*Le Théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle. Histoire
d'une suprématie culturelle, sous la direction de Jean-
Claude Yon*

Michel Arrous

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/7259>

DOI : 10.4000/studifrancesi.7259

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2010

Pagination : 156-158

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Michel Arrous, « *Le Théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, sous la direction de Jean-Claude Yon », *Studi Francesi* [En ligne], 160 (LIV | I) | 2010, mis en ligne le 30 novembre 2015, consulté le 09 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/7259> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.7259>

Ce document a été généré automatiquement le 9 janvier 2021.

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Le Théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle. Histoire d'une suprématie culturelle, sous la direction de Jean-Claude Yon

Michel Arrous

RÉFÉRENCE

Aa. Vv., *Le Théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, sous la direction de Jean Claude YON, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2008, pp. 527.

- 1 Comme le précise Jean-Claude YON dans son introduction à ce volume collectif, il s'agissait, pour les intervenants de ce grand colloque, de considérer tout le répertoire scénique français au XIX^e siècle, soit plusieurs milliers de pièces créées à Paris avant d'être diffusées en province et dans le monde entier, et jusqu'au Japon comme le suggère en première de couverture un cliché de 1907 représentant trois interprètes japonais de *Patrie!* de Victorien Sardou. La prodigieuse fortune du répertoire français ou plutôt parisien – représentations en français, traductions, adaptations – sur les scènes étrangères, apporte la preuve d'une suprématie culturelle alors incontestable, illustrée par les tournées des troupes et le début du «*star-system*».
- 2 Les trois premières parties rassemblent des études sur le théâtre français dans l'espace francophone (Belgique, Suisse, Québec), après la nécessaire définition, par Jean-Claude YON (pp. 19-33), du cadre juridique dans lequel furent diffusées à l'étranger les œuvres dramatiques françaises. Au long du siècle, les États ont privilégié les conventions bilatérales pour assurer la perception des droits d'auteur, mais la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques a renoncé à lutter pour faire valoir les droits de ses adhérents, notamment à partir de la signature de la convention de Berne. Des progrès décisifs sont réalisés dans l'immédiat avant-guerre qui voit progressivement s'imposer

les principes de la propriété littéraire, mais la protection des auteurs français reste médiocre. Roland VAN DER HOEVEN (pp. 34-51) a choisi une scène française de référence, le Théâtre royal de la Monnaie de Bruxelles. Bien que la majorité de la population s'exprime en flamand, le répertoire parisien s'impose dans le premier tiers du siècle, les troupes anglaises et hollandaises ne pouvant concurrencer les françaises. La Monnaie, qui s'est enflammée le 25 août 1830 avec *La Muette de Portici*, va devenir un véritable «lieu de mémoire», même progressivement, de 1840 à 1870, la première scène «française», et un haut lieu de création jusqu'en 1914. À tel point que jusqu'en 1870, dans le domaine théâtral, Bruxelles passe pour la première ville après Paris! Autre théâtre royal bruxellois, les Galeries Saint-Hubert, où fut donné, sans grand succès d'ailleurs, un mélodrame social de Félix Pyat, alors exilé en Angleterre: *Une Famille anglaise*, bien moins célèbre que *Le Chiffonnier de Paris* (1847). Cette pièce demeurée manuscrite et dont Guy SABATIER donne le résumé (pp. 52-70) connut une seconde carrière après l'amnistie des acteurs de la Commune de Paris. Michel BERETTI (pp. 71-89) propose un détour par la Suisse dont la scène théâtrale dépend encore au xix^e siècle de trois facteurs connus: l'influence de la réforme, la controverse sur le théâtre (*Lettre à M. d'Alembert*) et le rôle du théâtre amateur. À la fin du xviii^e siècle, le théâtre est une passion genevoise qui explique l'installation à demeure d'une troupe française (Scribe est omniprésent, ainsi que Boieldieu, Auber, Halévy, Offenbach, mais fort peu d'auteurs locaux); en revanche, à Lausanne, ville prévenue contre le théâtre, il faut attendre la seconde moitié du siècle pour que se manifeste un réel intérêt, non sans que se déchaînent les ligues morales, contre Feydeau notamment. Elles ne baisseront pas la garde quand Georges Pitoëff voudra monter un théâtre d'avant-garde: sa mise en scène de *Mesure pour mesure* sera jugée «pornographique». De semblables tentatives de censure eurent lieu à Montréal, à l'encontre d'Offenbach (Louis BILAUDEAU, pp. 90-106). En dépit de la réprobation de l'Église, la musique d'Offenbach retentit: après son triomphe à New York en 1868, *La Grande-Duchesse de Gérolstein* arrive à Montréal en 1874. Jusqu'en 1914 on donna vingt-trois de ses œuvres, si bien qu'on peut parler d'une «offenbachiomanie» américaine qui déferle jusqu'à Montréal, en dépit du tollé de la presse ultramontaine déchaînée contre le «cancan échevelé» de la grande-duchesse, le tout grâce à des impresarios américains et anglais. Le cas italien témoigne lui aussi de la vogue du théâtre «alla francese», notamment à Milan où la présence française est fort ancienne (Denis SAILLARD, *Le Théâtre français à Milan à la Belle Époque*, pp. 109-142). Le public francophile de la Scala et du Manzoni (aristocratie et haute bourgeoisie) est favorable à la création d'une culture nationale qui va s'approprier en priorité la culture française: le théâtre italien se nourrit du théâtre français. Si la part de l'opéra français paraît faible, les opérettes françaises dominent (28 opérettes françaises sont représentées de septembre 1904 à janvier 1905) et ne se démodent pas. Au théâtre, triomphe de Scribe, comme partout ailleurs, et de Feydeau. Autre exemple de diffusion de l'opéra français à l'étranger: *Le Cas de Bizet à la fin du xix^e siècle*, particulièrement à Montréal (Hervé LACOMBE, pp. 143-161), où *Carmen* fut donnée en 1879, et en italien. Ce qui se reproduisit à Saint-Petersbourg, Londres, Dublin, New York, Philadelphie, etc... Le lecteur dispose de tableaux statistiques sur la présence de *Carmen* et des autres œuvres de Bizet dans le monde, entre 1875 et 1900. Valeria DE GREGORIO CIRILLO (pp. 162-180) et Olivier BARA (pp. 181-200) évoquent le théâtre français sur les scènes napolitaines, pendant la décennie napoléonienne, puis entre 1815 et 1848. Le monde anglo-saxon offre d'autres aspects, souvent inattendus. Jacqueline RAZGONNIKOFF (pp. 203-218) fait le récit des circonstances et des péripéties de la première tournée de

la Comédie-Française à l'étranger, à Londres, en 1871, sous le signe de *L'honneur et l'argent* (titre d'une pièce de Ponsard), plutôt pour faire de l'argent que pour mettre en valeur un échantillon du répertoire. Les salles ne se remplirent pas. C'est aussi la recherche des dollars qui poussa Rachel, déjà malade, jusqu'en Amérique et à Cuba (Anne MARTIN-FUGIER, pp. 219-239), sans doute aussi pour redorer son blason quelque peu terni par la concurrence d'Adélaïde Ristori. La tragédie classique déconcerta le public de Broadway, mais Hugo, Scribe et Legouvé eurent plus de succès. La tragédienne donna aussi quelques lectures privées – devant un millier de personnes à chaque fois! – «pour les personnes à qui leurs principes religieux interdisaient l'accès au Metropolitan Theatre». Dans son très fameux feuilleton (*Mlle Rachel et la tragédie aux États-Unis*, «Débats», 15 octobre 1855), qui déclencha un scandale à New York comme à Paris parce qu'il était farci d'inexactitudes et de contre-vérités, Janin conseillait à la tragédienne de quitter au plus vite ces grossiers Américains incapables de goûter les œuvres classiques. En fait, succès incontestable à New York, bien moins évident à Philadelphie... Le 17 novembre 1855, à Charleston, Rachel, épuisée, montait pour la dernière fois sur une scène, pour interpréter le rôle-titre d'*Adrienne Lecouvreur*. Jean-Marc LEVERATTO (pp. 230-254), à l'aide des travaux d'A. H. Mason (1940) étudie la diffusion du théâtre français à New York entre la première tournée américaine de Sarah Bernhardt, en 1880 (réussite exceptionnelle du «monstre sacré» qui attirait des spectateurs ne comprenant pas un mot de français) et la première mission de Jacques Copeau à New York, en 1917, soit l'année de la dernière visite de la star (échec commercial), mission dont le bilan n'a jamais été fait. Succès du théâtre français, puis érosion progressive à partir de 1911-1912, et enfin, en 1927-1928, déclin qui n'est pas dû à la récession économique. Au xix^e et au début du xx^e siècle, il y eut à New York un nombre écrasant d'adaptations de pièces françaises dont le succès s'explique par le «star-system» et le savoir-faire des Français dans le vaudeville, la comédie et le mélodrame; en revanche, les pièces trop littéraires échouent (Bataille, Hervieu, Claudel). Ce succès ne sera pas sans influence sur le cinéma américain. On découvrira sans doute la présence du théâtre et de l'opéra français à Melbourne entre 1850 et 1914 grâce à la contribution de Charles SOWERWINE et de Gabrielle WOLF (pp. 254-280). L'élite de la ville qui regarde vers Paris fréquente le Princess Theatre, construit en 1855 dans le style «Second Empire anglicisé». On y donne des mélodrames français, par exemple *A Tale of Mystery*, ancienne adaptation de l'inusable *Cælina ou l'enfant du mystère* (1800) par Thomas Holcroft. La plupart des pièces ou adaptations françaises étaient importées de Grande-Bretagne (Sue, Dumas fils, Hugo – *Les Misérables*). Pendant la saison 1884, on donne 11 pièces françaises dont 4 de Sardou qui est l'auteur français le plus populaire, devant Dumas fils dont *La Dame aux camélias* (interprétée par Sarah Bernhardt et sa troupe en juin 1891); mais ni Labiche ni Feydeau ne furent vraiment représentés. Même succès pour l'opéra français, avec les œuvres de Meyerbeer, Gounod, Auber, Offenbach, entre 1860 et 1890.

- 3 Les quatrième, cinquième et sixième parties abordent des aspects complémentaires. D'abord la déclinaison des modèles du théâtre symboliste français en Bulgarie, au tournant du siècle (Svetla MOUSSAKOVA, pp. 283-297), en Roumanie, à l'époque du Second Empire (Georgiana VATAJELU, pp. 298-311), au Portugal où le comédien Emile Dour, qui s'y installa fin 1834 et y forma une pléiade d'acteurs (Graça DOS SANTOS, pp. 326-341), fut le précurseur des nombreuses troupes qui vinrent dans le pays jouer un nouveau répertoire (Luiz Francisco REBELLO, *L'empreinte du théâtre français au Portugal au cours du*

xix^e siècle, pp. 342-349), de même pour l'Espagne d'après 1850 où les troupes italiennes et françaises rivalisent (Anna Clara SANTOS, pp. 350-361), et où l'on enregistre les succès de Scribe, Hugo, Dumas, Soulié, Auger. Puis la question de la diversité des publics et du théâtre français au répertoire de la troupe française du théâtre Michel [Michaïlovsky] de Saint-Petersbourg fondé en 1831-1833 (Viktoria PAVLOVA, pp. 365-380), à Vienne, au Burgtheater vers 1900 et au Hofburgtheater entre 1850 et 1900 (Philippe BARON, pp. 381-395; Albert GIER, pp. 396-410), à Stockholm entre 1825 et 1863 où, encore une fois, les mélodrames et drames français l'emportent, avec Pixérécourt, Laya, Ducange, Dumas, Soulié, Pyat, etc...; mais les pièces traitant le thème de la femme déchue, comme *Marion de Lorme*, *Antony* ou *La Tour de Nesle* ne sont pas montées et Dumas fils sera banni jusque dans les années 1870 (Sylviane ROBARDEY-EPPSTEIN, pp. 411-429). Pour finir est évoquée l'exportation du savoir-faire français: l'architecture théâtrale à l'étranger (Bernard THAON, pp. 449-455), la construction par le public étranger de l'image de la star voyageuse que fut Sarah Bernhardt, lors de ses célèbres représentations dans l'Ancien et le Nouveau Monde (Claudette JOANNIS, pp. 56-463), les tournées du Théâtre-Antoine en Espagne, au Portugal et en Amérique du Sud en 1903 (Philippe MARCEROU, pp. 464-475), la fortune des ballets français en Russie – *La Esmeralda*, à Saint-Petersbourg, en décembre 1848 (Elisabeth SOURITZ, pp. 476-490) – et en Europe où les chorégraphes français s'imposèrent jusqu'en 1850 (Sylvie JACQ-MIOCHE, pp. 491-508).

- 4 Vingt-neuf études qui analysent ce «phénomène de société» que fut la suprématie du théâtre français à l'échelle mondiale.