



Paul Aron

Une histoire
du théâtre belge
de langue
française

(1830-2000)



essai

**Une histoire du théâtre
belge de langue française**

La collection Espace Nord rassemble des titres du patrimoine littéraire belge francophone. Elle offre un catalogue d'auteurs remarquables et veille à la réédition d'œuvres devenues indisponibles. Propriété de la Fédération Wallonie-Bruxelles, la collection est gérée par Les Impressions Nouvelles et Cairn.info, qui ont réalisé le présent volume.

www.espacenord.com



F É D É R A T I O N
W A L L O N I E - B R U X E L L E S

© 2017 Communauté française de Belgique pour la présente édition

Illustration de couverture : © Marie-Françoise Plissart

Mise en page : CW Design

ISBN: 978-2-87568-397-7

Dépôt légal: D/2018/12.583/1

Droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays.

Toute reproduction, même partielle, de cet ouvrage est strictement interdite.

Paul Aron

**Une histoire du théâtre
belge de langue française**

1830-2000

essai

Préface et postface de Nancy Delhalle



NOTE SUR LA PRÉSENTE ÉDITION

Écrit à l'initiative de Philippe van Kessel, ancien directeur du Théâtre national de la Communauté française de Belgique, ce livre a été publié sous le titre *La Mémoire en jeu* (1995) aux éditions de La Lettre volée. La présente édition ne reprend pas les nombreuses photographies qui en faisaient un « beau livre ». On a corrigé quelques erreurs de fait, mais nous n'avons pas voulu actualiser toutes les informations, parce que ce livre a son histoire propre, qu'on ne peut gommer *a posteriori*, mais la postface, rédigée par Nancy Delhalle, aidera le lecteur à mettre certaines informations en perspective. Les biographies et la bibliographie ont été mises à jour.

PRÉFACE

de Nancy Delhalle

L'histoire du théâtre que l'on va lire montre comment un monde, celui du théâtre, se structure en Belgique progressivement entre 1830 et 1945 pour devenir ensuite une institution. À cette fin, l'auteur, Paul Aron, évoque tous ceux, les artistes bien sûr, mais aussi les directeurs de théâtre, les critiques, qui ont pris part à ce processus. Il retrace leur trajectoire sociale et artistique, expose leurs prises de position en explicitant le lien avec les œuvres, avec les formes et les genres investis.

Un spectacle, en effet, n'existe qu'à travers ceux qui sont liés à son projet et ne prend sa signification que dans un contexte de réception. Dans cette optique, l'entreprise de l'historien doit encore se compléter du compte rendu de la relation avec les formes de

pouvoirs, politique et économique notamment, fondamentaux dans le cas de l'art théâtral qui nécessite de solides conditions de production pour exister. Et, au fil de l'ouvrage de Paul Aron, on se rend compte combien cette interrelation prend, en Belgique, des modalités spécifiques puisque dès 1830, les arts (la littérature, le théâtre, la sculpture) sont sollicités pour poser les assises du nouvel État.

C'est que, si la Belgique ne compte pas *a priori* de tradition théâtrale nationale, l'État se crée à un moment où le spectacle vivant occupe, en tant que divertissement, une place socialement centrale. Jusqu'au développement du cinéma, le théâtre s'offre en effet comme un espace et un temps de plaisir et de loisir privilégié, impliquant la possibilité d'une sociabilité accrue. On y va donc aussi pour se voir et se parler, la dimension plus rituelle, plus sacralisée de la « consommation culturelle », liée à une salle éteinte et à un public silencieux, ne se développant que vers la fin du XIX^e siècle. Paul Aron nous conduit sur les traces d'une quête de type nationaliste où les élites investissent le théâtre de la mission d'attester, par le texte et sa représentation, de l'existence du jeune État et de l'installer parmi les nations. Il évoque de façon très documentée les tentatives, tant du côté des pouvoirs publics que des auteurs, pour construire une telle épopée ou, plus prosaïquement, pour établir les bases d'une culture théâtrale nationale qui subsumerait les différentes traditions préexistantes, facteurs potentiels d'éclatement de l'unité du pays. Soucieux de pointer, sans s'appesantir, toute l'idéologie à l'œuvre dans cette entreprise, l'auteur montre combien c'est néanmoins aux avant-gardes qu'il

reviendra de constituer au final les fondements d'une identité culturelle malgré tout toujours un peu absente.

Bien que le texte demeure considéré comme un fondement, le théâtre n'est cependant pas conçu, dans cette *Histoire du théâtre belge de langue française*, comme un genre littéraire. Tel qu'il est exposé, le souci d'un théâtre plus artistique que commercial, dans les années 1920-1930, témoigne largement de recherches portant sur les décors, les costumes et le jeu, tandis que, progressivement, la fonction de metteur en scène s'impose, contribuant à transformer l'esthétique comme les conditions du théâtre. En effet, si l'artiste vedette peut être « rentable », il n'en va pas de même pour le metteur en scène ni pour un art théâtral qui ne reconnaît plus le public comme prescripteur. La dimension expérimentale d'un art en lutte avec le théâtre bourgeois pose d'emblée le problème des conditions de production et ce, de manière récurrente en Belgique.

Paul Aron montre que, portées, dans un premier temps, par une bourgeoisie lettrée et cosmopolite, les recherches avant-gardistes trouveront un écho auprès des metteurs en scène russes Stanislavski et Meyerhold ou du Français Lugné-Poe. Et dans le réseau international qui se tisse alors, l'historien souligne le rôle de certains critiques comme Camille Poupeye ou d'hommes politiques et intellectuels tels Edmond Picard. La partie de l'ouvrage dédiée aux avant-gardes des années 1920 et aux expériences des années 1930 dévoile ainsi un pan assez occulté du théâtre belge, mais l'auteur insiste, et d'une façon qui interpelle aujourd'hui, sur « l'exotisme septentrional » pratiqué par la France à l'égard de la

Belgique tandis que cette dernière ne semble guère attribuer à l'art la fonction de magnifier la vie sociale.

En tant qu'art vivant, le théâtre est éphémère et quand l'expérimentation artistique se porte sur le jeu d'acteur, la scénographie ou les costumes, son inscription dans la mémoire collective va dépendre grandement du discours critique et théorique. Car, si le document iconographique existe (ce qui n'est pas toujours le cas), il n'est pas à lui seul suffisant : il constitue une trace, certes, mais que le discours de l'historien doit faire parler. Paul Aron entreprend ainsi de reconstituer les gestes artistiques en croisant les textes représentés, les esthétiques des peintres sollicités pour les décors et les commentaires critiques. À cet égard, son *Histoire du théâtre belge de langue française* fait apparaître le caractère disparate et aléatoire des études et de la documentation sur le théâtre en Belgique : en véritable défricheur, l'auteur eut à collationner nombre de publications confidentielles, voire événementielles.

La quête de renouvellement de l'art théâtral qui anime le début du XX^e siècle se nourrit du rejet d'un art bourgeois, conventionnel et soucieux d'effets à destination d'un public financeur et donc prescripteur. On en suivra ici les multiples aspects comme le renouveau de l'écriture dramatique qui, avec Maeterlinck notamment, s'éloigne du théâtre psychologique, ou le croisement de la recherche formelle et d'enjeux politiques qui s'actualise en des formes-genres comme les chœurs parlés. Mais que le théâtre cesse d'être conçu comme un marché pose de façon entêtante la question du soutien par une politique et la subvention publique devient dès lors une revendication récurrente. L'ouvrage permet d'en comprendre les diverses actualisations comme les aides à la

programmation de pièces belges ou le débat autour d'une politique des beaux-arts qui oscille entre l'appui au « belge » et celui à l'expérimental.

La Deuxième Guerre mondiale va mettre un coup d'arrêt aux expérimentations théâtrales, les empêchant sans doute de s'imposer durablement. Elle crée une coupure au milieu du siècle qui aura des conséquences profondes sur le théâtre en Belgique. Paul Aron marque cela d'un titre paradoxal, « Défaite du pays, victoire du théâtre ». En effet, si, en raison de la censure, la promotion d'une esthétique « classique » contribue à marginaliser les avant-gardes, en revanche, l'interdiction de faire venir des vedettes étrangères et de monter des auteurs ennemis de l'Allemagne oblige le théâtre belge à se reconfigurer selon ses propres forces. Dès 1945, un Théâtre national de Belgique (TNB) est créé, entièrement subventionné par les pouvoirs publics. Il se voit confier des missions liées à l'idéal de démocratisation qui se répand en Europe après la guerre et va contribuer à transformer en profondeur le paysage théâtral en Belgique. Paul Aron intègre à son analyse la question du statut du comédien et celle des conditions de travail pour décrire en profondeur la construction du théâtre comme institution.

Peu à peu, cependant, l'idéal progressiste de démocratisation devient un cadre trop étroit qui bride les initiatives novatrices et celles qui ne peuvent s'inscrire dans la perspective de l'accès du plus grand nombre à un répertoire émancipateur. Se produit alors une diversification du paysage théâtral, essentiellement portée par des animateurs qui créent des structures nouvelles. Cherchant à rendre leur densité à tous les acteurs d'une vie théâtrale forcément éphémère, Paul Aron décrit cette lutte institutionnelle

des années 1950-1960 menée par le Théâtre de l'Étuve, le Théâtre de Poche mais aussi le Festival du Jeune Théâtre ou les théâtres universitaires, pour diffuser de nouvelles esthétiques et permettre la découverte d'artistes internationaux. Une lutte qui passe par la conscience qu'il faut également forger de nouveaux dispositifs pour la formation, ce qui conduira à la création de deux écoles (l'Institut supérieur des arts du spectacle – INSAS – et l'Institut des arts de diffusion – IAD) à côté des Conservatoires. Cette diversification du paysage théâtral et ce renouvellement de la formation permettront aux artistes de la génération suivante de rencontrer un public et d'acquérir une certaine reconnaissance.

Ce contexte sera en effet favorable au mouvement du Jeune Théâtre qui se développera dans les années 1970-1980, essentiellement en opposition au Théâtre national de Belgique. Ces artistes se trouvent alors en rupture par rapport à l'orthodoxie théâtrale des années 1950-1960 et vont mener un véritable combat pour occuper des lieux et conquérir un public. L'expérimentation esthétique redevient alors très dense et elle touche tous les aspects du théâtre (l'écriture, la scénographie, le jeu d'acteur...). Cela conduit potentiellement à s'éloigner du motif d'un théâtre assemblant la cité, mais aussi à devoir construire de nouvelles conditions pour pouvoir se forger une place et renouveler les normes du monde théâtral.

Paul Aron fait le récit de ce moment important de l'histoire du théâtre en Belgique. Cela passera par des revendications autour d'enjeux professionnels mais aussi par des publications (les éditions Didascalies, la revue *Alternatives théâtrales*, notamment) visant à transformer le regard critique. Cela impliquera de trouver

en Wallonie des structures d'accueil pour les spectacles ou d'investir des lieux improbables tels qu'un ancien garage ou une ancienne caserne. Mais on verra aussi que la dynamique à l'œuvre dans la partie francophone du pays, entre institution et expérimentation, ne se déclinera pas tout à fait de la même façon en Flandre où des processus d'émergence différents conduiront plus rapidement à la reconnaissance d'artistes comme Jan Fabre ou Anne Teresa De Keersmaeker.

AVANT-PROPOS DE L'AUTEUR

Une histoire du théâtre... L'indéfini ne relève pas d'une rhétorique de la modestie. Il souligne ce qui, dans la nature de l'art dramatique, échappe à la mise en perspective. La représentation se joue toujours au présent. Elle unit, pour quelques heures, l'acteur à son public. Le lendemain, la salle sera plus « chaude » ou plus « froide », et les spectateurs vivront différemment les mêmes intentions. Ou, peut-être, un événement survenu pendant la nuit aura bouleversé la troupe ; le jeu des comédiens dégagera une émotion sans commune mesure avec celle de la veille. Le théâtre est ainsi fait des riens de sa vie quotidienne. Des innombrables anecdotes qui font sa chair et son charme, son irremplaçable précarité. Comment dès lors rendre

compte de sa réalité ? Composer une histoire qui échappe aux catégories du général ?

Comme les sources judiciaires, les documents sur le théâtre multiplient les cas particuliers. Arlette Farge soulignait également la difficulté de les traiter : « La singularité est déconcertante » écrivait-elle dans *Le Goût de l'archive*, avant d'insister sur l'impossibilité de dire la vérité en histoire. Seul un récit, fondé en méthode et pleinement conscient des nécessités de l'époque et des milieux, peut espérer donner quelque cohérence aux faits épars. Notre objectif n'est donc pas de cataloguer l'activité théâtrale en Belgique, ni même d'exploiter la masse infinie des références y donnant accès. Ni recensement, ni chronique des spectacles, cet ouvrage se donne comme projet de faire apparaître des continuités et des ruptures dans le tissu lâche d'une activité bien présente dans la vie sociale de 1830 aux années 2000. On prend ainsi le parti de souligner les événements fondateurs, tout ce qui fait participer l'art dramatique belge en langue française aux innovations de la modernité comme aux grandes tendances du théâtre international.

Cet objectif implique la définition d'un corpus. Nous en avons exclu les pièces dialectales, une large part des représentations d'amateurs – y compris la ferveur actuelle pour l'improvisation, si intéressante soit elle au plan sociologique –, le café-théâtre, le théâtre de patronage, l'activité en milieu scolaire – dont il serait pourtant bien utile de mesurer exactement l'ampleur, hier et aujourd'hui – ainsi que le spectacle pour l'enfance et la jeunesse. Nous n'en tiendrons compte que dans la mesure de leur interaction avec le spectacle professionnel pour adultes. D'autre part, nous

n'avons pas voulu faire l'histoire des seuls spectacles. Nous n'admettons pas l'aporie selon laquelle le texte de théâtre ne serait « pas encore » du théâtre, qu'il n'y aurait de théâtre qu'en représentation. Les écrivains peuvent en effet largement prévoir et orienter le spectacle ou, comme ce fut le cas au XIX^e siècle, anticiper sur ses innovations. Nous relierons donc, du mieux possible, ce que disent les textes à ce que montrent leurs interprètes. Ce sera aussi une des originalités de l'enquête.

Notre champ théâtral se définit par la langue. Il traverse donc les frontières linguistiques actuelles, pour prendre en compte les écrits des francophones de Flandre ou les troupes qui, surtout avant 1940, ont monté des pièces en français sur tout le territoire belge. Cette réalité historique permet d'ailleurs de réfléchir aux effets de la rencontre de plusieurs cultures sur notre tradition théâtrale. Deux limites en résultent : ni le théâtre dialectal en wallon, ni les genres de spectacles dépourvus de support verbal, comme la musique ou la danse ou certaines performances, ne seront présentés, sauf, une fois encore, s'ils contribuent à renouveler le théâtre.

Chacun de ces choix peut être débattu. Rechercher la nouveauté ou célébrer les ruptures dans une activité dont le sens tient surtout à la répétition de la pratique quotidienne ne va pas sans prendre le risque de le détourner. Miser sur la légitimité de l'espace national suppose l'existence d'un certain nombre de spécificités de l'histoire locale du théâtre que l'on n'admettra peut-être pas sans réserve. Ne tenir compte que des auteurs et des acteurs qui ont influencé cet espace, en omettant les « Belges du bout du monde », peut aussi susciter des critiques. Enfin, ne pas rédiger un répertoire conduit à réduire le rôle de certaines personnalités au détriment

d'autres, à effectuer une sélection entre les genres ; bref, à mécontenter tous ceux qui ne retrouveraient pas ici la trace de leurs efforts ou de leurs mérites. Mais comment éviter ces risques, quand on retrace l'histoire d'un domaine où le regard de l'observateur ne peut prétendre à aucune neutralité ? Où chacun revit en permanence, puisque c'est de culture qu'il s'agit, son rapport à l'acquisition des savoirs et des techniques.

Les sources de la mémoire théâtrale sont assurément incomplètes. Le premier XIX^e siècle, en particulier, reste encore mal connu. Quelques érudits ont compilé les programmes des salles, mais les renseignements qu'ils ont rassemblés, pour précieux qu'ils soient, laissent dans l'ombre les conditions matérielles de la représentation autant que les choix esthétiques des directeurs ou les orientations de la politique culturelle. La première partie de l'ouvrage vise à combler quelques lacunes et à donner au lecteur une vue panoramique de l'activité de nos scènes. Les chapitres suivants bénéficient au contraire de maints travaux récents, qui sont souvent de grande qualité même s'ils ont rarement franchi le cercle étroit des spécialistes. Nous ne manquerons pas d'y renvoyer le lecteur, en adoptant un système de notes simplifié qui lui permettra de se reporter à la bibliographie en fin d'ouvrage.

De manière générale, l'auteur de cet essai a essayé d'échapper aux jugements partisans. Il n'est pas impliqué directement dans le monde qu'il décrit. Cela ne l'empêche pas d'écrire avec sa sensibilité et ses émotions, donc de livrer une vision subjective de ce qu'il a vu personnellement. L'ensemble des données réunies dans ce livre devrait cependant aider à prendre la mesure

d'un patrimoine encore peu connu et contribuer à alimenter les discussions d'aujourd'hui.

CHAPITRE I

Scènes commerciales – Scènes littéraires

(1830-1918)

Le spectateur actuel réalise difficilement à quel point l'activité théâtrale a pu changer depuis 1830. La fonction sociale du théâtre s'est modifiée du tout au tout ; les composantes du spectacle également. Ni les acteurs, ni le public ne réagissaient comme on le fait aujourd'hui ; les moyens techniques étaient bien différents ; les conditions de la représentation tout autres. Il faut parcourir les

souvenirs des témoins, les données économiques ou les anecdotes les plus significatives pour prendre la mesure de cette évolution.

Lieu de réunion publique, le théâtre du XIX^e siècle reflète les principaux débats intellectuels et contribue parfois à en cristalliser les enjeux. La fondation du Royaume illustre bien cette imprégnation. Il est, on le sait, issu d'un opéra. Lors de la représentation du 25 août 1830 de *La Muette de Portici*, l'œuvre de Daniel-François-Esprit Auber créée deux ans plus tôt à Paris, le duo patriotique « Amour sacré de la Patrie » du deuxième acte enflamme le public du Théâtre de la Monnaie. Un mouvement de foule à l'issue du spectacle débouche sur la révolution que la bourgeoisie belge appelait de ses vœux depuis la création des Provinces-Unies par le congrès de Vienne.

La portée historique de l'événement est évidemment considérable, même si on peut supposer que n'importe quel autre prétexte aurait été également exploité pour conquérir l'indépendance du pays. Mais, en ce qui regarde l'histoire du théâtre, l'anecdote témoigne de l'importance des spectacles dans la formation de l'opinion publique. On en a d'ailleurs d'autres témoignages. Ainsi, peu après les événements de 1830, par un renversement prévisible, le Ministre de l'Intérieur du jeune État défendait précisément un projet de loi visant à restreindre la liberté des théâtres dans les cas où elle risquerait de troubler l'ordre public. À ce moment, une représentation de *Tartuffe* à la Monnaie suscite une réaction collective telle « que nous n'en avons pas de souvenir, même en y comprenant l'exaltation qui a accueilli *La Muette* en 1830 » (*Le Libéral*, 7 décembre 1834, cité par Charlier, p. 152). En 1838, par contre, la pièce d'Ancelet, *Reine, cardinal et page*, suscite

de chaleureux applaudissements parce que le public libéral voyait dans les paroles du Duc de Buckingham adressées au cardinal de Richelieu une critique de l'hypocrisie du clergé (Charlier, p. 314). Les scènes pouvaient ainsi devenir les caisses de résonance des conflits idéologiques. Elles occupent une place essentielle dans la vie publique.

Pour l'essentiel, toutefois, ce sont bien sûr les divertissements qui attirent les spectateurs du XIX^e siècle, et non les débats politiques. Leur variété ne manque pas d'impressionner. Dans une société où les loisirs sont très inégalement répartis et les différences de classes affichées sans gêne aucune, le spectacle est à la fois l'occasion la plus sollicitée du loisir collectif et le lieu d'un relatif brassage de la population. On peut mesurer sa prégnance à l'aune de la fréquentation quotidienne de la télévision, cent ans plus tard. Le théâtre et l'opéra mobilisent des moyens financiers sans commune mesure avec ceux des autres formes artistiques. Leur hégémonie sur toutes les formes sociales de divertissement est complète.

Les autorités politiques suivent d'ailleurs le mouvement. L'augmentation du nombre des salles répond à la volonté expresse d'un législateur dont une des premières mesures consiste à libéraliser le théâtre. « Toute personne pourra élever un théâtre public et y faire représenter des pièces de tous les genres, en faisant préalablement à l'établissement de son théâtre, sa déclaration à l'administration municipale du lieu. » Ce décret du gouvernement provisoire daté du 21 octobre 1830 et rédigé dans le lexique de l'administration française, prend évidemment le contre-pied d'une logique du privilège, et il confirme en cela une des conquêtes de la Révolution de 1789 (Jomaron, p. 535 ; Faber, p. 6). Il ouvre la voie

aux innombrables entreprises qui font la richesse, mais aussi la fragilité, de l'organisation théâtrale au XIX^e siècle.

Les plaisirs du spectacle

Le théâtre de la libre entreprise

Jusqu'à la Première Guerre mondiale, c'est-à-dire jusqu'à l'apparition du cinéma, les salles de théâtre drainent un public qui croît à mesure de l'augmentation de la population urbaine et de son enrichissement progressif. Jusqu'en 1844, Bruxelles ne possède que ses Théâtres Royaux, le Parc et la Monnaie, à l'exception de quelques petites salles de spectacles d'importance marginale. D'autres villes bénéficient également d'une infrastructure de prestige, comme Liège, Anvers ou Gand. Entre 1845 et 1855 d'abord, puis, à un rythme variable, jusqu'en 1914, les salles se multiplient par dizaines. L'Alhambra est inauguré en 1846, le Vaudeville l'année suivante, le Molière en 1867, le Cirque Royal en 1878. Entre 1887 et 1910 sont construits la Scala, le Théâtre Communal (Théâtre Flamand), l'Olympia, la Bonbonnière, l'Alcazar, les Capucines, les Folies-Bergères, le Vieux-Bruxelles et la Gaieté.

La plupart de ces salles permettaient d'accueillir un public nombreux. La Monnaie comporte plus de 1 500 places ; le Théâtre de l'Alhambra compte 2 500 places au tournant du siècle ; en 1898,

le Nouveau-Théâtre, qui présente, comme on le verra, des pièces difficiles, offre plus de 400 places. La moyenne des salles tient entre 800 et 1 000 spectateurs, même si, pour des occasions exceptionnelles, on n'hésite pas à construire un Cirque Royal qui comprend plus de 3 000 places. Pendant l'exposition de 1897, une féerie orientale à succès permet même d'édifier un théâtre provisoire de 4 000 places (Renieu, pp. 620 et 904).

L'expansion désordonnée des lieux de spectacles conduit rapidement à des impasses. Dès la saison 1869-1870, on se plaint de la décadence de l'activité théâtrale à Bruxelles où l'offre est supérieure à la demande. En fait, dans un contexte de libre concurrence, la crise du théâtre est un phénomène permanent. Elle s'explique par les conditions dans lesquelles s'exercent les représentations.

Dans la mesure du possible, les directeurs de salle s'efforcent de ne pas se concurrencer en s'adressant à des publics différents. Toutefois, la rentabilité d'une salle dépend de l'exploitation d'un répertoire relativement restreint d'œuvres à succès s'inscrivant dans les principaux genres qui font recette – le mélodrame, le vaudeville, l'opérette ou la revue, selon les périodes. Le marché reste donc toujours fragile et soumis aux aléas les plus divers. On a par exemple souligné les effets catastrophiques d'une épidémie de grippe sur la saison d'hiver 1889-1890 : le Théâtre de la Renaissance doit fermer ses portes tandis que le Théâtre Français fait relâche dès le 15 janvier. Au même moment, Silvestre, le directeur de l'Alhambra, renonce à son poste, ne pouvant assumer de concert le mauvais accueil fait au *Mikado* de Sullivan et la défection de son public enrhumé (Wastrat).

L'instabilité est un des facteurs qui rend bien hasardeuse la profession de directeur de théâtre. Ce métier où peuvent se réaliser des bénéfices à la mesure des risques encourus appelle des entrepreneurs souvent audacieux.

Il n'existe assurément pas un second genre d'affaires dans lequel on engage autant d'argent avec tant de risques de pertes et si peu de chances de gros profit. Il faut une scène bien minime pour qu'en six mois les dépenses n'atteignent pas soixante-quinze mille francs. Quelques deuils dans les familles riches, la crise d'une industrie locale, le succès trop grand d'un cirque et l'équilibre ne peut s'établir ; c'est le déficit, c'est la faillite ! (Descamps, pp. 21-22)

De fait, les exemples attestant la véracité du constat dressé par Frédéric Descamps pour le théâtre dans les petites villes se confirment un peu partout.

Fondé en juillet 1834, le théâtre du Panorama-Dramatique de Bruxelles, dirigé par un nommé Bautain qui y présente des pantomimes, du drame et du vaudeville, doit fermer ses portes au bout de deux mois d'activité avec un déficit très important (Faber). Quelques années plus tard, Georges Garnir rapporte avec humour la mésaventure des acteurs de l'Alcazar dont le directeur Dieudonné disparaît à la mi-janvier 1890 emportant la recette des premières représentations et de la location du spectacle (*Souvenirs*, p. 22). Ailleurs, la situation n'est pas différente. Entre 1820 et 1907, 45 directions se succèdent ainsi au Théâtre Royal de Liège. En 1854, Alexandre Mayeux, dit May, finit l'année par un séjour de trois mois à la prison Saint-Léonard où ses créanciers le font incarcérer ; son successeur, Charles Provence, subit le même sort

(Martiny). Témoin des faillites chroniques, une expression revient fréquemment dans les annuaires du spectacle de l'époque : « les artistes associés », qui indique la vacance de la direction.

Précisons cependant que les théâtres ne sont pas remis aux seules mains de l'initiative privée. Les pouvoirs publics sont impliqués dans la bonne gestion des bâtiments, au niveau des administrations locales comme à celui de la nation. Deux types de théâtres coexistent donc à l'époque : ceux qui bénéficient de l'aide de la collectivité et ceux qui dépendent des entrepreneurs. Toutefois, comme l'État ou les communes confient l'organisation des spectacles à des directions spécialisées, les salles ne se distinguent pas réellement quant aux spectacles présentés.

Les rôles multiples du directeur

Circulant en Europe au gré des affaires à réaliser, le directeur loge habituellement dans l'appartement de son prédécesseur. Il exploite le théâtre en fonction d'un cahier des charges imposé par le propriétaire du bâtiment, souvent la commune ou l'État, et c'est lui qui réunit la troupe sur ses propres deniers. On ne possède pas d'étude sociologique éclairant les métiers du spectacle au XIX^e siècle. Les biographies des directeurs livrent néanmoins quelques indications précieuses sur leur formation et sur leurs carrières.

Frédéric Munié (1857-1935) est un ancien acteur parisien qui débute aux environs de 1870. Fils et petit-fils d'artistes, élève du Conservatoire de Paris, il dirige le Théâtre Molière de 1892 à 1911. Il prend sa retraite en 1929 et retourne dans sa patrie (*La Gazette de*

Charleroi, 9 juin 1935). Son fils reprend le Molière dans les années vingt et le conserve à son tour pendant plus de dix ans. L'exemple de Munié caractérise bien les dynasties d'acteurs-directeurs qui règnent sur les théâtres traditionnels jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Victor Reding, né à Bruxelles en 1854, secrétaire général puis directeur du Parc de 1899 à 1925 devait fonder la plus remarquable d'entre elles, parce qu'elle exploite principalement cette grande scène bruxelloise. René Reding lui succède pendant une dizaine d'années, avant de transmettre le relais à son fils Roger.

Des Français exploitent aussi les théâtres locaux, parfois concurremment avec des scènes parisiennes. Ainsi, en 1897, l'Alhambra de Bruxelles est dirigé par Alphonse Lemonnier, directeur à Paris du Théâtre de la République – futur Alhambra – et du Théâtre Dejazet. Il gère ensuite le Nouveau-Théâtre en 1905, puis la Comédie-Mondaine de 1905 à 1906, date de sa mort. Cet homme d'une activité débordante est aussi auteur dramatique : il écrit des revues et des pièces à succès, notamment *Madame la Maréchale* (1891) dont Sardou reprit le sujet pour faire *Madame Sans-Gêne*. La femme de Lemonnier était aussi comédienne, et elle le remplaça à la direction de la Comédie-Mondaine jusqu'en 1908. Un autre parisien, Paul Alhaiza, fait également une belle carrière bruxelloise. Ancien acteur, il partage avec Calabrézi la direction d'un opéra à La Nouvelle-Orléans. Il joue ensuite au Théâtre du Parc avant de diriger successivement le Théâtre Municipal de Lille, le Théâtre Molière, de 1886 à 1892, et le Parc, de 1892 à 1898. Quant à Gil Naza, pseudonyme de David-Antoine Chapoulade, il est né à Paris en 1825. Il exerce divers métiers avant de débiter au Casino des Galeries d'où il passe au Théâtre Lyrique. En 1857, il

réunit sa première troupe qu'il installe dans la Salle Malibran à Ixelles. Dix ans plus tard, il inaugure le théâtre Molière, rue du Bastion, qu'il dirige pendant une quinzaine d'années avant de partir pour Paris où il joue à l'Odéon et à l'Ambigu. Il y crée le personnage de Copeau, dans une adaptation de *L'Assommoir* qui eut un grand succès, en particulier pendant sa tournée bruxelloise à l'Alhambra.

En sens inverse, des Belges formés à Paris, connaissent également de bonnes fortunes. Gaston Mouru de Lacotte, né en 1867 à Uccle de parents français, commence ses études au Conservatoire de Bruxelles et les poursuit à Paris. Il dirige pendant deux ans le Théâtre de la Maison d'Art fondé par le grand avocat bruxellois Edmond Picard où il monte des œuvres symbolistes et naturalistes. À l'aide d'un groupe d'amis et de mécènes, il transforme en 1897 une salle dans le Passage du Nord et y fonde le Nouveau-Théâtre en novembre 1897 où les auteurs locaux trouveront le meilleur accueil (*Photo-Théâtre*, 1898-1899, n° 17). En parallèle, Mouru exploite l'Alcazar avec un tout autre répertoire entre 1899 et 1907, puis un théâtre à Ostende et le Gymnase à Liège jusqu'en 1909...

Ces quelques exemples permettent de constater que les passages entre Bruxelles et Paris sont fréquents, les directeurs demeurant là où ils font des bénéfices et où les conditions de travail sont les plus intéressantes. Ce sont pour la plupart des anciens acteurs relativement enrichis qui tentent l'aventure. À l'instar des propriétaires de cirque et dans la grande tradition des gens de la balle, certains directeurs sont avant tout des passionnés, des personnages parfois pittoresques, mais certainement amoureux de

leur métier, et quelques fois jusqu'à la déraison. Tel est le cas d'Auguste Jouhaud, né à Bruxelles le 8 vendémiaire de l'an XIV (30 septembre 1805). Auteur particulièrement fécond, il fit représenter plus de 400 pièces à Bruxelles et à Paris, depuis *Les Petits Prisonniers*, comédie jouée à la salle de Bavière le 14 février 1822 jusqu'au *Siège d'Anvers*, revue présentée au Théâtre des Variétés à Anvers le 22 juillet 1865. Ces pièces recueillent un succès d'estime. Avec son épouse, qui est comédienne, il vit modestement de son travail. Un héritage de 200 000 F, somme considérable, lui échoit un jour. Il fait alors construire le Théâtre du Paradis des Roses à Bruxelles, qu'il dirigera, jusqu'à sa ruine presque totale, de 1856 à 1858. Il retourne ensuite à Paris où il reprend son rôle de vaudevilliste besogneux (Lemonnier, p. 14-16 ; Renieu, p. 925-927).

De nombreuses anecdotes émaillent l'histoire des théâtres. La directrice Olga Léau, qui règne de 1881 à 1883 sur l'Alcazar, était, quant à elle, connue pour ses excentricités. Selon Lionel Renieu, elle interdisait l'entrée de son théâtre à qui lui déplaisait. Le pittoresque n'est cependant pas la règle. De manière générale, le métier de directeur permet de réaliser d'honnêtes bénéfices. La statistique dressée par Frédéric Faber, qui couvre la période 1830-1879, montre que des théâtres comme ceux de Gand ou de Namur connaissent des directions relativement stables. À Anvers ou à Bruxelles, ce sont les frais liés à la venue de grandes vedettes ou à la mise en scène d'opéras réclamant un personnel trop nombreux qui entraînent des déficits d'exploitation. En 1862, la direction du Théâtre de Gand paye à une artiste lyrique la somme colossale de 30 000 F pour une saison, et ce pour dix représentations mensuelles (Faber, 32). La tendance au vedettariat, et le gonflement des cachets

qui s'ensuit, constitue d'ailleurs un des motifs de l'intervention directe des pouvoirs publics dans la vie théâtrale.

Les bénéfiques proviennent surtout de la présentation de pièces à grands effets, comme *Les Mousquetaires* ou *Les Bohémiens de Paris* qui attirent les foules, ou encore des mélodrames (Potvin, p. 21 ; Descamps, p. 87). En règle générale, à l'époque, l'espérance de vie d'un spectacle inédit, ou d'un auteur peu connu, ne dépasse pas quelques représentations. Dans le relevé établi par Charles Potvin, des dix plus belles années des théâtres de Bruxelles (non compris l'opéra et le ballet), les pièces n'atteignent pas en moyenne trois soirées (Potvin, p. 20). Les nouveautés qui obtiennent des succès sont exceptionnelles : 5 comédies sur 45, 8 drames sur 67, 11 vaudevilles sur 501.

Bon goût et mauvais genres

Le public qui se pressait au théâtre se répartissait selon les genres et les lieux. Si nous ne faisons plus guère de différence qu'entre l'art lyrique et l'art dramatique, au XIX^e siècle on sépare soigneusement les spectacles proposés en catégories bien définies. On distingue en genres spécifiques l'à-propos, le ballet, la comédie, le drame, le divertissement, la féerie, le grand (genre), le théâtre historique, l'impromptu, le lyrique, le mélodrame, l'opéra et l'opérette, la pièce, le proverbe (dramatique), le prologue, la parodie, les paroles, la revue, la scène, la tragédie, le vaudeville. Chacun de ces substantifs peut d'ailleurs recevoir un adjectif de qualité ou être décliné en sous-catégories (la tragi-comédie...) (Potvin, p. 41). Cette spécialisation

ne se reflète pas nécessairement dans le répertoire des salles de spectacle qui, au gré des besoins, accueillent indifféremment féeries, vaudevilles... quand on ne les transforme pas en patinoires. Elle permet aux professionnels d'évaluer un produit par rapport à un mode de représentation. La foule, pour sa part, choisit son spectacle en fonction de critères multiples : le prix des places, la proximité par rapport au lieu d'habitation – Bruxelles compte de nombreux théâtres de quartier – et la qualité du divertissement escompté – boissons, cigares et autres plaisirs des sens compris.

En suivant dans ses plaisirs nocturnes un jeune aristocrate séjournant à Bruxelles vers 1870, on perçoit bien les stratifications sociales de la fréquentation des spectacles. Trois salles se partagent ses prédilections. La Monnaie « était le seul théâtre où on allait régulièrement » et où la « lionnerie » avait sa loge. Le public y était « très bien composé » et chacun y « affectait du reste un maintien irréprochable ». De temps à autre, Fernand de Vieusart fréquente aussi le Parc, où l'on joue les nouveautés et les spectacles de Paris. Mais ses amis et lui préfèrent surtout s'amuser aux Galeries :

La jeunesse dorée y allait presque tous les soirs [...] C'était le théâtre de prédilection de ce monde charmant et facile qu'on appelle le demi-monde ; et toutes les dames élégantes qu'on voyait aux loges du premier rang étaient des femmes aimables et légères. Les couloirs étaient toujours très animés, et les éclats de rire, les conversations bruyantes, faisaient souvent du tort à la pièce.

Par contre, à ses yeux, le Théâtre Molière offre moins de séductions :

La jolie bonbonnière d'Ixelles avait un public tout particulier, et qui lui était très fidèle : des bons bourgeois qui y venaient avec leurs femmes, leurs fils et leurs filles, une fois ou deux par semaine s'il ne pleuvait pas. [...] On y jouait de bonnes pièces : des pièces qui pouvaient avoir une heureuse influence sur le moral, développer les qualités de l'esprit, calmer les imaginations un peu romanesques, et faire naître et fortifier l'amour du foyer. (Vieusart, pp. 16, 60-62, 68)

Le public étudiant, quant à lui, fréquentait surtout l'Alcazar vers 1890, par goût des revues, et les Galeries (Odilon de Grury).

Dans les couches élevées de la société, le goût du théâtre est formé dès l'école dont il constitue un des outils pédagogiques éprouvés. Écrire une pièce, un acte ou une saynète destinés à la représentation en famille est une activité répandue dans la bourgeoisie. D'innombrables « sociétés » organisent des représentations pour et par leurs membres et c'est sur un très important terreau de théâtre d'amateurs que fleurit le goût du public pour la scène professionnelle. Seule la fraction la plus conservatrice de l'Église maintient l'interdit ancien et dénonce l'indécence du jeu (voyez *Le Théâtre*, par l'Auteur des Mauvais Livres). Pour autant, tolérée ou appréciée, cette activité n'est pas considérée comme « sérieuse » et le monde du spectacle reste en marge de la vie sociale instituée. Le chef du gouvernement libéral, Walthère Frère-Orban (1812-1896), l'apprendra à ses dépens, puisqu'on lui fera longtemps reproche d'avoir rédigé, dans sa jeunesse, une comédie légère. Dans sa préface à *Trois jours ou une coquette* (Liège, P. Rosa, 1832), il précisait cependant :

L'on a répandu le bruit que cet ouvrage était indécent, immoral. Ceux qui me feront l'honneur de me lire seront bientôt détrompés ; et se persuaderont aisément que dès mes premiers pas dans la carrière, il n'a pu entrer dans mon intention d'y arriver dans une nudité telle qu'elle dût m'attirer les sifflets des personnes dont je suis précisément le plus jaloux d'obtenir le suffrage. (cité par A. Dupont, p. 60)

De fait, plus de quarante ans de vie politique prouvent que la coquette fut vite pardonnée.

La fonction du théâtre est essentiellement celle d'un lieu de divertissement social. On s'y rencontre ; on y parle ; on y voit des amis ; on y rapporte les derniers potins. Même dans les salles consacrées au « grand art », les conditions traditionnelles de la représentation s'apparentent plus au cabaret qu'à la communion artistique qui ne deviendra la règle qu'à l'extrême fin du siècle. Lucien Solvay décrit ainsi un spectacle à la Monnaie :

En ce temps-là, les abonnés de la Monnaie, juges souverains, formaient, aux fauteuils, un groupe important. Ils se connaissaient tous. Ils venaient chaque soir au théâtre, non pour écouter la musique, mais pour causer entre eux de leurs petites affaires. Quand ils ne se parlaient pas, ils déployaient leur journal et, renversés dans leur fauteuil, les jambes croisées, le lisaient, parfois tout haut. Comme on ne faisait pas encore l'obscurité dans la salle, rien ne les gênait. Parfois aussi, ils causaient avec les artistes en scène. (Solvay, *Mémoires*, p. 72-73)

Le public plus ordinaire, qui se rendait dans les théâtres de la périphérie – les transports en communs étaient réservés, par leur prix, à la bourgeoisie – ne se comportait pas différemment.

La fréquentation des salles par un public plus intéressé par le spectacle que par les mondanités engendre cependant une évolution considérable du théâtre au cours du siècle. Charles Potvin (1818-1902), auteur de nombreuses pièces historiques rarement portées à la scène, devait regretter le recours de plus en plus fréquent aux formules les plus sensationnelles :

Le théâtre de notre époque ne s'adresse plus à une cour lettrée, guidée par quelques hommes de goût ; c'est la bourgeoisie et le peuple qui constituent son public, et si ces classes de la société peuvent sentir les grandeurs de l'art, ce ne peut être sans l'intermédiaire de l'appareil scénique. (p. 21)

C'est à travers le rejet du théâtre classique, dans les formes figées qu'il avait prises au milieu du siècle, que les formules nouvelles de l'art pouvaient prendre leur essor. Les apparitions du célèbre comédien Frederick Lemaître dans ses mélodrames attiraient les passions populaires plus que l'estime des classes dominantes. La bonne société critiquait son réalisme et lui reprochait d'adopter trop souvent « le masque repoussant de la réalité » (*L'Indépendant*, 24 septembre 1842, cité par Charlier, p. 442). Son jeu concret, inventif et des situations variées signent l'acte de décès des formules dépassées.

La conquête du public populaire implique ainsi la multiplication des pièces « à machine » comme on disait au Grand Siècle. Les effets de mise en scène, le caractère spectaculaire des fumigènes, des éclairages, toutes les techniques savamment exploitées par le mélodrame à la Pixérécourt précèdent les fastueuses

féeries dont la publicité annonce fièrement le chiffre toujours croissant des participants, humains et animaux. Toute une ménagerie défile sous les yeux des spectateurs dans ces vastes spectacles qui tiennent autant de la foire que de l'œuvre lyrique. L'Alhambra fut ouvert en 1846 par Franconi sous le nom de Théâtre du Cirque. Il y présentait notamment de grandes batailles de l'Empire, avec plus de 500 chevaux, canons et soldats. Le plus grand succès du siècle – qui poursuivra d'ailleurs sa carrière au cinéma – semble avoir été *Le Tour du monde en 80 jours*, grand spectacle féérique et musical librement adapté de l'œuvre de Jules Verne. De février 1875 à 1890, en Belgique, ces tableaux exotiques extravagants ne font pas moins de 730 représentations, soit un nombre plus important encore qu'à Paris. À la fin du siècle, les revues de Malpertuis ou de Garnir connaissent également un franc succès populaire. Elles dépassent souvent la centaine de représentations, ce qui était le chiffre communément admis pour parler de triomphe.

Pour les directeurs de théâtre, le remplissage des salles passe aussi par l'invitation des vedettes, surtout françaises, dont le nom, à lui seul, attire les foules : à peu près indifféremment, les auteurs classiques ou romantiques font courir un vaste public lorsqu'ils sont servis par Frederick Lemaître, Rachel, Marie Dorval ou le comique parisien Bouffé. Les places les plus intéressantes ne sont pas les plus onéreuses ; les masses perchées au paradis ou se pressant au parterre assurent l'essentiel de la recette. Toutefois, pendant les années maigres, même les plus grandes vedettes ne parviennent plus à faire les frais de leurs spectacles : c'est la raison

pour laquelle la grande tragédienne Rachel interromp ses tournées en 1848 (Charlier, p. 465).

Le vedettariat est lié à un mode de consommation spécifique des spectacles. On va au théâtre ou à l'opéra pour y voir ou y entendre la vedette ; il est tout à fait normal de s'éclipser après l'acte ou la scène où elle s'est tout particulièrement distinguée. La performance singulière estompe souvent le reste de la représentation, comme le suggère le compte rendu du succès de Rachel à Liège en juin 1846 : « [...] l'on n'a pas attendu la fin de la pièce pour rappeler la célèbre tragédienne et lui décerner une éclatante ovation » (*Le Journal de Liège*, cité par Charlier, p. 455). De même, le narrateur de la *Recherche du temps perdu* note-t-il les applaudissements qui interrompent la Berma, dont la prestation n'est pas à la hauteur de la réputation.

L'envers du décor

Dans ces conditions, on le comprend aisément, la qualité technique du spectacle laissait souvent à désirer. Le nombre de représentations et la brièveté des répétitions incitaient les comédiens à exploiter un répertoire relativement restreint dont ils pouvaient interpréter les rôles sans trop d'efforts de mémoire. Avec l'aide du souffleur, partenaire indispensable, ils pouvaient changer de personnage du jour au lendemain. Même dans le cas des pièces nouvelles, pour lesquelles on tentait une régie originale, le vedettariat pouvait biaiser le travail préalable :

Au fur et à mesure que les répétitions avancent, le régisseur exige plus de précision dans la marche de la pièce ; il ne demande cependant pas que les premiers sujets dévoilent « leurs effets » avant la représentation. Ce serait peine perdue, car les artistes tiennent à réserver, pour le moment où ils se trouveront face au public, les jeux de physionomie, les soulignés, qu'ils ont imaginés et mis à l'essai, chez eux, devant leur glace. (Descamps, p. 33)

Cette situation ne disparaît pas nécessairement au siècle suivant, en dépit des tentatives d'imposer une plus grande unité au spectacle.

La plupart des effets de mise en scène obéissent de même aux règles d'une improvisation plus ou moins maîtrisée. Il faut attendre les dernières décennies du siècle pour que l'influence des opéras de Wagner et des représentations réalistes de la célèbre troupe des comédiens du duc de Meiningen de passage à Bruxelles fassent évoluer réellement le goût du public. Les critiques d'un abonné raffiné de la grande scène lyrique disent assez ce que devaient être les conditions matérielles dans des théâtres moins bien équipés ou moins exigeants encore :

À la Monnaie, le public tient pour acquise la notion que le soir, par exemple, est brusquement amené par tel ou tel nombre de coups de robinets ou de commutateurs éteignant (et rallumant parfois même par inadvertance) les diverses rangées de portants et de herses ainsi que l'éclairage de la rampe. (Ernest Van den Broeck, p. 13)

Il déplore l'absence d'un commandement général et donne de nombreux exemples d'erreurs comparables, avec le nom des spectacles où les incidents ont eu lieu. Ainsi par exemple :