

Nouvelles études sur les lieux de spectacle de la première modernité



Dirigé par
Pauline Beaucé et
Jeffrey M. Leichman



<https://www.openbookpublishers.com>

©2024 Pauline Beaucé and Jeffrey M. Leichman (eds). Copyright of individual chapters are maintained by the chapter author(s).



This work is licensed under an Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). This license allows you to share, copy, distribute and transmit the text; to adapt the text for non-commercial purposes of the text providing attribution is made to the author (but not in any way that suggests that they endorse you or your use of the work). Attribution should include the following information:

Pauline Beaucé and Jeffrey M. Leichman (eds), *Nouvelles études sur les lieux de spectacle de la première modernité*. Cambridge, UK: Open Book Publishers, 2024,
<https://doi.org/10.11647/OBP.0400>

Further details about CC BY-NC licenses are available at
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Copyright and permissions for the reuse of many of the images included in this publication differ from the above. This information is provided in the captions and in the list of illustrations. Every effort has been made to identify and contact copyright holders and any omission or error will be corrected if notification is made to the publisher.

All external links were active at the time of publication unless otherwise stated and have been archived via the Internet Archive Wayback Machine at <https://archive.org/web>

Updated digital material and resources associated with this volume are available at
<https://www.openbookpublishers.com/product/0400#resources>

Every effort has been made to identify and contact copyright holders and any omission or error will be corrected if notification is made to the publisher.

St Andrews Studies in French History and Culture | 1

ISSN Print: 2755-2632

ISSN Digital: 2755-2640

ISBN Paperback: 978-1-80511-284-6

ISBN Hardback: 978-1-80511-285-3

ISBN PDF: 978-1-80511-286-0

ISBN eBook (EPUB): 978-1-80511-203-7

ISBN HTML: 978-1-80511-289-1

DOI: 10.11647/OBP.0400



12. Zones de conflit : imagination de l'expérience théâtrale militarisée en France au XVIII^e siècle

Logan J. Connors

Résumé

Cet article décrit le rôle d'une expérience théâtrale virtuelle dans la création et l'évaluation d'expériences théâtrales réelles, en particulier, dans les lieux à forte présence militaire pendant la seconde moitié du XVIII^e siècle. Dans une première partie, un panorama de plusieurs initiatives de création et de construction théâtrales dans les villes militarisées de France, en province et dans les colonies, permet de montrer l'ampleur des relations militaires-théâtrales à cette époque. Dans une seconde partie, on propose une étude de cas pour mieux comprendre les contours humains et expérientiels de ces initiatives théâtrales. Il s'agit d'une analyse de la ville de Brest, probablement la ville la plus militarisée de l'espace Atlantique francophone au XVIII^e siècle. Nous espérons expliquer comment la virtualisation du théâtre et de ses effets a influencé de véritables décisions concernant les fonds gouvernementaux, la localisation des nouveaux lieux de spectacle, l'urbanisation et l'embellissement des centres-villes ainsi que les jugements critiques envers ces environnements de performance.

Abstract

This article describes the role of a virtual theatrical experience in the creation and evaluation of real theatrical experiences and, in particular, in places of strong military presence during the second half of the eighteenth century. Provided in the first part is an overview of several initiatives of theatrical creation and construction in militarized cities of provincial and colonial France with the aim of showing the extent of military-theatrical relations at the time. In a second part, a case study of theatre's development in the city of Brest – possibly the most militarized place in the eighteenth-century French-speaking Atlantic – is proposed to better understand the human and experiential contours of these theatrical initiatives. With an analysis of the justifications and critiques of military presence in theatre, the goal is to explain how mental virtualizations of theater and its effects influenced real decisions about government funds, the location of new performance venues, urbanization, and the beautification of city centers as well as critical judgments towards these performance environments.

Cet article décrit le rôle d'une expérience théâtrale virtuelle dans la création et l'évaluation des expériences théâtrales réelles et, en particulier, dans les lieux à forte présence militaire pendant la seconde moitié du XVIII^e siècle. Dans une première partie, nous dressons un panorama de plusieurs initiatives de création et de construction théâtrales dans les villes militarisées de France et ses colonies, dans le but de montrer l'ampleur des relations militaires-théâtrales à cette époque. Dans une seconde partie, nous proposons une étude de cas pour mieux comprendre les enjeux de ces initiatives théâtrales. Il s'agit d'une analyse de la ville de Brest, probablement la ville la plus militarisée de tout l'espace Atlantique francophone à l'aube de la Révolution. Nous allons nous intéresser au processus rhétorique et conceptuel qui a conduit à la création du Spectacle de la Marine à Brest – seul théâtre financé et administré par une force armée. Il s'agit d'étudier les virtualités qui ont été imaginées avant le projet définitif. À l'appui d'une analyse des justifications et des critiques du « complexe militaire théâtral¹ », nous souhaitons montrer comment ces potentialités théâtrales ont influencé les décisions d'implantation du nouveau lieu de spectacle, l'obtention de financement de la part de l'État et la réception générale du projet définitif. Les efforts militaires dans le domaine du théâtre ont pourtant rencontré des difficultés financières, policières et institutionnelles. Enracinés dans un optimisme qui niait les réalités concrètes, le théâtre militaire et ses partisans exemplifient, au moins en partie, ce que Andrea Albrecht et Lutz Danneberg appellent *a suppositional counterfactual* – un « arrangement mental » ou expérience virtuelle qui « ne pourrait pas être réalisée² ».

Le complexe militaire-théâtral

Les militaires ont apporté de l'argent, des opportunités (et, nous allons le voir plus tard, des problèmes) aux théâtres dans l'espace francophone du XVIII^e siècle. Des intendants et des commandants de l'armée ont parfois prêté des salles de caserne aux troupes théâtrales, ils ont écrit des lettres de bonne conduite qui permettaient aux acteurs de jouer et de changer de lieu, et ils ont recueilli des fonds (sollicitant le corps d'officiers ainsi que les dirigeants politiques à Versailles) pour payer les professionnels de la scène³. Les officiers, partout en France, ont investi à titre personnel dans les projets

-
- 1 Cette contribution est basée sur une étude plus élaborée des liens entre les militaires et le théâtre au XVIII^e siècle, notre *Theater, War and Revolution in Eighteenth-Century France and its Empire*, Cambridge, Cambridge University Press, 2024.
 - 2 Andrea Albrecht et Lutz Danneberg, « First Steps Toward an Explication of Counterfactual Imagination », dans Dorothee Birke *et al.* (dir.), *Counterfactual Thinking, Counterfactual Writing*, Berlin, De Gruyter, 2011, p. 13.
 - 3 Cyril Triolaire explique le rôle que les chefs militaires ont joué pour déterminer qui pouvait jouer au cours des dernières décennies de l'Ancien Régime : « L'octroi du privilège royal à une troupe, pour circuler et jouer dans une province donnée, semble répondre d'un schéma strict permettant au gouverneur militaire comme à l'intendant d'asseoir leur autorité sur le monde des spectacles, les premiers parce qu'ils sont responsables de la police des comédiens, et les seconds au nom de la surveillance qu'ils conduisent de concert et de la politique d'aménagement urbain qu'ils stimulent ».

de construction ou de rénovation théâtrales. Les commandants et les intendants de l'armée ou de la marine étaient aussi la force derrière des appels aux municipalités pour les nouveaux projets de théâtre. Les exemples sont nombreux : dans une lettre au conseil de la ville de Dunkerque, par exemple, le maréchal de Castries explique en 1770 qu'un théâtre permanent amènerait du monde ainsi que des ressources – une amélioration sociale de Dunkerque, selon le militaire, étant donné « l'absence de toute société » qui caractérisait cette ville⁴. Le même argument a été offert par le commandant à Bayonne : dans une lettre écrite à la chambre du commerce dans les années 1760 à propos d'un nouveau théâtre, il se plaint que ses officiers n'avaient rien à faire le soir. Cette situation ennuyeuse amenait ses soldats vers des activités peu vertueuses⁵. À Metz, comme à Valenciennes et à Douai, les abonnements militaires, obligatoires pour tout officier en caserne selon une ordonnance de 1768, ont beaucoup contribué à soutenir les théâtres⁶.

Une forte présence militaire était souvent la première justification pour construire un nouveau théâtre. Dans le département de la Meuse, par exemple, le sous-préfet de Verdun voulait faire construire un nouveau théâtre dans cette ville. Il se disait confiant du succès de cette entreprise à cause des « établissements militaires » et de la « forte garnison en Infanterie et Calvarie » – des attributs, remarquait-il en 1806, que la préfecture, Bar-sur-Ornain (Bar-le-Duc), n'avaient pas⁷. Les militaires étaient également derrière la création d'un théâtre à Saumur (Maine-et-Loire) où le duc de Choiseul avait fondé l'École des carabiniers en 1763 et où un groupe d'officiers a « fait la pression pour la construction d'un nouveau théâtre public » dans le but de donner aux élèves des leçons douces et plaisantes⁸. Lorsque les soldats tardaient à régler leurs abonnements ou, tout simplement, lorsqu'ils quittaient une ville pour aller au front ou dans une autre caserne, cela entraînait de graves conséquences pour le théâtre. Villeneuve, le directeur du théâtre de Besançon, une grande ville de garnison, écrit aux dirigeants de sa ville en 1802 que quelques années auparavant, Besançon a profité d'« une garnison de cinq à six mille hommes, qui fournissait un abonnement de 1200

Triolaire, « Structures théâtrales et itinérance en province au XVIII^e siècle », dans Guillemette Marot-Mercier et Nicholas Dion (dir.), *Diversité et modernité du théâtre au XVIII^e siècle*, Paris, Hermann, 2014, p. 346.

- 4 Cette anecdote est citée dans Laurence Baudoux-Rousseau, Alexandre Lardeur et Sophie-Anne Leterrier, *Le théâtre en province Arras (XVIII^e–XXI^e siècle)*, Arras, Artois Presses Université et Théâtre d'Arras, 2007, p. 138.
- 5 Voir Eugène Ducéré, « Le théâtre bayonnais sous l'Ancien Régime », *Revue de Béarn, Navarre et Lannes, Partie historiques de la Revue des Basses-Pyrénées et des Landes*, vol. 1, 1883, p. 161.
- 6 Article 23 du titre XX dans *Ordonnance du roi pour régler le service dans les places et dans les quartiers du 1er mars 1768*, cité dans Lauren R. Clay, « Patronage, Profits, and Public Theaters: Rethinking Cultural Unification in Ancien Régime France », *Journal of Modern History*, vol. 79, 2007, p. 748.
- 7 Archives départementales (AD) de la Meuse, 89 T1, Lettre du sous-préfet de Verdun, 4^e arrondissement du département de la Meuse, à M. le Préfet du département de la Meuse, 10 septembre 1806. Accès grâce à l'équipe Thérepsicore, université Clermont-Auvergne, 12 février 2020.
- 8 Voir le Tableau général de messieurs les actionnaires de halles et salle de spectacle, construites à Saumur par forme de tontine, 1789. Archives municipales (AM) de Saumur 4M 92, dans Clay, art. cit., p. 748.

à 1500 francs par mois ». Pourtant, après que les soldats sont partis à la guerre en 1800, Besançon n'a « point de garnison » et « point d'abonnements des corps militaires », une situation qui nuit fortement au théâtre⁹. Il semble donc exister une relation entre la forte présence militaire et la construction de plusieurs salles de spectacle en France et ses colonies pendant la seconde moitié du XVIII^e siècle. Les villes de garnisons qui ont bénéficié d'un nouveau ou d'un premier théâtre permanent pendant cette époque sont nombreuses : Arras (1752), Metz (1752), Douai (1758), Saint-Omer (1763), Saint-Etienne (1764), Toulon (1765), Cap-Français (Saint-Domingue, 1766), Brest (1766), Agen (1767), Strasbourg (1767), Bayonne (1768), Cambrai (1762), Boulogne-Sur-Mer (1772), Calais (1774), Port-au-Prince (Saint-Domingue, 1778), Pointe-à-Pitre (Guadeloupe, 1780), Besançon (1784), Lille (1785) et Saint-Pierre (Martinique, 1786)¹⁰.

Quelles sont les origines de cette importante période d'interaction militaire-théâtrale ? Comment expliquer l'importance du théâtre dans la mise en place d'un programme de sociabilité militaire ? L'objectif n'est pas de réduire la diversité de l'histoire théâtrale, ni même la diversité des efforts militaires au sein de cette histoire, mais de mieux comprendre les mécanismes, les tensions et les stratégies au centre du complexe militaire-théâtral. Dans la partie suivante de cet article, nous allons interroger les efforts militaires-théâtraux à Brest pour montrer comment la vie théâtrale en France a été nourrie par une force armée à la fois théâtrophile et soucieuse de la formation morale et sociale des soldats en caserne. Dans leur lutte pour ériger un théâtre permanent à Brest, les administrateurs de la Marine ont proposé un exercice mental puissant, ancré dans le siècle des Lumières, qui consistait à dire que les marins deviendraient « meilleurs » – meilleurs en langue française, meilleurs combattants, meilleurs hommes – grâce aux qualités bénéfiques, prosociales, irréfutables de la représentation théâtrale et du processus social d'aller au théâtre (*theatregoing*). Ces arguments rattachaient le théâtre aux objectifs d'État et aux normes de la sociabilité du XVIII^e siècle, mais étaient parfois aveugles aux réalités financières du parrainage théâtral, ainsi qu'aux problèmes instigués par cette présence militaire au spectacle.

Jouer du théâtre dans un port de guerre

L'urbanisation de la ville de Brest a toujours été liée aux objectifs de la Marine. La guerre de Sept Ans a lancé une période d'activité et de croissance militaro-industrielles ayant pour but de « combler le retard que la France a[vait] sur l'Angleterre dans le domaine des forces navales¹¹ ». La France n'a pas gagné cette compétition avec l'Albion

9 Jacques Rittaud-Hutinet, *Des tréteaux à la scène : le théâtre en Franche-Comté du Moyen Âge à la Révolution*, Besançon, Cêtre, 1988, p. 339.

10 Clay écrit qu'« en 1789, les officiers et les soldats d'au moins dix-huit des garnisons françaises les plus importantes pouvaient assister à une salle de spectacle » (Clay, art. cit., p. 748, nous traduisons). Voir également Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 190.

11 Bruno Baron, *Élites, pouvoirs et vie municipale à Brest, 1750–1820*, thèse de doctorat sous la dir. de Philippe Jarnoux, Université de Bretagne occidentale, 2012, p. 22.

mais la ville de Brest en a sûrement profité, car, dans un effort de centralisation et de concentration, Versailles a placé davantage de ressources (marins, argent, officiers-élèves, etc.) dans la ville¹². À partir des années 1760, Brest rejoignait les rangs des villes les plus militarisées du royaume, comme les villes frontalières de l'est et du nord – Metz, Lille, Besançon, par exemple.

L'essor du théâtre à Brest correspond à la croissance de son complexe militaire. Comme dans la plupart des villes de province, Brest a vu des représentations sporadiques de théâtre religieux et profane remontant au moins au XV^e siècle. Le théâtre gagnant en popularité en tant que loisir attrayant et rentable, plusieurs troupes d'acteurs itinérantes ont tenté de s'installer provisoirement au port de Brest, dans le but de satisfaire aux goûts des officiers riches et intellectuellement curieux de la Marine. Pendant tout le XVII^e siècle, l'activité théâtrale a provoqué autant de critiques que de partisans – la haute administration de la Marine était plutôt théâtrophobe. Par exemple, en 1685, le commandant Desclouzeau expulse une troupe d'acteurs du port car leur spectacle, selon lui, « détourne les jeunes officiers et gardes de leurs occupations sérieuses » et « consomme le peu d'argent qu'ils ont¹³ ». Il est intéressant de noter que, dans cette même lettre, Desclouzeau, revenant plusieurs fois sur le fait que les acteurs se sont installés à côté de la caserne, sur la place d'Armes, juge que leur présence constitue une distraction nuisible à l'ordre public. Au tournant du XVII^e siècle, plusieurs troupes théâtrales ont tenté de s'installer à Brest, au port militaire, probablement à cause d'une classe d'officiers aisés et théâtrophiles¹⁴. À chaque fois, pourtant, leurs efforts ont été déjoués par les cadres de la Marine à cause de leurs conceptions négatives du théâtre et de ses effets sur l'attention, l'entraînement, les finances et la constitution morale des marins, des officiers et des officiers-élèves. Une chose qui revient à chaque fois, c'est la localisation de cette activité théâtrale : elle est trop près, selon les commandants, de l'activité militaire.

Dans un article fondamental sur la création des spectacles à Brest au XVIII^e siècle, Nolwenn Kerdraon-Duconté montre que la posture théâtrophobe de la Marine a changé vers 1750, en particulier avec l'arrivée d'un nouveau commandant, Aymar

12 Pour plus d'informations sur les changements de politique à Versailles à la suite de la défaite de la France à la fin de la guerre de Sept Ans, voir Edmond Dziembowski, *Un nouveau patriotisme français, 1750–1770 : La France face à la puissance anglaise à l'époque de la guerre de Sept Ans*, Oxford, Voltaire Foundation, 1998, p. 20–42.

13 Lettre de Hubert de Champy, seigneur Desclouzeau, Intendant de la Marine à Brest au Ministre de la Marine, Seigneley, 7 décembre 1685, citée dans Auguste-Aimé Kernéis, « Contribution à l'Histoire de la ville et du port de Brest. L'Hotel Saint-Pierre, actuellement La Préfecture Maritime. Deuxième partie, Le Spectacle de la Marine, bâti sur partie du jardin potager de l'hôtel », *Bulletin de la Société académique de Brest*, 1910–1911, p. 102.

14 Même lorsque Seigneley est remplacé par le comte de Pontchartrain, la position anti-théâtrale du ministère est maintenue. Pontchartrain charge Desclouzeau le 23 avril 1690 de chasser une autre troupe car elle attire « les soldats et les matelots et les ouvriers du port, ce qui cause beaucoup de désordre ». Les deux lettres sont citées dans Kernéis, art. cit., p. 103.

Joseph, comte de Roquefeuil¹⁵. En décembre 1762, Roquefeuil écrit au duc de Choiseul, secrétaire d'État à la Marine, faisant éloge d'un « petit spectacle qui est ici depuis deux ans » et qui « semble y faire du bien ; le spectacle détourne le goût du jeu, de la table, des querelles, ce qui n'a que trop régné ici » ; il ajoute même qu'il serait prudent d'augmenter l'offre théâtrale bien que la salle existante soit en mauvais état¹⁶.

La charge officielle du comte de Roquefeuil était « la gestion des casernes et le maintien de l'ordre », et le commandant a conçu le théâtre non seulement comme un moyen de détourner ses officiers et ses marins des « viles occupations » et de la fréquentation des travailleuses du sexe au port, mais aussi comme un moyen de forger de nouvelles relations entre les cadres militaires et la population civile et aisée de Brest, c'est-à-dire, les grandes familles dans les industries des armes et des bateaux¹⁷. En 1763, il commence à penser sérieusement à son projet, surtout lorsque le théâtre existant (une petite salle en bois devenue insalubre) brûle au printemps. Dans une lettre du 13 juin 1763 adressée au duc de Choiseul, Roquefeuil demande un prêt qu'il pense financer avec le prélèvement d'une partie des salaires de tous ses officiers pendant deux ans ainsi qu'une obligation que ces derniers s'abonnent au spectacle avec des frais de « 4 livres par capitaine de vaisseau, de 3 livres par lieutenant, 2 livres 10 sols par enseigne et de 1 livre par garde¹⁸ ». Roquefeuil était confiant du potentiel de son plan car, selon lui, « [les] hommes se montreraient très désireux de voir s'élever ce monument, et [ils sont] prêts à contribuer financièrement à l'événement¹⁹ ». Choiseul donne son accord, un niveau très rare d'implication de Versailles dans l'activité théâtrale en province²⁰, même s'il est ouvertement sceptique par rapport aux sommes citées par Roquefeuil.

La Marine était donc responsable de toutes les démarches liées à la construction d'un nouveau théâtre à Brest. Vers la fin de l'année 1764, Roquefeuil signe un contrat avec Antoine Choquet de Lindu pour faire les plans de la nouvelle salle. Choquet de Lindu a pratiquement tout construit au port militaire de Brest, notamment le célèbre bagne (prison) de Brest ainsi que quelques structures dans la nouvelle école de la Marine. L'idée de Choquet de Lindu est assez grandiose : il veut construire non seulement une salle de spectacle mais tout un wauxhall – un centre de sociabilité avec théâtre, divertissements, loisirs, promenades et commerces. Cette vision holistique de l'acculturation par le théâtre est visible dans les plans de Lindu ; voici la description de la proposition par l'architecte :

15 Nolwenn Kerdraon-Duconte, « Théâtre et pouvoir à Brest au XVIII^e siècle », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, vol. 119, n° 2, 2012, p. 143–72.

16 Service historique de la Défense (SHD) 1 A 106, Lettre de Roquefeuil à M. le duc de Choiseul, 3 décembre 1762.

17 Kerdraon-Duconte, art. cit., p. 148.

18 P. Levot, *Histoire de la Ville et du Port de Brest*, vol. 2 (*Le Port depuis 1681*), Brest, Levot, 1865, p. 274.

19 Kerdraon-Duconte, art. cit., p. 151.

20 Clay remarque que le financement du théâtre de la Marine de Brest représente la première fois que « la monarchie a consenti à expérimenter un nouveau niveau d'engagement dans les affaires culturelles provinciales » (nous traduisons), Clay, art. cit., p. 745.

« Ce Bâtiment est destiné à rassembler en un même lieu divers sortes de divertissements et de tenir lieu en quelque façon de petit Wauxehaal ; en conséquence il contiendra une petite salle de Spectacle ; des salles pour les curiosités et autres petits amusements, d'autre pour différents jeux avec un caffé ; une guinguette pour les danses et festins avec un jardin ou sera différents jeux champêtres et une Esplanade pour les combats d'animaux, feux d'artifice, illuminations [...] une Esplanade sera entourée de tonnelles couvertes, et d'autres en verdure ; le bâtiment contiendra de plus, des boutiques dans la partie extérieure du rez de chaussé, et des logements des acteurs et autres personnes attachées aux différents spectacles²¹ ».

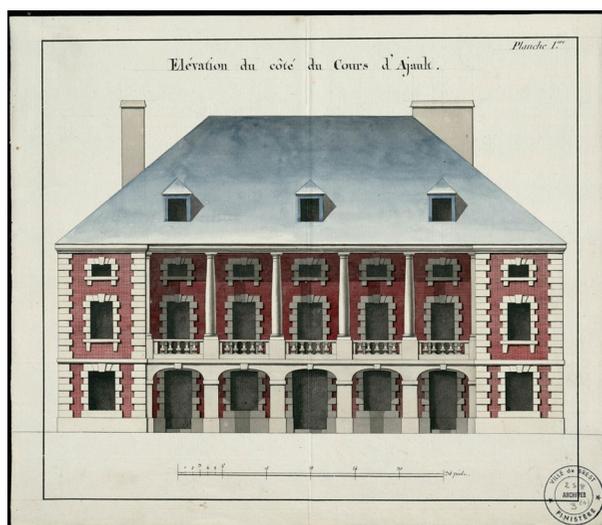


Fig. 12.1. « Élévation sur le cours Dajot », *Projet de foyer pour les troupes*, Choquet de Lindu (et cie.), n.d. (1764 ou 1765). Archives municipales (AM) de Brest, 2S-8 (1).

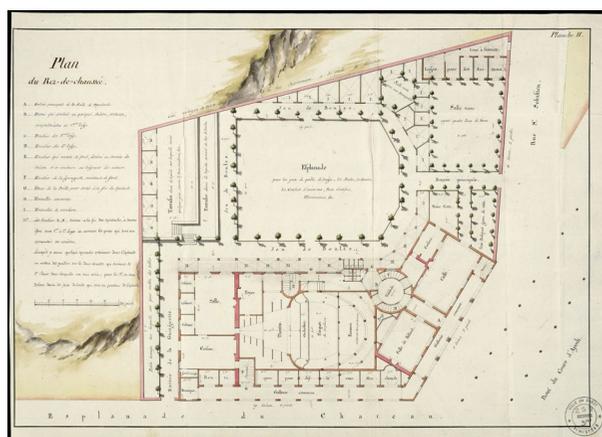


Fig. 12.2. « Plan du rez-de-chaussée », *Projet de foyer pour les troupes*, Choquet de Lindu (et cie.), n.d. (1764 ou 1765). AM Brest, 2S-8 (2).

21 Antoine Choquet de Lindu, *Projet d'établissement pour des Récréations des Marins et des Troupes en la Ville de Brest*, AM Brest, 2S8-1. Voir dans cet ouvrage l'article de Magaly Piquart-Vesperini.

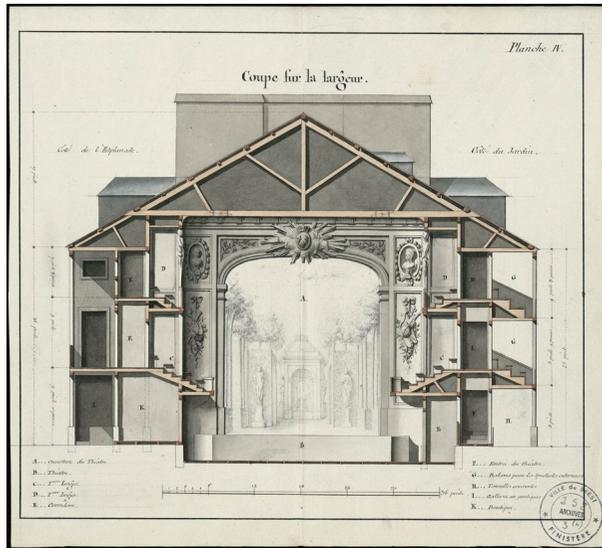


Fig. 12.3. « Coupe sur la largeur », *Projet de foyer pour les troupes*, Choquet de Lindu (et cie.), n.d. (1764 ou 1765). AM Brest, 2S-8 (4).

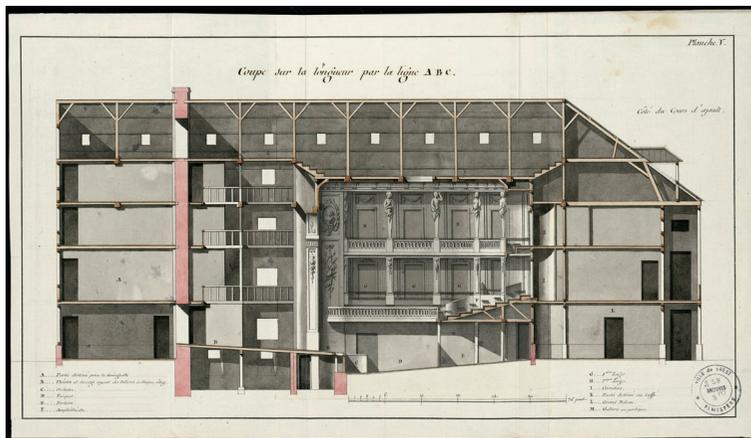


Fig. 12.4. « Coupe sur la longueur », *Projet de foyer pour les troupes*, Choquet de Lindu (et cie.), n.d. (1764 ou 1765). AM Brest, 2S-8 (5).

Choquet de Lindu a donc proposé un complexe de loisirs assez vaste et impressionnant mais c'était un programme tout à fait dans l'esprit de l'époque, comme le prouvent Pauline Beaucé et Cyril Triolaire dans une étude sur la véritable explosion des wauxhalls en province pendant les années 1760 et 1770²². Le problème pour Choquet de Lindu, le comte de Roquefeuil et ses marins, c'est que Brest n'est pas Bordeaux,

22 Pauline Beaucé et Triolaire, « Les Wauxhalls de province en France : nouveaux espaces hybrides de divertissement et de spectacle d'une ville en mutation », *Dix-Huitième Siècle*, vol. 49, 2017, p. 27-42.

Lyon ou Nantes – ces centres d’activité régionales sont de grandes villes bénéficiant d’à peu près cinq fois plus de résidents que Brest. Le devis envoyé par Choquet de Lindu est beaucoup trop important et Roquefeuil est amené à demander des fonds supplémentaires, cette fois-ci avec moins de succès.

Roquefeuil et ses associés n’ont pas pu construire tout ce que contenaient les plans de Choquet de Lindu mais ils sont arrivés à faire ériger un grand théâtre de plus de neuf cent places ainsi qu’un petit café dans un endroit très particulier. Le théâtre a été construit « face au Champ de Bataille » – où il ne fallait pas faire de théâtre pendant presque cent ans – et le Théâtre de la Marine a donné sa première représentation le 4 décembre 1766, en présence du duc de Praslin, qui venait de remplacer le duc de Choiseul au secrétariat à la Marine. Selon Roquefeuil, la Marine de Brest sera désormais propriétaire d’un théâtre splendide pour nourrir la sociabilité, empêcher les querelles entre les marins et les soldats, et fournir, selon lui, « l’éducation et les dialogues du monde à tant de jeunes officiers qui ne sortent du département que pour aller à la mer ou à la campagne²³ ».

Cette stimulation mentale de la Marine à Brest – à travers la création, dans les lettres, dans les plans et dans l’imaginaire d’une expérience théâtrale éducative, plaisante, holistique et socialement améliorative – a été mise à l’épreuve, testée par la présence de plusieurs centaines de marins, de soldats et d’officiers-élèves dans le même lieu et en même temps (parfois contre leur volonté). Selon la *Chronique d’un Brestois anonyme*, le Théâtre de la Marine était vu comme un endroit où les « tensions [...] chaque fois provoquées par des gens de guerre éclatent régulièrement²⁴ » et où « ‘gardes de la marine’, ‘officiers de la marine’, ‘officiers de terre’, annoncent les tensions qui les opposent²⁵ ». La ségrégation est très vite devenue la seule solution et, peu après son ouverture, le Théâtre de la Marine a reçu un nouveau règlement qui distribuait différents rôles administratifs à différentes unités militaires afin que chaque groupe puisse avoir sa place au théâtre²⁶.

Le clivage entre marins et chefs municipaux, entre officiers locaux et commandants proches du roi, et entre hommes de l’armée et de la marine, a finalement conduit l’administration navale vers un désengagement financier dans les années 1770. En 1790, un édit municipal empêche les officiers de Marine de Brest de renouveler leurs privilèges de police ainsi que leurs abonnements. Des sociétés privées ont ensuite loué le théâtre, sans parvenir à générer de bénéfices tout au long de la décennie. Des officiers de la Marine ont tenté de nouveau en 1799 de reprendre le contrôle du théâtre, mais Charles-Maurice Talleyrand, ministre des Affaires étrangères sous le Directoire, a refusé leurs demandes, en raison du coût élevé de la rénovation de ce qui était

23 « Lettre de Roquefeuil à M. le duc de Choiseul », 3 décembre 1762, *loc. cit.*

24 *Chronique d’un Brestois anonyme contemporain de Louis XVI (1778)*, citée dans Kerdraon-Duconte, art. cit., p. 159.

25 *Ibid.*, p. 160.

26 Archives nationales (AN), fonds Marine D 2 25, « Règlement du 2 juillet 1769 », cité dans Kerdraon-Duconte, art. cit., p. 164.

devenu un espace assez délabré²⁷. Au début du XIX^e siècle, le Théâtre de la Marine est devenu un théâtre privé. Son état s'étant encore empiré sous l'Empire, la ville en a pris possession en 1817 et l'a exploité jusqu'à ce qu'un incendie le détruise – à l'exception de sa façade – le 11 mars 1866. La municipalité a vite reconstruit un nouveau théâtre mais ce dernier a fini par brûler dans les années 1930²⁸.



Fig. 12.5. *Le Théâtre et la rue d'Aiguillon*, carte postale, Brest, Grand Bazar, n.d. (approx. 1880). Paris, BnF, collection bibliothèque numérique de Brest, Bnf45904429.

Conclusion : Espoirs, décalages et séances fragmentées

En plus de leur impact réel sur la construction, le financement et l'administration des théâtres, les militaires créaient un environnement particulier dans les salles. Leur présence était une source de conflit et de concurrence entre l'ambiance militaire et d'autres notions de l'expérience théâtrale qui circulaient à l'époque. Cette tension ne se limitait ni à Brest, ni à la France métropolitaine. Ainsi, Hilliard d'Auberteuil, un notaire et écrivain à Cap-Français (Saint-Domingue), se déclare furieux après une soirée à la Comédie du Cap, le théâtre le plus grand et le plus fréquenté de toutes les Antilles. Il écrit en 1776 qu'« on n'aime point [...] à s'enfermer dans une salle où le nombre des commandants, des officiers militaires et des gardes est souvent aussi grand que celui des spectateurs, où le signal de la joie est presque toujours interrompu par un bruit menaçant ; le plaisir en est banni, on n'y voit que la gêne²⁹ ».

Pour Hilliard d'Auberteuil, comme pour les chroniqueurs de Brest et beaucoup de critiques et spectateurs de Metz, Valenciennes, Besançon, Lille et ailleurs, cette présence militaire était une barrière à leur propre virtualisation de l'expérience théâtrale. Les hommes de guerre dénaturaient un dispositif imaginé et les procédés esthétiques prescriptifs de l'époque, lesquels reposaient sur le désir d'avoir un flux de plaisir en

27 La réponse de Talleyrand a été envoyée par Pierre-Alexandre-Laurent Forfait, son successeur, le 21 décembre 1799, citée dans Kernéis, art. cit., p. 280.

28 Pour plus d'information sur la disparition du Théâtre de la Marine, voir Kernéis, art. cit., p. 284–86.

29 Cité dans Jean Fouchard, *Théâtre à Saint-Domingue*, Port-au-Prince, Imprimerie de l'État, 1955, p. 193.

sens unique et sans obstacle allant de la fiction sur scène à un spectateur censé être absorbé. Les soldats étaient des distractions et rappelaient aux spectateurs – comme Hilliard d’Auberteuil au Cap, par exemple – qu’ils étaient loin de Paris ou d’une autre métropole imaginée, leur virtualisation de la culture théâtrale métropolitaine n’étant pas forcément fondée dans la réalité. Il est intéressant de noter, qu’en plus des soldats, l’autre public que Hilliard d’Auberteuil détestait voir au théâtre se composait de gens de couleur libres, pour la même raison qu’ils déconcentraient les autres spectateurs, selon lui, et que leur présence contrastait avec la soi-disant réflexion esthétique de l’élite blanche de la colonie³⁰.

Les philosophes militaires comme Roquefeuil ou Choiseul, et les critiques des soldats au théâtre tel que Hilliard d’Auberteuil ou les chroniqueurs de Brest sont au moins tous d’accord sur une chose : l’existence d’une relation entre les hommes de guerre et l’expérience théâtrale. Les critiques reprochent l’effet des soldats sur les aspects plaisants et agréables du théâtre – les aspects qui étaient censés aider les hommes de guerre chez les optimistes³¹. Les témoignages de l’époque confirment une expérience théâtrale compliquée, fragmentée à cause de cette présence militaire et, surtout, de l’incapacité des soldats à suivre la forme de sociabilité polie et urbaine demandée par les critiques³². Les théâtres avec une forte présence militaire rendent plus complexes les conceptions normatives de l’expérience théâtrale au XVIII^e siècle. Les environnements de performance explorés dans cet article compliquent les grandes déclarations de l’époque ou d’aujourd’hui sur les effets et les objectifs de l’art. Nous avons essayé d’esquisser deux opinions, celle de l’optimiste et celle du pessimiste, sur ce qui se passe dans un théâtre avec une forte présence militaire. Mais plus que cela, nous avons essayé de décrire deux virtualisations concurrentes du théâtre pour évoquer sa nature et son pouvoir. Pour les philosophes militaires, l’histoire du théâtre va du chaos vers l’ordre, la douceur et la lumière, grâce aux effets de la scène. Pour le spectateur perturbé par les soldats dans l’auditorium, son appréciation du théâtre diminue à cause des critères et des conditions de son accès au plaisir. Ces deux versions créent des dispositifs fictionnels, des théâtres virtuels qui ne sont pas forcément intéressants comme preuves de la réalité historique mais plutôt utiles pour éclairer les tensions entre différentes notions de la représentation théâtrale, de ses effets et de ses limites à l’époque des Lumières.

30 Voir Clay, *Stagestruck: The Business of Theater in Eighteenth-Century France and its Colonies*, Ithaca, Cornell University Press, 2013, p. 222–24.

31 Pour plus d’informations sur les philosophes militaires et leurs réformes humanistes au sein de l’armée, voir Christy Pichichero, *The Military Enlightenment : War and Culture in the French Empire from Louis XIV to Napoleon*, Ithaca, Cornell University Press, 2017 ; voir également Arnaud Guinier, *L’honneur du soldat : éthique martiale et discipline guerrière dans la France des Lumières*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2014.

32 Les civils étaient bien sûr loin d’être toujours dociles et polis au théâtre, surtout dans le parterre. Voir Jeffrey S. Ravel, *The Contested Parterre: Public Theatre and French Political Culture, 1680–1791*, Ithaca, Cornell University Press, 1999, p. 13–66.

