



HAL
open science

L'entreprise théâtrale: une institution libérale? La querelle entre le Théâtre du Gymnase et le Théâtre-Français (1847)

Stéphanie Loncle

► To cite this version:

Stéphanie Loncle. L'entreprise théâtrale: une institution libérale? La querelle entre le Théâtre du Gymnase et le Théâtre-Français (1847). *Revue d'Histoire du Théâtre numérique*, 2014, Les Théâtres institutionnels. Querelles, enjeux de pouvoir et production de valeurs, 261, p. 107-118. halshs-01516324

HAL Id: halshs-01516324

<https://shs.hal.science/halshs-01516324>

Submitted on 30 Apr 2017

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.

L'entreprise théâtrale : une institution libérale ? La querelle entre le Théâtre du Gymnase et le Théâtre-Français (1847).

Sous la monarchie de Juillet, le système napoléonien d'organisation des théâtres est maintenu. Bien que les autorisations soient accordées avec une plus grande libéralité que sous l'Empire et la Restauration, la vie théâtrale n'en est donc pas moins régie par une forme de système du privilège qui accorde aux seuls théâtres royaux une subvention, dont le montant est voté par la Chambre. Le pouvoir politique intervient donc sur la vie théâtrale au plan administratif (par la délivrance de l'autorisation), esthétique (par la définition restrictive ou coercitive du répertoire à jouer), et économique (par l'accord ou non d'une subvention). Cette intervention institue deux camps dans la vie théâtrale, les théâtres royaux d'un côté et les théâtres secondaires de l'autre. Quelle est la nature de cette dichotomie et comment interpréter le choix politique de la maintenir ? Faut-il y voir une opposition entre deux systèmes de valeurs, l'un institutionnel, académique et hérité du passé et l'autre, non institutionnel, concurrentiel et libre dont le développement futur n'est brimé que par le maintien artificiel du premier ?

La réponse à cette question conditionne l'interprétation de phénomènes majeurs de l'histoire théâtrale de la période. Pourtant elle est souvent sous-entendue, présumée, voire considérée comme évidente. Par exemple, l'analyse de l'émergence du drame romantique sur les scènes des théâtres secondaires où l'innovation dramatique ne serait pas bridée par l'académisme institutionnel présuppose une opposition entre deux systèmes de valeurs dans la vie théâtrale. Le drame romantique serait l'exemple même de l'accession problématique du non-institutionnel à l'institutionnel. C'est le même cadre interprétatif qui préside à l'analyse récurrente de ce que l'on appelle tantôt « l'industrialisation » tantôt « les progrès de la liberté » du théâtre, selon le point de vue négatif ou positif que l'on adopte sur la question. En effet, ces deux façons d'interpréter les transformations de la vie théâtrale présupposent l'existence en son sein de deux systèmes de valeurs contraires. Dans le premier, le camp de l'art ou de l'académisme, la valeur serait purement symbolique, tandis que dans le second, le camp du théâtre industriel ou du théâtre libéré du dogme académique et politique, la valeur serait purement économique, garantie du triomphe du goût du public, qu'il soit synonyme de médiocrité ou de liberté créatrice. Ces deux systèmes de valeurs seraient maintenus par un système théâtral à deux vitesses : l'un subventionné seul capable d'échapper à la norme de la valeur économique, et tantôt interprété comme les traces d'un passé absolutiste ou comme les prémices d'un service public, l'autre concurrentiel, tantôt perçu comme la source du déclin

artistique sous la pression économique ou comme la promesse d'un théâtre bientôt et enfin libre.

Ces analyses convergent avec l'interprétation de la politique théâtrale entre 1807 à 1864 comme une hésitation du pouvoir, que ce soit par sagesse, modération, ou frilosité, entre le passé et l'avenir. Or, cette grille de lecture de la vie théâtrale est non seulement active sous la monarchie de Juillet, mais également interrogée, voire remise en question. En effet, l'étude d'un texte écrit par le directeur du Théâtre du Gymnase, en 1847, dans le cadre d'une querelle qui l'oppose à la Comédie-Française, prouve que les acteurs de la vie théâtrale les plus intéressés par l'idée que l'avenir se situe du côté du marché libre et concurrentiel s'interrogent sur le sens d'une politique qui les met dans une situation contradictoire et problématique.

La Comédie-Française se trouve dans les années 1840 dans une situation difficile. Outre les querelles et les procès qui l'opposent à des auteurs dramatiques, sa situation administrative est également troublée : après la démission de deux directeurs gérants, c'est la Société des Comédiens français qui assure à nouveau la pleine administration du théâtre. Pour autant, elle n'échappe pas à la création d'une commission spéciale chargée d'étudier la réorganisation du théâtre et qui rend en 1847 son rapport. La situation financière de la Comédie-Française y est présentée comme catastrophique, et plusieurs mesures sont proposées pour y remédier - l'adoption de ces mesures est bientôt présentée comme la condition *sine qua non* du vote par la Chambre de la subvention annuelle et de la promesse de son augmentation. La Commission préconise ainsi deux mesures principales : la nomination d'un directeur qui réunirait les pouvoirs du commissaire royal et du Comité (instance émanant de la Société des Comédiens français) et l'octroi du droit pour la Comédie-Française d'appeler à « débiter » des comédiens des théâtres secondaires et ainsi du pouvoir de rompre le contrat qui les lie à ces derniers.

Le directeur du théâtre du Gymnase, Lemoine-Montigny, commente ces mesures dans un texte intitulé *Quelques observations sur le Théâtre-Français et les théâtres secondaires*, publié juste après la présentation du rapport de la commission à la Chambre : il applaudit à la première, mais s'insurge contre la seconde. Le directeur, qui cherche à séduire et convaincre le pouvoir s'efforce de comprendre la logique de cette politique ; pour autant, à mesure qu'il l'analyse, il en met au jour la dimension paradoxale. Il nous offre ainsi un regard particulièrement aiguisé sur les problèmes que soulève l'interprétation des transformations de la vie théâtrale en termes de progrès linéaire de la liberté et du marché contre l'intervention politique. Lemoine-Montigny nous pousse ainsi à nous reposer la question suivante : qu'est-ce qui fonde, en 1847, l'intervention du pouvoir sur les théâtres ? Le mode de légitimation de

cette politique est-il le même que sous l'Ancien Régime ? Dans ses *Observations*, le directeur du théâtre du Gymnase part d'abord de ce présupposé avant de s'en éloigner à mesure qu'il avance dans son analyse de la situation.

Dès le titre, l'enjeu de la querelle qui oppose le Gymnase et la Comédie-Française est situé dans le cadre que nous avons décrit précédemment, c'est-à-dire une vie théâtrale partagée en deux entre les théâtres institutionnels d'un côté et les théâtres secondaires de l'autre. Leurs intérêts sont opposés : Montigny estime que la seconde mesure préconisée par la Commission, si elle a pu être jugée dans l'intérêt de la Comédie-Française, est contraire aux intérêts des théâtres secondaires. Il voit dans cette décision le signe du rétablissement d'une politique théâtrale semblable à celle de l'Ancien Régime qu'il appelle « l'époque des Ordres de débuts, des Gentilshommes de la Chambre du Régime du Bon Plaisir »¹. Ce n'est pas, selon lui, « une idée de notre temps »². Il précise que sous la Restauration, qui entendait incarner le retour aux valeurs de l'Ancien Régime, un droit semblable existait, mais n'était pas appliqué³. Pour Montigny, le gouvernement cède aux sirènes du passé. Sous la monarchie de Juillet, non seulement on s'inspirerait de la politique du régime renversé par la révolution de 1830 mais, et c'est le comble, on proposerait d'appliquer un droit que la Restauration elle-même n'avait pas osé utiliser.

En cohérence avec ce cadre interprétatif, Montigny développe un argumentaire tiré du passé. Il utilise en effet l'argument topique du plaisir que suscitent les spectacles joués dans les théâtres secondaires comme raison légitime de l'intérêt que le pouvoir devrait leur porter. Il repousse également l'accusation d'immoralité portée contre ces théâtres secondaires au motif du plaisir qu'on y trouve⁴. Montigny reproche ainsi au pouvoir en place de ne pas considérer que le plaisir du public est un critère suffisant pour porter de l'intérêt aux théâtres fréquentés par ce public. Il ajoute que le public « qui se plaît aussi dans les théâtres de vaudeville et de drame, [a le] droit de se plaindre de ce que le budget lui demande de l'argent pour lui préparer ses plaisirs, et de ce qu'on ne lui prépare que des plaisirs d'un certain genre, tandis que pour ceux d'un autre genre, on ne fait rien »¹. Ne pas accorder de l'argent et de la protection à un théâtre qui plaît au public est donc une erreur politique, selon Montigny.

Dans ce cadre, l'argent est la récompense du plaisir et non pas sa preuve ou sa quantification. Le plaisir de la séance justifie l'intérêt que l'on doit porter au théâtre et lui

¹ Adolphe LEMOINE, dit MONTIGNY, *Quelques observations sur le Théâtre français et les théâtres secondaires*, Paris, G. Roux, 1847, p. 3.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.* p. 4.

¹ *Ibid.* p. 8.

donne de la valeur. Montigny appelle en effet à ce que l'on juge les spectacles joués dans les théâtres secondaires selon le plaisir qu'on y éprouve, plaisir qu'il souhaite ériger ainsi en valeur². L'accent mis sur la nature du plaisir tiré de la séance, qui est fondamentalement un plaisir de jugement, place la représentation elle-même (la pièce, le jeu des acteurs, les conditions d'assise, d'écoute, *etc.*) au cœur du système de valeurs qui fonde le choix politique. Montigny semble ici rejouer – avec, certes, moins d'éclat ! – le coup de Corneille affirmant que « la grande règle est de plaire » lors de la querelle du *Cid*. Toutefois, cette stratégie argumentative qui découle de l'interprétation initiale de la politique du gouvernement comme « restauratrice » est sensiblement infléchie. Après avoir cherché à obtenir de l'argent en échange du plaisir que son théâtre procure, Montigny envisage le plaisir comme un moyen de créer directement de la valeur avec un théâtre.

Ce glissement s'amorce avec la notion de majorité :

On a beau dire, ce n'est pas la majorité du public qui se plairait à des spectacles dont le seul effet serait de dépraver le cœur et de corrompre le goût. Or, il faut la majorité pour faire vivre et prospérer quatre théâtres spéciaux de vaudeville et quatre théâtres de drame.³

Le passage du plaisir du public au plaisir de la majorité renvoie ici davantage à l'économique qu'au politique. En effet, si la dimension majoritaire du public est un argument supplémentaire en faveur de l'intérêt des théâtres secondaires ce n'est pas ici au nom d'une promotion de la démocratisation du goût, mais de l'expression d'une demande susceptible d'entraîner de la croissance. La notion de majorité permet ainsi de faire émerger la dimension économique de l'enjeu, non pas au sens simplement marchand (ces théâtres vendent plus de billets), mais dans le cadre d'une prise en compte plus complexe d'un système de production économique dans son ensemble. En formulant l'objectif de « faire vivre et prospérer quatre théâtres », Montigny dépasse la simple querelle comptable et invite le pouvoir à s'intéresser au théâtre comme à une activité économique complexe, durable, et productrice. La question politique légitime n'est plus : « quel est l'intérêt des théâtres secondaires ? » mais « quelle est la valeur de ces théâtres ? » Or, cette question a pour corollaire : « comment produit-on de la valeur avec du théâtre ? »

Montigny analyse et théorise la façon dont on produit de la valeur avec du théâtre ou plutôt dans un théâtre, entendu désormais comme un lieu où l'on produit de la valeur et non plus comme un ensemble de séances où l'on échange du plaisir contre de l'argent. Il

² *Ibid.* p. 5.

³ *Ibid.* p. 4.

développe alors une théorie de la valeur au centre de laquelle se trouvent les comédiens. La mesure de la Commission est ainsi d'autant plus funeste qu'elle s'attaque au cœur du processus de production de la valeur. Il affirme ainsi :

Il n'y a pas un seul des théâtres secondaires dont la fortune ne repose sur le talent d'un ou deux artistes exceptionnels. [...] Les ouvrages d'aujourd'hui ne peuvent être joués par les premiers venus. Il est incontestable que ces ouvrages ont une valeur réelle ; mais il est également certain que leur valeur est doublée par la manière de les interpréter.¹

L'interprétation dramatique est donc la source d'un doublement de la valeur constituée, au départ, par les ouvrages. Selon ce raisonnement, le travail des comédiens est donc de l'ordre de la création d'une valeur ajoutée à partir de la transformation (l'interprétation est transformation) d'un ouvrage. Mais cette valeur n'est pas directement et simplement corrélée à la valeur de son travail. En effet, la valeur produite par les comédiens est problématique, elle ne va pas de soi. S'appuyant sur des exemples tirés du passé, Montigny est en mesure d'anticiper ce processus complexe :

Vous avez donc de nombreux exemples de grands artistes enlevés ainsi à des scènes secondaires pour servir d'ornement à la gloire de notre premier théâtre ? Eh ! Malheureusement non ! L'expérience nous apprend que tous les artistes, qui se sont fait un nom dans l'art d'interpréter les chefs-d'œuvre de notre grande littérature, s'étaient voués dès le début à l'étude de Corneille, de Racine et de Molière. [...] D'autres artistes éminents du Théâtre-Français ont eu également l'occasion de prouver qu'ils ne seraient que des artistes ordinaires dans un théâtre de genre. [...] Il est de même à peu près certain que nos artistes les plus distingués des théâtres de genre seraient déplacés et perdraient leur valeur si on les jetait dans le grand répertoire.²

Selon Montigny, l'expérience a prouvé que la valeur des comédiens n'est pas celle d'un « ornement » dont on pourrait profiter quel que soit l'endroit où il se trouve. Les comédiens n'ont pas de valeur absolue, donnée une fois pour toutes. La production de la valeur fait ici l'objet d'une étude qui se fonde sur un savoir pratique et théorique que Montigny ne se prive pas d'exhiber. Ainsi, il affirme :

Cette vérité, car c'en est une, ne doit pas faire de doute pour les esprits pratiques. Permis à ceux qui ne voient les choses qu'à distance et sans intérêt

¹ *Ibid.* p. 4-5.

² *Ibid.* p. 5-6.

de tous les instants, de se tromper. Mais ce que nous appellerons les hommes de théâtre, seuls compétents en cette matière, ne commettent pas de ces erreurs. Ce n'est pas nous qui, pour mieux louer un artiste de ce qu'il fait, irons le louer à l'avance de ce qu'il pourrait faire.¹

D'une part, la valeur produite par les comédiens dépend des conditions extérieures de l'exercice de leurs talents, du lieu où ils se trouvent, du temps qui leur est donné, des ouvrages qu'ils interprètent. D'autre part, il existe des hommes compétents capables de connaître de façon théorique et pratique les secrets de la production de cette valeur. Le processus de production de la valeur comporte donc plusieurs étapes, c'est une chaîne dont la réussite est soumise à une condition : la bonne administration des moyens, ou « distribution équitable des fonds »², mais aussi le bon choix des artistes.

Montigny décrit et théorise ici le rôle du directeur de théâtre. Celui-ci fait des « dépenses d'argent, mais aussi d'activité et d'intelligence »³ pour « amener à la réalité ce qui n'est qu'une espérance »⁴ et ne peut que déplorer de voir que d'autres promettent de « recueillir ce qu'[ils] n'[ont] ni semé, ni cultivé »⁵. Le directeur organise la création de valeur qui n'est qu'une potentialité chez les artistes. La comparaison finale avec le travail agricole⁶ prouve la volonté ostensible d'inscrire la fonction de direction dans le travail productif et même à sa tête. Elle ne définit plus seulement l'artiste comme le travailleur doublant la valeur de l'ouvrage dramatique qu'il interprète, ni même comme une machine qu'il convient de placer au bon endroit de la chaîne productive : elle réduit à l'état de matière. Il est la terre que le directeur cultive. La succession des métaphores qui opèrent ce déplacement au fil du texte révèle à la fois le point crucial de son argumentation (il faut écouter les directeurs qui savent comment la valeur se produit) et le peu de cas qu'il faut faire de chacune de ces comparaisons implicites. Ainsi, l'image de l'industrialisation du théâtre qui pourrait ressortir d'un tel texte (et de tant d'autres) ne doit pas être séparée de celle de l'artisanat théâtral et même de l'agriculture théâtrale. Ne pas le faire reviendrait à la surestimer. Aussi serait-il absurde de trouver dans ce texte la preuve d'un passage du théâtre à l'âge industriel. En revanche, on observe la façon dont un directeur de théâtre, dans le cadre d'une querelle topique de la vie théâtrale (le conflit entre l'investissement moral et financier du pouvoir politique dans un théâtre institutionnel

¹ *Ibid.* p. 6.

² *Ibid.* p. 2.

³ *Ibid.* p. 9.

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ On trouve aussi : « Quand le jeune plant fait défaut dans cette pépinière royale, qu'on ne vienne pas violemment l'arracher et transplanter nos arbres », *Idem.*

aux dépens d'un autre type de théâtre), actualise avec les moyens théoriques de son temps des arguments traditionnels et produit un nouveau type de savoir.

Au sein du texte, on observe ainsi le glissement d'une argumentation fondée sur l'intérêt politique du plaisir au développement d'une réflexion théorique et pratique sur la façon dont on produit de la valeur avec du travail théâtral. Ce faisant Montigny s'est fortement éloigné de la figure de Corneille pour se positionner comme un de ces hommes pratiques sans qui la valeur n'est jamais créée. En quoi ce glissement modifie-t-il le cadre interprétatif initial qui justifiait la première argumentation ? L'actualisation de l'argumentaire et la transformation de la figure de l'énonciateur qu'elle entraîne remettent en question l'analyse de la vie théâtrale. Dès lors que les théâtres secondaires sont ceux qui produisent de la valeur, non pas comme le Théâtre-Français ou à côté du Théâtre-Français mais malgré lui, il est impossible de considérer que le Théâtre-Français est l'institution légitime. Par conséquent, l'hypothèse d'une vie théâtrale qui pourrait continuer à voir coexister deux systèmes de valeurs non concurrentiels et correspondant à deux systèmes de plaisir, est invalidée.

Montigny se heurte lui-même à cette difficulté théorique. Dans un premier temps, il revient à son hypothèse initiale et suggère simplement que l'on s'assure qu'un type de plaisir et de valeur (celui des « entreprises commerciales »¹) ne soit pas oublié ou détruit à la faveur d'un autre (celui des « institution[s] brillante[s] »²). Montigny reconnaît d'ailleurs la légitimité du travail de la Commission et de l'existence de la Comédie-Française et se félicite de la proposition faite par la commission de doter la Comédie-Française d'un directeur plénipotentiaire. C'est ici qu'il rencontre un paradoxe : doter la Comédie-Française d'un directeur ne revient-il pas de la part du pouvoir politique à imposer à un théâtre institutionnel le système de valeurs des théâtres secondaires ? Le pouvoir n'entretient pas seulement un double système de valeurs, mais il agit de façon apparemment contradictoire. D'un côté, il érige l'entreprise théâtrale comme modèle pour la Comédie-Française et de l'autre il sacrifie les entreprises les plus productrices de valeur pour faire fonctionner l'institution. Avec le glissement de l'argumentation, l'accusation formulée par Montigny a ainsi changé : l'erreur du pouvoir est d'investir de l'argent dans des activités qui ne créent pas de valeur ou pire, qui en détruisent. En effet, après avoir démontré qu'il était illusoire de considérer que les comédiens puissent être déplacés d'une scène à une autre sans perdre leur capacité à produire

¹ *Ibid.* p. 4.

² *Ibid.* p. 3.

de la valeur, il conclut qu'en « prenant ce que les autres ont créé » le Théâtre-Français détruit ce qui a été produit sans en profiter lui-même¹. Le pouvoir ne se contente donc pas de donner de la valeur à la Comédie-Française, il lui offre le droit de « déprécier [ses rivaux] »². Le paradoxe est évident pour l'« homme pratique »³ qu'est Montigny : dans un système où la liberté est érigée en valeur, la Comédie-Française n'est plus une institution légitime productrice de norme, mais le vestige d'un passé décadent. En soulevant toutes ces difficultés, Montigny révèle que le pouvoir en place ne se contente pas de maintenir un *statu quo*. Les deux systèmes de valeurs ne sont pas indépendants, il y a une contamination de l'un par l'autre, et le pouvoir semble agir de façon paradoxale en érigeant le modèle « de l'entreprise » en norme tout en investissant dans des activités qui détruisent les entreprises qui existent déjà.

Avec ses *Observations*, Montigny soulève les questions suivantes : y a-t-il une vie théâtrale ou deux ? S'il y en a deux, comment expliquer que le pouvoir finance une norme sans valeur ? Ériger l'entreprise commerciale en norme tout en organisant la destruction de sa valeur semble relever de l'aveuglement, voire de la folie. Montigny le suggère en avertissant le pouvoir qu'il se conduit comme sous l'Ancien Régime. Il espère lui faire entendre raison en lui prouvant que son action relève d'une contradiction incompréhensible. Cependant, il est possible d'envisager que ce pouvoir s'efforce en cohérence de légitimer un système de valeurs contradictoire, le libéralisme, qui se pose comme « naturel » et fondamentalement non politique alors même qu'il nécessite force institutions pour s'imposer. En effet, Montigny hésite malgré tout entre deux représentations de la vie théâtrale. Certes, il distingue avec application le Théâtre-Français des théâtres secondaires. Mais il a beau souligner qu'elle est double⁴, il la décrit également comme un monde uni où tous sont en concurrence. La vie théâtrale est ainsi présentée comme un ensemble de « ténèbres impénétrables » où s'entremêlent des « affaire[s] de théâtre » qu'il est peu commode à des hommes de l'extérieur d'appréhender correctement. Dans cet univers, les directeurs apparaissent comme des guides, détenteurs d'un savoir pratique et théorique fondé sur l'expérience. Outre la dichotomie interne à la vie théâtrale qui oppose théâtres institutionnels et théâtres non institutionnels, Montigny construit donc un « dedans » et un « dehors » qui définissent l'autonomie du théâtre comme un champ d'activité économique producteur de valeur. Pour passer du champ politique au champ économique, il faut l'intermédiaire d'un passeur, d'un homme capable

¹ *Ibid.* p. 8.

² *Idem.*

³ *Ibid.* p. 2.

⁴ Et même triple : il écarte les théâtres « d'un troisième ordre », *Ibid.* p. 4.

d'assurer la communication entre les deux mondes. Seul le travail de direction est susceptible de conférer à celui qui l'exerce la capacité d'être cet « homme double » qu'a identifié Christophe Charle¹. Cette idée « d'homme double » est ainsi construite par les acteurs contemporains de la vie théâtrale, elle est structurellement liée à la représentation qu'ils défendent d'un monde où politique et économie doivent être indépendants. Cette dichotomie libérale les place alors par définition au cœur du nouveau régime.

On trouve ainsi dans le texte de Montigny non seulement l'interprétation encore largement reprise d'une vie théâtrale déchirée entre le passé et l'avenir mais aussi les éléments d'analyse permettant de faire émerger une autre interprétation : la construction et la diffusion par le pouvoir politique et les directeurs de théâtre d'une idéologie libérale qui est fondamentalement paradoxale. Or, l'absence de réflexion critique sur cette idéologie qui caractérise dans les interprétations de la vie théâtrale du XIX^e siècle comme une longue marche vers la liberté des théâtres empêche de comprendre le paradoxe pourtant posé très sérieusement par Montigny : « Pourquoi vouloir tuer des entreprises devenues indispensables, en les privant de leurs moyens d'exploitation ? ». Les interprétations en termes de valeur économique et de valeur symbolique pourraient être un moyen de formuler ce paradoxe, à défaut de le résoudre. On considère alors que le pouvoir libéral défend les théâtres institutionnels au détriment du marché théâtral en développement, afin de se légitimer sur le plan symbolique en reprenant les valeurs de l'Ancien Régime qui seraient toujours actives dans le champ politique. Mais on a vu que les deux domaines n'étaient pas indépendants. Aussi peut-on faire l'économie de l'hypothèse d'un pouvoir schizophrénique et tâcher de rendre compte de la cohérence de l'action politique en considérant que son paradoxe apparent est lié aux contradictions qui traversent l'idéologie qu'elle diffuse ? Ainsi plutôt que de prendre d'emblée la dichotomie de la vie théâtrale comme un invariant entretenu sans véritable raison par le pouvoir en place, on peut se demander ce que ce pouvoir fait avec cette réalité que le marché et l'entreprise ne sont pas des modes d'organisation spontanés de l'activité humaine. Son action apparaît alors cohérente : c'est bien le modèle du théâtre-entreprise qu'il cherche à imposer à la Comédie-Française, avec la proposition d'un directeur puissant, mais aussi avec l'incitation à faire débiter des comédiens des théâtres secondaires. En effet, cette dernière mesure conduit à dérégler encore davantage le système d'organisation du travail et de rémunération interne à la Société des Comédiens français qui ne fonctionne pas sur le mode du marché du travail. Ce faisant, le gouvernement et la Chambre travaillent

¹ Christophe CHARLE, « Le temps des hommes doubles », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, janvier-mars 1992.

bien à l'uniformisation de la vie théâtrale. La contradiction qui subsiste n'est pas un paradoxe anecdotique : c'est la contradiction du discours qui accompagne cette politique. En effet, ce discours est fondé sur l'idée d'un naturel du marché et de la concurrence comme si l'action politique d'un régime libéral consistait à simplement supprimer des structures institutionnelles existantes (et donc nécessairement considérées comme héritées du passé). Or, dans les faits, il s'agit d'imposer un modèle d'organisation de la production, de définition de la valeur, de la propriété et du pouvoir qui soit la nouvelle norme. Son imposition, parce qu'elle rencontre des résistances, nécessite une intervention politique d'aussi grande envergure que celle qui a pu conduire à la création des institutions d'Ancien Régime.

Stéphanie LONCLE

UMR CRHQ – CNRS 6583, Université de Caen Basse-Normandie