

Le débat sur la liberté des théâtres : le répertoire en question

Maud Pouradier

▶ **To cite this version:**

Maud Pouradier. Le débat sur la liberté des théâtres : le répertoire en question. Martial Poirson. Le théâtre sous la Révolution. Politique du répertoire (1789-1799), Éditions Desjonquères, pp.65-76, 2008, 978-2-84321-110-2. hal-01780881

HAL Id: hal-01780881

https://normandie-univ.hal.science/hal-01780881

Submitted on 2 May 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.

Copyright

sous la direction de
Martial Poirson



Le théâtre sous la Révolution

politique du répertoire

(1789-1799)

L'ESPRIT DES LETTRES

LE DÉBAT SUR LA LIBERTÉ DES THÉÂTRES : LE RÉPERTOIRE EN QUESTION

Maud POURADIER

Nous ne traiterons pas ici du contenu du répertoire révolutionnaire, mais du sens qu'accordaient les acteurs de la vie théâtrale au concept de « répertoire ». Il s'agira d'envisager une archéologie du répertoire révolutionnaire, notre présupposé étant que la manière dont les contemporains comprennent le terme de « répertoire » influence son contenu. Or c'est dans les années 1790 que le « répertoire » acquiert sa signification patrimoniale, qui est encore la nôtre aujourd'hui. C'est donc aussi notre compréhension contemporaine du « répertoire » qui est en germe durant cette période.

NAISSANCE DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE ET GENÈSE D'UNE SIGNIFICATION PROPREMENT THÉÂTRALE

Si le terme de « répertoire » au sens théâtral du terme existe depuis le XVII[e] siècle, il n'est alors pas d'usage courant. C'est un terme technique, qui n'apparaît que dans des textes à usage interne des comédiens. C'est ce sens, très différent du nôtre, que nous commencerons par élucider à partir des comptes rendus d'assemblée de la Comédie-Française[1].

Dans *La Comédie-Française, histoire administrative*, Jules Bonassies donne incidemment une définition du répertoire.

> [Les Comédiens] s'assemblent encore quand ils jugent à propos de dresser un répertoire, c'est-à-dire *une liste de vieilles pièces*.[2]

Évoquant les assemblées des Comédiens-Français, il prend le « répertoire » au sens courant du XIX[e] siècle, celui d'une « liste de vieilles pièces » ou encore d'une « liste de classiques ». Or lorsque l'on consulte les feuilles d'assemblée des années 1680[3], il est remarquable que le « répertoire » n'est en rien orienté vers le passé. Il est plutôt synonyme de programme à tenir, et connote par conséquent l'avenir. Ce qui est appelé « répertoire » dans ces écrits ne sont pas les pièces ayant été jouées, mais bien au contraire les pièces allant être jouées dans la saison[4].

Un autre point remarquable est l'instantanéité de ce répertoire : il ne perdure pas comme l'œuvre classique, mais est de l'ordre d'une semaine ou deux. Ainsi, dans la feuille d'assemblée du 16 août 1685, lit-on :

> On a fait un répertoire pour huit jours.

En effet le répertoire n'est pas un inventaire statique des pièces à jouer, mais un véritable calendrier au jour le jour. Contrairement au catalogue, il a une dimension chronologique, et inclut l'alternance réglée des pièces données. Dans le compte rendu du 25 juin 1685 on lit :

> Répertoire. 26 Mardy *Dom Sanche et le Nottaire*. 27 mercredi : *Amphitrion*. 28 Judy *Dom Sanche et le Nottaire*...

C'est donc toute la dynamique de troupe qu'inclut le répertoire, sur lequel est également notée la distribution des rôles – qu'on appelle alors « disposition »[5] – ainsi que les répétitions et les éventuels remplacements. De là vient sans doute le second usage du terme de « répertoire », également présent dans les feuilles d'assemblée des années 1680 : celui du répertoire d'un comédien singulier. Semblaient en effet être dressés non seulement le répertoire de la troupe en son entier, mais également de chaque comédien. Dans la feuille d'assemblée du 25 juin 1685 est très clair ce passage du répertoire de la Comédie-Française au répertoire de l'acteur :

> Lapierre fera les copies de ce répertoire et rapportera l'original. Au lieu de copier les dispositions des trois tragédies, il marquera sur le répertoire de chaque acteur les rosles qu'il doit jouer.

Ce sens technique du répertoire théâtral perdure jusqu'au XIX^e^ siècle[6], et ne disparaît pas avec les nouvelles dimensions qu'il acquiert ensuite.

L'ACQUISITION D'UN SENS JURIDIQUE AU XVIII^e^ SIÈCLE

C'est seulement au XVIII^e^ siècle que la notion semble acquérir une dimension juridique. Ainsi, dans le compte-rendu d'assemblée du 13 septembre 1683, était rapportée une pomme de discorde entre la Comédie-Française et la Comédie-Italienne : la seconde représentait une pièce revenant de droit à la première. Or il est remarquable que, dans cette feuille d'assemblée, le terme de répertoire n'apparaisse pas. Un siècle plus tard en revanche, il a acquis une dimension juridique,

comme on le voit dans une lettre de 1784 du lieutenant de police Crosne au censeur Suard :

> [...] comme vous ne pouvez pas avoir le répertoire entier des deux Comédies assez présent à la mémoire pour être en état de reconnaître [...] tous les plagiats que les auteurs pourraient s'y permettre, j'ai cru qu'il serait également utile aux vues de l'administration [...] de vous autoriser à consulter, pour cet objet, un Comédien de chacun des théâtres royaux.[7]

L'apparition du terme dans les décrets royaux confirme la dimension juridique du « répertoire » au milieu du XVIIIe siècle – alors qu'il était limité à un usage interne au siècle précédent[8]. Cette nouvelle juridicité du terme s'explique par l'évolution de la rémunération des auteurs dramatiques au cours de la période. Jusqu'au milieu du XVIIe siècle, les auteurs dramatiques n'étaient pas intéressés à la représentation de leur pièce, mais recevaient une somme forfaitaire variable selon leur renommée. Cette somme équivalait à l'achat de leur œuvre par les Comédiens – achat indépendant du privilège de la Comédie-Française sur la pièce, étant donné qu'achetée ou pas, la comédie ne pouvait être jouée par aucune autre troupe. Avant d'être achetée, la pièce relevait du *domaine*[9] intemporel du théâtre royal, indépendamment de toute représentation ; après son achat, elle en était la *propriété*.

C'est à partir de 1653 que se généralise le principe de la redevance : l'auteur était intéressé momentanément aux recettes à même hauteur que les comédiens. Des décrets royaux successifs fixèrent le montant de cette redevance. Si les recettes d'une pièce n'atteignaient pas un certain seuil de représentations de suite, elle « tombait dans les règles », c'est-à-dire qu'elle appartenait définitivement aux comédiens, lesquels n'avaient plus à verser la moindre redevance à l'auteur[10]. Il était alors d'usage que la noblesse aille au théâtre les lundis, mercredis et samedis, appelés « grands jours », le reste de la semaine étant des « petits jours ». Afin de s'approprier complètement une pièce, les Comédiens n'avaient qu'à la représenter deux « petits jours » de suite. L'arrêt royal de 1780 interdit cette distinction par une savante règle d'alternance, visant à la préservation de l'intérêt des auteurs.

> Toute distinction entre ce qu'on appelle les grands jours et les petits jours cessera provisoirement d'avoir lieu. Veut Sa Majesté qu'à l'avenir les bons ouvrages tragiques ou comiques, anciens et modernes, d'auteurs qui partagent, ou de ceux qui ne partagent plus, soient joués tour à tour sans distinction de jours, de façon que la tragédie jouée le mercredi le soit le surlendemain et ainsi de suite.

Le répertoire, en tant que calendrier alterné des pièces à jouer, interdisait donc aux Comédiens de s'accaparer injustement les œuvres dramatiques au détriment des auteurs. Inversement, le monopole accordé aux Comédiens-Français par la lettre de cachet de 1680 faisait des pièces françaises leur domaine exclusif, les protégeant de la concurrence de tout autre théâtre parisien. Le répertoire est donc à la fois le fonds exclusif d'une troupe et ce qui empêche les Comédiens de se l'approprier totalement, un *domaine* et une résistance à l'*appropriation*. Les règlements de plus en plus complexes imposés à la Comédie-Française concernant le répertoire sont le résultat d'une lutte pied à pied entre le droit des auteurs et la logique économique des Comédiens.

On peut supposer que c'est par cette logique appropriative que le répertoire a fini par signifier une « liste de vieilles pièces », et que de *domaine intemporel*, le répertoire s'est réduit à un ensemble de *propriétés passées*. Se soustraire à la participation des auteurs étant de plus en plus difficile, les Comédiens avaient tout intérêt à maintenir un fonds de vieilles pièces « tombées dans les règles » ou dont les auteurs étaient morts. Le règlement de 1697, obligeant les Comédiens-Français à alterner pièces anciennes et pièces nouvelles, prouve que, dès le XVII[e] siècle, la troupe tenta de faire des économies en privilégiant les œuvres anciennes.

1789-1791 : LA PATRIMONIALISATION DU RÉPERTOIRE

Il n'a donc pas fallu attendre la période révolutionnaire pour que le répertoire devienne affaire d'État : dès le XVII[e] siècle, des décrets royaux influencent l'organisation du répertoire, obligeant les Comédiens, tantôt à représenter des pièces nouvelles, comme dans le règlement de 1697, tantôt à reprendre à la Cour les œuvres de Molière. La permanence du pouvoir royal est ainsi symbolisée par la permanence du répertoire à la Cour, et notamment du répertoire moliéresque[11]. Mais que le répertoire ait une dimension étatique dès le XVII[e] siècle ne signifie pas qu'il ait une dimension patrimoniale. Dans le premier cas, le répertoire appartient à une personne privée – la Comédie-Française laquelle symbolise *in fine* la personne royale – dans le second cas, il appartient à la nation. Dans le premier cas, c'est la propriété privée d'un théâtre, dans le second cas, c'est la propriété collective et inaliénable dont les comédiens ne sont que les usufruitiers.

Savoir si le répertoire de la Comédie-Française est une propriété privée ou un patrimoine national, telle est donc la première question

soulevée par le débat sur la liberté des théâtres. Si le privilège de la Comédie-Française sur les pièces dialoguées de langue française était désormais considéré comme nul et non avenu, sa troupe n'avait-elle pas néanmoins acquis une propriété légitime sur les pièces qu'elle avait déjà achetées et exécutées ? Que son domaine soit tombé n'entraînait pas son expropriation. Un auteur dramatique comme Parisau était ainsi partisan de la suppression du privilège de la Comédie-Française, mais du maintien de sa propriété privée[12].

La ligne de défense des Comédiens du Roi en 1789, dans leur *Mémoire pour les Comédiens Français contre les entrepreneurs du spectacle du faubourg Saint-Antoine* consiste à développer une conception du répertoire en termes de propriété privée :

> [...] il s'agit de savoir si sans privilège, et contre le privilège même de la Comédie-Française, les sieurs Mareux et leurs sociétaires ont le droit [...] [de] représenter les pièces *qui appartiennent* à la Comédie.[13]

L'avocat des Comédiens du Roi s'emploie à légitimer cette « propriété » en s'appuyant sur l'ordonnance royale de 1680. L'argumentation montre néanmoins une tension entre l'ancien et le nouveau sens du « répertoire ». Le *Mémoire* commence en effet par rappeler le monopole de la Comédie-Française tel qu'il fut ordonné par Louis XIV.

> Plusieurs arrêts du Parlement ont fait défenses sur les poursuites des Comédiens-Français, à toutes personnes de représenter, soit dans l'enclos des Foires, soit dans tout autre endroit, aucune comédie dialoguée ou autre divertissement ayant rapport à la comédie.[14]

La définition implicite du répertoire n'est pas ici celle d'une propriété, au sens moderne d'objet ayant été approprié *dans le passé*, mais de privilège intemporel portant de droit sur toute comédie française dialoguée passée ou *à venir* – un domaine. Mais la suite de l'argumentation montre bien qu'en 1789, le sens du « répertoire » a changé, désignant bien plutôt l'ensemble des pièces ayant *déjà été jouées*.

> [...] ce sont des pièces appartenant à la Comédie-Française, des pièces qui sont *sa propriété*, qu'elle a achetées, et qui ne peuvent être représentées que par elle seule.[15]

C'est pourquoi le contentieux ne porte pas sur un privilège – un droit de préemption sur toute pièce dialoguée passée ou *à venir* – mais sur une propriété privée – possession de pièces *déjà données et appropriées* par la troupe. Ainsi est-ce en terme moderne de *propriété* que les Comédiens-Français continuent de se défendre un an plus tard.

> [La Comédie-Française] [...] possède un mobilier considérable, des biens-fonds, et d'autres propriétés [...], *son répertoire et les productions du génie qu'elle a acquises*. On ne peut pas toucher à ces propriétés, sans porter atteinte à la plus sacrée de toutes les lois.[1]

Les mémoires présentés par les Comédiens-Français montrent néanmoins une tension avec un nouveau sens de « répertoire », qui n'était pas encore apparu jusque-là : celui de panthéon des œuvres classiques. Cette différence conceptuelle est soulignée par une différence typographique, puisque le « répertoire » est alors écrit avec un « R » majuscule pour la première fois dans le texte.

> [...] toutes ces pièces de Corneille, de Molière, de Racine, de Voltaire, *toutes ces pièces immortelles* [...] forment le véritable fonds du Répertoire de ce Spectacle.[17]

On a donc pour la première fois l'usage du répertoire en un sens absolu : le répertoire de la Comédie-Française n'est pas seulement un ensemble de pièces acquises, ce n'est pas seulement un répertoire parmi d'autres, c'est *le* Répertoire au sens de l'ensemble des « pièces immortelles » ou encore des « classiques ». Mais conçu en ces termes, est-il encore un bien appropriable par une personne privée ?

Qu'un Répertoire de tous les chefs-d'œuvre immortels d'une nation soit appropriable par une personne privée n'est pas une contradiction dans les termes dans une conception monarchique du pouvoir politique : si l'unité de l'État est représentée par un individu, alors il n'y a pas de contradiction à ce que le Répertoire, même *national*, appartienne à une personne morale privée émanant du pouvoir royal. Ainsi n'y a-t-il pas qu'un argument rhétorique dans l'accusation, portée contre les Comédiens-Français, d'être des tenants de l'Ancien Régime : soutenir que le Répertoire est une propriété privée, c'est maintenir une conception monarchique de l'État. Inversement, dans une conception démocratique, le Répertoire national ne peut pas être l'objet d'un individu, mais doit relever du « domaine public ». C'est ainsi qu'il faut comprendre l'affirmation de Millin de Grandmaison, selon laquelle on reconnaît la liberté d'un État à la liberté des théâtres et du Répertoire[18].

Que le Répertoire ne soit pas un bien privé mais un bien commun, telle fut la thèse des tenants de la liberté des théâtres. Deux questions sont en jeu : d'une part la liberté commerciale d'ouvrir des théâtres sans tenir compte des anciens monopoles, d'autre part la liberté de représenter les œuvres des auteurs morts – ce que nous appellerons la liberté du Répertoire. C'est la deuxième question que nous traiterons. Le débat consiste à savoir si une œuvre littéraire peut faire l'objet

d'une appropriation privée par un individu ou une personne morale autre que son auteur lui-même. Dans un discours prononcé en 1790 à l'Assemblée Nationale, La Harpe soutient la constitution de nouvelles troupes théâtrales, libres de donner ce qu'on nomme désormais le « répertoire classique ».

> [...] ceux des gens de lettres qui ont travaillé pour le théâtre français, ont eu l'honneur de présenter à l'assemblée nationale une pétition qui tendait principalement à obtenir une loi qui encourageât l'établissement de nouvelles troupes de comédiens, autorisées à représenter cette foule de chefs-d'œuvre de tout genre, *dont une nombreuse succession d'auteurs devenus classiques*, enrichit depuis cent cinquante ans une seule troupe, qui, à la faveur d'un privilège exclusif, se prétend encore seule héritière de ce genre de richesses, *reconnues dès longtemps par tous les gens sensés pour être, par sa nature, une propriété publique et nationale*.[19]

Pour La Harpe, la patrimonialisation du répertoire est la condition de possibilité de la liberté du répertoire : c'est parce que le répertoire est le patrimoine de toute la nation qu'il ne peut être la propriété privée d'une seule et unique troupe. En promulguant la liberté des théâtres en 1791, l'Assemblée donne raison à La Harpe. Désormais le répertoire ne sera plus seulement un ensemble de « classiques » appropriable par une personne morale privée. Il est à présent conçu comme une « propriété nationale » et « publique ». Parler du Répertoire au sens absolu, ce n'est plus parler du répertoire de la Comédie-Française, de la Comédie-Italienne ou de l'Académie royale de Musique, c'est parler du Répertoire appartenant à chacun au sein de la nation, dont les comédiens ne sont que les *usufruitiers*.

> Ces [...] individus [les Comédiens] qui se succèdent électivement, et non par droit d'héritage, ne peuvent user et abuser de leurs biens, ils ne peuvent ni les vendre, ni les aliéner, ni en disposer à leur gré. Ils ne sont donc que des usufruitiers et non de véritables propriétaires.[20]

La liberté des théâtres se fait donc, au prix d'une nationalisation du Répertoire, tant du point de vue juridique que sémantique. Inversement, on assiste à une « mise en répertoire » de la nation, l'excellence nationale n'étant plus symbolisée par un lieu matériel – la Comédie-Française – mais par le bien immatériel du Répertoire.

> [...] si la nation est propriétaire, ses pièces ne doivent être jouées que par le théâtre de la nation. Nos chefs-d'œuvre dramatiques constituent le théâtre de la nation, dans quelque pays du monde qu'on les lise ou qu'on les joue. Appeler ainsi la salle dans laquelle on les représente, c'est prendre le contenant pour le contenu.[21]

Demeure néanmoins en question le contenu réel d'un tel Répertoire. Le patrimoine est en effet traversé par une tension : il est à la fois *patrimoine historique*, ensemble hérité des pièces transmises jusqu'alors par la Comédie-Française, et *patrimoine politique*, ensemble des pièces mettant en exergue la liberté du peuple français. Le patrimoine historique relève de la part transmise de l'héritage, tandis que le patrimoine politique relève du choix opéré par les héritiers au sein de cet héritage[22]. Le répertoire doit-il être un patrimoine historique, contenant essentiellement des pièces du passé ? Ou doit-il être un patrimoine politique, contenant des pièces exaltant le théâtre comme chose du peuple ?

Pour Millin de Grandmaison, le répertoire est clairement mis du côté du patrimoine politique :

> Chez un peuple [...] gouverné [despotiquement], il ne peut donc exister de tragédies vraiment nationales. On n'y peut guère exposer les grandes vérités qui intéressent la nation entière, et l'éclaireraient sur ses droits ; on n'ose y débiter que des leçons d'une morale usée et commune ; la soumission aveugle au despotisme des rois y est réduite en principes, et fortifiée par des exemples ; on y déploie toutes ces idées gothiques et chevaleresques, qui n'ont pour fondement que des préjugés.[23]

Le Théâtre de la République par exemple, en choisissant de représenter surtout des pièces patriotiques de circonstance, incarne cette conception politique du répertoire patrimonial. En revanche les tenants d'une conception historique du patrimoine privilégient l'ancien répertoire du Théâtre-Français. C'est alors plutôt le Théâtre de la Nation ou le Théâtre de l'Odéon qu'il faut citer comme incarnation de cette conception. Sauvigny fait ainsi la distinction entre l'État despotique et le Répertoire qui y est né :

> Nous payons encore douloureusement le faste insultant d'un maître, et le malheur de ses conquêtes ; nous recueillons encore avec délices les fruits bienfaisants des chefs-d'œuvre qu'enfanta le siècle de Louis XIV.[24]

Entre ce patrimoine politique et ce patrimoine historique, ce ne sont pas seulement deux contenus qui s'opposent – un choix de pièces contre un autre – mais deux temporalités. Dans le premier cas, c'est un régime d'historicité où la conscience du caractère historique du temps présent est éminemment vécue. Pour reprendre le concept d'Hartog, on peut parler de « présentisme », lequel se caractérise par son souci de l'actualité[25]. Si ce théâtre est un théâtre de « circonstance », c'est qu'il a vocation à reprendre le fait et à l'incarner comme événement historique. Dans le second cas au contraire, la tempora-

lité théâtrale est marquée par la pérennité : ce qui est recherché n'est pas de l'ordre de l'actuel mais de l'éternel présent, de l'immortel, du chef-d'œuvre.

Ces deux logiques temporelles se réconcilient dans le cas de la « reprise de circonstance ». Un ouvrage ancien au regard des circonstances a une signification pour le temps présent : il est par conséquent repris. Ce fut une des stratégies du Théâtre de la Nation pour continuer à représenter des ouvrages anciens, en écho avec les circonstances présentes. On songe ici aux reprises des tragédies de Voltaire qui, dans le contexte révolutionnaire, semblent prophétiques, suggérant davantage qu'elles ne disaient au moment de leur création. Dans ces « reprises de circonstance », temporalité de l'actualité et temporalité de l'éternité se rencontrent, et la tension qu'on avait mise en exergue au sujet du patrimoine semble résolue.

LE RÉPERTOIRE AU XIX^e^ SIÈCLE : UNE CERTAINE IDÉE FRANÇAISE DU CLASSIQUE...

C'est donc dans le creuset de la période révolutionnaire que le « répertoire » théâtral change de paradigme. Pour mettre en valeur cette évolution, nous comparerons deux textes éloignés de cinquante ans : le *Calendrier pour l'année 1752 à l'usage des Comédiens-Français ordinaires du Roi contenant un répertoire de plusieurs pièces de leur théâtre, et le nom des personnages de chaque pièce* de 1752, et le *Répertoire du théâtre français ou recueil des tragédies et comédies restées au théâtre depuis Rotrou, pour faire suite aux éditions in octavo de Corneille, Molière, Racine, Regnard, Crébillon, et au théâtre de Voltaire*[26] de 1803, au début du XIX^e^ siècle.

Le *Calendrier* de 1752 s'adresse aux Comédiens-Français : il s'agit donc du répertoire au sens technique du terme, tel que nous l'avons défini précédemment. Les propriétaires dudit répertoire sont les comédiens eux-mêmes. Le répertoire ne semble à aucun moment menacé. Le but du *Calendrier* n'est pas conservateur, mais planificateur.

Dans le *Répertoire du théâtre français* de 1803, le destinataire n'est plus le comédien, mais l'« amateur de la bonne littérature »[27]. Le propriétaire du répertoire n'est plus le comédien, mais la nation. Il n'a pas pour but de dicter à quelque théâtre ce qu'il doit jouer dans l'avenir, mais de conserver des œuvres menacées par l'oubli.

> [...] parmi les auteurs dont nous rassemblons les chefs-d'œuvre, plusieurs n'ont jamais eu leurs œuvres imprimées [...], les éditions du plus grand nombre épuisées depuis longtemps, depuis longtemps aussi ne sont plus réimprimées.[28]

L'auteur considère comme évident qu'il ne peut citer que des auteurs morts[29], parachevant l'évolution décelée dès le XVIII^e siècle. Le « répertoire » dont il est question en 1803 n'a qu'un rapport éloigné au sens technique du XVIII^e siècle, comme l'auteur l'explique lui-même :

> [...] quelques tragédies ne sont pas au répertoire du théâtre français, et méritent d'y être ; telle est, entre autres, l'*Absalon* de Duché.[30]

Il ne s'agit pas de faire la liste des pièces effectivement au répertoire des théâtres, mais de faire la liste des « classiques » qui appartiennent à la nation et *devraient* y appartenir. Le répertoire a acquis un sens canonique : il ne consiste plus en un ensemble d'œuvres, mais de *chefs-d'œuvre*. Son propriétaire légitime n'est plus un théâtre mais *la nation entière*. Ce n'est plus un répertoire particulier mais *le* Répertoire au sens absolu. Seule la considération du débat sur la liberté des théâtres durant la période révolutionnaire permet de comprendre cette patrimonialisation du classique en l'espace de cinquante ans.

Enfin, il nous semble que cette étude sur la nouvelle acception révolutionnaire du répertoire permet de comprendre un trait caractéristique de la vie théâtrale du XIX^e siècle, qui est l'importance de la reprise comme événement artistique. Certes, on l'a vu, il ne faut pas attendre le XIX^e siècle pour que des œuvres soient reprises, mais le sens de ces reprises change. Il s'agit toujours de désigner le fait de représenter à nouveau une pièce après qu'elle a été abandonnée, mais au XIX^e siècle, il semble que ces reprises revêtent une importance plus grande que les créations dans l'imaginaire culturel. Citons par exemple cet article du *Monde illustré* du 3 avril 1880 :

> Depuis la reprise d'*Hernani* à la Comédie-Française, le monde des lettres et des arts n'avait pas assisté à une solennité aussi imposante que la première d'*Aïda* à l'Opéra.[31]

Il s'agit ici de comparer deux reprises entre elles : la reprise d'*Hernani* d'une part, et la reprise d'*Aïda* à l'Opéra après sa création au Théâtre-Italien d'autre part. La norme ne semble donc plus la création mais la reprise. Encore plus explicitement, à propos de l'Opéra, en 1872 :

> Nous n'oublierons jamais la glorieuse soirée où l'*Orphée* de Gluck nous fut rendu au Théâtre-Lyrique [...]. Et cependant, la reprise d'*Alceste* fut, selon nous, un événement de plus haute portée, de plus grande conséquence. Le succès d'*Orphée* au boulevard du Temple prouvait surtout le génie d'une grande artiste et l'instinct heureux d'un directeur entreprenant et habile, mais il pouvait rester à l'état de simple succès. La reprise d'*Alceste* à l'Opéra s'élève à la hauteur d'une question de principe. En un mot, *Orphée* était une *résurrection*, *Alceste* est une *restauration*.[32]

De telles citations sont légion dans la presse théâtrale du XIX^e^ siècle, et marquent un changement de paradigme, où la reprise revêt une plus grande *aura* que la création. Ce changement peut s'expliquer par le nouveau sens conféré au répertoire durant la période révolutionnaire, où le patrimoine historique doit acquérir un sens politique, où l'œuvre passée apparaît comme prophétisant l'avenir. Le théâtre de répertoire au XIX^e^ siècle désigne essentiellement un théâtre de reprise, non pas au sens d'un passéisme poussiéreux, mais parce que le répertoire est désormais un patrimoine, où le passé annonce le présent et acquiert, par ce prophétisme reconnu dans la reprise, le statut de classique[33].

Maud POURADIER

NOTES

1. Les feuilles d'assemblée sont consultables à la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française. Je remercie Madame Razgonnikoff d'avoir porté à ma connaissance ces archives.

2. Jules Bonassies, *La Comédie-Française, histoire administrative*, Paris, Didier et Cie, 1874, p. 219. C'est nous qui soulignons.

3. Le terme de « répertoire » n'apparaît pas dans le registre de La Grange. La Grange, *Extract des receptes et des affaires de la comédie depuis Pasques de l'année 1659, apartenant au Sr de La Grange, l'un des comediens du Roy*, fac-similé Genève, Minkoff, 1972.

4. Noëlle Guibert et Jacqueline Razgonnikoff, « Le roman vrai du répertoire », *Revue de la Comédie-Française*, n° 131, septembre 1984, p. 61. On consultera également les n° 132, 1984, n° 141, 1985 et n° 142, 1985.

5. Feuille d'assemblée du 2 octobre 1690.

6. « Le roman vrai du répertoire. VI - Les nécessités de la programmation... », *Revue de la Comédie-Française*, n° 142, novembre 1985.

7. Cité par Paul Olagnier, *Le Droit d'auteur*, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1934, t. I, p. 250.

8. Le terme apparaît notamment dans les décrets de 1774 et 1776 destinés à l'Opéra-comique et à l'Académie Royale de Musique.

9. Marie-France Renoux-Zagamé, *Les Origines théologiques du concept moderne de propriété*, Paris-Genève, Droz, 1987, p. 140-155.

10. Règlement de 1697, renouvelé en 1719.

11. Pauline Lemaigre, « Les Menus Plaisirs et la mémoire de la monarchie. Tradition et modernité dans le cérémonial de Cour au XVIII^e^ siècle », dans *Actes du colloque: « La modernité : un éternel retour ? »*, Paris, PUPS, à paraître en 2010.

12. Pierre Germain Parisau, *Pétition des auteurs dramatiques qui n'ont pas signé celle de M. de La Harpe*, Paris, Imprimerie L. Potier de Lille, 1790, p. 5.

13. *Mémoire pour les Comédiens Français contre les entrepreneurs du spectacle du faubourg Saint Antoine*, Paris, Imprimerie de Prault, 1789, p. 2. C'est nous qui soulignons.

14. *Ibid.*, p. 15.

15. *Ibid.*, p. 19.

16. *Adresse présentée à l'assemblée générale de la municipalité de Paris par les Comédiens Français ordinaires du Roi*, Paris, Imprimerie de P. R-C. Ballard, 1790, p. 10.

17. *Observations pour les comédiens français sur la pétition adressée par les auteurs dramatiques à l'assemblée nationale*, François-René Molé, Dazincourt, Fleury, Paris, Imp. De Prault, 1790, p. 25-26. C'est nous qui soulignons.

18. Aubin-Louis Millin de Grandmaison, *Sur la liberté du théâtre*, Paris, chez Lagrange, 1790, p. 4.

19. Jean François de La Harpe, *Discours sur la liberté du théâtre prononcé par M. de La Harpe le 17 décembre 1790 à la société des amis de la constitution*, Paris, Imprimerie Nationale, 1790, p. 3. C'est nous qui soulignons.

20. Nicolas-Étienne Framery, *De l'organisation des spectacles de Paris ou Essai sur leur forme actuelle*, Paris, chez Buisson, Debray, 1790, p. 92.

21. Millin de Grandmaison, *Sur la liberté du théâtre, op. cit.*, p. 34-35.

22. Jean-Michel Leniaud, *Les Archipels du passé. Le patrimoine et son histoire*, Paris, Fayard, 2002, p. 22 et p. 97.

23. Millin de Grandmaison, *Sur la liberté du théâtre*, p. 7.

24. Louis-Edme Billardon de Sauvigny, *Du théâtre sous les rapports de la nouvelle constitution. Discours présenté à l'Assemblée nationale par M. de Sauvigny*, Paris, imprimerie de Cussac, 1790, p 7-8.

25. François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003, p. 127. Pour Hartog l'expérience du temps révolutionnaire relève du futurisme, mais il nous semble que le théâtre de circonstance relève plutôt du présentisme.

26. *Répertoire du théâtre français ou recueil des tragédies et comédies restées au théâtre depuis Rotrou, pour faire suite aux éditions in octavo de Corneille, Molière, Racine, Regnard, Crébillon, et au théâtre de Voltaire*, Paris, imprimerie P. Didot aîné, 1803.

27. *Ibid.*, p. 3.

28. *Idem*.

29. *Ibid.*, p. 7.

30. *Ibid.*, p. 4.

31. Albert Lasalle, dans *Le Monde illustré* n° 1201, Paris, 3 avril 1880.

32. Gustave Bertrand, *Les Nationalités musicales*, Paris, Didier et cie, 1872, p. 43.

33.. Sur la conception prophétique du classique voir Frank Kermode, The Classic, Londres, Faber et Faber, 1975, p. 74-75.