H-France Review Vol. 23 (October 2023), No. 174

Philippe Bourdin, *La Comédie de Clermont-Ferrand. Deux siècles de théâtre en province de Louis XV à la Troisième République.* Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise-Pascal, 2022. 584 pp. Cartes, graphiques, images, notes, bibliographie et index. €65.00 (pb). ISBN 978-2-38377-001-5.

Compte rendu par Florence Naugrette, Sorbonne Université.

Philippe Bourdin le remarque, « la recherche universitaire (historique, littéraire, musicologique) s'est peu intéressée aux scènes provinciales aux dix-huitième et dix-neuvième siècles » (p. 13). Son remarquable ouvrage sur la Comédie de Clermont-Ferrand contribue à combler cette lacune. En effet, Bourdin, en l'inscrivant dans le paysage politique et théâtral national, retrace de façon détaillée l'histoire d'un théâtre dans une capitale provinciale.

L'introduction présente le contexte historique clermontois dans lequel, durant la période concernée, s'inscrit le théâtre, « chambre d'écho d'une société, d'une politique, d'une nation » (p. 16). La ville, qui se caractérise par une grande diversité sociale dès les années 1770, « change lentement au dix-neuvième siècle » (p. 23) : éclairage au gaz à partir de 1846, aménagement de grandes avenues sous le Second Empire, construction en 1890 d'un tramway électrique (le premier en France). Les progrès industriels (confection, produits dérivés du caoutchouc avec la fondation de l'entreprise Michelin en 1889) sont spectaculaires. S'affirme une élite urbaine (notamment médecins et chirurgiens) qui fréquente régulièrement la Comédie. L'opinion publique nourrit d'intenses débats politiques, pendant la Révolution, et après.

Le chapitre premier nous emmène « aux origines d'un théâtre municipal ». Après qu'en mai 1392 est représenté un mystère devant une des portes de la ville, que la fête des fous se maintient du quinzième au milieu du dix-septième siècle, que divers spectacles vivants de qualité inégale se jouent dans les années 1500-1600, apparaissent au dix-huitième siècle de précaires troupes professionnelles, souvent familiales. Longtemps, elles « doivent se contenter de monter leurs tréteaux en plein air, ou d'une salle mal entretenue de l'hôtel de ville, ou du jeu de paume de la rue des Gras » (p. 57).

En novembre 1759 est achevée à côté de l'hôtel de ville une salle de spectacle oblongue, de trente mètres de long sur dix de large et d'une jauge de 300 places. Gérée par un directeur de la Comédie chargé de la programmation, de l'affichage et de l'environnement technique, elle bénéficie de la théâtromanie née en France dans les années 1770, bien que les troupes qui s'y produisent vivent dans les conditions matérielles et financières difficiles. Les pièces à l'affiche viennent des plus importantes scènes parisiennes (Comédie-Française, Comédie-italienne, Opéra comique). Les classiques du dix-septième siècle y figurent, mais surtout des textes contemporains. La majorité

est versifiée et la comédie l'emporte largement sur la tragédie. On y retrouve les modes de l'époque : pastorales, œuvres inspirées par l'esprit philosophique (Voltaire, Diderot, Rousseau, Marmontel).

Le public est indiscipliné : les spectateurs crient, interpellent les comédiens, émettent des bruits incongrus, montent parfois sur la scène. Pour contrôler ces chahuts, on embauche des gardes armés, qui peinent à empêcher de nombreux incidents entre loges et parterre : le théâtre passe alors pour être moralement et socialement nocif. La période suivante va tout changer.

Le deuxième chapitre examine « les libertés de la Révolution ». Non que, à Clermont comme ailleurs, les traditions disparaissent d'un coup : Molière, Racine, Crébillon, Marivaux, Beaumarchais et Voltaire restent à l'affiche. Les écarts de fortune entre comédiens demeurent, comme l'inégalité entre les sexes. Mais l'institution est bouleversée par la citoyenneté accordée aux comédiens en 1790 et surtout par la loi Le Chapelier du 13 janvier 1791, grâce à laquelle « les entrepreneurs privés sont désormais libres d'ouvrir des théâtres commerciaux avec l'accord des municipalités et d'y faire représenter des pièces en tout genre » (p. 80). Le consentement des auteurs (dont beaucoup de nouveaux comme Chamfort, Chénier, Fabre d'Églantine, Lemercier, Olympe de Gouges, Maréchal) est maintenant nécessaire à toute représentation. Le théâtre est dorénavant reconnu comme un divertissement utile, notamment s'il se met au service des principes républicains, d'où la censure contre les pièces qui y dérogent.

À Clermont, où le 21 mars 1792 la décision est prise de vendre la salle de spectacle pour en construire une autre, les comédiens obéissent d'abord au crédo révolutionnaire et privilégient les œuvres de propagande patriotique. Cette tendance se retourne après le 9 Thermidor et, sur scène, Robespierre devient le grand tyran. Le Directoire se souciant de préserver l'ordre social et de combattre la « trop grande influence sur l'esprit public des arts de la scène » (p. 96), sont réprimés tant bien que mal les incidents à tonalité politique qui émaillent certaines représentations. Mais le bon ordre reste fragile jusqu'au 18 Brumaire.

Le troisième chapitre, « L'Empire des privilèges », conduit du Consulat à la chute de l'Empire. Bonaparte, conscient du potentiel éducatif et politique des arts de la scène, envisage la restructuration du paysage théâtral national. D'où le décret impérial du 8 juin 1806, « qui limite, hiérarchise et spécialise strictement le nombre des salles parisiennes » (p. 108) : cohabitent à Paris cinq théâtres secondaires et quatre grands théâtres : Théâtre-Français, Opéra, Opéra-comique et Odéon. De nombreuses salles privées sont supprimées. Mais le droit des auteurs, y compris à titre posthume, est confirmé. En province, la France est découpée en arrondissements théâtraux. Intégré à un ensemble de six départements, le Puy-de-Dôme est fréquenté par des troupes brevetées qui, en application du Règlement des théâtres du 25 avril 1807, se partagent entre la ville principale Clermont-Ferrand et Riom, Saint-Flour, Aurillac, le Puy-en-Velay, Mende, Rodez, Millau, Villefranche, Privas, Tournon et Aubenas. Leur programmation et leurs itinéraires dépendent des préfets.

Le 15 août 1807, à Clermont-Ferrand, est inaugurée une nouvelle salle, en face de la cathédrale. Elle mesure 107 mètres sur 40, comporte trois étages et est de style Empire, d'inspiration antique. Sa jauge est de 600 places et les tarifs sont trois fois moins élevés qu'à Paris. Ses directeurs successifs, dont Jean-Antoine Bourlin, dit Dumaniant, puis, à compter du 18 avril 1813, Pierre Martin s'efforcent, malgré une situation financière précaire, d'assurer une programmation dominée par l'opéra et la comédie et, loin des créations contemporaines et de la mode des

boulevards, caractérisée par un grand conformisme. 35% du répertoire vient de la Comédie-Française, 19% de la Comédie-Italienne, 16,5 % de l'Opéra-Comique. La même recherche de sécurité amène à préférer, pour 48% des pièces créées sous l'Ancien Régime.

Le quatrième chapitre étudie « le *statu quo* de la Restauration ». Alors qu'on revient au précédent calendrier de la saison dramatique et que de nouvelles salles ouvrent à Paris (on en compte une vingtaine en 1830, surtout sur le Boulevard du Temple), les municipalités provinciales sont encouragées par les instructions ministérielles de 1814, 1815 et 1824 à se doter d'une salle et d'une troupe privilégiée. La comédie de Clermont reste dans les locaux qu'elle occupait sous l'Empire mais les aménage (achat de banquettes, consolidation des murs et de la charpente, travaux de peinture) et améliore les conditions des représentations, notamment grâce à de nouveaux décors sur châssis tendus.

Trois directeurs privilégiés sont à la tête du Théâtre de Clermont-Ferrand : Pierre Martin (1815-1818), Dumaniant, qui revient aux affaires de 1818 à 1825, et D'Harmeville (1825-1830). Avec des variantes dues à leurs goûts personnels, ils font jouer, de 1820 à 1830, 357 pièces, où dominent encore les formes comiques (61% des œuvres), avec des opéras-comiques, des féeries, quelques tragédies et quelques mélodrames. Le drame romantique fait une timide apparition en fin de période. 12% des œuvres représentées ont été écrites sous l'Ancien Régime, 7% sous la Révolution, 24% sous l'Empire. Le reste relève d'un répertoire nouveau, le plus souvent importé rapidement des salles parisiennes, notamment celles qui sont subventionnées (30% de ce répertoire nouveau).

Le cinquième chapitre, « La monarchie de Juillet, Vaudeville et romantisme » rappelle qu'au niveau national, l'année théâtrale 1830 est riche, esthétiquement (bataille d'*Hernani*) et institutionnellement (suppression de la censure préalable). Mais cette liberté est éphémère et le pouvoir reprend son contrôle dès la loi du 9 septembre 1835, durcie en 1842. Clermont-Ferrand reste la capitale du 12e arrondissement théâtral (les actuels départements du Cher, de la Nièvre, de l'Allier, du Puy de Dôme, du Cantal, de la Haute Loire et de la Loire). Y jouent deux troupes ambulantes brevetées et une troupe principale attachée à la Comédie de Clermont. Des troupes extérieures à l'arrondissement sont parfois autorisées à se produire, comme, en 1832 et 1834, le Cirque-Olympique des Franconi.

La salle de la Comédie dispose d'une jauge de 830 places, réduite à 709 en 1849 suite à divers travaux d'embellissements intérieurs. La municipalité lui alloue en moyenne 1,6 % de son budget. Son directeur, parfois lui-même comédien ou chanteur encore en activité, est nommé par le pouvoir. Sa troupe, d'au moins 20 personnes, est composée d'artistes recrutés à Paris entre février et mai et engagés le plus souvent pour un an, aux termes de contrats contraignants. Majoritairement originaires de la France septentrionale, où le développement des salles a été précoce, ils sont en moyenne âgés de 31,2 ans pour les hommes et de 27,6 pour les femmes et doivent être capables de prendre en charge plusieurs emplois, leur voix étant un atout majeur dans un environnement technique limité par une acoustique et un éclairage insuffisant et face à un public souvent indiscipliné. Leurs salaires n'ont rien à voir avec ceux des vedettes parisiennes, qui, comme Bocage en août 1836 ou Mademoiselle George au printemps 1846, passent à Clermont lors d'une tournée en province : leurs appointements arrivent péniblement à hauteur des rémunérations des salariés qualifiés de l'artisanat. Et pourtant, le déficit de la Comédie est structurel.

Le répertoire, soumis à une double autorisation préfectorale et municipale, doit être varié pour réussir. Le vaudeville y domine (jamais moins de 40% du total, souvent supérieur à 60%). Les pièces ont généralement été créées par les établissements privés des boulevards parisiens. Les grandes scènes subventionnées ne fournissent que 20% du répertoire. Le théâtre romantique (notamment *Angelo, tyran de Padoue*, *Lucrèce Borgia*, *Marie Tudor*, *Ruy Blas*, *Antony*, *Kean*) n'est pas ignoré, mais tout de même peu joué : jamais plus de cinq représentations, et le plus souvent une seule. Mais c'est un cas général : la moitié des pièces, d'ailleurs brèves (40% n'ont qu'un acte), n'est donnée qu'une fois, 72% moins de trois fois, seuls 3% dix fois et plus. 47% des créateurs ne figurent pas plus d'une fois à l'affiche et 80% pas plus de cinq fois. Une exception : Eugène Scribe, dont les œuvres représentent à elles seules plus d'un septième des spectacles clermontois.

Le prix des places est nettement moins élevé qu'à Paris : à Clermont, deux francs et dix centimes dans l'amphithéâtre ou les loges (250 places) et un franc et cinq centimes au parterre ; dans la capitale, sept francs cinquante à l'orchestre ou au balcon de l'Opéra, entre un et cinq francs au Vaudeville et entre un et six francs à la Comédie-Française. Tarifs à comparer avec ceux d'un restaurant clermontois : dîner à deux francs pour quatre plats et deux desserts au choix, pain à volonté et une bouteille de vin. Et à mettre en perspective avec le salaire masculin moyen à la journée : un franc et trente-et-un centimes dans l'agriculture et un franc et soixante-dix-huit centimes dans l'industrie et l'artisanat.

Le sixième chapitre aborde « les réjouissances du Second Empire ». Au niveau national, l'ordre règne. Annulant la suppression de la Commission d'examen des ouvrages dramatiques décidée après la Révolution de 1848, la loi du 30 juillet 1850, confirmée par le décret du 30 décembre 1852, stipule que toute représentation (texte et mise en scène) est soumise à l'autorisation du ministre de l'Intérieur et des préfets. Sans remettre en cause cette censure, la loi du 6 janvier 1864 sur la liberté industrielle des théâtres abolit le système des privilèges, notamment ceux de l'Opéra et de la Comédie-Française, et la spécialisation des salles dans un genre spécifique. Pour sa part, la Comédie de Clermont, depuis 1854 au cœur d'un 12e arrondissement théâtral désormais scindé en deux (Puy de Dôme, Cantal, Loire, Haute Loire), est toujours soutenue par la Municipalité, qui fait entreprendre divers travaux. Mais sa direction est instable, son public parfois clairsemé. Seuls des invités de prestige comme Virginie Déjazet, en 1856, et le mime Charles Deburau, en 1859, font augmenter la fréquentation, malgré, dès 1851, la concurrence du Café Lyrique et des premiers cirques, tel Franconi, de passage à Clermont en octobre 1859.

La troupe permanente recrute principalement des comédiens de France septentrionale (83% entre 1850 et 1852, 65% entre 1853 et 1858). Les artistes sont jeunes, dans l'ensemble (64 % ont entre vingt et trente-quatre ans), surtout les femmes, et peu restent sur place d'une année sur l'autre. Le répertoire se renouvelle en privilégiant les œuvres contemporaines (seuls Molière et Beaumarchais résistent un peu mais moins de 9% des pièces datent d'avant les années 1830), mais les dramaturges clermontois, généralement anonymes et médiocres, sont minoritaires. Le genre comique, bien que légèrement en retrait, domine toujours, tout comme la prose, les directeurs clermontois continuant, comme c'est le cas dans toutes les provinces, de puiser dans le programme des salles parisiennes des pièces parfois inspirées par l'actualité politique (la politique coloniale du Second Empire, la guerre de Sécession aux États-Unis), économique (les spéculations boursières, l'intégration de la communauté juive) et sociale (un peu d'empathie pour les marginaux, dont *Le Chiffonnier de Paris* de Félix Pyat, créé à Paris à la toute fin de la monarchie de Juillet, est le meilleur exemple). La structure des soirées change un peu : si on joue encore plusieurs pièces à la suite, la longueur des drames (difficiles à mémoriser pour les artistes) impose

parfois de n'en représenter qu'un à la fois, tandis que soirée théâtrale et soirée musicale se confondent parfois.

Bientôt se profilent « les dernières heures de la Comédie », sujet du chapitre septième.
Au total, peu de changements après la chute de l'Empire : stabilité des structures et de l'administration théâtrales, avec notamment une double labellisation (préfet et maire) des directeurs et contrôle du répertoire, où continue de dominer la comédie ; modestie des subventions municipales, très inférieures à celles d'autres grandes villes provinciales ; grande pauvreté d'un bâtiment vétuste et de décors à bout de souffle ; troupes (l'une pour l'opérette et l'autre pour la comédie et le drame) en effectif limité (jamais plus de vingt-cinq personnes et même un orchestre incomplet) et d'origine majoritairement provinciale ; de temps en temps, tournées triomphales de vedettes nationales (comme Sarah Bernhardt dans *La Dame aux camélias* en juillet 1882). Toutefois, de nouveaux moyens techniques modifient la mise en scène, dont le concept même apparaît et qui devient un métier à part entière : les progrès de l'éclairage électrique transforment le jeu des comédiens, qui ne sont plus seulement une voix, mais aussi un corps en mouvement.

Le chapitre huitième « Un théâtre provisoire qui dure » est explicite : la ville décide, en juillet 1883, de construire une salle provisoire, en remplacement du vieux théâtre, auquel on dit adieu lors d'une représentation exceptionnelle, le dimanche 16 septembre 1883. Le nouveau lieu, dont le bâtiment vieillit vite, est cependant doté de perfectionnements modernes (l'éclairage général au gaz, remplacé par l'électricité en janvier 1888), et a une jauge supérieure à celle de son prédécesseur, ce qui à l'usage est excessif : la salle est souvent aux trois quarts vide. D'où de très importantes difficultés financières, à peine atténuées par le succès des tournées de vedettes, comme, derechef, Sarah Bernhardt en juillet 1883 et 1888. La création contemporaine (principalement des pièces de divertissement et du théâtre « patriotique ») continue de s'y tailler la part du lion. La conclusion signale la fin du théâtre provisoire, car la construction d'une salle située place de Jaude, à l'emplacement de l'ancienne halle aux toiles est décidée le 10 mars 1891. L'architecture s'inspire de celle du Théâtre des Célestins, à Lyon. L'inauguration a lieu le 14 avril 1894 : s'y joueront divers spectacles en tout genre jusqu'au début du XXIe siècle.

L'ouvrage, fort de 560 pages de texte complétées par un glossaire, par un index des noms propres et par une abondante bibliographie, a toutes les apparences du « beau livre », avec son grand format, son élégante typographie, ses nombreuses illustrations et son papier glacé. Mais il est beaucoup plus que cela. Travail historien considérable, d'un sérieux scientifique irréprochable, d'une lecture constamment agréable, il est, notamment grâce à de nombreux tableaux récapitulatifs et de très parlantes cartes, une source de documentation très précieuse. Il constituera une référence indispensable sur l'histoire des théâtres de province.

Florence Naugrette
Sorbonne Université
florence.naugrette@sorbonne-universite.fr

Copyright © 2023 by the Society for French Historical Studies, all rights reserved. The Society for French Historical Studies permits the electronic distribution of individual reviews for nonprofit educational purposes, provided that full and accurate credit is given to the author, the date of publication, and the location of the review on the H-France website. The Society for

French Historical Studies reserves the right to withdraw the license for edistribution/republication of individual reviews at any time and for any specific case. Neither bulk redistribution/republication in electronic form of more than five percent of the contents of *H-France Review* nor republication of any amount in print form will be permitted without permission. For any other proposed uses, contact the Editor-in-Chief of H-France. The views posted on *H-France Review* are not necessarily the views of the Society for French Historical Studies.

ISSN 1553-9172