

**RENCONTRE D'UN REGARD (L'HISTOIRE CULTURELLE) ET
D'UN DOMAINE (LE SPECTACLE VIVANT) :
PROPOSITIONS POUR L'ETUDE DU THEATRE ESPAGNOL
DU DEBUT DU XX^E SIECLE**

*« Mais pour connaître cet étrange c
nommé théâtre, il faut d'abord savoir quel
regard on porte sur lui, dans quelle perspective
on l'aborde et selon quel angle d'attaque. Car
c'est le regard qui crée non certes l'objet
théâtral, mais le discours qu'on tient sur lui ».*

PAVIS, Patrick, *Vers une théorie de la pratique
théâtrale. Voix et images de la scène*, 2000, p.
413.

Il est désormais courant d'aborder le théâtre non pas du simple point de vue du texte dramatique, mais dans une perspective inter-artistique et intermédiaire, c'est-à-dire selon une approche qui prend en compte la dimension scénique et spectaculaire des œuvres étudiées. En revanche, il n'est pas encore très fréquent, au sein de la critique universitaire, organisée en disciplines bien différenciées, de considérer le théâtre comme un objet culturel au sens large du terme, et peut-être moins encore comme un objet socio-culturel. Le constat que faisait André Gunthert, en 1987, reste en partie vrai aujourd'hui : « l'approche qui analyserait le fait théâtral dans son versant artistique et culturel reste à inventer » (1987, 485).

Pourtant, de tous les genres littéraires, le théâtre est celui qui tisse le plus de liens avec la société : d'une part, il s'inscrit au cœur de pratiques culturelles collectives, déterminées par un ensemble de facteurs indépendants du contenu et de la forme des pièces. D'autre part, l'œuvre théâtrale véhicule une image du groupe qui renvoie la société à elle-même ; en d'autres termes, elle se situe au cœur d'un réseau de représentations, à travers lesquelles le groupe se pense lui-même et pense son rapport aux autres. Dans l'introduction de son livre, *Sociologie du théâtre*, Jean Duvignaud rappelle que le théâtre est un « art *enraciné*, le plus engagé de tous les arts dans la trame vivante de l'expérience collective », et qu'il est « une manifestation sociale » (1965, 12).

C'est, à mon sens, dans la prise en compte de ces deux aspects (l'inscription de l'œuvre théâtrale au cœur d'une pratique culturelle et le rôle du théâtre à la fois comme révélateur et créateur de l'imaginaire social) que réside l'orientation la plus féconde de la rénovation des études théâtrales, amenées à se rapprocher ainsi d'un certain nombre de sciences sociales comme l'anthropologie, la sociologie ou, plus récemment, l'histoire culturelle.

Mon intention ici est de montrer, d'une part, comment l'orientation prise par l'historiographie au cours des trente dernières années, par les méthodes et, surtout, par le regard qu'elle propose, est susceptible d'enrichir l'analyse du théâtre et, d'autre part, d'observer dans quelle mesure le domaine du spectacle vivant constitue un champ de recherches particulièrement fécond pour l'histoire culturelle. L'intérêt de ce croisement entre un regard (l'histoire culturelle) et un domaine (le spectacle vivant) me semble double : pour l'historien, le théâtre apparaît comme un observatoire privilégié des mécanismes par lesquels une société donne sens à son expérience et, pour le critique littéraire, l'histoire culturelle, par le rôle qu'elle donne à des éléments externes à l'œuvre, permet de saisir des implications et des mécanismes qui débordent le cadre de la littérature et qui ont un impact réel sur l'élaboration même des pièces.

J'appliquerai de façon plus spécifique ces réflexions méthodologiques au théâtre espagnol du premier tiers du XX^e siècle et proposerai un ensemble de pistes pour l'analyser. Il me semble, en effet, que le spectacle vivant en Espagne à cette période est révélateur non seulement des intérêts divers que présente le fait théâtral pour l'analyse d'une société mais aussi de la pertinence de l'orientation qu'ont prise dernièrement les

études théâtrales : alors qu'on a parlé pendant longtemps d'une « crise du théâtre » en Espagne au début du XX^e siècle, les analyses les plus récentes démontrent, au contraire, la vitalité d'une scène espagnole sur laquelle se jouent un grand nombre des contradictions à l'œuvre dans la société de la Restauration. À l'ère pré-industrielle, le théâtre – avant le cinéma – se constitue en loisir de masse et s'efforce de répondre aux attentes de publics fort divers, offrant ainsi à l'observateur actuel une radioscopie de cette société. Il apparaît, dès lors, comme un objet d'étude particulièrement riche pour l'historien, et suppose une analyse qui ne s'arrête pas aux aspects littéraires et artistiques, mais qui envisage le fait théâtral dans sa globalité.

De l'histoire économique et sociale à l'histoire culturelle

La prise en compte du culturel par les historiens est un phénomène qui remonte à l'entre-deux-guerres et qui a pris des directions variées, comme en témoigne la pluralité des vocables employés : « histoire intellectuelle », « histoire des idées », « histoire des mentalités » et, depuis une trentaine d'années, « histoire culturelle ». Mais ces dénominations diverses renvoient à une même évolution de l'historiographie : le passage de l'histoire économique et sociale (dont l'objet, défini de manière générale, est l'organisation du réel) à une histoire qui tient compte de l'imaginaire des sociétés étudiées (c'est-à-dire, qui a pour objet la perception et la représentation du réel). Ce déplacement progressif, dans l'attention des historiens, du réel aux différentes perceptions et représentations de celui-ci par les sociétés, a entraîné un renouveau tant de la démarche que des champs de recherche et des méthodes d'analyse de l'historiographie.

En France, c'est tout d'abord la notion de mentalité qui s'est imposée, sous l'impulsion des travaux de Lucien Febvre. Celui-ci, récusant l'emploi d'étiquettes réductrices pour englober des systèmes de pensée différents (les notions de Réforme ou de Renaissance, par exemple), a proposé de nouveaux outils pour cerner l'esprit d'une époque, comme la notion d' « outillage mental », qui inclut le langage, les concepts scientifiques et les réactions affectives propres à une société donnée. Le concept de mentalité peut être défini comme ce qu'un individu a de commun avec les autres hommes de son temps, ou encore comme « la coloration du psychisme, la façon

particulière de penser et de sentir d'un peuple, d'un certain groupe de personnes, etc. » (Le Goff, 1974, 116). Elle présente l'avantage de prendre en compte « les représentations collectives, les outillages et les catégories intellectuelles disponibles et partagés à une époque donnée » (Chartier, 1983, 286) et a été à l'origine d'un rapprochement entre l'histoire et d'autres disciplines, comme l'ethnologie, la sociologie ou la psychologie sociale. Cependant, bien qu'elle ait permis de rénover l'histoire des idées traditionnelle, son imprécision et son caractère global et monolithique en font une notion difficile à manier, comme le reconnaît à demi-mots Jacques Le Goff : « la coexistence de plusieurs mentalités à une même époque et dans un même esprit est une des données délicates mais essentielles de l'histoire des mentalités » (1974, 122). De façon plus explicite, Paul Ricoeur parle de « l'idée unilatérale, indifférenciée et massive de mentalité » (Poirrier, 2005, 73). En d'autres termes, cette notion ne permet pas de rentrer dans l'analyse des mécanismes et des processus par lesquels des catégories de pensée fondamentales sont intériorisées, de façon souvent inconsciente, par les membres d'un groupe, c'est-à-dire qu'elle ne rend pas compte des dynamiques à l'œuvre dans le domaine culturel.

Pour ces raisons, vers la fin des années 1970, cette notion est abandonnée et remplacée par celle de représentation qui, toujours selon Paul Ricoeur, « exprime mieux la plurivocité, la différenciation, la temporalisation multiple des phénomènes sociaux » (Poirrier, 2005, 73). La dénomination « histoire culturelle » s'est alors imposée et les années 1980 ont vu se multiplier les travaux visant à la définir. L'histoire culturelle y est considérée comme une nouvelle manière de faire de l'histoire, dans un contexte de renouveau intellectuel lié au déclin des deux grands modèles interprétatifs que sont le marxisme et le structuralisme ; Jean-François Sirinelli, par exemple, met en rapport l'éclosion de l'histoire culturelle avec « l'érosion progressive des positions intellectuelles du marxisme, à partir des années soixante-dix, et le recul du structuralisme [qui] ont favorisé un mouvement de retour au sujet pensant et agissant » (1997, 434).

Les différentes propositions de définition de l'histoire culturelle ont en commun de placer au centre de la réflexion la notion de représentation. Dans un article au titre évocateur, Roger Chartier (1989) explique que l'histoire culturelle travaille sur la production, la diffusion et la réception des différentes représentations du réel. Selon cet

auteur, la notion de représentation est au cœur de luttes symboliques entre groupes sociaux, et c'est ce qui fait son intérêt pour l'historien, dont l'attention doit être portée tant sur les représentations elles-mêmes que sur les stratégies mises en œuvre par les différents groupes pour imposer leur vision du monde ou bien pour détourner celles qui leur sont imposées. Pascal Ory, en 1987, définissait, lui aussi, l'objet de l'histoire culturelle comme « l'ensemble des représentations collectives propres à une société » (1987, 68). De la même manière, pour Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli,

L'histoire culturelle est celle qui s'assigne l'étude des formes de représentation du monde au sein d'un groupe humain dont la nature peut varier – nationale ou régionale, sociale ou politique –, et qui en analyse la gestation, l'expression et la transmission (1997, 16).

La notion d'imaginaire, proche de celle de représentation, est également évoquée par certains auteurs : Pascal Ory, par exemple, parle d'une « volonté d'affiner l'analyse d'une société par l'analyse de ses imaginaires » (2004, 44). Les analyses de Cornélius Castoriadis sur la notion d'imaginaire et sur son rôle déterminant dans l'organisation d'une société sont éclairantes pour qui tente de définir l'histoire culturelle. Dans un livre intitulé *L'Institution imaginaire de la société* (1975), Castoriadis réfute la plupart des hypothèses marxistes et postule que toutes les institutions (prises au sens le plus large du terme) d'une société ont une composante symbolique, c'est-à-dire se trouvent à mi-chemin entre le réel et l'imaginaire (le symbole étant une forme d'expression de l'imaginaire qui a pour fonction de penser le réel ou d'agir sur lui). Toute société doit, en effet, organiser la production de sa vie matérielle ainsi que sa reproduction en tant que société et, selon Castoriadis, cette organisation n'est pas dictée uniquement par des lois naturelles et des considérations rationnelles, mais aussi par l'imaginaire,

Cet élément qui donne à la fonctionnalité de chaque système institutionnel son orientation spécifique, qui surdétermine le choix et les connexions des réseaux symboliques, création de chaque époque historique, sa façon singulière de vivre, de voir et de faire sa propre existence, son monde et ses rapports à lui, ce structurant originaire, ce signifié-signifiant central, source de ce qui se donne

chaque fois comme sens indiscutable et indiscuté, support des articulations et des distinctions de ce qui importe et de ce qui n'importe pas, origine du surcroît d'être des objets d'investissement pratique, affectif et intellectuel, individuels ou collectifs (203).

L'imaginaire, défini comme « la faculté de poser ou de se donner, sous le mode de la représentation, une chose et une relation qui ne sont pas (qui ne sont pas données dans la perception ou ne l'ont jamais été) » (177), ou encore comme « la capacité élémentaire et irréductible d'évoquer une image » (178) est cette marge d'indétermination qui rend possible l'Histoire et qui permet à chaque société de créer son système de significations.

Un travail de décryptage du symbolique s'impose alors, afin de pénétrer dans le labyrinthe de la symbolisation de l'imaginaire, et parvenir ainsi au système de significations grâce auquel une société donnée se pense et pense son rapport au monde et aux autres. Castoriadis parle d'un « mouvement historique réel dans le cycle culturel gréco-occidental, de conquête progressive du symbolisme, aussi bien dans les rapports avec le langage que dans les rapports avec l'institution » (176). L'histoire culturelle peut être replacée dans le cadre de cette « conquête progressive » : cette nouvelle orientation historiographique, définie non pas tant par son objet (les représentations collectives) que par le regard qu'elle propose, consiste bien à prendre en compte la part d'imaginaire qui intervient dans l'organisation d'une société, et à identifier les mécanismes et les processus qui participent à la construction du sens propre à celle-ci. Plusieurs historiens utilisent, dans leur réflexion sur l'histoire culturelle, cette notion de construction du sens : Roger Chartier (1989), Pascal Ory, pour qui l'histoire culturelle est l' « histoire des sens du monde » (1987, 82), ou l'allemand Ute Daniel (2005), entre autres.

Cette nouvelle manière de faire de l'histoire a eu pour conséquence la remise en question de certains critères fondamentaux de l'histoire économique et sociale. Roger Chartier, dans l'article déjà cité (1989), analyse les différents déplacements qui se sont produits dans la démarche historique. Le premier réside dans l'abandon du projet d'histoire globale reposant sur une partition hiérarchisée du réel (l'économique, le social, le culturel, l'économique) et dans l'affirmation de l'idée que toute pratique et toute structure sont le fruit des représentations par lesquelles les individus et les groupes donnent sens au monde qui est le leur. Le second concerne la définition territoriale des

objets : la démarche d'inventaire régional a été remplacée par la recherche de régularités, de lois générales, pensées à partir d'objets particuliers. Le troisième, enfin, consiste à ne plus considérer le découpage en classes comme premier mais à prendre comme point de départ des objets culturels, pour observer, de façon transversale, les clivages à l'œuvre dans une société, ce qui débouche sur la remise en question des concepts de « culture populaire » et « culture savante », ou, en tout cas, sur une nouvelle façon de les manier. L'histoire culturelle n'est pas une histoire sociale de la culture ; elle n'étudie pas les productions culturelles à l'intérieur de groupes sociaux prédéterminés mais propose une analyse transversale, une réflexion sur les écarts culturels et sur les ponts qui existent entre ces différents groupes.

Ce sont également les objets étudiés et les méthodes d'analyse employées par les historiens qui ont été renouvelés. Concernant les objets, tout d'abord, l'historien du culturel privilégie désormais ceux qui l'introduisent à l'imaginaire des sociétés, c'est-à-dire qui sont porteurs de sens pour les contemporains de l'époque concernée. Cette conception de l'objet ouvre considérablement l'éventail des champs de recherche : Auguste Prost, par exemple, écrit que « tout, à condition de savoir le lire, peut introduire à l'univers des représentations d'un groupe, y compris les faits les plus exceptionnels » (1997, 142). Ute Daniel affirme, lui aussi, que tout peut être objet d'étude pour l'histoire culturelle (2005). Cependant, Jean-Pierre Rioux (1997) définit quatre domaines dans lesquels le regard propre à l'histoire culturelle s'exerce avec une acuité particulière : l'histoire des politiques et des institutions culturelles, l'histoire des médiations et des médiateurs, l'histoire des pratiques culturelles et l'histoire des signes et des symboles. Ce sont ces quatre champs de recherche qui ont fourni le plus d'objets aux travaux des historiens des deux dernières décennies. Enfin, une catégorie d'objets – qui ne trouve que partiellement sa place dans la classification de Jean-Pierre Rioux – a fait son entrée dans le champ de l'historiographie : il s'agit des productions culturelles d'une société, qu'elles appartiennent à la littérature, à l'art, au cinéma ou aux spectacles. L'histoire des mentalités s'était déjà intéressée à ce type d'objets, comme l'explique Jacques Le Goff :

une autre catégorie de sources privilégiées pour l'histoire des mentalités est constituée par les documents littéraires et artistiques. Histoire non pas de phénomènes « objectifs » mais de la *représentation* de ces phénomènes, l'histoire

des mentalités s'alimente naturellement aux documents de l'imaginaire (1974, 120).

Cependant, l'histoire culturelle se distingue de son aînée par les méthodes qu'elle emploie pour analyser ces objets, dans la mesure où le qualitatif et l'interprétatif sont préférés au quantitatif et au sériel. L'histoire culturelle ne se contente pas, en effet, d'inventaires ou de statistiques ; bien qu'elle tienne compte, dans ses analyses, de données chiffrées, elle procède également à une analyse interne des objets, et s'intéresse tant au contenu des œuvres (afin d'y percevoir des systèmes culturels, qu'il s'agisse d'imageries ou d'idéologies) qu'à leur contenant (c'est-à-dire à la forme, qui en dit long, bien souvent, sur les écarts culturels entre différents groupes sociaux).

Ce caractère interne de l'analyse rapproche l'histoire culturelle d'autres disciplines telles que l'histoire littéraire, l'histoire des arts ou l'histoire du cinéma, dont elle reprend certaines méthodes. Néanmoins, elle se différencie de ces approches spécifiques à trois niveaux tout au moins. Tout d'abord, l'histoire littéraire, l'histoire des arts ou l'histoire du cinéma sont sélectives, dans la mesure où elles ne s'intéressent, à l'intérieur du champ de chacune, qu'aux chefs-d'œuvre qui ont marqué une époque, laissant de côté des phénomènes plus massifs. L'histoire culturelle, elle, privilégie les objets culturels qui ont connu un large succès, indépendamment de leur qualité esthétique : « l'histoire culturelle s'intéressera éminemment aux hégémonies, mais contemporaines de l'objet étudié. Priorité sera donc donnée au majoritaire, au massif, aux vulgates » (Ory, 1987, 72). De plus, ces histoires particulières sont normatives en ce sens qu'elles fixent les normes esthétiques en fonction desquelles il convient de juger la qualité des œuvres étudiées ; l'histoire culturelle, elle, ne cherche pas à hiérarchiser les œuvres du passé en fonction de critères contemporains, déterminés de façon préalable, mais à reconstituer les goûts d'une société et à tenter de les interpréter, ou, tout au moins, de les comprendre. La troisième différence fondamentale entre ces deux types d'approche réside dans le fait que ces « histoires de... » concentrent leur attention sur les objets, indépendamment des conditions dans lesquelles ils ont été élaborés, diffusés et reçus. L'analyse qu'elles proposent a un caractère interne et s'intéresse assez peu aux facteurs externes aux œuvres. L'histoire culturelle, en revanche, se caractérise par sa « préoccupation environnementaliste » (Ory, 2004, 14), c'est-à-dire qu'elle analyse le

contexte (au sens le plus large possible) dans lequel les œuvres étudiées voient le jour. Dans cette perspective, des éléments comme la langue, les concepts scientifiques, l'évolution des techniques, les facteurs économiques et juridiques, ainsi que les logiques institutionnelles de l'époque concernée font l'objet d'une attention particulière, dans la mesure où ils participent, de façon directe ou indirecte, à la création du sens. L'histoire culturelle privilégie notamment les mécanismes et les processus par lesquels les produits culturels apparaissent et circulent dans une société et étudie les phénomènes de réception, celle-ci étant envisagée dans sa dimension créatrice :

Contre la conception, chère aux historiens de la littérature ou de la philosophie, selon laquelle le sens d'un texte serait caché en lui comme un minerai dans sa gangue (la critique étant dès lors l'opération qui fait venir au jour ce sens celé), il faut rappeler que tout texte est le produit d'une lecture, une construction de son lecteur (Chartier, 1983, 200).

L'historien est ainsi amené à s'intéresser aux pratiques culturelles, afin de comprendre dans quelles conditions une œuvre est reçue et interprétée par son public, et à utiliser des méthodes propres à d'autres disciplines telles que l'analyse littéraire et l'analyse de l'image, la linguistique, l'anthropologie, l'économie, le droit, l'histoire des sciences et des techniques, etc.

Le théâtre, objet d'histoire culturelle

L'histoire culturelle telle qu'elle vient d'être définie est porteuse, à mon sens, d'un ensemble de pistes à explorer pour définir une méthode d'analyse du spectacle vivant. Qui plus est, le théâtre, par le lien privilégié qu'il entretient avec le présent, offre à l'historien un domaine de recherches particulièrement fécond : dans la mesure où il se situe au croisement de différentes logiques (esthétiques, techniques, économiques, sociales et institutionnelles) et se trouve au cœur de l'articulation entre le réel et l'imaginaire, il apparaît comme un « point d'entrée » idéal pour « pénétrer l'écheveau des relations et des tensions » qui constituent les sociétés (Chartier, 1989, 1508).

Ce lien que le théâtre entretient avec la société est de nature double. Tout d'abord, dans la mesure où il est un discours sur le présent, le théâtre véhicule un certain nombre de représentations collectives partagées, le temps du spectacle, par le public. Il est le lieu où se produit un dédoublement du groupe, le lieu où chacun des membres d'une société est amené à voir représenter sous ses yeux le fonctionnement de celle-ci, le théâtre mettant toujours en scène le rapport de l'individu à la collectivité. Le fait théâtral dépasse ainsi le cadre strictement littéraire, dans la mesure où « la représentation théâtrale met en mouvement des croyances, des passions qui répondent aux pulsations dont est animée la vie des groupes et des sociétés » (Duvignaud, 1965, 12). Cette projection du groupe dans un espace imaginaire entraîne une réaction du spectateur ou du lecteur, qui participe lui aussi à la construction du sens : « la représentation des rôles sociaux, réels ou imaginaires, provoque une contestation, une adhésion, une participation qu'aucun autre art ne peut provoquer » (Duvignaud, 1965, 12). Pour ces raisons, le théâtre a une composante sociale qui le lie indissociablement au contexte dans lequel il voit le jour.

Le deuxième élément qui lie le théâtre au présent, et donc à une société particulière, est le fait qu'il s'inscrive dans un ensemble de pratiques culturelles régies par des logiques qui débordent le cadre de l'art. L'œuvre théâtrale est incarnée par des personnes vivantes devant un public réuni le temps de la représentation, et cette situation de communication, aux implications diverses et variées, a des conséquences sur la signification même des pièces. Replacer le théâtre dans une pratique culturelle conduit, tout d'abord, à prendre en considération la dimension sociale de celui-ci. En effet, la représentation théâtrale se déroule devant un public dont il convient de définir la composition sociale (en fonction du prix des places, de l'emplacement du théâtre dans la ville, du type de spectacle proposé...). Cette représentation théâtrale a les caractéristiques d'une cérémonie et obéit à des codes et des conventions variables selon les époques et les régions : elle a lieu dans un espace spécialement prévu à cet effet et qui occupe une place importante dans l'architecture des villes ; son déroulement est entièrement régi par un rituel dont chaque moment est porteur de sens ; qui plus est, le théâtre est un lieu de sociabilité, à l'intérieur duquel les attitudes diffèrent. Il peut être le lieu où les membres des classes dominantes se positionnent dans l'échelle sociale, en fonction des vêtements qu'ils portent, par exemple : pour un certain public, le théâtre est

l'endroit où l'on se montre, où l'on est vu et où l'on voit les autres. Serge Salaün évoque ce phénomène dans les théâtres des classes supérieures en Espagne à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles, « donde la exhibición del vestuario y todas las formas de tertulia se practican, a diario, mientras duran las temporadas » (2001, 128). Aux antipodes de ces pratiques bourgeoises, le théâtre peut être également le lieu où l'on conteste le système en place et où l'on élabore une réflexion sur le fonctionnement même de la société : Pascale Goetschel, entre autres, a montré que le théâtre, à travers les différents outils de réflexion qu'il propose (qu'il s'agisse des revues, des brochures accompagnant les représentations, des conférences autour des pièces et des différents lieux de sociabilité dans lesquels les spectateurs peuvent débattre) constitue un « des lieux de brassage d'idées » et trouve naturellement sa place dans une réflexion sur l'engagement des intellectuels (2003).

La pratique culturelle du théâtre obéit également à des critères d'ordre économique : le système de production théâtral est soumis à une logique de rentabilité qui a une incidence tant sur le choix des œuvres représentées que sur l'élaboration même de celles-ci, l'auteur intégrant de façon préalable les goûts du public pour lequel il écrit. Dominique Leroy, notamment, s'est intéressé à l'économie des arts du spectacle et à son incidence sur l'esthétique des œuvres (1990, 1992). De la même manière, Jean-Claude Yon a montré que le théâtre, en France, au XIX^e siècle, était une véritable industrie, pour plusieurs raisons : il constituait un secteur d'activité à part entière et fournissait un certain nombre d'emplois ; la production théâtrale était massive et les pièces proposées étaient souvent standardisées. Qui plus est, le théâtre fonctionnait comme un loisir de masse et s'efforçait de répondre aux attentes du public. Enfin, il supposait des capitaux lourds et, donc, une prise de risque de la part des investisseurs. L'auteur en conclut qu'« une industrie théâtrale existe bel et bien au XIX^e siècle en France. Les théâtres sont des entreprises culturelles qui obéissent aux lois du marché... tout en demandant presque toujours à l'Etat ou aux municipalités de les subventionner » (2002, 429).

Le dernier élément évoqué par Jean-Claude Yon (l'intervention des pouvoirs publics) est un autre aspect à prendre en compte dans la définition du théâtre comme pratique culturelle : dans le cadre d'un théâtre subventionné par l'Etat ou les collectivités, la représentation théâtrale est à mettre en relation avec le pouvoir en place, qui cherche ainsi à véhiculer des représentations destinées à éduquer le peuple et à garantir l'ordre

social. Les politiques publiques en matière de théâtre méritent une attention particulière, tout autant que les politiques en matière d'éducation, par exemple, dans la mesure où elles sont le reflet du projet que se donne une société. De la même façon, la censure théâtrale, qui en dit long sur l'image qu'une société veut se donner d'elle-même, constitue un objet d'histoire culturelle intéressant.

Enfin, la pratique culturelle du théâtre implique de s'intéresser aux facteurs matériels, qu'ils soient techniques, architecturaux, vestimentaires... On sait l'importance qu'ont eu pour l'évolution de l'art de la mise en scène l'apparition du gaz, puis de l'électricité, dans les théâtres européens. La conception des théâtres et, notamment, du rapport scène/salle, est un autre facteur déterminant dans la façon dont une œuvre est interprétée. Qui plus est, ces éléments sont révélateurs de l'esprit d'une société : Jean Duvignaud, par exemple, a montré que la conception du théâtre à l'italienne correspondait parfaitement à la vision du monde des sociétés monarchiques (1999). Quant aux costumes et accessoires, ils sont à mettre en rapport avec la mode de l'époque et avec les habitudes vestimentaires propres à chaque groupe social. Dans leur article sur l'histoire culturelle et le spectacle vivant, Jean-Claude Yon et Pascale Goetschel (2005) proposent des pistes d'analyse de ces différents éléments en les replaçant dans une perspective culturelle et sociale.

C'est ce double lien du théâtre avec le présent (par les représentations collectives qu'il véhicule et par son inscription dans un ensemble de pratiques culturelles) qui fait l'intérêt de cet objet pour l'historien : il apparaît alors comme un « formidable lieu d'histoire » (Gunthert, 1987, 483), et comme un « outil indispensable pour interpréter le monde » (Pavis, 2000, 453). Pourtant, si le fait théâtral envisagé dans le cadre de la représentation (dans les deux sens du terme) apparaît comme une pratique riche de sens, il prend également, dans cette même perspective, un caractère éphémère et fugitif, qui le rend difficilement saisissable :

inscrit dans le présent, le théâtre développe dans sa pratique la logique intemporelle d'un éternel présent – une logique profondément étrangère aux structures historiques (Gunthert, 1987, 482).

C'est cette dimension éphémère de l'art théâtral qui explique en partie l'absence d'intérêt des historiens pour cet objet de recherche. Celui-ci, en effet, a longtemps été ignoré par la nouvelle génération d'historiens, comme le constatait, en 1987, André Gunthert : « la rencontre du théâtre et de l'histoire nouvelle est encore à venir » (1987, 470). L'auteur déplorait la pauvreté numérique et la faiblesse méthodologique des travaux d'historiens consacrés au théâtre, et faisait du désintérêt des chercheurs pour le théâtre un symptôme de

la réception contradictoire du fait théâtral, qui lie d'un côté ses destinées à la littérature – et abandonne son examen historique aux historiens de la littérature –, de l'autre, qui perçoit l'événement théâtral comme éphémère, provisoire, voire anecdotique – et interdit du même coup sa prise en compte comme matériau historique (471).

Pourtant – et c'est là un autre argument en faveur de l'étude du théâtre selon le point de vue de l'histoire culturelle –, le caractère éphémère de la représentation théâtrale est atténué, en partie, par le fait que celle-ci laisse derrière elle un ensemble de traces qui apparaissent comme autant de sources pour l'historien : des textes dramatiques aux objets scéniques (décors, costumes, maquettes), en passant par les documents administratifs (livres de comptes, contrats), c'est tout un arsenal informatif qui permet au chercheur de reconstituer ces moments privilégiés au cours desquels la société s'est donnée en représentation. De ce fait, l'étude du théâtre implique le dépouillement d'un certain nombre d'archives : les archives des théâtres et des compagnies théâtrales, ou bien les archives des communes (pour mettre à jour les politiques publiques en matière de théâtre, par le biais des subventions ou de la législation).

Depuis 1987, la situation a évolué et plusieurs historiens ont perçu l'intérêt du théâtre comme objet d'histoire. Au sein du Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines (Université de Versailles – Saint-Quentin-en-Yvelines) a été créé un séminaire intitulé « Histoire du spectacle vivant XIX^e-XX^e siècles », dirigé par Jean-Claude Yon, qui a travaillé notamment sur Eugène Scribe (2000) et Jacques Offenbach (2000), et Graça Dos Santos, qui a réalisé une thèse sur le théâtre portugais sous le régime salazariste (2002). Ce groupe de recherche, qui invite régulièrement des

chercheurs et hommes de théâtre afin de réfléchir aux enjeux historiques du spectacle vivant, a organisé, en mai 2002, un colloque sur le thème « Le théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle », dont les actes devraient paraître prochainement. Au Centre d'Histoire Sociale du XX^e de l'université Paris I, Pascale Goetschel, qui a étudié notamment sur la décentralisation théâtrale, a organisé, en collaboration avec Jean-Claude Yon, deux journées d'études ayant pour thème « Les directeurs d'entreprises théâtrales (XIX^e-XX^e siècles) ». De la même manière, Christophe Charle, dans sa réflexion sur les capitales culturelles européennes, accorde au théâtre une place de choix (2004, 151) ; la thèse que réalise Jeanne Moisand sous sa direction, sur le système de production théâtral à Madrid et à Barcelone entre 1875 et 1910, constitue un autre exemple de cette préoccupation.

Analyse du théâtre espagnol du début du XX^e siècle sous l'angle de l'histoire culturelle

Au sein de l'hispanisme français, la rencontre entre l'histoire culturelle et le théâtre ne s'est produite que de façon isolée. La dernière synthèse de la Société des Hispanistes Français sur la recherche dans le domaine hispanique en France (2000) en est une preuve : les analyses sur le théâtre y sont incluses dans la rubrique des études littéraires et aucun chapitre ne lui est consacré en tant qu'objet spécifique (alors que c'est le cas, par exemple, pour le cinéma ou les médias).

Pourtant, la formation polyvalente des hispanistes peut les conduire à aborder le théâtre selon plusieurs approches. Cette interdisciplinarité des hispanistes les prédispose à prêter une attention particulière à la démarche et aux méthodes de l'histoire culturelle, comme en témoigne l'écho qu'ont trouvé les nouvelles orientations de l'historiographie au sein de la recherche sur le monde hispanique : Carlos Serrano, dans un article publié en 1993, a montré comment l'histoire culturelle venait à la fois « compléter et brouiller la démarche de l'histoire sociale » (1993, 224), dans la mesure où, faisant des conflits d'appropriation des produits culturels par divers groupes sociaux l'objet réel de l'enquête historique, elle permettait de s'interroger sur toutes les formes de clivages qui structurent la société, de façon transversale et plus seulement verticale, et d'aborder sous un jour nouveau la dimension symbolique des conflits sociaux. Quelques années

plus tard (1996), il insistait sur la nécessité d'observer les processus qui interviennent dans l'appropriation sociale des œuvres, ainsi que les modalités d'élaboration et de diffusion des éléments culturels d'un groupe, en particulier d'une Nation.

Ces réflexions méthodologiques sur l'histoire culturelle au sein de l'hispanisme ont été relayées par des applications pratiques : l'ouvrage collectif *1900 en Espagne. Essai d'histoire culturelle* (Salaün, 1988), en est un exemple. D'autres travaux, comme ceux menés sur la presse ou l'édition (notamment sur des collections populaires comme « El cuento semanal »), sont révélatrices des liens qui unissent l'hispanisme aux nouvelles orientations de l'historiographie (Botrel, 2000 ; Serrano, 2001).

Pour ce qui est du théâtre espagnol de l'époque contemporaine, un certain nombre d'études récentes viennent confirmer l'idée que le spectacle vivant offre à l'histoire culturelle un champ de recherches particulièrement fécond : les travaux de Serge Salaün sur le théâtre de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles replacent le texte théâtral dans une perspective scénique et inter-artistique (Salaün, 1997, 2000), ainsi que dans un ensemble de pratiques culturelles (Salaün, 2001). Autre exemple de ce renouveau des études du théâtre espagnol de la période contemporaine, le colloque organisé en 2002 par la Casa de Velázquez (Salaün, 2005) proposait de nouveaux critères pour aborder le fait théâtral entre 1890 et 1910 et mêlait des approches sociale, historique et esthétique, qui ont permis de jeter sur la scène espagnole de l'époque un regard nouveau (Chainais, 2005).

La rencontre entre le regard de l'histoire culturelle et l'étude du théâtre espagnol du début du XX^e siècle est donc en train de se produire, et une réflexion sur ses enjeux méthodologiques s'avère nécessaire. Diverses méthodes sont envisageables pour saisir les implications du fait théâtral dans l'Espagne de cette époque ; l'une d'elles consiste à partir de la production dramatique (totale ou partielle) d'un dramaturge, et à observer la trajectoire de ses pièces dans la société de la Restauration, de leur élaboration à leur réception par le public, en passant par leur diffusion (par le biais de la scène ou bien de l'édition, ces deux médias ayant des implications différentes quant à la signification des pièces). Carlos Serrano évoquait cette démarche dans l'article de 1996 déjà cité :

En el fondo, la actual tendencia de la historia cultural a regresar a lo excepcional, pero haciendo suyos los logros alcanzados por la investigación de lo plural y serial

puede – y yo creo que debe – entroncar inevitablemente con el examen de la singularidad de una figura, o, supremo sacrilegio, hasta de una obra (1996, 102-103).

Ce type d'approche présente plusieurs intérêts : en premier lieu, elle permet d'éviter l'écueil de la classification préalable des produits culturels en fonction des groupes sociaux et d'échapper aux étiquettes parfois trop réductrices de « culture populaire » et « culture savante ». La démarche ici est inverse à celle de l'histoire sociale : il s'agit d'observer comment les œuvres passent d'un groupe à l'autre, par quels mécanismes et selon quelles stratégies elles dépassent les barrières sociales, et surtout de comprendre la signification qu'elles prennent pour chacun des groupes dans lesquels elles pénètrent, c'est-à-dire d'observer les phénomènes d'acculturation à l'œuvre dans une société donnée. Partir d'une œuvre et observer son rayonnement dans une société particulière permet de dessiner des aires culturelles qui ne coïncident pas forcément avec les découpages sociaux, et qui peuvent nous en apprendre davantage sur le fonctionnement du groupe. Ce qui est remis en question ici n'est pas le découpage de la société en classes, mais l'exclusivité de ce critère pour l'analyse de celle-ci. En ce sens, l'histoire culturelle apparaît comme complémentaire de l'histoire sociale, dans la mesure où elle offre une nouvelle grille de lecture de la société, qui se superpose aux précédentes.

En second lieu, ce type d'approche permet de valoriser la spécificité des objets étudiés. Dans le cas du théâtre, par exemple, il importe de s'intéresser à la dimension esthétique des pièces et non pas de le considérer comme un objet simplement socio-culturel, comme a pu le faire la sociologie, par exemple. C'est bien d'œuvres littéraires dont on parle ici, des œuvres qui obéissent à des codes spécifiques, à des logiques textuelles et à des critères esthétiques propres à des courants littéraires et à des individus. Là encore, les propos de Carlos Serrano sont éclairants sur ce point :

La « obra » –literaria, artística, etc.–, a partir de una singularidad ahora asumida y que ha dejado de ser descalificadora, se reincorpora de esta manera al campo de la investigación cultural, como elemento específico, cuya especificidad se convierte precisamente en lo que se trata de *situar* dentro del conjunto de donde proviene (103).

C'est peut-être sur ce point que peut s'affirmer la spécificité des chercheurs qui travaillent sur des cultures étrangères, en l'occurrence des hispanistes. L'histoire culturelle a été définie par des historiens et s'inscrit dans une tradition historiographique longue de plusieurs siècles. De ce fait, elle manque peut-être de la souplesse nécessaire pour accepter de se fondre véritablement avec d'autres disciplines telles que l'analyse littéraire. Qui plus est, les historiens tendent parfois à oublier la spécificité des objets artistiques, littéraires ou cinématographiques qu'ils étudient, et à ne les considérer que comme de simples témoins d'une époque historique. Jusqu'à présent, l'histoire, quand elle s'est intéressée au théâtre, a surtout mis l'accent sur les systèmes dans lesquels il s'inscrit, sur les réseaux de sociabilité qu'il génère, mais assez peu sur le contenu des œuvres dans ce qu'elles ont de littéraire : Jean-Claude Yon, par exemple, lorsqu'il s'intéresse à l'œuvre d'Eugène Scribe, ne se livre pas à une analyse détaillée de la forme et du contenu des pièces de ce dramaturge (2000). En revanche, les civilisationnistes ont la possibilité, grâce à leur expérience des méthodes de l'analyse littéraire, de donner à celles-ci la place qu'elles méritent dans l'étude des pièces, et de proposer une approche véritablement pluridisciplinaire.

Les lignes qui suivent ont pour but de proposer des pistes d'analyse permettant de cerner les différents enjeux du théâtre espagnol au début du XX^e siècle. Il s'agit de replacer les pièces dans leur contexte et de prendre en compte les trois niveaux qui interviennent dans la construction du sens : la production, la diffusion, par le biais de la scène ou du livre, et la (ou les) réception(s) des pièces, par le public, la critique et les intellectuels. Je m'intéresserai ici davantage à des aspects externes aux œuvres (en tant qu'il peuvent influencer sur les œuvres elles-mêmes) qu'à l'analyse littéraire et scénique de celles-ci. Cependant, comme je l'ai souligné plus haut, l'étude de la forme et du contenu des pièces est indispensable pour pouvoir tirer des conclusions quant à leurs significations dans un groupe donné, et fait partie intégrante de l'étude du fait théâtral dans sa globalité.

En ce qui concerne le niveau de la production des pièces, plusieurs éléments sont à prendre en compte. Il importe, tout d'abord, de s'intéresser aux différents matériaux littéraires et artistiques dont disposait l'auteur et qui ont pu influencer l'écriture des œuvres. Cela inclut, par exemple, les modèles en vigueur et les traditions en place. Pour

étudier cet aspect, il me semble pertinent de replacer le dramaturge dans la vie littéraire et artistique de son temps, de reconstruire les réseaux de sociabilité dans lesquels il a pu s'inscrire, de mesurer son rôle dans la diffusion des nouveautés littéraires, c'est-à-dire d'observer sa place dans les mécanismes de la transmission culturelle. À quelles revues était-il abonné ? La revue, à cette époque, était un des principaux organes de diffusion de la nouvelle esthétique, y compris en matière de théâtre. À quels cercles littéraires appartenait-il ? À Madrid, par exemple, la modernité littéraire passe par des lieux de sociabilité comme le café Fornos, le café de Levante, le café Madrid, la Maison Dorée, le café Callao, le café Universal, ou bien par les réunions organisées au domicile de certains hommes de lettre. Quels étaient ses liens avec des personnalités littéraires étrangères ? Le cas de Francisco Villaespesa, qui entretenait des liens avec Maurice Maeterlinck, Gabriele d'Annunzio, Eugenio de Castro, Eça de Queiroz et Charles Maurras, entre autres, est emblématique de ces échanges entre écrivains européens. A-t-il développé une activité comme traducteur d'œuvres de théâtre ? Les traductions réalisées par des auteurs comme Gregorio Martínez Sierra, Francisco Villaespesa ou Ricardo Baeza ont permis de diffuser en Espagne une esthétique moderne et ont influencé durablement la création théâtrale.

Dans la mesure où le théâtre est composé d'éléments plastiques et sonores, il importe également de replacer l'auteur dans la vie artistique du moment. Qui plus est, à l'époque qui nous intéresse ici, le thème de l'union des arts est à la mode, et les collaborations entre artistes d'horizons divers prennent un intérêt particulier. Le dramaturge était-il en contact avec des peintres et ceux-ci ont-ils participé à la réalisation des décors de ses pièces ? Le cas de Gregorio Martínez Sierra, qui a collaboré avec des artistes comme Bürmann ou Fontanals, a fait l'objet de travaux divers (Riesgo, 1993 ; Salaün, 1995). Mais le théâtre de cette époque fournit d'autres exemples de ce type, qui méritent qu'on s'y attarde (Salaün, 2000). La question se pose également pour les musiciens : au début du XX^e siècle, nombreux sont les écrivains qui travaillent avec des compositeurs. En d'autres termes, il s'agit d'observer comment un écrivain s'insère dans le tissu culturel de son époque, et de comprendre dans quelle mesure ses différentes relations influent sur la création artistique elle-même.

Le théâtre étant une pratique culturelle s'inscrivant dans un système de production qui, à l'époque qui nous intéresse ici, impose sa logique commerciale aux écrivains, il

convient d'observer également les liens que le dramaturge entretenait avec ce monde assez fermé. L'auteur était-il en contact avec des directeurs de théâtre et des éditeurs ? Christophe Charle a montré le rôle de ces « hommes doubles », qui sont, à la fois, les représentants du social au sein de la sphère culturelle et des représentants de la culture vis-à-vis de la société globale (Charle, 1992). Il a expliqué, notamment, qu'au début du XX^e siècle, le rôle de ces personnalités dans le panorama littéraire s'est renforcé du fait de la mise en place de circuits de diffusion bien plus sélectifs qu'au siècle précédent. L'auteur connaissait-il des critiques de théâtre, des acteurs, des metteurs en scène et ces différentes relations ont-elles pu avoir une influence sur l'élaboration des œuvres ? Enfin, était-il impliqué d'une manière ou d'une autre dans la gestion des aspects économiques et matériels de la représentation ? Le fait de se trouver en marge du système (comme a pu l'être Valle-Inclán, par exemple) semble donner au dramaturge une liberté de composition que n'ont pas des écrivains inscrits dans les circuits de diffusion des œuvres théâtrales (comme Jacinto Benavente ou Gregorio Martínez Sierra, qui participaient tous deux au montage de leurs propres pièces) et soumis, de ce fait, à la volonté du public.

On touche ici au problème de la diffusion des œuvres et de son influence sur la construction du sens. La diffusion d'une pièce de théâtre peut se faire de deux manières différentes : par le biais de la scène ou par celui du livre. Pour ce qui est de la scène, le théâtre en Espagne, au début du XX^e siècle, est une véritable industrie, pour les mêmes raisons que celles évoquées par Jean-Claude Yon au sujet du théâtre français du XIX^e siècle (2002). Dans la mesure où le montage d'une pièce est un pari économique, la prise de risque par rapport aux attentes du public est minime et, de ce fait, la modernité théâtrale peine à entrer dans le pays. Alors que les scènes européennes multiplient des expériences novatrices, connues aujourd'hui sous le nom de « théâtre d'art » (Antoine et Lugné-Poe en France, Meyerhold en Allemagne, Craig en Angleterre, Appia en Suisse ou Stanislavski en Russie) (Dusigne, 1997), les tentatives de ce genre sont très réduites dans la Péninsule. Le retard que prend la mise en scène en Espagne est à mettre en rapport avec ce système de production soumis aux goûts d'un public plutôt conservateur. Qui plus est, les facteurs techniques ont également leur importance : si l'électricité est présente dans la plupart des théâtres dès les premières années du XX^e siècle, des techniques comme la scène tournante ou la scène inclinée sont inexistantes

dans le pays. Enfin, la formation de l'acteur laisse souvent à désirer et le jeu de celui-ci évolue peu : dans les théâtres à l'italienne, le modèle de référence reste la déclamation, comme en témoigne le succès de l'actrice María Guerrero sur les scènes espagnoles et latino-américaines de l'époque. Les pièces les plus novatrices sont donc interprétées, dans la plupart des cas, selon une mise en scène traditionnelle, qui ne permet pas d'exploiter toutes les potentialités scéniques que contient le texte. En revanche, les spectacles destinés à un public ouvrier dans les cabarets et les cafés-concerts, dans la mesure où ils ne sont pas soumis aux valeurs de l'aristocratie et de la bourgeoisie, proposent des éléments novateurs, dans l'utilisation des nouvelles techniques ou dans la mise en scène du corps féminin (Salaün, 2005). On voit bien ici comment le spectacle vivant reflète les contradictions d'une société et révèle la façon dont chaque groupe social se positionne par rapport aux diverses formes de modernité.

Etudier la trajectoire d'un corpus d'œuvres à l'intérieur de ce système de production commercial, en comptabilisant les reprises dans différentes villes, le nombre d'entrées pour chaque représentation ainsi que le nombre de productions différentes auxquelles donnent lieu les pièces, et en prêtant attention au type de théâtres dans lesquels ces pièces sont jouées, peut permettre de établir une carte des goûts de l'Espagne en matière de théâtre, en fonction de critères géographiques et sociaux, et de comprendre, dans le détail, le fonctionnement de cette industrie soumise à la volonté des spectateurs. De plus, ce travail est nécessaire pour observer le rayonnement dans l'espace, dans le temps et dans le paysage social d'un corpus d'œuvres et pour mesurer son impact dans la société. Enfin, il permet de rassembler des éléments sur les conditions de représentation des pièces : quelles sont les caractéristiques des théâtres dans lesquels elles sont jouées ? Que peut-on dire du décor et des costumes, de l'éclairage et des éléments sonores, du jeu des acteurs ? Quel est le rôle du metteur en scène (profession qui naît lentement au début du XX^e siècle) dans l'interprétation qui est faite de l'œuvre ?

L'édition apparaît, à divers égards, comme un relais de la scène, dans la mesure où elle n'est pas soumise aux mêmes limites. Tout d'abord, sur le plan économique, elle suppose un investissement moins important que le montage d'une pièce. C'est un pari économique moins risqué, qui suppose donc une marge de liberté plus grande. Dans le cas du théâtre, le livre a permis de pallier les manques d'un système de production orienté vers une conception traditionnelle de la mise en scène. Jesús Rubio Jiménez a

montré que les éditions de théâtre moderniste incluant des illustrations étaient une façon de mettre en rapport ces textes diffusant une esthétique novatrice avec des éléments visuels (en l'occurrence des gravures) typiques de cette nouvelle esthétique (1991). Une étude des rapports entre texte et image dans ce genre d'éditions est à mettre en relation avec les évolutions de l'imprimerie et de la conception du livre au début du XX^e siècle : à partir de la fin du XIX^e, la technique de la photogravure permet d'introduire des illustrations en couleurs qui viennent compléter le texte et modifier la lecture, élargissant ainsi l'éventail des procédés expressifs.

L'édition prend également le relais de la scène en ce qui concerne la diffusion des œuvres. En effet, le nombre de personnes qui ont accès à une œuvre par le biais du livre est plus élevé que dans le cas de la représentation. De plus, les éditions d'œuvres de théâtre prolongent le succès des pièces dans le temps : les pièces de Francisco Villaespesa qui, globalement, cessèrent d'être représentées à partir de 1917, continuèrent d'être publiées jusqu'à la fin des années 1920, permettant ainsi aux spectateurs de retrouver des tirades ou des passages qu'ils avaient appréciés lors de la représentation et de s'approprier, de façon plus individuelle, les œuvres de cet auteur. Qui plus est, l'édition prolonge le succès des œuvres dans l'espace : une pièce qui n'a pas (ou pas encore) été représentée dans une ville sera rendue accessible à ses habitants par le biais du livre, élargissant ainsi l'offre des produits culturels disponibles. Enfin, la version imprimée des pièces ouvre l'éventail social du public, notamment dans le cas des collections populaires telles que « La Novela Corta », « La Novela Teatral » (qui est le prolongement de la première), « El Teatro Moderno » ou « La Farsa ». Des pièces comme celles d'Eduardo Marquina ou de Francisco Villaespesa, représentées dans les théâtres de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie (le Teatro Español et le Teatro de la Princesa à Madrid, par exemple) devenaient accessibles, par le biais de ces collections, à un public populaire, c'est-à-dire composé de petits-bourgeois, voire d'ouvriers. Rafael Cansinos-Asséns, dans ses mémoires, évoque le succès de ces collections dans l'Espagne des années 1910 et 1920 :

La Novela Corta tiene un éxito enorme. El público devora las obras de los maestros y, como el número sólo cuesta ¡cinco céntimos!, La Novela Corta se ve

en todas las manos, incluso en la de los obreros, a la hora del almuerzo, en que la consumen al mismo tiempo que el cocido... (Cansinos-Asséns, 2005, 209).

Les collections évoquées correspondent à des projets éditoriaux bien précis et permettent de comprendre certains phénomènes d'acculturation à l'œuvre dans la société espagnole de la Restauration. Dans le cas de « La Novela Corta » et « La Novela Teatral », il s'agit, selon leur fondateur, José de Urquía, d'éduquer le peuple et de lui rendre accessibles les pièces de théâtre qui ont eu le plus de succès et sont considérées comme des classiques. L'objectif de la collection, défini dans le premier numéro de « La Novela Corta », est de « conciliar el carácter popular del semanario con la aristocracia espiritual del libro » (Pérez Bowie, 1996, 8). Au sujet de la collection « La Novela Teatral », Urquía indique :

La Novela Teatral divulgará a un tiempo los sainetes de Arniches y los poemas escénicos de Rostand, d'Annunzio y Maeterlinck, los juguetes cómicos de García Álvarez, Paso y Abati, y las altas comedias de Bernardo Shaw, Bernstein y Bracco, Benavente, Martínez Sierra, Guimerá (Pérez Bowie, 1996, 8).

L'éclectisme du répertoire évoqué par Urquía permet de s'interroger sur les caractéristiques de ce qu'on appelle « culture populaire ». Il semble que celle-ci se définisse moins par un ensemble d'œuvres propres à une classe sociale (les œuvres citées par Urquía ont été jouées majoritairement devant un public bourgeois et aristocratique) que par des modalités spécifiques d'appropriation de ces œuvres : les pièces qui sont diffusées parmi un public populaire sont éditées avec un décalage temporel ; l'impression des textes est souvent médiocre (papier de mauvaise qualité, réduction des marges d'impression) ; aucun élément visuel, susceptible d'orienter la lecture, n'accompagne les textes... Il semble bien que ce soit moins le contenu des œuvres elles-mêmes que la façon dont elles sont diffusées qui différencie la culture populaire de la culture des élites. Les biens culturels circulent, passent d'un groupe à l'autre, même lorsqu'il s'agit d'œuvres destinées, dans un premier temps, à un public bien précis. Les pièces considérées comme des classiques s'inscrivent dans des réseaux de diffusion qui transcendent les barrières sociales et participent ainsi à la construction

d'une culture nationale. Cependant, la signification de ces pièces est différente d'un groupe à l'autre : si l'aristocratie et la bourgeoisie trouvent dans le théâtre de Francisco Villaespesa ou d'Eduardo Marquina une manière d'affirmer leur position sociale et d'imposer leurs valeurs, on peut supposer que, pour un public populaire, ces mêmes pièces ont eu plutôt une fonction d'évasion et de rêve.

C'est le problème de la réception des œuvres, envisagée comme un processus actif participant à la construction du sens, qui se pose ici. La presse de l'époque fournit un grand nombre d'informations sur la réception des œuvres par le public et sur ses différentes attitudes face aux pièces, qu'il s'agisse des applaudissements, des sifflets, des ovations faites aux dramaturges et aux acteurs pendant et après la représentation... Les revues destinées à un certain type de lecteurs peuvent nous en dire long sur la réception des pièces par chaque groupe social : une revue comme *La Esfera*, destinée à un public aristocratique et bourgeois, consacre une large place au monde du théâtre dans ses colonnes et nous permet d'établir les goûts de ce groupe social en quête de modernité, mais fondamentalement orienté vers le passé. Le champ de la critique théâtrale apparaît lui aussi comme un objet d'histoire culturelle intéressant : les critiques de théâtre, à quelques exceptions près, se contentent souvent d'encenser les œuvres qu'ils ont vu représenter et se font l'écho de l'opinion du public.

Une autre méthode pour aborder le phénomène de la réception consiste à étudier la façon dont certaines œuvres peuvent être « recyclées », par le biais d'adaptations musicales ou cinématographiques, de parodies, de traductions, ou encore par le biais de l'intertextualité : quels éléments sont intégrés par le public et sont réutilisés dans d'autres œuvres ? Comment les représentations véhiculées par les œuvres sont-elles « digérées » par les spectateurs ? Comment deviennent-elles des référents culturels communs à un ensemble d'individus ? En d'autres termes, comment viennent-elles participer à la construction d'une culture, voire d'une identité nationale ? La réception apparaît ici comme un processus aux formes diverses et variées (imitation, déformation, réélaboration), inscrit dans un temps plus ou moins long, et dont l'étude s'avère indispensable pour comprendre la portée d'une œuvre dans un groupe.

Ces quelques pistes de recherche, loin de constituer une grille d'analyse exhaustive du fait théâtral, peuvent peut-être éclairer certains aspects du théâtre espagnol du début

du XX^e siècle. L'approche envisagée ici, qui consiste à partir des œuvres pour mettre au jour les différents mécanismes et processus qui interviennent dans la construction du sens qu'une société donne à son expérience, n'est pas exclusive ; bien au contraire, elle apparaît comme complémentaire d'autres travaux, à caractère plus historique, sur les différents systèmes et processus dans lesquels s'inscrivent les objets culturels étudiés, qu'il s'agisse des réseaux de sociabilité, des systèmes de production, des canaux de diffusion, des modalités d'appropriation... Une collaboration entre hispanistes et historiens s'annonce prometteuse dans ce domaine : il reste à souhaiter qu'elle voie le jour dans des colloques ou des séminaires qui auraient pour but d'aborder le fait théâtral dans toute sa diversité et sa complexité.

Adeline Chainais

CREC – ATER à l'université Paul Verlaine – Metz

BIBLIOGRAPHIE

- Bablet, Denis, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, Editions du CNRS, 1988.
- Botrel, Jean-François, Maurice, Jacques, « El hispanismo francés: de la historia social a la historia cultural », in *Historia contemporánea*, 2000, n° 20, p. 31-52.
- Burke, Peter, « De la historia cultural a las historias de la cultura », in Vázquez de Prada, Valentín, Olábarri, Ignacio, Capistegui, Francisco Javier (edición a cargo de), *En la encrucijada de la ciencia histórica hoy. VI Conversaciones Internacionales de Historia, Universidad de Navarra Pamplona, 10-12 de abril de 1997*, Pamplona, EUNSA, 1998.
- Cansinos-Asséns, Rafael, *La novela de un literato. 2 [1914-1911]*, edición de Rafael Manuel Cansinos, Madrid, Alianza, 2005 [1985].
- Castoriadis, Cornélius, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Le Seuil, coll. « Esprit », 1975.

- Chainais, Adeline, « Compte rendu de *El teatro espanol en la encrucijada*, Salaün, Serge, Ricci, Evelyne, Salgues, Marie », publication en ligne sur le site du Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine, www.crec.univ-paris3.fr/Encrucjada-CR1.pdf.
- Charle, Christophe, « L'attraction théâtrale des capitales au XIX^e siècle : problèmes de comparaison », in Charle, Christophe, *Capitales européennes et rayonnement culturel. XVIII^e-XX^e*, Paris, Editions Rue d'Ulm – Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 2004, p. 151-157.
- Charle, Christophe, « Le temps des hommes doubles », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, janvier-mars 1992, vol. 39, n° 1, p. 73-85.
- Chartier, Roger, « Histoire des intellectuels et histoire des mentalités. Trajectoires et questions », in *Revue de synthèse*, juillet-décembre 1983, t. III, n^{os} 111-112, p. 277-307.
- Chartier, Roger, « Le monde comme représentation », in *Annales ESC*, novembre-décembre 1989, n° 6, p. 1505-1520.
- Cuche, Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La découverte, coll. « Repères », 1996.
- Daniel, Ute, *Compendio de historia cultural. Teorías, práctica, palabras clave*, traduction de José Luis Gil Aristu, Madrid, Alianza, 2005 [2001].
- Dos Santos, Graça, *Le spectacle dénaturé : le théâtre portugais sous le règne de Salazar (1933-1968)*, Paris, Editions du CNRS, 2002.
- Dusigne, Jean-François, *Le Théâtre d'Art aventure européenne du XX^{ème} siècle*, Paris, Editions théâtrales, 1997.
- Duvignaud, Jean, *Sociologie du théâtre. Sociologie des ombres collectives*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1999 [1965].
- Esquenazi, Jean-Pierre, *Sociologie des publics*, Paris, La découverte, coll. « Repères », 2003.
- Fuente Ballesteros, Ricardo de la, Salaün, Serge, *El teatro de fin de siglo: del género chico a la alta comedia, Siglo XIX (Literatura hispánica)*, 2000, Valladolid, Universitas Castellae, n° 6.

- Goetschel, Pascale, *La décentralisation théâtrale en France de la libération à la fin des années soixante-dix*, thèse de doctorat d'histoire, sous la direction de Jean-François Sirinelli, Paris, Institut d'Etudes Politiques, 2000.
- Goetschel, Pascale, « Intellectuels et hommes de théâtre : ébauche d'un bilan historiographique », in Lemayrie, Michel, Sirinelli, Jean-François (sous la direction de), *L'histoire des intellectuels aujourd'hui*, Paris, PUF, 2003.
- Goetschel, Pascale, Yon, Jean-Claude, « L'Histoire du spectacle vivant : un nouveau champ pour l'histoire culturelle ? », in Martin, Laurent, Veynaire, Sylvain, *L'histoire culturelle du contemporain. Actes du colloque de Cerisy [23-30 août 2004]*, Paris, Nouveau Monde, 2005.
- Gunthert, André, « Histoire du théâtre », in Rioux, Jean-Pierre (sous la direction de), *L'histoire culturelle de la France contemporaine. Bilans et perspectives de la recherche*, Paris, Missions de la Recherche et de la Technologie du Ministère de la Culture et de la Communication et Institut d'Histoire du Temps Présent du Centre National de la Recherche Scientifique, 1987, 4 vols.
- La recherche des hispanistes français (1984-1998). Journées d'études, Paris, 20-21 mars 1998*, Paris, Société des Hispanistes Français, 2000.
- Le Goff, Jacques, « Les mentalités, une histoire ambiguë », in Nora, Pierre, *Faire de l'histoire. II. Nouvelles approches*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1974.
- Leroy, Dominique, *Economie des arts du spectacle vivant : essai sur la relation entre l'économie et l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1992.
- Leroy, Dominique, *Histoire des arts du spectacle en France : aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la Première guerre mondiale*, Paris, L'Harmattan, 1990.
- Loyer, Emmanuelle, *L'aventure du Théâtre National Populaire, 1951-1972. Matériaux pour une histoire culturelle du théâtre*, thèse de doctorat d'histoire, sous la direction de Jean-François Sirinelli, Université Charles de Gaulle – Lille III, 1995.
- Ory, Pascal, *L'histoire culturelle*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2004.

- Ory, Pascal, « L'histoire culturelle de la France contemporaine. Question et questionnement », in *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, octobre-décembre 1987, n° 16, p. 67-82.
- Pavis, Patrick, *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.
- Pérez Bowie, José Antonio, *La novela teatral*, Madrid, CSIC, 1996.
- Poirrier, Philippe, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 2004.
- Prost, Antoine, « Sociale et culturelle, indissociablement », in Rioux, Jean-Pierre, Sirinelli, Jean-François (dir.), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Le Seuil, 1997, p. 131-146.
- Riesgo Demange, Begoña, *Le théâtre espagnol en quête d'une modernité : la scène espagnole entre 1915 et 1930*, thèse de doctorat d'études ibériques, sous la direction de Carlos Serrano, Paris, Université Paris IV, 1993.
- Rioux, Jean-Pierre, « Introduction : un domaine et un regard », in Rioux, Jean-Pierre, Sirinelli, Jean-François (dir.), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Le Seuil, 1997, p. 7-20.
- Rioux, Jean-Pierre, Sirinelli, Jean-François (dir.), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Le Seuil, 1997.
- Rubio Jiménez, Jesús, « Ediciones teatrales modernistas y puesta en escena », in *Revista de literatura*, enero-junio de 1991, Madrid, t. LIII, n° 105, p. 103-150.
- Salaün, Serge, « Cuplé y variedades », in Salaün, Serge, Ricci, Evelyne, Salgues, Marie (eds.), *El teatro español en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid – Paris, Fundamentos – Casa de Velázquez – Université Paris III-CREC, 2005.
- Salaün, Serge, « Introducción », in Martínez Sierra, Gregorio, *Teatro de ensueño. La Intrusa*, edición de Serge Salaün, Madrid, Biblioteca Nueva, col. « Clásicos », 1999.
- Salaün, Serge, « Les mots et le corps : la rénovation du théâtre espagnol vers 1900 », in *Hispanística XX*, n° 15, 1997.
- Salaün, Serge, « La sociabilidad en el teatro », in *Historia social*, Valencia, 2001, n° 41, p. 127-146.

- Salaün, Serge, « Teatro y pintura (la renovación teatral a principios del siglo XX), in *Studi ispanici*, Pisa, Istituti editorial e poligrafici internazionali, 2000, p. 151-164.
- Salaün, Serge, Ricci, Evelyne, Salgues, Marie (eds.), *El teatro español en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid – Paris, Fundamentos – Casa de Velázquez – Université Paris III-CREC, 2005.
- Salaün, Serge, Serrano, Carlos, *1900 en Espagne. Essai d'histoire culturelle*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, Collection de la Maison des Pays Ibériques, n° 36, 1988.
- Serrano, Carlos, « El hispanismo francés y la España contemporánea (historia y literatura) », in *Arbor*, IV-2001, t. CLXVII, n° 664, p. 563-574.
- Serrano, Carlos, « Historia cultural : un género en perspectiva », in *Historia social*, Valencia, 1996, n° 6, p. 97-111.
- Serrano, Carlos, « Histoire sociale et histoire culturelle : notes sur un rapprochement nécessaire », in *Bulletin d'histoire de l'Espagne contemporaine*, Centre National de la Recherche Scientifique – Maison des pays ibériques, juin-décembre 1993, n° 17-18, p. 218-225.
- Serrano, Carlos, Salaün, Serge, *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2006.
- Sirinelli, Jean-François, « Eloge de la complexité », in Rioux, Jean-Pierre, Sirinelli, Jean-François (dir.), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Le Seuil, 1997.
- Urfalino, Philippe, « L'histoire culturelle. Programme de recherches ou grand chantier ? », in *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, janvier-mars 1998, n° 57, p. 115-120.
- Yon, Jean-Claude, *Eugène Scribe, la fortune ou la liberté*, Paris, Librairie Nizet, 2000 [1994].
- Yon, Jean-Claude, *Jacques Offenbach*, Paris, Gallimard, 2000.
- Yon, Jean-Claude, « Monter une pièce de théâtre au XIX^e siècle, un pari économique », in Marseille, Jacques, Eveno, Patrick (sous la direction de), *Histoire des industries culturelles en France, XIX^e-XX^e siècles. Actes du colloque en Sorbonne [Décembre 2001]*, Paris, ADHE, 2002.

Sites internet

<http://crec.univ-paris3.fr/> (Université Paris III-Sorbonne Nouvelle – Centre de Recherche sur l’Espagne Contemporaine).

<http://histoire-sociale.univ-paris1.fr/Publi/Th%E9%E2tre.htm> (Université Paris I – Centre d’histoire sociale du XX^e siècle – Journées d’études sur « Les directeurs d’entreprises théâtrales XIX^e-XX^e siècles »).

<http://www.chcsc.uvsq.fr/semin/sem5.html> (Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines – Centre d’Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines – Histoire du spectacle vivant XIX^e-XX^e siècles).