

Les publics du théâtre à Madrid et à Barcelone à la fin du XIXe siècle : problèmes de sources et de méthodes*.

Jeanne Moisand

La mesure de la fréquentation des théâtres et la question de la composition sociale des publics représentent des problèmes importants pour l'histoire culturelle de l'Europe du XIXe siècle, et tout particulièrement pour celle de l'Espagne. Au cours du XIXe siècle, l'éducation et la consommation culturelle deviennent accessibles à des milieux plus larges qu'auparavant, assurant le passage d'un ancien à un nouveau régime culturel dont les conséquences sociales et politiques sont profondes dans toute l'Europe¹. La place qu'occupe l'Espagne dans ce processus reste cependant problématique. Les républicains espagnols du XIXe et du premier XXe siècle, confortés par les penseurs du Désastre de 1898 puis par les opposants au régime franquiste, ont insisté sur le déficit éducatif de l'Espagne de la fin du XIXe siècle et du premier XXe siècle par rapport à ses voisins européens, et nous ont habitués à associer les forts taux d'analphabétisme à l'« apathie politique » du peuple espagnol. Il apparaît cependant nécessaire à un nombre croissant d'historiens de l'Espagne contemporaine de se déprendre de ces récits classiques du « retard », hérités de la *leyenda negra* espagnole². L'intérêt de mesurer la

* Cet article reprend une partie des conclusions de ma thèse : *Madrid et Barcelone, capitales culturelles en quête de nouveaux publics (Production et consommation comparées du spectacle, vers 1870-vers 1910)*, sous la codirection d'A. Romano (IUE) et de C. Charle (Paris I), soutenue à l'IUE le 8 décembre 2008. S'y reporter pour davantage de détails sur la bibliographie et des sources.

¹ Charle, Christophe, *Les Intellectuels en Europe au XIXe siècle, essai d'histoire comparée*, Paris, Éd. du Seuil, 1996.

² Burguera, M., Schmidt-Novara, C., eds, *Historias de España contemporánea, Cambio social y giro cultural*, Valence, PUV, 2008.

consommation du théâtre en Espagne tient justement à la possibilité de mettre en cause ces schémas, en observant une branche particulièrement dynamique de la culture. Cette mise en cause doit néanmoins reposer sur des données fiables et convaincantes, notamment pour ce qui a trait à la mesure de l'intensité de la consommation du théâtre selon les catégories sociales. Cet article tente de construire ces données, en se focalisant sur les deux principales capitales du pays, intensément exposées au théâtre et encore très illettrées³. En s'appuyant sur des mesures chiffrées, les bilans de la consommation théâtrale dans les deux capitales espagnoles doivent aussi permettre de les confronter aux autres métropoles européennes. Ce réflexe comparatif constitue un recours méthodologique précieux pour éviter le récit de l'exception et du retard, qui domine encore l'historiographie de l'Espagne contemporaine.

Les approches quantitatives du culturel et du théâtre.

L'histoire culturelle a hérité de l'histoire économique, dominante au cours des années 1940 à 1970, son intérêt pour les approches quantitatives. L'importation de ces approches a permis d'aborder l'étude de la culture sous un angle nouveau en élargissant l'analyse, du canon des œuvres consacrées à l'ensemble des corpus. Les approches chiffrées de ces corpus ne sont pas uniquement destinées à comprendre les structures économiques de la production culturelle, mais permettent aussi d'objectiver l'histoire de la réception. La description et la mesure des formes matérielles des livres ont ainsi servi à analyser les transformations des usages de la lecture⁴. Les approches quantitatives se sont aussi attachées aux contenus culturels eux-mêmes. L'adoption par les études littéraires d'une méthode de *distant reading*, autorisant les mesures des corpus analysés, est, par exemple, défendue par Franco Moretti, qui entend compléter par ce biais

³ En 1900, le taux d'analphabétisme s'élève encore à 63% dans l'ensemble de l'Espagne, et à 50% dans les villes. Les analphabètes représentent à cette date 30,3% de la population madrilène, et 50% de celle de Barcelone. Cf. Pozo Andrés, María del Mar, « Desde las escuelas para pobres hasta la ciudad educadora : la enseñanza primaria pública en Madrid (1850-1939) », in Pinto Crespo, V. dir., *Madrid : Atlas histórico de la ciudad*, vol 2, 1850-1939, Barcelone, Lunewerg, 2001, p. 326-341. Dard, Séverine, *La Question scolaire dans l'Espagne de la Restauration : les enjeux politiques et sociaux de l'enseignement primaire à Barcelone (1900-1923)*, thèse de doctorat dactyl., EHESS, 2002, p. 101. La focalisation sur les deux capitales est davantage argumentée dans l'introduction de la thèse.

⁴ Chartier, R., Cavallo, G., dir., *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Ed. du Seuil, 2001 ; Thiesse, Anne-Marie, *Le Roman du quotidien, Lecteurs et lectures populaires à la Belle époque*, (1984) Paris, Seuil, 2000.

l'approche habituelle du *close reading* (analyse serrée de textes isolés). Le comptage à distance lui permet de dater les moments où la forme romanesque devient dominante dans différentes aires linguistiques ou de s'interroger sur les facteurs sociaux des cycles de modes littéraires⁵.

Les approches quantitatives de l'histoire se heurtent néanmoins aux objections de poids qui leur ont été adressées depuis la fin des années 1970. Les méthodes quantitatives ont souvent conduit à l'élaboration de séries biaisées dès leur construction, fondée sur une trop longue durée et sur des catégories sociales préétablies et anachroniques. Leur regard surplombant dissimule les évolutions des catégories à travers lesquelles les contemporains saisissaient le monde social, et écrase les individus et les événements singuliers sous les structures et les groupes⁶. Il paraît néanmoins possible aujourd'hui de tenir compte de ces objections fondées, sans pour autant renoncer aux approches quantitatives, qui permettent aussi de gagner en comparabilité des cas étudiés, et donc en généralisation du discours historique⁷. La quantification des objets culturels a surtout été appliquée au livre et à la presse. Le théâtre, activité culturelle majeure dans les villes du XIXe siècle, mérite pourtant, lui aussi, d'être analysé selon des approches voisines. La comparaison du nombre de pièces produites, de leur circulation ou de l'intensité de la fréquentation dans les différentes capitales permet, par exemple, de penser l'histoire culturelle européenne sous un autre angle que celui de l'éducation ou de l'accès à la lecture⁸. L'utilisation de ces approches pour mesurer l'évolution du cadre matériel de la production théâtrale, des cycles de modes théâtrales ou, comme ici, celle de la fréquentation des théâtres à Madrid et à Barcelone, apparaît à la fois souhaitable et difficile.

⁵ Un point historiographique sur ces questions dans Sapiro, Gisèle, « Mesure du littéraire », *Histoire & mesure*, vol. XXIII – n°2, 2008, [En ligne], URL : <http://histoiremesure.revues.org/index3553.html>.

⁶ La « microstoria » italienne mène une critique fructueuse des approches quantitatives : Levi, Giovanni, *Le Pouvoir au village, Histoire d'un exorciste dans le Piémont du XVIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1989. Ginzburgh, Carlo, *Le Fromage et les vers, L'univers d'un meunier du XVIe siècle*, Paris, Aubier, 1980. Pour un récapitulatif de l'histoire de l'usage des méthodes quantitatives en histoire, cf. Lemerrier, C, Zalc, C., *Les Méthodes quantitatives en histoire*, Repères, 2007.

⁷ Charle, C., « Macro-histoire sociale et micro-histoire sociale. Quelques réflexions sur l'évolution des méthodes en histoire sociale depuis dix ans », in *Histoire sociale, histoire globale ?*, Paris, actes coll. IHMC 1989, Éd. de la MSH, 1993. Revel, J-F. dir., *Jeux d'échelles, la micro-analyse à l'expérience*, Paris, Éd. du Seuil, 1996.

⁸ Pour une approche comparative du théâtre européen du XIXe siècle qui s'appuie sur de nombreuses mesures, cf. Charle, Christophe, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914*, Paris, Albin Michel, 2008.

Plusieurs indicateurs peuvent être utilisés pour effectuer ces mesures, dont on s'appliquera à exposer à la fois l'intérêt et les limites. La densité théâtrale constitue un premier indice de l'intensité globale de la fréquentation, qui doit être calculé en rapportant le nombre de théâtres construits à une date précise, ou le nombre de places, au nombre d'habitants de la ville à cette même date. Cet indicateur ne prenant pas en compte l'activité plus ou moins intense des différents théâtres ainsi recensés, un indice plus affiné consisterait à comptabiliser et à comparer le nombre d'entreprises de théâtre effectivement en activité. Ces calculs peuvent être entrepris à partir des archives fiscales, mais sont assez complexes et ne seront pas présentés ici⁹. En dehors de l'importance globale de la fréquentation, il apparaît aussi nécessaire de différencier son intensité selon les catégories de public. Il est possible de recenser à cette fin les théâtres selon leur « rang », catégorie construite par les professionnels du spectacle contemporains de la période d'étude pour classer les salles en fonction de leur capacité, prix et prestige. La comparaison de la géographie théâtrale des deux villes peut compléter cette approche par rang, en permettant de visualiser l'offre théâtrale par quartier : la ségrégation sociale de l'espace urbain s'accroissant à la même époque, cette différenciation spatiale des théâtres accompagne, en effet, une spécialisation de l'offre selon les catégories sociales de public. La différenciation des théâtres selon leurs prix permettrait enfin de raffiner ces différentes mesures, en posant la question du seuil financier de fréquentation des différents groupes sociaux urbains. L'existence ou non d'une fréquentation populaire des théâtres constitue donc un point central de l'interrogation. La mesure de son intensité peut aussi s'appuyer sur des indices spécifiques, en focalisant l'analyse sur les théâtres des quartiers les plus pauvres à Madrid, ou les plus ouvriers à Barcelone.

Les problèmes des sources et de leur exploitation.

Les sources disponibles pour effectuer ces mesures demeurent cependant assez restreintes. Cette rareté est particulièrement visible pour les sources étatiques, pourtant les plus commodes d'accès pour établir des séries de données homogènes et étendues dans le temps. Le désengagement définitif de l'État de la surveillance de l'industrie

⁹ Cf. chapitre 3 de ma thèse.

théâtrale, en 1869, raréfie les sources étatiques après cette date, qui marque pourtant le point de départ de la spectaculaire croissance de l'industrie théâtrale. La libéralisation du négoce théâtral met fin à la documentation issue de la censure, utilisée par Marie Salgues dans sa thèse¹⁰, ou aux recensements étatiques des théâtres, sur lesquels s'était appuyé Carlos Serrano pour décrire l'expansion du nombre de salles dans tout le pays au cours du règne d'Isabelle II¹¹. Les archives policières, souvent utilisées par les historiens qui s'occupent du théâtre parce qu'elles permettent de connaître les « scandales » et d'analyser les comportements permis ou censurés¹², restent quant à elles introuvables. Les archives des *gobernadores civiles*, auxquels incombe la surveillance des théâtres, ont disparu tant à Madrid qu'à Barcelone. On ne peut guère retrouver que des traces partielles de leur correspondance avec le ministre de l'Intérieur (*Gobernación*) à l'*Archivo histórico* de Madrid. Dans ce contexte, il est donc nécessaire de s'en remettre aux archives privées, ou de s'appuyer sur d'autres types de sources étatiques.

Les annuaires et guides urbains peuvent ainsi servir au comptage des théâtres et de leur capacité. Dans le même registre, les sources produites par les milieux d'auteurs et d'éditeurs pour surveiller l'activité des théâtres donnent des informations précieuses sur les salles en activité : avant la fondation de la Société des Auteurs Espagnols (SAE), en 1899, cette activité est prise en charge par des éditeurs ou des entrepreneurs isolés. Après 1903, le *Boletín Oficial de la Sociedad de Autores Españoles* constitue une source importante sur l'activité des théâtres. Les archives fiscales, jusque-là inexploitées par l'histoire du théâtre espagnol, ont été fréquemment utilisées par les travaux sur l'édition ou la presse. Elles permettent d'établir des données sérielles sur les bénéfices potentiels des entreprises et, par ce biais, sur les prix. La presse constitue une source plus classique sur la programmation des théâtres, et donne des informations (annoncées par les entreprises à titre publicitaire) sur la fréquence des séances, le répertoire à

¹⁰ Salgues, Marie, *Nationalisme et théâtre patriotique en Espagne pendant la seconde moitié du XIXe siècle (1859-1900)*, thèse de doctorat, dir. S. Salaün, Paris III, 2001.

¹¹ Serrano, Carlos, « Théâtre, sport et corrida : vers le spectacle de masse dans l'Espagne isabelline (1859-1867) », in Clare, L., Duviols, J-P., Molinié, A., *Fêtes et divertissements*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1997, p. 177-188.

¹² Ravel, Jeffrey S., « Le théâtre et ses publics : pratiques et représentations du parterre à Paris au XVIIIe siècle », in *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, n°49-3, 2002/3, p. 89-118.

l’affiche, ou les prix¹³. Les archives municipales et provinciales, mieux conservées que les archives étatiques, donnent enfin accès à des rapports d’inspection des théâtres, fréquents et très riches en informations. Elles conservent aussi parfois des rapports de fiscalité locale isolés.

Des densités théâtrales supérieures à celles d’autres capitales européennes.

D’après les « statistiques morales » utilisées par Carlos Serrano, Madrid compterait 11 salles de théâtre en 1859, et Barcelone 4 salles. Ce déséquilibre entre les deux villes se serait inversé au cours de la décennie suivante : en moins de dix ans (1859-1867), Barcelone aurait vu le nombre de ses théâtres tripler pour atteindre 15 salles, pendant que le nombre de salles de Madrid serait resté stable (11 salles)¹⁴. Mais ces chiffres ne coïncident pas toujours avec ceux d’autres sources, en raison des formes de comptage très différentes des salles de théâtre. Un annuaire statistique de Madrid de 1868 recense ainsi 16 « théâtres publics », 15 « cafés-théâtres » et 4 cirques à cette date, soit beaucoup plus que la source utilisée par C.Serrano¹⁵. Il apparaît donc nécessaire, pour comparer les salles au long de la période et entre les deux villes, de trouver des sources qui conservent longtemps le même mode de recensement. Les décomptes menés à partir des listes de l’annuaire Bailly-Baillière, présentés dans le tableau ci-dessous, en constituent un exemple, même si ses auteurs changent leurs critères au début du XXe siècle.

THÉÂTRES ET LIEUX DE SPECTACLE d’après l’Annuaire Bailly-Baillière				
	1879-80	1888	1898	1908
Madrid	21	21	24	18 théâtres 3 cirques 5 cinémas (avec variétés et th) 25 salles publics »

¹³ Une utilisation systématique de la presse dans Morell i Montadi, Carme, *El Teatre de Serafí Pitarra : entre el mite i la realitat (1860-1875)*, Barcelone, Curial, Publ. de l’Abadia de Montserrat, 1995.

¹⁴ Serrano C., art.cité.

¹⁵ *Anuario administrativo y estadístico de la Provincia de Madrid*, publicado por acuerdo de la Excmá Diputación provincial para el año 1868, Oficina tip. del Hospicio, 1868 y 1869.

				TOTAL: 51
Barcelone	13	17	20 ¹⁶	24 « théâtre publics » 32 cinémas (avec variétés et th) TOTAL : 56

Sources : *Anuario del Comercio, de la Industria, de la Magistratura, y de la Administración o Directorio de las 400 000 señas de España, Ultramar, Estados Hispano-americanos y Portugal*, Bailly-Baillière, Madrid, 1879-80, 1888, 1898, 1908.

D'après ces données, le nombre de théâtres est presque équivalent dans les deux capitales (20 à Madrid et 18 à Barcelone) à la fin des années 1870, alors que 398 000 habitants vivent à Madrid et 249 000 à Barcelone (sans compter les villages de la plaine déjà très peuplés)¹⁷. Ce nombre augmente faiblement à Madrid jusqu'à 25 théâtres à la fin XIXe, avant de doubler au début du XXe siècle, avec l'inclusion dans le décompte de nouveaux types de salles. La vague de constructions de salles de spectacle, très forte à Madrid au cours des années 1840-1860, décélère, en effet, par la suite, puis reprend et s'accélère au cours de la première décennie du XXe siècle. De nouvelles salles mixtes se multiplient, consacrées à la fois au théâtre, au cinéma et aux variétés et dont une bonne partie sont des constructions peu coûteuses et inconfortables. L'expansion du parc théâtral de Barcelone apparaît quant à elle plus continue à la fin du siècle : l'équipement de la ville en théâtres rejoint alors celui de Madrid, avant de le dépasser numériquement au début du XXe siècle.

Si l'on établit la capacité globale des théâtres recensés par l'Annuaire pour l'année 1898, on aboutit à une offre globale de 26800 places à Madrid, et de 25200 places à Barcelone¹⁸. Toutes les places offertes ne sont certes pas systématiquement occupées par les spectateurs. En raison de la libéralisation du commerce théâtral et de l'absence presque totale de subvention en Espagne, un théâtre qui ne serait pas correctement rempli conduirait néanmoins rapidement son entrepreneur à la faillite, et son propriétaire à la fermeture. Par ailleurs, cette offre en sièges ne tient pas compte du système du théâtre par heure, qui rend possible l'occupation d'une même place

¹⁶ En excluant trois *Frontones* et l'Hippodrome, classés dans la même catégorie.

¹⁷ Le nombre de théâtres comptés par Arroyo recoupe celui de l'*Anuario Bailly-Baillière*. Ces classifications sous-évaluent cependant les salles mineures. En 1882, un nouveau classement de Arroyo recense 39 théâtres à Madrid et sa province, et 59 dans Barcelone et sa province ; Del Castillo, Rafael dir., *Gran Diccionario geográfico, estadístico é histórico de España y sus provincias de Cuba, Puerto Rico, Filipinas y posesiones de Africa*, Barcelona, Henrich y Cía, 1889.

¹⁸ Ces capacités globales ont été obtenues en additionnant les capacités établies par diverses sources, et en estimant les capacités de certains locaux en fonction des tarifs payés à la SAE.

plusieurs fois dans une même journée¹⁹. La capacité globale des théâtres représente donc un ordre de grandeur minimal de l'offre quotidienne de places.

La comparaison du rapport entre le nombre d'habitants et le nombre de places disponibles avec les autres capitales européennes en 1898 révèle la densité beaucoup plus forte de l'offre théâtrale à Madrid et à Barcelone qu'ailleurs. Même en prenant le chiffre minimum de places offertes (qui ne tient pas compte de la multiplication de l'offre quotidienne par le théâtre par heure), on compte une place pour 20 habitants à Barcelone, et une pour 19 à Madrid²⁰, alors que 62 Parisiens doivent partager une même place à la même date, que l'on compte 88 Viennois par place de théâtre disponible en 1890, et 47 Berlinois en 1897 ; Londres s'approche peut-être davantage de Madrid et de Barcelone puisqu'on y compte une place pour 57 habitants dès 1866, soit trente ans plus tôt²¹. Contrairement à tous les autres indicateurs culturels de la fin du XIXe siècle, le théâtre apparaît donc d'emblée beaucoup plus intensément consommé dans les deux capitales espagnoles que dans les autres capitales européennes.

Les classes de théâtres : des indicateurs des « classes » de publics

Une fois démontrée l'intensité particulièrement forte de la consommation théâtrale dans les deux capitales, la question se pose de savoir qui elle concerne. La densité théâtrale peut, en effet, révéler l'élargissement de la fréquentation à tous les types de catégories sociales, ou traduire exclusivement la consommation frénétique de spectacle par les élites urbaines. Il apparaît dès lors nécessaire d'analyser l'offre théâtrale en fonction des publics visés. Les classements de théâtres élaborés par les professionnels, notamment pour exiger des entrepreneurs l'acquittement de droits d'auteurs proportionnés aux recettes, peuvent s'avérer utiles. Carlos de Arroyo y Herrera, entrepreneur d'un théâtre de Lérida, publie, par exemple, plusieurs catalogues de théâtres du pays, classés selon les « tarifs » que les auteurs sont en droit de leur

¹⁹ Le théâtre par heure est une formule commerciale inventée à la fin des années 1860 à Madrid, qui consiste à réduire la session théâtrale à un acte d'une heure, et à proposer plusieurs sessions successives au public (habituellement, quatre d'affilée dans l'après-midi et soirée, et jusqu'à 7 quotidiennes).

²⁰ En 1887 : 470283 habitants à Madrid soit déjà une place pour 18,8 habitants.

²¹ Comparaison d'après les données du tableau 2, « Public Potentiel et nombre de places dans différentes capitales », in Charle, Christophe, « L'attraction théâtrale des capitales au XIXe siècle : problèmes de comparaison », in Charle C. dir., *Capitales européennes et rayonnement culturel, XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Presses de l'ENS, 2004, p. 151-167.

exiger. Ce classement est élaboré en tenant compte de la capacité du théâtre, de sa situation, de sa tenue architecturale intérieure et extérieure, et de ses prix.

Salles de théâtres de Madrid et de Barcelone en 1879 , classées par rang par Carlos de Herrera y Arroyo :				
Salles construites après 1840 ; Salles construites avant 1840.				
Rang des théâtres (selon leur capacité et le prix moyen des entrées)		Madrid		Barcelone
1er		Real, Español, Zarzuela		<u>Liceo</u> , Principal
2e		Apolo, Principe Alfonso		
3e	0	Comedia, Rossini, Salon Eslava, Buen Retiro, Martin, Recreo, Novedades, Variedades, Alhambra, Romea.		Circo, Odeon, Romea, Olimpo, Zarzuela, Español, Prado Catalan, Novedades, Campos Eliseos
4e		Capellanes, Infantil, Cervantes, Prado, Circo de Ribas		Tivoli, Oriente, Triunfo, Mendizabal, Variedades, Jovellanos Principal de Gracia
Total	0		8	

Source : d'après Carlos de Arroyo y Herrera, *Proyecto de Reglamento Artístico Teatral, para el régimen y gobierno de las empresas y artistas españoles*, Lérida, Est Tip.de L.Corominas, 1879, in AHN, Gob, serie A, leg 32, n°6

D'après le classement d'Arroyo, les théâtres monumentaux sont notoirement plus nombreux à Madrid, en 1879 (cinq théâtres de premier et second rang, contre deux à Barcelone). Cette inégalité peut provenir d'un biais de la source, la tendance des éditeurs et auteurs à surtaxer les théâtres de la capitale par rapport à ceux des provinces étant continue tout au long de la période. Elle reflète cependant aussi l'engagement plus important des élites madrilènes dans les constructions théâtrales de type somptuaire, orientées vers l'affirmation de leur propre prestige, et les différenciations introduites par les fonctions de capitale étatique et nationale de Madrid. À l'opposé, l'offre en théâtres de dernière catégorie est particulièrement importante à Barcelone (7 contre 5 à Madrid)²².

Un problème se pose cependant aux entrepreneurs des théâtres élégants de Madrid, après la libéralisation du négoce théâtral, en 1869. Désormais placés en

²² Plus de détails sur le vaste mouvement de construction d'édifices de théâtres dans les deux capitales au cours du XIXe siècle, dans le chapitre 2 de ma thèse.

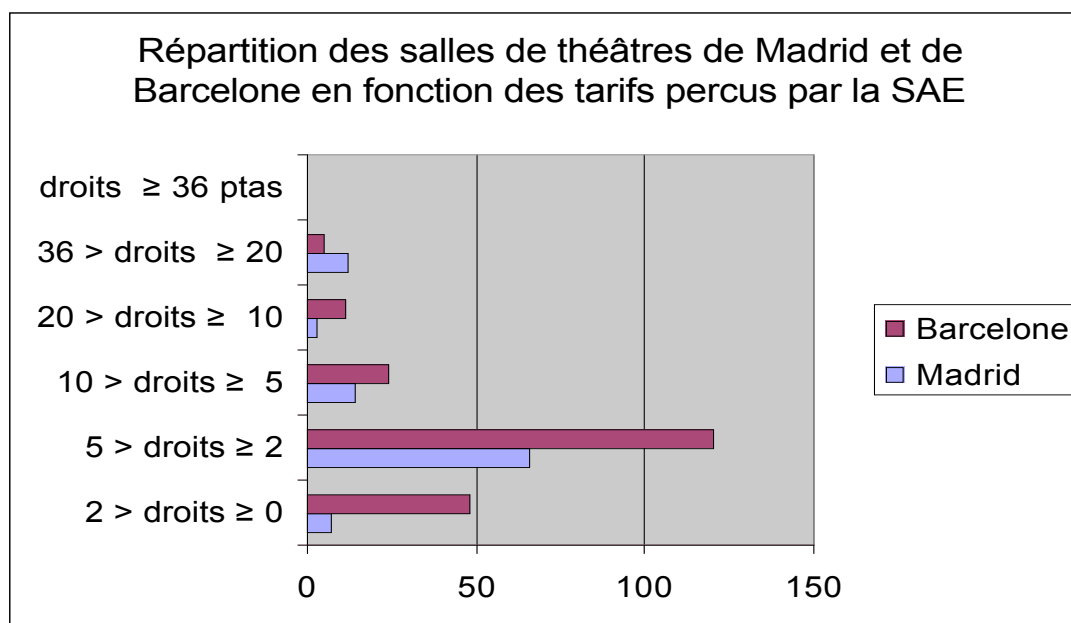
situation de libre concurrence pour capter le public élitiste de la ville, ils doivent faire face à une offre toujours plus fournie. À partir des années 1880, la capacité globale des théâtres de premier rang, pour reprendre les dénominations contemporaines, dépasse numériquement les membres de la société madrilène élitiste. Si l'on prend comme indicateur de cette dernière la barrière du cens électoral avant 1868, on s'aperçoit que le groupe des électeurs devraient fréquenter tous les jours les théâtres de premier rang pour les remplir, ou du moins un jour sur deux s'ils viennent accompagnés de leur femme.

Remplissage potentiel des théâtres madrilènes de premier ordre vers la fin des années 1880
Capacité globale des théâtres de premier rang de Madrid pendant l'hiver à la fin des années 1880: (Real, Español, Príncipe Alfonso, Circo de Price, Alhambra, Apolo, Comedia, Lara, Princesa)
12200 places
Jusqu'en 1868 : nombre d'électeurs à Madrid (système censitaire) : 12137 .

La barrière censitaire, levée après la *Gloriosa* (1868), est rétablie sous la Restauration mais abaissée (1876) : les électeurs madrilènes sont donc plus nombreux au moment du comptage de la capacité des premiers théâtres, au cours des années 1880. Mais le nombre de places offertes quotidiennement est lui aussi plus important, du fait de la conversion à la formule du théâtre par heure de l'*Apolo*, du *Príncipe Alfonso*, de l'*Alhambra* et du *Lara*. La bonne société madrilène doit, par ailleurs, remplir aussi les nombreux théâtres particuliers des salons aristocratiques, et participer à la sociabilité des soirées mondaines. Les premiers théâtres de la "Ville et Cour" ne peuvent donc plus compter uniquement sur un public restreint à l'élite urbaine pour fonctionner : leur viabilité économique passe nécessairement par une ouverture à des publics externes à la meilleure société. La multiplication des constructions théâtrales de prestige finit ainsi par dévaloriser la culture théâtrale en désorganisant sa rareté, alors que la libéralisation du négoce du spectacle accentue l'orientation de l'entreprise théâtrale vers la satisfaction des goûts majoritaires. À fortiori, si l'on considère l'ensemble des théâtres madrilènes et non plus exclusivement ceux de premier et second rang comme ci-dessus, il apparaît clairement que l'offre théâtrale dépasse dès la fin des années 1880 les capacités de fréquentation de la bonne société madrilène.

Ces tendances sont confirmées par l'évolution de l'équipement théâtral des deux capitales au cours des décennies suivantes. La construction des théâtres élitistes devient alors plus rare : les années 1870 et 1880 profitent aux théâtres de moyenne catégorie, et les années 1890 et 1900 aux petites salles associatives ou d'usages mixtes. Au début du XXe siècle, les grandes salles (estimées telles par la SAE) sont devenues minoritaires dans les deux villes par rapport aux petites salles dont la capacité et les bénéfices potentiels sont modestes, et qui ne fonctionnent pas en continu. Le graphique présenté ci-dessous, élaboré à partir des listes de tarifs de théâtres publiées dans le Bulletin de la SAE, montre l'inflation des théâtres les plus modestes par rapport aux salles élégantes.

Recensement et hiérarchie des salles de théâtres de Madrid et de Barcelone entre 1907 et 1909, selon les tarifs des droits d'auteurs perçus par la Société des Auteurs Espagnols pour chaque acte de comédie joué.



D'après *Boletín oficial de la Sociedad de Autores*, "tarifas de teatros", Madrid, n°49, 50, 51, 58, 1907, n°62, 63, 64, 1908, n°68, 70, 71, 76, 78, 1909, Barcelona, n°55, 1907, n°78, 1909.

* tarif fixé par acte de comédie (inférieur à celui d'un acte de zarzuela)

La répartition entre grands et petits théâtres n'est cependant pas la même dans les deux capitales. Les très grands théâtres continuent à être plus nombreux à Madrid qu'à Barcelone : on recense dans la capitale 13 salles dont les tarifs de droits d'auteur sont supérieurs à 20 pesetas par acte de comédie, contre 5 du même acabit à Barcelone. À Barcelone, les grandes salles de théâtre sont plus couramment classées dans la catégorie

comprise entre 10 et 20 pesetas par acte de comédie : on en compte 35 à Barcelone et sa province, contre 17 à Madrid et sa province. Le décalage s'accroît en faveur de Barcelone en ce qui concerne le réseau des petites salles : on compte 168 salles dont les tarifs sont inférieurs à 10 pesetas à Barcelone et sa province, contre 73 à Madrid et sa province. Ces décalages sont toutefois compensés par les systèmes de prix : l'adoption du théâtre par heure par de nombreux théâtres madrilènes de premier rang les rend en effet accessibles, malgré leur rang, à un public moyen, comme on le précisera par la suite. Quoiqu'il en soit, l'analyse des différenciations de l'équipement théâtral montre à quel point les constructions de salles visent dès les années 1880 des catégories sociales très larges dans les deux capitales.

La différenciation des publics par la géographie théâtrale

Le public visé par ces salles grandes et petites, inégalement réparties sur le territoire urbain des deux villes, se déduit aussi de leur position dans l'espace urbain. L'expansion du parc théâtral mérite d'être comprise en rapport avec les dynamiques urbaines très fortes, qui transforment l'espace des deux villes au cours du XIXe siècle. Les lois de désamortissement des biens d'Église, après 1835, complétées par les incendies de couvents à Barcelone, conduisent à une profonde mutation de la propriété urbaine, qui profite à la construction de théâtres. Par la suite, l'abattement des murailles, la croissance démographique et l'adoption de plans d'urbanisation autorisent l'expansion spatiale du bâti urbain. Cette expansion se poursuit toutefois à un rythme moins soutenu à Madrid qu'à Barcelone, où les contraintes spatiales et l'entassement étaient plus forts avant 1859. La croissance de l'habitat industriel dans les villages de la plaine de Barcelone s'opère en effet dès le premier XIXe, et l'*Eixample* est très rapidement construit après 1860. La géographie théâtrale des deux villes reflète ces évolutions urbaines différenciées.

Les théâtres madrilènes, construits en grand nombre entre les années 1840 et 1870, restent regroupés dans le territoire interne aux anciennes murailles. La différenciation sociale de l'espace urbain s'affirme lentement. Dans les années 1880, le recoupement entre le profil social des quartiers et la typologie des édifices de théâtre reste peu prononcé, et la dichotomie spatiale entre théâtres monumentaux et salles

mineures peu marquée. Le paysage théâtral ne change qu'après, de manière accélérée après 1905 lorsque se construisent de multiples petites salles. L'équipement théâtral continue certes à se densifier dans le centre : les petites salles associatives ou de théâtre-cinéma-variétés se multiplient autour de la *Puerta del Sol* et dans la zone populaire de *Fuencarral*. Cette densification s'intègre dans l'affirmation de Madrid comme capitale du loisir moderne. Mais l'équipement des quartiers plus périphériques s'accélère lui aussi. D'après les catalogues de salles de la SAE du début du siècle, les nouveaux quartiers de l'*Ensanche* sont désormais dotés en théâtres : le quartier moyen d'*Argüelles* est équipé de deux salles, et le quartier élégant de Salamanca de quatre. Les faubourgs plus populaires sont eux aussi desservis: entre *La Latina*, *Lavapiés* et la rue d'Atocha, quartiers les plus pauvres du centre ancien, les salles de spectacle pullulent, tout comme dans les quartiers nord de *Chamberi* et même à proximité du quartier populaire de l'*extrarradio* de *Cuatro Caminos*.

Cette desserte nouvelle des périphéries urbaines par les lieux de spectacle est plus impressionnante encore à Barcelone. Le classement des salles selon les tarifs de droits d'auteurs exigés aux entrepreneurs détache certes cinq salles centrales de première catégorie, localisation renforcée par la construction de nouvelles salles polyvalentes (cinéma-théâtre-variétés) au cours de la première décennie du siècle. La particularité du paysage théâtral de Barcelone tient néanmoins à son extension sur un territoire extrêmement vaste. Les salles périphériques sont construites en masse sur le boulevard ouvrier du *Paral.lel* et sur tout l'espace d'une municipalité pourtant très étendue après 1898, date de l'annexion des villages de la plaine : la superficie du territoire municipal de Barcelone atteint alors cinq fois celle de Madrid. À côté des nouvelles constructions de salles de fortune du *Paral.lel*, propres au début du XXe siècle comme à Madrid, ce foisonnement théâtral s'explique aussi par la densité de l'offre associative. De petites salles privées sont aménagées dans les locaux des casinos, des centres d'instruction, ou de certaines sociétés récréatives des années 1860. Les guides urbains permettent de mesurer leur poussée continue : entre 1876 et 1887, les salles de théâtre mentionnées dans de telles structures passent de 4 à 10. La loi de 1887 sur les associations autorise l'envolée du mouvement associatif au cours des années 1890. En 1908, l'*Annuaire Bailly –Baillièrre* recense dans les nouvelles limites de Barcelone 53 sociétés politiques, 95 sociétés récréatives et 42 sociétés d'instruction et de récréation, dont une bonne

partie dispose de scènes. Au tournant du siècle, les salles associatives couvrent tout le territoire de la ville : elles desservent les villages industriels du *Plà* de manière particulièrement efficace, rendant possible l'accès au théâtre des populations d'ouvriers et d'artisans reléguées en périphérie urbaine. Le théâtre est ainsi désormais proposé non seulement dans le centre urbain des deux villes, où toute une gamme de spectacles est disponible, mais aussi dans les périphéries urbaines, même à Barcelone où ces périphéries sont particulièrement éloignées du centre et industrialisées.

Les prix des billets

Connaître les prix des billets de théâtre s'annonce comme un problème difficile dans ce panorama d'une offre théâtrale à la fois extrêmement abondante et diverse. L'échelle parfois très ample des prix au sein d'un même théâtre entre paradis, loges et parterres, tarifs d'abonnement et tarifs au guichet, constitue un obstacle à la constitution de séries de prix comparables dans l'espace et dans le temps. Les archives fiscales permettent de surmonter en partie ces difficultés. Au cours de la période d'étude (1870-1910), les théâtres doivent, en effet, verser une "Contribution Industrielle", dont l'assiette est basée sur la déclaration de leurs "recettes en cas de plein" et sur la durée d'activité de l'entreprise de théâtre contribuable. La déclaration des recettes en cas de plein, qui figure sur les registres d'inscription fiscale (*matrícula*) et non pas sur les statistiques générales de l'impôt, permet de remonter au prix d'entrée moyen lorsque l'on connaît la capacité du théâtre. Il suffit pour cela de diviser les recettes potentielles maximales déclarées par le nombre de places de chaque théâtre. Le résultat ainsi établi est une moyenne des prix déclarés par théâtre. Il ne dit rien de l'importance des abonnements ou des décalages entre premiers et derniers prix. L'intérêt de cette source repose sur sa continuité au cours de la période, et sur la possibilité de visualiser par ce biais une évolution des prix théoriques, même si leur rapport aux prix réels reste sujet à caution.

Les problèmes posés par cette démarche, et donc par les résultats, sont cependant nombreux. Tout d'abord parce que les registres d'inscription fiscale des entreprises de théâtre ne sont localisables qu'à Madrid, et pas à Barcelone²³, ce qui rend la

²³ Pas de liste de théâtres dans la *matrícula* conservée aux Archives de la Couronne d'Aragon.

comparaison malaisée. Ensuite, parce que le chiffre obtenu repose sur celui des capacités des théâtres : ces dernières peuvent parfois être établies grâce aux sources de l'époque ou grâce à la bibliographie, mais celles de certains théâtres restent introuvables. Il est alors nécessaire de les estimer à partir des tarifs payés à la SAE, eux-mêmes établis à partir de la capacité et des prix des théâtres. Le mode de déclaration des « recettes en cas de plein » des théâtres par heure complique encore le problème²⁴. Les résultats ne tiennent par ailleurs pas compte de la vente de nombreux billets par des revendeurs dans la rue, qui gagnent leur marge en poussant les prix des entrées qu'ils ont achetés aux théâtres. Lors des sessions extraordinaires des grands théâtres, ces marges peuvent être très importantes. Elles le sont moins, et presque inexistantes, pour les petits théâtres de quartier. Les estimations des prix des billets obtenues pour Madrid ne peuvent donc être comprises que comme des échelles de valeur. Les approximations étant cependant les mêmes pour toutes les entreprises tout au long de la période, l'intérêt de ces résultats réside davantage dans la possibilité de comparer ces valeurs entre les théâtres au cours du temps, que dans les prix obtenus en eux mêmes.

Malgré leurs limites, ces estimations (cf. tableau ci-dessous) démontrent que seuls quelques théâtres madrilènes suivent la voie de leurs équivalents des autres capitales européennes, en élevant leurs prix pour répondre à la surenchère des dépenses de décors et de salaires des vedettes²⁵. En effet, d'après ces calculs, les seuls théâtres dont le prix augmente au cours de la période sont le *Real*, l'*Español*, le *Comedia*, le *Princesa*, le *Circo* et le *Price*. La concurrence accrue entre les théâtres élégants pousse en revanche un autre groupe de salles, aux prix d'abord élevés, à adopter la formule du théâtre par heure à partir des années 1880 pour faire baisser leurs prix et attirer plus de monde : le *Príncipe Alfonso*, l'*Apolo* et le *Zarzuela* survivent par ce recours à la programmation par heure. Ce groupe aux prix moyens est bientôt étoffé par le *Lara*, réputé élégant mais qui fonctionne dès son ouverture en théâtre par heure, et le *Gran teatro* construit à la fin du siècle. Un troisième groupe pourrait être constitué par les théâtres à bas prix des

²⁴ Ces théâtres déclarent la recette journalière qui résulte du cumul des recettes de toutes leurs sessions d'une heure, lors desquelles le théâtre se remplit plusieurs fois. On peut rétablir l'approximation du prix moyen par spectateur et par session en divisant les recettes journalières des théâtres par heure par 4 (nombre usuel de sessions quotidiennes) avant de diviser ce résultat par la capacité. Les 4 sessions journalières étant souvent dépassées à Madrid, le résultat est un prix maximum.

²⁵ Leroy, Dominique, *Histoire des arts du spectacle en France, Aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la Première Guerre mondiale*, Paris, Ed L'Harmattan, 1990. CC

années 1870, inventeurs du théâtre par heure, dont le prix s'élève progressivement par la suite, comme l'*Eslava*, le *Variedades*, le *Cómico*, le *Romea*. Ces théâtres à 50 centimes, centraux et producteurs des pièces à succès de l'opérette courte et comique (*género chico*) restent financièrement accessibles aux milieux moyens souvent désargentés, mais se ferment progressivement aux milieux populaires.

PRIX MOYENS D'ENTRÉE DES THÉÂTRES MADRILÈNES, D'APRÈS LES RECETTES EN CAS DE PLEIN DECLARÉES AU FISC							
Nom des théâtres	Capacité <u>Capacité estimée</u>	Prix moyen du billet (en ptas) = recettes en cas de plein (moyenne pour 3 années consécutives dans les deux premières colonnes)/capacité. <i>Divisé par 4 lorsque les théâtres fonctionnent en théâtre par heure</i> (sauf en 1907 : déclaration des pleins par session). Fourchette de prix : différents entrepreneurs pratiquent et déclarent des prix différents au cours d'une même année <u>Prix soulignés lorsqu'ils sont calculés sur la base d'une capacité estimée.</u>					
		Années 1870 (saisons 74-75, 75-76, 76-77)	Années 1880 (86-87, 87-88, 89-90)	1892-93	1895-96	1901	1907
Real	24 00	3,3	6,6	6	6 - 7	6	3, 5 (ap.midi) 6 (soir)
Princesa	<u>12</u> <u>00</u>	-	<u>2,58</u>	<u>0</u> <u>,8 - 2</u>	-	<u>2</u> <u>,64</u>	<u>2</u> <u>4</u>
Zarzuela	16 00	2,3	2 Ap. 1888 : 0,5	0 ,4 - 0,6	0 ,52	0 ,52	0, 7
Circo	20 00	1,7	-	-	-	-	-
Español	14 00	1,6	1,8	2 - 2,5	2 ,6	2 ,8	3, 2
Príncipe Alfonso	25 00	1,6	1,5 Ap. 1888: 0,4	0 ,65	0 ,69	-	-
Circo de Price	20 00	1,6	1,3				2, 5
Comedia	15 00	1,4	2	1 ,8 - 2,1	2 - 2,4	1 ,5-2,7	1, 5 - 2,9
Apolo	24	1,35	0,37	0	0	0	0,

	00			,28	,35	,38	4
Gran Teatro	<u>15</u> 00						<u>0</u> 4-1
Lara	80 0	–	0,6	0 ,5	0 ,6		0, 7
Variedades	80 0	0,3	0,6				
Eslava	12 00	0,3	0,5	0 ,47	0 ,53	0 ,4-0,6	0, 6
Novedades	17 00	1,2	0,3	0 ,2	0 ,25		0, 2
Recoletos ²⁶	64 2	–	0,57	0 ,57	–	–	–
De España	12 0	0,7	–	–	–	–	–
La Infantil	28 5	0,5	–	–	–	–	–
Capellanes/Risa/ Cómico	70 0	0,2	0,5				0, 8
Madrid/ Barbieri	12 00	–	0,3	0 ,25		0 ,17	0, 14
Martin	<u>10</u> 00		<u>0,3</u>	0 ,2	0 ,3	0 ,2	<u>0</u> 16-0,3
Romea	50 0	–	–	0 ,3	0 ,5	0 ,6	0, 22
Hernani	50 0	–	–	–	–	–	0, 12-0,39
Maravillas	<u>10</u> 00-1500		<u>0,25</u> -0,4				
Liceo Rius /Salon Varied.	<u>70</u> 0			0 ,16-0,7		0 ,3	<u>0</u> 48
Soc. El Obrero	<u>30</u> 0-900		<u>0,27</u> -0,8				
Circo de Colon	<u>50</u> 0-1500			0 ,3-0,9	0 ,4-1,1	0 ,5-1,6	
Salón Zorrilla	<u>50</u> 0				0 ,2	0 ,6	<u>0</u> 6

Sources : Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, *Matrícula Industrial de la Provincia de Madrid*, “Empresas de Teatro”, Hacienda, Fondo 15.03, Libros 9042, 9425, 9045,9063, 9066, 9071. Pour les capacités et le fonctionnement par heure, cf. chap. 2 et 3 de ma thèse.

D’autres salles maintiennent en revanche leurs bas prix (en dessous de 50 centimes le billet en moyenne) tout au long de la période. Certains théâtres restent même nettement en-dessous de ce seuil pendant toute la période, comme ceux du sud populaire de la ville (le *Novedades*, le *Madrid-Barbieri*) ou ceux des quartiers Nord

²⁶ Le budget prévisionnel d’Antonio Croselles, entrepreneur du théâtre *Recoletos*, établit les prix en 1880 à 0,42 ptas en moyenne (271 ptas pour une session théâtre plein), soit 1 pta pour les 72 personnes en loges (18 loges), 0,4 pour les 470 personnes assises sur des chaises, et 0,25 pour 100 personnes qui ne paient que l’entrée dans le jardin. Sur cette source, cf. ma thèse chapitre 3.

(*Martin*, et plus tard le *Hernani*). Le premier d'entre eux commence par s'afficher comme un théâtre élégant, mais est peu à peu déserté par sa clientèle de départ : le billet passe alors d'un peu plus d'une peseta à des prix situés autour de 25 centimes, tout comme au *Martin*. Ces bas prix deviennent de plus en plus communs au tournant du siècle, avec la nouvelle vague de construction de salles de fortune. Le prix moyen d'une session au théâtre *Barbieri*, qui consacre une partie de ses programmations aux Variétés, passe ainsi de 25 centimes à 14 centimes en 1907. À cette date, ce prix d'entrée n'a plus rien d'exceptionnel en raison de la multiplication des salles de cinéma-variétés-théâtre.

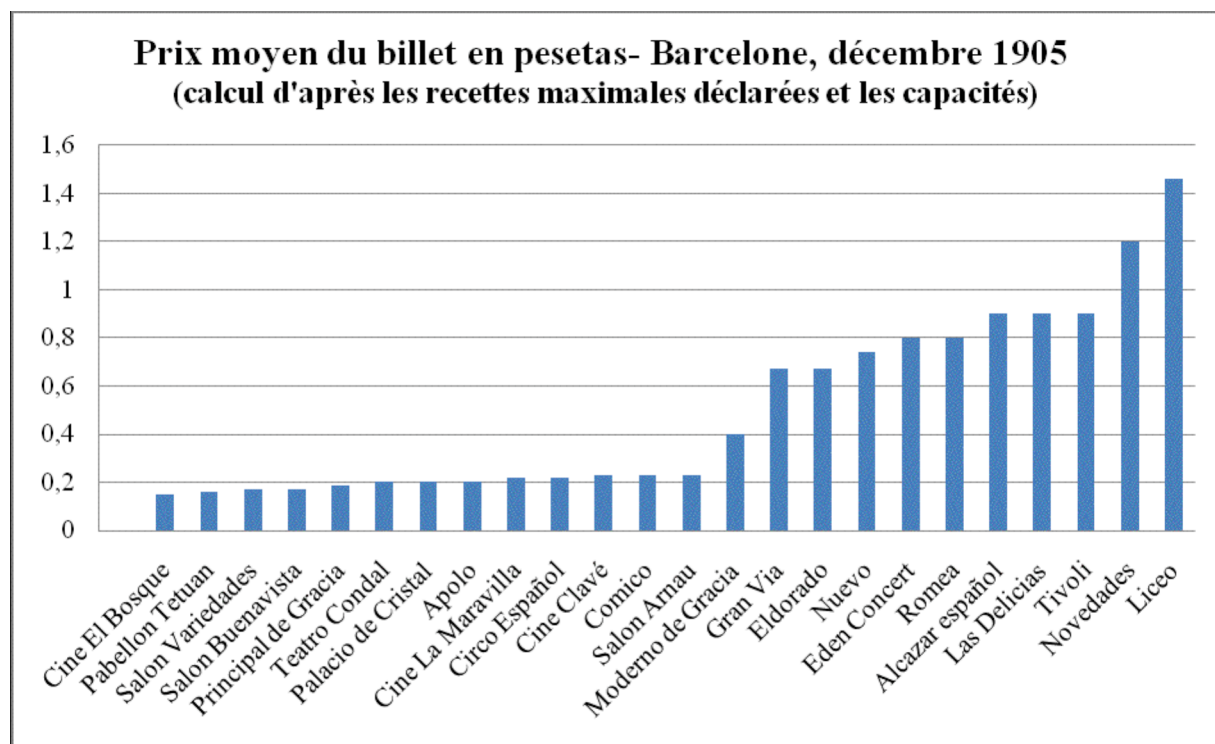
L'absence de registre de Contribution industrielle à Barcelone rend impossible l'établissement de prix moyens équivalents à ceux de Madrid. Une comparaison de ces derniers avec les prix annoncés par les entrepreneurs de théâtre de Barcelone dans la presse permet cependant de voir que les prix les plus bas (annoncés pour attirer large) se situent au niveau des théâtres à bas prix de Madrid. Le *Tívoli*, grand théâtre de 3000 places, vend ses places à 1 *real* au cours des années 1870, avant d'augmenter progressivement ses prix au cours des décennies suivantes. Le *Circo Barcelonés*, situé à proximité du port et réputé fréquenté par les ouvriers du *Raval*, fixe aussi ses prix en dessous de 50 centimes jusque dans les années 1880. L'entrée au paradis du théâtre *Principal* du quartier d'artisans de *Gràcia*, et celle du théâtre par heure *Gran Via* restent à 25 centimes dans les années 1890. À l'inverse, les théâtres plus élitistes comme le *Liceu*, le *Principal* et le *Líric* pratiquent des prix bien supérieurs.

PRIX D'ENTRÉE DES THÉÂTRES DE BARCELONE ANNONCÉS PAR LA PRESSE (« ? » : lorsque l'activité de la salle est annoncée sans mention du prix)				
	Octobre 1875	Mai 1881	Décem bre 1888	Décem bre 1895
Liceu		0,5-5	?	?
Principal	1	0,75-2	?	1-15
Líric	-	1-15		
Circo Barcelonés		0,37-0,5	0,75-3	0,5-1
Romea	0,5-0,75	0,5-0,75	0,5-1	0,5
Odeón	0,5-0,75	0,5-0,75		
Olimpo	0,5	?	?	?
Tívoli	0,25	0,37	0,5	0,5-2
Español	9 cuartos	1 0 cuartos	?	
Prado Catalan	9 cuartos			
Novedades	?	0,5	0,5-	0,5

			0,75	
Principal Gràcia	0,5	-		0,25 paradis
Buen Retiro	-	0,5		
Eldorado	-	-	0,5- 0,75	0,5- 0,75
Gran Vía	-	-	-	0,25

Sources : 1875, *El Correo de Teatros*, Año VIII, Barcelona, 2 de Octubre de 1875, n°11, p. 4; 1881, « Diversiones públicas », in *El Diluvio*, 1/05/1881, 2/05/1881, 3/05/1881, 4/05/1881, 5/05/1881, 6/05/1881, 7/05/1881, 8/05/1881 ; 1888, « Espectáculos », in *La Vanguardia*, 3/12/1888; 1895, « Espectáculos », in *La Vanguardia*, 1/12/1895, 2/12/1895, 3/12/1895, 4/12/1895, 5/12/1895, 6/12/1895, 7/12/1895, 8/12/1895

Un aperçu plus exact des prix des théâtres de Barcelone est fourni par un document isolé des fonds fiscaux de Barcelone conservé aux Archives de la Couronne d'Aragon : une taxe municipale est prélevée, au titre d'impôt sur les *utilités (utilidades)*, sur les recettes réelles des théâtres de la ville, en décembre 1905. Le graphique suivant a été élaboré en ne sélectionnant que les recettes réelles déclarées lors des soirées de Noël, qui correspondent au pic annuel de fréquentation : les théâtres faisant alors le plein, leurs recettes voisinent les « recettes en cas de plein » déclarées par les théâtres madrilènes. En divisant ces recettes de Noël par la capacité des théâtres, le résultat s'approche donc du prix moyen théorique calculé précédemment. D'après le graphique ainsi construit, les prix d'entrée moyens de 13 théâtres de Barcelone sont inférieurs à 20 centimes, pendant que les prix de 9 théâtres sont compris entre 40 centimes et 1 peseta, et que se placent au-dessus le *Novetats* avec une place à 1,2 pta, et le *Liceu* (1,4 pta d'entrée moyenne). La source et le graphique ne tiennent pas compte des théâtres associatifs, encore moins chers que les théâtres dits "publics" et extrêmement nombreux dans toute la périphérie de Barcelone. Les salles pratiquant des prix très bas apparaissent donc particulièrement abondantes à Barcelone.



Source : *Arxiu de la Corona de Aragó*, Inv 1- 6385 : Utilidades. Sociedades de seguros y espectáculos públicos, 1906-1907. Capacités des théâtres : cf. chap.

Une fréquentation populaire (1) ? Croisement des prix des billets et des bas salaires.

Selon l'*Annuaire administratif et statistique* de Madrid de 1868, les salaires journaliers sont de 14 réaux (3,5 pesetas) pour un employé maçon ou un employé menuisier, 10 réaux pour un assistant, 7 à 8 réaux pour un journalier²⁷. Ces salaires semblent assez stables au cours des décennies qui suivent. Au cours des années 1880, la « Commission des Réformes Sociales » lance une grande enquête sur les conditions de vie des ouvriers espagnols. À Madrid, le maçon Rivera déclare percevoir un salaire de 3,5 pesetas par jour. Ce dernier peut être considéré comme un représentant de la partie élevée des milieux populaires : à l'inverse des *peones* (journaliers moins bien payés et plus irrégulièrement), les gens de métier, encore majoritaires à Madrid par rapport aux ouvriers de fabrique²⁸, peuvent encore prétendre à une certaine autonomie, et restent

²⁷ *Anuario administrativo y estadístico de la Provincia de Madrid*, publicado por acuerdo de la Excmá Diputación provincial para el año 1868, Oficina tip. del Hospicio, 1868 y 1869, p. 277.

²⁸ Ralle, Michel, « Un "socialisme des métiers" ? Culture politique et ouvrière et "obreros de artes y oficios" (1870-1900) », in Maurice, J., Magnien, B., Bussy Genevois, D., *Peuple, mouvement ouvrier, culture dans l'Espagne contemporaine*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1990, p. 169-178.

socialement proches des petits commerçants, eux aussi très nombreux dans les milieux populaires de la capitale. Rivera précise que le budget de sa famille ne peut compter que sur 293 jours ouvrables, soit 1025 pesetas à l'année, donc 2,81 ptas par jour, dont il faut retirer 65 centimes pour le logement. Aucun salaire féminin ni celui des enfants ne sont ici déclarés, alors qu'ils travaillent dans les milieux les plus pauvres. Une famille populaire (mais non démunie) comme celle de Rivera disposerait donc de 2,16 pesetas par jour pour toutes les dépenses hors logement²⁹ ; ces dernières sont probablement grevées par les prix de l'alimentation, très élevés à Madrid à cause d'un octroi particulièrement fort. Mais même en tenant compte des prix prohibitifs de l'alimentation, l'achat occasionnel d'une place à 25 centimes paraît abordable dans un budget quotidien de plus de 2 ptas. Après 1870, la multiplication des théâtres à 25 centimes la place assure aux travailleurs qui gagnent 3 pesetas par jour un rapport de 1 à 12 entre le prix d'un billet de théâtre et leur salaire journalier, ce qui rend possible leur accès au théâtre dès cette époque. À la fin du siècle et au début du XXe, les nombreuses salles aux prix d'entrée très bas (12 centimes dans les théâtres-cinés-variétés des quartiers populaires) sont encore plus abordables pour les budgets des ouvriers qualifiés et des petits commerçants.

Les salaires des ouvriers barcelonais sont comparables à ceux des Madrilènes, et compatibles avec l'achat occasionnel de places à bas prix, pour lesquelles on a vu que l'offre était particulièrement riche à Barcelone. Le théâtre sous son format court, bientôt mélangé à des sessions de cinéma et de variétés, et le théâtre associatif, semblent donc abordables financièrement par d'amples secteurs des milieux populaires madrilènes et barcelonais, sans toutefois y inclure la frange la plus paupérisée des deux sociétés urbaines. Un autre indice de cette consommation théâtrale populaire repose sur l'équipement spécifique des "bas-quartiers".

Une fréquentation populaire (2) ? La densité théâtrale des quartiers populaires.

La ségrégation sociale de l'espace urbain s'empirant considérablement à la fin du XIXe siècle, une autre méthode pour connaître la fréquentation populaire des théâtres consiste à analyser l'offre des quartiers socialement défavorisés. À Madrid, les quartiers

²⁹ Castillo, Santiago ed., *Reformas sociales : información oral y escrita publicada de 1889 a 1893*, t. II (Madrid), Madrid, Min. de trabajo y seguridad social, 1985, p. 182 et suiv. : Information du maçon Rivera, p. 189-90.

populaires du sud, formés par les trois districts de la *Latina*, *Inclusa* et *Hospital*, composent la partie la plus pauvre de la ville, où persiste une mortalité extrêmement élevée par rapport aux niveaux européens. Alors que le médecin hygiéniste Philipp Hauser constate globalement une amélioration de l'état sanitaire de Madrid entre 1860 et 1900, il note l'inégalité croissante entre les quartiers riches du centre de la ville et les faubourgs pauvres : les taux de mortalité des districts du centre (*Centro* et *Congreso*) seraient de 23,8 et de 22 pour 1000, alors que ceux du sud (*Hospital* et *Inclusa*) seraient compris entre 36,6 et 40 pour 1000 selon le recensement municipal de 1895³⁰. Entre 1905 et 1907, les théâtres de ces districts qui versent des droits à la Société des Auteurs Espagnols passent de 6 à 12 salles. Les salles mineures construites en grand nombre au début du XXe siècle viennent ainsi étoffer l'offre jusqu'alors restreinte à quelques salles construites au cours des années 1860-70.

Les catalogues de la SAE dans lesquels sont recensées ces salles permettent aussi d'estimer leur capacité, par analogie avec des salles de même tarif. En 1907, alors que la construction de salles de fortune bat son plein, la capacité totale des trois districts serait de 5000 places. Le recensement de 1898 comptabilise 146 000 habitants dans ces quartiers. L'offre de places des quartiers les plus pauvres de Madrid en 1907 est donc d'une place pour 29 habitants, contre une place (tous quartiers confondus) pour 62 Parisiens à la fin du siècle³¹. Ces mesures comparées doivent cependant être prises avec précaution : les salles recensées dans les quartiers pauvres madrilènes programment à la fois du théâtre, des variétés et du cinéma, alors que les places des Variétés sont comptées à part à Paris. Les bulletins de la SAE permettent d'affiner ces mesures et d'établir une appréciation du nombre moyen d'actes consommés par spectateur pendant l'année³². D'après ces calculs, chaque adulte de ces trois districts a vu près de 3 actes de comédie ou de zarzuela au cours de l'année 1905-1906, et 10 en 1906-07, ce qui confirme le saut entre 1906 et 1907. Ce chiffre est un minimum, qui ne tient pas compte

³⁰ Hauser, Philip, *Madrid bajo el punto de vista médico-social*, Madrid, Est. Tip. Sucesores de Rivadeneyra, 1902, p. 488.

³¹ Nombre d'habitants dans les trois districts en 1898, d'après Pinto, V. dir., *Atlas histórico de Madrid*, *op.cit.*, p. 463: La Latina, 47187; Inclusa, 47441; Hospital, 51039. Total : 146 000. En excluant les enfants en bas âge et les personnes âgées, le maximum serait de 130 000 habitants du quartier en âge d'aller au théâtre.

³² Le *Boletín* rend possible le calcul du nombre annuel d'actes joués dans chaque théâtre, pour lesquels des droits ont été perçus par la société. Les théâtres de ces quartiers étant peu attractifs pour les habitants externes à ces districts, le total des spectateurs potentiels d'un acte peut être considéré s'élever à 130 000 (total de la population des trois districts, moins enfants en bas âge et vieillards).

de la fréquentation de théâtres d'autres quartiers, ni de celles des salles proposant des spectacles sans texte ni partition, non tarifés par la SAE. Le contact des habitants des quartiers pauvres de Madrid avec le spectacle commercialisé apparaît donc comme très régulier, sans atteindre pour autant la fréquentation quasi-quotidienne des théâtres par les milieux moyens et élevés.

Consommation annuelle de spectacle des habitants des districts populaires du Sud de Madrid au début du XXe siècle.				
Capacité totale des théâtres de <i>La Latina</i> , <i>Hospital</i> et <i>Inclusa</i> en 1907 : 5000 places Soit une place pour 29 habitants.				
	1905-1906		1906-1907	
	Nb d'actes joués (selon les droits perçus par la SAE)	Nb de spectateurs des actes joués (pour une salle à 1/2 remplie) ³³	Nb d'actes joués (selon les droits perçus par la SAE)	Nb de spectateurs des actes joués (pour une salle à 1/2 remplie)
	1466	379 910	5727	1 551 900
	Nombre d'actes consommé par habitant adulte.	(379910/ 130 000) 2,9	10	

D'après "Cuentas de derechos", et "Tarifas de teatros", in *Boletín de la SAE*, *Op.cit.*, années 1906 et 1907. La faible activité de l'énorme *Novedades* la première année contribue à faire baisser l'offre en 1905. Détail des calculs dans ma thèse.

La densité des salles les moins chères est plus forte encore dans les quartiers ouvriers de Barcelone, comme une analyse centrée sur le quartier de Gràcia le révèle. Ce village industriel, agrégé à la ville de Barcelone en 1898, concentre les gens de métiers les plus qualifiés du monde ouvrier barcelonais³⁴. Alors que *Gràcia* ne comptait qu'un théâtre public (le *Principal*, construit en 1851) et une multitude de salles associatives dans les années 1880, le quartier (qui atteint 50 000 habitants lors de l'annexion, et 70 000 en 1905³⁵) compte désormais 4 salles de théâtre et 4 salles de variétés-cinéma : ces 8 salles publiques totalisent une capacité de près de 5000 places, soit plus d'une place pour 15 habitants en 1905. Or la *Sociedad de Autores* recense aussi

³³ En supposant que les salles ne sont qu'à moitié remplies pendant chaque représentation, ce qui apparaît comme un minimum commercial.

³⁴ Romero Maura, Joaquín, *La Rosa de fuego, Republicanos y anarquistas : la política de los obreros barceloneses entre el desastre colonial y la semana trágica, 1899-1909*, Ed. Grijalbo, Barcelona-BA-México, 1975, p. 137, "de los grandes suburbios industriales de Barcelona, *Gràcia* era el único que en 1902 sumaba bastantes más contribuyentes de artes y oficios (494) que industriales (401)."

³⁵ Romero Maura, *op.cit.*

huit salles associatives vers 1907 : le tarif qu'elle leur fait payer à titre de droit d'auteur, basé sur la capacité et les prix d'entrée, peut permettre d'évaluer leur capacité par comparaison à d'autres salles.

Fréquentation des théâtres du quartier ouvrier de <i>Gràcia</i> (Barcelone) au début du XXe siècle.	
Capacité des salles "publiques" ³⁶	3960 + (2*300) +200 = 4760
Capacité des salles associatives	2100
Rapport nb de places par habitants	70 000 hab. en 1905 pour près de 7000 places soit 1 place pour 10 habitants

Sources : *Anuario Bailly-Baillière*, "Teatros y espect publicos", 1908, p. 1678; Capacité Principal : AHCB, Fons Artis, caixa 23, "Principal de Gràcia"; capacités des autres salles: Arxiu de la Diputació de Barcelona, Q-658, Exp.19, Año 1903, n°1048 [Moderno]; Q-659, Carpeta 3, Año 1905, n°1136 [Bosque]; Q-664, Exp 2, Año 1904, n°1103 [Mayor/Rambla del Prat]; Q-679, Exp 2, año 1906, n°1206 [Torrente de la Olla]; Q-659, Carpeta 2, Any 1905, n°1135 [Buenavista, 5] ; liste des tarifs de la SAE (1907-1909) ; Informations complémentaires de l'Annuaire Bailly-Baillière, 1908.

Gràcia offrirait 7000 places de spectacle à ses 70 000 habitants vers 1908, soit une place pour 10 habitants contre une place pour 29 habitants dans les districts madrilènes de *Hospital*, *Latina*, *Inclusa*. En y ajoutant la facilité de se déplacer vers les salles publiques du centre de Barcelone (le tramway coûte quelques centimes, et le parcours à pied jusqu'à la *plaça Catalunya* est faisable), ce chiffre indique l'intensité de la fréquentation du théâtre sous toutes ses formes dans un quartier d'artisans et d'ouvriers qualifiés, probablement plus riche que les quartiers sud de Madrid. Si la densité théâtrale semble un peu moins élevée dans les quartiers barcelonais de grande industrie (où résident et travaillent presque exclusivement des ouvriers de fabrique), la SAE recense tout de même 7 salles associatives à *Sant Martí* (où les salles publiques sont moins nombreuses) et 5 salles sociétaires dans le district tout aussi industriel de *Sants* (où le déficit en salles publiques est compensé par la proximité du *Paral.lel*). L'équipement théâtral des quartiers populaires apparaît donc très dense au début du XXe siècle dans les deux capitales : la densité théâtrale y est supérieure à la densité globale (quartiers riches et pauvres compris) des autres capitales européennes. Pour

³⁶ Pour une estimation des capacités du théâtre Zorrilla et du Salón Variedades de 300 places, et de 200 places pour un café-théâtre anonyme.

autant, cet équipement spécialisé des bas-quartiers apparaît notoirement plus important à Barcelone qu'à Madrid.

Connaître les publics : autres mesures et autres approches possibles.

Les mesures ici présentées n'envisagent le problème de la composition sociale des publics et de son évolution qu'en termes de hiérarchies sociales verticales, et restent centrées autour de la question de l'élitisme ou de l'ouverture du théâtre. D'autres catégories sociales que la « classe » jouent pourtant un rôle important dans la différenciation des publics de la fin du XIXe siècle. L'identité sexuelle, l'âge ou le statut matrimonial apparaissent, par exemple, comme des facteurs déterminants de différenciation des publics de la fin du XIXe siècle. La dimension genrée des publics, marquée par la présence ou l'absence de jeunes filles, ou à l'inverse par celles de catégories masculines en partie célibataires (étudiants, militaires) ou d'hommes mariés fréquentant le théâtre sans leur femme, oriente très fortement la nature des répertoires programmés, et leur tendance plus ou moins « salée ». La langue d'usage et l'origine géographique des publics constituent elles aussi des paramètres importants de différenciation des publics et des programmes, surtout à Barcelone où les répertoires en catalan sont peu à peu chargés d'une mission de protectionnisme culturel face aux programmations en castillan. Un autre ensemble de questions sur les publics renverrait à un travail plus qualitatif sur le déroulement des sessions théâtrales. L'invention de nouvelles formes de spectacle ou l'apparition de nouveaux lieux engendrent de nouveaux clivages entre les formes de fréquentation du théâtre. La connotation de la consommation d'une session longue de théâtre, alternant plusieurs pièces avec des pauses de sociabilité dans les espaces théâtraux prévus à cet usage, s'oppose radicalement à celle des nouvelles sessions courtes d'une heure, où le public « nomade » vient avant tout se divertir, quitte à reléguer discussions et rencontres dans la rue et les cafés³⁷. La situation du théâtre dans la ville (centralité ou non, qualité de la localisation), la disposition des spectateurs dans la salle (salle à l'italienne ou salle de

³⁷ Le travail d'un sociologue américain aide à apprécier l'importance de l'évolution du « cadre d'expérience » sociale de la représentation théâtrale. Goffmann, Erving, *Les cadres de l'expérience*, (1974), trad., Paris, Éd. de Minuit, 1991, et *Behavior in public places, Notes on the social organization of gatherings*, Westport, Conn, Greenwood Press, (1960), 1983.

concert), l'identité sexuelle et linguistique des publics, leur degré variable d'interconnaissance, leurs comportements envers les artistes ou entre eux, les activités annexes à la représentation (politiques, matrimoniales), la participation ou non des publics à la représentation (développement du théâtre amateur) apparaissent ainsi comme autant de questions essentielles, qui n'ont pas été traitées ici. Approches quantitatives et qualitatives n'ont cependant rien d'exclusif.

Conclusion : des publics urbains de plus en plus amples et diversifiés

La démarche empirique appliquée dans cet article conduit à mettre en cause certains traitements usuels de l'histoire culturelle de l'Espagne de la Restauration par l'historiographie. L'importance de la fréquentation du théâtre dans les grandes villes témoigne, en effet, de l'entrée des sociétés urbaines espagnoles dans un nouveau régime culturel, caractérisé, comme dans le reste de l'Europe, par l'augmentation de la production et de la consommation culturelles, et par leur centralisation dans les principales capitales. À la différence des autres pays européens, cette consommation culturelle élargie implique cependant davantage les industries du spectacle que celles de l'imprimé, sur lesquelles se focalisent généralement les analyses.

Les mesures des publics permettent de réviser l'idée qu'une petite élite madrilène et étatique resterait à la fois culturellement dominante et dépendante des modèles aristocratiques anciens. L'idée qu'un « bloc de pouvoir » restreint monopoliserait les plus hauts postes sous la Restauration a été renouvelée dans des travaux récents sur la persistance des élites anciennes en Espagne, malgré des mises en cause importantes³⁸. L'évolution des théâtres les plus élégants de la capitale l'infirmes cependant en partie. La multiplication des salles de « premier rang » rend nécessaire leur ouverture à des groupes relativement larges des « classes moyennes » de la ville (*clases medias*, catégorie contemporaine très employée). La production de ces théâtres change aussi

³⁸ Sur le bloc de pouvoir, cf. Tuñón de Lara, Manuel, *Estudios sobre el siglo XIX Español*, Madrid, siglo XXI, 1972. Travaux plus récents qui confirment la « persistance » des élites anciennes : Cruz, Jesús, *Gentlemen, Bourgeois and Revolutionaries: Political change and cultural persistence among spanish dominant groups*, Cambridge, 1996 (trad. esp, Madrid, 2000) ; Cortázar, Guillermo, « La nobleza en Madrid en la época de la Restauración », in Bahamonde Magro, A., Otero Carvajal, L. E., Ed., *Madrid en la sociedad del siglo XIX*, 2 vol., Madrid, Consejería de cultura, 1986, p. 557-566. Les travaux d'A. Bahamonde Magro montrent cependant le renouvellement sociologique important des élites madrilènes et étatiques au cours du XIXe siècle, à commencer par Bahamonde Magro, A., Toro Mérida, J., *Burguesía, especulación y cuestión social en el Madrid del siglo XIX*, Madrid, Siglo XXI ed., 1978.

profondément : la plupart de leurs entrepreneurs s'orientent vers la satisfaction des goûts majoritaires, et vers les formes de divertissement modernes et nationalisées, comme la zarzuela courte. La culture théâtrale désormais dominante à Madrid suit donc davantage les exigences commerciales dictées par les goûts d'un public massif³⁹ que les tendances à l'imitation des goûts aristocratiques d'une élite restreinte de notables conservateurs.

L'historiographie de la Restauration s'appuyait par ailleurs sur le constat d'un retard culturel spécifique aux milieux populaires espagnols pour imputer au peuple ignorance et « apathie politique », eux-mêmes supposés responsables de la faillite de la démocratie dans l'Espagne du XXe siècle. Les mesures de la fréquentation des théâtres par les milieux populaires des grandes capitales conduisent cependant, là aussi, à mettre en cause ces schémas. Une dynamique opposée à celle des autres pays européens apparaît clairement dans la fréquentation des théâtres : les processus d'enchérissement des billets, ou de disparition des salles populaires du fait de l'embourgeoisement des centres urbains (comme dans le cas du boulevard populaire parisien sous les coups de pioche du baron Haussmann)⁴⁰, n'ont lieu qu'en partie dans les grandes capitales espagnoles. Ils y sont largement compensés par l'invention de techniques commerciales permettant de faire baisser le prix des billets et par la multiplication des petites salles de quartiers. La consommation théâtrale des milieux populaires en partie illettrés des grandes villes apparaît donc importante, voire exceptionnelle au regard des autres pays européens à la même époque. Malgré leur faible intégration au système éducatif, ces milieux peuvent ainsi, par le biais de leur fréquentation du théâtre, participer amplement à la circulation des nouvelles formes de production culturelle. L'association entre illettrisme, ignorance et apathie politique est donc à revoir.

³⁹ 4,5 millions de places sont annuellement mises en vente par le seul *Apolo* de Madrid. Cf. Salatin, Serge, « La sociabilidad en el teatro (1890-1915) », in *Historia social*, n°41, 2001, p.,127-146, ici p. 138. Chiffre obtenu par la multiplication de la capacité de l'*Apolo* (2200 places) par les sept sessions journalières (en 1900), sur 335 jours par an.

⁴⁰ Naugrette-Christophe, Catherine, *Paris sous le second Empire : le théâtre et la ville, Essai de topographie théâtrale*, Paris, Librairie théâtrale, 1998.