Christophe Charle

Théâtres en capitales

Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne



Albin Michel
Bibliothèque Histoire

Christophe Charle

THÉÂTRES EN CAPITALES

Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne 1860-1914

Ouvrage publié avec le concours
du Centre national du Livre

Albin Michel

Collection « Bibliothèque Albin Michel Histoire »

Le cahier hors-texte a été réalisé avec le concours de l'Institut universitaire de France (chaire d'histoire des sociétés européennes).

© Éditions Albin Michel, 2008

INTRODUCTION

À la recherche d'une société du spectacle perdue

Si l'on crédite volontiers le XIXe siècle de nombreux héritages positifs (citons pêle-mêle la grande industrie, le culte du progrès, la modernité, la diffusion de l'instruction, l'urbanisation, la fin de l'ancien régime agraire, le développement de la démocratie, l'essor du féminisme) et d'autres plus contestables – parfois les mêmes réalités présentées d'un autre point de vue –, il en est un, pourtant fort manifeste, que les historiens ont longtemps ignoré, celui d'avoir engendré la première société du spectacle.

Société du spectacle et spectacle social

Que faut-il entendre par cette expression ? Non pas l'ingénieux patchwork idéologique bricolé par Guy Debord dans le livre éponyme[1], mais la véritable société du spectacle dans toutes ses dimensions sociales, politiques et culturelles. Une société complète, « de la cave au grenier », ou plutôt des dessous de la scène aux cintres, de la salle à la scène et aux coulisses, du plus infime ouvrier machiniste ou figurant aux stars, têtes d'affiche et entrepreneurs millionnaires. Une société où sous-prolétaires et classes de loisir, sur la scène et dans la salle, cohabitent tant bien que mal. Une société temporaire et insaisissable, fondée sur l'empilement des groupes de spectateurs, de l'orchestre aux galeries, des loges

1. Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967, réédition « Folio », Gallimard, 1992.

au parterre, et interagissant avec la société imaginaire des pièces représentées.

Un lieu d'invitation aussi au rêve dans le temps et dans l'espace : ce siècle est celui du théâtre historique et de la féerie, de la pièce à effets spéciaux et de la revue à couplets où l'actualité se transforme en un carnaval des vanités et de bons mots. Une confrontation de plus en plus réaliste ou de plus en plus fantaisiste au sordide, au ridicule, au dramatique de personnages plus ou moins proches de ceux qui les regardent et projettent sur les acteurs et les actrices leurs fantasmes, la hargne qu'inspire le présent ou le désir d'oublier par la grâce de voyages en fauteuil dans le temps et l'espace. Une société toujours recommencée qui passe brusquement, comme la société englobante et les sociétés financières, de la faillite au triomphe, du médiocre au sublime, du rire aux larmes, du four au succès, selon que telles phrases, tels gestes, telles musiques, telle réplique, tel effroi ou effet de surprise fait vibrer à l'unisson les corps et les esprits arrachés pour quelques heures à leurs rôles.

Conservatoires des conventions, lieux d'éclosion des transgressions qui préparent la libération des corps et des esprits, les théâtres du XIXe siècle, épicentres de la société du spectacle au sens large, permettent ainsi d'appréhender toutes les contradictions de cette période sur laquelle on peut aujourd'hui encore porter les jugements les plus opposés. Encore faut-il reconnaître que ces lieux sont les laboratoires des nouveaux habitus les plus visibles et les moins reconnus comme tels parce que toujours appréhendés de biais et partiellement par chaque discipline qui en traite[1].

Principale distraction collective au XIXe siècle, le théâtre est susceptible de toucher la gamme la plus large de catégories sociales. À la différence du livre et du journal, il n'implique pas de compétence très exigeante en matière de lecture et peut donc s'étendre jusqu'à un public récemment alphabétisé, voire inculte, dans le prolongement des spectacles de foire sous l'Ancien Régime, de la

1. L'histoire du théâtre n'évoque qu'une infime partie des œuvres et des auteurs, l'histoire culturelle produit essentiellement des monographies de salles, de succès ou d'auteurs à succès, l'histoire économique des bilans d'entreprise, la sociologie imagine plus qu'elle n'étudie les publics disparus, les arts du spectacle se concentrent sur la mise en scène des novateurs. Très peu d'ouvrages ont tenté de reconstituer l'ensemble des relations qui interagissent dans le monde du théâtre.

commedia dell'arte et des formes proches de ce qui deviendra le cirque ou le music-hall. Son accès, dès la première moitié du siècle, est relativement aisé du fait de la gamme étendue des prix des places et de la gratuité des représentations dans certaines circonstances. Relativement surveillées par les autorités, objets d'une production critique et administrative ou de la passion érudite de nostalgiques de cette époque du théâtre roi, les salles de spectacle ont été l'objet de séries statistiques, de compilations de sources et de monographies permettant d'évaluer indirectement le succès relatif des pièces et des genres, de telle ou telle salle singulière. On peut suivre également à travers elles l'évolution des stratégies commerciales et symboliques des auteurs, directeurs et commanditaires de manière beaucoup plus fine que pour toute autre production culturelle de l'époque. On peut ainsi espérer s'approcher d'un diagnostic socioculturel sur les différents publics en présence (en fonction du genre de la pièce, de la politique tarifaire du théâtre, de la fréquence des reprises et de la situation géographique du théâtre dans la ville) analogue à celui qu'autorisent les enquêtes contemporaines sur les « pratiques culturelles des Français ».

En dehors du souhait de lier production et réception des œuvres, chapitre souvent manquant de l'histoire culturelle, il existe une autre justification à l'enquête comparative qu'on va tenter dans ce livre. Dans la seconde moitié du XIXe siècle, et surtout à partir des années 1860, les quatre capitales considérées connaissent à la fois une libéralisation des conditions d'ouverture des théâtres, ce qui tend à accroître l'offre, donc la concurrence, et la différenciation potentielle des publics, et une expansion sans précédent des populations résidentes ou mobiles, donc de la demande de distractions, porteuse d'une surenchère dans l'offre des spectacles afin de faire face à la différenciation des publics.

Un dernier élément incite à privilégier cette époque. Genre particulièrement codifié par la tradition, le théâtre est alors traversé, presque simultanément dans les quatre pays considérés, par des tendances novatrices qui cherchent à rompre avec l'esthétique traditionnelle, souhaitent ouvrir le répertoire ou les genres représentés, voire créer une nouvelle relation entre le théâtre et son public. Des années 1860 aux années 1890 fleurissent ainsi les genres mixtes nouveaux de la culture moyenne (opérettes, revues, variétés), tandis que perce un peu plus tard ce qu'on appelle aujourd'hui « l'avant-garde » et que sont promues plusieurs tentatives d'un théâtre « populaire » cherchant à arracher les classes populaires

aux distractions faciles en plein développement. Aussi les théâtres des capitales, les plus confrontés à tous ces changements, constituent-ils des sismographes particulièrement sensibles de ces transformations sociales et culturelles des populations des grandes villes de l'époque.

Pour autant, l'historien qui traite de ces objets « littéraires » ne saurait reprendre à son compte les partis pris commodes des spécialistes de l'art théâtral ou du théâtre comme « genre littéraire ». Il doit pénétrer dans ce monde sans dresser un panthéon préalable, sans préjugé élitiste ou populiste, et tâcher d'oublier sa propre culture scolaire qui oriente ses goûts et ses dégoûts de manière inconsciente. Comme lecteur ou spectateur, il peut certes préférer H. Ibsen à V. Sardou, O. Wilde et G. B. Shaw à A. W. Pinero ou J. M. Barrie, A. Schnitzler à C. Millöcker, F. Wedekind à A. L'Arronge[1], pour confronter des auteurs du palmarès d'aujourd'hui et des têtes d'affiches d'autrefois, le plus souvent dévaluées. Mais l'historien d'une société culturelle se doit de prendre en compte tout ce que plébiscitaient les spectateurs d'alors (et aussi tout ce qu'ils rejetaient), s'intéresser à tous les noms de dramaturges aujourd'hui oubliés qui pourraient remplir un volume plus gros que celui-ci. Il doit même faire plus encore. Ne pas se contenter de recenser les auteurs et les pièces, mais chercher qui les jouait, pour quels spectateurs, dans quelles salles, à l'initiative de quels directeurs, avec quel succès ou insuccès relatif. Tenter de restituer aussi quelles étaient les réactions de la salle, des critiques, des autorités publiques, quels profits matériels et symboliques en retiraient les uns et les autres. Et, finalement, apporter une réponse à cette question sous-jacente : qu'est-ce que ces fours ou ces triomphes, ces sujets anodins, triviaux, conventionnels, choquants, scandaleux ou dérangeants, répétitifs ou dérisoires, nous disent sur les goûts, les attentes, les émotions licites ou

1. Pour mémoire : Victorien Sardou (1831-1908), l'un des auteurs dramatiques alors les plus joués en France et en Europe ; Arthur Wing Pinero (1855-1934), sorte de Feydeau anglais ; James Matthew Barrie (1860-1937) dont on se souvient encore pour *Peter Pan,* mais auteur de bien d'autres pièces à succès ; Carl Millöcker (1842-1899) est un compositeur d'opérettes viennois ; Adolph L'Arronge (1838-1908), l'auteur de comédies et farces berlinoises, était alors très en vogue ; il avait fondé par ailleurs le Deutsches-Theater (1883) pour soutenir un théâtre plus littéraire.

illicites, les fantasmes et les représentations sociales de cette époque ?

Répondre à ces quelques questions sur un seul pays, voire une seule capitale, pourrait sembler déjà un programme inaccessible. Alors pourquoi prétendre élargir l'enquête aux quatre principales capitales de l'Europe du second XIXe siècle ? Pour justifier ce projet, il faut au préalable essayer de resituer l'activité théâtrale dans la culture et la société de cette époque, et qui n'a plus grand-chose à voir avec ce que nous appelons aujourd'hui le théâtre.

LE THÉÂTRE AU XIXe SIÈCLE, UNE SOCIÉTÉ EN ACTE

De toutes les institutions qui contribuent à l'activité culturelle d'une capitale, le théâtre, depuis le XVIIIe siècle, est sans doute l'une des plus importantes et des plus visibles. À la différence des musées, des bibliothèques, des universités, des concerts qui n'attirent 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, lettrés et parfois analphabètes[1]. À la différence des Salons de peinture et des expositions toujours temporaires, ils rassemblent des publics de façon continue et régulière tout au long de l'année. À la différence des productions imprimées, les salles créent, le temps de la représentation ou de son commentaire postérieur, un lien social collectif dans l'instantanéité et l'immédiateté de la présence, ce que ne peuvent alors le journal ou le livre, malgré leur audience grandissante et les commentaires dont ils sont l'objet dans les lieux publics (cafés, cabinets de lecture) ou les conversations privées. Les lieux de l'art dramatique fondent aussi une interaction aux effets moraux et politiques immédiats de par la simultanéité de l'émotion ou de la réaction (indifférence, ennui, hostilité, enthousiasme) provoquée dans le public sous la lumière des lustres, à l'époque non éteints. Bref, chaque représentation met en mouvement une culture et une société – société fictive (sur la scène) et société réelle (dans la salle, la coulisse, après le spectacle). C'est une culture offerte ou refusée, une expérimentation his-

1. Voir Agricol Perdiguier, *Mémoires d'un compagnon* (1854-55), réédition de Maurice Agulhon, Paris, Imprimerie nationale, 1992, pp. 386-88.

torique indéfiniment renouvelée. Elle peut devenir un événement historique, indéfiniment commémoré, une routine indéfiniment ressassée ou un moment creux vite oublié, aussi éphémère que l'affiche qui l'a annoncé, déchirée puis recouverte dès le lendemain par l'affiche suivante.

Une étude comparée dans le cadre des capitales se justifie d'abord par l'existence d'une politique d'État spécifique dans chaque nation. Tout au long des XVIIIe et XIXe siècles, les représentations dramatiques ont fait l'objet d'une surveillance étroite malgré une tendance à la libéralisation. Le théâtre est aussi considéré, à certains égards, surtout dans les États caractérisés par une forte tradition d'intervention culturelle, comme l'un des points d'application d'une politique liée à l'image nationale : en témoignent les *Hoftheater* et *Stadttheater* en Allemagne et en Autriche, les théâtres nationaux (ou royaux) subventionnés, français ou italiens, le mouvement des théâtres nationaux dans les nations émergentes[1]. Seule l'Angleterre se singularise ici. Le contrôle de l'État se limite 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 avant une date très tardive, malgré de nombreuses propositions d'intellectuels soucieux d'imiter la France. À Paris, à Vienne et à Berlin en revanche, plusieurs théâtres ont un lien privilégié avec le pouvoir qui réduit leur risque financier par une subvention mais oriente aussi leur programmation : la Comédie française, l'Odéon, l'Opéra et l'Opéra comique à Paris, le K.K. Burgtheater à Vienne, le Königliches Schauspielhaus, à Berlin.

Les quatre grandes capitales choisies présentent d'autres avantages aux yeux de l'historien social : centres des luttes politiques et symboliques, elles rassemblent potentiellement le public le plus large et socialement le plus diversifié. Pour l'historien de la culture, elles mettent effectivement en concurrence la diversité des formes de spectacle, des plus traditionnelles aux plus innovatrices. Pour l'historien comparatiste, elles sont, par définition, des villes internationales et à l'écoute de leurs rivales du même rang pour s'en inspirer et pratiquer l'importation et l'exportation de pièces,

1. Ute Daniel, *Hoftheater : zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1995. Sur le cas particulier des opéras, voir Philipp Ther, *In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa, 1815-1914*, Vienne, Munich, Oldenbourg, 2006.

dont la balance est également révélatrice des hiérarchies et des légitimités culturelles entre pays.

La tutelle de l'État sur les théâtres se heurte cependant à une autre tendance propre au second XIXe siècle, la libéralisation : libéralisation idéologique par rapport aux censures à chaque grande poussée libérale et démocratique (1830 en France et en Belgique, 1848 en Europe continentale, après 1880 un peu partout) et surtout, situation acquise à la fin du XIXe siècle, la liberté d'entreprise en vertu de laquelle le théâtre devient une industrie comme une autre. Aux théâtres bâtis comme des temples de l'époque néoclassique de la fin du XVIIIe siècle[1], succèdent les palais du rêve et du divertissement à partir des années 1860. Bruissant d'une musique légère, surchargés de décors clinquants, ils sont envahis de machineries et de jeux de lumières qu'autorisent le gaz puis l'électricité et la force mécanique domestiqués par le siècle du progrès.

La liberté s'empare aussi de l'inconscient le plus refoulé de ce siècle réputé prude. Les nouvelles reines de la scène sont des femmes-objets, de plus en plus érotisées, qui chassent définitivement dans la coulisse les lointaines héroïnes des tragédies classiques si présentes dans leurs attirails pompeux dans les années 1840. Hortense Schneider, à peine voilée en belle Hélène, fait oublier la sombre Rachel, la tragédienne racinienne. Même si Sarah Bernhardt se déguise en duc de Reichstadt et en impératrice byzantine pour reconquérir l'empire du vrai théâtre, elle doit ses premiers triomphes aux femmes fatales, comme Marguerite Gautier, l'héroïne de *La Dame aux camélias*. L'ouverture économique et la surenchère dans la séduction s'entretiennent l'une l'autre, puisque forcer les interdits assure la prospérité tandis que la réussite financière tient à distance la censure et suscite le respect des élites acquises au culte de l'argent – et grandes consommatrices de bonnes fortunes auprès des « théâtreuses » plus ou moins illustres. Vont alors de pair une expansion du nombre des salles dans les capitales et la domination grandissante du théâtre commercial et des genres légers, au détriment du théâtre littéraire et du répertoire national.

---

1. Monika Steinhauser, « Théâtre et théâtralité urbaine au XIXe siècle en Allemagne. L'exemple des théâtres publics de cour », in C. Charle et D. Roche (éd.), *Capitales culturelles, capitales symboliques, Paris et les expériences européennes, XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, pp. 193-206.

Comprendre comment ces barrières ont été peu à peu levées dans les divers contextes est donc une démarche nécessaire puisque les capitales (au sens politique restreint) sont le lieu spécifique du débat le plus virulent entre partisans et adversaires de la liberté. Après une première tentative avortée sous la Révolution française, après une enquête sur sa possibilité en 1848, la liberté d'entreprendre est accordée en France par le décret de janvier 1864, qui anticipe sur les autres mesures libérales du Second Empire (loi sur la presse du 11 mai 1868, loi sur les réunions publiques du 6 juin 1868). En 1848-49, si le premier débat n'avait pas abouti, c'est que les tensions politiques et la crise économique qui frappaient alors Paris et ses théâtres étaient peu propices à la levée de toutes les contraintes[1]. Les dirigeants de la nouvelle République craignaient que la scène ne devienne un forum politique de plus qui attise les passions populaires en ces années de barricades sanglantes et de clubs effervescents. *Le Mariage de Figaro* (1783) n'avait-il pas marqué le premier ébranlement de la monarchie qui s'écroula moins de dix ans (1792) après la première représentation de la « Folle Journée » ? La « bataille » d'*Hernani* de février 1830 n'avait-elle pas frappé les trois coups des Trois Glorieuses de la fin juillet 1830 ? L'opéra d'Auber, *La Muette de Portici,* joué au théâtre de la Monnaie de Bruxelles le 25 août suivant, n'avait-il pas servi d'ouverture à la révolte menant à l'indépendance de la Belgique[2] ? Le succès du *Chevalier de Maison Rouge* d'Alexandre Dumas et Auguste Maquet n'avait-il pas anticipé sur la campagne des banquets de 1847-48[3] ?

La même période connaît une certaine libéralisation de la vie théâtrale dans les autres pays d'Europe (en 1843 à Londres, en 1869 pour la confédération d'Allemagne du Nord). Dans les îles britanniques comme en Europe centrale, la liberté commerciale,

---

1. 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, pp. 205-227.

2. Cf. Philip Mansel, *Paris capitale de l'Europe, 1814-1852*, traduction française, Paris, Perrin, 2003, pp. 305-306.

3. Cf. Vincent Robert, *Le Temps des banquets. Politique et symbolique d'une génération 1818-1848*, habilitation à diriger des recherches, 2005, Paris-I, sous la direction de Jean-Clément Martin, pp. 302-304. La pièce est jouée 134 fois jusqu'en décembre 1847 sur la scène du Théâtre historique et met en scène le banquet des Girondins. L'un de ses airs servira de chant de ralliement sur les barricades.

réelle désormais, reste toutefois bridée par un contrôle politique et religieux, plus sensible qu'à Paris, sur le contenu des pièces. En France, la censure s'allège sous la République et disparaît même complètement dès 1906 alors qu'elle perdure jusqu'à la révolution de 1918 en Allemagne et en Autriche et, bien plus tard encore, outre-Manche (1966 !).

Ce difficile mouvement vers la liberté n'est pas seulement entravé par des obstacles idéologiques ou politiques. Le théâtre n'allait-il pas causer sa propre ruine par l'excès de concurrence et la fuite vers la facilité, nuisant ainsi à l'image culturelle de la capitale dont le principal divertissement s'avilissait ainsi ?

Comme cette libéralisation se produisait en même temps que l'extension 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 massivement des pièces étrangères, notamment françaises. Il se posait aussi, dans une moindre mesure, à Londres, dont les scènes adaptaient nombre de vaudevilles et de mélodrames de Paris, travestis à la sauce (moins piquante) anglaise, ou exportaient des troupes et des pièces vers l'empire anglophone et les États-Unis.

En dépit de ces alarmes et des conservatismes moraux et politiques, difficiles à vaincre, le mouvement libéral l'a cependant emporté. Il fut en effet épaulé par la poussée urbaine et la demande de distractions issue des nouvelles couches, phénomène accentué par la concurrence entre les capitales que manifestent au grand jour les grandes expositions universelles à partir de 1851. Ces rassemblements monstres sont en effet l'occasion d'attirer un public nouveau, provincial et international, dans les capitales. Pour profiter de cette manne de spectateurs moins exigeants, les entrepreneurs de spectacles souhaitent avoir les coudées franches pour faire leurs affaires.

Le mouvement vers la liberté dramatique s'est appuyé aussi, de manière plus politique, sur les aspirations nationalitaires ou d'identité régionale : à Prague et à Budapest, l'institution de théâtres jouant dans la langue locale contre le théâtre en langue allemande est partie prenante de la lutte pour la liberté nationale et de l'émergence de la capitale comme lieu d'éclosion de la culture autochtone contre la culture dominante extérieure. Pour les bourgeoisies et les intellectuels nationalistes de ces villes, c'était une

manière symbolique, mais très politique, de contester le rôle de Vienne ou de Berlin comme capitales théâtrales. À la fin du XIXe siècle, le même phénomène se développe à Dublin contre la domination politique et théâtrale de Londres : en 1899, est ainsi lancé par William Butler Yeats et Lady Gregory, l'*Irish Dramatic Movement* et, en 1904, l'Abbey Theatre est construit pour l'abriter.

Enfin, le mouvement vers la liberté est relayé par la fondation de scènes alternatives. Elles essaient d'échapper au théâtre de plus en plus commercial, produit par la première libéralisation mais engoncé dans de nouvelles conventions, celles de l'art de plaire au plus grand nombre, et au théâtre officiel, qui tend à figer la culture littéraire au nom des canons classiques hérités. Cette dissidence littéraire, que nous appelons rétrospectivement l'« avant-garde » théâtrale, se désignait elle-même, de manière plus juste et plus parlante, comme le « Théâtre libre » ou le « Théâtre d'Art ». En général plus radicaux en matière esthétique que les mouvements nationaux, les animateurs de l'avant-garde dramatique n'hésitent pas à tourner le dos au gros du public. Pour aller jusqu'au bout de leur utopie d'un théâtre pur affranchi des pesanteurs sociales et des traditions urbaines, les novateurs vont même parfois jusqu'à s'éloigner de la capitale, au point d'inventer un lieu urbain identifié à la nouvelle scène et en sécession par rapport à la capitale culturelle ancienne : Richard Wagner avait ouvert la voie en érigeant son temple au *Gesamtkunstwerk* à Bayreuth (1876), soit à bonne distance des théâtres officiels de Munich[1]. Le Théâtre libre d'Antoine, hôte improbable de théâtres secondaires ou périphériques parisiens, propose également ses productions dans les autres capitales (Bruxelles, Berlin ou Londres). Le Théâtre du Peuple de Maurice Pottecher s'établit, de son côté, à Bussang dans les Vosges. Les Chorégies d'Orange, plus tard le festival d'Avignon, investiront des lieux historiques abandonnés et détournés de leur fonction première pour recréer des temples temporaires à l'art pur de la scène.

Ce tableau d'ensemble, parcouru à grandes enjambées, souligne que la bonne échelle d'observation n'est ni la nation, ni la ville, mais bien l'espace des relations et des dominations entre les villes principales, c'est-à-dire pour l'essentiel, les capitales.

---

1. Peter Jelavich, *Munich and Theatrical Modernism, Politics, Playwriting and Performance, 1890-1914*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 1985.

Capitales de choix

On s'étonnera peut-être qu'on ne soit pas allé jusqu'au bout de ce tour d'Europe en quatre-vingts scènes, pour parodier le titre d'une célèbre pièce à grand spectacle tirée de Jules Verne[1], en n'englobant que quatre capitales sur la douzaine de métropoles européennes possibles. N'avait-on pas brossé plus large à propos de l'histoire des intellectuels en Europe ? Pourquoi laisser de côté Turin, Milan, Rome, Naples et Florence, Madrid et Barcelone, Bruxelles et Amsterdam, Copenhague, Oslo/Christiania, Stockholm, Saint-Pétersbourg, Moscou, voire New York, Rio, Buenos Aires, Melbourne, circuit potentiel des succès à l'heure de la première mondialisation culturelle ? L'obstacle linguistique, l'inégalité des sources, l'impossibilité de maîtriser une bibliographie infinie seraient autant d'excuses commodes et sans doute recevables par un lecteur indulgent habitué aux monographies pointues qui dominent notre historiographie.

Mais il est des raisons plus robustes à cette limitation aux quatre capitales les plus importantes. Le théâtre espagnol est un monde à part qui subit, certes, un peu l'influence française mais développe de fait une aventure théâtrale en cavalier seul et incomparable du fait des spécificités urbaines, sociales et religieuses de Madrid, dans un pays encore dominé par une culture orale de masse et qui dispose par ailleurs d'un empire outre-mer lui permettant d'exporter sa production sans trop se préoccuper de l'Europe[2]. L'Italie, de son côté, n'a pas de véritable capitale théâtrale ou plutôt en possède plusieurs selon les genres et les époques. Le marché linguistique, décisif dans un art de l'oralité, reste compartimenté par l'usage conjoint, selon les auteurs et les pièces, de l'italien standard et des dialectes propres à chaque ville. Le théâtre italien subit

1. *Le Tour du monde en quatre-vingts jours,* de J. Verne et A. D'Ennery (1874, Châtelet).

2. Voir Jean-François Botrel, « Entre imprimé et oralité : l'essor de la culture de masse en Espagne (1833-1936) », in Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, François Vallotton (dir.), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques (1860-1940)*, Paris, PUF, 2006, pp. 143-156, et la thèse en cours sous ma codirection de Jeanne Moisand, *Capitales récréatives : Madrid et Barcelone fin-de-siècle au miroir de leurs théâtres (vers 1870-vers 1910)* (IUE).

aussi la domination étrangère, principalement française, et ne brille comme puissance exportatrice que dans l'opéra, genre que nous avons exclu d'emblée de notre propos en raison de l'énorme bibliographie existante et de sa spécificité[1]. Quant à l'autre Europe, il n'est pas légitime de l'inclure non plus, tant les conditions sociales et urbaines y sont contrastées et les effets de domination culturelle encore massifs par rapport à l'Europe occidentale.

Cette restriction au quadrilatère nord-ouest européen offre, en contrepartie, des avantages conséquents. Plus restreint, cet espace pourra être mieux approfondi que les comparaisons à large échelle tentées dans *Les Intellectuels en Europe au XIXe siècle*. On pourra aborder à la fois les hommes et les institutions, comme on l'avait fait pour les intellectuels il y a dix ans, mais aussi la réception et, dans une moindre mesure, les conditions de production des œuvres et leurs effets, la physionomie des publics et des capacités d'écoute. On pourra suivre les flux et les modes dans un temps plus court, les interactions des micro-milieux que sont la critique, les troupes, les sociétés d'auteurs, la nervosité et l'anxiété d'un monde de l'incertain et de l'apparence, du clin d'œil et de l'égratignure (les duels verbaux ou sur le pré ne se comptent pas), de la parure et du déshabillage, au propre et au figuré.

On sait que Zola a bâti *Nana*, le roman qu'il a consacré à la peinture d'une actrice courtisane, autour de la métaphore du théâtre et de la maison close. Au-delà du mythe né de son imagination enfiévrée et courroucée contre les faiseurs de pièces à la chaîne, Zola a touché là, comme tous les romanciers de l'essentiel, à l'un des ressorts profonds de notre enquête. Les théâtres en capitales sont l'un des lieux centraux de l'affrontement des sexes, du progressif changement des rapports de force à partir duquel, d'abord symboliquement, puis politiquement et socialement, s'amorcera la débâcle de la glaciation victorienne. Que la psychanalyse soit née à l'heure de l'apogée de la culture théâtrale viennoise, que Freud ait progressivement construit ses intuitions à partir d'un premier contact avec le déchaînement érotique du théâtre parisien, que sa topique de l'inconscient reproduise les structures mêmes du circuit d'une œuvre, du manuscrit à la représentation, qu'Arthur Schnitz-

1. Carlotta Sorba, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento,* Bologne, Il Mulino, 2000 ; Janine Menet épouse Genty, *Théâtre et société en Italie, 1860-1915*, thèse d'État, Université Nancy-II, 1986.

ler ait transposé ces thèmes dans ses pièces, qu'Ibsen et sa diffusion européenne enfin aient été rendus responsables de la naissance de la « nouvelle femme » nous indiquent, parmi bien d'autres mutations culturelles, à quel point le théâtre de l'avant-dernier siècle fut un laboratoire volontaire ou involontaire de notre modernité.

PREMIÈRE PARTIE

Les sociétés du spectacle

« Le théâtre est un point d'optique. Tout ce qui existe dans le monde, dans l'histoire, dans la vie, dans l'homme, tout doit et peut s'y réfléchir, mais sous la baguette magique de l'art. »

Victor Hugo, *Préface de Cromwell* (1827),
Œuvres complètes, Paris,
Club français du livre, 1967, tome 3, p. 71.

CHAPITRE PREMIER (PROLOGUE)

Le siècle des théâtres

> « Juste avant la démolition du "vieux" *Burgtheater*, où l'on avait entendu pour la première fois *Les Noces de Figaro* de Mozart, toute la société viennoise, solennelle et affligée comme pour des funérailles, se rassembla une dernière fois dans la salle. À peine le rideau tombé, chacun se précipita sur la scène pour emporter au moins comme relique un éclat de ces planches où s'étaient produits ses chers artistes ; et dans des douzaines de maisons bourgeoises on pouvait voir encore après des décennies ces morceaux de bois de peu d'apparence conservés dans de précieuses cassettes comme dans les églises les fragments de la Sainte Croix[1]. »
>
> Stefan Zweig

Cette évocation nostalgique de la Vienne des années 1880 montre combien, dans les capitales, le théâtre occupe une place à part dans les loisirs des classes moyennes et supérieures. Nous ne disposons pas d'informations aussi précises pour les autres groupes sociaux mais, à mesure qu'à partir des années 1860 les conditions d'ouverture de nouveaux théâtres se libéralisent dans les quatre capitales considérées, l'offre de spectacles, et donc la concurrence et la différenciation potentielle des publics, s'étendent à un rythme sans précédent.

1. Stefan Zweig, *Le Monde d'hier, souvenirs d'un Européen* (1944), trad. fr., Paris, Belfond, 1993, p. 34.

Villes les plus peuplées du continent, ces métropoles millionnaires profitent en effet alors d'une expansion vigoureuse de leurs populations par immigration tantôt définitive, tantôt temporaire : travailleurs venus s'embaucher sur les grands chantiers, domestiques, surtout des femmes, venues servir petits et grands bourgeois, artisans et commerçants à la recherche de qualifications ou d'ascension économique, étudiants dont les effectifs enflent considérablement dans toutes ces villes universitaires, fonctionnaires et employés qui peuplent bureaux et magasins, aristocrates et bourgeois oisifs des provinces en villégiature à la mauvaise saison ou lors des grands événements culturels qui drainent les foules pour des durées limitées, comme les expositions universelles. De plus en plus divers, ces nouveaux citadins aspirent à des distractions toujours plus variées, porteuses d'une surenchère dans l'offre des spectacles. Dernière justification du moment choisi pour amorcer la comparaison, des auteurs et metteurs en scène novateurs cherchent à cette époque à rompre avec l'esthétique traditionnelle, à ouvrir le répertoire ou les genres représentés, voire à créer une nouvelle relation entre le théâtre et son public.

Les années 1880-90 sont marquées par ces phénomènes contradictoires, à l'image de ce marché théâtral de plus en plus bigarré : affirmation du naturalisme, naissance de l'avant-garde symboliste, tentatives récurrentes du théâtre populaire ou militant, popularité internationale des genres mixtes de la culture moyenne (opérettes, revues, variétés, music hall), montée en puissance enfin de genres dérivés du théâtre mais qui affaiblissent son monopole : cafés-concerts, premiers cinémas, spectacles sportifs.

On examinera ici l'expansion de l'offre théâtrale sous deux angles complémentaires. Une morphologie de l'organisation théâtrale permettra en premier lieu de relier l'offre de spectacles à la structure urbaine spécifique à chaque capitale et à l'évolution historique. En second lieu, un essai de géographie sociale des théâtres mettra en lumière comment s'établit la nouvelle relation entre ce marché théâtral étendu et cette population dilatée des capitales, quelles sont les convergences (mais aussi les spécificités maintenues) des quatre paysages théâtraux.

UN ÉQUIPEMENT THÉÂTRAL ÉLARGI ET RENOUVELÉ

Période d'expansion urbaine et de libéralisation économique, les années 1860-1914 enregistrent une augmentation considérable du nombre des scènes en activité (voir tableau n° 1).

Tableau n° 1 : Évolution du nombre des théâtres à Paris, Berlin, Londres, Vienne[1].

Théâtres	1850	1874	1880	1891	1900	1910	1913
Paris	21	40	26	33	36	47	47
Berlin	5	10	13	20	22	30	38
Londres	22	27 (1865)	?	[40]	61	46+11 / 57	43+9 / 52
Vienne	5	6	10	10	10	16	17

Inégal selon les capitales, cet élargissement du parc théâtral est en général bien plus marqué que la croissance démographique globale : ainsi le nombre des théâtres a presque triplé à Vienne alors que l'effectif des Viennois n'augmente que de 80,3 % pour les arrondissements du centre et de 253,3 % pour les arrondissements périphériques (de 842 951 à 1 927 606 habitants de 1869 à 1910)[2]. La population de Berlin quadruple (de 496 000 à 2 071 257 habitants) entre 1860 et 1910 alors que l'effectif des salles fait un peu

1. Sources : Berlin : Ruth Freydank, *Theater in Berlin von den Anfängen bis 1945*, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1988 ; Londres : *Select Committee to inquire into Working of Acts for Licensing and Regulating of Theatres and Places of Public Entertainment. Reports, Minutes of Evidence, Appendix*, Parliamentary Papers (1866), reprint Shannon, Irish UP, 1970, p. 293 ; Allardyce Nicoll, *A History of Late Nineteenth Century Drama, 1850-1900*, Cambridge, Cambridge UP, reprint de la 2e éd. 1962, vol. 5, pp. 28-29, et London County Council, *London statistics,* 1905-1906, pp. 187-88, et 1912-1913, pp. 263-264 ; Paris : *Annuaire statistique de la ville de Paris*, 1875-1913 et Dominique Leroy, *Histoire des arts du spectacle en France*, Paris, L'Harmattan, 1990 ; Vienne : Franz Hadamowsky, *Wien Theater Geschichte von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs,* Munich et Vienne, Jugend und Volk, 1988. Pour Berlin et Vienne, ces ouvrages ont été complétées à partir des annuaires officiels : *Statistisches Jahrbuch der Stadt Wien für das Jahr...*, Vienne, Verlag der Wienermagistrat, 1885-1910 ; *Neuer Theater-Almanach*, Berlin, Gunther & Sohn, 1890-1914, 15 vol.

2. Nicole Pietri, Cyril Buffet, Bernard Michel, *Villes et sociétés urbaines dans les pays germaniques, 1815-1914*, Paris, Sedes, 1992, p. 27.

moins bien[1]. Paris multiplie ses habitants par 1,7 (de 1 696 141 en 1861 à 2 888 119 habitants en 1911) tandis que les théâtres y sont plus de deux fois plus nombreux à la Belle Époque que sous la Deuxième République : un premier doublement est même enregistré dès 1874 (40). Après un recul (entre 26 et 36 salles) dans les années difficiles entre 1880 et 1900, un nouveau sommet (47 salles) caractérise les années 1910. À Londres enfin, l'offre de salles triple entre 1850 et 1900, tandis que le nombre de Londoniens est seulement multiplié par deux (de 2,2 millions à 4,5 millions)[2].

Fondée sur les scènes théâtrales traditionnelles, cette statistique sous-estime cependant en partie l'ampleur de l'accroissement de l'offre de spectacles vivants : pendant cette période, se créent en effet des scènes temporaires en dehors des anciennes limites urbaines et s'implantent des lieux de multiples divertissement concurrents qui absorbent de nouvelles clientèles (cafés-concerts, music-halls, théâtres de variétés, panoramas, cirques permanents, cabarets, premiers cinémas, spectacles de curiosités, sans parler de toutes les formes associatives ou amateurs de spectacles vivants). Enfin, certains nouveaux théâtres offrent un nombre de places plus important que les établissements plus anciens. À Vienne, la capacité globale des théâtres passe ainsi de 11 289 places en 1890 (dont 3 208 debout) à 13 502 (dont 2 342 debout) en 1900 et à 18 832 (dont 2 097 debout) en 1910. L'augmentation de plus de 7 000 places en vingt ans s'accompagne d'un changement qualitatif dont le sens social est clair. La diminution de la part des places debout, les moins onéreuses, pénalise en priorité le public le plus populaire ou désargenté, tandis que les classes moyennes et supérieures sont choyées dans les salles nouvelles ou rénovées. À Berlin, l'offre supplémentaire de fauteuils est plus nette encore, puisqu'elle s'élève de 12 473 places en 1893 (sans doute 14 000

1. Wolfgang Ribbe (hg.), *Geschichte Berlins*, Munich, C. H. Beck, 1987, tome 2, p. 694 ; Maurice Halbwachs, « Gross Berlin : grande agglomération ou grande ville ? », *Annales d'histoire économique et sociale*, tome 6, 1934, p. 553.

2. Cette absence d'exacte correspondance entre population et équipement théâtral se retrouve en Espagne et en Italie à la même époque : à Madrid, en 1870, on dénombre 11 théâtres contre 15 à Barcelone, alors que Madrid est plus peuplée. En Italie, même des villes peu importantes disposent de plusieurs théâtres (voir David Thatcher Gies, *The Theatre in 19th Century Spain,* Cambridge, Cambridge UP, 1994, p. 292, et Carlotta Sorba, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento,* Bologne, Il Mulino, 2000.)

environ avec les théâtres secondaires[1]) à 22 500 environ en 1900, soit une extension des capacités d'accueil en phase avec l'expansion démographique plus rapide de cette ville surnommée « Chicago-sur-la-Sprée ». Seule la capitale française dispose, dès le milieu du XIXe siècle, et presque jusqu'au bout, d'un nombre de places de théâtres (près de 40 000) bien supérieur à celui des trois autres capitales alors que la différence de population entre Paris et les capitales germaniques n'atteint pas le million d'habitants et tend à diminuer. Comparée à celles de Berlin et de Vienne, l'offre de places à Paris est, sur un an, supérieure à 5 500 000 billets à vendre[2]. Ce surdimensionnement est encore plus marqué si l'on prend en compte les autres types de spectacles (cafés-concerts, variétés, cirques, panoramas, etc.). Il fonde l'image internationale de capitale du divertissement attachée à Paris dès la première moitié du XIXe siècle, voire dès la fin du XVIIIe siècle[3].

Si Paris et Londres disposaient déjà d'un parc théâtral beaucoup plus fourni que les autres capitales européennes, l'écart entre les deux capitales n'est pourtant proportionnel ni à leur taille ni au degré de libéralisation du marché dramatique. Alors que Londres a surclassé continuellement Paris par son dynamisme démographique tout au long du XIXe siècle, et que la libéralisation du régime des théâtres date de 1843 au bord de la Tamise mais n'intervient qu'avec le décret de 1864 dans la capitale française, cette dernière creuse son avantage relatif sur Londres en termes d'offre théâtrale jusqu'aux années 1890. Le schéma s'inverse cependant à la fin du siècle et à la Belle Époque : l'expansion démographique et suburbaine de Londres et l'amélioration de la desserte ferroviaire (dense

1. D'après les données de *Brockhaus*, édition de 1893, du *Baedeker* pour Berlin de 1904, et Ruth Freydank, *Theater in Berlin von den Anfängen bis 1945*, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1988.

2. 37 000 places (Paris)-15 000 places (Vienne ou Berlin) = 22 000 × 250 représentations en moyenne, soit 5 500 000 billets.

3. Ce stéréotype est en tout cas bien antérieur à la « fête impériale » ou à la « Belle Époque », comme le montre Claire Hancock, *Paris et Londres au XIXe siècle. Représentations dans les guides et récits de voyage*, Paris, CNRS éditions, 2003, notamment pp. 97-99. En 1912, on dénombre, par exemple, 38 cafés-concerts et 8 music-halls importants, soit l'équivalent du nombre des théâtres en activité (*Annuaire statistique de la Ville de Paris,* Paris, Masson, 1915, p. 482-483). Cf. aussi Julia Csergo, « Extension et mutation du loisir citadin, Paris (XIXe-début XXe siècle) », in A. Corbin (dir.), *L'Avènement des loisirs (1850-1960)*, Paris, Flammarion, 1995, pp. 121-168.

réseau du métropolitain, des tramways et des trains) permettent alors de multiplier les salles au centre comme à la périphérie de la ville[1].

Au moment précis où le parc théâtral de Londres prend son essor, le marché parisien passe, lui, par un palier récessif : les créations de nouvelles salles s'avèrent souvent éphémères et de nombreuses faillites font disparaître d'anciennes salles, tandis que les cafés-concerts et les spectacles divers concurrencent les théâtres populaires avant que les premiers cinémas ne leur portent le coup de grâce. L'évaluation des capacités comparées des salles par rapport au public potentiel le plus argenté et le plus fidèle souligne également la marge de manœuvre plus grande des entrepreneurs de théâtre à Londres, mais aussi à Berlin et à Vienne.

Tableau n° 2 : Public potentiel et nombre de places de théâtre dans les quatre capitales.

	Capacité totale par soirée	Public potentiel*
Berlin	23 648 (1886) 42 000 (1897)[2]	150 000 200 000
Londres	54 000 (1866)[3] 76 000 (1900) 71 015 (1905) avec banlieue	300 000 400-500 000
Paris	30577 (1848)[4] > 40 000 (1898)	100 000 250 000
Vienne	11 289 (1890) 18 832 (1910)	100 000 190 000

*Public potentiel : 1er chiffre : succès majeurs × 1 000 places : à Londres 500 fois ; à Paris 250 fois ; à Berlin et Vienne 150 à 200 fois ; 2e chiffre : environ 10 % de la population urbaine[5].

1. Avec 375 voyages par habitant et par an, Londres détient le record de mobilité interne de sa population au début du XXe siècle, si on la compare avec les autres capitales européennes (285 voyages à Berlin, 246 à Paris, 158 à Vienne). (Voir Gaston Cadoux, « Électricité et transports urbains, Londres, Paris, Berlin », *Revue des Deux Mondes*, 1906, tome II, pp. 574-614, en particulier p. 591.)

2. Ruth Freydank, *Theater als Geschäft, Berlin und seine Privattheater um die Jahrhundertwende*, Berlin, Heutrich, 1995, p. 9.

3. *Report from the Select Committee on Theatrical Licenses and Regulations* (1866), Appendix H, *op. cit.*, p. 293.

4. *Conseil d'État, 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.

5. Christian Topalov, « La ville "terre inconnue" : l'enquête de Charles Booth et le peuple de Londres 1886-1891 », *Genèses. Sciences sociales et his-*

Dans les années 1860 à Londres, le ratio est d'un siège pour 6 spectateurs des couches moyennes et supérieures, alors qu'à Paris il est de moins de 1 pour 3. Pour être remplies, les salles parisiennes dépendent donc davantage de l'apport indispensable d'un public large ou intermittent, aux moyens financiers plus modestes, et d'origine provinciale ou étrangère, alors que la libéralisation de 1864 en a accru excessivement le nombre. Après l'élimination des plus fragiles dans les années 1880-90, le ratio revient à un niveau proche de celui de Londres au début du XXe siècle, à l'époque du retour de la prospérité, ce qui explique le renouveau des créations de salles dans l'avant-guerre 1914. À Berlin et à Vienne, ce ratio reste stable en dépit de l'amélioration de l'équipement théâtral, faute de l'apport d'un public extérieur comme dans les deux capitales occidentales.

GÉOGRAPHIE SOCIALE COMPARÉE

Ces estimations approximatives du public potentiel le plus fidèle peuvent être affinées par une géographie sociale comparée. La proximité spatiale du public le plus prospère est en effet un atout essentiel pour le développement des divers marchés du spectacle, puisqu'il sert d'arbitre en premier ressort pour le lancement des nouveautés et leur diffusion à long terme.

Pour comprendre cette géographie sociale comparée des quatre capitales du point de vue théâtral, il faut aussi tenir compte des profondes transformations urbaines qu'elles connaissent pendant le second XIXe siècle. À cet égard, on constate des tendances

---

toire, 5, septembre 1991, pp. 5-34. D'après C. Booth, la petite bourgeoisie (*lower middle class*) et la bourgeoisie (*upper class*) représenteraient 17,8 % de la population de Londres en 1887 ; dans l'est de Londres, 8,9 % seulement. On a donc choisi un pourcentage intermédiaire. Georges Bourdon est encore moins généreux, puisqu'il évalue le public parisien du théâtre à 100 000 personnes, soit 4 % de l'ensemble de la population (Georges Bourdon, *Les Théâtres anglais,* Paris, Charpentier, 1903, p. 294). Le niveau de vie moyen des classes populaires étant supérieur en Angleterre, cette fraction de spectateurs plus intermittents ajoute au public central un potentiel qui accroît encore l'avantage des salles de Londres sur les théâtres parisiens.