

CAPITALES EUROPÉENNES ET RAYONNEMENT CULTUREL

XVIII^e-XX^e siècle

Sous la direction de Christophe Charle

Ouvrage publié avec le concours du
Centre national du livre

UPA 7883

③

940
.1



ÉDITIONS

RUE D'ULM

L'attraction théâtrale des capitales au XIX^e siècle : problèmes de comparaison

Christophe CHARLE

De toutes les institutions qui contribuent à l'activité culturelle d'une capitale, le théâtre, depuis le XVIII^e siècle, est sans doute l'une des plus importantes et des plus visibles. À la différence des musées, des bibliothèques, des universités ou des concerts qui ne touchent que des publics limités et souvent élitistes, les théâtres peuvent potentiellement s'adresser à tous, autochtones ou étrangers, visiteurs temporaires, migrants ou habitants permanents des capitales. À la différence des Salons de peinture et des expositions temporaires, ils rassemblent des publics de façon continue et régulière. À la différence des productions imprimées, ils créent, le temps de la représentation ou de son commentaire postérieur, un lien social collectif. Ils fondent aussi une interaction aux effets moraux et politiques immédiats de par la simultanéité de l'émotion créée dans le public.

Le second intérêt de cette activité culturelle par rapport à d'autres est l'abondance relative des témoignages ou des documents qu'elle a suscités en raison de son importance économique, sociale, politique et culturelle.

Un troisième trait justifie son étude dans le cadre des capitales : l'existence d'une politique d'État spécifique. Tout au long des XVIII^e et XIX^e siècles, le théâtre fait l'objet d'une surveillance étroite malgré un effort de libéralisation. Le théâtre est aussi considéré, à certains égards, surtout dans les États qui ont une forte tradition d'intervention culturelle, comme l'un des points d'application d'une politique culturelle liée à l'image nationale : en témoignent les *Hoftheater* en Allemagne, les théâtres nationaux (ou royaux) subventionnés, français ou italiens, le mouvement des théâtres nationaux dans les nations émergentes¹. Seule l'Angleterre se singularise ici, le contrôle de l'État se

1. Cf. Ute Daniel, *Hoftheater : zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1995.

limitant au maintien d'une censure assez stricte sur les théâtres de Londres, mais sans souci d'établir des théâtres soutenus par l'État comme sur le continent.

LIBERTÉ ET CONCURRENCE

Cet interventionnisme continental se heurte à une autre tendance propre au XIX^e siècle, la libéralisation : libéralisation idéologique par rapport aux censures et, surtout, mouvement acquis presque partout, libéralisation économique dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Elle permet une expansion du nombre des salles dans les capitales et la domination grandissante du théâtre commercial, au détriment du théâtre de qualité et du répertoire national.

De ce point de vue, les capitales (au sens politique restreint) sont le lieu spécifique d'un débat virulent entre partisans et adversaires de la liberté. Après une première tentative avortée sous la Révolution française, la liberté d'entreprendre n'est accordée qu'en 1864 après un premier débat en 1848-1849 qui n'aboutit pas en raison des tensions politiques². Celles-ci font craindre que la scène ne devienne un instrument politique qui attise les passions populaires dans ces années troublées. C'est dans la même période que s'opère une certaine libéralisation dans les autres pays d'Europe (en 1843 à Londres, en 1869 pour la Confédération d'Allemagne du Nord), limitée cependant par un contrôle idéologique plus fort quant au contenu des pièces.

Ce mouvement vers la liberté posait problème à deux titres. Tout d'abord, le théâtre n'allait-il pas causer sa propre ruine par l'excès de concurrence et la fuite vers la facilité, ce qui nuirait à l'image culturelle de la capitale dont le principal divertissement s'avilissait ainsi ? Ensuite, comme il se produisait en même temps qu'un mouvement en direction du libre-échange, n'allait-on pas ouvrir la voie à la domination des scènes nationales par des productions venues d'ailleurs, déjà amorties et qui concurrenceraient les productions locales ? Le problème se posait tout particulièrement en Italie et dans les pays germaniques qui importaient déjà massivement des pièces étrangères, notamment françaises.

Si ce mouvement libéral a cependant prévalu, malgré les discours alarmistes, c'est parce qu'il était porté par la poussée démographique urbaine et la demande de distraction dans les nouvelles couches, phénomène accentué par la concurrence entre les capitales que symbolisent les grandes expositions universelles à partir de 1851. Ces expositions sont l'occasion d'attirer un public nouveau, provincial et international, dans les capitales, ce qui fait souhaiter aux entrepreneurs de spectacles d'avoir les coudees franches pour

2. Cf. Gilles Malandain, « Quel théâtre pour la République ? Victor Hugo et ses pairs devant le Conseil d'État en 1849 », *Sociétés et représentations*, février 2001, p. 205-227.

faire leurs affaires. On connaît assez bien le processus dans le cas de Paris avec les expositions de 1855, 1867, 1878, 1889 et 1900. Il faudrait l'étudier de la même manière dans le cas des autres capitales : à Londres en 1851 et 1862, à Vienne en 1873, à Barcelone en 1888, à Bruxelles en 1897 et 1910, à Milan en 1906. Certaines absences sont frappantes dans cette liste : aucune grande ville allemande n'y figure (le projet de Berlin échoue contre celui de Paris en 1900), alors que Madrid a dû s'effacer au profit de Barcelone, et la capitale belge est relativement surreprésentée eu égard à sa taille³.

Le mouvement vers la liberté s'appuyait aussi sur les aspirations nationalistes ou d'identité régionale : à Prague et à Budapest, l'obtention de théâtres jouant dans la langue locale contre le théâtre en langue allemande fait partie de la lutte libérale et de l'émergence de la capitale comme lieu d'éclosion de la culture autochtone contre la culture dominante extérieure. On retrouve le même phénomène en Irlande à la fin du XIX^e siècle : en 1899 est lancé par William Butler Yeats (1865-1899), avec Lady Gregory, l'Irish Dramatic Movement. En 1904, l'Abbey Theatre est construit pour l'abriter.

Enfin, le mouvement vers la liberté est relayé par la fondation de scènes alternatives qui essaient d'échapper au théâtre commercial, produit de la première libéralisation, et au théâtre officiel qui tend à figer la culture littéraire en fonction des canons classiques hérités. Cette dissidence littéraire, l'avant-garde théâtrale, est en général plus radicale que les mouvements nationaux et passe parfois par l'éloignement de la capitale théâtrale ou du modèle urbain comme principe de rassemblement, au point d'inventer un lieu urbain identifié à la nouvelle scène et en sécession par rapport à l'ancienne capitale culturelle : ainsi Bayreuth par opposition aux théâtres officiels de Munich⁴. Le Théâtre libre d'Antoine part assez vite en tournée et n'occupe que des lieux temporaires dans Paris. Le Théâtre du Peuple de Maurice Pottecher s'établit à Bussang dans les Vosges. Les chorégies d'Orange, plus tard le festival d'Avignon, investissent des lieux historiques détournés de leur fonction première. Cet éloignement de l'urbanité traditionnelle rappelle les pèlerinages littéraires ou les capitales culturelles alternatives aux capitales politiques, évoqués déjà par Michel Espagne et Pierre Boudrot⁵. Cette rencontre ne repose pas seulement sur une analogie mais renvoie à des représentations communes de la « vraie » culture. Dans la mesure où le pèlerinage littéraire

3. Cf. Brigitte Schroeder-Gudehus et Anne Rasmussen, *Les Fêtes du progrès. Le guide des Expositions universelles (1851-1992)*, Paris, Flammarion, 1992 ; Jutta Pemsel, *Die Wiener Weltausstellung von 1873. Das gründerzeitliche Wien am Wendepunkt*, Vienne-Cologne, Böhlau, 1989, p. 84.

4. Cf. Peter Jelavitch, *Munich and Theatrical Modernism, Politics, Playwriting and Performance (1890-1914)*, Cambridge (Mass.), Harvard U. P., 1985.

5. *Supra*, p. 67 sq. et 83 sq.

répond à une sensibilité rousseauiste (réverie du promeneur solitaire, poétique des ruines et du cimetière), il entre en résonance avec l'idéologie, également rousseauiste, du retour à la pureté par la fête hors de la ville, source de corruption et de tentation⁶.

Une première manière de mesurer les effets de cette libéralisation, tant désirée et tant crainte, est d'essayer d'établir une statistique comparée du nombre des salles. Les données même incomplètes qui sont rassemblées dans le tableau ci-dessous confirment l'expansion globale du nombre des salles dans toutes les capitales culturelles après la fin de l'ancien régime théâtral. Il se produit un rattrapage des deux plus grandes villes, Paris et Londres, par les autres capitales (dont Berlin), sans qu'il y ait cependant une corrélation tout à fait exacte avec l'évolution démographique. En 1897, par exemple, un observateur allemand note que Berlin compte 18 théâtres pour 1 750 000 habitants alors que Vienne ne disposait que de 9 théâtres pour 1 500 000 habitants⁷.

Vienne est également moins bien équipée en théâtres que Madrid dont la population n'est pourtant que de 599 000 habitants en 1910⁸. De même, l'écart entre Paris et Londres n'est pas proportionnel à leur écart de population : il est du simple au double pour la population (un peu plus de 2 millions contre plus de 4 millions en 1900), contre un tiers en plus pour les théâtres. Il disparaît même si l'on tient compte de l'extension géographique très différente des deux espaces urbains. La statistique de Londres inclut en effet 23 théâtres de banlieue qui vivent surtout de reprises, alors que l'effectif parisien se limite aux vingt arrondissements officiels.

L'évaluation du public potentiel rapporté au nombre de places permet un certain nombre de déductions *a priori* : partout, sauf à Paris, ce public potentiel est dans un rapport de 1 à 7 environ vis-à-vis du nombre des places disponibles. Autrement dit, si chaque spectateur régulier venait une fois par mois, on obtiendrait un taux de remplissage assez satisfaisant d'autant que j'ai volontairement sous-estimé ce public en l'assimilant à un public purement local (sans l'apport de la province et de l'étranger) et en le limitant aux 10 % les plus aisés de la population.

6. Cf. Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à M. d'Alembert... sur son Article « Genève » dans le septième volume de l'Encyclopédie et particulièrement sur le projet d'établir un théâtre de comédie en cette ville*, Paris, Garnier, 1962 (première publication 1758), citée par Monika Steinhauser, « Théâtre et théatralité urbaine au XIX^e siècle en Allemagne. L'exemple des théâtres publics de cour », in Christophe Charle et Daniel Roche (dir.), *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes (XVIII^e-XX^e siècle)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, p. 195.

7. Cf. Paul Linsemann, *Die Theaterstadt Berlin, eine kritische Umschau*, Berlin, Verlag von Richard Taendler, 1897, p. 6.

8. Cf. Virgilio Pinto Crespo (dir.), *Madrid. Atlas Historico de la Ciudad (1850-1939)*, Madrid, Lunberg, 2001, p. 398.

TABLEAU 1. ÉVOLUTION DU NOMBRE DES THÉÂTRES
À PARIS, BERLIN, FLORENCE, LONDRES, MADRID, MILAN, ROME ET VIENNE.

Théâtres	1850	1874	1880	1891	1900	1910	1913
Paris	21	40	26	33	36	47	46
Berlin		10	13	20	22	30	38
Florence		16				6+?	?
Londres	22	25 (1866)			61 dont 38 (ville) + 23 (banlieue)		
Madrid	8	13			22	35	
Milan	12	13					
Naples		15				15+?	?
Rome						8+?	?
Vienne		6	10	10	10	16	17

* Sources : Pour Madrid : Virgilio Pinto Crespo (dir.), *Madrid. Atlas Historico de la Ciudad (1850-1939)*, Madrid, Lunberg, 2001 ; pour Florence, Milan, Naples et Rome : Carlotta Sorba, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologne, Il Mulino, 2000, p. 269 sq. et Baccadker, 1908 ; pour Londres : Allardyce Nicoll, *A History of Late Nineteenth-Century Drama 1850-1900*, Cambridge, Cambridge U. P., reprint de la 2^e éd., 1962, vol. V, p. 28-29 ; pour Paris, Berlin et Vienne : Chr. Charle, « Les théâtres et leurs publics à Paris, Berlin et Vienne (1860-1914) », in Chr. Charle et D. Roche (dir.), *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes (XVIII^e-XX^e siècle)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, p. 404.

TABLEAU 2. PUBLIC POTENTIEL ET NOMBRE DE PLACES DANS DIFFÉRENTES CAPITALES.

	Capacité	Public potentiel ¹
Berlin	23 648 (1886) 42 000 (1897)**	150 000-200 000
Londres	52 800 (1866)***	300 000
Paris	30 577 (1848)**** + 40 000 (1898)	100 000 250 000
Vienne	11 289 (1890)	100 000

* Public potentiel = environ 10% de la population urbaine.

** Ruth Freydnank, *Theater als Geschäft, Berlin und seine Privattheater um die Jahrhundertwende*, Berlin, Heurich, 1995, p. 9.

*** Report from the Select Committee on Theatrical Licenses and Regulations (1866).

**** Conseil d'Etat, section de législation, Commission chargée de préparer la loi sur les théâtres. Enquête et documents officiels sur les théâtres, Paris, Imprimerie nationale, 1849, p. 209.

En réalité s'y ajoute la fréquentation réelle, même si elle est beaucoup plus espacée dans le temps, par la petite bourgeoisie, les classes populaires et les visiteurs occasionnels. Aussi ce modèle européen théorique laisse-t-il des marges de croissance notables qui expliquent l'accroissement du parc théâtral partout, sauf à Paris à la Belle Époque⁹. On comprend, en sens inverse, pourquoi les salles parisiennes fondées dans la foulée de la libéralisation de 1864 en fonction de l'attente d'un public externe plus large qu'ailleurs (lors de l'Exposition de 1867), trop nombreuses relativement, souffrent dans les dernières décennies du XIX^e siècle : elles perdent des spectateurs au profit des spectacles concurrents moins chers comme les cafés-concerts. Leur équilibre n'est atteint que pour les théâtres qui visent le public le plus nanti (les 10 % bourgeois). Aussi le reste du parc théâtral subit-il des aléas permanents car il dépend de succès durables, donc d'une clientèle externe ou moins assidue présente seulement dans les bonnes années – en particulier celles d'Exposition universelle – ou pour certaines pièces populaires.

Ces anomalies, qu'on repère aussi dans le cas italien, sont un premier thème de recherche pour la comparaison des capitales culturelles, ce que les lieux communs sur les capitales enregistrent comme « ville amateur de théâtre », par opposition à une ville peu animée. Comment en donner une explication qui échappe à la psychologie des peuples et aux stéréotypes ?

Avançons quelques hypothèses.

Il faut d'abord envisager la structure globale du réseau urbain. Quelle est la distance entre la capitale et les autres grandes villes concurrentes ? Autour de Paris, Londres, Berlin et Madrid, il existe des déserts culturels. Plus généralement, quel est le rapport de force démographique et culturel entre la capitale et les autres grandes villes ? Celles-ci ont plus ou moins de moyens pour aider les théâtres ou les faire vivre en fonction de leur poids démographique et de leur prospérité.

En deuxième lieu, la densité du réseau de transport est plus ou moins susceptible de faciliter la venue des provinciaux et des étrangers, de permettre aux citadins de circuler dans l'agglomération ou d'encourager un système de tournées et de compagnies itinérantes.

En troisième lieu, le partage de la richesse entre élites locales, régionales et nationales, et, plus généralement, le niveau de vie des classes moyennes voire populaires conditionnent la fréquentation potentielle. Il faudrait pouvoir comparer la richesse relative des élites et des milieux bourgeois au plan européen : Londres est une ville réputée, depuis le XVIII^e siècle, pour sa générosité à

9. Les nouvelles salles parisiennes privilégient comme lieu d'implantation (ce n'est pas un hasard) les beaux quartiers pour toucher la partie supérieure du public, la plus rentable et la plus fidèle. Le public moyen et populaire s'oriente de plus en plus vers le café-concert, le music-hall ou les nouveaux spectacles de masse (fêtes foraines, cirques, cinémas ambulants).

l'égard des artistes venus d'ailleurs¹⁰, signe que le public solvable est plus large et plus généreux et surtout friand de nouveautés étrangères. Pour en profiter, Frédéric Lemaître s'y rend ainsi sept fois entre 1828 et 1852. En 1844, il gagne 12 000 francs en un mois, contre 3 200 francs à Paris¹¹. Paris draine aussi les meilleurs artistes français et étrangers parce que les cachets sont sans commune mesure avec ceux de la province ou de pays plus pauvres comme l'Italie. La péninsule est une forte exportatrice d'artistes : la saison théâtrale y est beaucoup plus courte et la petite taille des capitales impose des déplacements de ville en ville.

Il faudrait aussi faire intervenir des facteurs morphologiques : la taille relative des salles et leur différenciation, l'ancienneté de leur implantation et l'appartenance de spectacles concurrents, le soutien inégal des autorités et des villes aux activités théâtrales ; l'attrait relatif pour d'autres loisirs et spectacles en fonction de l'offre culturelle nouvelle mais aussi des traditions culturelles et religieuses ; l'existence d'un milieu d'entrepreneurs de spectacles en renouvellement rapide ou attiré par des perspectives de profit alléchantes (quelle est l'importance des capitaux disponibles à investir dans un secteur malgré tout risqué ?).

La densité théâtrale parisienne est ancienne (dès la Révolution) et s'explique par l'écrasante supériorité qualitative des salles de Paris (le jeu des acteurs, la mise en scène, la qualité des décors et des costumes)¹², la nouveauté des pièces) sur les théâtres de province. Malgré la fierté urbaine qui s'attache en province au théâtre local – ce que prouve, dès le XVIII^e siècle, l'équipement des grandes villes en théâtres construits sur le modèle du temple et dont certains servent même de modèles architecturaux à des théâtres de Paris¹³ –, la création théâtrale est inexistante en province, par opposition aux cas allemand et italien. Dans l'enquête de 1849 sur les théâtres, on peut lire : « Paris est la ville de la France entière », « Ce sont surtout les provinciaux qui vont aux théâtres de Paris¹⁴. »

10. Voir, sur l'exemple de la musique, Simon Mc Veigh, « The musician as concert promoter in London (1780-1850) », in Hans-Erik Bodeker, Patrice Veit et Michael Werner (éd.), *Le Concert et son public*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2003, p. 71-89, et son livre *Concert Life in London from Mozart to Haydn*, Cambridge, Cambridge U. P., 1993.

11. Cf. Christine Bouillon, *Un acteur et son public. Frédéric Lemaître à Paris et en province (1823-1876)*, thèse, sous la direction d'A. Corbin, Paris-I, 1998, t. II, p. 372. Voir aussi les tournées de vedettes féminines in Anne Martin-Fugiet, *Comédienne, de Mlle Mars à Sarah Bernhardt*, Paris, Le Seuil, 2001, p. 171-174.

12. Voir la contribution de D. Roche sur les modes, *supra*, p. 141 sq. Les actrices servent à lancer les nouvelles modes.

13. Cf. Pierre Frantz et Michèle Sajous d'Oria, *Le Siècle des théâtres, salles et scènes en France (1748-1807)*, Paris, Bibliothèque historique de la ville de Paris, 1999.

14. *Conseil d'État, section de législation. Commission chargée de préparer la loi sur les théâtres*, audition de Provost et Régnier, secrétaires du Théâtre-Français, *Enquête et documents officiels sur les théâtres, op. cit.*, p. 34.

Plus de cinquante ans après, malgré les efforts de décentralisation, le promoteur des tournées en province, Charles Baret, fait le même constat sur la médiocrité des théâtres en province et sur la demande pour les pièces et les vedettes venues de Paris :

Nos grandes villes se dérangent pour entendre l'opéra nouveau ou la comédie en vogue, mais elles resteront indifférentes en présence d'une tentative artistique dont la réussite n'aura pas été constatée par toute la presse et consacrée par deux cents représentations dans la capitale¹⁵.

Du fait de l'existence de grandes métropoles dynamiques dans le nord en plus de Londres, la Grande-Bretagne devrait pouvoir fournir un contre-exemple ; pourtant le poids londonien est également écrasant. On manque d'informations sur ce point car la plupart des livres sur le théâtre anglais au XIX^e siècle ne traitent que de Londres. Mais les études disponibles semblent indiquer que, comme pour la France, les nouveautés sont d'abord testées dans la capitale et que les troupes londoniennes vont ensuite faire des tournées dans les autres grandes villes, tandis que la densité du réseau ferré britannique facilite la venue des provinciaux sur les bords de la Tamise.

Cette centralisation s'oppose au polycentrisme de l'espace italien et allemand. Pourtant l'innovation tend à se concentrer surtout en Allemagne en fin de siècle, dans deux capitales culturelles privilégiées, Berlin et Munich, tandis que Rome peine, semble-t-il, à jouer un rôle de capitale innovatrice, notamment dans le domaine lyrique¹⁶.

Il reste beaucoup à faire pour mesurer plus finement la réalité de ces fonctionnements divergents des capitales culturelles dans les divers espaces européens : en particulier, il faudrait disposer d'une étude comparée des premières de différentes pièces selon les lieux et de leur circulation entre la capitale et les autres villes. Si l'on dispose pour l'opéra et l'opéra comique de sources globales sur le répertoire international¹⁷, pour le théâtre ordinaire, la collecte des données suppose des monographies par établissement ou la récollection de monographies existantes, travail long et difficile, si l'on ne dispose pas des tableaux complets des programmes, qu'il faut parfois recomposer à partir de la presse périodique ou spécialisée.

15. Charles Baret, *Le Théâtre en province. Propos d'avant-guerre*, Paris, La Renaissance du livre, 1918, p. 6.

16. Cf. Didier Francfort, « Rome et l'Opéra », in Chr. Charle et D. Roche (dir.), *Capitales culturelles...*, op. cit., p. 381-402, et, pour le théâtre parlé, Janine Menet épouse Geny, *Théâtre et société en Italie (1860-1915)*, thèse d'État, Nancy-II, 1986, microfiches : Milan est considérée comme la vraie capitale théâtrale alors que les théâtres romains sont à moitié vides (p. 799-802).

17. Cf. Alfred Loewenberg, *Annals of Opera (1597-1940)*, Cambridge, Heffer & Sons, 1943.

CIRCULATION ENTRE CAPITALES. VUES GÉNÉRALES

À ce premier travail de repérage morphologique, il faudrait ajouter, selon la méthode d'étude des transferts culturels mais aussi de la diffusion des technologies (puisque le théâtre relève à la fois de la culture et de l'industrie), une étude des circulations entre capitales. La logique des séries, d'un côté (dimension économique), et la logique des dominations culturelles, de l'autre, poussent à rentabiliser les pièces qui ont déjà connu du succès (cas rare au XIX^e siècle où très peu de pièces sont jouées longtemps), non seulement dans l'espace national mais surtout dans les capitales qui seules disposent des entrepreneurs, des troupes et des moyens techniques pour remonter les succès internationaux principalement parisiens. Nous disposons de quelques informations sur ces processus notamment grâce aux biographies de Scribe et d'Offenbach par Jean-Claude Yon¹⁸. Celui-ci montre comment Scribe et Offenbach, compositeur à double culture nationale par ses origines, ont grand soin d'assurer la diffusion internationale de leurs œuvres dans les capitales européennes. En Allemagne, 132 ouvrages de Scribe sont adaptés et 270 pour 100 œuvres différentes en Angleterre¹⁹. Vienne et les scènes allemandes transcrivent les opérètes à succès de l'auteur de *La Belle Héloïse*.

Cette étude des circulations des biens symboliques entre capitales peut aussi s'appuyer sur les travaux déjà existants pour d'autres activités culturelles : la thèse en cours de Béatrice Joyeux sur le cosmopolitisme artistique et les rapports à l'international des divers groupes d'artistes, l'étude récente de Blaise Wilfert, sur les traductions et les importations des littératures étrangères, ou encore les travaux de Michel Espagne sur les transferts culturels et la traduction²⁰.

Cependant, il faut tenir compte des spécificités du spectacle vivant par rapport à ces modèles des traductions ou du marché de l'art : il présente des contraintes de rentabilité plus fortes et son public est notablement plus varié que celui du livre imprimé ou des œuvres d'art. La périodisation tout d'abord

18. Jean-Claude Yon, *Engene Scribe, la fortune et la liberté*, Nizet, 2000, et *id.*, *Jacques Offenbach*, Paris, Gallimard, 2000.

19. Voir les actes à paraître du colloque organisé par Jean-Claude Yon à Saint-Quentin-en-Yvelines (2-4 mai 2002), « Le théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle ».

20. Pour une première approche, cf. Béatrice Joyeux, « Art moderne et cosmopolitisme à la fin du XIX^e siècle. Un art sans frontières ? », *Hypothèses 2001*, revue de l'École doctorale d'histoire de Paris-I, Publications de la Sorbonne, 2002, p. 187-199 ; Blaise Wilfert, « Cosmopolis et l'homme invisible. Les importateurs de littératures étrangères en France (1885-1914) », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 144, septembre 2002, p. 33-46 ; Michel Espagne, « La fonction de la traduction dans les transferts culturels franco-allemands aux XVIII^e et XIX^e siècles. Le problème des traducteurs germanophones », *Revue d'histoire littéraire de la France*, mai-juin 1997, p. 413-427.

est sans doute différente. La circulation des spectacles vivants et du théâtre en particulier entre les capitales est un phénomène ancien lié aux Cours depuis la Renaissance. Il a été préparé par les activités culturelles moins dépendantes de la langue nationale (mime, danse, musique, opéra). Toutefois, l'époque contemporaine introduit des inflexions : on ne s'adresse plus aux seules élites et les considérations économiques pèsent de plus en plus. Si, en peinture, les élites d'autres pays peuvent offrir une seconde chance à des artistes mal compris chez eux, en raison de la rigidité des institutions artistiques, dans le théâtre, l'exportation est sous condition de rentabilité et doit donc pouvoir toucher un public moyen, souvent conformiste. La sélection se fait, du moins dans l'état actuel d'une enquête en cours, à l'image des succès dominants du lieu de production et parfois même, de manière régressive, dans le sens de la facilité et de la moindre originalité, étant donné le climat intellectuel et politique moins libéral dans la plupart des pays que dans le centre exportateur dominant, c'est-à-dire Paris.

HOLLYWOOD-SUR-SEINE

À terme, il faudrait faire l'histoire de la constitution de Paris comme l'Hollywood théâtral du XIX^e siècle. À l'instar d'Hollywood, capitale du cinéma occidental aujourd'hui, Paris, capitale théâtrale européenne d'hier, était une sorte de bourse internationale du commerce théâtral : la ville importait des talents (artistes italiens, musiciens allemands, auteurs provinciaux, directeurs) et exportait des œuvres et des acteurs, voire des directeurs ou des metteurs en scène. Huit raisons peuvent rendre compte de cette domination.

1) Dès la première moitié du siècle, le parc théâtral parisien, on l'a vu, est le plus important d'Europe et très concurrentiel. Les directeurs ont donc besoin d'une intense production locale. Dans les autres pays, les droits d'auteur sont moins bien défendus et nettement moins élevés qu'en France si bien que les grands auteurs ou les auteurs à prétention littéraire refusent de se jeter dans l'arène commerciale (soit ils travaillent pour les théâtres officiels peu nombreux, soit ils n'écrivent pas pour le théâtre, ou encore ils n'ont pas la liberté de faire représenter leurs pièces). Aussi les petits théâtres, les plus nombreux, ne sont pas approvisionnés par de vrais créateurs mais plutôt par des fabricants à la chaîne et par des adaptateurs qui préfèrent emprunter schémas, thèmes, textes, couplets et musiques à des œuvres étrangères afin de gagner du temps et, pour les théâtres, de l'argent, puisqu'ils ne paient pas de vrais droits et ont des pièces déjà testées devant un public étranger.

2) Comme certains théâtres sont soutenus par l'État, Paris permet une innovation plus grande relativement libérée du marché. Le double secteur permet des créations contre la norme officielle en cas de refus : ainsi les auteurs

romantiques passent de la Comédie française à la Porte Saint-Martin ou fondent même leur propre théâtre comme Alexandre Dumas ; les naturalistes après des rejets ou des échecs sur les scènes traditionnelles recourent au Théâtre libre d'Antoine, les symbolistes au Théâtre d'Art ou au Théâtre de l'Œuvre.

3) Comme le public parisien est fortement renouvelé et hétérogène (et ceci de plus en plus avec l'attraction universitaire, touristique et commerciale de Paris, capitale des modes et des loisirs), la diversité des goûts peut donner une chance à toutes sortes de formules d'expression.

4) Le système médiatique parisien est particulièrement développé (Paris détient la plus grande densité de journaux du monde à la fin du siècle), ce qui assure une publicité locale, nationale (diffusion nationale des journaux parisiens, tournées) et même internationale du fait de la domination du français comme langue de culture au sein des élites européennes.

5) Les auteurs dramatiques sont fortement organisés et contrôlent assez bien le marché tout comme les directeurs entrepreneurs protégés par la législation sur les genres ; les uns et les autres sont également insérés dans le même circuit de production (certains auteurs deviennent directeurs, ont leurs entrées dans l'administration et les journaux). À la fin du siècle, une frange d'auteurs hostiles au système en place (qui rappelle celui des studios des majors d'Hollywood) inventent des structures alternatives et jouent sur l'international contre le marché local de l'esprit parisien.

6) Les acteurs connaissent une élévation de leur statut social et bénéficient de structures d'aide et de formation sans équivalent (Conservatoire, engagements dans les théâtres d'État, Association des artistes dramatiques fondée par le baron Taylor, recours au marché provincial ou étranger en cas d'échec).

7) Les conservateurs (tenants des classiques) comme les novateurs (romantiques, plus tard réalistes) sont au moins d'accord pour identifier le génie français au génie théâtral et en faire un enjeu politique majeur, ce qui explique l'octroi d'aides de l'État aux théâtres dans les périodes de crise. Ainsi Hugo, député et auteur dramatique, écrit dans son rapport à l'Assemblée constituante le 17 juillet 1848 :

Citoyens représentants,

Dans les graves conjonctures où nous sommes, en examinant le projet de subvention aux théâtres de Paris, votre comité de l'Intérieur et la commission qu'il a nommée ont eu le courage d'écarter toutes les hautes considérations d'art, de littérature, de gloire nationale, qui viendraient si naturellement en aide au projet, que nous conservons du reste, et que nous ferons certainement valoir à l'occasion dans des temps meilleurs ; le comité, dis-je, a eu le courage d'écarter toutes ces considérations pour ne se préoccuper de la mesure proposée qu'au point de vue de l'utilité politique.

C'est à ce point de vue unique d'une grande et évidente utilité politique et immédiate, que nous avons l'honneur de vous proposer l'adoption de la mesure.

Les théâtres de Paris sont peut-être les rouages principaux de ce mécanisme compliqué qui met en mouvement le luxe de la capitale et les innombrables industries que ce luxe engendre et alimente ; mécanisme immense et délicat, que les bons gouvernements entretiennent avec soin, qui ne s'arrête jamais sans que la misère naisse à l'instant même, et qui, s'il venait jamais à se briser, marquerait l'heure fatale où les révolutions sociales succèdent aux révolutions politiques.

Les théâtres de Paris, messieurs, donnent une notable impulsion à l'industrie parisienne, qui, à son tour, communique la vie à l'industrie des départements. Toutes les branches du commerce reçoivent quelque chose du théâtre. Les théâtres de Paris font vivre directement dix mille familles, trente ou quarante métiers divers, occupant chacun des centaines d'ouvriers, et versent annuellement dans la circulation une somme qui, d'après des chiffres incontestables, ne peut guère être évaluée à moins de vingt ou trente millions.

La clôture des théâtres de Paris est donc une véritable catastrophe commerciale qui a toutes les proportions d'une calamité publique²¹.

8) Enfin, ce milieu parisien, parce qu'il assure la gloire nationale et internationale, attire des *outsiders*, y compris d'origine étrangère : Rossini est fêté comme Meyerbeer, Wagner tente sa chance dans les années 1840, Offenbach devient la coqueluche du Tout-Paris, Verdi entretient des liens étroits avec la capitale française, Strindberg veut se faire jouer à Paris, pour ne citer que les plus célèbres. C'est un facteur d'innovation malgré les contrôles officiels multiples qui ne sont pas réellement observés.

Cette domination internationale s'exerce de manière continue tout au long du XIX^e siècle, malgré des réactions d'hostilité des auteurs locaux. En voici quelques indices.

La moitié des pièces anglaises entre 1800 et 1850 ont des modèles français comme base²². Dans les années 1890, sur les trois principaux théâtres de Vienne (Burgtheater, Volkstheater et Theater in der Josephstadt), 16,3 % des pièces représentées sont françaises et elles ont plus de succès que la moyenne puisqu'elles concentrent 21,5 % des représentations²³.

21. Victor Hugo, *Actes et paroles*, I : *Avant l'exil*, rééd. « Politique », in *Œuvres complètes*, Paris, Laffont, « Bouquins », 1985, p. 341-343.

22. Cf. Allardyce Nicoll, *A History of Early Nineteenth-Century Drama (1800-1850)*, New York, Mac Millan, 2^e éd., 1952, p. 80.

23. Cf. Wolfgang Sabler, « Das Theater des Nachbarns. Zur ungleichen Rezeption deutscher und französischer Bühnenwerke in Paris und Wien im letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts », in F. Bärbel, B. Schulze et H. Turk (éd.), *Theaterinstitution und Kulturtransfer*, I, Tübingen, Gunther Narr Verlag, 1997, p. 193-226, en part. p. 201.

À Berlin, au Centraltheater, théâtre au public de moyenne et petite bourgeoisie, on compte 9,3 % de pièces françaises entre 1881 et 1908²⁴ ; au Viktoria Theater, plus bourgeois, le taux est de 16,1 % entre 1859 et 1890 et au Berliner Theater (1888-1899)²⁵ il est de 8,8 %. Ce point est confirmé par un observateur québécois présent à Berlin en 1888, Edmond de Nevers : « Les différents théâtres empruntent beaucoup à la scène française²⁶. »

Dans les années 1900, J. Huret note aussi, à propos de l'Allemagne en général :

On joue aussi des traductions de nos auteurs français d'aujourd'hui : Mirbeau, Donnay, Capus, Brioux. La difficulté est de trouver des artistes d'assez de talent et de finesse pour faire passer la rampe au charme du dialogue parisien [...]. Les opérettes et les comédies gaies de nos écrivains, apportées par Adolf Sliwinski, sont traduites et adaptées à la scène allemande avec beaucoup d'habileté, et on peut dire que c'est Paris qui fait rire l'Allemagne entière²⁷.

L'enquête est à poursuivre et à systématiser à partir de sources monographiques déjà constituées et des archives de la Société des auteurs dramatiques pour le versement de droits à l'étranger.

LA RÉCEPTION, CLÉ DE L'ATTRACTION

Dans cette comparaison de l'attraction des capitales par le moyen du spectacle, le point le plus difficile à traiter par un programme de recherche comme celui esquissé ici est l'étude de la réception. Que l'on raisonne dans un cadre national ou international, la même double question modulée différemment se pose : Que vient chercher le public provincial dans la capitale culturelle ? Pourquoi certains modèles de pièces françaises – comédie de conversation comme on disait en Allemagne, opérettes, vaudevilles – fonctionnent-ils dans un tout autre cadre et devant un tout autre public ?

Les réponses simples et classiques (la mode, le snobisme, le souci d'identification à des modèles culturels dominants de groupes bourgeois ou petits-bourgeois récemment arrivés qui s'entichent des comportements stylés par le

24. Comptages d'après Horst Windelboth, *Das Central-Theater in Berlin (1880-1908)*, thèse, F.U. Berlin, 1956.

25. Comptages d'après Carla Rhoad, *Das « Berliner Theater » von 1888-1899*, thèse, F.U. Berlin, 1966.

26. Edmond de Nevers, *Lettres de Berlin et d'autres villes d'Europe*, texte établi, présenté et annoté par Hans-Jürgen Lüsebrink, Québec, Nota bene, 2002, p. 130-131.

27. Jules Huret, *En Allemagne. La Bavière et la Saxe*, Paris, Charpentier, 1911, p. 236-237.

théâtre) me paraissent insuffisantes, même s'il est clair que, étant donné la diversité des publics et des lieux, pour une partie de l'assistance, ces phénomènes traditionnels d'imitation du centre par les périphéries culturelles jouent certainement.

Une seconde réponse inverse – et partiellement contradictoire – peut aussi être invoquée : le modèle étranger ou parisien (qui parfois cumule les deux caractéristiques) est à la fois fascinant et repoussant comme un avenir possible, au nom de l'idée que Paris, en matière de civilisation des mœurs, est, en Europe, une sorte d'incarnation de la modernité depuis deux siècles.

Le raisonnement, par analogie avec l'effet socio-culturel du cinéma américain actuel, est ici valide : la domination suscite aussi le rejet et la parodie. Le spectacle vivant peut être le lieu du dédoublement collectif et du renversement du rapport de forces symboliques du fait de l'ambiguïté même du lien existant entre la scène et le public. Le public vient là pour se moquer de ceux qu'on lui montre (puisque le gros de la production est de nuance comique, et ce d'autant plus qu'on avance dans le siècle). On donne ainsi au provincial venu à Paris ou qui assiste à une tournée dans sa ville l'occasion à la fois de sortir de sa routine et de son ennui mais aussi de rire de ce Paris auquel il ne participe pas au quotidien, mais dont il rêve (d'où un plaisir dédoublé : le plaisir physiologique du rire et le plaisir social d'une double libération). Pour quelques heures, le spectateur n'est plus ni le provincial qui s'ennuie, ni le Parisien pris dans le jeu comme sur la scène ou dans la vraie vie parisienne, puisque la pièce lui dénoue les ficelles de la tromperie du jeu social parisien.

Si l'on poussait le paradoxe, on pourrait dire que c'est le public parisien et même la partie la plus parisienne du public parisien, c'est-à-dire ce que l'on commence à appeler, dans les années 1880, le « Tout-Paris », qui risque de faire le plus défaut au théâtre parisien en raison du miroir critique qu'on lui renvoie. Ainsi s'expliquerait d'ailleurs que les auteurs et les critiques se plaignent surtout de ce public blasé et rétif présent par devoir social et qui souvent n'a pas payé grâce aux billets de faveur généreusement distribués²⁸.

Dans les capitales étrangères, se superpose une couche supplémentaire de représentations et d'ambiguïtés : le rapport de rivalité/émulation qui existe entre les capitales et la possibilité, grâce à l'apparent exotisme, de pratiquer des transferts conscients et inconscients des situations étrangères aux situations locales. Ce que la censure autorise comme peignant des mœurs ou des situations étrangères (donc non susceptibles de toucher des groupes ou des

intérêts locaux) peut très bien être interprété par le public comme un déguisement pour se moquer des groupes locaux analogues. C'est d'autant plus facile que la bourgeoisie ou l'élite parisienne mise en scène est déjà une caricature de la bourgeoisie ou de l'élite parisienne réelle. Elle ressemble donc à l'élite sociale réelle de la capitale étrangère qui souvent, par snobisme, reprend les modèles parisiens, et donc les caricature, au point de ressembler aux caricatures des auteurs français. De même, les opéras politiques, sous la Restauration, se servaient sur la scène française de situations éloignées dans le temps ou l'espace pour susciter des émotions et des passions directement inspirées par l'histoire française la plus proche²⁹.

Pour compléter encore l'analyse, il faut ajouter l'étude des effets de ce qui donne sa couleur et son ton au spectacle : le décor, le costume, la mise en scène, l'apparence physique et l'habitus des comédiens et des comédiennes (leur façon de parler, leur gestuelle, leur relation au public), le rythme du spectacle et surtout la musique, car de nombreuses pièces comportent un accompagnement musical. Tout ceci est un facteur de « distanciation » – pour employer, à contre-emploi, la notion de Brecht –, celui d'un monde rêvé, bien que les schémas de base puissent être réalistes ou prosaïques, à la différence des grands genres. Le théâtre parisien à l'étranger offre la possibilité d'un voyage (social et symbolique) sans se déplacer puisqu'on a l'ailleurs (Paris ou la capitale) sous les yeux et « vivant ».

Idéalement, il faudrait donc établir une liste des plus grands succès du siècle, la carte de leur diffusion, l'analyse de leur contenu apparent et de leurs lectures contrastées, selon les lieux et les moments, pour comprendre les ressorts de ces succès et essayer de trancher, si nécessaire, entre les modèles d'explication présentés plus haut. Ce serait un travail considérable demandant l'aide de toute une équipe si l'on veut se situer à une échelle européenne.

À titre d'exemple, on prendra l'une des pièces les plus jouées sur le grand théâtre de Vienne, le Burgtheater. Il s'agit d'une pièce française, *Le Monde où l'on s'ennuie* d'Édouard Pailleron, qui connaît 147 représentations de 1884 à 1912. Elle met en scène la bonne société française et se moque tout à la fois d'une certaine société aristocratique de salon (un général, une duchesse, un baron, une comtesse) confrontés à des représentants des « nouvelles couches » de la société républicaine : un sous-préfet ambitieux, un professeur mondain, coqueluche des aristocrates qui ne dédaignent par cette fréquentation. L'intrigue, très faible, repose sur un quiproquo amoureux à la Marivaux et tout se termine par des mariages assortis, contrairement à ce que certains

28. Cf. Alexandre Pollazzon, *La Comédie française. Un théâtre et son public (1885-1913)*, mémoire de maîtrise sous la direction de Chr. Charle, Paris-1, 1995, p. 67 sq.

29. Cf. Jane F. Fulcher, *Le Grand Opéra en France. Un art politique*, trad. fr. Paris, Belin, 1988.

personnages, incarnant le bon ton et la tradition, avaient pu craindre. Tout tient donc uniquement par des bons mots et des jeux de conversation inspirés du théâtre du XVIII^e siècle. Aussi, malgré des allusions précises à l'actualité du temps (nous sommes au lendemain de la victoire des républicains), ce produit de l'esprit français présente une certaine intemporalité adaptée à des exportations dans des contextes encore dominés par une aristocratie traditionnelle confrontée à une bourgeoisie sur la défensive, comme l'est la société viennoise³⁰.

CONCLUSION

Les thèmes que nous avons abordés ici ouvrent de nombreuses pistes de recherche qu'on les mène de manière comparative, à l'échelle de chaque capitale, ou contrastive par l'analyse des circulations. Ils mobilisent les ressources de plusieurs types d'histoire et permettent de rompre avec une histoire culturelle qui ne serait qu'institutionnelle, comme avec une histoire du théâtre qui ne serait qu'esthétique ou internaliste. On sait que les travaux des historiens modernistes nous ont précédé dans cette voie, que les études théâtrales s'y intéressent et que les historiens américains s'y emploient dans un cadre surtout monographique³¹. Les historiens de l'époque contemporaine commencent à disputer ce terrain aux disciplines littéraires mais ils ne doivent pas pour autant oublier les apports de la nouvelle histoire urbaine qui a surtout étudié les formes les plus simples de la culture de masse³². Le défi à relever est

30. Cf. Katharina Halczak, *Burgtheater und Comédie française Zwei Traditionsbühnen an der Wende zum 20. Jahrhundert*, thèse, université de Vienne, 1968 ; Anke Detken, « Das französische Konversationsstück am Burgtheater unter der Direktion von Heinrich Laube (1849-1867) », in F. Bärbel, B. Schultze et H. Turk (éd.), *Theaterinstitution...*, I, *op. cit.*, p. 33-51, confirme cet exemple à propos de pièces d'Émile Augier pour la période antérieure, mais souligne aussi les atténuations réalisées dans les traductions pour éviter les scandales spécifiques au contexte politique et religieux autrichien. Sur la bourgeoisie en Autriche, voir Ernst Bruckmüller et Hannes Stekl, « Zur Geschichte des Bürgertums in Österreich », in J. Kocka et Ute Frevert (dir.), *Bürgertum im 19. Jahrhundert*, Munich, DTV, vol. I, 1988, p. 160-192.

31. Cf. Jeffrey S. Ravel, « Le théâtre et ses publics : pratiques et représentations du parler à Paris au XVIII^e siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 49/3, juillet-septembre 2002, p. 89-118, et William Weber, « La culture musicale d'une capitale : l'époque du *beau monde* à Londres (1700-1870) », *ibid.*, p. 119-139.

32. Cf. Michael R. Booth, « The metropolis on the stage », in H. J. Dyos et Michael Wolff (éd.), *The Victorian City Images and Realities*, Londres, Routledge-Kegan Paul, 1973, p. 211-224 ; Gavin Weightman, *Bright lights, Big city. London entertained (1830-1950)*, Londres, Collins-Brown, 1992 ; John Mc Cormick, *Popular Theatre of Nineteenth-Century France*, Londres, Routledge, 1993 ; Jane Moody, *Illegitimate Theatre in London (1770-1840)*, Londres-New York, Cambridge U. P., 2000.

plus important pour le vrai théâtre, même si aujourd'hui une grande partie du répertoire en est oubliée. Il passait alors pour la forme la plus achevée de la mise en représentation des tensions privées et publiques de la société urbaine. Pour l'historien social et culturel, il est donc l'un des observatoires privilégiés pour l'étude de la mise en scène des sociétés des capitales culturelles européennes.