

Théâtres populaires au XIX^e siècle

Architecture et société

*

Marie France CUSSINET

*

Les rapports entre le spectacle et le public auquel il s'adresse sont au cœur de débats aussi anciens que les hommes. Mais ces querelles ne se sont peut-être jamais autant exacerbées que lorsqu'elles concernent le théâtre. Ce dernier est-il un art populaire ? Est-il conçu pour le peuple ?

Il faut s'entendre sur les mots. Si l'on se réfère à la définition des dictionnaires usuels, le terme "peuple" désigne un « ensemble d'hommes habitant ou non sur un même territoire et constituant une communauté sociale ou culturelle ». C'est aussi un « ensemble d'hommes habitant sur un même territoire, régis par les mêmes lois et formant une nation » ou, un « ensemble de citoyens en tant qu'ils exercent des droits politiques ». Dans les tous les cas, nous parlons de la population dans son entier. Cependant, c'est également « la masse, les gens de condition modeste ou anonymes, par opposition aux possédants, aux élites, aux franges en vue de la population ». Et d'emblée, un clivage apparaît. Une dernière acception du mot précise que c'est « la foule »¹.

Dans la problématique qui nous intéresse, est-ce que le théâtre s'adresse à toute la population ou seulement à certaines classes sociales ? Ou bien, devons-nous nous attacher au concept de "foule", à savoir un public nombreux, preuve de succès ? Un théâtre vraiment populaire devrait, sans doute, être pensé pour toute la communauté, y compris pour les couches les moins favorisées, ce qui serait le gage d'une belle réussite tout en évitant bien des confusions.

En effet, l'ambiguïté tient aussi au mot "théâtre" qui s'applique tant au contenu, le spectacle, qu'au bâtiment qui l'abrite, ce qui nous amène à énoncer la question en d'autres termes.

Le théâtre est-il un spectacle populaire ? Nous ne croyons pas inutile de formuler cette interrogation, ne serait-ce que pour rappeler des évidences. Si on comprend par "populaire", ce qui est connu et apprécié du plus grand nombre, depuis les Mystères montrés sur le parvis des cathédrales au Moyen Age jusqu'aux tournées de la Compagnie Renaud-Barrault, de Molière à Jérôme Savary, de Shakespeare à Jean Vilar, la réponse s'impose d'elle-même. Le théâtre *est* populaire quand il répond à un besoin essentiel de l'homme. S'il cesse de plaire, ou traverse une "crise", il convient d'analyser les raisons profondes de cette désaffection.

Pour la période qui nous intéresse, il nous suffit de citer quelques exemples. Ainsi, au milieu du XIX^e siècle, le public de Saint-Brieuc, essentiellement composé d'employés et d'officiers de la garnison, se révèle peu assidu car le niveau des représentations laisse à désirer. Un bilan fort négatif est dressé en 1862 : « Aux programmes du dimanche, des drames affreux font fuir le public des loges. [...] Les spectacles manquent d'intérêt et sont joués par des troupes sans grand talent. Les ouvrages de qualité font l'objet de mauvaises mises en scène. »². Et cela ne concerne pas uniquement les petites salles. Le même constat sera fait, quelques quarante ans plus tard, au Théâtre des Arts de Rouen, pourtant implanté

¹ - *Petit Larousse 2003*, p.772.

² - Sylvie PAGE, *Le théâtre de Saint-Brieuc 1884-1894*, plaquette éditée par la ville de Saint-Brieuc, 1984, p.3.

dans une ville plus importante où il demeure la principale distraction de l'ensemble de la population pendant tout le siècle. En effet, un procès-verbal des délibérations du conseil municipal note qu'il ne satisfait plus aux goûts du public, « que les directeurs présentent des troupes médiocres et des ouvrages qui ne sortent pas des sentiers battus »³. Ce qui se passe à Belfort est tout aussi significatif. La salle est inaugurée le 15 décembre 1878 avec un vaudeville, *Le gendre de Monsieur Poirier*, et un certain succès : « salle comble, cela va sans dire. [...] Un public nombreux et choisi se presse dans les loges, les fauteuils et les galeries. Les troisièmes sont houleuses. On y est exigeant [...]. Somme toute la soirée a été bien remplie [...] les spectateurs nous ont paru satisfaits »⁴. La réussite est confirmée par *Le Journal de Belfort* qui se fait plus précis quant au public : « Comme on devait s'y attendre, la salle était comble, de l'orchestre au paradis, les autorités municipales, les officiers de tous grades de nos divers régiments, les dames élégamment parées, la bourgeoisie, les ouvriers, composaient l'assemblée, estimée à plus de huit cents personnes [...] »⁵. L'engouement est éphémère. A peine un an plus tard, la fréquentation a chuté comme le constate le même quotidien : « Après avoir été durant des années sevrés du théâtre, les Belfortains sont devenus des enfants gâtés [...]. Ils deviennent difficiles et dédaigneux, par la facilité même qui leur est offerte de profiter d'un avantage dont ils se plaignaient jadis si fort d'être privés »⁶. Comme précédemment, les critiques portent sur le répertoire, jugé dépourvu de moralité. Mais, on note également des reproches à l'encontre des installations intérieures « peu attrayantes »⁷.

En effet, plus que la mauvaise qualité des spectacles, l'absence de confort semble la principale cause de désintérêt. En témoigne le triste tableau brossé par la presse locale de Lisieux en 1837 : « ce n'est réellement point un délassement que d'assister à une représentation dans notre salle, c'est une corvée, un vrai supplice. Demeurer cloué pendant trois ou quatre heures sur une banquette mal garnie, sans avoir la possibilité d'étendre ses jambes, voilà certes, un agrément que l'on rencontre rarement dans les endroits où l'on va pour son plaisir »⁸. Ce n'est pas un cas isolé et les chroniqueurs rivalisent d'expressions imagées pour stigmatiser, non sans raisons, ces théâtres désertés. Celui du Puy-en-Velay est baptisé « conservatoire des cloportes »⁹ en 1844 ; à Cherbourg, on le compare en 1833, à « une grange » et à « une écurie »¹⁰ ; enfin, à Clermont-Ferrand, le bâtiment est décrit en 1855, comme « un quadrilatère informe qui n'a pas de nom en architecture »¹¹. Somme toute, ces articles se font l'écho d'un mécontentement, celui des spectateurs qui ne se résignent pas à se voir privés de loisirs. Au point qu'à Epernay, en 1892, le public prend l'habitude de réclamer « une nouvelle salle sur l'air des lampions pendant les entr'actes »¹².

Le théâtre semble bien capable de séduire la majorité de la population, à condition que les acteurs, les programmes soient convenables, et que la salle soit plaisante. L'importance accordée aux conditions matérielles de vision et d'audition conduit à s'interroger sur les lieux mêmes du spectacle. Le théâtre peut-il être défini comme un endroit populaire ?

Pour répondre éventuellement à cette question, il nous faut l'envisager sous plusieurs angles, et en premier lieu, nous devons approfondir le problème de la composition du public.

³ - Archives Communales de Rouen, Procès-Verbal des Délibérations du Conseil Municipal du 9 février 1906, p.23.

⁴ - *Le Libéral de l'Est*, 19 décembre 1878.

⁵ - *Le Journal de Belfort*, 18 décembre 1878.

⁶ - *Ibidem*, 12 novembre 1879.

⁷ - Marie-Catherine PERESSINI et Maurice DIDIER, *Belfort et son théâtre*, mémoire de l'Université de technologie de Compiègne-Sévenans, 1985-1986, p.34.

⁸ - *Le Lexovien*, 6 octobre 1837.

⁹ - Henri Mosnier, *Le théâtre au Puy-en-Velay. Notes historiques*, Le Puy, 1880, p.34.

¹⁰ - *Le Journal de Cherbourg*, 8 septembre 1833.

¹¹ - *L'Ami de la Patrie*, 4 mai 1855.

¹² - Pierre Michel, *Epernay pas à pas*, Roanne, Horvath, 1984, p.165.

Elle est souvent difficile à cerner, cependant quelques études ou témoignages nous permettent de réfuter la réputation strictement bourgeoise du théâtre et d'affirmer que toutes les classes sociales se retrouvent dans les salles de spectacle, notamment après la Révolution. Celle-ci génère un réel phénomène de démocratisation et un enthousiasme généralisé pour tous les spectacles, y compris l'opéra.

Dès la fin du XVIII^e siècle, « le peuple fréquente les nouveaux théâtres du boulevard du Temple, mais aussi, fait nouveau, les théâtres officiels comme la Comédie Française »¹³. Cette extension des publics et leur fusion durent jusque dans les années 1830 où se rétablit une distinction par catégories sociales qui aboutit à une différenciation en fonction des salles. Ce constat vaut seulement pour Paris et les grandes villes possédant plusieurs théâtres, même si, partout, ce cloisonnement s'accompagne d'une émergence de normes bourgeoises y compris pour le répertoire. Simplement, au même titre qu'elles contrôlent l'économie, les classes dominantes s'approprient les loisirs comme lieu de pouvoir : elles les façonnent à leur goût et s'y offrent en modèle. Les différents publics se côtoient sans se mêler et participent au même spectacle, les uns alimentant les rêves des autres. À Calais, cité ouvrière, avant 1870, le théâtre est le lieu que « l'ensemble de la population fréquentait avec un immense plaisir »¹⁴, comme à Marseille : « au siècle dernier, dans la bourgeoisie, nombreux étaient les hommes qui allaient au théâtre presque chaque soir, et [...] les familles ouvrières y allaient deux ou trois fois par semaine. [...] Le *Faust* de Gounod connaît dès sa création (16 février 1863) un très grand succès populaire »¹⁵. Nous retrouvons le même phénomène au Puy en Velay, ville plus modeste, lorsque disparaît l'ancienne Comédie en 1880. Cette fermeture suscite bien des regrets car « tous les habitants, sans absurde distinction de castes » s'y rendaient. « La population ouvrière du Puy aime passionnément le théâtre et les directeurs qui se sont succédés [...] ont toujours dit que c'était le parterre et les secondes qui le faisaient vivre »¹⁶. En fait, le peuple partage avec les élites ce qu'il est convenu d'appeler un rite social essentiel.

Cet état de fait suggère une seconde approche. Lieux privilégiés des loisirs pendant tout le XIX^e siècle, les théâtres sont fort nombreux et les travaux d'amélioration, de transformation, de construction ou de reconstruction se succèdent¹⁷. Il existe 324 salles en France en 1847, elles sont 471 en 1860¹⁸, permettant d'appréhender la question sous un autre aspect. Pour être un lieu populaire, le théâtre doit avoir été conçu dans ce sens. En analysant quelques chantiers conduits pendant ces années, nous avons pu découvrir quelles étaient les préoccupations des commanditaires, ou des maîtres d'œuvre.

Lorsqu'en 1866, un concours est ouvert à Reims pour l'édification d'une nouvelle salle qui puisse répondre aux exigences d'une ville en expansion, le programme impose une capacité de 1300 spectateurs, et précise qu'à l'amphithéâtre, on devra disposer « le plus grand nombre de places à bon marché *mises à la portée de la classe ouvrière* »¹⁹. Dans son intervention, Irène Rieul a donné des chiffres au sujet du Théâtre des Arts de Rouen qui permettent une meilleure approche encore : sous la Monarchie de Juillet, 740 places sur 1873 sont au plus bas tarif, ce qui correspond à environ un quart de la capacité de la salle. Certes, on ne mélange pas les publics, mais les besoins pris en compte sont bien ceux de la population dans son ensemble. C'est le même cas de figure à Fougères. Les plans et élévations du théâtre

¹³ - Dominique LEROY, *Histoire des Arts du Spectacle. Aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la Première Guerre mondiale*, Paris, Editions L'Harmattan, 1990, p.135.

¹⁴ - Alain DERVILLE et Albert VION, *Histoire de Calais*, Dunkerque, Editions des Beffrois, 1985, p.214.

¹⁵ - Lucien GAILLARD, « Les distractions populaires, le théâtre », *Marseille*, Revue Municipale, n°136, 2^{ème} trimestre, 1984, pp.52-59.

¹⁶ - Henri MOSNIER, *Le théâtre du Puy en Velay. Notes historiques*, Le Puy, 1880, p.VI.

¹⁷ - cf. Marie-France CUSSINET, *L'architecture théâtrale en province (1870-1914)*, Thèse de Doctorat d'université, dir. Jean-Paul Bouillon, Clermont II, 1995.

¹⁸ - Dominique LEROY, op cit. note 8, p.307-308

¹⁹ - Archives communales de Reims, 2 O 3469, programme du concours. Souligné dans le texte.

sont publiés, apparemment peu de temps après son achèvement (1866), dans une série intitulée *Monographie des Bâtiments Modernes*, et la courte description qui accompagne les planches souligne que « la distribution correspond aux besoins d'une population ouvrière »²⁰. Il faut également noter la présence d'une baie thermale éclairant l'amphithéâtre, destinée à l'origine à permettre une utilisation à la lumière du jour. Ce dispositif original semble avoir été conçu avec le même objectif : permettre aux classes laborieuses de fréquenter plus aisément les lieux.

Enfin, un architecte fort renommé, professeur à l'école des Beaux-Arts et à Polytechnique, Gustave Umbdenstock, est appelé, en 1907, à étudier une rénovation de la salle de Belfort. Dans son rapport, il insiste sur la nécessité de « développer le théâtre, [d'] en faciliter l'entrée à toutes les bourses [...] et [de] donner des places en quantité proportionnelle des degrés de fortune »²¹. Les spectateurs d'origine modeste sont donc loin d'être négligés, et les dispositions des lieux sont pensées le plus souvent en fonction de tous, ce qui contredit le reproche le plus souvent émis, celui d'être un édifice de luxe, et par conséquent un lieu « bourgeois ».

Cela nous a conduit à une troisième manière de considérer le problème : se demander quel est le but recherché. Ou, si l'on préfère, tenter de comprendre pour quelles raisons les municipalités sont soucieuses du bien-être de tous leurs concitoyens. L'étude des motivations des édiles qui optent pour la construction d'un théâtre laisse apparaître une toute autre image de ce bâtiment.

S'il a longtemps été tenu pour immoral, le théâtre est perçu dès la fin de l'Ancien Régime à travers un nouvel idéal civique. On lui accorde désormais une valeur éducative et il devient un mal nécessaire pour l'Eglise qui admet « ces lieux infâmes [...] pour éviter des passions plus noires »²². Le spectacle gagne droit de cité et participe dès lors au maintien de l'ordre civil : il devient indispensable dans les villes de garnison, même s'il conserve ses opposants. Comme le remarquait Maurice Agulhon, « il est moderne, philosophique et libéral de faire les frais d'une belle salle de spectacle, il est religieux de ne pas en vouloir »²³. Certes, les autorités ecclésiastiques ne peuvent plus interdire la fréquentation du théâtre, mais elles ont encore parfois la possibilité de différer la construction d'une salle. Peu favorable à la comédie, le clergé empêche l'ouverture d'un théâtre à Tourcoing jusqu'en 1882, alors que la ville comptait 60 000 habitants²⁴. Attitude hostile qui trouve un relais chez les conservateurs, comme nous l'avons constaté à propos de l'ancienne salle de Clermont-Ferrand édifiée à proximité de la cathédrale. Ce voisinage de mauvais goût « bless[ait] les convenances les plus ordinaires et les consciences les moins farouches »²⁵. Le public, qu'il soit populaire ou non, doit être encadré. D'autant plus que le théâtre reste considéré comme une prodigalité qui s'exerce au détriment d'œuvres plus utiles. Lorsque la ville étudie la construction d'une nouvelle salle, des conseillers municipaux clermontois expriment leur méfiance vis-à-vis « [...] du goût des monuments et des constructions éclatantes. [...] Mieux vaut une bonne conduite d'eau qu'un palais, des égouts que des statues »²⁶. Pour conjurer ces dépenses somptuaires, et se donner bonne conscience, une partie des recettes des spectacles continue d'ailleurs d'être prélevée au bénéfice des hospices...

²⁰ - A. RAGUENET, *Monographie des Bâtiments Modernes*, 6^{ème} livraison, s.d.

²¹ - Archives communales de Belfort, 1M2 (1907), Rapport Umbdenstock.

²² - cité par Dominique LEROY, op. cit. note 8, p.79.

²³ - Maurice AGULHON, « Les citadins et la politique », *Histoire de la France urbaine*, T.IV, *Le cycle haussmannien. La ville de l'âge industriel*, Paris, Seuil, 1983, p.572.

²⁴ - R. HEMERYCK, « Il est défendu de le pas jouer. Jeux et fêtes dans les écoles congréganistes (3^{ème} quart du XIX^e siècle) », *Revue du Nord*, T.LXIX, n°274, 1987, p.639.

²⁵ - Archives communales de Clermont-Ferrand, Procès-Verbaux des délibérations du Conseil Municipal, 30 décembre 1860.

²⁶ - Ibidem, le 7 février 1872.

Face à cela, se dressent l'idéal républicain et les grands principes démocratiques énoncés par la Révolution Française. Dans la suite logique des lois scolaires, à partir de 1880, s'affirme la volonté de promouvoir le théâtre comme moyen d'éducation, non sans arrière-pensée moralisatrice. Il faut « arracher les citoyens à l'influence néfaste de l'ignorance, de l'alcoolisme, de la débauche et des lectures subversives. [...] [et à celle] désastreuse des cafés-concerts et spectacles à bas prix [...] »²⁷. Si l'on rêve parfois de donner le théâtre au peuple, plus prosaïquement, on se contente, en général, de lui procurer des distractions. Ces idées généreuses se réduisent pour certains édiles à « éloigner des estaminets et des mauvais lieux beaucoup de jeunes gens et d'ouvriers, [...] [afin d'] entretenir le goût, d'élever les esprits et réchauffer le patriotisme »²⁸. Pourtant, lorsque la ville d'Angoulême soumet son projet de construction en 1862, si les opposants reconnaissent « la nécessité éducatrice et moralisatrice » du théâtre, ils soutiennent qu'il serait plus urgent d'aménager un marché couvert²⁹ ! Pour conclure, laissons une nouvelle fois la parole à Gustave Umbdenstock. Il estime que « les humbles [ont] droit aux distraction en même temps qu'à l'éducation morale. [...] [Et] [...] selon les grandes traditions en honneur chez tous les grands peuples et à toutes les époques, l'éducation de la foule [est] assurée par le théâtre »³⁰. Le public est devenu un enjeu pour le pouvoir, et le spectacle, l'objet de ce que l'on n'appelle pas encore politique culturelle.

Nous pouvons dire que cette sollicitude, un rien calculée, est en germe dès 1793 : La Fête de l'unité et de l'indivisibilité de la République, imaginée par Robespierre et organisée par le peintre David, est la première d'une série de rassemblements destinés à réunir le peuple dans un but didactique. Dans son adresse à l'Assemblée, Boissy d'Anglas l'écrit clairement : « C'est en instruisant l'homme que vous le renouvellerez pour ainsi dire d'une manière absolue et complète; c'est en épurant sa raison et ses moeurs, c'est en lui faisant connaître l'influence et les dangers de ses passions et en lui enseignant à les diriger vers le bien, que vous le ramènerez à la simplicité primitive dont la nature l'avait doté et qu'il n'a perdue que par l'ignorance ou par l'abus du faux savoir »³¹. Dans cette logique, Fabre d'Églantine propose que l'Odéon devienne un théâtre populaire.

Plus tard, en 1848, des idées semblables sous tendent le décret que propose Ledru-Rollin : « Considérant que, si l'Etat doit au peuple le travail qui le fait vivre, il doit aussi encourager tous les efforts tendant à le faire participer aux jouissances morales qui élèvent l'âme ; considérant que les représentations des chefs d'œuvre de la scène française ne peuvent que développer les bons et nobles sentiments, le Ministre de l'Instruction Publique fera parvenir aux douze municipalités de Paris, à l'Hôtel de Ville et à la Préfecture de Police des coupons de deux places pour les distribuer dans les ateliers, les clubs, les écoles, aux citoyens les plus pauvres »³².

Ces déclarations d'intentions sont peut-être à l'origine de certains grands projets de salle à vocation populaire, tel celui de l'Orphéon imaginé par Gabriel Davioud en 1864. Cet opéra, éducatif et réformateur, devait être édifié sur la place de la République et aurait pu accueillir 10 000 personnes dans une salle qui tentait de concilier la forme du cirque et celle

²⁷ - Frédérique PATUREAU, *Le Palais Garnier dans la société parisienne. 1875-1914*, Liège, Mardaga, 1991, p.392.

²⁸ - Archives communales de Clermont-Ferrand, Procès-Verbaux des Délibérations du Conseil Municipal, 7 février 1872.

²⁹ - Archives communales d'Angoulême, Procès-Verbaux des Délibérations du Conseil Municipal, 18 février 1862.

³⁰ - Archives communales de Belfort, 1M2 (1907), Rapport Umbdenstock.

³¹ - Discours de Boissy d'Anglas, *Essai sur les fêtes nationales, suivi de Quelques idées sur l'art et sur la nécessité de les encourager*, Paris, Imprimerie Polyglotte, 1794.

³² - cité par Georges DUMUR (dir.), *Histoire des Spectacles*, Paris, Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, 1965, p.842.

du théâtre antique, afin que le public soit en communion, non seulement avec le spectacle, mais aussi avec les autres spectateurs. Non réalisé, ses grandes lignes seront reprises dans le programme du Palais du Trocadéro (1878), regroupant salle de concert et de réunion, salles de conférences, galeries d'exposition, belvédères, promenade couverte, et qui se voulait un « palais du peuple »³³. C'est bien dans cette perspective que s'inscrit la conception de l'Eden-Théâtre (1883) avec un projet qui, outre la salle d'audition, prévoyait un promenoir « permettant [...] de suivre debout la représentation, [...] un service de limonadier et des bars de différentes nationalités », des espaces destinés à des fêtes, et, en sous-sol, « une écurie pour 55 chevaux » ainsi qu'un vélodrome pour dames³⁴. De plus, ses promoteurs voulaient « briser toute hiérarchie dans les parcours et les services offerts à la clientèle » et avaient souhaité une tarification unique³⁵. Ce que l'on recherchait avec l'Eden relève effectivement de notre problématique. Avec une capacité de 1200 places et la possibilité d'accueillir jusqu'à 4000 personnes, selon le chiffre toléré par la Préfecture de Police, c'est alors la plus grande salle parisienne après l'Opéra³⁶. Or, cet accroissement significatif de l'espace consacré aux loisirs ne peut que correspondre à une fréquentation populaire.

« Nombre important de spectateurs, accès au plus large public, [...] ce n'est pas un luxe, [...] il correspond à une nécessité »³⁷. Voilà ce que l'on a pu lire en 1986 à propos d'un autre projet, l'Opéra de Carlos Ott à la Bastille. Ceci nous prouve que de République à Bastille, certains débats demeurent longtemps d'actualité... Est-ce une raison pour négliger les petites salles du XIX^e siècle qui ont rempli du mieux possible leur mission ? Sans conteste, elles ont été populaires. Il suffit pour s'en convaincre de parcourir la presse de l'époque, à Fougères par exemple : « L'inauguration du théâtre a eu lieu hier, au milieu d'un enthousiasme général. La salle était splendide, rayonnante de toutes ses dorures sous l'éclat du lustre et des girandoles en pleine flamme. Vrai, si les Fougérais ne sont pas contents, c'est qu'ils sont bien difficiles. Qui eût pu jamais espérer, surtout avec les ressources dont on disposait, avoir une salle de spectacle pareille, telle que n'en possède pas une seule ville de l'importance de la nôtre ? »³⁸. Au-delà des pratiques culturelles et de leur éventuelle ouverture à toute une population, reste l'éternel problème des moyens financiers indispensables à une telle politique.

³³ - cf. *Gabriel Davioud architecte (1824-1881)*, catalogue d'exposition, Paris, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, 1982.

³⁴ - *Le Génie civil*, T. III, n°6, 15 janvier 1883, p.131.

³⁵ - Jean-Paul MIDANT, « Les lieux de spectacle », *Autour de l'opéra. Naissance de la ville moderne*, ss. dir. de François Loyer, Paris, D.A.A.V.P., 1995, p.170.

³⁶ - Marie-France CUSSINET, « L'Eden-Théâtre, un rêve d'architecture composite », *L'Eden-Théâtre : un palais pour le spectacle*, actes des journées d'études organisées par le Centre d'Histoire culturelle des Sociétés contemporaines, à paraître.

³⁷ - *Le Monde d'aujourd'hui*, supplément des 20-21 avril 1986.

³⁸ - *Chronique de Fougères*, 25 septembre 1886.