



HAL
open science

Artistes dramatiques en Révolution. Contraintes et choix sociaux et politiques

Philippe Bourdin

► **To cite this version:**

Philippe Bourdin. Artistes dramatiques en Révolution. Contraintes et choix sociaux et politiques. Siècles : Cahier du centre d'histoire " Espaces et cultures ", 2018, Reconversions et migrations professionnelles. Le monde des musiciens et des comédiens à l'heure de la Révolution et de l'Empire, 45. hal-01865526

HAL Id: hal-01865526

<https://uca.hal.science/hal-01865526v1>

Submitted on 31 Aug 2018

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.

Artistes dramatiques en Révolution. Contraintes et choix sociaux et politiques

Dramatic Actors and the French Revolution: Constraints and Social and Political Choices

Philippe Bourdin

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/siecles/3714>
ISSN : 2275-2129

Éditeur

Centre d'Histoire "Espaces et Cultures"

Édition imprimée

ISBN : 2275-2129
ISSN : 1266-6726

Référence électronique

Philippe Bourdin, « Artistes dramatiques en Révolution. Contraintes et choix sociaux et politiques », *Siècles* [En ligne], 45 | 2018, mis en ligne le 05 juillet 2018, consulté le 31 août 2018. URL : <http://journals.openedition.org/siecles/3714>

Ce document a été généré automatiquement le 31 août 2018.

Tous droits réservés

Artistes dramatiques en Révolution. Contraintes et choix sociaux et politiques

Dramatic Actors and the French Revolution: Constraints and Social and Political Choices

Philippe Bourdin

- 1 En supprimant les chapitres collégiaux et cathédraux, en libérant la fondation des salles de spectacle, mais aussi par leur volontarisme régénérateur et les lois qui en découlent, les protagonistes de la Révolution française redessinent profondément l'économie des arts, l'offre et la carte culturelles de la France. Les publics sont transformés par leurs choix politiques, par l'émigration comme par les spectacles par et pour le peuple. Les artistes voient leur statut diversement bouleversé par leur accès à la citoyenneté, par la place grandissante des amateurs, par la perte d'anciens protecteurs, par les décisions des actionnaires de salles de province, entrant au capital de ces dernières ou prompts à s'en dessaisir selon leur appréciation des événements. Si la Révolution n'abolit pas le vedettariat, ne supprime pas l'annuel *mercato* parisien des artistes, elle instaure de nouveaux modes de reconnaissance, à l'aune d'un patriotisme affirmé, et impose de nombreuses reconversions particulières¹. Mais l'adaptabilité, la pluridisciplinarité, ne se marient-elles pas traditionnellement avec la précarité ou la médiocrité des gages accordés aux artistes, comme semble nous l'indiquer une étude des personnels des théâtres du Nord et de ceux de Montpellier en l'an IV ? La décennie 1789-1799 amène-t-elle des contraintes économiques nouvelles, comme les expriment parfois les artistes en partance pour l'Égypte, en l'an VIII ? Dans l'évolution des carrières, quel est le poids du contexte politique et des choix individuels, tels qu'ils ressortent notamment des suppliques individuelles collectées sous l'Empire ?

La fluidité sociale

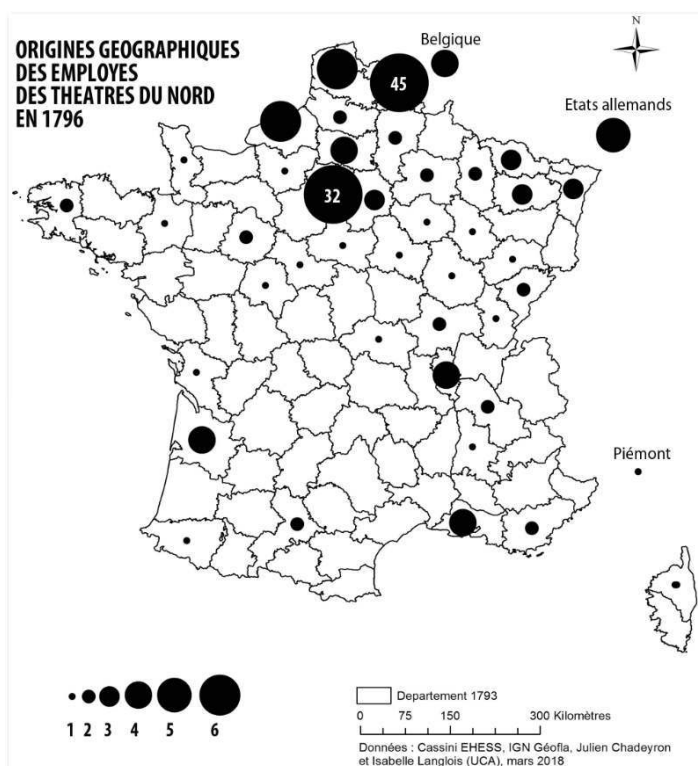
Tableau 1. Les personnels des théâtres du Nord en 1796

Théâtres	Nombre de salariés	Part du personnel féminin	Âge moyen général	Âge moyen des femmes	Ancienneté dans le métier (moyenne)
Cambrai	15	47 %	24 ans	23,5 ans	?
Douai	12	50 %	35,6 ans	28,6 ans	15,9 ans
Dunkerque	64	47 %	36,3 ans	35,3 ans	?
Lille	82	35 %	33,8 ans	29,3 ans	13,7 ans
Valenciennes	12	?	38 ans	?	?
TOTAL	185	42 %	34,4 ans	29,2 ans	

Philippe Bourdin, 2017. Sources : A.D. Nord, L 4890, L 4892-4895.

- 2 Composant un monde majoritairement masculin, sauf à Douai où une parfaite parité est avérée, 185 artistes ont été repérés entre l'an II et l'an IV dans cinq théâtres du département du Nord, à Cambrai, Douai, Dunkerque, Lille, Valenciennes, soit trois villes de plus de 15 000 habitants en 1793, une de plus de 25 000 et la capitale départementale de plus de 65 000². Ce sont là des villes d'importance, au sommet de la hiérarchie urbaine du temps : on ne compte dans tout le pays que 65 cités de plus de 15 000 âmes, 28 de plus de 25 000, 7 de plus de 60 000³. Elles se sont développées dans un espace resserré en même temps que le commerce des Flandres puis au gré de l'emprise politique et militaire de la monarchie, et malgré les ravages des guerres. Avec près de 840 000 habitants en 1806, le Nord est le département le plus peuplé de France : 36,6 % de la population vit dans les villes, 17,5 % dans celles de plus de 10 000 habitants⁴. Les employés des théâtres viennent, au demeurant, d'origines géographiques diverses – nous les connaissons pour 166 d'entre eux – : 40 départements français différents, des États allemands (Bavière, Bade-Wurtemberg, Rhénanie-Palatinat pour 5 artistes), la Belgique (4), le Piémont (1). Mais hormis les bassins de recrutement bordelais, lyonnais et marseillais, qui correspondent à trois scènes très actives dans le paysage théâtral français, l'essentiel des recrutements se fait dans une France du Nord-Est et demeure largement endogène (plus du tiers des recrues viennent du Nord et des départements circonvoisins) et parisien – dans une capitale où la trêve pascalle marque l'ouverture annuelle d'un grand marché des artistes.

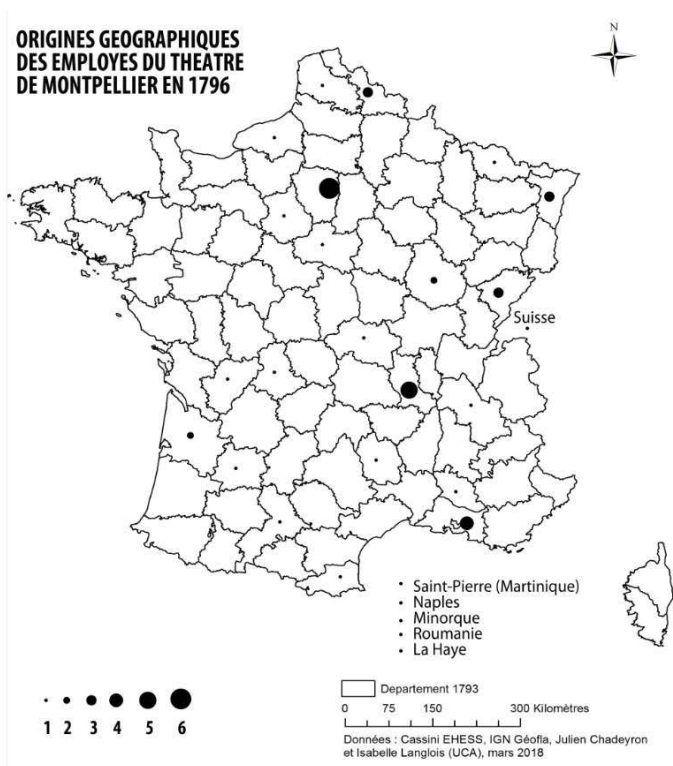
Carte 1. Origines géographiques des employés des théâtres du Nord en 1796



Philippe Bourdin, 2018. Sources : A.D. Nord, L 4890, L 4892-4895, cartographie Isabelle Langlois et Julien Chadeyron.

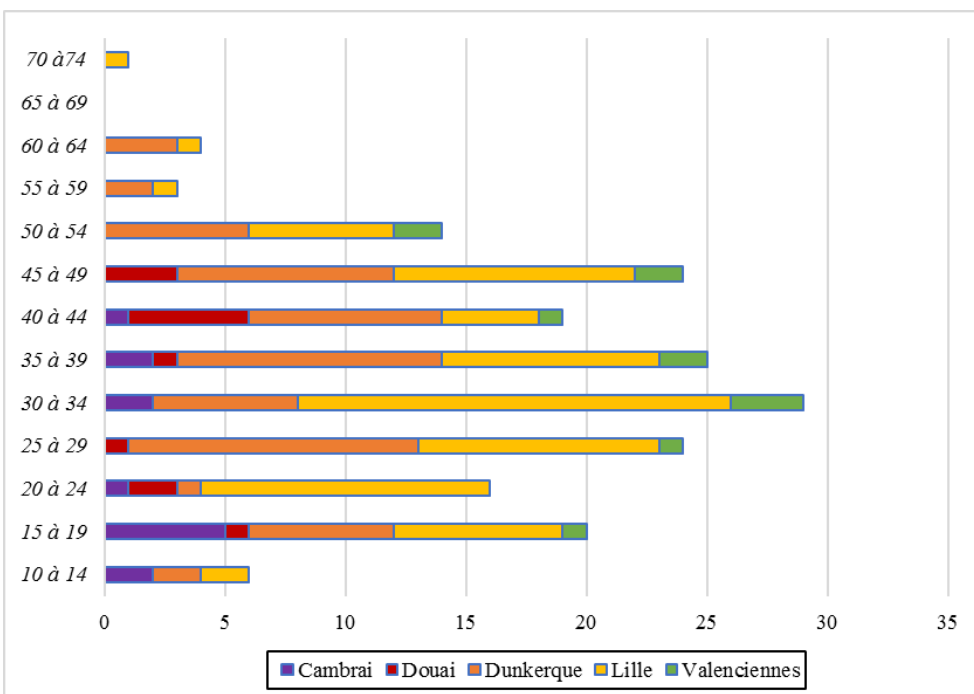
- 3 Ce caractère endogène, que Cyril Triolaire distingue aussi sur l'exemple nantais⁵, paraît remarquable en bien des lieux : il est vraisemblablement une constante structurelle des théâtres provinciaux. Au sud, le cas de Montpellier en 1796 est pareillement éclairant. La ville accueille une troupe de 57 artistes et employés (dont un perruquier, un costumier, un décorateur), marquée par une forte dichotomie hommes-femmes (elles sont 13 seulement). 24 (42 %) sont originaires du Sud-Est français – vallée du Rhône, Provence, Languedoc – dont 12 (21 %) sont des Montpelliérains, 5 des Lyonnais (8,8 %) ⁶.

Carte 2. Origines géographiques des employés du théâtre de Montpellier en 1796



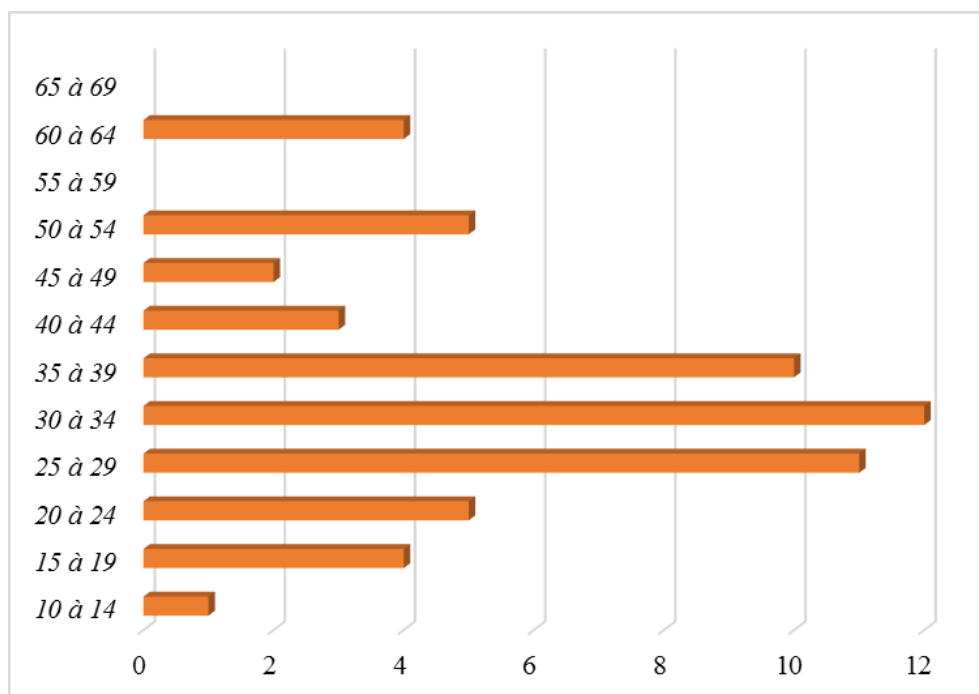
Philippe Bourdin, 2018. Sources : A.D. Hérault, L 2532, État des artistes de l'École dramatique de Montpellier, dressé par l'artiste Floricourt le 11 germinal an V (31 mars 1797), cartographie Isabelle Langlois et Julien Chadeyron.

Graphique 1. Pyramide des âges des personnels des théâtres du département du Nord en 1796



Philippe Bourdin, 2017. Sources : A.D. Nord, L 4890, L 4892-4895.

Graphique 2. Pyramide des âges des personnels du théâtre de Montpellier en 1796

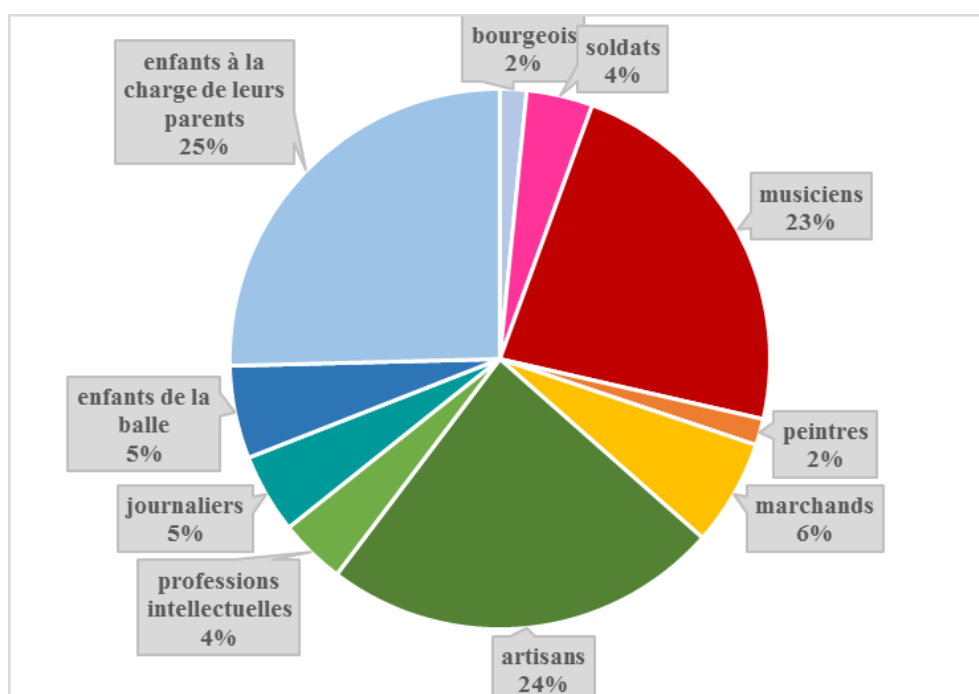


Philippe Bourdin, 2017. Sources : A.D. Hérault, L 2532, État des artistes de l'École dramatique de Montpellier, dressé par l'artiste Floricourt le 11 germinal an V (31 mars 1797).

- 4 L'âge moyen des artistes du Nord est relativement élevé : 24 ans à Cambrai, 33,8 à Lille, plus de 35 ans ailleurs, avec un différentiel de 1 à 7 ans pour les femmes. À Montpellier, 58 % des gens de théâtre ont entre 25 et 39 ans ; la moyenne d'âge est de 34,2 ans pour les hommes, 29,2 ans pour les femmes ; 4 artistes sont âgés de plus de 60 ans, un musicien n'a que 14 ans⁷. Ces âges, au-delà de l'espérance de vie à la même époque, sont aussi ceux des protagonistes de la Révolution française, les plus prolifiques des élus de la nation en tête. Mais, comme dans les Assemblées, ils ne doivent pas occulter la part importante des quadragénaires (43, soit 23 % de l'effectif) et des quinquagénaires (17, soit 9 %), au total près d'un tiers des saltimbanques. Ils ne sont toutefois pas davantage, car il ne faut mésestimer les habitudes acquises par les enfants de la balle : héritage des troupes provinciales et familiales itinérantes, aux sources du théâtre français, 6 des artistes ont moins de 15 ans, 26 moins de 20. À Lille, Claude Gilles Cosson, dit « Belcourt fils », qui partage la scène avec son père, avoue le faire « depuis sa naissance », tandis que Jacques Blacher ou Françoise Dupuis l'imitent « depuis [leur] enfance⁸ ». Lorsqu'en l'an VIII leur collègue Merchet-Marchand postulera pour se joindre à la troupe que Bonaparte souhaite réunir au Caire, il précisera : « Je joue la comédie depuis onze ans, et j'en ai trente-trois. J'ai une femme, quatre enfans, dont un âgé de quatorze ans et jouant des seconds comiques, un second près à mettre aussi au théâtre et âgé de onze ans. Les deux autres sont plus jeunes⁹. » À Cambrai, Pierre Troy fils est carrément dit « né artiste » et six des femmes engagées dans la troupe, dont sa mère et sa sœur, mais aussi Marguerite Lelièvre et ses deux filles, sont à leur tour présentées comme « artiste dès l'enfance » ; Anselme David Blin, qui n'a pas seize ans, a quitté pour les rejoindre sa famille à Beaumont-sur-Oise¹⁰. À Douai, Pierre Alexis Nyon, dit « Dupré », qui dirige le spectacle, a commencé sa carrière à douze ans et il a sous sa houlette Marie-Joséphine Alexandre, « fille d'artiste »,

ou, sous le pseudonyme de « Montoriol », un homme qui a débuté à 15 ans¹¹. Les héritages sont particulièrement sensibles dans le monde de la musique : trois des membres de la famille Ribou, Pierre-Joseph et ses deux fils Antoine Aimé et Louis Joseph, accompagnent les spectacles lillois¹². À Dunkerque travaillent de concert avec leurs pères trois jeunes musiciens : Pierre et Louis Frémiot, 14 et 18 ans, François Rodolph, 15 ans¹³. Un élève en chirurgie a préféré sécher les leçons des successeurs d'Ambroise Paré pour rejoindre les tréteaux de Lille, un autre à Valenciennes a abandonné la théologie. Il faut en effet compter avec les vocations que la théâtromanie peut provoquer, malgré, çà et là, la diabolisation par l'Église¹⁴.

Graphique 3. Origines sociales des comédiens des théâtres du Nord en 1796

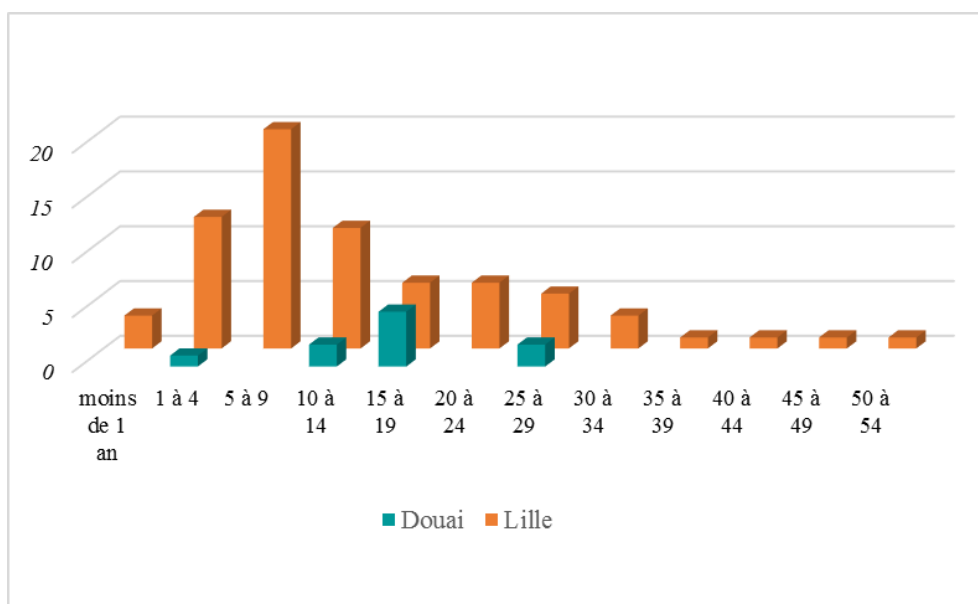


Philippe Bourdin, 2017. Sources : A.D. Nord, L 4890, L 4892-4895.

- 5 Si un nombre non négligeable d'enfants mettent leur pas dans ceux de leurs parents déjà férus des arts (30 %), s'ils sont nombreux à n'avoir connu d'autre métier (encore 25 %), le recrutement social des artistes marque pourtant une diversité sociale qui rejoint celle des troupes d'amateurs ou du moins des milieux où elles ont été le mieux implantées : la robe, le négoce, les professions intellectuelles subalternes (écrivains publics, employés au barreau), les artisans dont on sait que dans les grandes villes ils avaient leurs sociétés propres, tout aussi fermées que les cercles bourgeois jusqu'à la Révolution. Alors que cette dernière offre aux robins et aux milieux marchands les fonctions politiques auxquelles ils aspiraient, ces places sont bien plus rarement ouvertes à l'artisanat, sinon en 1793. Et, si l'on s'en tient aux employés lillois de tout rang, ce sont bien les artisans qui, à tous les emplois, mais depuis des professions utiles à un moment ou l'autre au théâtre, sont les plus nombreux à affluer vers celui-ci à partir de 1789, et davantage encore les années suivantes quand les théâtres de société s'ouvrent à des publics plus variés et servent parfois les intérêts de la propagande jacobine. Sur 22 parcours renseignés, ils sont 12 à venir des métiers de la mode (tailleur, ouvrières en robes, perruquier), de la bijouterie, de la fileterie, de la serrurerie, de l'imprimerie. Une vie

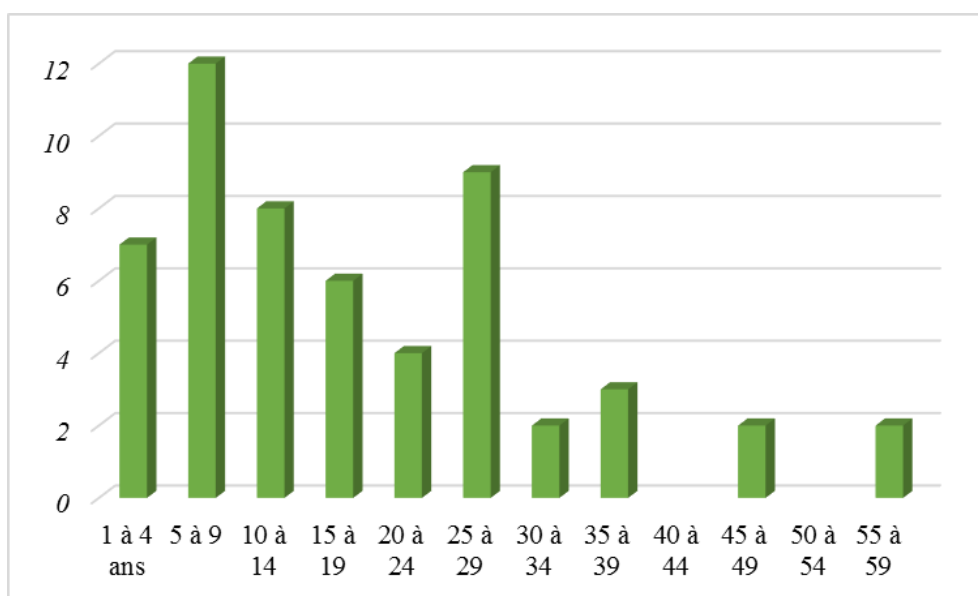
professionnelle antérieure est, somme toute, chose commune : quand elle est mesurable, l'ancienneté moyenne dans les arts de la scène est seulement de 16 ans à Douai, de près de 14 ans à Lille (où 22 % des artistes affichent tout de même plus de vingt ans de pratique), comme elle est de 18,5 ans à Montpellier¹⁵.

Graphique 4. Ancienneté des engagements des personnels des théâtres de Douai et de Lille, 1796



Philippe Bourdin, 2017. Sources : A.D. Nord, L 4890, L 4892-4895.

Graphique 5. Ancienneté dans la carrière des artistes de Montpellier en 1796



Philippe Bourdin, 2017. Source : A.D. Hérault, L 2532, État des artistes de l'École dramatique de Montpellier, dressé par l'artiste Floricourt le 11 germinal an V (31 mars 1797).

- La mobilité sociale n'attend donc pas, pour s'affirmer, les riches heures de la Révolution. Le directeur du théâtre de Cambrai en 1796 est un ancien mécanicien, le maître de musique un peintre en bâtiment passé par les formations des gardes nationales de

Bordeaux et de Rochefort¹⁶. Celui de Douai jouissait des avantages de la rente avant son entrée dans la carrière en 1782, et dirige un ensemble dans lequel on retrouve un autre rentier, un ancien serrurier, un ancien orfèvre, un ancien militaire¹⁷. À Dunkerque, où nombre des artistes ont connu les planches au sortir de leur résidence familiale, on compte encore un joaillier, des marchandes de modes, et parmi les garçons de scène un journalier, un marchand de tabac, un polisseur de marbre, un confiseur, un cordier, parmi les ouvreuses des couturières et des journalières¹⁸. À Valenciennes, un orfèvre, un commis en librairie, un luthier, un géographe, un marchand de vin, un militaire sont venus rejoindre un comédien et deux musiciens de toujours¹⁹. À Montpellier, 12 artistes (21 %) sont entrés dans la carrière depuis 1789, et 16 (28 %), au total, ont changé de profession. On compte un ancien administrateur de la Marine : il a navigué en 1787 sur la corvette « Le Rossignol » comme commis aux revues et appointements ; il a été mis ensuite en congé et a vécu chez son père, commissaire de Marine à Blaye ; sans nouvelle affectation ni promotion, il a démissionné pour se lancer dans une carrière théâtrale. On trouve aussi d'anciens commis de commerce, d'administration, ou aux archives, un commerçant, un orfèvre-bijoutier, deux doreurs-miroitiers, un passementier-boutonnier, un emballleur, un domestique (qui a séjourné trois ans aux Amériques), un musicien du ci-devant régiment de Vermandois, une couturière, une brodeuse, une dentellière, une chanteuse de concert d'origine genevoise²⁰. Engouement réel né de pratiques sociales ou de rencontres professionnelles, fluctuations des investissements privés, absence de retraites se combinent certainement pour motiver ces changements ou ces cumuls d'emploi.

Les contraintes économiques

- 7 Les maigres salaires contraignent en effet à exercer en parallèle plusieurs professions et les aléas économiques de la période révolutionnaire ne changeront en rien la donne, au contraire. Le cas des musiciens est à la fois évocateur et évidemment particulier, la fermeture des maîtrises les amputant d'une part essentielle de leurs revenus réguliers. À Dunkerque, nombre d'entre eux ont fait leur apprentissage au sein de la collégiale Saint-Éloi : Armand Hardy, Michel Rodolph, Louis-Dominique Belliard, Antoine-Joseph Crispin, François Poisson y ont été enfants de chœur, chantres, avant parfois d'accéder à d'autres fonctions, qui violoncelliste, qui violoniste, qui maître de musique. Mais leurs gages, de 300 à 600 livres selon leurs fonctions, ne leur permettaient guère de survivre sans autres ressources. Hardy, dans les années 1780, est luthier et donne des cours de cistre ou de guitare ; sous le Directoire, outre son activité au théâtre, il demeure réparateur d'instruments. Belliard, comme Poisson, augmentent annuellement leur revenu d'une gratification pour leur participation aux grandes fêtes et processions comme celles de la Toussaint, de la Fête-Dieu, de la Pentecôte ou de la saint Éloi – le second jouant du serpent. En janvier-février 1794, Belliard obtient 30 livres par mois de la municipalité pour l'entretien d'un enfant de chœur belge qu'il loge à son domicile. Crispin donne des cours de musique au collège et en dehors enseigne le chant, le piano-forte, le clavecin et l'orgue. Malgré sa dénonciation réitérée par Rome, quelques-uns de ces hommes appartiennent à la Franc-maçonnerie, au sein de laquelle on sait l'importance de la musique : Belliard travaille la pierre brute au sein de la loge dunkerquoise « Amitié et Fraternité » ; il y retrouve un de ses collègues du théâtre au parcours différent, ancien musicien aux armées, Jean-Baptiste Virriot²¹. Les débuts des musiciens au théâtre ne

coïncident pas systématiquement avec la fermeture définitive des collégiales : à Lille, Louis Marie Decheverry débute en 1784, René Rousseau en 1789. Si les dates d'engagement des sept anciens militaires correspondent assez bien avec la dissolution ou (et) la recomposition des anciens régiments royaux, elles peuvent aussi faire suite à une mise à la retraite : Jean Adam Müller commence sa carrière théâtrale en 1788 après avoir paradé huit ans avec le régiment de Beaujaulais, Nicolas Crépinel en 1791 après seize ans de service²².

- 8 En l'an VIII, à l'heure de postuler pour voguer vers l'Égypte comme les y engage un concours national, nombre de comédiens de tout le pays mettent en avant leur pluridisciplinarité. Henri Guérin dit cumuler les petits rôles, peindre des miniatures, savoir teindre les cheveux ; Merchet-Marchand a des talents d'administrateur et surtout de dessinateur et de graveur, diplômé de l'académie de Lille en 1764 ; apte à bien des emplois, musicien à ses heures, Perroud est en outre doué pour le dessin d'architecture et de paysage, pour la peinture des décors ; Chevalier peut tout aussi bien occuper une place de premier figurant dans les ballets d'opéra que jouer du violon, conduire les répétitions, copier de la musique ou réparer la lutherie ; machiniste, Lafond est aussi menuisier et sculpteur et vient de réaliser un plan en relief du théâtre d'Épinal ; son confrère Charlain est forgeron²³. Le Nantais Armand Denise paraît des plus éclectiques :

« Je peux être comédien, ou instituteur, ou artificier, ou artilleur. La poésie, la déclamation & l'artifice sont les passions de ma jeunesse. En poésie, j'ai obtenu tout le succès que peut avoir un écolier de province : l'honneur d'être imprimé dans un journal et regardé par bien des gens. Pour la déclamation, j'ai deux principes qui me formeront en peu de temps, principes que les maîtres rectifient, mais qu'ils ne peuvent donner, l'âme et le goût. Dans l'artifice, j'ai travaillé 8 mois pour la guerre, 4 mois au Tivoli de Paris, 6 mois à Orléans pour mon compte particulier. J'y ai tiré trois feux publics pour la municipalité, qui m'a donné un certificat honorable. J'ai fait mes études au collège de Rouen. Je possède le latin assez pour l'enseigner. J'ai vingt ans, je suis d'une taille et d'un physique très avantageux. Je suis prêt à subir un examen sur tout ce que j'ai dit savoir. Je n'ajouterai pas de plus longs détails : le temps du ministre de l'Intérieur est précieux, celui de la place l'est encore bien davantage²⁴. »

- 9 Cette aptitude, née de la nécessité et de la précarité, à cumuler et à diversifier les emplois, va être utile dans le cours de la Révolution, au gré des aléas économiques, des abandons ou de l'arrestation des actionnaires propriétaires des salles provinciales, ou de la mauvaise gestion des entrepreneurs, qui n'ont pas tous les ressources et le culot de La Montansier. Parfois lents à gagner le territoire qui leur est dévolu sous l'Empire, les directeurs d'arrondissement ou de troupe se montrent aussi quelquefois peu empressés de former leur troupe sur un marché parisien encombré, où l'on peut jusqu'au dernier moment faire jouer la concurrence. Cette possibilité n'est pas négligeable pour ceux d'entre eux qui tirent le diable par la queue. Le discrédit d'un directeur réputé insolvable conduit inmanquablement à une dégradation du recrutement et *ipso facto* à une médiocrité de ses comédiens et du répertoire, qui éloignent le public. Il contribue donc, selon un cercle vicieux dont la ville de Toulon fera les frais à partir de 1807, à une ruine certaine du spectacle et de ses serviteurs, descente aux enfers que la femme du directeur vivra dans le lit du maire²⁵... Ces ruines peuvent, en retour, encourager à la formation de sociétés de comédiens autogérées, qui reproduisent ce faisant des schémas bien connus sous l'Ancien Régime : les comédiens ambulants du sieur Singier autour de Béziers avant 1809²⁶, d'autres à Strasbourg et en Franche-Comté en 1813. Le coût prohibitif d'une gestion peut pousser aussi les moins scrupuleux à des détournements et les soupçons sont

nombreux. Un trafic de privilèges est dénoncé en 1815 par plusieurs artistes qui en sont victimes : des directeurs demandent des sommes exorbitantes pour confier partie de leurs fonctions à des régisseurs ou pour accepter des troupes secondaires sur leur territoire « et réduisent par-là leurs camarades à végéter sans pouvoir exercer sur aucun théâtre leurs talents » – 500 comédiens sont ainsi supposés pâtir des manigances des responsables des théâtres bourguignons, clermontois et grenoblois²⁷.

- 10 Les carrières sont d'autant moins linéaires que les événements politiques et militaires les perturbent considérablement. À Montpellier, en 1796, le musicien Joseph Dejean, âgé de 25 ans, ne peut rester dans la troupe que parce qu'il est marié depuis cinq ans, ce qui l'exempte de la réquisition ; et puis, les autorités notent qu'il « est criblé de vérole²⁸ »... Ses camarades Gaspard Perrin, d'Avignon, et Charles Merlin, de Boulogne, engagés sur la scène de Béziers, sont en revanche sommés de rejoindre les drapeaux²⁹. Narcisse Audrey, qui avait la haute main sur les départements de l'Ardèche, de la Lozère et de l'Aveyron, doit abandonner cet emploi en 1811 pour accomplir son service militaire, perdant ses avances financières³⁰. S'il peut compter un temps sur la fortune de son père pour combler ses déficits, Billouard-St. Pralx déplore les malheurs de la guerre :

« Les départements de l'Aube, l'Yonne et de la Haute-Marne, ayant été continuellement le théâtre de la guerre, se trouvent extrêmement épuisés, et [...] j'ay crû alors de ma prudence de n'y organiser pour le moment aucune troupe, bien persuadé qu'y présenter de suite un spectacle serait insulter à la misère publique. Moi-même, [...] j'ay comme les malheureux habitans de ces départements souffert considérablement du pillage³¹ ».

- 11 Aux frontières, les conquêtes ont, pendant un temps limité, ouvert de nouveaux horizons : Bourdon, directeur du 6^e arrondissement, obtient l'autorisation, en pleine guerre d'Espagne, de s'établir à Barcelone, en 1808, arguant des besoins de l'armée française³². Mais ces postes à l'étranger brillent souvent comme un miroir aux alouettes : les Français, évidemment, ne sont ni attendus ni entendus, et le minimum matériel fait défaut. Les pertes essuyées en Hollande par la troupe française brevetée du sieur Martin (ancien sociétaire du Théâtre-Français parrainé par Talma), spécialisée dans les comédies légères et les opéras comiques en peu d'actes, sont abyssales. Elles poussent le directeur à solliciter sans cesse sa mutation. Sommé de jouer dans des villes dépourvues de tout équipement décent, il a essentiellement le soutien du régiment en place à Flessingue, des Français de passage et jamais des autochtones³³. Ces directeurs expatriés sont victimes, à partir de 1812, des défaites napoléoniennes.
- 12 Dans une Europe malgré elle en mouvement, il faut aussi compter avec ceux qui ont suivi les voies de l'émigration, perdant la totalité de leurs investissements. Tel est le cas de Léonard Autié, protégé de Marie-Antoinette, ancien directeur du Théâtre de Monsieur, d'abord relégué à la foire Saint-Germain en 1791, puis brutalement poussé à partir en juin 1792. Signant sous la contrainte la cession de ses propriétés, il conduit sur les routes européennes, à ses frais et à ses risques, une partie du trésor royal (une cassette de diamants) ; il sollicitera en vain le rétablissement de ses prérogatives sous la Restauration³⁴. Quant à l'Anglais Astley, qui organisait dans le Paris de l'Ancien Régime de remarquables spectacles équestres, son retour à Londres dans les fourgons des princes et sa direction du très fréquenté Amphithéâtre royal l'ont définitivement coupé de la capitale française où Franconi, qu'il y avait fait débiter, tient désormais le haut du pavé dans le dressage des chevaux³⁵. C'en est fini aussi pour Aurore Domergue, protégée de Nicolas-François Guillard, librettiste d'un *Œdipe à Colone* mis en musique par Sacchini qu'avait apprécié Marie-Antoinette (1786). Elle-même auteur de pièces et de traductions, elle avait dirigé

depuis la fin des années 1780, employant son frère comme régisseur, les spectacles de la cour d'Henri de Prusse puis ceux de son neveu, le duc de Brunswick, et s'était illustrée dans la ville éponyme, comme à Reinberg et à Kassel, avant de rejoindre Saint-Petersbourg et Moscou. L'incendie de cette dernière ville l'a privée de tout³⁶.

- 13 Porteuse en janvier 1791 d'une réelle liberté pour les entrepreneurs des scènes françaises et pour les artistes, la Révolution a pourtant vu éclore des carrières et, pour les plus réussies, permis enrichissement et vedettariat – pensons à Talma, à Vestris, entre autres. Certaines de ces orientations ou réorientations professionnelles semblent toutefois avoir été contraintes par un déclassement familial auquel la décennie n'a pas peu contribué. Il en va ainsi pour Élisabeth Blondeau de Garron, dont le père et les deux frères ont été tués dans les guerres de Vendée, ce qui la conduit en 1800, à l'âge de 25 ans et grâce à une petite expérience théâtrale engrangée les années précédentes, à devenir directrice de spectacle : « élevée à l'école du malheur », selon ses propres termes, les Cent-Jours signeront la ruine de son entreprise³⁷. Le chevalier Cantiran de Boirie a lui aussi fréquenté les mêmes bancs, arrêté par le Vol de l'Aigle alors qu'il venait d'acquérir la salle parisienne des Jeunes Artistes, fruit d'une carrière théâtrale commencée sous la Révolution pour sauver une famille privée de quarante mille livres de rentes, dont dix-sept membres sont morts pour la cause des princes (et parmi eux treize chevaliers de Saint-Louis)³⁸. François-Robert Vée-Duchaume, qui brille à Dijon et à Besançon en faisant venir les « premiers artistes de la capitale », tout en gérant plus difficilement les salles de Gray et de Vesoul, est l'un des anciens marchands de vin du roi, d'abord fondé de pouvoirs du directeur Borsary avant d'en reprendre le privilège ; lui et sa femme, l'un comme basse-taille, l'autre comme première Dugazon et St. Aubin, jouent dans la troupe pour faire des économies de salaires³⁹. Sans parler des familles de planteurs ruinées par les révoltes et les guerres. Émilie Baudin, issue d'une famille de Saint-Domingue ayant tout perdu dans le soulèvement des esclaves en 1791, se met ainsi en 1807 sous la protection de Charles Pougens, qui excipe de ses titres (Institut de France, académies étrangères) et de l'assurance que sa jeune protégée jouit d'« une tête bien organisée⁴⁰ ». Elle, qui n'a fréquenté que cinq ans durant des sociétés d'artistes dramatiques, argue surtout de sa « créolité », qui la rapproche de Joséphine de Beauharnais⁴¹.

Les conséquences des choix politiques

- 14 Les réseaux sociaux et politiques affleurent donc dans ces destins brisés et recomposés, dimension inévitable dans une telle révolution, qui a promu la citoyenneté des comédiens. En retour, nombre d'entre eux ne se sont pas contentés de discours, de dons patriotiques, de participation aux fêtes officielles, mais ont payé de leur personne, qui dans les gardes nationales, qui dans l'Armée révolutionnaire en 1793 et les commissions d'exception de l'an II, autant d'habits officiels dont parfois les comédiens ne se dépouillent pas sur scène (Collot d'Herbois, Dumanoir, Dorfeuille, Grammont, Folleville, Fusil, Gaillard, Lavault, Ronsin, entre autres). L'investissement militant est pourtant un risque permanent, financier sans doute, politique plus évidemment. Il augmente à l'aune des résistances à la Révolution, des dénonciations – auxquelles s'emploient des journaux comme la *Feuille de Salut public*, qui dit toute son hostilité, le 21 septembre 1793, à Larive ou aux directeurs du Vaudeville –, ou à l'heure de l'élimination des factions. Ainsi pour Guillaume et Anne Loison, guillotins le 8 thermidor an II (26 juillet 1794) pour des « manœuvres contre-révolutionnaires » ; pour Marie-Julie Caron, suspecte au seul titre

qu'elle est la sœur de l'émigré Beaumarchais ; pour Claire Lacombe, honteusement amalgamée aux charrettes des Girondins en octobre 1793 afin de mieux détruire la Société des citoyennes républicaines révolutionnaires dont elle était l'une des dirigeantes ; pour l'ancienne actrice Marie Babin Grandmaison, accusée d'avoir voulu assassiner Robespierre et exécutée le 29 prairial an II (17 juin 1794)⁴² ; pour Grammont, à l'heure de la chute des « factions ».

- 15 L'un des plus explicites sur son militantisme et ses conséquences est certainement Michel-Emmanuel Glasson, dit Brisse, né à Rouen le 20 décembre 1751, qui exhibe dans un long mémoire autobiographique son parcours comme autant de blessures au combat⁴³. En l'an VIII, à l'heure où il se consacre à son autobiographie, il est employé au théâtre de Nantes et se prétend désormais étranger à tout débat idéologique, volontairement éloigné de Paris, mais toujours « franchement républicain » – un républicanisme dont il a, dans un passé récent, donné quantité de gages. Cet ancien employé des Aides, où il a travaillé une décennie, a eu une carrière de chanteur, à Marseille en 1783, puis en Hollande où il a pris part à la révolte contre le stathouder en 1787, avant d'en être expulsé et de revenir à Rouen, haut lieu du théâtre français. Là, tôt rallié à la Révolution, il défend ses confrères Jourdain et Bordier, pendus en août 1789 à la suite du pillage de l'Intendance de Normandie. Réfugié à Paris, il participe le 17 juillet 1791 à la manifestation du Champ-de-Mars qui, à l'initiative des Cordeliers, demande la déchéance du roi ; rescapé de la fusillade, il connaît cependant son premier emprisonnement : l'accusation prétend l'avoir vu pistolets aux poings et avoir la preuve de correspondances coupables avec Fréron, Marat ou Desmoulins⁴⁴. Libéré après deux mois, il se fait engager comme régisseur et acteur au théâtre de Nancy ; le 21 octobre 1793, alors que la ville est occupée par l'Armée révolutionnaire, notre ardent jacobin, qui en août avait animé la fête en l'honneur de Marat, en devient le maire. Mais sa fréquentation d'une dizaine de républicains exagérés, prompts à déchristianiser et à suspecter, moins regardants sur la moralité et finalement envoyés devant le Tribunal révolutionnaire, conduit à sa seconde arrestation par le représentant en mission Faure, du 11 frimaire (1^{er} décembre 1793) à nivôse an II, époque où les députés Lacoste, Beaudot, Bar et Levasseur le font libérer. Lui-même s'emploie alors à faire sortir plusieurs dizaines de ses compagnons d'infortune, ce qui lui vaut une nouvelle captivité à partir du 4 thermidor an II (22 juillet 1794), en compagnie de plusieurs administrateurs du département et du district ; il est blanchi le 29 par les nouvelles autorités. Nommé en vendémiaire an III receveur extraordinaire du bois de chauffage, il subit néanmoins la réaction thermidorienne. Enfermé de prison en prison pendant huit mois, il revient à Nancy où l'attend sa jeune femme enceinte (Marie-Anne Michel, fille d'un entrepreneur en bâtiment, épousée le 18 brumaire an III – 8 novembre 1794). Les Muscadins manquent de l'assassiner sur le chemin du retour ; dans la ville même, il est immédiatement conduit au cachot, sous les injures et les coups de la foule, et y demeure deux autres mois, dans un danger absolu – un de ses anciens coreligionnaires y est assassiné. Un arrêté du comité de Législation, signé Roger Ducos, l'en sort, mais il raconte dans *Le Journal des hommes libres de tous les pays, ou le Républicain* (an IV, tome 1), organe des démocrates proches de Babeuf, combien ses persécuteurs continuent de le harceler. Ayant vendu ses meubles et sa garde-robe de théâtre, il se réfugie à Paris puis à Angers, poursuivi par sa réputation de « terroriste » de l'an II. Il multiplie les représentations dans l'Ouest insurgé ou républicain. Injures et coups, diligentés par une oligarchie de retour dans ses foyers : tels sont les risques encourus dans les rues qu'il traverse, sauf à Saint-Brieuc. Il désespère de rallier les artisans, qui

n'ont pas les moyens nécessaires pour venir l'entendre. Lui-même ne parvient pas à assurer une vie décente à sa famille, tant les salles sont vides et ruinées, y compris à Nantes où il prodigue son art depuis six mois pour un salaire mensuel de moins de 24 livres, insuffisant pour acheter le pain quotidien et bientôt illusoire tant la faillite guette. Son intégrité physique est une nouvelle fois menacée lorsque les troupes royalistes entrent dans la ville en vendémiaire an IV ; il est des combattants qui les repoussent. Rallié à Bonaparte, l'Égypte lui apparaît comme une possibilité parmi d'autres : il pourrait donner l'opéra et diriger, son épouse pourrait chanter, mais il se contenterait tout autant d'un poste de garde-magasin, de gestionnaire des fourrages de l'armée, de percepteur, n'importe où dans la république.

- 16 Tout aussi prosaïquement, lorsqu'il s'agit de trouver un emploi les certificats de talent ou de moralité sont recherchés du côté des vedettes des spectacles de la capitale, mais les recommandations politiques aident évidemment les candidats. Volontaire pour l'aventure égyptienne et adressant à tout hasard au ministre de l'Intérieur quelques couplets en hommage à Bonaparte, André Rolland, alias « Senanges », artiste du Grand théâtre de Bordeaux, se réclame de Talma et de Cambacérès, dont il a été deux ans le secrétaire-commis au comité de Salut public⁴⁵. De son côté, la veuve de Philippe-Antoine Dorfeuille, l'un des hérauts du théâtre patriotique en l'an II, assassiné l'année suivante dans les prisons de Lyon⁴⁶, fera appel dans les dernières heures de l'Empire aux réseaux républicains. Elle-même comédienne, réduite à la misère la plus noire et vraisemblablement dévorée par un cancer, elle se targue de la fidèle protection de Fouché, des anciens bienfaits de François de Neufchâteau. Elle espère en vain dans le bref ministère Carnot, à l'Intérieur pendant les Cent-Jours, pour obtenir rien moins que la gestion des théâtres de Caen, de Rouen et du Havre⁴⁷.

Conclusion

- 17 Telles sont les quelques vues impressionnistes sur les difficultés et les contrastes de carrières artistiques qu'autorisent les corpus riches mais encore inachevés réunis dans le cadre des enquêtes issues des projets ANR MUSEFREM et THEREPSICORE. Les reconversions nombreuses, la fragilité économique paraissent la norme, à l'aune des bouleversements politiques et militaires qui affectent le pays et de leur cortège de déclassés et de miséreux. Mais, en une période où depuis plusieurs décennies la théâtromanie a gagné une partie importante de la société urbaine, ces difficultés ne brident pas pour autant les désirs d'avenir de professionnels. S'il leur faut composer avec les amateurs et les pouvoirs locaux, ils peuvent tout autant aspirer à une carrière rémunératrice, à des reconversions vers les nouveaux espaces ouverts dans les champs politiques et administratifs. Ils doivent, en attendant, s'adapter aux changements de régimes, de législation, aux bouleversements des arrondissements théâtraux, aux éventuelles mesquineries politiques et vengeances sociales, s'intégrer à une économie de marché en des lieux au public limité et contraint par les crises – autant de facteurs de précarité. Leur liberté d'expression en est sans nul doute affectée, et les limites concrètes sont nombreuses à la loi libérale de janvier 1791.

NOTES

1. Philippe Bourdin, *Aux origines du théâtre patriotique*, Paris, Éditions du CNRS, 2017.
2. 12 à Cambrai (15 427 habitants en 1793) – A.D. Nord, L 4890 ; 5 à Douai (17 855 habitants en 1793) – A.D. Nord, L 4892 ; 62 à Dunkerque (26 255 habitants en 1793) – A.D. Nord, L 4893 ; 47 à Lille (66 761 habitants en 1793) – A.D. Nord, L 4894 ; 15 à Valenciennes (16 918 habitants en 1800) – A.D. Nord, L 4895.
3. Bernard Lepetit et alii, *Atlas de la Révolution française*, t. 8 : « La population », Paris, EHESS, 1995, p. 74-75.
4. *Ibidem*, p. 76-77.
5. Voir l'article de Cyril Triolaire dans le présent numéro.
6. A.D. Hérault, L 2532, État des artistes de l'École dramatique de Montpellier, dressé par l'artiste Floricourt le 11 germinal an V (31 mars 1797).
7. A.D. Hérault, L 2532.
8. A.D. Nord, L 4894, État des artistes de la troupe de Lille, an IV. À Montpellier, la même année, ils sont 16 sur 57 (28 %) qui disent pratiquer leur art depuis leur enfance (A.D. Hérault, L 2532).
9. AN F/17/1216, Lettre du 23 frimaire an VIII (14 décembre 1799).
10. A.D. Nord, L 4890, État des artistes de la troupe de Cambrai, an IV.
11. A.D. Nord, L 4892, État des artistes de la troupe de Douai, an IV.
12. A.D. Nord, L 4894, État des artistes de la troupe de Lille, an IV.
13. A.D. Nord, L 4893, État des artistes de la troupe de Dunkerque, an II.
14. A.D. Nord, L 4894, État des artistes de la troupe de Lille, an IV ; L 4895, État des artistes de la troupe de Valenciennes, an IV.
15. A.D. Nord, L 4892, État des artistes de la troupe de Douai, an IV ; L 4894, État des artistes de la troupe de Lille, an IV. A.D. Hérault, L 2532, État de la troupe de Montpellier, an IV.
16. A.D. Nord, L 4890, État des artistes de la troupe de Cambrai, an IV.
17. A.D. Nord, L 4892, État des artistes de la troupe de Douai, an IV.
18. A.D. Nord, L 4893, État des artistes de la troupe de Dunkerque, an II.
19. A.D. Nord, L 4895, État des artistes de la troupe de Valenciennes, an IV.
20. A.D. Hérault, L 2532, État de la troupe de Montpellier, an IV.
21. Je remercie Christophe Maillard, qui m'a donné accès aux données qu'il a réunies pour la base de données MUSEFREM (portail PHILIDOR, Centre de musique baroque de Versailles), données accumulant références d'archives jusqu'alors inexplorées et recours à l'ouvrage de Christian Declerck, *Dictionnaire des musiciens, danseurs, luthiers et facteurs d'instruments de musique nés, domiciliés ou de passage à Dunkerque (1700-1914)*, 2002 (<http://graal.asso.free.fr/accueil/declerck/index.htm>).
22. *Idem*.
23. AN F17/1216, Lettre de Guérin à Bonaparte, s. d ; Lettre de Merchet-Marchand du 23 frimaire an VIII (14 décembre 1799) ; Lettre de Perroud, frimaire an VIII ; Lettre de Chevalier du 6 frimaire an VIII (27 novembre 1799) ; Lettre de Charlain du 24 frimaire an VIII (15 décembre 1799).
24. *Ibidem*, Lettre du 29 frimaire an VIII (20 décembre 1799).
25. AN F7/8748, Dossier 1, n^{os} 580-582, 586.
26. AN F7/8748, Dossier 1, n^{os} 301-302, 371-373, 596-598 et 601-617.
27. AN F17/1299/D, Lettre de la veuve Beaupré-Mériel au ministre de l'Intérieur, 21 avril 1815 ; AN F17/1299/E, Lettre de Champeaux au ministre de l'Intérieur, le comte de Montalivet, 19 juin 1811.

28. A.D. Hérault, L 2532, Lettre du président de l'administration municipale de Montpellier au commissaire du Directoire exécutif auprès de l'administration départementale de l'Hérault, 15 germinal an IV (4 avril 1796).
29. A.D. Hérault, L 2532, Lettre du commissaire du Directoire exécutif auprès de l'administration départementale de l'Hérault aux citoyens composant l'administration municipale de Montpellier, 28 germinal an IV (17 avril 1796).
30. AN F17/1299/D, Lettre d'Audrey au ministre de l'Intérieur, 29 août 1814.
31. AN F17/1299/D, Lettre de Billouard-St. Pralx au ministre de l'Intérieur, le 5 juin 1804.
32. AN F17/1299/E, Lettre de Bourdon au ministre de l'Intérieur, 4 avril 1808.
33. AN F17/1299 C, Lettres de Martin au ministre de l'Intérieur, novembre 1813. « Déjà mon déficit se porte à plus de mille écus, et quoique ma troupe ne soit composée que de 18 personnes, tout me présage une perte qui me ruinerait infailliblement. » *Ibid.*, Lettre du préfet du département des Bouches-de-l'Escaut au ministre de l'Intérieur, 4 janvier 1814 : d'octobre 1813 à janvier 1814, la troupe affiche un déficit de 4 536 F ; les comptes pour le mois de décembre montrent qu'elle a joué 12 fois à Flessingue et 2 à Middelbourg, dont 5 fois le dimanche et 2 le samedi, 4 le jeudi, 3 le mardi ; les recettes s'échelonnent de 30 F 50 (le samedi 11 décembre à Middelbourg, où a été jouée *Geneviève de Brabant*) à 300 F (le dimanche 5 décembre à Middelbourg, pour *Chambre à louer* et *Le Parterre éternel*).
34. AN F17/1299/D, Lettres adressées par Autié au ministre de l'Intérieur (8 décembre 1817 ; 6 juillet 1818).
35. AN F17/1299/D, Mémoire d'Astley pour le ministre de l'Intérieur, l'abbé de Montesquiou, s.d. ; Lettre de John Astley fils au duc de Berry, 21 juillet 1814 ; Lettre du 2 août 1814 des frères Franconi au ministre de l'Intérieur.
36. AN F17/1299/E, Lettres de M^{me} Bursay au ministre de l'Intérieur, 15 mai 1814 et 1816.
37. AN F17/1299/E, Lettres au roi, au comte d'Artois, à la duchesse d'Angoulême et au ministre de l'Intérieur, s.d. [1815].
38. AN F17/1299/E, Lettre de Boirie au ministre de l'Intérieur, depuis Paris (24, rue Notre-Dame-de-Nazareth), 26 juin 1816.
39. AN F17/1299/E, Lettre de Vée Duchaume au ministre de l'Intérieur, s.d. [août 1814].
40. AN F17/1299/D, Lettre du de Charles Pougens au ministre de l'Intérieur, 5 octobre 1807.
41. AN F17/1299/D, Lettre d'Émilie Baudin au ministre de l'Intérieur, s.d. [1807, puisqu'elle mentionne et associe la recommandation précédente de Pougens].
42. Bibliothèque de l'Opéra, Arch.18/37, Listes des arrestations, transferts, mises en liberté d'artistes (du 6 octobre 1789 au 5^e jour complémentaire an V).
43. AN F17/1216, Lettre du 28 frimaire an VIII (19 décembre 1799). Voir aussi, sur ce parcours et cette autobiographie, Marc Furcy-Raynaud, « Les mésaventures de l'acteur Brisse, maire de Nancy en l'an II », *Revue des études historiques*, 1912, p. 557-566.
44. Albert Mathiez, *Le Club des Cordeliers pendant la crise de Varennes et le massacre du Champ-de-Mars*, Paris, Honoré Champion, 1910, p. 360.
45. AN F17/1216, Lettre du 8 frimaire an VIII (29 novembre 1799).
46. Ph. Bourdin, « Les tribulations patriotiques d'un missionnaire jacobin : Philippe-Antoine Dorfeuille », *Cahiers d'histoire de Lyon*, t. XLII, 1997, n° 2, p. 217-265 ; « Les figures de l'Ancien Régime et de la contre-révolution dans le théâtre patriotique de Philippe Antoine Dorfeuille » dans Paul Mironneau et Gérard Lahouati (dir.), *Figures de l'histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières (1760-1830)* (Actes du colloque de Pau, 23-24 mai 2002), Oxford, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 2007, n° 7, p. 133-179.
47. AN F17/1299/E, Lettre de la veuve Dorfeuille au ministre de l'Intérieur, Lazare Carnot, avril 1815 : « Je suis la veuve de Dorfeuille, artiste distingué, estimé de ses concitoyens et que les arts pleurent encore. Il a tous sacrifiés pour se dévouer à la révolution. Il a été le premier aide de

champ de l'armée d'Italie. Il a servi son pays dans les places de seconde ligne, civil et militaire, et à refuser constamment les avantages de toutes les places. Le duc d'Otrante peut l'attester. Pour prix de tant de générosité, il fut à la fleur de son âge assassiné par la réaction dans les prisons de Lyon. Le crime n'a rien laissé à sa veuve ni à ses enfants, que la misère la plus profonde. Je viens de subir l'affreuse opération d'un sein et je suis réduite à coucher à terre dans un grenier. »

RÉSUMÉS

À partir des artistes des théâtres du Nord et de Montpellier, cet article montre les permanences dans leur recrutement et les mutations induites par les événements révolutionnaires. Au titre des premières, les troupes continuent de connaître un recrutement endogame et endogène, et attirent toutes les catégories sociales, particulièrement la bourgeoisie frappée par une véritable théâtromanie depuis les années 1770. Au titre des secondes, le théâtre accueille de plus en plus de déclassés : enfants de nobles et de planteurs ruinés, artisans et ouvriers ayant perdu leurs patrons ou leurs clients dans l'émigration, etc. Mais ces reconversions sont rarement définitives. La carrière et l'économie théâtrales sont en effet fragiles, sensibles aux crises financières, militaires, politiques.

Based on the experiences of actors in the theatres of the Nord department as well as in the southern city of Montpellier, this article demonstrates both the continuity and change in their recruitment during the Revolutionary period. Recruitment remained endogenous and attractive for all social classes, especially the bourgeoisie, who since the 1770s had developed an absolute passion for the theatre. The theatre also attracted increasing numbers of individuals who were experiencing diminished social class, such as the children of aristocrats or ruined planters, artisans, workers who had lost their jobs when their employers emigrated, and so forth. However, careers in theatre were often temporary affairs. Both theatre management and professional careers were vulnerable to various financial, military, and economic crises.

INDEX

Index chronologique : Révolution française

Index géographique : Nord (département), Montpellier, France

Mots-clés : théâtre, comédiens

Keywords : theatres, actors, the North department, Montpellier, France, French Revolution

AUTEUR

PHILIPPE BOURDIN

Professeur d'histoire moderne

Centre d'Histoire « Espaces et Cultures » (CHEC), EA 1001, Université Clermont-Auvergne