

## L'activité lyrique des théâtres en Bretagne sous la Révolution (1794-1796)

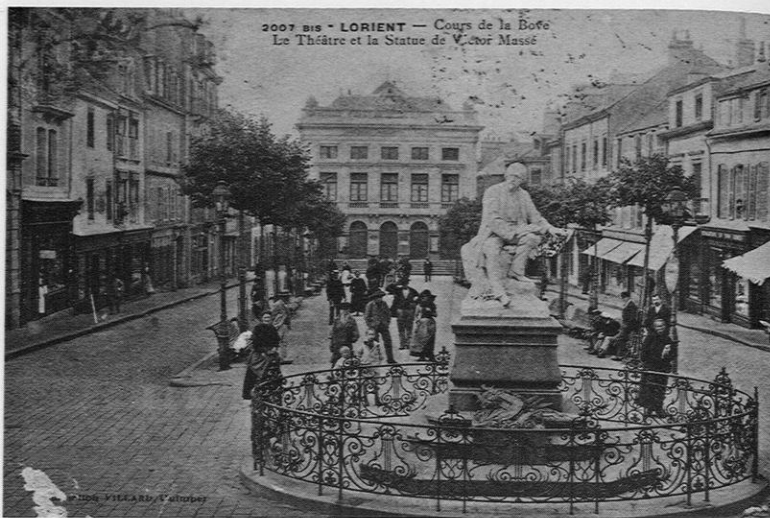
La Bretagne compte, sous la Révolution, plusieurs grandes salles de spectacle construites à la fin de l'Ancien Régime.

La première fut, en 1766, le théâtre de la Marine de Brest, édifié en remplacement de la salle en bois incendiée en 1765. L'œuvre est signée de l'architecte Dumont (1), un spécialiste, auteur des *Parallèles des plus belles salles de spectacles d'Italie et de France* et des *Projets de salles de spectacle particulières*. Le duc de Choiseul avait, en effet, refusé en raison de sa faiblesse le plan de l'ingénieur Choquet de Lindu, puis celui de Nicolin « me à dessiner des gardes de la Marine ». Cette dernière contribua à la construction par des retenues mensuelles obligatoires et proportionnelles sur les soldes pendant deux ans : cette salle avec son café de la Comédie apparaissait, de fait, comme une nécessité première pour préserver la santé mentale du milieu de la Marine en le détournant des lieux mal fréquentés. Elle était, cependant, ouverte aux habitants de la ville. Desjobert qui s'y rend pour la première fois le dimanche 23 avril 1780 la décrit ainsi : « La salle est magnifique, elle est presque ronde, il y a trois rangs de loges sans piliers, elle contient beaucoup de monde. Les loges sont très profondes, et surtout les premières, qui contiennent cinq à six rangs de spectateurs. Le parterre est fort petit, il n'y va guère que des soldats, domestiques, etc..., il n'y a point d'amphithéâtre, mais le parquet ou orchestre est fort grand et va à plus de la moitié de la salle. Les officiers ou gardes de la marine occupent les quatre ou cinq bancs du fond près le parterre et n'y souffrent point d'étrangers, ce qui, même, a quelquefois occasionné des querelles » (2).

---

(1) Arch. Nat. 1 D 1/30. L'accord date du 28 mai 1766. Dumont toucha 600 livres.

(2) DESJOBERT (LOUIS), « Notes d'un voyage effectué en Bretagne », in *Revue de Bretagne et de Vendée et Revue historique de l'Ouest réunies*, 1910, p. 39.

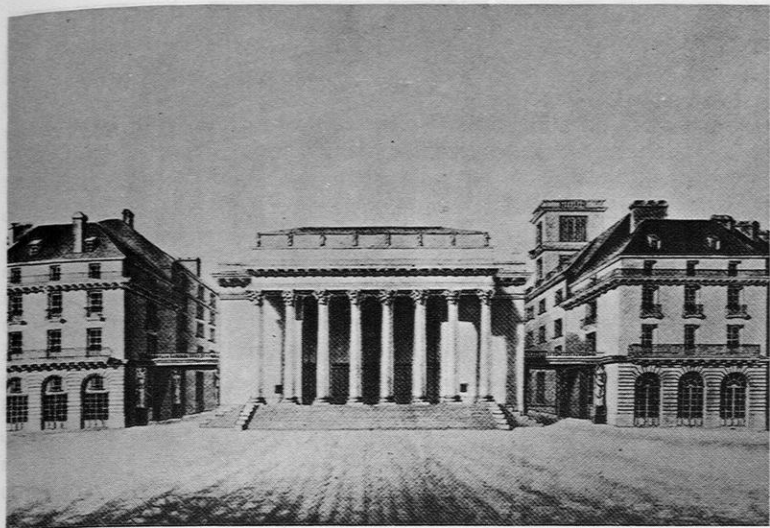


*A Lorient, la perspective du cours de La Bôve donne au théâtre de Detaille toute sa majesté. Au premier plan la statue du Lorientais Victor Massé, l'auteur des Noces de Jeannette.*

A Lorient, dépourvu de lieu de spectacle décent et bien aménagé (3), c'est le projet de l'ingénieur des Ponts et Chaussées Detaille qui fut approuvé par la communauté de ville le 24 mars 1778 et financé par vingt actions de trois mille livres. Construit sur le cours de la Bôve dont il ferme la perspective, il s'inscrit dans un plus vaste plan d'urbanisme. Conçu comme un complexe culturel et social — un café avec une salle de billard est intégré dans l'ensemble — il est destiné à retenir notamment les étrangers de passage attirés par l'intense activité commerciale de la ville. Il est ouvert en avril 1780 et le 11 mai suivant, Louis Desjobert nous livre ses premières impressions : « La salle est petite mais jolie, toute nouvellement bâtie, on n'y joue que depuis un mois ; les deux colonnes de l'avant-scène avancent trop vite. Elle a coûté environ 100 000 francs (...). Il n'y a ni amphithéâtre, ni parquet, mais il y a trois rangs de loges et on est debout au parterre » (4).

(3) Cf. DEBAUVE (Jean-Louis), *Théâtre et spectacles à Lorient au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1966, p. 19-21.

(4) DESJOBERT (Louis), *op. cit.*, p. 147.



Nantes, le théâtre Graslin, aquarelle de P. Hersan, 1813. Sur cette vue idéale figurent des passages couverts qui ne furent pas construits par Mathurin Crucy. La magnificence du portique focalise l'attention.

A Nantes, le théâtre de Crucy, inauguré à Pâques 1788, a été pensé comme le couronnement d'un nouveau quartier dont il devient l'image de marque. L'idée avait pris corps en 1780, date à laquelle Crucy remplace Ceineray au poste d'architecte-voyer de la ville. Le plan du théâtre avait été établi en 1784 ; celui de la place fut approuvé en 1787 par le financier Graslin et la communauté de ville, le premier ayant cédé à la seconde les terrains destinés à construire les bâtiments publics (5). Arthur Young de passage à cette époque a dit sans retenue son émerveillement : « Dès mon arrivée à Nantes je vais au théâtre, qui est nouvellement construit, en belle pierre blanche ; sur la façade un magnifique portique avec huit beaux piliers élégants ; quatre autres colonnes à l'intérieur séparent le portique du vestibule. A l'intérieur tout est doré et peint, et le coup d'œil de l'entrée me fait une puissante impression » (6).

(5) RABREAU (Daniel), *Le théâtre et la place Graslin de Mathurin Crucy (1784-1787)*, à Nantes, C.A., 1968, p. 94-95.

(6) YOUNG (Artur), *Voyages en France, 1787-89*, publ. par H. Sée, Paris, 1931, p. 242-243.



73 BREST. — Le Théâtre et la Rue d'Aiguillon. — LL.

*Le théâtre de Brest, œuvre de Dumont, fut le premier édifice de ce type construit en Bretagne.*

Il comportait, en fait, deux salles, un grand et un petit théâtre — comme le bâtiment construit par Victor Louis à Bordeaux — et devait brûler le 7 fructidor an IV alors que l'on représentait, ce jour-là, *Zémire et Azor* (1771) de Grétry.

A Saint-Malo, en 1779-1780, l'ingénieur des Ponts et Chaussées Piau construisit un théâtre sur l'ancien Jeu de Paume de la rue Sainte-Anne (7). Avec, selon l'usage, un café et une salle de billard, il était destiné à remplacer la vieille salle en bois de l'accroissement où précisément le jeune François-René Chateaubriand découvrit *Le Père de famille* de Diderot (8). Enfin signalons qu'est édiflée par Philippe, à Quimper, en 1784, au nord-ouest de la place Saint-Corentin, une salle de la Comédie (9) qui servira de théâtre jusqu'en 1877 ; mais au XVIII<sup>e</sup> siècle, les spectacles y sont fort irréguliers.

(7) A.D. 35, 1 F 1971.

(8) CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'Outre-Tombe*, livre 2, chap. 3, éd. La Pléiade, 1958, p. 55.

A Rennes, la situation était bien différente mais il y eut, certes, des projets. Dès 1762 le duc d'Aiguillon avait fait remarquer à propos de l'aménagement de terrains faisant face à l'hôtel de ville de Gabriel qu'il serait bon d'y élever une salle de spectacle, « de procureur cet agrément à la ville » (10). En 1784, le prince en avait été acquis et l'intendant Caze de la Bôve sollicita divers projets. Si la proposition d'Even qui, sur la Place Neuve, flanquait la salle de spectacle d'une salle d'assemblée nationale et d'une salle des fêtes publiques, chacune entourée d'une galerie marchande (il liait donc déjà mais sans grande originalité architecturale, divertissement, politique et affaires), fut retenue en 1787 malgré de nombreuses réserves, l'impossibilité de trouver un emprunt de 200 000 livres différa toute construction jusqu'en 1833-1836, c'est-à-dire jusqu'au théâtre de Millardet. On continua donc à Rennes à jouer dans des jeux de Paume aménagés : jusqu'au début de 1787 dans la salle du Pigeon rue Basse-Baudrairie puis en raison de la mise à l'alignement de la rue de Coëtquen dans la salle de la Poulaiellerie aménagée à l'italienne en 1737, sise entre la rue du Champ-Jacquet et la rue Fracassière. Elle sera remaniée et complètement retournée en 1797 (11).

\*

\*\*

La Révolution va bien entendu bouleverser les conditions d'exploitation. Jusque là le principe de base du fonctionnement reste le privilège provincial (accordé par le gouverneur de Bretagne, le duc de Penthièvre, pour la première fois en 1748), ce qui ne supprime nullement les autorisations municipales du bureau de police. Seul le théâtre de la Marine de Brest y échappait. En effet, M. de Roquefeuille avait obtenu du duc de Penthièvre qu'il en fût exempt et relevât exclusivement du commandant de la Marine. Toutefois le duc d'Aiguillon, en tant que commandant en chef, en revendiqua la police supérieure. Cette situation créa des problèmes de préséance (12), par exemple dans l'attribution des loges de fonctions ou le libellé des affiches, et envenima aussi les rapports avec la ville de Brest.

Or en janvier 1790 sont supprimés les privilèges de l'Opéra ou Académie royale de Musique qui détenait le privilège exclusif des représen-

(9) BERNARD (D.), « Quimper au XVIII<sup>e</sup> s. Notes et documents. La comédie et les jeux à Quimper en 1785 », *B.A.F.*, 1917, p. 121-132.

(10) A.D. 35, C 247, compte final que rend de sa gestion à la Communauté Ecuyer J.-J. Hévin, 1762.

(11) LE MOIGNE-MUSSAT (Marie-Claire), *Musique et société à Rennes aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Genève, Minkoff, 1988, p. 105-107, p. 142-145.

(12) LEVOT (P.), *Histoire de la ville et du port de Brest*, II, 1865, p. 277-279.

tations des tragédies lyriques (13). Dans l'esprit du peuple, l'Opéra était symbole de divertissement aristocratique et dès le 12 juillet 1789, il avait fait fermer l'établissement. Tel était aussi le sentiment développé par Marie-Joseph Chénier dans son rapport du 29 avril 1790 sur « l'établissement de l'Opéra » : l'opéra était à écarter des spectacles patriotiques en raison de son coût — « le peuple payait les jouissances de l'aristocratie » —, pour des questions de morale aussi : « Dans un pays libre, il faut des mœurs : est-ce à l'opéra qu'on devrait penser ? Sont-ce des ariettes et des pas de deux qui contribueront à former les citoyens ? ». Comme on le sait, l'Opéra non seulement fonctionnera sous la Révolution mais accueillera de grandes fresques républicaines comme l'*Offrande à la Liberté* de Gossec en 1792, le *Triomphe de la République* du même sur un texte de M.-J. Chénier en 93, la *Réunion du 10 août ou l'inauguration de la République française*, une œuvre collective de 1794.

En janvier 1791, paraissent les décrets sur la liberté des théâtres. En province, en tout cas dans l'Ouest, ses conséquences seront limitées. A Paris, il en va tout autrement : trente-cinq salles nouvelles ouvriront. Cependant le théâtre de Brest perd son statut privilégié. Mais l'imbroglie juridique concernant la possession de la salle durera néanmoins jusqu'à la fin de l'an IV, ce qui n'arrangera nullement les rapports de la ville et de la Marine (14).

Si les sociétés de concerts à Rennes, à Nantes, et un peu partout en France, cessent leurs activités de 1792 à 1796, il n'en est rien pour le théâtre. Cette institution, héritée de l'Ancien Régime, va fonctionner sans discontinuité sous la Révolution. Le théâtre sert, en effet, les idées nouvelles. Il est conçu, d'une part, comme un divertissement nécessaire pour le peuple mais, d'autre part, surtout, il est compris comme un moyen d'éducation morale civique, « un moyen aussi d'épurer les mœurs » (15). L'arrêté de 1797 concernant la réouverture de la salle de la Poulaiellerie à Rennes après travaux, reprend de manière exemplaire cette phraséologie : « Rien n'est plus propre à attacher les hommes au gouvernement républicain et à régénérer les mœurs qu'un spectacle composé de pièces bien choisies, qui offrent un élément pur au cœur et à l'esprit de la jeunesse, par une morale saine, des instructions sages et l'exemple des vertus » (16). Le procureur de la commune de Lorient, l'avocat Kerlero du Crano, ne dit rien d'autre en

(13) La représentation d'*Atrès* à Rennes en 1689 ne fut possible que parce que Francine, héritier de son beau-père, Lully, en avait donné l'autorisation à Dumesnil.

(14) LEVOT (P.), *op. cit.*, p. 283.

(15) A.D. 35, L 499, lettre de Chaudière du 24 ventôse an IV au commandant de la place et de la police des spectacles.

(16) A.M.R. 1 D 1/3 f<sup>o</sup> 22 v<sup>o</sup>.

préambule de l'ordonnance de police municipale sur les spectacles le 8 avril 1790 : le citoyen honnête va y « puiser des leçons de vertu, d'honneur et de patriotisme » (17).

Nous sommes souvent mal renseignés sur les activités des théâtres sous la Révolution. Les archives, lacunaires dans ce domaine, ne permettent pas aisément de s'en faire plus qu'une idée. Les affiches conservées sont peu nombreuses, souvent tardives. Les journaux ne publient que peu ou pas du tout, comme à Rennes, les programmes. Pour Nantes, E. Destranges ne cite que quelques rares titres d'œuvres, encore appartiennent-elles au genre dramatique, souvent d'ailleurs, il s'agit de pièces de circonstances. La collection même incomplète de la *Feuille hebdomadaire* de Lorient est donc une aubaine et a permis à J.-L. Debauve de faire revivre le théâtre (18) même si pour 1794-1796 n'existait aucun renseignement sur le répertoire. Les archives de la Société des auteurs compositeurs dramatiques (SACD), jusqu'ici peu exploitées, sont donc une source particulièrement précieuse. Pour les théâtres de province il existe pour la période allant de fructidor an II à germinal an IV (août 1794 à mars 1796, soit la Convention thermidorienne) deux registres comportant les relevés mensuels des pièces lyriques jouées par ville ou par auteur avec indication de la ville. Ces relevés minutieux sont destinés à comptabiliser de manière précise les droits d'auteur indiqués pour chaque représentation.

Que donne le relevé des ouvrages lyriques joués en Bretagne ? Il fait tout d'abord apparaître que seuls quatre théâtres ont été pris en compte : Rennes, Nantes, Brest et Lorient. Il met ensuite en évidence l'intense activité de ces quatre théâtres puisqu'on relève pour ces vingt mois d'exploitation 708 représentations qui se décomposent ainsi : Nantes, 416 ; Brest, 173 ; Rennes, 75 ; Lorient, 44. Constatation intéressante, seules cinquante-deux pièces différentes ont été représentées appartenant à treize auteurs. En tête et se détachant nettement Dalayrac et Grétry, le premier avec quinze ouvrages, le second avec quatorze. Loin derrière eux, nous trouvons, avec quatre pièces, Philidor et Monsigny, les créateurs de l'opéra-comique français, ainsi que Champein. Dezède (mort en 1792) vient ensuite avec trois œuvres puis Kreutzer, le célèbre violoniste auquel Beethoven a dédié l'une de ses sonates pour violon, un temps compositeur d'opéra-comique, avec deux ouvrages. Tous les autres, Berton, Deshayes, Devienne, Gaveaux, Le Mière et Méhul ne sont représentés que par un seul.

La liste des œuvres jouées apporte d'autres précisions et appelle tout d'abord une première remarque : cinquante des cinquante-deux ouvrages représentés appartiennent au genre de l'opéra-comique ou de la comédie

(17) DEBAUVE (Jean-Louis), *op. cit.*, p. 80.

(18) *Id.*, *ibid.*, p. 97 *sq.*

mêlée d'ariettes. Des deux autres, le premier est *Paul et Virginie*, un opéra de Kreutzer, livret de Favière d'après quelques épisodes du roman de Bernardin de Saint-Pierre, représenté à la salle Favart le 15 janvier 1791, joué quatorze fois à Nantes, quatre à Brest, trois à Rennes et Lorient soit un total de vingt-quatre représentations. Le second est *Timoléon* de Méhul une tragédie « avec chœurs », paroles de Marie-Joseph Chénier, créé par le Théâtre de la République (l'Opéra) le 10 septembre 1794, soit dans la salle de Victor Louis. Il fut donné huit fois à Nantes (4, 7, 9, 13 et 22 ventôse an III, 5, 9 et 19 germinal an III), cinq fois à Brest (8 et 18 nivôse an III, 6 et 14 pluviôse an III, 2 ventôse an III).

Cette écrasante présence d'ouvrages relevant de l'opéra-comique pour s'en tenir à cette seule terminologie, c'est-à-dire d'un genre qui s'est développé et affirmé dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, sous l'Ancien Régime, inscrit le répertoire des quatre grands théâtres de Bretagne de 1794 à 96 sous le signe de la continuité artistique. De fait, les auteurs les plus joués sont les auteurs reconnus des vingt à vingt-cinq dernières années précédant la Révolution soit Grétry, Dalayrac, Champein, Dezède, Monsigny et à un degré moindre Philidor mais il est vrai que celui-ci était exilé à Londres où il mourut en 1795. Certaines pièces semblent particulièrement prisées et on voit là le succès de Grétry avec *L'Épreuve villageoise* (quarante et une représentations), *Le Sylvain* (trente-cinq), *La Fausse magie* (trente et une), *Le Tableau parlant* (trente), *Zémire et Azor* (vingt-neuf). Celui de Dalayrac se concrétise par *Les deux petits Savoyards* (vingt et une représentations), *L'Amant-Statue* (dix-sept), *Nina ou la Folle d'amour* (seize). Pour Champein, citons *Les Dettes* (vingt-huit représentations), *La Mélomanie* (vingt-deux) ; pour Dezède *Blaise et Babet* (vingt et une représentations), *Alexis et Justine* (vingt). Pour Monsigny, il faut relever *Félix ou l'enfant trouvé* (vingt-sept représentations), *Rose et Colas* (dix-huit), *La Belle Arsène* (quinze), pour Philidor *Le Maréchal ferrant* (seize).

*Le Moniteur* du 12 mai 1794 avait beau vitupérer contre les opéras-comiques de Grétry, Dalayrac et Berton, disant qu'il fallait « remplacer ces miniatures décolorées par des tableaux mâles et vigoureux qui présentent aux républicains l'image de leurs devoirs », la lecture des registres de la S.A.C.D. montre qu'il n'en est rien, ni en province ni à Paris. Ce formidable succès de l'opéra-comique sous la Révolution (et avant) explique, d'ailleurs, que des airs d'opéra-comique en grand nombre aient pu servir de « timbres » ou être chantés tout au long de la Révolution dans les fêtes et cérémonies (19). Le plus célèbre d'entre eux est peut-être l'air « Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ? », un extrait de *Lucile* de Grétry. Mais on citera également « Triomphez tendre Alcindor », extrait d'*Alcindor*

(19) BRECQ (Robert), *La Révolution en chantant*, Paris, Van de Velde-Pivot, 1988.



(1787) de Dezède, « Comment goûter quelque repos » pris à *Renaud d'Ast* (1787) de Dalayrac tout comme « Veillons au salut de l'Empire » sur l'air de « Vous qui d'amoureuse aventure » du même ouvrage. Ce « Salut de l'Empire » servira lui-même de « faux-timbre » à trente-cinq chansons de 1792 à 1799.

D'ailleurs on continua à composer sous la Révolution des œuvres appartenant au genre de l'opéra-comique. C'est dans cette voie que s'engageant au moins pour partie, les nouveaux compositeurs qui apparaissent jusqu'en 1794 comme Gaveaux, Devienne, Kreutzer ou encore Jadin, Lebrun, Cambini.

L'étude des listes d'œuvres représentées en Bretagne fait apparaître que sur les cinquante-deux ouvrages représentés, onze sont postérieurs à 1789. Il s'agit de :

Berton, *Les Rigueurs du cloître* (1790), 7 représentations.

Dalayrac, *Camille* (1791), 17 représ.

*La Pauvre femme* (1795), 27 représ.

*Philippe et Georgette* (1791), 27 représ.

Deshayes, *Zélia* (1792), 5 représ. à Nantes

Dezède, *Les Visitandines* (1792), 11 représ.

Gaveaux, *L'Amour filial* (1792), 1 représ. à Lorient

Grétry, *La Rosière républicaine* (1793), 4 représ.

Kreutzer, *Lodoïska ou les Tartares* (1791), 3 représ. à Nantes

*Paul et Virginie* (1791), 24 représ.

Méhul, *Timoléon* (1794), 13 représ.

Enfin Le Mière, *Les Suspects* (1795), 3 représ. à Rennes.

Il convient d'insister sur ce dernier compositeur : Frédéric-Auguste Le Mière, connu plus tard sous le nom de Le Mière (ou Lemière) de Corvey. Né à Rennes en 1770, il est le fils de Jean-François-André Le Mière, né à Caen en 1736, installé comme musicien à Rennes au début des années 60. Il y est capitaine en 1767 à 10 livres mais à 36 livres en 1777 ce qu'explique aussi une activité parallèle : Le Mière échangeait des toiles du pays de Vitré contre du vin de Bordeaux avec un négociant nantais, Baudoin. Il est membre de la loge La Parfaite Union et le fils reflète sans doute les idées familiales en participant dès les premières heures à la Révolution. De 1791 à 1815, il va mener une double carrière de militaire et de compositeur signant « J.F.A. Lemière, fédéré breton » des œuvres au titre évocateur : *Hymne funèbre en l'honneur de nos frères morts pour la Liberté*, *La Révolution du 9 Thermidor faisant suite à la Révolution du 10 août*, *Chant de Guerre (Delenda est Carthago)*, *La Mort à tout esclave anglais*. Il a participé en tant qu'étudiant aux événements de janvier 1789 à Rennes, il est à l'assemblée du 18 janvier. Son statut d'étudiant est réel puisqu'en 1787 il figure dans la liste de ses élèves que donne l'ingénieur Besnard. Il y est le condisciple du fils de

Detaille, l'auteur du théâtre de lorient, qui va être envoyé à Quimper et de Joseph-Marie Rapatel, le fils du chirurgien, futur ingénieur. Son engagement actif se marque ici dans le thème retenu.

Dans cette courte liste d'œuvres écrites après 1789 on peut, en effet, discerner quelques signes des temps. Deux ouvrages illustrent l'anticléricalisme : *Les Rigueurs du cloître* de Berton et *Les Visitandines* de Devienne. *Philippe et Georgette* de Dalayrac est inspiré par l'histoire d'un soldat du régiment de Châteauneuf échappé aux massacres de Nancy et sauvé par l'amour d'une jeune fille. *L'Amour filial* de Gaveaux met à l'honneur comme *La Rosière républicaine* de Grétry, des vertus morales et civiques en dépit de l'insatisfaction de ce dernier compositeur à traiter d'un tel sujet. *Lodoïska ou les Tartares* de Kreutzer (également traité par Cherubini) exalte le geste révolutionnaire par excellence, celui de la libération des prisonniers, ou plus largement celui de la Liberté, du droit de l'homme à disposer de lui-même. On trouve d'ailleurs dans *Lodoïska* un schéma final de résolution dramatique qui sert d'archétype ainsi que le rappelle Michel Noiray : « la situation des héros devient désespérée lorsqu'une troupe amie vient les arracher à leur tortionnaire » (20). *Timoléon* de Méhul a recours selon aussi le goût du temps à l'antiquité grecque comme d'autres ouvrages (*Denys le tyran* de Grétry, *Miltiade à Marathon* de Le Moyne ou du même *Toute la Grèce ou ce que peut la liberté*, *Horatius Coclès* de Méhul) pour vanter à la fois les vertus morales, civiques et ce même geste libérateur : entre 345 et 337 avant J.C. ce corinthien répondant à l'appel des Syracusains fatigués des dissensions qui déchirent les chefs de partis, met à la porte Denys le jeune, refoule les Carthaginois, rétablit l'ordre et retourne dans sa ville natale... sagement. Mais on ne saurait se cacher que le rapport entre les genres lyriques et l'idéologie révolutionnaire s'est posé. Des journaux comme *La Décade* et *Le Moniteur* ouvrirent largement leurs colonnes à ce débat (21).

On le voit, les ouvrages lyriques d'inspiration républicaine ou révolutionnaire — et où on dénombre une cinquantaine représentés tant à l'Opéra qu'à l'Opéra-Comique entre 1790 et 1800 — joués en Bretagne, sont peu nombreux. Pas de traces en tout cas de ces ouvrages réclamant une grande mise en scène mais qui n'eurent la plupart du temps que quelques représentations. Peu, il est vrai, ont été gravés. Ils semblent avoir été considérés dès le point de départ comme des ouvrages circonstanciels et par suite éphémères. Bien entendu, il convient d'être attentif aux dates de nos registres : la convention thermidorienne. Mais les quelques titres d'œuvres

(20) NOIRAY (Michel), « L'opéra de la Révolution », in *La Carmagnole des Muses*, Paris, 1988, p. 376.

(21) BESNIER (Patrick), « L'opéra comme fête révolutionnaire » in *Les Fêtes de la Révolution*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, 1974, Paris, 1977, p. 421-422.

que nous possédons pour la période girondine et montagnarde, à Lorient par exemple, confirment cette constatation mis à part *Guillaume Tell* de Grétry, texte de Sedaine, en décembre 93. De même les pièces jouées à Rennes en pluviôse de l'an VI : *La Famille indigente* de Gaveaux, *La Soirée orageuse* et *Raoul de Créquy* de Dalayrac. Pendant l'été 1798 que vont y voir Monsieur et Madame de Pompéry de passage ? *Zémire et Azor* de Grétry. Et si l'on donne comme en octobre de cette année 1798 *Le Brigand ou le tyran abattu* (1795) de Kreutzer, il semble bien déplacé. *Le Journal du Nord-Ouest* du 2 brumaire an VII (23 octobre 1798) fait suivre l'annonce d'un commentaire révélateur : « Ceux qui prennent intérêt aux succès de nos armées dans cette patrie de l'Angleterre espéraient y voir l'élan vers la liberté des habitants qui luttent avec tant de constance et dévouement contre le despotisme. Or sous le couvert de Cromwell on parle de Robespierre, Saint-Just, Couthon, Lebas, Carrier « de liberticide mémoire ». On n'était plus en l'an III et après Fructidor, les tendances jacobines étaient réapparues. Aussi le journal s'indigne : « Où représente-t-on cette pièce prétendue républicaine... ? Au centre même des contrées malheureuses, théâtre encore sanglant des horreurs commises par les plus implacables ennemis de la République. Ah ! que l'oubli le plus profond, le voile le plus épais, les couvrent de leur ombre. Est-ce par la représentation de pareilles pièces qu'on prétend soutenir, vérifier l'esprit public au moment surtout où il doit être porté au plus haut degré d'énergie ?... On ferait haïr s'il était possible notre révolution dont on affecte de reproduire certains excès en même temps qu'on couvre d'un voile complaisant des crimes, dont les auteurs n'étaient pas moins atroces ».

Aussi « quelques républicains » sont intervenus auprès des autorités à l'annonce d'une seconde représentation pour le décadi. L'affiche en a été lacérée par ordre « et la représentation du *Brigand* n'a pas souillé une seconde fois le théâtre ». Ainsi peut-on espérer « ne voir désormais représenter que des pièces décentes et dégagées de tout esprit de parti ».

Est-ce à dire qu'on ne représente que peu d'ouvrages s'insérant dans cette mutation profonde de la société ? Une telle affirmation serait inexacte. Il faut d'abord rappeler qu'un décret du 2 avril 1793 relatif aux théâtres parisiens mais étendu ensuite aux départements, ordonna la fermeture des salles (et l'arrestation des directeurs) où l'on représenterait des pièces « tendant à dépraver l'esprit public ». De plus les directeurs devaient faire jouer au moins trois fois par semaine des œuvres patriotiques « propres à former l'esprit public et développer l'énergie nationale ». On se contenta souvent de rayer du répertoire des œuvres mettant en scène et vantant les mérites de la monarchie et des aristocrates, ou de couper certains passages allusifs. Citons notamment *Richard cœur de lion* de Grétry dont l'air « O Richard ô mon roi » devint le chant de ralliement des royalistes. En 1798 *Le Jeune Henri* de Méhul sera sifflé pour mettre en scène Henri IV.

Ce serait mal connaître aussi le sens profond de cet opéra-comique qu'éclaire son origine : le théâtre de la foire. Il s'est créé, peut-on dire, en réaction contre la tragédie lyrique. Il se veut d'essence populaire et prétend approcher la vraisemblance dans l'alternance dialogue parlé/airs, la musique n'intervenant que lorsque la situation l'exige. Surtout l'essor prodigieux de l'opéra-comique sous la Révolution s'explique par sa longue tradition de critique sociale. Dans les œuvres de Grétry, de Dalayrac, de Monsigny, Philidor et autres, tous les « états », toutes les races sont mises sur un même pied d'égalité ; ce sont des drames humains qui nous sont proposés au-delà du larmoyant ou du comique. Toutes les valeurs humaines y sont représentées avec également ce souci de la vérité psychologique et d'un certain réalisme. Nous ne sommes pas très loin du drame bourgeois cher à Diderot, ni des idées qu'il a défendues sur un théâtre simple et dénué de conventions. Mais il est certain que seuls les esprits éclairés surent alors le comprendre. Il faut d'autant plus saluer l'ouverture d'esprit, dans ce domaine aussi, du président de Robien Paul-Christophe, qui certes émigra, mais qui non content d'héberger au Trianon la société du Concert lors de sa reconstitution en 1761, acheta quinze livres consacrés au Théâtre de la foire, c'est-à-dire aux opéras-comiques et comédies mêlées d'ariettes (22).

Ces opéras-comiques n'étaient pas non plus dénués d'intérêt musical. Il est évident que s'y développe la part réservée à la musique instrumentale qui de simple scansion devient commentaire, interprétation des sentiments. Ce n'est pas tout à fait un hasard si Wagner s'intéresse au drame mêlé de musique (23) comme genre de transition et plus particulièrement aux ouvrages de Méhul et Cherubini.

Marie-Claire LE MOIGNE-MUSSAT

(22) Treize livres sont conservés à la B.M.R.

(23) BIGET (Michelle), « La Révolution française et ses musiques : le fonctionnel et le gratuit », *Revue La Pensée*, n° 253, 1986, p. 95.

Nombre de pièces différentes par auteur et par ville

	Nantes	Brest	Rennes	Lorient
Berton	1		1	
Champein	2	4	1	2
Dalayrac	12	13	7	7
Deshayes	1			
Devienne	1	1	1	
Dezède	3	2	2	1
Gaveaux				1
Grétry	14	11	9	8
Kreutzer	2	1	1	1
Le Mière			1	
Méhul	1	1		
Monsigny	4	3	2	3
Philidor	3	2	1	

Nombre de représentations par ouvrage et par ville

	Nantes	Brest	Rennes	Lorient	Total
BERTON					
Rigueurs du cloître (Les)	6		1		7
CHAMPEIN					
Amours de Bayard (Les)		3			3
Baiser ou la bonne fée (Le)		3			3
Dettes (Les)	16	9		3	28
Mélomanie (La)	7	11	3	1	22
DALAYRAC					
Amant-Statue (L')	3	6	6	2	17
Azemia	4	5	4	1	14
Camille	7	6	2	2	17
Corsaire (Le)	3			1	4
Dot (La)	4				4
Deux petits Savoyards (Les)	14	5		2	21
Deux tuteurs (Les)	5	3		3	11
Enfance de J.J. Rousseau (L')		5			5
Nina	11	4	1		16
Pauvre femme (La)	24	3			27
Philippe et Georgette	18	8	1		27
Raoul de Créqui		4			4
Renaud d'Ast	4	6		1	11
Sargines		2	2		4
Soirée orageuse (La)	4	5			9

	Nantes	Brest	Rennes	Lorient	Total
DESHAYES					
Zélia	5				5
DEVIENNE					
Visitandines (Les)	3	1	7		11
DEZEDE					
Alexis et Justine	13	4	3		20
Blaise et Babet	11	6	2	2	21
Julie	4				4
GAVEAUX					
Amour filial (L')				1	1
GRETRY					
Amant jaloux (L')	5	5	2	2	14
Ami de la maison (L')	1	2			3
Caravane du Caire (La)	8				8
Comte d'Albert (Le)	6	2			8
Deux avarés (Les)	6		1	1	8
Epreuve villageoise (L')	28	5	5	2	41
Fausse magie (La)	17	7	3	4	31
Jugement de Midas (Le)	3	5	2	3	13
Magnifique (Le)	2	8			10
Raoul Barbe-Bleue	1				1
Rosière républicaine (La)	6	4	3	1	14
Sylvain (Le)	29	2	4		35
Tableau parlant (Le)	21	5	2	2	30
Zémire et Azor	22	3	3	1	29
KREUTZER					
Lodoïska	3				3
Paul et Virginie	14	4	3	3	24
LE MIERE					
Suspects (Les)			3		3
MEHUL					
Timoléon	8	5			13
MONSIGNY					
Belle Arsène (La)	12	3			15
Déserteur (Le)	5		2	3	10
Félix	21	4		2	27
Rose et Colas	9	6	2	1	18
PHILIDOR					
Belle esclave (La)	13				13
Blaise le savetier		1			1
Fureur (La)	1				1
Maréchal ferrant (Le)	9	3	4		16