

Théâtre et pouvoir au XIX^e siècle

© L'Harmattan, 2009
5-7, rue de l'École polytechnique, 75005 Paris

<http://www.librairieharmattan.com>
diffusion.harmattan@wanadoo.fr
harmattan1@wanadoo.fr

ISBN : 978-2-296-07978-6
EAN : 9782296079786

Romuald Féret

Théâtre et pouvoir au XIX^e siècle

L'exemple de la Seine-et-Oise et de la Seine-et-Marne

L'Harmattan

Univers Théâtral

Collection dirigée par Anne-Marie Green

On parle souvent de « crise de théâtre », pourtant le théâtre est un secteur culturel contemporain vivant qui provoque interrogation et réflexion. La collection *Univers Théâtral* est créée pour donner la parole à tous ceux qui produisent des études tant d'analyse que de synthèse concernant le domaine théâtral.

Ainsi la collection *Univers Théâtral* entend proposer un panorama de la recherche actuelle et promouvoir la diversité des approches et des méthodes. Les lecteurs pourront cerner au plus près les différents aspects qui construisent l'ensemble des faits théâtraux contemporains ou historiquement marqués.

Dernières parutions

Johannes LANDIS, *Le théâtre d'Henry Bernstein*, 2009.

Daniela PESLIN, *Le théâtre des nations, une aventure théâtrale à redécouvrir*, 2009.

Isabelle BARBERIS, *Philippe Adrien, un théâtre du rêve éveillé*, 2009.

Colette DERIGNY, *Jean-Paul Farré. Le monde burlesque d'un homme de théâtre*, 2008.

Maurice ABITEBOUL, *Dames de cœur et femmes de tête. La femme dans le théâtre de William Shakespeare*, 2008.

Isabelle CATA, *Le Siddhartha de Victor SEGALÉN*, 2008.

Stéphanette VENDEVILLE, *The living theatre. De la toile à la scène. 1945 – 1985*, 2007.

Céline MORETTI-MAQUA, *L'Apogée du masque au XVIII^e siècle ou la Sérénissime masquée*, 2007.

Maurice ABITEBOUL, *Qui est Hamlet ? Problèmes et enjeux dans Hamlet de William Shakespeare*, 2007.

Stephen FOSTER, *L'Alsace d'Erckmann-Chatrian à la Comédie-Française*, 2007.

Philippe BARON (sous la dir.), *Le théâtre libre d'Antoine et les théâtres de recherche étrangers*, 2007.

François CAVAIGNAC, *La culture théâtrale à Etampes au XIX^e siècle*, 2007.

Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, *Figurations du spectateur*, 2006.

A la mémoire de Bernard Vilfrite

Introduction

Le théâtre : spectacle, propagande ou subversion

Le pouvoir, qu'il soit de nature politique ou religieuse, a toujours porté une grande attention au théâtre. Le considérant tout d'abord comme un outil de propagande, l'Etat s'est souvent immiscé dans l'art dramatique. Ainsi, sous Louis XIV, Colbert organise un système théâtral parisien qui doit participer à la gloire du souverain et de la monarchie ; les artistes reçoivent des commandes, jouent devant le roi et obtiennent parfois des gratifications voire des privilèges. La Comédie-Française est, par exemple, dotée d'un monopole de répertoire et de représentation dans la capitale. Seuls les acteurs de la célèbre troupe peuvent jouer la comédie à Paris.

Cette tutelle étatique est progressivement mise à mal au siècle suivant et le théâtre devient, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, un lieu d'expression dans lequel critique sociale, culture et politiques sont étroitement imbriquées. Les auteurs s'affranchissent du patronage du roi ou de grands aristocrates et s'autorisent une plus grande liberté d'écriture. Pourtant, jusqu'à la veille de la Révolution française, la scène demeure peu politisée, malgré quelques coups d'éclat, et ne représente pas ou peu les multiples tensions socio-politiques qui agitent alors la France. Le changement se produit en fait dans la salle.

« Ce qui rend le théâtre subversif, écrit Martine de Rougemont, c'est son public. L'importance du jeu des allusions s'explique ainsi. La représentation théâtrale sert de prétexte à des confrontations, qui forment peu à peu l'opinion publique à la fin de l'Ancien Régime. On peut considérer qu'elle est avec toutes ses ambiguïtés, une métaphore de la prise du pouvoir politique qui se jouera bientôt sur d'autres théâtres. »¹ En effet, depuis le milieu du XVIIIe siècle, la bourgeoisie a conquis la culture, elle s'est emparée du parterre et contrôle les représentations théâtrales, repoussant une aristocratie impuissante dans les loges, la dépouillant de toute autorité. Beaumarchais l'a parfaitement compris et sa pièce, *Le Mariage de Figaro*, agit comme une caisse de résonance des tensions sociales de 1784. A travers des critiques adressées à l'Etat, à l'Eglise, à la Magistrature et à la société nobiliaire, cette comédie renvoie

¹ Martine de Rougemont, *La Vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*, Paris Genève, Champion-Slatkine 1988, pp. 232/233.

aux spectateurs le malaise d'une bourgeoisie certes enrichie, mais impatiente de participer activement au pouvoir.²

La Révolution française renforce le pouvoir du public grâce à une série de dispositions législatives, inspirées par le courant de pensée du laisser-faire et laisser-passer. Le 26 août 1790, la Constituante abolit le monopole des représentations accordé par Louis XIV à certains théâtres parisiens. Les députés poursuivent leur œuvre quelques mois plus tard avec la loi du 13 janvier 1791 en accordant une liberté totale à l'industrie théâtrale. La censure disparaît momentanément à cette occasion. L'effet est immédiat, les ouvertures de salles de spectacle se multiplient : 50 théâtres sont construits à Paris entre 1791 et 1800, 15 à Lyon pour la même période...

Avec la Révolution, la scène devient un espace de communication d'une société avide d'affirmer et d'afficher sa liberté fraîchement conquise. On s'y montre, on y mange, on y pleure, on y rit, on s'émerveille, on se met en colère, on hurle, on applaudit à tout rompre. Le théâtre n'est plus uniquement le divertissement des rois et des peuples ; il acquiert une vaste portée politique où des opinions diverses, notamment opposées au gouvernement, peuvent se faire entendre d'un plus large public. Les salles de spectacle réunissent alors des foules promptes à s'échauffer et il suffit parfois d'une simple allusion, d'un refrain, d'une réclamation pour voir le désordre s'installer. Le public règne en maître absolu et les auteurs comme les directeurs ne reculent devant rien pour séduire des spectateurs ô combien tyranniques. La scène permet ainsi le débat politique et se transforme parfois en une dangereuse tribune pour le pouvoir en place. La courte expérience de l'absolue liberté d'expression (1791-1793) marque les esprits et terrifie encore 70 ans plus tard. En 1862, Hallays-Dabot, dans son ouvrage sur la censure, revient ainsi sur des épisodes qu'il considère comme choquants :

« A quelques jours de là, des dames de la Halle priaient la famille royale d'assister à une représentation du *Souper d'Henry IV* au Théâtre de Monsieur. Le roi et la reine s'excusèrent : les dames de la Halle n'en descendirent pas moins sur la scène et au moment où l'on buvait à la santé du roi, et, mêlées aux acteurs, elles firent chorus avec eux. Ainsi

² Lire à ce sujet Claude Petitfrère, *Le Scandale de Figaro. Prélude à la Révolution française*, Bruxelles, Editions Complexe, 1989.

toutes les opinions se donnaient rendez-vous au théâtre, qui cessait d'être un divertissement de l'esprit pour devenir une assemblée politique. »³

Comme le montre cette citation, l'origine sociale des spectateurs s'est modifiée et diversifiée dès 1789. Un public nouveau, composé notamment du monde de la boutique et de l'échoppe, déjà habitué aux théâtres de foire, envahit le paradis et le parterre. Ce « parterre, cet assemblage hétérogène et fétide » est l'héritier des sans-culottes. « En effet, commente Grimod de La Reynière, qu'est-ce qui compose aujourd'hui la majorité des parterres de nos grands spectacles ? D'abord ce sont des soldats, très méritants sans doute lorsqu'ils défendent la patrie aux champs de la victoire, mais qui n'ont pas appris dans les camps à juger nos productions théâtrales : car les arts sont les amis de la paix ; ils s'envolent à l'aspect des baïonnettes et des canons. Ensuite des êtres à peine sortis de l'enfance (...). En troisième lieu des ouvriers de la dernière classe du peuple, dont le langage grossier atteste de toute la rusticité et qui gouteraient bien mieux les plaisirs de la courtille que ceux du Théâtre Français. Enfin, quelques commis, classe autrefois éclairée mais qui n'est plus guère aujourd'hui que le réceptacle d'une foule d'automates, dont un tiers sait à peine lire et écrire. »⁴ Le public parisien s'est indéniablement démocratisé, mais il est difficile d'apprécier l'ampleur de cette transformation.⁵

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

Certains dramaturges ne s'y trompent d'ailleurs pas, ils écrivent pour un public populaire. Guilbert de Pixérécourt, le père du mélodrame, prétend rédiger ses pièces pour ceux qui ne savent pas lire. Ce genre dramatique connaît au cours du siècle un succès considérable grâce à

³ Victor Hallays-Dabot, *Histoire de la censure théâtrale en France*, Slatkine Reprints (réédition de celle de Paris en 1862), Genève 1970, p.148.

⁴ Cité dans l'article « La naissance d'un public » in *Europe*, n° spécial sur le mélodrame, novembre-décembre 1987.

⁵ Lire à ce sujet les ouvrages de Dominique Leroy, *Histoire des arts du spectacle en France*, Paris, Ed. L'Harmattan 1990 et celui Jhon Lough, *Paris Theatre Audiences in the XVIIth and XVIIIth centuries*, Londres, Oxford University Press 1957.

l'attrait qu'il exerce sur les foules les moins cultivées. Louis Chevalier, dans son ouvrage *Classes laborieuses et Classes dangereuses*, écrit à ce sujet en 1958 : « Irrémédiablement médiocres et morts ces mélodrames pour la critique littéraire, mais non pour l'histoire à laquelle ils restituent fidèlement et grossièrement cette attitude des classes populaires que la documentation politique, économique et sociales ne permet d'atteindre qu'indirectement et de manière incertaine. »⁶ Ce genre ne s'intéresse nullement au style, aux règles, au bon esprit. Tous ces mélodrames s'adressent directement au « bas-peuple », reprenant ses préoccupations du moment, ses craintes et ses espoirs d'une justice sociale. Leurs moteurs reposent entièrement sur la passion, la haine, la colère, la peur... Leur parler est net et séduit un public qui n'a pas eu la chance de fréquenter les bancs de l'école. Les héros de ces pièces apparaissent proches de spectateurs dont la vie se résume souvent à un travail éreintant et à l'angoisse du chômage.

Le critique littéraire et dramatique Janin attribue à ce genre théâtral une dangereuse influence : « De tous les mélodrames mauvais, vous pouvez dire : voilà le berceau du socialisme ! Voilà le point de départ du droit au travail, voilà ces spectacles qui ont soulevé toutes ces haines effrayantes et ses instincts féroces de vengeances inassouvies ! »⁷ Hallays-Dabot évoque aussi cette terrible menace d'un théâtre attisant les luttes de classes : « sous le règne de Louis-Philippe, les théâtres populaires ont proposé une littérature malsaine et pernicieuse à laquelle la censure n'a pas pu opposer une barrière assez puissante. Cette littérature repose exclusivement sur l'antagonisme social. *Le Riche et le pauvre*, tel est le titre de M. E. Souvestre. La blouse et l'habit, telle pourrait être la devise de la plupart des mélodrames de cette époque. La misère, les mains calleuses, les haillons, voilà les insignes de la vertu. Il faut s'estimer heureux quand les auteurs ne font pas du baigneur une école des bonnes mœurs. Le noble, le bourgeois, le lettré, l'industriel enrichi, haro sur eux ! »⁸ Le mélodrame en proposant une inversion des hiérarchies sociales qui justifie la colère du peuple, perturbe un ordre lentement élaboré depuis 1789. Le théâtre populaire serait ainsi en partie à l'origine des journées de février 1848. Le Second Empire en tire les conséquences et Haussmann n'oublie pas d'éradiquer cette menace

⁶ Louis Chevalier, *Classes populaires et Classes dangereuses*, Paris, Plon 1958, réédition Hachette 1984, p. 660.

⁷ Voir note précédente, p. 662.

⁸ Hallays-Dabot, *Histoire de la censure théâtrale en France*, p. 319.

quand il entreprend de reconstruire Paris. Le Boulevard du Temple est disloqué et le public populaire est rejeté vers les petites scènes de banlieues.

Le théâtre de la province s'intègre dans ce mouvement. La route constitue encore le quotidien de la majorité des artistes des départements et cette mobilité inquiète toujours les autorités. L'image de la vie de bohème de ces acteurs errants, souvent miséreux, se confond particulièrement avec la cohorte parfois charpardeuse des sans-travail. Il est vrai que la distinction est parfois difficile à établir. Dans les petites troupes, la « plèbe théâtrale » cumule les emplois, tel artiste est aussi tailleur d'habit, tel autre maçon... Cette situation est considérée comme une menace pour les gouvernements qui imaginent qu'il est aisé à un comédien de faire circuler les idées les plus subversives.

Par ailleurs, la province se prête aussi à des troubles provoqués par des spectateurs indisciplinés. Les préfets font souvent état de scandales, de chahuts, voire d'affrontements violents. Ces circonstances s'expliquent fort bien. La limitation du nombre de salles de spectacles dans les villes a favorisé le mélange de tous les groupes sociaux en un seul public, à l'exception de la noblesse. La promiscuité sociale la rebute et elle fuit les salles provinciales, leur préférant les théâtres de château.⁹ Dès lors, la classe de la société qui parvient à contrôler le parterre, maîtrise un lieu d'expression directe. Pendant la Restauration, les étudiants, les militaires et les bourgeois se livrent ainsi d'âpres luttes pour s'imposer.¹⁰ Lorsque qu'à partir de 1830, le petit peuple vient plus souvent assister à une représentation, le théâtre résonne d'une sourde menace qui fait frémir les autorités.

Considérée comme un vecteur possible de la violence populaire, la scène ne peut donc pas rester libre de tout contrôle dans une société bourgeoise et nobiliaire, désireuse d'ordre et effrayée par les fureurs plébéiennes. « Au cours du XIXe siècle, a-t-on coutume de répéter, un processus d'atténuation de la violence est à l'œuvre. »¹¹ Cependant, comme l'explique Alain Corbin, elle ne disparaît pas ; en fait, il existe « un refus de plus en plus catégorique à tous agissements de la foule massacreuse. »¹² Dans l'imagerie collective, le mauvais peuple, celui qui

⁹ Lire à ce sujet Anne Martin-Fugier, *La Vie élégante ou la formation du Tout-Paris*, Paris, Fayard 1990, pp. 291 à 298.

¹⁰ Lire à ce sujet Alain Corbin, « L'agitation dans les théâtres de province sous la Restauration », in *Le Temps, le désir et l'horreur*, pp. 53 à 79.

¹¹ Corbin Alain, *Le Village des cannibales*, Paris, Aubier 1990, p. 133.

¹² Idem.

massacre, traîne dans les égouts. Il devient un ogre, un croquemitaine. Les récits des tueries menées par une foule « à l'intelligence épaisse »¹³ abondent. Une sensibilité nouvelle fait redouter la cruauté de cette « tourbe » impitoyable. Le peuple menaçant n'appartient pas encore totalement à l'humanité. Or, depuis 1789, cet « infini d'en-bas »¹⁴ fréquente, comme nous l'avons vu, les salles de spectacle, condamnant ainsi le théâtre du XIXe siècle à la chaîne.

Contrôler la scène présente un autre avantage. Comme l'explique Victor Hugo dans sa préface d'Angelo, « aujourd'hui, plus que jamais, le théâtre est un lieu d'enseignement ». En 1789, les révolutionnaires en ont conscience. Ainsi Le Chapelier comme Billaud-Varenes estiment que les théâtres doivent se transformer en une école de patriotisme, une école de vertu. La Convention les utilise comme le vecteur d'une éducation politique, d'une « régénération civique » du peuple en transmettant le culte révolutionnaire de l'an II. Le Comité de Salut public envoie en province des troupes qui proposent des pièces patriotiques, transformant les planches en « une véritable école primaire pour adultes, qui doit former le caractère national. »¹⁵ Cette politique ou propagande théâtrale ne survit pas au Directoire, mais elle est reprise avec des modifications sous le Consulat.

En 1799, le nouveau pouvoir, nourri de l'horreur des massacres populaires où la victime est dépecée, intègre le théâtre dans sa volonté d'apaisement et de réconciliation. Si la censure est renforcée, la politique théâtrale s'appuie aussi sur la capacité de distraction de la scène. Après une soirée à l'Opéra, Napoléon aurait déclaré à Bourrienne : « Pendant qu'ils parleront de cela, ils ne parleront pas sur la politique et c'est ce qu'il me faut ; qu'ils s'amusent, qu'ils dansent, mais qu'ils ne mettent pas le nez dans les conseils du gouvernement. »¹⁶ Cette remarque qui rappelle le pain et les jeux de l'Antiquité romaine montre combien le théâtre offre aux gouvernements cet avantage de distraire, donc de détourner la population de sujets sensibles.

La visée pédagogique de la scène est tout aussi importante. Dans le vaste chantier entrepris par Napoléon Bonaparte pour construire un monde meilleur, il convient de créer de nouvelles tactiques de maintien

¹³ Formule d'Armand Carrel, cité par Alain Corbin, *Le Village des cannibales*, p. 133.

¹⁴ Victor Hugo, *Les Misérables*.

¹⁵ Serge Bianchi, « Le théâtre des temps nouveaux », in *L'Etat de la France pendant la Révolution française (1789/1799)*, Paris, Ed. La Découverte 1988, p. 149.

¹⁶ Cité dans Welschinger Henri, *La Censure sous le Premier Empire*, Paris, Librairie académique Perrin 1882, p.215.

de l'ordre comme celle qui entend « civiliser » le peuple pour en changer sa nature profonde. Mais le contrôle des textes n'y suffit pas, L'Empereur comprend très vite que sa réforme des théâtres doit dépasser la dimension répressive : il faut étendre la surveillance sur l'ensemble du monde du spectacle en offrant à la population des représentations choisies, vertueuses et de qualité. Pour y parvenir, l'Etat doit exercer un contrôle total sur toute l'activité théâtrale à Paris comme en province.

Le privilège théâtral

Par un décret, publié le 8 juin 1806, Napoléon réforme l'activité théâtrale de l'Empire selon le principe d'une centralisation déjà présente dans l'administration. En mettant ainsi un terme à la loi de 1791 sur la liberté d'entreprendre dans le domaine des spectacles et en s'inspirant des concessions de monopole accordées par Louis XIV, l'Empereur établit une organisation politico-administrative qui règle, jusque dans ses moindres détails, toute l'activité des spectacles de France : le privilège théâtral.¹⁷

La réforme napoléonienne ne copie cependant pas le système des avantages accordés à des troupes provinciales par des gouverneurs de l'Ancien Régime. L'organisation impériale des spectacles est construite avec un soin bureaucratique qui doit, en principe, soumettre le monde artistique au patronage du ministère de l'Intérieur tout en favorisant son développement. Le décret de 1806 est suivi par une série de règlements ministériels qui créent une organisation fondée sur un monopole d'exploitation accordé à des directeurs nommés par l'administration. La concurrence, pourtant à l'honneur depuis 1789, est interdite. L'Etat ferme de nombreuses salles (25 à Paris) et impose une autorisation d'ouverture pour tout nouveau théâtre. Le pouvoir se charge aussi de vérifier soigneusement la composition des troupes accréditées ou brevetées, leurs comptes, leurs itinéraires et leurs répertoires, tentant ainsi de limiter le vagabondage théâtral.

Le privilège traverse sans dommage plusieurs régimes politiques du 1^{er} Empire au 2^e Empire. Tous les gouvernements de 1806 à 1864 y apportent une attention soutenue et aucun n'envisage réellement de le remettre en cause, malgré ses échecs et les protestations qu'il suscite.

¹⁷ La dénomination de « privilège » intervient rapidement sous l'Empire tant elle rappelle le système de l'Ancien Régime, mais techniquement, l'administration lui préfère le terme de brevet.

Une histoire provinciale méconnue

Cette ambitieuse politique culturelle est assez bien connue pour son application parisienne.¹⁸ Mais elle a suscité jusqu'à maintenant peu de recherches pour la province. Est-il utile finalement d'étudier la vie théâtrale des départements ? Après tout « pas grand-chose à dire hors de Paris, s'agissant du théâtre du XIXe siècle, les analyses balzacienes de la stagnation provinciale peuvent servir de référence. »¹⁹ ou « Dépourvue de grandes troupes, anémiée par la montée systématique des auteurs dans la capitale, la province ne fait que suivre, bien que les villes soient nanties de salles qui reçoivent les tournées des pièces à succès. »²⁰

Ce serait rayer d'un trait une activité en plein essor. Au cours du XIXe siècle, des dizaines de salles de spectacle sont construites dans les départements, jusque dans des bourgs peu peuplés ; des centaines de comédiens y foulent les planches devant des milliers de spectateurs toujours plus nombreux. Avec le privilège, la vie théâtrale connaît un petit âge d'or. Malheureusement, son étude souffre d'un double enfermement par son assimilation à l'histoire littéraire et par la conséquence du centralisme parisien.

Trop souvent laissé aux historiens de la littérature, plus soucieux de la qualité des ouvrages et de la dimension culturelle de la scène que de sa réalité sociale, économique et politique, le théâtre demeure l'un des parents pauvres de la recherche historique, malgré la voie tracée il y a plus de soixante ans par Max Fuchs.²¹ Des études récentes, notamment sur la censure, les théâtres parisiens, la topographie ou l'économie, tendent à inverser le processus.²² Mais les travaux lancés par Max Fusch sur le théâtre en province n'éveillent encore que peu d'intérêt.

¹⁸ Citons notamment l'ouvrage de Nicole Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIXe siècle*, Paris, Aux amateurs de livres 1989 et sa thèse de doctorat d'Etat soutenue à Paris IV en 1987 sous le titre *Musique et théâtres parisiens face au pouvoir (1807-1864)*. Rappelons aussi le livre de Jane Fulcher, *Le Grand Opéra en France : un art politique 1820-1870*, Paris, Belin 1988 ou celui de David Chaillou, *Napoléon et l'Opéra*, Paris, Fayard 2004...

¹⁹ Berthier Patrick, *Le Théâtre au XIXe siècle*, Coll. « Que sais-je ? », Paris, PUF 1986, p. 10.

²⁰ Gengembre Gérard, « Le théâtre nouveau du XIXe siècle », sd Alain Viala, *Le Théâtre en France des origines à nos jours*, Paris, PUF 1997, p. 317.

²¹ Fuchs Max, *La Vie théâtrale ne province au XVIIIe siècle*, Paris, 1933.

²² Citons notamment Odile Krakovitch, *Hugo censuré : la liberté surveillée au théâtre au XIXe siècle*, Paris, Calmann-Lévy 1985 ; Catherine Naugrette-Christophe, *Paris sous le Second Empire. Le théâtre et la ville*, Paris, Librairie théâtrale 1998 ; Dominique Leroy, *Histoire des arts et spectacles en France*, Paris L'Harmattan 1990...

Il ne faut donc pas s'étonner si la plupart des ouvrages généraux sur le XIXe siècle n'aborde presque jamais ce thème. Ainsi, dans son livre, *Les Révolutions*, Jean Tulard évoque-t-il brièvement la question de la scène sous le 1^{er} Empire. Dans un chapitre intitulé *La culture dirigée*, il écrit que le théâtre n'échappe pas au despotisme et parle du décret de 1807 qui supprime toutes les salles de Paris sauf huit. Mais il n'a aucun mot pour les scènes de province. Pourtant ces dernières existent bel et bien ! Si ce fait nous échappe parfois, il fut le soin d'une attention soutenue de l'administration de l'époque. Elle a laissé dans les archives une abondante correspondance entre le monde artistique et les préfets, encore inexplorée pour bien des départements.²³

Dès lors, la vie théâtrale en province est souvent abandonnée à des érudits locaux qui, ne dépassant pas les limites de leur ville, ne perçoivent pas que leurs recherches doivent aussi s'inscrire dans un cadre plus vaste, en dépassant la simple chronique. Nous en avons fait nous-même l'expérience quand, attaché à reconstituer l'histoire du théâtre d'Etampes, nous n'avions accordé que fort peu d'intérêt au privilège.²⁴ Nous avons préféré faire vibrer notre fibre locale en privilégiant l'histoire d'un beau bâtiment dû à la générosité des Etampoises et inauguré par les artistes de la Comédie-Française. Nous n'avions pas encore compris que, pour mieux apprécier les scènes de province, il fallait aussi s'attacher aux pas de ces directeurs de troupes ambulantes, en saisissant autant que possible leurs difficultés ou leurs succès, leurs qualités ou leurs défauts, leur honnêteté ou leurs abus. Nous aurions alors réalisé que loin d'être exceptionnelle, la construction de cette petite salle de spectacle avait été précédée par d'autres en Seine-et-Oise, en Seine-et-Marne et dans les autres départements limitrophes. Un simple sondage réalisé quelques années plus tard dans des archives départementales nous révéla notre erreur. Il nous fallait donc la réparer.

²³ Signalons cependant les travaux de Jean Nattiez pour la Picardie regroupés dans *La Vie théâtrale en Picardie, 1806-1864*, Amiens, CRDP Ed. 1967 ; les recherches actuelles de Christine Carrère-Saucède pour le Grand Sud-Ouest ou encore celles menées par Florence Naugrette et ses étudiants pour la Haute Normandie, Malinsha Gersin pour Lyon...

²⁴ Féret Romuald, « Le théâtre d'Etampes au XIXe siècle », pp. 67 à 87, in *Le Pays d'Etampes au XIXe siècle*, Le Mée-sur-Seine, Ed. Amattéis 1991.

Seine-et-Oise et Seine-et-Marne : entre banlieue et province

Nous avons choisi de limiter notre étude à un espace de la taille d'une région regroupant la Seine-et-Oise et la Seine-et-Marne. Une monographie offre peu de possibilités et l'élargissement au niveau du pays présente plusieurs obstacles. Tout d'abord, une vie ne suffirait pas à dépouiller toutes les sources. Ensuite, une recherche nationale aurait pour risque de faire disparaître les particularismes locaux.

Est-ce par ailleurs un paradoxe d'étudier la région parisienne pour mieux cerner la province ? En fait, dans la première moitié du XIXe siècle, la future Île-de-France ne se distingue guère du reste de la France. L'ensemble n'est pas homogène et est constitué d'une mosaïque de pays aux identités bien marquées. Il est difficile de comparer le Hurepoix broussailleux avec le pauvre Gâtinais, la Brenne marécageuse et la Brie aux terres lourdes, la Champagne crayeuse et la Beauce opulente... Ces petites régions souffrent pour la plupart de l'enclavement, les communications y sont souvent pénibles. La réforme théâtrale de Napoléon prend en compte cette situation : seules Paris et la proche banlieue ont un statut particulier. La Seine-et-Marne est regroupée dans un arrondissement avec les départements de la Marne et de la Haute-Marne ; la Seine-et-Oise est associée à l'Eure-et-Loir et à l'Oise.

Une lente évolution se dessine cependant tout au long du siècle. L'industrialisation et surtout la construction du chemin de fer à partir de la Monarchie de Juillet modifient sensiblement le paysage et les rapports que les hommes entretiennent avec leur environnement. L'essor de l'activité théâtrale dans nos deux départements coïncide d'ailleurs avec ces changements. La moyenne et la grande banlieues ne sont pas encore d'actualité, mais les conditions pour leur naissance se rassemblent. La proximité de Paris est alors à considérer dans une France qui tend à s'uniformiser lentement, reproduisant à petite échelle l'exemple de la capitale.

Problématique et champs de recherches

Ce livre est à la croisée de plusieurs champs de recherches. Il s'intéresse tout d'abord à l'histoire politique et administrative. Pendant plus d'un demi-siècle, le ministère de l'Intérieur en administrant et en surveillant tous les théâtres de France, fonctionnarise le monde des planches. Une telle organisation ne peut pas se résumer à une simple affaire de police ou de censure. Le privilège théâtral résulte d'un ambitieux projet de politique culturelle à l'échelle d'une nation. Il va de pair avec la croissance d'un Etat qui étend son emprise sur la société en

développant les pouvoirs de son administration. Mais cette extension de la bureaucratie dans le domaine culturel et théâtral heurte une partie de la société civile. Les propriétaires des salles de spectacle dépendent du bon vouloir des directeurs détenteurs d'un privilège. Cette situation scandalise la bonne société : le pouvoir empêche l'enrichissement des propriétaires ! Il en découle des dysfonctionnements, des résistances et des heurts qui limitent l'efficacité du monopole de l'Etat sur l'activité dramatique.

Cette recherche aborde aussi l'histoire économique. En effet, derrière de belles considérations artistiques et morales, se cache une réalité moins brillante, plus matérielle. Le théâtre est avant tout une entreprise qui obéit aux règles de marché. Les directeurs de troupe ont des comédiens à nourrir ; or survivre au milieu de provinciaux qui n'ouvrent leurs bourses qu'avec parcimonie est difficile. Nombre de brevetés²⁵ y perdent leurs économies. Pourtant certains réussissent à s'établir, preuve qu'il est possible de vivre convenablement de cette activité. Une telle étude, rendue possible par l'existence de nombreux états de recettes que les privilégiés devaient transmettre aux préfets, présente non seulement l'avantage de mieux faire connaître la vie des troupes, mais elle permet aussi d'évaluer l'évolution du niveau de vie des populations locales en mesurant leur consommation théâtrale, révélant ainsi leur entrée dans une société des loisirs naissante.

Derrière les aléas du privilège, derrière une volonté politique délibérée, derrière des enjeux économiques, se cachent des hommes. La vie théâtrale en Seine-et-Marne et en Seine-et-Oise rassemble une centaine de directeurs, plusieurs centaines d'artistes, des dizaines de techniciens des planches, des journalistes, des fonctionnaires, des gendarmes, sans oublier plusieurs milliers de spectateurs, gens des loges à la fortune confortable ou enfants du paradis, vifs et chahuteurs...

Ainsi, à travers les centaines de documents que nous avons consultés, des parcours de vie ont surgi, pittoresques et picaresques, montrant un monde plein d'agitation, de cris, de sueurs, de larmes, de rires ; ce sont des hommes et des femmes, émouvants, affligeants, énervants, passionnants qui se sont mis à revivre. La vie théâtrale du XIXe siècle est bien différente de la nôtre ; on y croise des maires énergiques défiant l'autorité du préfet et du ministère de l'Intérieur, des brevetés incompetents chahutés par les spectateurs, d'autres plus habiles

²⁵ Le directeur de troupe retenu par le ministère de l'Intérieur reçoit un brevet. L'administration le désigne alors sous l'appellation de breveté ou parfois de privilégié.

refusant du monde au guichet par manque de place, des directeurs encore plus bonapartistes que l'Empereur, des actrices envieuses et comploteuses, des artistes amers aux rêves déçus de gloires parisiennes, des commissaires de police au grand cœur, des claqueurs maladroits, des agitateurs peu téméraires, des militaires hautains et agressifs.

Le théâtre, spectacle éphémère, réunit tout ce monde autour d'une représentation. Le public vient pleurer en découvrant les malheurs de quelques héroïnes de mauvais mélodrames, rire aux quiproquos de rapides vaudevilles... Il a été possible de déterminer les préférences des habitués des salles de Seine-et-Oise et de Seine-et-Marne. Qui détermine les choix des spectateurs ? Ces derniers savent donner de la voix, mais ils ne crient pas toujours à l'unisson. Les journalistes et la censure ont aussi leur mot à dire, tout comme les directeurs... Malgré ces incertitudes, il est possible d'au moins vérifier une constante. Les listes laissent une maigre place aux pièces des auteurs régionaux, leur préférant les ouvrages à succès de Paris. Se met ainsi en place, d'une manière encore hésitante, une « culture de masse », grouillante, parisienne, colportant ses peurs et ses espoirs au reste de la province.

Ces différents champs de recherches s'entrecroisent constamment. Il fallait trancher. Nous avons choisi d'insister tout d'abord sur les relations tissées entre l'Etat et le théâtre ; ensuite, nous avons enchaîné par l'exposé des dysfonctionnements, les heurts et les oppositions du privilège ; enfin, nous avons fini en retraçant l'histoire économique du théâtre dans nos deux départements, en soulignant notamment son essor, les raisons d'une telle expansion et ses limites.

1^{ère} Partie

Etat et théâtre

Une tentative de fonctionnarisation du monde des spectacles

La fonction publique, au sens moderne du mot, apparaît sous le Consulat et le 1^{er} Empire avec la construction d'une administration disciplinée, compétente et unifiée. Grâce au système de la nomination des fonctionnaires par le gouvernement, l'Etat se débarrasse de l'héritage révolutionnaire de l'élection et assoit son autorité sur l'ensemble des services publics. Par le traitement payé régulièrement en numéraire, le pouvoir s'assure de la fidélité des fonctionnaires ; par l'établissement d'une feuille de présence accompagnée d'un soigneux contrôle des heures faites, la discipline est renforcée. La centralisation administrative est ainsi accrue, permettant un meilleur encadrement de la société civile : « La chaîne d'exécution descend sans interruption du ministre à l'administration et transmet la loi et les autres ordres du gouvernement jusqu'aux dernières ramifications de l'ordre social avec la rapidité du fluide électrique. »²⁶ Cela se traduit par une extension des services de l'Etat qui ne fait pas l'unanimité : « En exagérant la centralisation, la bureaucratie a corrompu la société : depuis 1789 elle a formé au milieu de l'instabilité générale des hommes et des choses la seule institution permanente de notre société (...). Il a toujours été dans la nature des choses que le seul pouvoir stable devienne le pouvoir dominant. [...] Telle branche d'administration qui n'occupait, il y a un demi-siècle qu'un simple commis est successivement devenue un bureau, une division, une direction. »²⁷ Le théâtre s'insère dans cette construction bureaucratique.

²⁶ Chaptal, cité par François Monnier, article « Fonction publique » in *Dictionnaire Napoléon*, sd Jean Tulard, Paris, Arthème Fayard 1989, p. 739.

²⁷ Frédéric Le Play, cité par Guy Thuillier, article « Administration » in *Dictionnaire du Second Empire*, sd Jean Tulard, Paris, Fayard 1995.

I. Le privilège théâtral : une extension du service de l'Etat

Le privilège fonctionne comme une régie administrative qui centralise toute l'activité. Il participe à l'extension des services de l'Etat qui caractérise le XIXe siècle et provoque une fonctionnarisation partielle des professions d'artiste et surtout de directeur dramatique. Ce dernier hérite ainsi d'un statut ambigu, entre privé et public.

D'un côté, les brevetés ne peuvent pas être considérés comme des fonctionnaires, ni même des employés. Le pouvoir n'a jamais envisagé de transformer les directeurs en des commis de l'Etat. Le règlement de 1807 les présente même comme des commerçants à la tête d'une entreprise. A ce titre, ils s'acquittent d'une patente. Les conditions de recrutement du personnel de leur troupe obéissent au droit privé et commercial.

Mais, d'un autre côté, la pratique du privilège montre une réalité différente. Aux dires du pouvoir, le breveté assure une mission de « service public ». En apportant une distraction, en principe hautement morale, le théâtre participe au maintien de l'ordre et à l'éducation de la population. Cela finit par semer dans les esprits de certains une confusion. En 1831, Claudius Robillon, privilégié de la troupe sédentaire de Versailles depuis 1807, se présente même « comme un des plus anciens employés de la ville ». ²⁸ Ce breveté se considère comme faisant partie de l'administration municipale dans un rang subalterne. ²⁹ Il accompagne ainsi ses courriers au préfet et au maire d'une expression qui dépasse la simple formule de politesse : « Fidèle et obéissant serviteur ». Par ailleurs, le statut de privilégié présente plusieurs similitudes avec les agents de l'administration. Il est ainsi nommé, après une lente procédure de sélection menée par la préfecture et par le ministère ayant en charge le théâtre. ³⁰ En vertu de quoi, le directeur est appelé breveté, c'est-à-dire qu'il est en possession d'un brevet d'exploitation soumis à conditions.

²⁸ AD78, 50T3, brochure sans titre de Robillon, 1831.

²⁹ Les termes de fonctionnaire et d'employé ne sont pas véritablement définis. L'employé, sans réalité juridique, serait celui qui cède son travail à un autre, alors que le fonctionnaire agirait de son propre chef, détenteur d'une portion de l'autorité publique. Ainsi du maire au ministre, nous aurions les fonctionnaires.

³⁰ La méthode utilisée pour imposer le système des nominations dans l'administration est pragmatique, lente et détournée, sans véritable décision législative. Elle est donc identique à celle suivie pour la construction du privilège.

Rappelons que les maires et les adjoints des communes de moins de 5.000 habitants sont nommés par le préfet qui propose aussi au gouvernement les meilleurs candidats à la tête de municipalités de plus de 5.000 habitants. Ensuite, placé sous l'autorité d'un préfet et d'un maire, le breveté peut être révoqué s'il ne respecte pas les termes de son contrat. L'absence d'une rémunération n'est pas non plus un argument. Il existe ainsi dans l'administration une catégorie de personnel sans traitement, les surnuméraires qui ne perçoivent un revenu qu'après deux ou trois ans d'activités.

Le statut d'un directeur breveté oscille, par conséquent, entre l'employé et le marchand comme le déclare Hostein, l'un des plus importants directeurs de troupe de la capitale : « On veut faire de nous des fonctionnaires, alors que nous sommes des commerçants. »³¹ Cette confusion permet à l'administration d'inféoder le théâtre alors qu'une telle ingérence ne figurait pas dans le décret de 1806. Il a fallu, de fait, plusieurs années pour que le privilège soit véritablement établi par des aménagements constants, menés par les bureaux du ministère de l'Intérieur.

³¹ Cité par Dominique Leroy, *op. cit.*, p. 82.

A. Le privilège : une construction à posteriori

Après une période de liberté instituée par la loi de 1791, l'activité dramatique repasse en 1806 sous un régime de réglementations complexes. La réforme comprend deux volets. Le premier s'intéresse à Paris. Le nombre des théâtres parisiens est limité à huit : quatre grands théâtres subventionnés (Opéra, Opéra Comique, Comédie-Française, Odéon) et quatre salles secondaires (Vaudeville, Ambigu Comique, Gaieté, Variétés). Chaque salle est cantonnée à un répertoire précis. La troupe du Vaudeville ne peut ainsi jouer que de petites pièces mêlées de couplets sur des airs connus.

Le second volet s'attache à transformer le monde du spectacle de la province. Le nombre de salles est aussi réduit, mais la modification importante réside dans l'autorisation qu'il est nécessaire d'obtenir pour donner des représentations théâtrales. Il n'est pas encore question de monopole d'exploitation. Il s'agit avant tout de réguler l'activité théâtrale. Il faut en fait plusieurs années d'hésitations, d'échecs et d'ajustements administratifs pour que le privilège soit créé.

1) Le décret du 8 juin 1806 : l'autorisation

Au lendemain du coup d'Etat de Brumaire, Bonaparte officialise la restauration de la censure : « Le ministre de la Police Générale nous charge, citoyens, de suspendre la représentation des pièces qui pourraient devenir un sujet de dissension, et il nous autorise à exiger des entrepreneurs de spectacles qu'ils soumettent à notre examen tous les ouvrages relatifs à la Révolution qu'ils voudraient remettre au théâtre. »³² Mais le pouvoir a conscience que le simple contrôle des pièces est insuffisant. Il faut ramener l'ordre dans une activité marquée par l'anarchie économique, la médiocrité des représentations et l'abondance des scènes de licence.

La presse parisienne réclame, elle aussi, une réforme plus profonde qui accentuerait la surveillance « car si (...) le développement des mauvais principes et la peinture des mauvaises actions sont revêtus de couleurs attrayantes, tandis que le châtiment est fictif, la comédie, alors, non seulement manque son but, mais elle en atteint un tout opposé. »³³ Au cours de l'été 1801, le journal officiel, par l'intermédiaire du tribun Portiez, annonce les prochains projets de réforme théâtrale : « La loi surveille particulièrement les professions qui intéressent les

³² Cité par Welschinger, *La Censure sous le Premier Empire*, op. cit.

³³ Sauvo, *Le Moniteur universel* du 20 messidor an IX.

mœurs publiques, la santé et la sûreté des citoyens. Les théâtres sont-ils étrangers aux mœurs publiques ? Ne répandent-ils pas une morale saine ou perverse selon l'esprit de ceux qui les dirigent (...) ? Il sera loisible à tout homme d'administrer du poison qui énerve les facultés intellectuelles, déprave les sentiments et donne la mort à la partie la plus noble de l'âme ? [...] Maintenant on demande si le gouvernement peut limiter le nombre de théâtres en France. Selon moi, c'est demander s'il est permis au gouvernement de laisser dégénérer les arts d'imitation. »³⁴

L'idée du privilège théâtral n'est pas neuve ; depuis quelques années, des journalistes et des hommes politiques se sont penchés sur la question, préconisant une intervention plus franche de l'Etat dans l'activité des spectacles. *Le Journal des débats* du 20 juin 1797 affirmait ainsi que le trop grand nombre de salles nuisait à la qualité des représentations. Même Marie-Joseph Chénier, ancien chantre de la liberté théâtrale, allait dans ce sens : « 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. »³⁵ Déjà sous le régime précédent, un rapport officiel émettait l'idée que le Directoire exécutif pourrait être autorisé à fixer le nombre de théâtres, dans chaque commune, selon le niveau de sa richesse et de l'importance de sa population. Les dirigeants du Consulat, puis du 1^{er} Empire reprennent l'idée et choisissent de l'appliquer.

Le 18 avril 1806, devant le Conseil d'Etat, Napoléon dépasse l'aspect répressif ou éducateur de la censure en affirmant que « Douze théâtres doivent suffire à Paris. On distribuera entre eux les pièces des auteurs morts ; une libre concurrence leur sera laissée pour recevoir des pièces nouvelles. Il faut répartir ces douze théâtres dans les différents quartiers, de manière à ce qu'ils ne se nuisent pas. » La réforme prend corps le 8 juin 1806 avec la publication d'un décret. Parmi toutes les dispositions décidées, trois articles du titre II qui règle la question des départements, fournissent le premier cadre du privilège théâtral.

<p>« 7. Dans les grandes villes de l'Empire, les théâtres seront réduits au nombre de deux. Dans les autres villes, il ne pourra en subsister qu'un. Tous devront être munis de l'autorisation du préfet, qui rendra compte de leur situation au ministre de l'Intérieur.</p>

³⁴ *Le Moniteur universel* du 9 thermidor an IX.

³⁵ *Le Moniteur universel* du 30 brumaire an VI.

8. Aucune troupe ambulante ne pourra subsister sans l'autorisation des ministres de l'Intérieur et de la Police générale, le ministre de l'Intérieur désignera les arrondissements qui leur seront destinés, et en préviendra les préfets.

9. Dans chaque chef-lieu de département, le théâtre principal jouira seul du droit de donner des bals masqués. »

Avec ces orientations, l'administration est dotée d'un pouvoir qui lui permet d'intervenir directement dans toute l'activité théâtrale : l'autorisation qui assujettit tout d'abord les propriétaires de salles de spectacle. La loi de 1791 a toujours cours et tout citoyen peut ouvrir un théâtre. Mais selon le décret, il doit d'abord obtenir un agrément gouvernemental. Tout est justifié en fonction de l'intérêt général. Chaque entrepreneur doit apporter la preuve que ce qu'il compte réaliser, ne compromet ni la sécurité publique, ni la circulation.

Le décret tente aussi de réguler la concurrence entre les théâtres et entre les troupes en réduisant le nombre de salles à deux dans les grandes villes et une seule dans les autres cités. Il s'agit d'un dirigisme économique notable. L'administration souhaite adapter l'offre théâtrale en fonction des goûts, des besoins et des moyens du public.

Cette volonté de réguler le marché théâtral ne se justifie guère pour la Seine-et-Oise et la Seine-et-Marne. L'enquête préfectorale de 1806 n'est guère élogieuse, peu de villes des deux départements sont en mesure d'accueillir une troupe. Dans la très rurale Seine-et-Marne, seule Meaux dispose d'un véritable théâtre édifié dans une ancienne grange aux dîmes en 1798 ; la ville royale et impériale de Fontainebleau n'offre qu'une modeste grange aménagée pouvant recevoir une petite centaine de spectateurs. A cette liste, il est possible d'ajouter, selon des mentions de passage de troupe, les villes de Provins et de Nemours qui posséderaient de petites salles de danse, mais qui recevraient assez rarement de faibles compagnies. La préfecture n'a pas de véritable théâtre, elle doit se contenter d'une salle de fortune. Dans ces conditions, il n'y a pas de troupes sédentaires. Tout au plus, quelques petites compositions de comédiens passent l'hiver dans les villes nommées. Le spectacle y serait peu couru et les comédiens-saltimbanques n'entreraient pas toujours dans leurs frais. Dans cette partie de la province, proche de Paris et sans véritable grande ville, les habitants n'ont guère l'habitude de se rendre au théâtre.

La Seine-et-Oise présente de nombreuses similitudes avec sa voisine. Encore très rurale, elle dispose d'un réseau urbain assez lâche. Entourant presque complètement la capitale, elle ne compte que quatre communes dotées de salles : Etampes, Pontoise, Saint-Germain-en-Laye et Versailles. Cette dernière, plus peuplée, fait figure d'exception dans la région. L'ancienne capitale possède, en effet, plusieurs locaux pouvant offrir des représentations. Le plus prestigieux a été construit sous Louis XVI par une protégée de Marie-Antoinette, l'ancienne actrice Montansier.

Très active, malgré son âge avancé, cette femme d'affaires obtient aisément la fermeture des salles de ses rivaux. Le petit théâtre de Blanchard Charon est ainsi fermé, victime de sa faible taille et de l'origine sociale de son public, composé de « la partie laborieuse du peuple (...) celle qui a le plus besoin de se distraire de ses pénibles travaux. »³⁶

En revanche, Montansier éprouve plus de mal à décrocher le statut de théâtre desservi par des comédiens sédentaires. Le préfet doute, en effet, que la localité puisse accueillir une troupe sédentaire plus de six mois. Il propose d'abord qu'elle soit desservie par une troupe ambulante. Mais, à force de sourires et d'appuis, l'ancienne comédienne finit par emporter la décision. Oubliant le rapport de 1806, la préfecture devient le premier soutien de la vieille dame et s'emploie à convaincre le ministère. Versailles compte bon nombre de gens bien nés ayant reçu une éducation importante. La ville, étant un « faubourg de Paris », peut même proposer un spectacle du niveau des scènes parisiennes... Le ministre surmonte ses hésitations et finit par céder. Le 17 octobre 1807, Montansier obtient le droit de constituer une troupe sédentaire.

Dans un premier temps, elle fait passer des auditions pour compléter la troupe qu'elle a accueillie dans sa salle. Mais devant la tâche et le poids des ans (près de 70 ans), elle renonce à exploiter elle-même son brevet et intercède auprès du préfet pour proposer son remplaçant du nom de Robillon qui vient de perdre son théâtre parisien.

Si le décret tarde à se mettre en place en Seine-et-Oise, il est en revanche rapidement appliqué en Seine-et-Marne. Ainsi, quand au début de 1807, la troupe de Clermont annonce par voie d'affiche une représentation à Melun sans être munie d'une autorisation, le préfet rappelle à l'ordre le maire de la ville et lui demande de faire respecter la nouvelle réglementation. L'édile fait interdire le spectacle : « J'ai fait

³⁶ AD78, 50T3.

connaître aux comédiens (...) qu'à l'avenir, je ne souffrirai pas qu'ils jouassent sans votre permission express.»³⁷ La machine administrative fonctionne et les demandes d'autorisation qui arrivent sont suivies d'enquêtes de moralité. Il en est ainsi de la compagnie de Berton et Deveaux dont on rend un « compte avantageux tant sous le rapport de la conduite des acteurs et des actrices (...) que sous celui de leur talent. » Ils sont récompensés de leur bonne tenue par une autorisation le 31 mars 1807 qui leur permet de se produire à Provins, Meaux et Melun. Dans les semaines qui suivent, sur intervention du conseiller d'Etat Réal, une seconde troupe, spécialisée dans la comédie et le vaudeville et sous la direction de Potus, obtient, à son tour, l'agrément du ministère pour la ville de Nemours.

L'absence d'un règlement d'application du décret se fait néanmoins sentir dans les hésitations des autorités locales. L'administration ministérielle essaie de les réduire en transmettant aux préfets et aux maires plusieurs circulaires. Celle du 28 février 1807 rappelle qu'une autorisation du ministre de la Police générale est nécessaire pour qu'une troupe puisse jouer. D'autres éclaircissent l'interprétation de la loi. Le ministère de l'Intérieur explique, par exemple, qu'il est inutile de demander une autorisation particulière à chaque fois qu'une compagnie entend donner une représentation. Une seule suffit, le passage des artistes est trop imprévu et trop court pour exiger à chaque fois l'agrément officiel.

Il n'est pas encore possible de parler de monopole.³⁸ Celui-ci consiste dans l'exercice d'une industrie par un seul à l'exclusion des autres. Or le gouvernement qui n'exploite pas l'activité dramatique de la province, laisse cohabiter plusieurs troupes dans un ou plusieurs départements. Le préfet tente parfois de limiter les risques d'une compétition excessive. Ainsi, lorsque le conseiller d'Etat du 1^{er} arrondissement intervient en faveur d'un certain Lefebvre dit Stéphany, la préfecture répond qu'une troupe est déjà installée dans le département et estime qu'une telle concurrence nuirait aux comédiens. Mais ses avis ne sont pas toujours écoutés et plusieurs compagnies sillonnent la Seine-

³⁷ AD77, 4T160.

³⁸ Le privilège n'est pas institué, mais il est dans les esprits comme le révèle une sollicitation d'un régisseur d'une société d'artistes de l'Yonne en février 1807 : « Il y a un plan pour donner des privilèges. Ce travail n'est pas fini et je sais que le ministre de l'Intérieur s'en rapporte à Messieurs les préfets. Si plus tard, on donne ces privilèges à Paris, j'ai des amis qui agiront pour moi, mais votre protection, Monsieur, serait le meilleur titre que je puisse faire valoir. » (AD89, 80T4)

et-Marne, épuisant les maigres ressources des habitants. Le règlement de 1807 apporte une première réponse à cette situation confuse.

2) Le règlement du 25 avril 1807 : un premier pas vers le privilège

Le 25 avril 1807, le ministère de l'Intérieur publie un règlement qui précise l'application du décret de 1806. Mais, si cette disposition réglementaire reprend la plupart des termes du décret, elle y apporte des modifications qui renforcent singulièrement le rôle de l'administration.

A la base du règlement, il y a toujours l'autorisation que doivent solliciter les troupes. Mais celle-ci est dorénavant accordée dans une limitation géographique introduite par l'article 10 du titre III : « Les villes qui ne peuvent avoir de spectacle que pendant une partie de l'année, ont été classées de manière à former 25 arrondissements. » Dès lors, « Aucun Entrepreneur de spectacle ne pourra envoyer de troupes ambulantes dans l'un ou l'autre de ces arrondissements, 1^o s'il n'y a été formellement autorisé par le ministre de l'Intérieur, devant lequel il devra faire preuve des moyens qu'il peut avoir de remplir ses engagements ; 2^o s'il n'est, en outre, muni de l'approbation du ministre de la Police générale. » L'Etat pense ainsi réduire la circulation des troupes dans la province en limitant leurs déplacements, il est possible d'évoquer à ce sujet une semi-sédentarisation des artistes des départements.

L'administration ajoute, par ailleurs, plusieurs dispositions qui alourdissent le contrôle. L'article 12 prévoit que « Les Entrepreneurs de spectacle qui se présenteront pour tel ou tel arrondissement, devront le 1^{er} août prochain et dans les subséquentes, toujours avant la même époque :

1. Désigner le nombre de sujets qui composent leurs troupes.
2. Indiquer à quelle époque leurs troupes se rendront, et combien de temps ils s'engageront à les faire rester dans chaque ville de l'arrondissement postulé par eux. »

Pour être agréé, un directeur ou un entrepreneur de spectacle doit dorénavant se munir du tableau de sa ou ses troupes et de leurs itinéraires.

Les préfets sont confirmés dans leur mission de surveillance par l'article 13 ; ils doivent veiller au respect des conditions imposées par l'autorité supérieure. En cas d'inexécution des différentes clauses, les contre-venants sont punis par la révocation des autorisations et, s'il y a lieu, par des indemnités qui seront versées dans la caisse des pauvres.

Dans les communes où un spectacle à l'année peut exister, l'autorisation d'y établir une troupe est accordée par les préfets. Il en est de même dans les grandes villes où il y a deux théâtres.

Ce règlement n'a donc pas pour objet d'imposer un monopole d'exploitation. L'administration a étendu son contrôle, mais elle se refuse encore à instaurer le monopole d'exploitation de type Ancien Régime. Selon le titre IV, l'Etat se défend d'une trop grande ingérence dans les aspects économiques de l'activité dramatique et insiste sur le fait que les représentations théâtrales sont « des amusements préparés et dirigés par des particuliers qui ont spéculé sur le bénéfice qu'ils doivent en retirer ». Cependant, ce dernier point a été longuement discuté dans les bureaux du ministère de l'Intérieur lors de l'élaboration du règlement.

L'intervention de l'Etat dans la sphère économique suscite, en effet, de nombreuses hésitations. Les fonctionnaires en charge du dossier sont conscients des difficultés et tergiversent beaucoup sur le statut de l'entreprise théâtrale. Le chef de la 3^e division du ministère estime qu'une « entreprise théâtrale n'est point une propriété, on a jamais dû considérer comme propriétés réelles dans ces sortes d'établissements que les salles de spectacles et les pièces de théâtre. »³⁹ Il propose alors de réduire le nombre de troupes. Mais le ministre n'est pas du même avis. Pour lui, les entrepreneurs de spectacle sont des commerçants qui ont fait des avances importantes pour monter leurs activités. En limitant le nombre d'autorisations, l'administration ne leur assure plus les moyens nécessaires à leur survie, les pousse à la ruine. Au contraire, le gouvernement préfère s'inscrire dans la continuité du Code civil et renforce l'autorité de l'entrepreneur sur ses comédiens. Ceux-ci sont contraints d'obtenir un billet signifiant leur congé avant de pouvoir contracter un nouvel engagement.

Le règlement aborde aussi le contrôle des genres. Mais les contraintes des styles dramatiques sont faibles pour la province. « Dans les départements, les troupes permanentes ou ambulantes pourront jouer, soit les pièces des répertoires des grands Théâtres, soit celles des Théâtres secondaires et de leurs doubles (sauf les droits des auteurs ou de propriétaires des pièces). » Seules les villes qui disposent de deux salles doivent se partager les genres. Le premier théâtre se réserve le grand répertoire et le second se contente de la comédie et du vaudeville.

³⁹ AN F21 953.

Finalement, le règlement de 1807 ne crée pas le monopole. Il n'est pas encore possible de parler de privilège. Mais les problèmes que soulève son application vont tendre à son installation.

3) La mise en place du privilège

A partir de l'été 1807, la Seine-et-Marne et la Seine-et-Oise sont incluses dans deux arrondissements différents : le 14^e et le 20^e. Le premier couvre trois départements : la Marne avec Reims, Châlons, Vitry et Epernay ; la Haute-Marne avec Chaumont, Langres et Joinville ; enfin la Seine-et-Marne avec Melun, Fontainebleau, Meaux, Nemours et Provins. Le second, gigantesque, englobe la Somme (Amiens, Abbeville et Péronne), la Seine-Inférieure (Le Havre, Dieppe et Caudebec), l'Eure (Evreux et Louviers), l'Eure-et-Loir (Chartres et Dreux) et la Seine-et-Oise (Pontoise, Etampes, Mantes, Saint-Germain-en-Laye et Versailles).

Dès que le cadre géographique est défini, les autorités locales et préfectorales tentent d'appliquer le décret et son règlement. Le préfet de Seine-et-Marne choisit de soutenir la troupe de Berton et Deveaux qui a déjà fait ses preuves et dont les rapports louent la bonne moralité. Mais, il est dépassé par le ministère de l'Intérieur qui a accordé plusieurs autorisations pour le département, semant ainsi une belle pagaille. Quand Berton et Deveaux se présentent pour jouer sur la scène de Melun, elle est déjà occupée par les artistes du régisseur Eloi, munis eux aussi de la précieuse autorisation. Dans le même temps, Potus et ses comédiens sont à Nemours. Deux autres troupes arpentent encore le Nord et l'Est du département à la recherche de salles. En Seine-et-Oise, la confusion est semblable. Elle est même aggravée par les heurts entre le propriétaire du théâtre de Saint-Germain et le directeur autorisé Prévost. Finalement, loin de réduire le nombre de troupes en circulation, le décret a un effet inverse. La concurrence est accrue. Comment expliquer une telle abondance ?

Cette situation est due tout d'abord au décret du 8 août 1807 qui a provoqué la fermeture de 25 salles parisiennes sur 33, réduisant ainsi au chômage les comédiens qui les desservaient. Les bureaux du ministère de l'Intérieur sont assiégés par des entrepreneurs de spectacle qui ont obtenu en compensation des autorisations pour la région parisienne et la province. Il en est ainsi de Prévost qui affirme être « un malheureux » privé de sa salle parisienne, mesure qui a condamné les douze membres de sa troupe à la misère et qui obtient la possibilité de parcourir la Seine-et-Oise et la Seine-et-Marne. Il en est de même des Robillon qui

décrochent le seul théâtre sédentaire de la région avec la salle Montansier de Versailles.

Ensuite, comme nous l'avons vu précédemment, de nombreux directeurs et entrepreneurs, prévoyant la mise en place d'un système de privilège de type Ancien Régime, ont fait intervenir leurs amis ou appuis afin d'obtenir l'agrément officiel.

Prenant la mesure de cette situation confuse, Paris décide dès 1808 de rectifier sa position et promulgue une série de circulaires qui doivent corriger les dysfonctionnements du décret et de son règlement. Le 1^{er} juillet 1808, les spectacles de curiosité⁴⁰ perdent la possibilité de jouer des pantomimes et des petites comédies. Plus importante est la décision prise la même année de limiter le nombre d'autorisations (ou terme nouveau, le brevet) à une ou deux par arrondissement. Ainsi pour le 14^e arrondissement, deux hommes, un entrepreneur de spectacle de Tours, Duplan du Fournier, et un artiste lyrique de Reims, Defoye, obtiennent seuls le droit de donner des représentations théâtrales pour la circonscription. Un pas important vers le monopole vient d'être fait.

Le rôle des préfets s'accroît. Ceux-ci doivent, outre les itinéraires et les tableaux de troupe, collecter des états de recettes afin de mieux mesurer les ressources de chaque théâtre. Ils ont encore pour mission de mieux encadrer les troupes de passage qui rejoignent leur arrondissement, tout en leur permettant de jouer quelques soirs afin de financer leur voyage. Ils peuvent encore arbitrer les conflits qui surgissent entre les directeurs nouvellement brevetés et les propriétaires de théâtre. L'administration s'appuie sur le règlement du 15 janvier 1808 : « Si les propriétaires de salles de spectacle, abusant de la nécessité où se trouvent les directeurs d'arrondissement de se servir de leurs salles à des époques déterminées, portaient le prix du loyer à un taux excessif, la principale autorité administrative du lieu fixera elle-même ce loyer, d'après les prix qui étaient perçus avant la nouvelle organisation du théâtre. » Les autorités affirment la domination de l'intérêt public sur les propriétaires, créant alors une immixtion de l'administration dans le droit privé. A Calais, le maire choisit ainsi de trancher le différend en faveur du breveté en fixant la location de la salle à vingt francs par représentation, décision confirmée par un arrêt du Conseil d'Etat du 8 mai 1811.

⁴⁰ Les spectacles dits de curiosité regroupent de nombreuses activités artistiques comme les prestidigitateurs, les acrobates, les jongleurs, les écuyers, les aérostiers, les physiciens....

Les heurts de ce type ne manquent ni en Seine-et-Oise, ni en Seine-et-Marne. Le breveté du premier département, Pitou, connaît d'interminables difficultés avec les propriétaires des théâtres de Chartres et de Saint-Germain-en-Laye. Ils ne parviennent jamais à s'entendre sur le montant des loyers. En Seine-et-Marne, Defoye est éconduit par le maire de Fontainebleau qui lui refuse l'accès de la modeste salle de la ville sous prétexte qu'elle est déjà occupée. La préfecture intervient et calme le maire rappelant au passage que l'administration doit protéger les brevetés car « l'intention de sa Majesté étant que les théâtres soient particulièrement encouragés. »⁴¹

Le décret n'est pas toujours appliqué par ceux qui doivent le faire respecter : les maires. Ces derniers accordent facilement des autorisations à des troupes de passage qui ne sont pas agréées par le ministère de l'Intérieur. C'est le cas de Vertpré qui joue à Saint-Germain-en-Laye avec l'accord de la municipalité. Il en est de même pour Defoye qui est victime de la concurrence des spectacles de curiosités qui négligent la circulaire du 1^{er} juillet 1808. Les brevetés ne parviennent même pas à profiter du privilège de donner seuls les bals masqués. Personne ne respecte l'article 9 du décret de 1806.

Les brevetés ne sont pas toujours exempts de reproches. En 1811, le préfet de Seine-et-Marne signale à Paris que Defoye ne dessert plus son département depuis plus d'un an, ayant choisi de concentrer ses efforts sur Reims et ses environs. Pour assurer le service du reste de son arrondissement, il envoie des troupes à qui il soustraite son brevet. Le régisseur Modeste qui dirige une composition d'artistes lyriques affirme ainsi être autorisé à jouer à Melun et à Fontainebleau par le breveté. Il s'agit tout bonnement d'un cas de sous-traitance formellement interdit par toutes les dispositions réglementaires.

Ces difficultés amènent une réaction de l'Etat. Dès 1810, le ministre de l'Intérieur s'interroge sur les défauts de son organisation car « Beaucoup d'Entrepreneurs se plaignent des pertes qu'ils éprouvent. Je crois qu'en grande partie leur peu de succès vient de leur mauvaise gestion. Il faut songer à les secourir sur les fonds des communes, qu'autant qu'on s'est fait remettre sous les yeux un état de situation bien exact, et que l'on a reconnu, d'une part, que l'entreprise mérite de

⁴¹ AD77, 4T158, le ministère de l'Intérieur au préfet de Seine-et-Marne, le 20 janvier 1809.

l'intérêt par son administration ; de l'autre, qu'elle est dans de réels embarras. »⁴²

Le gouvernement demande de nouveau aux préfets les renseignements sur la situation théâtrale de leur département. Des enquêtes portant sur le montant des loyers, les subventions, les itinéraires et les capacités d'accueil des villes sont transmis à toutes les préfetures. L'autorité supérieure s'informe aussi auprès des correspondants ou des agents des acteurs ; elle découvre ainsi que l'utilisation de la soustraction est presque systématique.

Pour lutter contre les dérives, l'administration choisit tout d'abord de restreindre le recours aux régisseurs qui se prétendent envoyés par le breveté et qui sont en fait totalement indépendants moyennant une contribution. Ensuite, le ministère de l'Intérieur envisage de remanier le découpage des arrondissements et sollicite les préfets qui ne se privent pas de l'occasion pour exprimer leur opinion. Les circonscriptions théâtrales « sont trop étendues. Les entrepreneurs de spectacle se sont vus dans l'impossibilité de desservir tous les théâtres qui en font partie, parce qu'il y a des villes trop éloignées des points que parcourent [les troupes] ou que les communications entre ces villes et les villes centrales se trouvent très difficiles. » Les préfets de l'Eure et de l'Eure-et-Loir ont ainsi demandé que leurs départements soient retirés du 20^e arrondissement de Pitou au profit de Morin, propriétaire du théâtre de Chartres. Il possède une rente annuelle de 5.000 francs, ce qui est une garantie suffisante. Paris accepte. Pitou conserve la Somme et la Seine-Inférieure. La Seine-et-Marne, la Seine-et-Oise et l'Eure-et-Loir sont alors réunies dans le 9^e arrondissement.

Les aménagements pratiqués par le ministère de l'Intérieur en 1810 restent sans effets. Les rapports des préfets relatent toujours les mêmes dérives des directeurs tantôt victimes de la concurrence de petites troupes sans autorisation, tantôt trafiquant leur brevet. Morin qui a obtenu le 9^e arrondissement, se plaint constamment. Pendant deux ans, il se montre scrupuleux, présente ses états de recettes, établit des itinéraires, répond aux enquêtes administratives avec précision, fournit le tableau des troupes... Pourtant, selon ses comptes, son arrondissement ne lui aurait laissé que de faibles bénéfices. Aucune des douze villes desservies par ses deux troupes ne semble disposer de ressources suffisantes. Chartres, qui est la cité la plus peuplée de son itinéraire, ne permet qu'une exploitation de cinq mois.

⁴² AD77, 4T156, le ministre de l'Intérieur au préfet de Seine-et-Marne, 1810.

Cet échec serait dû à la présence de troupes non-autorisées et des spectacles de curiosités. Morin qui déplore de nombreuses pertes provoquées par cette concurrence, espère une compensation. Il réclame ainsi en octobre 1812 une partie de la recette d'un petit théâtre de marionnettes installé à Chartres pendant la foire. Le préfet d'Eure-et-Loir est réticent car il estime que les saltimbanques « font tout l'ornement et donnent à ces foires un air de vie et d'activité qu'on n'y remarquerait pas sans cela. Il devient donc avantageux de leur laisser toute la liberté dont ils ont joui jusqu'à ce jour, et il y aurait lieu de craindre qu'une rétribution établie sur leur produit ne les éloignât de ces réunions faites pour le peuple qui s'y amuse et n'a pas l'habitude ni les moyens de suivre le spectacle dans les grands théâtres. »⁴³

Le ministère de l'Intérieur n'entend pas ces arguments et préfère soutenir ses brevetés. Pour contrer ses éventuelles pertes, le ministre accorde le 28 décembre 1812 aux directeurs autorisés la perception d'un cinquième des recettes brutes sur tous les spectacles de curiosité donnés sur un théâtre placé dans les itinéraires. Cette décision marque la rencontre des intérêts d'un particulier avec ceux du gouvernement. Le premier est doté d'un revenu complémentaire ; le second cherche « à détruire ces petites bandes d'acteurs (...). Ces troupes incomplètes et vagabondes qui ne jouent que de mauvaises pièces ou défigurent les bonnes. Elles ruinent le goût et les mœurs. Elles se ruinent elles-mêmes et ne laissent que des dettes. »⁴⁴

Comprenant que la législation sur les théâtres doit être simplifiée et uniformisée, Montivalet, alors ministre de l'Intérieur, reprend toutes les dispositions prises depuis 1806 dans une nouvelle circulaire en date du 22 mai 1813 qui rappelle les devoirs et les avantages des directeurs. Les brevetés ont ainsi l'obligation d'adresser chaque année aux préfets les tableaux des acteurs qui composent leurs troupes, leurs répertoires et leurs itinéraires. Ils doivent aussi être à la tête de leur compagnie. S'ils en ont deux, ils nomment officiellement auprès de la préfecture un régisseur qui se charge de la seconde composition. La conduite des brevetés fait l'objet de rapports trimestriels qui comprennent notamment les états de recettes.

En échange, « Les Directeurs de troupes stationnaires, dans les lieux où ils sont établis, et les Directeurs de troupes ambulantes, dans l'étendue de leur arrondissement, jouiront du privilège des bals

⁴³ AN, F21 1172, le préfet d'Eure-et-Loir au ministre de l'Intérieur, décembre 1812.

⁴⁴ AD77, 4T156.

masqués. » De plus, « Les Directeurs des troupes permanentes, dans les villes de leur résidence, et les Directeurs des troupes ambulantes dans les communes de leur arrondissement, où ils se trouveront exercer, auront le droit de percevoir un cinquième (après le prélèvement fait du droit des pauvres) sur la recette brute des spectacles de curiosité, Danseurs de cordes, Ecuyers, Physiciens et autres établissements du même genre. »⁴⁵ La circulaire est rapidement appliquée. A peine plus d'une semaine plus tard, le sous-préfet de Fontainebleau perçoit la contribution du cinquième sur une troupe de passage dans sa circonscription.

Par le biais de circulaires, le ministère de l'Intérieur a ainsi constamment modifié l'organisation napoléonienne des spectacles voulue dans le décret de 1806. C'est par à-coups que le gouvernement façonne le rôle du breveté. Cet ensemble de décisions ministérielles imposées par les circonstances crée un monopole d'exploitation qui repose sur une base légale fragile, puisqu'il se substitue au principe des autorisations accordées sans limitation et sollicitées par n'importe quel directeur ou entrepreneur. Il ne manque plus à l'autorité supérieure à tout réunir dans un texte ayant plus de poids qu'un simple règlement ministériel.

4) Le privilège institué

Après plusieurs années de tâtonnement, les fonctionnaires du ministère de l'Intérieur ont forgé le privilège. Mais il lui manque encore un cadre administratif simplifié comme le préconisait Montivalet dans sa disposition du 22 mai 1813 : « C'est en suivant une marche constante et uniforme que l'on parviendra à mettre l'ordre désirable dans une branche d'administration où il en a peut-être trop manqué jusqu'ici ; à rendre l'éclat à l'art dramatique, sans trop prendre sur les autres genres de divertissement ; enfin à écarter les réclamations qui, lorsqu'on n'a point adopté de mode invariable, sont sans cesse revenues. »⁴⁶ Deux règlements ministériels vont coup sur coup, à quelques mois d'intervalle, institutionnaliser le privilège théâtral. Le premier est rédigé en 1814 et le second en 1815.

C'est donc dans une France vaincue et envahie que prend définitivement forme le privilège. Le premier est imposé par l'administration royale de Louis XVIII au cours de la 1^{ère} Restauration et le second par Napoléon de retour de l'île d'Elbe pendant les Cent-Jours. Le règlement du 15 mai 1815 apporte en fait peu de changements par

⁴⁵ AD78, 50T1, ensemble de circulaires du 1^{er} semestre 1813.

⁴⁶ Voir note précédente.

rapport à celui du 19 août 1814. La seule modification d'importance tient à l'utilisation du mot brevet à celui de privilège dont le symbole demeure fort. A part cela et dans une moindre mesure le rôle accordé au ministre de la Police générale, les 31 autres articles sont identiques.

La volonté de marquer de leur empreinte un art dont on soupçonne l'influence sur les foules peut expliquer l'existence d'un tel doublon. Néanmoins, cette continuité entre deux régimes ennemis souligne avec force un consensus idéologique sur la question théâtrale. Pour le ministre de l'Intérieur de Louis XVIII, Vaublanc, le théâtre doit se régulariser dans un cadre créé par le prédécesseur du roi. Il demande ainsi à ses préfets de fixer leur attention « sur cette branche de l'administration qui, sans être une des plus importantes de celles que le ROI vous a confiées, ne laisse toutefois d'avoir son degré d'intérêt. Les Théâtres, considérés sous le rapport de l'art, ne peuvent être indifférents à l'autorité. Bien dirigés, ils offrent les plus nobles délassements à la classe instruite de la société ; surveillés avec soin, ils peuvent répandre de saines maximes et servir des vues utiles. Souvent les Magistrats y trouvent les moyens d'occuper, aux heures de loisir, une population inquiète, et qui, abandonnée à elle-même, pourrait devenir dangereuse. »⁴⁷ Ainsi, le règlement de 1815 est-il appliqué pour l'ensemble du royaume.

Les 10 premiers articles du règlement de 1815 s'intéressent au remaniement des arrondissements et surtout à la désignation des directeurs des troupes brevetés.

Si la plupart des articles rappellent les anciennes circulaires, il faut noter, changement de poids, que l'autorisation, base du décret de 1806 disparaît et est remplacée par une nomination officielle accordée par un ministère sous forme de brevet. Le pas est dorénavant franchi, l'activité théâtrale, déjà considérée par plusieurs ministres de l'Intérieur comme une « branche de l'administration », passe davantage sous le contrôle de l'Etat qui accorde, selon l'article 6, le monopole aux directeurs qu'il a choisis. Il s'agit d'un pouvoir considérable puisqu'il interdit l'existence légale de toutes les troupes autres que celles des brevetés.

Cet ensemble de mesures qui rappelle le décret d'août 1807 qui avait amené à la fermeture de 25 théâtres parisiens, a pour objectif de réduire le nombre de troupes de province à moins de 50 (une vingtaine de compagnies sédentaires et 25 à 30 ambulantes). Le pouvoir condamne

⁴⁷ AD78, 50T3, le ministre de l'Intérieur au préfet de Seine-et-Oise, 1816.

ainsi au chômage de nombreux acteurs, répondant à son souhait de voir disparaître les petites compositions de comédiens vagabonds.⁴⁸

- « 1. La France est divisée en 25 arrondissements.
2. Chaque arrondissement comprend un ou plusieurs départements, selon que ceux-ci ont plus ou moins de villes susceptibles d'avoir des spectacles.
3. Les arrondissements peuvent avoir deux espèces de directeurs : des directeurs de troupes stationnaires pour les villes qui ont des spectacles permanents ; des directeurs de troupes ambulantes pour les villes qui ne pourraient avoir un spectacle à l'année.
4. Les directeurs sont désignés par les préfets et nommés par le ministère de l'Intérieur.
5. Les directeurs de troupes ambulantes sont choisis par le ministère de l'Intérieur d'après les notes qui lui sont directement parvenues ou qui lui ont été remises par les préfets.
6. Les seuls directeurs nommés suivant ces formalités peuvent entretenir des troupes de comédiens.
7. Tout particulier qui se présente pour avoir une direction doit faire preuve de ses moyens pour soutenir une entreprise théâtrale. Les directeurs peuvent être aussi astreints à fournir un cautionnement en immeuble.
8. Les directions des théâtres permanents sont accordées pour une, deux, trois ou même un plus grand nombre d'années, selon que le proposent les préfets, et que le ministre le jugera convenable.
9. Les directions ambulantes ne peuvent être accordées que pour trois au plus.
10. Dès qu'un directeur de théâtre a reçu son brevet du ministre de l'Intérieur, il doit, avant d'entrer en exercice, aller prendre les ordres du ministre de la Police générale, à qui il est fait part de sa nomination. »

⁴⁸ Il est cependant difficile de chiffrer le nombre de chômeurs, peut-être mille. La France compte au début du XIXe siècle environ 3.000 artistes dont un tiers travaille sur les scènes parisiennes. La cinquantaine de troupes de province n'emploie guère plus de mille comédiens (entre 12 et 15 par troupe ambulante et 20 à 50 par troupe sédentaire).