



HAL
open science

Arts de la scène

Sylvain Nicolle

► **To cite this version:**

Sylvain Nicolle. Arts de la scène. Clément Fabre (dir.). Les mondialisations des années 1880 au milieu des années 1930, Atlande, pp.287-293, 2023, Clefs-concours. hal-04200448

HAL Id: hal-04200448

<https://hal.science/hal-04200448v1>

Submitted on 23 Oct 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Arts de la scène

Les conditions de la "société du spectacle"

"Il n'y a pas de jouissance littéraire plus à la portée de la foule que celles qu'on éprouve à la vue de la scène. Il ne faut ni préparation ni étude pour les sentir. Elles vous saisissent au milieu de vos préoccupations et de votre ignorance. Lorsque l'amour encore à moitié grossier des plaisirs de l'esprit commence à pénétrer dans une classe de citoyens, il la pousse aussitôt au théâtre".

Dès 1840, Tocqueville souligne à quel point le théâtre est un loisir "démocratique" lorsqu'il analyse les manifestations du nivellement égalitaire dans *De la démocratie en Amérique* (II, Première partie, chap. XIX). Cette place centrale du théâtre dans les sociétés européennes [CHARLE, 2008, 2015], tout particulièrement en France, est toutefois disputée à la fin du XIX^e siècle par d'autres loisirs concurrents qui ont l'avantage d'être offerts à meilleur marché : le café-concert, le music-hall, le cirque, le sport et enfin le cinéma dont la rupture avec le théâtre "tient plus de la faille coulissante que de la cassure franche" [SICARD, 1996]. L'essor de la culture de masse [MOLLIER, SIRINELLI et VALLOTTON, 2006] provoque ainsi l'érosion progressive de la "dramatocratie" qui recule progressivement au profit d'une "société du spectacle" plus englobante [YON, 2017].

Son avènement s'accompagne de progrès techniques dont la portée artistique est majeure. D'une part, l'art de la mise en scène est profondément modifié par la "fée électricité". Elle illumine pour la première fois une salle de théâtre en 1881 (inauguration du Savoy Theatre à Londres) et permet de repenser totalement le rôle de l'éclairage. En témoignent les recherches avant-gardistes d'André Antoine ou Max Reinhardt en Europe [BARON et MARCEROU, 2007 ; THIVAT, 2006], d'Osanaï Kaoru au Japon ou celles de la danseuse américaine Loïe Fuller qui expérimente dès 1892 au Madison Square Theater de New York sa lumineuse "danse serpentine" promise à un succès international [LISTA, 2007]. Par ailleurs, l'électricité permet aux grandes salles d'aménager un plateau tournant qui facilite des changements de décors spectaculaires. C'est le cas au Théâtre impérial de Tokyo (*Teikoku gekijō*), inauguré en mars 1911, où l'influence occidentale se manifeste tant dans l'architecture que dans la programmation [HENNION, 2009]. D'autre part, trois autres innovations sont à l'origine de la "révolution de l'écoute" qui induit une véritable "rupture ontologique avec l'ici et le maintenant" du spectacle vivant [FUCHS et LACOMBE in LACOMBE, 2022]. Le théâtrophone, la radio, qui lui succède en le rendant obsolète dans les années 1930, et l'enregistrement sonore grâce au phonographe puis au gramophone (avec électrification du son à partir de 1925) rendent désormais possible "le théâtre chez soi". Le développement de l'industrie musicale (la firme anglaise EMI naît en 1931 après avoir absorbé la Gramophone Company, fondée en 1898, qui avait lancé le fameux label *His Master's Voice*) modifie ainsi l'horizon d'attente du spectateur et enclenche un mouvement de patrimonialisation inédit qui s'inscrit dans une logique mondialisée.

Parallèlement, la propriété littéraire et artistique internationale progresse sur le plan juridique. Ses principes sont énoncés dans la Convention de Berne signée initialement par dix pays en 1886, sans pour autant enrayer dans l'immédiat la logique de conventions bilatérales alors privilégiées par les États en matière théâtrale [YON, 2008]. Mais, complétée ou révisée à plusieurs reprises (1896, 1908, 1914, 1928 pour la période considérée), la Convention de Berne finit à plus long terme par garantir aux ressortissants des pays signataires (dont les États-Unis ne font pas encore partie) un meilleur contrôle sur la propriété intellectuelle de leur œuvre et le paiement de droits d'auteur à l'étranger, fondés sur une logique de réciprocité.

D'une scène à l'autre : circulation des œuvres

La circulation des œuvres d'un pays à l'autre implique par définition un processus de réappropriation culturelle. Il met notamment en jeu la langue (version originale ou traduction), l'intrigue (adaptée pour contourner la censure ou satisfaire le goût local), le lieu (type de salle), la distribution artistique, et l'écosystème médiatique (qui détermine la publicité et oriente les conditions de la réception). En décontextualisant littéralement l'œuvre eu égard à son foyer de création, la représentation dans le pays d'accueil peut donc se traduire par un *remake*, cas inévitable lorsque les livrets d'opéras sont traduits et adaptés [LACOMBE, 2007 ; CHARLE, 2013], voire même relever d'un véritable "transfert culturel" si elle met en jeu des phénomènes avérés d'hybridation ou de métissage [ESPAGNE, 2013].

Le cas des circulations transatlantiques peut être ici esquissé autour de deux genres lyriques. La diffusion outre-Atlantique des opéras européens est facilitée par l'existence d'un répertoire canonique constitué au XIX^e siècle autour d'un nombre restreint de compositeurs italiens (Rossini, Donizetti et Verdi), allemands (Meyerbeer, Wagner) et français (Auber, Halévy, Gounod) qui se sont imposés durablement [CHARLE, 2021]. La percée de Puccini et Humperdinck au tournant du siècle aboutit même à faire du Metropolitan Opera de New York (fondé en 1883) le lieu de création de *La Fanciulla del West* pour le premier et de *Königskinder* pour le second, à trois semaines d'intervalle (10 et 28 décembre 1910). Les deux opéras sont ensuite rapidement exportés avec succès en Europe, inversant la priorité usuelle de circulation [LOEWENBERG, 1978]. Si cette nouvelle voie demeure encore balbutiante, elle est en revanche la norme pour le *musical* (comédie musicale entremêlant intrigue théâtrale, chansons et scènes dansées) dont Broadway est le cœur battant avec 79 théâtres produisant une cinquantaine de spectacles inédits par saison au cours des années 1920 [PERROUX, 2009 ; NIEDO, 2017]. Exporté en Europe en étant traduit et adapté [GUERPIN in LACOMBE, 2022], le *musical*, porté par son *big five* (les compositeurs Irving Berlin, Jerome Kern, George Gershwin, Richard Porters et Cole Porter) et ses rythmes de jazz (à l'instar du triomphal *Show Boat* en 1927) peut concurrencer à la fois l'opérette anglaise et l'opérette viennoise dont Johan Strauss II, Oscar Strauss, Leo Fall et Franz Lehár sont alors les grands représentants.

La circulation des œuvres théâtrales doit aussi se penser entre Occident et Extrême-Orient selon un processus complexe d'acculturation. D'une part, la découverte du théâtre asiatique, japonais en particulier, exerce une influence au Royaume-Uni (Yeats), en Allemagne (Brecht), en Russie (Meyerhold) comme en France (Copeau, Dullin) mais ce miroir renvoie une image déformée : la tradition théâtrale invoquée repose moins sur une véritable connaissance historicisée qu'elle ne constitue un support malléable au service d'une expérience artistique originale fondée sur l'altérité [MIN, 2018]. D'autre part, l'ouverture brutale à l'Occident de la Chine et du Japon y entraîne à la fin du XIX^e siècle la découverte du répertoire dramatique européen dont la portée est considérable. La fondation de revues pour accueillir réflexions théoriques et traductions littéraires, la mise en scène du répertoire étranger, la création d'un nouveau répertoire national et la fondation d'écoles de formation pour repenser l'art de l'acteur sont autant de tentatives qui en attestent dans les deux pays.

Au Japon, le *shingeki*, ou "nouveau théâtre", s'oppose aux formes traditionnelles (en particulier le *kabuki*) afin de créer un "théâtre où l'on cause" dont Osanai Kaoru est l'un des grands promoteurs à Tōkyō [HENNION, 2009]. Très influencé par le britannique Edward Gordon Craig, dont il considérait *The Art of Theatre* (1905) comme sa "bible", Osanai cofonde en 1909 avec l'acteur Ichikawa Sadanji II le Théâtre Libre (*Jiyū gekijō*) où la représentation de *Jean-Gabriel Borkman* constitue la première mise en scène d'Ibsen au Japon. En parallèle, il voyage plusieurs mois en Europe (il réveille en 1912 chez Constantin Stanislavski) avant de devenir

jusqu'à sa mort en 1928 l'un des trois directeurs artistiques du Petit Théâtre de Tsukiji fondé en 1924. La mise en scène de 114 pièces – essentiellement puisées dans le répertoire occidental d'auteurs modernes appartenant à des genres balayant un spectre très large, du réalisme (Ibsen, Tchekhov) à l'expressionnisme (Goering, Kaiser, Sternheim) en passant par le symbolisme (Maeterlinck) – fait de ce théâtre le haut lieu de formation des acteurs et metteurs en scène qui seront ensuite les grands noms du *shingeki* encore actifs dans les années 1950.

L'ouverture à l'Occident mène en Chine à une révolution littéraire comparable : la naissance du théâtre parlé (*huaju*), également appelé nouveau théâtre (*xinju*) ou encore théâtre civilisé (*wenmingxi*) [DARROBERS, 1995 ; WANG, 2013]. *L'Invocation au ciel de l'esclave noir* (*Heinu hu tian lu*), pièce adaptée du best-seller américain *La Case de l'oncle Tom* (1852) de Harriet Beecher Stowe en marque l'acte fondateur : elle est créée à Tokyo en juin 1907 par un groupe d'étudiants chinois avant d'être rapidement reprise par la "Société du soleil de printemps" (*Chunyang she*) à Shanghai. Alors que la majorité des promoteurs du théâtre parlé en Chine partagent la vogue que connaît Ibsen au Japon, les membres anglophones du "Mouvement pour un théâtre national" (*Guoju yundong*), actifs entre 1925 et 1928, s'en détachent et font du "Mouvement pour une renaissance irlandaise" (Lady Gregory, Synge, Yeats, etc.) un modèle linguistique et dramatique pour penser une identité nationale compatible avec une aspiration à l'universel. La formation de nombreux acteurs de talent assurée à partir de 1925 au sein de l'École spéciale des Arts de Pékin compte parmi leur héritage [ESTRAN in JIN et DE RIBAS, 2022].

Circulation des artistes et affirmation du *star system*

La circulation internationale de troupes, facilitée par la révolution des transports, accrédite l'idée d'une mondialisation culturelle. Le public occidental peut ainsi avoir un aperçu très adapté du répertoire japonais lors de quatre tournées d'inégale importance effectuées entre 1899 et 1931 [TSCHUDIN, 2013] et découvrir Mei Lanfang, premier artiste de l'opéra de Pékin à se produire à l'étranger en 1930 [MIN, 2012]. Les Ballets russes incarnent une révolution chorégraphique fondée sur l'idéal de l'œuvre d'art totale. Si cette célèbre troupe autonome formée en 1909 par l'impresario Serge de Diaghilev et active jusqu'à sa mort en 1929 se produit essentiellement en Europe devant un public souvent cosmopolite (son passage au théâtre des Champs-Élysées inauguré en 1913 a marqué le japonais Osanai Kaoru), elle s'aventure aussi ponctuellement en Amérique du Sud et aux États-Unis [AUCLAIR et VIDAL, 2009 ; SUQUET, 2012]. La politisation du champ artistique, accrue sous l'effet de la révolution russe, offre un dernier exemple d'une autre nature : l'Olympiade de Moscou, organisée en mai 1933 sous l'égide de l'Union Internationale du Théâtre Révolutionnaire (UITR) qui dépend du Komintern, est destinée à promouvoir la lutte anticapitaliste pour contribuer à faire advenir un "Octobre mondial" [JOLLY-BOUFFENGHOUR, 2017].

À l'échelle individuelle, l'organisation à l'échelle mondiale de tournées polarisées par une vedette (une tête d'affiche au sens littéral) accélère l'essor du *star system* initié au milieu du XIX^e siècle [NECTOUX, 1986 ; BARA, 2014 ; NICOLLE, 2020]. Sous l'impulsion de grands impresarios tels Maurice Strakosch, Joseph Schürmann ou Edward Jarrett, les plus grands théâtres s'apparentent à des "tours de Babel" s'arrachant les étoiles qui brillent dans les différents arts de la scène : le chant avec les soprano italienne Adelina Patti (1843-1919) et australienne Nellie Melba (1861-1931), le ténor italien Enrico Caruso (1873-1921), ou la basse russe Fédor Chaliapine (1873-1928) ; l'art dramatique avec les comédiennes française Sarah Bernhardt (1844-1923) [CANTARUTTI et CHAMPY-VINAS, 2023] et italienne Eleonora Duse (1858-1924) qui meurt précisément en tournée aux États-Unis à Pittsburgh ; la danse avec le Russe

Vaslav Nijinski (1889-1950) et sa compatriote Anna Pavlova (1881-1931). Le processus de mondialisation culturelle qui en résulte repose sur la fabrique médiatique de la star autour de trois critères. D'abord un label sémantique, construit de façon genrée dans le monde de l'opéra autour de la *diva* dont le nom est précédé d'un article (coutume italienne devenue indépendante de la nationalité), mais qui peut aussi s'appliquer au théâtre ("la Duse"). Ensuite une rémunération du talent fondée sur l'adage "le prix est le vrai thermomètre" énoncé par l'impresario Alessandro Lanari dès les années 1830, ce qui encourage une logique de surenchère liée à la concurrence (cette "course aux cachets" permet à Caruso de toucher au Metropolitan Opera 1 000 dollars par représentation en 1903, 2 000 en 1909, 7 000 en 1919). Enfin une omniprésence dans l'espace public grâce à l'effet cumulatif des supports médiatiques qui s'enrichissent à l'ère de la culture de masse (photographies, produits dérivés, enregistrements sonores, films) et passent même par la gastronomie (Auguste Escoffier invente en 1894 la pêche Melba à l'hôtel Savoye de Londres après une représentation de la célèbre soprano Nellie Melba dans *Lohengrin* à Covent Garden). La vie privée elle-même est mise en scène par le récit et par l'image (*story-telling*) et alimente une stratégie de marketing destinée à vendre la star selon une logique d'ubiquité plus que jamais d'actualité.

Références bibliographiques

AUCLAIR M. et VIDAL P. (et al.), *Les ballets russes*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2009.

BARA O., "Vedettes de la scène en tournée : première mondialisation culturelle au XIX^e siècle ?", *Romantisme*, n°163, janvier-mars 2014, p. 41-52.

BARON P. et MARCEROU P. (et al.), *Le Théâtre libre d'Antoine et les théâtres de recherche étranger*, Paris, L'Harmattan, 2007.

CANTARUTTI S. et CHAMPY-VINAS C. (et al.), *Sarah Bernhardt. Et la femme créa la star*, Paris, Paris-musées, 2023.

CHARLE C., *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914*, Paris, Albin Michel, 2008.

CHARLE C., "La circulation des opéras en Europe au XIX^e siècle", *Relations internationales*, n°155, octobre-décembre 2013, p. 11-31.

CHARLE C., *La dérégulation culturelle. Essai d'histoire des cultures en Europe au XIX^e siècle*, Paris, PUF, 2015.

CHARLE C., "La constitution d'un canon de l'opéra en Europe au XIX^e siècle. Tentative d'approche quantitative", *Biens symboliques. Revue de sciences sociales sur les arts, la culture et les idées* [En ligne], n°8, 2021.

DARROBERS R., *Le théâtre chinois*, Paris, PUF, 1995.

ESPAGNE M., "La notion de transfert culturel", *Revue Science/Lettres* [En ligne], n°1, 2013.

ESTRAN J. "Le mouvement pour une renaissance littéraire irlandaise et le Mouvement pour un théâtre national, *Guoju yundong* : au-delà de la réception" in JIN S. et DE RIBAS N., *Transferts culturels : Concept et Art*, Paris, éditions You Feng, 2022, p. 43-53.

FUCHS S. et LACOMBE H., "Le tournant technologique de l'écoute" in LACOMBE H. (et al.), *Histoire de l'opéra français. De la Belle Époque au monde globalisé*, t.3, Paris, Fayard, 2022, p. 62-69.

GUERPIN M., "Les spectacles américains en France" et "L'opérette des années folles ou le triomphe du modèle américain" in LACOMBE H. (et al.), *Histoire de l'opéra français. De la Belle Époque au monde globalisé*, t.3, Paris, Fayard, 2022, p. 406-423.

HENNION C., *La naissance du théâtre moderne à Tokyo. Du kabuki de la fin d'Edo au Petit Théâtre de Tsukiji (1842-1924)*, Montpellier, Éditions L'Entretemps, 2009.

JOLLY-BOUFENGHOUR H., "Pour un Octobre mondial. Le théâtre communiste international (1917-1938)", *Dissidences* [en ligne], 2017.

LACOMBE H., *Géographie de l'opéra*, Paris, Fayard, 2007.

LISTA G. *Loïe Fuller. Danseuse de la Belle Époque*, Paris, Hermann, 2007.

LOEWENBERG A., *Annals of Opera, 1597-1940*, 3^e éd., Londres, John Calder, 1978.

MIN T., *Mei Leifang and the Twentieth-Century International Stage : Chinese Theatre Placed and Displaced*, New York, Palgrave Macmillan, 2012.

MIN T., *The Use of Asian Theatre for Modern Western Theatre. The displaced Mirror*, London, Palgrave Macmillan, 2018.

MOLLIER J.-Y., SIRINELLI J.-F. et VALLOTTON F. (et al.), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques, 1860-1940*, Paris, PUF, 2006.

NECTOUX J.-M., *Stars et monstres sacrés*, Paris, RMN, 1986.

NICOLLE S., "Rétribution des artistes et naissance du star system" in LACOMBE H. (et al.), *Histoire de l'opéra français. Du Consulat aux débuts de la iiiie République*, t.2, Paris, Fayard, 2020, p. 609-615.

NIEDO P., *Hello, Broadway ! Une histoire de la comédie musicale américaine*, Paris, Ipanéma, 2017.

PERROUX A., *La comédie musicale, mode d'emploi*, Paris, Avant-scène opéra, 2009.

SICARD M., "De la scène à l'écran", *Les cahiers de médiologie*, n°1, 1996/1, p. 59-71.

SUQUET A., *L'éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse, 1870-1945*, Pantin, CND, 2012.

THIVAT P.-L., "Max Reinhardt dirige l'acteur. Une nouvelle forme d'art total", *Études théâtrales*, n°35, 2006/1, p. 46-57.

TSCHUDIN J.-J. "Le Kabuki s'aventure sur les scènes occidentales : Tsutsui Tokujiro sur les traces des Kawakami et de Hanako", *Cipango. Cahiers d'études japonaises* [En ligne], n°20, 2013.

YON J.-C. (et al.), *Le théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, Paris, nouveau monde éditions, 2008.

YON J.-C., "Théâtromanie, dramaturgie, société du spectacle. Une analyse alternative de l'histoire des spectacles", *Dix-huitième siècle*, n°49, 2017, p. 351-363.

WANG J., "Le théâtre parlé en Chine, 106 ans d'histoire (mouvementée)", *Théâtre/Public*, n°210, octobre-décembre 2013, p. 7-12.