



HAL
open science

**Reconstruire après l'incendie. Modèles, normes,
contraintes et enjeux des nouveaux projets de
(re)construction de salles de spectacles en province entre
Révolution et Empire.**

Cyril Triolaire

► **To cite this version:**

Cyril Triolaire. Reconstruire après l'incendie. Modèles, normes, contraintes et enjeux des nouveaux projets de (re)construction de salles de spectacles en province entre Révolution et Empire.. L'État en scènes. Théâtres, opéras, salles de spectacles du XVIe au XIXe siècle. Aspects historiques, politiques et juridiques., Jun 2017, Amiens, France. p.97-110. hal-01834194

HAL Id: hal-01834194

<https://uca.hal.science/hal-01834194>

Submitted on 16 Oct 2022

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

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

Copyright

Cyril TRIOLAIRE, « *Reconstruire* après l'incendie. Modèles, normes, contraintes et enjeux des nouveaux projets de (re)construction de salles de spectacles en province entre Révolution et Empire ».

La peur de l'incendie dans les théâtres est entretenue par plusieurs drames retentissants dès le milieu du dix-huitième siècle en France et demeure constante entre Révolution et Empire. La vision effrayante des salles dévorées par les flammes marque durablement les consciences des spectateurs et élève le drame au rang d'événement majeur, quoique régulier, de l'histoire urbaine.

Par-delà le risque d'accident (renforcé par l'utilisation des feux d'artifice et de bengale sur les scènes du pays à la faveur des nouveaux répertoires spectaculaires mélodramatiques et féériques de la fin du siècle) et la crainte de l'attentat (susceptible d'être perpétré par les ennemis de l'État – royalistes ou étrangers), l'incendie pose immédiatement, dès lors qu'il survient, le problème de la *reconstruction*. Une fois l'émotion, vive, passée, et les bilans matériels effectués, municipalités, entrepreneurs, artistes, spectateurs et commerçants imaginent de nouveaux projets ; au nom de la nécessité sociale d'un divertissement permanent ou de l'impératif de survie économique des nombreux et différents acteurs d'un même secteur. La destruction d'une salle de spectacle par le feu et sa reconstruction posent de nouvelles questions tout à la fois techniques (normes de construction et de sécurité, conditions de circulation et d'occupation), juridiques (reproduction des anciens modes de gestion ou choix de nouveaux – sociétés par actions), économiques (fonds privés et/ou publics, locaux et/ou nationaux), sociales (survie et maintien de l'activité des nombreux artistes subitement sur le carreau, des artisans, restaurateurs et boutiquiers auxquels le quotidien est étroitement lié), urbanistiques (implantation identique ou migration dans la ville) et esthétiques (nouvelles conditions techniques imposées par certains répertoires)¹.

De quelles manières l'incendie et sa seule crainte modifient-ils l'appréhension de la sécurité des bâtiments et des personnes ? Par-delà l'accident, comment les acteurs publics et privés, individuels et collectifs, de la sphère théâtrale envisagent-ils le *jour d'après* et répondent-ils aux défis multiples qui se présentent à eux ? Jusqu'à quel point le drame éprouvé influe-t-il les projets imaginés et les normes suivies ?

Plusieurs incendies de salles de spectacles (le Grand Théâtre de Montpellier en 1785 puis en 1789, le Grand Théâtre de Nantes en 1796, la salle de spectacles de Nîmes en 1797, le Théâtre de Strasbourg en 1800, le Théâtre de la Gaîté à Bordeaux en 1802 ou encore le Théâtre du Havre en 1810) offrent à lire ces enjeux de la reconstruction au regard des spécificités générales du secteur et des particularismes locaux.

1. L'accident, de la peur à l'émoi : du jour d'avant à celui d'après.

La crainte de l'incendie comme l'événement lui-même nourrissent consubstantiellement un discours sur les risques et ses motifs partagé à l'occasion d'autres drames similaires en ville. La mauvaise construction des bâtiments, l'imprudence et la négligence de ses usagers d'une part, le défaut d'outils nécessaires en pareille situation, réservoirs, pompes, tuyaux, et l'absence de *process* de sûreté facilitant l'évacuation des individus d'autre part, sont habituellement dénoncés². Chacun

¹ Michèle SAJOU d'ORIA, *Bleu et or. La scène et la salle en France au temps des Lumières. 1748-1807*, Paris, CNRS Éditions, 2007.

² Maurio GRESSET, « Quelques incendies de villes comtoises au XVIII^e siècle », François VION-DELPHIN et François LASSUS (dir.), *Les hommes et le feu de l'Antiquité à nos jours. Du feu mythique et bienfaiteur au feu dévastateur*, Besançon, Presses universités de Franche-Comté, 2007, p.279.

semble bien conscient de cette menace permanente. En l’an V, la veuve Ténèbre, propriétaire de la salle nantaise du Bignon-Lestard, rue Rubens, le déclare volontiers aux commissaires venus évaluer les conditions d’évacuation du public de son établissement : « [si] le danger de feu est sans cesse présent et [qu]’il se réalise journallement, on sait que les théâtres se divisent en trois classes connues des gens de l’art sous les dénominations de théâtres à grands feux, théâtres à petits feux et théâtres froids »³ ; et d’arguer que le sien, au prétexte qu’il n’utilise pas davantage de feux que les maisons voisines, relève éminemment de cette dernière catégorie. Cette classification *a priori* partagée renvoie vraisemblablement à une échelle bien réelle des risques au sein des salles de spectacles. Si la recherche des causes d’un incendie conduit bien souvent les experts à pointer certaines faiblesses des bâtiments détruits – dans un discours à charge sur l’antériorité de celles-ci souvent inévitable –, les commissaires municipaux⁴ et autres architectes voyers mandatés sont évidemment chargés de les identifier préventivement au quotidien.

Le Théâtre des Barres du Havre d’Archangé inauguré en octobre 1790⁵ présente dès l’hiver 1794 trois lézardes sur toute la hauteur de ses deux murs latéraux nord et sud, sans que la sûreté publique ne puisse être *a priori* inquiétée⁶ ; seize ans plus tard, le théâtre s’embrase. À Toulouse, le théâtre établi par Cammas dans l’avant-corps semi-circulaire de droite du Capitole depuis 1736, devenu Théâtre de la République en Révolution, est l’objet d’une décision municipale de fermeture le 18 avril 1798⁷, sous la pression certaine du préfet haut-garonnais qui assure que cette salle, toujours en activité au printemps 1800, « ne peut être regardée sans effroi » et qu’elle est « exposée à devenir chaque jour la proie des flammes »⁸ ; un avis non partagé par l’architecte voyer local qui, sans nier le risque d’extension possible du feu aux bâtiments voisins, le réfute pour la maison commune protégée par un épais mur de brique. Il estime même toute propagation limitée à l’intérieur de la salle grâce aux deux pompes à incendie – dont l’une aspirante –, aux quatre cuiviers plein d’eau et aux tuyaux de viroles en laiton ; les neuf portes d’évacuation du parterre et des loges et les six issues extérieures de secours seraient selon lui de nature à clore tout débat⁹. Le même dresse au contraire un sombre tableau du Théâtre de la Liberté et de l’Égalité établi depuis 1792, face au Capitole, dans les murs de l’ancien Collège Saint-Martial devenu propriété nationale – densité du bâti connexe, uniques cuvier et pompe, puits de secours éloignés, issues de secours limitées et inappropriées à une évacuation d’urgence¹⁰ – et dont les propriétaires n’ont pas suivi les préconisations de mise aux normes prescrites à l’automne 1796. Les arguments échangés au nom de la « sûreté des spectateurs, du bon ordre et de la tranquillité publique »¹¹ ne justifient pourtant pas à eux seuls des prises de positions finalement politiques entre la préfecture

³ AD Loire Atlantique, L627, Lettre de la veuve Ténèbre, le 27 vendémiaire an V (18 octobre 1796).

⁴ Patrick DALMAZ, *Histoire des sapeurs-pompier français*, Paris, PUF, 1996, p.17. « [La] loi du 16-14 août 1790 comporte un titre XI qui confie à l’autorité municipale le soin de prévenir par des précautions convenables et celui de faire cesser par la distribution des secours nécessaires les accidents et fléaux calamiteux tels que les incendies. [...] Le service des pompes devient officiellement un objet de dépense locale ».

⁵ Michèle SAJOU d’ORIA et Pierre FRANTZ, *Le siècle des théâtres. Salles et scènes en France, 1748-1807*, Paris, Bibliothèque historique de la ville de Paris, 1999, p.163.

⁶ AM du Havre, 76R37, rapport de MM. Viger et Thibault, le 23 frimaire an III (13 décembre 1794).

⁷ Marie-Odile JUBERT, « Le théâtre à Toulouse au milieu du XIX^e siècle », *Annales du Midi*, Toulouse, Privat, 1997, n°217, p.54.

⁸ AD Haute-Garonne, lettre du préfet de Haute-Garonne aux maire et adjoints de Toulouse, le 22 prairial an VIII (11 juin 1800).

⁹ AD Haute-Garonne, O 20117, lettre de l’architecte voyer de Toulouse, le 24 prairial an VIII (13 juin 1800).

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibid.*, lettre du maire de Toulouse au ministre de l’Intérieur, le 9 brumaire an VIII (31 octobre 1799).

et la municipalité, au point de justifier jusqu'en 1806 des contre-expertises et des projets de réhabilitation de la « vieille salle » du Capitole¹². La propagation du feu qui ravage le Théâtre de Boyer, à Nîmes, en 1797, aurait été favorisée par une structure douteuse et des réagencements successifs *a priori* hasardeux. Bâtie à chaux et à sable pour une durée initiale de cinq ans, la salle est en partie démolie en l'an II sur l'ordre du représentant en mission Borie, au prétexte qu'elle servit de repère aux fédéralistes avant d'être réhabilitée à grands frais après thermidor¹³. Les édiles locaux jugent *a posteriori* que le sinistre était finalement prévisible tant l'accès des pompes à l'eau fut alors difficile, certains, à la faveur de discours hygiénistes et aéristes assumés¹⁴, en profitant pour dire qu'il mit au moins fin aux « exhalaisons nuisibles à la santé du spectateur [du grand aqueduc voisin] » et, parfois, au fonctionnement même des machines sur le plateau¹⁵.

L'état réel du bâtiment ne saurait pourtant à lui seul expliquer un départ de feu. **Les moyens mobilisés sur scène à la faveur des nouvelles esthétiques spectaculaires suscitent l'inquiétude.** À Laval en 1810, la municipalité est alertée par le commissaire de police en faction au spectacle¹⁶ sur l'utilisation trop régulière des feux d'artifice et l'imprudence des **troupes de sauteurs** de passage dans l'emploi des chandelles nécessaires à leurs effets scéniques¹⁷. La peur est incontestablement motivée par **le tragique exemple nantais** : l'incendie qui engloutit le Grand Théâtre le 7 fructidor an IV (25 août 1796) se déclenche en effet après que le transparent illuminé de la chambre de Zémire ne se soit enflammé au III^e acte de *Zémire et Azor*¹⁸. C'est le jeu du balancement répété d'une lumière suspendue au plafond dans la pantomime *Agnès et Raymond* qui déclenche l'incendie ravageur du Grand Théâtre de Richemont aux États-Unis et dont le récit apocalyptique est diffusé jusque dans le *Journal du département de la Somme* en mars 1812¹⁹. La relation détaillée de ces drames, parfois étayée des dépositions sensibles et effrayantes des témoins, à l'image de celles des rescapés du brasier du Théâtre Graslin, ne peut qu'impressionner les consciences. Aussi à Nantes, les lendemains sont-ils ici immédiatement propices aux spéculations – la peur de l'attentat²⁰ – et à la désertion des salles – notamment celle du Chapeau rouge réouverte à la suite du drame²¹ –, et ce durablement, à voir ce mouvement panique au théâtre de la rue du Moulin en l'an XIII²².

Constitutif de cette nature urbaine, l'incendie laisse une marque immédiate. La **sécurisation du site intervient immédiatement** : le Nantais Fourmy est ainsi spécialement chargé « des mesures et précaution pour la conservation des parties restantes sur pied ainsi que des métaux existants dans les débris et autres matériaux » ; ses collègues Crucy et Bouteiller supervisent le détachement et la découpe des pièces de bois endommagées²³. À Nîmes l'année suivante ne subsistent que de

¹² *Ibid.*, *Projet de réparation de la vieille salle*, s.d. [1806 ca.].

¹³ AD Gard, L919, *Pétition*, s.d.

¹⁴ Guy SAUPIN, *Les villes en France à l'époque moderne*, Paris, Belin, 2002, p.78.

¹⁵ *Ibidem*, PV de l'administration municipale de Nîmes, le 2 brumaire an VII (23 octobre 1798).

¹⁶ AD Mayenne, E Dépôt 96/276, lettre du commissaire de police au maire de Laval, le 18 août 1810.

¹⁷ *Ibidem*, le 17 décembre 1810.

¹⁸ Cyril TRIOLAIRE, « Entre divertissement et politisation : la vie théâtrale nantaise face aux bouleversements et aux affres du temps révolutionnaire », Yann LIGNEREUX et Hélène ROUSTEAU-CHAMBON (dir.), *Nantes révolutionnaire. Ruptures et continuités. 1770-1830*, à paraître.

¹⁹ AD Somme, 740 PER 1-4, *Journal du département de la Somme*, le 11 mars 1812.

²⁰ AD Loire-Atlantique, L715, lettre du ministre de la Police générale au commissaire du pouvoir exécutif auprès de l'administration centrale de la Loire inférieure, le 19 germinal an V (8 avril 1797).

²¹ *Ibidem*, lettre de M. Michel aux administrateurs du département de la Loire inférieure, le 28 germinal an V (17 avril 1797).

²² AM Nantes, I 1 53 d 2, lettre de M. Belzons au commissaire général de police, le 5 brumaire an XIII (27 octobre 1804).

²³ AD Loire atlantique, L715, PV municipalité de Nantes, le 9 fructidor an IV (26 août 1796).

hauts murs. La perte de la valeur immédiate du terrain sinistré est même accentuée dès lors que certains spéculent sur de nouveaux projets ailleurs en ville, telle la Cie Allut dans la cité gardoise²⁴. Les artistes des théâtres incendiés se trouvent eux aussi dans une situation économique et sociale difficile avec la perte immédiate de leur espace de travail. Aussi les directeurs affectés n'hésitent-ils pas à solliciter, à l'échelle nationale et au-delà, les autres entrepreneurs, misant, pour certains, sur la réactivation d'un semblable souvenir douloureux, et comptant, pour d'autres, sur leur simple solidarité, afin d'obtenir un secours financier immédiat. Cette solidarité, déjà maintes fois éprouvée à la faveur de villes incendiées²⁵, est espérée par les dirigeants du Grand Théâtre de Nantes en l'an IV (1796²⁶) et de celui de Strasbourg en l'an VIII (1800)²⁷ ; en janvier 1805, leurs « infortunés camarades du [Grand Théâtre] de Liège » sollicitent à leur tour des représentations à leur bénéfice, invoquant les démarches nantaise et montpelliéraine en pareilles circonstances²⁸, mais sans que l'objectif visé ne soit toujours atteint – en témoigne le piètre résultat enregistré à Amiens en faveur des Liégeois²⁹. Par-delà le quotidien de la troupe, c'est généralement l'activité de tout un quartier qui est ébranlée, un statut qui est affecté. L'incendie du Grand Théâtre nantais est suivi d'une désertion des boutiques voisines, de diverses cessations d'activités et d'une baisse des loyers³⁰ à rebours des ambitions spéculatives du receveur général des fermes Graslin et des investisseurs de ce nouveau centre³¹. Ainsi sont-ils très attentifs aux propositions de reconstruction du sieur Ferville ou simplement parties prenantes de plusieurs sociétés d'actionnaires désireuses de se positionner ; tout comme les Nîmois appellent eux-aussi immédiatement leurs édiles et les investisseurs locaux à ambitionner l'élévation d'une nouvelle salle.

2. Enjeux économiques et juridiques d'une reconstruction.

Passée l'émotion, la poursuite d'une activité de divertissement et *in fine* la reconstruction du théâtre sinistré se pose *quasi* immédiatement ; et la donne diffère entre les cités dotées d'une seule salle et celles en jouissant de plusieurs. L'insertion du Grand Théâtre nantais de Mathurin Crucy, incendié le 7 fructidor an IV (25 août 1796), au cœur d'un vrai quartier des spectacles ouvre au moins autant de possibles qu'il ne bouleverse l'équilibre local. Tandis qu'enfle la rumeur selon laquelle les exploitants de l'établissement voisin de la rue Rubens auraient eux-mêmes commandité l'incendie³², une visite de vérification des conditions de sécurité au sein de ce dernier en motive la fermeture ; sa contestation, puis, son annulation à la faveur de l'ouverture de deux nouvelles portes latérales de secours laissent finalement libres de poursuivre leur activité la veuve Ténèbre, propriétaire, et son exploitant, Julien Sévin. La salle du Chapeau rouge, inaugurée en 1784, convertie en 1792 en unité de production de chaussures, est réouverte afin d'offrir un nouvel espace d'expression aux artistes nantais sinistrés. Les initiatives contraires soutenues par

²⁴ AD Gard, L919, lettre, s.d.

²⁵ Maurice GRESSET, « Quelques incendies... », *op. cit.*, p.289.

²⁶ AM Le Havre, 76R36, lettre de la municipalité de Nantes à celle du Havre, le 9 fructidor an IV (26 août 1796).

²⁷ AD Hérault, 4T35, lettre du préfet du Bas-Rhin à celui de l'Hérault, le 5 messidor an VIII (24 juin 1800).

²⁸ AM Brest, 2R44, lettre du maire de Liège à celui de Brest, le 12 janvier 1805.

²⁹ BM Amiens, 2R14/1, lettre du régisseur et du caissier du théâtre d'Amiens au maire de la ville, le 26 pluviôse an XIII (15 février 1805).

³⁰ AM Nantes, 4M48, lettre de la régie de l'enregistrement du domaine national, le 7 thermidor an V (25 juillet 1797).

³¹ Gilles BIENVENU, « Le quartier Graslin et ses acteurs », Philippe LE PICHON et Arnaud ORAIN (dir.), *Graslin. Le temps des Lumières à Nantes*, Rennes, PUR, 2008, p.215.

³² Cyril TRIOLAIRE, « Entre divertissement et politisation... », *op. cit.*

les uns, en faveur des comédiens de la place Graslin, et par les autres, au nom de la libre poursuite de leur activité, aboutissent finalement à une solution raisonnable consistant en l’alternance d’une troupe réunie entre les salles du Bignon-Lestard et du Chapeau rouge – où les décors sauvés des flammes avaient été stockés – ; Sévin est au départ dédommagé à hauteur de plusieurs milliers de livres annuelles puis finalement associé à Danglas, ex-directeur du Grand Théâtre, avec le soutien financier de la ville³³. La nouvelle configuration des spectacles souffre de suspicions multiples et d’une sous-fréquentation, fatales au directeur : poursuivi au tribunal par certains de ses artistes dont il n’arrive plus à payer les salaires, il fuit en vendémiaire an VI³⁴, ses anciens salariés s’associant pour poursuivre leur activité.

Si Nantes n’échappe pas à la question de la *reconstruction*, celle-ci se pose de manière accrue là où aucune autre salle digne de ce nom ne permet d’envisager une poursuite des représentations. Cette *reconstruction* ne peut se faire sans que les entrepreneurs sinistrés ne soient consultés, car par-delà les pertes immédiates, le drame ne justifie aucunement leur mise à l’écart des réflexions. De nouveaux cadres juridiques et les conditions de puissantes levées de fonds nécessaires aux projets de *reconstruction* doivent être alors définis. Les municipalités jouent un rôle variable dans ce *process*. Elles peuvent mettre à disposition un nouveau terrain à un entrepreneur privé qu’elles décident d’accompagner financièrement – tel Goulin, peintre-décorateur, en charge du projet du nouveau théâtre de Troyes, moyennant une aide annuelle de 6300 livres en 1776, après l’incendie de la salle de la Grande rue en 1775³⁵. Elles peuvent elles-mêmes engager les frais nécessaires à l’élévation d’un nouveau théâtre ou à la réhabilitation du bâtiment sinistré. Ainsi en va-t-il pour la mairie du Havre une fois le Théâtre des Barres consumé dans la nuit du 28 au 29 janvier 1810. Instruits par la presse du coût « raisonnable » de l’adjudication de la salle d’Évreux dont les caractéristiques semblent correspondre à leurs besoins³⁶, les édiles havrais, sur le conseil de l’architecte ébroïcien Lebrun, songent à emprunter une somme allant jusqu’à 80 000 francs, garantie sur les recettes de l’octroi local³⁷, pour doter leur cité d’un nouvel établissement.

Comme pour les deux tiers des salles élevées en France à la veille de la Révolution – soit 56 cas sur 83 recensés par Lauren Clay³⁸ –, ce sont des investisseurs privés réunis en sociétés par actions qui ambitionnent le défi de lever rapidement des fonds et *reconstruire* les théâtres incendiés. À la barre des projets réalisés dans des cités modestes comme Le Mans, Saumur et Abbeville ou de grandes villes commerciales comme Lille, Marseille et Nantes, ces *consortiums* d’entrepreneurs privés louent ensuite leurs établissements à des directeurs de troupes dans l’idée d’engendrer des bénéfiques durables et plus rarement en philanthropes, de les rétrocéder à leurs villes une fois leurs mises de départ remboursées, comme à Reims³⁹. La capacité *quasi* instantanée de ces investisseurs à se mobiliser aux lendemains des incendies témoignent d’un intérêt constant pour l’activité

³³ AM Nantes, 2R591, lettre des administrateurs du Grand Théâtre de Nantes à Duval, commissaire général de police, le 6 pluviôse an XIII (26 janvier 1805).

³⁴ AD Loire-Atlantique, L1715, lettre, le 17 vendémiaire an VI (8 octobre 1797).

³⁵ AM Troyes, AA, 34C. Arsène THEVENOT, *Le Théâtre de Troyes*, Troyes, Imprimerie et lithographie Dufour-Bouquot, 1876.

³⁶ AM Le Havre, 76R28, lettre du maire du Havre à celui d’Évreux, le 12 avril 1811.

³⁷ *Ibidem*, le 30 avril 1811.

³⁸ Lauren CLAY, *Stagestruck. The Business of Theater in Eighteenth-Century France and Its Colonies*, Ithaca, Cornell University Press, 2013 ; « La culture, le commerce et l’État : l’établissement des théâtres provinciaux », Guillemette MAROT-MERCIER et Nicholas DION (dir.), *Diversité et modernité du théâtre au XVIII^e siècle*, Paris, Hermann Éditions, 2014, p.387.

³⁹ Cyril TRIOLAIRE, « Structures théâtrales et itinérance en province au XVIII^e siècle », Guillemette MAROT-MERCIER et Nicholas DION (dir.), *Diversité... op. cit.*, p.366.

théâtrale commerciale et d'une familiarité certaine avec ces regroupements financiers. Six jours suffisent à un groupe de commerçants nantais pour diffuser un *Projet d'établissement proposé pour la reconstruction de la salle de spectacle de Nantes et l'achèvement de la Bourse avec ses accessoires* après le sinistre du Grand Théâtre⁴⁰ ; à peine plus du double sont nécessaires à plusieurs groupes de négociants nîmois pour lancer leurs propres sociétés par actions par *prospectus*⁴¹. Ces modes d'entrepreneuriat privé sont désormais éprouvés et s'imposent comme les solutions les plus évidentes.

Fonction des sommes à lever pour reconstruire et de la forme des sociétés envisagées, le nombre d'actions à réunir varie d'un projet à l'autre. À Nantes, les plus rapides proposent la mise en vente de quelque 1200 actions de 1000 francs et leur placement lucratif à 5% pour faire croître l'enveloppe globale à quelques 1,8 millions de francs en dix ans ; en l'an VI, les ambitions plus mesurées d'un second groupe ne sont pas satisfaites, seuls 132 actions sur les 200 de 1200 francs ayant finalement trouvé preneurs⁴². Devant l'échec des premières tentatives de levées de fonds, un plan de transformation de l'ancien jeu de paume est alors envisagé plus modestement par le rassemblement de quatre-vingt-dix acteurs à 500 francs chacun⁴³. À Nîmes, le *consortium* emmené par Borie et Laurent-Nourrit vise un capital initial de 240 000 francs, divisé en mille actions de 240 francs chacune, avant d'imaginer le porter à 300 000 francs avec le même nombre d'actions ; ce sont du reste les sociétés nîmoise et lilloise qui servent de modèle à l'entrepreneur toulousain Ramel désireux de voir 200 actions de 3000 francs trouver chacune preneur en l'an XIII⁴⁴. Les Nîmois proposent aux porteurs des actions-billets numérotées, négociables et transmissibles, et leur garantissent la gestion du capital par un conseil d'administration restreint de cinq membres désignés à la majorité absolue de leurs votes. Les cautions juridiques et financières offertes aux futurs investisseurs ne garantissent à aucun d'entre eux la pleine réussite de leur projet, soumis en réalité à une concurrence certaine, et parfois exacerbée, entre prétendants à la *reconstruction*.

Les volontés parfois contraires de chacun des acteurs privé et public – propriétaires terriens et fonciers, investisseurs-actionnaires et entrepreneurs-directeurs –, impliqués dans la gestion du bâtiment incendié ou simplement désireux de prendre part aux nouveaux projets, sont propices à de multiples affaires ; tous voulant faire valoir leurs droits au risque de voir les procédures ralentir ou entraver le processus de *reconstruction*. Sept jours seulement après la destruction de leur théâtre, en nivôse an VI (début janvier 1798), les actionnaires nîmois se voient rétrocéder un terrain par la municipalité, avec l'autorisation de l'administration centrale du département et l'injonction d'y élever une nouvelle salle sous un an. Incapables, dans un premier délai de deux mois, de mobiliser l'argent escompté – et en partie cautionné sur une indemnité forfaitaire gouvernementale jamais versée –, les actionnaires sinistrés – Allut, Laliaud et autres –, se voient dès ventôse an VI (mars 1798) dépossédés du marché par arrêté municipal, à la faveur de la Cie concurrente Sabonadière, Verdier, Daumezon et autres, qui promet d'engager immédiatement les travaux. La suspension du projet décrétée par l'administration centrale, la saisie du ministère de l'Intérieur sur la nature nationale ou communale du terrain cédé, puis, sa confirmation du changement de Cie perturbent le processus de *reconstruction* durant deux ans⁴⁵. La nouvelle Cie s'attèle bientôt aux travaux de la salle et de la scène tandis que les anciens-actionnaires jouissent par convention des droits sur le

⁴⁰ AM Nantes, 2R583, *Projet d'établissement proposé pour la reconstruction de la salle de spectacle de Nantes et l'achèvement de la Bourse avec ses accessoires*, le 14 fructidor an V (31 août 1796).

⁴¹ AD Gard, L919, *Prospectus* pour la construction d'une nouvelle salle de spectacle à Nîmes, an VI.

⁴² AM Nantes, 4M48, *Souscription*, le 14 floréal an VI (3 mai 1798).

⁴³ AD Loire atlantique, 176T1, *Prospectus*, le 15 prairial an X (4 juin 1802).

⁴⁴ AD Haute-Garonne, O 20117, *Prospectus*, le 30 germinal an XIII (20 avril 1805).

⁴⁵ AD Gard, L919, *État de toutes les pièces relatives à la salle des spectacles de Nîmes*, s.d. [an XIII].

péristyle, le café et les boutiques, qu'ils n'arrivent pas à achever pour l'ouverture du théâtre le 14 pluviôse an VIII (3 février 1800). Si les artistes nîmois investissent malgré tout rapidement une salle neuve, ce n'est pas le cas pour les acteurs nantais. La nécessité immédiate moins prégnante d'un espace de jeu – grâce/à cause de l'alternance adoptées entre le Bignon-Lestard et le Chapeau rouge –, les ambitions affichées de « reconstruire le Grand Théâtre » à son emplacement – là où le projet nîmois est engagé sur une nouvelle parcelle –, les initiatives hasardeuses – celle de Ferville, ancien entrepreneur associé, débouté pour avoir tenté d'usurper des droits dont il ne jouit alors plus – et l'instabilité financière de l'activité maintenue décontenançant les investisseurs locaux. Le coût de réhabilitation ramené à près de 400 000 francs en l'an XIII⁴⁶ n'est finalement honoré que grâce à un emprunt exceptionnel consenti par l'empereur lui-même à l'occasion de sa venue dans la cité ligérienne en 1808 ; geste renouvelé dans des conditions voisines mais une proportion moindre⁴⁷ en faveur de la Salle du Capitole à Toulouse, mais qui grève durablement les finances municipales ligériennes et motive l'opposition des édiles nantais à l'augmentation des droits de l'octroi que le gouvernement souhaite lui imposer en 1813⁴⁸ pour en accélérer le remboursement. À ces procédures plurielles s'ajoutent évidemment les débats autour des projets, leur inscription en ville et l'intégration de nouveaux dispositifs de sécurité, afin de limiter les risques d'incendies.

3. Des implantations et des normes conditionnées à une prévention accrue des risques.

Suivant les particularités de la salle incendiée, l'ampleur finale du désastre et la stratégie soutenue par les investisseurs et/ou encouragée par les magistrats locaux, la *reconstruction* se pose en des termes variables. Ainsi personne ne paraît s'être plaint de la disparition dans les flammes de l'Opéra de Moreau en 1781 tant les nouveaux projets pensés permettent alors de rompre avec une architecture peu goûtée⁴⁹. Selon le *moment* de primo-construction en pleine théâtromanie, les salles qui sont englouties par le feu présentent des caractéristiques plus ou moins en phase avec les dernières réflexions et tendances urbanistiques. Aussi la *reconstruction* peut-elle permettre aux élites et aux édiles de propulser leur ville et leurs artistes dans une ère neuve des spectacles – à Nîmes – quand il s'agit davantage pour d'autres de chercher à recréer les conditions favorables à la réhabilitation de théâtres-outils modernes déjà situés au cœur de quartiers neufs mais sinistrés – à Nantes. Les programmes architecturaux de *reconstruction* des théâtres provinciaux incendiés entre Révolution et Empire partagent les inclinations urbanistiques du moment et adhèrent au principe d'une nouvelle visibilité dans la ville⁵⁰. Aussi les projets portés par les sociétés d'actionnaires et les magistrats intègrent-ils bien les préoccupations techniques, esthétiques, sociales et politiques alors à l'œuvre. Certains projets privilégient évidemment une centralité renforcée : au cœur de la cité, à Nîmes, à la faveur d'une nouvelle parcelle publique prise dans l'ancien enclot des Récollets, face à la Maison carrée ; ou au cœur d'un nouvel espace symbole des ambitions d'une ville, à Nantes.

Dans la cité gardoise, l'option d'un ordonnancement spatial géométrique et harmonieux et d'une esthétique ornementale à l'antique doit permettre à la ville de rivaliser avec les théâtres de Ledoux ou de Victor Louis et de dépasser la salle locale inaugurée en 1789 et incendiée depuis. Le

⁴⁶ AM Nantes, 4M48, *Rapport* remis aux maire et adjoints de Nantes, messidor an XIII (juillet 1805).

⁴⁷ AD Haute-Garonne, O 20117/1, lettre du maire de Toulouse aux membres du conseil municipal, s.d. [1808].

⁴⁸ AD Loire atlantique, 177T1, PV de la municipalité de Nantes, le 14 août 1813.

⁴⁹ Daniel RABREAU, *Apollon dans la ville. Essai sur le théâtre et l'urbanisme à l'époque des Lumières*, Paris, Éditions du patrimoine, 2008, p.22.

⁵⁰ Michèle SAJOU D'ORIA, *Bleu et or...*, *op. cit.*, p.209 et suivantes.

remplacement de « cette monstruosité intolérable »⁵¹ est engagé au nom de l'intérêt public et le nouveau projet associé à une évolution du plan d'embellissement pensé par Raymond en 1786⁵² et la destruction de plusieurs maisons rue de la Madeleine. L'objectif de la société d'actionnaires emmenée par Borie et *alii* est clair : suivre le plan de Meusnier et dresser un théâtre-temple vis-à-vis de la Maison carrée sur une « place incomparable en Europe [offrant] pour perspective d'un côté l'Amphithéâtre et de l'autre la Tour-Magne et la riante colline [sic] sur laquelle elle s'élève »⁵³. À Toulouse, tandis que les débats autour de la réouverture de la Vieille salle du Capitole et des transformations à apporter au Théâtre de l'ancien Collège Saint-Martial achoppent constamment au moins autant pour des raisons réelles de sécurité que politiques, les édiles municipaux engagent dès décembre 1809 une réflexion chiffrée sur une possible nouvelle salle place Saint-Georges ou du Capitole. Dans les deux cas mais avec des budgets prévisionnels très différents – indices de 1 à 10 –, les édiles ambitionnent une salle isolée sur une parcelle, la première au centre d'une place pentagonale bordée principalement des rues des Beaux, des Théatins et des Pénitents noirs, et la seconde, « plus noble », présentant son péristyle à l'antique dans l'îlot face au Capitole, dégagée de deux petites rues sur les côtés et d'une place à l'arrière⁵⁴. Relever le théâtre-temple du quartier Graslin ne fait à Nantes jamais aucun doute auprès des investisseurs sérieux. Si certains imaginent un moment offrir un projet alternatif de moindre envergure, jamais aucune autre option n'est en réalité envisagée ; le programme de reconstruction est approuvé et supervisé par Mathurin Crucy lui-même jusqu'à la réouverture à Pâques 1813. Enfin, ces projets ne sont-ils jamais non plus dissociés des nouvelles pratiques sociales, et notamment de celle de la promenade⁵⁵ – depuis la Maison carrée et vers le canal de la Fontaine à Nîmes, entre la Garonne et le Capitole à Toulouse, le long des cours de la République et du Peuple de la « ville nouvelle » imaginée par Graslin⁵⁶.

Le déplacement du théâtre incendié de Troyes, à la veille de la Révolution, de la grande rue à la Porte de la Madeleine, à l'extérieur des remparts, est principalement motivé par son isolement pour préserver la sûreté publique des bâtiments et des habitants⁵⁷. L'attitude préventive des édiles troyens est partagée par tous les acteurs impliqués dans la *reconstruction* des théâtres détruits. Les expériences douloureuses et l'analyse *a posteriori* des raisons des incendies et de la difficile gestion des spectateurs paniqués et terrorisés viennent brutalement modifier le rapport des architectes, des magistrats et des professionnels du secteur théâtral aux règles de construction en vigueur. La violence des sinistres, leurs échos par-delà les villes affectées et la nécessité d'offrir de nouvelles conditions de sécurité au public afin qu'il se pense à l'avenir à l'abri du danger⁵⁸ participent à un processus de production normative⁵⁹ spécifique à la *reconstruction*. Si les expériences de *reconstruction*

⁵¹ AD Gard, L919, Lettre, s.d. [an VI].

⁵² Daniel RABREAU, *Apollon dans la ville...*, *op. cit.*, p.201.

⁵³ AD Gard, L919, *Prospectus*, an VI.

⁵⁴ AD Haute-Garonne, 2 O 20117/2, lettre du maire de Toulouse au préfet de Haute-Garonne, le 22 décembre 1809.

⁵⁵ Laurent TURCOT, « Entre promenades et jardins publics : les loisirs parisiens et londoniens au XVIII^e siècle », dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 87, fasc. 3-4, 2009. p. 645-663.

⁵⁶ Philippe LE PICHON, « Graslin et la genèse de l'urbanisme moderne à Nantes », Philippe LE PICHON et Arnaud ORAIN (dir.), *Graslin...*, *op. cit.*, p.241-270.

⁵⁷ Arsène THEVENOT, *Le Théâtre de Troyes*, *op. cit.*

⁵⁸ Marielle PITHON-BERNICOT, « Pompiers et gendarmes du XIX^e siècle au service de la sûreté publique », Jean-Luc NOËL (dir.), *Gendarmerie, état et société au XIX^e siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, p.253.

⁵⁹ Elsa MARMURSZTEJN, « Introduction », Véronique BEAULAUDE-BARRAUD, Julie CLAUSTRE et Elsa MARMURSZTEJN (dir.), *La fabrique de la norme. Lieux et modes de productions des normes au Moyen-Âge et à l'époque moderne*, Rennes, PUR, 2012, p.7-14.

rendent difficiles la détermination de valeurs de référence identiques en terme de sécurité, force est de constater que chacun des incendies scrutés pèse dans les nouveaux choix effectués comme sur l'évolution des conditions de secours des salles en activité. Les édiles toulousains intéressés par ces questions considèrent alors comme nécessaire le dépassement du dispositif de lutte contre le feu défini par le lieutenant général de police Sartine, à Paris, en 1772⁶⁰, la qualité du matériel et des interventions des forces de pompiers ayant été, malgré une efficacité certaine, mises en défaut depuis.

Les matériaux de construction à privilégier doivent être ceux limitant la propagation du feu – à Nîmes, le ministre de l'Intérieur exige que la future salle soit ainsi construite en brique et en plâtre⁶¹ ; sur les bords de la Garonne l'ordre est donné de changer l'intégralité des bois vermoulus pour maintenir l'ouverture du théâtre du Collège Saint-Martial⁶². La lutte contre les flammes doit être accélérée par un accès facilité à l'eau ; aussi l'implantation du nouveau Théâtre nîmois est-elle aussi arrêtée en fonction de la proximité des lavoirs publics⁶³. L'exemple du sinistre nantais est avancé à Toulouse pour justifier le redimensionnement d'une pompe à incendie et à Montpellier pour enfin doter le théâtre d'un réel dispositif de sûreté – deux grands réservoirs disposés sous le plateau, deux cuves dessus et quatre baquets répartis dans la salle viennent suppléer en l'an VI les deux seuls tonneaux alors en place⁶⁴. Les risques d'étouffement et d'écrasement, fautes de sorties et de dégagements adaptés sont à la fois signalés par l'architecte voyer et l'inspecteur général des bâtiments civils au Collège Saint-Martial et à l'ancienne Salle du Capitole⁶⁵. L'ouverture d'issues supplémentaires a vocation à faciliter les évacuations d'urgence : de nouvelles sont ainsi percées à la salle nantaise de la rue Rubens après l'incendie du Grand Théâtre en l'an VI ou au Théâtre de Laval en 1810⁶⁶. Certaines administrations font encore le choix, soit d'isoler le matériel de secours – le nouveau théâtre-temple toulousain imaginé devra disposer de pompes stockées dans un local sécurisé – ou bien la machinerie et les décorations, très facilement inflammables – à Montpellier, dans une *boîte* neuve construite spécialement contre le mur de la salle⁶⁷. En dehors des champs stricts de la *reconstruction* ou des réaménagements, la sûreté publique est enfin liée à l'évolution des règlements intérieurs des salles adoptés par les municipalités, qui restreignent ici l'utilisation des chauffeuses individuelles, là l'usage de la pipe ; et évidemment à la mobilisation des pompiers – six chaque soir de spectacle à Nantes à partir de l'an IX⁶⁸ – et au périmètre de leur intervention à l'intérieur et depuis l'extérieur des théâtres.

Conclusion

Les « théâtres-temples exaltent la scène urbaine »⁶⁹. Leur place désormais privilégiée au sein d'un espace public en pleine transformation favorise vers eux une convergence des regards. Au

⁶⁰ Catherine Denys, *Police et sécurité au XVIII^e siècle dans les villes de la frontière franco-belge*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.291-293.

⁶¹ AD Gard, L919, lettre du ministre de l'Intérieur à l'administration centrale du Gard, le 8 vendémiaire an VIII (30 septembre 1799).

⁶² AD Haute-Garonne, O 20117, PV du préfet de Haute-Garonne, le 17 brumaire an XI (8 novembre 1802).

⁶³ AD Gard, L919, PV de l'administration municipale de Nîmes, le 16 nivôse an VI (5 janvier 1798).

⁶⁴ AM Montpellier, 4M5, PV de l'administration centrale de l'Hérault, le 17 nivôse an VI (6 janvier 1798).

⁶⁵ AD Haute-Garonne, O 20117, *Rapport* de l'architecte-voyer de Toulouse, le 24 prairial an VIII (13 juin 1800).

⁶⁶ AD Mayenne, E Dépôt 96/276, lettre du commissaire de police de Laval au maire de la ville, le 18 août 1810.

⁶⁷ AD Hérault, L2536, lettre du ministre de la Guerre au directeur des fortifications de Montpellier, le 27 brumaire an VIII (18 novembre 1799).

⁶⁸ AM Nantes, I 1 52d3, Arrêté municipal, le 29 messidor an IX (18 juillet 1801).

⁶⁹ Michèle SAJOU d'ORIA, *Bleu et or...*, *op.cit.*, p.218.

point que les dégagements caractéristiques de leurs programmes architecturaux ne renforcent la visibilité d'embrasements élevés au rang de macabres *spectacles*. Si les choix architecturaux opérés témoignent bien des « préoccupations édilitaires » de la spéculation et du commerce, de la culture et du prestige identitaire⁷⁰ ou du désir partagé de mutation de la ville, jamais les questions de solidité de l'édifice et de conditions de sécurité ne sont reléguées. Jamais ne sont-elles même aussi vives qu'après l'incendie, dans les villes directement affectées évidemment, mais aussi ailleurs, à la faveur d'une peur réactivée par le drame et d'une prise de conscience accélérée par la circulation de l'information. Dans une société contemporaine où les théâtres demeurent les premiers espaces du divertissement quotidien, *reconstruire* le théâtre incendié est une nécessité ; accrue lorsque la cité ne jouit pas de salles secondaires de « substitution ». Par-delà les mutations politiques à l'œuvre entre Révolution et Empire – et qui influencent jusqu'à l'esthétique des salles et l'aménagement de l'environnement urbain immédiat –, la reconstruction engage magistrats et entrepreneurs sur le long terme ; car une fois la somme nécessaire au chantier réunie – actions en nombre suffisant ou prêt octroyé –, plusieurs années sont indispensables aux investisseurs et aux créanciers pour voir leur mise amortie ou remboursée. À la faveur de modes de levées de fonds désormais éprouvés, et notamment la création de sociétés d'actionnaires, la *reconstruction* reste un processus complexe : la réouverture d'un marché à part entière stimule une concurrence exacerbée entre investisseurs privés et publics et d'aucuns ne peut faire l'économie d'une réflexion certaine sur les conditions de sécurité à offrir aux spectateurs. Celles-ci sont indiscutablement modifiées à la suite du drame et tendent vers de nouvelles *normes* encore imparfaitement harmonisées. La peur de l'incendie renouvelé est malgré tout constante : comme pour mieux se convaincre de ne jamais en reléguer le souvenir dans la conduite de ses affaires, l'une des sociétés intéressée par la *reconstruction* du Grand Théâtre nantais liste vingt-six obligations à respecter par ses souscripteurs : les cinq premières concernent exclusivement la sécurité particulière du futur bâtiment⁷¹.

⁷⁰ Daniel RABREAU, *Apollon dans la ville...*, *op. cit.*, p.42.

⁷¹ AM Nantes, 4M48, *Souscription*, le 14 floréal an VI (3 mai 1798).