

Le peuple obscène, ou les atours élitistes et répressifs de la sociabilité théâtrale en Révolution

Philippe Bourdin

▶ **To cite this version:**

Philippe Bourdin. Le peuple obscène, ou les atours élitistes et répressifs de la sociabilité théâtrale en Révolution. Revue d'Histoire du Théâtre, 2016, Scènes de l'obscène, 269 (1-2016), pp.67-84. halshs-01762983

HAL Id: halshs-01762983
https://shs.hal.science/halshs-01762983

Submitted on 10 Apr 2018

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

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

Le peuple obscène, ou les atours élitistes et répressifs de la sociabilité théâtrale en Révolution

Source : *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 269, 1-2016, p. 67-84.

Résumé : *De nombreux critiques, dont la défense des règles académiques est le gagne-pain, voient dans la présence du peuple - aimant le mélange des genres ou prompt à censurer - l'une des causes de la dégénérescence du théâtre. Le poids devenu prépondérant de la vox populi n'enlève-t-il pas à ces journalistes une partie de leur influence ? Le « gros goût bourgeois », l'indécence populaire supposée sont des lieux communs de leur discours sur la distinction, à géométrie variable de la province à Paris, au travers duquel se maintiennent ou s'affirment des dominations sociales dont Grimod de la Reynière ou Fabien Pillet sont les chantres.*

En charge du maintien de l'ordre, et malgré l'augmentation des soldats en faction dans les salles, les municipalités échouent pour leur part à canaliser les émotions d'un public très divers, échauffé par l'exiguïté des lieux de représentation et par les enjeux politiques qu'il subodore derrière la moindre réplique, le moindre chant. Les villes multiplient pourtant les interdits, qui nous dévoilent en creux la nature des troubles : gestes et attitudes grivois, lancers de fruits et légumes (variables selon la production locales), cris ou chants séditieux, charivaris, bagarres, envahissement des coulisses à la recherche des actrices, etc.

Asseoir le parterre, repousser les plus humbles au « poulailler », tel que l'a expérimenté l'architecte Ledoux à Besançon au milieu des années 1770, devient un enjeu politique et social, au grand dam d'auteurs comme Mercier ou Marmontel. Le processus de sacralisation du texte, des artistes, la partition des espaces prendront plus d'un siècle pour aboutir, au prix de nombreuses altercations collectives et spontanées. Désireuse d'unanimité, bien plus que d'égalité, la Révolution, pour l'heure, n'efface ni la hiérarchie des convenances, ni les processus de discrimination à l'œuvre sous l'Ancien Régime.

Mots clés : théâtre, amateurs, spectateurs, critiques, police des spectacles, Révolution

Pour les critiques qui ont fait du théâtre un de leurs champs d'observation et leur raison d'exister, la démocratisation de sa fréquentation, à partir des années 1770 et du succès des boulevards, équivaut à la pire des obscénités. Les salles de spectacle s'affirment alors comme des lieux de sociabilité ouverts, sans la sélection ni les règles de distinction des salons – d'où l'incompréhension des habitués de ces derniers, qui fréquentent de plus en plus nombreux les scènes de la capitale après leurs goûters dans les deux dernières décennies de l'Ancien Régime. Elles demeurent à policer, et Jeffrey Ravel a déjà montré combien l'ordre des parterres est un enjeu séculaire pour les municipalités[1]. À partir de 1751, des soldats en faction toujours plus nombreux (184 pour la première du *Barbier de Séville* en 1776 !) sont placés dans les salles parisiennes, puis provinciales, ce qui du reste procure un nouveau motif de moqueries, d'insultes, d'altercations et de violences dans et en dehors de la salle, sans compter les luttes de prérogatives qui s'ensuivent entre municipalités et pouvoir central (à Angers, Beauvais, Bordeaux, Paris, etc.). Les spectateurs, d'origines diverses mais souvent unis dans le combat, ne comprennent pas que leurs distractions payantes puissent être ainsi surveillées et contraintes en un lieu où le jeu et l'émotion collectifs doivent prévaloir sur le cérémoniel, voire sur l'illusion, où l'on se donne à voir et à entendre autant qu'on observe et

[1] Jeffrey S. RAVEL, *The Contested Parterre. Public Theater and French Politcal Culture, 1680-1791*, New-York, Cornell University Press, 1999.

qu'on écoute. Le tout grossit les *Anecdotes dramatiques*, qui mesurent traditionnellement le dysfonctionnement, l'échec ou la transgression de la tripartition idéalisée de l'espace entre la scène, la salle et les coulisses, au gré des aléas du dialogue social entre les interprètes et leurs auditeurs[2]. Ces manquements spontanés et continus, compassionnels ou caustiques, vocaux ou gestuels, à un horizon utopique qui séparerait la fiction de l'espace réel, ces anomalies, ces détournements, nourrissent aussi le débat sur la nécessité de créer des places assises partout dans les théâtres et de repousser l'élément populaire au « poulailler », tel que l'expérimente l'architecte Ledoux à Besançon au mitan des années 1770. Ce, au grand dam de Marmontel, qui juge irremplaçables les émotions des foules partageant dans la promiscuité de la station debout toute la gamme des émotions devant le ridicule ou le pathétique :

> « On rit de voir rire, on pleure de voir pleurer ; et l'effet de ces émotions répétées va bien souvent jusqu'à la convulsion du rire, jusqu'à l'étouffement de la douleur. Or, c'est surtout dans le parterre, et dans le parterre debout, que cette espèce d'électricité est soudaine, forte et rapide ; et la cause physique en est dans la situation plus pénible et moins indolente du spectateur, qu'une gêne continuelle et un flottement perpétuel doivent tenir en activité.
>
> […] Chez nous, le parterre […] est composé communément des citoyens les moins riches, les moins maniérés, les moins raffinés dans leurs mœurs ; de ceux dont le naturel est le moins poli, mais aussi le moins altéré ; de ceux en qui l'opinion et le sentiment tiennent le moins aux fantaisies passagères de la mode, aux prétentions de la vanité, aux préjugés de l'éducation ; de ceux qui communément ont le moins de lumières, mais peut-être aussi le plus de bon sens, et en qui la raison plus saine et la sensibilité plus naïve forment un goût moins délicat mais plus sûr que le goût léger et fantasque d'un monde où les sentiments sont factices ou empruntés »[3].

Louis-Sébastien Mercier ne cesse lui aussi de souligner le pouvoir souverain qu'exerce le parterre, condensé d'une nation que mobilisent les luttes entre les parlements et le roi depuis la réforme Maupeou. Et c'est bien au nom de cette entité portée par les premiers événements révolutionnaires, et dans le cadre de la lutte contre le féodalisme, que des fidèles de la Comédie-Italienne obtiennent le 6 août 1789 que soient remisés les bancs du parterre installés deux ans auparavant[4]. Au-delà de ces résistances, ou des tentatives d'un spectacle par et pour le peuple lancées dès 1792 et encouragées en l'an II par le comité de Salut public, la volonté des pouvoirs publics et des critiques d'instaurer un ordre social et politique au théâtre demeure, fortement exprimée après le 9 Thermidor et durant le Directoire, au plus fort des joutes électorales. Quels sont les fondements et les moyens de ce combat contre les « incivilités » ?

Dans *Le Censeur dramatique, ou Journal des principaux théâtres de Paris et des départemens*, qu'il fait paraître chaque décade à partir de 1797, Grimod de la Reynière, à l'aune de l'élitisme académique de ses confrères, regrette la théâtromanie déferlante qui a ouvert les salles de spectacle à « toutes les classes de la société », mues par « une fureur plus encore qu'un besoin », un « délire universel »[5]. Le théâtre semble à ce descendant de riches fermiers généraux avoir remplacé les jeux du cirque, et il y retrouve cette passion supposée inhérente à un peuple dépourvu de raison, à la « populace » ainsi dénoncée par les tenants du nouvel ordre social et politique dès les premières journées révolutionnaires. De là, à ses yeux, un déclin du bon goût, une disparition des lumières, une démagogie des suffrages (qu'aucune connaissance du répertoire classique, aucune règle de grammaire, de versification, de genre ne conduit), susceptibles de pervertir les arts de la scène et l'esprit des dramaturges. La

---

[2] Sophie MARCHAND, « L'espace de l'événement ou le théâtre des *Anecdotes dramatiques* », in Pierre FRANTZ et Thomas WYNN (dir.), *La scène, la salle et la coulisse dans le théâtre du XVIII^e^ siècle en France*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011, p. 279-291.

[3] Jean-François MARMONTEL, *Œuvres de Marmontel*, vol. 4 (*Éléments de littérature*), Paris, Belin, 1819, p. 830.

[4] Jeffrey S. RAVEL, *op. cit*., p. 222.

[5] *Le Censeur dramatique, ou Journal des principaux théâtres de Paris et des départemens*, tome 1, 1797, n° 1, p. 3.

soldatesque, la jeunesse, les ouvriers « de la dernière classe du peuple », des commis d'administration, « assemblage hétérogène et fétide », « cette introduction des bonnets rouges à la place des têtes pensantes », ne seraient capables que de « conversation obscène », de « langage grossier », dévoilant « corruption précoce » et rusticité[6]. Grimod ne nie pas les bienfaits éducatifs des pièces, facteur d'« harmonie sociale », mais il conditionne ceux-ci à l'ordre public et moral, effrayé par des spectateurs abandonnés à eux-mêmes, jouissant d'une liberté illimitée, sans « la présence des baïonnettes »[7]. Réservé sur la mode des « bravos », hostile à l'interruption des tirades qui perturbent le texte et l'acteur, à « ces huées indécentes, ces conspuations prolongées, ces vociférations grossières » qui « signalent plutôt des ennemis acharnés que des juges impartiaux et sévères »[8], il ne condamne ni les sifflets, ni les applaudissements, mais il les voudrait dédiés « au discernement du beau, à la juste mesure des convenances théâtrales ». Ces derniers relèvent de la « politesse » de l'observateur cultivé[9], des « manières et du ton de la bonne société »[10] - celle, autrefois, des habitués du faubourg Saint-Germain, des Tuileries, qui donnaient le ton au parterre et au foyer, quand désormais le théâtre semble considéré comme un espace de défoulement. Quant aux cercles dramatiques bourgeois, ne sont-ils pas des antres du déclin de l'art, caractérisés par manque de modestie et de savoir de leurs promoteurs, et dont aucun comédien de premier plan ne serait jamais sorti - sinon Lekain - ?

> « C'est ce qui arrive à presque tous les comédiens-amateurs. Leur orgueil excessif, bien plus révoltant encore que celui des comédiens de profession, leur persuade bientôt que le goût tient lieu de talent ; ils se croyent donc dispensés de toute espèce d'études. Ils rougiroient de prendre des leçons d'un homme de l'art ; ils croyent qu'il suffit de voir jouer la comédie pour la bien jouer soi-même ; et n'ayant souvent pour tout mérite que des prétentions, pour toutes dispositions qu'une aveugle confiance, ils se livrent imprudemment à leur goût ; et le plus difficile de tous les arts leur paroît le plus facile des amusemens.
>
> […] Les comédiens de société se sont enlevés le seul moyen qui leur restoit de faire quelques progrès dans cet art. C'est la sévérité seule du public qui commence à former l'acteur ; mais comme dans ces théâtres-là, il n'y a que des amis, et point de public, la médiocrité y est à son aise, et le talent même, s'il s'en rencontre, n'y peut percer puisqu'on applaudit tout sans autre discernement »[11].

La province apparaît à La Reynière plus encore dénuée de toute civilité, désolée par six années de « vandalisme » patriotique, de massacres imités avec outrance de ceux de Paris, ne laissant que ruines dans les capitales théâtrales (Lyon, Bordeaux, Marseille, Rouen). Sous couvert que le lui confirment ses correspondants, on parle haut dans les salles de spectacle et la police en est bannie, comme les vrais amateurs, détournés par les querelles et le tapage continu, intensifiés par les petites loges ou les parterres assis[12]. Au demeurant, le rédacteur ne dédaigne pas de publier quelques lieux communs sur l'intempérance du babil féminin, sur les comédiennes, celles du moins qui, alliant la beauté à leur art dans un rôle sensible ou passionné, entraînent le cœur de « l'homme le plus honnête », des jeunes gens les plus fougueux, à « pomper par tous ses pores le poison de l'amour »[13]. Mais c'est aussi pour remarquer combien le respect dû aux femmes dans la salle et sur la scène est un marqueur de « la décence théâtrale », combien un jeu retenu est préférable aux écarts, aux gestes vulgaires

---

[6] *Ibidem*, tome 1, n° 1, p. 7.
[7] *Ibidem*, tome 2, 1797, n° 14, p. 313.
[8] *Ibidem*, tome 2, n° 14, p. 318.
[9] *Ibidem*, tome 1, n° 1, p. 9 et 12.
[10] *Ibidem*, tome 2, n° 13, p. 206 : « La politesse est une vertu plus essentielle qu'on ne le croit aujourd'hui, au maintien de l'harmonie sociale. C'est une barrière qui retient souvent les passions, qui modifie les animosités, et qui même arrête souvent les effets de la haine ».
[11] Ibidem, tome 2, n° 15, p. 360-362.
[12] *Ibidem*, tome 1, n° 2, p. 67, 71.
[13] *Ibidem*, tome 1, n° 6, p. 387-388 ; tome 2, n° 13, p. 226.

des « prises de corps » désormais appréciées du gros public, à rebours du processus de civilisation[14].

Ces diverses préventions répétées numéro après numéro, alors que la réaction royaliste gagne partie de l'opinion en l'an V, cette affectation de salon, dénotent surtout une sociabilité d'Ancien Régime nourrie, chez l'homme de plume et de lectures, d'une assurance intellectuelle, d'un mépris social, d'un habitus moral ou religieux, d'une réaction[15]. Ces attitudes et convictions imprègnent le répertoire lui-même, particulièrement sous la Convention dite « thermidorienne », à l'heure de la destruction proclamée des « jacobinières ». Dans la *Tactique des cannibales, ou Des Jacobins*, comédie en un acte en prose datée du 2 pluviôse an III (22 janvier 1795), l'opprobre est ainsi jetée sur des militants issus du monde du travail (« une nuée d'artisans poudreux », « le vulgaire »), incarnation de cette « populace » infantile que l'historiographie du XIX^e^ siècle mettra en scène sous la plume de Taine. Le dramaturge anonyme se réclame de ces « jeunes gens que Fréron a électrisés », voire de sa fidélité à Louis XVI. Le peuple est donc terme à terme opposé, selon les normes d'un discours officiel thermidorien prétendant placer la politique sous les auspices de la raison, de l'« homme de choix qui aurait passé sa vie à méditer dans l'abstraction des sciences et dans la retraite de son cabinet ». Il est considéré comme perverti par les leaders qu'il s'est choisi : Robespierre, les membres des grands comités, les représentants en mission, les membres de la Commune de Paris, les responsables de l'appareil répressif, responsables dont les noms donnent autant de rôles-titres (Carrier, Vadier, David, Collot-d'Herbois, Billaud-Varenne, Barère, Saint-Just, Maignet, Couthon, Hébert, Fouquier-Tinville, Samson, par exemple). La foule est entraînée par des femmes dont les dénominations empruntent aux divinités des fêtes républicaines : « la Beauté, la Jeunesse, la Vertu, la Bonté, la Douceur » ; elle est conduite par l'ivresse, la perversion des jeux, les désirs bachiques des maquerelles, des buveuses de sang, réincarnation des « furies de guillotine », selon une misogynie déjà éprouvée lors des grandes offensives antiféministes de l'automne 1793[16].

Grimod de la Reynière est donc loin d'être isolé dans sa peur de la foule, sa quête étroite de sens et de civilité, même si ses confrères s'expriment moins crûment sur la sociologie des spectateurs que sur ses conséquences sur le répertoire. À la veille de 1789, c'est une déploration contre les tréteaux des boulevards qui emplit les pages des observateurs. Aux délicatesses de l'Ambigu-Comique, Restif de la Bretonne, pourtant moins élitiste que le directeur du *Censeur dramatique*, oppose les facéties grossières et crapuleuses de Nicolet, les incitations aux vices et à l'alcool devant lesquelles s'esbaudissent avec indécence et scandale « des faquins, de la lie, des tailleurs, des cordonniers, des savetiers, des débardeurs », concluant : « la classe des marchands et même des artisans ne trouve rien là qui puisse la séduire »[17]. Les farces de la foire Saint-Germain sont jugées « obscènes », « détestables » par Mercier « parce qu'on leur interdit tout ouvrage qui aurait un peu de sel, d'esprit et de raison », au mépris du public qui devrait avoir droit au grand répertoire ; les programmations deviennent « ordurières », amorales et corruptrices sur les boulevards - sinon quelques pièces

[14] *Ibidem*, tome 2, n° 13, p. 208.

[15] En juillet 1789, par exemple, le *Journal ecclésiastique* (p. 279-280) vitupère contre « la foule de petits théâtres si propres à augmenter la licence, le libertinage des mœurs comme des opinions, et à en devenir une école publique pour tous les âges, ainsi que pour toutes les conditions », que l'on a laissé se développer à Paris comme en province : « Falloit-il permettre d'élever en tous lieux ces tréteaux du vice et de la folie, où le peuple lui-même va puiser l'esprit de dissipation et de désœuvrement, l'ennui de ses devoirs, le dégoût de ses travaux et de ses occupations ordinaires, le dégoût même des plaisirs plus purs et plus vrais qu'il rencontroit au sein de sa famille, et où la moindre perte que le peuple puisse faire est celle de son temps et de son argent ? ».

[16] Philippe BOURDIN, « La Terreur et les trois brigands », *Études théâtrales*, « La Terreur en scène », 2014, n° 59, p. 61-72.

[17] Restif de la BRETONNE, *Les Nuits de Paris*, édition établie et présentée par Daniel Baruch, Paris, Robert Laffont, 1990, p. 841.

en un acte. « Les scènes changeantes et perpétuellement renouvelées », données tard dans la nuit, et les parades détournent de leur devoir des ouvriers attirés par les prix modiques, « la bouche béante », tandis que l'on met dans celle « des petites filles, encore dans l'enfance, des obscénités choquantes » [18] . Le « mauvais goût », débusqué dans l'opéra-comique, le mélodrame, la parodie, la comédie-parade, est un leitmotiv de la correspondance de Jean-François de la Harpe avec le Grand-Duc de Russie et le comte Schowalow. Il use du qualificatif « bâtard », renvoyant entre autres à une « bigarrure monstrueuse », un « salmigondis satirique », « une plate farce à grand tintamarre », des « ouvrages raccommodés », un « monstre dramatique », tout ce qui cherche à inspirer « nouveauté » et « singularité » au détriment du « goût des arts »[19]. Au public « abâtardi » - que méprise un critique comme Le Vacher de Charnois en ses articles pour le *Mercure de France*, le *Spectateur national* ou le *Journal des théâtres*[20] - est opposé un cénacle de professionnels accomplis et réfléchis. Parmi cette cohorte des plumitifs dont la critique des spectacles est le gagne-pain, Fabien Pillet excelle, de la Révolution à la Monarchie de Juillet, non sans contorsions politiques mais avec une grande constance esthétique, fondée sur une sainte haine du mélange des genres, du théâtre patriotique, du mélodrame, des thèmes, des costumes et des décors qu'ils suggèrent. La peur de la contamination des scènes officielles par le boulevard ou le spectacle de tréteaux est patente : user d'une voix de Stentor, grimacer, se contorsionner, s'emporter contrefont les règles de la bienséance et camouflent la médiocrité sous la vulgarité. Pillet prétend au « bon goût », antithèse du « mauvais goût des spectateurs », du « gros public », des « manières provinciales » jurant avec les normes de la capitale. Il dit ses regrets pour le ton et les attitudes « trop bourgeois » ou trop boulevardiers de tel ou tel acteur (en lieu et place de la « noblesse » d'expression attendue)[21].

Bien sûr, ces arguments ne pourraient perdurer sans un lectorat complice. L'anecdote rapportée par le *Journal patriotique du département de la Dordogne*, le 13 février 1791, est de ce point de vue éclairante : « un élégant fit la motion dans la très brillante société de nos aristocrates de priver entièrement le spectacle de leurs augustes présences. Cette motion, contredite par un jeune officier qui avoit fait de bonnes études & qui lit quelquefois J.J. & l'abbé Raynal, fut d'ailleurs généralement adoptée, de manière qu'il ne parut à la comédie que de bons citoyens »[22]. Deux mondes se séparent sans doute – mais le font-ils majoritairement et longuement ? - dans cette appréhension des mutations esthétiques et consumériste à l'œuvre. Avide de savoir et de comprendre, comme de s'amuser, l'aéropage divers des spectateurs est bien mieux formé ou bien plus curieux que ne le prétendent ses contempteurs, comme nous le prouvent témoignages et mémoires. Issu du peuple et devenu maître-artisan vitrier, Jacques-Louis Ménétra, suffisamment introduit pour fréquenter les coulisses, partager la bouteille et les jeux de société avec Taconnet, Gaudon, Nicolet ou Ruggieri, et ayant foulé lui-même la scène en amateur, emmène sa famille voir les Italiens ou le répertoire de l'Opéra-Comique, mais apprécie tout autant les danseurs de corde du boulevard du Temple ou les

[18] Louis-Sébastien Mercier, Tableau de Paris, édition établie et présentée par Michel Delon, Paris, Robert Laffont, 1990, p. 117-118 et 249-250.

[19] Catherine GAS-GHIDINA, « La scène bâtarde : assentiment ou dissentiment de Jean-François de la Harpe », in Philippe BOURDIN et Gérard LOUBINOUX, *La scène bâtarde entre Lumières et romantisme*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2004, p. 171-187.

[20] Michel BIARD, « Le Vacher de Charnois, du juge de la bâtardise théâtrale au juge de la bâtardise politique », *ibid.*, p. 189-201.

[21] Philippe BOURDIN, « Fabien Pillet ou la critique du goût bourgeois au théâtre, de la Révolution à la Restauration », in Philippe BOURDIN et Françoise LE BORGNE, *Costumes, décors et accessoires dans le théâtre de la Révolution et de l'Empire*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2010, p. 105-128.

[22] Bibliothèque municipale (BM) de Périgueux, fonds Lapeyre, LRV 24.

arlequinades de Chaumont[23]. Les militaires de la République, en garnison, en France comme à l'étranger, sont un public captif pour les salles de spectacle, et tous ne s'y rendent pas avec une détermination et une connaissance égales : il faut bien tuer le temps, si possible intelligemment, pour nombre de fils de la bourgeoisie devenus officiers, se souvenant des enseignements familiaux et collégiens ; il faut apprivoiser les populations et avec elles partager ; enfin, l'espoir existe de croiser l'autre sexe. À peine sorti de son école militaire où le sentiment royaliste était répandu, le futur général Griois s'ennuie ferme fin août 1792 à l'Opéra, qui redonne pourtant le réputé *Roland* de Quinault, Marmontel et Piccini, « soit qu'il fut réellement mauvais ou que la fatigue, la gêne » éprouvées « au parterre où l'on était alors debout » ne le lui fissent trouver tel[24]. Et que dire du célèbre général Lefebvre, accompagnant son supérieur Augereau, fort de son aide décisive au coup d'État du 18 fructidor an V, et hôte de la Comédie-Française dont il a exigé deux pièces de Voltaire, *Brutus* et *La Mort de César* ? Le voilà installé : « Lefebvre, qui n'avait aucune idée de la littérature, applaudissait de tout son cœur et de ses grosses mains, croyant que c'était une pièce de circonstance faite le matin ; il me donnait des coups de coude à chaque instant en me disant : *Dis donc, dis donc, quel est le b[ougre] qui a fait cela ? Est-il ici ?* »[25] Aux antipodes de cette rustrerie, le baron Grivel, spectateur assidu au Théâtre-Français des débuts de Talma et de M[elle] Mars, des succès de Baptiste aîné, Chomel, Dugazon ou Dazincourt, exprime avec nostalgie dans ses *Mémoires*, évoquant le Paris de l'an III, l'heureux temps où il construisait son jugement et le mettait en débat au sein d'une foule bigarrée qui en aurait remontré à Grimod de la Reynière :

> « Les pièces que l'on jouait étaient, comme on le pense bien, en harmonie avec le temps. C'était *Brutus*, la *Mort de César*, le *Wenceslas* de Rotrou, le *Charles IX* de Chénier, etc. Connaissant mes classiques, je savais également par cœur les belles tirades de nos meilleures pièces ; mais comme les beaux vers gagnaient à être récités par des acteurs dignes de les comprendre ! J'étais enthousiasmé, et, de tous les plaisirs que je goûtai à cette époque de ma première jeunesse, aucun n'était aussi vif, aussi complet que celui du théâtre. Il n'y avait point alors de claqueurs en titre, et la division du travail n'avait point encore produit cette espèce jugée indispensable plus tard. Le public prononçait donc en toute liberté et d'après ses impressions du moment. On eût perdu son temps si on eût essayé de dominer par la claque, comme cela s'est pratiqué depuis. Les passions politiques entraient sans doute pour beaucoup dans les jugements, mais déjà commençait à poindre un jour nouveau, et une sorte de réaction littéraire se faisait pressentir. Il était clair que le bon goût frappait à la porte du temple, et qu'il ne tarderait pas à reprendre son empire, à faire justice des maximes révolutionnaires qui ne seraient pas énoncées en bon français. Aux coins des parterres se trouvait d'ordinaire une réunion d'amateurs, qui débattait le mérite des acteurs et des pièces et qui était religieusement écouté par les jeunes gens. Je puis dire que j'ai fait là une sorte de cours de littérature dramatique, qui me plaisait beaucoup. Nous sortions ordinairement ensemble, mon brave Fain et moi, et, chemin faisant, il complétait mon instruction par des remarques très fines et très spirituelles sur les scènes que nous venions de voir jouer ».[26]

Les archives policières ou municipales prouvent d'ailleurs que l'épisode révolutionnaire n'induit pas de vraie rupture dans les formes et la régularité des incidents qui émaillent nombre de représentations. Ces incivilités finissent même vraisemblablement par faire partie de l'horizon d'attente des spectateurs quand même elles ne sont pas organisées. Les théâtres marseillais nourrissent par exemple régulièrement l'anecdote. Treize affaires les agitent entre mars 1790 et novembre 1791[27]. Hormis les cas d'ébriété, les altercations nées de la promiscuité (un chapeau dont la pointe rentre dans l'œil du voisin), qui peuvent dégénérer en coups de bâton, les affaires strictement privées envahissent rarement l'espace. Il faut toute la malignité perverse de la très légère et vénale Julie Boucher pour mettre sous les yeux d'un

---

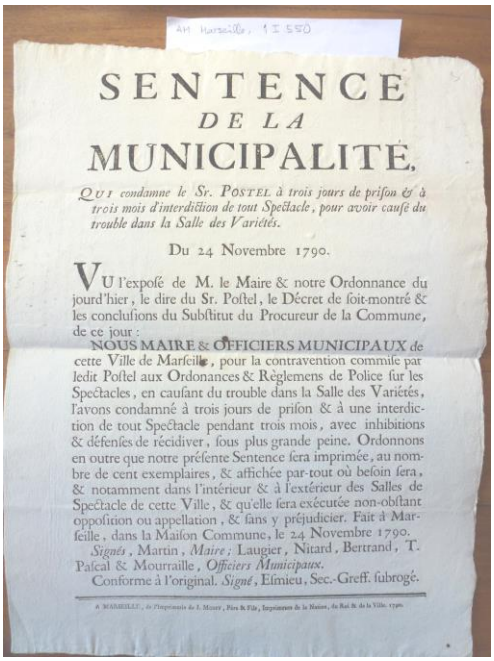
[23] Daniel ROCHE (présentation), *Journal de ma vie de Jacques-Louis Ménétra, compagnon vitrier au XVIII^e siècle*, Paris, Montalba, 1982, p. 110, 243, 246, et 317-318.
[24] *Mémoires du général Griois*, Paris, Plon, 1909, tome 1, p. 22.
[25] *Souvenirs du Maréchal Macdonald*, Paris, Le Livre chez vous, 2007, p. 118-121.
[26] *Mémoires du vice-amiral baron Grivel*, Paris, Plon, 1914, p. 27-29.
[27] AM Marseille, 1I 550.

vieil amant son substitut le plus jeune, leurs moqueries piquant au vif le cocu qui vient la souffleter, suscitant un murmure réprobateur dans la salle. Le collectif qui s'exprime en temps ordinaire prouve plutôt combien sont grandes les impatiences d'un public qui se fait censeur, prompt à réclamer un lever de rideau, l'engagement de ses artistes favoris (le comédien Porteuil, la maître de ballet Blache) ou la relégation des plus honnis (le médiocre Valville). Ses broncas affolent les officiers municipaux, les gardes, les policiers et leurs mouches disséminés dans la salle. Elles ne vont pourtant guère plus loin que des sifflets, des huées, des noms d'oiseaux, des mouchoirs agités, des jets d'objets sur la scène, des poses indécentes – excitant ses contemporains, la fille Barthe, par exemple, le postérieur nonchalamment appuyée sur l'accoudoir d'une loge, agite un grand mouchoir blanc : elle prétendra avoir trop chaud en position assise et faire un peu de ménage ! Les interpellations, les emprisonnements temporaires, les amendes (de 50 à 500 livres) les interdictions de paraître au spectacle (de un à trois mois), et les sentences imprimées qui en résultent révèlent des intervenants socialement divers. Se bousculent « au violon » trois commis, deux marchands-négociants, des maîtres artisans (fabricant d'indiennes, balancier), un bourgeois d'Aix-en-Provence, des manouvriers du port, deux prostituées, deux militaires (dont un Anglais), les artistes eux-mêmes – le malmené Valville ; le régisseur du Grand Théâtre Verteuil, qui a osé lire une lettre attachée à une couronne lancée sur la scène ; son successeur Quériot, dont le peu d'empressement à déférer aux désirs du public provoque des bagarres entre balcons et parterre ; la comédienne Victoire Duchêne, qui, abandonnant la scène dès les prémisses de ces troubles, encourage la panique et le baisser de la toile[28]. Si la gent militaire est souvent prise à partie, exceptionnels sont les troubles qui relèvent du politique. En mars 1791 cependant, le parterre du Grand Théâtre est agité par une altercation entre ceux qui crient : « Le Roi ! Le Roi ! », et ceux qui leur répondent : « Il n'y a plus de roi ! C'est la Nation ! Paix ! À bas ! ». Un garde national descend des premières loges pour corriger un quidam du parterre qui a crié « À bas l'uniforme ! », et qui est défendu par « les bourgeois » voisins. Les attendus de la municipalité, qui condamne les fauteurs de trouble, en disent long sur l'état de l'image royale et sur le rôle désormais dévolu au souverain :

> « Les cris de vive le Roi ne doivent pas être prononcés avec des signes menaçans envers le peuple, qui sait bien mieux l'aimer et le reconnaître ses vertus civiques que ces prétendus amis de la Royauté, blasphémateurs audacieux du nom du Roi, qu'ils font servir de ralliement aux ennemis de la Constitution ; que ces cris de vive le Roi ne doivent sortir que de la bouche des bons Citoyens, et non de celle des ennemis de la Liberté, dont Louis XVI s'est déclaré le régénérateur et le soutien, et […] il est du devoir de la Municipalité de contenir des perturbateurs, d'autant plus dangereux qu'en se disant les amis du Roi ils ne cherchent qu'à s'opposer à sa volonté, à affaiblir l'amour des Peuples pour sa personne sacrée, et à fomenter ainsi l'anarchie et la guerre civile »[29].

[28] BM Marseille, 1I 550. Délibération municipale du 17 octobre 1791. Au Grand Théâtre, une députation du parterre, conduite par le sieur Lévesque, sollicite la venue de Blache, maître de ballet, promettant que, celle-ci obtenue, le spectacle se poursuivrait tranquillement. Mais, à la fin du premier acte, le parterre, partagé entre huées et applaudissements, demande désormais le régisseur, qui s'est sauvé. De retour, il répond avec impertinence aux gardes municipaux et les renvoie aux actionnaires du théâtre. Ayant, selon ses dires, entendu crier au parterre : « À nous, patriotes ! », Victoire Duchêne prend peur et presse M. Ricord, parfumeur sur le port, de l'accompagner dans sa loge, où plusieurs personnes, dont le directeur, viennent la rassurer. Elle veut se réfugier dans les cintres, craignant un plus grand désordre, ayant vu des officiers suisses envahir la salle. Un garde de ville se saisit de Lévesque, et les dames s'enfuient. Plusieurs crient : « On vient nous assassiner. Les Suisses sont effectivement descendus des loges après avoir ironisé sur le « vœu général » du parterre, ce qui a entraîné une série de répliques provocatrices avec Lévesque. La loge de la municipalité est forcée ; d'aucuns disent vouloir couper les oreilles au régisseur. La toile est baissée.

[29] BM Marseille, 1I 550. Délibération municipale et affiche du 17 mars 1791.



SENTENCE
DE LA
MUNICIPALITÉ.

QUI condamne le Sr. POSTEL à trois jours de prison & à trois mois d'interdiction de tout Spectacle, pour avoir causé du trouble dans la Salle des Variétés.

Du 24 Novembre 1790.

VU l'exposé de M. le Maire & notre Ordonnance du jourd'hier, le dire du Sr. Postel, le Décret de soit-montré & les conclusions du Substitut du Procureur de la Commune, de ce jour :

NOUS MAIRE & OFFICIERS MUNICIPAUX de cette Ville de Marseille, pour la contravention commise par ledit Postel aux Ordonances & Règlemens de Police sur les Spectacles, en causant du trouble dans la Salle des Variétés, l'avons condamné à trois jours de prison & à une interdiction de tout Spectacle pendant trois mois, avec inhibitions & défenses de récidiver, sous plus grande peine. Ordonnons en outre que notre présente Sentence sera imprimée, au nombre de cent exemplaires, & affichée par-tout où besoin sera, & notamment dans l'intérieur & à l'extérieur des Salles de Spectacle de cette Ville, & qu'elle sera exécutée non-obstant opposition ou appellation, & sans y préjudicier. Fait à Marseille, dans la Maison Commune, le 24 Novembre 1790.

Signés, Martin, *Maire*; Laugier, Nitard, Bertrand, T. Pascal & Mourraille, *Officiers Municipaux*.

Conforme à l'original. *Signé*, Elmieu, Sec.-Greff. subrogé.

AM Marseille, 1I 550

L'efficacité des affiches semble des plus limitées. Partout la remise dans le droit chemin de la civilité se fait aussi par la proclamation répétée des règlements ou des amendements à ces derniers, dont la lecture en creux nous en dit long sur les agitations quotidiennes. Le long exposé produit en brumaire an V par la municipalité de Castres est, de ce point de vue, révélateur. Il mêle édification privée et morale publique : « la protection qui est düe à des établissements où l'attrait du plaisir appelle nécessairement un concours considérable de citoyens de tout sexe et de tout âge, exige encore, pour avoir un but vraiment utile, que les magistrats veillent à ce qu'il ne s'y pratique rien de contraire aux mœurs, à l'esprit public, à l'union des citoyens ». Il interdit, en conséquence, « les clameurs, les dénominations injurieuses, les allusions perfides, les chants de haine qui rappellent ou le règne des factions ou de douloureux souvenirs, et qui entrainent le plus souvent des chocs d'opinion et des rixes qui dégénèrent avec trop de facilité en affaires de parti ». Représentations et répertoires (y compris celui des hymnes entonnés à l'entracte) seront soumis à une autorisation municipale, toute adaptation et détournements ultérieurs d'un texte admis lourdement sanctionnés, toute adresse aux artistes interdite (interpellation, murmures ou cris de toutes espèces). Une seule attitude : « la décence et la tranquillité que doivent scrupuleusement observer les amis des mœurs et du bon ordre ». De là, la déclinaison des nombreuses entorses à la règle :

> « 11. […] il est fait déffences à ceux qui assisteront au spectacle d'avoir le chapeau sur la tête tant que la toile sera levée, de rien placer sur les accoudoirs des loges, de tourner le dos au théâtre, de se tenir debout au parquet et sur le devant des loges, de garder aucune place en y tenant le chapeau, de fumer, de battre la mesure du pied, de faire du bruit dans le passage des loges, ou en parlant de manière à priver leurs voisins du plaisir d'entendre les acteurs. Ceux qui n'écouteroient point la première sommation qui leur serait faite pour les rappeler à l'ordre et au silence, seront expulsés de la salle et même rendus responsables et traités comme provocateurs du trouble qui pourrait avoir lieu.
>
> 12. Il est également déffendu à ceux qui se placent au parterre de pousser et repousser leurs voisins dans aucun sens, ni de faire aucun mouvement forcé pour exciter un flux et reflux, ou pour produire par ces pressions aucun vuide dans le parterre, à peine pour les contrevenans d'être arrêtés et poursuivis comme perturbateurs.
>
> 13. Les mêmes mesures seront prises contre ceux qui jetteroient sur le théâtre ou dans la salle des oranges, des pommes ou d'autres objets, et contre ceux qui, par un badinage hors de saison, troubleroient quelque spectateur.
>
> 14. Deffenses sont pareillement faittes à toutes personnes d'introduire dans la salle du spectacle aucun chien ou autres animaux sous les peines de droit.

> 15. Il est encore déffendu à tous citoyens, autres que les artistes, et ceux qui doivent concourir avec eux à l'exécution des pièces, d'entrer dans le foyer, de se placer pendant le spectacle et les entractes sur le théâtre et dans les coulisses, ce qui nuit à l'illusion, distrait les acteurs, les empêche de se préparer et excite le plus souvent des murmures de la part des spectateurs. À cet effet, il est deffendu aux servans du théâtre de fournir ou laisser placer aucune chaise dans les coulisses.
>
> 16. Toute personne qui porterait ou se servirait au spectacle de chaufferettes sera poursuivie pour son imprudence d'après la rigueur des loix de police.
>
> 17. L'entrée des salles de spectacle, bals, concerts et autres lieux pareils, est interdite aux enfants qui ne seroient pas conduits par leurs parens ou des personnes capables de les représenter, et à tout individu déguisé ou masqué, indécemment habillé ou en état d'ivresse, ou qui ne serait pas décoré de la cocarde nationale. L'entrée desdits lieux est en outre interdite à ceux qui refuseroient de payer ou de se soumettre au règlement fait pour y être admis »[30].

Particulièrement nombreuses en l'an V et l'an VI, ces motions d'ordre sont également révélatrices des luttes politiques fratricides dont les salles ont été les écrins, soit à l'heure de la reconquête royaliste par les urnes, soit à l'heure de la réaction républicaine, après le coup d'État du 18 Fructidor[31]. Ainsi, les autorités parlent bien de « parti » à l'œuvre, de « conspiration » au théâtre de Pau en l'an V, ce qui incite à la fermeture de la salle – comme en beaucoup d'autres villes[32]. Parce qu'il est désormais admis que « le théâtre est l'école des mœurs », la municipalité paloise de l'an VII considère qu'« il est de son devoir d'en bannir tout ce qui peut choquer la décence et devenir par suite un sujet ou un prétexte de troubles » : cette mâle proclamation est suivie … d'une interdiction de fumer[33]. Réitérée l'année suivante, elle est augmentée d'obligations horaires pour les spectacles (donnés à 17h30), de l'injonction de chanter sensiblement des airs patriotiques entre les pièces, d'une interdiction de s'armer de bâtons, de jeter des pommes, des châtaignes – à chaque région sa spécialité ! - ou des objets sur scène, « ce qui occasionne des murmures, des plaintes, et dérange totalement et les artistes et la très grande majorité des spectateurs paisibles »[34]. Cette majorité silencieuse n'est-elle pas l'un des fondements sur lequel espère s'appuyer le Directoire ? L'habitus du bruit et des échanges entre scène et salle, rangé dans la catégorie de « l'indécence », de l'ivraie, ne peut plus appartenir *ipso facto* à un monde du spectacle politiquement investi.

Les mêmes précautions prévalent donc, précisées, à Albi en trois textes successifs de l'an IV à l'an VI, et en quelques autres mesures contre les troupes itinérantes, suspectées d'abriter réquisitionnaires et émigrés[35]. Le répertoire des chants républicains autorisés, et entonnés sur l'avant-scène avec accompagnement orchestral, y est précisé (*La Marseillaise, Ça ira, Veillons au salut de l'Empire, Le Chant du Départ*), avec obligation pour le public de l'avoir appris auparavant pour éviter tout désordre – il sera donc indiqué sur les affiches. Toute chanson impénitente, tout sifflet, toute huée, toute insulte qui interromprait le jeu des artistes vaudra emprisonnement immédiat ; tout désordre sera imputé aux propriétaires de la salle, qui sont invités à laisser le moins de temps mort possible entre les deux pièces d'une même soirée. L'univers des coulisses est désormais inaccessible : nul spectateur ne peut franchir cet espace, nul accessoiriste se montrer sur scène[36]. Cette fermeture de l'espace

---

[30] AM Castres, 1D 5. Délibération municipale du 15 brumaire an V (5 novembre 1796).

[31] Cf. Clothilde TRÉHOREL *Le théâtre de Dijon de 1789 à 1810*, maîtrise de l'Université de Bourgogne, 1999 ; Jeff HORN, « La lutte des factions au théâtre de Troyes sous le Directoire », in Philippe BOURDIN et Bernard GAINOT (dir.), *La République directoriale*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, tome II, p. 679-690.

[32] AM Pau, 1D 1/6. Délibération municipale du 20 pluviôse an V (8 février 1797).

[33] *Ibidem*, 23 brumaire an VII (13 novembre 1798).

[34] *Ibidem*, 21 brumaire an VIII (12 novembre 1799).

[35] AD Tarn, L 210, f° 18. Lettre du ministre de la Police générale au commissaire du pouvoir exécutif près l'administration centrale du département, 11 pluviôse an IV (31 janvier 1796).

[36] AM Albi, 1D 4. Délibérations municipales du 27 germinal an IV (16 avril 1796), 5 vendémiaire an V (28 septembre 1796), 25 messidor an VI (13 juillet 1798).

professionnel à toute intrusion extérieure est aussi fortement demandée à Cahors, où le huis clos obligatoire des répétitions et des coulisses est mentionné, les apostrophes aux acteurs et musiciens interdites, et en retour la régularité des comédiens surveillée pour éviter les tumultes provoqués par une absence sur scène, le respect des textes et des chants encouragé – alors que, dans *Le Diable à quatre,* des passages « contraires à la morale » ont été ajoutés, les chants patriotiques oubliés entre deux pièces[37]. La tenue même du public albigeois est vérifiée, tant l'habit et la mise se confondent en Révolution avec l'affichage des opinions. Ce qui n'évite rien … À la fin de messidor an VI, plusieurs altercations perturbent la salle de spectacle, motivées par la présence de jeunes Muscadins :

> « Il existe dans la commune d'Alby un petit nombre de jeunes gens qui depuis longtemps semblent s'étudier à provoquer le désordre par leur affectation à s'affubler des costumes les plus bisarres qu'on aye pû imaginer dans les différentes phazes de l'esprit réactionnaire : cravates vertes, habits carrés, collets noirs, oreilles de chien, etc. Ils avaient tour à tour étalé aux yeux de leurs concitoyens ces signes non équivoques de l'esprit de parti, et ils semblaient avoir tout épuisé lorsqu'un individu originaire de cette cité arrivant de Paris avec un nouveau costume leur a donné l'idée de faire revivre la mémoire d'un empereur qui fut l'horreur du genre humain et sitôt ils ont paru avec leurs cheveux coupés et hérissés à la *Caracalla*. Dans le premier moment ce costume excita la curiosité de la multitude, mais bientôt après il donna lieu à des murmures dont les suites auraient pu compromettre la tranquillité publique si l'administration municipale ne s'était signalée par l'activité de sa surveillance. Je dois à la vérité de déclarer que depuis un mois elle a été constamment occupée à prévenir les rixes et les désordres, à calmer l'effervescence des jeunes républicains dont la plupart ont versé leur sang aux frontières et qui sont encore aigris par les souvenirs des horreurs qui ensanglantèrent ce département avant le 18 fructidor, qui durent leur première origine à la meurtrière influence des costumes »[38].

Soucieuses de la paix publique, du silence politique, les municipalités du Directoire n'affichent aucun mépris social : si des sentences individuelles sont encore prononcées, leur ton est empreint de la gravité des remontrances judiciaires ; la réitération des règlements votés et affichés s'adresse au plus grand nombre, à un public indifférencié. La culture de la distinction apparaît en revanche volontiers dans le cercle plus restreint des sociétés dramatiques. Essentiellement composées d'administrateurs, d'hommes de loi, de négociants, de leurs épouses, filles ou sœurs, ouvertes depuis 1789 à d'autres spectateurs que leurs habituels réseaux professionnels, amicaux ou familiaux, elles n'en propagent pas moins dans leurs règlements, calqués sur ceux des professionnels, un éloge de la pudeur qui scelle l'amalgame entre vertu publique et vertu privée. Les processus de cooptation puis d'adoubement par les municipalités prétendent mesurer à parts égales morale individuelle et investissement civique, ascèse du corps et contrôle des esprits. À Fontenay-le-Comte, en pleine Vendée insurgée, le règlement du 3 messidor an II (21 juin 1794) - le plus intransigeant pour l'heure découvert - punit les amateurs qui n'assument pas leurs rôles, batifolent aux répétitions, ou ajoutent au texte « quelques expressions satyriques ou indécentes ». En coulisses comme dans la salle, il veille à la partition des sexes (réservant par exemple les loges aux seules citoyennes)[39]. La revendication du sérieux, le souci de protection, celui de solidarité transparaissent d'un article à l'autre du texte fondateur de la société de Riom, qui prévoit de juger ceux de ses membres qui manquent à leurs devoirs vis-à-vis de leurs

---

[37] AM Cahors, EDT 042 AM 23. Délibération du 4 germinal an V (24 mars 1797). « Art. 4. Il est défendu à tout citoyen d'élever la voix et d'adresser la parole aux acteurs, actrices, et à ceux-ci de répondre aux demandes qui pourroient leur être faites et d'annoncer aucune pièce sur le théâtre ni autrement que par affiche ». Le règlement, imprimé à 100 exemplaires, spécifie aussi l'interdiction des bâtons, des marteaux et des armes lors d'une représentation ; EDT 042 AM 26. Délibération du 21 nivôse an VII (10 janvier 1799) ; *ibidem,* 1er ventôse an VII (19 février 1799).

[38] AD Tarn, l 207, f° 133-134. Lettre du 26 messidor an VI (14 juillet 1798) du commissaire du pouvoir central auprès du département au ministre de la Police générale.

[39] AD Vendée, L 1364. Registre de délibérations de la société populaire de Fontenay-le-Comte, 3 messidor an II (21 juin 1794).

camarades, inflige des amendes à ceux qui ne savent pas leur rôle ou s'absentent des répétitions, favorise la présence de leurs mères auprès des artistes célibataires, … tout en invitant les spectatrices allaitantes à cacher au public les appâts que la propagande républicaine ne bannit nullement lorsqu'il s'agit de représenter les figures de la Liberté, de l'Égalité, voire de la Terreur[40]. Avec ces théâtres de société, qui interrompent leurs activités une fois l'été venu et les notables partis pour leurs résidences secondaires, on reste largement dans le domaine de la mondanité. À l'heure des réseaux (de cercles érudits, de salons, de loges, de correspondances), des liens sont tissés de l'un à l'autre : un même décorateur travaille pour les amateurs de Tulle et de Limoges ; des amateurs circulent d'une troupe à l'autre. Ainsi, la Riomoise Miette Tailhand, reçue en 1793 par ceux d'Issoire, qui la considèrent comme affiliée, selon des termes empruntés au monde académique ou maçonnique, et l'installent à la place d'honneur dans la petite salle où ils jouent. Elle n'évite pas, dans son jugement final qui égratigne les comédiennes, leur accent, leur vulgarité, comme dans son refus de s'associer à elles pour une prochaine représentation (« un honneur qui aurait compromis la dignité de notre société et peut-être [sa] réputation »[41]), une condescendance certaine, moins sûre de son art que de la supériorité intellectuelle et professionnelle de ses parents et amis, consciente aussi d'une gradation dans les exercices de civilité et de la valeur des amateurs riomois.

Unanimité, égalité, valeurs révolutionnaires s'il en est, s'accordent donc mal avec les conséquences de la théâtromanie fin de siècle, quelle que soit l'élévation officielle des scènes au rang d'une école primaire pour adultes (en l'an II, en l'an VI). La Révolution n'efface pas la hiérarchie des fortunes et des convenances, ni les processus de discrimination à l'œuvre sous l'Ancien Régime, dont Grimod de la Reynière est un pur produit. Le sûr jugement des critiques, le « gros goût bourgeois », l'indécence populaire supposée forment trois entrées d'un discours sur la distinction, à géométrie variable de la province à Paris, au travers duquel se maintiennent ou s'affirment des dominations sociales. Pour reprendre Pierre Bourdieu : « La négation de la jouissance inférieure, grossière, vulgaire, vénale, servile, en un mot naturelle, qui constitue comme tel le sacré culturel, enferme l'affirmation de la supériorité de ceux qui savent se satisfaire des plaisirs sublimés, raffinés, désintéressés, gratuits, distingués, à jamais interdits aux simples profanes »[42]. Loin du sensationnel ou de l'émotionnel appréciés d'une grande partie du public, le souci éducatif, le souci d'ordre moral et politique, surtout à partir de l'an III et du déclin de la sans-culotterie, contribuent à une séparation revendiquée entre la salle et la scène, qu'entérinent les règlements municipaux : le spectacle devient une grand'messe à laquelle le public devrait communier en silence. Les « incivilités » sont d'autant plus vivement dénoncées, les « obscénités » idéalement renvoyées au poulailler. Ce processus de sacralisation du texte, des artistes, la partition des espaces et la pacification des parterres prendront cependant plus d'un siècle pour aboutir, au prix de nombreuses altercations collectives et spontanées[43]. Il faudrait le mesurer et le nuancer à l'aune de la spécialisation des salles - et donc des répertoires - imposée à partir de l'Empire.

---

[40] AM Riom. Registre des délibérations municipales, 7 pluviôse an III (26 janvier 1795) : « Les citoyennes qui nourrissent, se rappeleront que tout intéressant qu'est leur état, il ne convient pas d'exposer le spectacle à l'interruption que pourroient causer les pleurs de leurs enfans. En conséquence elles sont invitées à se retirer du spectacle pour leur donner les secours que réclame la nature ».

[41] René BOUSCAYROL, *Les lettres de Miette Tailhand-Romme, 1787-1797,* Aubière, s.e., 1979. Lettre 83, septembre 1793.

[42] Pierre BOURDIEU, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, p. VIII.

[43] Jean-Claude YON, « Du droit de siffler au spectacle au XIX^e^ siècle », in Philippe BOURDIN, Jean-Claude CARON et Mathias BERNARD (dir.), *La voix et le geste. Une approche culturelle de la violence sociopolitique,* Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2005, p. 321-337.

Philippe BOURDIN
Centre d'Histoire « Espaces & Cultures »
ANR THEREPSICORE
Université Clermont-Auvergne