

INTRODUCTION

À la recherche d'une société du spectacle perdue

Si l'on crédite volontiers le XIX^e 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 éponyme¹, 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 XIX^e siècle, épices 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 traite¹.

Principale distraction collective au XIX^e 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 XIX^e 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'Arronge¹, 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 tiraient les uns et les autres. Et, finalement, apporter une réponse à cette question sous-jacente : qu'est-ce que ces fous 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 viennoises ; 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 XIX^e 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 XIX^e SIÈCLE, UNE SOCIÉTÉ EN ACTE

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, 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 analphabètes¹. 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 Agricola 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 XVIII^e et XIX^e 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 émergentes¹. 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 XIX^e 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 XIX^e 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 XVIII^e siècle¹, 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 « théâtres » 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 XIX^e 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, XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, pp. 193-206.