que l'an dernier le Groupe de l'Art, dans une lettre de convocation adressée à ses sociétaires les avisait – en post scriptum – que des places de théâtre leur seraient distribuées (sic)¹, places qui, cela va de soi, étaient accordées par nos directeurs désireux de témoigner au *Groupe* leur sympathie ?

Tandis que le *Groupe de l'Art*, composé de membres du Parlement, affirmait son existence, un autre groupement du même genre se fondait, se conférant, non sans quelque prétention, le titre d'*Académie des Théâtres*. Un des fondateurs de cette *Académie* me rendit visite il y a quelques mois, pour me demander, au nom de ses collègues, d'en faire partie et tout naturellement j'ai décliné cette offre, alléguant que mes fonctions de Commissaire du Gouvernement ne me permettent, en aucun cas, d'apporter mon concours à une Société dont un des buts essentiels est évidemment de critiquer les actes de l'Administration à laquelle j'ai l'honneur d'appartenir. Car je ne saurais trop, Monsieur le Ministre, insister sur le recrutement un peu particulier de chacune de ces Sociétés et de ces groupes : je me garderai de citer des noms, mais je suis bien forcé de constater que le *Groupe de l'Art* se compose en partie de membres du Parlement, déçus dans leurs espérances et l'*Académie des Théâtres* de directeurs non renommés ou de Présidents et d'artistes en quelque sorte retraités. Ici comme là, tous ont le désir de « jouer un rôle », j'allais dire, ce qui serait plus exact, de prendre une revanche.

Que nos directeurs compatissants se montrent plein d'égards pour ces déshérités de la politique ou du théâtre, on le comprend à la rigueur : mais que, non contents de répondre à l'appel de ces Sociétés, ils n'hésitent pas à y inscrire leurs noms, voilà ce que notre Administration ne peut tolérer. Il convient, en effet, de ne pas oublier que la plupart des questions traitées par ces Sociétés sont celles discutées dans les Commissions ministérielles dont ces mêmes directeurs de théâtres subventionnés demandèrent et obtinrent de faire partie et dont la plus importante est le Conseil Supérieur du Conservatoire.

Il y a plus. Ces directeurs de scènes subventionnées donnent asile à ces groupements dans leurs théâtres, voire dans leurs cabinets : ce fut ainsi qu'hier un communiqué, publié dans tous les journaux, nous apprenait que l'*Académie des Théâtres* tiendrait sa prochaine séance à l'Opéra, dans le cabinet des directeurs de l'Opéra.

¹ Mention dans le rapport de Bernheim.

Dirai-je, Monsieur le Ministre, que l'*Académie des Théâtres* s'était déjà réunie au même endroit avant les vacances ? Je n'avais pas cru alors devoir porter le fait à votre connaissance, pensant qu'il ne se renouvellerait plus : mais maintenant que ce que je croyais être une exception devient une règle, je me permets d'insister sur ce que cette façon de procéder a d'incorrect. Sans doute nos directeurs ne se rendent pas compte de telles irrégularités et ils s'imaginent que, sous prétexte que les théâtres dont vous leur avez confié la gestion courent des risques matériels, ils sont des commerçants alors qu'ils sont avant tout des fonctionnaires.

Me plaçant à un point de vue analogue, j'ai toujours, Monsieur le Ministre, exprimé le regret qu'un directeur de théâtres subventionné de la valeur de M. Carré ait, sans solliciter votre autorisation, accepté la Présidence du Syndicat des Directeurs de Théâtres de Paris. Assurément en lui confiant la défense de leurs intérêts, les directeurs de théâtres de Paris tenaient à rendre hommage à M. Carré : il n'en reste pas moins vrai que, tout flatteur qu'il fut, cet honneur devait être décliné par M. Carré, qui reçoit chaque mois une subvention, laquelle ne lui est délivrée qu'à la condition qu'il ait rempli tous les articles du contrat qu'il a passé avec notre Administration.

Les théâtres non subventionnés, au contraire, ne sont pas sous notre contrôle : les directeurs sont libres de leurs faits et gestes et, par cela même, ils n'ont ni les mêmes intérêts ni les mêmes obligations que leurs confrères des théâtres subventionnés. Cela est si vrai que M. l'Administrateur Général de la Comédie-Française a toujours refusé d'être membre de ce Syndicat des directeurs, objectant très judicieusement qu'étant fonctionnaire, il ne peut se désolidariser avec ses confrères qui sont des commerçants et ajoutant, avec moins de raison, que ce qui est possible dans un théâtre non subventionné ne l'est pas toujours dans un théâtre placé sous le contrôle de l'Etat. A ceci les directeurs des trois autres théâtres subventionnés répondent que l'Administrateur Général de la Comédie-Française se trouve dans une situation spéciale étant « sociétaire à part entière » du théâtre qu'il gère. Cela était exact autrefois, mais ne l'est plus depuis quelques années, l'Administrateur Général de la Comédie-Française étant à l'heure présente « un fonctionnaire appointé » qui n'est intéressé ni aux bénéfices ni aux pertes du théâtre. L'argument est donc sans valeur et on ne peut que féliciter l'Administrateur Général d'avoir compris que, lorsqu'on a l'honneur de diriger un théâtre d'Etat, on a le devoir de ne pas assimiler sa cause à celles des directeurs de petits théâtres ou de music-halls.

Ce devoir que remplit si parfaitement M. l'Administrateur Général de la Comédie-Française est celui des directeurs des trois autres théâtres subventionnés. Je regrette, pour ma part, Monsieur le Ministre, qu'il soit trop tard pour inviter le directeur de l'Opéra-Comique à renoncer à présider le Syndicat des Directeurs de théâtres, mais je souhaite que, profitant des leçons de l'expérience, nos directeurs de théâtres subventionnés s'abstiennent d'apporter leur collaboration ou bien de donner asile aux groupements précités organisés, je le répète, en-dehors de notre Administration et souvent même contre elle.

Je suis certain, Monsieur le Ministre, qu'il suffira de présenter cette observation à nos directeurs pour qu'ils en comprennent la portée. A l'heure où le rôle de l'Etat est rendu si difficile par la multiplicité même de ces groupements, il est indispensable que les directeurs de nos théâtres d'Etat, prenant exemple sur leur collègue de la Comédie-Française, s'efforcent par tous les moyens en leur pouvoir de faciliter notre tâche au lieu de la compliquer.

Note accompagnant les observations :

Le Commissaire du Gouvernement a l'honneur d'appeler l'attention de M. le Chef du Cabinet sur ce rapport concernant le Groupe de l'Art et l'Académie des Théâtres, et il lui serait obligé de le communiquer à M. le Sous-Secrétaire d'Etat à qui il serait heureux de donner des explications complémentaires.

Il ne croit pas qu'une lettre officielle puisse être adressée à ce sujet aux directeurs de l'Opéra, de l'Opéra-Comique et de l'Odéon : mais il estime qu'il y aurait intérêt à dire à chacun d'eux qu'il y a urgence à mettre fin à cet état de choses.

Annexe n°38 : Reconstitution des travaux du groupe de l'Art et de l'Académie des théâtres

Le tableau suivant a été élaboré comme un document de travail provisoire qui donne un aperçu des travaux tels qu'on peut les reconstituer à partir d'un dépouillement de *Comoedia* que nous avons mené intégralement à la bibliothèque de l'Arsenal sur la période 1910-1912¹, et complété par *Le Ménestrel*. On s'est limité aux séances de travail qui concernent le théâtre :

Séance ²	Groupe d'étude ³	Thème
1908		
30/06/1910	GAP	Nomination du comité exécutif : Sembat, Thomas, Wilhm, (socialistes) ; Buisson, Dallimier, Gheusi, Leboucq, Paté (radicaux-socialistes) ; Thierry (républicain progressiste) ; Millevoye (indépendant) Demande d'interpellation sur l'organisation de l'Art populaire à Paris et en province, le développement du théâtre de plein air et la réglementation des agences lyriques et dramatiques (Thomas, Millevoye, Wilhm, Hesse)
avant le 09/07/1910 ⁴	GA ou GAP ?	Enquête à la suite d'une réclamation relative à « l'engagement par le directeur de l'Opéra d'artistes étrangers qui accaparent la scène au détriment d'acteurs et d'actrices sortant du Conservatoire » Demande d'interpellation sur le fonctionnement des théâtres nationaux et la décentralisation théâtrale (Berry et Meunier)
13/12/1910	GA (Berry)	Débat sur la place accordée aux compositeurs français face aux compositeurs étrangers autour de l'audition contradictoire de Xavier Leroux (président du Groupe de la Musique) et Albert Carré (directeur de l'Opéra-Comique).
19/12/1910	GAP (Couyba)	Répartition des crédits destinés aux œuvres de décentralisation dramatique Présentation d'un PJJ sur les droits d'auteurs en faveur des artistes (Hesse)
07/02/1911	GA (Berry)	Audition d'une délégation de la société des artistes décorateurs Audition d'une délégation syndicat des directeurs de théâtre de plein air (Princet, directeur du théâtre de Rosny-sous-Bois en est le porte-parole)
	GAP (Millevoye)	Audition d'une délégation du syndicat de la solidarité artistique sur le PJJ du sénateur Goujon sur les agences théâtrales
21/02/1911	GAP (Millevoye)	Audition d'une délégation de la Fédération indépendante du spectacle (Deschamps) sur le PJJ du sénateur Goujon sur les agences théâtrales Audition de Pedro Gailhard sur la création d'un théâtre populaire (reprise du rapport remis à Fallières en 1885)
14/03/1911	GAP (Millevoye)	Audition de Pedro Gailhard sur son plan de décentralisation théâtrale Audition de Benoît Lévy et Augé Lassus sur les travaux du Mont-Saint-Michel
	GA (Wilhm)	Audition du directeur du Petit Casino des grands boulevards Audition d'une délégation de 3 membres du personnel de l'Opéra-Comique à propos de la question des « placeurs »
23/01/1912	AT	Audition de Pedro Gailhard sur son plan de décentralisation théâtrale
25/03/1912	AT	Eloge funèbre de Julien Goujon par Georges Berry ; Examen des questions liées à la décentralisation, au Conservatoire et au théâtre lyrique populaire
26/03/1912	GAR	Audition d'Emile Mas sur la place du répertoire classique à la Comédie-Française
22/04/1912	AT	Rapport de Camille Le Senne en faveur du huit-clos pour les concours du Conservatoire
29/05/1912	AT	Présentation du PJJ sur la décentralisation musicale (Auriol)
16/06/1912	AT	Présentation du PJJ sur l'emploi des enfants mineurs au théâtre (Berry)
19/06/1912	AT	Compte-rendu des démarches de la commission du Théâtre populaire de l'AT Rapport de Camille Le Senne sur le dédoublement de la Comédie-Française Rapport de Melchissédéc sur les réformes du Conservatoire

¹ Plusieurs volumes semestriels de la collection étaient indisponibles à l'Arsenal pour cause de réparation. La numérisation récente sur Gallica facilitera la reprise de ce travail.

² Sauf mention contraire, le compte-rendu se trouve le lendemain dans *Comoedia*.

³ Légende : GA = Groupe de l'Art ; GAP = Groupe de l'Art populaire ; GAR = Groupe de l'Art réuni ; AT = Académie des théâtres ; PJJ = Projet de loi. On précise entre parenthèse le nom du président de la séance (pour l'Académie des théâtres, c'est toujours Georges Berry).

⁴ *Le Ménestrel*, 9 juillet 1910. *Comoedia* n'en parle pas.

		Election de 4 nouveaux membres
27/06/1912	GAR	Audition d'Emile Mas sur la place du répertoire classique à la Comédie-Française (résolution remise le 04/07 par Meunier au secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts)
04/07/1912	GAR	Dernière session /oct
29/11/1912	GAR (Meunier)	Proposition de résolution à venir sur la part du répertoire classique à la Comédie-Française (Meunier)
		Adoption de la proposition de P.J.L sur le droit des pauvres (Berry)
26/12/1912	AT	Election de 2 nouveaux membres (Nozières et Maurey)
		Réponse favorable à l'invitation de la municipalité de Marseille (09/01/1913)
		Rapport sur la censure (Henri Dubosc) à soumettre à Daniélou (rapporteur du P.J.L de Berry) et dessaisissement de la question des agences
06/02/1913	AT	Programme prévisionnel : discussion du P.J.L sur le droit des pauvres (Berry) après son dépôt à la Chambre ; Projet de réforme du Conservatoire (Camille Le Senne) qui sera transmis par les parlementaires de l'AT au secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts)
		Réorganisation de la composition de la Commission du Théâtre populaire de l'AT : projet examiné par la 4 ^e Commission du Conseil municipal de Paris en juillet.
06/1913	GAR (Berry)	Audition d'Adolphe Brisson (président du Cercle de la critique) sur la nécessité d'augmenter la subvention accordée à la Comédie-Française

Annexe n°39 : Théâtre royal de l'Opéra-Comique. Note de Crosnier (1836)

(Source : Arch. Nat : F²¹ 1092)

NB : Cette note, très probablement adressée au ministre de l'Intérieur, est destinée à répondre aux critiques émises par le rapporteur du budget Amilhau dans son rapport publié le 15 avril 1836. Le débat ayant lieu à la Chambre les 26 et 27 mai suivant, la note a sans doute été rédigée fin avril-début mai. Thiers, qui n'a plus en charge les théâtres royaux mais qui intervient longuement en tant que président du Conseil, a dû en prendre connaissance car on retrouve bien des points de son argumentation dans la note de Crosnier que nous reproduisons intégralement ci-dessous.

Dans ma lettre à la Chambre, j'ai répondu par des chiffres aux principaux arguments du rapport. C'était, je crois, le seul moyen d'éclaircir la religion de la Chambre et de rendre la discussion facile.

Je n'ai donné à cette lettre aucun des développements dont elle est susceptible, je vais sommairement les présenter.

Mais d'abord j'ai senti le besoin de donner crédit à mes chiffres ; j'ai appris qu'on voulait en contester la sincérité, et j'ai dû chercher à fournir une preuve de la vérité de mes déclarations.

Cette preuve, je n'en doute pas, paraîtra incontestable.

Un juge commis par le Président du Tribunal de commerce a constaté que l'état récapitulatif que je lui ai remis était conforme aux livres de mon administration et cet état est lui-même en tout semblable aux chiffres que j'ai présentés à la Chambre.

M. Amilhau a consigné dans son rapport des faits matériellement erronés.

Je lui en ai fourni les preuves notamment en ce qui concerne le traité des trois auteurs, mais il n'en paraît pas moins persister dans son opinion à cet égard, j'ai retrouvé dans le *Constitutionnel* tous les arguments qu'il m'avait donnés et puisqu'il se défend dans les journaux c'est qu'il veut soutenir ses conclusions devant la Chambre.

La représentation des traités incriminés et la liste des 35 auteurs joués à l'Opéra-Comique depuis deux ans constate l'erreur de M. le Rapporteur.

Je sais qu'il veut m'accuser à la tribune de l'avoir fait attaquer dans les journaux, c'était sans doute un droit qui m'appartenait et dont j'aurais pu me servir pour la défense comme il s'en est servi pour l'attaque, mais je n'en ai point usé, j'ai eu confiance dans la justice de la Chambre et quand j'ai été forcé de répondre aux attaques des défenseurs officiels de M. Amilhau, j'ai évité de parler de lui et de son rapport.

Dans les états des dépenses que je lui ai remis figurent la subvention aux journaux, insertion et abonnements. Il paraît vouloir s'en faire une arme et dire à la Chambre : *l'argent de l'Etat sert à payer les journaux pour attaquer vos rapporteurs.*

Il n'y a à l'Opéra-Comique que deux journaux subventionnés, ce sont deux journaux littéraires, le *Courrier des Théâtres* et le *Corsaire* qui précisément n'ont attaqué ni M. Amilhau, ni son rapport ; les autres dépenses de cette nature sont occasionnées par les abonnements et par les insertions quotidiennes que plusieurs journaux et notamment le *Constitutionnel* font payer 1 fr. 50 c. la ligne.

Le rapport consigne ce fait étrange qu'en augmentant la subvention de l'Opéra-Comique *on voulut créer à ce théâtre une grande fortune*, mais la nécessité de cette mesure a été justifiée à M. Amilhau par le Budget que je lui ai remis des recettes et des dépenses de mon administration pendant 20 mois d'exploitation. Le résultat a été une perte de 214 mille francs et une dette flottante de 47 mille.

Il est en outre de notoriété publique que ce théâtre est le plus coûteux des théâtres de Paris après l'Opéra et tout le monde sait que cette règle de proportion a été établie depuis longtemps : pour les dépenses, l'Opéra est à l'Opéra-Comique ce que l'Opéra-Comique est au Théâtre-Français.

En effet l'Opéra-Comique a environ 200 mille francs de frais de plus que la Comédie-Française, en orchestre, chœurs, copie de musique et droits d'auteurs.

La mise en scène qui selon le rapport est peu dispendieuse à l'Opéra-Comique a coûté l'année dernière 104 mille francs et j'en ai fourni les preuves à M. le rapporteur.

Ainsi qu'il le prétend, le goût du public n'a pas changé, j'en offre pour témoignage irrécusable le produit des droits d'auteurs à Paris et dans les départements pendant l'année qui vient de s'écouler.

Pour prouver que la subvention est trop forte M. Amilhau cite un fait vrai, celui de la ruine de quatre administrations successives ; ce serait une raison pour ne pas compromettre une cinquième fois l'existence de cet établissement. Mais s'il a succombé c'est que la dotation de la liste civile était insuffisante et ce serait encore une raison pour augmenter au lieu de diminuer la subvention actuelle.

M. le rapporteur nie l'utilité de l'Opéra-Comique. Il est malheureux qu'il n'ait pas su que ce théâtre ne représente pas un ouvrage qui ne soit joué dans toutes les villes de France, que c'est lui seul qui soutient les entreprises de nos départements, que c'est la seule scène sur laquelle les chanteurs de la province et les jeunes talents du Conservatoire puissent s'exercer et se produire facilement, et qu'enfin c'est la seule carrière véritablement ouverte aux compositeurs nationaux.

La musique française et les théâtres de province ont donc un intérêt puissant à la prospérité de l'Opéra-Comique de Paris et le gouvernement devait soutenir un établissement aussi positivement utile. En le faisant le Ministre n'a pas agi sans un mûr examen. Il a demandé l'avis de la commission des Théâtres Royaux et M. Amilhau n'a pas en pareille matière des connaissances tellement spéciales que son opinion puisse être considérée comme la meilleure.

S'il m'était permis après ces considérations d'intérêt public, de parler de moi, je dirais que je n'ai accepté la Direction de l'Opéra-Comique que sur la seule promesse de M. Thiers qu'il augmenterait ma subvention aussitôt qu'il le pourrait. Après un an d'exploitation j'étais parvenu à force de travail et d'argent à sortir ce théâtre des ruines où je l'avais trouvé, mais j'avais un déficit de plus de 200 mille francs et s'il y avait nécessité à ne pas laissé périr le théâtre, il y avait justice à ne pas abandonner l'homme qui lui avait consacré son temps et sa fortune.

Annexe n°40 : Les dépenses du Théâtre-Italien vues par le préfet de police de Paris (1836)

(source : Arch. Nat : F²¹ 1113. Rapport du préfet de police de Paris, mai 1836)

	Personnel	« Dépense réelle »	« Dépense fictive »
MM.	Lablache	45 000	80 000
	Rubini	50 000	70 000
	Tamburini	40 000	65 000
M ^{lle}	Grisi	40 000	55 000
M.	Ivanof	8 000	12 000
	Santini	8 000	9 000
M ^{de}	Raimbault, <i>Prima Dona</i>	8 000	12 000
	Albertazzi, <i>idem</i>	9 000	12 000
	Sandri, <i>idem</i>	8 000	14 000
	Rossi, <i>Secunda Dona</i>	1 200	1 500
	Amigo, <i>idem</i>	1 200	1 500
MM.	Profetti	1200	2 000
	Nulli, <i>chef de chant</i>	1 000	1 500
	Marliano, <i>idem</i>	1 000	1 500
	Tadolini, <i>maître de répétition des opéras</i>	4 000	6 000
	Delacase, <i>maître de répétition des chœurs</i>	1 500	2 000
	Choristes (hommes : 18) pour 7 mois	9 000	12 600
	Choristes (femmes : 18) pour 7 mois	9 000	12 600
	Employé au bureau de location et garçon de caisse	7 000	8 000
	Machinistes et charpentiers	4 000	11 000
	Peintres et aides (compris salaires et dépenses)	18 000	25 000
	Chauffage	12 000	18 000
	Dépenses imprévues, gardes et pompiers	22 000	30 000
	Campanone, régisseur de la scène	1 200	1 500
	Souffleur	1 200	1 500
	Romains et domestiques	3 000	5 000
	Vestiaire / dépense pour costumes qui restent en propriété aux directeurs	8 000	20 000
	Dépense totale pour l'orchestre, éclairage, portiers et servans	45 000	53 000
	Copie de musique	1 800	2 400
M.	Robert, <i>directeur</i>	1 800	5 000
	TOTAL	370 100	551 100

Balance :

Recette nette : 770 600

Dépense réelle : 370 100

« Je crois faire observer qu'on a grand soin de faire retentir dans le public la dépense fictive pour atténuer un peu l'opinion généralement établie qu'on retire généralement de cette exploitation des bénéfices considérables ».

Annexe n°41 : Athanase Renard (ancien député de la Haute-Marne), Note sur la réorganisation projetée du Théâtre-Français (9 décembre 1846)

(source : Arch. Nat : F²¹ 954)

NB : Athanase Renard (1796-1875) s'installe à partir de 1825 comme docteur en médecine à Bourbonne-les-Bains dans sa ville natale. Il fut élu député de Haute-Marne en 1837 et siège alors au centre gauche, avant de rejoindre la majorité ministérielle après les législatives de 1839 et 1842. Il quitte la vie politique dès 1843 après avoir été nommé médecin inspecteur des eaux thermales de Bourbonne-les-Bains. Le juriste Alain Laquièze suggère qu'Athanase Renard pourrait peut-être se cacher derrière un certain Emile Renard, auteur en 1844 d'une brochure intitulée De l'invasion des députés dans l'administration et particulièrement dans la nomination aux emplois publics, et qui décrit entre autre chose la vie quotidienne d'un député accablé de sollicitations diverses lui laissant peu de temps pour siéger en séance...¹ La note suivante montre son intérêt pour le théâtre.

M. Thiers, dans un discours prononcé à la Chambre des Députés, le 2 juin 1835, a signalé la nécessité de la création d'un grand théâtre national où tous les genres seraient admis et qui, seul, profiterait des fonds dont l'Etat dispose à titre de subventions. Je suppose qu'il était en cela préoccupé surtout des avantages de l'action directe du gouvernement sur l'administration des grands théâtres de Paris : c'est tout ce que je veux retenir ici de son discours, attendu que la réunion de tous les genres en un seul et même théâtre aurait, suivant moi, de graves inconvénients.

Les différents genres de littérature dramatique dignes d'être admis sur nos grands théâtres et que le gouvernement peut et doit protéger, sont : 1° la tragédie lyrique avec ses accessoires ; 2° l'opéra-comique et le vaudeville ; 3° enfin, la tragédie, la comédie et le drame. Eh bien, je ne crois pas que pour tous ces différents genres, un seul théâtre puisse suffire aux besoins de la capitale, et qu'ils puissent même y prospérer, chacun dans leur espèce, autant que sur trois. Je conserverais donc à peu-près l'organisation actuelle, en renforçant l'opéra-comique du vaudeville.

Cela posé, je passe immédiatement au Théâtre-Français dont la réorganisation est la véritable préoccupation du moment.

La condition principale de la prospérité de ce théâtre est qu'il soit immédiatement placé sous la main du gouvernement, et que son administration soit dégagée de toute complication d'intérêts particuliers. Je ne connais pas la constitution actuelle du Théâtre-Français. Je sais seulement que les sociétaires de ce théâtre y jouissent de certains droits ; mais je ne doute pas qu'on ne puisse arriver, si on le veut, par des ménagements convenables, à une conciliation des droits acquis de ces mêmes sociétaires et des pensionnaires, avec le grand intérêt qui paraît maintenant préoccuper tous les esprits.

Le Théâtre-Français devrait être régi par un Directeur assisté d'un Conseil d'administration dont les membres, en nombre plus ou moins grand, seraient, comme le directeur lui-même, à la nomination du gouvernement. Les auteurs ayant des ouvrages au théâtre ou susceptibles d'en présenter, ne pourraient faire partie de ce conseil. Quant aux acteurs, ils auraient le droit d'y être représentés pour la réception des ouvrages nouveaux, par un certain nombre de délégués, cinq ou sept au plus, sans exclusion des femmes, qui seraient choisis chaque année, dans le sein de la Compagnie².

Le directeur serait spécialement chargé des détails matériels de l'administration. Il aurait un traitement fixe et des employés à ses ordres en nombre suffisant et convenablement rétribués. La présidence du conseil d'administration lui appartiendrait.

¹ Alain Laquièze, « Les monarchies parlementaires, 1814-1848 » dans Jean Garrigues (dir.), *Histoire du Parlement de 1789 à nos jours*, Paris, Assemblée Nationale/A. Colin, 1997, p. 177-178.

² *Comme moyen transitoire, et pour ôter à la mesure proposée tout espèce d'effet rétroactif, on laisserait les sociétaires actuels en possession du droit dont il s'agit, qu'ils exerceraient concurremment avec les membres du conseil d'administration.* (Note de l'auteur)

Ces principales attributions du conseil d'administration seraient :

1° le choix des ouvrages anciens susceptibles d'être mis au courant du répertoire ;

2° l'examen et la réception des ouvrages nouveaux ;

3° la fixation du personnel des acteurs, en nombre et en attributions, leur réception, la détermination de leur emploi les conditions de leur engagement, etc...

La qualité de membre du conseil d'administration serait honorifique et ne donnerait lieu qu'à des droits e présence.

Les acteurs auraient des appointements fixes et des droits à une retraite proportionnée à l'importance et à l'ancienneté de leurs services. Les retraites seraient réglées par le conseil d'administration. La faculté de stipuler des congés serait conservée aux acteurs, dans leur intérêt propre et dans celui de la province. Indépendamment de leurs appointements fixes, on pourrait leur accorder aussi par année des remises proportionnelles à l'importance des recettes auxquelles ils auraient le plus contribué. Le règlement de ces remises appartiendrait encore au conseil d'administration. Toutes les délibérations de ce conseil seraient soumises à l'avis de la direction des Beaux-Arts et à la sanction de M. le ministre de l'Intérieur.

Il serait bon d'établir entre les trois grands théâtres une certaine solidarité qui permettrait à M. le ministre de l'Intérieur et à M. le directeur des Beaux-Arts en son nom, d'appeler au besoin les acteurs de l'un dans chacun des deux autres, pour la représentation de certaines pièces qui exigeraient leur concours. Ainsi, par exemple, les acteurs du grand opéra pourraient être appelés au Théâtre-Français pour la représentation d'Athalie avec les chœurs, etc...

En face de ces trois grands théâtres royaux, l'Odéon devrait être maintenu et encouragé par le gouvernement dans les conditions suivantes :

Il serait pour le faubourg Saint-Germain la contrepartie des trois autres théâtres et en réunirait tous les éléments, comme un grand théâtre de province. On pourrait ainsi le considérer comme une pépinière d'acteurs pour les trois autres grands théâtres et comme un foyer d'émulation pour les jeunes auteurs.

L'administration de ce théâtre serait concédée suivant des conditions analogies à celles qui existent maintenant ; mais la subvention du gouvernement devrait être employée d'abord au traitement fixe des acteurs.

Annexe n°42 : Rapport de l'administrateur de l'Opéra sur le projet de budget de 1855
(Source : Arch. Nat : AJ¹³ 550)

NB : Le décret du 22 juin 1854, a replacé l'Opéra dans les attributions de la Maison de l'Empereur (système de la régie directe). François-Louis Crosnier a été nommé administrateur provisoire en novembre 1854. Le rapport doit donc dater du mois de décembre 1854. Crosnier cède ses fonctions à Alphonse Royer en juin 1856. Il est alors député au Corps Législatif et membre de la commission du Budget. Le décret du 22 mars 1866 met fin au système de la régie directe et confie comme en 1831 l'Opéra à un directeur-entrepreneur. Nous avons joint après le rapport le tableau des postes de dépenses qu'envoie Crosnier au ministère d'Etat.

Monsieur le Ministre,

Appelé par la confiance de Sa Majesté l'Empereur à l'administration supérieure du théâtre impérial de l'Opéra, je n'ai eu qu'un mois à peine pour me rendre compte de la situation de cette grande institution; un temps plus long m'eût été nécessaire pour préparer une organisation complète, mais les nécessités de la comptabilité me commandent de vous soumettre le budget de 1855. Or le budget réunissant tous les services comprend en conséquence l'organisation et j'ai été naturellement obligé de me livrer à une double étude.

Je prie votre Excellence de prendre en considération les difficultés de la tâche qui m'était imposée, et si malgré les soins que j'ai apportés à ce travail, Votre Excellence y trouver quelques lacunes ou y remarque quelques imperfections, elle voudra bien faire la part du temps qui m'a manqué et des nombreux embarras de mon installation.

Remédier au mal présent et préparer l'avenir, tel est le but que je devais chercher et atteindre.

Le mal présent a de profondes racines dans le passé, les bornes de ce rapport ne me permettent pas de remonter aux causes, il me suffit de constater les effets.

Je ne m'appesantirai donc pas sur les vices et les abus de l'administration intérieure, je me bornerai à dire que sous une apparence d'ordre, le désordre était dans tous les services. Celui de l'orchestre excepté, partout j'ai trouvé le commandement entre les mains de tout le monde, la responsabilité n'appartenant à personne. On faisait à l'Opéra de l'administration au jour le jour, de l'administration sans prévision, sans unité, sans contrôle. Le théâtre marchait par la seule force des choses et de l'habitude. Il m'était impossible de ne pas reconnaître promptement les résultats déplorable de cette situation, déjà je crois l'avoir améliorée, bientôt je l'espère l'organisation intérieure sera complétée.

Les modifications qu'il me paraît essentiel d'y apporter sont indiquées à votre Excellence par les notes marginales du budget, je me bornerai à lui soumettre quelques observations générales.

Le mal le plus grand résulte de la **composition du personnel** et principalement du personnel du chant. Les dépenses de ce service s'élèvent aujourd'hui à la somme de 580 000 francs à laquelle il faut ajouter les congés à racheter 68 000. Total : 648 000. Cette dépense résulte d'engagements antérieurs, elle en est par conséquent obligatoire pour 1855. Je mentionne ici pour mémoire deux engagements que je n'ai pas cru devoir renouveler, ceux de Mlle Wertheimer et de M. Brignoli; ils auraient en réalité augmenté de 52 mille francs la dépense du personnel du chant qui se serait ainsi élevé pour 1855 à la somme totale de 700000. Les prévisions du budget de 1855 s'élèvent pour cet article à la somme de 848 000 francs; la différence en plus est de 148 000 francs.

Cette augmentation est plus que justifiée d'abord par le remplacement des artistes dont les engagements n'ont qu'une durée de quelques mois et ensuite par les engagements qui pour la plupart onéreux ou inutiles sont insuffisants pour assurer un service normal de trois représentations par semaine. Je ne veux d'autres preuves de cette insuffisance que le départ de

Mlle Cruvelli qui a seul entravé le répertoire, et l'indisposition de Gaynard, qui depuis un mois eut forcé l'Opéra à faire relâche si Gardoni n'eût pas été engagé.

Une autre considération motive cette augmentation de dépense. L'Exposition de cette année a dû appeler ma plus sérieuse attention. L'Opéra fait aujourd'hui partie de la Maison de l'Empereur, il faut que l'Opéra se montre digne aux yeux de l'étranger de cet auguste patronage, et qu'il soit en réalité ce qu'il doit être : le premier théâtre lyrique du monde. Il est essentiel que non seulement le personnel soit autant que possible amélioré et complété, mais il est encore moins indispensable qu'il soit assez nombreux pour offrir un aliment suffisant à l'avidité curieuse d'un public exceptionnel en augmentant le nombre des représentations et en les portant s'il se peut à cinq par semaine. Mais ces frais extraordinaires seront largement compensés par l'augmentation des recettes.

Cette circonstance offre d'ailleurs à l'administration une occasion favorable d'essayer un plus grand nombre d'artistes et en ne faisant avec eux que des engagements de courte durée on aurait la faculté de choisir après l'exposition parmi ceux qui auront été le mieux accueillis par le public.

Ces observations relatives au personnel du chant s'appliquent également mais avec une moindre importance au personnel de la danse qui est aussi susceptible de modifications.

Il y a des engagements disproportionnés avec les services que rendent certains artistes, mais je pense que les sommes portées au budget pour ce chapitre peuvent suffire si la répartition en est mieux faite.

De tout ce qui précède, il résulte que le budget que j'ai l'honneur de présenter à votre Excellence pour l'exercice de 1855 n'est pas et ne pouvait pas être eu égard aux engagements existants le budget normal de l'Opéra, et il faudra, ainsi que j'ai eu l'honneur de le dire à Sa Majesté et à Votre Excellence, beaucoup d'efforts et beaucoup de bonheur pour que les recettes du théâtre et une subvention de 800 000 francs puissent couvrir les charges de cette année.

J'espère dans un avenir prochain et dès 1856 pouvoir présenter des résultats plus favorables parce qu'alors je serai en partie dégagé des obligations antérieures et que les idées sur l'administration de l'Opéra auront pu recevoir un commencement d'exécution.

Je vais en quelques mots, Monsieur le Ministre, vous exposer mes idées, vous soumettre mes projets.

[De la diminution des traitements grâce à la formation]. Depuis que l'Opéra ne fait plus partie de la Liste Civile et qu'il a été livré à l'industrie privée, les entrepreneurs se sont naturellement préoccupés beaucoup de leurs intérêts et fort peu de l'avenir de cette grande institution. Le premier directeur nommé après 1830 a trouvé des artistes d'élite dont les appointements s'élevaient au maximum à 30 mille francs, il avait obtenu de l'Etat une large subvention, sa tâche était facile et il a réalisé de grands bénéfices, mais en homme habile, il a compris que les artistes vieillissaient et qu'il lui serait impossible de les remplacer aux mêmes conditions ; il eut l'esprit de se retirer à temps et ses successeurs furent obligés de recruter leur personnel à prix d'or. Pour la première fois on entendit parler à l'Opéra d'appointements de 80 mille à 100 mille francs. Une fois entré dans cette voie il n'y avait plus moyen de s'arrêter et l'on est successivement arrivé aux appointements de 150 à 200 mille francs par an. De là, la ruine de tous les directeurs qui se sont succédé, de là la situation si difficile de l'Opéra.

Je suis forcé de reconnaître qu'il est impossible de ne pas suivre ce torrent jusqu'à ce qu'on est trouvé le moyen de l'arrêter. L'administration actuelle sera forcée de vivre aussi d'expédients pendant quelques temps ; elle subira la loi des gros appointements tant qu'elle n'aura pas pu les réduire. Toute l'habileté de l'administration consiste à remédier le plus tôt possible à ce monstrueux abus. Au lieu de chercher à découvrir sur les théâtres étrangers ce qu'on appelle des étoiles, il faut les deviner avant qu'elles aient brillé, il faut enfin avoir de la prévision et préparer un recrutement au personnel des chanteurs.

Ce but peut être atteint, je n'hésite point à l'affirmer si on le veut énergiquement. Il y a dans le midi de la France des voix aussi belles qu'en Italie, il ne faut pas les attendre, il faut aller les chercher, il faut que le Conservatoire devienne en réalité la pépinière de l'Opéra, que l'Etat profite des sacrifices qu'il fait pour former des chanteurs, que les élèves soient légalement

engagés au Conservatoire et que par ces engagements ils soient tenus à la fin de leurs études de chanter pendant trois ans sur la scène de l'Opéra à des appointements fixés d'avance.

Je n'indique ici que les bases, je n'entre pas dans les détails d'exécution faciles à apprécier, mais si en principe cette mesure est adoptée, si le choix des professeurs et la direction des études sont bien entendus, des résultats me paraissent infaillibles et je ne doute pas de l'influence qu'ils exerceraient à la fois sur l'art, et sur l'avenir de l'Opéra.

En attendant qu'une réforme bien désirable puisse avoir lieu au Conservatoire, j'ai pensé que l'Opéra devait se hâter de préparer l'avenir en formant lui-même des sujets. Je me propose de créer une Ecole de Chant sous la direction de deux professeurs, d'y admettre des jeunes chanteurs et cantatrices qui auraient besoin de se perfectionner et de se préparer à débiter, de les engager à de modiques appointements afin de leur donner des moyens d'existence et à cet effet de porter au budget de cette année un crédit de 30 mille francs dont je n'userai qu'avec une extrême réserve et pour le cas où les idées que j'émetts sur le Conservatoire ne devraient pas recevoir une application immédiate.

A l'aide de ces ressources je parviendrais à composer un personnel de jeunes sujets qui dans un temps donné viendraient remplacer les anciens au fur et à mesure que leurs talents se développeraient et [se] verraient adoptés du public. Ce moyen est le seul qui permet à l'Opéra de sortir de la voie ruineuse dans laquelle il est engagé ; ce n'est pas du reste pour moi une idée nouvelle et je suis d'autant plus certain de son succès que je l'ai mis autrefois en pratique à l'Opéra-Comique ; là aussi j'avais été obligé de payer mon tribut aux artistes à gros appointements, mais en deux ou trois ans je les avais complètement remplacés avec avantage par les jeunes sujets que j'avais formés, et c'est de cette époque que date l'ère de prospérité dans laquelle j'ai eu le bonheur de faire entrer l'Opéra Comique¹.

[Réforme du répertoire]. Une difficulté d'exécution dans l'état de choses actuel se présenterait à l'Opéra. Dans les grands ouvrages, les rôles sont trop importants ou trop secondaires pour que les jeunes chanteurs puissent se produire, les premiers sont au-dessus de leurs forces, les autres ne leur fournissent pas l'occasion de mettre en relief leurs dispositions et leurs talents, mais cette difficulté n'existera plus si on apporte au répertoire de l'opéra des modifications dont il est susceptible et qui à mon avis sont indispensables.

Le plus grand vice de ce théâtre c'est qu'à vrai dire il n'a point de répertoire, on ne peut y représenter tous les ans qu'un ou tout au plus deux ouvrages nouveaux en cinq actes et quand ils n'ont pas obtenu de ces grands succès toujours si difficiles et par conséquent si rares, ils cessent d'attirer la foule et disparaissent de l'affiche par la raison que les recettes qu'ils produisent sont insuffisantes : depuis 20 ans, combien de pièces en cinq actes ont été jouées, combien ont survécu ? On peut les compter. Le répertoire aujourd'hui se compose de huit ou dix ouvrages². De là cette monotonie de représentations qui éloigne les abonnements à l'année, monotonie qu'on ne peut essayer d'amoindrir qu'à l'aide d'artistes extraordinaires chèrement rétribués.

Trouver le moyen de donner de la variété au répertoire de l'Opéra serait résoudre un grand problème ; à mon avis, ce serait assurer sa prospérité et lui préparer une régénération complète, ce problème ne me paraît pas insoluble, il faudrait réduire les ouvrages en cinq actes à trois ou quatre actes et diminuer par conséquent leur durée. Cette réforme est désirée et indiquée par cette partie du public qui dîne tard et vient tard au spectacle ; il ne voit jamais le premier acte d'un grand ouvrage et rarement le dernier, tout le monde est d'accord sur ce point qu'on ne peut sans fatigue entendre cinq heures de musique. Si au contraire la durée d'un ouvrage n'était que de trois heures environ, le public verrait les pièces entières, il en connaîtrait les sujets et s'y intéresserait, l'art et l'esprit seraient également satisfaits. Mais parce qu'on réduirait les proportions des grands opéras, s'en suit-il qu'on diminuerait leur importance scénique, ce n'est pas ma pensée. Les sujets de pièce devraient avoir le même grandiose, les

¹ Crosnier a dirigé l'Opéra-Comique de 1834 à 1845. Pour le roulement des artistes, voir Emile Solié, *Histoire du théâtre royal de l'Opéra-Comique*, Paris, 1847, p. 20-22.

² *La Muette de Portici* (Auber, 1828), *Guillaume Tell* (Rossini, 1829), *Robert le Diable* (Meyerbeer, 1831), *La Juive* (Halévy, 1835), *Les Huguenots* (Meyerbeer, 1836), *La Favorite* (Donizetti, 1840), *Le Prophète* (Meyerbeer, 1849)...

décorations le même luxe, la mise en scène la même pompe, les grands opéras enfin conserveraient leur splendeur accoutumée, il n'y aurait rien de changé que leur durée.

Alors quand un ouvrage nouveau cesserait d'attirer la foule, on pourrait raviver la curiosité publique en ajoutant au spectacle un ballet en un ou deux actes, et l'on ne serait plus obligé comme aujourd'hui de faire disparaître du répertoire des pièces qui seules deviennent impuissantes à produire des recettes, il résulterait enfin de cette combinaison un avantage considérable, celui de ne pas fatiguer les chanteurs et de leur permettre de conserver leur voix plus de trois ou quatre ans.

Cette innovation qui est aujourd'hui reconnue comme essentielle ne suffirait pas cependant seule pour donner aux représentations toute la variété désirable, il faudrait encore pouvoir remplir les lacunes que laissent les grands ouvrages dans le répertoire.

Les spectacles composés d'un ballet important et d'un opéra en 1 ou 2 actes offriraient au public le double attrait de la musique et de la danse. On ne saurait donc trop encourager les petits ouvrages, ce serait non seulement un moyen de varier le spectacle, mais ce serait encore former pour le genre de l'opéra de jeunes compositeurs et offrir aux jeunes chanteurs l'occasion de se produire ; ainsi se trouverait résolu à cet égard la difficulté que je signalais tout à l'heure et quand leur talent se serait développé, ils deviendraient aptes à remplir des rôles plus importants pour les grands ouvrages.

[Sédentariser les artistes en rétablissant les pensions]. C'est par l'ensemble de ces moyens qu'on pourrait repeupler d'artistes français notre grande scène nationale et l'affranchir du tribut ruineux qu'il paie aux artistes étrangers ; mais la tâche ne serait qu'à moitié remplie si l'on ne s'empressait pas d'attacher les artistes au sol de l'opéra, si on ne les rendait pas sédentaires, de nomades qu'ils sont aujourd'hui. Pour y parvenir, il est indispensable d'assurer leur avenir par le rétablissement des pensions, si malheureusement supprimées en 1830.

J'ai eu l'honneur de le dire en commençant à Votre Excellence, c'est de cette époque que date la décadence de l'Opéra et il est impossible de ne pas reconnaître que la suppression des pensions en a été la cause principale. On conçoit en effet que les artistes qui cessaient de trouver à la fin de leur carrière des moyens d'existence aient cherché à se créer eux-mêmes des ressources pour l'avenir, et qu'ils aient en conséquence demandé des appointements plus considérables. De là tout le mal et il faut le dire, ce mal atteint non seulement le théâtre mais les artistes eux-mêmes quel qu'élevé que soit le chiffre de leurs appointements, il y en a peu parmi eux qui fassent des économies, la plupart dépensent tout ce qu'ils gagnent et souvent plus qu'ils ne gagnent et le rétablissement des pensions est non seulement une question d'intérêt général pour l'Opéra, mais une question d'humanité pour les artistes.

Votre Excellence m'a fait l'honneur de me demander un rapport sur ce sujet, jusqu'à présent le temps m'a manqué pour le faire mais j'en ai rassemblé les éléments et je pourrai bientôt transmettre ce travail³.

Telles sont, M. le Ministre, les idées principales que je me propose d'appliquer à l'administration de l'Opéra.

Si V.E les approuve, si elle veut bien me continuer son bienveillant appui, j'espère mener à fin [*sic*] l'œuvre que j'ai entreprise et en contribuant à la régénération de cette grande institution nationale, je serai heureux et fier d'avoir secondé les vues de l'Empereur et d'avoir donné à S. M. une preuve de mon dévouement.

³ La Caisse de retraite pour le personnel de l'Opéra est créé par le décret du 14 mai 1856.

Budget des dépenses du Théâtre impérial de l'Opéra pour l'année 1855 (AJ¹³ 550)

Articles	DEPENSES	Somme actuelle		après réforme projetée	
	Personnel	1558196.83	71.97%	1415700.00	75.89%
1	administratif	54200.00	2.50%	55900.00	3.00%
2	direction de la scène	50800.00	2.35%	51800.00	2.78%
3	artistique du chant	710073.51	32.80%	600000.00	32.16%
4	artistique de la danse	251143.32	11.60%	220000.00	11.79%
5	des chœurs	102140.00	4.72%	101000.00	5.41%
6	des ballets	59820.00	2.76%	55000.00	2.95%
7	de l'orchestre	109600.00	5.06%	109600.00	5.88%
8	de l'inspection générale	28940.00	1.34%	30000.00	1.61%
9	des costumes	53650.00	2.48%	52900.00	2.84%
10	des décorations	72200.00	3.33%	72200.00	3.87%
11	comparses et écuyers	3030.00	0.14%	3800.00	0.20%
12	feux extraordinaires	11100.00	0.51%	13500.00	0.72%
	<i>sujets du chant</i>	<i>3500.00</i>	<i>0.16%</i>		
	<i>sujets de la danse</i>	<i>1800.00</i>	<i>0.08%</i>		
	<i>artistes des chœurs</i>	<i>1800.00</i>	<i>0.08%</i>		
	<i>personnel des ballets</i>	<i>3000.00</i>	<i>0.14%</i>		
	<i>personnel de l'orchestre</i>	<i>1000.00</i>	<i>0.05%</i>		
13	agents auxiliaires à la journée	40500.00	1.87%	39000.00	2.09%
	<i>musiciens externes</i>	<i>8000.00</i>	<i>0.37%</i>		
	<i>comparses</i>	<i>6000.00</i>	<i>0.28%</i>		
	<i>écuyers et chevaux</i>	<i>2500.00</i>	<i>0.12%</i>		
	<i>ustensiliers</i>	<i>2000.00</i>	<i>0.09%</i>		
	<i>machinistes supérieurs</i>	<i>18000.00</i>	<i>0.83%</i>		
	<i>tailleurs et couturiers</i>	<i>4000.00</i>	<i>0.18%</i>		
14	Indemnités diverses	11000.00	0.51%	11000.00	0.59%
	Entretien	130300.00	6.02%	117150.00	6.28%
15	Habillement des gens de service	5900.00	0.27%	4450.00	0.24%
	<i>Machinistes</i>	<i>900.00</i>	<i>0.04%</i>	<i>4000.00</i>	<i>0.21%</i>
	<i>Service intérieur</i>	<i>5000.00</i>	<i>0.23%</i>		
16	Frais de bureau et impressions	4000.00	0.18%		
17	Affiches et billets	12000.00	0.55%	7000.00	0.38%
18	Copie de musique et lutherie	4500.00	0.21%	2800.00	0.15%
19	Blanchissage, balayage, entretien des coiffures, tapisseries, fourrures, armes	35000.00	1.62%		
20	Entretien des décorations, machines et accessoires de la scène	20000.00	0.92%	13000.00	0.70%
21	Entretien des costumes	30000.00	1.39%	50000.00	2.68%
22	Police et sûreté générale	12000.00	0.55%	18400.00	0.99%
23	Entretien du matériel d'Incendie	2400.00	0.11%	16500.00	0.88%
24	Entretien du mobilier	1500.00	0.07%		
25	Dépenses imprévues	3000.00	0.14%	5000.00	0.27%
	Matériel	476600.00	22.01%	332650.00	17.83%
26	Droit des indigents	118200.00	5.46%	100000.00	5.36%
27	Honoraires des auteurs et compositeurs	80000.00	3.69%	50000.00	2.68%
28	Chauffage	20000.00	0.92%	20000.00	1.07%
29	Eclairage et illuminations	100000.00	4.62%	10500.00	0.56%
30	Contributions	1200.00	0.06%	400.00	0.02%
31	Location à charge	6000.00	0.28%	1750.00	0.09%
32	Dépenses des bals	1200.00	0.06%		
33	Dépenses des concerts	Mémoire		1000.00	0.05%
34	Mise en scène	150000.00	6.93%	150000.00	8.04%
	<i>§1 ouvrages nouveaux</i>	<i>100000.00</i>	<i>4.62%</i>		
	<i>§2 ouvrages remis à la scène</i>	<i>50000.00</i>	<i>2.31%</i>		
	TOTAL	2165096.83	100.00%	1865500.00	100.00%

Annexe n°43 : Procès-verbaux de la commission du budget de 1877 : mise en régie des trois théâtres lyriques subventionnés et candidats à la direction de l'Opéra-Comique
(Source : Arch. Nat : C 3150)

Amendement de M. Dautresmes relatif aux subventions accordées à l'Opéra, l'Opéra-Comique et au Théâtre-Lyrique (séance du 2 juin 1876, f. 466-467)

M. Dautresmes défend une proposition ayant pour but de faire un fonds commun avec les subventions accordées à l'Opéra, l'Opéra-Comique et au Théâtre-Lyrique, de manière à aider ceux qui sont dans le malheur, et à ne pas enrichir ceux qui font déjà de très grands bénéfices.

L'Opéra, dit-il, a gagné 650 000 francs l'année dernière et n'a besoin de rien. La direction de l'Opéra-Comique est vacante et le Théâtre-Lyrique avec 100 000 francs de subvention seulement est hors d'état de vivre.

M. Dautresmes conclut à la transformation du régime des directions actuelles, à la mise en régie des théâtres subventionnés et à la nomination d'une commission de 30 membres, sénateurs, députés, administrateurs et hommes adonnés au culte des arts, pour administrer les fonds réunis des trois subventions.

Après avoir donné ses explications, M. Dautresmes se retire.

Son amendement est mis aux voix et n'est pas adopté.

Question de l'Opéra-Comique (séance du 29 juillet 1876, f. 946-948)

M. Proust (Antonin) annonce que la question de l'Opéra-Comique est au moment d'aboutir.

M. Carvalho, au nom de quelques commanditaires, se résigne à acheter le matériel, ce qui était la grande difficulté ; mais il demande en échange que la subvention soit élevée à 240 000 francs.

M. Perrin a consenti à céder le matériel moyennant une somme de 200 000 francs payable en sept ans par annuité. Une rente de 6 000 francs serait aussi assurée à la femme du directeur actuel. Sous ces conditions, les commanditaires de M. Carvalho rachèteraient le matériel. La Commission aurait intérêt à accorder les 40 000 francs de subvention pour terminer cette opération.

M. le Ministre dit que la situation est compliquée ; il faut qu'un directeur soit nommé avant le 1^{er} août, car les engagements expirent à cette date, et tout le personnel se débanderait.

On a cherché toutes les combinaisons possibles.

Le ministre des Finances s'est toujours opposé au rachat du matériel.

Il y avait en outre trois concurrents de M. Carvalho, MM. Paul Lefort, Ritt et Gros du théâtre de Lyon. Aucun n'a produit en temps opportun les justifications nécessaires. Nous sommes retombés sur M. Carvalho ; il dit qu'il est en mesure de racheter le matériel.

La situation de M. Du Locle peut être très intéressante, mais elle ne regarde pas l'Etat. M. Denormandie s'est beaucoup occupé de cette affaire. C'est avec lui qu'un projet de traité a été préparé entre M. Carvalho et ses commanditaires ; un homme de confiance sera mis auprès de M. Carvalho pour nous garantir une bonne gestion financière ; il inspire toute confiance quant à la gestion artistique.

Si vous accordez les 40 000 francs de plus, je pourrai signer. Cette augmentation pourra n'être que temporaire, car au bout de trois ans, l'Etat rentrera dans son immeuble, et nous n'aurons plus alors à imposer à un directeur la charge d'un loyer de 100 000 francs.

M. D'Osmoy est favorable à l'augmentation de la subvention.

M. Le Pomellec demande si on ne pourrait pas la prendre sur un autre chapitre des Beaux-Arts afin de n'avoir pas à modifier le total.

M. le Ministre. On peut les prendre sur les monuments historiques.

Cette proposition est mise aux voix et adoptée.

M. le Pomellec recommande au ministre de s'inquiéter expressément du cahier des charges, et surtout de tenir la main à ce qu'il soit rigoureusement appliqué.

Annexe n°44 : Moyenne des recettes des œuvres jouées au nouvel Opéra depuis 1875
(Source : JODOC CD, Annexe n°2643 (6 juillet 1901), p. 1224-1225. Rapport de Couyba).

Ouvrages des compositeurs français créés et joués depuis l'ouverture du nouvel Opéra

Ouvrages	Nbre actes	Compositeurs	Date 1 ^{ère} repr.	Nbre repr.	Moyenne par repr.	Moyenne des 20 premières repr.
<i>Jeanne d'Arc</i>	5	Mermet	05/04/1876	15	17 664, 60	
<i>Sylvia*</i>	2	Delibes	24/06/1876	61	16 020, 74	18 050, 38
<i>Le Roi de Lahore</i>	5	Massenet	27/04/1877	57	16 702, 47	17 676, 60
<i>Le Fandango*</i>	1	Salvayre	26/11/1877	28	14 759, 69	13 723, 07
<i>Polyeucte</i>	5	Gounod	07/10/1878	29	16 969, 36	18 769, 47
<i>La Reine Berthe</i>	2	Joncières	27/12/1878	5	12 900, 79	
<i>Yedda*</i>	3	Métra	17/01/1879	60	14 409, 57	14 650, 90
<i>La Korrigan*</i>	2	Widor	01/12/1880	108	15 284, 31	15 446, 90
<i>Le Tribut de Zamora</i>	4	Gounod	01/04/1881	50	16 541, 20	18 603, 17
<i>Namouna*</i>	2	Lalo	06/03/1882	15	16 099, 93	
<i>Françoise de Rimini</i>	4	Thomas	14/04/1882	41	16 157, 16	17 562, 34
<i>Henry VIII</i>	4	Saint-Saëns	05/03/1883	53	16 595, 25	17 508, 73
<i>La Farandole*</i>	3	Dubois	14/12/1883	30	14 862, 67	14 888, 84
<i>Sapho</i>	4	Gounod	02/04/1884	29	14 824, 69	15 928, 74
<i>Tabarin</i>	2	Pessard	12/01/1885	6	12 493, 75	
<i>Sigurd</i>	4	Reyer	12/06/1885	167	14 730, 80	14 728, 10
<i>Le Cid</i>	4	Massenet	30/11/1886	106	16 522, 66	18 561, 56
<i>Les Jumeaux de Bergame*</i>	1	De Lajarte	26/01/1886	3	14 612, 69	
<i>Les Deux Pigeons*</i>	3	Messenger	18/10/1886	29	15 241, 96	16 179, 20
<i>Patrie</i>	5	Paladilhe	20/12/1886	71	16 254, 01	18 154, 39
<i>La Dame de Montsoreau</i>	4	Salvayre	30/01/1888	8	14 868, 66	
<i>Roméo et Juliette</i>	5	Gounod	28/11/1888	173	17 674, 34	20 266, 47
<i>La Tempête*</i>	3	Thomas	26/06/1889	31	16 531, 18	18 798, 45
<i>Ascanio</i>	5	Saint-Saëns	21/03/1890	34	16 010, 57	17 440, 89
<i>Zaïre</i>	2	De la Nux	28/05/1890	11	15 531, 14	
<i>Le Rêve*</i>	2	Gastinel	09/06/1890	37	13 557, 60	15 121, 67
<i>Le Mage</i>	5	Massenet	16/03/1891	31	17 094, 22	17 747, 60
<i>Thamara</i>	2	Bourgeaud-Ducoudray	28/12/1891	5	12 373, 83	
<i>Salammbô</i>	5	Reyer	16/05/1892	102	16 800, 06	19 583, 53
<i>Samson et Dalila</i>	3	Saint-Saëns	23/11/1892	137	16 453, 18	15 806, 52
<i>Stratonice</i>	1	Fournier Félix	09/12/1892	14	14 739, 38	
<i>La Maladetta*</i>	2	Vidal	24/02/1893	94	15 933, 21	15 964, 25
<i>Déidamie</i>	2	Maréchal	15/09/1893	12	15 306, 24	
<i>Gwendoline</i>	3	Chabrier	27/12/1893	14	14 360, 49	
<i>Thaïs</i>	4	Massenet	16/03/1894	45	15 324, 05	16 272, 17
<i>Djelma</i>	3	Lefebvre	25/05/1894	7	14 762, 36	
<i>La Montagne Noire</i>	4	Mme Holmès	08/02/1895	12	13 109, 60	
<i>Frédégonde</i>	5	Saint-Saëns et Guiraud	14/12/1895	8	15 075, 67	
<i>Hellé</i>	4	Duvernoy	24/04/1896	22	15 914, 09	15 523, 39
<i>Messidor</i>	5	Bruneau	19/02/1897	10	14 679, 83	
<i>L'Etoile*</i>	2	Wormser	31/05/1897	52	15 486, 56	14 687, 47
<i>La Cloche du Rhin</i>	3	Samuel Rousseau	08/06/1898	9	13 673, 90	
<i>La Burgonde</i>	4	Vidal	23/12/1898	9	12 802, 31	
<i>Briséis</i>	1	Chabrier	08/05/1899	6	13 857, 23	
<i>Joseph</i>	3	Méhul	26/05/1899	14	13 346, 92	
<i>La Prise de Troie</i>	4	Berlioz	15/11/1899	16	13 506, 85	
<i>Lancelot</i>	4	Joncières		7	11 705	

Ouvrages des compositeurs étrangers créés et joués depuis l'ouverture du nouvel Opéra

Ouvrages	Nbre actes	Compositeurs	Date 1 ^{ère} repr.	Nbre repr.	Moyenne par repr.	Moyenne des 20 premières repr.
<i>Aïda</i>	4	Verdi	22/03/1880	215	15 902	19 986, 50
<i>Rigoletto</i>	4	Verdi	27/02/1885	134	15 509, 62	16 098, 93
<i>Lohengrin</i>	3	Wagner	16/09/1891	178	17 359, 20	21 292, 94
<i>La Valkyrie</i>	3	Wagner	12/05/1893	115	17 272, 30	20 566, 17
<i>Othello</i>	4	Verdi	12/10/1894	28	17 287, 83	17 971, 47
<i>Tannhäuser</i>	3	Wagner	13/05/1895	98	18 609, 27	20 211, 87
<i>Les Maîtres Chanteurs</i>	3	Wagner	10/11/1897	58	17 572, 05	20 062, 60

Ouvrages du répertoire remis à la scène au nouvel Opéra

Ouvrages	Nbre actes	Compositeurs	Date 1 ^{ère} repr.	Nbre repr.	Moyenne par repr.	Moyenne des 20 premières repr.
<i>La Muette de Portici</i>	5	Auber	29/02/1828	33	14 549, 97	14 774, 40
<i>Le Comte Ory</i>	2	Rossini	20/08/1828	48	15 407,87	16 031, 67
<i>Guillaume Tell</i>	4	Rossini	03/08/1829	227	15 343, 38	18 445, 96
<i>Robert le Diable</i>	5	Meyerbeer	21/11/1831	175	14 771, 40	17 911, 68
<i>Don Juan</i>	5	Mozart	10/03/1834	130	16 915, 61	19 304, 48
<i>La Juive</i>	5	Halévy	23/02/1835	179	15 097, 13	18 438, 96
<i>Les Huguenots</i>	5	Meyerbeer	29/02/1835	419	15 718, 84	19 028, 49
<i>La Favorite</i>	4	Donizetti	02/12/1840	230	14 418, 53	18 477, 89
<i>Le Freischütz</i>	3	Weber	07/06/1841	99	15 884, 49	16 129, 77
<i>La Reine de Chypre</i>	5	Halévy	22/12/1841	34	15 515, 10	15 361, 86
<i>Lucie de Lamermoor</i>	4	Donizetti	20/02/1846	13	13 609, 94	14 905, 09
<i>Le Prophète</i>	5	Meyerbeer	16/04/1849	210	16 448, 06	17 849, 51
<i>L'Africaine</i>	5	Meyerbeer	28/04/1865	245	15 456, 32	17 484, 08
<i>La Source*</i>	2	Delibes / Minkous	12/11/1866	15	16 802, 64	18 303, 59
<i>Hamlet</i>	5	Thomas	09/03/1866	193	16 210, 27	18 010, 82
<i>Faust</i>	5	Gounod	03/09/1869	724	16 596, 93	19 049, 86
<i>Coppélia</i>	3	Delibes	25/03/1870	161	14 858, 98	16 204, 93

A partir des tableaux précédents, nous proposons ci-après un tableau des 10 opéras ayant dépassé au moins vingt représentations (ou ayant fait) le plus de recettes :

Ouvrages	Nbre actes	Compositeurs	Date 1 ^{ère} repr.	Nbre repr.	Moyenne par repr.	Moyenne des 20 premières repr.
<i>Tannhäuser</i>	3	Wagner	13/05/1895	98	18 609, 27	20 211, 87
<i>Roméo et Juliette</i>	5	Gounod	28/11/1888	173	17 674, 34	20 266, 47
<i>Les Maîtres Chanteurs</i>	3	Wagner	10/11/1897	58	17 572, 05	20 062, 60
<i>Lohengrin</i>	3	Wagner	16/09/1891	178	17 359, 20	21 292, 94
<i>Othello</i>	4	Verdi	12/10/1894	28	17 287, 83	17 971, 47
<i>La Valkyrie</i>	3	Wagner	12/05/1893	115	17 272, 30	20 566, 17
<i>Le Mage</i>	5	Massenet	16/03/1891	31	17 094, 22	17 747, 60
<i>Polyeucte</i>	5	Gounod	07/10/1878	29	16 969, 36	18 769, 47
<i>Don Juan</i>	5	Mozart	10/03/1834	130	16 915, 61	19 304, 48
<i>Salammbô</i>	5	Reyer	16/05/1892	102	16 800, 06	19 583, 53

Annexe n°45 : classiques contre romantiques à la fin de la Restauration (1828-1829)

Le répertoire de la Comédie-Française : classique ou romantique ? (1828)

(Source : Archives Nationales : O³ 1628)

Lettre de Sosthène de La Rochefoucauld à M. le Baron Taylor (29 avril 1828)

Monsieur le Baron, depuis quelque temps le répertoire de la tragédie classique semble tout à fait abandonnée et les acteurs qui dans le grand [sic] jouissent de la faveur du public n'ont que bien rarement l'occasion de paraître ; je n'ignore pas que des nouveautés peuvent être plus productives, mais je pense qu'en donnant de temps à autre les pièces de l'ancien répertoire, dans lesquelles M. Lafon et Mlle Duschenois ont des rôles, on satisfait à ce qu'exige la dignité du Théâtre-Français sans porter préjudice à la société [en la soutenant d'une pièce à argent], et que l'on parviendrait ainsi à faire cesser toutes les plaintes ; je vous invite donc, monsieur le baron à ne pas laisser mettre en oubli les chefs-d'œuvre de notre littérature dramatique et je m'en rapporte à votre zèle comme à votre goût éclairé du soin de prendre les mesures nécessaires pour soutenir tous les intérêts.

Lettre du baron Taylor à Sosthène de La Rochefoucauld (après la pétition des classiques au roi¹)

MM. les auteurs qui ont signé le mémoire adressé au Roi, prétendent que le comité de la Comédie française ainsi que l'autorité, cherchent à perdre l'un des genres qui honorent l'admirable monument créé par Louis XIV, et que l'on emploie tous les moyens qui sont au pouvoir de cette autorité ou de l'administration pour perdre la tragédie et l'ancien répertoire.

Depuis ma nomination comme commissaire du Roi, j'ai considéré le théâtre français comme une école du soir, et j'ai cru de mon devoir de faire représenter le plus souvent possible les chefs-d'œuvre de notre littérature dramatique, quoique les recettes de ces représentations ne produisaient pas toujours une somme égale aux dépenses du théâtre. Deux mille francs sont nécessaires chaque soir pour couvrir les frais.

En 1825, à l'époque où vous avez pris la direction supérieure du théâtre français, les auteurs se plaignaient généralement qu'il était impossible d'obtenir la représentation de leurs ouvrages et que trois ou quatre pièces jouées chaque année ne répondait pas à l'activité que l'on avait le droit d'attendre d'un établissement où se trouvaient réunis les premiers acteurs du royaume. Pour répondre à leurs justes réclamations, et conserver au premier théâtre sa dignité, on partagea le répertoire en deux sections : la première pour les représentations de l'ancien répertoire, indispensablement utile pour les jeunes gens qui viennent étudier à Paris, et pour former des acteurs recommandables ; la seconde pour les représentations des auteurs qui sollicitaient une plus grande activité. Dès lors on joua 12 pièces nouvelles par an. 6 tragédies et 6 comédies, ce qui fait depuis 1825 quarante huit ouvrages nouveaux. Et sans favoriser aucun genre, on laissa au public le soin de donner ses suffrages à la tragédie ou à la comédie. Si quelques unes de ces pièces nouvelles n'ont pas toujours été créées d'après les règles prescrites par une saine critique, on ne peut que s'adresser aux auteurs qui les ont écrites, et plusieurs sont membres de l'Académie française.

On donne par an au premier théâtre 346 représentations et chaque spectacle est composé d'une tragédie ou d'une comédie en cinq actes et d'une comédie en trois actes ou d'une petite pièce en un acte. J'ai toujours fait partager ces 346 représentations, autant qu'il a été en mon pouvoir, en deux parties égales, moitié pour la tragédie, moitié pour la comédie.

Voici d'abord des preuves que le nouveau répertoire n'est pas joué aux dépens de l'ancien :

Il a été donné au théâtre français² :

¹ Voir texte suivant. La première phrase du baron Taylor y fait explicitement allusion.

² Les données suivantes ne restent pas confidentielles puisqu'elles sont rendues publiques quelques mois plus tard dans un article du *Moniteur* daté du 10 mars 1829. Nous avons opté pour une présentation sous forme de tableau et ajouté la colonne et la ligne « total ». AR = Ancien répertoire ; NR = Nouveau répertoire.

	Tragédies		Comédies en 5 actes		Comédies en 3 actes et en 1 acte		Total	
	AR	NR	AR	NR	AR	NR	AR	NR
1825	20	10	28	8	30	33	78	51
1826	24	16	27	14	29	31	80	61
1827	25	17	26	15	31	37	82	69
1828	21	17	23	14	53	22	97	53
Total	90	60	109	51	143	123	342	234

[suit une paraphrase chiffrée des résultats qui correspond à la dernière ligne]

D'après ces faits on ne sacrifie donc pas l'ancien répertoire puisque le nombre des représentations des pièces classiques a été plus considérable que celui des pièces nouvelles.

La décadence du théâtre français ne provient point de la faveur que l'autorité accorderait à tel ou tel genre. Encore une fois le public est seul juge de la discussion qui vient de s'élever entre ce qu'on nomme les classiques et les romantiques. Ce qu'il y a de certain, je viens de le prouver par des faits, c'est que l'autorité n'a jamais cherché à nuire aux saines doctrines littéraires, ni au beau genre de la tragédie. La multiplicité des spectacles est la seule cause des faibles recettes que l'on fait généralement aux théâtres royaux.

La pétition des classiques au Roi contre les romantiques (1829)³

(Source : *Revue rétrospective*, 1834, t. 4, p. 185-192)

Texte n°1 : Avertissement d'Arnault

A Monsieur le directeur de la *Revue rétrospective*, ce 1^{er} août 1834

Monsieur,

On a beaucoup parlé d'un Mémoire adressé en 1829 au Roi régnant alors, relativement à la décadence dont était déjà menacé le Théâtre-Français. On a dit que ce Mémoire avait pour objet de faire arrêter le cours des représentations de Henri III ; on a dit qu'il n'avait pas été fait réponse à ce Mémoire, assertion tout récemment répétée dans un feuillet, signé *J.J.* Les pièces que je viens de retrouver réfuteront ces diverses inculpations.

Ces pièces prouvent que ce Mémoire, écrit dans les premiers jours de janvier 1829, n'avait aucun rapport avec un ouvrage qui n'a été représenté que dans le cours de février ; elles prouvent qu'elles avaient pour objet de retenir sur la scène française les seuls supports qui restassent de la tragédie ; elles prouvent aussi que ce Mémoire avait fixé l'attention du Roi, puisque c'est par son ordre exprès que le ministre y a répondu.

Pourquoi n'y a-t-il pas été donné de suite ? C'est ce qu'il faudrait demander, non pas à moi, mais à celui des chefs de bureau à qui a été renvoyé ce Mémoire, dont les journaux ont, dans le temps, publié des extraits moins conformes au texte que cette copie dont je garantis la fidélité.

La marche de cette affaire fut arrêtée aussi par la mort du duc de Damas [*sic* !], qui prenait à cœur les intérêts du Théâtre-Français, et par l'intermédiaire duquel le Mémoire en question avait été remis.

Agréez, monsieur, l'assurance de l'estime particulière avec laquelle j'ai l'honneur de vous saluer.

³ L'existence de cette pétition (dont on n'a jamais retrouvé le texte original dans les archives) est révélée par la *Gazette de France* le 17 février 1829 et le *Journal des Débats* le lendemain, comme si cette pétition de sept (?) auteurs classiques était la conséquence de la 1^{ère} représentation du drame *Henri III et sa cour* de Dumas moins d'une semaine auparavant (12 février). Sur le débat autour du nombre exact (7 ou 8) et de l'identité des signataires de cette pétition, ainsi que sa réception dans la presse, voir Juan Plazaola, *Le Baron Taylor. Portrait d'un homme d'avenir*, Paris, Fondation Taylor, 1989, p. 381-390. La date retenue par *La Revue rétrospective* (6 janvier 1829) dans le texte n°2 qui suit ne peut être ni confirmée, ni infirmée : dans quelle mesure le témoignage d'Arnault (texte n°1) est-il fiable ? Ne serait-il pas une justification de sa posture *a posteriori* ?

Texte n°2 : Requête des auteurs tragiques du Théâtre-Français

AU ROI (CHARLES X)

Paris, le 6 janvier 1829

SIRE,

La gloire des lettres n'est pas moins la moins éclatante des gloires françaises, et la gloire de notre théâtre la moins brillante de nos gloires littéraires.

Ainsi pensaient vos aïeux quand ils ont honoré le Théâtre-Français d'une protection spéciale. Ainsi pensait Louis XIV, à qui il a dû sa première organisation. Persuadé que les chefs-d'œuvre que son règne avait fait éclore ne pouvaient être représentés avec trop de perfection, ce Roi, protecteur des lettres, a voulu que les meilleurs acteurs disséminés dans les diverses troupes que possédait alors la capitale, fussent réunis en une seule sous le titre de *Comédiens français ordinaires du Roi*.

Il donna à cette troupe d'élite des règlements, lui accorda des droits, et entre autres, le privilège exclusif de représenter la tragédie et la haute comédie, et il ajouta à ces faveurs celle de la doter. Son but en cela, vous le savez, Sire, n'était pas seulement de récompenser des acteurs qui avaient le bonheur de lui plaire, mais aussi de les encourager dans la pratique d'un genre qui, par son élévation, était en harmonie avec son âme royale, mais aussi de perpétuer la prospérité de ce genre, et d'asseoir sur des bases solides, un théâtre modèle, soit pour les auteurs, soit pour les acteurs.

Longtemps les intentions de Louis XIV ont été remplies sous ses successeurs, qui n'ont dégénéré de lui ni en goût, ni en générosité : les deux genres qu'il affectionnait, et auxquels la scène française devait sa dignité et sa supériorité, y ont régné presque sans partage.

Tel était encore l'état des choses à l'époque du décès de votre auguste frère. Pourquoi faut-il avouer qu'il n'est plus tel aujourd'hui !

La mort de l'acteur qui rivalisait de talent avec les acteurs les plus parfaits de quelque époque que ce soit, a porté plus d'un dommage au noble genre dont il était le soutien. Soit par dépravation du goût, soit par conscience de leur impuissance à le remplacer, quelques sociétaires du Théâtre-Français prétendant que le genre où Talma excellait ne pouvait plus être utilement exploité, se sont efforcés d'exclure la tragédie de la scène, et de lui substituer des drames composés à l'imitation des drames les plus bizarres que puissent offrir les littératures étrangères, drames qu'avant cette époque on n'avait osé reproduire que sur nos théâtres infimes.

Que des acteurs médiocres aient cette prétention, si bien d'accord avec leur médiocrité ; que ne pouvant s'élever jusqu'à la tragédie, ils veuillent la rabaisser au niveau de leur talent ; cela se conçoit. Mais ce qu'on a peine à concevoir, Sire, c'est que cette prétention soit encouragée par les préposés qui devraient la combattre.

Non seulement ils violent les droits fondés sur les règlements pour favoriser en toute circonstance le genre, objet de leur prédilection ; mais pour satisfaire aux exigences de ce genre, qui a moins pour but d'élever l'âme, d'intéresser le cœur, d'occuper l'esprit, que d'éblouir les yeux par des moyens matériels, par le fracas des décorations, et par l'éclat du spectacle, ils épuisent la caisse du spectacle, ils accroissent sa dette, ils opèrent sa ruine. Et cependant, comme la tragédie, malgré tout ce qu'on a fait contre elle, lutte encore avec quelque avantage contre son ignoble rival ; non contents de se refuser aux frais nécessaires, à l'appareil qu'elle réclame, les protecteurs de celui-ci s'étudient à déconcerter l'ensemble des représentations tragiques, à ne donner pour aides aux principaux acteurs que des sujets réprouvés par le public ; bien plus, pour rendre toute représentation tragique impossible, anticipant sur l'époque où les deux premiers sujets tragiques, Mademoiselle Duchenois et M. Lafont, doivent prendre leur retraite, ils prétendent les contraindre à subir, sous le nom de congé, un exil d'an an, pendant la durée duquel on se flatte de consommer l'absolue destruction du théâtre de Racine, de Corneille et de Voltaire.

Sire, les agents sur lesquels votre confiance se repose du soin de diriger et de surveiller ce théâtre, répondent-ils bien à vos intentions protectrices ? Est-ce pour favoriser l'usurpation du mélodrame ? Est-ce pour lui livrer la scène tragique que les clefs leur en ont été remises ? Les fonds que votre libéralité met leur disposition pour être employés dans l'intérêt du bon goût doivent-ils être prodigués dans l'intérêt de leur goût particulier, qui tend à assouvir le domaine de ces grands hommes à la Melpomène des boulevards, et à réduire leur art sublime à la condition d'un vil métier ?

Persuadés, Sire, que la gloire de votre règne est intéressée à ce qu'aucune des sources de la gloire française ne s'altère, nous croyons devoir appeler votre attention sur la dégradation dont le premier de nos théâtres est menacé.

Sire, le mal est grand déjà ; encore quelque mois, et il sera sans remède ; encore quelques mois, et, fermé tout à fait aux ouvrages qui faisaient les délices de la plus polie des cours et de la nation la plus éclairée, le théâtre fondé par Louis-le-Grand sera tombé au-dessous des tréteaux les plus abjects ; ou plutôt le Théâtre-Français aura cessé d'exister.

Nous n'avons indiqué ici qu'une partie des délits que la littérature est en droit de reprocher aux dépositaires du pouvoir qui devrait la protéger. Votre Majesté les connaîtrait tous, si elle daignait nommer, pour recevoir nos dépositions, une commission formée en parties égales de magistrats tirés de ses conseils, et de littérateurs choisis dans l'Académie Française.

En prenant connaissance du mal, ils pourront en découvrir le remède, et prévenir la décadence de l'art dramatique, en rappelant les Comédiens ordinaires du Roi, et surtout l'agent qui les dirige, à l'esprit de leur première institution.

Nous sommes, avec respect, de votre Majesté, Sire, les fidèles sujets,
ARNAULT (suivent les autres signatures, au nombre de dix)

Texte n°3 : Réponse de l'intendant général de la Maison du Roi

A M. Arnault, membre de l'Académie Française,

Paris, le 16 février 1829

Je m'empresse de vous prévenir, Monsieur, que le Roi vient de me donner l'ordre d'examiner le Mémoire que vous avez eu l'honneur de lui adresser, au nom de plusieurs autres de la Comédie-Française. Les hautes considérations que vous faites valoir en faveur de l'art dramatique ont déjà fixé mon attention, et méritent tout mon intérêt. Aussitôt que je me croirai suffisamment éclairé sur l'objet de votre réclamation, je me ferai un devoir de proposer à Sa Majesté les moyens d'assurer la prospérité d'un théâtre dont les chefs-d'œuvre sont un des plus beaux titres de notre gloire littéraire, et qui compte encore, parmi les auteurs qui lui consacrent leurs travaux, des hommes d'un grand talent, et dont vous êtes, Monsieur, un des plus distingués.

Agréez, Monsieur, l'assurance de ma parfaite considération.

Le pair de France, ministre d'Etat, intendant-général de la Maison du Roi
Baron de la Bouillerie

Annexe n°46 : Rapport sur la décadence de l'Opéra-Comique (1834)

(Source : Arch. Nat : F²¹ 1092)

NB : La suggestion de nommer une commission pour étudier les causes de la décadence de l'Opéra-Comique et proposer des moyens de lui rendre sa prospérité est due à l'un de ses membres, Carafa, qui adresse en ce sens une note confidentielle au ministre Commerce et des Travaux publics le 8 janvier 1834. Le rapport peut être raisonnablement daté de la fin du mois.

A Monsieur le ministre du Commerce et des Travaux publics

Monsieur le ministre,

Les amis de l'art dramatique, les auteurs et les compositeurs, apprendront avec reconnaissance que le sort de l'Opéra-Comique a éveillé votre attention et votre sollicitude.

Ce théâtre, malheureux depuis quelques années, a trouvé des détracteurs intéressés à sa chute, habiles à propager l'opinion que son genre n'était plus de mode et ne présentait plus aucune chance de prospérité. Les ennemis de ce théâtre savent pourtant comme nous que ses clôtures réitérées ont été le résultat inévitable de l'impéritie de plusieurs directeurs qui n'offraient, ni garantie de fortune, ni qualités nécessaires à la bonne administration d'une entreprise de cette sorte.

L'opéra comique est le genre qui plaît le plus généralement aux diverses classes de la société. Il est pour les jeunes compositeurs la seule scène où ils puissent faire entendre leurs essais, car les portes de l'Académie royale de musique, où les ouvrages nouveaux sont rares, ne s'ouvrent guère qu'aux talents déjà renommés.

Une autre vérité tellement reconnue qu'elle est devenue triviale, c'est que tous les théâtres de province sont presque exclusivement alimentés par l'Opéra-Comique de Paris et que celui-ci n'est recruté que par les sujets qui se forment sur les théâtres de province. De là réaction utile et réciproque.

Ainsi la ruine de l'Opéra-Comique à Paris entraînerait celle des théâtres de province. Le mal est déjà grand, vous avez compris la nécessité d'y porter remède, et nous allons répondre à votre confiance en vous soumettant l'avis que vous voulez bien nous demander :

- 1° Sur les causes de décadence du théâtre royal de l'Opéra-Comique.
- 2° sur les moyens de lui rendre sa prospérité.

Causes de la décadence de l'Opéra-Comique

Les causes principales de la décadence, ou plutôt de la mauvaise situation actuelle de l'Opéra-Comique nous paraissent être :

1° L'état de société dans lequel se sont replacés les acteurs de l'Opéra-Comique ; état qui est incompatible avec le bien du service et le zèle que chacun doit y apporter, parce que, chez les comédiens, l'amour-propre passe avant l'intérêt ; parce que cet amour-propre de chacun est un obstacle continuel et toujours insurmontable aux engagements de nouveaux sujets dont les talents et les succès pourraient effaroucher les sociétaires (La preuve, c'est que depuis dix-huit mois que l'Opéra-Comique actuel est ouvert, il n'y a pas eu un engagement remarquable, pas un début brillant) ; parce que cet amour-propre qui éloigne les débutants, éloignerait aussi un bon ouvrage, dans lequel tel sociétaire influent n'aurait pas de rôle. De là, point de troupe, pas de répertoire possible.

2° Le directeur-gérant tel qu'il est constitué et avec les pouvoirs incomplets qui lui sont attribués ; parce que cette combinaison a tous les inconvénients de l'ancienne société, sans en avoir aucun des avantages.

Il y a là deux pouvoirs, toujours en présence, qui se heurtent, qui se contrarient sans cesse. Le directeur-gérant, dont nous nous plaignons d'ailleurs à reconnaître les bonnes intentions, ne peut avoir sur les sociétaires, ses anciens camarades, l'autorité qu'un directeur ordinaire a sur ses pensionnaires. Il ne peut souvent se soustraire à leurs exigences [*sic*] : il est obligé de prodiguer aux sociétaires et à leurs amis des loges et des billets gratuits : de là point de public payant, point de recettes réelles ; de là éloignement des auteurs et compositeurs.

Qu'est-ce d'ailleurs qu'un directeur à ses risques et périls, qui ne risque rien ? Qu'un directeur responsable, sans cautionnement... c'est à dire sans rien qui réponde ?

Il faut bien le dire, parce que cela a frappé tous ceux qui ont suivi la marche de l'Opéra-Comique depuis dix-huit mois, un directeur gérant qui n'a pas tous pouvoirs, accolés à des sociétaires qui en ont encore quelques uns, ne pouvait produire qu'une administration vicieuse et incapable de prospérer ! République informe où tout le monde commande et où personne n'obéit ; où l'on implore sans cesse du gouvernement des secours supplémentaires que l'on ne devrait attendre que du public et de son talent ; où l'on demande l'aumône enfin, au lieu de travailler.

3° La salle de l'Opéra-Comique.

Cette salle est sans doute aussi une des causes de l'éloignement du public pour l'Opéra-Comique.

Inaugurée comme petit théâtre, le public ne veut y voir et n'y verra jamais que le théâtre des Nouveautés, un théâtre de vaudeville, un théâtre secondaire et très certainement un théâtre constamment malheureux. A part toute prévention, il faut convenir que cette salle est bien peu digne d'un théâtre Royal ; mesquine dans son aspect extérieur, incommode dans sa distribution intérieure, disgracieuse dans sa construction et tout à fait disproportionnée dans ses dimensions, elle est triste, sombre, sourde et peu favorable à l'effet musical ; elle est en outre insuffisante dans les jours d'affluence, de sorte que les succès populaires ne peuvent jamais dépasser comme recettes un taux assez médiocre et ne sauraient par conséquent indemniser des mauvais jours. Enfin, le théâtre lui-même est si petit pour le genre qu'on y exploite maintenant que la mise en scène y est presque toujours gênée, fautive, sans développement, et que plusieurs ouvrages de l'ancien répertoire n'ont pu y être montés.

4° Les dépenses nécessaires au genre.

Si l'Opéra-Comique a été de tout temps et jusqu'à sa dernière réouverture seulement, le théâtre qui faisait le plus d'argent, il a toujours été aussi celui qui exigeait le plus de frais et de dépenses.

Il ne peut exister dignement avec ses seules ressources personnelles, aujourd'hui surtout que tous les théâtres luttent entre eux de luxe et que l'Opéra-Comique est appelé à disputer son public à deux théâtres lyriques soutenus par la vogue et par de riches dotations : il lui faut un personnel nombreux, puisqu'il joue tous les jours, et que l'Académie royale de musique et le Théâtre-Italien ne jouent que trois fois par semaine ; il lui faut un orchestre, des chœurs, des comparses ; des décors, des costumes d'autant plus riches et plus variés qu'il doit monter un plus grand nombre de pièces par an.

Pour toutes ces dépenses qui sont maintenant d'absolue nécessité, il faut le reconnaître, l'Opéra-Comique n'a pas les ressources suffisantes et sous ce rapport encore, il doit être écrasé par les autres théâtres.

Telles sont en résumé les principales causes de la décadence du théâtre de l'Opéra-Comique.

1° Les acteurs en société

2° La position de leur directeur-gérant

3° La salle qu'ils occupent

4° L'insuffisance des fonds qui leur sont alloués.

Nous pensons donc que le moyen de sauver le genre de l'opéra comique et de lui rendre sa prospérité seraient :

1° La dissolution de la société.

Dissolution complète et entière, pour ne laisser à la nouvelle administration aucune espèce de charge mobilière ou personnelle. Dissolution d'autant plus urgente, que les sociétaires eux-mêmes en sentent la nécessité ; d'autant plus facile que presque tous se sont retirés et ont déjà donné leur démission, *pour ne plus être que pensionnaires.*

2° La nomination d'un nouveau directeur ; directeur responsable qui verserait un cautionnement proportionné à sa subvention, qui aurait des capitaux suffisants pour commencer et continuer l'exploitation, et surtout qui n'aurait aucun intérêt direct ou indirect dans l'administration d'un autre théâtre.

Directeur qui ne pourrait sans l'autorisation du gouvernement, vendre ou céder son privilège ; qui ne pourrait dans aucun cas diminuer la responsabilité de son entreprise, en y appelant des actionnaires dont les intérêts particuliers se trouvent presque toujours en opposition avec ceux du théâtre, des artistes, et surtout de l'art.

Un directeur enfin à qui son privilège prescrirait de se renfermer dans la spécialité qui lui serait confiée et qui sous aucun prétexte ne pourrait dénaturer le genre de l'opéra comique français.

3° Un directeur habile, un capitaliste prudent et sage, comprendra aisément que la salle actuelle (celle des Nouveautés) ne peut convenir à l'Opéra-Comique et il n'acceptera le privilège qu'autant qu'on lui offrira un emplacement favorable à l'exploitation de son entreprise. Or nous pensons que dans Paris la seule salle de spectacle qui par sa dimension et sa position convienne au théâtre royal de l'Opéra-Comique est la salle Favart. C'est l'ancien berceau de l'opéra comique, c'est pour lui que cette salle a été construite ; il serait juste, il serait utile de la rendre à sa première destination, et quels que soient les encouragements que l'on doive à l'Opéra Italien, quels que soient ses titres que nous sommes loin de contester, nous dirons : la musique Française avant la musique Italienne ; les nationaux avant les étrangers.

La salle de l'Odéon était jadis exploitée par les Italiens, ils y ont longtemps prospéré. Transportés de nouveau dans ce quartier, ils y seraient suivis par leur public, public à équipage que la distance n'effrayerait pas ; par les *dilettanti* nombreux qui se plaignent de ne point trouver de place à la salle Favart et cette combinaison laisserait encore aux comédiens Français la liberté, comme ils le font maintenant, de jouer à l'Odéon quatre fois par semaine y compris le dimanche. Et ce quartier populeux se trouverait ainsi avoir spectacle tous les jours.

4° Nous pensons enfin que la première condition du succès pour un théâtre lyrique est une bonne troupe, une troupe où brillent des talents de premier ordre, et nous demanderons pour la nouvelle administration quelle qu'elle soit, une subvention plus large, plus généreuse et proportionnée enfin aux dépenses du théâtre le plus coûteux après l'Opéra.

Nous pensons, Monseigneur, qu'avec de tels moyens, on pourrait non seulement relever l'Opéra-Comique, mais le porter à un degré de prospérité qu'il n'a pas encore atteint. C'est à vous qu'il le devra et c'est au nom de l'art musical, au nom de nos jeunes confrères, au nom des théâtres de province à qui vous rendez l'existence, que nous venons vous remercier de vos nobles et généreuses intentions que les signataires de ce rapport seront toujours prêts à seconder de tout leur pouvoir.

Nous sommes, Monseigneur, avec le plus profond respect,
Vos très humbles et très obéissants serviteurs.

Suivent les signatures de Boieldieu, Carafa, Scribe, Mélesville, Auber et Planard.

Annexe n°47 : Pétition de Sauvageon pour interdire l'entrée des cafés-concerts aux mineurs, même accompagnés de leurs parents (1863)

(source : Arch. Nat : CC 481⁶. Pétition enregistrée sous le n°324 le 24 février 1863)

Valence-sur-Rhône, 4 janvier 1863

Pétition à Messieurs les Sénateurs

Messieurs

Un genre d'établissements *immoraux* a depuis quelques années en France un développement alarmant ; je veux parler des cafés-concerts.

Il n'est pas une ville si petite qu'elle soit qui n'ait son casino, sa buvette lyrique. Là, durant quatre heures de la soirée s'entassent des ouvriers dissipant en libations malsaines assaisonnées de couplets plus malsains encor [*sic*] le salaire du travail de la journée. Quelquefois (trop souvent) le père se fait accompagner de sa femme et de ses enfants, et femme et enfants entendent tourner en ridicule les institutions qui sont la base de la société.

Le signataire de cette pétition ne se pique ni d'une pruderie ni rigorisme excessifs, mais il pense que si les cafés dont sagit [*sic*] doivent être tolérés, il serait bon au moins d'en interdire l'entrée à toute personne mineure même accompagnée de ses parents.

Dans les campagnes les plus éloignées des grands centres, l'enfant sortant de l'école primaire fredonne les couplets les plus graveleux du répertoire des cafés-concerts, la jeune fille rentrant à l'Atelier apprend à ses camarades de travail les mêmes couplets qu'elle a le mieux retenus.

Le soussigné pense donc, Messieurs, que c'est au législateur gardien des bonnes mœurs de veiller à ce que les citoyens ne reçoivent point d'enseignements de démoralisation.

Peut-être trouverez-vous, Messieurs les Sénateurs, que le sujet de ma lettre n'est pas indigne d'être pris en considération. Si vous pensez que j'ai signalé un abus qui doit être réprimé, je m'estimerai heureux d'avoir provoqué une mesure que je crois bonne et qui sera applaudie par tous ceux qui pensent que moraliser la société c'est donner des garanties à sa durée.

Signé : Sauvageon, licencié en droit

Rapport au Sénat du baron Chapuys-Montlaville (séance du 5 février 1864)

(source : *Moniteur Universel* du 6 février 1864, p. 187)

Le sieur Sauvageon à Valence (Drôme), signale les cafés-concerts comme des établissements dangereux pour la moralité publique.

Il appelle l'attention du Sénat sur l'abus de ces lieux de plaisir, et il émet le vœu qu'on en interdise l'entrée aux enfants mineurs, même lorsqu'ils sont accompagnés de leurs parents.

Les cafés-chantants présentent assurément des inconvénients sérieux : ils attirent la foule et leur répertoire renferme trop souvent des chansons qui, si elles

n'offensent pas toujours la morale, exaltent l'imagination et peuvent la jeter dans un véritable désordre.

Cependant, messieurs les Sénateurs, la surveillance de l'autorité ne reste pas inactive, et chaque fois qu'un scandale se produit, il est aussitôt réprimé avec énergie. Les pouvoirs publics sont armés : indépendamment de l'action devant les tribunaux, les préfets, sur les rapports des maires, ont le droit d'ordonner la fermeture des établissements de ce genre, lorsqu'il s'y passe des choses contraires à la morale publique.

Nous devons ajouter que les abus dont parle le pétitionnaire sont de jour en jour moins fréquents, à raison de la vigilance du gouvernement et de l'administration. Plusieurs de ces établissements se sont modifiés à ce point que les personnes les plus honorables assistent à leurs représentations et à leurs chants.

Si nous rendons justice aux excellents sentiments du pétitionnaire, nous ne pouvons admettre ses conclusions.

Supprimer ces établissements n'est pas possible. Ce serait contraire à la liberté de l'industrie, et le pétitionnaire lui-même ne réclame pas explicitement cette mesure. Interdire l'entrée des cafés-concerts à des mineurs, même lorsqu'ils sont accompagnés de leurs parents, paraît assez difficile. Comment se mettre à la place du père et de la mère, et renvoyer le fils, en laissant le passage libre pour les parents.

Le Sénat d'ailleurs, sait que les maîtres des cafés et des cabarets sont tenus de refuser les enfants évidemment en minorité. Il ne s'agit ici que des enfants mineurs se présentant avec leurs pères et mères.

Ce n'est pas à la loi, à l'autorité qu'il faut toujours, en toutes circonstances, avoir recours pour combattre ces fâcheuses tendances : c'est aux mœurs qu'il faut s'adresser ; ce sont elles qu'il faut élever et fortifier. C'est aux pères de familles à faire la moralité de leurs enfants, et aux citoyens à faire celle de l'Etat.

Chacun peut et doit trouver son devoir et sa part d'activité dans cette grande et salutaire entreprise. Donner de l'énergie à ces simples et bonnes vertus du foyer domestique, emportées trop souvent par les excitations des grandes villes, où l'ouvrier, comme le fils de famille, vient perdre les enseignements de son enfance ; rendre, par l'exemple, la foi religieuse plus énergique et plus générale ; inculquer de bonne heure le respect des autres et celui de soi-même ; apprendre à tous en quoi consistent les devoirs et la dignité de la vie, sont des moyens autrement utiles et fructueux pour préserver la morale publique que la fermeture des établissements chantants.

Enfin, messieurs les Sénateurs, la liberté de l'industrie, la libre pratique du commerce, sont des principes auxquels on ne doit déroger que dans des cas graves et extrêmes.

Par les appréciations que nous avons eu l'honneur de vous soumettre, plein de confiance dans le zèle du gouvernement et des administrations départementales, tout en nous associant aux réflexions du pétitionnaire sur la nécessité, pour les parents, d'écarter de ces sortes d'établissements les mineurs, nous avons l'honneur de vous proposer de passer à l'ordre du jour sur la pétition du sieur Sauvageon.

(L'ordre du jour est prononcé.)

Annexe n°48 : Pétitions de Boucher et Dubourg et rapport de Silvestre de Sacy sur la décadence théâtrale (1866)

Pétition de Boucher demandant de l'obligation de jouer le répertoire classique trois fois par semaine (datée 8 janvier 1866 et enregistrée le 11 janvier suivant sous le n°291)

(source : Arch. Nat : F²¹ 955)

Messieurs les Sénateurs

Donner au Théâtre-Français et au théâtre de l'Odéon dans l'intérêt de l'art, des subventions considérables, est le fait d'un gouvernement jaloux de nos gloires nationales.

Souffrir que ces subventions soient détournées de leur but, c'est souffrir une faute que nous venons signaler au Sénat.

S'il est logique que des formes dramatiques nouvelles surgissent d'éléments nouveaux, il est incontestable aussi que les chefs d'œuvre classiques sont l'éternel honneur du génie français.

Est-il utile de les faire revivre sur la scène ?

C'est ce que nous pensons ; c'est ce que vous croyez certainement, Messieurs ; c'est ce que proclame le Ministère à chaque distribution du Conservatoire ; c'est ce que veut l'Etat puisqu'il paye pour cela.

D'où vient l'abandon des maîtres ? D'une question d'argent.

Sociétaires du Théâtre-Français, directeur de l'Odéon [émargent ?] ou protestent de leur respect pour le répertoire, et ne songent en réalité qu'à grossir le revenu.

Garder la subvention, faire de l'argent avec des pièces nouvelles, tel est leur but.

Pour l'atteindre, une véritable conspiration s'organise. Au Ministère qui se plaint on répond qu'on manque d'interprètes ; on n'utilise pas ceux qu'on possède ; et comme on craint d'en trouver, non seulement on n'en cherche pas, mais on repousse ceux qui se présentent.

Vienne un poète avec une tragédie, un rire moqueur l'accueille !

A ce compte, MM. Corneille, Racine, Talma, Rachel n'auraient pu se produire. Le génie méconnu s'affaisse ; il respire si on le soutient. Rappelez vous, en effet, que Napoléon protégea Talma dans ses luttes, et que l'actrice illustre qui fit revivre pendant quinze ans ces tragédies qu'on disait mortes, dut sa réussite au hasard heureux d'avoir rencontré au Théâtre-Français un directeur aimant les Classiques. Ce fut M. Vedel qui l'engagea de son autorité de directeur, l'encouragea, la fit jouer quand même alors que Paris ne se doutait pas du talent inconnu qui brillait pourtant sur la scène depuis plusieurs mois.

Avec l'hostilité calculée du régime actuel Rachel ne débiterait pas, ou ses débuts n'aboutiraient pas.

Pourquoi, en effet, risquer des essais puisqu'il est plus facile de faire recette avec des pièces nouvelles ?

Alors on s'éloigne de plus en plus du but de la subvention. s'abaissant avec le goût public au lieu de l'élever, on donne des comédies médiocres, on accepte le vaudeville, on emprunte aux théâtres de genre, on tombe dans le scandale.

Dans un an, Messieurs, Paris sera plein d'étrangers venant chez nous pour admirer le goût français. Que leur répondre quand ils demanderont où se jouent les œuvres de ces poètes qui leur ont appris notre langue ?

En face de ce mépris du devoir, deux partis sont prendre. Supprimer la subvention, ou ramener à leur mission des théâtres qui s'en éloignent à dessein.

Selon nous, le premier parti serait regrettable, ce serait désertier l'art ; ce serait s'abandonner à l'industrie.

Le second semble facile, pourvu que le gouvernement le veuille avec fermeté. Qu'il exige trois fois par semaine un spectacle du répertoire composé de tragédie et de comédie, et le problème est résolu.

Forcés d'obéir, sociétaires du Théâtre-Français, directeur de l'Odéon feront avec zèle ce qu'ils repoussent parce qu'aujourd'hui leur intérêt est de négliger le répertoire, tandis que leur intérêt sera de le bien jouer pour faire recette.

Tout est là !

Alors on cherchera des interprètes, on essaiera ; la vie renaîtra, avec elle le succès, et avec lui l'argent.

Par ces envahissements de littérature commerciale, il importe de faire entendre la voix des maîtres.

C'est un encouragement aux esprits élevés, une honte aux autres, une digue contre le mauvais goût.

A ce titre seulement, la subvention se justifie.

A ce titre aussi, nous espérons l'appui du Sénat.

Paris, 8 janvier 1866

V. Boucher, 10 rue de Buci

Pétition de Dubourg sur le rétablissement des comités de lecture (datée du 27 janvier 1866 et enregistrée sous le n°351 le 29 janvier suivant)

(Source : Arch. Nat : CC 483³)

Messieurs les Sénateurs,

Aujourd'hui, le public honnête, c'est-à-dire la majorité de la France, se scandalise de plus en plus de la décadence fatidique du théâtre et de la démoralisation que les pièces hystériques du jour se font un jeu de jeter dans les masses et surtout dans la jeunesse.

Beaucoup de théâtres de genre et la Porte-Saint-Martin, elle-même, cette scène qui lutta si longtemps de gloire avec les deux Théâtres-Français, sous les auspices de Hugo, de Dumas, d'Alfred de Vigny, de Dinaux, de Mallefille et de Rougemont, n'exhibent plus que des ouvrages joués par des exhibitions [*sic*] et dans lesquels le costume, la femme sans talent et le décor règnent seuls en souverains.

La chansonnette impure a remplacé la chanson gauloise et le couplet si attiquement français avec Bérenger, avec Désaugier, avec Scribe, avec Brazier et Dumersan.

Hier encore, la jeunesse de l'Alcazar, de l'Eldorado et des brasseries, criait bien haut que la comédie en vers était morte à jamais – tous les journaux faisaient chorus ! – et qu'il fallait être des momies comme Corneille et Racine, pour songer à ressusciter cette rachitique engeance.

Cependant, le lendemain, apparaissait sur le Théâtre-Français l'œuvre d'un grand poète, et toute la France se réveillait transportée pour acclamer Ponsard et pour courir entendre l'œuvre saine, et les beaux vers du nouveau Corneille.

La poésie au tombeau, c'est la mort des grandes pensées, des grands sentiments, des grandes puretés, c'est l'abaissement, c'est la torpeur d'une nation. Mais – et c'est un bonheur et une joie ! – le Théâtre-Français vient d'affirmer la vie et la vigueur des œuvres vraiment poétiques. La vie malade de la poésie n'est que dans cette idée profondément enracinée dans l'esprit des impuissants, des coupletiers et des moutons de Panurge que *les vers ne font plus d'argent*.

Sans doute, l'argent est une bonne chose, mais la question d'art n'a-t-elle pas aussi sa valeur ? Parce qu'une chanteuse fait fureur dans des salles comblées à l'Alcazar, faudrait-il donc supprimer le Théâtre-Français et l'Odéon qui ne font rien quand on y joue *Mithridate* ou *Rodogune* ? Avec ce système, l'opérette finira par renverser l'Opéra, comme la photographie a presque renversé la peinture.

Il est un remède qui pourrait sauver l'art qui se meurt parce que il est livré non point à des littérateurs, à des poètes, à des écrivains qui ne transigent pas avec le faux, mais à des entrepreneurs de théâtres qui s'appellent effrontément et tout haut des marchands et des négociants ni plus ni moins que le marchand de calicot et que l'épicier du coin !

Ce remède serait de rétablir sur tous les théâtres d'ordre, bien entendu, les anciens comités de lecture qui ont rendu tant de services aux vrais littérateurs.

Aujourd'hui, sur trois ou quatre mille auteurs dramatiques, vingt, tout au plus et toujours les mêmes, se font lire ou recevoir par les directeurs ; de là cette monotonie de pièces qui toutes, depuis cinq ans, se ressemblent par la forme, par l'engacement [*sic*], par le fond, par l'esprit, par les personnages, par leurs factures surannées. Un sang nouveau a toujours besoin de se mêler au sang ancien, afin que ce sang n'en arrive pas à se corrompre tout à fait par la stérilité.

Tous nos auteurs en renom, seuls joués sur toutes nos scènes de Paris, datent tous au moins de 1830.

Les jeunes hélas ! ne s'adonnent qu'à l'opérette, et, par contre, sont presque tous journalistes ; aussi, grâce à leur influence de leur feuille, épée de Damoclès dont ils peuvent menacer les directeurs, les voit-on tous à l'envi jouer sur tous nos théâtres. On comprend que les chemins obstrués par la faveur, ou par des considérations étrangères à l'art, ne laissent arriver personne.

Les comités de lecture remettraient chaque chose à sa place et l'art tombé si bas retrouverait de grands et nobles esprits pour lui porter secours et le sauver d'une chute imminente.

La comédie en vers – grâce aux milles entraves qu'elles rencontrent, il en paraît une tous les dix ans ! – devrait être reçue d'emblée au Théâtre-Français et à l'Odéon lors même qu'elle ne porterait avec elle que ce qu'on appelle *un succès d'estime*, succès qui vaudrait bien – si il ne valait pas mieux – les triomphes de *La Belle Hélène*, de *La Biche aux Bois*, de *La Lanterne magique* et de *La Déesse du bœuf gras*.

Le comité de lecture d'ailleurs serait juge suprême.

Aujourd'hui, le Théâtre-Français fait examiner séparément par deux examinateurs les ouvrages qui lui sont présentés ; quel que soient leurs hautes capacités, un seul homme peut-il juger, en dernier ressort, un autre homme, surtout quand cet homme qui présente son œuvre marche de pair avec lui ?

Les comités composés de vingt éléments, de vingt intelligences diverses, peuvent seuls, par l'ensemble de leur esprit, juger sainement, impartialement et arriver à la vérité. Un individu se trompe, une assemblée ne se trompe jamais.

Messieurs les Sénateurs, gardiens suprêmes de l'art, de sa dignité et de l'esprit de la grande littérature, c'est aux lumières, à la haute appréciation de Vos Excellences que je sou mets cette très humble pétition.

La prendre en considération, c'est sauver le théâtre qui périclite, c'est sonner un encouragement et un espoir aux travaux sérieux du véritable écrivain.

Dubourg, 34 rue Véron, Paris-Montmartre.

Rapport de Silvestre de Sacy au Sénat (Séance du 10 avril 1866)

(source : *ASCL*, 1866, t. 4, p. 1-6)

M. SILVESTRE DE SACY. 1^{er} rapporteur – (N°291 et 351) – Messieurs les sénateurs, deux pétitions vous signalent la décadence de jour en jour plus profonde, dans laquelle tomberait chez nous l'art dramatique.

La question n'est pas frivole, messieurs les sénateurs. La morale et l'ordre public n'y sont guère moins intéressés que l'art lui-même. Personne n'ignore l'influence du théâtre, soit qu'il élève les âmes jusqu'à l'idéal par les généreuses émotions qu'il y fait naître, soit que, par la vulgaire réalité de ses tableaux, il les rabaisse jusqu'au goût exclusif des jouissances sensibles. Bons ou mauvais, le théâtre s'empare des instincts de la foule et les développe en les flattant ; et trop souvent, sous prétexte de corriger la licence, les peintures mêmes qu'il en retrace la propagent et la popularisent.

D'un autre côté, n'y a-t-il pas quelque chose de fatal dans cet entraînement qui, après des siècles de gloire, précipite presque inévitablement vers leur décadence des arts dont le but est, avant tout, de plaire : car que seraient-ils s'ils ne plaisaient pas ? Et jusqu'à quel point peut-on, par des moyens d'administration et de gouvernement, redresser le goût public quand il s'égare,

ou ramener au vrai, au simple, au naturel une littérature que la force même des choses pousse toujours à chercher le neuf, et qui a besoin de le trouver, sous peine de ne rencontrer dans ceux auxquels elle s'adresse qu'indifférence et lassitude ?

Seconde question non moins grave que la première, messieurs les sénateurs, et que ni l'un ni l'autre des pétitionnaires ne semble avoir entrevue. Tous les deux, en des termes dont l'énergie manque quelquefois de mesure, font un triste tableau de notre littérature dramatique ; mais à quelle cause attribuent-ils cette décadence, et quels moyens proposent-ils pour y remédier ?

Toute la faute en est, selon le premier pétitionnaire, le sieur Boucher, aux directeurs de nos grands théâtres et au peu d'empressement qu'ils mettraient à faire jouer les chefs-d'œuvre de notre ancien répertoire, de nos poètes tragiques surtout.

Ce sont aussi les directeurs qu'accuse le second pétitionnaire, le sieur Dubourg ; mais le tort, pour ne pas dire le crime, qu'il leur impute est bien différent. Tout le mal viendrait de leur dédain pour les auteurs nouveaux et encore inconnus, aux pièces desquels ils n'accorderaient pas même la faveur d'un examen sérieux.

A en croire les deux pétitionnaires, une vraie conspiration (car ils vont jusque-là) serait organisée par les directeurs, conspiration qui tendrait, selon le sieur Boucher, à laisser tomber et s'éteindre la tradition classique, la grande poésie tragique et comique, et à reléguer peu à peu dans les bibliothèques Corneille, Molière et Racine ; tandis que cette conspiration aurait pour but et pour résultat, selon le sieur Dubourg, de réserver la scène à quelques privilégiés qui en sont en possession parmi les auteurs actuels, et de l'interdire aux nouveaux venus, à moins que ceux-ci, par des moyens forts étrangers à l'art, ne réussissent à effrayer les directeurs ou à capter leur bienveillance.

Parle-t-on aux directeurs de jouer l'ancien répertoire, et, dans l'ancien répertoire, la tragédie, ils répondent, selon le premier pétitionnaire, le sieur Boucher, qu'ils n'ont pas d'acteurs capables d'interpréter convenablement ces sortes de pièces. Mais s'en présente-t-il, on les éconduit, et ceux que l'on a on ne les emploie pas !

Au dire du second pétitionnaire, le sieur Dubourg, sur 3 à 4 000 écrivains dramatiques que nous possédons à l'heure qu'il est, 20 tout au plus, et toujours les mêmes, parviendraient à recevoir et à faire jouer leurs pièces ; et de là la stérilité, la monotonie qui règne sur nos théâtres, l'impossibilité où se trouve la foule des auteurs nouveaux de percer et de se faire connaître. « Tous nos auteurs en renom, dit le pétitionnaire, seuls joués sur toutes nos scènes de Paris, datent au moins de 1830 ».

Par parenthèse, messieurs les sénateurs, le pétitionnaire n'oublie-t-il pas un peu légèrement qu'il vient de nommer Ponsard avec de justes éloges, et qu'à ce nom il aurait pu ajouter ceux d'Emile Augier, de Sandeau, d'Octave Feuillet, d'Alexandre Dumas fils et de plusieurs autres, dont la renommée ne date pas de 1830 ?

Quel serait le motif qui porterait les directeurs à écarter ainsi tout à la fois de la scène les pièces de l'ancien répertoire, ces modèles de bon goût, ces œuvres consacrées du génie, et les essais des écrivains nouveaux qui voudraient marcher sur la trace des maîtres ?

Les deux pétitionnaires s'accordent à indiquer le même : l'amour des directeurs pour l'argent, et la préférence marquée pour les recettes fructueuses ; ce qui supposerait, à la vérité, une certaine complicité de la part du public ; car, enfin, c'est le public qui paye ; les recettes fructueuses ne se font pas toutes seules, et s'il était vrai que la salle fût vide quand on joue l'ancien répertoire, ou qu'elle courût le risque de l'être dans le cas où l'on jouerait les pièces de quelques auteurs nouveaux et inconnus, la faute, apparemment, n'en serait pas aux directeurs, qui, si mal disposés qu'on les imagine en faveur de chefs-d'œuvre anciens ou modernes, aimeront toujours mieux avoir pleine chambrée.

La décadence constatée, resterait à en indiquer le remède, si ce remède existe.

Le sieur Boucher, qui voit la cause de la décadence dans le délaissement, selon lui systématique, de l'ancien répertoire, demande qu'on impose à nos deux grands théâtres subventionnés, les Français et l'Odéon, l'obligation de jouer trois fois au moins par semaine, quoiqu'il arrive, des pièces de ce répertoire. Alors, dit-il, les directeurs intéressés, pour ne pas jouer devant des banquettes vides, à trouver de bons acteurs, en trouveront ; les bons acteurs

appelleront le public ; la scène française reflorira ; le bon goût reprendra son empire, et l'on n'accueillera plus avec un sourire moqueur le pauvre poète qui apporte timidement une tragédie nouvelle.

Quant au sieur Dubourg, préoccupé davantage du sort des trois ou quatre mille écrivains dramatiques qui ne peuvent pas obtenir, selon lui, que le directeur, ce despote sans contrôle, prenne au moins la peine de jeter les yeux sur leurs manuscrits, il demande qu'on rétablisse les comités de lecture, qu'il suppose supprimés même au Théâtre-Français. « Un individu se trompe, ajoute-t-il, une assemblée ne se trompe jamais ».

Plût à Dieu, messieurs les sénateurs ! Par malheur, l'histoire sur ce point, l'histoire de nos jours comme l'histoire d'autrefois, n'est pas tout à fait de l'avis du pétitionnaire. Les assemblées ont leurs passions et se trompent, même les assemblées purement littéraires ; il ne faut flatter personne !

Cela ne veut pas dire que les assemblées ne soient bonnes à rien, le rapporteur de votre commission est bien loin de le penser, et que les comités de lecture n'aient pas leur utilité, nous examinerons la question tout à l'heure.

Dans tout ceci, messieurs les sénateurs, vous voyez qu'il ne peut pas être question des théâtres libres, de ceux que dirige et qu'exploite à ses risques et périls l'industrie privée, et sur lesquels le Gouvernement n'a l'œil que pour les obliger à respecter l'ordre public, les lois et la décence. Là se borne le droit de surveillance du Gouvernement sur ces théâtres. Il est vrai que l'exercice sévère de ce droit est pour lui un devoir. N'y a-t-il rien à reprocher à l'administration sous ce rapport ? La question n'étant pas soulevée par les deux pétitionnaires, ou n'étant qu'à peine effleurée par eux, votre commission n'a pas cru qu'il fût nécessaire d'en surcharger ce rapport et de l'ajouter à la question d'art, qui semble avoir seule motivé les pétitions dont vous êtes saisis.

Bornons-nous donc à examiner cette dernière question dans l'application qu'elle peut avoir aux deux théâtres subventionnés, le Théâtre-Français et le théâtre impérial de l'Odéon, et, après avoir caractérisé ces deux pétitions dans ce qu'elles ont de général, distinguons-les dans l'appréciation que nous allons faire de leurs conclusions et dans le vote que nous aurons l'honneur de vous proposer au nom de votre deuxième commission.

La pétition du sieur Boucher, sous le n°291, se présente la première. Faut-il comme le voudrait le pétitionnaire, fixer d'avance et imposer aux directeurs de la Comédie-Française et de l'Odéon, le nombre rond de jours où ils seraient tenus de faire représenter, bon gré, mal gré, des pièces de l'ancien répertoire trois jours par semaine ?

Si toute la pétition du sieur Boucher se résuait à cette proposition, à ce moyen, en quelque sorte technique, de revivifier le théâtre, l'examen que nous aurions à en faire ne serait pas long, messieurs les sénateurs. Mais n'y voir que cela, ce serait trop méconnaître ce que cette pétition a d'honorable dans les motifs, de fondé dans les réclamations, de praticable dans l'exécution. Soyons plus juste envers le sieur Boucher, et distinguons dans ses idées le raisonnable du chimérique et le vrai de l'exagéré.

Sans aucun doute le pétitionnaire se trompe s'il croit qu'il soit au pouvoir d'un gouvernement quelconque de faire école dans je ne sais quelles serres artificielles de grands poètes et de grands acteurs. Il n'y a pas de mesures administratives, si bien concertées qu'on les imagine, pas de récompenses, de prix, d'encouragements, de couronnes, au moyen desquels on puisse faire naître à volonté des Molières, des Corneilles, des Racines et des Voltaires, pas plus qu'il n'y a de conservatoire où se façonne l'âme d'un Lekain ou d'un Talma, et il faudra que la nature y mette sa puissante main pour que la scène française revoie non seulement une comédie comme *Le Misanthrope*, une tragédie comme *Bajazet*, mais Céliène sous les traits d'une Mars, ou Roxane sous les traits d'une Rachel.

Encore moins dépend-t-il du Gouvernement de composer un public à sa guise, et suffirait-il que l'administration le voulût, pour retrouver le public d'autrefois, le public d'*Esther*, d'*Athalie*, ce public tout plein de la Bible et de l'Antiquité ; que dis-je ? Le public d'autrefois, le public d'hier, celui qui applaudissait avec transport *Les Vêpres siciliennes* et que cent représentations de la plus pathétique de nos tragédies contemporaines, *Marie Stuart*, ne rassasiaient pas davantage ; public d'admirateurs, public d'élite, presque exclusivement fourni

par les salons, alors tout littéraires, de Paris, et que ne renouvelait pas incessamment cette foule curieuse, avide, un peu mêlée, qu'amènent de tous les coins de la France les chemins de fer et qu'ils versent chaque soir dans nos théâtres. Une pièce, quelle qu'elle soit, obtient-elle un succès véritable, toute la France accourt pour la voir, et il n'est guère possible d'en suspendre les représentations. Par cela même aussi, la mode a plus que jamais que ses caprices et ses exigences qu'on ne maîtrise pas, auxquels même il est bien difficile de ne pas déférer un peu, si sévère que l'on soit en principe. On a beau faire : il n'est pas aisé d'offrir d'anciennes tragédies à qui demande des drames nouveaux pour son argent.

Les bons acteurs ne se trouvent pas non plus au moment précis où l'on en aurait besoin ; quelquefois il faut les attendre ; et le pis serait peut-être de profaner des rôles comme ceux de Phèdre ou du grand prêtre Joad dans *Athalie*, en les faisant représenter par des acteurs médiocres.

Il n'est donc pas nécessaire d'admettre avec le pétitionnaire qu'il y ait une conspiration en forme, organisée par les directeurs pour repousser l'ancien répertoire et les acteurs capables de le jouer. La tragédie a souffert une éclipse momentanée, c'est vrai ; mais Molière et Regnard n'ont pas à se plaindre ; la comédie, la veille comédie ne chôme pas au Théâtre-Français. Si tout, en un mot, n'est pas pour le mieux dans le meilleur des mondes dramatiques possibles, s'il n'y a pas que des éloges à donner au discernement et à la fermeté des directeurs, au zèle et au talent des acteurs, au bon goût du public, tout aussi n'est pas perdu : et qui sait ? l'espèce de jachère dans laquelle on laisse momentanément une partie de l'ancien répertoire, nos chefs-d'œuvre tragique en particulier, n'est peut-être qu'un repos qui leur prépare la grâce, la fraîcheur, l'attrait de la nouveauté, et l'heure est-elle près de sonner où la foule va les redemander avec passion ? D'heureux symptômes ne semblent-ils pas déjà l'annoncer ?? Que veulent dire ces applaudissements qui éclatent aux vers du noble et courageux poète dont l'âme, tout le monde l'a dit, semble respirer quelque chose du génie de Corneille ? Le triomphe de l'auteur du *Lion amoureux* n'est-il pas celui de l'ancien répertoire et faudrait-il interrompre les succès de sa pièce pour jouer médiocrement, dans une salle déserte, *Mithridate* ou *les Horaces* [sic] ?

S'en suit-il cependant qu'il n'y ait rien à faire, absolument rien, messieurs les sénateurs, et qu'il faille passer dédaigneusement à l'ordre du jour sur la pétition du sieur Boucher ?

Votre deuxième commission ne l'a pas pensé. Exagération et chimère mises à part, il reste encore trop de considérations vraies, justes, élevées dans cette pétition. Au fond, c'est la bonne cause que défend le pétitionnaire, la cause du goût et de la saine littérature, on pourrait presque ajouter la cause des honnêtes gens ! Il a raison de dire qu'en subventionnant certains théâtres, ce sont des écoles d'art que l'Etat veut entretenir et laisser ouvertes à tout le monde ; un privilège qu'il accorde à la glorieuse tradition de nos lettres classiques ; des modèles qu'il entend proposer aux autres théâtres ; un certain idéal qu'il élève et fait briller pour empêcher le niveau de tomber trop bas. Le pétitionnaire a raison, cent fois raison, lorsqu'il soutient qu'à côté de l'art nouveau, auquel les théâtres subventionnés ne doivent pas fermer leurs portes, à Dieu ne plaise ! il est dans les mission de ces théâtres, et dans leur devoir, de ne rien négliger pour faire fleurir d'une jeunesse éternelle l'art ancien, l'art pur, celui qui ne demande pas son succès à la simple curiosité, à l'intérêt passager d'une fable nouvelle, , mais qui éveillera à jamais dans les cœurs le sentiment du beau et l'amour du bien. On ne saurait trop les remettre sous nos yeux, ces vieux chefs-d'œuvre, non pour qu'un art débile les défigure en essayant de les copier, mais pour qu'il servent à la fois d'aiguillon et de frein à ceux qui veulent arriver au même but par d'autres chemins.

Quel inconvénient y aurait-il donc à ce qu'un vote de cette assemblée, messieurs les sénateurs, sans méconnaître ce que l'on doit à la sollicitude éclairée du Gouvernement, sans prétendre imposer à son libre arbitre des règles trop étroites, appelât davantage encore son attention sur l'esprit qui doit présider à la direction de nos grands théâtres ? Lui demander de redoubler, si c'est possible, de soin et de vigilance, ne serait-ce pas entrer dans ses intentions et lui prêter pour ainsi dire main-forte ?

L'année prochaine, ainsi que le fait remarquer le pétitionnaire, l'exposition va rassembler un immense concours d'étrangers à Paris. Ne faut-il pas que, dès aujourd'hui, nos grands théâtres se préparent pour cette époque solennelle, et qu'ils se mettent en mesure de faire

passer ce que notre scène a de plus parfait sous les yeux de tant de rivaux de notre prépondérance en fait de littérature et d'art non moins qu'en fait d'industrie ?

Et quant aux directeurs, s'il est vrai qu'ils soient naturellement disposés, comme il est presque impossible qu'ils ne le soient pas, à se contenter trop facilement des avantages et de la popularité du succès, ne sera-t-il pas toujours bon, toujours à propos de leur rappeler que, s'ils reçoivent une subvention, ce n'est pas pour changer la scène en tréteaux ; qu'il leur appartient de maintenir sévèrement, et en toute circonstance, la première, la plus importante des règles, celle du respect de soi-même, et de rejeter, parmi les pièces nouvelles qu'on peut leur offrir, tout ce qui s'éloigne trop du sérieux et de la dignité de l'art, tout ce qui ne conserve pas quelque chose de commun et une sorte de parenté avec cet ancien répertoire, l'honneur de notre littérature ? Assez de théâtres, trop peut-être, s'ouvriront à des essais aventureux de tous les genres : que le bon sens et le bon goût aient au moins un asile quelque part !

C'est, messieurs les sénateurs, parce que votre deuxième commission s'est associée aux motifs généraux de la pétition du sieur Boucher, qu'elle vous propose, sans adopter la règle des trois jours qu'elle juge impraticable, de renvoyer cette pétition à un ministre dont nous connaissons tous les lumières, le bon goût, le droit et ferme jugement, à M. le maréchal ministre de la Maison de l'Empereur.

La seconde pétition, celle du sieur Dubourg, sous le n°351, a, vous vous le rappelez, messieurs les sénateurs, un objet tout différent. Le sieur Dubourg, qui se plaint avec plus de vivacité encore peut-être de la décadence dramatique, en voit le principe dans l'impossibilité où seraient les auteurs nouveaux de faire représenter leurs pièces, grâce au mauvais vouloir des directeurs et à leur préférence pour un petit nombre d'heureux. En vertu de cet axiome que vous connaissez déjà : Un individu se trompe ; une assemblée ne se trompe jamais ! Le pétitionnaire demande le rétablissement des comités de lecture, qu'il suppose n'exister plus même auprès du Théâtre-Français, où deux examinateurs, choisis au gré du directeur, auraient selon lui, remplacé le comité.

Ce qui se passe au Théâtre-Français, le voici, messieurs les sénateurs, d'après des renseignements sur l'exactitude desquels nous croyons pouvoir compter.

Le comité de lecture, dont la composition a varié quelquefois, n'a jamais cessé d'exister, et se compose aujourd'hui des sociétaires-hommes (il faut parler ici le langage technique). Non seulement le comité existe, mais il remplit très régulièrement ses fonctions. Seulement la quantité de pièces nouvelles qu'apportent tous les jours nos trois ou quatre mille auteurs dramatiques, est telle, et il y en a tant sur le nombre qu'il est aussi impossible de lire jusqu'au bout que de jouer, qu'un premier triage a lieu, et ce premier triage se fait par les deux examinateurs dont parle le pétitionnaire. Sans cette sage précaution, ni les heures, ni les jours, ni les années ne suffiraient au comité de lecture pour achever sa besogne, et les bonnes pièces courraient le risque d'attendre indéfiniment leur tout pendant qu'on perdrait le temps à lire les mauvaises. Cependant une pièce offre-t-elle quelque éclair de talent, la moindre chance d'être jouée, on la renvoie au comité de lecture, qui la juge en dernier ressort.

Ajoutons que tout auteur qui a déjà eu une pièce acceptée représentée au Théâtre-Français va droit au comité de lecture et ne passe pas par les mains de deux examinateurs.

Franchement, que peut-on demander de plus ?

Quant au théâtre de l'Odéon, s'il a eu pendant longtemps un comité de lecture, il est vrai qu'il n'en a plus. Mais ce théâtre est dans une position spéciale qu'il faut connaître ; c'est à la fois une entreprise particulière et un théâtre subventionné. Le directeur qui est à sa tête, en vertu d'un privilège dont il a obtenu la concession, l'exploite sous sa responsabilité, à ses risques et périls ; il est le maître de sa gestion : bonne, il en recueille le bénéfice ; mauvaise, il en supporte les conséquences. Pièces, auteurs, acteurs, sont naturellement à son choix, et les cent mille francs qu'il reçoit de l'Etat ne sont qu'un secours à peine suffisant pour empêcher le théâtre de fermer ses portes : on ne fait pas fortune à l'Odéon !

Et pourtant, ce théâtre n'est pas seulement utile, messieurs les sénateurs, il est nécessaire : nécessaire par le débouché qu'il ouvre aux jeunes auteurs et aux débuts des talents nouveaux, par la concurrence qu'il fait à la Comédie-Française et qui entretient une saine émulation ; nécessaire par l'honnête distraction qu'il offre ou qu'il doit offrir aux étudiants dont

ce quartier est rempli. Si le théâtre de l'Odéon rentrait dans cette longue et triste vacance où beaucoup d'entre nous l'ont vu, ce serait un deuil pour les cafés, les restaurants, les maîtres d'hôtels garnis, pour les commerçants de tout genre qui l'avoisinent ; tous les environs du Luxembourg en gémissaient.

Ce théâtre, d'ailleurs, et il faut l'en louer, ne néglige pas l'ancien répertoire ; il y va puiser assez souvent des comédies, et même des tragédies, malgré l'injuste disgrâce où est tombée la poésie tragique.

Quant aux pièces nouvelles, serait-il vrai, comme le prétend le pétitionnaire, que, bonnes ou mauvaises, le directeur, usant de son pouvoir discrétionnaire, les rejetât sans examen, dès qu'elles ne se présenteraient pas sous l'auspice favorable d'un nom déjà célèbre ? Une observation bien simple détruit, ce nous semble, cette allégation, trop générale pour être exacte : qu'aurait dû faire le pétitionnaire ? Citer une pièce, une seule, qui, après avoir été refusée par le directeur de l'Odéon, ait été recueillie, acceptée, jouée avec succès par un des théâtres dont Paris abonde à l'heure qu'il est ; et c'est précisément ce que le pétitionnaire ne fait pas. Pourquoi ? Sinon parce qu'il ne le peut pas faire.

Quoiqu'il en soit, le privilège en vertu duquel le directeur de l'Odéon exploite ce théâtre ne tardera pas à expirer. Ce sera le moment pour l'administration de voir s'il n'y a pas lieu d'imposer un comité de lecture au directeur. Quant à présent, le privilège existe : on n'y peut rien changer.

Chose singulière, messieurs les sénateurs, et qu'il n'est peut-être pas inutile de signaler à votre attention ! Le pétitionnaire, grand ennemi du privilège, en sollicite un cependant pour un seul genre de pièces, les comédies en vers, qu'il voudrait voir reçues d'emblée au Théâtre-Français et à l'Odéon, lors même que l'on n'en espérait qu'un succès d'estime. Sur quoi se fonderait cette exception en faveur des comédies en vers ? Est-il plus facile d'y réussir, et n'en voit-on que de bonnes, ou du moins que de passables ? Sous quel prétexte condamner les directeurs à recevoir d'emblée, les acteurs à apprendre par cœur et à jouer, le public à entendre cinq mortels actes, peut-être par cela seul qu'ils porteraient le titre de comédie en vers ? L'ennui en vers se digère-t-il plus aisément que l'ennui en prose ? Encore le public aurait-il un moyen prompt et simple de se faire à lui-même bonne justice. Mais le directeur, mais les acteurs, qui serait assez barbare pour livrer leur temps et leurs intérêts sans défense à quiconque leur apporterait un manuscrit sur la première page duquel on lirait : comédie en vers ?

Votre deuxième commission a l'honneur de vous proposer de passer à l'ordre du jour sur la pétition portant le numéro 351, celle du sieur Dubourg.

M. LE VERRIER. Nous aurions besoin, ce me semble, de bien connaître le texte de ces pétitions.

Si j'ai bien entendu les conclusions de notre honorable collègue, l'une des pétitions demande qu'on donne plus qu'on ne le fait les pièces de l'ancien répertoire ; l'autre réclame une place plus grande pour les représentations de pièces nouvelles. Or, hier, si je ne me trompe, nous lisions dans le *Moniteur* une circulaire de l'administration relative à cette question. Il serait bon qu'avant d'émettre un vote, nous sussions s'il est conforme aux instructions de l'administration, dont le rapport ne parle pas, ou s'il est contradictoire.

M. LE COMTE DE GERMINY. Le rapport est parfaitement clair.

M. LE PRESIDENT. Monsieur le rapporteur a-t-il quelques explications à donner sur les observations de M. Le Verrier ?

UN SENATEUR. La proposition de M. Le Verrier n'est pas appuyée.

M. LE PRESIDENT. Monsieur le commissaire du gouvernement aurait-il quelques explications à donner ?

M. GAUDIN, *commissaire du gouvernement*. Quoique le rapport que vous venez d'entendre avec tant d'intérêt propose le renvoi au ministre de la Maison de l'Empereur de la première pétition, la pensée du Gouvernement n'est pas de s'opposer à ce renvoi, dans les termes si sages où il est conçu. Si c'eût été la pétition elle-même à laquelle la commission eût donné son approbation, si, admettant des propositions beaucoup trop absolues comme M. le rapporteur l'expliquait si bien tout à l'heure, elle avait invité M. le ministre de la Maison de l'Empereur à

faire jouer trois fois par semaine l'ancien répertoire, le Gouvernement, quel que puisse être son désir de voir représenter sur nos premières scènes les chefs-d'œuvre de l'esprit français, n'aurait pu s'associer à une pareille proposition. Mais dans les considérations qui viennent de vous être présentées, le Sénat n'a pu rien saisir de semblable. Ce n'est donc pas pour proposer au Gouvernement des vues contraires aux siennes, que le renvoi est prononcé ; il est dit, au contraire, formellement, vous l'avez entendu, que ce renvoi n'a qu'un but, celui de lui donner, s'il en était besoin, l'appui nécessaire pour qu'il continue à encourager en France l'art dramatique dans ses manifestations les plus élevées, pour qu'il l'aide à se développer encore s'il est possible, pour qu'il favorise les nouveaux talents, pour qu'il lutte enfin, si elles venaient à se reproduire, contre certaines tendances qui arriveraient à exclure de nos scènes, d'une manière systématique, les chefs-d'œuvre anciens ou modernes qui sont le patrimoine et la gloire du pays (*Très bien ! très bien !*). Au moment surtout où une exposition universelle va appeler à Paris la France et l'Europe entière, quelle objection pourrait-on élever à ce que le Sénat exprimât le désir que tant d'œuvres si admirables soient, autant que l'intérêt des théâtres et de l'art pourrait le demander, représentées par de dignes interprètes dramatiques (*Nouvelle approbation*).

C'est dans ces conditions que le Gouvernement accepte le renvoi proposé par la commission.

M. LE VERRIER. Mais au sujet de la seconde pétition ?

M. LE COMMISSAIRE DU GOUVERNEMENT. Pour la seconde pétition, la commission propose l'ordre du jour.

M. LE VERRIER. C'est surtout sur la seconde pétition que portait mon observation. Je désire être certain que l'ordre du jour n'est pas le contraire de ce que j'ai lu au *Moniteur*.

M. LE PRESIDENT. Je propose au Sénat de voter sur la première pétition, afin de terminer de suite en ce qui la concerne.

Je mets aux voix les conclusions de la commission sur la première pétition.

(Le renvoi à M. le ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts est ordonné).

M. LE PRESIDENT. A l'égard de la seconde pétition, M. Le Verrier a la parole pour expliquer sa pensée.

M. LE VERRIER. Je crois avoir vu dans le *Moniteur* qu'une circulaire de l'administration recommandait aux directions des théâtres subventionnés de faire jouer un grand nombre de pièces nouvelles.

M. LE COMMISSAIRE DU GOUVERNEMENT. Je crois que l'observation de M. Le Verrier tient à ce qu'il n'a pas pu prendre connaissance d'une manière complète de la pétition du sieur Dubourg sur laquelle la commission est encore parfaitement d'accord avec le Gouvernement. De quoi s'agit-il en effet ? D'abord du rétablissement des comités de lecture dans les différents théâtres de Paris ; et ensuite d'une autre proposition bien extraordinaire : le pétitionnaire demande que toutes les comédies en vers, par cela seul qu'elles seraient ainsi intitulées, – car le constater serait encore un examen, et, comme le disait si bien tout à l'heure l'élégant rapporteur de la commission, par l'effet de ce mot magique inscrit à leur première page, – que toutes ces comédies, dis-je, dussent être immédiatement représentées, sans avoir besoin d'être admises ni par le théâtre qui en serait chargé, ni même, hélas ! par les malheureux artistes, condamnées ainsi sans jugement à en être les interprètes. Comment pourrait-il y avoir deux opinions sur cette exagération des droits de la poésie, et comment pourrait-on douter que le Gouvernement ne s'associât pas de tout son pouvoir à l'ordre du jour pur et simple proposé par la commission ?

DE TOUTES PARTS. C'est évident ! – Très bien ! très bien ! – L'ordre du jour !

M. LE PRESIDENT. Il n'y a pas de difficultés ?... Je mets aux voix l'ordre du jour proposé par la commission.

(L'ordre du jour est adopté).

Annexe n°49 : Pétition de Muller pour répandre le goût de la tragédie classique à l'aide de matinées dominicales à prix réduits (1866)

(Source : Arch. Nat : CC 485¹. Pétition n°248 datée du 23 décembre 1866)

Messieurs les Sénateurs,

J'ai l'honneur de soumettre à votre examen et de vous prier de recommander à qui de droit, si vous les approuvez, les réflexions suivantes en faveur de la tragédie classique française.

Tout le monde sait que la tragédie, cette partie la plus élevée de l'art dramatique, est aujourd'hui presque abandonnée en France, et qu'un Français même de Paris aurait plus vite fait d'aller en pays étrangers [*sic*] voir représenter une tragédie française que d'attendre à Paris cette représentation.

Pour justifier cet abandon on allègue l'incapacité des artistes dramatiques actuels. C'est une injustice. Après les grands artistes qui ont brillé sur la scène française, il y a encore aujourd'hui dans les deux Théâtres-Français de Paris des artistes éminents dans le genre tragique, capables d'interpréter convenablement et même quelquefois supérieurement les chefs-d'œuvres classiques, et c'est beaucoup vu la rareté de leur représentation. Tout art s'affaiblit et tombe en décadence quand on ne le pratique plus. Comment veut-on que ces artistes se perfectionnent et que leur nombre augmente quand toutes les portes de la grande publicité leur sont fermées. Il faut avoir quelqu'*[sic]* indulgence pour des artistes qui se vouent à des rôles des plus difficiles qui exigent une grande profondeur des sentiments et des efforts physiques où [*sic*] plusieurs perdent leur santé et leur vie. S'il y a, parfois, de l'imperfection dans l'interprétation des chefs-d'œuvres classiques on est au moins dédommagé par la noblesse du sujet et du langage. On n'en peut pas dire autant du drame et du comique modernes qui ne se soutiennent que par le talent des acteurs.

Il y a une chose qui a manqué jusqu'ici au théâtre ; c'est un signe d'approbation distinctif pour l'auteur et pour l'acteur. Si ce signe s'établissait et que l'équivoque actuelle disparût il y aurait bien des mécomptes sur le compte des auteurs et des acteurs.

Une cause plus réelle de la décadence de la tragédie c'est l'influence de la littérature contemporaine qui flatte plutôt les instincts bas et grossiers de la nature humaine que ses instincts nobles et élevés ; et qui par conséquent abaisse l'esprit, le goût et les mœurs. La bourgeoisie, la classe moyenne ne vit guère que de cette littérature. On a bien chez soi quelques livres classiques pour singer les gens lettrés ; mais on ne les lit pas ; c'est trop anciens [*sic*], les vieilles gens les ont lus ; cela suffit, ils ont eu du savoir pour nous. Il y a encore pour cette sorte de gens fort nombreux un grand progrès à réaliser dans le sens de l'ignorance, de la vanité et de l'avarice et qui ferait fortune à l'Exposition de 1867, ce serait des livres à titre classiques rembourrés de foin ou de son au lieu de papier imprimé. On singe par un luxe sans base, par l'éclat des toilettes et des ameublements les hautes classes de la société, mais on laisse toujours son esprit en guenilles.

D'autres, un peu plus ébauchés, disent : on nous a fait connaître au collège les ouvrages classiques ; on ne peut pas lire ou voir représenter toujours la même chose. Cela est vrai ; mais de temps en temps, quand on a du goût, les belles choses se revoient toujours avec plaisir. Il n'y a pas d'objections plus solides contre le théâtre classique que contre la peinture, la sculpture, l'architecture classique ; ou plutôt il y a une objection mentale très solide, c'est l'ignorance qui ne comprend rien à tout cela et qui veut tout rabaisser à son niveau.

Au progrès dans le mal qu'a fait la littérature contemporaine il est encore possible d'opposer une digue efficace, la concurrence de la bonne littérature.

La musique tombait en décadence, elle se relève. Un homme bien inspiré a su doter Paris d'un établissement spécialement consacré à l'exécution de la musique classique, et à un jour et à une heure des plus convenables. Cet établissement est très considéré et très fréquenté. Son fondateur a résolu un grand nombre de problème : donner des choses de première qualité, et faire des bonnes recettes avec des places à bon marché où l'on est bien placé.

Ce que cet homme de bon sens et adroit a su faire pour la musique classique, le gouvernement peut le faire bien plus facilement pour la tragédie classique, au moyen des deux Théâtres-Français qui reçoivent de lui d'assez bonnes subventions.

Pour réussir, il ne faut point gêner le goût et les usages actuels du public, et laisser les théâtres régler leurs représentations du soir comme ils l'entendent. Mais on peut imposer aux deux Théâtres-Français, en vertu de la subvention qu'ils reçoivent, l'obligation de faire représenter, tous les dimanches après-midi, une tragédie de Corneille, Racine, Voltaire, et quelques autres dignes de cela. Les subventions ont été établies en faveur de l'art dramatique classique et des artistes supérieurs dans cet art, et non pour des vulgarités dramatiques que l'on peut représenter partout.

Une tragédie seulement ; point de petites pièces ni avant ni après. Quand on a prêté son attention pendant deux à trois heures de temps à un concert ou à une représentation dramatique sérieuse, on en a bien assez. Et d'ailleurs, quand on vient d'être impressionné par la puissance d'un magnifique langage, par de grandes pensées, de grandes actions, pourquoi vouloir immédiatement effacer tout cela de la mémoire par de petites choses comiques, frivoles, qui forment un genre à part pour d'autres représentations que je suis bien loin de vouloir dépriser [*sic*].

Pour ces représentations du dimanche que l'on pourrait appeler : tragédie classique française, il faudrait diminuer le prix de toutes les places au moins d'un tiers. L'abaissement des prix peut augmenter la recette. N'oublions pas que ces représentations doivent être plus courtes, et qu'il s'agit ici de faire pénétrer dans les classes les moins favorisées de la fortune quelques étincelles de ce feu sacré du beau et du bon qui élève l'âme et l'esprit et peut tirer de l'obscurité des talents supérieurs. C'est le concours populaire qui relève la musique classique, c'est le concours populaire qui relèvera encore la tragédie classique.

L'heure de l'après-midi a une grande importance aujourd'hui que la population se décentralise. De jour, aller et revenir d'un peu loin c'est une promenade. De nuit, quoique Paris soit bien éclairé ce n'est plus la même chose. A l'issue des représentations qui se prolongent quelquefois jusqu'à minuit, ceux qui ont besoin de voitures n'en trouvent plus ; et d'ailleurs c'est une dépense devant laquelle bien des personnes peuvent reculer.

Il y a plus encore. On a établi sur plusieurs lignes de chemin de fer, aux environs de Paris, des trains pour le retour des spectacles. Mais est-il convenable, est-il agréable pour des personnes réglées dans leurs mœurs, pour lesquelles le spectacle est de temps en temps une noble récréation, de se trouver ainsi, au milieu de la nuit sur les voies publiques ? Dans la campagne c'est inconvenient [*sic*] a déjà été senti et l'on a cru y remédier à Enghien par l'établissement d'une salle de spectacle. Mais la salle n'a jamais servi. C'est un spectacle de premier ordre qu'il faut à la haute société de la vallée de Montmorency. Et comment faire venir, à cet effet, les premiers artistes de Paris ? Cela n'est possible, tout au plus, que pour l'empereur lorsqu'il habite ses châteaux, et encore très exceptionnellement lorsqu'il donne des fêtes.

Les représentations diurnes du dimanche peuvent amener à Paris des spectateurs de fort loin, et je ne serai pas surpris qu'après l'essai à faire, l'Opéra lui-même ne trouvât son compte à entrer dans cette voie.

Nous allons entrer dans une année qui va amener à Paris une foule d'étrangers lettrés qui connaissent certainement la littérature française mieux que le commun des Français¹. Que diront-ils en ne trouvant dans cette capitale célèbre que l'on cite comme la reine des cités, réunissant tous les trésors de la science, de l'art, de l'industrie, toutes les jouissances de l'esprit, qu'à de rares intervalles qu'ils ne pourront pas toujours attendre, un écho de ces grandes œuvres dramatiques qui ont tant illustré la langue et la littérature françaises ? Si la tragédie est toujours belle à lire partout, elle est encore plus belle à voir représenter.

Dans cette grande conjoncture, Messieurs les Sénateurs, j'invoque avec confiance votre sagacité intellectuelle pour l'examen de cette importante question, persuadé d'avance, qu'au milieu des écarts d'une littérature dramatique triviale et sans génie, et des entraînements

¹ L'allusion à l'Exposition universelle de 1867 est rendue caduque dans le rapport du sénateur Lefèvre-Durufié puisque celui-ci lit son rapport dans la séance du 17 janvier 1868 (cf. *infra*).

inconsidérés d'un goût bas et souvent dépravé, le Sénat français se montrera aussi sénat conservateur et protecteur du grand art dramatique classique français qui depuis deux siècles a fait l'admiration de la France et du monde entier.

L. A. Muller, commerçant, rue du Faubourg St-Denis, n°54.
Paris, le 23 décembre 1866

Rapport de Lefèvre-Duruflé au Sénat (séance du 17 janvier 1868)
(source : ASCL, 1868, t.3, p. 89-92)

M. Lefèvre-Duruflé, 1^{er} rapporteur (N°248)

L'art dramatique exerce en France un empire si général et si puissant qu'il ne faut pas s'étonner, Messieurs les Sénateurs, si des pétitionnaires croient pouvoir de temps à autre détourner vos méditations des objets plus graves qui les réclament pour les rappeler sur un sujet si séduisant et si populaire. Spécialement chargés par la Constitution de maintenir les mœurs publiques, vous ne sauriez demeurer étrangers à ce qui concerne un art qui agit d'une façon si électrique et si intense sur le goût, sur les sentiments, sur les passions de la nation toute entière.

Parmi les pétitions qui vous ont été présentées sur le même sujet dans vos précédentes sessions, il en est une dont le souvenir doit être encore présent à vos esprits, nous voulons parler de celle venue la dernière et dont le rapport vous a été présenté par notre honorable collègue M. Silvestre de Sacy. Cette pétition, comme celle d'aujourd'hui, était inspirée par un amour pur de l'art et par le désir de défendre les chefs-d'œuvre de notre littérature classique contre l'indifférence et l'oubli dans lesquels, au dire des pétitionnaires, la génération présente semblerait les tenir.

Pour remédier à ce délaissement, l'auteur de cette pétition demandait qu'on imposât aux deux théâtres subventionnés, le Théâtre-Français et le Théâtre de l'Odéon, l'obligation de jouer, au moins trois fois par semaine, des pièces de l'ancien répertoire. Vous n'avez point accueilli un remède aussi héroïque, messieurs les sénateurs ; mais vous avez accueilli la plainte et, approuvant les motifs généraux de la pétition, vous l'avez renvoyée au ministre des beaux-arts, en vous confiant à ses lumières, à son bon goût et à la droiture de son jugement.

Le nouveau pétitionnaire appartient évidemment, comme celui de l'an passé, à cette petite tribu *D'adorateurs zélés* de notre littérature classique, dont à *peine un petit nombre / ose des temps anciens nous retracer quelque ombre.*

M. Muller exhale les mêmes plaintes que son prédécesseur ; mais c'est un autre remède qu'il propose.

Il voudrait que le Théâtre-Français et le théâtre de l'Odéon fussent tenus de donner, chaque dimanche, pendant le jour et à prix réduits, la représentation d'un des chefs-d'œuvre du répertoire tragique.

Cette prescription serait-elle pratiquement exécutable ? Aurait-elle des résultats plus efficaces que celle des trois représentations hebdomadaires demandées par le pétitionnaire de 1866 ?

C'est ce que nous examinerons tout à l'heure.

Mais d'abord est-il bien établi que la tragédie elle-même soit tombée dans le discrédit que l'on impute à notre époque, et que ce soit au peu d'estime qui serait fait des chefs-d'œuvre de notre théâtre qu'on doive attribuer la rareté des spectateurs aux représentations de ce genre de poème ?

Il est vrai que vers le temps où M. de Chateaubriand, s'abandonnant à des appréhensions qui heureusement ne se sont point réalisées, disait : « les rois s'en vont », la tragédie classique, qui est le drame des rois, fut en butte, comme l'autorité des souverains, à de formidables attaques et eut de rudes atteintes à supporter.

Une pléiade de jeunes et audacieux esprits, désespérant d'arriver à la renommée en suivant les voies qui avaient conduit leurs immortels devanciers au faite de l'art et de la gloire,

résolument de délaisser des voies si brillamment battues et de s'en ouvrir de nouvelles. Cette ambition n'aurait eu rien que de noble et de légitime si elle se fût renfermée dans les bornes d'une respectueuse concurrence ; mais les téméraires novateurs se laissèrent aller aux aveugles aberrations d'une rivalité insensée. Pour élever leur moderne Parnasse, ils conçurent le projet sacrilège de niveler l'ancien et de livrer ses dieux à la risée et au mépris publics. Oublieux de tout sentiment national, ils ne se contentèrent pas d'aller chercher à l'étranger les nouveaux objets de leur culte et de demander pour eux une hospitalité qui ne leur aurait point été refusée, ils entreprirent d'abattre les anciens autels pour élever ceux de leurs idoles. Tout ce que l'oubli des principes de l'art peut engendrer d'erreurs, tout ce que l'esprit de secte et d'intolérance a de fanatisme, tout ce que la vulgarité du langage et la grossièreté de l'injure peuvent inspirer de plus regrettable, se produisit dans cette œuvre de destruction, et les noms de Corneille et de Racine ne furent plus prononcés par les adeptes qu'accompagnés d'expressions abjectes et dégradantes.

Ces déplorables excès eurent pour effet de redoubler chez les uns le respect et le culte des génies outragés, mais ils exercèrent chez les autres une influence qui s'est propagée et qui n'est pas encore maintenant sans quelques prosélytes.

Heureusement qu'au milieu de cette profanation de l'art, de cette perversité du goût, apparut une jeune fille, qui, s'ignorant d'abord elle-même, fut encouragée par les suffrages et les conseils de quelques amateurs d'élite, et qui bientôt, se révélant avec éclat, ramassa, aux applaudissements des spectateurs charmés, la coupe et le poignard de Melpomène. Pendant les vingt ans de sa trop courte carrière, Rachel eut l'insigne honneur de ramener la foule au culte des génies qui avaient été si audacieusement méconnus. Avec elle la tragédie porta la tête haute et fière et ne marcha plus que suivie de flots d'adorateurs. Or, si la foule accourait à ses représentations, c'est bien évidemment que le sentiment du beau, que l'amour de l'art, que l'admiration de ses chefs-d'œuvre n'étaient pas aussi généralement anéantis qu'on l'avait supposé.

Hâtons-nous donc de le dire pour jeter du jour sur la question soulevée par la pétition, l'interprétation théâtrale du poème tragique n'admet point de médiocrité ; ceux qui sont dignes d'en être les organes sont presque aussi rares que les génies appelés à le produire. L'histoire de l'art le prouve, chez nous du moins, car elle ne peut citer en regard de nos trois grands tragiques, Corneille, Racine et Voltaire, que trois grands tragédiens, Baron, Lekain et Talma, à côté desquels marchent trois ou quatre tragédiennes du même ordre, M^{lles} Lecouvreur, Clairon, Duchesnois et Rachel.

Une comédie, un drame nouveaux peuvent obtenir une vogue plus ou moins soutenue et attirer la foule, même exécutés par des talents d'un ordre secondaire ; mais il n'en est pas de même de ces chefs-d'œuvre, fruits les plus parfaits de la pensée humaine, et qui nous sont tellement familiers que chaque hémistiche nous vient sur les lèvres avant que l'acteur le prononce. Ces chefs-d'œuvre ne peuvent nous charmer au théâtre qu'autant que leur interprétation fait naître en nous des émotions plus profondes et plus vives que celles que nous concevons spontanément, à leur lecture ou à leur souvenir.

Ces réflexions justifient, ce nous semble, les classes lettrées de la société contemporaine du reproche qui lui est souvent imputé à l'encontre de nos chefs-d'œuvre tragiques ; de ce qu'elles ne se portent pas en foule à des représentations dont l'ensemble est relativement satisfaisant, mais qu'aucun talent transcendant ne domine et ne sort de ligne, on aurait tort de conclure qu'elles ne conservent pas l'admiration et le respect dus aux œuvres des génies supérieurs de notre scène.

Quant aux classes populaires, il y aurait plutôt des éloges que des critiques à leur adresser, car les œuvres tragiques de nos grands maîtres ne sont jamais appréciées avec un goût plus délicat et plus sain, avec un sentiment plus naïf et plus enthousiaste, que par ces masses aux instincts primitifs qui encomrent les salles de spectacle aux représentations gratuites de nos fêtes nationales.

Depuis que la liberté a été donnée au théâtre, on a essayé, dans quelques cafés, d'user de la poésie tragique comme d'un élément d'attraction. La poésie n'y a point manqué son effet. Mais nous ne sommes point au temps au Thespis, monté sur des tonneaux, se barbouillait de lie, et le

public parisien, dont le goût égale, s'il ne dépasse pas, le goût si vanté des Athéniens, a trouvé qu'il y avait une discordance choquante entre la sublimité de la poésie qu'on lui récitait et la vulgarité du lieu où on la lui faisait entendre. Il n'a pas voulu que Camille et Phèdre courussent le risque de souiller leur manteau au contact des tables humides de bière et d'absinthe. Les récitations tragiques ont donc cessé, non parce que le public appelé à les entendre n'en sentait pas le prix, mais par un respectueux et louable sentiment des convenances.

Que conclure de tout ceci, messieurs les sénateurs ? C'est que tout en faisant la part qui appartient à l'inconstance de l'esprit humain, aux écarts du mauvais goût, aux caprices de la mode, il est incontestable que les chefs-d'œuvre tragique n'ont, au fond, rien perdu de leur valeur et de leurs charmes aux yeux du public français, à quelque classe qu'il appartienne.

Si, par malheur, il arrivait que le dédain et l'oubli des chefs-d'œuvre de notre haute et belle littérature vinssent à envahir notre siècle, ce ne serait pas seulement à M. le ministre des beaux-arts que les pétitionnaires devraient adresser leurs doléances, mais ce serait aussi et surtout à M. le ministre de l'Instruction publique ; ce serait au chef de l'Université qu'il faudrait demander de provoquer dans le corps enseignant un redoublement d'efforts pour inspirer aux générations naissantes l'amour du beau et les ramener aux sentiments et aux lois du bon goût.

Mais revenons aux vœux exprimés par le pétitionnaire.

Dans l'état actuel des esprits et des choses, les représentations du dimanche, de jour et à prix réduits, qu'il demande, auraient-elles, pour le public et pour l'art, l'effet qu'il en attend ? Votre Commission ne l'a pas pensé.

Et d'abord comment ces représentations de jour pourraient-elles matériellement se concilier avec les représentations du soir ?

Sans être intimement versé dans les détails de l'administration d'un théâtre, nous ne craignons pas de dire que ces représentations géminées seraient impossibles. Elles entraîneraient donc, sinon la suppression, au moins l'atténuation de cinquante-deux des recettes les plus productives de l'année, et porteraient dans les ressources du Théâtre-Français et du théâtre de l'Odéon une perturbation subversive de leur organisation et de leur existence actuelles.

Quant à la semi-gratuité des représentations que propose M. Muller, aurait-elle l'attrait dont il se flatte ?

En 1848, où l'on abordait radicalement les réformes, le ministre de l'Intérieur, provoqué par une réclamation, peut-être convenue, insérée dans les journaux et signée : « Un Ouvrier en blouse », rendit, le 24 mars, un arrêté conçu dans les termes suivants :

« Considérant que si l'Etat doit au peuple le travail qui le fait vivre, il doit aussi encourager tous les efforts tendant à le faire participer aux jouissances morales qui élèvent l'âme ;

Considérant que les représentations des chefs-d'œuvre de la scène française ne peuvent que développer les bons et nobles sentiments ;

Sur l'offre faite par le citoyen Lockroy, commissaire du Gouvernement près le théâtre de la République ;

Vu le rapport du directeur des beaux-arts, arrête :

Le Commissaire du Gouvernement près le théâtre de la République est autorisé à donner gratuitement et à des époques rapprochées des représentations nationales ;

Ces représentations seront composées des ouvrages des maîtres de la scène française, interprétés par l'élite des artistes du théâtre. Dans les entr'actes, des masses musicales exécuteront des airs et des chants nationaux ;

La salle sera divisée en stalles numérotées, chaque stalle aura son billet ;

Ces billets seront envoyés par portions égales et par coupons de deux places aux douze municipalités de Paris, à l'Hôtel de Ville et à la Préfecture de police, pour être distribués dans les ateliers, les clubs, les écoles, aux citoyens les plus pauvres : là ils seront tirés au sort.

Le ministre de l'Intérieur

Signé : LEDRU-ROLLIN »

Le 5 avril suivant, la mairie de Paris laissait afficher un avis ainsi conçu :

« La première représentation gratuite offerte au peuple par le théâtre de la République aura lieu jeudi prochain 6 avril.

Les citoyens, qui voudraient y assister, sont invités à se faire inscrire ».

On sait quels furent les tristes et infructueux résultats de cette tentative. Il est vrai que dans ces sombres journées, le vent n'était pas au culte des beaux-arts, et qu'à côté de l'arrêté qui accordait gratuitement au peuple les jeux de la scène (*circenses*), il aurait fallu en rendre un second qui lui eut donné le pain quotidien (*panem*).

La salle fut donc assez peu remplie, malgré le bon choix des pièces, le concours des premiers sujets, le jeu de Rachel, sa prodigieuse récitation de *La Marseillaise*, et la présence du gouvernement provisoire. Les billets gratuits furent pour la plupart vendus par ceux à qui ils étaient échus, dans les cabarets du voisinage, pour un verre de vin ou un morceau de pain.

On n'aurait certes rien de semblable à redouter aujourd'hui des représentations à prix réduits demandées par le pétitionnaire, mais nous doutons fort que leur semi-gratuité les fit rechercher. En général, les plaisirs publics sont appréciés en proportion du prix qu'on en exige, et les classes les moins aisées de la société ne sont pas aussi jalouses qu'on pourrait le croire des dispositions exceptionnelles qui les isolent.

Et d'ailleurs, y-a-t-il lieu à des plaintes si vives sur la rareté des représentations tragiques données par les deux théâtres auxquels incombe le devoir de reproduire le plus souvent possible les chefs-d'œuvre de notre littérature classique ?... et est-il si difficile de se ménager un libéral accès à ces représentations ?

C'est ce dont votre commission, messieurs les sénateurs, a voulu se rendre compte en pénétrant dans quelques détails intimes de l'administration du Théâtre-Français et du théâtre de l'Odéon. Nous citerons des chiffres et des faits, arguments toujours puissants pour avoir raison des préjugés systématiques et des idées préconçues.

L'annonce des spectacles passe chaque jour sous nos yeux, sans que nous songions à en tenir note, à les comparer, à les rapprocher, à les nombrer. Aussi quelqu'un vient-il à s'écrier à propos de la vogue d'un ouvrage nouveau : « Nos classiques sont négligés ! On ne joue plus l'ancien répertoire ! », l'assertion est accueillie sans examen et sans contrôle.

Il était du devoir de votre commission, messieurs les sénateurs, de ne pas admettre si légèrement ces accusations. Elle a voulu aller au fond des choses et elle a acquis la certitude, en ce qui concerne le Théâtre-Français, qu'il tient au courant de son répertoire soixante et onze pièces des 17 et 18^e siècles, dont onze sont de Corneille, onze de Racine, vingt-quatre de Molière et cinq de Marivaux.

De 1860 à 1866 inclusivement, ces soixante et onze pièces présentent un chiffre de seize cent trente-six représentations, soit en moyenne, pour chaque année, deux cent trente-trois représentations réparties sur trois cent soixante jours de spectacle. Le reste a été attribué aux auteurs morts ou vivants du 19^e siècle.

Dans cet ensemble, la tragédie a été traitée avec une pompe toute particulière. Les pièces remises l'ont été avec un luxe de décors et de costume supérieur à tout ce qui avait été fait jusque-là. Les maîtres de l'art n'ont point oublié les reprises de *Psyché*, *d'Atrée et Thieste*, *d'Esther*, dont les frais de mise en scène ont dépassé ceux des pièces nouvelles les plus importantes. Enfin, n'est-ce pas aussi un éclatant hommage rendu à la mémoire des grands poètes que ces représentations solennelles consacrées à leurs anniversaires ?

Quant au personnel, élément si important pour le succès de la tragédie au théâtre, on sait qu'il est l'objet de la constante sollicitude de l'administration, et on ne saurait citer un sujet de quelque espérance qui n'ait vu se lever devant lui le rideau du Théâtre-Français. Ajoutons que l'homme de lettres distingué qui le dirige a le bon goût de faire coïncider des représentations classiques avec les principaux jours de congés des grandes écoles et des lycées.

Quant au théâtre de l'Odéon, son administration est modelée à beaucoup d'égards sur celle du Théâtre-Français, et elle ne montre ni moins de zèle ni moins de respect pour entretenir au milieu de la jeunesse qui l'entoure le culte des chefs-d'œuvre de notre littérature. Elle consacre principalement un jour de chaque semaine à l'ancien répertoire et surtout à la tragédie. Cette année même, *Athalie* a été représentée par ses soins avec une magnificence de décors, de

costumes et de musique qui a laissé loin derrière elle les modestes représentations du siècle de Louis XIV.

Elle ouvre largement ses portes aux débutants, et il est rare qu'une année se passe sans qu'elle envoie quelque sujet au théâtre supérieur.

Pour compléter cette enquête, il nous reste à révéler un secret que nous désirons par notre indiscretion voir devenir le secret de la comédie et qui, nous n'en doutons pas, devra désarmer et satisfaire l'auteur de la pétition. Ce secret, c'est celui des largesses que les administrations du Théâtre-Français et de l'Odéon font spontanément pour rendre leurs salles accessibles lorsqu'on y donne des représentations classiques. En effet, si votre commission a été bien informée, messieurs les sénateurs, un des maires de Paris a sollicité et obtient pour chaque représentation classique un certain nombre de billets gratuits qu'il répartit entre ceux de ses administrés qu'il croit les plus aptes à en profiter et pour qui leur prix serait onéreux. Ces billets sont en général distribués comme récompenses dans des ateliers et dans les institutions et les cours que fréquentent les classes laborieuses.

Nous avons la certitude que des demandes semblables seraient accueillies avec le même empressement de quelque mairie qu'elles vinssent. Ces faveurs convenablement multipliées, intelligemment réparties, et qui ne troublent en rien la marche normale des théâtres, ont semblé à votre commission devoir produire un résultat plus utile que les représentations à prix réduits proposées par le pétitionnaire.

L'Odéon n'hésite pas non plus à entrebâiller ses portes le vendredi, jour consacré aux représentations classiques, et à offrir diverses facilités d'accès à ceux pour qui les muses sont douces et Plutus est cruel.

Que les amis de l'ancienne scène française, de la tragédie surtout, n'en désespèrent donc pas. Que leur admiration pour le passé ne les rende pas trop exigeants pour le présent. Qu'ils demeurent convaincus que si le feu sacré sommeille il n'est point éteint, et qu'il est toujours prêt à se rallumer plus vif et plus brillant à l'apparition du premier grand interprète tragique qui viendra se présenter.

Si jusque-là ils entendent quelques blasphémateurs outrager les génies qu'ils vénèrent, qu'ils se consolent en répétant ces vers d'un autre siècle, qui semblent avoir été faits pour le nôtre :

*Hercule a-t-il péri sous l'effort de Pygmée ?
L'Olympe voit en paix fumer le mont Etna !
Zoïle contre Homère en vain se déchaîna
Et la palme du Cid, malgré la même audace,
Croit et s'élève encore au sommet du Parnasse² !*

Messieurs les sénateurs, tout en rendant justice aux sentiments qui ont inspiré l'auteur de la pétition n°248, votre commission a l'honneur de vous proposer de passer à l'ordre du jour.
(l'ordre du jour est adopté)

² Il s'agit d'un extrait de *La Métromanie ou le Poète* (Acte III, scène 9), comédie en 5 actes de Piron créé au Théâtre-Français le 10 janvier 1738 et considérée comme un chef-d'œuvre par les classiques. Charles Maurice en fait systématiquement l'éloge dans *Le Courrier des Théâtres* pendant les années 1820.

Annexe n°50: Rapport du député d'Arfeuillères¹ sur la pétition de Ducos-Duhauron qui demande l'interdiction d'employer des artistes femmes dans les cafés-concerts (1872-1873).

(Source : pétition n°3432, non conservée. Le rapport est inséré au *JO* du 9 novembre 1873, p. 6800).

Le sieur Ducos-Duhauron, à Agen, demande qu'une loi répressive mette un terme aux outrages subis par la morale publique dans les lieux de réunion dits « cafés-concerts ».

Si le tableau que fait le pétitionnaire de la physionomie habituelle de ces sortes d'établissements est aussi exact que saisissant, il faut reconnaître qu'il y a là un danger social sérieux, dont il se préoccupe à bon droit.

Les cafés-concerts qui, dans l'origine, n'étaient guère qu'une exception, une rareté originale, connue du seul Paris, se sont bien vite répandus et multipliés, non seulement dans la capitale, mais dans toutes les principales villes de France.

Cette industrie, un moment frappée d'inertie pendant la guerre, a bien vite repris toute son activité après la paix, et les besoins toujours croissants de la concurrence, forcée d'obéir à la mode, ne tarderont pas à lui ouvrir les portes des chefs-lieux les moins importants.

On ne saurait voir avec indifférence se généraliser cette institution *sui generis* qui, suivant l'accusation portée contre elle par le pétitionnaire, serait « *une des formes sous lesquelles, dans ces dernières années, l'excitation publique de la jeunesse à la débauche s'est produite avec le plus d'effronterie et d'impunité* ». Prendre sa consommation dans un café en écoutant des chansons, c'est là une distraction qui n'a rien en soi d'illégitime et dont s'accommode fort le tempérament français. Le mal signalé est dans le choix des sujets mis en musique : sujets souvent graveleux, quelquefois obscènes ; dans le jeu indécent des chanteurs, dans les licences de la scène, dont les provocations à bout portant s'augmentent de l'excitation des boissons et du tabac, et de la composition de la salle où se mêlent, pressés et confondus, les sexes et les âges ; à ce point que le café-concert en arriverait à ressembler, pour employer l'expression énergique du pétitionnaire, au vestibule ou à la succursale des plus mauvais lieux.

En présence de ce danger, grossi peut-être mais réel, l'autorité gardienne des mœurs publiques est-elle désarmée ? Le droit que lui confèrent les règlements de police d'autoriser ou d'interdire les cafés, d'exclure du programme de l'établissement chantant tout ce qui est de nature à blesser les convenances, ne lui suffit-il pas pour exercer efficacement la tâche de protection qui lui incombe ?

Le pétitionnaire ne le pense pas. Suivant lui, l'expérience a prononcé : la police est impuissante à empêcher le scandale. A supposer l'épuration du programme judicieusement et attentivement faite, il est des choses que la police ne pourra jamais en exclure : « *Ce sont les audaces et les provocations du geste, de l'attitude et du costume ; ce sont les familiarités licencieuses de ces réunions où la femme qui se donne en spectacle n'est pas même séparée du public par cette séparation qui, dans les théâtres, s'appelle la rampe* ».

¹ Achille d'Arfeuillères fut député légitimiste de Corrèze de 1871 à 1876. Il était inscrit à la Réunion Colbert et à celles des Réservoirs et fit partie des 80 députés qui signèrent l'adresse au pape approuvant le Syllabus.

Pour couper court au mal, le pétitionnaire croit qu'il faut recourir à une mesure radicale, et il propose un article de loi ainsi conçu : « *Sont interdites les représentations scéniques et séances de chant données par tout individu du sexe féminin, dans les cafés ou établissements publics de consommation, ainsi que dans les dépendances desdits cafés et établissements* ». Suivent les pénalités devant servir de sanction.

Sans se prononcer sur l'opportunité de cette mesure, qu'elle veut croire excessive, votre commission n'en pense pas moins qu'il y a lieu d'appeler sérieusement l'attention des pouvoirs publics, et spécialement de M. le Ministre, si compétent sur la situation qui préoccupe si vivement le pétitionnaire.

Si, comme nous le pensons, la loi existante lui donne les moyens de mettre fin aux abus scandaleux qu'un honnête magistrat nous signale, avec un sentiment si profond de l'honnêteté publique et une si juste indignation, que M. le Ministre n'hésite pas à appliquer la loi ! Il s'agit ici d'un intérêt de premier ordre et d'autant plus aisé à sauvegarder que le dommage qu'il subit affecte également les honnêtes gens de tous les partis.

Malheureusement, en France, où la fécondité législative est sans limites, par cela même sans doute qu'il en coûte si peu de faire des lois, on se décide difficilement à les appliquer, et c'est pourquoi on ne cesse de croire à la nécessité de lois nouvelles.

Que cette nécessité soit plus ou moins contestable dans le cas qui nous occupe, nous laissons à M. le Ministre le soin d'en juger, nous bornant à demander qu'il soit pris des mesures efficaces.

Lorsqu'on s'accorde à faire une si large part dans nos malheurs au relâchement des mœurs nationales et que tant de voix s'unissent pour proclamer, à tout propos et le plus solennellement du monde, l'urgence de régénérer le pays, de retremper sa virilité amollie dans des sources pures et fortifiantes, n'y aurait-il pas une contradiction étrange et comme un aveu d'affaiblissement irrémédiable à continuer de suivre les errements chargés de la responsabilité de notre chute ?

Et cependant, disons-le, puisque le sujet nous y conduit : qu'a-t-on fait jusqu'à ce jour en vue d'épurer, relever, assainir nos spectacles publics ? S'il faut en croire ceux qui se tiennent au courant des nouveautés de la scène, elle n'a jamais été plus envahie qu'à cette heure, du moins dans une partie de son domaine qui n'est pas la moins fréquentée, par toutes ces témérités dissolvantes, par toutes ces licences de mauvais lieu et de goût plus détestable qu'on lui reproche, justement, d'avoir supportées sous le précédent régime. Jamais elle n'a plus oublié qu'en ce moment sa véritable mission, qui consiste à corriger en amusant. Trop souvent au contraire, le plaisir faux qu'elle procure s'achète au prix de quelque grave atteinte portée aux bienséances les plus vulgaires.

Si des exhibitions de la scène, nous passons à celles qui se font dans la rue, aux vitrines de certains marchands d'images ou de petits journaux à caricatures, nous trouverions là encore, assurément, matière à de pénibles réflexions ; mais nous nous étendrons peut-être ainsi notre tâche au-delà d'une juste mesure. Les considérations qui précèdent nous semblent justifier suffisamment la proposition, que nous avons l'honneur de vous faire, de renvoyer la pétition à M. le Ministre de l'Instruction Publique (*Adopté*).

Annexe n°51 : L'extension de la propriété littéraire sur les ouvrages dramatiques à vingt ans (1844)

Pétition des veuves et orphelins d'auteurs ou compositeurs dramatiques pour modifier la loi sur les droits d'auteurs (enregistrée sous le n°254 et non datée)

(Source : Archives Nationales : copie en F²¹ 1078)

Messieurs,

Les soussignés orphelins ou veuves d'auteurs ou compositeurs dramatiques vous supplient de prendre en considération l'avenir cruel plus ou moins prochain qui les attend.

Les lois, après la mort d'un auteur ou compositeur, n'accordent à sa veuve ou à ses enfants que dix ans de jouissance sur les droits de représentation des ouvrages de leur père ou de leur époux. Dix ans seulement !... Et les voilà déshérités pour jamais.

On dit, pour expliquer cette exception bizarre de nos lois en matière de succession, qu'il faut voir ici l'intérêt général avant l'intérêt particulier, que les œuvres du génie doivent appartenir au domaine public.

Alors, on se trompe étrangement ; car ce ne sont quelques directeurs privilégiés qui profitent de cette exhérédation de la veuve et de l'orphelin, ce domaine que l'on dit appartenir au public n'appartient réellement qu'à eux, car ce même public paye à la porte des théâtres pour jouir de ce bien qu'on dit être à lui ; et cette propriété illusoire peut même être confisquée chaque jour par les directeurs ; ils n'ont qu'à ne pas faire représenter les ouvrages dont ils ont le monopole.

Le public ne gagne donc rien à cette déchéance que la législation prononce contre les héritiers naturels.

Le projet de loi sur la propriété littéraire doit un jour sans doute, changer cette cruelle position des veuves et enfants des auteurs et compositeurs dramatiques, mais, Messieurs, le temps vole, et ce délai fatal expire chaque jour pour chacun d'entre nous.

Déjà il s'est accompli pour la veuve et les enfants d'Herold. Depuis longtemps les descendants de Grétry, Monsigny, Dalayrac, Nicolo, Méhul, Catel, Gaveaux, Saint-Just, Marsollier, Dellamaria, Kreutzer, Champein, Désaugiers, Préard [?], Pigault-Lebrun, Andrieux, Pelletier-Volmirange, Gail, Ravenory, Saint-Cyr, Andrieux, Hoffman¹ sont déshérités du modeste droit qui revenait à ces chefs-d'œuvre qui font journellement la fortune de divers théâtres. Dans quelques mois, la veuve et les enfants de Boieldieu seront déshérités. De même semblable sort plus ou moins rapproché atteindra les veuves et les enfants des Duval, Debrun, Vial, Théaulon, Bouilly, Le Sueur, Cherubini, Favières, Paër, Rougemont, Lemercier, Roger, Raynouard, Monpou, Casimir Delavigne, Brazier.

Il est impossible, Messieurs, que ces considérations ne touchent pas votre esprit et ne parlent pas à votre sage humanité.

Nous implorons avec confiance une disposition législative et prompte qui proroge pour les héritiers des auteurs, ou compositeurs, dont la mort ne remonte pas encore à dix ans, le délai fatal porté contre ces héritiers, par les lois existantes jusques après la publication de la loi déjà discutée et à intervenir sur la propriété littéraire.

Rapport de Denis à la Chambre des députés (27 avril 1844)

(source : Moniteur Universel du 28 avril 1844, p. 1130)

La législation qui régit les droits des auteurs ou compositeurs dramatiques est si imparfaite que le Gouvernement lui-même, il y a environ trois années, avait reconnu le besoin de la modifier. Mais le projet de loi qui devait venir régler cette matière, après être resté longtemps en élaboration, a été rejeté comme vous le savez tous, et les orphelins et veuves d'auteurs continuent à souffrir des lacunes et des vices qu'il était appelé à remplir ou à corriger. C'est surtout envers eux que la législation se montre peu bienveillante pour ne pas dire injuste.

¹ Lors de la session 1838, l'héritier de ce dernier avait adressé à la Chambre une pétition (enregistrée sous le n°479), pétition rapportée par le marquis de Lagrange dans la séance du 21 juin et renvoyée au ministre de l'Instruction Publique.

Aussi n'est-il pas étonnant de voir quelquefois les descendants de ces hommes illustres qui furent comblés de toutes les faveurs du public durant leur vie, excepté de celles de la fortune, réduits aux premières nécessités de l'existence, et vivre de bienfaits qui ressemblent presque à des aumônes.

Un grand nombre d'entre eux ont exposé leurs plaintes à la Chambre qui voudra bien les accueillir favorablement. Si nous avons un hommage à rendre au génie qui a inspiré les Cherubini, les Grétry, les Méhul, Boieldieu, Lemercier, Raynouard, Monpou, Casimir Delavigne et tant d'autres, il n'en est pas de plus digne de votre goût éclairé et d'une sage humanité que d'accorder à leurs veuves ou descendants un droit de jouissance moins limité que celui de dix ans. Cette mesure rigoureuse a déjà frappé quelques-uns d'entre eux ; veuillez empêcher, messieurs, que les autres ne soient victimes d'une injustice que la majorité de la Chambre a jadis reconnu et déploré.

Votre commission joint donc ses instances aux vœux que les pétitionnaires vous ont exposé, à savoir : qu'en attendant une révision du projet de loi, une disposition législative, annexée à la loi sur les entreprises théâtrales qui doit être discutée dans le cours de cette session, proroge leurs droits sur les représentations des chefs-d'œuvre qui flattent notre orgueil national, comme ils font les plaisirs du public. Tout en payant à leurs auteurs une dette légitime de reconnaissance, vous donnerez aux arts un encouragement puissant et mérité ; vous retirerez plus tard de cette bienfaisante mesure la conscience d'avoir concouru à un acte utile, aussi bien qu'équitable.

La commission propose le renvoi à M. le ministre de l'Intérieur.

M. VIVIEN. Je demanderai que la pétition soit aussi renvoyée à la commission chargée de l'examen de la loi sur les théâtres, laquelle verra s'il y a lieu d'ajouter à la loi quelque chose à ce sujet (*Appuyé !*).

M. LE RAPPORTEUR. C'est ce que j'ai indiqué et formellement demandé moi-même au nom de la commission.

M. LE PRESIDENT. Le renvoi proposé par la commission, et le renvoi demandé par M. Vivien sont prononcés.

Pétition de la SACD pour modifier la loi sur les droits d'auteurs (n°272 et non datée)

(Source : Archives Nationales : C 2201)

Messieurs,

Il est un point de notre législation qui ne cesse d'étonner les meilleurs esprits.

L'auteur d'un livre quelconque transmet à ses héritiers son droit de propriété pendant vingt ans.

L'auteur ou le compositeur dramatique ne peut laisser à ses enfants, que pendant 10 ans seulement, la rétribution modeste à percevoir sur les représentations théâtrales de ses ouvrages.

Pourquoi cela ? Pourquoi cette différence de 10 à 20 années ? Nul ne répond. Et la sagesse des tribunaux, elle-même, en appliquant le principe, n'a pu jusqu'ici développer les motifs de ses arrêts que par trois mots : *c'est la loi*.

Mais en supposant un instant qu'on pût avec justice établir deux catégories d'héritiers, remarquez, Messieurs, qu'il serait plus explicable de prononcer l'inverse de ce qu'établissent les lois existantes : c'est-à-dire de traiter moins défavorablement les enfants d'un auteur de pièces de théâtre que les héritiers d'un livre.

Et les motifs de cette opinion, nous les puisons dans l'argumentation même des adversaires les plus ardents de la propriété littéraire illimitée.

Depuis l'Assemblée Constituante jusqu'à nous, toutes les fois qu'il s'est agi de la propriété littéraire et qu'on a refusé de la rendre perpétuellement transmissible à des héritiers, on a objecté *l'intérêt public*. On a dit que les œuvres de l'esprit ou du génie, qui illustrent une nation, devaient, après un temps écoulé, appartenir à tout le monde et devenir, pour se propager en liberté, indépendant des calculs mercantiles ou de la négligence et du caprice des héritiers de l'auteur.

Sans vouloir examiner la grande question qu'une telle opinion soulève, nous avouons qu'on en peut comprendre la doctrine en l'appliquant à la reproduction matérielle des ouvrages par le moyen de l'imprimerie, mais nullement à la représentation d'une comédie ou d'un opéra.

En effet, un libraire qui ne paiera rien aux héritiers de Molière et de Corneille pour réimprimer leurs œuvres pourra les vendre à vil prix, les propager plus facilement, mettre beaucoup de monde à même de les acheter, d'y puiser les leçons et les jouissances qui s'y trouvent et ici l'intérêt public peut être invoqué.

Mais en fait de représentation théâtrale, que gagne donc le public à la déchéance des héritiers naturels ? Les directeurs de spectacles, qui possèdent gratis les ouvrages, admettent-ils gratis aussi, les amateurs à les applaudir ? Paye-t-on moins cher un billet pour revoir le *Misanthrope* que pour écouter un drame moderne ? Et pour nous servir d'une expression de Racine, le portier de la comédie vous laisse-t-il jamais entrer *sans graisser le marteau* ?

Qu'on ne parle donc plus de *Domaine Public* en fait de représentations théâtrales ; c'est *Domaine des Directeurs privilégiés* qu'il faut dire. Car ces directeurs disposent en souverains de l'humble fortune des auteurs pendant leur vie et de celle de leurs enfants durant les dix années que la loi leur conserve, puisque la part d'auteur est attachée seulement au fait de la représentation des ouvrages ; que les entrepreneurs n'ont qu'à les écarter du répertoire pour n'avoir rien à payer : que cette puissance inerte, cette espèce de confiscation, d'expropriation silencieuse et sans procédure, ils peuvent l'exercer pendant les dix ans qui suivent la mort de l'auteur, et puis, remettre brillamment à la scène et à leur seul profit les chefs-d'œuvres qu'ils oubliaient quant il eût fallu payer le denier de la veuve ou de l'orphelin.

Dix années s'écoulaient promptement, Messieurs ; et pour ne citer que des noms contemporains, déjà les héritiers de Picard, Hofman, Grétry, Monsigny, Méhul, Dalayrac, Nicolo, Hérold, ont encouru la fatale déchéance. Dans un temps plus ou moins prochain, le même sort menace les enfants de Boieldieu, de Duval, de Lemercier, d'Andrieux, de Théaulon, de Delrieu, de Chérubini, de Casimir Delavigne.

La justice et l'humanité des deux Chambres voudra, sans aucun doute, éloigner, du moins, ces dernières infortunes.

Les discussions récentes du projet de loi sur la propriété littéraire ont établi la justesse des observations que nous avons, Messieurs, l'honneur de vous soumettre, pour solliciter une disposition législative, dans la présente session, qui accorde aux héritiers à venir, ou encore en possession d'ouvrages dramatiques, une jouissance de vingt ans après la mort de l'auteur, sur les droits inhérents à la représentation théâtrale. Nous prions la Chambre d'ajouter cette disposition généreuse au projet de loi sur les théâtres qui lui est soumis en ce moment.

Nous prions la Chambre d'agrèer nos hommages respectueux.

Les Membres composant la Commission des auteurs et compositeurs dramatiques.

Etienne, Planard, Eugène Scribe, Ferdinand Langlé, Mélesville, de Saint Georges, Dupaty, A. Adam, A. Arnault, Lockroy, Ferdinand de Villeneuve, F. Soulié, F. Halévy.

Rapport fait au nom de la Commission² chargée d'examiner la proposition de MM. Berville et Vivien sur les veuves et enfants des auteurs dramatiques par M. Liadières, député des Basses-Pyrénées dans la séance du 29 mai 1844

(source : Procès-verbaux de la Chambre des députés, 1844 t., p. 163-170)

Messieurs,

Depuis qu'une décision du Conseil d'Etat, dont nous sommes loin de contester l'équité rigoureuse, a déshérité l'art dramatique des avantages du décret impérial de 1810, les hommes de lettres et un grand nombre d'hommes politiques se préoccupaient vivement de la nécessité de soumettre les droits de tous les auteurs à une règle commune et de réparer ce que M. Berville a appelé, avec autant d'esprit que de raison, une distraction de la loi³. Chaque jour, en effet, le mal devenait plus grave ; chaque jour venait ajouter des infortunes nouvelles à celles qu'avait déjà faites

² Cette Commission était composée de MM. de Labaume, Liadières, Monnier de la Sizeranne, Demesmay, Denis, Lavalette, de Carné, Dalloz, Vieillard.

³ Voir les « développements de la proposition relative aux veuves et enfants des auteurs dramatiques » par M. Berville, député de Seine-et-Oise dans la séance du 20 mai 1844 (*PVCD*, t. ,p. 352-357)

l'oubli du législateur. On se demandait avec douleur comment dix années avaient déjà passé sur certaines œuvres si pleines encore de fraîcheur et de jeunesse ; comment des veuves et des orphelins encore enfants se trouvaient dépouillés d'un droit qui profitait aux entreprises théâtrales sans profiter au public. Les œuvres de Picard, d'Andrieux, de Boyeldieu, d'Herold, nos amis, nos contemporains d'hier étaient déjà frappées de prescription ou sur le point de l'être. Il devenait urgent de porter remède au mal que nous signalons. La Chambre s'était récemment émue des plaintes que la commission des auteurs dramatiques avait fait entendre, au nom de quelques familles menacées⁴ ; chacun de nous cherchait à leur venir en aide. Ce que nous cherchions, nos honorables collègues, MM. Berville et Vivien l'ont trouvé. L'initiative parlementaire leur a permis de formuler la pensée commune dans une proposition qu'ils viennent de soumettre à la sanction législative.

En présence de l'adhésion unanime qui a accueilli la proposition de MM. Berville et Vivien, la Commission chargée de son examen a compris qu'elle devait répondre à leur attente et à celle de la Chambre par l'activité de ses travaux. Il est des circonstances où le bien, pour être efficace, a besoin de se faire vite. La Commission n'en a pas moins examiné la question au fond, et discuté quelques observations consciencieuses qui se sont élevées dans son sein.

Est-ce bien, a dit un de nous, est-ce bien par distraction ou par oubli que le législateur de 1810 n'a pas fait participer les auteurs dramatiques au bénéfice du décret impérial du 5 février ? N'a-t-il pas agi avec intention et fait sciemment ce qu'on lui reproche d'avoir oublié ? Les auteurs dramatiques jouissent seuls d'un double droit, le droit commun à tous de publier leurs œuvres, et celui qu'ils prélèvent sur les représentations théâtrales. N'a-t-il pas été juste alors, pour que la balance ne fût pas trop inégale entre les divers genres littéraires, de réduire à dix ans la durée de cette dernière jouissance ? Telle est l'objection qui s'est produite. Elle a été combattue par des raisons auxquelles s'est loyalement rendu celui d'entre nous qui l'avait soulevé.

D'abord, a-t-il été répondu, le décret de 1810, n'ayant pour but que de réglementer la librairie, ne pouvait pas s'occuper de la représentation des pièces des théâtres. Le législateur n'a donc pas eu d'arrière-pensée.

Qu'on se garde bien ensuite, à la faveur de quelques brillantes exceptions, de se laisser éblouir par les chances heureuses de la carrière dramatique ! Si elle offre un double avantage, n'a-t-elle pas aussi un double danger ? N'exige-t-on pas des auteurs qui travaillent pour le théâtre des qualités dont on dispense les autres écrivains ? Publiez un livre ; mettez-y du style, de l'esprit, de la raison, et les journaux aidant, votre succès est assuré. Au théâtre, ces mérites ne suffisent pas. *Le Méchant* les possède à un degré supérieur, et *Le Méchant* n'a jamais pu se soutenir sur la scène. Que l'action languisse un moment, qu'un caractère manque d'unité, qu'une expression hasardée blesse l'oreille, et les dispositions les plus bienveillantes se changent presque aussitôt en manifestations hostiles ! Le public isolé qui lit diffère essentiellement du public assemblé qui écoute. L'un est patient et calme ; l'autre est susceptible et emporté. Mesurons la récompense aux difficultés de la victoire. Ce public, d'ailleurs, sur lequel on se fait scrupule de prélever, après la mort d'un auteur, une rétribution de vingt ans pour sa famille, frappe, par ses arrêts, non seulement les bénéficiaires de la représentation, mais les produits mêmes de l'impression ; car une pièce de théâtre qu'on ne joue pas ou qu'on ne joue plus, ne trouve ni imprimeur pour la publier, ni libraire pour la vendre, ni acheteur pour la lire. Si donc quelquefois la rémunération est plus forte, n'oublions pas que les épreuves sont plus périlleuses ; et lorsqu'on prélève sur les produits de chaque théâtre un dixième de la recette pour les pauvres, songeons que la plupart des auteurs qui concourent à cette charité municipale ont une existence plus que modeste, et laissons aux familles de ceux dont les pièces vivent encore après leur mort une faible part des bienfaits qu'ils répandent et des aumônes qu'ils font.

Ne perdons pas de vue, en effet, Messieurs, qu'il ne s'agit pas ici de venir en aide à ces œuvres de spéculation qui enrichissent le présent, sans aucun souci de l'avenir, à cette marchandise dramatique trop commune de nos jours, et qu'on livre à échéance fixe, enfin à ces innovations prétendues qui rétrogradaient vers l'enfance de l'art, et dont le dédain public a déjà fait justice : tout cela n'a pas la prétention ou la force de vivre ; la proposition de nos collègues ne saurait s'en préoccuper. Cette proposition, Messieurs, ne s'adresse qu'à ce qui a chance de durée, qu'aux créations que le temps protège, parce qu'elles ont été faites avec lui. Or ces nobles œuvres qui honorent un pays restent souvent stériles pour leurs auteurs. La postérité seule est juste envers elles. Pour ne citer que deux exemples célèbres, Molière et Racine sont morts sans avoir assisté à la

⁴ Allusion à la pétition rapportée par Denis le 27 avril 1844 et renvoyée au Ministre de l'Intérieur.

réhabilitation glorieuse et féconde du Misanthrope et d'Athalie. Les succès lucratifs, lors même qu'ils ne se font pas attendre, ne dédommagent presque jamais ceux qui en jouissent, du temps et des efforts qu'ils ont mis à les obtenir. C'est ainsi que, de nos jours, l'homme de génie qui lutte presque seul contre le torrent du mauvais goût, le grand poète dramatique, qui fut en même temps un grand citoyen, Casimir Delavigne, succombe sans fortune, même après les triomphes productifs des Vêpres siciliennes, de l'École des Vieillards, de Louis XI et de tant d'autres chefs-d'œuvre. C'est que, je le répète, les ouvrages qui vivent sont le résultat de la méditation et du temps, qu'il faut quelquefois plusieurs années pour en créer un seul, que, pendant les luttes laborieuses du génie contre les difficultés de l'art, on escompte presque toujours d'avance les bénéfices d'un succès toujours incertain. Étendrons-nous au fils encore enfant de Casimir Delavigne, étendrons-nous aux enfants des auteurs qui, comme lui, ont pendant vingt-cinq ans, enrichi le théâtre, sans s'enrichir eux-mêmes, les avantages de vingt ans de participation au produit de la représentation de leurs œuvres ? C'est ce que MM. Berville et Vivien vous demandent ; c'est ce que votre Commission unanime vous demande avec eux.

Et remarquez, Messieurs, que l'intérêt public n'est nullement engagé dans la question. Que veulent MM. Berville et Vivien ? Établir une répartition plus équitable entre les droits des entreprises théâtrales et ceux des auteurs dramatiques ; mettre, dans leur rapport d'intérêt avec ces derniers, les directeurs de théâtre et les libraires sur un pied d'égalité parfaite. La librairie peut invoquer du moins l'intérêt général, en faveur de son industrie, puisqu'elle répand, à bas prix, les ouvrages remarquables qu'une prescription de vingt ans a fait entrer dans le domaine public ; mais les théâtres n'ont pas les mêmes raisons à alléguer : la rétribution qu'on prélève à la porte ne varia pas au gré des pièces qu'ils représentent. Le public (et il est loin de s'en plaindre) paie pour voir Corneille ou Molière autant que pour assister aux excentricités du drame moderne ; mais ce que le spectateur gagne en plaisir, le théâtre le gagne en argent. L'intérêt général ne saurait donc être opposé à la mesure qui vous est soumise. L'intérêt des directeurs de théâtres pourrait seul y mettre obstacle. Cette considération n'est pas de nature à vous arrêter.

Soyons justes, au reste : les principaux théâtres de Paris, usent, avec un loyal désintéressement, du droit rigoureux qu'ils tiennent du décret de 1810 et de la décision du Conseil d'État ; mais cette garantie, qui ne s'étend pas au-delà des murs de la capitale, ne saurait suffire. Les administrations se renouvellent ; l'existence de la veuve et des enfants d'un auteur dramatique ne peut être abandonné à la générosité changeante d'un directeur de spectacle. Opposons, en conséquence, à l'intérêt personnel ou au caprice, la barrière d'une consécration légale.

Un des membres de la Commission aurait voulu étendre à tous les héritiers du sang, ascendants ou descendants, le bénéfice de la proposition qui vous est faite ; mais nous serions sortis par là des limites du décret impérial de 1810. Autorisées par cet exemple, d'autres innovations auraient pu se produire dans le sein de la Chambre, et nous éloigner du but que nous voulons atteindre. La Commission se borne à exprimer le vœu qu'un projet de loi, ouvrant un champ plus vaste aux prétentions de tous, ne tarde pas à faire reposer la propriété littéraire sur des bases plus larges, et sur des principes plus équitablement rémunérateurs.

En attendant, hâtons-nous, Messieurs : encore quatre mois, et les droits de la famille Boyeldieu tomberont sous les coups de la prescription décennale. Couvrons-là de l'égide de la loi pendant qu'il en est temps encore. Les souvenirs illustres qui entourent un tel nom expliquent l'urgence de la résolution qui vous est demandée. L'article 40 du décret de 1810 autorise les auteurs d'écrits imprimés à céder leurs droits à des tiers. Les hommes qui s'occupent des travaux de l'esprit n'ont pas toujours l'aptitude nécessaire à la surveillance de leurs intérêts. Or, ce qui est vrai de la publication d'un volume, l'est bien plus encore de la représentation des pièces de théâtre.

La Commission unanime propose, en conséquence, à la Chambre, l'adoption de la proposition de MM. Vivien et Berville, rédigée dans les termes suivants, qui expliquent mieux la pensée commune sur les droits que nous entendons conférer aux veuves et enfants des auteurs dramatiques.

PROPOSITION

Les veuves et les enfants des auteurs d'ouvrages dramatiques auront, à l'avenir, le droit d'en autoriser la représentation, et d'en conférer la jouissance, pendant vingt ans, conformément aux dispositions des articles 39 et 40 du décret impérial du 5 février 1810.

NB : la proposition est convertie en loi le 3 août 1844

Annexe n°52 : Rapport de Sainte-Beuve sur la pétition de trois directeurs protestant contre les droits d'auteur (1865)

Rapport de Sainte-Beuve au Sénat (20 juin 1865)

(Source : Annales du Sénat et du Corps législatif, 1865, t. 8, p. 37-38).

Messieurs les sénateurs, les numéros 504 et 506 ne forment qu'une seule et même pétition, identique dans les termes.

Un directeur de théâtre de l'Algérie (le sieur de Presles, directeurs des théâtres de la province de Constantine), des directeurs de théâtres de province (M. Roubaud, directeur du théâtre de Cherbourg, M. Simon Lévy, directeur du théâtre de Lille), se plaignent d'abus qui se seraient produits à leur préjudice et qui seraient du fait de diverses sociétés représentant les artistes compositeurs de musique.

On sait, messieurs, que les temps sont loin où l'auteur dramatique était aux gages de la troupe et du directeur, et confectionnait une pièce de théâtre pour un écu. Les auteurs en ont appelé depuis : ils se sont émancipés ; ils ont pris leur revanche, depuis Beaumarchais surtout. Pour cela ils n'ont eu qu'à s'entendre, je ne veux pas dire à se coaliser. Ils ont fait leur loi. C'est une loi de 1791 qui régit encore la matière. Un auteur, d'une prodigieuse fécondité et en même temps de beaucoup de précision, M. Scribe, a été de nos jours le promoteur et l'âme de la *Société des auteurs et compositeurs dramatiques*, s'entendant pour exercer leurs droits, pour faire valoir leurs intérêts.

Cette société, dans ses rapports avec les directeurs de théâtre fonctionne et procède de la manière la plus régulière. Une commission composée d'un certain nombre de membres représente les intérêts communs. Les droits sont perçus par deux agents nommés par la société. Un traité particulier fixe le prix proportionnel que chaque directeur de théâtre doit payer pour la représentation d'une œuvre quelconque (L'Opéra et le Théâtre-Français seuls payent des droits d'auteur fixés par un arrêté ministériel).

Après celle-ci et à côté de celle-ci, une autre société s'est fondée, la *Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique*. Les directeurs de théâtre s'entendent avec le représentant de cette dernière société et payent par abonnement un droit fixe pour la musique des morceaux intercalés dans les vaudevilles, mélodrames, etc.

C'est ce dernier mode de perception, moins aisé apparemment à définir, et plus sujet à litige, que paraissent avoir eu en vue, dans leurs plaintes, les directeurs dont nous avons les pétitions sous les yeux.

Il n'est pas mal assurément, messieurs, que dès que quelqu'un se croit victime d'une injustice ou croit apercevoir un abus, il s'écrie : « J'en appellerai au Sénat ». Le Sénat ne saurait décourager un sentiment si honorable de confiance en sa justice. Mais, en accueillant la plainte avec attention, en lui donnant déjà une certaine satisfaction par la publicité de ses rapports, il lui est le plus souvent impossible d'entrer dans les moyens et les expédients qu'on li propose.

Dans le cas présent, il n'y a pas lieu. Et d'abord les susdits directeurs, dont la plainte est déjà ancienne, excipent de leur privilège pour demander au Gouvernement une protection directe. Or, depuis le décret du 6 janvier 1864, qui a accordé la liberté des théâtres, il n'y a plus de directeur privilégié, si l'on excepte à Paris les directeurs des théâtres impériaux subventionnés par l'Etat.

Dans aucun cas, d'ailleurs, le Gouvernement n'eût pu intervenir comme le désiraient les directeurs, lesquels demandaient une enquête, ayant pour but :

1° La révision de la loi du 13 janvier 1791, qui permet aux sociétés d'auteurs de traduire en police correctionnelle tout directeur qui peut se trouver en désaccord avec elles ;

2° La création d'un tarif pour les œuvres des auteurs, quelques minimes que soient ces œuvres, tarif qui, une fois établi et fixé, couperait court à bien des prétentions ;

3° Enfin que les contestations entre auteurs et directeurs, contestations qui sont essentiellement commerciales et rentrant dans le droit commun, soient jugées par les tribunaux civils ou de commerce et non par les tribunaux correctionnels.

Sur chacun de ces points, si on avait à les discuter, on aurait à opposer des réponses.

La loi du 13 janvier 1791 défend de jouer sur un théâtre public une pièce dramatique ou lyrique sans le consentement de l'auteur (ou des auteurs).

Si on ne peut jouer sans le consentement de l'auteur, il faut payer ce consentement au prix que l'auteur exige.

Il y a là convention individuelle et libre.

C'est le droit de l'auteur de ne pas permettre de jouer la pièce ou de ne le permettre qu'aux conditions qu'il agréé, après avoir négocié avec l'entrepreneur du théâtre.

L'*abonnement*, qui selon les pétitionnaires, prêterait à l'abus, n'est qu'une forme de payement, un mode de convention.

L'entrepreneur n'est jamais forcé, et une fois qu'il l'a fait, conséquences.

La demande d'un *tarif* à fixer par l'Etat est contraire aux idées généralement admises aujourd'hui en bonne économie politique. ces sortes de tarifs, connus sous le nom de *maximum*, sont et doivent être des exceptions très rares, qui tendront de plus en plus à disparaître.

Il semblerait plus raisonnable d'admettre ce que demandent en troisième lieu les pétitionnaires, qu'un tribunal civil ou commercial soit appelé à juger des contestations entre auteurs et directeurs. Cependant, en y réfléchissant, on voit que le prix étant l'objet d'une convention libre, le juge n'a pas à le fixer ; et que si, sans le consentement de l'auteur, l'entrepreneur joue, c'est là un fait matériel simple à constater, un délit analogue à ce que serait pour un livre imprimé ou pour une gravure le délit de contrefaçon, et qui rentre sous la répression correctionnelle.

Par toutes ces considérations, messieurs, la commission conclut à proposer l'ordre du jour.

(Le Sénat prononce l'ordre du jour).

Annexe n°53 : L'affaire *Judith* à la Comédie-Française (1841-1842) (cf. chapitre 4, II, §3.2.2)

Procès-Verbaux des séances (16 février 1837-15 décembre 1848)

(source : Archives de la Comédie-Française. Registre du comité de lecture : R 444)

25 novembre 1841 (f. 105). Mme de Girardin. Judith, tragédie en 3 actes.

Le jeudi 25 novembre 1841 à midi ½. Le Comité de lecture présidé par M. le commissaire royal et composé de MM. Monrose, Perier, Ligier, Beauvallet, Geffroy, Prévost, Guyon, Mmes Tousez, Anaïs et Noblet a entendu la lecture d'une tragédie en 3 actes en vers, intitulée *Judith* par Mme de Girardin.

Le comité a voté au scrutin secret. Dépouillement : 3 boules blanches, 2 boules rouges, 6 boules noires, l'ouvrage a été refusé.

[Suivent les signatures de Provost et Ligier].

20 janvier 1842 (f. 107).

Sur la demande de M. le Ministre de l'Intérieur, qui ayant vivement exprimé le désir que la pièce de Mme Emile de Girardin intitulée *Judith*, refusée par le comité de lecture du 25 novembre dernier fut, en raison des changements nombreux que l'auteur lui a fait subir, soumise à une nouvelle épreuve ; les membres du comité considérant ce désir comme un ordre, qui toutefois ne saurait être invoqué comme un précédent en contradiction avec les usages de la Comédie, se sont réunis le jeudi 20 janvier à 1h ¼, sous la présidence de M. le Commissaire royal, à l'effet d'assister une seconde lecture de l'ouvrage de Mme de Girardin.

Etaient présents : MM. Monrose, Menjaud, Perier, Ligier, Beauvallet, Régnier, Geffroy, Provost, Guyon ; Mmes Tousez, Anaïs, Plessy et Noblet.

Le Comité a voté au scrutin secret, le dépouillement ayant donné neuf boules blanches, une rouge, et quatre noires, la tragédie de Mme Girardin a été reçue.

[Suivent les signatures de Régnier, Ligier et Provost].

Lettre de Monbrion au ministre de l'Intérieur Duchâtel (22 janvier 1842)

(source : Arch. Nat : F²¹ 1080)

[...]

En conséquence, j'ai l'honneur de supplier Votre Excellence si c'était un effet de sa haute bienveillance, de vouloir bien inviter M. Buloz son agent auprès du Théâtre-Français, comme elle a fait à l'égard de la tragédie *Judith* de convoquer le comité pour qu'il m'accorde un tour de lecture de ma tragédie *Le Siège et la Conquête de Grenade* d'autant plus que Mlle Rachel a promis d'accepter le rôle de la Sultane.

Comme vous disposez de la subvention et que vous avez, Monsieur le Ministre, la haute direction des théâtres, ni M. Buloz, le Commissaire du Roi, ni le Comité ne refuseront d'obtempérer à votre seule recommandation [...].

Taschereau attaque à la Chambre des députés l'intervention de Duchâtel (23 mai 1842)

(source : *Moniteur Universel* du 24 mai 1842, p. 1230)

La Comédie-Française avait rejeté une tragédie ; on lui a fait, contrairement aux à ses règlements, subir une seconde lecture de cette tragédie ; la pièce a été reçue à correction, après avoir été refusée. Apparemment, il y avait eu progrès dans les lumières du comité dans l'intervalle, et les beautés qui ne lui avaient pas sauté aux yeux à la première lecture, lui sont devenues évidentes à la seconde. Je ne sais pas ce qu'il adviendra de cette tragédie, et si on l'imposera au public, comme on l'a imposée au comité. Ce qui est évident, c'est que c'est là un mauvais emploi des fonds de la subvention.

NB : Pour rappel, *Judith* fut créée le 23 avril 1843 et n'eut que 7 représentations.

Annexe n°52 : Viennet et la Comédie-Française

(source : Archives de la Comédie-Française)

Répertoire des délibérations du Comité d'administration de la Comédie-Française concernant le contentieux avec Viennet (R429)

1840 (17 juin) : Réclame la lecture de plusieurs ouvrages (f. 315)

1840 (26 juin) : Assigne la comédie pour la contraindre à représenter ses ouvrages (f. 318)

1840 (21 août) : Son instance renvoyée devant les arbitres (f. 331)

1841 (2 février) : Transaction proposée par son arbitre. Le comité adopte (f. 373)

1841 (28 mai) : Le comité lui réclame la distribution des rôles dans *Arbogaste* (f. 405)

1841 (25 juin) : Le Comité réclame de nouveau la distribution des rôles dans *Arbogaste* (f. 411)

1841 (20 juillet) : Proposition du comité de mettre en demeure par acte extra-judiciaire M. Viennet (répétitions de la tragédie *Arbogaste*) (f. 419)

1846 (3 avril) : Le Comité approuve la rédaction de la réponse qu'on lui fait au sujet d'une sorte de sommation qu'il avait adressée. (f. 100)

Sigismond de Bourgogne.

Première représentation. 10 septembre 1825.

La pièce a été jouée neuf fois.

A propos des Serments (comédie en 3 actes et en vers reçue le 17 mai 1838 (R444, f. 22)).

(NB : toutes les sources qui suivent sont tirées du dossier Viennet)

Recettes de la pièce

18 février : 830,75 (1^{ère} représentation)

20 février : 419,30

23 février : 5500,45 (Mlle Rachel jouait *Cinna*. Les *Serments* furent sifflés ce soir-là)

25 février : 746,55 (avec Bertrand et Raton)

26 février : 457,75

1^{er} mars : 364

5 mars : 343

11 mars : 488,55

21 mars : 411,10

14 avril : 1018,1 (avec *la Popularité*)

6 mai : 331,75

Onze représentations jouées à l'époque la plus favorable aux recettes, le Carnaval.

Lettre de Viennet à Menjaud, 31 juillet 1838

Mon cher Menjaud,

Je me suis présenté chez vous pour vous parler de ma comédie des *Serments*. J'ai besoin de vous, je ne peux être joué sans vous ; et après douze ans d'exil, je ne pourrai pas profiter de la bonne volonté de M. Védel pour rentrer au théâtre, si vous m'abandonnez. Le rôle de M. Bois vous convient et ne convient qu'à vous : il est brillant et d'un effet sûr. Ce sont 220 vers à apprendre ; c'est, je crois, le rôle le plus long de la pièce. Je sais quelle est votre position vis-à-vis de la Comédie ; mais enfin, vous y restez encore neuf mois. Rendez-moi ce service, je ne l'oublierai jamais. Aidez-moi à rentrer dans une carrière que je n'aurais pas dû quitter. J'ose l'attendre de votre bienveillance pour moi, et je supplie M^e. Menjaud de plaider ma cause. Obligé de repartir jeudi pour la campagne, je voudrais bien avoir votre réponse demain, et vous prie de compter sur l'éternelle reconnaissance de votre dévoué et affectionné Viennet.

(rue de la ferme des Mathurins, n°16)

Les malheurs d'Arbogaste et des Péruviens

Lettre à Messieurs les membres du comité d'administration de la Comédie-Française (29 octobre 1830)

Messieurs,

Je reviens à la charge pour mes *Péruviens* ; et vous m'obligerez beaucoup de lui fixer un tour pour le courant de l'hiver. Je n'ai pas besoin de vous dire que ce n'est pas un tour de faveur que je sollicite. J'ai fait d'ailleurs à cette pièce des changements que la censure ne peut plus contrarier, et en rendant le costume de jacobin à Valverde, j'ai ajouté un élément de succès à cet ouvrage.

Agréer, Messieurs, l'assurance de ma considération la plus distinguée.

Lettre à Mazères, commissaire du Roi près du Théâtre-Français (19 novembre 1830)

Mon cher Mazères,

[...] On me demande *Arbogaste* au lieu des *Péruviens*, et je vous avoue que je ne conçois rien à l'opiniâtreté de deux de ces Messieurs. Le fait est que la première a besoin d'un mois de remaniement ; et comme le métier que je fais ne me laisse pas une minute de libre, si le comité tenait à ce changement, ce serait me dire en d'autres termes : nous ne voulons pas vous jouer. Je persiste à croire avec beaucoup de salons que les *Péruviens* ont de grandes chances de succès. J'ai fait pleurer partout en les lisant. Je dirai d'ailleurs que, quelque pièce qu'on intercale entre *Antoni* [sic] et *Marion de l'Orme* [sic], elle se trouvera fort mal à l'aise. N'importe, j'accepte la position, mais pour une tragédie toute prête et non pour une pièce dont le premier acte est tout à refaire. Exposez cette difficulté à Messieurs du comité. Je serai demain au théâtre à une heure précise, si d'ici là il ne me survient pas quelque empêchement législatif dont j'aurais soin d'ailleurs de vous prévenir. Je vous remercie de vos félicitations. Vous n'êtes pas le premier qui m'avez annoncé ma nomination¹ mais votre lettre est la première qui m'ait donné le titre sur l'adresse. Je souhaite que cela vous porte bonheur.

Tout à vous.

Lettre du comité d'administration de la comédie au ministre de l'Intérieur (8 juillet 1840)²

La Comédie-Française se voit menacée d'un procès dont les conséquences lui paraissent de nature à devoir vous être déférée.

M. Viennet, membre de l'Académie Française et Pair de France, assigne l'administration du Théâtre-Français pour la contraindre à faire représenter, dans l'ordre ci-après, quatre tragédies, anciennement reçues sous les titres de : *Les Péruviens*, *Arbogaste*, *Achille*, *Alexandre*. Au moment de confier à ses conseils toutes les armes que peut réclamer le besoin de sa défense, la double qualité du demandeur, la dernière surtout, a fait naître quelques scrupules dans l'esprit du comité. Ce n'est que par la publication de certains documents et par la révélation de quelques circonstances propres à livrer au ridicule des prétentions exorbitantes que la défense peut espérer d'en faire ressortir l'énormité. Or, le ministre à la direction duquel l'administration du Théâtre-Français ne peut soustraire aucun de ses actes approuvera-t-il l'usage de ces armes ? ou pensera-t-il que des influences conciliatrices peuvent s'interposer dans le débat ? Dans tous les cas, notre devoir est d'instruire la cause et de justifier l'administration de n'avoir pu prévenir le scandale qu'elle redoute dans un autre intérêt que le sien.

M. Viennet, depuis le jour où il s'est posé comme auteur dramatique au Théâtre-Français, y a constamment joui d'une faveur, ou plutôt d'une déférence qui dépose sans doute à l'honneur de son caractère. Quoiqu'il en soit, il est de tradition parmi nous que la lecture d'un ouvrage de M. Viennet au Théâtre-Français a toujours été considérée comme un acte de bonne volonté de sa part que la comédie s'empressait de reconnaître par une démonstration de politesse jugée sans conséquence, alors que les auteurs ne s'étaient point encore avisés de faire représenter leurs ouvrages par autorité de justice. Quelquefois, c'est-à-dire à des époques de prospérité qui influaient sur les dispositions des comédiens, la politesse ou la déférence a été jusqu'à mettre à

¹ Il s'agit de sa promotion au grade de chef de bataillon de l'état-major

² Pour la chronologie du contentieux, cf. *supra* (Répertoire des délibérations du Comité d'administration)

l'étude ces ouvrages reçus par complaisance. En 1820 par exemple, le *Clovis* de M. Viennet, mis sous la protection du talent de Talma, obtient jusqu'à sept représentations. En 1825, *Sigismond de Bourgogne* du même auteur, fut un peu plus heureux et parvint à une neuvième représentation.

Après ces épreuves et pendant quinze ans, M. Viennet parut accorder que la Comédie-Française avait fait acte de suffisante bonne volonté envers lui ; et à considérer certaines convenances de la nouvelle carrière qu'il avait embrassée, il fut permis de croire qu'il lui savait gré de s'en tenir là. Toutefois, depuis la profession publique de son retour vers les Muses, M. Viennet a réclamé la mise à l'étude d'*Arbogaste*, tragédie accueillie au Théâtre-Français avec ces formes obséquieuses dont l'habitude était contractée. Tout ce qu'on osa faire comprendre à M. Viennet, en réponse à cette ouverture, c'est que la Comédie se trouverait heureuse d'avoir à représenter quelqu'autre production de lui, dont la conception plus moderne promît de répondre mieux aux exigences du moment. C'est dans l'esprit de cette transaction bien comprise de part et d'autre que fut jouée l'année dernière une comédie en vers de M. Viennet d'abord refusée sous le titre de : *Les Serments*. La saison du carnaval, saison éminemment productive, faisait espérer que le sacrifice ne serait pas très onéreux au théâtre ; mais sur onze représentations, à l'exception de trois qui furent protégées par Mlle Rachel et par deux autres ouvrages quelque peu en faveur à une époque, la plus fructueuse produisit une recette de 488 fr. 85.

En présence de tels résultats, M. Viennet peut-il exiger que l'administration du Théâtre-Français pousse le dévouement jusqu'à la plus complète abnégation de ses intérêts matériels ? Nous nous obstinons ne pas l'en croire capable ; et si l'humilité de nos objections n'a pu le désarmer, nous osons nous flatter que d'autres conseils au-dessus du soupçon d'aveuglement dont les nôtres lui paraissent frappés, parviendront à le détourner d'une lutte où ne seraient pas seuls compromis les intérêts du Théâtre-Français.

C'est donc, Monsieur le ministre, votre bienveillante intervention que nous invoquons en premier lieu, et à la dernière extrémité, cette latitude qu'on interdit point au cas de la légitime défense.

Nous avons l'honneur de vous transmettre à l'appui des assertions contenues dans la présente, copie d'une délibération du comité en date du 31 décembre 1829 :

Comité du jeudi 31 décembre 1829

Des membres qui étaient présents à la lecture de la tragédie en cinq actes de M. Viennet, font ainsi qu'il suit le rapport de ce qui s'y est passé.

La lecture étant terminée, on a été aux voix, le résultat du scrutin a été le refus de l'ouvrage ; mais en considération des talents et du mérite de M. Viennet, surtout eu égard au dévouement qu'il a montré pour la Comédie-Française, aux services qu'il lui a rendus à la tribune de la chambre des députés dont il est membre, sur les observations de plusieurs des sociétaires présents, qui ont fait remarquer les inconvénients de ce refus, on a procédé à un nouveau scrutin et la tragédie des Péruviens a été admise, bien entendu que la Comédie ferait tout ce qui pourrait dépendre d'elle pour obtenir de M. Viennet qu'il ne la fit point représenter.

Le comité arrête que ces détails seront consignés au présent procès-verbal pour servir en cas de besoin.

Comité du 5 février 1841.

M. le commissaire royal donne communication d'une lettre de M. l'arbitre nommé dans la contestation pendante au tribunal de commerce entre la Comédie-Française et M. Viennet. Les bases de la transaction qu'elle contient, de l'aveu de M. Viennet, seraient les suivantes :

1° Le comité choisirait entre les tragédies d'*Arbogaste* et des *Péruviens* et mettrait l'une des deux en répétitions après la représentation du gladiateur

2° M. Viennet s'engagerait de son côté à ne faire valoir ses droits pour une seconde tragédie que 15 mois après la représentation de la première et ainsi de suite.

3° Les frais du procès seraient supportés par la Comédie-Française. A ces conditions, M. Viennet annulerait toutes les poursuites et *reprendrait les habitudes du foyer.*

Bilan de la représentation

Arbogaste est mis en répétition le 3 novembre et représenté le 20 novembre

Arbogaste joué le samedi 20 novembre est outrageusement sifflé. L'auteur écrit le lendemain à M. le commissaire royal Buloz qu'il retire sa pièce. La recette s'était élevée à 1242 fr.

Comité du 3 avril 1846

Le comité entend et approuve la rédaction d'une lettre adressée à M. Viennet en réponse à une sorte de sommation qui a été faite par lui au comité en termes assez peu ménagés pour qu'il eut à suspendre les études de la *Vestale*, actuellement en répétition et dont le sujet, dit M. Viennet, ne peut manquer d'offrir des analogies avec la tragédie des *Péruviens* reçue en 1827 [sic] et qu'il pourrait avoir l'intention de faire représenter.

Lettre de Viennet à monsieur le comte de la Bédollière, 27 nov 1841

[...] On avait applaudi mes sermons parce que je n'étais plus rien qu'homme de lettres. C'est ma pairie qu'on a fustigé sur le dos d'*Arbogaste*. Vous me parlez de revanche ; non monsieur, l'esprit de parti me suit partout ; et le seul bonheur que j'attendais dans cette vie m'est enlevé pour jamais. Que me sont les titres, les honneurs ? Ils ne furent jamais les objets de mon ambition. Je n'ai passé à travers la politique et le parlement que dans l'intérêt de mon pays [...]. D'où me sont venues ces haines ? Je m'y perds. Je les ai bravées pendant sept ans ; mais jamais elles ne m'avaient fait autant de mal. C'est une carrière brisée. Cette popularité, cette réputation que j'avais acquises sous la Restauration, les voilà détruites. Quel libraire voudra faire maintenant la collection de mes œuvres, comme j'en avais l'intention ? Quant au théâtre, je vous le répète, je n'oserai plus m'y risquer. Ce drame, qui est plein de larmes, que l'Odéon a reçu par acclamation, rentrera dans mon portefeuille comme tout le reste. Voilà mon [???]. Les lettres me consolait des ennuis de la vie politique, comme elles m'avaient consolé des tracas de la vie militaire. Plus de consolations pour moi [...].

Annexe n°55 : Belmontet et la Comédie-Française

(source : Archives de la Comédie-Française. Dossier Belmontet, sauf mention contraire)

Demande de places

Lettre adressée [au ministre de la Maison de l'Empereur ?] (27 novembre 1859)

Je vous adresse deux exemplaires, l'un pour vous, l'autre pour M. le directeur.

A titre de revanche, je viens vous prier de m'accorder, pour 2 braves de la garde impériale, dont l'un est mon fils, deux 1^{ères} galeries, pour aujourd'hui.

Quoique ce soit un dimanche, le Théâtre-Français doit être généreux pour les preneurs de canons ennemis, à Solferino.

Ils sont vos voisins, au Louvre, et leur bourse n'est pas celle des banquiers.

Représentations de pièces : Une Fête de Néron

Lettre à Jouslin de la Salle (18 janvier 1837)

La Fête de Néron, cher directeur, malgré la bonne volonté de Ligier, et malgré vos bonnes promesses, est donc enterrée dans les cartons de l'oubli. Ce n'est ni encourageant ni consolant pour les pauvres faiseurs de tragédies. Tant mieux, si l'art et le théâtre y peuvent gagner. Cependant le monde dramatique ne se compose pas entièrement de deux privilégiés.

Autre réclamation, mon cher directeur ; le jour de la 1^{ère} représentation il est impossible aux entrées ordinaires de trouver place et de pouvoir écouter les ouvrages nouveaux. Pourtant on joue aussi pour le public [artiste ?]. S'il vous est donc possible de m'envoyer par la petite poste, deux places, pour ma femme et pour moi, je vous en serai très reconnaissant, pour la 1^{ère} de *la Camaraderie*.

Agréez l'assurance de mes sentiments distingués.

Lettre au ministre de la Maison de l'Empereur (18 juillet 1869)

Mon cher Ministre,

Le Théâtre-Français, subventionné de l'Etat, est dans la dépendance de vos pouvoirs.

Le directeur s'était engagé à reprendre ma tragédie *Une Fête de Néron* au commencement de l'hiver. Vous savez comment il a tenu ses engagements.

On répète ma pièce, pour la jouer prochainement, devant des banquettes vides, car les chaleurs éloignent le public. Ce serait une dérision pour ma tragédie, dont, *sans m'appeler aux répétitions*, on a retranché plusieurs passages nécessaires à l'action.

Je viens donc prier votre Excellence de vouloir bien intervenir pour que la reprise n'ait lieu qu'en automne.

On me doit, non cette faveur, mais cette déférence d'équité.

Permettez-moi aussi de compter sur les effets de votre autorité protectrice.

Votre dévoué serviteur.

Lettre au directeur du Théâtre-Français (21 décembre 1869)

Monsieur et cher directeur,

Vous me rendrez cette justice que je me suis gardé d'être impatient et importun, relativement à la reprise d'une *Fête de Néron*, dont les rôles ont été classés. Plein de confiance dans vos promesses, et j'oserai le dire, dans vos sympathies, je me suis mis à attendre. Il est pourtant rationnel de savoir, maintenant que vous en avez fini avec M. Augier, si mon tour, parfaitement légitime, est enfin arrivé. Je vous en prie, ayez l'extrême bonté de me faire connaître vos résolutions à mon égard pour cette reprise, que vous avez dit vouloir rendre digne du Théâtre-Français.

Victor Hugo est bien plus heureux que moi. Partout on se hâte de le remettre en scène. J'en suis charmé, loin de m'en plaindre. Le génie a des droits naturels. Mais enfin Néron n'est pas sans intérêt pour le public.

Tout à vous.

Lettre au directeur du Théâtre-Français (31 janvier 1870)

Cher directeur,

Le 31 janvier, et pas de répétition encore ! voilà 3 mois, que plein de confiance dans vos bonnes dispositions, j'espère et j'attends le commencement de cette mise en scène que vos soins si habiles arrangent avec tant d'art.

Le nouveau ministre m'a montré quelques mots de vous, bravo, nous sommes tous prêts. Eh ! bien, à quand ? Vos artistes ont appris.

Votre dévoué serviteur.

Lettre au directeur Théâtre-Français (26 juillet 1870)

Comme vous le dites si bien, mon cher directeur, chacun est tenu de faire son devoir, dans un temps comme le nôtre.

J'ai rempli, moi, celui de député.

Mes fils sont en ligne devant l'ennemi, pour remplir le leur.

Vous pensez bien qu'en face de cette lutte héroïque, j'ai peu l'esprit à m'inquiéter du sort de ma tragédie.

Vous dites qu'il n'est pas possible de supprimer la représentation. C'est votre devoir aussi de ne pas laisser les intérêts du Théâtre-Français en souffrance ou en grève.

Je me rends à vos raisons. Les distractions de la paix doivent prouver que nous ne craignons pas la guerre.

Votre idée est du patriotisme en action.

Donc je me place sous votre drapeau et je me rendrais à la répétition générale.

Votre dévoué serviteur. Louis Belmontet (50, Rue Fontaine St-Georges).

Idem (27 juillet 1870)

Mon cher directeur,

Je vous demande pardon ainsi qu'aux honorables artistes de la *Fête de Néron*, de n'avoir pu me rendre aujourd'hui à la répétition.

Les préparatifs de la guerre m'ont forcé, et comme père de deux officiers qui vont au feu, et comme député de plusieurs familles qui ont besoin de moi au ministère de la Guerre, de faire plusieurs démarches importantes.

Le poète doit s'oublier dans ces graves circonstances. D'ailleurs votre habile administration et le talent de nos traducteurs en action peuvent largement se passer, pour un moment, de mes indications et de mes observations. Demain je serai tout entier à vos ordres. Je l'espère bien.

NB : Les recettes d'une Fête de Néron (Registre récapitulatif des recettes : R564)

Les représentations	francs
Mercredi 3 août (pluie). <i>Au printemps</i> . Reprise d' <i>Une Fête de Néron</i>	984
Vendredi 5 août (petite pluie. Chaleur)	435
Mardi 9 août (Pluie)	193,5
Jeudi 11 août (pluie le matin. Chaleur)	275,5
Samedi 13 août (chaleur)	275
Mardi 16 août (chaleur)	168
Jeudi 18 août (chaleur. Petite pluie)	207
Lundi 22 août (chaleur)	230
Lundi 29 août (beau)	180,5

NB : informations tirées du même registre (R564) :

La Marseillaise est chantée sans annonce tous les soirs du 20 juillet au 2 septembre ; le 20 juillet, elle est chantée par Mme Agar entre le 2^e et le 3^e acte du *Lion Amoureux*.

Recette la plus haute pour la même période que les représentations d'*Une Fête de Néron* :

Le Lion amoureux : jeudi 4 août (lendemain 1^{ère})

Représentations de pièces : Pierre le Grand

Lettre [au directeur du Théâtre-Français] (4 août 1871)

Monsieur le Directeur,

Voulez-vous permettre à l'auteur d'une tragédie *Une fête de Néron* dont la reprise au Théâtre-Français l'an passé à pareille époque a obtenu un succès qui m'honore, voulez-vous lui permettre de vous adresser un très modeste article sur ce que doit être notre grand théâtre national ? La tragédie a fait grand bruit dans ce siècle. Son genre est digne d'attirer votre intelligence et très habile attention maintenant que le sort du Théâtre-Français est dans vos mains.

Agréez, monsieur le directeur, l'assurance de ma haute considération.

L. Belmontet, qui a voté pour vous envoyer au conseil municipal (souligné par nous)

Lettre à Perrin (20 juillet 1872) (NB : papier à en-tête du Corps législatif barré d'une croix !)

Très honoré directeur,

J'ai l'honneur de vous adresser *Le Messager de Toulouse* qui referme un article chaleureux sur les débuts de M. Mounet-Sully et sur l'excellente initiative que vous avez prise pour la reconnaissance de notre grand art dramatique. J'ai assisté à l'une de ces heureuses représentations, et c'est mon impression qui est manifestée par l'article indiqué.

Les matinées dramatiques de la Gaité ont prouvé que les générations actuelles sont très sensibles à la mise en scène de notre théâtre classique. L'amour du beau n'est pas mort. Vous avez là une mine d'or et de renommée.

Vous devez vous souvenir, très honoré directeur, qu'à votre avènement à la Comédie-Française j'ai eu l'honneur de vous adresser un discours que j'avais prononcé au Corps législatif sur la nécessité de rentrer dans la grande voie de Corneille et de Molière¹. Un esprit élevé comme vôtre ne doit pas oublier que les plus grands succès de notre siècle ont eu lieu à l'Odéon et aux Français [sic] par *les Vêpres Siciliennes*, par *Lucrèce*, et permettez moi de le dire par une *Fête de Néron*.

Mmes Rachel et Ristori ont [ramené?] la foule intelligente.

Il me semble que le talent de notre brillant débutant aurait une occasion fructueuse pour lui et pour vous s'il venait à jouer le rôle de Néron dans la *Fête de Néron*, tragédie dont la reprise en 1870 a été bien accueillie du public au Français.

Néron comédien, le César artiste, le fou couronné, le romain en goguette, n'y aurait-il pas là un large moyen pour M. Sully de déployer toutes les variétés de son art ?

Qu'il reste dans les voies de l'école classique. Cette école est un nouveau monde pour les spectateurs de cette époque ci.

M. F. Sarcey l'a très bien démontré.

J'espère que vous me permettrez un de ces jours de venir m'entretenir avec vous de cette question qui vous offre la poule aux œufs d'or.

Je vous parlerai d'un *Pierre le grand* auquel s'intéresse M. Thiers. L'empereur Alexandre verra avec plaisir que cette glorification du chef de sa dynastie se produise sur la scène française au moment même où la Russie, avec le plus vif enthousiasme, a célébré le jubilé centenaire de Pierre le grand. Exaltons autant que possible les sympathies internationales entre Paris et St-Petersbourg. L'œuvre agréable à l'empereur Alexandre sera chez nous un acte politique de haute utilité.

Nous en parlerons donc. En attendant, je suis heureux de vous féliciter de la résurrection que vous venez d'entreprendre avec une sorte de joie publique. L'élan est donné.

¹ Allusion très probable au discours du 29 mai 1854.

Lettre à Jules Simon, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts (18 septembre 1872)

Cher ancien collègue,

Votre franche et cordiale réception ne m'a pas étonné. J'y comptais, comme je compte sur votre promesse : j'ai foi dans la sincérité de vos inspirations. Vous recommanderez à l'intelligent et très français M. Perrin, comme vous me l'avez dit, ma tragédie *Pierre le Grand*, de même, que, par l'ordre de M. Thiers, cette tragédie a été signalée à votre attention de ministre des Beaux-Arts. Ce sont là les termes authentiques de la lettre de M. Barthélémy St-Hilaire, à la date du 11 juillet dernier.

La question est donc clairement posée et elle est en bonnes mains étant dans les vôtres.

Deux idées importantes doivent vous y intéresser. 1° Les tendances amicales de la Russie appellent la manifestation publique des nôtres. Elever, sur notre scène, un monument à la mémoire glorieuse de Pierre 1^{er}, pendant le grand jubilé russe, n'est-ce pas agir de manière à concourir au rapprochement des deux grandes nations et à produire un effet qui ne peut qu'être agréable à l'empereur Alexandre ? C'est presque un acte politique. La seconde idée, qui doit convenir au ministre des idées, c'est de favoriser le courant du goût public vers les sentiments généreux, courant très prononcé au Théâtre-Français. Vous l'avez dit vous-même, relevons l'âme nationale ; inspirons l'amour du grand ; exaltons l'amour du beau ; réveillons l'enthousiasme pour les choses de l'âme.

L'initiative doit partir d'en haut. Vous y êtes ; ayez-en l'honneur. Régénérez la scène française. L'école de Corneille et de Racine doit conserver ses nobles traditions.

Mon *Pierre le grand* appartient à cette école. Ma tragédie est, pour ainsi dire, la démonstration sa grande âme. Dans plusieurs réunions composées de grands personnages russes, un succès très éclatant m'a donné la certitude que j'avais compris la mission héroïque du fondateur de l'empire moscovite.

Je crois donc que vous ne risquez pas grand-chose à faire intervenir le désir du gouvernement pour la mise en scène de mon œuvre.

N'avez-vous pas déclaré, dans un beau discours que *l'intervention* de l'Etat pour l'éducation nationale devait se produire, *au nom de la justice absolue* ? Les subventions ne signifient-elles pas que votre droit d'intervention est dans la nature des choses ? N'avez-vous pas dit encore dans ce même discours *qu'il est temps de nourrir l'esprit par de males pensées* ?

Donc tout vous parle en faveur de *Pierre le grand*. Je ne suis pas le premier venu. *Ma Fête de Néron*, que bien des fois vous m'avez vantée, au Corps législatif, a été reprise par le Théâtre-Français au début de la guerre. Le chaleureux accueil que lui a fait le public, au bruit des canons, doit prouver à l'habile directeur actuel, la vigueur de mes études dramatiques.

J'ai un portefeuille plein. Il faut vivre dans ce monde. Les spéculations de l'esprit, les productions de l'âme méritent aussi la protection de l'Etat. Autrefois il y avait des primes pour les œuvres de force, soit à l'opéra, soit au Théâtre-Français. Je n'en demande pas, mais je demande à paraître là où l'on juge.

Mon *Pierre le grand*, n'occasionnera pas de grandes dépenses. Cette tragédie est rapidement conduite. *Ad eventum fertino*. L'héroïsme n'est pas phraseur.

J'avais beaucoup à dire encore, mais cette lettre est déjà longue. Je termine en vous priant, cher collègue, d'avoir l'extrême et délicate bonté de me faire savoir ce qui aura été convenu entre vous et M. Perrin.

*Quand on attend sa belle
Que l'attente est cruelle !*

Devise dans *Jean de Paris*. J'attends donc avec une foi entière et vive considération votre réponse.

Votre ancien collègue L. Belmontet

[réponse manuscrite de Jules Simon, 21 septembre 1872, transmise à son cabinet : « Monsieur, j'ai l'honneur de vous communiquer la lettre ci-jointe que je reçois de M. Belmontet, et dont je vous ai déjà entretenu. Veuillez agréer, monsieur, l'assurance de mes sentiments les plus distingués »]

Lettre à (sans destinataire explicitement indiqué² et sans précision /année) (3 juillet...)

Monsieur,

J'aurai l'honneur de me présenter demain à votre bureau, pour me concerter avec vous, relativement à ma tragédie de *Pierre le grand*.

Les événements donnent l'importance de l'actualité à cette pièce historique. Le prince Orloff m'a témoigné, à cet égard, de très vives sympathies ainsi que M. Thiers. Mes amis Legouvé et Camille Doucet m'engagent à m'adresser à votre haute intelligence. J'ose espérer que l'auteur d'une *Fête de Néron* mérite quelque considération.

Des trois grands éléments constitutifs de l'art tragique, la pitié, la terreur, l'admiration, j'ai choisi et employé ces deux derniers, comme plus susceptibles d'impressionner le public, surtout à une époque agitée comme la nôtre.

Agréez, Monsieur, l'assurance de ma haute considération

Lettre à Perrin (5 octobre 1875)

Monsieur le Directeur,

Mon ami de vieille date, Camille Doucet, homme d'esprit qui a tant de cœur, homme de cœur qui a tant d'esprit, a eu l'extrême bonté de vous parler de ma tragédie *Pierre le Grand* que j'ai l'intention de soumettre à l'examen de votre comité. Mes autres amis, M. Thiers et le très regretté M. C. de Rémusat m'avaient également promis de vous exprimer tout l'intérêt qu'ils portaient à cette œuvre sérieuse et composée dans un but presque politique. En représentant le génie, la grandeur d'âme et le caractère héroïque du fondateur de l'empire russe, sur notre première scène française, nous touchons le cœur de la dynastie impériale russe et nous resserrons les sympathies des deux nations.

L'empereur Alexandre m'a fait l'honneur de me remercier d'avoir choisi un tel sujet de haute poésie par un sentiment d'admiration. M. L'ambassadeur prince Orloff m'a répété les mêmes témoignages de gratitude et de considération.

J'ai voulu consulter l'opinion des personnages russes qui du reste désiraient connaître mon ouvrage. La colonie russe ne manque pas d'une certaine importance à Paris. On y parle le français comme dans nos meilleurs salons. Une lecture de ma tragédie, qui me fut vivement demandée, eut lieu dans la grande salle du Grand Hôtel ; la soirée qui fut très brillante fut donnée à cet effet, par MM. les russes eux-mêmes.

C'était une belle occasion pour l'auteur de savoir s'il s'était conformé aux vraies données de l'histoire et s'il avait réellement compris le grand caractère d'un héros tragique. Il obtint un succès de vérité. Des généraux russes vinrent embrasser le poète, en lui disant : c'est bien le Czar, tel que nous le vénérons. Votre Pierre est vraiment Pierre le Grand.

Cet éloge à brule-pourpoint me rendit heureux, car il me prouvait que je ne m'étais pas trompé dans la peinture du grand homme en action.

M. de Rémusat me demanda mon manuscrit : en me le rendant, il me parla de ma pièce comme les généraux russes eux-mêmes, et il ajouta : votre tragédie est une œuvre lyrique. Il est de l'école cornélienne [*sic*].

Je reproduis ce jugement d'un homme qui était la franchise même. Vous l'avez fort bien connu, c'est pour cela que j'ai pris la liberté de vous le dire à mon tour.

Je ne sais à quelle heure il me sera permis d'aller vous voir, soit au théâtre, soit à votre domicile. Je suis à vos ordres Monsieur le Directeur, comme je le fus pour votre heureuse élection.

Agréez l'assurance de ma haute considération.

² Il s'agit de Perrin

Annexe n°56 : Rapport du sénateur Labarrure sur la pétition de Chamouillet contre les comités de lecture du Théâtre-Français et de l'Odéon (15 mars 1870)

(Source : *Journal officiel de l'Empire français*, 16 mars 1870, p. 473-474)

Messieurs les sénateurs, le sieur Chamouillet, demeurant à Paris, avenue d'Orléans, 41, a adressé au Sénat deux écrits : le premier, portant la date d'octobre 1869, est une pétition en vers ; le second, déposé le 19 janvier 1870, est intitulé : « note explicative faisant suite à l'épître-pétition versifiée ».

Ces deux écrits exposent les griefs ci-après :

1° le sieur Chamouillet a présenté au Théâtre-Français diverses pièces, tragédie, comédie et drame ; il n'a pu obtenir leur admission ;

2° A l'Odéon, il a présenté un drame intitulé : le *Roi de Paris*. Ce drame a été retenu longtemps dans les cartons et finalement refusé.

3° De son intérêt particulier, passant à un intérêt plus général, le pétitionnaire se plaint de ce que l'Odéon, qui reçoit une subvention de 100 000 francs pour maintenir les bonnes traditions de l'art et pour ouvrir la carrière aux auteurs dramatiques inconnus, manque à sa mission, joue une pièce en quatre mois, et décourage les jeunes talents qui n'ont pas de nom ; il demande l'intervention du Sénat pour réprimer cet oubli de toute convenance, qu'il appelle un scandale.

La commission, messieurs les sénateurs, a mis un soin particulier à éclaircir les faits exposés et le fondement des plaintes qui lui étaient portées. Elle sait que la France aime le théâtre. Si son génie lui permet d'aspirer à toutes les gloires, la France tient particulièrement à sa gloire artistique et littéraire.

Elle recherche les jeux scéniques. Elle s'y porte avec passion toutes les fois qu'apparaissent des œuvres sérieuses, qui peuvent cultiver l'esprit, l'élever ou le délasser. Depuis plus de deux siècles, c'est de la France que partent ces [????] productions dramatiques qui vont défrayer et charmer la plupart des théâtres du monde moderne.

Elles portent au loin le nom français et le font aimer. Chacun de nous doit être jaloux de conserver, ou même d'accroître, ce patrimoine d'honneur [????]

C'est dans ces sentiments, messieurs les sénateurs, que nous nous sommes livrés aux investigations que provoquaient les plaintes du M. Chamouillet.

Parlons d'abord de ces griefs particuliers.

Nous examinerons ensuite les plaintes qui accusent le mauvais vouloir et l'indolence du Théâtre-Français et de l'Odéon.

Voici le résumé des renseignements qui nous ont été fournis, et que nous avons vérifiés autant qu'il dépendait de nous.

Sur quatre pièces que M. Chamouillet dit avoir présentées à la Comédie-Française, trois ne paraissent n'y avoir laissé aucune trace. La quatrième est une tragédie intitulée *Olympias*. Elle avait été déposée le 28 août 1868. Le 14 octobre suivant, le comité de lecture la refusait. Ce refus a été motivé dans le procès-verbal du jour. Le Sénat nous dispensera de reproduire les raisons qui ont fait écarter la pièce.

Une seule pièce avait été présentée à l'Odéon, c'est un drame intitulé *Le Roi de Paris*. La direction actuelle n'en trouve aucun vestige. Il appartient à un temps reculé, à une autre direction qui existait il y a dix-sept ans.

Le pétitionnaire a été entendu. Il a déclaré que les pièces, dont nous avons cherché inutilement la trace, remontaient à dix, quinze, et même dix-huit ans ; qu'alors, comme aujourd'hui, il avait été éconduit ; la vivacité de ses plaintes attaque surtout l'Odéon, qu'il croyait obligé de mieux accueillir les auteurs inconnus, puisqu'il était subventionné à titre d'école pour les débutants.

M. Chamouillet ne peut se plaindre de la direction actuelle de l'Odéon, puisqu'elle n'a pas eu à se prononcer sur ses œuvres.

En résumé, sur les quatre pièces qu'il aurait présentées au Théâtre-Français, une seule est mentionnée sur les registres du théâtre. Elle a été examinée et régulièrement refusée.

L'Odéon n'a rien reçu depuis que la direction actuelle fonctionne, et pourtant elle date déjà de plus de trois ans.

Venons au grief général.

Est-il vrai que le Théâtre-Français et l'Odéon n'offrent pas aux auteurs dramatiques d'assez fréquentes occasions de produire leurs œuvres ? Est-ce si vrai que les nombreux manuscrits qui leur sont remis dorment empilés et séquestrés, sans qu'on daigne les examiner, ainsi que le dit le pétitionnaire ?

Voici comment les choses se passent. Vous pourrez juger, messieurs, de la valeur de ces plaintes.

Le Théâtre-Français reçoit annuellement de 180 à 200 manuscrits.

L'Odéon en reçoit environ 300 en moyenne annuelle.

Les deux théâtres sont obligés de tenir un registre ouvert pour inscrire, jour par jour, les manuscrits présentés, et leur donner un numéro d'ordre.

Chaque registre, disposé en colonnes, indique synoptiquement les différentes phases des examens et le sort final de chaque manuscrit.

Au Théâtre-Français, il y a un comité de lecture composé de six sociétaires et d'un administrateur général, président.

Ce comité se réunit tous les quinze jours. Les sociétaires qui en sont membres, ont, comme acteurs, leurs travaux courants, leurs études et leurs répétitions. Ils ne pourraient examiner, par eux-mêmes, les deux cents manuscrits environ qui leur sont envoyés. Trois examinateurs, nommés par le Gouvernement, préparent les décisions : ce sont des hommes de lettres distingués, ayant une connaissance approfondie du théâtre. Ils examinent les pièces proposées, une à une, ils font un rapport spécial sur chaque ouvrage, ils présentent des conclusions motivées. Tous les quinze jours, des rapports préparatoires sont soumis au comité de lecture ; quand les pièces sont jugées inacceptables, on en lit quelques fragments, et le plus souvent elles sont refusées séance tenante. Si, à la lecture, on aperçoit quelques éclairs de talent, on les réserve pour une seconde lecture ; on indique, s'il y a lieu, aux auteurs des corrections indispensables. Si les rapports préparatoires sont favorables, le comité fait une lecture approfondie, approuve, indique des modifications ou rejette.

Tous les quinze jours, un résumé des décisions du comité est envoyé au ministre. A la seule inspection du registre d'inscriptions, on peut s'assurer que toutes les pièces passent à l'examen.

Si, au Théâtre-Français, il faut une décision du comité réuni pour prononcer sur chaque ouvrage, il en est autrement à l'Odéon, et on saisira facilement la raison de cette différence.

Le Théâtre-Français reçoit une subvention annuelle de 240 000 francs et est exploité par une société commerciale, sous la direction d'un agent supérieur du gouvernement.

L'Odéon est soumis à un autre régime. Il reçoit 100 000 francs de subvention ; mais il est exploité par un directeur, concessionnaire du privilège pendant cinq ou six ans, et seul responsable des résultats de l'entreprise. S'il est heureux ou habile, il gagne ; s'il ne l'est pas, il perd. A voir les résultats du passé, on peut dire qu'on n'y fait pas grande fortune.

Quoiqu'il en soit, seul engagé à ses risques et périls, le directeur doit être libre du choix des pièces à admettre. Cependant, dans l'exercice de cette liberté, il est soumis à certaines règles imposées par son cahier des charges et par un arrêté ministériel.

Il tient, comme le Théâtre-Français, un registre ouvert pour l'inscription de toutes les pièces déposées.

Un premier examen préparatoire est fait par un examinateur. Cet examen donne lieu à un rapport sur chaque pièce, avec motifs et conclusions.

Un comité spécial, dit *comité d'examen*, composé de quatre personnes nommées par le ministre, est placé près du directeur. Les rapports préparatoires sont lus, deux fois par mois,

devant ce comité. S'il y a accord, pour refuser les pièces, on refuse de suite ; s'il y a dissidence, le comité peut inviter le directeur à revoir l'ouvrage. A la séance suivante, le directeur, qui décide en dernier ressort, rend compte au comité de sa décision et en fait part également au ministère.

A l'Odéon comme au Théâtre-Français, la décision doit être notifiée à l'auteur six semaines au plus tard après le dépôt.

Des représentants du Gouvernement tiennent la main à l'exécution de ces prescriptions.

Vous voyez, messieurs les sénateurs, que le Gouvernement a stipulé, au profit des auteurs, toutes les garanties de bon et prompt examen qu'il était possible d'imposer aux deux établissements subventionnés.

Cependant il y a des mécontents. Oh ! oui, beaucoup de mécontents ! vous vous l'expliquerez aisément.

Sur quatre à cinq cents pièces environ qui sont annuellement présentées aux deux théâtres, une vingtaine seulement paraissent dignes d'être jouées et sont jouées en effet. Il semble que le bon est très rare, le mauvais abonde au contraire ; on est obligé d'en faire une immense hécatombe. Les deux théâtres subventionnés ont à remplir une grande et délicate obligation envers le pays : c'est de maintenir l'art français à sa hauteur ; de donner au public des pièces que le goût et la saine littérature puissent avouer. Ici doit arriver une observation importante.

Un se plaint des sévérités des deux théâtres : mais voit-on des chefs-d'œuvre repoussés ? voit-on même beaucoup de pièces qui, refusées par eux, ont eu d'éclatants succès ailleurs ? qu'on les cite ! Elles ont été rares, s'il y en a eu. De nos jours, nous en cherchons inutilement des exemples.

Quand une vingtaine de pièce seulement sont acceptées, sur quatre cents ou cinq cents, que de mécomptes ! Peut-on éviter les plaintes ? Non ! On n'a pas encore trouvé le secret de renvoyer satisfaits les auteurs évincés : ils peuvent de bonne foi se croire méconnus et victimes.

Cependant, ils ont aujourd'hui une ressource. Les théâtres sont libres, ils peuvent jouer tous les genres. Si les auteurs méconnus croient que, par suite d'une erreur possible après tout, leurs pièces valent mieux que ne les ont estimées les théâtres subventionnés, pourquoi ne les porteraient-ils pas à d'autres théâtres, qui pourront les venger de l'aveuglement ou des préventions des premiers examinateurs ?

Tous les théâtres, subventionnés ou non, sont intéressés à accueillir les bonnes pièces ; car ce sont les bonnes pièces qui attirent le public et [conditionnent?] à la fois deux choses réputées très enviées pour tous les théâtres : la gloire et l'argent !

Quant à nous, messieurs les sénateurs, nous ne pouvons nous en ériger en juges. Votre commission avait un devoir, c'est de s'assurer que toutes les précautions humainement possibles ont été prises par l'administration pour le prompt et impartial examen des ouvrages présentés, pour faire ainsi surgir les talents ; ce devoir, votre commission l'a rempli de son mieux.

Elle me charge d'avoir l'honneur de vous proposer l'ordre du jour sur la pétition de M. Chamouillet.

M. LARABIT. Je ne connais de la pétition sur laquelle un rapport vient de nous être fait que le sommaire qui est inséré à notre feuilleton, et nous n'avons pas pu entendre le long rapport qui vient de nous être lu ; j'ai compris seulement qu'il y avait des recherches et des comparaisons intéressantes sur les représentations théâtrales. La pétition a une certaine importance au point de vue de l'art. Elle intéresse beaucoup de jeunes auteurs qui parviennent très difficilement à faire représenter leurs œuvres dramatiques ; elle mérite un examen attentif. Je demande donc que la discussion et le vote soient remis à une autre séance, afin que nous ayons pu lire le rapport très étendu de notre honorable collègue.

M. LE PRESIDENT. L'ajournement est de droit, il est prononcé.

La parole est à M. Labarrure pour continuer la lecture de ses rapports.

Séance du 18 mars 1870

(Source : *Journal officiel de l'Empire français*, 19 mars 1870, p. 489)

M. LE PRESIDENT. L'ordre du jour appelle la délibération sur la pétition n°493.

L'auteur de cette pétition se plaint que le Théâtre-Français et le théâtre de l'Odéon n'offrent pas aux auteurs dramatiques d'assez fréquentes occasions de produire leurs œuvres devant le public.

Le rapport a été présenté au Sénat, dans la séance du 15 mars 1870, par M. Labarrure ; il conclut à l'ordre du jour.

Quelqu'un demande-t-il la parole ?

M. LARABIT. Messieurs les sénateurs, je ne viens pas faire un discours sur la pétition ; je veux seulement dire au Sénat pourquoi j'ai demandé le renvoi de la discussion à un autre jour, suivant un droit qui nous appartient et dont le Sénat n'use peut-être pas assez souvent¹.

Je ne connais pas le pétitionnaire ; son nom même m'était inconnu ; je ne savais de sa pétition que l'intitulé sommaire inscrit à notre feuilleton². Le rapport n'avait pas été suffisamment entendu ; mais l'objet du rapport me paraissant digne d'intérêt, j'ai demandé le renvoi du vote à une autre séance, afin que chacun pût auparavant lire le rapport ; c'est un droit dont le Sénat devrait, je le répète, user plus souvent dans l'intérêt des pétitions.

J'ai donc eu le temps, comme vous tous, de lire ce rapport, je l'ai lu avec beaucoup de soin ; il est très bien fait, et je n'ai aucun document certain pour le contredire.

Il en résulte que sur cent pièces nouvelles présentées annuellement aux deux théâtres français subventionnés, vingt seulement arrivent à la représentation, les quatre-vingts-autres apparemment ne méritent pas cet honneur, ou ne peuvent pas être étudiées et représentées ; il en résulte encore, dit le rapport, beaucoup de mécontents.

Mécontents injustes, c'est possible ; mais le droit de pétition est ouvert précisément en grande partie pour les mécontents : on en fait justice quand ils ont tort, c'est ce qui motive si souvent l'ordre du jour ; mais on examine leurs griefs avec bienveillance.

Maintenant le rapport a reçu une grande publicité ; il a été lu certainement par les intéressés ; les jeunes auteurs savent la sollicitude du Sénat à leur égard, et ils doivent être convaincus que s'ils ont des réclamations sérieuses, ils se peuvent avec confiance s'adresser à vous.

Quant à présent, je me range à la proposition de l'honorable rapporteur et je vote l'ordre du jour.

M. LE PRESIDENT. Il n'y a pas d'autres observations ?... Je mets aux voix les conclusions du rapport.

(L'ordre du jour est adopté).

¹ L'article 67 du règlement du Sénat du 10 janvier 1870 précise : « Il est fait rapport des pétitions en séance publique. La délibération peut s'ouvrir immédiatement après la lecture. Le renvoi de la discussion à une autre séance est de droit, si il est demandé par un sénateur ». le texte se trouve dans le recueil de Roger Bonnard, *Les Règlements des assemblées législatives de la France depuis 1789*, Paris, Sirey, 1926, p. 398.

² L'article 66 du même règlement précise que « l'objet des pétitions comprises dans ce rapport est indiqué sommairement dans un rapport spécial distribué quatre jours avant la séance où le rapport doit être présenté ». Roger Bonnard, *op.cit.*, p. 397.

Annexe n°57 : Pétition de Cadaux à la Chambre des députés pour obtenir que les théâtres des grandes villes puissent recevoir les ouvrages dramatiques et lyriques, concurremment avec les théâtres de Paris, et avec les mêmes avantages pour les auteurs (1829)

(Source : Arch. Nat : C 2093. Pétition enregistrée sous le n°601, non rapportée)

Si les arts contribuent à la gloire, et à la prospérité générale, il est digne du gouvernement de s'occuper d'un nouveau moyen de les faire fleurir ; un abus, quelque peu nombreuse que soit la classe qui en souffre, n'en est pas moins un abus ; et il n'est pas indigne de la chambre élective de s'occuper de sa répression.

Depuis longtemps, les auteurs de pièces de théâtres se plaignent de l'extrême difficulté de parvenir à les faire représenter ; il n'existe par exemple qu'un seul théâtre d'Opéra-Comique ; les compositeurs déjà connus doivent y attendre longtemps la mise en scène de leurs ouvrages, et il est impossible qu'un auteur dont le mérite est encore ignoré parvienne à y faire recevoir les siens à l'étude. Aussi, découragé dès l'entrée de la carrière, il [peut/faut ???] expirer en lui toute espérance de gloire, seul véhicule du talent. Ce mal s'étend aux provinces ; le jeune poète, ou le jeune musicien qui dans nos grandes villes sent son imagination s'enflammer à la lecture, ou à la représentation d'un chef-d'œuvre, doit renoncer à marcher sur les traces des grands maîtres : que lui serviraient les travaux les plus assidus ? C'est le public qui distribue la gloire, et il ne peut parvenir à son tribunal ; aussi, rebutés par d'inutiles d'efforts, le talent comprimé finit par s'évanouir. La louange publique est pour le génie le choc du silex sur le fer ; il s'embrase et s'élanche en brillantes étincelles. Privé de tout contrat vivifiant, il se couvre bientôt d'une rouille avilissante.

Un remède semble s'offrir de lui-même : le goût pour les arts est général en France ; les grandes villes ont des théâtres où les ouvrages dramatiques sont représentés, sinon avec une perfection dont les modèles deviennent plus rares chaque jour, au moins de manière à en faire sentir les beautés ; les auteurs lyriques y ont encore de meilleurs interprètes ; pourquoi ceux que d'éternels délais rebutent à Paris, ne font-ils pas recevoir leurs ouvrages en province ? C'est que d'après l'usage établi, c'est renoncer pour eux à paraître sur les théâtres de la capitale, seul moyen d'arriver à la célébrité. Il faudrait au contraire que des succès soutenus en province fussent un titre certain pour obtenir la mise en scène à Paris ; il faudrait encore que les pièces ainsi reçues fissent jouir leurs auteurs des mêmes droits pécuniaires [*sic*] que celles primitivement reçues à Paris.

L'Italie et l'Allemagne ont dans chaque grande ville un théâtre où les compositeurs font recevoir leurs ouvrages ; cette concurrence est loin de nuire à la réputation des auteurs, ou au progrès de l'art musical puisque les Italiens, et les Allemands, sont encore nos maîtres. Pourquoi cet usage établi en France n'y aurait-il pas le même résultat ? Le zèle des directeurs et des acteurs de province doublerait, avec leur amour-propre satisfait ; les travaux des jeunes auteurs seraient encouragés par la certitude de jouir de suite de quelques fruits de leurs veilles, quand ils obtiendraient un succès ; les auteurs connus soutiendraient par un travail assidu leur réputation acquise, dans la crainte que de nouveaux émules de leur gloire ne finissent par la partager avec eux. Cette concurrence tirerait aussi les acteurs de Paris de l'indolence qu'on leur reproche, si nuisible à l'art, à leurs talents, et à la fortune des théâtres. En un mot, art, auteurs, acteurs, directeurs, capitale et provinces, tous y gagneraient sans frais pour le gouvernement.

Il serait injuste d'objecter, qu'à Paris seulement il existe de bons juges et que ce serait nuire aux arts que de les soumettre aux décisions du public des provinces, sans rappeler que l'esprit, et le goût, naissent en France sous toutes les latitudes ; et dire qu'il serait absurde de croire les centraliser à Paris : un fait peut répondre. Un mauvais ouvrage peut assez piquer la curiosité pour obtenir à Paris un succès de vogue, et de nombreuses représentations parce que la salle se remplit de nouveaux spectateurs, et pour quelques-unes d'une seule classe de spectateurs ; cela ne peut être en province, le mérite seul peut y prolonger un succès.

Tant que Feydeau sera seul en France, l'art musical sera peu cultivé, et fera peu de progrès. Que la concurrence s'établisse avec Bordeaux, Toulouse, Marseille, Lyon, Nantes, Lille et Strasbourg : le travail des jeunes auteurs sera encouragé ; sous les efforts de plusieurs d'entre eux sans doute, naîtront bientôt des œuvres de mérite, et la France peut cesser d'avoir à se plaindre de sa pauvreté dans cette partie si brillante des beaux-arts. Mais cette concurrence ne s'établira jamais sans l'intervention du gouvernement, qui seul, peut faire cesser l'injuste réprobation dont sont frappés à Paris les ouvrages dramatiques et lyriques reçus en province, et peut seul établir les droits pécuniaires des auteurs, si juste rétribution de leurs travaux.

Je ne dois rien ajouter ; cette cause, toute personnelle qu'elle me soit, est celle de beaucoup d'auteurs dont le mérite encore inconnu est sans doute supérieur au mien. C'est beaucoup de l'avoir évoqué au tribunal de la chambre, j'ose espérer qu'elle y trouvera des soutiens.

Cadaux, élève du Conservatoire de Musique. Organiste de l'église métropolitaine de Toulouse.

Annexe n°58 : Rapport de Désiré Nisard au Sénat sur la pétition de Gustave Grandin demandant l'établissement d'un Théâtre impérial de la province à Paris (1869)

(source : *ASCL*, 1869, t.1, p. 135-137. Séance du 16 mars 1869)

M. Nisard, 4^e rapporteur.

Messieurs les sénateurs, le sieur Grandin, domicilié à Bourges (Cher), appelle l'attention du Sénat sur la situation, selon lui très fâcheuse, des théâtres et des auteurs dramatiques de la province, et sur le moyen d'y porter remède.

Pour parler d'abord des théâtres, le pétitionnaire signale trois causes principales de ce qu'il appelle leur décadence : 1° les chemins de fer qui, dans un rayon de soixante à quatre-vingt lieues, ont fait de la province comme une sorte de vaste banlieue de Paris, et qui versent journellement dans la capitale une grande partie du public des scènes départementales ; 2° le succès de certaines pièces qui se jouent cent-cinquante ou deux cents fois et au-delà, et mettent les théâtres de la province dans l'impossibilité d'alimenter leur répertoire ; 3° le caractère des pièces du théâtre parisien, lequel, si l'on en croit le pétitionnaire, est, sous le rapport de la morale et du langage, en opposition avec le caractère, l'esprit et les habitudes de la province.

Sans insister sur ce qu'il y a de contradictoire à taxer les pièces parisiennes d'incompatibilité avec les mœurs et le langage de la province, et à noter la curiosité qui fait accourir les provinciaux à ces pièces par toutes les voies ferrées, **venons-en tout de suite au fait général de la situation des théâtres de la province.**

Cette situation est-elle donc si fâcheuse que le prétend le sieur Grandin ? Lui-même n'en paraît pas très sûr ; car, si, dans un endroit de sa pétition, les théâtres de la province sont ruinés ou près de l'être, dans un autre, ils sont en voie de prospérité. Du 1^{er} janvier au 1^{er} mai de l'année dernière, on y a représenté trente pièces, dont quelques unes, de l'aveu du pétitionnaire, ont occupé de leur succès la presse parisienne ; et ces trente pièces ne sont, remarque-t-il, que les plus importantes d'une liste certainement plus nombreuse.

Les renseignements fournis par la direction des théâtres confirment ce résultat. Dix-huit d'entre ces pièces ont donné lieu à des droits d'auteurs, que l'agent de la Société a été chargé de percevoir. Il n'y a pas d'apparence que cet agent eût réclamé là où il n'y aurait eu rien à prendre. En somme, si quelques-uns des théâtres de la province, subissant la loi commune à toutes les entreprises privées, soit industrielles, soit commerciales, sont momentanément en souffrance, la situation du plus grand nombre est satisfaisante¹.

Tel est, en ce qui regarde les scènes départementales, l'état des choses au vrai.

Quant aux auteurs de province, le sieur Grandin en fait de véritables parias. Si un petit nombre réussit à se faire jouer sur les théâtres locaux, c'est, dit-il, trois ou quatre fois à peine, et avec un succès d'estime. Les autres ne sont pas même admis à l'épreuve. Un auteur de province veut-il se faire jouer à Paris, les théâtres lui sont fermées.

Sur ces deux points, rétablissons la vérité des faits.

Qu'il y ait des auteurs de province qui ne sont joués sur les scènes locales que deux ou trois fois ou qui ne sont pas joués du tout, nous ne le nions pas. Mais à qui la faute ? Est-ce à leur condition d'auteur de province, ou bien à la qualité de leurs pièces ? Il y en a qui font de l'argent : la preuve, c'est l'intervention de l'agent qui perçoit les droits d'auteur. Il n'est donc pas impossible et surtout il n'est pas défendu de réussir sur des théâtres de province avec des pièces de province.

Le sieur Grandin est-il plus fondé à dire que les auteurs de province se voient fermer les théâtres de Paris ?

Et d'abord, suffit-il d'être né ou domicilié à Paris pour être joué sur un théâtre parisien ? Prenons pour exemple deux théâtres subventionnés, l'Odéon et le Théâtre-Français. Il a été présenté à l'Odéon, du 1^{er} juin au 30 novembre 1866 [*sic* ; en fait 1868], 411 ouvrages comprenant 970 actes. Au Théâtre-Français, les registres constatent, pour l'année 1868, la présentation de 215 manuscrits. C'est, pour les deux théâtres, un total imposant de 626 pièces.

¹ Cette dernière phrase est une citation exacte de la note du bureau des théâtres du 25 juin 1868 sur cette pétition. L'auteur est très certainement Camille Doucet (F²¹ 955).

Sur ce total, la part de la province est de 108 ; le reste est l'œuvre d'amateurs domiciliés à Paris. 26 pièces seulement ont été reçues, 19 réservées ou admises à correction. Il est vrai que dans ces 45, qui ont subi heureusement l'épreuve éliminatoire, ne figurent aucun des 108 ouvrages qui forment l'apport de la province. Est-ce par le tort de leur provenance, et non pas plutôt au même titre que les 473 de provenance parisienne, dont les deux théâtres n'ont pas voulu ? Faut-il rappeler au sieur Grandin que le jour où Vienne envoyait la *Lucrece* de Ponsard de Ponsard et Saint-Lô les charmantes comédies de M. Octave Feuillet, la scène parisienne leur donnait le pas sur les ouvrages parisiens, et que si les pièces provinciales ne se jouent pas plus souvent à Paris, c'est que les provinciaux comme Ponsard et M. Octave Feuillet sont rares. Il n'y a pas à Paris un théâtre où l'on demande aux pièces qui s'y présentent, non ce qu'elles valent, mais d'où elles viennent.

Il faut donc beaucoup rabattre des griefs du sieur Grandin, et le mal, si mal il y a, est loin d'être aussi grand qu'il le dit. On ne conteste pas pourtant que la situation ne pût être meilleure, soit pour les théâtres, soit pour les auteurs de province. Est-ce par le moyen que propose le pétitionnaire ? Le Sénat va en juger.

Ce que demande le sieur Grandin, c'est l'une ou l'autre de ces deux choses : ou que le Gouvernement institue à Paris un théâtre impérial de la province, ou que par un prélèvement sur la subvention attribuée aux théâtres impériaux, il vienne en aide à l'établissement d'une scène spéciale, élevée par l'industrie privée, et exclusivement destinée à représenter les ouvrages des auteurs de province.

Pour défendre ce théâtre contre l'invasion des auteurs qui, en si grand nombre, ne savent pas se juger eux-mêmes, des comités de lecture fonctionnant dans certains chefs-lieux de départements examineraient les manuscrits présentés par les auteurs de la circonscription. Les pièces réservées par cette censure de premier degré seraient adressées à la direction du théâtre nouveau, qui resterait libre de les refuser ou de les admettre².

Chaque pièce jouée ne le serait pas jusqu'à épuisement du succès ; le théâtre nouveau l'enverrait encore toute vivante aux scènes départementales, afin d'en défrayer et d'en renouveler le répertoire.

Telle est la combinaison imaginée par le sieur Grandin.

Supposons ce théâtre établi, ou l'expérience ne prouve rien, ou il sera abandonné en naissant.

Il le sera par les Parisiens, qui préféreront toujours les théâtres de leur localité et qui n'auront pas tort.

Il le sera par les provinciaux eux-mêmes : témoin leur empressement à venir à toutes les nouveautés des théâtres parisiens. S'ils sont gens à faire beaucoup de chemin pour leur amusement, croit-on qu'ils se dérangeront, par patriotisme départemental, pour venir s'ennuyer à des pièces du cru ?

Mais, si les pièces étaient bonnes, pourrait dire le sieur Grandin, tout le monde y viendrait, à commencer par les Parisiens, qui ne sont pas ennemis de leur plaisir jusqu'à le refuser de la main d'auteurs de province.

A cela nous répondrons les chiffres cités plus haut, qui ne prouvent que trop qu'il se fait bien peu de pièces à succès à Paris et qu'il s'en fait encore moins en province. Ajoutons que l'auteur de province qui croira par de bonnes raisons avoir fait une bonne pièce la portera tout d'abord à un théâtre parisien. Assurément il n'y a pas de honte à s'avouer auteur de province ; mais, à tort ou à raison, ce n'est pas un genre de recommandation qu'on recherche, et l'auteur dont nous parlons présentera son ouvrage et ne dira rien de son pays. Nous ne voyons donc, frappant à la porte du théâtre du sieur Grandin, que deux sortes d'auteurs, ceux dont les théâtres de Paris auraient refusé les pièces et ceux qui se présenteraient avec le bon à jouer du comité de lecture de leur département³.

² Le rapporteur atténue une exigence de Grandin qui avait précisé dans sa pétition imprimée que « les ouvrages acceptés par les comités seront de droit représentés sur le Théâtre Impérial de la Province » (p. 7) (F²¹ 955).

³ La note du bureau des théâtre évoquait « un véritable théâtre des refusés ».

Quelle est l'administration qui proposerait, le Corps législatif qui voterait, pour une tentative si évidemment menacée d'avorter, les sommes considérables que nécessiterait l'érection d'un théâtre organisé pour jouer, à la fois, des œuvres de littérature et de musique, et où la dépense serait double ? Quelle est l'industrie privée qui oserait courir une telle chance, même avec l'aide insuffisante d'une partie de la subvention détournée de son objet, au détriment des théâtres établis, et sans profit pour le théâtre nouveau ?

Si pourtant, sur les promesses du succès du sieur Grandin, il prenait envie à quelqu'un d'en essayer, qui l'en empêche ? L'industrie théâtrale n'est-elle pas libre ?

La liberté est l'unique moyen d'améliorer la condition des théâtres et des auteurs de province. C'est à cette liberté que l'administration supérieure, devant laquelle le sieur Grandin a porté d'abord ses griefs, l'avait très sagement renvoyé. La commission du Sénat ne sait pas d'autre réponse à lui faire.

En cette matière, comme en d'autres, la liberté est née des inconvénients et de l'insuffisance, soit de la protection, soit de la prohibition administrative. C'est un de ces progrès de bon aloi né lui-même d'un progrès de la raison publique, et très différent de ces abdications partielles de la puissance publique que l'on appelle à tort des libertés. Aucun abus grave n'avait fait jusqu'ici regretter au Gouvernement d'avoir rendu à l'industrie théâtrale une liberté réglée par la responsabilité des directeurs. L'institution d'une scène spéciale où l'on jouerait ceci et non cela, qui n'admettrait qu'une catégorie d'auteurs, et qui serait forcée de préférer ceux qui la ruineraient selon le règlement à ceux qui pourraient l'enrichir, serait un retour malheureux au système d'intervention administrative auquel on a eu raison de renoncer.

A la vérité, faire jouer, même une bonne pièce, n'est pas chose aisée, surtout à un auteur qui n'a pas fait ses preuves ; et, à cet égard, la liberté des théâtres n'en a pas rendu l'accès plus facile aux débutants. Mais quelle est la profession libérale qui soit exempte des difficultés et des lenteurs du succès ? Qui peut dire d'ailleurs que ces difficultés et ces lenteurs ne soient pour les auteurs des stimulants plutôt que des entraves, et qu'un théâtre, dont la porte ne s'ouvre qu'au plus habile, ne fasse pas faire plus d'efforts qu'un théâtre qui s'ouvrirait à deux battants devant tout auteur introduit par un règlement ?

Selon le sieur Grandin, au jeune homme de province, qui se sent de la vocation pour la littérature dramatique, il ne faut pas donner le conseil de tenter la fortune à Paris. Que le sieur Grandin nous en croie : celui qui a la vocation n'ira pas lui demander conseil, et il tentera la fortune à Paris, d'où peut-être la vocation lui sera venue. J'en ai cité tout à l'heure d'illustres exemples. Les hommes que j'ai nommés sont venus à Paris, sur la foi de leurs justes espérances, malgré les obstacles qu'ils avaient rencontrés au départ, et malgré ceux qui les attendaient à l'arrivée, et nous ne croyons pas nous tromper en disant que le souvenir de ce que leur a coûté leur renommée leur en a rendu la possession plus chère. Il n'y a de vocation vraie que celle qui voit les obstacles et qui les surmonte. Ce que les obstacles empêchent ou découragent, ce sont les fausses vocations, ce sont les vellétés qu'excite, chez les auteurs médiocres, l'esprit d'imitation. A ces vellétés, l'Etat ne doit pas d'aide ; il aurait plutôt le devoir, si la liberté ne s'en chargeait, d'engager les jeunes gens qui se sont trompés de voie, à ne pas se consumer en vaines attentes sur le seuil des théâtres, et à devenir, selon le précepte de Boileau, des citoyens utiles dans des professions nécessaires.

Par ces motifs, messieurs les sénateurs, votre huitième commission de l'année 1868 vous propose l'ordre du jour sur la pétition du sieur Grandin (*Mouvement d'approbation*)

(L'ordre du jour est mis aux voix et adopté).

Annexe n°59 : Projet de représentations de la Comédie-Française en province : lettre de Claretie, réponse ministérielle, réaction de Got (1890)

Lettre de Jules Claretie au ministre des Beaux-Arts (9 juin 1890)

(Source : Arch. Nat : F²¹ 4649)

Monsieur le Ministre,

Depuis que j'ai l'honneur d'administrer la Comédie-Française, je me suis souvent préoccupé des mœurs nouvelles que les facilités des déplacements ont apportées dans le théâtre moderne et, en particulier dans le Théâtre-Français. Sollicité souvent pour des œuvres de patriotisme ou de bienfaisance, la Comédie se déplace volontiers officiellement avec l'autorisation de son administrateur, mais souvent aussi des artistes profitent de leurs congés pour donner des représentations incomplètes sous le couvert de ce titre dont ils sont très fiers, mais dont ils abusent parfois, d'artistes de la Comédie-Française.

A vrai dire, il en a toujours été un peu de même et depuis Talma, Ligier et Mme Rachel, la Province a fréquemment reçu la visite des artistes les plus célèbres de la Comédie, exploitant à leur gré leurs congés ou les autorisations obtenues. Mais les communications de plus en plus rapides, la suppression des distances par les chemins de fer ont singulièrement facilité ces voyages et élargi le rayon dont nul artiste ne pensait officiellement s'éloigner. Ce rayon fixé à trente lieues au temps des diligences, de combien de kilomètres devrait-il être aujourd'hui ?

Il m'est venu, Monsieur le Ministre, une idée que je sou mets à votre haute appréciation avant de la mettre en pratique. Ne pourrait-on couper court à ces expéditions privées en leur donnant un caractère nouveau, en les rendant, si je puis dire, officielles, en transportant dans telle ou telle ville de province, selon les besoins du répertoire, non pas certains artistes détachés de la Comédie, mais la Comédie-Française tout entière, et la Comédie jouant alors, pour le public provincial qui ne peut venir à Paris, les pièces de notre grand répertoire classique, Corneille, Racine, Molière, etc, – Victor Hugo, Musset et Emile Augier ne peuvent-ils point figurer parmi nos classiques ? Les pièces, en résumé, que le public populaire de la Province ne connaît généralement que par la lecture ou par des interprétations incomplètes ou médiocres.

Ce serait là, je crois, Monsieur le Ministre, un argument de plus en faveur d'une subvention que donne toute la France à notre premier théâtre national. La France pourrait ainsi applaudir, tour à tour, nos chefs-d'œuvre.

Il est certain que le nombre de ces représentations de choix devrait être assez limité pour n'entraver en rien le service de la Comédie et ce serait à l'administrateur de déterminer dans quelle mesure ces représentations devraient être données, mais j'ai tenu à vous faire part d'un projet qui, je pense, rencontrera une sympathie chez les représentants de la France, et à vous demander, Monsieur le Ministre, votre approbation avant d'étudier comment ce projet pourra être pratiquement mis à exécution.

Votre haute bienveillance ne verra dans cette innovation que le dévouement de la Comédie-Française à la cause des lettres et au rôle en quelque sorte national que lui impose et ses traditions et son souci d'institution à Etat [*sic*].

Je suis, bien respectueusement, Monsieur le Ministre, votre très obéissant et tout dévoué serviteur.

Brouillon de la réponse (26 juillet 1890)

(Source : Arch. Nat : F²¹ 4649)

Je ne puis qu'approuver les considérations exposées dans votre lettre du 9 juin au sujet des représentations individuelles ou collectives données dans les départements par les artistes de la Comédie-Française sous leur responsabilité personnelle.

Elles risquent en effet de compromettre aussi bien la réputation de ces artistes, qui ne sauraient jouer ainsi dans la condition d'ensemble où doit s'exercer leur talent, que [consacre] la haute renommée de notre première scène dramatique.

Il vous appartient de prendre dans la limite des règlements les mesures que vous jugerez propres à empêcher ces abus et de refuser toutes les autorisations qui iraient à l'encontre des principes dont vous établissez vous-même la nécessité.

D'autre part, le projet que vous me demandez l'autorisation de mettre à l'étude sur un système de représentations qui seraient organisées dans les départements par vos soins et sous votre autorité, me semble pouvoir être réalisé avec succès. La Comédie-Française répandrait ainsi plus largement la connaissance des chefs-d'œuvre qui composent son répertoire et justifient d'une manière encore plus complète son caractère d'institution nationale.

Je vous invite, en conséquence, à rechercher dès maintenant quelle pourrait être la composition, l'époque et les lieux de ces spectacles, sans interrompre les représentations [quotidiennes].

La réaction ironique du doyen Edmond Got (5 mai 1891)

(source : Edmond Got, *Journal*, t. 2, Paris, Plon, 1910, , p. 268)

5 mai 1891. – Hier, à Bordeaux, première expédition faite dans les grandes villes de province par notre administrateur.

Le personnel du *Cid* et du *Médecin malgré lui*, costumes, accessoires, employés, quelques comparses même y compris. C'est beaucoup d'embarras et de peine en vingt-quatre heures, pour un mince profit matériel sûrement, et sans doute un effet moral assez problématique sur la commission annuelle du budget, cher monsieur Claretie.

Annexe n°60 : Tableau des crédits proposés en faveur de la décentralisation théâtrale (1892-1914)

NB : La date entre parenthèse indique la séance du débat à la Chambre des députés, le numéro du *Journal Officiel* consulté est donc celui du lendemain.

Budget	Chapitre du budget		Proposé	Amendement	Voté	
	N°	Intitulé exact				
1892 (14/11/1891)	18bis	Subventions exceptionnelles à divers théâtres lyriques	Néant	+ 10 000 (+50 000)	Néant	
1894 (03/07/1893)	18	Théâtres nationaux et subvention au Théâtre d'application	1 479 000	+50 000	1 479 000	
1895 (15/02/1895)	19	Théâtres nationaux et subvention au Théâtre d'application (théâtre lyrique, opéra populaire et principale scènes de province)	1 479 000	- 3 000	1 476 000	
	19	Théâtres nationaux [et subvention au théâtre lyrique, opéra populaire et principale scènes de province]	1 476 000	Ajout intitulé [voir crochet] (+ 1 000)	1 476 000	117 pour 368 contre
1899 (02/03/1899)	19	Théâtres nationaux	1 471 000	- 71 000	1 471 000	249 pour 344 contre
	19bis	Théâtres en province	Néant	+ 71000	Néant	
	20	Concerts populaires et sociétés musicales à Paris et dans les départements	60 000	+ 1 000	61 000	
1900 (19/01/1900)	19bis	Théâtres des départements (Œuvres de décentralisation)	Néant	+ 30 000	30 000	289 pour 221 contre
	19ter	Théâtre lyrique (Renaissance)	Néant	+ 100 000	Néant	Retiré
1901 (10/12/1900)	20	Concerts populaires et sociétés musicales à Paris et dans les départements [et œuvres de décentralisation artistique]	60 000	Ajout intitulé [voir crochet]	60 000	
1902 (05/03/1902)	20	Concerts populaires et sociétés musicales à Paris et dans les départements et œuvres de décentralisation artistique	70 000	+ 15 000	85 000	
1903 (03/03/1903)	19		85 000		85 000	
1904 (28/11/1903)	19		85 000		85 000	
1905 (17/11/1904)	19		85 000	+ 1 000	85 000	
1906 (16/02/1906)	19		85 000		85 000	
1907 (01/12/1906)	19		85 000		85 000	
1908 (07/11/1907)	19		85 000	+ 25 000	85 000	
1909 (11/11/1908)	19		85 900		85 900	
1910 (26/01/1910)	19		85 900		85 900	
1911 (30/03/1911)	19		108 500		108 500	
1912 (6/12/1911)	26	107 500		107 500		
1913 (5/12/1912)	26	133 500	+85 000	153 500		
1914 (17/02/1914)	26	154 500		154 500		

Annexe n°61 : Tableau sélectif des œuvres lyriques créées dans les théâtres de province sous la III^e République

NB : Le tableau ne vise pas l'exhaustivité mais repose sur quatre critères principaux : la reprise sur un théâtre de la capitale et/ou une mention dans les débats parlementaires et/ou un rapport d'Adrien Bernheim commissaire du gouvernement près les théâtres subventionnés (œuvre indiquée dans ce cas par un astérisque) et/ou l'obtention d'une prime en 1912 prise sur les crédits alloués aux « œuvres de décentralisation artistique » (répartition citée dans Comoedia du 26 et 27 juin 1912)

Lieu	Œuvre et genre	Librettistes (L) et Compositeurs (C)	1 ^{ère} repr.	Reprise à Paris / prime en 1912
Avignon	<i>Maguelonne et le Roi René</i> (drame lyrique en 3a)	L et C : Henri de Saussine	20/02/1912	1 000 francs
Bordeaux (Grand-Théâtre)	<i>Le Vieux de la Montagne</i> (?)	L : C : Canaty	?	
Lille (Grand-Théâtre)	<i>Lydéric*</i> (opéra en 3a et 4 tabl)	L : Eugène Lagrillère et Paul Cosseret C : Emile Ratez	10/01/1895	
Lyon (Grand-Théâtre)	<i>Etienne Marcel</i> (opéra en 4a)	L : Louis Gallet C : Camille Saint-Saëns	08/02/1879	Château-d'Eau, 20/10/1884
	<i>Javotte</i> (ballet en 1 acte et 3 tableaux)	L : Jean Louis Croze C : Camille Saint-Saëns Chorégraphie : Mariquita)	03/12/1896	Opéra-Comique, 23/12/1899
	<i>Vendée !*</i> (drame lyrique en 3a)	L : Charles Foley et Adolphe Brisson C : Gabriel Pierné	17/03/1897	
	<i>Les Girondins*</i> (drame lyrique en 4a et 6 tabl)	L : Delorme (ou André Lénéka ?) et Paul de Choudens C : Fernand Leborne	25/03/1905	TLM. Gaîté, 12/01/1912 Opéra, 29/03/1916 [seulement le 4 ^e acte]
	<i>Salomé</i> (tragédie lyrique en 1a)	L : Oscar Wilde C : Antoine Mariotte	30/10/1908	TLM. Gaîté, 22/04/1910 Opéra, 02/07/1919
	<i>La Glaneuse</i> (pièce lyrique en 3a)	L : Arthur Bernède et Paul de Choudens C : Félix Fourdrain	26/02/1909	
Marseille (Grand-Théâtre)	<i>Le Secret de Maître Cornille</i> (opéra-comique en 1 acte)	L : Edmond Siviude (d'après Daudet) C : G. et J. Parès	21/01/1893	Opéra-Comique, 13/01/1904
	<i>La Belle au Bois Dormant*</i> (féerie lyrique en 4a)	L : Michel Carré et Paul Collin C : Charles Silver	07/01/1902	
	<i>Mourette*</i> (drame lyrique en 4a)	L : Paul de Choudens C : Charles Pons	01/1909	
	<i>Vendetta</i> (drame lyrique en 3a)	L : Robert de Flers et Gaston Arman de Caillavet C : Jean Nouguès	27/01/1911	
	<i>Charlemagne</i> (épopée musicale en 3a)	L : Jean Marsèle C : Durand-Boch	27/01/1912	1 000 francs
Nancy (Grand-Théâtre)	<i>Le Pays</i> (drame musical en 3 actes et 4 tableaux)	L : Charles le Goffic C : Guy Ropartz	13/02/1912	Opéra-Comique, 16/04/1913 4 000 francs
Nantes	<i>Myrdhin</i> (opéra en 4 actes)	L : Simone Arnaud C : Bourgault-Ducoudray	28/03/1912	4 000 francs

Nice (Opéra)	<i>Dolorès*</i> (opéra en 2a)	L : Georges Boyer C : André Pollonnais	04/03/1897 (échec)	
	<i>William Ratcliff*</i> (tragédie lyrique en 3a et 4 tabl)	L : Louis de Gramont C : Xavier Leroux	26/01/1906	
	<i>Sanga</i> (drame lyrique en 4a)	L : Eugène Morand et Paul de Choudens C : Isidore de Lara	21/02/1906	Opéra-Comique, 09/12/1908 [20 jusqu'en 1950]
	<i>Quo vadis</i> (opéra en 5a)	L : Henri Cain (d'après H. Sienkiewicz) C : Jean Nouguès	12/02/1909	TLM. Gaîté, 26/11/1909 Th des Champs-Élysées, 27/01/1920
	<i>La Glu</i> (drame musical en 4a et 5 tabl)	L : Henri Cain et Jean Richepin C : Gabriel Dupont	24/01/1910	
	<i>Vercingétorix</i> (drame lyrique en 4 actes)	L : Arthur Bernède et Paul de Choudens C : Félix Fourdrain	31/01/1912	3 000 francs
	<i>Gina</i> (poème lyrique en 4a et 5 ta)	L : Michel Carré C : Jacques Larmenjat	06/03/1912	3 000 francs
	<i>La Vie brève</i> (drame lyrique en 2a)	L : Carlos Fernandez Shaw (traduit par Paul Milliet) C : Manuel de Falla	11/04/1913 (Casino municipal)	Opéra-Comique, 06/01/1914
Rouen (Théâtre des Arts)	<i>Eros</i> (opéra-comique en 1 acte)	L : Julien Goujon (et A. Daniel ?) C : Frédéric Le Rey	12/12/1888 [6 ; 4 en 1889/1890]	Renaissance, 16/11/1889
	<i>Le Printemps</i> (opéra-comique en 1a)	L : Camille de Roddaz et Montjoyeux C : Alexandre Georges	02/05/1890 [2]	
	<i>Gyptis</i> (légende lyrique en 2a)	L : Maurice Boniface et Edouard Bodin C : Noël Desjoyaux	16/12/1890 [11]	
	<i>Néron^{1*}</i> (opéra en 4a et 7 tabl)	L : Jules Barbier C : Antoine Rubinstein	14/02/1894 [11]	
	<i>Hermann et Dorothee^{2*}</i> (opéra-comique en 3a et 4tabl)	L : Julien Goujon (d'après Goethe) C : Frédéric Le Rey	06/12/1894 [7]	
	<i>Calendal*</i> (opéra en 4a et 5 tabl)	L : Paul Ferrier (d'après Mistral) C : Henri Maréchal	21/12/1894 [8]	
	<i>Marie Stuart*</i> (opéra en 4a et 5 tabl)	L : Julien Goujon (d'après Schiller) C : Rodolphe Lavello	27/11/1895 [2] ³	
	<i>L'Aube rouge</i> (drame lyrique en 4 actes)	L : Arthur Bernède et Paul de Choudens C : Camille Erlanger	29/11/1911	3 000 francs (+ 1000 francs pour Erlanger)
	<i>L'Aigle</i> (opéra en 4 p. et 10 tabl)	L : Henri Cain et Louis Payen C : Jean Nouguès	02/02/1912 [22] ⁴	TLM Gaîté, 18/11/1912 3 000 francs
	<i>Graziella</i> (drame lyrique en 3a)	L : Henri Cain et Louis Payen C : Jules Mazellier	05/03/1913 [1]	Opéra-Comique, 18/03/1925
Royan (Casino)	<i>La Coupe enchantée</i> (opéra-comique en 2 actes)	L : Emmanuel Matrat C : Gabriel Pierné	24/08/1895	Opéra-Comique, 26/12/1905

¹ L'œuvre fut créée au Stadttheater de Hambourg le 1^{er} octobre 1879 dans une version allemande de Richard Pohl et reprise en français à Anvers en 1884.

² « Une audition avait été donnée quelques années auparavant dans les salons de l'un de nos concitoyens, M. Poan de Sapincourt ». Henri Geispitz, *Histoire du Théâtre des Arts de Rouen, 1882-1913*, Rouen, A. Lestringuant, 1913, p. 116.

³ « La seconde et dernière représentation eut lieu devant deux cent personnes à peine ». Henri Geispitz, *op. cit.*, p. 125.

⁴ La première représentation rapporta 4 339,05 francs, ce qui constitue la meilleure recette de la saison. Les 22 représentations produisirent au total 67 250 francs de recettes (soit une moyenne supérieure à 3 000 francs par représentation). Voir Henri Geispitz, *op. cit.*, p. 272-273 et p. 277.

Annexe n°62 : Le projet de loi Auriol sur la décentralisation musicale (1912)

(Jodoc CD, Annexe n°1817 (26 mars 1912), p. 630-631)

Art. 1^{er} : Les théâtres lyriques de province, faisant œuvre de décentralisation musicale, c'est-à-dire montant des œuvres inédites de compositeurs français, seront susceptibles de solliciter et d'obtenir de l'Etat, sous forme de primes, des crédits destinés à reconnaître, après coup, les efforts des directeurs.

Art. 2 : Pourront être admis au bénéfice de ces primes, les théâtres lyriques de province qui auront monté « dignement », au cours de l'année, une œuvre inédite d'un compositeur français.

Art. 3 : Tout théâtre de province ayant un orchestre complet, des chœurs et une troupe lyrique sédentaire, pourra, alors même qu'il ne recevait pas de subvention municipale, concourir pour les primes d'Etat.

Art. 4 : Une indemnité pourra être également accordée aux compositeurs et aux librettistes des œuvres inédites ainsi représentées.

Art. 5 : Une commission, dite de décentralisation pour la musique en France, devra être instituée à l'effet de constater la valeur des ouvrages inédits représentés en province, la façon dont ils auront été montés par les directeurs, et de décider de la répartition des primes.

Art. 6 : cette commission de décentralisation sera composée de :

- 1° M. le Ministre de l'Instruction publique ou son représentant ;
- 2° M. le sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts ou son représentant ;
- 3° M. le Rapporteur du budget des Beaux-Arts au Sénat ;
- 4° M. le Rapporteur du budget des Beaux-Arts à la Chambre ;
- 5° M. le Commissaire du Gouvernement près les théâtres subventionnés ;
- 6° M. l'Inspecteur général de l'enseignement musical ;
- 7° Trois auteurs, trois compositeurs désignés par la commission de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques et trois directeurs de théâtres de province.

Deux de ces derniers seront choisis parmi des directeurs n'étant plus en exercice ; le troisième sera le président de l'Association des directeurs de théâtres.

Art. 7 : Lorsqu'une œuvre inédite sera représentée sur une scène de province, la commission de décentralisation devra désigner quatre de ses membres : un représentant de l'administration des Beaux-Arts, un librettiste, un compositeur et un directeur pour assister à la première représentation de l'œuvre nouvelle et juger si elle a été donnée de façon digne de l'œuvre, du public et de l'art, conformément à l'article 2 ci-dessus.

Art. 8 : L'un de ces quatre délégués présentera à la commission, dans les huit jours qui suivront la première, un rapport sur l'œuvre représentée et sur la façon dont elle aura été montée.

Art. 9 : Chaque théâtre lyrique de province ne pourra avoir, annuellement, plus d'un ouvrage primé.

Cependant, un directeur qui n'aurait pas obtenu la prime de décentralisation pour l'exécution d'un premier ouvrage inédit, pourrait, à l'occasion d'un second ouvrage présenté la même année, solliciter, mériter et obtenir les primes prévues.

Art. 10 : L'attribution des primes au directeur à qui le bénéfice en aura été accordée sera effectuée de la manière suivante :

- 1° 1 000 francs par acte après la première représentation.
- 2° 1 000 francs par acte après la quatrième représentation
- 3° 1 000 francs par acte après la huitième représentation ; ceci afin d'inciter le directeur intéressé à maintenir l'œuvre nouvelle sur l'affiche et à en confirmer le succès de la durée.

Art. 11 : Une indemnité de 1 000 francs pourra être accordée aux compositeurs et de 500 francs aux auteurs des poèmes pour leur frais de séjour pendant les études de leurs œuvres.

Art. 12 : Un crédit de 110 000 francs sera désormais inscrit au chapitre spécial ayant pour titre « Décentralisation musicale, théâtres de province » au budget des Beaux-Arts.

Annexe n°63 : Rapports d'Adrien Bernheim sur les représentations lyriques en province : l'exemple du Théâtre des Arts de Rouen (Source : Arch. Nat : F²¹ 4637)

Rapport sur la 1^{ère} de Hermann et Dorothee, livret de Julien Goujon, musique de Le Rey (rapport du 12 décembre 1894)

Monsieur le Ministre,

Le Théâtre des Arts de Rouen a donné jeudi la première représentation de *Hermann et Dorothee*, un opéra-comique nouveau. L'année dernière, il donnait le *Néron* de Rubinstein, la semaine prochaine *Calendal*.

Il y a là des essais intéressants, et le directeur de ce théâtre, M. d'Albert, mérite d'être encouragé. Je ne puis donc, Monsieur le Ministre, qu'insister pour que les palmes d'Officier d'Instruction Publique soient, dans le courant de cette saison, accordées à M. d'Albert comme récompenses à ses persévérants efforts.

Pour *Hermann et Dorothee*, le succès n'a pas été douteux un seul instant. Le livret de M. Goujon est très adroitement découpé et l'idylle de Goethe, car c'est une idylle avant tout, garde sa saveur particulière. La musique de M. le Rey manque d'originalité, mais elle est toujours aimable, gracieuse, et l'orchestration en est soignée. C'est d'un bon élève de Delibes... En retranchant certains morceaux d'opérette qui font tâche, on arrive à un tout très présentable, qui ne serait nullement déplacé à l'Opéra-Comique. Malheureusement l'Opéra-Comique ne se soucie point de monter de tels ouvrages et il faut que ce soient les directeurs de province qui donnent l'exemple.

La pièce est montée sans éclat, mais très suffisamment. L'orchestre est satisfaisant, les chœurs convenables et les artistes, s'ils n'ajoutent rien à leurs rôles, sont très présentables.

J'aurai du reste, dans quelques jours, à propos d'une œuvre plus importante, l'occasion d'en parler à nouveau.

Veillez agréer, Monsieur le Ministre, l'hommage de mon respectueux dévouement.

Henri Geipeitz, *Histoire du Théâtre des Arts, 1882-1913*, Rouen, A. Lestringant, 1913, p. 116.

« *Hermann et Dorothee*, opéra en 3 actes et 4 tableaux, par Julien Goujon, musique de Frédéric Le Rey. Cette œuvre, dont une audition avait été donnée quelques années auparavant dans les salons d'un de nos concitoyens, M. Poan de Sapincourt, fut représentée le 6 décembre 1894 ; montée avec soin et bien interprétée, notamment par M. Degenne et Mlle Cholain, elle obtint un certain succès et fut donnée sept fois ».

Rapport sur la 1^{ère} représentation de Marie Stuart, opéra en 5 actes, livret de Julien Goujon, musique de M. Lavello, Théâtre des Arts à Rouen (rapport du 28 novembre 1895)

Monsieur le Ministre,

Vous avez bien voulu me charger de vous rendre compte de la nouvelle œuvre de M. Julien Goujon, *Marie Stuart*, musique de M. Lavello, qui a été donné hier au Théâtre des Arts de Rouen.

Voici la quatrième fois, en moins de deux années, que M. d'Albert, le directeur du Théâtre des Arts de Rouen, nous fait entendre des ouvrages nouveaux.

Ce fut d'abord le *Néron* de Rubinstein, puis *Hermann et Dorothee*, livret de M. Goujon, musique de M. le Rey, puis *Calendal*, livret de M. Paul Ferrier, musique de M. Henri Maréchal, enfin hier, *Marie Stuart*.

Ces essais de décentralisation musicale eurent des fortunes diverses et, à en juger par les renseignements que m'a communiqués M. d'Albert, ce ne sont pas les œuvres nouvelles qui séduisent le plus le public de Rouen.

C'est encore le répertoire, ce répertoire sur lequel, Monsieur le Ministre, j'appelle toute l'attention de ceux qui s'intéressent au sort d'un opéra populaire, qui fait les plus belles recettes. Ainsi le directeur du Théâtre des Arts – et on peut parfaitement assimiler un théâtre de province à un opéra populaire – fait 4 000 francs de recettes, c'est-à-dire le maximum, les places étant fort bon marché, avec *Faust*, souvent avec *La Favorite*, *les Huguenots*, *le Prophète* qu'il a remontés cette année depuis sa réouverture.

N'y a-t-il pas là une indication très précieuse ? Et la municipalité donne une subvention qui ne dépasse guère 150 000 francs, je dis qui ne dépasse guère, les subventions municipales étant, en général, très importantes dans nos grandes villes de province.

Et, ce qui est plus surprenant, c'est que M. d'Albert qui, jusqu'alors n'avait pas toujours été très heureux, couvre largement ses frais et réalise même des bénéfices destinés à réparer les pertes des années précédentes.

C'est que, les années précédentes, il faut bien le dire, le répertoire, ce répertoire sans lequel il n'est pas de théâtre viable, pas plus d'opéra populaire que de Comédie française, était délaissé. La troupe était inférieure : il y avait bien parfois un Faust, mais il n'y avait pas de Méphistophélès ; il y avait un Raoul – on trouve encore des forts ténors de grand opéra et surtout en province – mais le Marcel manquait, le Nevers était à peine convenable, Saint-Bris était insuffisant. Bref, il y avait danger, dans de telles conditions, à présenter au public rouennais, une œuvre connue.

Ce danger n'existe plus, paraît-il, aujourd'hui. La troupe est, sinon brillante, du moins fort présentable : chaque emploi a son titulaire, et le répertoire peut être présenté sans accroc. Hier, c'était le tour de *Marie Stuart* : mercredi on donnera *la Vivandière*, et le mois prochain *le Vaisseau Fantôme* et un ouvrage nouveau de M. le Rey, *la Mégère apprivoisée* ; entre temps, les soirées du répertoire viendront à point pour boucher les trous et réparer les pertes s'il y en a.

Il m'a semblé intéressant, au moment où la question du Théâtre-Lyrique est sans cesse agitée sans être définitivement tranchée, d'exposer rapidement la situation de ce grand Théâtre de Rouen. Celle du Grand Théâtre de Bordeaux, où j'assistai l'autre soir à une très honnête représentation de *Guillaume Tell*, n'est pas moins bonne, et celle du Grand Théâtre de Marseille est rassurante ; enfin à Lyon, M. Vizentini semble avoir ramené le public.

Et partout à Lyon, à Marseille, à Bordeaux, à Rouen, c'est, je le redis à dessein, le répertoire qui fait les frais – et les recettes, ce répertoire dont nous sommes privés à Paris depuis l'incendie du 5 janvier 1894 qui a tout bouleversé à l'Opéra et dont, malheureusement, nous serons privés longtemps encore – les ateliers et les magasins de décors n'étant pas suffisamment prêts.

De l'ouvrage représenté hier à Rouen devant une très nombreuse assistance, il n'y a pas grand chose à dire. C'est incontestablement des quatre ouvrages nouveaux représentés au Théâtre des Arts depuis deux ans, le plus faible et le plus terne. Peut-être le sujet ne comportait-il pas un drame lyrique, un grand opéra : la vraie scène d'opéra, c'est celle des adieux de Marie Stuart, et musicalement elle n'a pas été mal traitée par M. Lavello, mais comment demander à un musicien d'écrire une partition colorée alors que le sujet ne comporte aucune passion, aucun drame d'amour, alors que, dès le commencement du premier acte, le spectateur sait ce qui se passera au dernier ? Là était l'écueil et ni le parolier ni le musicien ne pouvaient l'éviter. Leur tort, c'est d'avoir choisi un tel sujet...

Ajouterai-je que, contrairement à l'usage courant au Théâtre des Arts, l'exécution de Marie Stuart a été fort médiocre ? L'orchestre, visiblement, n'était pas prêt et le chef ne connaissait que vaguement les détails et les nuances de la partition. De là, sans doute, l'indécision des interprètes, l'incohérence de certaines scènes, et aussi le froid accueil du public.

Parmi les interprètes, deux seulement dont les noms sont à retenir, M. Dutey et M. Labis. Le premier, fort ténor, à la voix juste, chaude et vibrante mais agrémenté d'un physique qui n'est guère celui de Faust ou de Roméo, et le second, bon comédien, chanteur adroit, cavalier élégant, que nous avons d'ailleurs applaudi il y a quelques années à l'opéra-comique de la salle Favart.

Grâce à ces deux artistes, grâce aussi à une mise en scène passable, la pièce a marché sans encombre et le public n'a tenu rigueur ni aux chanteurs dont l'insuffisance était criante ni à l'orchestre désemparé. Le musicien, M. Lavello, est même venu, à la chute du rideau saluer le public. C'est l'usage, on le sait, dans presque toutes nos villes de province, mais l'usage, hier, n'était point synonyme de succès.

Veillez agréer, Monsieur le Ministre, l'hommage de mon respect.

Henri Geipeitz, *Histoire du Théâtre des Arts, 1882-1913, Rouen, A. Lestringant, 1913, p. 125.*

« Marie Stuart, drame lyrique inédit en 4 actes et 5 tableaux, poème de Julien Goujon, musique de Robert Lavello. La première représentation eut lieu le 27 novembre 1895, avec MM. Dutrey, Labis, Boussa, Darnaud, de Doncker, M^{mes} Michelini, de Lega, Leavington. L'insuccès fut complet et en dépit des coupures pratiquées après la première, la seconde et dernière représentation eut lieu devant deux cents personnes à peine ».

Annexe n°64 : Les œuvres de compositeurs français représentées à Paris (Opéra, Opéra-Comique, Gaité-Lyrique) après leur création à l'étranger

Lieu	Œuvre ¹ et genre	Librettiste (L) et compositeur (C)	Date	Reprise
ANGLETERRE				
Londres (Royal Albert Hall)	<i>Gallia</i> (cantate funèbre pour voix seule à Londres ; version scénique à Paris)	C : Charles Gounod	01/05/1871	Opéra-Comique, 08/11/1871 Opéra, 05/04/1883 (Gala au bénéfice des inondés d'Alsace-Lorraine)
Londres (Covent-Garden)	<i>La Navarraise*</i> (épisode lyrique en 2 p.)	L : Jules Claretie et Henri Cain C : Jules Massenet	10/06/1894	Opéra-Comique, 03/10/1895 TLM. Gaité, 16/10/1908
AUTRICHE				
Vienne (Opéra)	<i>Werther</i> (drame lyrique en 4a)	L : Edouard Blau, Paul Milliet et Georges Hartmann C : Jules Massenet	16/02/1892	Opéra-Comique, 16/01/1893
ALLEMAGNE				
Baden-Baden	<i>Le Sylphe</i> (opéra-comique en 2a)	L : Henri Vernoy de Saint-Georges C : Louis Clapisson	07/08/1856	Opéra-Comique, 27/11/1856
	<i>La Colombe</i> (opéra-comique en 2a)	L : Jules Barbier et Michel Carré C : Charles Gounod	03/08/1860	Opéra-Comique, 07/06/1866
Ems	<i>Le Café du Roi</i> (opéra-comique en 1 acte)	L : Henri Meilhac C : Louis Deffès	17/08/1861	Théâtre-Lyrique, 16/11/1861 Opéra-Comique, 02/09/1868
Weimar (Théâtre du Grand-Duché)	<i>Samson et Dalila</i> (opéra en 3a)	L : Ferdinand Lemaire C : Camille Saint-Saëns	02/12/1877	[Rouen, 03/03/1890] [17] Eden-Théâtre, 31/12/1890 Opéra, 23/11/1892
BELGIQUE				
Bruxelles (Théâtre de la Monnaie)	<i>Hérodiade</i> (opéra en 4a et 7 tabl)	L : Paul Milliet et Georges Hartmann (alias Henri Grémont) C : Jules Massenet	19/12/1881	[Nantes, 29/03/1883] Gaité, 02/10/1903 Opéra, 22/12/1921
	<i>Sigurd</i> (opéra en 4a)	L : Camille du Locle et Alfred Blau C : Ernest Reyer	07/01/1884	Opéra, 12/06/1885
	<i>Gwendoline</i> (opéra en 3a)	L : Catulle Mendès C : Emmanuel Chabrier	10/04/1886	Opéra, 27/12/1893
	<i>Salambô</i> (opéra en 5a)	L : Camille Du Locle C : Ernest Reyer	10/02/1890	[Rouen, 23/11/1890] [9] Opéra, 16/05/1892
	<i>La Vivandière</i> (opéra-comique en 3a)	L : Henri Cain C : Benjamin Godard	21/03/1893	Opéra-Comique, 01/04/1895
	<i>Fervaal</i> (action musicale en 3a)	L et C : Vincent d'Indy	12/03/1897	Opéra-Comique, 10/05/1898 Opéra, 31/12/1912 [11 jusqu'en 1913]
	<i>L'Etranger</i> (action musicale en 2a)	L et C : Vincent d'Indy	07/01/1903	Opéra, 01/12/1903
	<i>Eros vainqueur</i> (conte lyrique en 3a)	L : Jean Lorrain C : Pierre de Bréville	07/03/1910	Opéra-Comique, 08/02/1932 [8]
Gand	<i>Les Fugitifs</i> (épisode lyrique en 2a)	L : Georges Loiseau C : André Fijan	12/1899	Opéra-Comique, 29/02/1912 [5 jusqu'en 1950]
ITALIE				
Milan (Scala)	<i>La Cabrera</i> (drame lyrique en 1 acte)	L : Henri Cain C : Gabriel Dupont	14/05/1904	Opéra-Comique, 05/05/1905

¹ Les œuvres suivies d'un astérisque indiquent qu'elles ont fait l'objet d'un rapport du commissaire du gouvernement près les théâtres subventionnés Adrien Bernheim, rapport conservé aux Archives nationales (F²¹ 4637).

MONTE-CARLO				
Monte-Carlo (Théâtre)	<i>La Jacquerie*</i> (drame lyrique en 4a et 5 tabl.)	L : Edouard Blau et Simone Arnaud C : Edouard Lalo et Artur Coquard	09/03/1895	Opéra-Comique, 23/12/1895
	<i>Messaline</i> (drame lyrique en 4a)	L : Armand Silvestre et Eugène Morand C : Isidore de Lara	21/03/1899	[Bordeaux, 02/1901] Gaité, 24/12/1903
	<i>Le Jongleur de Notre-Dame</i> (miracle en 3a)	L : Maurice Léna C : Jules Massenet	18/02/1902	Opéra-Comique, 10/05/1904 TLM. Gaité, 17/11/1908
	<i>Hélène</i> (drame lyrique en 1 acte)	L et C : Camille Saint-Saëns	18/02/1904	Opéra-Comique, 18/01/1905 Opéra, 20/06/1919
	<i>Chérubin</i> (opéra-comique en 3a)	L : Henri Cain et Francis de Croisset C : Jules Massenet	14/02/1905	Opéra-Comique, 23/05/1905
	<i>L'Ancêtre</i> (drame lyrique en 3a)	L : Lucien Augé de Lassus C : Camille Saint-Saëns	24/02/1906	Opéra-Comique, 23/01/1911 [13 jusqu'en 1950]
	<i>Thérèse</i> (drame musical en 2a)	L : Jules Claretie C : Jules Massenet	07/02/1907	Opéra-Comique, 19/05/1911 Opéra, 10/12/1911 (2 ^e acte pour le 10 ^e anniv de l'œuvre des Trente Ans de Théâtre)
	<i>Théodora</i> (drame musical en 3a)	L : Victorien Sardou et Paul Ferrier C : Xavier Leroux	19/03/1907	Opéra, 20/10/1910 (slt le 2 ^e acte : Gala au bénéfice du monument Sardou)
	<i>Don Quichotte*</i> (comédie lyrique en 5a)	L : Henri Cain C : Jules Massenet	19/02/1910	TLM. Gaité, 29/12/1910 Opéra-Comique, 07/10/1924 Opéra, 11/01/1974
	<i>Déjanire²</i> (tragédie-lyrique en 4a)	L : Louis Gallet, Edouard Blau et Ennery C : Camille Saint-Saëns	14/03/1911	Opéra, 22/11/1911
	<i>Roma</i> (opéra-tragique en 5a)	L : Henri Cain (d'après A. Parodi) C : Jules Massenet	17/02/1912	Opéra, 24/04/1912 [21 jusqu'en 1913]

² L'œuvre avait été créée sous forme de tragédie antique avec chant aux Arènes de Béziers le 28 août 1898 Camille Saint-Saëns dirigeant lui-même la représentation. Elle avait été reprise sous la même forme à Paris au théâtre de l'Odéon le 11 novembre de la même année. La représentation de Monte-Carlo est donc la première de l'œuvre sous sa forme entièrement lyrique (sans scènes parlées).

Annexe n°65 : Les artistes de la Comédie-Française et le rayonnement de la langue française : l'exemple de la Belgique (1902-1909)

Lettre de Jules Claretie au ministre des Beaux-Arts (14 décembre 1902)

(Arch. Nat : source : F²¹ 4649)

Monsieur le Ministre,

J'ai l'honneur de vous accuser réception de la réclamation qui vous a été adressée par M. Simon Kronheimer, directeur du théâtre Minard, à Gand. M. Simon m'avait envoyé à moi-même [*sic*] une plainte et j'ai sur le champ empêché qu'on fit, sur les affiches, usage du titre de la Comédie-Française.

Mais si je suis tout prêt à interdire les représentations données quelquefois individuellement par quelques artistes de la Comédie, je crois de mon devoir de constater que ces représentations offrent un intérêt en quelque sorte national et que nos agents diplomatiques y voient un moyen tout naturel et très efficace de lutter contre l'espèce de proscription de la langue française dans les provinces flamandes.

C'est, Monsieur le Ministre, cette raison seule qui m'a laissé autoriser parfois des représentations données sous le patronage d'une *Association flamande pour la vulgarisation de la langue française*¹ et, *confidentiellement*, je puis vous assurer, Monsieur le Ministre, qu'il y a là un intérêt patriotique et que l'interdiction de ces représentations françaises ferait, comme on dit, le jeu de la propagande de plus en plus active des *flamingants* et des allemands.

Je crois que les artistes de la Comédie qui, sans nuire aux intérêts de la Comédie-Française, vont faire entendre notre langue en pays flamand, collaborent à une œuvre utile et c'est pourquoi, jusqu'ici, je n'ai pas cru devoir l'entraver.

J'ai l'honneur, Monsieur le Ministre, de vous prier d'agréer l'expression de mes plus respectueux et dévoués sentiments.

Rapport de Buyat sur le budget des Beaux-Arts 1909

(source : JOdoc CD, Annexe n°2023, 13 juillet 1908, p. 1192)

Il est une autre question importante, et pour ainsi dire, vitale – celle des congés, celle des tournées.

On reproche aux artistes de la Comédie-Française d'essayer de gagner au-dehors la différence que leurs appointements présentent avec ceux des artistes de théâtre de genre, appointements qui sont parfois le double ou le triple des leurs ; mais on n'indique jamais que ces représentations sont considérées par nos représentants à l'étranger comme un des moyens de diffusion et de propagation de la langue française. C'est ainsi que M. le comte d'Ormesson, ministre de France à Bruxelles, adressait naguère à M. le Ministre des Affaires étrangères une lettre remerciant l'administration de la part prise par la Comédie-Française dans le « développement de la littérature, de la langue, et par suite de la culture française » à l'étranger.

Rapport de Buyat sur le budget des Beaux-Arts 1910

(source : JOdoc CD, Annexe n°2758, 27 juillet 1909, p. 1908)

L'administrateur ne demanderait, ne demande qu'à interdire radicalement tout exode. Il est tout prêt à prendre une mesure qui faciliterait singulièrement sa tâche. Mais les sollicitations, les prières, les raisons de toutes sortes l'accablent bien vite. Il s'agit souvent de représentations ayant un caractère de bienfaisance ou de manifestation publique. On plaide souvent pour l'intérêt, pour l'expansion de la langue française et M. Jules Claretie n'a-t-il pas été accusé par voie d'affiches dans le pays flamand par les quelques nationalistes intransigeants d'être un agent de la propagation de l'idée française en Belgique ?

¹ Elle a été créée à Gand en juin 1898 à l'initiative de personnalités flamandes et précise ses objectifs dans un « appel », lancé le 1^{er} décembre suivant. Cf. Marie-Thérèse Bitsch, *La Belgique entre la France et l'Allemagne, 1905-1914*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994, p. 322-323. L'auteure note par ailleurs que « c'est à l'instigation du Quai d'Orsay que la Comédie-Française multiplie les soirées en Belgique, non seulement à Bruxelles, mais aussi à Gand et à Anvers » (*Ibidem*).

Annexe n°66 : Adoption d'un projet de résolution votée par la Chambre des députés à la mort de Verdi¹ (1901)

(Source : *JO* du 29 janvier, p. 208. Séance du 28 janvier 1901)²

M. LE PRESIDENT³. La parole est à M. Julien Goujon pour le dépôt d'un projet de résolution.

M. JULIEN GOUJON. Messieurs, j'ai l'honneur, au nom d'un certain nombre de mes collègues, MM. Ferrette, Maurice-Faure, Clovis Hugues, Henry Maret, Lockroy, Georges Berger et Gustave Rivet, et au mien, de déposer sur le bureau de la Chambre un projet de résolution dont je demande à la Chambre la permission de donner lecture (*Lisez ! Lisez !*).

M. LE PRESIDENT. Il n'y a pas d'opposition ? ...

M. Goujon, veuillez donner lecture de l'exposé des motifs de votre projet.

M. GOUJON, *lisant* :

« Messieurs, lorsque notre grand poète Victor Hugo mourut, la Chambre italienne, dans sa séance du 22 mai 1885, voulut s'associer, par une manifestation unanime, au deuil de la France. Le président de cette assemblée déclara « que le génie de Victor Hugo n'illustrait pas seulement la France, mais honorait l'humanité toute entière. La douleur de la France, – ajoutait-il, – est commune à toutes les nations ».

L'Italie, à son tour, vient de perdre un de ses plus illustres enfants, le grand compositeur Verdi, dont le génie, planant au-dessus des frontières, honore également l'humanité toute entière.

Verdi, avait, avec notre patrie, les attaches les plus étroites. Plusieurs de ses œuvres ont été créées à Paris⁴ et, depuis 1859, il appartenait, comme correspondant, à notre académie des Beaux-Arts.

Le Gouvernement de la République l'avait fait récemment grand officier de la Légion d'honneur⁵.

Pour ces motifs, je vous demande d'adopter le projet de résolution dont je prie M. le Président de donner lecture. Il est la copie exacte de celui qui a été voté par la Chambre italienne (*Applaudissements*).

M. LE PRESIDENT. Voici le projet de résolution :

« La France déplore la perte du grand compositeur Verdi et s'associe au deuil de la nation italienne ». (*Vifs applaudissements*).

Je mets aux voix ce texte.

(Le projet de résolution, mis aux voix, est adopté).

M. LE PRESIDENT. Le président s'empresse de constater l'unanimité du vote par lequel la Chambre vient d'exprimer les sympathies que lui inspire la perte de l'un des plus illustres enfants de la nation italienne (*Applaudissements*).

¹ Verdi est mort à Milan le 27 janvier 1901.

² *Projet de résolution associant la France au deuil de la nation italienne, à l'occasion de la mort du grand compositeur Verdi* : *JOdoc* CD, Annexe n°2156 (28 janvier 1901), p. 760. L'impression du projet est renvoyé à la séance publique : « Ce document a été inséré au compte-rendu *in extenso* de la séance de la Chambre des députés du lundi 28 janvier 1901 ».

³ Il s'agit de Paul Deschanel, qui présida la Chambre des députés du 13 juin 1898 au 9 juin 1902.

⁴ Rappelons les deux opéras en cinq actes créé pour l'Académie impériale de Musique à l'occasion des Expositions universelles de Paris organisées sous le Second Empire : *Les Vêpres Siciliennes*, livret de Scribe et Duveyrier, créé le 13 juin 1855 et *Don Carlos*, livret de Du Locle et Méry, créé le 11 mars 1867.

⁵ Le dossier de Verdi figure dans la base Léonore mise en ligne par les Archives nationales (LH/2686/105) mais il est malheureusement squelettique. Il en ressort que les dates d'accession de Verdi au rang de chevalier puis de d'officier de la Légion d'honneur n'ont pas laissé de traces dans les archives mais peuvent se déduire par recoupement (sans doute respectivement en 1847 et 1854/55). Une fiche récapitulative mentionne en revanche son accès au rang de Commandeur le 26 avril 1875, Grand-Officier le 30 mars 1880 et Grand-Croix le 12 octobre 1894. Julien Goujon semble donc confondre le grade de Grand-Croix (obtenu depuis moins de 7 ans) avec celui de Grand-Officier (obtenu depuis 21 ans).

Annexe n°67 : le répertoire de l'Opéra-Comique « envahi » par les œuvres italiennes
(Source : *Comoedia* du 31 janvier 1911) (cf. chapitre 7, III, §3.3)



Annexe n°68 : Pétition de Dacnaber demandant la création de primes visant à encourager les débutants dans la carrière théâtrale (1868-1869)

(Source : CC 485². Pétition enregistrée sur le n°545 le 12 février 1868 et datée du 30 janvier).

Messieurs les Sénateurs,

Dans votre séance du 17 janvier 1868, vous avez jugé convenable de passer à l'ordre du jour, d'après le rapport de M. Lefèvre-Duruflé, sur la pétition N°248, présentée par M. Muller, et tendant à ce que le théâtre de l'Odéon, et celui des Français, fussent tenus de donner, chaque Dimanche, à prix réduit, la représentation d'un des chefs-d'œuvre de notre répertoire tragique, afin de les tirer de l'oubli dans lequel ils sont tombés, au dire du pétitionnaire.

Nous avons lu, et relu, avec un bien vif intérêt, ce rapport remarquable à plus d'un titre. Il en résulte que ces si chefs-d'œuvre sont peu suivis, c'est moins par notre indifférence – *puisqu'ils nous sont tellement familiers que chaque hémistiche nous vient sur les lèvres, avant que l'acteur les prononce*, que par la pénurie d'interprètes capables d'en faire ressortir les beautés, comme Baron, Lekain et Talma, et les tragédiennes Lecoureur, Clairon et Rachel, cités par M. le rapporteur.

La demande que nous prenons la liberté de vous adresser, sous la forme insolite, et trop hardie peut-être d'une épître à Boileau, a pour objet, et pour but d'obvier à cette pénurie, au moyen d'une prime d'encouragement qui permettrait :

1° Au lauréat du Conservatoire, appartenant en général à une famille peu fortunée, de persévérer dans sa noble vocation, en lui donnant le temps, et les moyens de compléter les dons qu'il a reçus de la Nature, au moyen d'une étude approfondie de l'histoire, et des personnages dont il doit être le truchement.

2° Aux sujets instruits, appartenant aux diverses classes de la société, de chausser le cothurne, malgré le préjugé, déjà bien amoindri, qui ne permet pas à toute personne qui se respecte, de monter sur les planches, comme s'il y avait du déshonneur à interpréter dignement les chefs-d'œuvre de génie de nos auteurs classiques qui font l'ornement, et la gloire de notre patrie.

Né en 1790, nous n'avons pas vu Lekain dont on a dit qu'en passant l'Achéron, il avait déposé son talent sur *Larive*.

Mais nous avons vu, dans la plénitude de ses moyens, et de sa gloire, Talma auquel Larive avait, à son tour, légué un talent qu'il a non seulement égalé, mais encore perfectionné avec l'aide du peintre David, sous le double rapport du jeu, et des costumes, en substituant la couronne de laurier à l'opulente perruque de Louis XIV, et la toge romaine des Césars aux costumes à paillettes des acteurs, avant 1789.

Ainsi, notre demande nous est inspirée, comme à notre prédécesseur, par un amour pur de l'art, et par le désir de défendre les chefs-d'œuvre de notre littérature, contre l'indifférence, plutôt apparente que réelle de la génération actuelle. Nous ne différons que sur les moyens d'atteindre le même but.

Or comment attirer, vers nos deux premières scènes tragiques, un, ou plusieurs des sujets nombreux que la liberté des théâtres fait surgir, non seulement du Conservatoire, mais encore des divers rangs de la société, et qui, sous des noms vrais, ou pseudonymes [*sic*], comblent, avec succès, le personnel de nos scènes, tant anciennes que modernes ?

Dans un siècle où le bien-être, le confortable même sont à l'ordre du jour, et ambitionnés par chaque membre de notre société démocratique, nous ne connaissons qu'une mesure efficace, celle d'une prime d'encouragement, pareille à celle que nous indiquons dans notre *Epître à Boileau*¹, sans prétendre néanmoins imposer à l'autorité compétente, le mode, et le chiffre que nous proposons, lui laissant toute liberté de les modifier de la manière la plus propre à combler la lacune que nous connaissons tous exister.

A notre âge, nous n'espérons pas pouvoir goûter longtemps le fruit de cette mesure, si elle était adoptée. Mais nous serions heureux, Messieurs les Sénateurs, de vous voir la prendre en considération, en soumettant notre pétition à M. le Ministre des Beaux-Arts pour en assurer l'exécution de la manière qui lui paraîtra la plus convenable.

¹ Cf. *infra*.

Nos Chambres qui ont richement doté notre grand Lamartine, à la fin de sa brillante carrière, ne marchanderont pas une prime d'encouragement aux sujets qui peuvent surgir pour commencer la leur, au profit de l'art, à la gloire de la France, et à celle du chef qu'elle s'est spontanément donné. Veuillez agréer, Messieurs les Sénateurs, nos hommages bien respectueux.

Dacnaber, chez M. Condami, pharmacien, 58, Boulevard Haussmann, Paris

Epître à Boileau

O toi ! qui de tes lois dotas [*sic*] notre Parnasse,
En digne successeur d'Aristote, et d'Horace
Boileau ! si Dieu daignait t'exhumer du cercueil
Et t'installer vivant dans ta maison d'Auteuil,
Que dirais-tu de voir la jeunesse anarchique
Se dérober au joug de ton art poétique,
Et jusqu'à des esprits graves, et réfléchis
Se vanter, sans regret, de s'en être affranchis ?

Depuis plus de trente ans que la littérature
Marche libre du frein, et court à l'aventure,
Quels chefs-d'œuvre nouveaux, grâce à sa liberté,
Nous a-t-elle donnés, dans la réalité ?

Parmi les fruits nombreux dont elle nous accable,
En voyons nous un seul bien mur [*sic*], bien sain, durable,
Digne du répertoire, et fait pour soutenir
Comme Phèdre, et Cinna les regards à venir ?

« Vous poussez un peu loin, dira-t-on, l'hyperbole :
Victor Hugo, le chef de la nouvelle Ecole,
Son émule fécond Alexandre Dumas,
Denneury, fournisseur des lugubres Talmas,
Et d'autres Novateurs, ont produit, et produisent
Des drames émouvants qui tous nous électrisent,
Et sept heures durant, mettent en action
Des petits et des Grands la moindre passion,
Des enfants faits Barbons les vertus, et les vices.
Chez eux rien ne se fait derrière les coulisses
En silence. On n'a pas l'ombre d'une cloison
Pour prendre, ou bien pour faire avaler le poison.
Un duel n'a point lieu dans un bois solitaire,
Mais les deux combattants font briller leur rapière
A nos yeux : tout saisit nos sens épouvantés.

Or, en est-il ainsi de vos trois unités ?
a-t-on jamais rien vu de plus froid, de plus fade
Que l'exposition d'Oreste, et de Pylade ?
Que celle de Cinna, du Cid, d'Agamemnon ?
Que le pâle intérêt d'une seule action
Qui, cinq actes mortels, lentement se dévoile
Sans changer de décors, et sans baisser la toile ?

Le style, j'en conviens, est pur, clair, élégant,
Mais hélas ! monotone, ennuyeux, fatigant.
Comment nos bons ayeux [*sic*] s'en montraient-ils avides ?
Gibaud parle toujours à des banquettes vides
Le jour où les Français doivent, bien forcément,
Jouer Phèdre, ou le Cid, suivant le règlement.
Sans l'appui de l'Etat que feraient-ils ? des dettes.
Le caissier à zéro voit tomber les recettes
Les jours de tragédie : il vit, en dernier lieu,

Beauvalet désert le quartier Richelieu,
Las, que dis-je ? honteux de lancer, avec perte,
Les sons de son thorax dans la salle déserte.

Ce même Beauvalet a, sur les boulevards,
Avec un plein succès affronté les hasards.
Il poursuit, avec fruit, sa nouvelle carrière
A côté de Mélingue, et de Lacressonnière.
L'acteur pour réussir, au siècle où nous vivons,
Doit prêter à l'auteur l'éclat de ses poumons ».

Tel est, Boileau, le cas que font nos romantiques
De notre poésie, et des règles classiques,
Sans se douter qu'ils font l'éloge le plus beau
De ton code laissé dans l'oubli du tombeau.

Que fit Victor Hugo, quand il gagna sa thèse ?
Il mit, en tuant l'art, le génie à son aise.
L'auteur, loin d'inventer, travaille en paresseux.
Pourquoi pâlir à faire un ouvrage chanceux,
A chercher une rime, un mot, un hémistiche,
Quand il frappe monnaie, et devient bientôt riche,
En donnant du pain bis à des Galériens
Qui, pour lui, vont fouiller de vieux historiens,
Heureux de découvrir quelque légende étrange
Qu'avec art Dennery dans sa commune arrange,
Et présente à la foule, en quinze ou vingt tableaux,
Tout en se dévouant aux soins municipaux,
Et cumulant ainsi le profit, et la gloire,
Au moyen d'une prompte, et fertile victoire.

Voilà tout le secret dont nos plus beaux talents
Usent, pour devenir tout à coup opulents.
Despréaux ! quand jadis toi, Racine et Corneille
Laissez murir trois ans et plus chaque merveille,
Chaque œuvre dont l'esprit, le plan, la pureté
Consacrent vos trois noms à l'immortalité.

Malgré ce noir tableau, dont le trop d'évidence
Prouve du goût français la triste décadence,
Devons-nous, sans retour, sur la tombe pleurer,
Et de l'art des beaux vers, Boileau, désespérer ?
N'est-il pas un moyen de rendre tout leur lustre
Aux chefs-d'œuvre enfantés, durant ton siècle illustre ?

Oui, si l'Etat décerne un prix officiel.

Deux actrices déjà, sans égaler Rachel,
Avec de bons acteurs répareraient sa perte.
Mais comment d'un Lekain faire la découverte ?

Je dois, à ce propos, exposer franchement
Aux chefs-d'œuvre de nos beaux arts mon juste étonnement.

En juillet, tous les ans, notre Conservatoire
D'un jeune lauréat, proclamant la victoire,
Lui donne un premier prix de déclamation.
Où va ce lauréat traduire en action
Le don que lui valut cette belle couronne ?
Le prix reçu, pourquoi nous cacher sa Personne ?
Pourquoi se dérober aux regards du Public
Qui hante les Français ? Ferait-il un trafic,
Un commerce obligé de cette récompense
Que, dans un autre but, le Ministre dispense ?
Irait-il, peu content d'un prix trop exigü,

Se mêler aux acteurs criards de l'Ambigu ?
Ou bien offrir sa verve à la nouvelle scène
Ouvrte au Châtelet, sur les bords de la Seine ?
Tout en le déplorant, je conçois cet abus.

Lorsque des Routiniers gagnent de beaux écus
En télégraphiant dans de noirs mélodrames,
Et dans des feuilletons obtiennent des réclames,
Pourquoi mettre son temps, son application
A copier l'accent, les gestes de Néron ?
A porter son manteau, sa couronne avec grâce ?
A franchir, comme lui, d'un pas noble l'espace,
Pour aborder Burrhus dont les sages desseins
Empêchent son amour d'arriver à ses fins ?
Accabler ce vieillard d'une feinte colère,
Du soupçon qu'il soutient Agrippine sa mère
Du poids de son courroux enfin, s'il ne l'a pas
Avant la fin du jour délivré de Pallas.

Ces fureurs d'un tyran décèlent l'artifice.
Ce farouche Néron, seul avec son Narcisse,
Fait succéder soudain les transports les plus doux,
Aux éclats d'un coupable, et prétendu courroux.

L'élève pour saisir, bien rendre ces nuances
Voit qu'il faut un travail, et des veilles immenses.
Craignant de débiter par quelque grand revers,
Prompt à se dégager de la gêne des vers,
Pour apaiser ailleurs la faim qui le talonne
Il s'en va déclamer la prose qu'on lui donne.

Si l'Opéra, voulant pêcher un bon ténor,
Pend à son hameçon l'amorce du veau d'or,
Pour conserver la gloire et l'amour de son temple,
Les chefs de nos beaux arts devraient, à son exemple,
Pour conserver la gloire, et l'honneur des Français,
Tenter, par une amorce, un semblable succès.

Jadis l'amour de l'art, une foi noble et vive,
Après le grand Lekain, firent surgir Larive,
Et le fameux Talma, par nous tant regretté,
A ces deux sentiments dut sa célébrité.

Puisqu'un vil intérêt, fléau de notre scène,
Menace d'en chasser, à jamais, Melpomène,
Tâchons, sacrifiant à cette passion,
De renouer le fil de la tradition.

« Du Théâtre-Français l'Odéon est l'annexe :
Or là, tout lauréat de l'un et l'autre sexe
Serait reçu de droit. Tout autre postulant
Serait encore admis, s'il montrait du talent.
L'un et l'autre, au début de leur noble carrière,
Toucheraient mille écus, pour prime alimentaire.
Si deux ans, le public affirmait leurs essais,
Ils passeraient, de droit au Théâtre-Français.
Ceux d'entre eux qui, vengeant nos grands auteurs classiques,
Comme Talma, Rachel, deviendraient magnifiques,
Aurient, après vingt ans, – pour les encourager –
Six mille francs de rente, à titre viager.

Raphael, pour modèle, adopta la Nature :
Or, si la poésie est comme la peinture,
Si Racine imita le divin Raphael,

Un acteur, pour remplir son rôle au naturel,
Devrait avoir le temps de meubler sa mémoire
Des traits que le génie a cueillis dans l'histoire.
Comment y parvenir si, la veille, sans pain,
Ses dents, n'ont, pour manger, rien pour le lendemain ?
Forcément il lui faut négliger les poèmes,
Pour s'enivrer d'absinthe au comptoir des Bohêmes.

Rapport au Sénat d'Amédée Thierry sur la pétition de Dacnaber (27 avril 1868)

(source : ASCL, 1868, t. 8 , p. 37-38. Séance du 27 avril 1868)

M. Amédée Thierry, 3^e rapporteur (N°545)

Messieurs les Sénateurs, le sieur Dacnaber adresse au Sénat ses vues sur le moyen d'encourager en France les hautes études dramatiques, afin de donner à notre scène tragique principalement de dignes successeurs aux Lekain, aux Talma, aux Clairon, aux Rachel.

L'intention est, certes excellente, et le moyen mériterait d'être recommandé au Gouvernement s'il était bon et praticable. Malheureusement, l'auteur ne l'expose pas très clairement, et il faut le dégager des vagues idées d'une pétition moitié en prose, moitié en vers, dont l'auteur renferme les conclusions dans une épître à Boileau. Boileau lui-même, malgré la précision de sa poésie, quand il trace les règles de l'art poétique, aurait eu peine à formuler en vers la matière d'un décret impérial réformant notre législation sur les théâtres. En tout cas, le pétitionnaire n'y est guère parvenu. Ce qu'on peut tirer de ses vers et de sa prose, c'est qu'il voudrait que les lauréats du Conservatoire débutassent de droit à l'Odéon avec une pension de 3.000 francs qu'il appelle « une prime alimentaire » ; qu'au bout de deux ans, ils passassent de droit au Théâtre-Français, et reçussent, pour leur procurer le loisir d'étudier et de mûrir leur talent, une pension viagère de 6 000 francs. est-on bien sûr qu'avec ces sacrifices de l'Etat, le mérite viendrait infailliblement aux candidats ? On peut en douter ; la suppression des efforts individuels n'est pas le vrai chemin qui conduit au génie. Certes, le gouvernement de l'Empereur prête généreusement son assistance au travail sérieux dans la sphère du théâtre et des lettres. Comme partout, la tendance de notre époque est un peu trop de résoudre toutes les questions par le budget de l'Etat. Autrefois la fortune suivait la gloire, on veut maintenant qu'elle la précède, et l'Etat est presque coupable lorsque celle-ci ne vient pas.

Quant au pétitionnaire, s'il entrevoit quelque remède véritable à la décadence qui menace, suivant lui, notre scène dramatique, il a bien tort de ne point l'indiquer, pour rester dans des déclamations banales. Les vers, si bons qu'ils soient, ne sont guère susceptibles de fournir à l'amendement de notre législation des données saisissables et pratiques. La prose est la langue des affaires et de l'administration. Quand donc un citoyen se sent tourmenté du désir de faire adopter par le Gouvernement une bonne mesure, il doit l'exposer nettement dans le langage destiné à la faire comprendre ; autrement il perd le fruit de ses bonnes inspirations, et son temps, si ce temps lui est précieux ; il risque aussi de faire perdre celui du Sénat, à qui la Constitution confie le soin d'étudier les besoins du pays et qui a tout autre chose à faire que de deviner des énigmes.

Votre 4^e Commission, messieurs les Sénateurs, a l'honneur de vous proposer l'ordre du jour.

(Le Sénat prononce l'ordre du jour)

Rapport du Ministère de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts (10 mars 1868)

(source : Arch. Nat : F²¹ 955. Ce rapport est la synthèse de plusieurs notes du bureau des théâtres. il fut très certainement rédigé par Camille Doucet pour être communiqué à Amédée Thierry).

Déjà le Sénat a été saisi de plusieurs pétitions inspirées comme celle-ci, par le désir ou la prétention de réveiller chez le public le goût des chefs-d'œuvre de la littérature classique.

Les auteurs des 2 dernières pétitions, croyant devoir attribuer ce délaissement à la rareté des représentations des pièces de l'ancien répertoire, demandaient l'un, que ce répertoire fut joué trois fois par semaine aux Français et à l'Odéon ; l'autre, que ces deux théâtres fussent tenus d'en donner une représentation chaque dimanche dans la journée, à prix réduit.

Le Sénat, sans approuver le moyen excessif proposé par le 1^{er} pétitionnaire, avait cependant accueilli sa plainte et, sur le rapport de M. S. de Sacy, renvoyé la pétition au ministère des Beaux-Arts.

Depuis cette époque, des spectacles composés uniquement de pièces de l'ancien répertoire sont donnés au Théâtre-Français jusqu'à 2 fois par semaine, et à l'Odéon très régulièrement, tous les vendredis ; quelques-unes de ces pièces, accueillies avec plus de faveur par le public, ont eu un nombre assez considérable de représentations consécutives ; si bien que M. Lefèvre-Duruflé, dans son rapport sur la dernière pétition, a pu facilement justifier les deux Théâtres-Français du reproche qui leur était adressé : il a établi, en effet, que de 1860 à 1866, le seul Théâtre-Français avait joué des pièces de l'ancien répertoire, en moyenne par année, jusqu'à 233 fois. Et après avoir démontré, quant à l'objet même de la pétition, que les représentations de jour et à prix réduits seraient impraticables et sans résultat, le rapporteur, en terminant, a exprimé cette opinion que si les représentations du répertoire tragique sont suivies avec peu d'empressement aujourd'hui, il ne faut pas en chercher la cause dans l'indifférence du public pour les chefs-d'œuvre de la littérature classique, mais dans la médiocrité des artistes chargés de les interpréter ; et sur ses conclusions le Sénat avait passé à l'ordre du jour.

C'est en s'appuyant sur l'opinion exprimée par M. Lefèvre-Duruflé sur les interprètes actuels du répertoire tragique, que l'auteur de la nouvelle pétition demande que de plus grands encouragements soient donnés à l'étude de la déclamation dramatique, et notamment :

Que les lauréats du Conservatoire, et aussi tout individu montrant quelque talent, soient engagés à l'Odéon, et reçoivent, pendant deux ans, une pension alimentaire de 3 000 francs ;

Qu'après ce temps ils passent au Théâtre-Français où ils auront droit, au bout de vingt années de service, *et s'ils ont été magnifiques (sic)*, à une pension viagère de 6 000 francs.

Si le pétitionnaire avait lu en entier et avec attention, le rapport de M. Lefèvre-Duruflé, il y aurait trouvé la réponse toute faite d'avance à sa pétition.

Le rapporteur dit en effet que « *si l'interprétation théâtrale du poème tragique n'admet point de médiocrité, ceux qui sont dignes d'en être les organes sont presque aussi rares que les génies appelés à les produire ; que l'histoire de l'art le prouve, chez nous du moins, car elle ne peut citer en regard de nos trois grands tragiques, Corneille, Racine et Voltaire, que trois grands tragédiens, Baron, Lekain et Talma, à côté desquels marchent trois ou quatre tragédiennes du même ordre, Mlles Lecouvreur, Clairon, Duchesnois et Rachel* ».

D'un autre côté, il constate que la tragédie est traitée au Théâtre-Français avec une pompe toute particulière ; il cite les reprises de *Psyché*, *d'Atrée* et *Thieste*, *d'Esther*, et à l'Odéon celle *d'Athalie*.

Il rend justice à la constante sollicitude de l'administration pour l'art dramatique ; au zèle déployé par les directeurs de ces théâtres pour réunir le personnel le plus digne de représenter les œuvres tragiques ; il ajoute enfin qu'on ne saurait citer un sujet de quelque espérance qui n'ait pas vu se lever devant lui le rideau du Théâtre-Français.

On doit ajouter encore, pour répondre à l'objet même de la pétition, que tous les ans à la suite des concours du conservatoire, le Théâtre-Français engage les sujets les plus distingués ;

Que le théâtre de l'Odéon est tenu, par son cahier des charges, à engager quatre au moins des élèves lauréats, aux appointements de 1 800 francs et que cette clause est scrupuleusement observée, parfois même dépassée ;

Que d'un autre côté, la Comédie-Française accorde souvent des pensions alimentaires assez importantes, pendant le cours de leurs études, à des élèves du Conservatoire qui lui paraissent promettre des sujets précieux pour notre première scène ;

Et qu'enfin une partie des fonds inscrits au budget du ministère des Beaux-Arts, chapitre des encouragements et secours à des auteurs et artistes dramatiques, est employée par le ministre à venir en aide aux jeunes artistes qui montrent les plus heureuses dispositions.

Annexe n°69 : Rémunération des sociétaires du Théâtre-Français (aperçu sous la monarchie de Juillet et III^e République)

Sous la monarchie de Juillet

(Arch. Nat : F²¹ 1089)

NB : Pour Menjaud et Ligier en 1841, il est précisé en 1841 qu'il reste encore 2 000 francs à leur payer, la somme indiquée ne correspondant qu'à 10 mois d'appointements.

	1838	1839	1840	1841	1844-1845	1845-1846
Monrose	10 750 (11 mois)	12 000	12 000	12 000		
Desmousseaux	7 100	7 100	2 366, 65			
Menjaud	9 000	11 250	12 000	10 000		
Saint-Aulaire	4 000	4 000	4 000	1 000		
Samson	11 750	11 000	12 000	12 000	12 000	12 000
David	7 000	1 750				
Périer	9 000	9 750	10 000	10 000		
Joanny	5 750	6 375	6 500	1 625		
Dailly	4 250	4 250	4 250	4 250		
Ligier	10 000 (10 mois)	10 000 (10 mois)	10 000 (10 mois)	10 000	12 000	12 000
Beauvallet	8 125	9 625	10 000	10 000	12 000	12 000
Guiaud	4 375	5 250	5 500	1 375		
Geffroy	5 500	5 875	6 000	6 000	10 000	11 750
Régnier	5 875	6 000	6 000	6 000	10 000	12 000
Provost		3 375	4 500	4 500	8 000	11 500
Guyon					7 500	8 875
Brindeau					4 500	6 250
Leroux						3 000
Mars	30 000	30 000	30 000			
Dupont	9 750	10 000	2 500			
Tousez	5 875	6 375	6 500	6 500		
Paradol	1 250					
Mante	6 750	7 750	8 000	8 000	10 000	10 500
Desmousseaux	6 375	6 875	11 500	10 000	10 000	10 500
Brocard	6 000	1 500				
Hervey	3 400	850				
Anaïs	9 500	10 000	11 500	12 000	12 000	12 000
Plessy	9 500	9 166, 65 (11 mois)	10 166, 65	12 000	12 000	
Noblet	5 250	5 500	5 500	5 500	6 000	6 000
Rachel					42 000	42 000
Brohan					4 500	6 625
Mélingue					6 000	7 375
Denain						3 000
TOTAL	196 125	195 616, 65	188 533, 30	147 250	178 500	187 375

Sous la III^e République

➤ *Partages de 1872 à 1881* (source : JOdoc CD, Annexe n°1034 (26 juin 1882), p. 1819).

Années	Quotité de la part entière fixée par autorisation ministérielle	Demi-part payée au sociétaire	Demi-part déposée au mont-de-piété formant le fonds social	Part allouée à M. l'administrateur général (décision du 29/12/1876)
1872	15 000	7 500	7 500	
1873	15 000	7 500	7 500	
1874	18 000	9 000	9 000	
1875	18 000	9 000	9 000	
1876	20 000	10 000	10 000	20 000
1877	20 000	10 000	10 000	20 000
1878	42 000	21 000	21 000	42 000
1879	24 000	12 000	12 000	24 000
1880	30 000	15 000	15 000	30 000
1881	40 000	20 000	20 000	40 000

➤ *Liste des sociétaires de la Comédie-Française au 1^{er} août 1904*
(source : JOdoc CD, Annexe n°1953 (13 juillet 1904), p. 1390)

NB : Nous avons rappelé entre parenthèse la demi-part payée au sociétaire, l'autre moitié étant retenu pour payer la future pension. Le rapporteur Maret a légèrement arrondi le total versé aux 26 sociétaires (écart de 500 francs en plus).

Nom des sociétaires		Parts	Appointements	Partage de l'année 1903	Appointements + partage
Messieurs	Mounet-Sully	12	12 000	30 000 (15 000)	42 000 (27 000)
	Coquelin cadet	12	12 000	30 000 (15 000)	42 000 (27 000)
	Silvain	12	12 000	30 000 (15 000)	42 000 (27 000)
	Baillet	11 ½	11 000	28 750 (14 375)	39 750 (25 375)
	Le Bargy	12	12 000	30 000 (15 000)	42 000 (27 000)
	De Féraudy	12	12 000	30 000 (15 000)	42 000 (27 000)
	Truffier	9 ½	9 500	22 500 (11 250)	32 000 (20 750)
	Leloir	12	12 000	30 000 (15 000)	42 000 (27 000)
	Lambert	12	12 000	28 750 (14 375)	40 750 (26 375)
	Paul Mounet	12	12 000	28 750 (14 375)	40 750 (26 375)
	G. Berr	8	8 000	20 000 (10 000)	28 000 (18 000)
	Laugier	7 ½	7 500	17 500 (8 750)	25 000 (16 250)
	Leitner	6 ½	6 500	15 000 (7 500)	21 500 (14 000)
	Duflos	7 ½	7 500	17 500 (8 750)	25 000 (16 250)
Dehelly	4	4 000	7 500 (3 750)	11 500 (7 750)	
Mesdames	Bartet	12	12 000	30 000 (15 000)	42 000 (27 000)
	Dudlay	12	12 000	30 000 (15 000)	42 000 (27 000)
	Pierson	12	12 000	30 000 (15 000)	42 000 (27 000)
	Muller	9	9 000	22 500 (11 250)	31 500 (20 250)
	Kalb	6	6 000	15 000 (7 500)	21 000 (13 500)
	Du Minil	6	6 000	12 500 (6 250)	18 500 (12 250)
	Lara	5 ½	5 500	12 500 (6 250)	18 000 (11 750)
	Segond-Weber	7	7 000	15 000 (7 500)	22 000 (14 500)
	Leconte	4	4 000	7 500 (3 750)	11 500 (7 750)
	Sorel	3	3 000	N'étaient pas sociétaires	3 000
Kolb	3	3 000	3 000		
26 sociétaires			230 000 (229 500)	541 250	771 250 (770 750)

Annexe n°70 : Appointements des pensionnaires de l'Odéon (1888)

Source: JOdoc CD, Annexe n°3021 (15 octobre 1888), p. 180 (Rapport de Henry Maret).

Messieurs (25 artistes / 99 400 francs)	Albert Lambert	10 000
	Amaury	7 200
	Calmetty	2 400
	Chautard	1 200
	Colin	2 000
	Colombey	8 100
	Coquet	2 400
	Cornaglia	6 000
	Deneubourg	2 400
	Desjardins	2 400
	Duard	3 000
	Dumény	7 000
	Duparc	2 000
	Fréville	2 400
	Gauthier	2 400
	Gerval	2 000
	Jahan	2 000
	Laroche	2 400
	Marquet	3 000
	Médony	2 500
	Mounet	14 000
	Rebel	5 000
	Sujol	2 700
Taldy	2 400	
Vandenne	2 500	
Mesdames (25 artistes / 80 700 francs)	Antonia Laurent	4 000
	Bertrand Suzanne	2 400
	Bertrand Madeleine	2 400
	Caroline	400
	Cogé	2 400
	Crosnier	7 000
	Dheurs	2 400
	Lainé	3 000
	Leturc	2 400
	Lhéritier	2 400
	Lynnès	3 000
	Malck	2 400
	Méret	500
	Nancy-Martel	3 000
	Nory	2 000
	Noémie	600
	Panot	2 400
	Raucourt	4 000
	Samary	3 000
	Sanlaville	2 400
	Scalini	3 100
	Sisos	8 000
	Tessandier	15 000
Thalis	1 000	
Wolhbrück	1500	
Total des pensionnaires	50 artistes	180 100

Annexe n°71 : Rémunération des artistes du chant de l'Opéra (1907).

JOdoc CD, Annexe n°1238 (11 juillet 1907), p. 1633. Rapport sur le budget des Beaux-Arts 1908.

NB : Nous avons ajouté la dernière colonne. Louis Buyat utilise ce procédé ponctuellement en donnant quelques exemples dans son rapport afin de relativiser les chiffres bruts. C'est en quelque sorte un essai de sa part d'évaluer le « rendement » des artistes du chant.

Emplois	Noms	Appointements	Nbre repr.	Moyenne par représentation
Ténor	Alvarez	8 000 par mois (96 000 par an ?)	66	1 455 ?
	Affre	84 000	49	1 714
	Scaramberg	72 000	24	3 000
	Rousselière	5 000	4	1 250
	Casset	18 000	1	18 000
	Dubois	18 000	35	514
	Muratore	24 000	34	705
	Jaume	7 000	7	1 000
	Cabillot	4 200	72	58
	Gallois	3 600	115	31
	Gonguet	3 600	76	47
	Donval	3 000	29	103
	Baudin	1 800	49	37
	Nuibo	7 000	17	412
Edmay	3 600	?		
Baryton	Noté	55 000	73	753
	Bartet	24 000	47	511
	Gilly	12 000	43	279
	Riddez	12 000	50	240
	Nivette	12 000	55	218
	Douaillier	6 000	75	80
	Stamler	4 200	76	55
	Triadou	3 600	31	116
	Ragneau	3 600	73	49
	Carbelly	5 000	1	5 000
Basse	Delmas	84 000	63	1 333
	Chambon	15 000	56	268
	Gresse	30 000	74	405
	Delpouget	4 000	47	85
	Dénoyé	3 600	84	43
	Cancelier	3 000	97	31
	Cardan	3 600		
	Dinard	3 600	29	124
	Davey	3 000	10	300
	Van Dyck	1 500 par représentation	5	1 500

Soprano	Bréval	7 500 par mois (90 000 par an ?)	43	2 093 ?
	Grandjean	60 000	41	1 463
	Hatto	18 000	16	1 125
	Demougeot	18 000	62	290
	Verlet	18 000	22	818
	Féart	20 000	37	541
	Lindsay	18 000	32	563
	Borgo	10 000	9	1 111
	Caro	7 000	7	1 000
	Lucas	?	?	
	Agussol	6 000	42	143
	Mérentié	8 000	11	727
	Dubel	7 000	25	280
	Chenal	7 000	24	292
	Goulancourt	3 600	42	86
	Laute	3 600	71	51
	Mathieu	2 400	51	47
	Durif	2 400	5	480
	D'Elty	2 400	16	150
	B. Mendès	4 800	19	253
Mancini	3 600	5	720	
Vix	7 000	6	1 167	
Mezzo	Passama	1 000 par mois (12 000 par an ?)	10	1 200 ?
	Beauvais	7 000	13	538
	Flahaut	6 000	19	316
	Margyl	7 000	14	500
	Vinci	350 par mois (4 200 par an ?)	13	324 ?
	Arbell	600 par mois (7 200 par an ?)	23	313 ?
	Héglon	43 200	6	7 200

Annexe n°72 : La rémunération des artistes de l'Opéra-Comique (1885-1888)

1885-1886 : JOdoc CD, Annexe n°1102 (15 juillet 1886), p. 653.

1888 : JOdoc CD, Annexe n°3021 (15 octobre 1888), p. 177.

	1885-1886	1888
HOMMES	(34 artistes)	(30 artistes)
Talazac	8 000	7 000
Bertin	3 000	2 000
Degenne	3 000	
Mauras	2 500	
Herbert	2 300	2 000
Mouliérat	2 000	2 600
Lubert	2 500	
Grivot	1 600	1 600
Barré	1 400	
Chenevière	1 200	
Barnolt	1 200	1 200
Gourdon	1 000	
Taskin	2 900	3 000
Fugère	2 000	2 800
Bouvet	2 000	2 750
Belhomme	1 300	
Cobalet	1 000	1 500
Collin	1 200	1 200
Dullin	583,35	
Muratet	1 000	
Troy	400	400
Bernard	300	300
Isnardon	583,35	
Mauguière	583,35	
Fournets	583,35	1 000
Davoust	250	350
Teste	250	250
Reynal	100	
Cambot	200	200
Sujol	500	
Maurel	8 000	
Soulacroix	1 600	2 200
Carroul	1 200	
Balanqué	150	300
Lubert		5 000
Delaquerrière		2 800
Thierry		300
Bussac		400
Caisso		700
Michard		150
Lepage		250
Cornubert		416,65
Bernaert		300
Laurent		200

Galand		300
DAMES	(30 artistes)	(20 artistes)
Van Zandt	8 000	
Heilbron	8 000	
Isaac	7 000	7 000
Galli-Marié	7 000	
Bilbaut-Vauchelet	5 000	
Adler	4 000	
Mézeray	3 000	3 750
Merguilier	2 500	3 500
Chevalier	1 000	1 100
Delaunay	800	
Truffier-Molé	1 000	1 200
Vial	583, 35	
Castagné	583, 35	
Pierron	500	700
Dupont	500	
Rémy	500	
Perret	300	500
Laurent	300	
Petit	225	
Esposito	150	150
Degrandi	600	1 000
Calvé	2 000	
Duponchel	200	
Reggiani	1 000	
Crombach	150	
Balanqué	150	150
Simonnet	1 000	2 000
Salla	4 000	5 000
Patoret	200	800
Deschamps	1 000	2 000
Salambiani		800
Mary		250
Sainé		416, 65
Barria		250
Nardi		600
Auguez		300

Annexe n°73 : Le projet de loi de Monzie / Lemire sur l'interdiction de l'emploi des mineurs de moins de 13 ans au théâtre (1912).



Source : *Comoedia* du 1^{er} février 1912

La caricature d'Emile Brod illustre un article de L. Borgex intitulé « Les enfants au théâtre. Les Petits ne joueront plus sur nos scènes pour amuser les grands », qui regrette le projet de loi déposé de Anatole de Monzie et rapporté par l'abbé Lemire (cf. Chapitre 9, III, §1.2).

Annexe n°74 : Proposition de loi réglementant les agences qui assurent le placement du personnel des théâtres, des cirques, des musics-halls et de toute autre entreprise de spectacles publics déposé par le sénateur Julien Goujon (1910)

(JDoc SE, Session extraordinaire, Annexe n°361, 22 novembre 1910, p. 12-14)

EXPOSE DES MOTIFS

Messieurs, la loi du 14 mars 1904, relative aux bureaux de placement, a volontairement laissé en dehors de ses prévisions les agences dramatiques qui assurent le placement du personnel des théâtres, des cirques et des musics-halls. Son article 12, paragraphe 3, dit en effet :

« Les agences théâtrales, les agences lyriques et les agences pour cirques et musics-halls ne sont pas soumises aux prescriptions de la présente loi ».

Toutefois, il n'est pas inutile de rappeler dans quelles conditions cette importante exception a été admise et votée par le Parlement.

Lorsque la proposition de loi sur les bureaux de placement vint en discussion à la Chambre des députés, en 1903, M. Millevoye fit adopter un amendement d'après lequel il ne pourrait plus être accordé aucune autorisation de créer un bureau de placement payant ou une agence de théâtrale et lyrique payante.

Au Sénat, M. Aucoin, rapporteur du projet, combattit cette disposition et en obtint le rejet, en s'appuyant principalement sur ce que les syndicats d'artistes n'étaient pas suffisamment organisés pour pouvoir se charger du placement et sur ce que le rachat des agences existant à Paris n'empêcherait pas celles-ci d'aller s'installer dans d'autres villes.

La Chambre se résigna à accepter le texte du Sénat sur l'invitation formelle du rapporteur de la loi, M. Chambon, qui s'exprimait en ces termes :

« Le projet qui vous est présenté n'a pas cru devoir assimiler, comme vous l'aviez fait, les agences théâtrales aux bureaux de placement payants et les soumettre à la législation nouvelle. Elles feront l'objet d'une proposition spéciale, car l'on pouvait craindre, soit que les syndicats ne soient pas en mesure de recueillir leur succession, soit qu'à raison du caractère non pas local, mais général de leurs opérations, elles ne transportent leur siège dans une ville voisine, après avoir été supprimées et indemnisées dans une autre. Du moins votre vote antérieur aura eu pour effet de mettre cette industrie, jusqu'à ce jour libre de toute entrave et de tout contrôle administratif, sous le régime du décret de 1852, en attendant l'application de dispositions législatives complémentaires ».

Si, en 1904, la Chambre ne crut pas devoir insister pour l'assimilation des agences dramatiques aux bureaux de placement, c'est donc qu'on lui donna alors l'assurance :

1° Que les agences dramatiques seraient soumises aux dispositions du décret du 25 mars 1852, non abrogées par la loi nouvelle, c'est-à-dire que l'ouverture, la tenue et la gestion de ces agences dépendraient désormais de l'autorité municipale ;

2° Qu'un texte législatif serait dans le plus bref délai présenté au Parlement, dans le but de régler définitivement la situation des agents dramatiques.

Ni l'une ni l'autre de ces promesses n'a malheureusement été réalisée.

En dépit des affirmations si nettes du rapporteur, qui auraient dû avoir pour effet de faire appliquer aux agences dramatiques le décret de 1852, elles ont continué à s'établir sans autorisation et, à Paris, où elles ont pour la plupart leur siège, le préfet de police n'a pris aucun arrêté pour y assurer le maintien de l'ordre et la loyauté de la gestion.

Quant à la proposition de loi dont le dépôt très prochain était annoncé, inutile de dire qu'on n'en a plus jamais entendu parler.

C'est afin de combler cette lacune et de tenir en quelque sorte la promesse qui avait été faite en 1904, que nous avons cru devoir soumettre à l'examen du Sénat la présente proposition.

La situation ne s'est guère modifiée depuis lors, et bien que la campagne menée contre les agences dramatiques ait perdu quelque peu de son ardeur et de son intensité, il s'en faut de beaucoup que les usages abusifs, dont se plaignaient les artistes et qui avaient, à cette époque, été signalés, aient disparu.

Il convient donc, conformément aux promesses faites au personnel du théâtre, d'y porter remède sans retard.

Pour réaliser ce résultat, fallait-il décider de la suppression radicale et immédiate des agences dramatiques payantes et leur remplacement par des agences gratuites dont le fonctionnement eût été assuré, soit par les municipalités, soit par les syndicats ou par d'autres groupements des intéressés ?

Bien que ce soit, à notre avis, la solution désirable, nous n'avons pas cru pouvoir, quant à présent, l'adopter ; non pas parce que nous voyons dans les agences théâtrales un rouage indispensable au fonctionnement des entreprises de spectacles, mais parce que le personnel des théâtres ne nous paraît pas encore suffisamment organisé au point de vue syndical pour assurer utilement cette charge.

Sans doute, depuis 1903, de grands progrès ont été réalisés à cet égard ; sans doute, le monde des théâtres, qui ne comptait alors qu'un petit nombre de syndiqués, a vu s'accroître dans de grandes proportions le chiffre des adhérents aux divers groupements qui le représentent ; mais malgré cela, trop d'artistes sont encore restés réfractaires au principe de l'association pour que le recrutement des diverses troupes puisse être complètement assuré par les syndicats.

En cette matière, on ne peut compter, comme pour les autres catégories de louages de services, sur l'aide des municipalités, qui n'ont ni les moyens, ni la compétence pour opérer ce genre de placements. La formation d'une troupe exige, en effet, une connaissance particulière des besoins de chaque entreprise et l'appréciation exacte de la valeur et des talents des artistes à engager, connaissance et appréciation qu'on ne peut attendre d'un simple employé de bureau.

C'est donc dans l'unique but de réserver l'avenir que nous avons prévu, dans les articles 1 et 2, la suppression facultative des agences ; car nous ne dissimulons pas que les municipalités ne seront pas de sitôt disposées à accepter la charge de leur rachat.

Les règles que nous avons admises pour cette suppression et ce rachat sont les mêmes que celles prévues par la loi de 1904, en ce qui concerne les bureaux de placement : elles peuvent se passer de commentaires.

Le maintien, en fait, des agences dramatiques, rendait d'autant plus nécessaire leur réglementation. Aussi, est-ce principalement sur ce point que nous nous sommes efforcés de réaliser un progrès conforme aux désirs des intéressés.

Nous avons admis tout d'abord (art. 3) que nul ne pourrait s'établir agent dramatique sans une autorisation de l'autorité municipale, représentée à Paris par le préfet de police, à Lyon par le préfet du Rhône, dans les autres communes par le maire. Il nous a semblé, en effet, qu'une profession comme celle-là, qui intéresse profondément la liberté individuelle et la moralité publique, ne pouvait être exercée par le premier venu, n'offrant par ses habitudes, par son caractère, par ses antécédents, aucune garantie de probité matérielle et morale. Sous le couvert du placement des artistes peuvent se dissimuler les trafics les moins avouables, trafics qu'on ne peut atteindre sans un contrôle sérieux. La même autorité qui accorde l'autorisation doit, tout comme les bureaux de placement, pouvoir prendre les arrêts relatifs au maintien de l'ordre, des prescriptions de l'hygiène et de la loyauté de la gestion.

Mais il nous a semblé qu'il ne fallait pas s'en rapporter exclusivement aux municipalités du soin d'assurer la loyauté de gestion des agences dramatiques. Par scrupules juridiques, par crainte de sortir de leur domaine, elles eussent souvent hésité à toucher à certains usages en pratique dans les agences. Or, comme ce sont surtout ces usages mauvais qu'il faut atteindre, il était nécessaire de faire intervenir la loi.

Les principaux abus auxquels donne lieu le placement des artistes et que nous avons voulu supprimer, sont les suivants :

1° Certains agents cumulent actuellement les fonctions d'intermédiaires et d'impresarios. Quand ils recrutent leur troupe, ils perçoivent sur les appointements de chaque artiste une commission. Cette situation anormale, qui retire d'ailleurs aux agents toute impartialité, ne doit pas exister. Aussi dans l'article 4 avons-nous spécifié qu'aucun agent dramatique ne pouvait être directeur de théâtre. Nous avons ajouté qu'il ne pourrait être non plus, soit par lui-même, soit par ses employés, intéressé dans une entreprise de spectacles

publics, et cela aussi bien dans l'intérêt des directeurs que dans celui des artistes. L'expérience a démontré, en effet, que les agents dramatiques qui commanditent des directeurs exercent sur leur exploitation une influence désastreuse, se remboursant des avances faites pour la formation de la troupe ou le dépôt du cautionnement, sur les premières bonnes et s'arrangent pour étrangler l'affaire au bout de quelques mois.

2° Les honoraires de l'agent sont fixés par lui, à sa guise, et sont exclusivement payés par l'artiste. Pour combattre les exagérations d'honoraires qu'on a parfois constatées, nous n'allons pas, comme on l'a fait en Allemagne, jusqu'à fixer un tarifs des commissions. Mais nous avons soumis ces tarifs au contrôle de l'autorité municipale, qui aura le droit, si elle les trouve excessifs, de les faire réduire. Quant à la charge de la commission due à l'agent, il nous a paru inique de la faire supporter exclusivement par l'artiste, la fonction de l'intermédiaire étant utile aussi bien à l'employeur qu'à l'employé. Bien que la loi du 14 mars 1904 sur les bureaux de placement ait spécifié que les frais de placement seraient entièrement supportés par les employeurs, nous avons pensé qu'en matière théâtrale, tant à raison des appointements en général plus élevés que ceux des autres employés, qui sont touchés par les artistes, qu'à raison des frais plus considérables et des démarches plus compliquées qu'occasionne leur placement, il était juste d'admettre une autre règle et de mettre ces honoraires moitié à la charge des directeurs, moitié à celle des artistes, et cela nonobstant toute convention contraire. Tel est l'objet de l'article 5.

3° Dans les engagements pour plusieurs mois ou pour une saison, les agents dramatiques calculent leur commission sur l'ensemble des appointements et en prélèvent le montant sur les avances qu'ils versent à l'artiste avant le premier mois. Il en résulte que si, en vertu d'une clause qu'on rencontre dans tous les actes d'engagements, celui-ci est congédié au bout du premier mois ; si, par suite de faillite, d'incendie, de mort ou pour tout autre raison, le contrat ne suit pas son cours, la commission n'en est pas moins acquise et, pour trouver un nouvel engagement, l'artiste est dans l'obligation de payer une seconde commission. On a fait à juste raison remarquer combien cette pratique était injuste et immorale : injuste puisqu'elle a pour résultat d'accorder à l'agent une rémunération pour un service qu'il n'a pas rendu ; immorale, puisque l'agent dramatique est intéressé à ce que l'artiste ne poursuive pas jusqu'au bout son engagement. Aussi, dans le projet de loi sur les bureaux de placement élaboré par la commission sénatoriale, avait-on inséré un article d'après lequel la prime touchée par l'agent ne serait acquise que si l'artiste avait tenu son emploi pendant deux mois au moins.

Dans l'article 6 de la présente proposition, nous avons repris cette disposition, qui n'a pas trouvé place dans le texte définitivement voté, et nous y avons ajouté un paragraphe portant qu'il est interdit aux agents de retenir sur les avances une somme supérieure à la commission afférente aux deux mois. Sans cela, les artistes auraient bien eu le droit de se faire restituer la commission perçue en trop, mais, en fait, ils n'eussent presque jamais osé invoquer ce droit dans la crainte d'indisposer l'agent et de ne plus trouver par la suite d'engagements. Nous avons également indiqué qu'aucune commission ne pourrait être réclamée pour les prorogations ou les renouvellements d'engagements conclu sans l'intervention de l'agent.

Les abus auxquels doivent mettre fin les articles 3, 4, 5 et 6 sont assurément les plus graves de ceux qui ont été reprochés aux agents dramatiques. Il nous a paru nécessaire de les sanctionner des mêmes peines que celles qui ont été prévues par la loi de 1904 pour infraction aux règles prescrites pour la tenue des bureaux de placement (art. 8). Cette sanction pénale aura en outre pour résultat de rendre nulles de plein droit toutes clauses contraires insérées soit dans les conventions passées avec l'agent, soit dans les actes d'engagement.

A côté de ces abus, il en est d'autres, assurément moins fréquents et moins graves, mais réels cependant, que nous avons aussi voulu atteindre par des sanctions purement civiles (art. 7).

Parfois, des agents dramatiques traitent sans être munis d'un pouvoir régulier du directeur, de telle sorte que les artistes, qui se croient engagés, ne le sont pas en réalité et éprouvent un grave dommage. Nous avons, dans ce cas, proclamé la responsabilité de l'agent.

En ce qui concerne les engagements pour l'étranger, nous nous sommes montrés plus rigoureux encore. Nous avons voulu que l'agent dramatique, avant de se charger du recrutement

d'une troupe qui doit jouer au loin, soit sur un théâtre sédentaire, soit en tournée, s'entourât de renseignements préalables – dont il aura, en cas de différend, à fournir la preuve – sur l'honorabilité et la solvabilité de l'impresario pour le compte duquel il traite. Nous espérons éviter ainsi ces tristes odyssées, qui se terminent par l'abandon des pauvres comédiens à mille lieues de chez eux.

Telle est notre proposition. Nous en avons puisé des éléments dans les travaux du congrès des artistes dramatiques et dans les publications très intéressantes et très documentées d'un maître du barreau de Paris, M. Henri Dubosc. Peut-être trouvera-t-on que certaines de ces dispositions sont trop sévères et qu'elles portent atteinte au principe de la liberté des conventions.

Nous répondrons que la législation allemande, qui a été mise en vigueur le 1^{er} octobre 1910, et la législation de l'Etat de New York sont infiniment plus rigoureuses que les quelques articles par lesquels nous avons voulu réprimer des abus trop évidents.

Quant à la liberté des conventions, elle n'existe à notre sens qu'autant que ceux qui traitent sont sur le pied d'égalité. Or, ce n'est pas le cas : entre les agents dramatiques puissamment organisés pour la défense de leurs intérêts et les artistes dramatiques, ces grands enfants insouciants et crédules, la partie n'est pas égale. La loi que nous proposons aura pour effet de rétablir l'équilibre.

PROPOSITION DE LOI

Art. 1^{er} : A partir de la promulgation de la présente loi, les agences qui opèrent le placement des artistes dramatiques et lyriques et de tout le personnel des théâtres, cirques, concerts, music-halls et autres entreprises de spectacles publics, pourront être supprimées, moyennant une juste et préalable indemnité.

Cette suppression sera prononcée par arrêté du maire, pris à la suite d'une délibération du conseil municipal.

A défaut d'entente amiable, le prix de rachat sera fixé par le conseil de préfecture.

Toute agence créée postérieurement à la présente loi n'aura droit en cas de suppression à aucune indemnité.

L'agence devenue vacante par le décès du titulaire ou pour toute autre cause avant l'arrêté de suppression pourra être cédée ou vendue.

Art. 2 : Des agences dramatiques gratuites pourront être organisées par les municipalités, par les syndicats professionnels, ouvriers, patronaux ou mixtes, les bourses du travail, les compagnonnages, les sociétés de secours mutuels et toutes autres associations légalement constituées.

Ces agences seront créées et fonctionneront dans les conditions prévues par les articles 3, 4, 5, 6, 7, 8 et 9 de la loi du 14 mars 1904, relatifs aux bureaux de placement gratuits.

Les agences dramatiques payantes, qui n'auront pas été l'objet d'un arrêté de suppression, seront, à partir, de la promulgation de la présente loi, soumis aux règles ci-après.

Art. 3 : Nul ne peut tenir une agence dramatique payante, sous quelque titre que ce soit, sans une autorisation spéciale délivrée, à Paris et dans le ressort, par le préfet de police, à Lyon et dans les autres communes du ressort par le préfet du Rhône, dans les autres communes par l'autorité municipale.

Ces autorités ont le pouvoir de surveiller les agences dramatiques pour y assurer le maintien de l'ordre, les prescriptions de l'hygiène et la loyauté de la gestion. Elles prennent les arrêtés nécessaires à cet effet.

Art. 4 : Aucun agent dramatique ne peut être directeur ou intéressé, directement ou indirectement, d'une entreprise quelconque de spectacles publics. Il ne peut non plus exercer la profession d'hôtelier, de logeur, de restaurateur ou de débitants de boissons, lorsque le siège de l'agence se trouve dans les mêmes locaux que ces commerces.

Art. 5 : Les tarifs des commissions perçues par les agents dramatiques seront soumis au contrôle de l'autorité municipale et devront être affichés ostensiblement dans l'intérieur de l'agence.

Les honoraires de l'agent seront supportés, moitié par l'employeur, moitié par l'artiste.

Toute convention qui mettrait le paiement de la commission à la charge de l'artiste, soit intégralement, soit dans une proportion plus grande, serait nulle et de nul effet.

Art. 6 : Lorsqu'il s'agit d'engagements à l'année ou à la saison, la commission perçue par l'agent n'est acquise que si l'artiste a tenu son emploi pendant au moins deux mois ; autrement il n'est dû qu'au prorata.

Il est interdit aux agents dramatiques de retenir sur les avances versées avant l'exécution de l'engagement une somme supérieure à la commission afférente à ces deux mois.

Aucune commission ne peut être réclamée pour les prorogations ou renouvellements d'engagements conclu sans l'intervention de l'agent.

Art. 7 : Tout agent qui traite sans être muni d'un pouvoir régulier de l'employeur est personnellement responsable de toutes les suites de l'engagement par lui contracté avec un artiste.

Il est également responsable des engagements qu'il a fait contracter avec des directeurs notoirement insolubles, lorsqu'il a négligé d'en aviser l'artiste.

Pour les engagements qui doivent recevoir exécution à l'étranger, les agents doivent s'entourer et se justifier de tous renseignements préalables sur l'honorabilité ou la solvabilité des entrepreneurs de spectacles, sous peine de supporter la responsabilité des engagements contractés par leur intermédiaire.

Art. 8 : Toute infraction aux prescriptions des articles 3, 4, 5 et 6, ainsi qu'aux règlements pris en vertu de l'article 4, sera punie d'une amende de 16 à 100 fr. et d'un emprisonnement de six jours à un mois ou de l'une de ces deux peines seulement.

L'article 463 du code pénal est applicable auxdites infractions.

Art. 9 : Les agents dramatiques établis au moment de la promulgation de la présente loi auront un délai de six mois pour demander l'autorisation prévue par l'article 3 et pour se conformer aux prescriptions de l'article 4.

Art. 10 : La présente loi est applicable à l'Algérie.

Annexe n°75: Proposition de loi tendant à rendre justiciables des conseils de prud'hommes les artistes dramatiques, lyriques chorégraphiques et autres, présentée par M. Le Senne, député (Renvoyé à la Commission des conseils de prud'hommes).

(source : *JOdoc CD*, Annexe n°881, 24 juillet 1890, p. 1638-1639).

EXPOSE DES MOTIFS

Messieurs, au cours de la séance du 19 novembre 1889, notre honorable collègue M. Lockroy, a présenté à la Chambre une proposition de loi relative à la révision de la législation sur les conseils de prud'hommes.

Cette proposition, si éminemment démocratique, a pour objet de terminer rapidement et à peu de frais, par voie de conciliation, les différends qui peuvent s'élever, à l'occasion de louage d'ouvrage, entre les patrons ou leurs représentants et les ouvriers qu'ils emploient.

Il nous a paru qu'au moment où cette révision s'impose, elle devait embrasser un plus vaste développement et, conformément au principe même établi par l'article 1^{er} de la proposition Lockroy, s'étendre aux besoins de ceux dont la profession n'est qu'un perpétuel contrat de louage, les artistes dramatiques.

Grâce aux progrès de notre civilisation, l'ostracisme qui pesait sur eux a disparu, et cette classe intéressante à tous égards ne subit d'autre loi que celle du droit commun.

Ils sont bien dignes d'attirer votre attention, ces infatigables travailleurs qui, pour un labeur incessant et la satisfaction quotidienne du public, ne recueillent le plus souvent qu'une modeste rémunération, peu de gloire, et parfois de bien amères déceptions.

C'est pourquoi nous venons vous prier, messieurs, de les comprendre au nombre de ceux auxquels la proposition Lockroy, que vous adopterez, doit bénéficier.

Il est hors de doute aujourd'hui, en doctrine comme en jurisprudence, que le contrat d'engagement théâtral constitue, de la part des artistes, un véritable contrat de louage d'ouvrage.

L'artiste remplit, non un mandat, mais les obligations dépendant d'une profession ; il loue, par conséquent, ses services, et ce genre de contrat est prévu par le code civil sous le nom de louage d'ouvrage et d'industrie (art. 1779).

Ce sont donc les règles de ce contrat qui régissent les rapports des artistes avec les directeurs ou entrepreneurs de spectacles.

A cet égard, la cour de cassation s'est formellement prononcée en ce sens par les deux arrêts des 8 décembre 1875 et 11 mars 1887, rapportés dans le *Recueil de Sirey*, 1876-1-25, et la *Gazette du Palais*, 1887-1-738.

Tous ceux donc qui, soit comme artistes, musiciens, figurants et autres, s'engagent envers une entreprise théâtrale quelconque, permanente ou momentanée, contractent un louage et peuvent, en conséquence, devenir justiciables des sections spéciales dont nous appelons la création devant les conseils de prud'hommes.

Il suffit de vous signaler les avantages considérables qui en résulteront pour les artistes, économie de temps et d'argent.

Si la profession dramatique, comme toute autre, compte des heureux, auxquels le succès et la renommée assurent une large et brillante existence, le plus grand nombre vit modestement et ne reçoit que de minimes subventions.

Obligés de se livrer à la discrétion de ceux qui sont les intermédiaires entre eux et le public, ils sont soumis à de nombreux déboires.

S'agit-il de réclamer un droit, il faut payer ; les frais judiciaires sont hors de proportion, et le plus souvent, faute de ressources, l'artiste se voit contraint d'abandonner ce qui lui est dû par le directeur de l'entreprise.

C'est le cas le plus ordinaire. Il est déplorable.

Pour remédier à cet état de choses, un très grand nombre d'artistes se sont réunis régulièrement, sous la dénomination de « Chambre syndicale des artistes dramatiques, lyriques et musiciens », établissent leur siège social à Paris.

Cette ligne de protection est libéralement ouverte à tous les artistes, non seulement dramatiques et lyriques, mais chorégraphiques, mimiques, choristes, régisseurs et souffleurs.

Elle embrasse en un mot tout le personnel qui, dans les entreprises théâtrales, prépare et assure les représentations publiques.

Le programme de cette chambre syndicale se résume dans les articles suivants :

« Rechercher les moyens les plus propres à améliorer la situation morale, matérielle et économique de toutes les personnes exerçant la profession d'artiste ;

Prendre en mains la défense de ses adhérents, chaque fois que leurs intérêts seront menacés ;

Arriver, avec l'aide des institutions de la France, à ce que la jurisprudence du conseil des prud'hommes soit applicables aux artistes ;

Fonder un office de renseignements destiné à fournir aux artistes toute communications pouvant leur être utiles ».

Tel est, messieurs, le but élevé que se propose la ligue artistique. En aidant les artistes à le réaliser partiellement, vous apporterez un soulagement considérable aux vicissitudes, trop ignorées, dont ils souffrent depuis plus d'un siècle.

C'est pourquoi nous avons l'honneur de vous soumettre, sous la forme de proposition de loi, les articles suivants additionnels la proposition de notre collègue M. Lockroy :

PROPOSITION DE LOI

Art. 1^{er}: Des conseils de prud'hommes sont institués pour terminer par voie de conciliation les différends qui peuvent s'élever, à l'occasion du contrat de louage d'ouvrage, entre les directeurs d'entreprises théâtrales permanentes ou momentanées et les artistes qu'ils emploient.

Sont assimilés aux artistes les régisseurs et souffleurs.

Art.2 : Sont, à condition d'être inscrits sur les listes électorales :

Electeurs artistes : tous les artistes dramatiques, lyriques, musiciens et autres, dont la profession est de préparer et assurer les spectacles de tous genres.

Electeurs patrons : les directeurs occupant pour leur compte un ou plusieurs artistes, les associés en nom collectif et ceux qui gèrent ou dirigent pour le compte d'autrui des entreprises théâtrales quelconques.

Annexe n°76 : Proposition de loi tendant à accorder aux artistes dramatiques, en cas de faillite du directeur ou de liquidation judiciaire, le privilège de l'article 549 du Code de commerce, présentée par M. Julien Goujon, sénateur

(Source : *J*Odoc Sénat, Annexe n°286, 10 décembre 1909, p. 57-58)

EXPOSE DES MOTIFS

Messieurs, les artistes dramatiques ont toujours réclamé le privilège concédé par l'article 2101 du code civil aux gens de service ou celui accordé par l'article 549 du code de commerce aux commis des commerçants mis en état de faillite ou de liquidation. Jusqu'ici, leur prétention avait été repoussée par la jurisprudence. Le système qu'a consacré la cour de cassation, dans son arrêt du 24 février 1864, a été en effet suivi par les autres tribunaux. On s'appuie, pour refuser un privilège aux artistes, sur ce que les privilèges sont de droit étroit et sur ce que les mots gens de service et commis, employés par l'article 2101 du code civil et l'article 549 du code de commerce ne peuvent s'appliquer aux artistes.

Sans entrer dans l'examen et dans la réfutation du système généralement adopté par la jurisprudence, et sans démontrer, comme l'a fait la cour de Montpellier, dans un arrêt du 25 mars 1862, d'ailleurs isolé, qu'en accordant un privilège aux gens de service, le code civil s'est évidemment référé aux dispositions de l'article 1780, qui ne vise pas seulement les domestiques, mais aussi tous ceux qui engagent leurs services pour un temps ou pour une entreprise déterminée, il est indispensable de faire remarquer que, depuis l'époque où la cour de cassation se refusait à voir dans les artistes dramatiques, soit des gens de service, soit des employés de commerçants, le législateur, en assimilant à maintes reprises les acteurs aux ouvriers et aux employés, a démenti de la façon la plus formelle cette appréciation de la jurisprudence.

Parmi ces différentes lois, on peut citer :

La loi du 8 novembre 1892 sur le travail des femmes et des enfants dans les manufactures, qui est une loi essentiellement ouvrière et qui renferme un article destiné à empêcher l'emploi des enfants âgés [de] moins de treize ans sur les théâtres sédentaires ;

La loi du 12 juin 1893 sur l'hygiène et la salubrité dans les ateliers qui décide (article 2, paragraphe 4) que les différentes dispositions en sont applicables aux théâtres ;

Le décret du 14 mars 1903, qui appelle les artistes dramatiques à voter pour l'élection d'un représentant au conseil supérieur du travail ;

La loi du 27 mars 1907, qui étend aux employés le bénéfice de la juridiction des prud'hommes et qui a, sans la moindre hésitation, été déclarée applicable aux artistes ;

Enfin la loi récemment promulguée sur le payement des salaires des ouvriers et employés, qui, cela ne peut faire le moindre doute, et celle sur le repos des femmes enceintes, s'appliqueront également, ainsi que cela a été promis dans le cours des débats, aux artistes dramatiques.

A cet égard, je me permettrai de rappeler les déclarations catégoriques que le rapporteur de la loi des salaires, M. Maxime Lecomte, voulut bien faire à la tribune du Sénat, sur mon intervention, le 22 janvier 1909.

« Il est certain, a-t-il dit, que lorsque la Chambre des députés, en 1898, a cru devoir étendre aux employés les dispositions de la réglementation sur le payement des salaires, le mot employé a été compris par elle dans le sens le plus large. C'est dans la même pensée que le Sénat votera l'emploi de ce terme « employés ». Il est clair que lorsque nous votons les dispositions d'une proposition sur le payement de salaires, en faveur des ouvriers et des employés, il faut prendre le terme employés dans son sens le plus général. Il comprend tous les salariés qui sont appelés employés, qui ont contracté d'après les règles du contrat de louage ; et par conséquent, nous devons donner toute satisfaction aux observations faites par M. Julien Goujon, à propos d'une catégorie d'employés (les artistes dramatiques) particulièrement intéressante, car elle subit trop souvent des abus les plus injustifiables ».

Ces déclarations, M. Maxime Lecomte les réitérait le 2 décembre 1909, en déclarant que la loi s'appliquerait au personnel du théâtre. on pourrait croire que la volonté aussi fermement exprimée du législateur aurait raison de la répugnance de la jurisprudence à assimiler les artistes dramatiques aux ouvriers et employés, et qu'elle se déciderait à leur accorder un privilège en cas de faillite. Il n'en a rien été. Saisie de nouveau de cette question de privilège, la cour de Rouen, dans un arrêt du 2 décembre 1908, repoussait la demande d'un artiste tendant à être admis en privilège au passif de la faillite de son directeur, et la chambre des requêtes de la cour de cassation, saisie du pourvoi de cet artiste, le rejetait, dans son audience du 8 décembre 1909, en s'appuyant sur les motifs de ses anciens arrêts.

En présence de cette décision qui paraît définitive, il m'a semblé qu'il convenait de demander au Sénat de bien vouloir apporter une légère modification au texte de l'article 549 du code de commerce, de façon à le rendre applicable, sans le moindre doute possible, aux artistes dramatiques. Cette modification a pour effet de faire bénéficier du privilège des personnes qui en sont absolument dignes ; car, s'il existe dans les troupes théâtrales des emplois largement rémunérés, il y a tout un petit personnel, dont les appointements sont des plus modestes, et qui se trouve réduit à la plus extrême misère lorsque le directeur vient de tomber en faillite ou en liquidation.

C'est à ceux-là surtout que profitera le nouveau texte que je vous demande d'adopter.

PROPOSITION DE LOI

Article unique. L'article 549, paragraphe 2, du code de commerce est ainsi modifié :

« Les salaires et appointements dus aux commis et à tous ceux qui louent leurs services, pour les six mois qui auront précédé la déclaration de faillite, seront admis au même rang ».

Le même privilège est accordé aux commis attachés à une ou plusieurs maisons de commerce, sédentaires ou voyageurs, savoir : s'il s'agit d'appointements fixes, pour les salaires qui leur sont dus durant les six mois antérieurs à la liquidation judiciaire ou de la faillite ; et, s'il s'agit de remises proportionnelles allouées à titre d'appointements ou de suppléments d'appointements, pour toutes les commissions qui leur sont définitivement acquises dans les trois derniers mois précédent le jugement déclaratif, alors même que la cause de ses créances remonterait à une époque antérieure.

Annexe n°77 : Pétition de Bidault des Champs sur un projet de maison de retraite pour les artistes dramatiques (1819)

(Source : Arch. Nat : C 2053. Pétition datée du 12 décembre 1819 et enregistrée sous le n°108)

Mémoire à Monsieur le Président du Corps Législatif [*sic*]

Monsieur le Président,

Un citoyen animé du désir d'être utile à la Société, peut en toute sûreté adresser à l'honorable Corps que vous présidez ses projets d'amélioration, d'après l'intérêt qu'il daigne prendre à ceux qui cultivent les arts. J'espère donc, monsieur, que vous voudrez bien examiner avec un peu d'attention le projet que j'ai l'honneur de soumettre à l'auguste Représentation nationale que vous présidez avec autant de sagesse que de lumières.

Il s'agirait d'ouvrir une Maison de retraite, destinée à accorder un asyle assuré aux artistes dramatiques obligés par l'âge et les infirmités de quitter le théâtre.

Je sais bien, monsieur, que l'Etat grévé de nombreuses dépenses ne pourrait pas fournir les frais considérables nécessaires pour cet établissement de bienfaisance et pour l'entretien des personnes qui y seraient admises. Mais si vous voulez bien, monsieur, vous donner la peine de continuer la lecture de ce mémoire, vous verrez que cette maison de retraite pourrait être établie sans qu'il en coûtât rien au Gouvernement.

Il serait inutile ici de rappeler que le théâtre est un des plus beaux ornements de la gloire nationale, les étrangers s'accordent pour rendre justice à la supériorité de nos artistes dramatiques, Comédiens, Tragédiens, Chanteurs, Danseurs, etc. Ils charment nos loisirs, concourent peut-être à la réputation de nos grands poètes, ou du moins savent nous faire sentir davantage leurs innombrables beautés. Et cependant ces hommes fêtés [*sic*] dans leur jeunesse, enivrés de nombreux succès, arrivés au déclin de l'âge se trouvent trop souvent en butte à la misère. Ils n'ont pas su prévoir au moment du triomphe que leurs succès n'étaient qu'éphémères, et qu'il viendrait un temps où ils regretteraient bien amèrement leur fatale imprévoyance. N'avons-nous pas vu dans nos places publiques, de malheureux Comédiens solliciter l'aumône de ce même public qui naguère les couvrait d'applaudissements, et sortir des paroles suppliantes de ces bouches accoutumées à nous faire entendre la mélodieuse poésie de Racine ou la musique enchanteresse de Grétry ?¹

C'est au nom de l'humanité que je m'adresse à vous, monsieur, pour obtenir de votre auguste corps, le moyen de réparer, autant que cela se pourra, les malheurs trop souvent attachés à la vieillesse des Comédiens. Voici le projet que j'ai l'honneur de vous adresser, monsieur, comme très honorable intermédiaire de la suprême Autorité nationale.

La Maison de retraite pour les Comédiens âgés et infirmes pourrait être formée à Paris, ou dans ses environs, si cela paraissait plus économique. Les premiers fonds de l'établissement pourraient être fournis par des représentations données sur tous les théâtres de France et par une souscription ouverte au profit de ce dernier asyle des artistes dramatiques. Il est à présumer que la liste des souscriptions serait nombreuse, si on la calcule sur le nombre infini d'amateurs de représentations théâtrales.

L'Établissement formé se soutiendrait facilement en prélevant des centimes additionnels sur les recettes de tous les théâtres de Paris et des départements, et des autres entreprises ayant pour but l'amusement public, telles que Concerts, Bals, Redoutes, etc.

¹ « Au tome V^e de *L'Hermitte de la Chaussée d'Antin* au chapitre du pont des arts, il est fait mention du pauvre Francansulle, qui vient chaque jour sur le pont des arts, enveloppé dans une couverture de laine, y étaler sa misère ; parmi les passans dont il cherche à émouvoir aujourd'hui la pitié, il en est encore quelques-uns qu'il a fait rire autrefois sous l'habit et le masque d'Arlequin, lorsqu'il exerçait cet emploi à la Comédie-Italienne. Exemple trop commun du sort réservé au talent même dont une jeunesse imprévoyante n'a point assuré l'avenir » (note du pétitionnaire).

Indépendamment de ces prélèvements faits sur les recettes, les élèves de l'Ecole Royale de musique et de déclamation pourraient donner une ou plusieurs fois dans l'année des représentations ou concerts, dont le bénéfice tournerait au profit de leurs devanciers dans la carrière des arts.

Si même toutes ces sommes étaient insuffisantes, ne pourrait-on pas retenir un dixième des appointements des artistes en activité comme cela se pratique dans les administrations du gouvernement ? Ce dixième serait versé dans une caisse d'amortissement, et ne serait pas perdu pour l'artiste qu'une sage prévoyance mettrait en état, après sa retraite, de ne pas solliciter l'entrée de l'asyle consacré à ses infortunés camarades. On lui ferait une pension proportionnée à la somme générale qu'il aurait versé dans la caisse d'amortissement.

Je crois, monsieur, que par ce calcul simple, j'ai suffisamment prouvé qu'une maison de retraite pour des artistes dramatiques vieux ou infirmes ne coûterait rien au gouvernement, qui dans ce moment n'est pas en état de faire toutes les dépenses nécessaires pour les améliorations désirées par le Roi et MM. les Députés.

Mais j'aime à croire que vous voudrez bien, monsieur, soumettre ce projet à un Comité spécial. J'ai été pendant plusieurs années attaché à l'un des théâtres de Lyon en qualité de secrétaire souffleur ; et c'est en remplissant ces fonctions que j'ai été à même de voir combien un pareil établissement serait désirable.

C'est même au nom de la morale que j'ose réclamer de la chambre des Députés un intérêt de libéralité sur mon projet.

On sait que trop souvent séduits par les illusions trompeuses et les charmes attachés à leur profession, les artistes dramatiques n'ont pas toujours assez de force pour réprimer leurs passions. Revenus de leurs illusions, jouissant en paix d'une douce tranquillité, ils pourraient revenir sur des erreurs de jeunesse et pleurer des fautes qui ne tarderaient pas à être effacées par le repentir.

Quant à l'administration de cette maison de retraite, on y appliquera les mêmes règlements que les autres établissements de ce genre.

L'Angleterre, ce royaume si riche en institutions de bienfaisance, possède un établissement de ce genre à la tête duquel se trouvent les plus riches capitalistes de Londres et qui est sous la protection spéciale de l'un des Princes de la Famille Royale. Espérons que la France n'aura pas longtemps à rivaliser avec l'Angleterre pour ces charitables institutions, si le Roi daigne jeter du haut de son trône des regards bienfaiteurs sur tout ce qui a un but d'utilité générale, et secondé par les très honorables députés amis éclairés des arts, son règne sera béni de la postérité, comme il l'est de la génération actuelle reconnaissante de toutes les améliorations qui ont été faites depuis cette sainte harmonie entre les autorités.

Je suis avec un profond respect, Monsieur le Président, votre très humble et très obéissant serviteur.

Rapport du député Jobez (8 février 1820)

(source : AP (2^{ème} série), t. 26, p. 158)

M. Jobez, organe de l'ancienne commission, fait le rapport suivant, dont toutes les conclusions sont adoptées par la Chambre :

Le sieur Bidaut des Champs, à Paris, propose l'établissement d'une maison de retraite pour les artistes dramatiques obligés par l'âge et les infirmités de quitter le théâtre.

Il pense que cet établissement pourrait être d'abord fondé par une souscription et par des représentations données sur tous les théâtres de France, et ensuite entretenu par le prélèvement de centimes additionnels sur les recettes de tous les théâtres de Paris et des départements.

Les artistes dramatiques exercent une profession libre comme toute autre, sauf à se conformer aux conditions établies par leur administration spéciale. Ils ne sont donc point payés par l'Etat ; la Chambre ne peut donc avoir à s'occuper de ressources particulières pour eux, et la commission est d'avis de prononcer l'ordre du jour

SOURCES

I Sources manuscrites

1 Archives nationales

Série AJ¹³ : Archives de l'Opéra

AJ¹³ 120 : Administration générale de l'Opéra et du Théâtre-Italien, 1828 (redevance de l'Opéra)

AJ¹³ 180 : Dossier sur la redevance de l'Opéra

AJ¹³ 550 : Projet de réforme de l'administrateur provisoire Crosnier pour le budget 1855

AJ¹³ 1062 : Reconstruction de la salle Favart, 1838-1839

AJ¹³ 1153 : Demande de billets (classement alphabétique)

Série AJ¹⁶ : Académie de Paris

AJ¹⁶ 6795 : Faculté de médecine. Dossier des étudiants (Michou)

Série C : Assemblées Nationales

Procès-verbaux de la commission du budget

Toutes les références précises se trouvent dans le tableau synoptique de l'annexe n°1

Inventaire manuscrit des pétitions déposés à la Chambre des députés

C//2413 : 1830-1833

C//2414 : 1834

C//2415 : 1835

C//2416 : 1836

C//2417 : 1837

C//2418 : 1838

C//2419 : 1839 (1^{ère} session)

C//2420 : 1839 (2^{ème} session)

C//2421 : 1840

C//2422 : 1841

C//2423 : 1842

C//2424 : 1843

C//2425 : 1844

C//2426 : 1845

C//2427 : 1846

C//2428 : 1847

C//2429 : 1848

C//2430 : Assemblée Constituante (1848-1849)
C//2431 : Assemblée Législative (1849-1851)
C//4390 : 1871
C//4391 : 1872-1873
C//4392 : 1874-1877
C//4393 : 1877-1880
C//4394 : 1881-1884
C//5769 : 1885-1889 (table alphabétique sur fiche ; à compléter avec le rôle général des pétitions en C//8301 et 8302)
C//5850 : 1889-1891 (rôle général des pétitions)
C//5851 : 1891-1893 (rôle général des pétitions)
C//5962 : 1894-1896 (table alphabétique et chronologique)
C//5963 : 1897-1898 (*idem*)

Texte des pétitions

Toutes les références précises se trouvent dans le tableau synoptique de l'annexe n°2

Brochures, rapports, mémoires, pamphlets, imprimés divers distribués aux chambres

C 2744 : Moret, *Mémoire sur les spectacles*, Paris, 1819, 15p ; *Pétition en faveur des droits des veuves et des enfants des auteurs dramatiques*, Paris, s.d, 6p
C 2754 : Pierre Victor, *Pétition au sujet d'un règlement des théâtres*, Paris, 1828, 41p
C 2758 : *Subvention pour le théâtre de l'Opéra-Comique*, Paris, 1832, 21p ; *Observations sur le Théâtre royal Italien*, Paris, 1832, 7p
C 2761 : *Réclamation des directeurs de Paris au sujet du droit des pauvres*, Paris, s.d, 14p ; baron de Cès-Caupenne, *De la nécessité d'un Second Théâtre-Français*, Paris, 1832, 34p
C 2762 : *Réponse de l'administration des hôpitaux au mémoire des directeurs de théâtres de Paris*, Paris, 1833, 13p ; Choron, *Considérations sur la situation actuelle de l'institution royale ou Conservatoire de musique classique, et sur la nécessité de rendre à cet Etablissement les moyens propres à lui faire atteindre le but pour lequel il a été créé*, Paris, 1834
C 2764 : *Observations de la commission dramatique et de la commission municipale des 10^e, 11^e et 12^e arrondissements sur le budget des théâtres*, Paris, s .d, 10p ; *L'art dramatique et les subventions théâtrales vus de province. Lettre à MM. Fulchiron et Liadières, Membres de la Chambre des Députés*, Paris, 1836, 51p ; *Observations sur le Théâtre royal Italien*, Paris, 1836
C 2768 : *Dernières observations sur le projet de loi concernant la reconstruction de la salle Favart*, Paris, 1839, s.l, 1839, 3p ; *Quelques observations sur l'emploi de la subvention accordée à l'Académie Royale de Musique*, Paris, 1839, 16p
C 2772 : *Note relative à la subvention de 60 000 francs demandée pour le Second Théâtre-Français*, s.l, 1843, 4p ; *De la nécessité d'accorder une subvention au Théâtre Royal Italien*, Paris, 1843, 6p

C 2775 : *Commission dramatique. Pétition en faveur du second Théâtre-Français*, Paris, 1846, 3p
C 2777 : *Réponse au Mémoire [de Charles Fauvety] adressé à la Chambre contre la Comédie-Française*, Paris, 1847, 16p ; Lemoine-Montigny, *Quelques observations sur le Théâtre-Français et les théâtres secondaires*, Paris, 1847, 9p ; Vizentini, *Théâtre royal de l'Odéon*, Paris, 1847, 2p
C 2778 : *Note relative à la subvention de l'Odéon*, Paris, s.d [1849], 1p

Série CC : Sénat, Chambre et Cour des Pairs

Les références des pétitions adressées à la Chambre des Pairs sous la monarchie de Juillet ou au Sénat sous le Second Empire figure se trouvent dans le tableau synoptique de l'annexe n°2.

Série F¹⁷ : Instruction publique

F¹⁷ 3236 : Indemnités, encouragements, secours. Dossiers individuels (Viennet)

Série F²¹ : Beaux-Arts

F²¹ 953 à 1035 : Administration générale, XIX^e siècle

F²¹ 953 : Affaires générales, correspondance et pièces diverses relatives au théâtre en général et aux théâtres subventionnés en particulier (an VI-1879)

F²¹ 954 : Projets relatifs au théâtre

F²¹ 955 : Notes en réponse aux pétitions adressées au Sénat (1861-1870)

F²¹ 957 : Correspondance et pièces diverses (en particulier une note sur les subventions rédigée par le bureau des théâtres en 1864 et une autre à l'été 1871)

F²¹ 960 : Commission des théâtres (1817-1851)

F²¹ 1036 à 1167 : Théâtres de Paris et de la banlieue. Surveillance administrative

F²¹ 1041 : Projet d'opéra populaire municipal, 1878-1881

F²¹ 1045 :

F²¹ 1078 : Théâtre-Français. Affaires générales (en particulier les rapports administratifs sous la monarchie de Juillet)

F²¹ 1080 : Théâtre-Français. Réclamations diverses des auteurs (en particulier les primes)

F²¹ 1086 : Théâtre-Français. Personnel : dossiers individuels des artistes (Mlle Maxime)

F²¹ 1089 : Théâtre-Français. Comptabilité, 1831-1848

F²¹ 1092 : Opéra-Comique. Administration et correspondance. Changement de direction, rapport sur la décadence du théâtre (1834), projet de réunion avec l'Opéra (1836), etc.

F²¹ 1093 : Opéra-Comique. Photographies prises le 20 juillet 1887 après l'incendie de la seconde salle Favart

F²¹ 1100 : Odéon. Demandes de privilège, 1831-1850

F²¹ 1104 : Odéon. Comité de lecture (1844-1872) ; rapports du commissaire du gouvernement et du préfet de police sur les ouvrages représentés (1825-1869)

F²¹ 1107 : Odéon. Documents budgétaires, 1841-1886

F²¹ 1113 : Théâtre-Italien (en particulier le rapport du préfet de police Gisquet en mai 1836)

F²¹ 1119 : Projet de 3^{ème} théâtre lyrique

F²¹ 1330 à 1339 : Censure et surveillance

F²¹ 1331-F²¹ 1332 : correspondance, rapports du préfet de police, recommandations de députés, essentiellement sur la période 1874-1905

F²¹ 1336 : Procès-verbaux de censure (*Les Avariés, Ces Messieurs*) et textes de pièces interdites (en particulier *La Question des huiles*)

F²¹ 1337 : comptes-rendus extraits du *Journal Officiel* et articles de presse, 1887-1900

F²¹ 4637 à 4681 : Théâtres subventionnés. Législation, administration, comptabilité, personnel administratif et artistique, répertoire, représentations, 1774-1940

F²¹ 4637 : Administration générale (en particulier les rapports d'Adrien Bernheim, commissaire du Gouvernement près les théâtres subventionnés)

F²¹ 4648 : Comédie-Française

F²¹ 4649 : Comédie-Française, Théâtre-Italien, Théâtre-Lyrique, Théâtre de Monsieur et Odéon

F²¹ 4650 et 4654 : Odéon

F²¹ 4655 : Odéon et Opéra

F²¹ 4656 : Opéra

F²¹ 4673 et 4674 : Opéra-Comique

F²¹ 4687 et 4688 : Théâtre populaire. Projets individuels et rapports de la Commission consultative, 1865-1918

F²¹ 5195 à 5200 : Personnel des théâtres et taxes sur les spectacles

F²¹ 5198 : Droit des pauvres

F²¹ 5199 : Trafic de billets

Série O³ : Maison du Roi (1814-1830)

Voir la liste dans notre master 2, p. 363-364.

2 Archives du Sénat

Sous-série 14S : Procès-verbaux de la commission des finances du Sénat

Toutes les références précises se trouvent dans le tableau synoptique de l'annexe n°1

3 Archives de la Comédie-Française

Dossiers personnels (non cotés)

Auteurs

Belmontet

Etienne

Fulchiron

Girardin (Delphine de)

Liadières ; Rivet (vide)

Sardou

Viennet

Sociétaires et pensionnaires

Bocage

Mlle Maxime

Registres

R203³ : Ouvrages. Répertoire alphabétique par auteur, 1818-1863

R 263 : Recettes journalières : 1^{er} avril 1843 - 31 mars 1844 (*Judith*)

R305 : Recettes journalières : janvier - juin 1891 (*Thermidor*)

R443 : Liste des ouvrages présentés au comité de lecture, 1799-1833

R444 : Procès-verbaux du comité de lecture, 1837-1848

R446 : Procès-verbaux du comité de lecture, 1859-1878

R447/731^A : Procès-verbaux du comité de lecture : 1879-1919

4 Archives de l'Assistance publique (Hôpitaux de Paris)

772 FOSS 5 : Comptes et recettes (1810-1821)

772 FOSS 6 : Comptes et recettes (1822-1830)

772 FOSS 7 : Comptes et recettes (1831-1835)

772 FOSS 8 : Comptes et recettes (1836-1845)

772 FOSS 9 : Comptes et recettes (1846-1851)

772 FOSS 10 : Comptes et recettes (1852-1861)

5 Archives de la Préfecture de police de Paris

BA 130 : Chambre des députés. Renseignements sur la Chambre en général. Pièces et rapports, 1906-1910

BA 908 : Michou (Casimir)

BA 1098 : Goujon (Julien)

II Sources imprimées

1 Almanach, annuaires et éphémérides

1.1 Sur le cadre administratif et politique

Almanach national de France, Paris, Testu, 1793-1803

Almanach imperial, Paris, A. Guyot et Scribe, 1805-1813

Almanach Royal, Paris, Testu puis M-P. Guyot puis A. Guyot et Scribe, 1814-1830

Almanach Royal et National, Paris, A. Guyot et Scribe, 1831-1847

Almanach National, Paris, A. Guyot et Scribe, 1850-1852

Almanach Impérial, Paris, A. Guyot et Scribe, 1853-1870

Almanach National, Paris, Berger-Levrault et Cie, 1872-1919

Annuaire historique universel, Paris, Thoissier-Desplaces puis Fantin, 1818-1866

Annuaire statistique de la France, Paris, Imprimerie Nationale, 1878-1899

BONET-MAURY (Géo) et SAMUEL (René), *Annuaire du Parlement*, Paris, Roustan, 1901-1913

DANIEL (André), *L'Année politique*, Librairie académique, Perrin, 1874-1906

SIMOND (Charles) (dir.), *La Vie parisienne à travers le XIX^e siècle. Paris de 1800 à 1900, d'après les estampes et les mémoires du temps*, 3 vol, Paris, Plon, 1900

1.2 Sur le théâtre

Almanach de la littérature, du théâtre et des beaux-arts, avec une histoire littéraire de l'année par M. Jules Janin, Paris, Pagnerre, 1853-1869

Annuaire de l'Association de secours mutuel des artistes dramatiques, Paris, 1840-1896

Annuaire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, 1869-1956

Guide dans les théâtres, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1855

[MERVILLE et COUPART], *Almanach des Spectacles pour l'an...*, 13 vol, Paris, Barba, 1822-1838

PALIANI (M. L.), *Petites archives des théâtres de Paris. Souvenirs de dix ans. Du 1^{er} janvier 1855 au 31 décembre 1864 et des six premiers mois de 1865*, Paris, Gosselin, 1865

SOUBIES (Albert), *Almanach des Spectacles*, Paris, Libraire des bibliophiles, 1875-1915

TESSIER (Henri) et MARCEL (L.), *Almanach théâtral contenant l'histoire de tous les théâtres de Paris [...]*, Paris, 1874

2 Sources normatives : ordonnances, lois, décrets, règlements

2.1 Sources normatives politiques

BONNARD (Roger), *Les Règlements des assemblées législatives de la France depuis 1789*, Bordeaux, Imprimerie J. Bière, 1926

DUVERGIER (Jean-Baptiste), *Collection complète des lois, décrets, ordonnances, règlements et avis du Conseil d'Etat*, Paris, Guyot et Scribe, 1824-1949

GODECHOT (Jacques), *Les Constitutions de la France depuis 1789*, édition corrigée et mise à jour par Hervé Faupin, Paris, GF, 2006

Journal officiel de la République française. Lois et décrets, Paris, Journaux officiels, 1881-

2.2 Sources normatives théâtrales

BOUCHARD (Alfred), *La Langue théâtrale. Vocabulaire historique, descriptif et anecdotique des termes et des choses du théâtre, suivi d'un appendice contenant la législation théâtrale en vigueur*, Paris, Arnaud et Labat, 1878 [Appendice : Documents historiques (1^{ère} partie), Règlements et lois concernant le Théâtre-Français (2^{ème} partie), Législation théâtrale : lois, décrets, ordonnances, arrêtés en vigueur de 1790 à 1878 (3^{ème} partie), p. 299-376]

Comédie Française. Décrets et ordonnances [1804-1910], Paris, imprimerie Morris, 1859

Commission spéciale des théâtres royaux. Recueil d'ordonnances, décrets et documents divers [1672-1844], Paris, 1844

LACAN (Adolphe) et PAULMIER (Charles), *Traité de la législation et de la jurisprudence des théâtres*, tome 2, Paris, A. Durand, 1853 [« Réunion par ordre chronologique des lois, décrets, ordonnances, avis du Conseil d'Etat et arrêtés concernant les théâtres en général et la propriété des ouvrages dramatiques » p. 412-462, et « Réunion par ordre chronologique des principales ordonnances de police concernant les théâtres » p. 465-482]

Recueil des lois, décrets, arrêtés, règlements, circulaires se rapportant au théâtre et aux établissements d'enseignement musical et dramatique, Paris, Imprimerie nationale, 1888 [Gallica]

SIMONET (M), *Traité de la police administrative des théâtres de la ville de Paris*, Paris, Gustave Thorel, 1850 [« Collection par ordre chronologique des lois, décrets, ordonnances royales, arrêtés et règlements d'administration publique concernant l'exploitation des théâtres de Paris et les mesures d'ordre, de sûreté et de police auxquelles sont soumis ces établissements », p. 135-244]

3 Sources parlementaires : documents et débats

Annales du Sénat et du Corps législatif, suivies d'une table alphabétique et analytique, Paris, Administration du Moniteur Universel, 1862-1871

Archives Parlementaires de 1787 à 1860 : recueil complet des débats législatifs et politiques des Chambres françaises, 1^{ère} série, 1787-1799, Paris, Paul Dupont puis CNRS éd, 1867-2012

Archives Parlementaires : recueil complet des débats législatifs et politiques des Chambres françaises de 1800 à 1860, faisant suite à la réimpression de l'ancien "Moniteur" et comprenant un grand nombre de documents inédits, 2^{ème} série, 1800-1860, Paris, Paul Dupont, 1862-1912

Feuilletons. Chambre des députés, Paris, Imprimerie de l'Assemblée nationale, 1871-1909

Feuilletons. Sénat, Paris, Imprimerie de l'Assemblée nationale, 1876-1940

Gazette nationale ou le Moniteur universel, Paris, [s.n], 1789-1810 puis *Le Moniteur universel*, Paris, [s.n], 1811-1901

Impressions : projets de loi, propositions, rapports, etc. Chambre des députés, Versailles, Cerf et fils, 1876-1940

Impressions : projets de loi, propositions, rapports, etc. Sénat, Versailles, Cerf et fils, 1876-1940

Journal Officiel de la République française, Paris, [s.n.], 1870-1880

Journal Officiel de la République française. Débats parlementaires. Chambre des députés : compte-rendu in extenso, Paris, Imprimerie du Journal officiel, 1881-1940

Journal Officiel de la République française. Documents parlementaires. Chambre des députés : annexes aux procès-verbaux des séances, Paris, Imprimerie du Journal officiel, 1881-1940

Journal Officiel de la République française. Débats parlementaires. Sénat : compte-rendu in extenso, Paris, Imprimerie du Journal officiel, 1881-1940

Journal Officiel de la République française. Documents parlementaires. Sénat : annexes aux procès-verbaux des séances, Paris, Imprimerie du Journal officiel, 1881-1940

Procès-verbaux de la Chambre des députés. Annexes, Paris, Imprimerie de A. Henry, 1837-1847

Procès-verbal de la séance de la Chambre des pairs, Paris, Imprimerie de P. Didot aîné, 1814-1848

4 Ouvrages, brochures, articles, rapports sur le théâtre (classement par thème)

4.1 L'encadrement juridique : organisation et législation

4.1.1 Vue d'ensemble

ASTRUC (Joseph), *Le Droit privé du théâtre ou Rapport des directeurs avec les auteurs, les acteurs et le public*, Paris, Stock, 1897

Conseil d'Etat (section de législation). *Commission chargée de préparer la loi sur les théâtres. Enquête et documents officiels sur les théâtres*, Paris, Imprimerie Nationale, décembre 1849

Conseil d'Etat. *Rapport sur le projet de loi concernant les théâtres*, Paris, Imprimerie Nationale, mars 1850

CONSTANT (Charles), *Code des théâtres à l'usage des directeurs, des artistes, des auteurs, des maires et adjoints de la magistrature et du barreau*, Paris, 1878

D'ESTOURNELLES DE CONSTANT (Jean), « Un curieux document sur l'organisation des théâtres (1848-1850) », *Bulletin de la Société d'histoire du théâtre*, n°6, 1903, p. 31-54

DUBOSC (Henri) et GOUJON (Julien), *L'Engagement théâtral : code manuel à l'usage des directeurs, entrepreneurs de spectacles publics, artistes dramatiques et lyriques, correspondants dramatiques, etc.*, Paris, Duchemin, 1889 [nouv. éd en 1910]

GAUTHIER et VULPIAN, *Code des théâtres ou manuel à l'usage des directeurs, entrepreneurs, actionnaires de spectacle (...)*, Paris, B. Warée, 1829

GRILLE (François-Joseph), *Les Théâtres. Lois, règlements, instructions, salles de spectacle, droits d'auteur, correspondants, congés, débuts, acteurs de Paris et des départements*, Paris, Eymery, Delaunay, 1817

LE SENNE (Charles), *Code du théâtre. Lois règlements, jurisprudence, usages*, Paris, Tresse, 1878
VIVIEN (Auguste) et BLANC (Edmond), *Traité de la législation des théâtres*, Paris, Brissot-Thivars, 1830

4.1.2 Liberté contre privilèges

Avant le décret de 1864

AUGER (Hyppolite), *Du Monopole et de la concurrence des théâtres*, Paris, impr. Everat, 1832
DORMEUIL (Joseph Jean Contat Desfontaines dit), *Réflexions sur la liberté des théâtres, soumises à MM. Les membres de la commission dramatique*, Paris, R. Riga, 1830
DUPUIS-DELCOUR (Jules-François), *Théâtres. Liberté, liberté !!*, Paris, chez les marchands de nouveautés, 1830
DUVEYRIER, *Mémoire sur la liberté des théâtres*, Paris, A. Bourdillat, 1861
GOSSE (Etienne), *De l'abolition des privilèges et de l'émancipation des théâtres*, Paris, Delaunay et Barba, 1830
[HENNIN (Michel)]¹, *Des Théâtres et de leur organisation légale*, Paris, Merlin, 1819
[LEPOITEVIN DE LEGREVILLE SAINT-ALME (Auguste)]², *Des Journaux et des théâtres*, Paris, Imprimerie de David, 1828

Après le décret de 1864

ARNOULD (Arthur), *La Liberté des théâtres et l'association des auteurs dramatiques*, Paris, Roudiez, 1865 [Réponse à M. Francisque Sarcey de *l'Opinion Nationale*]
CAMESCASSE (Ernest), « La Liberté des théâtres », *Revue française*, 1864, p. 195-213
CHOTTEAU (Léon), *De la liberté des théâtres*³, Paris, E. Dujardin, 1865
« Chronique économique. Le décret sur la liberté des théâtres », *Journal des économistes*, janvier 1864, p. 155-156
DELPIT (Albert), « La liberté des théâtres et les cafés-concerts », *Revue des Deux Mondes*, Livraison du 1^{er} février 1878, p. 601-623
GERMINY (Eugène de), *La Réforme théâtrale. Rapport sur le travail de M. Camescasse : La liberté des théâtres*. Extr de la Conférence La Bruyère, 1864-1865, p. 33-75
GUILLOT (Adolphe), *La liberté des théâtres*, Paris, Imprimerie Dubuisson, 1864 [extrait de *La Revue contemporaine*, t. 41, 15 sept 1864, p. 145-181]
HOSTEIN (Hippolyte), *La Liberté des théâtres*, Paris, Librairie des auteurs, 1867
LASALLE (Albert de), « Les Privilèges et la liberté des théâtres », *La Nouvelle revue de Paris*, 1864, p. 167-332

¹ La brochure est en réalité anonyme. L'auteur est donné par le catalogue Rondel.

² La brochure est en réalité anonyme. L'auteur est donné par le catalogue Rondel.

³ Le chapitre VI concerne la censure et le chapitre VII le droit des pauvres.

MARYE (Georges), *Notes sur l'Etat de l'industrie des théâtres depuis le décret de 1864*, Paris, L. Hugonis, 1877

POUGIN (Arthur), *Question de la liberté des théâtres. Rapport présenté à M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts par la Société des compositeurs de musique*, Paris, Imprimerie de L. Hugonis, 1878

STUPUY (Hippolyte), « La Liberté au théâtre », *Philosophie positive*, 1867, p. 51-66

VAPEREAU (Gustave), « L'inauguration du nouveau régime de la liberté des théâtres », *L'Année littéraire et dramatique*, 1865, p. 91-94

Le décret de 1864 en province

BENEDIT (Gustave), *Quelques réflexions relativement à la liberté des théâtres en province*, Marseille, Barlattier-Feissat et Demonchy, 1864

HENAULT (Emile), *Réflexions d'un artiste de province sur la liberté théâtrale appliquée à la province*, Orléans, Imprimerie d'Emile Puget, 1866

LAVAL (Charles), *La Liberté des théâtres au point de vue de la province*, Paris, Barbré, 1864

Pièces célébrant la liberté des théâtres

COIGNARD et CLAIRVILLE, *La Liberté des théâtres*, salmigondis mêlé de chant, en 3 actes et 14 tableaux, représenté au Théâtre des Variétés le 10 août 1864, Paris, E. Dentu, 1864

DEBAN (Camille), *La Liberté du théâtre*, à propos en 1 acte et en vers, représenté au Théâtre-Français le 1^{er} juillet 1864, Bordeaux, Feret fils, 1864

4.1.3 La Censure

BECQUE (Henri), « La Censure », *Œuvres complètes*, t. V (Querelles littéraires), Paris, Ed. G. Crès et Cie, 1924, p. 252-260 [article du *Figaro* du 17 novembre 1888]

BONNASSIES (Jules), *La Censure dramatique*, Paris, A. Sagnier, 1873

CAHUET (Albéric), *La Liberté du théâtre en France et à l'étranger. Histoire, fonctionnement et discussion de la censure dramatique*, Paris, Dujanic, 1902

DEYMIER (Georges), « Censure et censeurs », *Revue d'art dramatique*, t. XIII, janvier-mars 1889, p. 89-95

FOURRES (Albert), « La Liberté du théâtre », *Revue d'art dramatique*, Livraison du 15 décembre 1905, p. 45-51

GRAMONT, « La Censure », *Revue d'art dramatique*, t. III, juillet-septembre 1886, p. 129-137

GUINON (Albert), « Lettre sur la censure dramatique », *Le Gaulois*, 10 décembre 1901

HALLAYS-DALBOT (Victor), *Histoire de la censure théâtrale en France*, Paris, Dentu, 1862

HALLAYS-DABOT (Victor), *La Censure dramatique et le théâtre. Histoire des vingt dernières années (1850-1870)*, Paris, E. Dentu, 1871

HAZARD (Paul), *De la liberté de l'art dramatique*⁴, Paris, Gustave Retaux, 1869 [extrait du recueil des travaux de la conférence Tocqueville]

La Censure sous Napoléon III. Rapports inédits et in extenso (1852 à 1866). Préface de XXX [Armand Charpentier] et interview d'Edmond Goncourt, Paris, Nouvelle librairie parisienne, 1892

Observations adressées aux deux chambres sur le projet de loi relatif aux théâtres, Paris, Imprimerie Fain, s.d [membres de la commission des auteurs et des directeurs, 26 janvier 1831]

POMMEREUX, *De la nécessité d'une commission d'examen préventif des ouvrages dramatiques et d'une loi réglementaire et conservatrice des privilèges de théâtre*, Paris, bureaux de la Gazette des théâtres, 1850

ZOLA (Emile), « Germinal », *Le Figaro*, 29 octobre 1885 et « La censure », *Le Figaro*, 29 janvier 1887

4.1.4 Le Droit des pauvres⁵

Le point de vue de l'Assistance publique : documents officiels

Précis pour l'administration des hospices civils de Paris en réponse au mémoire publié par MM. les directeurs et entrepreneurs des théâtres de l'Opéra-comique, Italien, du Vaudeville, des Variétés, de la Gaîté, de l'Ambigu-comique, de la Porte Saint-Martin et du Cirque-Olympique, Paris, Imprimerie de Huzard, 1829

Réplique pour l'administration des hospices civils de Paris aux observations de MM. les acteurs sociétaires du Théâtre-français, Paris, Imprimerie de Huzard, 1829

Réponse de l'Administration des hôpitaux, hospices civils et secours à domicile de Paris au Mémoire imprimé et adressé à la Chambre des députés par les directeurs des théâtres de Paris, Paris, Huzard, 1831

Observations de l'Administration générale de l'Assistance publique à Paris sur le mémoire de MM. les directeurs des théâtres de Paris, tendant à une modification du droit des indigents sur les spectacles, Paris, Paul Dupont, 1849

HUSSON (Armand), *Mémoire sur la question de savoir si le Droit des pauvres est dû sur les billets d'auteurs vendus au public. Réponse aux requêtes présentées au Conseil de préfecture de la Seine par MM. les directeurs des théâtres de Paris*, Paris, Paul Dupont, 1863

Observations de l'Administration générale de l'Assistance publique à Paris en réponse au Mémoire présenté par plusieurs directeurs de théâtres ou entrepreneurs de spectacles contre la perception du droit des pauvres sur les billets d'entrée dans les théâtres, spectacles, bals et concerts, Paris, Paul Dupont, 1868

⁴ La 1^{ère} partie de la brochure a pour thème la censure, la 2^{nde} le droit des pauvres.

⁵ Afin de clarifier davantage la lecture des sources, le classement est construit par type de documents. A l'intérieur des rubriques, nous avons donc dérogé exceptionnellement à l'ordre alphabétique au profit d'une progression chronologique pour obtenir une vue d'ensemble plus cohérente.

Nouvelles observations de l'administration générale de l'Assistance publique à Paris à l'appui de son Mémoire en réponse à la réclamation de plusieurs directeurs de spectacles parisiens contre la perception du Droit des pauvres sur les billets d'entrée dans les théâtres, spectacles, bals, et concerts, Paris, Paul Dupont, 1869

HUSSON (Armand), *Note sur le Droit des pauvres, lue dans la séance du 13 décembre 1869 à la commission spéciale instituée par arrêté ministériel, en date du 19 mai 1869 pour examiner les questions qui se rattachent à la perception de ce droit*, Paris, Paul Dupont, 1870

MANCEAUX (E), *Rapport adressé à M. le Ministre des Lettres, Sciences et Beaux-Arts par la Commission instituée à l'effet : 1° d'étudier les questions qui se rattachent à la perception de l'impôt établi dans les théâtres et autres spectacles, en faveur des indigents ; 2° d'examiner si une part des subventions allouées aux théâtres impériaux pourrait être supportée par la Ville de Paris*, Paris, Paul Dupont, 1870

WORMS (Fernand), *Administration générale de l'assistance publique à Paris. Rapport sur le droit des pauvres, présenté au Conseil de surveillance*, Paris, 1898

WORMS (Fernand), *Le droit des pauvres sur les spectacles, théâtres, bals et concerts, etc... en France à l'étranger. Législation, doctrine et jurisprudence*, Paris, L. Larose, 1900

Règlement sur le service de la perception du droit des pauvres dans les théâtres, concerts, bals, etc. de la ville de Paris, Montévrain, Ecole d'Alembert, 1898

Règlement sur la perception du Droit des pauvres à Paris (arrêté préfectoral du 28 juillet 1910), Montévrain, Ecole d'Alembert, 1914

Mémoires et pétitions des directeurs de théâtre

Mémoire pour les théâtres de Paris contre M. Locré de Saint-Julien, Paris, Imprimerie Paul Renouard, 1829

Réclamation de MM. les directeurs des théâtres de Paris, au sujet de l'impôt établi sous le nom de Droit des pauvres, Paris, David, 1833

Observations tendant à la suppression du droit des indigents sur les spectacles (1867), suivies de courte réponse à M. Husson directeur général de l'assistance publique à Paris (1869), par les directeurs des théâtres de Paris, Paris, Imprimerie de Morris père et fils, 1869

LAN (Jules), *Consultation pour MM. les directeurs des divers théâtres de Paris contre la perception de l'impôt dit du droit des pauvres*, Paris, Paul Dupont, 1869

Observations sur le droit des pauvres à Son Excellence le Ministre des Beaux-Arts, par les délégués des théâtres de Paris (Montigny, Cogniard, Armand, Déjazet, Larochelle, Chotel), Paris, Imprimerie de Morris père et fils, 1870

4.2 Evolution du théâtre : décadence et régénération de l'art dramatique

4.2.1 Pour l'ensemble des théâtres (vue transversale par période)

La Restauration (1814-1830)

De la Régénération du théâtre ou Avis au public, aux auteurs, aux acteurs et aux journalistes, Paris, Pesche, Ladvocat, 1819

DUVAL (Alexandre), *Charles II ou Le Labyrinthe de Woodstock, précédé d'une notice sur l'état du théâtre et de l'art dramatique en France*, Paris, Barba, 1828

HAPDE (Jean-Baptiste) *De l'Anarchie théâtrale ou de la nécessité de remettre en vigueur les lois et règlements relatifs aux différents genres de spectacle de Paris*, Paris, Dentu, 1814

HAPDE (Jean-Baptiste), *Des Grands et des petits théâtres de la capitale*, Paris, Le Normant, 1816

HAPDE (Jean-Baptiste), *De la propriété dramatique, du plagiat et de l'établissement d'un jury littéraire*, Paris, Boucher, 1819

La Lorgnette des coulisses, Paris, Barba, Delaunay, Pélicier, Ladvocat, 1820

Les Petits et les Grands ou réponse aux on-dit sur le projet de la commission nommée pour les théâtres, par un Moyen, Paris, de l'imprimerie d'Everat, s.d [1817 ?]

Lettre sur les théâtres à M. le vicomte de La Rochefoucauld, chargé du département des Beaux-Arts, Paris, Duvernois, 1825

MAZERES (Edouard ?), « De la comédie en France, et des obstacles qu'elle y rencontre », *Revue de Paris*, t. 1, 1829, p. 220-241

MERLE (Jean-Toussaint), *Du Marasme dramatique en 1829*, Paris, Barba, 1829

Projet d'établissement d'un nouveau théâtre qui serait connu sous le nom de salle de lectures dramatiques, adressé au gouvernement par M. D...D..., Paris, Dondey-Dupré, 1819

[PRISSETTE], *Coup d'œil sur les théâtres de Paris*, Paris, Delaunay, Barba, Pélignier, Ladvocat, Dentu, Dalibon, 1821

RICORD (Alexandre), *Quelques Réflexions sur l'art théâtral, sur les causes de sa décadence et sur les moyens à employer pour ramener la scène française à son ancienne splendeur*, 4^{ème} édition, Paris, Petit, 1818

ROBILLON (Clément), *Considérations sur l'art dramatique et ses comédiens, sur les causes de la décadence des théâtres, et les moyens de la prévenir*, Versailles, Sallior, Larcher, 1828

SIMONNIN (Marie-Jacques), *Du Public, de l'autorité et du théâtre*, Paris, Ladvocat, 1821

TISSOT (Amédée de), *Deux Mots sur les théâtres de Paris*, Paris, Delaforest, 1827

« 4 et 5 font 3 », *ou nouvelle méthode de calcul mise en pratique depuis 1828, pour l'instruction et l'avantage des théâtres royaux...par un élève de Jacotot*, Paris, Guéry, décembre 1829

La Monarchie de Juillet (1830-1848)

« Album. De la licence des théâtres et de l'état actuel des théâtres royaux », *Revue de Paris*, t. 10, 1831, p. 194-197

« De l'état présent et de l'avenir du théâtre », *Revue de Paris*, t. 53, 1833, p. 213-223 [comparaison avec la situation de l'Angleterre]

DUVAL (Alexandre), *De la littérature dramatique. Lettre à M. Victor Hugo*, Paris, Dufey et Vezard, 1833

MANGIN (Victor) *De la décadence des théâtres*, Nantes, Imprimerie du commerce, 1838

Observations succinctes sur les coulisses des théâtres de Paris, Paris, Imprimerie A. Boucher, s.d

PALAMROLA (Emile), *Un mot sur le théâtre de nos jours*, Marseille, 1842

PLANCHE (Gustave), « Histoire et philosophie de l'art. V. Du théâtre français. Deuxième partie : de la réforme dramatique », *Revue des Deux Mondes*, Livraison du 1^{er} octobre 1834, p. 538-563

SAINT-ROMAIN, *Coup d'œil sur les théâtres du royaume*, Paris, imprimerie d'Everat, 1831

VALLIER (J.P.), *Recherches sur les causes de la décadence des théâtres et de l'art dramatique en France*, Paris, A. Appert, 1841

VERMOND (Paul), « Les Vaudevillistes », *Revue de Paris*, t. 17, 1835, p. 195-211

La II^e République (1848-1851)

HENNIN (Michel), *Lettre à un journaliste sur les théâtres*, Paris, Imprimerie de M^{me} V^{ve} Bouchard-Huzard, 1849

HOSTEIN (Hippolyte), *Réforme théâtrale suivie de l'esquisse d'un projet de loi sur les théâtres*, Paris, Alp Desesserts, 1848

LEROY (Hippolyte), *Projet d'une organisation nouvelle du théâtre en France*, Paris, Imprimerie Jules Juteau, 1849

MARTEAU (Edouard), *De la décadence de l'art dramatique, de ses causes et des moyens d'y remédier*, Paris, Dentu, 1849

Le Second Empire (1851-1870)

ARBELLI (M.H.P.), *Abus et théâtre*, Bordeaux, Imprimerie Picot et Matheron, 1861

CHAUFOUR (Louis), *D'une réforme à introduire dans l'organisation actuelle des théâtres et de son urgence*, Paris, Dupray de la Mahérie, 1862

FREY (Jules), *A son Excellence Monsieur le Sénateur Ministre d'Etat. De la création d'un théâtre historique à Paris*, Paris, Pilloy, 1861

MONTEGUT (Emile), « Le Théâtre et la nouvelle littérature dramatique » *Revue des Deux Mondes*, Livraison du 1859, p. 965-983

MONTEGUT (Emile), « Littérature dramatique. Décadence du théâtre », *Revue des Deux Mondes*, Livraison du 15 mai 1860, p. 480-493

PONTMARTIN (Armand de), « Le Théâtre contemporain », *Revue des Deux Mondes*, Livraison du 1^{er} mai 1862, p. 220-231

« Théâtres », *Exposé de la Situation de l'Empire*, Paris, Imprimerie impériale, 1862-1869

THIERRY (Edouard), « Rapport sur les progrès de la littérature française (théâtre) » dans SILVESTRE DE SACY (Samuel), FEVAL (Paul), GAUTIER (Théophile), THIERRY (Edouard), *Rapport sur le progrès des lettres*, Paris, Imprimerie impériale, 1868, p. 145-184

THIERRY (Edouard), *De l'influence du théâtre sur la classe ouvrière, lectures faites les 22 et 29 juin 1862 aux conférences de l'Association polytechnique*, Paris, E. Panckoucke et Cie, 1862

La III^e République (1870-1914)

« A l'Académie des théâtres. L'enquête sur la crise du théâtre », extrait de *Comoedia*, 20 février-26 mars 1914

BLAVINHAC (Albert), « La Crise du théâtre à Paris », *Revue hebdomadaire*, 1902, p. 85-96

BONMARIAGE (Sylvain), « Sur la crise du théâtre contemporain », *Pan*, juillet-octobre 1911, p. 516-525

BRUNETIERE (Ferdinand), « La réforme du théâtre », *Revue des Deux Mondes*, Livraison du 1^{er} avril 1890, p. 691-706

COLLARD (Prosper), *Un mot sur la situation du théâtre en France vers la fin du XIX^e siècle au point de vue intellectuel et moral de la scène*, Paris, Imprimerie Goupy et Jourdan, 1880

De la décadence du théâtre et des moyens de le régénérer, Paris, E. Dentu, 1871

DUBOIS (Jean), *La Crise théâtrale*, Paris, Imprimerie E. Moreau et Cie, 1894

DUQUESNEL (Félix), *De l'Evolution des répertoires dramatiques*, Nancy, Berger-Levrault, 1895

GACHONS (Jacques Des), « Le théâtre que nous voulons », *L'Ermitage. Revue mensuelle de littérature*, octobre 1893, p. 193-201

LAUNAY (Louis), *Quelques mots sur les théâtres*, Paris, Au magasin théâtral, 1879

MORLON (Camille de), « La Crise théâtrale », *La Controverse*, 15 décembre 1913, p. 747-752

POREL (Paul), « Où en est le théâtre aujourd'hui ? », *Revue de Paris*, Livraison du 15 avril 1905, p. 844-856

Projet de fondation d'un théâtre nouveau par la société, instituée à Paris, pour l'amélioration du théâtre en France, Paris, A. Parent, 1874

4.2.2 Pour chaque théâtre subventionné

L'Opéra

BONET DE TREICHES (Joseph-Balthazar), *De l'Opéra en l'an XII*, Paris, Ballard, 1803

CASTIL BLAZE, *De l'Opéra en France*, Paris, Janet et Cotelte, 1820

DESNOYERS (Louis), *De l'Opéra en 1847. A propos de Robert Bruce. Des directions passées, de la direction présente et de quelques-unes des cinq cents directions futures*, Paris, Imprimerie de F.B Deblanchy, 1847

KERST (Léon), *L'Opéra et M. Halanzier*, Paris, Au bureau de l'administration du journal la Presse, 1877 [extraits du journal *La Presse*]

MERLE (Jean-Toussaint), *De l'Opéra*, Paris, Baudoin frères, 1827

PILLET (Léon), *A MM. Les membres de la commission des théâtres royaux. De la situation actuelle des théâtres royaux et, notamment, de celle de l'Académie royale de musique*, Paris, Imprimerie de E-B Deblanchy, 1844

PONCELET, *Rapport fait au conseil contentieux de l'Académie royale de musique dans sa séance du 27 novembre 1827*, Paris, Imprimerie Ballard, décembre 1827⁶

VERNIERES (Jules), « Les Coulisses de l'Opéra », *Revue de Paris*, t. 31, 1836, p. 303-322

La Comédie-Française

CHARRIE, *Mémoire pour la Comédie française, sur le travail de la Commission des théâtres royaux relatif au projet d'ordonnance portant règlement de la Comédie*, Paris, Imprimerie de la V^{ve} Ballard, juillet 1828

CHARRIE, *Observations du Conseil de la Comédie française sur l'article 41 du projet d'ordonnance, portant règlement de ce théâtre*, Paris, Imprimerie de la V^{ve} Ballard

DUVAL (Alexandre), *Le Théâtre-Français depuis cinquante ans. Lettre à M. le comte de Montalivet*, Paris, Dufey, 1838

De la Réforme théâtrale, ou la guerre des Treize contre le Théâtre-Français, par un quatorzième, Paris, Albert Frères, 1847

Du Théâtre-Français. A MM. les Députés, Paris, Paul Dupont, 1842

FAUVETY (Charles), *Mémoire en faveur de la Comédie-Française, adressée à la Chambre des députés*, Paris, Imprimerie E. Proux, 1847

GRENIER DE CASSAGNAC (Adolphe), « Le Théâtre-Français et le drame moderne », *Revue de Paris*, t. 19, 1835, p. 145-168

PAGES, *Lettre à S.E le Ministre de l'Intérieur sur la nouvelle Phèdre et le Théâtre-Français*, Paris, Moquet, 1^{er} mai 1856

PAGES, *Lettre à un artiste de la Comédie-Française*, Paris, Moquet, septembre 1860

Direction générale des Théâtres. Rapport à S. Ex. le Maréchal de France, Ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts, extrait du Journal Officiel du 26 avril 1869, Paris, Typographie A. Wittersheim et C^{ie}, 1869 [sur le comité de lecture]

RHEAL (Sébastien), *Mémoire pour la réorganisation du Théâtre-Français et protestation des écrivains contre sa marche actuelle sous la direction exclusive du comité sociétaire*, Paris, Albert frères, 1847

VICTOR (Pierre), *Documents pour servir à l'histoire du Théâtre-Français sous la Restauration ou Recueil des écrits publiés de 1815 à 1830 sur ses débats avec l'administration des Menus-Plaisirs, et sur les abus qui ont le plus contribué, pendant cette époque, à la dégradation des théâtres*⁷, Paris, Guillaumin, 1834

⁶ De larges extraits sont cités par Arthur Pougin à l'article « suzeraineté de l'opéra » de son *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot, 1885, p. 692-698.

⁷ La liste des écrits est la suivante : *Notice sur l'enterrement de Mlle Raucourt*, 1815 ; *A M. le Vicomte Decazes, ministre de l'Intérieur, sur mon arrestation*, 1818 ; *Idées sur les deux Théâtres-Français et sur l'école de déclamation*, 1819 ; *Note contre les Sociétaires du second Théâtre-Français*, 1820 ; *Lettre à monsieur le Marquis de Lauriston, Ministre de la Maison du Roi, sur l'état actuel de la scène française*, 1822 ; *Requête au Conseil-d'Etat contre M. le baron de Saint-Chamans, préfet du département de Haute-Garonne*, 1823 ; *Mémoire contre*

VILLEMAREST (Maxime de), *Le Rideau déchiré. Théâtre-Français*, Paris, Ponthieu, 1820

L'Odéon

« De la concurrence dans les arts. L'Odéon, par un ancien collaborateur de la Revue de Paris », *Revue de Paris*, t. 32, 1841, p. 217-237

HILBEY (Constant), *La Manière de faire recevoir une pièce au théâtre royal de l'Odéon*, Paris, chez Lehougais, 1845

Les Deux côtés du rideau de tôle (Second Théâtre-Français), par un homme qui paie sa place, Paris, Ponthieu, 1821

LIREUX (Auguste), *A M. le Ministre de l'Intérieur*, Paris, E. Brière, 1845

PAGES, *La Nouvelle Phèdre et le directeur de l'Odéon*, Paris, Gustave, Havard, 1858

PRARLY (M-F), *Considérations sur les théâtres, et de la nécessité d'un second théâtre français. 2^{ème} édition augmentée d'une lettre à M. Picard, directeur de l'Odéon*, Paris, Delaunay, 1818

VILLEMAREST (Maxime de), *Plus de Rideau. Lettre sur les théâtres, adressée à M. de Prarly par Maxime de Villemarest, auteur du « Rideau déchiré »*, Paris, Ponthieu, 1821⁸

L'Opéra-Comique

DARGENTON, *Réflexions sur les comités dramatiques de lecture, et sur l'établissement d'un nouveau comité de lecture à l'Opéra-Comique*, Paris, Ladvocat, 1823

Aurons-nous un théâtre royal de l'Opéra-Comique ? par l'auteur de « 4 et 5 font 3 », une nouvelle méthode de calcul mise en pratique depuis 1828, pour l'instruction et l'avantage des théâtres royaux, etc..., Paris, Guéry, juin 1830

Observations sur le rétablissement d'un Second Opéra-Comique, par un amateur, Paris, Ladvocat, 1820

Le Théâtre-Italien

Observations désintéressées sur l'administration du théâtre royal italien, adressées à M. Violti, directeur de ce théâtre, par un dilettante, Paris, Boucher, Delaunay et Pélicier, 1821

Le Théâtre-Lyrique

GUIMET (Emile), *La Question du Théâtre-Lyrique*, Paris, Pillet et Dumoulin, 1879

HEROLD, *Rapport fait le 18 janvier 1879 au nom de la sous-commission des Théâtres chargée d'examiner la question dite du Théâtre-Lyrique*, Paris, Imprimerie Nationale, 1879

4.2.3 Pour la province

La Restauration et la monarchie de Juillet

M. le baron Taylor, commissaire royal près le Théâtre-Français, 1827 ; Pétition à la Chambre des députés contre l'administration du Théâtre-Français, 1828 ; Examen critique du discours prononcé, à la Chambre, par M. le vicomte Sosthènes de Larocheffoucauld, chargé du département des Beaux-Arts, 1828 ; Deuxième pétition à la Chambre des députés, 1830

⁸ Il s'agit d'une réponse à la brochure de Prarly, *Considérations sur les théâtres (...)* citée dans cette rubrique.

CHAPPLAIN (Ludovic), *Réforme théâtrale. Projet d'une nouvelle organisation des théâtres dans les départements et principalement dans les grandes villes*, Nantes, Imprimerie de Mellinet, 1833

SINGIER, *Réflexions sur les privilèges des directeurs de spectacles et les droits des auteurs dramatiques, suivies d'un nouveau système d'organisation théâtrale, essentiellement relatif aux troupes de la province*, Nîmes, Imprimerie de Durand-Belle, 1818

La II^e République

TOUSSAINT, *Observations sur le projet de réforme théâtrale en province, proposé par M.C Destrem, pour le théâtre de Bordeaux*, Bordeaux, Imprimerie de Balarac jeune, 1849

Organisation des théâtres de la province en France, la ville de Paris exceptée, Paris, Michel Lévy frères, 1850

PICCINI (G.), *Réflexions sur la question théâtrale*, Rouen, Moget-Féré, 1851

Le Second Empire

CARMOUCHE, *Le Théâtre en province*, Paris, Michel Lévy frères, 1859

DEBEAUCY (Alfred), *De la direction des théâtres subventionnés*, Lyon, Imprimerie Labaume, 1865
Des Théâtres de province en général et du théâtre de Toulouse en particulier, par un abonné du théâtre de Toulouse, Toulouse, Imprimerie Lamarque et Rives, 1856

FERON (Valery), *Réorganisation des théâtres des départements*, Caen, Imprimerie de G. Philippe, 1863

LAGARRIGUE (Fernand), *Les Théâtres de la province. Lettre à monsieur Camille Doucet*, Montpellier, Imprimerie Jean Martel aîné, 1863

LAMOTHE (Léonce de), *Les Théâtres de Bordeaux, suivis de Quelques vues de réforme théâtrale*, Bordeaux, P. Chaumas, 1853

La Question théâtrale par un comédien de province, Moulins, chez Enaut, 1863

LASSERRE, *Abrégé d'un traité sur les théâtres et les artistes des départements ; causes principales de leur décadence ; suivi des seuls moyens à employer pour en empêcher la destruction entière*, Bordeaux, Imprimerie de Balarac jeune, 1853

LEVY (Simon), *Pétition au Sénat. Quelques réflexions sur les théâtres de la province*, Lille, chez Alcan Lévy, avril 1862

MALLIOT, *Essais sur les théâtres de province*, Rouen, Imprimerie de H. Rivoire, 1852 [extrait du *Nouvelliste de Rouen*, 12 et 13 septembre 1852]

MALLIOT, *Pétition au Sénat. Fondation des théâtres impériaux de la province*, Rouen, Lapierre et C^e, 1865 et *Deuxième pétition au Sénat. Fondation des théâtres impériaux et des conservatoires de la province...*, Rouen, impr Lapierre, 1866

Notice sur les causes de la décadence du théâtre en province et des moyens de le régénérer, Paris, Tresse, 1852

Régénération de l'art théâtral en province. Projet de la centralisation de l'exploitation des théâtres de France, excepté ceux de Paris, Paris, Imprimerie Pilloy, 1859

VERNHES (Jules), *Lettres sur la question théâtrale*, Rouen, A. Lebrument, 1860

La III^e République

BARET (Charles), *La Crise théâtrale en province*, Paris, Imprimerie C. Chaufour, 1909

DREYFUS (Paul), « Le théâtre en province », *Revue d'art dramatique*, t. 7, 1887, p. 32-36

GUIMET (Emile), *Théâtres lyriques en province*, Paris, Pillet et Dumoulin, 1879

La Question théâtrale, Dijon, Ropiteau, 1875

MANGIN (Evariste) et GARNIER (Edouard), *La Question théâtrale*, Nantes, Imprimerie Mangin et Giraud, 1875

4.3 L'Etat et les théâtres : la subvention et son usage

4.3.1 Les subventions théâtrales et le budget

Les partisans de la subvention

COUYBA (Charles-Maurice), « L'Art et l'Etat », *La Nouvelle Revue*, t. 13, Livraison du 15 décembre 1901, p. 481-485

COUYBA (Charles-Maurice), *L'Art et la démocratie. Les écoles, les théâtres, les manufactures, les musées, les monuments*, Paris, Ernest Flammarion, 1902

COUYBA (Charles-Maurice), *Les Beaux-Arts et la Nation*, Paris, Hachette, 1908

KERATRY (Auguste-Hilarion, comte de), « Des Encouragements aux Beaux-Arts et des subventions théâtrales », *Revue de Paris*, t. 42, 1837, p. 93-106

KERATRY (Auguste-Hilarion, comte de), « Les Théâtres royaux. De la protection que leur doit l'Etat », *Revue de Paris*, t. 15, 1840, p. 37-51

LAGENEVAIS (F. de), « Le Budget des Beaux-Arts et la question musicale. L'Opéra-Comique – Le Théâtre-Lyrique », *Revue Des Deux Mondes*, Livraison du 1^{er} avril 1878, p. 691-706

LARROUMET (Gustave), *L'Art et l'Etat en France*, Paris, Hachette, 1895

LEFRANC (F), « Le théâtre et les subventions », *Revue d'art dramatique*, t. XX, octobre-décembre 1890, p. 129-140

NOUGUIER (Louis), *Epître à M. de Lamartine sur la subvention accordée aux théâtres, particulièrement à l'Odéon*, Paris, Imprimerie de Lange-Lévy, 1847

« Public et subvention », *Revue d'art dramatique*, t. XVIII, avril-juin 1890, p. 241-246

Les opposants à la subvention

DAVID (Jean), *La Subvention de l'Opéra*, Auch, Imprimerie typographique de Charles Lecocq, 1879

GROMAIRE (Georges), « La Séparation des théâtres subventionnés et de l'Etat », *La Controverse*, 15 octobre 1913, p. 648-655

MONZIE (Anatole de), « Le Parlement et les théâtres subventionnés (les idées de M. Michou) », *La Nouvelle Revue*, t. 23, Livraison du 15 septembre 1911, p. 145-159

ROUXEL (Jean), *L'Etat et les théâtres*, Paris, Baur, 1877

ROUXEL (Jean), « Artistes et subventions », *Journal des économistes*, t. 22, juin 1883, p. 388-404

Paris et les théâtres : la question de la subvention municipale

ALLARD (Ernest), *Demande d'une subvention en faveur du théâtre historique, adressée au conseil municipal de Paris*, Saint-Germain-en-Laye, D. Bardin, juillet 1880

Observations de la commission dramatique et de la commission municipale des 10^e, 11^e, et 12^e arrondissements, sur le budget des théâtres, Paris, Dondey-Dupré, 1836

Les demandes de subvention : requêtes et justifications

CARVALHO (Léon), *Mémoire adressé au Ministre des Beaux Arts dans le but d'obtenir la direction du Théâtre-Lyrique*, Paris, 29 mars 1870

Exposé de la situation du Théâtre de l'Opéra-Comique présenté à MM. les Membres de l'Assemblée Nationale par la direction du théâtre. Subventions théâtrales. Budget rectificatif de 1871, Paris, Typographie de Morris père et fils, 1871

HALANZIER (Olivier), *Exposé de ma gestion de l'Opéra, 1871-1875*, Paris, A. Chaix et C^{nie}, 1875

HALANZIER (Olivier), *Théâtre national de l'Opéra. A Messieurs les Membres de la Commission du Budget*, A. Chaix et C^{ie}, 1876

Humble requête présentée par les fondateurs des concours en public de poésie et de composition musicale, à M. le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts et à MM. les Membres du Sénat au sujet des subventions théâtrales et de la réorganisation du Théâtre-Lyrique, Paris, Paul Dupont, 1878

LAMOUREUX (Charles), *Mémoire relatif à la reconstruction du Théâtre-Lyrique, présenté à M. le sous-secrétaire d'Etat au département des Beaux-Arts*, Paris, A. Chaix et C^{nie}, 1880

Notes de M. Bagier, directeur du théâtre impérial italien sur le rétablissement de la subvention de ce théâtre, Paris, Imprimerie Dubuisson, 1865

Théâtres de Paris. Copie du rapport soumis à M. le Ministre de l'Intérieur par les directeurs des théâtres de Paris, sur la détresse actuelle de leurs entreprises, pour servir à l'appui d'une demande de secours à présenter d'urgence à l'Assemblée nationale législative, Paris, Imprimerie Dondey-Dupré, 1849 [la lettre est datée du 6 juin]

VERGER (Amédé), *Pétition adressée aux membres de l'Assemblée nationale pour obtenir le versement des subventions votées en faveur du Théâtre-Italien pour les exercices 1872 et 1873*, Paris, Kugelmann, 1873

Etudes historiques

BOSSUET (Pierre), *Histoire des théâtres nationaux*, Paris, E. Jouet, 1909

BOUTAREL (Amédée), « Théâtres et concerts subventionnés » dans SAY (Léon) (dir.), *Dictionnaire des finances*, t. II (E-Z), Paris, Berger-Levrault, 1894, p. 1376-1390

MONVAL (Georges), *Les Théâtres subventionnés*, Paris, Berger-Levrault et C^{ie}, 1879

SORIN (Paul), *Du Rôle de l'Etat en matière d'art scénique*, Paris, Arthur Rousseau, 1902

4.3.2 Le théâtre populaire

La commission consultative nommée le 7 juin 1905

Commission consultative des théâtres populaires. Rapports de la 2^{ème} sous-commission, 1905-1906
[rapport sur la participation de la Comédie-Française aux représentations populaires (Eugène Flasquelle) ; rapport sur la Comédie-Française (Jules Rateau) ; rapport sur le théâtre national de l'Odéon (Georges Bourdon) ; rapport sur le théâtre national de l'Opéra (Lucien Millevoye) ; rapport sur le théâtre national de l'Opéra-Comique (J-M Gros) ; rapport sur les créations d'œuvres lyriques et dramatiques inédites dans les théâtres de province (Camille de Sainte-Croix) ; rapport sur les représentations populaires en province (Catulle Mendès)] [F²¹ 4688]

MILLEVOYE (Lucien), *Rapport sur les théâtres subventionnés et sur les représentations populaires à Paris et en province*, Paris, Imprimerie Nationale, 1905

Projets d'initiative privée

MINOT (Eugène), *Projet d'un nouveau théâtre (théâtre du peuple)*, Paris, Ledoyen, 1863

RICHARD (Georges), *Projet de création d'un théâtre de drame populaire*, Paris, Imprimerie V^{ves} Renou, Maulde et Cock, 1879

ROLLAND (Romain), *Le Théâtre du peuple*, Paris, 1903, rééd, Bruxelles, Complexe, 2003

4.4 Les Comédiens

4.4.1 La formation

Le Conservatoire

BECQ DE FOUQUIERES, « De la réforme de l'enseignement dramatique au Conservatoire », *Revue d'Art dramatique*, t. II, avril-juin 1886, p. 353-372

BERNHEIM (Adrien) et LEYMERIE (Léo de), *L'Enseignement dramatique au Conservatoire*, Paris, Paul Ollendorf, 1883

FOUQUIER (Henry), « Le Conservatoire et le théâtre », *Revue d'Art dramatique*, t. III, juillet-septembre 1886, p. 185-196

GUEROULT (Adolphe), *Réforme dans l'enseignement du Conservatoire*, Paris, Imprimerie de Victor Goupy, 1870 [extrait du *Journal des Débats* des 31 janvier et 24 février 1839]

LASSABATHIE (Théodore), *Histoire du Conservatoire impérial de musique et de déclamation suivie de documents recueillis et mis en ordre*, Paris, Michel Lévy frères, 1860

MUHLFELD (Lucien), « La Question du Conservatoire », *Revue d'Art dramatique*, t. XI, juillet-septembre 1888, p. 75-83

PIERRE (Constant), *Le Conservatoire national de musique et de déclamation. Documents historiques et recueillis ou reconstitués par C. Pierre*, Paris, Imprimerie nationale, 1900

VERNAY, « Comment se font les comédiens », *Revue d'Art dramatique*, t. XI, juillet-septembre 1888, p. 29-33

Le Théâtre d'application (la Bodinière)

BODINIER (Charles), « Projet relatif à l'enseignement de la déclamation dramatique et à la création d'un Théâtre d'application pour les jeunes élèves du Théâtre-Français », *Revue d'art dramatique*, t. V, janvier-mars 1887, p. 205-216

DESCHAUMES (Emile), « Le théâtre d'application », *Revue d'art dramatique*, t. VI, avril-juin 1887, p. 12-19

PEYROT (Maurice), « Le Théâtre d'application », *La Nouvelle Revue*, janvier-février 1888, p. 403-411

4.4.2 L'art du comédien

ARISTIPPE (BERNIER DE MALIGNY, dit Félix), *Art du Comédien, principes généraux recueillis et mis en ordre par Aristippe*, Paris, L. Raymond, 1819, réédité sous le titre *Théorie de l'art du comédien ou Manuel théâtral*, A. Leroux, 1826

CHAMBRUN, *Quelques réflexions sur l'art dramatique. Mlle Rachel, ses succès, ses défauts*, Paris, Garnier frères, 1853

FERDINAND (S-L), *Le Théâtre-Français, Mademoiselle Georges Weimer et l'Odéon, appréciés dans l'intérêt de l'art dramatique*, Paris, Ladvocat, 1822

FIRMIN, *Parallèle entre Talma et Lekain. Esquisse. Suivi de quelques réflexions sur l'art dramatique*, Paris, Haut-Cœur, Ponthieu et Delaunay, 1826

GROGNIER-QUELUS (J-B), *Etudes sur l'art dramatique et oratoire. Conseils aux comédiens et aux comédiens chanteurs*, Bruxelles, Imprimerie de Detrie-Tomson, 1858

LEMERCIER (Louis-Népomucène), *Du Second Théâtre Français, ou Instruction relative à la déclamation dramatique*, Paris, Nepveu, 1818

4.4.3 Le Comédien et l'Eglise (classement chronologique)

BONNEFOY DE BOUILLON (Louis), *La Civilisation des comédiens ou la demande que personne n'a faite à la nation assemblée*, Paris, s.n, 1789

BONNEFOY DE BOUILLON (Louis), *Pièces justificatives en faveur de MM. les Comédiens pour servir de suite au Mémoire ayant pour titre La Civilisation des comédiens [...]*, Paris, [s.n], 1789

CHENIER (Marie-Joseph), *Courtes réflexions sur l'état civil des comédiens*, Paris, Chez le Jay, 1789

GUILLEMIN, *Très courte réponse à M. J. de Chénier sur l'état civil des comédiens*, s.n

LAYA (Jean-Louis), *La Régénération des comédiens en France ou leurs droits à l'état civil*, Paris, chez Laurens junior et Cressonnier, 1789

SERVAN (Joseph Michel Antoine), *Evènements remarquables et intéressants à l'occasion des décrets de l'auguste Assemblée nationale, concernant l'éligibilité de MM. les comédiens, le bourreau et les juifs*, [s.n], 1790

HENIN DE CUVILLERS (baron d'), *Des Comédiens et du clergé [...]*, Paris, Dupont et Delaunay, 1825, et *Encore des Comédiens et du clergé [...]*, Paris, Andriveau, Ponthieu et Delaunay, 1825

MAYNARD (Louis de), « Du Théâtre et des Théâtres », *Revue de paris*, t. 7, nouvelle série, 1834, p. 230-256

LEGOUVE (Ernest), *La Croix d'honneur et les comédiens*, Paris, Michel Lévy frères, 1863

Le Comédien par un journaliste (Octave Mirbeau). Les comédiens par un journaliste (Constant Coquelin), Paris, Brunox, 1883

MAUGRAS (Gaston), *Les Comédiens hors la loi*, Paris, Calmann Lévy, 1887

4.4.4 Biographies

LAROQUE (Adrien), *Acteurs et actrices de Paris*, 4^{ème} série, Paris, Aux bureaux de l'entracte, 1895

[LAUGIER et MOTTEL], *Galerie biographie des artistes dramatiques des théâtres royaux*, Paris, Ponthieu et Bechet, 1826

LYONNET (Henri), *Dictionnaire des comédiens français (ceux d'hier). Biographie, bibliographie, iconographie*, 1902-1908, 2 vol, rééd, Genève, Slatkine, 1969

MARTIN (Jules), *Nos artistes, portraits et biographies*, Paris, Librairie de l'Annuaire universel, 1895

RICHARD (Georges), *Les Sociétaires du second Théâtre-Français*, Paris, Tresse, 1879

4.4.5 Mémoires et souvenirs

BELLANGER (Justin), *La Vie de théâtre. Souvenirs de jeunesse*, Paris, A. Lemerre, 1905

BERNHARDT (Sarah), *Ma Double vie*, Paris, 1907, rééd Paris, Phébus, 2002

DELAUNAY, *Souvenirs de la Comédie-Française*, Paris, Calmann-Lévy, 1901

FEBVRE (Frédéric), *Journal d'un comédien (1850-1894)*, 2 vol, Paris, Paul Ollendorf, 1896

GOT (Edmond), *Journal*, 1822-1901, 2 vol, Paris, Plon, 1910

GOT (Edmond) et SARCEY (Francisque), *La Comédie-Française à Londres (1871-1879)*, Paris, Paul Ollendorf, 1880

LAFERRIERE (Adolphe), *Souvenirs d'un jeune premier*, Paris, E. Dentu, 1884

REGNIER, *Souvenirs et études de théâtre*, Paris, Paul Ollendorf, 1887

SAMSON (Madame Joseph-Isidore), *Rachel et Samson. Souvenirs de théâtre*, Paris, Paul Ollendorf, 1898

4.5 Les auteurs

CUISIN, *Dictionnaire des gens de lettres vivants, par un disciple de Rivarol*, Paris, chez les marchands de nouveautés, 1826

GOIZET (J), *Histoire anecdotique de la collaboration au théâtre*, Paris, Au Bureau du Dictionnaire des théâtres, 1867

MARTIN (Jules), *Nos auteurs et compositeurs dramatiques, portraits et biographies*, Paris, Ernest Flammarion, 1897

ZOLA (Emile), *Nos auteurs dramatiques*, Paris, G. Charpentier, 1881

4.6 Réception des pièces

4.6.1 Dans la salle : la claque et les billets de faveur

BALLIEU (Jacques), « La Claque », *Revue d'art dramatique*, t. XI, juillet-septembre 1888, p. 350-354

CASTEL (Louis), *Mémoires d'un claqueur*, Paris, Constant-Chantipie et Levavasseur, 1829

DOUBLEMAIN, « Propos de théâtre. La claque », *Revue d'art dramatique*, t. XXV, Livraison du 15 mars 1892, p. 360-367

GARBE (A), *Guide des spectateurs parisiens. Les marchands de billets*, Paris, Chez J. Madre, 1890

LAN (Jules), *Mémoires d'un chef de claque. Souvenirs des théâtres*, Paris, Librairie nouvelle, 1883
« Rapport sur l'existence des cabales salariées dans les théâtres, et sur l'abus des billets de faveur », *Commission de la propriété littéraire. Collection des procès-verbaux*, Paris, de l'Imprimerie Pillet, 1826, p. 265-272

4.6.2 Dans la presse : la critique dramatique

BARBEY D'AUREVILLY (Jules), *Le Théâtre contemporain*, 2 vol, Paris, Maison Quantin, 1888-1889

CLARETIE (Jules), *La Vie moderne au théâtre. Causeries sur l'art dramatique*, 2 vol, Paris, Georges Barba, 1869 et 1875

DAUDET (Alphonse), *Chroniques dramatiques*, Paris, Honoré Champion, 2006

FAGUET (Emile), *Notes sur le théâtre contemporain*, 3 vol, Paris, H. Lécène et H. Oudin, 1889-1891

GAUTIER (Théophile), *Œuvres complètes. Section VI. Critique théâtrale*, 5 vol parus⁹, Paris, Honoré Champion, 2007-

JANIN (Jules), *Histoire de la littérature dramatique*, 6 vol, Paris, 1853-1858, rééd, Genève, Slatkine, 1970

LARROUMET (Gustave), *Etudes de critique dramatique. Feuilletons du Temps (1898-1902)*, 2 vol, Paris, Hachette, 1906

LARROUMET (Gustave), *Nouvelles études d'histoire et de critique dramatiques*, Paris, Hachette, Paris, 1899

LEMAITRE (Jules), *Impressions de théâtre*, 11 vol, Paris, H. Lécène et H. Oudin, 1888-1920

MORTIER (Arnold), *Soirées parisiennes (par un monsieur de l'orchestre)*, 11 vol, Paris, E. Dentu, 1874-1885

SARCEY (Francisque), *Quarante ans de théâtre*, 7 vol, Paris, Bibliothèque des annales, 1900-1902

WEISS (Jean-Jacques), *Le Théâtre et les mœurs*, Paris, Calamann-Lévy, 1889

ZOLA (Emile), *Le Naturalisme au théâtre*, Paris, 1876, rééd, Bruxelles, Complexe, coll. « Le théâtre en question », 2003

5 Littérature physiologique et panoramique

5.1 Outil de travail

LACOMBE (Paul), *Bibliographie parisienne. Tableau de mœurs (1600-1880)*, Paris, P. Rouquette, 1887

5.2 Anthologies

La Grande ville. Nouveau tableau de Paris comique, critique et philosophique, 2 vol, Paris, Au bureau central des publications nouvelles, 1842-1843

➤ Vol 2 : Frédéric SOULIE, « Chambre des députés », p. 209-226 ; Eugène de MIRECOURT, « Boulevard du Crime », p. 259-274 et Alexandre DUMAS, « Filles, lorettes et courtisanes », p. 315-394

Le Diable à Paris. Paris et les Parisiens, Paris, Maresq, 1853

➤ Armand MARRAST, « Paris politique. La salle des Pas-Perdus à la chambre des députés », p. 219-228 et Léon GOZLAN, « Les Théâtres à Paris. Ce que c'est qu'un théâtre », p. 251-252

Le Nouveau Tableau de Paris au XIX^e siècle, 7 vol, Paris, Mme Béchet, 1834-1835

- T. 2 : JAL, « La Gaîté et les comiques de Paris », p. 263-331
- T. 3 : un député, « L'intérieur de la Chambre des députés », p. 173-195 ; SAMSON, « Le Théâtre Français », p. 281-321 et Léon GOZLAN, « Les deux boulevards », p. 322-374
- T. 4 : Auguste LUCHET, « Théâtres – Le Cirque Olympique », p. 147-160
- T. 5 : Eugène BRIFFAULT, « La Chambre des Pairs », p. 169-202

⁹ Cette édition dirigée par Patrick Berthier remplace celle très incomplète publiée sous le titre *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 6 vol, Paris, Hetzel, 1858-1859

Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIX^e siècle, Paris, 1840-1842, rééd., 2 vol, Paris, Omnibus, 2003

➤ Vol 1 : Albéric SECOND, « Le débutant littéraire », p. 67-75 ; Louis COUAILHAC, « La mère d'actrice », p. 121-139, « L'élève du Conservatoire », p. 383-397 et « Le Sociétaire de la Comédie-Française », p. 811-820 ; Philibert AUDEBRAND, « La Figurante », p. 171-179 ; Eugène-Victor BRIFFAULT, « Le Député », p. 267-276 ; Mme Marie Aycard, « Le Pair de France », p. 369-381 ; Charles FREIS « Le Correspondant dramatique », p. 945-954 et Hyppolite AUGER, « L'Auteur dramatique », p. 989-998

➤ Vol 2 : Etienne ARAGO, « Le Figurant », p. 259-271 ; Elias REGNAULT, « L'homme de lettres », p. 349-363 et Eugène GUINOT, « Le Directeur de théâtre », p. 709-722

Paris ou Le Livre des Cent-et-Un, 15 vol, Paris, Ladvocat, 1831-1834

- T.1 : MERVILLE, « Une première représentation », p. 281-300
- T.2 : BAZIN, « La Chambre des députés », p. 1-20 ; CASTIL-BLAZE, « Les Musiciens », p. 363-394 et KERATRY, « Les Gens de lettres d'autrefois », p. 395-422
- T. 3 : Casimir BONJOUR, « Les Comédiens d'autrefois et ceux d'aujourd'hui », p. 181-202
- T. 4 : DE LA VILLE, « Les semainiers du Théâtre-Français chez le ministre de l'Intérieur », p. 19-38
- T. 6 : KERATRY, « Les Gens de lettres d'aujourd'hui », p. 35-72 ; VIENNET, « La vie d'un député », p. 185-210 et Guibert de PIXERECOURT, « Le Mélodrame », p. 319-352
- T. 7 : Léon GUERIN, « Les Comités de lecture », p. 35-60
- T. 9 : Auguste LUCHET, « Une représentation à bénéfice », pp. 57-78 ; Nicolas BRAZIER, « Le Boulevard du Temple », p. 161-184 et Léon HALEVY, « Une agence dramatique », p. 283-304
- T. 10 : Félix PYAT, « Le Théâtre-Français », p. 359-392
- T. 13 : MACAIRE, « Les petits théâtres de boulevard », p. 129-150
- T. 15 : BRIFFAULT, « L'Opéra », p. 365-428

5.3 Monographies

AUGER (Hyppolite), *Physiologie des théâtres*, 3 vol, Paris, Didot, 1839

COUAILHAC (Louis), *Physiologie du théâtre à Paris et en province*, Paris, Jules Laisné, 1842

DELVAU (Alfred), *Les Plaisirs de Paris. Guide pratique et illustré*, Paris, Achille Faure, 1867

DUFLLOT (Joachim), *Les Secrets des coulisses des théâtres de Paris*, Paris, Michel Lévy, 1865

DUMERSAN (Théophile), *Manuel des coulisses ou Guide de l'amateur*, Paris, Bezou, 1826

GIFFARD (Paul), *Nos Mœurs. La Vie au théâtre*, Paris, Librairie illustrée, 1888

KONING (Victor), *Les Coulisses parisiennes*, Paris, Dentu, 1864

L'Indiscret. Souvenirs des coulisses, Paris, Au bureau des éditeurs, 1836

ROUSSEAU (J), *Code Théâtral, Physiologie des théâtres, Manuel complet de l'auteur, du directeur, de l'acteur et de l'amateur, contenant les lois, règles et applications de l'art dramatique*, Paris, J-P Roret, 1829

TUFFET (Jean Baptiste), *Les Mystères des théâtres de Paris. Observations ! Indiscrétions !! Révélations !!! par un vieux comparse*, Paris, Dondey-Dupré, 1844

Les Mystères galans des théâtres de Paris, Paris, Cazal, 1844

SARCEY (Francisque), *Paris vivant. Le théâtre*, Paris, Société artistique du livre illustré, 1893

VIZENTINI (Albert), *Derrière la toile (foyers, coulisses et comédiens). Petites physiologies des théâtres parisiens*, Paris, A. Faure, 1868

6 Journaux et revues

6.1 La presse

6.1.1 La presse politique

Le Constitutionnel, L'Echo de Paris, Le Figaro, Le Gaulois, Le Journal des Débats, La Justice, Le Matin, Le Petit Journal, Le Petit Parisien, La Presse, Le Siècle, Le Temps

6.1.2 La presse littéraire et musicale

Comœdia (1907-1937), Le Camp-Volant (1818-1820) puis Le Journal des Théâtres (1820-1823) puis Le Courrier des Théâtres (1823-1842) puis Le Coureur des spectacles (1842-1849) ; Le Corsaire (1823-1858) ; Le Ménestrel (1833-1940) ; Revue et Gazette des théâtres (1838-1913)

6.1.3 Recueil d'articles de presse sur le théâtre (collection Rondel)

Recueil factice d'articles de presse sur les subventions théâtrales, 1826-1838

Recueil factice d'articles de presse sur la censure dramatique, 1821-1837

Recueil factice d'articles de presse sur le feu au théâtre et la sécurité du public, 1763-1947

Recueil factice d'articles de presse sur le droit des pauvres, 1402-1942

6.2 Les revues

Bulletin de la Société d'Histoire du Théâtre, Paris, Charles Schmid, 1902-1922

Journal des économistes. Revue mensuelle de l'économie politique, des questions agricoles, manufacturières et commerciales, Paris, Guillaumin, 1841-1940

La Nouvelle Revue, Paris, 1879-1940

NOEL (Edouard) et STOULLIG (Edmond), *Les Annales du théâtre et de la musique*, Paris, Charpentier et C^{ie}, 1876-1916

Revue d'art dramatique, Paris, A. Dupret, 1886-1909

Revue de Paris, Paris, 1829-1845

Revue des Deux Mondes. Recueil de la politique, de l'administration et des mœurs, Paris, 1829-

VAPEREAU (Gustave) (dir.), *L'Année littéraire et dramatique ou Revue annuelle des principales productions de la littérature [...]*, 1858-1868

7 Mémoires, souvenirs, carnets

- ADAM (Adolphe), *Souvenirs d'un musicien*, Paris, Michel Lévy frères, 1857
- ANTOINE (André), *Mes Souvenirs sur le Théâtre Libre*, rééd, Tusson, Du Lérot, 2009
- ANTOINE (André), *Mes souvenirs sur le Théâtre Antoine et l'Odéon*, Paris, Grasset, 1928
- APPONYI (Rodolphe), *Les Français envient notre bonheur : Journal, 1826-1848*, Paris, Tallandier, « La Bibliothèque d'Evelyne Lever », 2008
- AUDEBRAND (Philibert), *Petits mémoires d'une stalle d'orchestre*, Paris, Jules Lévy, 1885
- BERNHEIM (Adrien), *Trente Ans de Théâtre*, 4 vol, Paris, E. Flaqueuse puis J. Rueff puis A. Lemerre, 1903-1908
- BERTIER DE SAUVIGNY (Guillaume), *La France et les Français vus par les voyageurs américains, 1814-1848*, 2 tomes, Paris, Flammarion, 1982 et 1985
- BLUM (Ernest), *Journal d'un vaudevilliste, 1870-1871*, Paris, Calmann Lévy, 1894
- BRAZIER (Nicolas), *Chronique des petits théâtres de Paris, depuis leur création jusqu'à nos jours*, Paris, 1837, 2^{ème} éd, 2 vol, Paris, Rouveyre et Blond, 1883
- BOSQ (Paul), *Nos chers souverains*, Paris, F. Juven éditeur, 1898
- BOSQ (Paul), *Souvenirs de l'Assemblée Nationale (1871-1875)*, Paris, Plon, 1908
- BOUCHERON (Maxime), *La Divine comédie... française*, Paris, Librairie illustrée, 1888
- CHENNIEVRES (Philippe de), *Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts*, rééd Arthéna, 1979
- CLARETIE (Jules), *La Vie à Paris. 1880-1910*, 17 vol, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1881-1911
- CLARETIE (Jules), « Fragments d'un journal intime (1885-1912) », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} décembre 1918, p. 550-578
- CLARETIE (Jules), *Souvenirs du dîner Bixio*, Paris, E. Fasquelle, 1924
- DU CAMP (Maxime), *Souvenirs d'un demi-siècle (1830-1882)*, 2 vol, Paris, Hachette, 1949
- DUMAS (Alexandre), *Mes Mémoires*, 2 vol, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1989
- DUMAS (Alexandre), *Souvenirs dramatiques*, 2 vol, Paris, Calmann Lévy, 1877
- DUQUESNEL (Félix), *Souvenirs littéraires*, Paris, Plon, 1922
- GHEUSI (Pierre-Barthélémy), *Cinquante Ans de Paris. Mémoires d'un témoin (1889-1942)*, 4 vol, Paris, Plon, 1939-1942
- GINISTY (Paul), *Souvenirs de journalisme et de théâtre*, Paris, Les Editions de France, 1930
- GONCOURT (Edmond et Jules), *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, 3 vol, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1989
- HALEVY (Ludovic), *Notes et souvenirs, 1871-1872*, Paris, Calmann-Lévy, 1889
- HALEVY (Ludovic), *Carnets (1862-1870)*, 2 vol, Paris, Calmann-Lévy, 1935
- HEINE (Heinrich), *Lutèce. Lettres sur la vie politique, artistique et sociale de la France*, Paris, La Fabrique éd, coll. « Utopie et liberté », 2008 [1855]

HEINE (Heinrich), *De la France*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994 [1873]

HERZL (Theodor), *Le Palais-Bourbon : tableaux de la vie parlementaire française*, Paris, Ed. de l'Aube, 1995

HOSTEIN (Hyppolite), *Historiettes et souvenirs d'un homme de théâtre*, Paris, E. Dentu, 1878

HOUSSAYE (Arsène), *Les Confessions. Souvenirs d'un demi-siècle (1830-1890)*, 6 vol, Paris, E. Dentu, 1885-1891

HUGO (Victor), *Choses vues*, volume « Histoire » des *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2002

HUGO (Victor), *Actes et Paroles*, volume « Politique » des *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2002

JAL (Antoine), *Souvenirs d'un homme de lettres*, Paris, Léon Techener, 1877

JOUSLIN DE LA SALLE (Armand-François), *Souvenirs sur le Théâtre-Français*, Paris, Emile Paul, 1900

LA ROCHEFOUCAULD (Sosthène de), *Mémoires*, 15 vol, Paris, Michel-Lévy frères, 1861-1864

LARROUMET (Gustave), *Petit portraits et notes d'art*, 2 vol, Paris, Hachette, 1897-1900

LEMONNIER (Alphonse), *Les Abus du théâtre. Quelques directeurs en robe de chambre*, Paris, Tresse et Stock, 1895

LEMONNIER (Alphonse), *Les Mille et un souvenirs d'un homme de théâtre*, Paris, Librairie Molière, 1902

LEVEAUX (Alphonse), *Nos Théâtres de 1800 à 1880*, Tresse et Stock, 1881-1886

LOCKROY (Edouard), *Au Hasard de la vie : notes et souvenirs*, Paris, B. Grasset, 1913

MARET (Henry), *Pensées et opinions*, Paris, Flammarion, 1903

MAURICE (Charles), *Histoire anecdotique du théâtre, de la littérature et de divers impressions contemporaines tirées du coffre d'un journaliste avec sa vie à tort et à travers*, 2 vol, Paris, Plon, 1856

MAURICE (Charles), *Epaves. Théâtre-Histoire-Anecdotes-Mots*, Paris, se trouve chez les principaux libraires, 1865

MIRBEAU (Octave), *Gens de théâtre*, Paris, Ernest Flammarion, 1924

PONTMARTIN (Armand de), *Souvenirs d'un vieux critique*, 10 vol, Paris, Calmann-Lévy, 1881-1889

ROUJON (Henry), *Artistes et amis des arts*, Paris, Hachette, 1912

ROUJON (Henry), *En marge du Temps*, Paris, Hachette, 1908

SECHAN (Charles), *Souvenirs d'un homme de théâtre, 1831-1855*, Paris, Calmann Lévy, 1883

SIMON (Jules), *Premières années*, Flammarion, 1895

SIMON (Jules), *Le Soir de ma journée*, Paris, Flammarion, 1901

TAXIL (Léo), *La Ménagerie républicaine. Galerie amusante de nos petits grands hommes*, Paris, Letouzey et Ané, 1889

VERON (Louis), *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, 5 vol, Paris, Librairie nouvelle, 1856-1857

VERON (Louis), *Quatre ans de règne. Où en sommes nous ?*, Paris, Librairie nouvelle, 1857

VIEL-CASTEL (Horace de), *Mémoires sur le règne de Napoléon III, 1851-1864*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2005

VIENNET (Jean-Pons-Guillaume), *Mémoires et Journal*, Paris, Honoré Champion, 2006

VIGNON D'OCTE (Paul), *Les Grands et les petits mystères du Palais-Bourbon. Scènes vécues de la vie parlementaire*, Paris, Radot, 1928

ZOLA (Emile), *La République en marche. Chroniques parlementaires*, 2 vol, Paris, 1956

BIBLIOGRAPHIE¹

I Histoire politique et culturelle de la France au XIX^e siècle (1789-1914)

1 Dictionnaires

1.1 Dictionnaires généraux

BLOCK (Maurice), *Dictionnaire général de la politique*, 2 vol, Paris, 1863-1864, rééd, Paris, O. Lorenz, 1873-1874

BLOCK (Maurice), *Dictionnaire de l'administration française*, Paris, 1856, rééd, Paris, Berger-Levrault, 1905-1907

LAROUSSE (Pierre), *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, 17 vol, Paris, 1865-1890

1.2 Dictionnaires biographiques

COUGNY (Gaston), ROBERT (Adolphe) et BOURLOTON (Edgar), *Dictionnaire des parlementaires français, comprenant tous les membres des assemblées françaises et tous les ministres français depuis le 1^{er} mai 1789 jusqu'au 1^{er} mai 1889*, 5 vol, Paris, Bourlonton, 1889-1891 ; continué par JOLLY (Jean) (dir.), *Dictionnaires des parlementaires français, notices biographiques sur les ministres, sénateurs et députés français de 1889 à 1940*, PUF, 8 vol, 1960-1977²

HOEFER (Ferdinand) (dir.), *Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, avec les renseignements bibliographiques et les sources à consulter*, 46 vol, Paris, Firmin Didot frères, 1855-1870, rééd, Copenhague, Rosenkilde et Bagger, 1963-1969

MAITRON (Jean) (dir.), *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français*, 43 vol, Paris, Ed. ouvrières, 1964-

MICHAUD (Louis-Gabriel) et NODIER (Charles), *Biographie universelle ancienne et nouvelle ou Histoire par ordre alphabétique de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes*, 45 vol, Paris, A Thoissier-Desplaces, 1843-1858

VAPEREAU (Gustave), *Dictionnaire des contemporains*, 6^{ème} éd., Paris, Hachette, 1893-1895

YVERT (Benoît), *Dictionnaire des ministres, 1789-1990*, Paris, Perrin, 1990

YVERT (Benoît), *Premiers ministres et présidents du Conseil depuis 1815. Histoire et dictionnaire raisonné*, Paris, Perrin, 2002

¹ Cette bibliographie n'a évidemment aucune prétention à l'exhaustivité compte-tenu de l'ampleur chronologique couvert par le champ de recherche de la thèse ; elle résulte donc d'une sélection raisonnée de références.

² Ces deux dictionnaires sont très fautifs. On préférera à la version papier la version numérique mis en ligne sur le site de l'Assemblée Nationale et du Sénat qui rectifie les erreurs factuelles signalées après vérification. Sur la genèse intellectuelle du premier dictionnaire, voir Hervé Fayat et Nathalie Bayon, « Le "Robert et Cougny" et l'invention des parlementaires », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n°33, 2006/2, p. 55-78.

2 Ouvrages généraux

2.1 Synthèse transversale

ANTONETTI (Guy), *Histoire contemporaine politique et sociale*, 9^{ème} éd, Paris, PUF, « Droit fondamental », 2003

BARJOT (Dominique), CHALINE (Jean-Pierre) et ENCREVE (André), *La France au XIX^e siècle*, 3^{ème} éd., Paris, PUF, « Quadrige », 2014

BERSTEIN (Serge) et WINOCK (Michel) (dir.), *L'Invention de la démocratie, 1789-1914*, Paris, Seuil, « Points histoire », 2008.

DEMIER (Francis), *La France du XIX^e siècle, 1814-1914*, Paris, Seuil, « Points histoire », 2006

GARRIGUES (Jean) et LACOMBRADÉ (Philippe), *La France au XIX^e siècle, 1814-1914*, 3^{ème} éd., Paris, A. Colin, 2015

FUREIX (Emmanuel), *Le Siècle des possibles (1814-1914)*, Paris, PUF, 2014

FUREIX (Emmanuel) et JARRIGES (François), *La Modernité désenchantée. Relire l'histoire du XIX^e siècle français*, Paris, éd. La découverte, 2012

2.2 Par période

1789-1815

BIARD (Michel), BOURDIN (Philippe) et MARZAGALLI (Silvia), *Révolution, Consulat, Empire (1789-1815)*, Paris, Belin, 2009

LIGNEREUX (Aurélien), *L'Empire des Français, 1799-1815*, Paris, Seuil, « Points histoire », 2014

FAYARD (Jean-François), FIERRO (Alfred) et TULARD (Jean), *Histoire et dictionnaire de la Révolution française*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1987

FURET (François) et OZOUF (Mona) (dir.), *Dictionnaire critique de la Révolution française*, rééd., 5 vol, Paris, Flammarion, « Champs », 2007

SOBOUL (Albert), SURATTEAU (Jean-René) et GENDRON (François) (dir.), *Dictionnaire historique de la Révolution française*, nouvelle éd. Paris, PUF, 2004

TULARD (Jean) (dir.), *Dictionnaire Napoléon*, éd. revue et augmentée, Paris, Fayard, 1989

1814-1848

ANTONETTI (Guy), *Louis-Philippe*, Paris, Fayard, 1994

BERTIER DE SAUVIGNY (Guillaume de), *La Restauration*, Paris, Flammarion, « Champs », 1990

DEMIER (Francis), *La France de la Restauration*, Paris, Gallimard, « Folio Histoire », 2012

GOUJON (Bertrand), *Monarchies postrévolutionnaires, 1814-1848*, Paris, Seuil, « Points histoire », 2014

JARDIN (André) et TUDESQ (André-Jean), *La France des notables*, 2 vol, Paris, Seuil, « Points histoire », 1973

MOLLIER (Jean-Yves), REID (Martine), YON (Jean-Claude) (dir.), *Repenser la Restauration*, Paris, Nouveau monde éditions, 2005

WARESQUIEL (Emmanuel de) et YVERT (Benoît), *Histoire de la Restauration, 1814-1830. Naissance de la France moderne*, rééd., Paris, Perrin, « Tempus », 2002

1848-1870

AGULHON (Maurice), *1848 ou l'apprentissage de la République (1848-1852)*, Paris, Seuil, « Points histoire », 1973

ANCEAU (Eric), *La France de 1848 à 1870. Entre ordre et mouvement*, Paris, Le Livre de Poche, LGF, 2002

ANCEAU (Eric), *Napoléon III*, Paris, rééd, Tallandier, « Texto », 2012

DELUERMOZ (Quentin), *Le Crépuscule des révolutions, 1848-1871*, Paris, Seuil, « Points histoire », 2014

TULARD (Jean) (dir.), *Dictionnaire du Second Empire*, Paris, Fayard, 1995

YON (Jean-Claude), *Le Second Empire : Politique, société, culture*, 2^{ème} éd, Paris, A. Colin, 2012

1870-1914

CHASTENET (Jacques), *Histoire de la Troisième République*, 7 vol, Paris, Hachette, 1952-1963

DUCLERT (Vincent), *La République imaginée, 1870-1914*, Paris, Belin, 2010

HOUTE (Arnaud-Dominique), *Le Triomphe de la République, 1871-1914*, Seuil, 2014

MAYEUR (Jean-Marie), *Les Débuts de la Troisième République, 1871-1898*, Paris, Seuil « Points histoire », 1973

MOLLIER (Jean-Yves) et GEORGE (Jocelyne), *La plus longue des républiques*, Paris, Fayard, 1994

REBERIOUX (Madeleine), *La République radicale, 1898-1914*, Paris, Seuil, « Points histoire », 1975

3 La vie politique : institutions, personnel et cultures politiques

3.1 Anthologies sur la vie parlementaire

ANCEAU (Eric), DAUPHIN (Noëlle) et TORT (Olivier), *Les Grands discours parlementaires du XIX^e siècle. De Benjamin Constant à Adolphe Thiers*, Paris, Assemblée Nationale/A. Colin, 2005

CHAUSSINAND-NAUGARET (Guy), *Les Grands discours parlementaires de la Révolution française*, Paris, Assemblée Nationale/A. Colin, 2005

GARRIGUES (Jean), *Les Grands discours parlementaires de la Troisième République, t.1, De Victor Hugo à Clemenceau*, Paris, Assemblée Nationale/A. Colin, 2004

MOPIN (Michel), *Les Grands débats parlementaires de 1875 à nos jours*, Paris, La Documentation française, 1989

Si le Palais-Bourbon m'était conté. De Victor Hugo à Jacques Chaban-Delmas, la vie parlementaire vue par les députés, Paris, Editions du moment, 2011

3.2 Etudes générales

BERSTEIN (Serge) (dir.), *Les Cultures politiques en France*, nouv. éd, Paris, Seuil, « Points histoire », 2003

BERSTEIN (Serge) et MILZA (Pierre) (dir.), *Axes et méthodes de l'histoire politique*, Paris, PUF, 1998

CHEVALLIER (Jean-Jacques), *Histoire des institutions et des régimes politiques de la France de 1789 à 1958*, Paris, A. Colin, coll. « Classic », 2001

GARRIGUES (Jean) (dir.), *Histoire du Parlement de 1789 à nos jours*, Paris, Assemblée Nationale / A. Colin, 2007

JOANNA (Jean), *Pratiques politiques des députés français au XIX^e siècle. Du dilettante au spécialiste*, Paris, L'Harmattan, 1999

LEVEQUE (Pierre), *Histoire des forces politiques en France*, t. 1 (1789-1880) et t. 2 (1880-1940), Paris, A. Colin, 1992-1994

REMOND (René), *La vie politique en France depuis 1789*, t. 1 (1789-1848) et t. 2 (1848-1879), nouvelle éd., Paris, Pocket « Agora », 2005, panorama achevé avec *La République souveraine. La vie politique en France, 1878-1939*, rééd., Paris, Pluriel, 2013

TARDY (Jean-Noël), *L'âge des ombres : complots, conspirations et sociétés secrètes au XIX^e siècle*, Paris, les Belles lettres, 2015.

3.3 Etudes par période³

1789-1815

CHOPELIN-BLANC (Caroline), « La prise de parole des évêques-députés à l'Assemblée législative (1791-1792) », *Parlement[s], Revue d'histoire politique*, Hors-série n°6, 2010/3, p. 118-134

GAINOT (Bernard), *Voter/élire. Guide de recherches sur les élections de la période révolutionnaire*, Paris, CTHS, 1999-2005

GUENIFFEY (Patrice), *Le Nombre et la raison. La Révolution française et les élections*, Paris, Ed. de l'EHESS, 1993

LEMAY (Edna Hindie), *La Vie quotidienne des députés aux Etats généraux*, Paris, Hachette, 1989

³ Les biographies des hommes politiques sont mentionnées dans la période où ils interviennent sur le théâtre, à la tribune ou en commission.

MENANT (Fabien), *Les Députés de Napoléon, 1799-1815*, Paris, Nouveau monde éditions / Fondation Napoléon, 2012

TACKETT (Timothy), *Par la volonté du peuple. Comment les députés sont devenus révolutionnaires*, Paris, Albin Michel, 1997

1814-1848

AGNES (Benoit), *L'appel au pouvoir : essai sur le pétitionnement auprès des chambres législatives et électives en France et au Royaume-Uni entre 1814 et 1848*, Thèse d'histoire sous la direction de Christophe Charle, Université de Paris I-Sorbonne, 2009

ALMERAS (Charles), *Odilon Barrot, avocat et homme politique (1791-1863)*, Paris, PUF, 1950

BAGGE (Dominique), *Les Idées politiques en France sous la Restauration*, Paris, PUF, 1952

BASTID (Paul), *Les Institutions politiques de la monarchie parlementaire française*, Paris, Sirey, 1954

BASTID (Paul), *Benjamin Constant et sa doctrine*, 2 vol, Paris, A. Colin, 1966

CALMON (Marc-Antoine), *Histoire parlementaire des finances sous la Restauration*, 2 vol, Paris, Michel Lévy frères, 1868-1870

CRAIUTU (Aurelian), *Le Centre introuvable. La pensée politique des doctrinaires sous la Restauration*, traduction française Plon/Commentaire, 2006

DAUPHIN (Noëlle), *L'Aube du parlementarisme en France. La Chambre des députés et l'opinion publique (août 1815-avril 1816)*, 2 vol, [s.l, s.d]

DE WARESQUIEL (Emmanuel), *Un groupe d'hommes considérables : les pairs de France et la Chambre héréditaire de la Restauration, 1814-1831*, Paris, Fayard, 2006

DIONNET (Jean-Pierre), *Le Droit de pétition pendant la Restauration (1814-1830). Contribution à l'histoire socio-politique française du XIX^e siècle*, Thèse d'histoire du droit, 3 vol, Poitiers, 2001

GUIRAL (Pierre), *Adolphe Thiers ou de la nécessité en politique*, Paris, Fayard, 1986

HUGONNET (Patrick-Bernard), « La Composition de la chambre des députés de 1827 à 1831 », *Revue Historique*, t. 239, avril-juin 1968, p. 351-378

KROEN (Sheryl), *Politics and Theater : The Crisis of Legitimacy in Restoration France, 1815-1830*, Berkeley, University of California Press, 2000

LAQUIEZE (Alain), *Les Origines du régime parlementaire en France (1814-1848)*, Paris, PUF, « Léviathan », 2002

MILLER (Gilles), « La Charte constitutionnelle de 1814 et la naissance d'un système moderne de finances publiques », dans *Cahiers de la Nouvelle Société des Etudes sur la Restauration*, II, 2003, p. 89-106

OECHLIN (Jean-Jacques), *Le Mouvement ultra-royaliste sous la Restauration. Son idéologie, son action politique, 1814-1830*, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1960

ROBERT (Vincent), *Le Temps des banquets : politique et symbolique d'une génération, 1818-1848*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010

ROSANVALLON (Pierre), *La Monarchie impossible. Les Chartes de 1814 et 1830*, Paris, Fayard, 1994

ROSANVALLON (Pierre), *Le Moment Guizot*, Paris, Gallimard, 1985

1848-1870

ANCEAU (Eric), *Dictionnaire des députés du Second Empire*, Rennes, PUR, 1999

ANCEAU (Eric), *Les Députés du Second Empire. Prosopographie d'une élite au XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2000

GAUDILLERE (Bernard), « Publicité et retentissements des débats parlementaires (1852-1870) », *Parlement[s], Revue d'histoire politique*, Hors-série n°4, 2008/3, p. 27-49

HAYAT (Samuel), *Quand la République était révolutionnaire. Citoyenneté et représentation en 1848*, Paris, Seuil, 2014

LUCHAIRE (François), *Naissance d'une constitution, 1848*, Paris, Fayard, 1998

MOLLIER (Jean-Yves), *Noël Parfait : biographie littéraire et historique*, thèse de littérature française sous la direction de Pierre Citron, 2 vol, Université de Paris III, 1978.

1870-1914

CORBIN (Alain) et MAYEUR (Jean-Marie) (dir.), *Les Immortels du Sénat, 1875-1918. Les cent seize inamovibles de la Troisième République*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1995

COSSART (Paula), *Meeting politique. De la délibération à la manifestation (1868-1939)*, Rennes, PUR, 2010

DUROSELLE (Jean-Baptiste), *Clemenceau*, Paris, Fayard, 1988

GAILLARD (Jean-Michel), *Jules Ferry*, Paris, Fayard, 1989

GARRIGUES (Jean), *Léon Say et le Centre gauche, 1871-1996. La grande bourgeoisie libérale dans les débuts de la III^e République*, Thèse d'histoire sous la direction de Philippe Vigier, Université de Paris X-Nanterre, 3 vol, 1993

GOGUEL (François), *La Politique des partis sous la III^e République*, Seuil, 1948

GUIRAL (Pierre) et THUILLIER (Guy), *La Vie quotidienne des députés en France de 1871 à 1914*, Paris, Hachette, 1980

MAYEUR (Jean-Marie), *La Vie politique sous la III^e République, 1870-1940*, Paris, Seuil, « Points histoire », 1984

MAYEUR (Jean-Marie), *Léon Gambetta. La patrie et la République*, Paris, Fayard, 2008

MAYEUR (Jean-Marie) (dir.), *Les parlementaires de la Seine sous la Troisième République*, t. 1 (études), Paris, Publications de la Sorbonne, 1981

SCHWEITZ (Arlette), *Les parlementaires de la Seine sous la Troisième République*, t. 2 (dictionnaire biographique), Paris, Publications de la Sorbonne, 2001

UNGER (Gérard), *Aristide Briand*, Paris, Fayard, 2005

4 Histoire culturelle

4.1 Ouvrages généraux

DE BAECQUE (Antoine) et MELONIO (Françoise), *Histoire culturelle de la France*, t. 3 (Lumières et liberté, XVIII^e-XIX^e siècle), nouv. éd, Paris, Seuil, « Points histoire », 2004

DELPORTE (Christian), MOLLIER (Jean-Yves), SIRINELLI (Jean-François) (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2010

DUBOIS (Vincent), *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, 1999

GERBOD (Paul), « L'action culturelle de l'Etat au XIX^e siècle » (à travers divers chapitres du budget général) », *Revue Historique*, n°548, oct-déc 1983, p. 389-401

YON (Jean-Claude), *Histoire culturelle de la France au XIX^e siècle*, Paris, A. Colin, « U », 2010

4.2 Histoire littéraire

BERTIER (Patrick) et JARRETY (Michel) (dir.), *Histoire littéraire de la France, tome 3, Modernités, XIX^e-XX^e siècles*, PUF, coll. « Quadrige », 2007

DELON (Michel), MAUZI (Robert), MENANT (Sylvain), *Histoire de la littérature française, de L'Encyclopédie aux Méditations*, Paris, GF, 1998

MILNER (Max) et PICHOS (Claude), *Histoire de la littérature française, de Chateaubriand à Baudelaire, 1820-1869*, Paris, GF, éd. révisée, 1996

PICHOS (Claude), DECAUDIN (Michel) et LEUWERS (Daniel), *Histoire de la littérature française, de Zola à Apollinaire, 1869-1920*, Paris, GF, 1999

TADIE (Jean-Yves) (dir.), *Histoire de la littérature française, dynamique et histoire, t2, XVII^e-XX^e siècles*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2007

THIBAUDET (Albert), *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris, Stock, 1936

WINOCK (Michel), *Les Voix de la liberté. Les écrivains engagés au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2001

4.3 Histoire de la presse

BELLANGER (Claude), GODECHOT (Jacques), GUIRAL (Pierre) et TERROU (Fernand) (dir.), *Histoire générale de la presse française*, 5 vol, Paris, PUF, 1969-1976

CHARLE (Christophe), *Le Siècle de la presse, 1830-1936*, Paris, Seuil, 2004

COLLINS (Irene), *The Government and the newspapers press in France 1814-1881*, Oxford University Press, 1959

HATIN (Eugène), *Histoire politique et littéraire de la presse en France*, 8 vol, Paris, Firmin-Didot, 1859-1861

HATIN (Eugène), *Bibliographie historique et critique de la presse périodique française*, Paris, Firmin Didot, 1866

KALIFA (Dominique), REGNIER (Philippe), THERENTY (Marie-Eve Thérénty) et VAILLANT (Alain) (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011.

5 Paris et la vie parisienne

5.1 Vue d'ensemble

FIERRO (Alfred), *Histoire et dictionnaire de Paris*, Paris, R. Laffont, « Bouquins », 1996

MANSEL (Philip), *Paris capitale de l'Europe 1814-1852*, Paris, Perrin, 2003

On ajoutera les volumes de la « Nouvelle histoire de Paris », collection lancée par l'Association pour la publication d'une histoire de Paris, diffusée par Hachette : *La Révolution* (Jean TULARD, 1989), *Le Consulat et l'Empire* (Jean TULARD, 1983), *La Restauration* (Guillaume BERTIER DE SAUVIGNY, 1977), *Paris pendant la monarchie de Juillet* (Philippe VIGIER, 1991), *La Deuxième République et le Second Empire* (Louis Girard, 1981), *De Trochu à Thiers, 1870-1873* (Stéphane RIALS, 1985), *Paris républicain, 1871-1914* (Pierre Casselle, 2003)

5.2 Etudes particulières (histoire sociale et culturelle)

BOWIE (Karen) (dir.), *La Modernité avant Haussmann. Formes de l'espace urbain à Paris, 1801-1853*, Paris, Editions Recherches, 2001

CARON (Jean-Claude), *Généralisations romantiques : les étudiants de Paris et le quartier Latin. 1814-1851*, Paris, A. Colin, 1991

DAUMARD (Adeline), *La Bourgeoisie parisienne de 1815 à 1848*, Paris, 1963, rééd., Paris, Albin Michel, coll. « L'évolution de l'humanité », 1996

DELATTRE (Simone), *Les Douze heures noires. La nuit à Paris au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, coll. « L'évolution de l'humanité », 2000

GONZALEZ-QUIJANO (Lola), *Capitale de l'amour. Filles et lieux de plaisirs à Paris au XIX^e siècle*, Paris, Vendémiaire, 2015

GRIBAUDI (Maurizio), *Paris ville ouvrière. Une histoire occultée, 1789-1848*, Paris, La Découverte, 2014

Le Peuple de Paris au XIX^e siècle, catalogue d'exposition, Paris, Ed. Paris musées, 2012

« Les Grands Boulevards », dossier de la revue *Romantisme*, n°134, 2006

MARTIN-FUGIER (Anne), *La Vie élégante ou la formation du Tout-Paris, 1815-1848*, rééd., Paris, Perrin, « Tempus », 2011

MARTIN-FUGIER (Anne), *Les Salons de la III^e République. Art, littérature, politique*, rééd., Paris, Perrin, « Tempus », 2009

PREISS (Nathalie), PRIVAT (Jean-Marie) et YON (Jean-Claude), *Le Peuple parisien au XIX^e siècle : entre sciences et fictions*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2013

II Histoire du spectacle vivant, histoire du théâtre

1 Dictionnaires et encyclopédies

1.1 XIX^e siècle (avant 1914)

BEQUET (C-M Edmond), *Encyclopédie de l'art dramatique*, Paris, chez l'auteur, 1886 [Gallica]

BOUCHARD (Alfred), *La Langue théâtrale. Vocabulaire historique, descriptif et anecdotique des termes et des choses du théâtre, suivi d'un appendice contenant la législation théâtrale en vigueur*, Paris, Arnaud et Labat, 1878

BUSSY (Charles de), *Dictionnaire de l'art dramatique à l'usage des artistes et des gens du monde*, Paris, Achille Faure, 1866

GOIZET (Joseph) et BURTAL (A.), *Dictionnaire universel du théâtre en France et du théâtre français à l'étranger*, Paris, 1867

POUGIN (Arthur), *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot, 1885

1.2 XX^e siècle (après 1914)

CORVIN (Michel) (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, 1991, 4^{ème} éd. augmentée, Paris, Bordas, 2008

Dictionnaire du théâtre, Encyclopaedia Universalis, Paris, Albin Michel, 1998

FAUQUET (Joël-Marie) (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2003

PAVIS (Patrice), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, 1980, nouv. éd, Paris, A. Colin, 2002

2 Ouvrages généraux sur le théâtre

2.1 Comprendre la spécificité du théâtre

BIET (Christian) et TRIAU (Christophe), *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2007

THOMASSEAU (Jean-Marie), « Les treize états du texte théâtral », *Pratiques*, « L'écriture théâtrale », n°41, mars 1984, p. 99-121

UBERSFELD (Anne), *Lire le théâtre*, 3 vol, Paris, Belin, « Lettres Sup », 1996

VIALA (Alain) et MESGUICH (Daniel), *Le Théâtre*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2011

2.2 Panorama historique

BAPST (Germain), *Essai sur l'histoire du théâtre. La mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*, Paris, Hachette, 1893

DUMUR (Guy) (dir.), *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1965

JOMARON (Jacqueline de) (dir.), *Le Théâtre en France, du Moyen Age à nos jours*, Paris, A. Colin, 1988-1989, rééd, LGF, « La Pochothèque », 1993

LINTILHAC (Eugène de), *Histoire générale du théâtre en France*, 5 vol, Paris, Flammarion, 1904-1910

PETIT DE JULEVILLE (Louis), *Le Théâtre en France, histoire de la littérature dramatique depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, A. Colin, 1889

VIALA (Alain) (dir.), *Le Théâtre en France des origines à nos jours*, nouv. éd, Paris, PUF, 2009

VIALA (Alain), *Histoire du théâtre*, 4^{ème} éd. mise à jour, PUF, « Que sais-je ? », 2014

3 Histoire du théâtre en France au XIX^e siècle

3.1 Synthèse

BERTHIER (Patrick), *Le Théâtre au XIX^e siècle*, PUF, « Que sais-je ? », 1984

GENGEMBRE (Gérard), *Le Théâtre français au XIX^e siècle*, A. Colin, « U », 1999

LAPLACE-CLAVERIE (Hélène), LEDDA (Sylvain) et NAUGRETTE (Florence) (dir.), *Le Théâtre français du XIX^e siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, Editions de l'avant-scène théâtre, 2008

YON (Jean-Claude), *Une Histoire du théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012

3.2 Etudes par période

3.2.1 La vie théâtrale dans la première moitié du XIX^e siècle (1789-1848)

BERTHIER (Patrick), *Le Théâtre en France de 1791 à 1828. Le Sourd et la Muette*, Paris, Honoré Champion, 2014

BOURDIN (Philippe) et LOUBINOUX (Gérard) (dir.), *Les Arts de la scène et la Révolution française*, Clermont-Ferrand / Vizille, Musée de la Révolution française, PUBP, 2004

BOURDIN (Philippe) et LOUBINOUX (Gérard) (dir.), *La Scène bâtarde : entre Lumières et Romantisme*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2004

DEBOFLE (Pierre), « Théâtre et société à Paris sous la Restauration », *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'île de France*, 1976, p. 213-240

GUËX (Jules), *Le Théâtre et la société française de 1815 à 1848*, Vevey, 1900, rééd, Genève, 1973

HERISSAY (Jacques), *Le Monde des théâtres pendant la Révolution, 1789-1800, d'après des documents inédits*, Paris, Perrin, 1922

LECOMTE (Louis-Henry), *Napoléon et le monde dramatique*, Paris, H. Daragon, 1912
 « Le Spectacle romantique », dossier de la revue *Romantisme*, n°38, 1982
 NICOLLE (Sylvain), *Les Théâtres et le pouvoir : quelle politique théâtrale sous la Restauration (1814-1830) ?*, Master 2 sous la direction de Jean-Yves Mollier et Jean-Claude Yon, Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, 2010
 POIRSON (Martial), *Le Théâtre sous la Révolution : politique du répertoire, 1789-1799*, Paris, Desjonquères, 2008
 VIELLEDENT (Sylvie), *1830 au Théâtre*, Paris, Honoré Champion, 2009
 YON (Jean-Claude), « La politique théâtrale de la Restauration » dans MOLLIER (Jean-Yves), REID (Martine), YON (Jean-Claude) (dir.), *Repenser la Restauration*, Paris, Nouveau monde éditions, 2005, p. 285-296

3.2.2 La vie théâtrale dans la seconde moitié du XIX^e siècle (1848-1914)

Etudes par régime politique (classement chronologique)

BLEWER (Evelyne), *Secours mutuel : Victor Hugo et la crise des théâtres parisiens, 1848-1849*, Saint-Pierre du Mont, Eurédit, 2002
 YON (Jean-Claude) (dir.), *Les Spectacles sous le Second Empire*, Paris, A. Colin, 2012
 AUTRAND (Michel), *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, Paris, Honoré Champion, 2006
 PETER (René), *Le Théâtre et la vie sous la III^e République*, 2 vol, Paris, Editions littéraires de France, 1945-1947

La concurrence du café-concert

CARADEC (François), *Le Café-concert, 1848-1914*, rééd, Paris, Fayard, 2007
 CONDEMI (Concetta), *Les Cafés-concerts. Histoire d'un divertissement*, Paris, Quai Voltaire, 1992
 LECLERCQ (Pierre-Robert), *Soixante-dix ans de café-concert (1848-1918)*, Paris, Les Belles Lettres, 2014

Le théâtre d'avant-garde

BARON (Philippe) et MARCEROU (Philippe) (dir.), *Le Théâtre Libre d'Antoine et les théâtres de recherche étranger*, Paris, L'Harmattan, 2007
 LUCET (Sophie), *Le Théâtre « en liberté » des symbolistes : dérives de l'écriture dramatique à la fin du XIX^e siècle*, Thèse de lettres modernes, Université de Paris IV, 1997
 PRUNER (Francis), *Les luttes d'Antoine au Théâtre Libre*, 2 vol, Paris, Lettres modernes, 1964-2007
 ROBICHEZ (Jacques), *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts du théâtre de l'Œuvre*, Paris, L'Arche, 1955

Théâtre populaire, théâtre du peuple

BARA (Olivier) (dir.), *Théâtre et Peuple, de Condorcet à Gémier*, Paris, Classiques Garnier, à paraître en 2015

COULETEL (Nathalie) (dir.), *Firmin Gémier, le démocrate du théâtre : anthologie des textes de Firmin Gémier*, Montpellier, L'Entretemps éd., 2008

COULETEL (Nathalie), *Démocratisation du spectacle et idéal républicain*, Paris, L'Harmattan, 2012

DENIZOT (Marion) (dir.), *Théâtre populaire et représentations du peuple*, Rennes, PUR, 2010

FAIVRE-ZELLNER (Catherine), *Firmin Gémier, Héraut du théâtre populaire*, Paris, PUR, 2006

MEYER-PLANTUREUX (Chantal) (textes réunis par), *Théâtre populaire, enjeux politiques de Jaurès à Malraux*, Bruxelles, Complexe, coll. « Le théâtre en question », 2006

3.3 Le théâtre en province⁴

CARRERE-SAUCÈDE (Christine), « Entre misère et exubérance, les spectacles dans les bourgs de la province française au XIX^e siècle. Législation, salle, troupes, variétés, amateurs », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2006/3, p. 241-260

FERRET (Romuald), « Le théâtre de province au XIX^e siècle : entre révolutions et conservatisme », *Annales Historiques de la Révolution Française*, n°367, 2012/1, p. 119-143

GONTARD (Denis), *La Décentralisation théâtrale en France, 1895-1952*, Paris, SEDES, 1973

3.4 Etudes comparatives avec l'étranger

CHARLE (Christophe), *Théâtre en capitales : naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, Paris, 1860-1914*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Histoire », 2008

GOETSCHÉL (Pascale) et YON (Jean-Claude) (dir.), *Les directeurs de théâtre, XIX^e-XX^e siècles : histoire d'une profession*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008

GOETSCHÉL (Pascale) et YON (Jean-Claude) (dir.), *Au Théâtre ! La Sortie au spectacle, XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014

ROYER (Alphonse), *Histoire du théâtre contemporain en France et à l'étranger depuis 1800 jusqu'en 1875*, tome V et VI de *l'Histoire universelle du théâtre*, Paris, Paul Ollendorff, 1878

YON (Jean-Claude) (dir.), *Le Théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle : histoire d'une suprématie culturelle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2008

4 Histoire des théâtres de Paris

4.1 Vue d'ensemble

⁴ On se reportera à un outil de travail essentiel élaboré en deux temps par Christine Carrère-Saucède, « Etat de la bibliographie relative au théâtre en province au XIX^e siècle » et « Bibliographie de la vie théâtrale en province au XIX^e siècle », accessible sur le portail du CEREdI de l'université de Rouen et téléchargeable au format PDF. Nous n'avons donc retenu ici que trois références transversales, deux articles et une thèse.

ANDIA (Béatrice) et RIDEAU (Géraldine) (textes réunis par), *Paris et ses théâtres : architecture et décor*, Paris, Actions artistiques de la ville de Paris, 1998

BUGUET (Henri) et HEYLLI (Georges d'), *Foyers et coulisses. Histoire anecdotique de tous les théâtres de Paris*, 19 vol, Paris, Tresse, 1873-1875

LATOURE (Geneviève) et CLAVAL (Florence) (dir.), *Les Théâtres de Paris [Exposition 1991]*, Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 1991

WILD (Nicole), *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^e siècle, 1807-1914*, Lyon, Symétrie, 2012

YON (Jean-Claude), *Théâtres parisiens. Un patrimoine du XIX^e siècle*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2013

4.2 Les théâtres subventionnés

4.2.1 L'Opéra

BARBIER (Patrick), *La Vie quotidienne à l'Opéra au temps de Rossini et Balzac (1800-1850)*, Paris, Hachette, coll. « la vie quotidienne », 1987

BOULANGER (Karine), *L'Opéra sous la direction d'André Messager et Lemistin Broussan (1908-1914). Fonctionnement, répertoire, réalisations scéniques, suivi du Journal de Régie de Paul Stuart*, Thèse de musicologie soutenue sous la direction de Catherine Massip, 4 vol, EHESS, 2013

CHAILLOU (David), *Napoléon et l'Opéra. La politique sur scène 1810-1815*, Paris, Fayard, 2004

CHERBUY (Elsa), *L'Opéra de la rue Le Peletier (1821-1873)*, thèse de l'école des Chartes sous la direction de Jean-Michel Leniaud, 2003

CRAS-KLEIBER, (Anne-Sophie), *L'Exploitation de l'Opéra de Paris sous la Monarchie de Juillet*, thèse de l'Ecole des chartes, 1996

DESCHAMPS (Viviane), *Histoire de l'administration de l'Opéra de Paris (Second Empire – Troisième République)*, Thèse d'Histoire de 3^{ème} cycle sous la direction de Jean Tulard, Université de Paris IV, 1987

FULCHER (Jane), *Le Grand Opéra en France : un art du politique (1820-1870)*, traduction française, Paris, Belin, 1988

GOURRET (Jean), *Histoire des salles de l'Opéra de Paris*, Paris, Trénadiel, 1985

LABAT-POUSSIN (Brigitte), *Archives du théâtre national de l'Opéra. AJ¹³ 1 à 1466. Inventaire*, Paris, Archives Nationales, 1977

MONGREDIEN (Jean), « L'Opéra à Paris sous la Restauration », *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'île de France*, 1976, p. 159-170

OZANAM (Yves), *Recherches sur l'Académie royale de musique sous la seconde Restauration (1815-1830)*, Paris, Ecole des Chartres, 1980

PATUREAU (Frédérique), *Le Palais Garnier dans la société parisienne, 1875-1914*, Liège, Mardaga, 1991

PELISSIER (Paul), *Histoire administrative de l'Académie nationale de musique et de danse*, Paris, Imprimerie de Bonvalot Jouve, 1906

PISTONE (Danièle), « L'Opéra de Paris au siècle romantique », *RIMF*, n°4, janvier 1981, p. 73-91

SERRE (Solveig), *L'Opéra de Paris, 1749-1790 : politique culturelle au temps des Lumières*, Paris, CNRS éd., 2011

TAMVACO (Jean-Louis) (présenté par.), *Les Cancans de l'Opéra. Le Journal d'une habilleuse (1836-1848)*, 2 vol, Paris, CNRS éd., 2000

4.2.2 L'Opéra-Comique

BARA (Olivier), *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration*, Georg Olms Verlag, 2001

CHARLTON (David) et WILD (Nicole), *Théâtre de l'Opéra-Comique : répertoire 1762-1972*, Sprimont, Mardaga, 2005

LEGRAND (Raphaëlle) et WILD (Nicole), *Regards sur l'Opéra-Comique. Trois siècles de vie théâtrale*, Paris, CNRS Editions, 2002

SAINT-PULGENT (Maryvonne de), *L'opéra-comique. Le gavroche de la musique*, Paris, Gallimard, « Découvertes », 2010

« L'Opéra-Comique », *Connaissance des Arts*, Hors-Série n°636, 4^{ème} trimestre 2014

4.2.3 Le Théâtre-Italien

FRIGAU-MANNING (Céline), *Chanteurs en scène. L'œil du spectateur au Théâtre-Italien (1815-1848)*, Paris, Honoré Champion, 2014

MONGREDIEN (Jean) et COUDROY-SAGHAI (Marie-Hélène), *Le Théâtre-Italien de Paris, 1801-1831 : chronologie et documents*, 8 vol, Lyon, Symétrie, 2008

ROLLET (Stella), *Le Théâtre-Italien, le dernier acte (1872-1878)*, Maîtrise d'histoire sous la direction de Jean-Yves Mollier et Jean-Claude Yon, UVSQ, 1997

SAJALOLI (Cécile), *Le Théâtre-Italien et la société parisienne (1838-1879)*, Thèse d'histoire sous la direction de Maurice Agulhon, Université de Paris I, 1988

SOUBIES (Albert), *Le Théâtre-Italien, 1801-1913*, Librairie Fischbacher, 1913

4.2.4 Le Théâtre Lyrique

LASALLE (Albert de), *Mémorial du Théâtre Lyrique*, Paris, J. Lecuir et Cie, 1877

SOUBIES (Albert), *Histoire du Théâtre-Lyrique, 1851-1870*, Librairie Fischbacher, 1899

WALSH (Thomas-Joseph), *Second Empire Opera. The Théâtre Lyrique, Paris, 1851-1870*, Londres et New York, John Calder et Riverrun Press, 1981

4.2.5 Le Théâtre-Français

BERNARD-DUQUENET (Nicole), *La Comédie-Française en tournée ou Le Théâtre des cinq continents, 1868-2011*, Paris, L'Harmattan, 2013

BLANC (André), *Histoire de la Comédie-Française : de Molière à Talma*, Paris, Perrin, 2007

CHAUVERON (Edmond de), *Les grands procès de la Comédie-Française depuis les origines jusqu'à nos jours*, Paris, Rousseau, 1906

DANIELS (Barry) et RAZGONNIKOFF Jacqueline, *Patriotes en scène. Le Théâtre de la République (1790-1799) : un épisode méconnu de l'histoire de la Comédie-Française*, Vizille/Versailles, Musée de la Révolution française/Artlys, 2007

DESLOT (Bruno), *Les Sociétaires de la Comédie-Française au XIX^e siècle (1815-1852)*, Paris, L'Harmattan, 2001

GUIBERT (Noëlle) et RAZGONNIKOFF (Jacqueline), *Le Journal de la Comédie-Française, 1787-1799. La comédie aux trois couleurs*, Antony, Sides/Empreintes, 1989

GUIBERT (Noëlle) et RAZGONNIKOFF (Jacqueline), *La « boutique romantique » du Baron Taylor ou la Comédie-Française de 1825 à 1838*, Catalogue d'exposition, Paris, Fondation Taylor, 1990

La Comédie-Française (1680-1980), Catalogue, Exposition Bibliothèque Nationale, 1980

JOANNIDES (Alexandre), *La Comédie-Française de 1680 à 1919. Dictionnaire général des pièces et des auteurs*, Paris, 1901, rééd, Genève, Slatkine, 1970

PLAZAOLA (Juan), *Le Baron Taylor. Portrait d'un homme d'avenir*, Paris, Fondation Taylor, 1989

SOUBIES (Albert), *La Comédie-Française depuis l'époque romantique (1825-1894)*, Paris, Librairie Fischbacher, 1895

4.2.6 L'Odéon

BAECQUE (Antoine de) (dir.), *L'Odéon. Un théâtre dans l'histoire*, Paris, Gallimard, 2010

EVERIST (Mark), *Music Drama at the Paris Odeon, 1824-1828*, Berkeley-LA, University of California Press, 2002

GENTIL (Christian), *Histoire du Théâtre national de l'Odéon. Journal de Bord*, Paris, Librairie, Fischbacher, 1982

KRAKOVITCH (Odile), GAUTHIER-DESVAUX (Elisabeth) et ISSELIN (Yvette), *Archives du théâtre de l'Odéon, 1809-1893. 55 AJ 1 à 430 : répertoire numérique détaillé*, Paris, Archives Nationales, 2009

POREL (Paul) et MONVAL (Georges), *L'Odéon, histoire administrative, anecdotique et littéraire du second théâtre français*, 2 vol, Paris, Lemerre, 1876 et 1882

SANDERS (James B.), *André Antoine directeur de l'Odéon, dernière étape d'une Odyssée*, Paris, Minard, 1978

Théâtre de l'Odéon (1782-1982), Catalogue, Exposition Théâtre national de l'Odéon, 1982-1983

4.3 Les théâtres non subventionnés : théâtres secondaires et « spectacles de curiosité »

ALBERT (Maurice), *Les Théâtres des boulevards (1789-1848)*, Société française de Librairie et d'Imprimerie, 1902, rééd, Genève, Slatkine, 1969

BEAULIEU (Henri), *Les Théâtres du boulevard du crime. Cabinets galants. Cabarets. Théâtres. Cirques. Bateleurs. De Nicolet à Déjazet (1752-1862)*, Paris, 1905, rééd Genève, Slatkine, 1977

« Boulevard du Crime. Le temps des spectacles oculaires », *Orages. Littérature et culture, 1780-1830*, n°4, Gagny, Apocope, mars 2005

BRUSON (Jean-Marie), *Théâtres romantiques à Paris*, Paris, Ed. Paris musées, 2012

CAIN (Georges), *Anciens théâtres de Paris, le boulevard du Temple, les théâtres de boulevard, Charpentier-Flasquelle*, 1906

GASCAR (Pierre), *Le Boulevard du Crime*, Paris, Hachette-Massin, 1980

LECOMTE (Louis-Henry), *Histoire des théâtres de Paris*, 10 vol, Paris, Daragon, 1905-1912, rééd, Genève, Slatkine, 1973

MACCORMICK (John), *Popular Theaters of nineteenth-century France*, Londres-New York, Routledge, 1993

5 La politique théâtrale

5.1 Le système du privilège

FERET (Romuald), *Théâtre et pouvoir au XIX^e siècle : l'exemple de la Seine et Oise et de la Seine et Marne*, Paris, L'Harmattan, 2009

GROSSE (Aurélien), *Liberté contre privilèges. La question de l'industrie théâtrale au XIX^e siècle*, DEA d'histoire sous la direction de Francis Démier, Université de Paris X-Nanterre, 2002

HEMMINGS (Frederick William John), *The Theater and State in France 1760-1905*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994

WILD (Nicole), *Musique et théâtres parisiens face au pouvoir (1807-1864) avec inventaire et historique des salles*, thèse sous la direction de Jean Mongrédien, Université de Paris-IV, 1987

YON (Jean-Claude), « Les théâtres parisiens à l'ère du privilège (1807-1864) : l'impossible contrôle » dans MOLLIER (Jean-Yves), REGNIER (Philippe) et VAILLANT (Alain) (dir.), *La Production de l'immatériel : théories, représentations et pratiques de la culture au XIX^e siècle*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2003, p. 61-73

5.2 La censure théâtrale

KRAKOVITCH (Odile), *Les pièces de théâtre soumises à la censure (1800-1830). Inventaire des manuscrits des pièces (F¹⁸ 581 à 668) et des Procès-Verbaux des censeurs (F²¹ 966 à 995)*, Paris, Archives Nationales, 1982

KRAKOVITCH (Odile), *Censure des répertoires des grands théâtres parisiens (1835-1906). Inventaire des manuscrits des pièces (F¹⁸ 669 à 1016) et des Procès-Verbaux des censeurs (F²¹ 966 à 995)*, Paris, Centre historique des Archives Nationales, 2003

KRAKOVITCH (Odile), *Hugo censuré. La liberté au théâtre au XIX^e siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 1985

KRAKOVITCH (Odile), « De Thermidor aux Paravents : la liberté théâtrale, objet de débat politique à l'Assemblée », *Théâtre/Public*, janvier-mars 2006, p. 6-18

YON (Jean-Claude), « La Censure dramatique en France au XIX^e siècle : fonctionnement et stratégies d'auteur », *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, n°62, mai 2010, p. 361-376

5.3 Le prélèvement fiscal : la redevance de l'Opéra et le droit des pauvres

MORAND (Olivier), « Vie et mort d'une redevance : le droit de l'Opéra (1811-1831) », *Revue de musicologie*, 2007, t. 93, n°1, p. 99-121

RENAUD (Jérôme) sous la direction de RIQUIER (Sylvain), *Le Spectacle à l'impôt : inventaire des archives du Droit des pauvres à Paris, début XIX^e siècle-1947*, Paris, Assistance publique – Hôpitaux de Paris, 1997 [références bibliographiques détaillées]

6 Théâtre et opinion publique

6.1 Analyse des représentations (pièces à forte connotation politique)

CARRIQUE (Noémi), « Le succès du crime sur scène avec Robert Macaire : modernité théâtrale et protestation sociale au XIX^e siècle », *Criminocorpus [En ligne]*, *Varia*, mis en ligne le 13 décembre 2012

DERAMOND (Julie), *Jeanne d'Arc en Accords Parfaits. Musiques Johanniques en France entre 1800 et 1839*, Thèse d'histoire sous la direction de Patrick Cabanel, Université de Toulouse II

DUCHET (Claude), « Théâtre, histoire et politique sous la Restauration », dans *Romantisme et politique 1815/1851*, colloque de l'ENS de Saint-Cloud, Paris, A. Colin, 1969, p. 281-302

EVANS (David Owen), *Les Problèmes d'actualité au théâtre à l'époque romantique (1827-1850)*, Editions de la vie universitaire, 1923

GERBOD (Paul), « La scène parisienne et sa représentation de l'histoire nationale dans la première moitié du XIX^e siècle », *Revue historique*, n°539, juillet-septembre 1981, p. 3-30

KRAKOVITCH (Odile), « Les mythes du bon et du mauvais roi : Henri IV et François I^{er} dans le théâtre de la première partie du XIX^e siècle », dans *La Légende d'Henri IV. Actes du colloque du 25 novembre 1994*, Paris, Palais du Luxembourg, Pau, Société Henri IV, 1995, p. 215-241.

JONES (Michèle H.), *Le Théâtre national de 1800 à 1830*, Paris, Klincksieck, 1972

LEGOY (Corinne), « La Figure du souverain médiéval sur les scènes parisiennes de la Restauration », *Revue historique*, 1995, n°594, p. 321-365

MIRONNEAU (Paul) et LAHOUATI (Gérard) (études réunies par), *Figures de l'histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières, 1760-1830*, SVEC, Oxford Voltaire Foundation, 2007

MURET (Théodore), *L'Histoire par le théâtre, 1789-1851*, 3 vol, Paris, Amyot, 1865

UBERSFELD (Anne) et GEROME (Noëlle), *Le Roman d'Hernani*, Paris, Mercure de France, 1985

VIELLEDENT (Sylvie), « Le retour du “petit chapeau” en 1830 » suivi par une « Anthologie du napoléonisme dramatique en 1830 » dans *Napoléon. De l'histoire à la légende. Regards croisés : histoire et littérature, Actes du colloque des 30 novembre et 1^{er} décembre 1999*, Editions In Forma, Maisonneuve et Larose, 2000, p. 351-372 et p. 373-436

WEBER (Eugen), « About Thermidor » : the oblique uses of scandal », *French Historical Studies*, vol 17, n°2, 1991, 330-342

YON (Jean-Claude), « La Révolution de 1830 au théâtre ou le triomphe de la Barricade imprimée », dans CORBIN (Alain) et MAYEUR (Jean-Marie), *La Barricade*, Actes du colloque du 17 au 19 mai 1995, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997, p. 85-96

YON (Jean-Claude), « La Légende napoléonienne au théâtre, 1848-1869 » dans *Napoléon. De l'histoire à la légende. Regards croisés : histoire et littérature, Actes du colloque des 30 novembre et 1^{er} décembre 1999*, Editions In Forma, Maisonneuve et Larose, 2000, p. 315-344

YON (Jean-Claude), « La Rhétorique révolutionnaire en accusation : le répertoire politique au théâtre sous la Seconde République » dans DUPRAT (Annie) (dir.), *Révolutions et mythes identitaires*, Paris, Nouveau monde éditions, 2009, p. 113-131

6.2 Réception des pièces

6.2.1 Dans la salle (le public)

CORBIN (Alain), « L'Agitation dans les théâtres de province sous la Restauration », *Le Temps, le désir, l'horreur*, Flammarion, 1998, p. 53-79

DESCOTES (Maurice), *Le Public de théâtre et son histoire*, Paris, PUF, 1964

HEMMINGS (Frederick William John), « La Claque : une institution contestée », *Revue de la Société d'Histoire du Théâtre*, 1986, t. 3, p. 293-309

KRAKOVITCH (Odile), « La Foule des théâtres parisiens sous le Directoire, ou de la difficulté à gérer l'opinion publique », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 1998, n°17, p. 21-42

VIALARET (Jimmi. B.), *L'applaudissement. Claque et cabales*, Paris, L'Harmattan, 2008

YON (Jean-Claude), « Du droit de siffler au théâtre en France au XIX^e siècle » dans BERNARD (Mathias), BOURDIN (Philippe) et CARON (Jean-Claude), (dir), *La Voix et le Geste, une approche culturelle de la violence socio-politique*, Clermont-Ferrand, PUPB, 2005, p. 321-337

6.2.2 Dans la presse (la critique dramatique)

BERTHIER (Patrick), *La Presse littéraire et dramatique au début de la monarchie de Juillet*, Lille, ANRT, 1997

BURY (Marianne) et LAPLACE-CLAVERIE (Hélène) (dir.), *Le Miel et le Fiel. La critique théâtrale en France au XIX^e siècle*, Paris, PUPS, 2008

DESCOTES (Maurice), *Histoire de la critique dramatique en France*, Tübingen et Paris, Günter Narr/Jean-Michel Place, 1980

7 Le répertoire

7.1 Les conditions économiques du spectacle

HEMMINGS (Frederick William John), *The Theater industry in nineteenth century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993

LEROY (Dominique), *Histoire des arts du spectacle en France. Aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la Première Guerre Mondiale*, Paris, L'Harmattan, 1990

LONCLE (Stéphanie), *Libéralisme et théâtre. Pratiques économiques et pratiques spectaculaires à Paris (1830-1848)*, Thèse sous la direction de Christian Biet, Université de Paris X, 2010

YON (Jean-Claude), « Monter une pièce de théâtre au XIX^e siècle, un pari économique », dans MARSEILLE (Jacques) et EVENO (Patrick), *Histoire des industries culturelles en France, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, ADHE, 2002, p. 421-429

7.2 La mise en scène

ALLEVY (Marie-Antoinette), *La Mise en scène en France dans la première moitié du XIX^e siècle*, Genève, Droz, 1938

Le Décor de théâtre à l'époque romantique : catalogue raisonné des documents de la Comédie-Française (1799-1848), Paris, BnF, 2003

JOIN-DIETERLE (Catherine), « Cicéri et la décoration théâtrale » dans *Victor Louis et le Théâtre : scénographie, mise en scène et architecture théâtrale au XVIII^e et XIX^e siècles*, Actes du colloque tenu à Bordeaux du 8 au 10 mai 1980, CNRS Editions, 1982

MARTIN (Roxane), *L'émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Classiques Garnier, 2013

MOINDROT (Isabelle) (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du Romantisme à la Belle Epoque*, Paris, CNRS éd., 2006

WILD (Nicole), *Décors et costumes du XIX^e siècle*, tome I : *L'Opéra de Paris*, tome II : *Théâtres et décorateurs*, Paris, BnF (Département de la musique), 1987-1993

7.3 Etudes par genres théâtraux

7.3.1 L'art lyrique

BRANGER (Jean-Christophe), *Manon de Massenet ou le crépuscule de l'opéra-comique. Contribution à l'étude des principes formels dans le théâtre lyrique français du XIX^e siècle*, Thèse de musicologie, Université de Paris IV, 1997

LACOMBE (Hervé), « De la différenciation des genres. Réflexions sur la notion de genre lyrique français au début du XIX^e siècle », *Revue de musicologie*, 84/2, 1998, p. 247-262

LACOMBE (Hervé), *Les Voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1997, version traduite et augmentée sous le titre *The Keys to French Opera in the Nineteenth Century*, Berkeley, University of California Press, 2001

PREVOST (Paul) (dir.), *Le Théâtre lyrique en France au XIX^e siècle*, Metz, Editions Serpenoise, 1995

SCHNEIDER (Corinne), *Le Weber français du Théâtre-Lyrique (1855-1868) : enjeux et modalités de la réception de l'opéra allemand traduit sous le Second Empire*, thèse de 3^{ème} cycle, Université de Tours, 2002

NOIRAY (Michel) et SERRE (Solveig) (dir.), *Le Répertoire de l'Opéra de Paris, 1671-2009 : analyse et interprétation*, Paris, Ecole des Chartes, 2010

7.3.2 L'art dramatique

La comédie

ALLARD (Louis), *La Comédie de mœurs au XIX^e siècle (1795-1830)*, 2 vol, Paris, Hachette, 1923-1933

DES GRANGES (Charles-Marc), *La Comédie et les mœurs sous la Restauration et la Monarchie de Juillet*, Paris, Albert Fontemoing, coll. « Minerva », 1904

LENIENT (Charles-Félix), *La Comédie en France au XIX^e siècle*, 2 vol, Paris, Hachette, 1898

VOLTZ (Pierre), *La Comédie*, Paris, A. Colin, coll. « U », 1964

Le Vaudeville

GIDEL (Henry), *Le Vaudeville*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je », 1986

« Le Vaudeville », numéro spécial de la revue *Europe*, n°786, 1994

La Tragédie

JOUVET (Louis), *Tragédie classique et théâtre du XIX^e siècle*, Gallimard, coll. « Pratique du théâtre », 1968

THOMASSEAU (Jean-Marie), *Drame et Tragédie*, Paris, Hachette, 1995

Le Mélodrame

BROOKS (Peter), « Une esthétique de l'étonnement : le mélodrame », dans *Poétique*, n°19, 1974, p. 340-356

GINISTY (Paul), *Le Mélodrame*, rééd, Plan-de-la-Tour, Editions d'Aujourd'hui, 1982 [1910]

« Le Mélodrame », numéro spécial de la *Revue des Sciences humaines*, n°162, 1976

« Le Mélodrame », numéro spécial de la revue *Europe*, n°703-704, 1987

THOMASSEAU (Jean-Marie), *Le Mélodrame sur les scènes parisiennes de Coelina (1800) à L'auberge des Adrets (1823)*, thèse de Doctorat, Lille-III, 1974

THOMASSEAU (Jean-Marie), *Le Mélodrame*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1984

THOMASSEAU (Jean-Marie), *Mélodramatiques*, Saint-Denis, Presse universitaires de Vincennes, 2009

Le Drame romantique

DESCOTES (Maurice), *Le Drame romantique et ses grands créateurs (1827-1839)*, Paris, PUF, 1955

NAUGRETTE (Florence), *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Seuil, « Points essais », 2001

SIMON (Yolande) (dir.), *Le Drame romantique. Rencontres nationales de dramaturgie du Havre*, Editions des Quatre Vents, 1999

UBERSFELD (Anne), *Le Drame romantique*, Paris, Belin, 1993

ZARAGOZA (Georges) (textes réunis par.), *Dramaturgies romantiques. Actes du colloque de Dijon*, Editions universitaires de Dijon, 1999

La Féerie

GINISTY (Paul), *La Féerie*, rééd Plan-de-la-Tour, Editions d'Aujourd'hui, 1982 [1910]

MARTIN (Roxane), *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, Paris, Honoré Champion, 2007

8 Auteurs et compositeurs

8.1 Les droits d'auteurs

BAYET (Jean), *La Société des auteurs et compositeurs dramatiques*, Paris, 1908

BONCOMPAIN (Jacques), *La Révolution des auteurs, 1773-1815. Naissance de la propriété intellectuelle*, Paris, Fayard, 2002

BONCOMPAIN (Jacques), *De Scribe à Hugo. La condition de l'auteur (1815-1870)*, Paris, Honoré Champion, 2013

BONCOMPAIN (Jacques), *De Dumas à Marcel Pagnol. Les auteurs aux temps modernes (1871-1996)*, Paris, Honoré Champion, 2013

8.2 Approches biographiques

8.2.1 Auteurs

BARA (Olivier), *Le Sanctuaire des illusions. Georges Sand et le théâtre*, Paris, PUPS, 2010

BELLIER-DUMAINE (Charles), *Alexandre Duval et son œuvre dramatique*, Paris, Hachette, 1905

DUBIEF (Anne-Simone) (dir.), « Les Goncourt et le théâtre », *Cahiers Goncourt*, n°13, 2006

DUCREY (Guy) (dir.), *Victorien Sardou, un siècle plus tard*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2007

HAYMANN (Emmanuel), *Labiche ou l'esprit du Second Empire*, Paris, Olivier Orban, 1987

HEYRAUD (Violaine) (dir.), *Feydeau, la plume et les planches*, Paris, PUPS, 2014

HOVASSE (Jean-Marc), *Victor Hugo*, 2 vol paru, Paris, Fayard, 2001-2008

MITTERRAND (Henri), *Zola*, 3 vol, Paris, Fayard, 1999-2002

MOINDROT (Isabelle) (dir.), *Victorien Sardou : le théâtre et les arts*, Rennes, PUR, 2011

SCHOPP (Claude), *Alexandre Dumas. Le génie de la vie*, Paris, Fayard, 1997

YON (Jean-Claude), *Eugène Scribe. La fortune et la liberté*, Paris, Nizet, 2000

8.2.2 Compositeurs

BAKER (Théodore) et SLONIMSKY (Nicolas), *Dictionnaire biographique des musiciens*, 3 vol, Paris, Robert Laffont, 1995

CAIRNS (David), *Hector Berlioz*, 2 vol, Paris, Fayard, 2002

CONDE (Gérard), *Charles Gounod*, Paris, Fayard, 2009

DEMONCOURT (Bertrand), *Tout Verdi*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2013

GREGOR-DELIN (Martin), *Richard Wagner*, Paris, Fayard, 1991

LACOMBE (Hervé), *Georges Bizet. Naissance d'une identité créatrice*, Paris, Fayard, 2000

MARNAT (Marcel), *Giacomo Puccini*, Paris, Fayard, 2005

ROLLET (Stella), *Donizetti et la France. Histoire d'une relation ambiguë, 1831-1897*, Thèse d'histoire sous la direction de Jean-Claude Yon, UVSQ, 2012

YON (Jean-Claude), *Jacques Offenbach*, rééd, Paris, Gallimard, « NRF biographies », 2010

9 Artistes

9.1 La formation au Conservatoire

BONGRAIN (Anne) et POIRIER (Alain), *Le Conservatoire de Paris, 1795-1995. Des Menus-Plaisirs à la cité de la musique*, Paris, Buchet Chastel, 1996

BONGRAIN (Anne) et POIRIER (Alain), *Le Conservatoire de Paris, 1795-1995. Deux cents ans de pédagogie*, Paris, Buchet Chastel, 1999

BONGRAIN (Anne), *Le Conservatoire national de musique et de déclamation, 1900-1930. Documents historiques et administratifs*, Paris, Vrin, 2012

CHASSAIN-DOLLIU (Laetitia), *Le Conservatoire de Paris ou les voies de la création*, Paris, Gallimard, « Découvertes », 1995

SUEUR (Monique), *Deux siècles au Conservatoire national d'art dramatique*, Paris, Conservatoire national d'art, 1986

9.2 Etudes transversales

BARON (Philippe) et SOUILLER (Didier) (textes réunis par.), *L'Acteur et son métier*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 1997

DUVIGNAUD (Jean), *L'Acteur : esquisse d'une sociologie du comédien*, Paris, Gallimard, 1965

JOUANNY (Sylvie), *L'Actrice et ses doubles. Figures et représentations de la femme de spectacle au XIX^e siècle*, Genève, Droz, 2002

MARTIN-FUGIER (Anne), *Comédienne, de Mlle Mars à Sarah Bernhardt*, Paris, Seuil, 2001

RAUCH (Marie-Ange), *De la cigale à la fourmi. Histoire du mouvement syndical des artistes interprètes français (1840-1960)*, Paris, Editions de l'Amandier, 2006

RAUCH (Marie-Ange), *A bas l'égoïsme, vive la mutualité ! Histoire de la mutuelle des artistes et des professionnels du spectacle (1865-2011)*, Vincennes, PUV, 2015

YON (Jean-Claude) et LE GONIDEC (Nathalie) (dir.), *Tréteaux et Paravents. Le théâtre de société au XIX^e siècle*, Paris, Créaphis éd., 2012

9.3 Approches biographiques

9.3.1 Dictionnaires

GOURRET (Jean), *Dictionnaire des cantatrices de l'Opéra de Paris*, Paris, Ed. Albatros, 1987

GOURRET (Jean), *Nouveau dictionnaire des chanteurs de l'Opéra de Paris*, Paris, Ed. Albatros, 1989

LYONNET (Henri), *Dictionnaire des comédiens français (ceux d'hier). Biographie, bibliographie, iconographie, 1902-1908*, 2 vol, rééd, Genève, Slatkine, 1969

9.3.2 Monographies

AMBRIERE (Francis), *Mademoiselle Mars et Marie Dorval. Au théâtre et dans la vie*, Paris, Seuil, 1982

AMBRIERE (Madeleine et Francis), *Talma ou l'histoire au théâtre*, Paris, Ed. de Fallois, 2007

BALDICK (Robert), *La vie de Frédérick Lemaître, le lion du boulevard*, Paris, Denoël, 1961

BOUDET (Micheline), *Mademoiselle Mars : l'inimitable*, Paris, Perrin, 1987

CHEVALLEY (Sylvie). *Rachel : "J'ai porté mon nom aussi loin que j'ai pu"*, Paris, Calmann Lévy, 1989

DESCOTES (Maurice), *L'acteur Joanny et son Journal*, Paris, PUF, 1955

FAZIO (Mara), *François-Joseph Talma. Le théâtre et l'histoire de la Révolution à la Restauration*, Paris, CNRS éd., 2011

GAYLOR (Anna), *Marie Dorval. Grandeur et misère d'une actrice romantique*, Paris, Flammarion, 1999

GIDEL (Henry), *Sarah Bernhardt : biographie*, Flammarion, 2006

GOLD (Arthur) et FITZDALE (Robert), *Sarah Bernhardt*, Paris, Gallimard, « NRF biographies », 1994

HOOG (Anne-Hélène) (dir.), *Rachel. Une vie pour le théâtre, 1821-1858*, Paris, Musée d'art et d'histoire du judaïsme / Adam Biro, 2004

LAPLACE (Roselyne), *Mademoiselle George, ou un demi-siècle de théâtre*, Paris, Fayard, 1987

TABLE DES MATIERES

ANNEXES

1

Base de données : les sources parlementaires sur le théâtre		
Annexe n°1	Tableau des débats sur les subventions (Procès-verbaux des commissions du budget et des finances / rapports / débats) (1820-1914)	1
Annexe n°2	Tableau des pétitions sur le théâtre (1790-1909)	12
Annexe n°3	Tableau des projets de loi, questions, interpellations et débats budgétaires sur la censure au XIX ^e siècle	22
Le cadre juridique : liberté des théâtres, liberté du théâtre		
Annexe n°4	Les projets de loi du Directoire (Bancal des Issarts/Chénier/Audoin/Lamarque) (1797-1798)	25
Annexe n°5	Lettre d'Andrieux lue par Liadières à la Chambre sur la restriction des privilèges : un <i>exemplum</i> véritable ou apocryphe ? (1835 et 1838)	34
Annexe n°6	Pétition de la SACD pour obtenir l'ouverture d'un second Théâtre-Français qui soit aussi un second Opéra-Comique (1836)	35
Annexe n°7	Rapport de la commission des théâtres royaux sur l'ouverture d'un Second Théâtre-Français (1836)	37
Annexe n°8	Lettre de Violet d'Epagny au député Albin de Berville pour obtenir la direction de l'Odéon (1840)	40
Annexe n°9	Rapport de la commission des théâtres sur l'ouverture d'un troisième théâtre lyrique (1842, 1844 et 1851)	42
Annexe n°10	Rapport de la commission permanente des théâtres (12 juin 1849)	52
Annexe n°11	Tableau synoptique des 31 auditions de l'enquête du Conseil d'Etat (1849)	56
Annexe n°12	Rapport du sénateur Amédée Thierry sur la pétition de Lévy qui demande un changement de la législation relative aux théâtres de province (1863)	58
Annexe n°13	Pétitions de Béru et Deschamps sur la liberté des théâtres et rapport de Paul de Richemont au Sénat (1864)	60
Annexe n°14	Le vote des ministres et rapporteurs du budget des Beaux-Arts sur la censure (II ^e et III ^e République)	64
Annexe n°15	Le député Daniélou et les ciseaux d'Anastasie : caricature (1913)	67
Pour ou contre la subvention ?		
Annexe n°16	Lettre de Monbrion au député René Auguis contre la subvention de la Comédie-Française (1838)	68
Annexe n°17	Discours de Lamartine pour défendre la subvention de 100 000 francs allouée à l'Odéon et Epitre de Nougier père en son honneur (1846-1847)	69
Annexe n°18	Pétition des étudiants pour maintenir la subvention de l'Odéon à 100 000 francs (1847)	75
Annexe n°19	Lettre du chevalier d'Auriol à la commission du budget contre la subvention de l'Odéon (1851)	76
Annexe n°20	Débat à l'Assemblée Constituante sur le secours à accorder aux théâtres de la capitale (Hugo, Pyat) (17 juillet 1848)	78
Annexe n°21	Débat sur l'amendement de 60 000 francs destiné au Théâtre-Italien (Raudot vs Berryer et Lamartine) (15-16 mars 1850)	83
Annexe n°22	Note de la surintendance des théâtres à la commission du budget sur le maintien de la subvention (1864)	92
Annexe n°23	Nouvelle note sur les subventions (été 1871)	93
Annexe n°24	Pétition de la SACD pour rétablir la subvention de l'Opéra-Comique à 240 000 francs (1872)	98
Annexe n°25	Pétition de l'ouvrier Colas contre les subventions (1880)	100
Annexe n°26	Lettres de Tragin et Gresse adressées au ministre des Beaux-Arts contre les subventions (1902 et 1911)	101

Annexe n°27	La séparation de l'Etat et des Beaux-Arts : le point de vue des économistes libéraux (Bastiat, du Puynode, Villey) cités par les parlementaires	103
Démocratiser : le théâtre populaire		
Annexe n°28	Pétition des directeurs du Théâtre du Château d'Eau pour accueillir le projet de théâtre populaire subventionné (1880)	109
Annexe n°29	Pétition de Malon pour obtenir la représentation à prix réduits dans tous les théâtres subventionnés (1903)	111
Annexe n°30	Le théâtre de la Gaîté-Lyrique (1908-1914)	113
Annexe n°31	Trois grands projets de théâtres populaire : tableau comparatif	121
Annexe n°32	Théâtre historique, théâtre populaire ? Les deux pétitions pour promouvoir les œuvres théâtrales sur Vercingétorix (1896 et 1900)	122
Les parlementaires face au théâtre : du loisir théâtral au travail parlementaire		
Annexe n°33	Tableau des parlementaires-auteurs dramatiques/librettistes/compositeurs	125
Annexe n°34	Les commissions administratives sur le théâtre auxquelles appartiennent les parlementaires	133
Annexe n°35	Quels documents l'administration peut-elle communiquer aux parlementaires ? (1890)	138
Annexe n°36	Tableau des rapporteurs sur le budget des Beaux-Arts (1871-1914)	139
Annexe n°37	Rapport d'Adrien Bernheim sur le Groupe de l'Art (1912)	140
Annexe n°38	Reconstitution des travaux du Groupe de l'Art et de l'Académie des théâtres (1908-1914)	142
Le mode de gestion des théâtres subventionnés		
Annexe n°39	Note de Crosnier sur sa gestion de l'Opéra-Comique pour répondre aux critiques du rapporteur du budget Amilhou (1836)	144
Annexe n°40	Les dépenses du Théâtre-Italien vues par le préfet de police de Paris (1836)	146
Annexe n°41	Projet de réorganisation de la Comédie-Française proposé par Athanase Renard, ancien député de Haute-Marne (1846)	147
Annexe n°42	Rapport de Crosnier sur le budget 1855 de l'Opéra : propositions de réformes	149
Annexe n°43	PV de la commission du budget 1877 (mise en régie des trois théâtres lyriques et candidats à la direction de l'Opéra-Comique)	154
Annexe n°44	Moyenne des recettes réalisées par les œuvres françaises et étrangères depuis l'inauguration du nouvel Opéra (1875-1900)	155
Décadence théâtrale et règne du mauvais goût		
Annexe n°45	Classiques contre romantiques à la fin de la Restauration (1829)	157
Annexe n°46	Rapport de la commission spéciale sur les causes de la décadence de l'Opéra-Comique (1834)	161
Annexe n°47	Pétition de Sauvageon et rapport de Chapuys-Montlaville au Sénat sur les cafés-concerts (1863)	164
Annexe n°48	Pétition de Boucher et Dubourg et rapport de Silvestre de Sacy sur la décadence théâtrale (1866)	166
Annexe n°49	Pétition de Muller proposant des matinées dominicales dramatiques à prix réduits pour répandre le goût de la tragédie et rapport de Lefèvre-Duruflé au Sénat (1868)	175
Annexe n°50	Rapport d'Arfeuillères sur la pétition de Ducos-Duhauron contre les cafés-concerts (1873)	182
Les droits d'auteur		
Annexe n°51	L'extension de la propriété littéraire sur les ouvrages dramatiques à vingt ans : pétitions et projet de loi (1844)	184
Annexe n°52	Rapport de Sainte-Beuve sur la pétition de trois directeurs protestant contre les droits d'auteur (1865)	189
Le comité de lecture de la Comédie-Française et de l'Odéon		
Annexe n°53	L'affaire <i>Judith</i> (1841-1842)	191

Annexe n°54	Dossier Viennet (<i>Les Péruviens, Arbogaste, etc.</i>)	192
Annexe n°55	Dossier Belmontet (<i>Une Fête de Néron ; Pierre le Grand</i>)	196
Annexe n°56	Rapport du sénateur Labarrure sur la pétition de Chamouillet (1870)	201
La décentralisation théâtrale		
Annexe n°57	Pétition de Cadeaux pour obtenir que les auteurs aient les mêmes avantages à faire représenter leurs œuvres dans les théâtres des grandes villes (1829)	205
Annexe n°58	Rapport de Nisard sur la pétition de Grandin qui propose de fonder un théâtre impérial de la province à Paris (1869)	206
Annexe n°59	Projet de représentations de la Comédie-Française en province : lettre de Claretie, réponse ministérielle, réaction de Got (1890)	209
Annexe n°60	Tableau des crédits proposés en faveur de la décentralisation théâtrale (1892-1914)	211
Annexe n°61	Tableau des œuvres lyriques créées dans les théâtres de province sous la III ^e République (classement par ville)	212
Annexe n°62	Projet de loi Auriol sur la décentralisation musicale (1912)	214
Annexe n°63	Rapports de Bernheim sur deux opéras créés au Théâtre des Arts de Rouen (<i>Hermann et Dorothee</i> et <i>Marie Stuart</i> , livrets de Julien Goujon)	215
Transferts culturels : compositeurs français et étrangers		
Annexe n°64	Les œuvres de compositeurs français représentées à Paris (Opéra, Opéra-Comique, Gaîté-Lyrique) après leur création à l'étranger	217
Annexe n°65	La Comédie-Française en Belgique : un moyen de propagande contre le nationalisme flamand ?	219
Annexe n°66	Résolution votée par la Chambre des députés à la mort de Verdi (1901)	220
Annexe n°67	Caricature de Radiguet sur le vieux compositeur français « naturalisé » italien à l'Opéra-Comique (1910)	221
Les artistes : former, rémunérer, protéger		
Annexe n°68	Pétition de Dacnaber pour encourager les artistes débutants (en prose et en vers !) et rapport d'Amédée Thierry (1868)	222
Annexe n°69	Appointements des sociétaires du Théâtre-Français sous la monarchie de Juillet (1838-1846) et la III ^e République (1904)	228
Annexe n°70	Appointements des artistes de l'Odéon (1888)	230
Annexe n°71	Appointements des artistes du chant de l'Opéra (1907)	231
Annexe n°72	Appointements des artistes de l'Opéra-Comique (1885/1888)	233
Annexe n°73	Le projet de loi de Monzie / Lemire sur l'emploi des mineurs de moins de 13 ans vu par la caricature (1912)	235
Annexe n°74	Projet de loi de Goujon pour règlement les agences théâtrales (1910)	236
Annexe n°75	Projet de loi Le Senne pour obtenir le bénéfice de la juridiction des prud'hommes aux artistes	241
Annexe n°76	Projet de loi de Goujon pour faire obtenir un privilège aux artistes en cas de faillite (1911)	243
Annexe n°77	Pétition de Bidault des Champs pour créer une maison de retraite en faveur des comédiens (1819)	245
SOURCES		249
I Sources manuscrites		249
1 Archives Nationales		249
2 Archives du Sénat		252
3 Archives de la Comédie-Française		252
4 Archives de l'Assistance publique		252
5 Archives de la Préfecture de police de Paris		253
II Sources imprimées		254

1 Almanachs, annuaires et éphémérides	254
1.1 Sur le cadre administratif et politique	
1.2 Sur le théâtre	
2 Sources normatives : ordonnances, lois, décrets, règlements	254
2.1 Sources normatives politiques	
2.2 Sources normatives théâtrales	
3 Sources parlementaires : documents et débats	255
4 Ouvrages, brochures, articles, rapports sur le théâtre	256
4.1 L'encadrement juridique : organisation et législation	
4.1.1 <i>Vue d'ensemble</i>	
4.1.2 <i>Liberté contre privilèges</i>	
4.1.3 <i>La Censure</i>	
4.1.4 <i>Le Droit des pauvres</i>	
4.2 Evolution du théâtre : décadence et régénération de l'art dramatique	
4.2.1 <i>Pour l'ensemble des théâtres (vue transversale par période)</i>	
4.2.2 <i>Pour chaque théâtre subventionné</i>	
4.2.3 <i>Pour la province</i>	
4.3 L'Etat et les théâtres : la subvention et son usage	
4.3.1 <i>Les subventions théâtrales et le budget</i>	
4.3.2 <i>Le théâtre populaire</i>	
4.4 Les comédiens	
4.4.1 <i>La formation</i>	
4.4.2 <i>L'art du comédien</i>	
4.4.3 <i>Le comédien et l'Eglise</i>	
4.4.4 <i>Biographies</i>	
4.4.5 <i>Mémoires et souvenirs</i>	
4.5 Les auteurs	
4.6 Réception des pièces	
4.6.1 <i>Dans la salle : la claque et les billets de faveur</i>	
4.6.2 <i>Dans la presse : la critique dramatique</i>	
5 Littérature physiologique et panoramique	273
5.1 Outil de travail	
5.2 Anthologies	
5.3 Monographies	
6 Journaux et revues	275
6.1 La presse	
6.1.1 <i>La presse politique</i>	
6.1.2 <i>La presse littéraire et musicale</i>	
6.1.3 <i>Recueil d'articles de presse sur le théâtre (collection Rondel)</i>	
6.2 Les revues	
7 Mémoires, souvenirs et correspondances	276

BIBLIOGRAPHIE

I Histoire politique et culturelle de la France au XIX^e siècle (1789-1914)	279
1 Dictionnaires	279
1.1 Dictionnaires généraux	
1.2 Dictionnaires biographiques	
2 Ouvrages généraux	280
2.1 Synthèse transversale	
2.2 Par période	
3 La vie politique : institutions, personnel et cultures politiques	281

3.1 Anthologies sur la vie parlementaire	
3.2 Etudes générales	
3.3 Etudes par période	
4 Histoire culturelle	285
4.1 Ouvrages généraux	
4.2 Histoire littéraire	
4.3 Histoire de la presse	
5 Paris et la vie parisienne	286
5.1 Vue d'ensemble	
5.2 Etudes particulières (histoire sociale et culturelle)	
II Histoire du spectacle vivant, histoire du théâtre	287
1 Dictionnaires et encyclopédies	287
1.1 XIX ^e siècle (avant 1914)	
1.2 XX ^e siècle (après 1914)	
2 Ouvrages généraux sur le théâtre	287
2.1 Comprendre le théâtre	
2.2 Panorama historique	
3 Histoire du théâtre en France au XIX^e siècle	288
3.1 Synthèse	
3.2 Etudes par période	
3.2.1 <i>La vie théâtrale dans la première moitié du XIX^e siècle (1789-1848)</i>	
3.2.2 <i>La vie théâtrale dans la seconde moitié du XIX^e siècle (1848-1914)</i>	
3.3 Le théâtre en province	
3.4 Etudes comparatives avec l'étranger	
4 Histoire des théâtres de Paris	290
4.1 Vue d'ensemble	
4.2 Les théâtres subventionnés	
4.2.1 <i>L'Opéra</i>	
4.2.2 <i>L'Opéra-Comique</i>	
4.2.3 <i>Le Théâtre-Italien</i>	
4.2.4 <i>Le Théâtre Lyrique</i>	
4.2.5 <i>Le Théâtre-Français</i>	
4.2.6 <i>L'Odéon</i>	
4.3 Les théâtres non subventionnés : théâtres secondaires et « spectacles de curiosité »	
5 La politique théâtrale	294
5.1 Le système du privilège	
5.2 La censure théâtrale	
5.3 Le prélèvement fiscal : la redevance de l'Opéra et le droit des pauvres	
6 Théâtre et opinion publique	295
6.1 Analyse des représentations (pièces à forte connotation politique)	
6.2 Réception des pièces	
6.2.1 <i>Dans la salle (le public)</i>	
6.2.2 <i>Dans la presse (la critique dramatique)</i>	
7 Le répertoire	297
7.1 Les conditions économiques du spectacle	
7.2 La mise en scène	
7.3 Etudes par genres théâtraux	
7.3.1 <i>L'art lyrique</i>	
7.3.2 <i>L'art dramatique</i>	
8 Auteurs et compositeurs	299
8.1 Les droits d'auteurs	
8.2 Approches biographiques	

<i>8.2.1 Auteurs</i>	
<i>8.2.2 Compositeurs</i>	
9 Artistes	300
9.1 La formation au Conservatoire	
9.2 Etudes transversales	
9.3 Approches biographiques	
<i>9.3.1 Dictionnaires</i>	
<i>9.3.2 Monographies</i>	