UNIVERSITÉ PARIS 8 DES CRÉATIONS

Thèse de doctorat

Histoire d'une production spectaculaire : Maurice Grau, un imprésario à succès (1849-1907)

Volume 1

Megan Estela

Soutenue le 12 juin 2026

sous la direction d'Isabelle Moindrot
et de Céline Frigau Manning

Discipline
Théâtre et arts de la scène

École doctorale
ED159, EDESTA

Laboratoire
EA 1573
Laboratoire Scènes du monde, création, savoirs critiques

Composition du jury
Jean-Christophe Branger : rapporteur
Université Lumière – Lyon 2

Guy Ducrey : rapporteur
Université de Strasbourg

Nathalie Coutelet : examinatrice
Université Paris 8

Jean-Claude Yon :président du jury
UVSQ, EPHE

Isabelle Moindrot : directrice de thèse
Université Paris 8

Céline Frigau Manning : co-directrice de thèse
Université Jean Moulin – Lyon 3

Résumé

Cette recherche porte sur la carrière de l'imprésario et directeur de théâtre états-unien Maurice Grau (1849-1907), surtout actif entre Europe et Amériques, et collaborateur de grands artistes de son temps (Sarah Bernhardt, Adelina Patti, Coquelin Aîné…). À travers sa trajectoire, nous étudions l'écosystème spectaculaire transnational du dernier XIXe siècle dans ses dimensions esthétiques, matérielles et symboliques.

Maurice Grau occupe ses fonctions alors que les tournées connaissent un développement sans précédent. Travaillant souvent avec des confrères, Grau importe des artistes et des œuvres d'Europe et particulièrement de France, dans des répertoires variés (opéra, théâtre et musique instrumentale). Il bénéficie du soutien financier toujours plus pérenne de grandes fortunes qui capitalisent, symboliquement et matériellement, sur le spectacle. Fort des ressources à sa disposition, l'imprésario construit un modèle économique dispendieux et ouvert au risque, tout en se mettant à l'abri par des investissements boursiers. En outre soutenue par les entreprises de transports maritime et ferroviaire, la tournée génère des transformations multiples. Elle bouleverse les vies des artistes et de leurs proches, refaçonne les carrières et le spectacle, qui s'adapte aux spécificités locales et envahit le quotidien des spectateurs. Ces derniers profitent souvent de la venue d'artistes étranger pour se positionner sur une scène internationale marquée par la domination géopolitique et économique des puissances européennes. Ainsi, les tournées deviennent les outils de premiers choix de politiques impérialistes informelles, auxquelles participent imprésarios, artistes et récepteurs.

Mots clés : imprésario, tournée, vedettariat, opéra, théâtre, impérialisme informel, histoire culturelle.

Abstract

This research is about the career of the US impresario and theatre director Maurice Grau (1849-1907), who was mainly active between Europe and the Americas, and worked with renowned artists of his time (Sarah Bernhardt, Adelina Patti, Coquelin Aîné…). Building on his trajectory, I study the transnational ecosystem of the performing arts in the late nineteenth century, focusing on its aesthetic, material, and symbolic dimensions.

Maurice Grau worked at a time when touring was expanding at an unprecedented rate. He often worked with fellow impresarios, and imported artists and works from Europe, particularly from France, across various genres (opera, theatre, and instrumental music). He was financially supported by private fortunes who invested symbolically and materially in the performing arts. With these financial resources, the impresario shaped a costly and risky economic model while securing his personal fortune through sotck market investments.

Also supported by maritime and railway transport companies, touring generated multiple transformations. It disrupted the lives of artists and their loved ones, reshaped careers and the very form of performance itself, which adapted to local specificities and permeated the daily lives of audiences. At the same time, local audiences took advantage of the foreign companies' visits to position themselves on an international sphere marked by European dominance. Therefore, late nineteenth century tours became key instruments of informal imperialist policies, involving impresarios, artists and audiences.

Key words : impresario, touring, star system, opera, theatre, informal imperialism, cultural history.

Remerciements

À l'issue de ce passionnant travail d'enquête, de reconstitution et de rédaction, je suis heureuse d'adresser mes remerciements à toutes les personnes qui ont permis à cette recherche de voir le jour.

Je tiens d'abord à remercier chaleureusement mes directrices de thèse, Isabelle Moindrot et Céline Frigau Manning, pour leur engagement sans faille durant toutes ces années et pour les nombreux et précieux conseils qu'elles m'ont prodigués tout au long du doctorat.

Mes remerciements vont également à Jean-Claude Yon, qui me fait l'honneur de présider mon jury de thèse, ainsi qu'à Jean-Claude Branger et Guy Ducrey, pour l'intérêt qu'ils ont manifesté pour cette recherche en acceptant d'en être les rapporteurs. Je remercie en outre l'examinatrice de mon jury, Nathalie Coutelet, et Martial Poirson, que j'ai eu la chance d'avoir comme membres de mon comité de suivi. Merci à eux pour leur accompagnement et l'engouement qu'ils ont montré pour mon travail lors de nos rendez-vous annuels.

Je remercie les équipes de l'IUT de Tremblay-en-France, de l'Université Paul Valéry-Montpellier 3 et de l'Université de Tours, qui ont permis le financement des trois dernières années de mon doctorat, en m'accordant successivement des postes d'ATER. Merci à elles pour leur confiance.

Ma gratitude va également à la Région Île de France, à l'Institut des Amériques, à la Royal Musical Association, à l'EDESTA et à mon laboratoire de recherche, qui ont financé les voyages de recherche que j'ai effectués au fil des ans.

Je suis convaincue que cette thèse n'aurait pu voir le jour sans les précieuses informations que nombre de chercheuses et chercheurs ont très aimablement accepté de me communiquer. Ainsi, je tiens sincèrement à remercier : Charlotte Bentley, Matthieu Caillez, Laetitia Corbière, Léonor Delaunay, Barbara Gentili, José Manuel Izquierdo König, Paulo Kühl, Monica Ruocco, Jean-Claude Yon et Benjamin Walton. J'ai également bénéficié des conseils avisés de Cathy Chatel pour la réalisation des cartes qui illustrent cette thèse, et je lui suis infiniment gré du temps qu'elle a si aimablement consacré à me conseiller.

Cette thèse est le fruit d'un long travail de dépouillement d'archives au sein de diverses institutions, et je remercie les bibliothécaires pour leur accueil ainsi que pour les documents qu'ils ont bien voulu me transmettre par voie dématérialisée, quand le déplacement était difficile. Merci, tout particulièrement, à Mark Bailey, directeur de la Yale Collection of Historical Sound Recordings, pour les ressources qu'il a mises à ma disposition si rapidement ;

à John Tomasicchio et à l'ensemble des membres des Metropolitan Opera Archives pour leur accueil si chaleureux et leur sympathie.

Merci, ensuite, à tous mes proches, famille et amis, pour la curiosité qu'ils ont manifesté pour mon travail tout au long de ces années. Un grand merci à mes relectrices et relecteurs : Joëlle, Julia, Marius, Philippe et Vincent. Merci également à toutes celles et ceux avec qui j'ai pu échanger autour de cette recherche, partager mon enthousiasme, mes joies, mais aussi, parfois, mes doutes et désespoirs : Damien, Edwige, Julia, Madeline, Marius, Sophie, Sydney, Violette. Merci à mes parents et à mes sœurs, qui ont continué de s'intéresser à la progression de mon travail, à mon oncle Jérôme et à ma grand-mère Rosy, avec qui j'ai toujours plaisir à parler d'opéra.

Enfin, merci à mon compagnon Vincent et à mon fils Aldo, qui ont su faire une place immense à mon travail tout au long de ces années ; merci à vous deux pour vos attentions et votre présence, pour le quotidien, les hauts et les bas que nous traversons ensemble. En dernier, dernier lieu, merci à Julius et à Musette, qui m'ont accompagnée au bout et presque au bout de cette thèse, en me rappelant, de temps en temps, qu'il étant bon de lever le nez et de regarder, comme eux, par la fenêtre.

À cell·eux qui ne sont plus là.

Sommaire

Résumé 1
Abstract 2
Remerciements 3
Note aux lectrices et lecteurs 21

Introduction 25

Imprésarios, directeurs et directrices, des oubliés de l'Histoire ? 29
La tournée, un objet de recherche en quête d'autonomie 37
Au carrefour des disciplines, les études théâtrales 45
Relier les arts du spectacle aux enjeux du dernier XIXe siècle 50
Maurice Grau, un « objet insaisissable parce qu'en continuelle expansion » ? 51
Une histoire en quatre temps et un détour 57

Partie I. Maurice Grau et la tournée : un panorama 61

Chapitre 1. Une sphère spectaculaire mobile : les imprésarios sous les feux de la rampe 65
1.1 Le spectacle itinérant dans le dernier tiers du XIXe siècle 66
1.1.1 L'itinérance locale 66
1.1.2 Les grandes routes transnationales 68
1.2 Les imprésarios au cœur des circulations spectaculaires 77
1.2.1 Du *capocomico* à l'*impresario* : quand l'entrepreneur de spectacle remplace le chef de troupe 77
1.2.2 Réseaux transnationaux : la toile spectaculaire du dernier XIXe siècle 82
1.2.2.1 Les imprésarios et leurs implantations géographiques 82
1.2.2.2 Les directeurs de théâtre 86
1.3 Un milieu rempli d'aléas 89
1.3.1 Vols, maladies et décès 89
1.3.2 Escroquerie et usurpation d'identité : le cas du faux Mayer 93
1.3.3 Les conflits entre artistes et imprésarios autour des dédits 96
Chapitre 2. Maurice Grau, l'art du *businessman* ? 101
2.1 Du berceau au cercueil : l'impossible *détrication* du personnel et du professionnel 103

2.1.1 Imprésario, un métier de famille ... 103
2.1.2 Retours sur la « confluence morave » ... 105
2.1.3 Un Juif morave féru d'opéra bouffe et d'opéra-comique ... 110
2.1.4 L'Abbey, Schoeffel & Grau Company : les grandes productions ... 112
2.1.5 Un imprésario chef d'entreprise : consécration institutionnelle et renforcement du vedettariat ... 118
2.1.6 Épilogue : un monde artistique impossible à quitter ? ... 121
2.2 Bien faire et *écouter* dire : Grau par ses contemporains ... 127
2.2.1 « Grau was an indefatigable worker » ... 128
2.2.1.1 « La vie bouillonnante des affaires » ... 128
2.2.1.2 Être chef de troupe sans monter sur scène ... 130
2.2.1.2.1 Chef de troupe ou exploiteur ? Des commentaires assassins de Rubinstein aux « sacrifices » d'Emma Eames ... 131
2.2.1.2.2 Variabilité du *leadership* ... 133
2.2.1.2.3 Observer la construction et le déroulé des représentations ... 135
2.2.1.2.4 Garantir la cohésion de la troupe, l'image et la protection des artistes ... 136
2.2.2 Grau, « cet honnête et charmant homme » ... 137
2.2.2.1 Se montrer fiable en toutes circonstances ... 137
2.2.2.2 Discrétion et tempérance ... 139
2.2.2.3 Un homme « très sympathique » ... 142
2.2.2.4 Un personnage de théâtre ... 143
2.2.3 « The cleverest of *entrepreneurs* » ... 145
Chapitre 3. « Pioneering don't pay » : Grau et l'art d' « innover » dans des valeurs sûres ... 151
3.1 Trente ans de répertoire : *le goût de l'Europe* ... 152
3.1.1 Circulation internationale des œuvres et propriété intellectuelle ... 152
3.1.1.1 Réflexions et avancées sur les droits d'auteurs et compositeurs dans le second XIXe siècle ... 153
3.1.1.2 Grau et la question des droits ... 155
3.1.2 Un répertoire diversifié mais (presque) toujours prestigieux ... 158
3.1.2.1 Le théâtre lyrique avant tout ... 159
3.1.2.1.1 Du *light opera* au grand opera ... 160
3.1.2.1.2 Compositeurs et librettistes emblématiques ... 162
3.1.2.1.3 Les œuvres lyriques les plus jouées par les troupes de Maurice Grau ... 165
3.1.2.2 Tragédie, comédie et « boulevard littéraire » ... 167
3.1.2.2.1 Tendances globales ... 167
3.1.2.2.2 Les œuvres dramatiques les plus données par Grau ... 171

3.1.2.3 Les créatrices et créateurs à la marge 171
3.1.3 Un imprésario aux productions polyglottes et… francophiles ! 174
3.1.3.1 Le primat de la langue française sur scène 174
3.1.3.2 Versions originales et traductions 177
3.1.4 Promouvoir des conditions de représentations authentiques 183
3.1.4.1 Le rayonnement de l'Europe… puis de New York 183
3.1.4.2 Les créations dans le modèle Grau 189
3.2 « Non, non, ce n'est pas un montreur d'étoiles celui-là » 198
3.2.1 L'art du « coup » : produire des vedettes sur des terres vierges 199
3.2.1.1 Emmener Offenbach en terrain conquis 200
3.2.1.2 Adelina Patti en Amérique du Sud 201
3.2.1.3 Sarah Bernhardt… là où elle n'était pas encore allée 202
3.2.2 Des têtes d'affiche 204
3.2.2.1 *Light opera* et comédie : Marie Aimée, Emily Soldene, Louise Théo et Anna Judic 204
3.2.2.2 Les *stars* états-uniennes : Clara Louise Kellogg, Mary Anderson, Mrs. Potter et Lillian Russell 205
3.2.2.3 Reines et déesses : les longues collaborations avec Patti et Bernhardt 211
3.2.2.4 Les tragédiens : Tommaso Salvini et Mounet-Sully 212
3.2.2.5 Les jeunes prodiges : Josef Hofmann et Otto Hegner 213
3.2.2.6 Faire sensation : les troupes bicéphales 215
3.2.3 Un désir de cohérence ? Des troupes lyriques des débuts aux *all-star companies* 219
3.2.3.1 Les vedettes et leurs institutions : un cas spécifiquement dramatique 219
3.2.3.1.1 Les seules institutions dramatiques à la marge 222
3.2.3.1.1 Les troupes estampillées par leur répertoire : quand les œuvres prennent la vedette 225
3.2.3.1.2 Les *all-star companies* du Metropolitan Opera, ou l'art de cumuler le prestige 226
3.2.3.2 Quand l'imprésario devient spectacle : les Maurice Grau Opera Companies 230
3.3 Sous tous les ciels il a tourné… ou presque 234
3.3.1 Sur la notion de pays « civilisé » 234
3.3.2 *An American impresario* : Une carte à géométrie variable 238
3.3.2.1 Du sous-continent nord-américain aux États-Unis : la naissance d'un marché intérieur ? 239
3.3.2.2 « Théâtres en capitales » : les grandes villes du monde 240
3.3.2.3 Un triangle entre New York, Londres et Paris 244
3.3.3 Tournée, économie et géopolitique : quand les crises coupent court aux circulations 246
3.3.3.1 Du caractère limitatif des États-nations 246

3.3.3.2 Tournées et crises économiques 247
3.3.3.3 Circulations artistiques, géopolitique et patriotisme 249
Chapitre 4. Institutions, partenaires et délégataires : relais et supports des circulations 253
4.1 Un directeur nomade, ou des institutions comme tremplins 254
4.1.1 Où l'on ne joue que dans des théâtres de centre-ville 255
4.1.2 Un directeur de théâtre états-unien 261
4.1.2.1 Panorama des théâtres états-uniens 262
4.1.2.2 Des théâtres (presque) toujours occupés : l'exemple du Star Theatre de New York (1887-1888) 267
4.1.3 Maurice Grau et les théâtres parisiens : des rendez-vous manqués ? 271
4.1.3.1 Courtes saisons et directions avortées 271
4.1.3.2 Le Théâtre de la Renaissance : un cas à part 274
4.1.4 Metropolitan et Royal Opera Houses : du prestige new-yorkais au pont transatlantique 276
4.1.4.1 Le Metropolitan Opera, une jeune institution intégrée dans un système itinérant 276
4.1.4.2 Du Metropolitan à Covent Garden : l'unicité d'une direction transatlantique 278
4.2 Organiser et déléguer à l'intérieur de la tournée 281
4.3 Du local au transnational : des collaborations à niveaux multiples 284
4.3.1 Associations locales : multiplier les réseaux 284
4.3.1.1 Charles A. Chizzola : un premier pied à l'étrier 284
4.3.1.2 Une multitude de partenariats ponctuels 286
4.3.1.2.1 C. D. Hess et Clara Louise Kellogg 287
4.3.1.2.2 Max Strakosch et John Ford 287
4.3.1.2.3 Henry Wilson Savage 288
4.3.1.2.4 Charles Frohman 289
4.3.2 Les collaborations transcontinentales : travailler avec des homologues 290
4.3.2.1 Augustus Harris à Londres 291
4.3.2.2 Eugène Bertrand à Paris 291
4.3.2.3 Cesare Ciacchi et Luiz Ducci, de l'Argentine au Brésil 293
4.3.2.4 Williamson, Garner and Co. en Océanie 294
4.4 L'Abbey, Schoeffel & Grau Company : un monopole pour se déployer plus facilement à l'échelle transnationale 297
4.4.1 Mutualiser réseau et territoire 297
4.4.2 Des imprésarios-directeurs et des tournées simultanées : Être présents sur tous les tableaux 301
4.4.3 Une ambition démesurée ? La faillite de 1896 305
4.5 La Maurice Grau Opera Company : un imprésario et des actionnaires 310

4.5.1 Incertitude autour de l'opéra new-yorkais 310
4.5.2 Un soutien financier solide pour faire briller ses étoiles… et s'enrichir 313

Partie II. L'art et l'argent. Faire spectacle « sous le signe du dollar » 319

Chapitre 5. Théâtre en capital : vers une rationalisation du monde du spectacle ? 321

5.1 Des investisseurs ponctuels aux sociétés d'exploitation : Maurice Grau et la sécurisation des capitaux 323
5.1.1 De la diversité des sources et des modes de financement : essai de reconstitution d'un système économique fluctuant 324
5.1.1.1 Financements endogènes et exogènes : des aller-retours constants entre le spectacle et l'industrie 324
5.1.1.1.1 Quand le monde du spectacle s'autofinance 325
5.1.1.1.2 Les institutions bancaires au cœur des échanges 327
5.1.1.1.3 Des hommes d'affaires 328
5.1.1.2 Des divers visages du financement : prêt, subvention et investissement 329
5.1.2 Sponsor, prêteur et actionnaire : William Steinway, un cas d'école 331
5.1.2.1 Financer une tournée pour vendre ses instruments, ou les débuts du sponsoring en musique 331
5.1.2.2 Un prêteur fiable et régulier 336
5.1.2.3 Un actionnaire des sociétés Abbey, Schoeffel & Grau 337
5.1.3 Maurice Grau et les sociétés d'exploitation : quand l'itinérance s'institutionnalise 340
5.1.3.1 Sécuriser et rationaliser l'activité nomade des imprésarios : une pratique survenue sur le tard 340
5.1.3.2 Maurice Grau Opera Co. et Metropolitan Opera & Real Estate Company : deux modèles jumeaux 344
5.1.3.3 Toujours au Metropolitan : des rapports de force entre deux sociétés d'exploitation 346
5.2 Les propriétaires de théâtre, entre prestige et profit ; *Patrons*, entre *Gentry* et État 349
5.2.1 Quand l'industrie et la banque remplacent la *Gentry* : le cas du Metropolitan Opera 350
5.2.2 Une loge dans laquelle elle(s) pourrai(en)t briller… Financement du spectacle et distinction 354
5.2.3 Les théâtres, ces projets immobiliers à forte valeur ajoutée 359
5.3 Icônes de chair et de papier – Spectacle et culture de la consommation 364
5.3.1 Des espaces saturés mais des revenus marginaux 364

5.3.2 Économiser grâce à ceux qui font rêver, ou l'art de construire une intimité avec les vedettes 383
Chapitre 6. « No one ever paid a nickel to see a man's back ! » Variabilité et mise en scène de la dépense 397
6.1 Imprésario, directeur et propriétaire : la construction du Tremont Theatre de Boston 399
6.2 Frais de fonctionnement et matériel : une tendance globale à l'économie ? 405
6.2.1 Sécuriser les salles de spectacle, en résidence et en tournée 405
6.2.1.1 Exploiter une salle : une sobriété de moyens relative 406
6.2.1.2 Les théâtres en tournée 413
6.2.2 Des décors « stockés un peu partout » : le matériel, un omniprésent délicat à comptabiliser 415
6.2.3 Transporter et héberger 424
6.2.4 Dépenses diverses 431
6.3 Rémunération des artistes : une prime croissante à la visibilité 437
6.3.1 « The singers made the show » 438
6.3.1.1 Partir pour faire fortune : des cachets plus élevés qu'en Europe 439
6.3.1.2 Des montants en augmentation sur la période 441
6.3.1.3 Le cumul des avantages 442
6.3.2 Dans l'ombre des étoiles : hiérarchies et inégalités de traitements 446
6.4 Des dépenses hautement médiatisées, ou l'art de conférer de la valeur aux êtres et aux choses 451
6.4.1 Frais et cachets d'artistes : inquiétudes ou fascinantes excentricités 452
6.4.1.1 Les frais journaliers : ces gouffres qui amoindrissent l'ampleur des bénéfices 452
6.4.1.2 Les cachets d'artistes : symboles de réussite et d'inégalités sociales 454
6.4.2 Précarité et conflits : *pathos*, amusement et courroux 458
6.4.2.1 La « dure réalité » des petits emplois 459
6.4.2.2 Quand l'imprésario ne paie pas : droits d'auteurs et soupçon de fraude 462
Chapitre 7. Grau « finally broke the operatic hoodoo, and […] died, ''leaving enough to pay his funeral expenses'' » : autopsie d'une fortune *spectaculaire* 467
7.1 « The impresario as businessman » : des diverses manières de se rémunérer 469
7.1.1 Se payer sur les profits 469
7.1.1.1 Une question d'équilibre mathématique ? 470
7.1.1.2 Des prix d'entrée relativement stables mais adaptables aux circonstances 477
7.1.2 Des sources de revenus secondaires mais régulières 489
7.1.2.1 Les prélèvements sur les engagements d'artistes : la consécration du rapport de forces avec l'imprésario ? 489
7.1.2.2 Se défaire de ses possessions : un dernier recours en cas de déroute ? 491

7.1.3 Spécificités des directions de théâtre 492
7.1.3.1 Être directeur salarié : le cas du Metropolitan Opera 492
7.1.3.2 Sous-louer le théâtre dont on a la charge 494
7.2 .... « Throw money out of the window with both hands, and it will come back again » : un modèle dispendieux ? 497
7.2.1 Le jeu des affaires : « ce serait trop beau si l'on gagnait toutes les parties » 497
7.2.1.1 Des multiples visages de l'échec 498
7.2.1.2 Maximiser ses chances plutôt que diminuer les risques 500
7.2.1.3 Soigner ses relations avec les artistes : ou l'art d'entretenir son capital humain 502
7.2.2 « There *just happened to be* a plethora of magnificent voices » : De la chance dans les affaires 505
7.2.3 La fortune de Maurice Grau, un bilan comptable 507
7.2.3.1 Une fortune acquise lors de ses dernières années d'exercice : retour sur l'âge d'or du Metropolitan Opera 508
7.2.3.2 Faire fructifier son argent : Maurice Grau et la bourse 510
7.2.3.2.1 Grau et la spéculation boursière 510
7.2.3.2.2 La fortune de Grau d'après sa succession : le triomphe de la famille nucléaire 514

Détour logistique. La question des transports 519

Chapitre 8. À toute vapeur ! Faire tourner la tournée 521
8.1 Transports et télécommunications, miroirs d'un monde occidentalisé ? 522
8.1.1 Sociétés privées, migrations et impérialisme : le secteur des transports en question 522
8.1.1.1 Les sociétés privées au cœur du système 523
8.1.1.2 Séparer et hiérarchiser les voyageurs 527
8.1.1.3 Dommages écologiques, humains et colonisation : l'envers de l'industrie des transports 529
8.1.2 Une invitation au voyage 531
8.1.2.1 L'abolition des distances 531
8.1.2.2 Trains privés et palais flottants : monétiser le confort 541
8.1.2.3 De la gare à l'hôtel, des voyageurs pris par la main 551
8.2 Mesure et précision : le paramétrage des tournées 557
8.2.1 Suivre les routes et composer avec l'imprévu 557
8.2.1.1 Optimiser la tournée en fonction des routes établies 557

8.2.1.2 Une prévision précise tardive : souplesse et adaptation des itinéraires en cours de tournée 562
8.2.1.3 L'impossible suppression des aléas 564
8.2.2 La précision au service de l'optimisation : soutenir le rythme de la tournée 566
8.3 Un système de production intégralement mobile : décors, costumes et accessoires en voyage . 570
8.3.1 Des spectacles dans des malles 571
8.3.1.1 Des troupes lourdement chargées 572
8.3.1.2 Des décors déchargés en même temps que les artistes 573
8.3.1.3 Des objets et des hommes : quand le matériel est envoyé avant les artistes 574
8.3.2 Organiser des circulations à risque : heurs et malheurs des objets en voyage 576
8.3.2.1 Quand la mécanique coince : détériorations, retards, pertes 576
8.3.2.2 Aventures des costumes du Français à l'été 1893 578

Partie III. La tournée Grau, un écosystème à ramifications multiples 581

Chapitre 9. Vivre en tournée : le *care* dans une économie capitalisée 583
9.1 Conjoints, enfants, parents… Les intimes et la tournée 584
9.1.1 Les espèces compagnes en tournée 585
9.1.2 Figures de continuité : les proches intégrés à l'économie 591
9.1.2.1 Monter sur scène en famille : la question du métier 591
9.1.2.2 Conjoints collaborateurs : une répartition très genrée 593
9.1.3 Celles et ceux qui accompagnent : ce que femmes et enfants apportent à la tournée 595
9.1.4 Les proches absents au détour de la correspondance : l'épistolaire et la tournée 600
9.1.4.1 « I have met with tremendous success here » : rester concis face aux évidences 601
9.1.4.2 S'enquérir de l'autre et parler de soi 603
9.1.4.3 La tournée comme espace de sociabilités 605
9.1.4.4 Un voyage à raconter 606
9.2 Sociabilités et cofraternités : les liens qui se nouent au fil des tournées 609
9.2.1 Du caractère fédérateur des troupes 609
9.2.1.1 Des troupes relativement instables 609
9.2.1.2 Passer du bon temps ensemble 613
9.2.2 Du transnational au transcontinental : la communauté artistique en tournée 615
9.2.2.1 De multiples occasions de se rencontrer 616
9.2.2.2 De la « cordialité artistique » dans la correspondance et les faits 619
9.2.3 Immortaliser le son et l'image pour soi : quand la technologie crée des objets-souvenirs 621
9.2.4 Heurs et malheurs de la vie en communauté 627

Chapitre 10. Ce que la tournée fait au spectacle. Enquête sur le *star system*..... 631
10.1 Jouer en tout lieu : des artistes plus que des scènes 633
10.1.1 « *Une tragédie grecque* à bord d'un *transatlantique* !! » : construire un spectacle en mer 633
10.1.2 Des théâtres qui n'en sont pas… ou presque 640
10.1.3 Faire fi du nomadisme : réflexion sur les espaces et les corps 646
10.1.3.1 Composer avec les décors et composer les décors 647
10.1.3.2 Des artistes impassibles face aux changements d'environnements scéniques ?..... 648
10.2 « In the Metropolitan Opera House the singers of principal rôles are not under the rule of the stage manager » 655
10.2.1 Tout sauf interprètes : des artistes aux multiples visages 656
10.2.1.1 Des vedettes cheffes de troupes 657
10.2.1.2 Des artistes forces de propositions… à valider..... 659
10.2.2 Choisir les œuvres et distribuer les rôles : la direction artistique dans le modèle Grau .. 662
10.2.3 Alléger les formats pour mieux faire briller les vedettes 664
10.2.3.1 Adelina Patti et les *grand operatic concerts*..... 665
10.2.3.2 Coupures de scènes et interludes : Sarah Bernhardt entre *legitimate theatre* et *vaudeville*..... 668
10.3 Quand le spectacle déborde de la scène et sort de l'art..... 671
10.3.1 Inserts locaux et hommages : créer du lien pour conserver un instant fugace..... 671
10.3.1.1 Les chansons locales ou de circonstance 672
10.3.1.2 Adelina Patti et le spectacle de la reconnaissance 674
10.3.2 Spectacle lyrique, spectacle politique : les artistes ambassadeurs et faire-valoir 678
Chapitre 11. Du public à l'intime : démultiplier les présences spectaculaires 685
11.1 Un imprésario faiseur d'image..... 686
11.1.1 Des artistes omniprésents et indispensables 686
11.1.1.1 Reines, rois et tournées d'adieu : vendre l'exception et la rareté 687
11.1.1.2 « A traveling circus » : Du train comme moyen de promotion 690
11.1.1.3 Grau et le « tapage artistique », ou l'art de s'accommoder de la réalité..... 691
11.1.2 Des vies à mettre en récit..... 694
11.1.3 « C'est une bonne réclame pour vous, ne vous en plaignez pas » : Inciter les artistes à se vendre 698
11.2 Vedettariat et mise en scène de soi 700
11.2.1 Maîtresses et maître dans l'art de s'adresser aux journalistes : la conférence de presse . 701
11.2.2 Adelina Patti et la « performance de la féminité » 704
11.2.3 Félins et reptiles : Sarah Bernhardt et le monde sauvage 708
11.2.4 Henry Irving, « the grave and solemn mind » 711

11.3 Des figures à la fois distantes et familières : des supports d'appropriation variés 715
11.3.1 De la controverse à l'hagiographie : écrits biographiques en toile de fond 716
11.3.2 Rejouer et revivre le spectacle : programmes, livrets et partitions 719
11.3.2.1 Des programmes-souvenirs comme reliques 720
11.3.2.2 Les livrets-partitions : rejouer et redire 722
11.3.3 L'image et la plume : quand photographies et autographes se font fétiches 724
11.3.3.1 Ventes officielles et circulations informelles 725
11.3.3.2 Le collectionnisme en question 726
Chapitre 12. Ramifications stratégiques et symboliques. La tournée mise en perspective 735
12.1 Des artistes fédérateurs et diplomates : une sphère spectaculaire étroitement liée aux œuvres de bienfaisance 736
12.1.1 Un passage obligé de la tournée ? 737
12.1.1.1 Un *devoir* d'altruisme et de solidarité ? 737
12.1.1.2 Emprunter des artistes pour lever des fonds : des événements mondains 738
12.1.2 Des artistes impliqués et fédérateurs 740
12.1.2.1 Donner spontanément de son temps et de son argent 740
12.1.2.2 Se faire ambassadeur à travers les bonnes œuvres 743
12.2 La tournée pourvoyeuse d'opportunités professionnelles 745
12.2.1 Renforcer ses capacités de négociation : le cas des artistes de la Comédie-Française 745
12.2.1.1 Requérir franchement mais sans succès : Hading à Claretie 745
12.2.1.2 Un pensionnaire traité avec les égards dus aux plus avancés des sociétaires : le retour de Coquelin Aîné en décembre 1889 747
12.2.2 Œuvrer en dehors des planches : tournées et perspectives professionnelles 749
12.2.2.1 De la scène à la plume, et *vice versa* : circulations transatlantiques et professionnelles de Victor Capoul 750
12.2.2.2 Donatrice et mondaine : la « carrière » de Madame Maurice Grau hors scène 754
Partie IV. Maurice Grau et l'impérialisme culturel 761
Chapitre 13. Circulations artistiques et culture coloniale 765
13.1 Artistes explorateurs, spectacles de la conquête 767
13.1.1 La tournée au prisme du récit d'exploration 767
13.1.2 Faire spectacle de la conquête 770
13.2 Du récit de tournée au récit d'exploration : quand les artistes voyageurs prennent la plume 775
13.2.1 Connaisseur ou simple témoin : donner à voir les particularités du pays traversé 776

13.2.2 Progrès, pittoresque et orientalisme : les grilles de lecture de l'ailleurs 779
13.2.2.1 Des États-Unis symboles d'avenir 779
13.2.2.2 Fictionnaliser et mythifier les Amériques 782
13.2.3 L'Autre au prisme de l'Europe, et de l'art 784
13.3 De l'importance de la diffusion : tournées et rivalités géopolitiques 791
13.3.1 Campagnes militaires et généraux : la rhétorique martiale de la tournée 791
13.3.1.1 Des troupes en campagne 792
13.3.1.2 Napoléon, César et Alexandre 795
13.3.1.3 Art et conquête 800
13.3.2 Tournées et action culturelle française 803
13.3.2.1 « L'opéra français est resté vainqueur. Et au prix de quelles luttes ! » 804
13.3.2.2 Représenter et diffuser le « génie de la France » 808
Chapitre 14. L'irrésistible attrait de l'Europe : intérioriser et s'approprier la domination culturelle 813
14.1 Se réjouir sans abandonner son esprit critique, ou comment l'on reçoit les artistes en tournée 815
14.1.1 Une présence évidente en circulation : l'exemple de la longue tournée d'opéra français de 1880-1882 815
14.1.2 Deux artistes exceptionnelles mais deux réceptions contrastées : Patti et Bernhardt à Mexico 822
14.2 Préférer les spectacles étrangers aux productions locales 830
14.2.1 « L'art par excellence » : presse et impérialisme informel 830
14.2.1.1 Prêcher pour l'art européen 831
14.2.1.2 Sarah Bernhardt, reine de l'art français 832
14.2.2 Jouer avec la barrière linguistique ? 837
14.2.2.1 Des spectateurs-lecteurs ? Les livrets bilingues en question 839
14.2.2.2 Recentrer son intérêt sur le corps et la voix de l'acteur 840
14.2.2.3 La langue, élément de distinction ? 844
14.3 Théâtres, affichage, rituel et tri social 850
14.3.1 Une surreprésentation médiatique de la haute société 850
14.3.2 Du théâtre comme vitrine et promoteur social 855
14.3.3 Ségrégations et invisibilisations 858
14.4 Résistances et réticences : l'envers de la tournée 868
14.4.1 Protestations morales et indignation : quand les artistes ne sont pas (ou plus) les bienvenus 868
14.4.1.1 L'immoralité de l'opéra bouffe en question 868
14.4.1.2 « Un acteur […] appartient absolument au public » : Capoul exfiltré de La Havane en 1883 873

14.4.2 Invisibilité et marginalité des tournées 876

Conclusion 883

Table des illustrations (cartes, images, tableaux) 901

Table des cartes 901
Table des images 901
Table des tableaux 906

Sources et bibliographie 909

Sources 913

Bibliographie 953

Annexes 977

Annexe 1 : Chronologie des tournées et saisons Grau (juin 1872-mars 1904) 978
Annexe 2 : Directions théâtrales de Maurice Grau (et associés). 1147
Annexe 3 : Artistes ayant collaboré avec Maurice Grau (1872-1904) 1154
Annexe 4 : Ouvrages au répertoire des compagnies engagées par Maurice Grau 1262
Annexe 6 : Documents d'archives 1315
Annexe 7 : Arbre généalogique de la famille Grau 1351
Annexe 8. Maurice Grau, repères chronologiques 1352

Index 1354

Note aux lectrices et lecteurs

Sauf indication contraire, les traductions sont réalisées par l'autrice. Pour plus de fluidité, les données numériques renseignant des décomptes (d'œuvres au répertoire par exemple) et des montants sont indiquées en chiffres. Les citations sont retranscrites avec leur orthographe d'origine.

Les abréviations se limitent aux notes de bas de page et aux légendes d'illustrations. Nous indiquons « trad. » pour « traduit », « vol. » pour « volume » et « éd. » pour « édition ». En outre, quand nous renseignons des ouvrages d'archives, le nom de l'institution est remplacé par le sigle du Répertoire International des Sources Musicales (RISM), comme suit :

Archives départementales des Hauts-de-Seine	F-NANad
Archives départementales des Yvelines	F-MBa
Archives municipales de Croissy-sur-Seine	F-CSam
Archives municipales de Millau	F-MIL
Archives de Paris	F-Pap
Bibliothèque de la Comédie-Française	F-Pcf
Bibliothèque Historique de la Ville de Paris	F-Pbh
Bibliothèque Nationale de France :	
Arts du Spectacle	F-Pnas
Bibliothèque Musée de l'Opéra	F-Po
Biblioteca nazionale centrale di Roma	I-Rn
Boston Public Library, Music Department	US-Bp
British Library	GB-Lbl
Centre Historique des Archives Nationales	F-Pan
Columbia University Library of Music	US-NYcu
Folger Shakespeare Library	US-Ws
Harvard University	
Eda kuhn Loeb Music Library	US-CAe
Widener Memorial Library	US-CAw
Houghton Library	US-CAh
Library of Congress	
Rare Book collection	US-Wcr
General Collections	US-Wcg

Prints and Photographs Division	US-Wcp
Metropolitan Opera Archives	US-NYmo
Morgan Library & Museum	US-NYpm
Museum of the City of New York	US-NYmc
National Archives at the city of New York	US-NYna
National Library of Australia	AUS-CAnl
New York Historical Society's Patricia D. Klingestein Library	US-NYhs
New York Public Library :	
General Research Division	US-NYgrd
Music Division	US-NYp
Billy Rose Theatre Collection	US-NYbrtd
Princeton University Library	US-PRu
Royal Opera House Archives	GB-Lrohc
Smith College, Northampton, MA	US-Nsc
Stanford University	US-STum
University of California, Riverside, General Library	US-RIVu
Surrogate Court of New York County	US-NYsc
University of Illinois Urbana-Champaign	US-U
University of Toronto, Thomas Fisher Rare Book Library	CDN-Ttfl
Yale Library	
Beinecke Library	US-NHub
Manuscripts and Archives, Sterling Memorial	US-NHs
Arts Library Special Collections (ALSC), Robert B. Haas Family Arts Library	US-NHalsc

Introduction

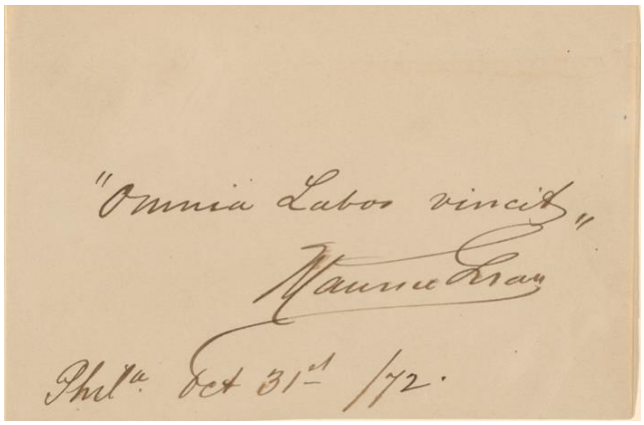


Image 1 : US-NYpm, James Fuld Collection, *Opera Houses et al. Grau, Maurice, 1849-1907. Autograph sentiment signed*, 31 octobre 1872.

« Le travail triomphe de tout », écrit en latin le jeune imprésario états-unien Maurice Grau, en octobre 1872[1]. Bien qu'ayant des airs de bravade, cette formule griffonnée par un jeune homme de 23 ans en début de carrière peut se lire comme l'expression d'un désir de réussite dans un milieu théâtral extrêmement dynamique mais aussi fortement concurrentiel, au sein duquel les fortunes se font et se défont à une vitesse vertigineuse. Lorsqu'il signe cette note, Grau dirige simultanément la tournée du pianiste russe Anton Rubinstein et celle de la chanteuse française d'opéra bouffe Marie Aimée, en association avec son confrère Charles A. Chizzola[2]. Au même moment, la rubrique « Amusements » du *New York Herald*, qui rassemble les annonces des principaux divertissements proposés dans la métropole, occupe l'intégralité de la quatrième page du journal[3]. On y trouve des encarts publicitaires pour des représentations dramatiques, lyriques et instrumentales, mais aussi pour des divertissements plus légers, comme des *Minstrels shows* venus de Californie, ou un spectacle burlesque intitulé *Angel of Midnight*, donné au Wood's Museum par une certaine Mademoiselle Zoe et sa troupe, la vedette étant surnommée la « sylphe cubaine[4] ». Parmi les artistes mis en vedette, plusieurs viennent d'Europe. Outre Marie Aimée et sa « compagnie parisienne », la réclame promeut par exemple

[1] Nous ne savons pas à qui cet autographe était adressé. Sans doute pouvons-nous voir cette phrase comme une variation de la formule virgilienne « Labor omnia vincit ». Virgile, *Géorgiques*, trad. du latin par DE SAINT-DENIS Eugène, Paris, éd. bilingue, Gallimard, Les Belles Lettres, 1983, livre I, vers 145.

[2] De courtes notices biographiques consacrées aux imprésarios et directeurs mentionnées dans cette thèse figurent en annexe 5.

[3] *New York Herald*, 27 octobre 1872, p. 4.

[4] *Ibid*.

la soprano italienne Pauline Lucca à l'Academy of Music, ainsi que le déjà nommé Anton Rubinstein, accompagné du violoniste polonais Henryk Wieniawsky, au Steinway Hall[5].

Une telle présence artistique européenne n'est cependant pas nouvelle dans les Amériques. À La Nouvelle-Orléans par exemple, des représentations théâtrales – dramatiques et lyriques – sont régulièrement données dès 1796 par des troupes européennes en circulation[6]. Entre 1819 et 1859 ensuite, période d'activité du Théâtre d'Orléans fondé par l'imprésario John Davis, la ville héberge entre autres une saison annuelle d'opéra en français, dispensée par une troupe d'artistes recrutés en France et présente uniquement le temps des représentations[7]. De façon plus ponctuelle, l'exemple du séjour que le ténor Manuel García effectue en Amérique du Nord entre 1825 et 1828 montre bien les débouchés que les grandes villes américaines offrent aux vedettes européennes vieillissantes dans la première moitié du XIXe siècle, ainsi que l'influence qu'elles ont ou tentent d'avoir sur la vie artistique locale. Le chanteur et sa famille, constitués en troupe, introduisent en effet l'opéra italien à New York entre 1825 et 1826, avant de passer deux ans au Mexique, période durant laquelle l'artiste cherche à s'imposer comme compositeur d'opéra italien[8]. Il faut néanmoins attendre la seconde moitié du XIXe siècle pour que les tournées prennent véritablement leur essor au-delà de l'Europe et qu'elles s'y normalisent, dans les Amériques mais aussi au Proche Orient, au Maghreb et en Océanie[9].

---

[5] *Ibid*.

[6] BENTLEY Charlotte, *New Orleans and the Creation of Transatlantic Opera, 1819–1859*, Chicago, University of Chicago Press, 2022, p. 1-2.

[7] *Ibid.*, p. 20-53.

[8] Pour une mise en perspective critique du voyage de la famille García en Amérique du Nord, voir notamment : MILELLA GONZÁLEZ LUNA Francesco, *Beyond Italian Opera. Manuel García in Postcolonial Mexico City (1826-1828)*, thèse de doctorat en musicologie, Cambridge, University of Cambridge, 2022 ; NELSON-HABER Molly, « From Leap of Faith to Lasting Legacy : The New York Sojourn of the "Incomparable García Family" », *The García Family : A Musical Journey between Spain and the U.S.*, *Estudios del Observatorio/Observatorio Studies*, 2023, nº 86, p. 11-50 ; MILELLA GONZÁLEZ LUNA Francesco, *Beyond Italian Opera : Manuel García in Postcolonial Mexico City*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2025 ; FRIGAU MANNING Céline, « "Sick of the Old World's Sophistry!" Performing Italian Opera at Sea in 1825 », numéro spécial *Le spectacle italien loin de l'Europe. Scènes d'Amérique et d'Afrique depuis 1825*, Laboratoire italien, n°37, à paraître en 2027. – Manuel García et sa famille ne sont cependant ni les premiers ni les seuls à se produire dans les Amériques à cette époque. À propos des nouvelles opportunités offertes par les scènes extra-européennes, voir aussi : PRESTON Katherine K., *Opera on the Road : Traveling Opera Troupes in the United States, 1825-60*, Urbana, University of Illinois Press, 1993 ; BENTLEY Charlotte, « Transatlantic operatic networks during the nineteenth century », *Transatlantic Cultures*, avril 2022 ; BENTLEY Charlotte, « Southern Exchanges. Italian Opera in New Orleans, 1836-1842 », dans KÖRNER Axel et KÜHL Paulo (dir.), *Italian Opera in Global and Transnational Perspective: Reimagining Italianità in the Long Nineteenth Century,* Cambridge, Cambridge University Press, 2022, p. 113-132 ; IZQUIERDO KÖNIG José Manuel, « Kickstarting Italian Opera in the Andes. The 1840s and the First Opera Companies », *Cambridge University Press*, 7 janvier 2023.

[9] CHANCE Victoria et PARSONS Philip (dir.), *Companion to Theatre in Australia*, Sydney, Currency Press/Cambridge University Press, 1995, p. 609-613 ; WATERMEIER Daniel J., « Actors and Acting », dans WILMETH Don B. et BIGSBY Christopher (dir.), *The Cambridge History of American Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, vol.II (1870-1945), 1999, p. 464-466 ; LAMUS OBREGÓN Marina, *Geografías del teatro en América Latina : un relato histórico*, Bogotá, Luna Libros, 2010, p. 192-194 ; RUOCCO Monica, *Storia*

L'augmentation des échanges marchands qui s'observe alors, portée par des réseaux de transports plus performants, accélère la croissance des villes portuaires généralement connectées à des gares, ce qui entraîne une forte demande en termes de divertissement. Comme, dans l'ensemble, une pénurie d'artistes locaux répond à un marché saturé en Europe, de plus en plus de compagnies constituées sur le continent s'embarquent pour des tournées intercontinentales et transcontinentales de plusieurs mois, voire de plusieurs années. Ayant souvent la préférence de spectateurs extra-européens attirés par le prestige dont l'Europe bénéficie alors, ces ensembles couvrent des aires géographiques considérablement plus étendues que celles de leurs consœurs et confrères une vingtaine d'années plus tôt. Alors qu'en 1855 Rachel s'embarque vers l'Amérique du Nord pour une tournée qui prévoit initialement cinq étapes, l'actrice italienne Adelaide Ristori entreprend en 1874 un « tour du monde » de dix-neuf mois durant lequel elle se produit avec sa troupe dans huit pays des Amériques et en Australie[10].

Les imprésarios jouent un rôle crucial dans l'organisation et l'intensification de ces circulations transnationales. Si, d'après le musicologue John Rosselli, ces intermédiaires du spectacle disparaissent progressivement dans l'Italie de la seconde moitié du XIXe siècle, ils deviennent au même moment, comme le montre l'historienne Laetitia Corbière, les figures de proue d'une économie spectaculaire occidentale globalisée[11]. En plus de recruter des artistes

del teatro arabo. Dalla nahdah a oggi, Rome, Carocci, 2010. – Bien que cette thèse se concentre sur des tournées de théâtre occidental, ce dernier n'est bien sûr pas le seul à circuler, à l'intérieur comme à l'extérieur d'un territoire régional ou national. À ce propos, voir notamment TSCHUDIN Jean-Jacques, *Histoire du théâtre classique japonais*, Toulouse, Anacharsis Éditions, 2011, p. 246-249 ; STEEN Shannon, « Theatrical Commodity Chains and Colonial Competition » et SCHOLZ-CIONCA Stanca, « Japanesque Shows for Western Markets : Loïe Fuller and Japanese Theatre Tours Through Europe (1900-08), dans BALME Christopher et LEONHARDT Nic (dir.), *Theatrical Trade Routes. Journal of Global Theatre History*, Munich, Ludwig Maximilians, University Munich, vol.1, 2016, p. 10-19 et 46-61.

[10] Après des représentations à Londres, Rachel embarque le 10 août 1855 à Liverpool pour New York où elle joue du 3 septembre au 20 octobre. Elle se produit ensuite à Boston entre le 21 octobre et le 3 novembre avant de revenir à New York, où elle donne quelques représentations avant de partir pour Philadelphie. Entre fin novembre et mi-décembre, sa troupe joue à Charleston (deux fois sans elle, une fois avec) avant de partir pour La Havane, où la mauvaise santé de la tragédienne la pousse finalement à annuler la saison et à congédier ses acteurs. MARTIN FUGIER Anne, « Rachel en Amérique (1855-1856) », dans YON Jean-Claude (dir.), *Le théâtre français à l'Étranger. Histoire d'une suprématie culturelle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2008, p. 219-229. – La compagnie d'Adelaide Ristori suit l'itinéraire suivant : Brésil, Uruguay, Argentine, Chili (Valparaíso et Santiago du Chili), Pérou, Mexique (Veracruz et Mexico), États-Unis (quinze villes entre New York et San Francisco) ; Australie (séjour de quatre mois). Voir à ce propos : RISTORI Adelaide, *Studies and Memoirs*, trad. anonyme de l'italien, [*Ricordi e Studi artistici,* Turin/Naples, L. Roux & Cie, 1887], Boston, Roberts brothers, 1888, p. 109-148 ; CAVAGLIERI Livia, CHICHIRICCÒ Emanuela, et ROMANI Marina, « Tournée et célébrité. Pour une analyse économique du "giro del mondo" d'Adelaide Ristori (1874-1876) », *Le Théâtre en tournée (1830-1950)*, *Revue d'Histoire du Théâtre*, vol. 2016-1.

[11] ROSSELLI John, *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi : the Role of the Impresario*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 165-177 ; CORBIÈRE Laetitia, *Du concert au show business. Les imprésarios au cœur des échanges internationaux, 1850-1930*, Lyon, Symétrie, 2023. – Nous reviendrons plus loin sur la notion de « scène globalisée ».

lyriques et d'organiser des saisons d'opéra à la manière de leurs prédécesseurs italiens, les imprésarios de l'époque s'illustrent également dans le théâtre parlé et la musique instrumentale[12]. Dans des zones où l'offre spectaculaire demeure souvent moindre qu'en Europe, le développement d'un réseau de transports interconnectés encourage l'établissement d'un modèle itinérant que structurent les imprésarios. Souvent d'origine européenne, ces intermédiaires du spectacle connaissent les usages du continent comme les spécificités et préférences des publics pour lesquels ils organisent des saisons, ce qui les rend à même d'officier à l'échelle transnationale. Voyageant en Europe mais passant aussi par des émissaires locaux, ils recrutent des artistes, choisissent avec eux le répertoire, et la troupe ainsi constituée s'embarque pour New York, Rio de Janeiro, Buenos Aires ou un autre grand port extra-européen avec costumes et accessoires, parfois des éléments de décors. Sur place, les imprésarios traitent avec les directeurs de théâtre – quand ils n'occupent pas eux-mêmes ces doubles fonctions – et organisent le transport, si ce n'est l'hébergement de la compagnie qui voyage en train ou en bateau, passant souvent une ou plusieurs frontières pendant la tournée. Entre le 25 août 1873 et le 27 juin 1874 par exemple, la troupe d'opéra bouffe de Marie Aimée joue dans plusieurs villes des États-Unis, mais aussi à Cuba, au Mexique et au Canada, sous la direction conjointe de deux imprésarios mentionnés dans les premières lignes de cette thèse : Charles A. Chizzola et Maurice Grau[13].

Actif dans les domaines lyrique, dramatique et musical, ce dernier apparaît comme l'un des imprésarios les plus emblématiques de la période. Né à Brünn (aujourd'hui Brno) dans l'Empire austro-hongrois en 1849 et mort à Paris en 1907, Maurice Grau est un imprésario et directeur de théâtre naturalisé états-unien, actif entre 1872 et 1903. Membre le plus prospère d'une famille d'hommes de théâtre – imprésarios, directeurs et agents – entrés dans le métier par le commerce, il déploie son activité sur les continents américain et européen, mais aussi, ponctuellement, en Afrique du Nord et en Océanie. À la tête notamment de la Metropolitan Opera House (1883-1884 puis 1891-1903) et de Covent Garden (1897-1901), Grau produit nombre des artistes européens les plus renommés du dernier XIXe siècle, faisant par exemple tourner Jacques Offenbach (1876), Sarah Bernhardt (1886-1901), Adelina Patti (1886-1892[14])

[12] Eu égard à la grande variété de fonctions que recoupe alors le terme « imprésario », des entrepreneurs de spectacles produisant du cirque ou d'autres types de monstrations apparentés peuvent aussi être désignés comme tels. Pensons notamment à l'imprésario Phineas Taylor Barnum, tristement célèbre pour ses cirques humains, mais aussi connu pour avoir organisé la tournée états-unienne de la soprano suédoise Jenny Lind en 1850. Pour plus d'informations, voir la notice biographique qui lui est consacrée en annexe 5.

[13] Pour plus d'informations, voir la tournée 4 dans le tableau en annexe 1.

[14] Notons que Maurice Grau devait également organiser la tournée qu'Adelina Patti effectue aux États-Unis en 1903-1904. À cause de sa mauvaise santé, l'imprésario délègue cette entreprise à son frère Robert. Comme il l'avait initialement programmée, nous la faisons figurer dans le tableau en annexe 1 (tournée 81).

et Coquelin Aîné (1888-1901). Il établit par ailleurs de nombreux partenariats avec ses homologues : outre Charles A. Chizzola, nous pouvons évoquer Cesare Ciacchi en Amérique du Sud, ou les associés Williamson et Garner en Australie[15]. À l'époque de ces deux dernières associations, il est lui-même investi dans une collaboration de longue durée avec deux confrères états-uniens, Henry Eugene Abbey et John Baptist Schoeffel (1884-1896), avec lesquels il établira une sorte de monopole spectaculaire en Amérique du Nord. Dernier élément notable au sein d'une profession marquée par l'instabilité économique et la fréquence des faillites, Grau apparaît comme un des rares imprésarios de l'époque à avoir rentabilisé ses entreprises et à s'être retiré des affaires avec une fortune confortable.

Eu égard à l'ampleur de sa carrière et au succès de son modèle, Maurice Grau se présente comme un exemple de choix pour analyser la sphère spectaculaire itinérante du dernier XIXe siècle dans ses dimensions esthétique, matérielle, mais aussi, dans une certaine mesure, géopolitique. Outre cette triple perspective, le cas Grau permet de mener une étude comparative des scènes théâtrale, lyrique et musicale de l'époque, qui plus est sur une large zone géographique, ses entreprises l'ayant conduit, comme nous l'avons écrit plus haut, sur l'ensemble du continent américain, en Europe, Afrique du Nord et Proche Orient, ainsi qu'en Océanie. Il s'agit donc ici, non pas de réhabiliter une figure peu à peu tombée dans l'oubli, mais bien plutôt de reconstituer un pan de l'histoire des arts du spectacle en proposant un point de vue original car peu adopté. Les figures d'intermédiaires demeurent en effet moins étudiées que les artistes et institutions renommés, et ce décentrement est riche de perspectives nouvelles.

Imprésarios, directeurs et directrices, des oubliés de l'Histoire[16] ?

Même s'ils restent encore en marge de l'historiographie théâtrale, les imprésarios ont fait l'objet de plusieurs travaux ces dernières années, en musique, histoire et en études théâtrales, signe que ces figures se situent au cœur d'enjeux transdisciplinaires. Pionnier dans le domaine, l'ouvrage déjà cité de John Rosselli *The Opera Industry from Cimarosa to Verdi* : *the Role of the Impresario* explore, dès le début des années 1980, la façon dont ces intermédiaires du spectacle ont façonné le système lyrique dans les états italiens, depuis le XVIIIe siècle jusqu'à l'unification de la péninsule[17]. Empruntant à la fois ses méthodes à

[15] Sur ces collaborations, voir la section « 4.3 Du local au transnational : des collaborations à niveaux multiples ».

[16] À propos des « oublis » de l'histoire du théâtre, voir par exemple : DENIZOT Marion (dir.), *Les Oublis de l'Histoire du théâtre*, *Revue d'Histoire du théâtre*, Paris, Société d'Histoire du Théâtre, n°270, 2016-II.

[17] ROSSELLI John, *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi*, *op. cit.*

l'histoire sociale et à l'histoire économique, le chercheur mène une vaste enquête archivistique donnant notamment une place primordiale aux documents administratifs liés à l'opéra. Ce faisant, il montre combien les structures de production (financement, recrutement des artistes, négociations des contrats) ont influé sur l'évolution esthétique du genre.

Dans la continuité des travaux de Rosselli, une thèse de doctorat sur le rôle des imprésarios dans le développement des concerts aux États-Unis a été soutenue par Pacien Mazzagatti à la Manhattan School of Music en 2005[18]. Intitulée *Tricks of the Trade. The Role of the Impresario in the Development of Nineteenth-Century American Concert Life*, cet ouvrage procède lui aussi par études de cas. Le chercheur y compare les trajectoires respectives des imprésarios Bernard Ullmann, Maurice Strakosch et Max Maretzek, dont il suit les entreprises entre la seconde moitié des années 1840 et la fin des années 1850. Venant compléter des travaux antérieurs menés sur Ullmann, cette thèse peut être perçue comme le fondement d'une recherche sur les structures économiques à partir desquelles l'industrie du spectacle se développe dans les États-Unis du second XIXe siècle, principalement autour de la métropole de New York.

Alors que les analyses de Rosselli puis de Mazzagatti demeurent principalement centrées sur des territoires nationaux, les travaux ultérieurs de l'historienne Laetitia Corbière et de l'historienne du théâtre Nic Leonhardt se concentrent sur les échanges artistiques transatlantiques au tournant des XIXe et XXe siècles[19]. Ce faisant, les analyses menées par ces chercheuses permettent de mieux comprendre l'inscription des imprésarios d'alors dans des réseaux transnationaux indissociables de la sphère spectaculaire de l'époque. La thèse puis le livre de Corbière, *Du concert au show business. Les imprésarios au cœur des échanges internationaux, 1850-1930*, analysent le renouvellement de la figure imprésariale avec le développement des tournées transatlantiques au tournant des XIXe et XXe siècles[20]. Partant du postulat de Rosselli selon lequel l'imprésario italien disparaît progressivement à partir des années 1870, Corbière enquête sur la façon dont ces agents réinventent le métier, à la même époque, aux États-Unis. L'autrice entremêle le social et le culturel dans une approche historique, pour analyser l'activité des intermédiaires étudiés dans une triple perspective

[18] MAZZAGATTI Pacien, *Tricks of the Trade. The Role of the Impresario in the Development of Nineteenth-Century American Concert Life*, thèse de doctorat en musique, Manhattan School of Music, 2005.

[19] Nous avons bien sûr conscience du fait que l'ouvrage de John Rosselli analyse le travail des imprésarios italiens avant l'unification du pays. Nous choisissons néanmoins de parler de cadre national du fait de la relative unité culturelle que connaît alors la péninsule, mais aussi pour souligner le contraste d'échelle entre l'aire géographique couverte par cette étude et celle des travaux de Corbière et de Leonhardt.

[20] CORBIÈRE Laetitia, *Du concert au show business : le rôle des imprésarios dans le développement international du commerce musical*, thèse de doctorat, Universités de Lille et Genève, 2018 ; CORBIÈRE Laetitia, *Du concert au show business. Les imprésarios au coeur des échanges internationaux, 1850-1930*, *op. cit.*

sociale, artistique et économique, sans opérer de hiérarchisation. En mettant en regard la faiblesse de l'offre et de la formation artistique dans le pays au milieu du siècle, avec la croissance de la population et des transports, la chercheuse montre combien ce contexte favorise l'émergence d'une économie spectaculaire itinérante pilotée par des imprésarios qui, originaires d'Europe, disposent des réseaux et des qualifications nécessaires pour diriger ce nouveau marché. Elle met du reste en lumière la progressive spécialisation et normalisation d'une profession qui assumait initialement des rôles divers. Quoique plus proche de ma thèse par la période, l'aire géographique couverte et les intermédiaires étudiés, le travail de Corbière se concentre principalement sur le spectacle musical, de même que ceux de Rosselli et de Mazzagatti se focalisent sur l'opéra, l'*impresario* n'étant pas, à l'origine, associé au théâtre parlé.

A contrario, l'ouvrage de l'historienne du théâtre Nic Leonhardt, *Theatre Across Oceans. Mediators of Transatlantic Exchange (1890-1925)* embrasse plusieurs genres spectaculaires, à savoir le théâtre parlé, le *vaudeville* et le cirque[21]. À mi-chemin entre une étude générale et une biographie, l'enquête de Leonhardt prend pour exemple quatre agents et imprésarios officiant entre Europe et Amérique (Elisabeth Marbury, Alice Kauser, Richard Pitrot et H. B. Marinelli). Elle montre, dans une double approche transnationale et comparatiste, le rôle crucial que ces actrices et acteurs dits de l'ombre ont joué dans la circulation des artistes et des genres spectaculaires au tournant des XIXe et XXe siècles, et, comme l'étude de Laetitia Corbière, leur progressive professionnalisation et la standardisation de leurs pratiques. De même, en choisissant de comparer les trajectoires d'agents issus de différents pays, produisant divers genres et dont l'activité se déploie de part et d'autre de l'Atlantique, les analyses proposées par Nic Leonhardt contribuent à l'élaboration d'une histoire théâtrale faite de circulations, non seulement entre les frontières nationales mais aussi entre les répertoires.

Outre ces travaux, quelques monographies principalement inscrites dans le champ de la musicologie sont dédiées à des imprésarios, dont elles mettent en lumière le travail longtemps occulté. Ces travaux opèrent un changement de focale par rapport à ceux précédemment mentionnés. Ce déplacement rend possible une analyse plus minutieuse et approfondie des phénomènes artistiques, sociologiques et économiques souvent observés plus rapidement dans

[21] LEONHARDT Nic, *Theatre Across Oceans. Mediators of Transatlantic Exchange (1890-1925)*, trad. de l'allemand par Lisa Marie Bowler, [*Theatre über Ozeane*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2018], Londres, Palgrave Macmillan, 2021. – Nous écrivons ici *vaudeville* en italique car le terme désigne un genre théâtral développé aux États-Unis et consistant à donner dans une même soirée des extraits de pièces de théâtre connus du public, auxquels se mêlent d'autres formes populaires. À ce propos, voir la section « 10.2.3.2 Coupures de scènes et interludes : Sarah Bernhardt entre *legitimate theatre* et *vaudeville* ».

les travaux comparatistes, tout en permettant un usage plus intégré de sources souvent hétérogènes. Pouvant être perçus à rebours comme des préalables aux enquêtes ultérieurement menées par Pacien Mazzagatti puis Laetitia Corbière, quatre écrits universitaires ont été réalisés sur deux imprésarios états-uniens de la seconde moitié du XIXe siècle, entre la toute fin des années 1950 et le début des années 1970. Centrés sur des figures dont l'activité était de leur temps davantage décrite comme commerciale qu'artistique, ces travaux s'attachent précisément à mettre en lumière la porosité entre ces deux domaines. Un mémoire de maîtrise, une thèse de doctorat et un article en arts du spectacle portent ainsi sur le travail du principal associé de Maurice Grau, Henry Eugene Abbey[22]. L'imprésario n'ayant pas publié de mémoires et ne disposant pas de fonds dédié, Richard J. Hossala procède, dans sa thèse, à une enquête dans laquelle il croise des archives manuscrites conservées dans plusieurs bibliothèques états-uniennes, avec des extraits de presse et des ouvrages de contemporains sur le théâtre aux États-Unis. Conscient du caractère pionnier de son travail, Hossala l'envisage comme un moyen de mieux comprendre les pratiques et les enjeux du management théâtral dans le pays à la fin du XIXe siècle et invite ses pairs à se pencher sur les trajectoires d'agents ayant un profil similaire à celui d'Abbey, et jusqu'alors déconsidérés par les études théâtrales. La même année, Lawrence Martin Lerner soutient justement une thèse de troisième cycle en philosophie consacrée à Bernard Ullmann, imprésario d'origine allemande cité plus haut, actif aux États-Unis dans les années 1850 et 1860[23].

Sur l'Italie du premier XIXe siècle, *I fili della scena* du musicologue Paolo Mechelli s'inscrit dans la lignée des travaux de Rosselli, en étudiant le système de production lyrique des années 1820 à partir des archives d'Alessandro Lanari, un des imprésarios les plus influents de la période[24]. Le chercheur place l'analyse de sa correspondance au cœur de l'étude, et rend ainsi d'autant plus palpable le rôle déterminant que Lanari a joué dans la fabrique du spectacle de

[22] COLLINS John Daniel, *Henry Eugene Abbey : Akron Impresario*, mémoire de maîtrise en arts du spectacle, Akron, Akron University, 1959 ; COLLINS John Daniel, « Henry Abbey : Image Maker of the Flash Age », *Educational Theatre Journal*, octobre 1966, vol. 18, n° 3, p. 230-237 ; HOSSALA Richard J., *Henry E. Abbey, Commercial-Manager : A Study of Producing Management in the Theatre of the Late Nineteenth Century (1870-1900)*, thèse de doctorat en études théâtrales, Kent, Kent State University, 1972. Si l'article du chercheur John Daniel Collins est régulièrement convoqué dans cette thèse, nous n'avons pas pu avoir accès à son mémoire. Seuls l'introduction et le sommaire de la thèse de Richard J. Hossala ayant été numérisés par l'université du Michigan, nous n'avons pu accéder qu'à ces éléments.

[23] LERNER Lawrence Marton, *The Rise of the Impresario : Bernard Ullman and the Transformation of Musical Culture in Nineteenth Century America*, thèse de doctorat en philosophie, Université du Wisconsin, 1972. – Conservée sur microfilm, cette thèse n'est pas communicable à distance et nous n'avons pas été en mesure de nous la procurer. Notons par ailleurs que l'auteur écrit « Ullman » et non « Ullmann ». Les deux orthographes semblent avoir coexisté dans la presse. Comme nous avons trouvé davantage d'occurrences de la seconde néanmoins, c'est celle que nous utiliserons dans cette thèse.

[24] MECHELLI Paolo, *I fili della scena. Alessandro Lanari : il carteggio con impresari e delegati, 1820-1830*, Lucques, Libreria musicale italiana, 2009.

son temps, dans la péninsule italienne, mais aussi dans plusieurs villes d'Europe, l'imprésario ayant dirigé des tournées jusqu'en Ukraine. Sur la fin du siècle, la thèse de doctorat en musicologie de Sayuri Hatano s'appuie sur la carrière du directeur d'agence musicale Hermann Wolff pour analyser la vie musicale berlinoise entre 1880 et 1902[25]. En croisant des archives privées inédites, des archives administratives et des sources imprimées comme la presse ou les mémoires, la chercheuse propose une histoire culturelle du concert, dont elle étudie la progressive institutionnalisation. En rupture avec une historiographie qui attribue traditionnellement les mutations artistiques aux compositeurs et aux musiciens, la thèse de Hatano requalifie le travail de l'imprésario à travers l'exemple de Wolff et montre qu'il a été un acteur structurant du concert moderne ainsi qu'un agent de transformation du champ musical. Ce faisant, la musicologue met au jour une forme d'autorité diffuse et non institutionnelle, dont le pouvoir repose notamment sur la constitution et la maîtrise de réseaux qui s'établissent avec d'autres intermédiaires du spectacle, en Europe et au-delà. De fait, loin de se restreindre à l'étude isolée d'une ville ou d'une région, ces monographies, et plus spécifiquement celles de Mechelli et de Hatano, font apparaître les nombreuses connexions qui s'établissent entre agents, dont le haut niveau de collaboration internationale structure la vie artistique européenne, tant au début qu'à la fin du XIXe siècle.

Outre ces études ciblées, les imprésarios occupent une place de choix dans deux ouvrages et un court essai d'historiens de la musique consacrés à des écosystèmes lyriques régionaux dans la première moitié du XIXe siècle. Au-delà de spécificités méthodologiques propres à chacun de ces ouvrages, tous s'inscrivent dans une approche transnationale, qui envisage l'opéra comme un ensemble de processus de circulation (de personnes, d'objets et d'idées) et qui articule, elle aussi, histoire locale et histoire globale, au sein de l'Europe mais aussi entre Europe et Amériques[26]. Dans son ouvrage *New Orleans and the Creation of Transatlantic Opera, 1819–1859*, Charlotte Bentley étudie le Théâtre d'Orléans entre 1819 et 1859 en s'appuyant sur la presse de l'époque, sur des documents administratifs et sur des récits de contemporains qu'elle utilise comme outils d'analyse. Tout en établissant l'histoire de l'opéra à La Nouvelle-Orléans dans une histoire du quotidien, la chercheuse met en lumière l'ancrage transatlantique de la principale institution américaine alors dédiée à l'opéra français, ainsi que le rôle joué par son directeur et fondateur John Davis dans la constitution de la saison lyrique, du recrutement des artistes et de l'achat du matériel en France, jusqu'au choix des

[25] HATANO Sayuri, *„Der intellectuelle Urheber bin doch ich!" Der Konzertagent Hermann Wolff als Wegweiser des Berliner Konzertlebens 1880 bis 1902*, Berlin, Universität der Künste, 2018.

[26] Nous reviendrons sur l'adjectif « global » dans la suite de cette introduction.

œuvres et à l'administration du théâtre[27]. José Manuel Izquierdo König suit quant à lui six compagnies qui se produisent dans les Andes dans les années 1840 et 1850 sous les directions respectives de trois imprésarios : Raffaele Pantanelli, Antonio Neumane et Luigi Bazzani[28]. En faisant apparaître les routes artistiques suivies par les troupes lyriques à l'époque, de La Havane à Lima et de Milan à Valparaíso, le chercheur montre le caractère transnational de ces agents, et leur rôle déterminant dans l'implantation de l'opéra italien dans les Andes. Bien que régulièrement critiqué comme une forme d'impérialisme culturel faisant notamment concurrence aux divertissements locaux, l'opéra italien s'impose progressivement dans le paysage social et culturel de la région, jusqu'à en devenir un élément familier, ainsi qu'un symbole de civilisation et de modernité. Enfin, dans son ouvrage *Entangled Histories : Opera and Cultural Exchange Between Vienna and the Italian States After Napoleon*, Claudio Vellutini analyse la manière dont les circulations lyriques et les modes de production de ce genre contribuent à façonner une identité supranationale dans une Europe des Habsbourg qui désire transcender les différences culturelles des États qu'elle administre depuis la fin des guerres napoléoniennes[29]. Organisé en chapitres thématiques dont plusieurs se focalisent sur une personnalité clé dans la dissémination européenne de l'opéra italien, cet ouvrage consacre un chapitre aux réseaux et à l'héritage constitués par l'imprésario Domenico Barbaja[30].

Exception faite du travail de Laetitia Corbière, ce panorama montre que si les imprésarios font l'objet de recherches en musicologie, en histoire et en arts du spectacle, leurs carrières sont surtout étudiées dans la sphère universitaire non-francophone. En France, où l'économie spectaculaire repose depuis longtemps sur les institutions, la recherche privilégie encore la figure protéiforme du directeur. L'ouvrage collectif dirigé par Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon, *Directeurs de théâtre*, aborde la profession directoriale, dans une perspective d'histoire économique et sociale, comme le lieu de circulations et d'échanges, de conflits et d'ententes[31]. À partir de treize études de cas portant sur des directeurs à la tête d'institutions françaises entre la fin des XVIIIe et XXe siècles, ce livre montre qu'au-delà des spécificités de chaque parcours, la fonction directoriale exige d'excellentes capacités de gestion, ainsi qu'une intelligence humaine et artistique notable. Le directeur est en effet responsable de la rentabilité de son entreprise, pour laquelle il mobilise des compétences économiques mais aussi un réseau

[27] BENTLEY Charlotte, *New Orleans and the Creation of Transatlantic Opera, 1819–1859*, *op. cit.*

[28] IZQUIERDO KÖNIG José Manuel, « Kickstarting Italian Opera in the Andes », art cit.

[29] VELLUTINI Claudio, *Entangled Histories : Opera and Cultural Exchange Between Vienna and the Italian States After Napoleon*, Oxford, Oxford University Press, 2025.

[30] *Ibid.*, p. 174-208.

[31] GOETSCHEL Pascale et YON Jean-Claude (dir.), *Directeurs de théâtre : XIXe-XXe siècles. Histoire d'une profession*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008.

d'investisseurs dont il cherche à s'assurer le concours pérenne. Il traite également avec l'ensemble des personnels de l'institution qu'il dirige, tout en la représentant auprès des autorités politiques locales, nationales et parfois internationales, ainsi qu'auprès de la presse, dont la contribution lui est cruciale. Enfin, diriger une maison ne va pas sans qualifications artistiques. Quels que soient leur parcours et leur formation préalable, les directeurs sont des personnalités d'expérience à même d'opérer, dans le recrutement des artistes et dans le répertoire, les choix judicieux qui font d'eux des moteurs de la création artistique.

Plusieurs thèses de doctorat sur des directeurs restés longtemps à la tête d'une même institution ont par ailleurs été soutenues ou sont en cours de préparation. En 2000, Anne-Marie Gouiffès s'est penchée sur la direction Pedro Gailhard de l'Opéra de Paris, entre 1884 et 1907[32]. S'inscrivant dans une double perspective sociologique et musicologique, la chercheuse a interrogé la pluralité des fonctions incombant au directeur de la première salle lyrique française, sur une période longue durant laquelle la maison parisienne a été soumise à divers changements de statut économique. Gouiffès a par ailleurs valorisé la singularité de ces mandats successifs, Gailhard étant le seul chanteur à avoir dirigé cette institution. En 2020, le travail de l'historienne Laurène Haslé sur Adolphe Lemoine-Montigny, dramaturge pilotant le Théâtre du Gymnase pendant plus de trente ans (1844-1880), a analysé le caractère novateur de cette direction et son influence sur les pratiques dramatiques en France comme à l'étranger, particulièrement en matière de mise en scène, de programmation et d'administration[33].

Exception faite de l'étude comparée de Nic Leonhardt, les ouvrages mentionnés jusqu'ici se concentrent sur des figures masculines. Néanmoins, divers projets de recherche portant sur des directrices sont en cours de préparation. Empruntant une part de leur méthodologie aux études de genre, ces travaux sont eux aussi à la croisée des études théâtrales et de l'histoire de la musique. Doctorante en études théâtrales à l'Université Paris 8, Clémence Patelli prépare ainsi une thèse sur l'entrepreneuse de spectacle de la seconde moitié du XVIIIe siècle, Mademoiselle Montansier[34]. Alors que l'activité à Paris et à la Cour de cette figure a déjà fait l'objet d'un travail de recherche approfondi, l'originalité de la démarche de Patelli consiste à opérer un décentrement vers les réseaux que la Montansier constitue dans le

[32] GOUIFFÈS Anne-Marie, *Pedro Gailhard, un artiste lyrique à la direction de l'Opéra de Paris : 1884-1907*, thèse de doctorat en musicologie, Université Paris-Sorbonne, 2000.

[33] HASLÉ Laurène, *La direction d'Adolphe Lemoine-Montigny au Théâtre du Gymnase de 1844 à 1880*, thèse en histoire moderne et contemporaine, Paris, EPHE/Université Paris 8, 2020.

[34] PATELLI Clémence, *La vie théâtrale en province au XVIIIe siècle, à travers l'étude du réseau théâtral de Mademoiselle Montansier dans le Nord-Ouest de la France (1763-1820)*, thèse de doctorat en études théâtrales en préparation sous la direction de Nathalie Coutelet, Université Paris 8, https://scenes-monde.univ-paris8.fr/clemence-patelli, consulté le 2 septembre 2025.

Nord-Ouest de la France. Cherchant à comprendre le fonctionnement des scènes de province sur les plans artistique, politique et social, le travail de la chercheuse s'inscrit ici encore dans une histoire matérielle et symbolique du spectacle. Au Royaume-Uni, la docteure en musicologie Sophie Horrocks prépare quant à elle un projet postdoctoral à l'Université de Leeds sur les comédiennes-directrices de théâtre françaises au XIXe siècle[35]. Intitulé *Beyond Bernhardt : Women Performer-Directors in Francophone Theatres, 1790-1918*, ce travail de recherche se situe à l'intersection de l'histoire de la musique, des études théâtrales et de l'histoire française. En prenant exemple sur plusieurs interprètes directrices comme Delphine Ugalde et Gabrielle Réjane, Horrocks entend montrer la capacité des femmes à façonner les institutions culturelles sur une longue période, marquée par des changements de régime divers et fréquents. Enfin, un colloque intitulé *Les Patronnes* a été organisé les 18 et 19 juin 2025 à l'Université Paris 8 par l'historienne en arts du spectacle Nathalie Coutelet et la chercheuse en danse et études de genre Hélène Marquié[36]. Réunissant des chercheuses et chercheurs inscrits dans différentes disciplines (études théâtrales, études de genre, musicologie, histoire du théâtre et de la musique, littérature française, espagnole, architecture et sociologie) ainsi que des directrices d'institutions théâtrales, circassiennes, musicales et chorégraphiques, ces deux journées ont été l'occasion d'échanges autour de figures actives du XVIIe siècle à aujourd'hui. Lors de ce colloque, ont notamment été interrogés les modalités d'accès des femmes aux postes de direction, l'*ethos* professionnel que les directrices ont pu développer et les conditions dans lesquelles elles ont exercé et exercent leurs fonctions.

Les travaux de recherche publiés et en cours sur les intermédiaires du spectacle se développent donc à diverses échelles en traitant plusieurs aires géographiques et genres, quoique la musique et l'opéra soient les plus représentés. Tous ont en commun de faire apparaître l'agentivité des directeurs, agents et imprésarios, dont l'activité se développe au cœur de réseaux régionaux, nationaux et transnationaux structurants pour la sphère spectaculaire. Pour ce faire, les chercheuses et chercheurs mobilisent et mettent en relation des sources riches et variées. Qu'ils travaillent sur des fonds constitués ou conservés entre plusieurs institutions, les autrices et auteurs mentionnés analysent en effet conjointement archives de natures diverses, presse et publications d'époque. Une telle transversalité ouvre la possibilité de conduire des

[35] HORROCKS Sophie, *Beyond Bernhardt : Women Performer-Directors in Francophone Theatres, 1790-1918*, projet de recherche postdoctoral Leverhulme sous le matronage de Barbara Kelly, Leeds University, https://ahc.leeds.ac.uk/dir-record/research-projects/2160/beyond-bernhardt-women-performer-directors-in-francophone-theatres-1790-1918.

[36] *Les Patronnes* : *directrices du spectacle vivant. Enjeux historiques et contemporains*, colloque organisé par Nathalie Coutelet et Hélène Marquié, UR Scène du monde, Université Paris 8, 18 et 19 juin 2025, https://scenes-monde.univ-paris8.fr/IMG/pdf/programme_les_patronnes.pdf.

études selon diverses méthodes et de les développer aux échelles régionales, nationales et transnationales. Déplacer la focale des artistes vers les intermédiaires favorise par ailleurs l'élaboration d'une histoire matérielle du spectacle, à travers laquelle transparaît le caractère générateur de facteurs logistiques, économiques et politiques. Enfin, ces études couvrent un empan chronologique et une aire géographique larges. Mises bout à bout, elles se développent globalement entre la première moitié du XIXe siècle et l'entre-deux-guerres et embrassent une partie significative de l'Europe et des Amériques, faisant par ailleurs apparaître les connexions entre ces continents. À notre connaissance néanmoins, les réseaux possiblement établis entre imprésarios d'Amérique du Nord et d'Amérique du Sud n'ont pas encore fait l'objet d'études poussées, pas plus que l'articulation entre fonctions imprésariales et directoriales, pourtant fréquentes dans l'économie spectaculaire du XIXe siècle, surtout au-delà du continent européen.

La tournée, un objet de recherche en quête d'autonomie

Plus encore que les imprésarios, directeurs et directrices de théâtre, la tournée apparaît comme un champ nouveau et relativement récent de la recherche. La musicologue Katherine K. Preston, avec *Opera on the Road : Traveling Opera Troupes in the United States, 1825-60*, fait office de précurseur en retraçant les parcours de plusieurs troupes ayant introduit l'opéra aux États-Unis, de l'arrivée de Manuel García et de sa famille en 1825 à la veille de la Guerre de Sécession[37]. La chercheuse distingue trois types de compagnies : celles structurées autour d'une vedette, celles produisant de l'opéra en italien et celles donnant de l'opéra en anglais. Après avoir présenté les spécificités de ces modèles, Preston suit une saison particulière de chacun d'entre eux, articulant ainsi approches macro et micro-historiques. Outre l'apport historiographique de cet ouvrage qui est le premier à se concentrer sur l'activité lyrique dans les États-Unis du premier XIXe siècle, *Opera on the Road* montre que la définition de l'opéra varie selon les époques et les lieux de représentation, variations opérées par les conditions de production spécifiques de la tournée mais aussi par la diversité des publics. Les œuvres proposées y sont régulièrement réarrangées, avec par exemple des récitatifs remplacés par des dialogues, des traductions et des ajouts d'airs populaires. Par ailleurs, les troupes en circulation s'adjoignent souvent le concours d'acteurs locaux à qui des parties de chant secondaires peuvent être confiées, et la taille et la constitution des orchestres varient significativement d'une ville et d'un théâtre à l'autre. Enfin, dans la continuité des travaux de l'historien Lawrence

[37] PRESTON Katherine K., *Opera on the road*, *op. cit.*

William Levine, Preston souligne la progressive redéfinition et confiscation de l'opéra par les élites désireuses de s'approprier l'exclusivité d'un divertissement dont elles promeuvent une exécution dépourvue de modifications[38]. Notons toutefois que d'après l'historienne de la musique June C. Ottenberg, l'insistance de Katherine K. Preston sur le rôle des élites dans la redéfinition de l'opéra aux États-Unis, et notamment la promotion de l'opéra en italien, minimise celui des imprésarios venus d'Europe Centrale[39]. Pour Ottenberg, ces derniers ont eux aussi été des acteurs de premier plan dans l'implantation de l'opéra en italien aux États-Unis, notamment parce qu'ils travaillaient avec des artistes lyriques qui ne chantaient que dans cette langue. En outre, ces intermédiaires étant habitués au financement par des mécènes, ils se seraient spontanément tournés vers les franges les plus fortunées de la population pour soutenir leur activité. D'une part, l'analyse critique d'Ottenberg confirme l'agentivité des imprésarios dont il a été question plus haut ; d'autre part, elle montre la pertinence d'une étude conjointe du phénomène de la tournée et de la figure imprésariale, que nous souhaitons précisément entreprendre dans cette thèse sur Maurice Grau.

Soulignant lui aussi la richesse de cette double perspective, l'opus plus récent de Katherine K. Preston, *Opera for the people : English-Language Opera and Women Managers in Late 19th-Century America*, poursuit le travail entamé dans son premier ouvrage en se focalisant sur l'évolution de l'opéra en anglais à une époque où l'appropriation de l'opéra en italien par les élites du pays est effective[40]. La chercheuse effectue un travail minutieux sur des archives de natures diverses comme les livrets de mise en scène, les partitions et la correspondance entretenue notamment par la directrice de troupe Effie Ober avec les artistes et ses homologues masculins. À partir d'une telle enquête, Preston montre qu'au fil de ses circulations au sein du territoire états-unien, l'opéra en anglais s'affirme peu à peu comme le divertissement plébiscité par les classes moyennes, entre l'opéra italien et d'autres formes de spectacle plus populaires.

En Europe, deux numéros publiés respectivement dans le *Journal of Global Theatre History* et *La Revue d'Histoire du théâtre* portent sur la question des tournées, abordée à chaque

[38] LEVINE Lawrence William, *Culture d'en haut, culture d'en bas. L'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis*, trad. de l'anglais (américain) par Roger Chartier, [*High Brow/Low Brow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Harvard University Press, 1988], Paris, Éditions la Découverte, 2010.

[39] OTTENBERG June C., *Opera Odyssey : Toward a History of Opera in Nineteenth-Century America*, Westport, Conn./Londres, Greenwood Press, 1994 ; OTTENBERG June C., « Opera on the Road : Traveling Opera Troupes in the United States, 1825-60 by Katherine K. Preston », *American Music*, [recension], vol 13, n°1, printemps 1995, p. 107-109.

[40] PRESTON Katherine K., *Opera for the People : English-Language Opera and Women Managers in Late 19th-Century America*, New York, Oxford University Press, 2017.

fois à travers des exemples situés dans des aires géographiques distinctes. Publié en 2016 sous la direction de Christopher Balme et Nic Leonhardt, *Theatrical Trade Routes* cherche à cartographier, définir et théoriser les circulations théâtrales qui se déploient à l'international entre 1850 et 1914[41]. Actuellement en préparation sous la coordination de Léonor Delaunay, Jean-Claude Yon et moi-même, *Le Théâtre en tournée (1830-1950)* rassemble des études de cas sur une période un peu plus étendue et entend appréhender le phénomène dans son historicité et dans la pluralité des genres dans lesquels il s'illustre[42]. Augmentée d'un dossier qui recense des archives liées à l'histoire du spectacle itinérant, cette publication est pensée comme une base de données pour des recherches futures sur la question.

En dehors de ces travaux, la tournée est abordée dans des articles universitaires intégrés à des opus centrés sur des questions connexes. En 2003, Robert Allen Lott retrace ainsi la première tournée nord-américaine que le pianiste Anton Rubinstein effectue entre 1872 et 1873 dans le journal de musicologie *American Music*, en interrogeant notamment ses modalités de financement[43]. Publié en 2014 dans un numéro de la revue *Romantisme* portant sur la mondialisation, l'article « Vedettes de la scène en tournée » du spécialiste de littérature française du XIXe siècle Olivier Bara analyse conjointement les tournées comme matériau romanesque de la seconde moitié du XIXe siècle et celles que les vedettes Rachel et Sarah Bernhardt effectuent dans les Amériques à la même époque. À travers cette étude, le chercheur montre que les circulations de stars françaises à l'international transforment profondément les codes théâtraux en vigueur dans le pays. Les tournées mettent à mal les hiérarchies de genre et d'emploi établies et admises dans la capitale, tout en entraînant une unification des pratiques spectaculaires. L'uniformisation en question s'opère aux niveaux du jeu, recentré autour de la voix et du corps des acteurs et actrices, des décors et costumes, limités par les contraintes logistiques de l'itinérance, et du répertoire, choisi pour correspondre au mieux aux deux premières transformations, ou modifié dans le but de renforcer sa dimension spectaculaire[44]. En 2023, le chapitre de Charlotte Bentley « Southern Exchanges. Italian Opera in New Orleans, 1836-1842 » met en lumière le fait que l'opéra italien en circulation est utilisé par les

[41] BALME Christopher et LEONHARDT Nic (dir.), *Theatrical Trade Routes. Journal of Global Theatre History*, Munich, Ludwig Maximilians, University Munich, vol.1, 2016.

[42] DELAUNAY Léonor, ESTELA Megan, YON Jean-Claude (dir.), *Le Théâtre en tournée (1830-1950)*, *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2026-1, à paraître.

[43] LOTT Robert Allen, « Anton Rubinstein in America (1872-1873) », *American Music*, 2003, vol. 21, n° 3, p. 291-318. – Cette tournée est organisée par Maurice Grau et Charles A. Chizzola. Voir à ce propos les sections « 3.2.2.6 Les troupes bicéphales » et « 4.3.1.1 Charles A. Chizzola, un premier pied à l'étrier » ainsi que la tournée 2 du tableau en annexe 1.

[44] BARA Olivier, « Vedettes de la scène en tournée : première mondialisation culturelle au XIXe siècle ? », *Romantisme*, 2014, vol. 1, n° 163, p. 41-42.

commentateurs (presse, publics et institutions) pour négocier et construire une image cosmopolite de La Nouvelle-Orléans, avec toutefois la crainte d'être assimilé à un Sud déprécié auquel la presse associe La Havane, d'où arrivent la plupart du temps les troupes italiennes[45]. Les tournées lyriques sont ici appréhendées pour leur capacité à faire comprendre l'*italianità* comme un outil à partir duquel divers acteurs contemporains construisent des appartenances et des hiérarchies à l'échelle transnationale.

De façon similaire, les travaux respectifs des musicologues Esmeralda Rocha et Benjamin Walton intègrent les tournées lyriques dans des analyses plus larges. Pour comprendre les conditions de production et les symboliques de l'opéra au-delà de l'Europe, leurs études mettent au jour les circulations artistiques qui rendent possibles une telle exportation au XIXe siècle. Soutenue en 2012 à l'Université de Western Australia, la thèse de doctorat de Rocha se concentre sur les écosystèmes lyriques respectifs de Calcutta et de Melbourne entre 1833 et 1901 et montre que le rôle social attribué à l'opéra dans ces métropoles a été déterminant pour le déploiement du projet colonial britannique[46]. En étendant sa recherche à l'Asie du Sud-Est et à l'Océanie, la chercheuse montre en outre que le développement des routes lyriques transnationales dans cette région de l'Empire se comprend à la fois comme une manifestation et un outil du pouvoir impérial. De fait, ses conclusions ont permis de mettre en évidence le dynamisme des tournées dans cette partie du monde.

Plusieurs publications de Benjamin Walton se concentrent quant à elles sur les circulations matérielles (tournées, vente de partitions) et immatérielles (comptes rendus de presse, récits de contemporains incluant l'opéra) de l'opéra italien en contexte colonial et postcolonial, pour montrer que le genre incarne, de manières diverses, l'idée de civilisation au XIXe siècle. Dans plusieurs pays d'Amérique Latine nouvellement indépendants, l'opéra italien devient non seulement le symbole de l'idée de civilisation à laquelle ces états souhaitent être rattachés, mais aussi la possibilité d'une émancipation vis-à-vis de l'identité coloniale espagnole[47]. Dans son chapitre « L'*Italiana* in Calcutta » ensuite, Walton montre comment,

[45] BENTLEY Charlotte, « Southern Exchanges. Italian Opera in New Orleans, 1836-1842 », dans KÖRNER Axel et KÜHL Paulo (dir.), *Italian Opera in Global and Transnational Perspective : Reimagining Italianità in the Long Nineteenth Century, op. cit.*

[46] ROCHA Esmeralda, *Imperial Opera : The Nexus between Opera and Imperialism in Victorian Calcutta and Melbourne, 1833-1901*, thèse de doctorat en philosophie, University of Western Australia, 2012.

[47] WALTON Benjamin, « Italian Operatic Fantasies in Latin America », *Journal of Modern Italian Studies*, 2012, vol. 17, n° 4, p. 460-471 ; WALTON Benjamin, « Rossini in South America », *Die Tonkunst*, octobre 2018, p. 364-380 ; WALTON Benjamin, « Canons of Real and Imagined Opera : Buenos Aires and Montevideo, 1810-1860 » dans NEWARK Cormac et WEBER William (dir.), *The Oxford Handbook of the Operatic Canon*, Édition en ligne, Oxford Academic, 2020.

dans la colonie britannique, l'imaginaire de l'opéra devient pour les Européens un outil de description d'un monde qu'ils ne parviennent pas à envisager sans passer par la fiction[48].

Plus souvent enfin, la question de la tournée est abordée dans des études consacrées à des artistes précis. En raison du caractère foisonnant de la recherche en matière de monographies de comédiens et de chanteurs, nous nous bornerons ici à deux exemples de personnalités par ailleurs étudiées dans cette thèse : Sarah Bernhardt et Réjane. Parmi les nombreuses biographies dédiées à la première, celle d'Arthur Gold et de Robert Fizdale, *The Divine Sarah*, consacre entre autres un chapitre aux saisons londoniennes et aux tournées américaines de la comédienne[49]. L'ouvrage de l'historien Corille Fraser, *Come to Dazzle : Sarah Bernhardt's Australian Tour* porte, comme son titre l'indique, sur la tournée de la vedette en Océanie, en 1891[50]. Enfin, la thèse de doctorat en histoire et arts de la scène de Mounize Oliveira Moura, *Sarah Bernhardt vue du Brésil*, analyse les trois tournées que la comédienne effectue au Brésil en 1886, 1893 et 1905[51]. Ce faisant, la chercheuse met en avant la contribution de Bernhardt à la formation d'une pratique théâtrale nationale dans le contexte spécifique de mondialisation culturelle qui s'observe au tournant des XIXe et XXe siècles. Si elle se focalise sur l'ensemble de la carrière de Réjane, la thèse de doctorat en histoire contemporaine de l'archiviste-paléographe Aude Ginestet, *Gabrielle Réjane (1856-1920). Itinéraire d'une actrice, directrice de théâtre et Parisienne à la Belle Époque*, retrace avec précision, dans ses annexes, les tournées que l'artiste a effectuées en province et à l'étranger entre 1877 et 1919[52].

Comme pour les imprésarios et directeurs, les études conduites sur les tournées intéressent la musicologie, les études théâtrales et l'histoire, et ne peuvent se développer qu'à partir de corpus larges, accordant une place de choix aux archives et à la presse. En outre, si plusieurs travaux se concentrent sur l'itinérance artistique au sein d'un territoire national, comme ceux de Preston, celui-ci apparaît insuffisant pour saisir et cartographier ces circulations, qui se déploient le plus souvent à l'échelle transnationale. Même dans le cas des

[48] WALTON Benjamin, « L'*Italiana* in Calcutta », dans ASPDEN Suzanne (dir.), *Operatic Geographies. The Place of Opera & the Opera House*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 2019, p. 119-132.

[49] GOLD Arthur et FIZDALE Robert, *The Divine Sarah : a Life of Sarah Bernhardt*, New York, Knopf, 1991.

[50] FRASER Corille, *Come to Dazzle : Sarah Bernhardt's Australian Tour*, Sydney, Currency press National library of Australia, 1998.

[51] OLIVEIRA MOURA Monize, *Sarah Bernhardt vue du Brésil (1886-1905)*, thèse de doctorat en Histoire et arts de la scène, Paris Saclay, 2015, p. 137-139. – Notons que la chercheuse retrace par ailleurs les itinéraires de chacune de ces tournées, dont le Brésil n'est qu'une étape ; celles de 1886 et de 1893 sont organisées par Maurice Grau. Voir les tournées 29 et 46 en annexe 1.

[52] GINESTET Aude, *Gabrielle Réjane (1856-1920). Itinéraire d'une actrice, directrice de théâtre et Parisienne à la Belle Époque*, thèse de doctorat en Histoire, École des Chartes/EPHE, 2022, p. 641-654.

ouvrages de la musicologue états-unienne, les connexions entre les continents européen et nord-américain constituent une composante essentielle de l'analyse. Tout en proposant ici encore une histoire matérielle du spectacle, plusieurs des travaux qui évoquent les tournées (notamment ceux de Benjamin Walton, Charlotte Bentley et Esmeralda Rocha) soulignent leur dimension symbolique et la façon dont elles façonnent les identités locales, notamment parce qu'elles relient entre elles diverses parties du monde et apportent la promesse d'un ailleurs désirable ou conflictuel à l'aune duquel chaque région revoit et redéfinit ses propres standards. À l'exception de la thèse de doctorat de Rocha cependant, la plupart des ouvrages mentionnés mettent en relation des zones géographiques relativement restreintes, sur des périodes excédant rarement plus d'une dizaine d'années. Hors du cadre de l'ouvrage collectif, l'empan chronologique ne s'élargit qu'en resserrant l'objet d'étude autour d'un territoire ou d'une personnalité précise, comme le font notamment Katherine K. Preston et Aude Ginestet.

Dans le sillage de ces travaux, cette thèse sur Maurice Grau revêt divers enjeux historiographiques et méthodologiques. En premier lieu, elle permet d'étudier conjointement la double fonction d'imprésario directeur et les tournées, en travaillant sur les zones transatlantiques nord et sud, mais aussi, quoique dans une moindre mesure, sur l'Europe, l'Afrique du Nord, les Andes et l'Océanie, ce sur un peu plus de trente ans. Ce travail est d'autant plus neuf qu'aucune étude n'a encore été consacrée à Maurice Grau, alors que ce dernier a été un acteur central de l'industrie spectaculaire transatlantique du dernier tiers du XIXe siècle[53]. Il s'agit donc de reconstituer une trajectoire professionnelle déterminante et avec elle un pan invisibilisé de l'écosystème théâtral et lyrique transnational de l'époque. Comme nous l'avons énoncé plus haut, étudier la carrière d'un imprésario qui a conjugué directions théâtrales et entreprises itinérantes nous invite à décentrer notre regard et à aborder le monde du spectacle sous plusieurs angles. Les intermédiaires du spectacle se trouvent en effet à

[53] Le nom et la contribution de Maurice Grau apparaissent toutefois de façon fragmentaire dans des articles et ouvrages universitaires et historiques. Voir notamment : KOLODIN Irving, *The Story of the Metropolitan Opera (1883-1950) : A Candid Story*, New York, A. A. Knopf, 1953, p. 116-179 ; JENNINGS Harlan, « Grand Opera in Nebraska in the 1890s », *The Opera Quarterly*, 1995, vol. 11, n° 2, p. p. 98-101 ; YON Jean-Claude, *Jacques Offenbach*, Paris, Gallimard, 2000, p. 541-544 ; LOTT Robert Allen, « Anton Rubinstein in America (1872-1873) », art cit. ; AFFRON Charles et AFFRON Mirella Jona, *Grand Opera : The Story of the Met*, Oakland, University of California Press, 2014, p. 35-54 ; IZQUIERDO José Manuel, CORTÉS-POLANÍA Jaime et SANS Juan Francisco, « The Return of the *Habanera* : *Carmen*'s Early Reception in Latin America » et CRANMER David, « From Spain to Lusophone Lands : *Carmen* in Portugal and Brazil »,dans ROWDEN Clair et SMITH Richard Langham (dir.), *Carmen Abroad : Bizet's Opera on the Global Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020, p. 143-157 et 158-170 ; DAVIES James Q., « Pneumotypes. Jean de Reszke's High Pianissimos and the Occult Sciences of Breathing » dans *Nineteenth-Century Opera and the Scientific Imagination*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020, p. 21-43.

l'intersection de nombreux enjeux, parce qu'ils travaillent au contact de l'ensemble des acteurs du système de production du spectacle (artistes, directeurs de salle, agents, régisseurs, scénographes...). Étudier l'un d'entre eux, dont la carrière s'est par ailleurs développée à l'échelle intercontinentale, permet donc de privilégier une approche transversale, focalisée sur les interactions entre les divers membres de la sphère professionnelle.

Nous désignerons majoritairement Maurice Grau et ses confrères et consœurs par le terme « imprésario » en utilisant l'orthographe semi-francisée (avec accent et un seul -s), communément admise aujourd'hui, et majoritaire dans la langue française à l'époque de cette étude. Au pluriel, nous écrirons donc « imprésarios » et noterons le terme en caractères romains. En raison du flou qui existe alors dans les fonctions exercées par ses personnalités du monde du spectacle, nous emploierons parfois, pour éviter les répétitions, les équivalents suivants : manager, intermédiaire du spectacle, agent. Le terme « producteur », désignant aujourd'hui une personnalité qui fournit la majeure partie des fonds nécessaires à la création d'un spectacle, sera quant à lui écarté. Maurice Grau est avant tout un organisateur de tournées et saisons théâtrales, ainsi qu'un gestionnaire de compagnies artistiques, voire de salles de spectacle. Il lui arrive bien d'injecter des capitaux dans certaines de ses entreprises théâtrales, mais cela ne constitue pas le cœur de son activité et ce type d'investissement vient, dans la majorité des cas, soutenir sa propre activité imprésariale. Nous écrirons cependant que Maurice Grau « produit » des spectacles et des artistes dans des lieux donnés, en ce sens qu'il les y présente ; pour le dire autrement, il réunit les conditions nécessaires au déroulement de représentations dans des villes et des théâtres spécifiques. Grau sera désigné comme un « directeur » dès lors que nous évoquerons son travail à la tête d'institutions théâtrales et lyriques. L'équivalent « manager », mentionné plus haut, sera employé indifféremment comme un synonyme de « directeur » et d'« imprésario », d'autant qu'il est utilisé à la fin du XIXe siècle, dans des écrits francophones et hispanophones notamment, avec une connotation de modernité.

Outre l'analyse simultanée de la double fonction d'imprésario-directeur et des tournées, cette thèse sur Maurice Grau permet, voire engage, un décloisonnement des genres spectaculaires. L'imprésario ayant organisé des tournées lyriques, théâtrales et musicales, analyser sa carrière appelle une étude comparée de plusieurs arts vivants, là où la plupart des travaux précédemment évoqués tendent au contraire à se focaliser sur le théâtre parlé, sur l'opéra ou sur le concert. Outre mon appétence personnelle pour une approche transversale des arts de la scène, cette dernière semble justifiée par la morphologie même du monde du spectacle à la fin du XIXe siècle. En effet, les écrits comme les carrières d'artistes de l'époque donnent à voir un environnement moins cloisonné que ce que la constitution des disciplines universitaires

peut parfois laisser pressentir, les études théâtrales et la littérature comparée tendant à s'intéresser au théâtre parlé quand l'opéra et la musique instrumentale sont principalement pris en charge par la musicologie. À travers une étude conjointe de ces trois grands genres spectaculaires, nous pourrons notamment explorer les sociabilités qui lient les artistes entre eux, faire apparaître de possibles approches communes entre chanteurs, acteurs et instrumentistes, puis proposer des études comparées de leurs *ethos* médiatiques respectifs et de leur réception. En interrogeant les approches communes entre chanteurs et acteurs, nous nous inscrivons dans la continuité des analyses développées par Karen Henson dans *Opera Acts*. À travers quatre études de cas de chanteurs de la seconde moitié du XIXe siècle, dont trois font partie du corpus de cette thèse (Victor Maurel, Célestine Galli-Marié, Sibyl Sanderson et Jean de Reszké), l'historienne de la musique étudie en effet les interactions entre ces artistes et les compositeurs, mais aussi les grands courants de pensée de l'époque[54].

Le deuxième grand décloisonnement qu'une thèse sur Maurice Grau impose est géographique, et se présente aussi comme une expansion. Une cartographie même incomplète de sa carrière montre en effet que son activité s'est déployée sur cinq continents, quoiqu'avec une forte concentration sur l'Amérique du Nord[55]. Comme nous venons de le voir, plusieurs des ouvrages cités ci-dessus se concentrent sur de larges régions du globe et mettent donc en relation des aires linguistiques distinctes, mais les zones étudiées demeurent plus restreintes que celles qu'il nous est permis d'explorer ici. Par exemple, les études respectives de Charlotte Bentley sur le Théâtre d'Orléans et de Nic Leonhardt sur quatre intermédiaires du spectacle soulignent bien les liens entre Europe et Amériques, mais se concentrent exclusivement sur l'axe Atlantique Nord. L'élargissement créé par le cas Grau ira bien sûr de pair avec un moindre approfondissement des contextes locaux. En revanche, travailler sur un vaste territoire nous permettra d'établir plus de comparaisons entre les diverses régions dans lesquelles il travaille. En outre, nous pourrons faire de fréquents aller-retours entre les échelles locale, régionale et transnationale.

Des distinctions s'imposent ici entre les notions proches que sont « le nomadisme », « l'itinérance » et « la tournée ». La première désigne un mode de vie sans habitat fixe, impliquant des déplacements fréquents, parfois presque continuels. La seconde lie plus

[54] Dans cet ouvrage, Henson remet en question l'idée alors communément admise d'un déclin des chanteurs, pour montrer le travail d'acteurs auxquels les praticiens du chant d'alors s'adonnent, en préparant et en construisant leurs rôles. Ce faisant, ils sont non seulement comédiens mais aussi actants de premier plan dans le processus de création des œuvres auquel ils participent activement, à la manière de leurs consœurs et confrères de la scène parlée. HENSON Karen, *Opera Acts : Singers and Performance in the Late Nineteenth Century*, New York, Cambridge University Press, 2014.

[55] Un tel décompte est obtenu en envisageant les Amériques comme deux continents.

étroitement le mouvement à l'exercice de fonctions professionnelles et porte implicitement la promesse d'un retour que le nomadisme ne recouvre pas nécessairement. La troisième enfin, et celle qui constitue véritablement le cœur de notre étude, est un voyage suivant un itinéraire plus ou moins fixé à l'avance et toujours suivi d'un retour, alors que les deux premiers termes évoquaient plutôt des mouvements s'orientant au gré des besoins et des opportunités. Comme nous le verrons dans cette thèse néanmoins, les imprésarios ne sont pas toujours en mesure de garantir l'ensemble des étapes d'une tournée à l'avance, et si les artistes se déplacent bien pour travailler, ils n'en adoptent pas moins un mode de vie nomade ou semi-nomade pendant leurs voyages, constat encore plus vrai pour les proches qui les accompagnent. Par conséquent et ce afin de limiter les répétitions de termes, nous parlerons indifféremment de nomadisme et d'itinérance artistique pour désigner les tournées entreprises par Grau et ses artistes.

En dernier lieu, cette thèse conduite depuis la France dans le champ des études théâtrales nous donne l'occasion d'aborder ensemble les dimensions matérielle, esthétique et symbolique du spectacle vivant itinérant. Analyser les tournées Grau implique en effet de se pencher sur les conditions de production et de représentation, elles-mêmes indissociables des contraintes humaines, techniques et logistiques du voyage, comme de leur système de financement complexe. Ce terreau va quant à lui de pair avec des attentes et des imaginaires spécifiques vis-à-vis du spectacle en tournée, d'autant plus que les œuvres et les artistes diffusés et produits par Grau viennent dans leur immense majorité d'Europe. Derrière l'engouement que suscitent des vedettes de renoms telles Anna Judic, Sarah Bernhardt, Coquelin Aîné ou Adelina Patti pointe en effet l'horizon désirable de l'Europe, continent qui fournit alors la majorité de leur offre spectaculaire à des régions du monde marquées par des processus successifs de colonisation et de décolonisation[56].

Au carrefour des disciplines, les études théâtrales

Les études théâtrales se nourrissent de la familiarité avec l'expérience de la scène, de l'émotion suscitée par les événements dramaturgiques, scénographiques, par la relation qui se tisse entre comédiens et spectateurs, dont l'empreinte perdure souvent au-delà du seul temps de la représentation. Ce goût et cette curiosité impulsent à la fois cette recherche et, très

[56] Nous abordons notamment la façon dont les publics de tournée des Amériques se positionnent vis-à-vis de l'Europe *via* les tournées de grandes vedettes du continent, dans un article consacré aux tournées de la soprano Adelina Patti entre 1886 et 1892. ESTELA Megan, « Et la *diva* enchanta les Amériques : regards sur les tournées Patti de l'Abbey, Schoeffel & Grau Company », numéro spécial *Le spectacle italien loin de l'Europe. Scènes d'Amérique et d'Afrique depuis 1825*, Laboratoire italien, n°37, à paraître en 2027.

certainement, le choix de carrière de Maurice Grau. L'approche que nous choisissons va de pair avec un matériau pluriel et hétérogène et tire profit d'une grande diversité de sources, parmi lesquelles la presse, des archives personnelles comme des lettres, des journaux de bord, des dessins, des documents administratifs, ou des écrits de contemporains variés, allant des mémoires aux essais historiques. Une telle variété est par ailleurs d'autant plus nécessaires que contrairement à plusieurs confrères de l'époque, Maurice Grau n'a pas écrit de mémoires. Sa mort prématurée explique peut-être cet état de fait, mais ses méthodes de travail (empilement de notes manuscrites sur son bureau, préférence pour les contrats oraux…) laissent penser que la postérité lui importait peu[57]. Aucun fonds d'archives n'est par ailleurs dédié à l'imprésario, ce qui constitue en fait la norme pour nombres de ses homologues, les collections de bibliothèque s'étant principalement constituées autour du vedettariat et des grandes salles de spectacle[58]. Ce fouillis constitutif nous a d'abord conduite à suivre Maurice Grau à la trace, empruntant à la méthode du paradigme indiciaire telle que l'historien Carlo Ginzburg la théorise dans *Mythe, emblèmes, traces*[59]. Il nous a en effet fallu reconstituer une série cohérente d'événements à partir d'indices laissés par l'imprésario dans la presse, dans des publications de contemporains sur le théâtre mais aussi sur des sujets beaucoup plus généraux, comme des récits de voyage ou des guides touristiques, ainsi que dans les archives des artistes qu'il avait produits. Ce matériau hétérogène nous a conduite à utiliser plusieurs approches et à emprunter leurs méthodes à plusieurs disciplines.

Comme évoqué plus haut, notre thèse s'inscrit dans le champ interdisciplinaire des études théâtrales. Bien que l'esthétique des représentations données par Grau soit une des questions traitées dans cette thèse, nous appréhenderons surtout la production spectaculaire de l'imprésario dans sa matérialité, ainsi que dans ses contextes de diffusion et de réception, qui

[57] Aimé Gerber, entré comme garçon de bureau au Metropolitan Opera en 1898 et ayant fait toute sa carrière dans la maison, écrit dans l'ouvrage qu'il consacre à cette institution que Maurice Grau travaillait sur un bureau d'un mètre carré sur lequel se tenaient des piles de notes manuscrites. La tendance de l'imprésario à contracter des engagements oraux est également mentionnée par Laetitia Corbière. CORBIÈRE Laetitia, *Du concert au show business : le rôle des imprésarios dans le développement international du commerce musical*, *op. cit.*, p. 79.

[58] Des fonds existent cependant, au moins pour deux imprésarios évoqués dans cette thèse : Gabriel Astruc et Charles Baret. Celui d'Astruc est en fait constitué de deux ensembles, le premier étant conservé aux Archives Nationales, le second à la New York Public Library. Le fonds Baret est quant à lui conservé à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, et rassemble également les documents relatifs au fonctionnement de son entreprise, qui lui survit et fonctionne jusqu'en 1998. F-Pan, 409AP/1-409AP/47, *Fonds Gabriel Astruc*, 1902-1927 ; US-NYp, *Gabriel Astruc Papers*, 1904-1925 ; F-Pbh, *Fonds des tournées Charles Baret*, [administration, programmation, inventaire des archives Tournées Baret], 1879-1998.

[59] GINZBURG Carlo, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, trad. de l'italien par Monique Aymard, Christian Paoloni, Elsa Bonan et Martine Sancini-Vignet, [*Miti emblemi spie. Morfologia e storia*, Turin, Einaudi, 1986], Paris, Lagrasse [Flammarion, 1989], 2010, p. 218-294.

font apparaître des usages sociaux multiples et variés. De fait, notre recherche emprunte une partie de ses méthodes au courant de pensée des *cultural studies*, qui questionne notamment la façon dont le milieu social, l'identité « ethnique », l'âge et le genre orientent voire façonnent le rapport des personnes et des groupes aux biens culturels[60]. Eu égard à la méthodologie suivie ici, diverses études de cas d'artistes jalonnent cette thèse. Cette dernière s'enrichit par ailleurs des perspectives ouvertes par les *star studies*, les études sur le vedettariat, qui étudient les mécanismes à l'œuvre dans la construction de la célébrité, ainsi que ses effets spectaculaires mais aussi sociologiques et économiques[61]. Comme pour Maurice Grau donc, il ne s'agira pas de valoriser le talent supposément exceptionnel de certains acteurs ou chanteurs tels Sarah Bernhardt, Coquelin Aîné et Adelina Patti mais d'analyser la façon dont leur image se nourrit des circulations artistiques, médiatiques et d'objets, tout en montrant comment le *star system* structure l'économie de la tournée et façonne l'esthétique des spectacles donnés dans l'itinérance. L'expression « star system » sera précisément évoquée, et ce à plusieurs reprises, pour évoquer le caractère structurant du vedettariat dans le modèle Grau.

Quelques définitions et choix lexicaux méritent d'être précisés : « diva », parfois employé pour désigner une chanteuse célèbre, sera écrit en lettres romaines, et nous dirons « divas » au pluriel et non « dive ». Ce choix est motivé par la récurrence du terme dans les écrits portant sur le spectacle à la fin du XIXe siècle et par son intégration, dès cette époque, dans la langue française. Parlant de célébrités, nous privilégierons le terme « vedette » plus communément admis à l'époque de Grau ; « *star* » sera également utilisé, mais retranscrit en italique du fait de sa rareté dans la langue d'alors. Son usage permettra d'insister sur l'attrait suscité pour telle ou tel artiste au sein de la communauté de spectateurs transnationale créée par les tournées de l'imprésario.

Dans le contexte de (re)féminisation des noms de métiers et de fonctions que connaît la langue française depuis la fin du XXe siècle, nous choisissons d'écrire « la soprano », « la mezzo-soprano » et « la contralto » quand ces termes désignent des personnes et non des

[60] KAENEL André, LEJEUNE Catherine, et ROSSIGNOL Marie-Jeanne, *Cultural Studies. Études culturelles*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2003 ; MATTELART Armand et NEVEU Érik, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, 2008.

[61] Parmi les travaux couvrant peu ou prou notre période, voir notamment : BERENSON Edward et GILOI Eva (dir.), *Constructing Charisma : Celebrity, Fame, and Power in Nineteenth-Century Europe*, New York/Oxford, Berghahn Books, 2010 ; HENSON Karen, *Opera Acts : Singers and Performance in the Late Nineteenth Century*, New York, Cambridge University Press, 2014 ; LILTI Antoine, *Figures publiques. L'invention de la célébrité, 1750-1850*, Paris, Fayard, 2014 ; FILIPPI Florence, HARVEY Sarah, et MARCHAND Sophie (dir.), *Le sacre de l'acteur. Émergence du vedettariat de Molière à Sarah Bernhardt*, Malakoff, Armand Collin, 2017.

tessitures vocales[62]. De manière générale, nous utiliserons les termes « acteur » et « actrice », « comédien » et « comédienne » ou « tragédien » et « tragédienne » de façon indifférenciée pour décrire des artistes des scènes parlées, en tenant compte, bien sûr, des genres dans lesquels ils s'exercent. Ces substantifs pourront également faire référence, ponctuellement, à des artistes du chant si nous analysons alors leur jeu. Dans certains contextes, « acteur » ou « actrice » pourra être employé dans le sens de « protagoniste » et ainsi désigner des actants et actantes d'un domaine particulier. Maurice Grau pourra donc être qualifié d'acteur sans que cela renvoie à un quelconque passage sur les planches.

Notre travail de recherche ne peut ensuite se faire que dans une double perspective : comparatiste tout d'abord, en explorant des sources traditionnellement exploitées par la musicologie, les études théâtrales, l'histoire et la littérature, transnationale ensuite. Notamment définie par l'historien Axel Körner, cette dernière approche montre la capacité des flux de personnes, d'idées, de capitaux et de biens à générer des structures qui transcendent les limites étatiques[63]. Alors que l'historiographie a longtemps associé le XIXe siècle au renforcement du modèle de l'état-nation, qui connaît d'ailleurs des résurgences parfois préoccupantes aujourd'hui, l'activité de Maurice Grau n'apparaît comme un tout cohérent qu'à la lumière des circulations artistiques à partir desquelles elle s'est construite. Dès lors que l'on se penche sur les mouvements des artistes, des œuvres et de la presse, eux-mêmes facilités par ceux des capitaux et des moyens de transports, un écosystème spectaculaire transnational apparaît, avec ses spécificités esthétiques, matérielles et économiques.

Alors qu'une approche transnationale se concentre sur les dynamiques créées par les circulations et les flux, les études globales cherchent elles aussi à dépasser le cadre national mais en se concentrant sur l'analyse de phénomènes interconnectés et qui apparaitraient à l'échelle supranationale, voire mondiale[64]. L'activité de Maurice Grau permettant d'observer les arts de la scène dans plusieurs points du globe et presque simultanément, cette thèse s'inscrit

[62] BECQUER Annie et al., *Femme, j'écris ton nom... Guide d'aide à la féminisation des noms de métiers, titres, grades et fonctions*, Institut national de la langue française, 1999 ; Les linguistes atterrés, *Le français va très bien, merci*, Paris, Tracts Gallimard, 2023, p. 48-53.

[63] KÖRNER Axel, « Transnational History : Identities, Structures, States », dans HAIDER-WILSON Barbara, GODSEY William D. et MUELLER Wolfgang (dir.), *International History in Theory and Praxis*, Vienne, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2017, p. 265-290. – Sur l'approche transnationale en général, voir également : HANNERZ Ulf, *Transnational Connections. Culture, People, Places*, Londres/New York, Routledge, 1996 ; FAUSER Margit et XÓCHITL Bada (dir.), *The Routledge International Handbook of Transnational Studies*, Londres, Routledge, 2024.

[64] En termes d'histoire du XIXe siècle, nous nous référerons notamment à l'ouvrage suivant : OSTERHAMMEL Jürgen, *La transformation du monde. Une histoire globale du XIXe siècle*, trad. de l'allemand par Hugues Van Besien, Paris, Nouveau Monde éditions, 2017. – Sur les études globales voir aussi : STEGER Manfred et WAHLRAB Amentahru, *What is Global Studies ? Theory & Practice*, Londres, Routledge, 2016. ; JURGENSMEYER Mark et al., *The Oxford Handbook of Global Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2019.

également dans le champ de recherche des études globales. Comme l'écrit Benjamin Walton néanmoins, aborder l'opéra au XIXe siècle comme le fruit de la globalisation du monde d'alors résulterait en partie d'une relecture contemporaine fantasmée, qui aurait pour conséquence de gommer d'autres cadres théoriques plus pertinents, tels que la microhistoire ou les études coloniales[65]. Nous demeurerons donc prudente dans l'usage de l'adjectif « global » et de ses dérivés, ayant conscience que si certains phénomènes décrits apparaissent et se développent en plusieurs points du monde à la même époque, ils ne concernent pas pour autant l'intégralité du globe et encore moins les êtres qui le peuplent. Le terme « transnational » sera privilégié, notamment quand il s'agira de décrire des mouvements et des dynamiques ; celui de « global » sera quant à lui davantage employé pour faire état d'interconnections. Aussi, étant donnée l'aire géographique couverte par cette thèse, précisons ici que nous désignerons les habitants, produits et pratiques issus des États-Unis comme « états-uniens », adjectifs que nous écrirons avec un trait d'union, et non tout attaché, comme « New York » donne « new-yorkais » ou « new-yorkaise ». Par conséquent, l'adjectif « américain », dans toutes ses déclinaisons de genre et de nombre, se rapportera à l'ensemble du continent américain.

Enfin, ce travail de recherche sur Maurice Grau emprunte certaines de ses méthodes à la microhistoire et aux études postcoloniales. Si plusieurs des analyses développées dans cette thèse embrassent des phénomènes macrohistoriques, le point de départ de notre étude est microhistorique puisqu'il se construit à partir de la figure de Maurice Grau grâce à laquelle nous cherchons à faire apparaître un objet d'étude qui resterait difficilement saisissable en travaillant sur des sociétés, ou des régions entières[66]. Les études postcoloniales, notamment développées avec les travaux d'Edward Saïd (1978), puis de Gayatri Chakravorty Spivak (1985) et de Homi Bhabha (1994), nous ont quant à elles servi d'outils analytiques pour problématiser les relations qu'artistes en tournées et spectateurs entretiennent les uns avec les autres, et pour interroger les éventuels bénéfices que certains acteurs (au premier rang desquels les États) pouvaient retirer de la diffusion massive des arts vivants européens dont les tournées Grau sont un exemple de premier ordre[67].

---

[65] Walton émet notamment cette réserve dans l'article suivant : WALTON Benjamin, « Rossini in South America », art cit., p. 377.

[66] Concernant la microhistoire, nous nous référons à l'ouvrage de Carol Ginzburg, *Le fromage et les vers*, dans lequel l'historien suit les procès successifs du meunier frioulan Domenico Scandella dît Menocchio, en 1584 et 1599. À partir de ce travail sur Menocchio, Ginzburg entend reconstituer un fragment de ce qu'il appelle la « culture populaire » ou la « culture des classes subalternes ». GINZBURG Carlo, *Le fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVIe siècle*, trad. de l'italien par Monique Aymard, [*Il Formaggio e i Vermi : il cosmo di un mugnaio del '500*, Turin, Einaudi, 1876], Paris, Flammarion, 1980.

[67] Les études postcoloniales interrogent les effets de la colonisation sur l'identité culturelle des peuples décolonisés, alors que des rapports de domination et d'influences réciproques quoiqu'inégalitaires se maintiennent entre anciens colonisateurs et colonisés. Notons que les travaux de Saïd ont fait l'objet de réserves de la part des

Relier les arts du spectacle aux enjeux du dernier XIXe siècle

L'hétérogénéité et la dispersion des sources sont, comme nous l'avons dit plus haut, constitutives des études théâtrales. Toutefois, les oublis qu'elles construisent entretiennent un rapport particulier à la mémoire du spectacle, surtout envisagé comme un écosystème clos sur lui-même. Nous postulons de fait que négliger la contribution des imprésarios invisibilise l'inscription des arts vivants dans le monde, particulièrement en laissant de côté les liens qui s'établissent entre spectacle, économie et géopolitique. En analysant la carrière de Maurice Grau, nous supposons que le spectacle itinérant tel qu'il se déploie à l'échelle transcontinentale dans le dernier tiers du XIXe siècle, s'insère dans des rapports de domination qui le favorisent et qu'il va probablement nourrir en se développant.

Notre première hypothèse est que les investisseurs qui soutiennent l'imprésario, dans l'itinérance comme dans la direction de salles, retirent des bénéfices multiples d'un tel engagement. Les fonds privés sont les seuls mobilisés et mobilisables par Grau et ses confrères, qui parviennent grâce à eux à développer des entreprises dramatiques, lyriques et musicales d'envergure internationale sur plusieurs dizaines d'années. Un tel dynamisme va certainement de pair avec une ou plusieurs formes de sécurisation des ressources financières et d'un retour sur investissement. Le milieu artistique étant présenté comme aléatoire et souvent non rentable, nous pouvons tout d'abord penser qu'il se manifeste surtout par le prestige social attaché au financement des arts. Néanmoins, devant l'apparente facilité avec laquelle les imprésarios obtiennent des fonds, nous nous demandons si les investisseurs n'obtiennent pas non plus, de façon toute pragmatique, un gain monétaire stable en soutenant le spectacle.

Notre seconde hypothèse est que l'argent investi dans le spectacle traduit une forme de pensée coloniale. Maurice Grau est connu pour avoir organisé plusieurs tournées de vedettes européennes et avoir dirigé le Metropolitan Opera au moment où cette institution acquiert une réputation solide à l'échelle internationale. Or, l'opéra est à l'époque le genre spectaculaire le

autres théoriciens du postcolonialisme, qui lui reprochent notamment de maintenir une trop grande binarité entre Orient et Occident. Homi K. Bhabha met davantage l'accent sur les notions d'hybridité et d'ambivalence qui naissent des processus successifs de colonisation puis de décolonisation, quand Gayatri Chakravorti Spivak introduit les questions de genre dans le champ des études postcoloniales, en soulignant le statut doublement subalterne dans lequel se trouvent les femmes issues des pays colonisés. SAÏD Edward Wadie, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, trad. de l'anglais (américain) par Catherine Malamoud, [*Orientalism*, 1978], Paris, Le Seuil, 1980 ; SPIVAK Gayatri Chakravorty, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, trad. de l'anglais par Jérôme Vidal, [*Can the Subaltern Speak ?*, 1985], Paris, Éditions Amsterdam, 2020 ; BHABHA Homi Kharshedji, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, trad. de l'anglais par Françoise Bouillot, [*The Location of Culture*, Routledge, 1994], Paris, Payot, 2017.

plus étroitement lié au pouvoir et aux élites. Sans doute sa promotion et sa diffusion à l'intérieur des États-Unis peut être perçue comme un des nombreux moyens employés par la classe dirigeante états-unienne tout au long du XIXe siècle pour occidentaliser le territoire d'est en ouest, avec entre autres la construction du chemin de fer et, de façon beaucoup plus sombre quoiqu'étroitement liée, les multiples formes de répressions mises en œuvre à l'égard des nations premières[68]. Pour analyser ce lien que nous entrevoyons, il nous faudra aussi interroger la façon dont les artistes et l'imprésario eux-mêmes se positionnaient vis-à-vis des lieux dans lesquels les représentations étaient données et des populations qu'ils rencontraient. En ce sens, la relation que nous supposons entre économie de la tournée et impensés coloniaux pourrait aussi s'observer dans les autres pays où Grau a produit des artistes.

Enfin, nous estimons que ni les qualités professionnelles et humaines de Maurice Grau, ni l'approche colonialiste de ses investisseurs ne suffisent à expliquer le succès de l'imprésario et, de façon plus large, des tournées au tournant des XIXe et XXe siècles. Notre troisième et dernière grande hypothèse est donc que l'engouement suscité par le spectacle itinérant venu d'Europe ne peut se comprendre que dans le cadre plus large de l'impérialisme culturel que le continent nourrit alors, de concert avec les franges les plus favorisées des populations que l'imprésario et ses troupes rencontrent. Dès lors, le modèle Grau se construit et s'épanouit certainement en grande partie grâce à la participation volontaire de publics désireux de s'approprier des formes spectaculaires probablement perçues comme autant de portes d'entrée vers un monde globalisé, dont les codes et les valeurs ont été établis par l'Europe.

Maurice Grau, un « objet insaisissable parce qu'en continuelle expansion[69] » ?

Si aucun fonds de bibliothèque ni aucun ouvrage biographique n'est entièrement dédié à Maurice Grau, la carrière de l'imprésario peut être retracée à travers un matériel riche et disparate au moins trilingue, étant donné l'étendue géographique qu'elle a couverte. Rayonnant depuis New York et étant un acteur de premier plan du paysage spectaculaire états-unien, Grau apparaît dans quantité de documents en anglais qui constituent le cœur de cette recherche. Par le grand nombre de tournées et de saisons qu'il a organisées en Amérique Latine, son nom

[68] À ce propos, voir notamment l'ouvrage suivant : DUNBAR-ORTIZ Roxanne, *Contre-histoire des États-Unis*, trad. de l'anglais (états-unien) par Pascal Menoret, Marseille, Wildproject, 2018.

[69] Cette citation est issue de l'ouvrage suivant : GINZBURG Carlo, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, *op. cit.*, p. 14.

revient aussi régulièrement dans des écrits en espagnol qui constituent pour ainsi dire le second cercle de la littérature sur Grau. Comme nous le verrons bientôt, l'imprésario a produit une majorité d'œuvres et d'artistes français, ce qui explique la forte présence de cette langue dans la documentation le concernant, présence sans doute renforcée, comme nous l'expliciterons plus loin, par le fait que cette recherche ait été conduite depuis la France. Outre ces trois langues principales, des sources en portugais, italien et allemand seront ponctuellement mobilisées, l'aide de tiers ayant alors été sollicitée pour des traductions.

La richesse du corpus sur lequel cette thèse repose ne s'exprime pas uniquement en termes linguistiques. Pour suivre Grau « à la trace », nous avons consulté des archives conservées dans une vingtaine d'institutions, elles-mêmes situées aux États-Unis, en Angleterre et en France. Au sein de cet ensemble, on trouve des documents d'état civil sur l'imprésario et sur ses proches ; des écrits administratifs (contrats, comptes rendus de réunion, livres de recettes, analyses de comptes…) ; des lettres écrites ou non à Grau, mais toujours en lien avec ses entreprises ; des livrets et programmes de spectacles ; des photographies et des autographes. Massivement consultable en ligne, la presse constitue certainement le vivier d'informations le plus riche sur l'activité spectaculaire du dernier XIXe siècle mais sa « prolifération documentaire[70] » peut vite « étouff[er][71] » le chercheur. En mettant à profit les articles disponibles sur des bases de données telles que celle de la Library of Congress, Gallica, The British Newspaper Archive ou encore ReadEx, nous avons notamment pu retracer les grandes étapes des itinéraires suivis par Grau et ses troupes, et donner des listes plus ou moins complètes du répertoire et des artistes qui voyageaient avec lui, informations regroupées dans l'annexe 1 de cette thèse[72]. Enfin, des écrits de contemporains divers, allant des mémoires d'imprésarios et d'artistes aux récits de voyages, en passant par les guides touristiques et les dictionnaires spécialisés ont été convoqués lorsqu'ils évoquaient l'imprésario ou des tournées et saisons qu'il avait organisées.

Forte de la diversité et de l'hétérogénéité de ce matériel, nous pouvons adopter une méthode respectueuse de l'ensemble de nos sources, sans hiérarchie entre des documents qui seraient considérés comme impartiaux, tels les comptes rendus de réunion des actionnaires du Metropolitan Opera ou les contrats d'artistes par exemple, et d'autres que nous estimerions au contraire biaisés, tels les articles de presse ou les mémoires d'artistes. Ainsi que l'italianiste et

[70] MELOT Michel, *Des archives considérées comme une substance hallucinogène*, [*Traverses*, N°36, 1986, p. 14-149], Paris, École des Chartes, 2023, p. 41.

[71] *Ibid*.

[72] Comme cette annexe l'indique, des documents d'archives, des écrits de contemporains et des ouvrages universitaires ont également contribué à rassembler ces informations.

historienne du spectacle Céline Frigau Manning se propose de le faire dans l'introduction de son ouvrage *Chanteurs en scène*, nous serons toutefois attentive aux contextes de production spécifiques des documents à partir desquels nous construirons nos analyses[73]. Les lettres que Maurice Grau écrit à ses artistes pour formaliser leur engagement ou s'assurer leur concours et celles que le tragédien français Mounet-Sully envoie à son épouse Jeanne pendant la tournée qu'il effectue en Amérique du Nord au printemps 1894 sont certes de même nature, puisqu'il s'agit d'extraits de correspondances plus vastes. Néanmoins, les scripteurs se livrent à des exercices d'énonciation distincts selon la relation qu'ils entretiennent à leur destinataire et les enjeux particuliers qui sous-tendent leur message. Aussi, nous sommes consciente du caractère partial, modifié et parfois erroné des faits diffusés dans la presse. Cette même conscience nous conduira moins à nous montrer méfiante vis-à-vis des informations relayées par les journaux, qu'attentive à la force symbolique de leurs potentiels excès et déformations. En effet, ces derniers sont notamment d'excellents outils pour observer la façon dont la désidérabilité du spectacle itinérant se fabrique, ainsi que les diverses manières dont imprésarios, artistes et journalistes construisent cette même désidérabilité.

Tous les documents constitutifs de notre corpus seront donc étudiés pour leur apport factuel mais aussi pour ce qu'ils disent des représentations symboliques liées à la sphère spectaculaire et, plus largement, au monde du dernier XIXe siècle.

Ce corpus présente de nombreuses irrégularités. Certaines périodes et certains aspects de la carrière de Grau sont moins documentés que d'autres. C'est par exemple le cas des années 1870, caractérisées par des tournées en Amérique du Nord (Mexique, États-Unis, Canada) et dans les Caraïbes (Cuba) dans des théâtres majoritairement privés qui ont rarement effectué un travail d'archivage de leurs documents[74]. Dans ce cas, la presse numérisée seule ne permet pas toujours des reconstitutions intégrales des mobilités. Un constat similaire s'impose concernant les artistes les moins connus, et remplissant les rôles les plus modestes. Si dans leur cas les livrets, programmes et journaux offrent des listes plus ou moins complètes des membres des troupes, peu des petits comédiens et chanteurs qui les composent ont laissé de traces dans les

[73] FRIGAU MANNING Céline, *Chanteurs en scène : L'œil du spectateur au Théâtre Italien (1815-1848)*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 22-25.

[74] La chercheuse Susana Salgado, dans l'introduction de son ouvrage consacré au Teatro Solis de Montevideo, dresse le même constat et explique qu'elle s'est principalement appuyée sur les coupures de presse pour établir la chronologie des ouvrages donnés entre 1856 et 1956. SALGADO Susana, *The Teatro Solis : 150 Years of Opera, Concert, and Ballet in Montevideo*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 2003. – Nous nous nous réservons toutefois la possibilité de poursuivre ce travail d'enquête sur place lors de recherches ultérieures.

collections de bibliothèques, contrairement à leurs consœurs et confrères célèbres. Comme nous l'avons écrit plus haut, cette thèse tendra à reproduire ce phénomène en proposant principalement des études de cas d'artistes connus à l'époque de Grau et, pour plusieurs d'entre eux, encore aujourd'hui. La situation des musiciens d'orchestre, des chœurs et des corps de ballet est encore plus délicate de ce point de vue, les journaux les appréhendant comme des ensembles indifférenciés et anonymes. Les artistes les plus précaires apparaîtront cependant à travers la question de la rémunération ou des conditions de travail[75].

À l'inverse, certaines périodes et certains aspects de la carrière de Grau sont très documentés. C'est par exemple le cas de ses années de direction au Metropolitan Opera, entre 1883 et 1884 puis de 1891 à 1903. Outre le bon millier de pages de comptes rendus de réunion des actionnaires de la maison, numérisé par les archivistes de l'Opéra, nous disposons entre autres de livres de comptes couvrant la période 1898-1903, de plusieurs programmes et d'une liste exhaustive des représentations données dans les années 1890, avec la date, la ville, le titre de l'œuvre ou des œuvres, ainsi que les revenus générés par chaque soirée. Bien qu'inclus dans un livre de recettes tenu par Abbey, Schoeffel et Grau depuis 1884 et donc non spécifique à l'institution, ce document permet de retracer précisément les tournées du Metropolitan Opera entre 1891 et 1903, alors que d'autres sont reconstituées de façon très imparfaites[76]. À cela s'ajoutent les informations disponibles dans les archives numériques de la maison, qui donnent la liste du personnel et des représentations de la période et au-delà. Bien qu'un nombre conséquent d'ouvrages ait déjà été publié sur l'Opéra de New York, cette direction sera elle aussi – comme les vedettes – une étude de cas de choix pour comprendre l'articulation entre la fonction d'imprésario et celle de directeur, le tout dans une institution lyrique qui devient à l'époque la première du pays[77].

[75] En annexe 3, un tableau recensant les acteurs et chanteurs engagés par l'imprésario entre 1872 et 1903 donne cependant les noms de tous les artistes que nous avons pu retrouver ; il a été pensé comme une base de données pour des travaux futurs. – Les archives de la Maison de retraite des artistes de Pont-aux-Dames, actuellement en cours de classement, constitueront très certainement, elles aussi, un fonds très précieux pour analyser les carrières de comédiennes et comédiens aux carrières modestes. Pour rappel, cette institution a été fondée par Coquelin Aîné en 1903. Il en sera brièvement question dans cette thèse, dans des passages sur les événements caritatifs. Voir à ce propos la section « 12.1.2.1 Donner spontanément de son temps et de son argent ».

[76] US-NYmo, *Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau*, [livre de recettes], 1884-1908. – Après la démission de Maurice Grau, ce livre est repris par son successeur Heinrich Conried, et rempli jusqu'à la fin de son mandat.

[77] Parmi les travaux sur l'histoire du Metropolitan Opera, voir notamment : KOLODIN Irving, *The Story of the Metropolitan Opera (1883-1950) : A Candid Story*, New York, A. A. Knopf, 1953 ; EATON Quaintance, *Opera Caravan : Adventures of the Metropolitan on Tour, 1883-1956*, New York, Da Capo Press, 1978 ; CONE John Frederick, *First Rival of the Metropolitan Opera*, New York, Columbia University Press, 1983 ; AFFRON Charles et AFFRON Mirella Jona, *Grand Opera : The Story of the Met*, *op. cit.*

Dans un monde non contraint par le temps et par l'espace, il aurait été certainement possible de combler ou du moins de compléter les lacunes qui constituent cette recherche. Qu'il s'agisse d'archives, de journaux ou d'ouvrages édités, Maurice Grau a probablement laissé un nombre conséquent de traces que nous n'avons pu suivre. D'une part, sa présence est souvent dissimulée dans des fonds d'artistes qui ne mentionnent pas son nom, voire dans des éléments non classés, ce qui suggère que nombre de documents conservés dans des bibliothèques que nous avons visitées auraient pu être utiles pour cette thèse. Ensuite, une recherche par termes clés « Maurice Grau » effectuée dans la rubrique « Newspapers » de la Library of Congress et circonscrite à la période 1860-1930 donne 5 343 résultats au 1er septembre 2025. Sachant qu'il s'agit là d'une des nombreuses bases de données hébergeant de la presse historique, le cumul des coupures de presse disponibles donne certainement une dizaine de milliers d'entrées *a minima*, si l'on tient compte de l'ensemble des pays visités par Grau. Enfin, il existe très probablement quantité de documents passionnants et très éclairants sur l'imprésario (du nord au sud) au Canada, au Mexique, à Cuba, au Brésil, et en Argentine ; dans une moindre mesure en Uruguay, au Chili, au Pérou, en Équateur et au Panama, ainsi que dans plusieurs pays d'Europe, ce jusqu'en Russie où il a produit le tragédien Mounet-Sully début 1894.

Toutefois, ni le temps imparti par un doctorat ni le format d'une thèse, conduite par un seul chercheur, ne permettent une telle quête d'exhaustivité. Tout comme l'archiviste Michel Melot l'explique, la frénésie archivistique de notre époque constitue un mirage quant à la possibilité de tout conserver[78]. De façon similaire, une documentation plus complète n'aurait pas rendu notre travail plus juste. Autrement dit, les objets conservés et retrouvés ne sont pas dépositaires d'une quelconque forme d'immortalité, et il ne s'agit pas ici de ranimer des êtres et une époque passés. Détruit dans les années 1960, la première salle du Metropolitan Opera a complètement disparu de l'île de Manhattan, et rien, pas même une plaque, ne vient signifier sa présence d'autrefois.

Pour construire cette thèse, il nous a donc fallu interroger notre corpus pour son contenu mais aussi pour sa morphologie particulière. Il convenait de faire de la place aux blancs et de les interroger. Ainsi la quasi absence de Maurice Grau dans les archives de la Royal Opera House qu'il a pourtant dirigée pendant quatre saisons est venue conforter notre hypothèse quant au peu d'importance que le Royal Opera Syndicate donnait à son directeur états-unien, avant tout recruté pour sa capacité à garantir à l'Opéra de Londres les chanteurs et les chefs d'orchestre les plus en vue du moment. Au contraire, nous avons dû prendre garde à ne pas

[78] MELOT Michel, *Des archives considérées comme une substance hallucinogène*, *op. cit.*

surinvestir des pans de la carrière sur-documentés. Quoiqu'elle fournisse des exemples fort éclairants, l'histoire du Metropolitan Opera sur la période est abordée pour la compréhension qu'elle offre de l'économie spectaculaire états-unienne du dernier XIXe siècle et des spécificités du modèle Grau.

Enfin, notre recherche élude partiellement l'analyse des tournées de musique instrumentale. Marginal dans la carrière de Grau par rapport à l'opéra et au théâtre, le concert aux États-Unis a par ailleurs été en partie étudié par Laetitia Corbière[79]. Approfondir le travail de la chercheuse aurait impliqué un élargissement de notre corpus et de nos perspectives, qui aurait certainement imposé un travail collaboratif qu'il nous semble plus sage d'envisager après le doctorat. Travailler sur le concert implique à notre sens d'étudier la circulation des partitions, les altérations imposées par l'itinérance, mais aussi les carrières et la formation des musiciens d'orchestre, les publics et les salles de spectacle, qui ne sont pas exactement les mêmes que dans le cadre de l'opéra ou du théâtre, même si des recoupements s'observent. Nous attendons donc impatiemment que quelqu'un se saisisse de ce terrain, et espérons que notre thèse lui propose des mises en perspective enrichissantes.

La consultation des annexes venant compléter et souvent éclairer la lecture de cette thèse, nous choisissons d'évoquer leur organisation ici. Elles sont classées en huit sections. L'annexe 1, la plus conséquente, est la « Chronologie des tournées et saisons Grau », sous forme de tableau. Elle recense les 81 tournées et saisons théâtrales que nous avons répertoriées entre 1872 et 1904. Chaque entreprise est numérotée. Nous indiquerons donc en note de bas de page, dans le développement, « tournée 42 » ou « saison 31 » pour permettre aux lectrices et lecteurs de se rapporter à ce tableau. L'annexe 2 liste quant à elle les théâtres dirigés par Maurice Grau. L'annexe 3, ainsi que nous l'avons écrit plus haut, donne les noms des artistes avec lesquels l'imprésario a travaillés entre 1872 et 1904, le ou les genres dans lesquels ils se sont illustrés, les pays où ils sont allés, et la période de collaboration. De façon connexe, l'annexe 4 indique les titres des œuvres produites par Grau, leur genre, le nombre d'années durant lesquelles elles ont été données et, quand cela est possible, s'il s'est agi d'une création locale. L'annexe 5 est un bref dictionnaire des imprésarios, directeurs et autres intermédiaires du spectacle ayant collaboré avec Grau, pour lesquels nous proposons des notices biographiques. L'annexe 6 rassemble des documents d'archives que nous avons souhaité

[79] CORBIÈRE Laetitia, *Du concert au show business. Les imprésarios au cœur des échanges internationaux, 1850-1930*, *op. cit.*

extraire du corps du développement. L'annexe 7 propose un arbre généalogique de la famille Grau et l'annexe 8, enfin, rappelle les grandes dates de la vie de l'imprésario.

Une histoire en quatre temps et un détour

Cette thèse est construite en quatorze chapitres, eux-mêmes regroupés au sein de quatre parties, à l'exception du chapitre 8 qui, placé au centre de l'étude, a été envisagé comme une unité à part à entière.

Détaillant la carrière de Maurice Grau et le contexte transnational dans lequel elle se développe, la première partie de cette thèse cherche à en dresser un panorama général et donne les repères nécessaires à la compréhension des développements ultérieurs. À l'intérieur de cet ensemble, le chapitre 1 dresse un état des lieux du paysage spectaculaire globalisé du dernier XIXe siècle et passe en revue les principaux imprésarios actifs en Europe et au-delà, entre les années 1860 et le tournant du siècle. Centré sur Maurice Grau, le chapitre 2 tient lieu de biographie en donnant les grandes étapes de sa carrière et de sa vie personnelle. Il prend également appui sur des écrits de contemporains pour dresser le portrait de l'imprésario. Le chapitre 3 quant à lui répertorie les œuvres et les artistes produits par Grau tout en cartographiant ses territoires d'exercice. On y observe qu'il est un acteur de premier plan dans l'importation du spectacle européen dans les Amériques, où il contribue à alimenter le goût pour le continent, avec des ensembles souvent remarqués pour leur qualité. La visualisation de ses points d'ancrage et des itinéraires qu'il suit montre par ailleurs que Grau a largement emprunté des routes déjà établies, mais qu'il a ponctuellement pris des risques en emmenant ses artistes dans des régions rarement visitées par les grandes vedettes d'alors. Centré sur les associations de Maurice Grau et son rapport aux institutions, le chapitre 4 indique que les fonctions impresariale et directoriale se superposent souvent au cours de sa carrière, et que l'organisation d'une tournée fait intervenir nombre de partenaires et de délégataires. En détaillant les diverses collaborations que l'imprésario met en place en trente ans, ce chapitre montre par ailleurs qu'elles sont incontournables dans une carrière managériale, du niveau local au niveau transnational.

Intitulée « L'art et l'argent », la deuxième partie étudie l'économie du modèle Grau en suivant trois grands mouvements. Le premier explique comment l'intermédiaire du spectacle obtient les fonds nécessaires à la conduite de ses entreprises, le second détaille ses postes de dépenses, et le troisième explore les divers moyens grâce auxquels l'imprésario a su générer des profits. Plus précisément, dans le chapitre 5, nous passerons en revue les modes de

financement que Grau utilise, et verrons qu'il s'appuie sur un mode opératoire qui se rationnalise dans les dernières années de sa carrière. Sa capacité à lever des fonds se comprend par ailleurs par le prestige que les grandes fortunes du temps retirent de l'investissement dans la sphère spectaculaire qui, elle-même, génère des revenus en étant associée à des biens de consommation de plus en plus nombreux et désirables. Dans le chapitre 6, nous verrons que la générosité dont certains contemporains créditent Maurice Grau est fonction du potentiel rémunérateur des postes de dépense. Suivre les sommes allouées par Grau nous renseigne ainsi sur la hiérarchie des valeurs qu'il établit à travers son modèle. Le chapitre 7 propose quant à lui un tour d'horizon des divers moyens dont un imprésario et directeur dispose pour se rémunérer dans une économie spectaculaire dépourvue de subventions, le principal consistant à s'assurer le remplissage des salles. Ce chapitre montrera également que Grau construit l'image d'un homme d'affaires privilégiant le risque à la prudence, misant gros dans le but d'obtenir des gains considérables en retour. Enfin, nous reviendrons sur sa fortune finale en montrant qu'en plus de ses derniers succès, l'imprésario a diversifié ses sources de revenus à travers l'achat de produits financiers sans liens directs avec le monde du spectacle.

La question des transports, placée au cœur de cette thèse en partie rédigée dans des trains, est l'objet du chapitre 8. Comme nous l'avons brièvement évoqué plus haut, le développement des réseaux de transports dans la deuxième moitié du XIXe siècle renforce l'interconnexion de diverses parties du monde. Les métropoles portuaires croissent, tandis que des centres urbains intérieurs naissent ou s'étendent avec l'arrivée du chemin de fer. Organisé par des sociétés privées majoritairement européennes et états-uniennes, cette croissance et cette densification des routes maritimes et ferroviaires est tout sauf neutre, et semble illustrer une certaine forme d'« occidentalisation » du monde[80]. Il n'en demeure pas moins que l'amélioration des infrastructures soutient le développement des tournées. Elle leur impose des itinéraires particuliers mais favorise aussi le déplacement d'un système de production entièrement nomade, des personnes aux décors, en passant par les costumes, accessoires et parfois même les instruments.

La troisième partie de cette étude observe ce que la tournée change pour ses protagonistes ainsi que pour le monde du spectacle. Centré sur le quotidien des troupes itinérantes, le chapitre 9 analyse les liens que les interprètes voyageurs entretiennent avec leurs proches ainsi qu'avec les autres membres de la troupe et les artistes qu'ils rencontrent en route, ce qui favorise le renforcement d'une communauté artistique transnationale. Le chapitre 10

[80] LATOUCHE Serge, *L'Occidentalisation du monde. Essai sur la signification, la portée et les limites de l'uniformisation planétaire*, Paris, La Découverte, 1989.

étudie quant à lui les spécificités esthétiques et la créativité du *star system* en tournée. Loin d'être de simples produits d'appel, les vedettes sont aussi des chanteurs, comédiens et instrumentistes proactifs dans la construction du spectacle et capables de se produire dans des espaces parfois rudimentaires ou atypiques, sans que la qualité de leur jeu ou de leur chant ne semble en pâtir. Les artistes étant la clé de voûte du modèle Grau, leur promotion est essentielle. Par conséquent, le chapitre 11 analyse les divers relais médiatiques qui se mettent en place en tournée, créant un sentiment de proximité entre les chanteurs, comédiens et instrumentistes et les publics auxquels ils s'adressent et s'adresseront. Dernier temps de cette partie, le chapitre 12 analyse deux grandes transformations de l'*ethos* médiatique des artistes tourneurs. Tout d'abord, il se focalise sur le rôle d'ambassadeur national qui leur est désormais attribué lors des événements caritatifs pour lesquels ils sont régulièrement sollicités. Ensuite, il aborde la question des opportunités professionnelles ouvertes par les voyages à l'étranger, tant dans le pays d'origine des artistes que dans une des nombreuses régions qui les ont accueillis voire, comme nous le verrons, à l'échelle transnationale.

En étudiant les symboliques liées aux tournées, la quatrième et dernière partie de notre thèse questionne la dimension impérialiste des entreprises menées par Maurice Grau. Le chapitre 13 interroge la façon dont la culture colonialiste du dernier XIXe siècle oriente le regard posé sur les tournées, souvent dépeintes comme des opérations conquérantes d'ailleurs mises en scène par les imprésarios et les artistes, dont certains écrits ressemblent à des récits de voyage d'exploration. De l'autre côté du spectre, le chapitre 14 montre que la normalisation des tournées européennes s'accompagne souvent d'une intériorisation d'une supposée hégémonie des productions et des standards du continent. Cela s'observe à travers la préférence souvent marquée pour les ensembles venus d'Europe, ainsi que par la propension des élites locales à afficher leur hégémonie et à marquer les hiérarchies sociales grâce au théâtre étranger. Les tournées ne font cependant pas l'objet de célébrations univoques. Certaines troupes et certains artistes sont en effet sujets à des critiques voire des rejets violents, et il est fort probable que les tournées n'aient pas eu une signification aussi positive pour les populations marginalisées que pour les groupes en capacité de se rendre au théâtre.

Ces quatorze chapitres proposent autant d'éclairages sur la carrière de Maurice Grau, le phénomène de la tournée, et la façon dont les deux s'enracinent dans le monde du dernier XIXe siècle. À travers ce parcours, nous pouvons voir les circulations artistiques se développer de manière fluide entre les continents, grâce au concours d'agents dont l'action renforce les interconnexions entre les grands centres urbains mais aussi, de plus en plus, entre les grandes métropoles et des villes de taille plus modestes, ainsi qu'entre de petites localités. Se tisse ainsi

une toile spectaculaire à la fois souple et dense qui, tout en renforçant le rayonnement de genres et d'artistes déjà prestigieux, génère ses propres normes esthétiques et symboliques. En tout point du globe et de la chronologie, ce processus ne peut se faire qu'à travers des interactions constantes avec des publics impatients de jouer, dans cette immense partition, leur propre partie.

Partie I. Maurice Grau et la tournée : un panorama

> [Les] tournées des comédiens d'autrefois étaient fameuses par leur débraillé et leur pittoresque. Très longtemps même, et on peut dire jusqu'à ces dernières années, elles allaient çà et là, sans organisation, au hasard, jouant où elles trouvaient de la place, prenant le théâtre du lieu quand il était libre, se contentant à l'occasion d'une salle de café ou d'une grange.
>
> Les impresarii contemporains […] ont transformé radicalement l'économie de ces voyages. […]
>
> Avec les services de publicité, l'agence pour engager les artistes, les salles d'audition et de répétitions, les bureaux d'un grand impresario d'aujourd'hui […] sont un Ministère.
>
> Ses tournées font chaque année plusieurs fois le tour du monde, et les dessins […] qui vous en présentent une jouant devant le Sultan, une autre visitant les Pyramides, une troisième glissant une gondole sur les canaux vénitiens, sont la réalité et l'exactitude même. […]
>
> Voyez, en effet, les troupes […] qui arrivent à donner dans la plus petite ville de province, comme en Russie, en Égypte ou en Amérique, cette impression d'ensemble qui semblait jusqu'à présent ne pouvoir être fournie que par les théâtres parisiens[81].

Publié six ans après la mort de Maurice Grau, *C'est ma tournée !!!* propose d'illustrer en images les étapes d'une tournée internationale, depuis l'audition de la pièce d'un auteur jusqu'au retour de la troupe recrutée pour un voyage transcontinental. Dans la préface de l'ouvrage, le journaliste et dramaturge français Alfred Capus décrit la récente normalisation et expansion de ce type d'entreprise, désormais mieux planifiée et proposant des spectacles de meilleure qualité, grâce à l'entremise des imprésarios. Quoique le ton éminemment romanesque de ce texte force le contraste entre un modèle de tournée archaïque et bohème et sa version moderne rationalisée et efficace, il est indéniable que le tournant des XIXe et XXe siècles est marqué par une intensification des circulations artistiques, dans les domaines dramatique, lyrique et musical.

S'il est par ailleurs exagéré de parler de ministère pour qualifier le degré d'organisation qui sous-tend les tournées transnationales d'alors, il est vrai que les imprésarios de l'époque s'organisent de plus en plus en réseaux. Ils travaillent régulièrement avec des consœurs et confrères locaux mais aussi situés dans d'autres régions du monde. Ils planifient de plus en plus

[81] CAPUS Alfred, « Préface » de Job et BARET Charles, *C'est ma tournée !!! Histoire d'une tournée Ch. Baret*, Dijon/Paris, A. Rondel, 1913, n.p.

leurs voyages à l'avance et délèguent diverses tâches à des agents qui travaillent pour leur compte. Enfin, ils contractualisent de plus en plus les échanges, même si, comme cela apparaîtra à plusieurs reprises dans cette thèse, une grande souplesse perdure à tous les niveaux d'association.

Présentant à la fois Maurice Grau et le contexte dans lequel sa carrière se déroule, cette première partie entend mettre en avant les spécificités de cet imprésario (parcours, régions d'activité, répertoire, collaborations artistiques et associations avec des pairs) tout en le situant dans le paysage spectaculaire occidental du dernier XIXe siècle. Nous commencerons, dans le premier chapitre, par faire un état des lieux des circulations artistiques de l'époque, tant au niveau local qu'international. Après avoir cartographié certaines de ces entreprises ainsi que plusieurs des grandes routes transocéaniques d'alors, nous nous concentrerons sur les acteurs qui les organisent et tenterons de faire apparaître les partenariats grâce auxquels le spectacle peut désormais se déployer à si grande échelle. Souvent présentés comme des personnalités cosmopolites dans la mesure où ils sont moins attachés à un pays qu'à plusieurs, ces agents doivent pour la plupart leur succès – en grande partie du moins – à leur capacité à comprendre les publics auxquels ils s'adresseront tout en possédant les codes culturels des artistes avec qui ils traitent. Si leur rôle de facilitateurs et leur travail de rationalisation de la tournée est indéniable, les voyages artistiques demeurent malgré tout des entreprises parfois aléatoires si ce n'est risquées, ce que nous ferons apparaître à travers plusieurs études de cas.

Une fois cet environnement établi, nous retracerons, dans le chapitre 2, les grandes étapes de la vie et de la carrière de Maurice Grau. Entré dans le métier par la voie commerciale et se définissant lui-même comme un homme d'affaires, l'imprésario est néanmoins salué par nombre de ses contemporains pour le sens et le goût artistiques dont il fait preuve. Sans avoir reçu de formation académique théâtrale ni musicale, Grau est très tôt introduit dans le monde du spectacle, par le biais de son oncle Jacob, lui-même inséré dans un réseau d'imprésarios juifs moraves qui profitera à son neveu à plus d'un titre. Au fil des collaborations et des tournées, Maurice Grau parviendra à travailler avec certains des artistes européens les plus talentueux et les plus célèbres de l'époque, et constituera, à la fin de sa carrière, un quasi-monopole sur la production lyrique aux États-Unis. Enfin, ce chapitre nous donnera l'occasion d'expliciter les liens privilégiés que l'imprésario a entretenus avec la France, sur les plans personnels et professionnels.

Allant plus avant dans les spécificités du modèle artistique de Grau, le troisième chapitre montrera le rôle déterminant que l'imprésario a joué dans la diffusion du répertoire et des artistes européens au-delà de l'Europe. Quoiqu'il ne se soit que ponctuellement illustré dans

des créations locales et qu'il ait davantage conforté la réputation de chanteurs et comédiens bien établis que lancé de jeune talents, Maurice Grau a fait date par les standards artistiques de ses productions, très tôt saluées pour leurs qualités d'exécution. Après avoir passé en revue les principales têtes d'affiche de ses trente ans de carrière, ce chapitre explorera les aires géographiques sur lesquelles elle s'est déployée. Il apparaîtra qu'à l'Amérique du Nord et aux Caraïbes, premier territoire d'exercice de l'imprésario, se sont progressivement ajoutés le sud du continent (années 1880), l'Europe (milieu des années 1880-milieu des années 1890) et une seule fois, l'Océanie (1891). Tandis que le tournant des années 1880 et 1890 est marqué par une expansion considérable de l'aire couverte par Grau, et par une démultiplication de ses entreprises, la fin des années 1890 correspond à un recentrage de son activité sur les États-Unis, avec quelques excursions au Canada et plusieurs saisons à Londres.

À notre connaissance, le manager états-unien n'a jamais fait jouer ses pensionnaires dans des cafés, ni dans des granges, bien qu'il ait investi des lieux pour le moins atypiques[82]. Plus encore, ainsi que nous l'avons écrit dans notre introduction, il a également dirigé des théâtres, la plupart du temps avec des associés. Ainsi, dans le quatrième et dernier chapitre de cette partie, nous analyserons le rôle central des salles de spectacle investies par Maurice Grau, et montrerons que la plupart viennent surtout soutenir son activité itinérante. Enfin, ce chapitre nous donnera aussi l'occasion d'étudier plus en profondeur les divers partenariats dans lesquels l'imprésario s'est impliqué entre les années 1870 et le début du XXe siècle. Bien que cette thèse se présente comme une monographie de Grau, la focale mise sur cette figure particulière ne saurait oblitérer le fait que le monde du spectacle ne peut fonctionner sans un travail collectif.

[82] Voir à ce propos la section « 10.1.2 Des théâtres qui n'en sont pas… ou presque ».

Chapitre 1. Une sphère spectaculaire mobile : les imprésarios sous les feux de la rampe

Quand en 1872 Maurice Grau commence sa carrière d'imprésario, la tournée théâtrale comme lyrique est un phénomène familier du paysage théâtral occidental, tant au niveau local que transnational. Comme nous l'avons écrit dans l'introduction de cette thèse, il se développe véritablement au XVIIIe siècle puis se renforce progressivement avec le développement de réseaux de transports plus fiables et plus sûrs qu'auparavant. Si la tournée offre d'abord des débouchés à des artistes peinant à s'employer dans les grandes villes de leurs pays, elle séduit ensuite les vedettes que des publics de plus en plus éloignés désirent voir en représentation, notamment parce que leur nom circule lui aussi de plus en plus facilement grâce à un maillage médiatique également globalisé.

Dans ce premier chapitre, nous tenterons de décrire le fonctionnement de la sphère spectaculaire mobile en prenant pour exemples diverses tournées locales et internationales. Ce faisant, nous essaierons de cartographier les grandes routes par lesquelles passent les artistes, sans toutefois laisser apparaître d'itinéraires standards[83]. Une fois ces repères géographiques posés, nous nous concentrerons sur les évolutions de la figure imprésariale et présenterons divers grands imprésarios, agents et directeurs de théâtre de l'époque, parmi lesquels Maurice Grau apparaîtra. Ce tour d'horizon montrera que si des monopoles sont établis dans plusieurs régions du globe, les intermédiaires du spectacle travaillent en des réseaux qui seuls permettent à la sphère spectaculaire de se déployer efficacement à l'échelle transnationale.

Bien que l'intervention croissante des imprésarios et la facilitation des déplacements favorisent grandement la normalisation des tournées, nous verrons, dans un dernier temps, que les voyages artistiques comportent toujours leur lot de risques et d'aléas. Des vols aux maladies, en passant par les ruptures de contrats, nous donnerons plusieurs exemples des difficultés qui pèsent alors sur les artistes comme sur les imprésarios, et qui font de la tournée une entreprise certes attractive, mais toujours incertaine.

[83] À moyen terme, il serait intéressant de rechercher d'éventuels modèles standards, notamment par le biais de travaux collectifs.

1.1 Le spectacle itinérant dans le dernier tiers du XIXe siècle

En l'absence d'études transversales et globales sur les mobilités spectaculaires du dernier XIXe siècle, il est délicat de les décrire avec minutie, travail qui dépasserait d'ailleurs largement le cadre de cette thèse. Croiser les travaux existants permet néanmoins de dresser un état des lieux général des circulations artistiques de l'époque, tant au niveau transnational que local. Après avoir évoqué l'itinérance régionale et nationale, nous nous efforcerons donc, dans les pages qui suivent, de cartographier quelques-unes des grandes routes théâtrales et lyriques du dernier tiers du XIXe siècle, pour mieux comprendre dans quel paysage la carrière de Maurice Grau se développe.

1.1.1 L'itinérance locale

Si notre recherche porte avant tout sur les tournées internationales, comédiennes et comédiens voyagent souvent au sein des frontières de leur pays avant de contracter des engagements à l'étranger. Comme le chemin de fer notamment permet et incite de plus en plus les compagnies à faire des arrêts dans des villes intermédiaires, il est en fait rare qu'une tournée soit strictement internationale ou nationale. De même, la présence de colonies françaises en Méditerranée, qui deviennent des étapes fréquentes des tournées, accentue le flou entre ces catégories[84]. Évoquer les voyages d'artistes entrepris en régions donne néanmoins un meilleur aperçu des différentes échelles auxquelles l'itinérance se déploie, comme le montrent les exemples respectifs de la France, des États-Unis et du Brésil développés ci-dessous.

En France, l'imprésario Charles Baret indique qu'au tournant du siècle une tournée en province peut facilement comporter entre soixante et cent villes[85]. Ce chiffre conséquent s'explique certes par la facilité avec laquelle les artistes peuvent alors se déplacer sur le

[84] Pour un aperçu de tournées passant par les colonies françaises d'Afrique du Nord, voir notamment les mémoires respectifs des comédiennes Nancy Vernet et Pauline Carton : VERNET Nancy, *Dix Ans de Coulisses*, Paris, F. R. de Rudeval, 1908 ; CARTON Pauline, *Les Théâtres de carton*, Paris, Librairie académique Perrin, 1947. – Nancy Vernet (1859-1938) est une comédienne et directrice de théâtre française. Travaillant pendant quelque temps sous la direction d'Antoine, elle obtient la direction des théâtres de l'Île Maurice, de l'Île de la Réunion et effectue des tournées à Madagascar et en Afrique du Nord. VERNET Nancy, Dix ans de Coulisses, *op. cit.* – Pauline Biarez, dite Carton (1884-1974), naît à Biarritz et débute précisément comme comédienne dans des tournées en régions. Rapidement, elle se spécialise dans les rôles de soubrette comique, notamment aux côtés de Sacha Guitry avec qui elle travaille pendant plus de vingt ans. Elle s'illustre également au cinéma et tourne près de cent cinquante films, toujours dans des rôles comiques (concierge, épouse, domestique…). LEGRAND Gérard, « CARTON Pauline », *Encyclopediae Universalis*, https://www.universalis.fr, consultée le 15 juin 2025.

[85] BARET Charles, *Propos d'un homme qui a bien tourné*, Paris, [s.n.], 1909, p. 18. – À propos de Charles Baret, voir la notice biographique qui lui est consacrée en annexe 5.

territoire, mais aussi par la nécessité, d'après le tourneur, de rentabiliser les 8 à 10% que la Société des Auteurs Dramatiques prélève sur le total des recettes[86]. Parmi les municipalités les plus susceptibles de rentabiliser une entreprise, Baret évoque Lille, Nice, Nantes, Lyon et Genève, où les recettes peuvent se situer entre 2 000 et 3 000 fr. par soirée[87]. Mentionnant par ailleurs les villes belges de Bruxelles, Liège et Anvers, l'imprésario montre que ce qu'il désigne comme « la province » est en fait un territoire qui outrepasse les frontières nationales pour englober les régions francophones qui les bordent[88]. De façon générale par ailleurs, l'imprésario cite souvent, conjointement, des villes situées aux antipodes de l'hexagone, pour mieux souligner le fait que les tournées quadrillent l'ensemble du pays. Parmi les binômes qu'il établit, notons par exemple Lille et Marseille ou Perpignan et Dunkerque[89]. Née une génération après Charles Baret, la comédienne Pauline Carton use du même procédé dans *Les Théâtres de carton*, ouvrage autobiographique dans lequel elle évoque ses tournées, principalement en province et dans les colonies d'Afrique du Nord[90]. Sans donner d'exemple précis d'un ou de plusieurs itinéraires suivis pendant sa carrière, l'artiste évoque des voyages l'ayant menée « de Lille à Montpellier, et de Metz à Narbonne », signifiant ainsi, tout comme Baret, que les mobilités théâtrales touchent alors la quasi-totalité des villes de régions[91].

Aux États-Unis, il semble que l'itinérance se généralise au début des années 1870[92]. À la suite de la guerre civile puis de la crise financière de 1873, il devient plus rentable pour les petites villes d'accueillir des troupes de passage auxquelles se mêlent éventuellement quelques artistes locaux, que d'entretenir une troupe complète à l'année, d'autant que les spectateurs, de plus en plus nombreux du fait de la croissance de la population, attendent que l'offre de divertissement se renouvelle rapidement, ce qui est difficile avec une seule compagnie en résidence[93]. D'après le chercheur Thomas Postlewait, ce phénomène touche l'ensemble du système spectaculaire états-uniens, des vedettes aux troupes familiales, en passant par le cirque

[86] *Ibid.* – Sur la question des droits versés aux auteurs en tournée, voir la section « 3.1.1.2 Grau et la question des droits ».

[87] *Ibid.*, p. 20.

[88] *Ibid*., p. 25.

[89] *Ibid*., p. 121.

[90] CARTON Pauline, *Les Théâtres de carton*, *op. cit.*

[91] *Ibid.*, p. 39.

[92] POSTLEWAIT Thomas, « Touring and Transportation » et Frick John, « Theatre as Industry : From Stock to Combination », dans WILMETH Don B. et BIGSBY Christopher (dir.), *The Cambridge History of American Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, vol.II (1870-1945), p. 149-156 et 200-206.

[93] On passe ainsi du *stock system* au *combination system*, deux notions définies par Alfred Bernheim dans *The Business of the Theatre. An Economic History of the American Theatre, 1750-1932*, [1e éd. 1932], New York, Benjamin Blom, 1964. Le *stock system* fonctionne avec des troupes résidentes, dont les membres se renouvellent peu ; le *combination system* (aussi appelé *travelling combination system*) fonctionne avec des troupes à effectif variable, composées pour les besoins d'une tournée spécifique. Ces expressions sont reprises par les chercheurs mentionnés ci-dessus.

et les *minstrel shows*, tant est si bien qu'au tournant du siècle le pays compte deux fois plus de spectacles sur la route qu'à New York[94]. Cette augmentation des circulations est portée par le développement du rail : dès lors qu'une ligne ouvre, elle héberge des comédiens qui tentent leur chance dans les localités nouvellement pourvues d'une gare[95]. La généralisation des mobilités spectaculaires s'accompagne de l'élaboration d'un système logistique complexe sur lequel s'appuieront notamment les imprésarios, Maurice Grau inclus.

Se produire sur les routes ne résulte pas toujours de l'organisation théâtrale particulière d'un pays. Il peut aussi s'agir d'un choix contraint, provoqué par des événements extérieurs. C'est ainsi qu'au Brésil, selon la chercheuse Monize Oliveira Moura, la concurrence apportée par les troupes étrangères débarquant notamment à Rio de Janeiro pousse les troupes locales à partir jouer en province, si elles ne veulent pas se trouver face à des salles désertes[96]. Cet exemple montre que dans le dernier tiers du XIXe siècle, il est en fait impossible de penser les systèmes spectaculaires nationaux sans les inclure dans le maillage plus global que construisent les grandes tournées.

1.1.2 Les grandes routes transnationales

Dans la préface qu'il rédige pour le fascicule *Les dessous du théâtre*, publié en 1891, le poète et dramaturge Émile Bergerat circonscrit ainsi le terrain d'exercice des comédiens jouant hors de Paris : « La province centrale c'est d'ailleurs toute l'Europe, plus l'Afrique, que dis-je, l'Amérique, sans compter l'Océanie. L'Asie commence[97] ». Comme évoqué dans l'introduction de cette thèse, les artistes dramatiques et lyriques français ne sont pas les seuls

[94] POSTLEWAIT Thomas, « Touring and Transportation », *op. cit*., p. 152. – Les *minstrel shows* sont des spectacles comiques musicaux joués par des interprètes blancs en *black face* ou des Afroaméricains. Ils se développent au début du XIXe siècle aux États-Unis et mettent le plus souvent en scène des stéréotypes racistes de l'époque. Sur cette question, voir notamment : TOLL Robert, *Blacking Up : The Minstrel Show in Nineteenth-Century America*, New York, Oxford University Press, 1974 ; SMITH Christopher J., *The Creolization of American Culture : William Sidney Mount and the Roots of Blackface Minstrelsy*, Champaign, University of Illinois Press, 2013.

[95] CORBIÈRE Laetitia, *Du concert au show business : le rôle des imprésarios dans le développement international du commerce musical*, thèse de doctorat, Universités de Lille et Genève, 2018., p. 97-99 et 158-161. – Postlewait précise cependant que tous les ensembles d'artistes ne voyagent pas avec le même degré de facilité. Ainsi, les troupes d'artistes noirs éprouvent des difficultés à se déplacer et à trouver des hébergements dans les États du Sud, ce qui les conduit à développer leurs propres circuits et réseaux de solidarité. Dans l'ouest du pays, un phénomène similaire s'observe avec les compagnies hispaniques. *Ibid*., p. 154.

[96] OLIVEIRA MOURA Monize, *Sarah Bernhardt vue du Brésil (1886-1905)*, thèse d'Histoire, Paris Saclay, 2015, p. 64.

[97] GERMAIN Auguste, *Les dessous du théâtre. Les agences dramatiques et lyriques*, Paris, Librairie académique Didier Perrin et Cie, 1891, préface d'Émile Bergerat, p. III.

concernés par ces mobilités. Dans les pages qui suivent, nous tenterons de donner une idée des routes suivies par ces comédiens, chanteurs et musiciens, en Europe et au-delà.

En l'absence d'études globales sur le phénomène sur le continent, nous évoquerons les tournées européennes à travers les voyages respectifs que Sarah Bernhardt, Coquelin Aîné et Adelina Patti entreprennent sous la direction de l'imprésario Joseph Schürmann entre 1881 et 1886[98]. Comme les trois cartes ci-dessous le montrent (cartes 1, 2 et 3), il est impossible de parler d'itinéraire type, les capitales étatiques et culturelles apparaissant comme les seules constantes de chacune de ces tournées[99]. Ce constat est d'autant plus fort qu'une tournée comporte peu de dates. Ainsi, celle de Coquelin ne passe que par des villes au rayonnement national ou régional, faisant parcourir aux comédiens de grands trajets entre chaque étape (carte 2).

À l'inverse, la multiplication des haltes n'entraîne pas seulement l'extension géographique de la tournée mais aussi sa concentration, les artistes passant plus de temps dans une même région pour se produire dans des chefs-lieux de province avant de repartir vers de grands pôles culturels plus éloignés. C'est ainsi qu'en 1881 Sarah Bernhardt commence sa tournée à Liège et reste dans la région pendant quinze jours, effectuant plusieurs aller-retours entre la Belgique et les Pays-Bas avant de partir vers Vienne (carte 1). Une fois revenue de ses pérégrinations en Europe Centrale et de l'Est, la compagnie cumule de nouveau de courtes saisons en Italie, dans des villes plus proches les unes des autres, où elle joue entre deux et cinq soirées, alors qu'elle était restée près de deux semaines à Saint-Pétersbourg. Après un séjour en Espagne et au Portugal, les artistes concentrent leurs représentations dans les Alpes avec des saisons brèves une fois encore : la troupe se produit une soirée à Grenoble et trois à Genève.

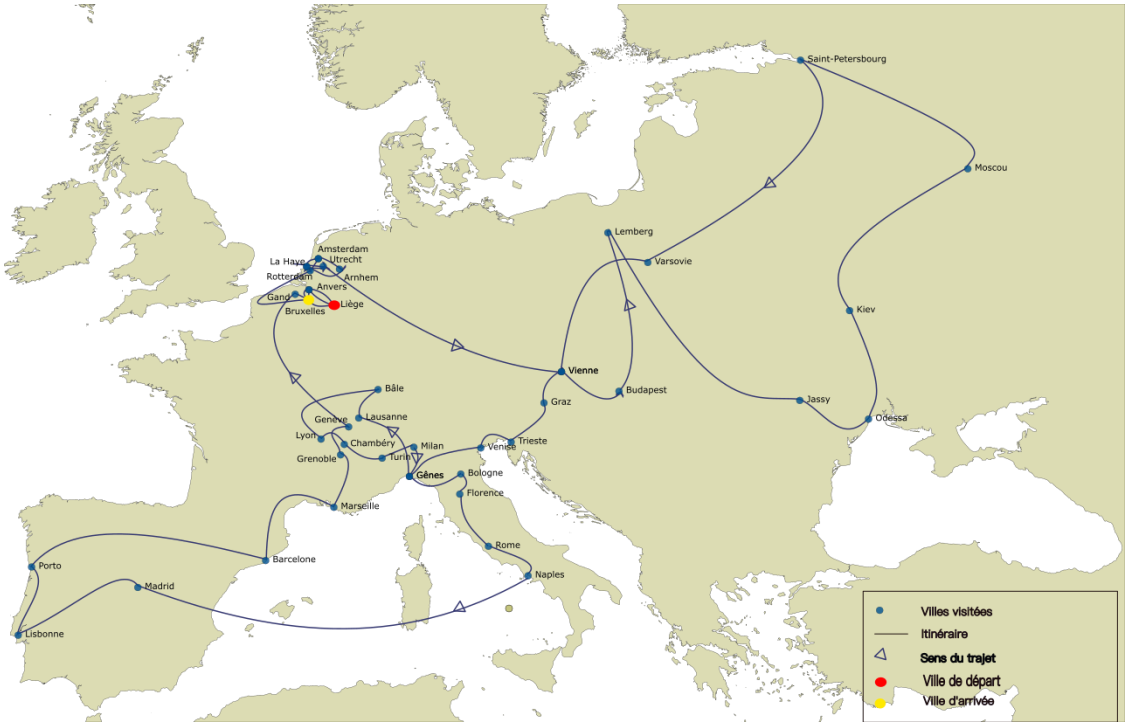
Enfin, si cette tournée débute et s'achève dans la même région, celles de Coquelin et de Patti montrent un tout autre exemple (cartes 2 et 3). Celle du comédien commence à Strasbourg pour finir à Varsovie, quand celle de la chanteuse, seule des trois à suivre un itinéraire d'est en ouest, s'ouvre à Budapest et se clôt à Lisbonne. Bien que l'imprésario ne dise pas, dans son livre, d'où partent ses artistes, force est de constater qu'aucun d'entre eux ne commence sa tournée dans sa ville de résidence – Paris pour Bernhardt et Coquelin, Craig-y-Nos au Pays de

[98] SCHÜRMANN Joseph, *Les Étoiles en voyage : la Patti, Sarah Bernhardt, Coquelin*, Paris, Tresse et Stock, 1893.

[99] Sur le caractère central des capitales dans le paysage spectaculaire européen entre 1870 et 1914, voir : CHARLE Christophe, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne (1860-1914)*, Paris, Albin Michel, 2008. – Ces cartes ont été construites à partir des informations fournies par Joseph Schürmann. Sauf information contraire de notre part, nous nous appuierons, dans les lignes qui suivent, sur les données apportées par cet ouvrage, aux pages mentionnées ci-après : SCHÜRMANN Joseph, *Les Étoiles en voyage : la Patti, Sarah Bernhardt, Coquelin*, *op. cit.*, p. 90-92, 147-150 et 198-199.

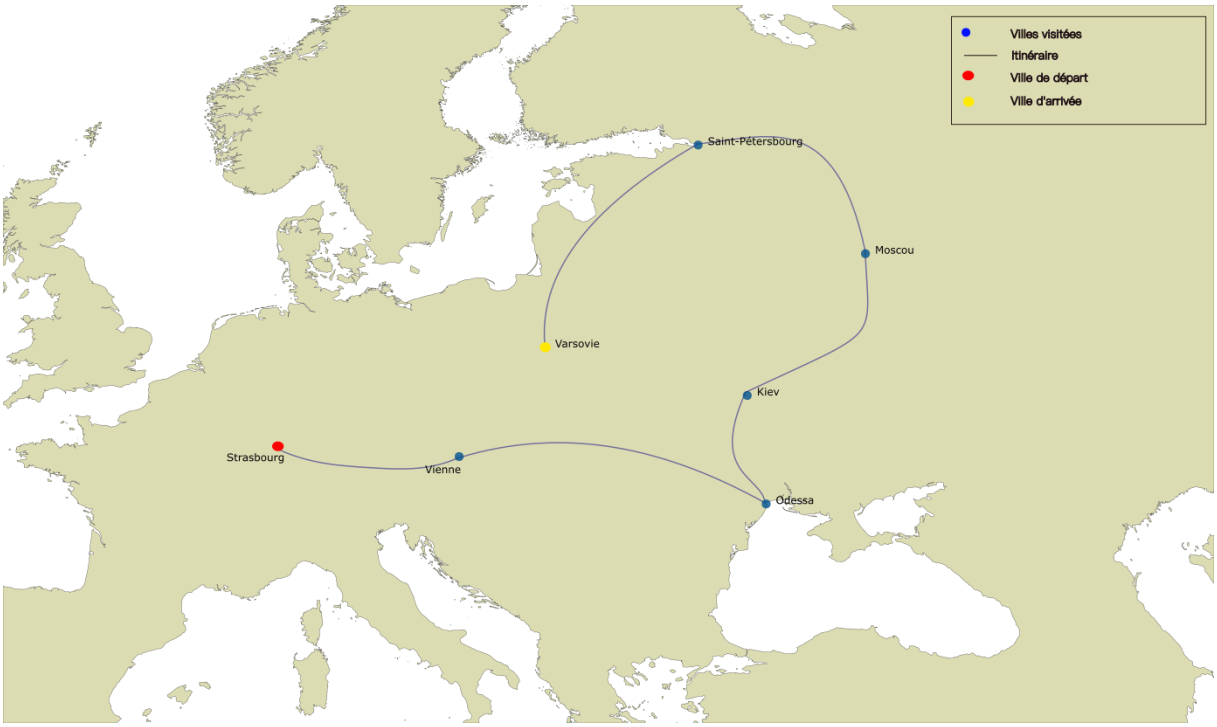
Galles pour Patti. C'est cependant pour cette dernière que l'entreprise commence le plus loin de chez elle, ce qui s'explique en fait par la reprise d'un contrat pré-existant par Schürmann. En d'autres termes, l'artiste était déjà en tournée quand l'imprésario a repris son engagement ; nous n'avons pas pu en reconstituer les premières étapes[100].

Carte 1 : Itinéraire de la tournée européenne de Sarah Bernhardt (1881-1882)

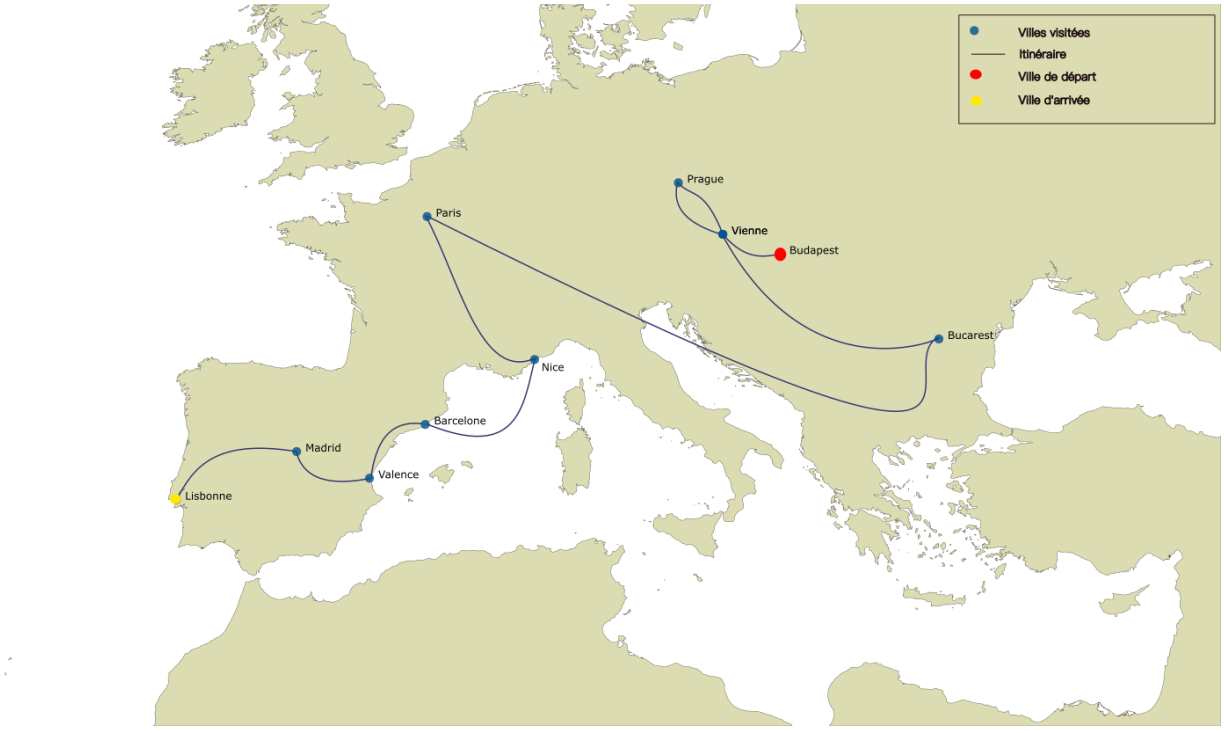


[100] SCHÜRMANN Joseph, *Les Étoiles en voyage : la Patti, Sarah Bernhardt, Coquelin*, *op. cit.*, p. 24-26.

Carte 2 : Itinéraire de la tournée européenne de Coquelin Aîné (1882-1883)



Carte 3 : Itinéraire de la tournée européenne d'Adelina Patti (1885-1886)



Au-delà de l'Europe, nous indiquerons principalement les circuits reliant les ports de départ des lieux de représentation, sans donner le détail des villes intérieures éventuellement visitées. Dans l'Atlantique, deux grandes routes se déploient à partir de ports européens. Le

couloir nord part principalement des ports de Liverpool et du Havre, pour rejoindre la ville de New York, dans laquelle les artistes entament le plus souvent une saison de plusieurs semaines[101]. Après cela, divers types d'itinéraires s'observent. Les troupes peuvent parcourir les villes de la côte est, allant parfois jusqu'au Canada. À partir de la mise en place du chemin de fer transcontinental en 1869, de plus en plus de compagnies choisissent de jouer dans les terres en passant notamment par Chicago, et allant jusqu'à San Francisco, ville grâce à laquelle leur voyage se poursuit parfois dans le Pacifique, vers l'Amérique du Sud ou l'Océanie[102]. Enfin, elles peuvent aussi longer la côte jusqu'à La Nouvelle-Orléans, et prolonger leur tournée vers Mexico et La Havane, ce qui constitue d'ailleurs un circuit régional habituel dès la première moitié du siècle, toujours actif dans le dernier tiers du XIXe siècle quoiqu'amputé de Cuba à partir de la guerre d'indépendance de 1895-1898. Parfois, certains ensembles continuent leur voyage vers les grandes villes du sud du continent, qui sont cependant plus souvent atteintes directement depuis l'Europe.

Le couloir sud relie principalement les ports de Bordeaux, Lisbonne et Gênes, à destination de Rio de Janeiro, Saõ Paulo, Montevideo et Buenos Aires[103]. Bien que ces quatre villes puissent constituer une tournée à part entière, certains ensembles poursuivent leur trajet vers le nord, quand d'autres traversent le détroit de Magellan pour donner des représentations sur la côte Pacifique, principalement au Chili (Valparaíso et Santiago) mais aussi parfois au Pérou, en Équateur et au Panama, pays à partir duquel ils rejoignent généralement l'Amérique du Nord[104]. Il est par ailleurs possible que des circuits maritimes semi-autonomes aient existé dans le Pacifique Sud, reliant les villes andines à celles de Nouvelle-Zélande et d'Australie[105] (carte 5).

[101] Sur l'axe transatlantique nord, voir notamment : CORBIÈRE Laetitia, *Du concert au show business : le rôle des imprésarios dans le développement international du commerce musical*, *op. cit.* ; PRESTON, Katherine K., « The USA », dans ROSSELLI John et al., *Travelling troupes*, *Grove Dictionary*, https://www.oxfordmusiconline.com, consulté le 13 janvier 2023. – Dans la première moitié du XIXe siècle, un autre couloir important relie notamment la France (le plus souvent depuis le port du Havre) à La Nouvelle-Orléans. À ce propos, voir notamment BENTLEY Charlotte, *New Orleans and the Creation of Transatlantic Opera, 1819–1859*, Chicago, University of Chicago Press, 2022 p. 35-45.

[102] C'est par exemple le cas de la troupe de la tragédienne italienne Adelaide Ristori, lors de la tournée mondiale qu'elle effectue entre 1874 et 1876 : RISTORI Adelaide, *Studies and Memoirs*, trad. de l'italien, [Ricordi e Studi artistici, Turin/Naples, L. Roux & Cie, 1887], Boston, Roberts brothers, 1888, p. 109-139. – La partie états-unienne de cette tournée étant sous la direction de Maurice Grau et de son associé d'alors Charles A. Chizzola, voir également la tournée 9.

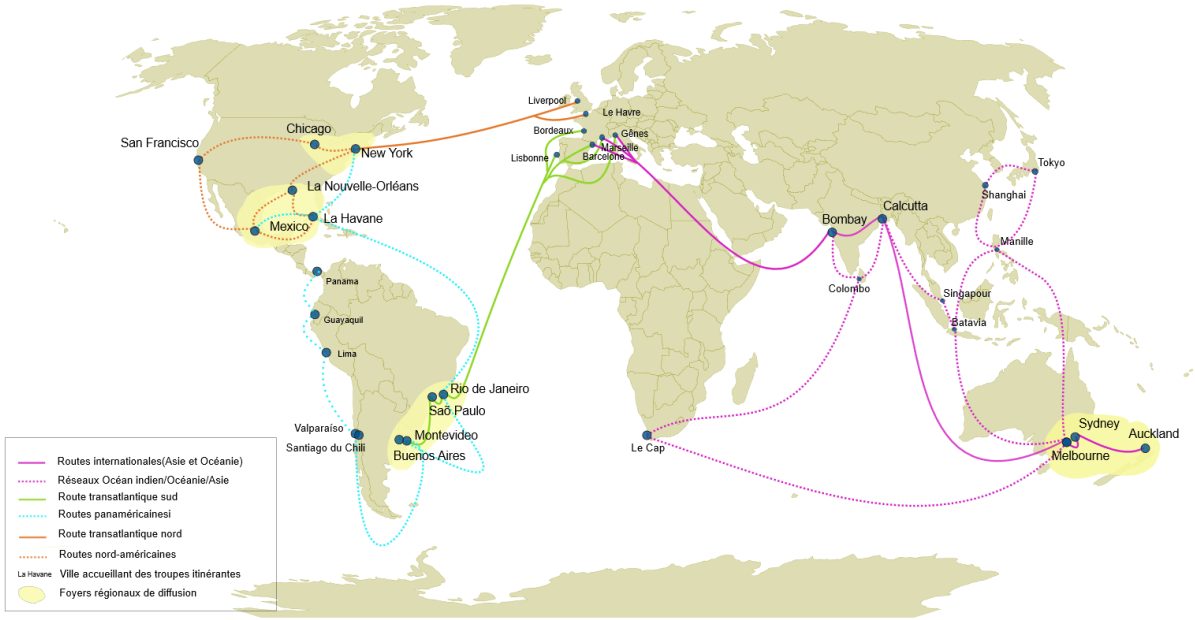
[103] ROSSELLI John, « Latin America », dans ROSSELLI John et al., « Travelling troupes », art cit. ; WALTON Benjamin, « Italian Operatic Fantasies in Latin America », *Journal of Modern Italian Studies*, 2012, vol. 17, n° 4, p. 460-471.

[104] ROSSELLI John, « Latin America », dans ROSSELLI John et al., « Travelling troupes », art cit.

[105] IZQUIERDO KÖNIG José Manuel, « Kickstarting Italian Opera in the Andes. The 1840s and the First Opera Companies », *Cambridge University Press*, 7 janvier 2023.

Toujours au départ de l'Europe, des routes maritimes conduisent les artistes vers l'Australie et la Nouvelle-Zélande, *via* le canal de Suez. En chemin, les troupes font souvent étape en Inde, notamment à Bombay et Calcutta, où elles se produisent principalement devant les colons installés sur place[106]. Une fois arrivées en Océanie, les compagnies jouent notamment à Melbourne, Adelaide, Sydney et Auclkand[107].

Carte 4 : Itinéraires fréquemment empruntés par les grandes tournées du dernier XIXe siècle[108]

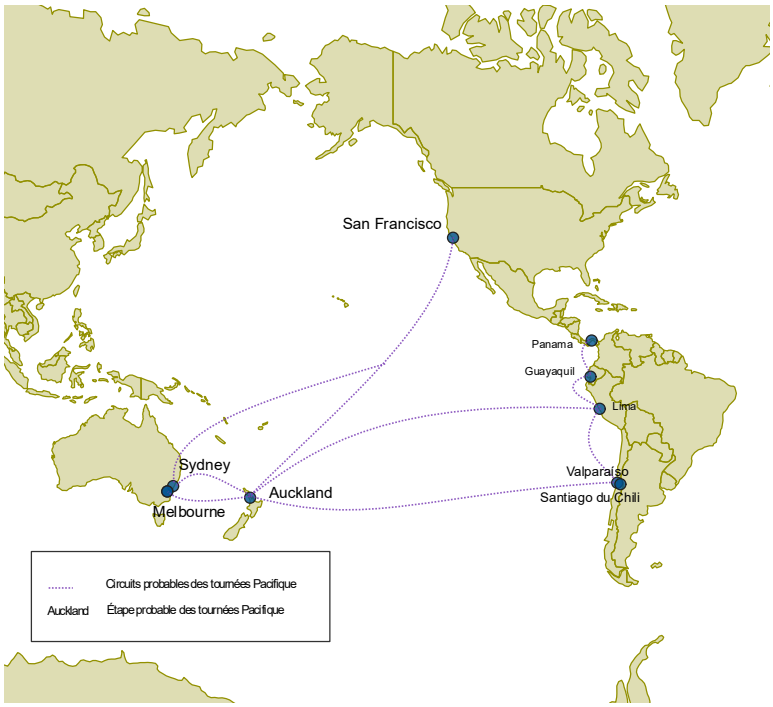


[106] ROCHA Esmeralda, *Imperial Opera : The Nexus between Opera and Imperialism in Victorian Calcutta and Melbourne, 1833-1901*, thèse de philosophie, University of Western Australia, 2012, p. 51-157.

[107] SAINT LEON Mark, « Touring », CHANCE Victoria et PARSONS Philip (dir.), *Companion to Theatre in Australia*, Sydney, Currency Press/Cambridge University Press, 1995, p. 609-613.

[108] Estimations établies grâce aux ouvrages cités dans cette section.

Carte 5 : Itinéraires probables des tournées dans l'Océan Pacifique à la fin du XIXe siècle[109]



Toutes les tournées ne partent cependant pas d'Europe, comme le montre l'exemple de la troupe de théâtre du couple Williamson qui parcourt le monde d'est en ouest entre 1874 et 1876 (carte 6). Né en Pennsylvanie en 1844, James Cassius Williamson commence une carrière d'acteur amateur à l'adolescence et obtient son premier engagement comme comédien et assistant à l'âge de seize ans, à l'Academy of Music de Milwaukee[110]. Il se produit ensuite plusieurs années au Wallack's Theatre de New York avant de s'installer à San Francisco, où il rencontre la comédienne Maggie Moore qui devient son épouse. Après avoir acquis les droits de la comédie-mélodrame en un acte *Struck Oil* de Sam W. Smith, le couple crée la pièce à Salt Lake City en février 1874, après quoi il passe un contrat avec l'imprésario anglo-australien George Coppin qui, en deux ans, les conduit de San Francisco à Dublin, en passant par l'Australie, l'Inde, l'Angleterre puis l'Écosse[111].

[109] Les tracés proposés sur cette carte demeurent hypothétique et pourront être précisés au cours d'études ultérieures, sur des troupes officiant dans cette région du monde.

[110] SAINT LEON Mark, « Touring », CHANCE Victoria et PARSONS Philip (dir.), *Companion to Theatre in Australia*, *op.cit.*, p. 643.

[111] *Ibid.* – Sur l'activité d'imprésario et de directeur de théâtre que Williamson développe ensuite, voir la notice biographique qui lui est consacrée en annexe 5.

Carte 6 : Itinéraire de la tournée théâtrale des Williamson (1874-1876)



Cet exemple est loin d'être un cas isolé et, à la fin du XIXe siècle, on observe aussi le développement de plusieurs circuits de tournées autonomes de l'Europe, quoiqu'ils s'appuient essentiellement sur des acteurs eurodescendants et qu'ils comptent toujours des colons ou descendant de colons parmi leurs spectateurs. C'est notamment le cas dans l'Océan Indien et en Asie, où des ensembles installés en Inde ou en Australie tournent activement dans la région. Par exemple, entre les années 1860 et la fin des années 1880, les compagnies lyriques des imprésarios italiens Augusto Cagli et Giovanni Pompei voyagent régulièrement depuis l'Inde vers l'Afrique du Sud, le Japon, Singapour, Colombo, Shanghai, Batavia et Les Philippines[112]. Depuis l'Australie, des compagnies de théâtre, d'opéra ou de cirque partent vers La Nouvelle-Zélande, mais aussi l'Afrique du Sud, l'Inde, la Chine, le Japon, Les Philippines et l'Île de Java[113].

[112] ROCHA Esmeralda, *Imperial Opera : The Nexus between Opera and Imperialism in Victorian Calcutta and Melbourne, 1833-1901*, *op. cit.*, p. 282-283. – Pour plus d'informations sur Augusto Cagli et Giovanni Pompei, voir les notices bibliographiques qui leur sont consacrées en annexe 5.

[113] CHANCE Victoria et PARSONS Philip (dir.), *Companion to Theatre in Australia*, *op. cit.*, p. 611.

Dans le dernier tiers du XIXe siècle, l'itinérance spectaculaire se déploie ainsi autant à l'échelle locale que globale, interconnectant des régions parfois fort éloignées les unes avec les autres. Pour cela, les artistes profitent de lignes de transports régulières et plus rapides qu'auparavant qui leur permettent de planifier des calendriers de travail sur des périodes longues de plusieurs mois. Étant donnée l'échelle à laquelle ces voyages se déploient, l'imprésario devient une figure indispensable pour organiser et diriger des tournées sans plus occuper de réelle fonction artistique.

1.2 Les imprésarios au cœur des circulations spectaculaires

Les pages précédentes suggèrent que les voyages d'artistes du dernier XIXe siècle sont principalement pris en charge par des imprésarios. Comme leurs homologues italiens du XVIIIe et du premier XIXe siècle, ces agents structurent et pilotent un système spectaculaire se déployant à l'échelle transnationale[114]. Afin de faciliter des échanges effectués à des échelles bien plus grandes que ceux de leurs prédécesseurs, les imprésarios du tournant du siècle contractualisent et normalisent peu à peu le fonctionnement des réseaux qu'ils développent. Nous commencerons par évoquer les diverses tâches qui incombent aux intermédiaires du spectacle de l'époque, avant de présenter plusieurs des imprésarios et directeurs de premier plan d'alors.

1.2.1 Du *capocomico* à l'*impresario* : quand l'entrepreneur de spectacle remplace le chef de troupe

Comme leurs prédécesseurs, les imprésarios du dernier XIXe siècle sont des entrepreneurs qui rassemblent des artistes le temps d'une tournée et qui, pour ce faire, entretiennent des liens étroits avec les propriétaires et directeurs de théâtre ainsi qu'avec les autorités locales. Si les nobles et notables italiens sont alors en grande partie remplacés par des industriels de la haute bourgeoisie, la fonction imprésariale ne change pas tant de nature qu'elle s'exerce sur des aires géographiques beaucoup plus vastes, et ce sur des durées plus longues ainsi qu'avec des rythmes plus intenses.

En étendant leur domaine de compétence à l'ensemble des genres spectaculaires, les imprésarios du dernier XIXe siècle prennent notamment la place, au théâtre, des chefs de troupe ; ils servent donc d'intermédiaires sans occuper simultanément de fonction proprement artistique. Alors que leurs prédécesseurs conservent des fonctions musicales ou dramatiques au sein des troupes qu'ils dirigent, tel Raffaele Pantanelli qui, dans les années 1840, est à la fois chef d'orchestre et imprésario des compagnies qu'il conduit le long de la côte Pacifique de l'Amérique du Sud, les agents qui organisent les tournées à la fin du siècle ne sont ni créateurs ni interprètes, et ne s'occupant que marginalement des questions théâtrales, comme nous le

[114] ROSSELLI John, *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi : the Role of the Impresario*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

verrons plus loin[115]. Si certains imprésarios de la période sont d'anciens chanteurs, tels James Henry Mapleson, ou d'anciens instrumentistes comme Max Maretzek, beaucoup de leurs confrères entrent dans le métier par la voie commerciale. C'est notamment le cas de Bernard Ullmann ou Maurice Grau[116].

D'un point de vue géographique ensuite, travailler à l'échelle transcontinentale ou transocéanique requiert des compétences culturelles et linguistiques nouvelles, non nécessaires à des agents travaillant au niveau local ou régional. Les imprésarios doivent connaître finement les goûts et pratiques de publics souvent fort divers, une tournée de l'époque passant souvent par des villes aussi différentes les unes des autres que New York, La Nouvelle-Orléans, Mexico et La Havane[117]. Dans chacun des centres urbains qu'ils visitent, il leur est par ailleurs nécessaire d'entrer en contact avec les directeurs de salle, et si possible de nouer des relations cordiales avec eux, afin de réemprunter le même itinéraire la saison suivante. Enfin, il est primordial pour ces intermédiaires du spectacle de disposer de relais dans les pays d'où ils importent leurs artistes et, s'ils souhaitent nouer des partenariats de longue durée avec eux, de maîtriser leurs manières et codes culturels[118].

Si en Italie la montée en puissance de la figure directoriale a possiblement contribué à l'extinction des imprésarios, ces agents trouvent au-delà de l'Europe de nouveaux terrains d'exercice d'autant plus prometteurs que le spectacle s'y déploie souvent dans des économies dérégulées qui ne contraignent pas l'installation des troupes lyriques et dramatiques[119]. Conjointement, le développement de villes dans l'intérieur des terres crée de nouveaux marchés, leurs habitants étant en demande de divertissements. Comme elles ne sont cependant pas assez peuplées pour constituer un nombre de spectateurs suffisant pour soutenir une troupe à l'année, l'itinérance se présente comme le meilleur moyen pour développer les arts de la scène dans ces régions. Pour les imprésarios qui pilotent ces circuits, le spectacle se présente comme une entreprise commerciale, dans la mesure où l'absence de mécénat leur impose d'être

[115] IZQUIERDO KÖNIG José Manuel, « Kickstarting Italian Opera in the Andes », art cit. – Sur la direction artistique au sein du modèle Grau, voir la section « 10.2.2 Choisir les œuvres et distribuer les rôles : la direction artistique dans le modèle Grau ».

[116] Il sera question de ces imprésarios dans la section « 1.2.2.1 Les imprésarios et leurs implantations géographiques ». Pour davantage d'informations au sujet des trois premiers, voir les notices biographiques qui leur sont consacrées en annexe 5.

[117] À ce propos, voir par exemple les tournées 19, 29 et 50.

[118] À titre de contre-exemple, la chanteuse de café-concert Yvette Guilbert se plaint, dans ses mémoires, des mauvaises manières des imprésarios états-uniens avec lesquels elle a traité, citant notamment Oscar Hammerstein dont elle vilipende l'ignorance en matière d'art et la stupidité. Sans être tendre envers les managers français, Guilbert trouve leurs homologues d'Amérique beaucoup plus vulgaires et discourtois. GUILBERT Yvette, *La Passante émerveillée*, Paris, Grasset, 1929, p. 1-5.

[119] ROSSELLI John, *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi*, *op. cit.*, p. 165-177.

rentables. Même si, dans les faits, ct impératif est rarement atteignable, un tel contexte conduit souvent les intermédiaires du spectacle du dernier XIXe siècle à aborder la production spectaculaire comme un commerce parmi d'autres[120].

Alors que les imprésarios italiens décrits par Rosselli pouvaient être portés aux nues pour les succès des œuvres qu'ils produisaient comme vilipendés pour leurs échecs, l'enjeu de leurs successeurs se déplace sur leur capacité à présenter de l'exceptionnel. Sans perdre de vue le caractère artistique de leur travail, les agents officiant au-delà de l'Europe envisagent avant tout leur activité sous l'angle du profit pécuniaire, d'autant que les propriétaires de théâtres cherchent souvent à s'enrichir en investissant dans la construction de salles de spectacle[121]. Récusant toutefois le soupçon de charlatanisme dont ils font souvent l'objet, les intermédiaires du spectacle de l'époque, quand ils prennent la plume, s'attachant presque systématiquement à souligner leur dévouement à l'art ou à leur pays. C'est notamment le cas de Phineas T. Barnum aux États-Unis[122]. Célèbre pour ses zoos humains et ses spectacles tapageurs, il est aussi l'imprésario de la soprano suédoise Jenny Lind qu'il produit aux États-Unis entre 1850 et 1851. Conscient de sa réputation douteuse, Barnum cherche ainsi à redorer son image. Il met en avant son honnêteté dans les préfaces respectives de ses deux premiers mémoires, dédie le premier « à la nation yankee universelle à laquelle il est fier d'appartenir », et le second à son épouse et à sa famille, écrivant que sa vie « a largement été dévouée à défendre leurs intérêts[123] ». Signe que cette image médiocre concerne également les imprésarios européens, le Français Charles Baret conclut ses *Propos d'un homme qui a bien tourné* en déclarant :

> Et tout en faisant ce qu'il me plaît, je ne m'interdis pas de penser que je rends service à pas mal de braves gens et que, peut-être, je sers la cause supérieure de l'Art et les intérêts de mon pays[124].

---

[120] CORBIÈRE Laetitia, *Du concert au show business : le rôle des imprésarios dans le développement international du commerce musical*, *op. cit.*, p. 75-91.

[121] Sur la construction de salles de spectacle et la spéculation immobilière dans les États-Unis du second XIXe siècle, voir la section « 5.2 Les propriétaires de théâtre, entre prestige et profit ».

[122] Voir la notice biographique qui lui est consacrée en annexe 5.

[123] « To the Universal Yankee Nation, of which I am Proud to be one » ; « To my wife and family I dedicate this story of a life which has been largely devoted to their interests and service. », BARNUM Phineas Taylor, *The Life of P.T. Barnum*, New York, Redfield, 1855, p. ii-iv. ; BARNUM Phineas Taylor Phineas, *Struggles and Triumphs : or, Forty Years' Recollections of P. T. Barnum*, Buffalo, N.Y., The Courier Company, 1875, p. iii-vii.

[124] BARET Charles, *Propos d'un homme qui a bien tourné*, Paris, [s.n.], 1909, p. 138. – Cette déclaration est d'autant plus paradoxale que l'imprésario a abondamment utilisé l'iconographie pour se mettre en scène de façon comique, si ce n'est tapageuse. Voir par exemple le portrait de Baret en Napoléon 1er, dans la section « 13.3.1.2 Napoléon, César et Alexandre ». Les tentatives de légitimation et d'autolégitimation sont en fait légion à l'époque. Dans ses mémoires par exemple, Maurice Strakosch distingue un « *impresario* » d'un « Barnum », le second cherchant « les exhibitions de toute espèce », tandis que le premier vise « la production d'artistes ou d'œuvres artistiques ».

Cette déclaration est d'autant plus paradoxale que l'imprésario a abondamment utilisé l'iconographie pour se mettre en scène de façon comique, si ce n'est tapageuse, comme le montre la page de couverture de l'ouvrage mentionné (image 2). Imprimée dans des couleurs criardes, elle montre un Baret hilare dont les joues rosées peuvent par ailleurs suggérer l'ivresse. À y regarder de plus près, les tentatives de légitimation et d'autolégitimation sont en fait légion à l'époque. Dans ses mémoires par exemple, Maurice Strakosch distingue un « *impresario* » d'un « Barnum », le second cherchant « les exhibitions de toute espèce », tandis que le premier vise « la production d'artistes ou d'œuvres artistiques[125] ». Dans un article du *Figaro* publié au printemps 1896 ensuite, Sarah Bernhardt écrira quant à elle que Maurice Grau est tout sauf « un montreur d'étoiles », et qu'il travaille avant tout pour l'art, déclaration qui vise à la fois à soutenir la réputation de l'imprésario mais aussi la sienne, l'actrice étant régulièrement accusée de n'attirer les spectateurs que pour son caractère sensationnel[126].

[125] STRAKOSCH Maurice, *Souvenirs d'un imprésario*, Paris, Ollendorff, 1887, p. 8-9, cité dans CORBIÈRE Laetitia, *Du concert au show business : le rôle des imprésarios dans le développement international du commerce musical*, *op. cit.*, p. 274.

[126] BERNHARDT Sarah, « La Vérité sur l'affaire Grau », *Le Figaro*, 3 juin 1896. – Sur les accusations de sensationnalisme proférées à l'encontre de Bernhardt, voir notamment : COLOMBIER Marie, *Les mémoires de Sarah Barnum*, Paris, Chez tous les libraires, 1883 ; F-Pcf, Registre 428, *Lettre de Jules Claretie au Ministre des Beaux-Arts*, 1893.

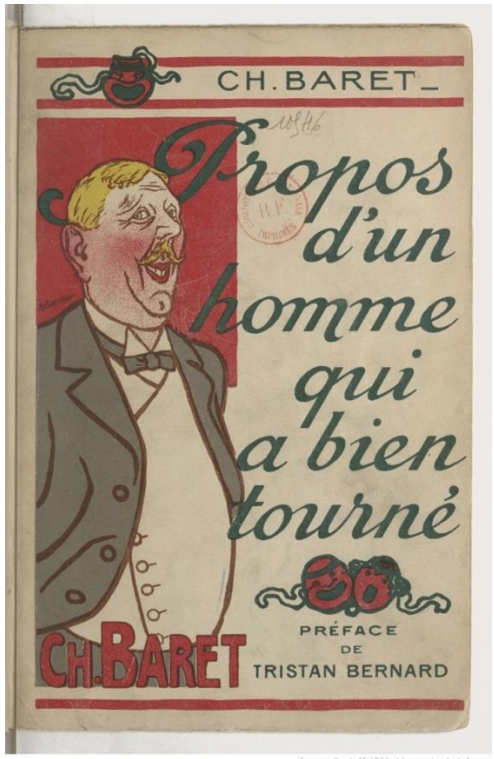


Image 2 : BARET Charles, *Propos d'un homme qui a bien tourné*, Paris, [s.n.], 1909.

Malgré les difficultés qu'ils peuvent rencontrer à légitimer leur rôle, les nouveaux imprésarios se rendent indispensables à l'économie spectaculaire globalisée. En servant d'intermédiaires entre les artistes et les salles, ils centralisent les échanges et fluidifient de fait les circulations. Organisateurs de tournées, ils représentent les intérêts des artistes vis-à-vis des salles tout en assurant à ces dernières d'être remplies. Plus encore, en devenant des intermédiaires sûrs et qualifiés, ils participent à la stabilisation du marché : ils réduisent les risques encourus par les théâtres en leur proposant des artistes et des œuvres ayant déjà fait leurs preuves et qui suscitent de fait des attentes du public local ; ils permettent par ailleurs à ces mêmes salles de réaliser des économies significatives en leur offrant des troupes « clés en main » que les directeurs ne perdent pas de temps à réunir[127]. Dans un paysage spectaculaire marqué par un marché libéralisé, de grandes distances et un rythme de travail soutenu, les imprésarios occupent une fonction structurante en servant de repères pour l'ensemble des acteurs du secteur.

C'est grâce à ce rôle central qu'en plus d'être des organisateurs de tournées et des agents, les imprésarios couplent souvent ces fonctions à celle de directeur de salles. Cela leur

[127] CORBIÈRE Laetitia, « Les racines transatlantiques du show business (1850-1910) », *Relations internationales*, février 2020, nº 182, p. 7-21.

permet à la fois d'entretenir leur réseau en louant leur théâtre à des troupes de passage, et de sécuriser l'itinéraire de leurs tournées en s'assurant autant d'étapes qu'ils dirigent d'institutions. Ils remplissent ainsi une grande variété de fonctions vis-à-vis des artistes et de l'industrie du spectacle, tout comme ils effectuent des tâchent très diverses, allant de la programmation d'un itinéraire au recrutement d'artistes, en passant par l'achat de décors et costumes. Par conséquent, de la même manière qu'il est impossible de dresser un portrait-type du directeur de théâtre dans la France de l'époque, il est délicat de circonscrire les contours d'une profession protéiforme dont le terme « intermédiaire » rend peut-être le plus fidèlement compte de son positionnement dans le paysage spectaculaire, dans la mesure où elle est en relation avec l'ensemble des corps de métier du secteur.

Cette imprécision illustre d'ailleurs la souplesse dont les imprésarios doivent faire preuve dans un système lui-même mouvant et incertain qui ne leur laisse pas d'autre choix que collaborer avec leurs pairs et s'organiser en des réseaux aussi vastes et aussi denses que les territoires qu'ils parcourent avec leurs artistes.

1.2.2 Réseaux transnationaux : la toile spectaculaire du dernier XIXe siècle

Après avoir étudié les évolutions que la figure imprésariale connaît à la fin du XIXe siècle, nous présenterons dans cette section quelques-uns des principaux imprésarios actifs au niveau transnational à l'époque ainsi que les directeurs de salles avec lesquels ils ont collaboré ou ont été susceptibles de le faire.

1.2.2.1 Les imprésarios et leurs implantations géographiques

De la seconde moitié du XIXe siècle à la Première Guerre Mondiale, quelques imprésarios influents établissent des monopoles sur des centres culturels stratégiques à partir desquels leur activité rayonne et entre en interaction avec celle de leurs homologues et d'acteurs européens. New York, Buenos Aires et Melbourne s'affirment alors comme autant de centres névralgiques d'une économie spectaculaire nomade et pilotée par les entrepreneurs de spectacle qui travaillent avec les capitales européennes, notamment Londres et Paris[128].

[128] Le masculin pluriel est ici genré : Louise Wolff apparaît comme la seule imprésaria de l'époque à diriger une agence en son nom, une fois veuve. En Amérique Latine, Amelia Passi de Ferrari, veuve d'Angelo Ferrari, reprend elle aussi l'activité de son défunt mari, et peu de sources historiques mentionnent son prénom. En Australie, William Saurin Lyster collabore avec son épouse, sans qu'elle ne soit nommée. Plus généralement,

À New York, les familles Strakosch, Maretzek et Grau établissent dès les années 1850 un monopole sur l'importation d'artistes et d'œuvres européens de premier rang, que seul Bernard Ullmann semble alors leur disputer[129]. Possédant des contacts en Europe avant leur installation, connaissant par ailleurs les codes européens et venant souvent de familles ayant de solides traditions commerciales, ils semblent mieux armés que leurs concurrents états-uniens pour traiter avec les chanteurs et musiciens les plus prestigieux. À la fin des années 1870, avec l'arrivée sur le marché de la seconde génération et le retrait progressif de la première, le monopole exercé par ces familles d'origine juive morave se distend et se concentre autour de la famille Grau, du fait notamment de l'ampleur prise par la carrière du jeune Maurice. Parallèlement, un imprésario américain originaire de l'Ohio, Henry Eugene Abbey, parvient à s'imposer en organisant, en 1880-1881, la première tournée transatlantique de Sarah Bernhardt. Dès 1883-1884, les forces de ces deux agents se joignent pour finalement fonder l'Abbey, Schoeffel & Grau Company qui domine le marché new-yorkais jusqu'à la mort d'Abbey en octobre 1896[130]. Après cette date, Maurice Grau reprend seul la tête du Metropolitan Opera que l'entreprise dirigeait depuis 1891, et exerce dans la métropole jusqu'à sa retraite en 1903.

Dans l'hémisphère sud, les scènes d'envergure internationale sont également pilotées par des agents eurodescendants. En Amérique Latine, les imprésarios d'origine italienne Angelo Pestalardo, Angelo Ferrari (et sa veuve après lui) et Cesare Ciacchi dominent la production spectaculaire entre 1848 et 1914, exerçant depuis Buenos Aires et déployant leur activité sur les côtes est et ouest du sous-continent[131]. En Australie et en Nouvelle-Zélande, la

---

beaucoup de femmes dirigent des ensembles dans la seconde moitié du XIXe siècle en conservant un rôle de cheffe de troupe. Leur approche ne semble pas aussi commerciale que celle de leurs homologues masculins dont la carrière est – peut-être de fait – de plus grande envergure que la leur. Avec le recul progressif des troupes locales vis-à-vis des troupes internationales, et avec l'affirmation de la figure du metteur en scène, les femmes de théâtre perdent peu à peu le pouvoir directorial qu'elles possédaient dans une économie spectaculaire à plus petite échelle. Si ces directrices et *manageuses* ont peut-être évolué dans des réseaux distincts de ceux mis en place par leurs homologues masculins, il est possible que la capitalisation croissante du spectacle leur ait été défavorable, le monde de la banque et de la finance se méfiant peut-être des femmes. À propos des *manageuses* dans les États-Unis du XIXe siècle, voir PRESTON Katherine K., *Opera for the People : English-Language Opera and Women Managers in Late 19th-Century America*, *op. cit.* ; GRAU Robert, *Forty Years Observation of Music and the Drama*, New York, Broadway Publishing Company, 1909 ; FIORDA KELLY Alfredo, *Cronología de las Óperas, dramas líricos, oratorios, himnos, etc. cantados en Buenos Aires*, Buenos Aires, Imp. Riera y Cia., 1934.

[129] La construction et le fonctionnement de ce *triumvirat* familial morave sont développés dans la section « 2.1.2 Retours sur la "confluence morave" ».

[130] John Baptist Schoeffel, basé à Boston, était l'agent local de l'entreprise. Pour plus de détails concernant cette association évoquée à de multiples reprises dans cette thèse, voir les sections « 4.4 L'Abbey, Schoeffel & Grau Company : Établir un monopole pour se déployer plus facilement à l'échelle transnationale » et « Un actionnaire des société Abbey, Schoeffel & Grau ».

[131] ROSSELLI John, « Latin America and Italian Opera : A Process of Interaction, 1810-1930 », *Revista de Musicología*, 1993, vol. 16, n° 1, p. 139-145. Voir également CETRANGOLO Aníbal Enrique, « "Aida" Times Two : How Italian Veterans of Two Historic "Aida" Productions Shaped Argentina's Music History », *Cambridge Opera Journal*, Cambridge University Press, 28-1, mars 2016, p. 79-105.

vie culturelle rayonne depuis Melbourne, pilotée par l'homme d'affaires irlandais William Saurin Lyster des années 1860 à 1880, puis par les anciens comédiens James Cassius Williamson et George Musgrove des années 1880 au début du XXe siècle[132]. Avant tout producteur d'opéra relié à la côte ouest américaine et aux Indes, le premier organise également des tournées théâtrales comme celle d'Adelaide Ristori en 1875[133]. Quant au second, il centralise peu à peu la production spectaculaire dans la région jusqu'au début du XXe siècle, seul ou avec associés. Plus encore que son prédécesseur, il se spécialise dans la diffusion de vedettes et d'œuvres célèbres en Australie, telles Sarah Bernhardt en 1891[134] et Nellie Melba en 1911[135]. Le troisième enfin produit théâtre parlé et opéra bouffe, tout en maintenant des liens étroits avec Londres où il est également implanté.

À partir des années 1870, de nombreuses agences artistiques voient le jour. Servant d'intermédiaires, ces établissement commerciaux se chargent souvent de recruter comédiens, chanteurs et musiciens pour le compte d'imprésarios et de directeurs implantés dans des villes ou des pays éloignés. Soucieux de voir leurs intérêts représentés dans les métropoles où ils recrutent leurs artistes, plusieurs imprésarios fondent les leurs, développant parfois des succursales en divers points du globe. Dans ce cas, ils emploient des agents qui, localement, officient en leur nom. Quand les agences sont fondées par des intermédiaires qui n'organisent pas eux-mêmes de tournées ni ne dirigent de salles de spectacle, leurs bureaux centralisent souvent le recrutement des artistes, moyennent le prélèvement d'un pourcentage sur leurs appointements. À Vienne, Albert Gutmann ouvre la sienne peu après 1873[136] ; à Berlin, l'agence Hermann Wolff est active dès 1880[137] ; à New York la Abbey, Schoeffel & Grau Company officie à partir de 1887 ; et en Australie, l'entreprise Williamson, Garner and Musgrove est fondée en 1882[138]. En France et en Angleterre, où les directeurs de salle *stricto*

[132] LOVE Harold, « W.S. Lyster », WEST John, « George Musgrove », DICKER Ian G., « J.C. Williamson », « Williamson and Musgrove » et « Williamson, Garner and Musgrove », dans CHANCE Victoria et PARSONS Philip (dir.), *Companion to Theatre in Australia*, *op. cit.*, p. 333, 379-380 et 643-645.

[133] LOVE Harold, « W.S. Lyster », dans *Ibid.*, p. 333.

[134] Voir Chronologie des tournées et engagements en annexe 1.

[135] DICKER Ian G., « J.C. Williamson », dans CHANCE Victoria et PARSONS Philip (dir.), *Companion to Theatre in Australia*, *op. cit.*, p. 644.

[136] CORBIÈRE Laetitia, « Le Concert et la Tournée. Perspectives sur la Directions de Concerts Albert Gutmann », *Artl@s Bulletin*, 2015, vol. 4, nº 2.

[137] HATANO Sayuri, *„Der intellectuelle Urheber bin doch ich!" Der Konzertagent Hermann Wolff als Wegweiser des Berliner Konzertlebens 1880 bis 1902*, Berlin, Universität der Künste, 2018. – Sur Hermann Wolff et son épouse Louise Wolff, voir les notices biographiques qui leur sont consacrées en annexe 5.

[138] Le partenariat entre les trois hommes est fluctuant : entre 1882 et 1890, ils travaillent ensemble ; de 1890 à 1891, seuls Garner et Williamson le maintiennent ; entre 1892 et 1899, Garner quitte l'association mais Musgrove s'associe de nouveau à Williamson. DICKER Ian G. « Williamson and Musgrove », « Williamson, Garner and Co. » et « Williamson, Garner and Musgrove » dans CHANCE Victoria et PARSONS Philip (dir.), *Companion to Theatre in Australia*, *op. cit.*, p. 644-645.

sensu ont un poids plus conséquent, les agences s'implantent plus tardivement : la société musicale Gabriel Astruc est fondée à Paris en 1904, tandis que Mapleson & Co. ouvre ses bureaux londoniens en 1907 et dispose également d'une antenne parisienne dans les locaux de la Maison Pleyel[139]. Si les agences normalisent et solidifient les collaborations transnationales en les contractualisant, elles n'entravent pas pour autant les associations d'acteur à acteur, et les deux configurations coexistent tout au long de la période, créant un maillage très fin entre les divers imprésarios du globe, mais aussi entre ces derniers et des directeurs de salle.

Beaucoup de collaborations impliquent un imprésario qui organise la tournée, et un autre qui officie soit depuis le point d'ancrage de l'artiste à exporter, soit depuis celui ou ceux par le(s)quel(s) la tournée va passer. En 1876, Maurice Grau s'adjoint par exemple le concours de l'agent parisien Lino Bacquero pour convaincre Offenbach d'effectuer sa tournée aux États-Unis et au Canada. Bacquero accompagne ensuite le compositeur dans les diverses étapes de la tournée que Grau a organisée[140]. Entre 1892 et 1899, les deux associés de la Williamson and Musgrove Company se partagent entre les hémisphères nord et sud : George Musgrove officie depuis Londres et Williamson depuis Melbourne, le premier s'occupant d'organiser la venue en Australie de troupes anglaises et américaines, le second gérant la location des théâtres sur place. Parmi les productions à succès de l'agence, on compte notamment celles de la London Gaiety Burlesque Company en 1892 et celle d'Albert Marshman Palmer's New York Company en 1896[141]. Dans le Paris du premier XXe siècle, l'agence fondée par Gabriel Astruc se place au cœur des échanges artistiques. Comme l'écrit Corbière, le dépouillement du fonds Astruc conservé au Centre des Archives Nationales de Pierrefitte laisse apparaître une correspondance avec cent vingt imprésarios, agences et directions de concerts, ainsi qu'avec soixante-deux salles avec lesquelles Astruc travaille de façon plus ou moins directe[142]. Parmi elles est le Metropolitan Opera dont il devient l'agent parisien en 1904[143]. Concernant les imprésarios, Astruc entretient par exemple une correspondance régulière avec Cesare Ciacchi, directement

[139] CORBIÈRE Laetitia, « Les racines transatlantiques du show business (1850-1910) », art cit. ; James Henry Mapleson aurait néanmoins fondé une agence à Londres dès 1856. Anonyme, *San Francisco Call*, 1er décembre 1901.

[140] OFFENBACH Jacques, *Notes d'un musicien en voyage*, Paris, Calmann-Lévy, 1877 ; YON Jean-Claude, *Jacques Offenbach*, Paris, Gallimard, 2000. p. 541-548.

[141] DICKER Ian G., « Williamson, Garner and Co. », dans CHANCE Victoria et PARSONS Philip (dir.), *Companion to Theatre in Australia*, *op. cit.*, p. 645.

[142] CORBIÈRE Laetitia, *Du concert au show business : le rôle des imprésarios dans le développement international du commerce musical*, *op. cit.*, p. 365-366.

[143] CAVALIÉ Jules, « The *Saison Italienne* at the Théâtre du Châtelet in Paris in May and June 1910 », dans JARDIN Étienne (dir.), *Financing Music in Europe*, Turnhout, Brepols, 2022, p. 271.

basé en Argentine, et William Chimène, agent parisien travaillant en Argentine, en Uruguay et au Brésil, signe de liens étroits entre Paris et la côte Est de l'Amérique du Sud[144].

Concernant les collaborations entre imprésarios et directeurs, il s'agit le plus souvent du schéma mentionné plus haut, à savoir : l'imprésario qui a besoin d'un théâtre sur l'itinéraire de sa tournée fournit une troupe à un directeur qui lui loue ou sous-loue sa salle le temps que dure la saison sur place. Pour reprendre l'exemple d'Astruc, il loue à Alexandre Fontanès le Théâtre du Châtelet pour y organiser sa Saison Italienne du Metropolitan Opera en 1910[145]. Les collaborations imprésario-directeur peuvent aussi prendre la forme de mutualisations : alors que l'entreprise Abbey, Schoeffel & Grau organise régulièrement les tournées de Henry Irving outre-Atlantique, ce-dernier lui loue le Lyceum Theatre à plusieurs reprises. Les associés puis Maurice Grau seuls y organisent notamment les saisons londoniennes de Lillian Russell en 1894, et de Coquelin Aîné en 1898[146]. Enfin, il arrive que des directeurs dont les théâtres sont loués par des imprésarios prennent également part à l'organisation de la saison. C'est ce que fait Augustus Harris en juin et juillet 1893 lorsqu'il accueille la troupe de la Comédie-Française à Drury Lane. Commandée par l'entreprise Abbey, Schoeffel & Grau, cette saison londonienne est suivie par Grau et Abbey qui la pilotent de Londres, de concert avec Harris ; les trois hommes sont d'ailleurs indistinctement désignés comme « imprésarios » par le comité de la Comédie-Française lors des réunion préalables à la tournée[147].

1.2.2.2 Les directeurs de théâtre

Les collaborations de l'époque ne sauraient être présentées ici dans une liste exhaustive, mais nous pouvons évoquer les noms des directeurs de théâtre parmi les plus influents d'alors, dont la carrière n'a pas manqué d'être impactée par celle des imprésarios susmentionnés. Malgré la forte pénétration de la tournée internationale aux États-Unis, New York demeure, voire se renforce comme un pôle culturel de premier plan qui abrite alors le plus grand nombre

[144] Voir à ce propos le dossier « Correspondance et Contrats d'Astruc », aux Archives Nationales, 409AP/13.

[145] Alexandre Fontanès (1861-1935) est directeur du Théâtre du Châtelet avec A. Judic en 1902, puis seul de 1903 à 1928. WILD Nicole, *Dictionnaire des théâtres parisiens (1807-1914)*, Lyon, Symétrie, 2012, p. 81. CAVALIÉ Jules, « The *Saison Italienne* at the Théâtre du Châtelet in Paris in May and June 1910 », dans JARDIN Étienne (dir.), *Financing Music in Europe*, *op. cit.*, p. 271-280.

[146] Tournée 54 et saison 67.

[147] F-Pcf, Registre 434, *Assemblées Générales des Sociétaires (1869 à 1919)*, [comptes rendus], Assemblée Générale Extraordinaire du mercredi 7 juin 1893.

de théâtres du pays[148]. Dans un tel contexte, les directeurs de théâtre Augustin Daly et Charles Frohman jouent un rôle central dans l'industrie théâtrale locale et nationale : si le premier est associé au *stock system* et le second au *combination system*, les deux accueillent des artistes en tournée dans les théâtres qu'ils dirigent, inscrivant de fait leurs salles dans l'économie spectaculaire internationale d'alors[149].

À Londres et à Paris, l'économie artistique repose encore majoritairement sur des directeurs qui, contrairement aux imprésarios, entretiennent toujours des liens très étroits avec la scène et parfois la plume. Du côté des comédiens, Henry Irving dirige le Lyceum Theatre de Londres entre 1878 et 1899, Sarah Bernhardt le Théâtre de la Renaissance de 1893 à 1899 puis le Théâtre Sarah-Bernhardt de 1899 à sa mort en 1923[150]. Les scènes lyriques londonienne et parisienne sont quant à elles administrées par d'anciens comédiens ou d'anciens chanteurs tels Henry James Mapleson (successivement directeur, notamment, du Lyceum Theatre, du Majesty's Theatre, puis du Daly's Theatre entre 1861 et 1887), Léon Carvalho (directeur de l'Opéra-Comique entre 1876 et 1896, avec des interruptions), Augustus Harris (à la tête de Drury Lane, entre 1879 et 1896[151] et de Covent Garden de 1888 à 1896) et Pedro Gailhard (directeur de l'Opéra de Paris, entre 1884 et 1907, de façon intermittente et parfois avec associés)[152]. Les scènes parlées parisiennes, subventionnées ou privées, sont alors elles aussi majoritairement administrées par d'anciens artistes ou hommes de lettres. C'est le cas notamment du Théâtre des Variétés, dirigé par l'ancien comédien Eugène Bertrand entre 1867 et 1891 et de la Comédie-Française, administrée par l'écrivain et journaliste Jules Claretie entre 1885 et 1913[153].

---

[148] LEVERATTO JEAN-Marc, « Le théâtre français à New York (1880-1917) », dans YON Jean-Claude (dir.), *Le théâtre français à l'Étranger. Histoire d'une suprématie culturelle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2008., p. 230-254.

[149] Voir les notices biographiques qui leur sont consacrées en annexe 5.

[150] Pour le détail des saisons du Lyceum sous la direction de Henry Irving, voir IRVING Laurence, *Henry Irving : The Actor and his World*, New York, Macmillan, 1952, p. 277-636. – Pour les directions Sarah Bernhardt, voir WILD Nicole, *Dictionnaire des théâtres parisiens (1807-1914)*, *op. cit.*, p. 379 et 395.

[151] Quand il prend la direction de Covent Garden, Harris ne produit plus que du théâtre parlé à Drury Lane.

[152] Pour les directions de Henry James Mapleson, voir MAPLESON James Henry, *The Mapleson Memoirs, 1848-1888, 2 vol.*, Chicago/New York/San Francisco, Belford, Clarke & Co., 1888, p. 1-117 et ROSENTHAL Harold, *Two Centuries of Opera at Covent Garden*, Londres, Putnam, 1958, p. 130-153 et p. 163-173. Voir également la notice biographique qui lui est consacrée en annexe 5. – Pour les directions de Léon Carvalho, voir WILD Nicole, *Dictionnaire des théâtres parisiens (1807-1914)*, *op. cit.*, p. 334. – Pour les directions d'Augustus Harris, voir ROSENTHAL Harold, *Two Centuries of Opera at Covent Garden*, *op. cit.*, p. 222-276.

[153] WILD Nicole, *Dictionnaire des théâtres parisiens (1807-1914)*, *op. cit.*, p. 313 ; GOUIFFÈS Anne-Marie, *Pedro Gailhard, un artiste lyrique à la direction de l'Opéra de Paris : 1884-1907*, thèse de doctorat en musicologie, Université Paris-Sorbonne, 2000. – Une notice biographique est consacrée à Eugène Bertrand en annexe 5.

La sphère spectaculaire globalisée du dernier XIXe siècle consacre donc la fonction d'imprésario, rendue indispensable par une économie basée sur les circulations de personnes, d'œuvres et de biens entre des pôles éloignés les uns des autres. Malgré le développement des tournées internationales et leur prise en charge par des agents dont les pratiques visent à normaliser le phénomène, les voyages artistiques demeurent des entreprises risquées et parfois incertaines.

1.3 Un milieu rempli d'aléas

Les tournées suscitent un engouement croissant, mais les artistes restent exposés aux vols et aux maladies qui leur sont parfois mortelles. Le mythe de l'imprésario abandonnant sa troupe avec la caisse de la tournée perdure par ailleurs et trouve des développements parfois surprenants. Enfin, les dédits de dernière minute rendent souvent la tournée incertaine, tant pour les agents qui l'organisent que pour les chanteurs et comédiens qui y participent. Relayés par la presse, ces incidents deviennent autant de lieux communs sur les voyages artistiques, dont on peut se demander s'ils n'en renforcent pas l'attrait par leur caractère parfois sensationnaliste.

1.3.1 Vols, maladies et décès

Si les grandes tournées internationales du dernier XIXe siècle se concentrent principalement sur les centres-villes des métropoles, la sécurité et la salubrité ne sont pas toujours au rendez-vous, dans ces villes mais aussi en chemin. Outre la tentative de *hold up* dont Sarah Bernhardt et sa troupe font l'objet lors de la première tournée états-unienne de l'actrice, la comédienne se fait voler ses bijoux lors de son passage à Rio de Janeiro en juin 1893[154]. D'une valeur de 240 000 à 300 000 fr. selon les sources, ce larcin fait l'objet de plusieurs brèves dont les premières sont éditées presque simultanément dans au moins quatre pays d'Amérique[155]. La nouvelle est d'abord diffusée au Brésil le 22 juin ; le jour même, l'information est relayée à Valparaíso, et le lendemain des journaux mexicains et états-uniens la publient[156]. Le 23 également, les lecteurs britanniques et français ont connaissance du vol : la nouvelle est transmise à Londres depuis New York *via* la ville portuaire chilienne[157]. Une fois les faits évoqués, un court feuilleton policier transatlantique se met en place, avec son lot d'incohérences.

[154] La tentative de vol dont Bernhardt fait l'objet au début des années 1880 survient lors d'un trajet entre Saint Louis et Cincinnati. Après qu'un bijoutier a fait une réclame plus ou moins frauduleuse pour les bijoux de l'actrice, un groupe de bandits tente de les dérober. BERNHARDT Sarah, *Ma double vie*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1907, p. 530-532. – Anonyme, « Sarah Bernhardt Robbed », *Idaho Daily Statesman*, 23 juin 1893, Tournée 46.

[155] Anonyme, « Telegrammas. Serviço especial do ''Estado de S. Paulo'' », *Estado de Sao Paulo*, 22 juin 1893 ; Anonyme, « Cablegramas », *El Siglo Diez y Nueve*, 23 juin 1893 ; Anonyme, « Local Notes », *Rio News*, 27 juin 1893.

[156] Le journal *Idaho Daily Statesman* indique en tête d'article que l'information diffusée vient de Valparaíso, et qu'elle a été communiquée la veille. Anonyme, « Telegrammas. Serviço especial do ''Estado de S. Paulo'' », art. cit. ; Anonyme, « Sarah Bernhardt Robbed », art. cit. ; Anonyme, « Cablegramas », art. cit.

[157] Anonyme, « Vol de bijoux », *Le Matin*, 23 juin 1893.

La presse incrimine d'abord une « porteur italien attaché à l'hôtel » dans lequel Bernhardt séjourne, qui aurait disparu après avoir été vu, le soir du vol et en l'absence de l'actrice, avec « une petite valise noire en cuir de Russie » qui aurait, selon le *Journal des débats*, contenu les bijoux dont la comédienne a donné la liste précise à la police brésilienne[158]. La femme de chambre, censée veiller sur les objets de valeur, aurait quant à elle été endormie au moment des faits[159]. Bien que cette première version soit celle qui circule le plus, quelques jours après, le *Rio News* déclare quant à lui que les bijoux qui se trouvaient au pied du lit de l'artiste lui ont été volés pendant qu'elle dormait ; malgré plusieurs arrestations, aucune trace des biens n'a alors été retrouvée[160]. Début juillet, des rumeurs commencent à circuler dans la ville, accusant Sarah Bernhardt d'avoir inventé cette histoire de vol de bout en bout afin s'autopromouvoir[161]. Le 15 du mois, *La Gironde* publie un long article sur l'événement expliquant que le vol a été commis par un certain monsieur Saunier, qui aurait commencé sa « carrière » de voleur à Bordeaux[162]. Intégré au personnel de l'actrice et même préposé à la surveillance de ses effets personnels, l'auteur du délit aurait mis en scène le délit en criant au vol le matin même, réveillant toute la maisonnée.

Le 10 août, le journal *Estado de Saõ Paulo* donne un compte rendu détaillé des conclusions auxquelles la police brésilienne est arrivée : Octave Saunier, domestique de Sarah Bernhardt, aurait versé un narcotique dans le vin de la comédienne lors de son dîner, et introduit ses complices dans la maisonnée aux alentours de 4h du matin, dans le plus grand silence[163]. Le jour venu, il aurait ouvert toutes les portes lui-même pour donner plus de crédit à ses propos, et se serait mis à crier au vol pour « avertir » l'ensemble des résidents. Le 20 du mois enfin, le journaliste Georges Docquois fournit d'autres éléments sur la façon dont le voleur principal s'est intégré au personnel de l'actrice[164]. L'auteur du méfait se serait présenté à l'actrice lors de son séjour à Lisbonne pour lui demander de l'employer, arguant qu'il devait absolument se rendre en Amérique du Sud et qu'il n'avait pas les moyens de payer son passage à bord du paquebot. Il aurait même, pour parfaire son récit, soudoyé une des employées de Bernhardt en se faisant passer pour son fils à charge. Émue, l'actrice aurait accepté sa demande et aurait acquis une confiance si complète envers ce monsieur Saunier, qu'elle lui aurait confié la

[158] Anonyme, « Dernières dépêches de l'Étranger », *Journal des débats*, 24 juin 1893.
[159] Notons au passage que les accusations se portent sur des personnes appartenant à des groupes sociaux souvent soupçonnés à l'époque : les étrangers et les domestiques. Anonyme, « Les bijoux de Mme Sarah Bernhardt », *Le Constitutionnel*, 25 juin 1893.
[160] Anonyme, « Local Notes », art. cit.
[161] Anonyme, « Local Notes », *Rio News*, 11 juillet 1893.
[162] Argus, « Causerie bordelaise », *La Gironde*, 15 juillet 1893.
[163] Anonyme, « As joias de Sarah Bernhardt », *Estado de Saõ Paulo*, 10 août 1893.
[164] DOCQUOIS Georges, « Les Bijoux de Sarah », *Le Journal*, 21 août 1893.

surveillance de ses objets de valeur, dont le fameux coffre à bijoux. Malgré la découverte du coupable apparemment passé aux aveux, les possessions de Bernhardt ne sont pas retrouvées.

Comme l'écrit la presse, les complices se sont probablement embarqués sur un vapeur à destination de la côte Pacifique ou de l'Europe, rendant les recherches d'autant plus difficiles[165]. Pendant tout le temps de l'enquête, Sarah Bernhardt poursuit sa saison brésilienne, seule la représentation prévue le lendemain du vol ayant été annulée[166]. Si nous n'avons pas poussé notre recherche jusqu'à découvrir si certains des bijoux de l'actrice ont finalement été retrouvés, il est certain que cet événement a contribué à faire parler de la vedette et, ce faisant, nourri une image médiatique associée à l'opulence ainsi qu'à la générosité, le récit du recrutement et des relations que l'artistes entretiendrait avec son personnel faisant d'elle une femme empathique bien qu'en l'occurrence crédule.

Outre le vol de leurs effets personnels, les artistes qui partent en tournée dans la seconde moitié du XIXe siècle s'exposent à des maladies que l'on ne trouve pas en Europe. La fièvre jaune, par exemple, sévit alors dans les Caraïbes et en Amérique du Sud. En janvier 1886, un article de Jules Prével écrit qu'une certaine Mme Lefort, en tournée au Venezuela, vient de se rétablir après être restée alitée pendant dix-huit jours, période durant laquelle elle aurait frôlé la mort[167]. À l'orée du XXe siècle, une comédienne anonyme interviewée par Tout-Paris déclare quant à elle que Rio de Janeiro est une ville très agréable, « au *vomito* près[168] ». L'artiste explique en effet à son interlocuteur qu'en arrivant dans cette ville, les voyageurs sont souvent surpris de voir que les personnes qu'ils ont rencontrées quelques jours auparavant et qu'ils doivent revoir tel jour n'honorent pas leur rendez-vous. On leur explique alors qu'ils ont succombé au *vomito negro*, autre appellation de la fièvre jaune, du fait des hémorragies intestinales qu'elle cause parfois.

Pendant les tournées Grau, deux personnes au moins meurent en effet des suites de cette maladie. Au printemps 1881, la compagnie d'opéra français de l'imprésario perd son chef d'orchestre, Charles Almeras, lors d'une épidémie de fièvre jaune à Rio de Janeiro[169]. Début 1883 ensuite, c'est Charles Darcy, régisseur général de la Compagnie lyrique française, qui succombe après cinq jours de maladie, alors que les artistes sont à La Havane[170]. D'autres décès surviennent lors des saisons organisées par l'imprésario, sans que nous ne sachions si elles sont

[165] *Ibid*.
[166] *Ibid*.
[167] PRÉVEL Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 8 janvier 1886.
[168] Tout-Paris, « Bloc-Notes Parisien. Tournées transatlantiques », *Le Gaulois*, 18 août 1899.
[169] ABRAHAM Émile, « Revue des théâtres », *Le Petit Journal*, 21 août 1881. Tournée 18.
[170] CAPOUL Victor, « Ma tournée en Amérique. La Havane », *Le Figaro*, 31 janvier 1883. Tournée 19bis.

causées par des maladies. En août 1886, c'est ainsi Jarrett, l'agent de Sarah Bernhardt, qui meurt à Buenos Aires[171].

En plus d'endeuiller les artistes, ces disparitions en tournée posent la question d'un éventuel rapatriement des corps. Eu égard à la distance qui sépare les défunts de leur pays et aux règles sanitaires qui doivent s'appliquer suite à des décès par maladie contagieuse, il est en fait fort probable que les personnes mortes en voyage soient inhumées sur place. Si nous n'avons pas trouvé d'informations concernant la dépouille de M. Almeras, le ténor Victor Capoul écrit que Charles Darcy est enterré à La Havane[172]. Concernant la mort possiblement naturelle de Jarrett, qui a alors soixante-douze ans, nous ne pouvons pas non plus nous prononcer. Néanmoins, le témoignage laissé par la comédienne Nancy Vernet qui, en 1898, fait rapatrier la dépouille de son confrère Paul-Félix Taillade de Bruxelles vers Paris atteste la complexité d'une telle entreprise[173]. Dans ses mémoires, l'artiste écrit que ce dernier voyage n'a pu avoir lieu qu'au prix d'innombrables courriers et en sollicitant la contribution financière de plusieurs personnalités du théâtre. Étant donné la distance qui sépare l'Argentine de l'Angleterre, il nous semble que le retour du corps de Jarrett en Angleterre aurait seulement pu avoir lieu grâce à une mobilisation conséquente des artistes de la troupe, si tant est que le transport d'un défunt pendant près de trois semaines ait été autorisé par les compagnies maritimes.

[171] William Jarrett (1814-1886) naît en Angleterre dans un milieu décrit comme misérable et se serait très tôt engagé comme matelot, ce qui lui aurait permis, outre de voyager, d'acquérir de l'instruction, en particulier l'usage de plusieurs langues. Il aurait également appris à jouer du violon et se serait fait engager dans l'orchestre de Covent Garden aux alentours de ses trente ans. Il serait ensuite devenu le secrétaire de Bernard Ullman avant de travailler pour son propre compte, engageant notamment Christine Nilsson et Marie Van Zandt. Il organise ensuite plusieurs grandes tournées, dont le premier voyage de Sarah Bernhardt aux États-Unis, en collaboration avec Henry E. Abbey. Sa fortune est évaluée à deux millions de francs, ce qui contredit le portrait communément admis de Grau, souvent présenté, comme nous l'avons écrit plus haut, comme le seul imprésario de l'époque à s'être retiré des affaires fortuné. DARCOURS Charles, « Courrier des théâtres. La vie d'un imprésario », *Le Figaro*, 7 août 1886 ; BERNHARDT Sarah, *Ma double vie*, *op. cit.*, p. 393-394, p. 437, 476-480, 489-494, 500, 507, 510, 527 et 570. – D'après la chercheuse Elaine Aston, c'est à la suite de ce décès que Maurice Grau devient l'imprésario de la comédienne. Notons cependant que c'est déjà Grau qui supervise cette tournée, Jarrett accompagnant peut-être la comédienne pour défendre ses intérêts. ASTON Elaine, *Sarah Bernhardt : a French Actress on the English Stage*, Oxford, Berg, 1989, p. 66. – Tournée 29.

[172] CAPOUL Victor, « Ma tournée en Amérique. La Havane », art. cit.

[173] VERNET Nancy, *Dix Ans de Coulisses*, *op. cit*., p. 63-67. – Paul-Félix Taillade (1826-1898) est un comédien et dramaturge qui s'illustre notamment sur les planches de l'Ambigu Comique et du Théâtre de la Gaîté avant de jouer à l'Odéon à partir de 1866. On le retrouve ensuite au Théâtre de la Porte-Saint-Martin ou dans certaines salles de ses débuts. Il part également en tournée en province et en Europe. il s'illustre principalement dans le drame. LYONNET Henry, *Dictionnaire des comédiens français*, Genève, Bibliothèque de la Revue universelle, 1900, vol. 2/2, E-Z, p. 652-654.

1.3.2 Escroquerie et usurpation d'identité : le cas du faux Mayer

Les maladies et décès ne sont pas les seuls sujets de préoccupation lors des tournées, riches d'autres rebondissements. Outre les possessions des acteurs et actrices de premier rang, les gains générés par les représentations peuvent faire l'objet de nombreuses convoitises, au dépend des artistes mais aussi du public. Quand des imprésarios organisent des voyages sur de longues distances, il est courant qu'ils envoient un agent sur place en avance. Souvent désignés comme *advanced agents*, ces employés ou collaborateurs sont notamment chargés de la mise en vente des places et des abonnements[174].

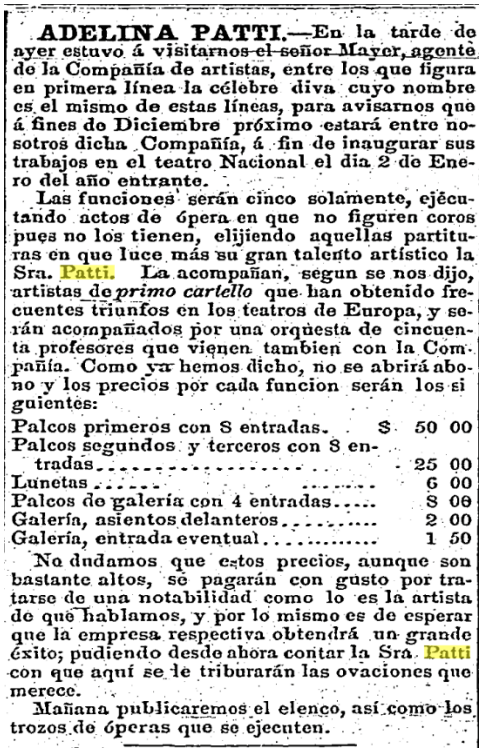
Fin novembre 1886, un individu visiblement connaisseur de ces pratiques se rend ainsi à Mexico et se fait passer pour Marcus R. Mayer, l'agent d'Abbey et Grau chargé d'annoncer le détail de la saison qu'Adelina Patti donnera dans la ville début janvier[175]. Muni, selon les sources, d'un télégramme ou d'une lettre de Henry E. Abbey à l'attention du directeur du Teatro Nacional, il joue son rôle avec tant de soin que la supercherie n'est découverte qu'après sa fuite de la ville avec quelque 25 000 pesos, même si des doutes apparaissent deux jours après la mise en vente des places[176]. À son arrivée dans la capitale, le « faux Mayer » fait le tour des rédactions pour présenter la saison, comme cela est d'usage quand un *advanced agent* précède une troupe d'artistes dans une ville[177]. Il indique aux journalistes que la Patti donnera cinq concerts lors lesquels les spectateurs pourront entendre deux actes d'opéra en plus d'airs interprétés par les chanteurs de la troupe. Dès le 30 novembre, les journaux publient la réclame de l'agent usurpateur, et les billets sont mis en vente (image 3).

[174] À ce propos, voir également la section « 4.2 Organiser et déléguer à l'intérieur de la tournée ».

[175] L'escroquerie occupe la une du *Nacional*, avec des articles du journal et d'autres cités de titres distincts. Nous indiquons ci-après les références des deux articles principaux : La Redaccion, « La Grand Estafa de Mr. Mayer », Anonyme, « La Gran Estafa del Agente de la Patti », *El Nacional*, 5 décembre 1886 ; Titania, « Ecos de la semana », *El Diario del Hogar*, 9 décembre 1886.

[176] *Ibid*.

[177] *Ibid*.



ADELINA PATTI.—En la tarde de ayer estuvo á visitarnos el señor Mayer, agente de la Compañía de artistas, entre los que figura en primera línea la célebre diva cuyo nombre es el mismo de estas líneas, para avisarnos que á fines de Diciembre próximo estará entre nosotros dicha Compañía, á fin de inaugurar sus trabajos en el teatro Nacional el dia 2 de Enero del año entrante.

Las funciones serán cinco solamente, ejecutando actos de ópera en que no figuren coros pues no los tienen, elijiendo aquellas partituras en que luce más su gran talento artístico la Sra. Patti. La acompañan, segun se nos dijo, artistas de *primo cartello* que han obtenido frecuentes triunfos en los teatros de Europa, y serán acompañados por una orquesta de cincuenta profesores que vienen tambien con la Compañía. Como ya hemos dicho, no se abrirá abono y los precios por cada funcion serán los siguientes:

Palcos primeros con 8 entradas.	$ 50 00
Palcos segundos y terceros con 8 entradas	25 00
Lunetas	6 00
Palcos de galería con 4 entradas	8 00
Galería, asientos delanteros	2 00
Galería, entrada eventual	1 50

No dudamos que estos precios, aunque son bastante altos, se pagarán con gusto por tratarse de una notabilidad como lo es la artista de que hablamos, y por lo mismo es de esperar que la empresa respectiva obtendrá un grande éxito; pudiendo desde ahora contar la Sra. Patti con que aquí se le tributarán las ovaciones que merece.

Mañana publicaremos el elenco, así como los trozos de óperas que se ejecuten.

Image 3 : Anonyme, « Adelina Patti », *El Siglo Diez y Nueve*, 30 novembre 1886.

L'engouement est tel que des revendeurs spéculent rapidement sur les prix, gagnant, d'après la rédaction du *Nacional*, près de dix fois ce qu'ils ont investi dans l'achat des places[178]. En l'espace de deux jours, toutes les places sont vendues. Comme l'agent ne distribue pas les billets, un certain M. Ceballos lui demande que l'argent reçu soit déposé à la banque[179]. Devant le refus du faux Mayer, le lieutenant Rodríguez Miramon se rend à l'hôtel Iturbe où réside l'escroc, accompagné d'un agent de police. Les officiers lui font compter l'argent (une trentaine de milliers de pesos) et le mettre sous pli scellé. Comme la banque est fermée après cette opération, l'enveloppe est confiée au gérant de l'hôtel. Lors de cette manipulation, le voleur réussit apparemment à dissimuler la majeure partie de l'argent hors de l'enveloppe car, le lendemain, les autorités n'y trouvent plus que quelque 4 000 pesos[180]. Entre-temps, le voleur a pris une voiture en prétendant se rendre au Circo Orrin. En vérité, il demande au conducteur de le conduire à la gare, prétextant qu'il doit s'entretenir avec Adelina Patti sur la possibilité de donner des représentations supplémentaires dans la capitale. Il prend alors un train spécial vers la gare de Lechería, qui lui permet de quitter le pays[181]. Une fois la fuite et l'escroquerie avérées, les autorités mexicaines envoient des télégrammes dans plusieurs villes des États-Unis et des

[178] La Redaccion, « La Grand Estafa de Mr. Mayer », art. cit.
[179] Anonyme, « El Partido Liberal », *El Nacional*, 5 décembre 1886.
[180] *Ibid*.
[181] *Ibid*.

Caraïbes pour prévenir qu'un homme se faisant passer pour l'agent d'Adelina Patti est en cavale[182].

Début 1888, le voleur est appréhendé aux États-Unis. Répondant au nom de Harry Benson, il aurait derrière lui une « carrière » d'escroc de près de vingt-cinq ans qui aurait en fait commencé en Europe[183]. Jugé en avril à New York où il est reconnu coupable, il est emprisonné en attendant son extradition vers le Mexique où il doit subir un nouveau jugement. Ce dernier n'a cependant pas lieu, Benson se suicidant par défenestration le 16 mai[184]. Sa mort, relayée dans les journaux états-uniens et mexicains, est imputée à la crainte inspirée par son transfert, et à la conviction qu'il serait condamné à la peine capitale[185]. Entre-temps, et avant que le véritable nom du coupable soit connu, la figure du « faux Mayer » apparaît régulièrement dans la presse mexicaine où elle prend plusieurs visages. Outre divers articles faisant part d'avancées dans l'enquête, il est tout d'abord prétexte à des traits d'humour[186]. Quand le véritable Marcus R. Mayer arrive dans la capitale et qu'il ouvre la vente des billets, le journaliste El Duque Job ironise sur le fait que le « premier Mayer » était meilleur que le « second » car il proposait des places d'orchestre à six pesos quand l'autre en demande six cinquante[187].

Cette augmentation des tarifs ne décourage cependant pas les spectateurs précédemment détroussés qui, comme nous le verrons plus loin, se pressent en nombre aux concerts de la Patti[188]. Néanmoins, entre le départ de la chanteuse et l'arrivée de Bernhardt, l'argent pris par « le faux Mayer » ou « *l'autre Mayer* » vient s'additionner à celui demandé par « le véritable Abbey » et fait craindre à certains journaux que la comédienne peine à remplir les salles[189]. Plus généralement toutefois, le malfaiteur est convoqué avec amertume pour rappeler aux lecteurs qu'ils se sont fait flouer. Parler de lui semble d'autant plus désagréable qu'il n'est

[182] Anonyme, « 89 », *La Patria*, 5 décembre 1886.

[183] Anonyme, « A Brilliant Rogue. Ending a Sensational Life in Fitting Style », *The Salt Lake City Herald*, 27 mai 1888.

[184] *Ibid*.

[185] *Ibid*.

[186] Un homme répondant au nom de Mayer Kaffuman et correspondant apparemment à la description physique du voleur est par exemple arrêté à La Havane dès la fin du mois de décembre 1886. Anonyme, « Gacetilla. El Falso Mayer », *El Correo de San Luis*, 30 décembre 1886.

[187] El Duque Job, « Humoradas dominicales », *El Partido Liberal*, 19 décembre 1886. – « El Duque Job » est un des pseudonymes sous lesquels le poète mexicain Manuel Gutiérrez Nájara (1859-1895) écrit dans la presse. On le retrouve également sous les noms « El Cura de Jalatlaco », « Puck », « Junius », « Recamier », « Mr. Can-Can », « Nemo » ou « Omega ». Gagnant essentiellement sa vie grâce au journalisme, il fonde par ailleurs plusieurs journaux, comme *La Revista Azul* en 1894. Notamment influencé par le poète espagnol Gustavo Adolfo Bécquer et par Alfred Musset, il est considéré comme le fondateur du mouvement moderniste mexicain. LÉGER Sylvie, « GUTIÉRREZ NÁJERA Manuel (1859-1895) », *Encyclopædia Universalis*, https://www-universalis-edu-com.accesdistant.bu.univ-paris8.fr/encyclopedie/manuel-gutierrez-najera, consulté le 25 mars 2025.

[188] À propos du succès que la Patti rencontre à Mexico, voir la section « 14.1.2 Deux artistes exceptionnelles mais deux réceptions contrastées : Patti et Bernhardt à Mexico ».

[189] Anonyme, « Mexico sans la Patti », *Le Trait d'Union*, 16 janvier 1887 (*Le Trait d'Union* est un journal francophone édité à Mexico) ; Anonyme, « Charla de los Lunes », *El Siglo Diez y Nueve*, 17 janvier 1887.

vraisemblablement pas le seul à avoir trompé le public mexicain en lui proposant des divertissements. Un certain Mazzantini, prétendument organisateur de spectacles de taureaux, a également soutiré de l'argent aux habitants de la capitale dans les mois qui ont suivi le premier vol[190].

Si nous n'avons pas trouvé d'autres exemples de méfaits semblables dans le cadre de nos recherches, cet exemple suggère que le spectacle itinérant est plus incertain que son homologue institutionnel. Comme la véritable première saison d'Adelina Patti à Mexico est un succès complet, ainsi que nous le verrons plus loin, le cas du faux Mayer indique aussi que ce type d'opération frauduleuse ne suffit pas à décourager des spectateurs. Dès lors qu'un grand nom est à l'affiche, le comportement du public laisserait presque penser que le prix ne compte pas. Obtenir de travailler avec une vedette n'est cependant pas toujours chose aisée pour les imprésarios. Dans un milieu fortement concurrentiel, les aléas économiques et des promesses plus intéressantes entraînent souvent des annulations de contrats qui donnent ensuite lieu à des demandes de compensations litigieuses.

1.3.3 Les conflits entre artistes et imprésarios autour des dédits

En Italie, John Rosselli évoque des imprésarios qui, dans les années 1870 et 1880, disparaissent sans avoir payé leurs artistes[191]. Au début du XXe siècle, un article publié dans *La Joie de la maison* fait le même constat, déplorant que des artistes se retrouvent sans le sou à l'autre bout du monde[192]. Si à notre connaissance Maurice Grau ne s'est jamais conduit de la sorte, il lui est arrivé d'annuler des contrats qui le liaient avec des chanteurs et comédiens. Souvent également, des artistes se rétractent peu de temps avant le début de la tournée. Enfin, les agents officiant pour le compte des imprésarios sont aussi régulièrement au cœur de litiges concernant le paiement de leurs services. Qu'ils soient portés en justice ou réglés à l'amiable, leur omniprésence dans les colonnes de la presse souligne à quel point ils sont fréquents dans le paysage spectaculaire de l'époque.

Ces ruptures d'engagements de Grau surviennent notamment à deux moments-clés de sa carrière. À l'automne 1892 tout d'abord, l'imprésario doit annuler sa saison d'opéra, un

[190] Anonyme, « Rey de Burlas », *La Patria*, 17 janvier 1888.
[191] ROSSELLI John, *The opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi*, *op. cit.*, p. 113.
[192] Anonyme, « Par-ci, par-là », *La Joie de la maison*, 12 octobre 1902.

incendie ayant détruit la cage de scène du Metropolitan au mois d'août[193]. Comme cette tournée prévoyait trois mois de représentation à New York, quinze jours à Chicago et quinze jours à Boston, le directeur estime qu'il ne peut décemment proposer à ses chanteurs un contrat d'un mois seulement aux États-Unis[194]. S'agissant là d'un cas de force majeure, l'imprésario n'est pas tenu d'indemniser ses pensionnaires, ce qui fait d'ailleurs l'objet d'une clause particulière dans les contrats manuscrits. Dans celui que la soprano Emma Calvé signe avec la Maurice Grau Opera Company fin mai 1899, l'article 12 stipule ainsi : « Seront en faveur de la Direction tous les cas fortuits de force majeure, comme incendie, guerre, épidémie, etc.[195] ». Hors de ces « cas fortuits », des indemnités sont prévues si la direction manque à ses engagements envers ses artistes. Pour reprendre l'exemple de Calvé, la Maurice Grau Opera Company la libère de toute obligation envers elle dès lors qu'elle ne peut honorer deux représentations consécutives, et doit lui verser le manque à gagner, sur la base des 65 représentations qui lui sont garanties lors de cette tournée[196].

Comme, dans les documents que nous avons lus, ces clauses ne stipulent pas si les demandes de compensations peuvent aussi être faites en cas d'annulation avant le début de la saison, l'article demeure soumis à interprétation. Début 1904, le baryton Maurice Renaud réclame ainsi 100 000 francs à l'imprésario après l'annulation de son contrat au Metropolitan, le directeur ayant finalement pris sa retraite à l'issue de la saison précédente[197]. Invoquant la fin de ses fonctions, Grau aurait tenté de régler le conflit à l'amiable, sans succès. L'artiste lui intente alors un procès, dont la faible médiatisation nous conduit à penser qu'il l'a perdu : étant donné le montant demandé, il nous semble en effet que la presse se serait emparée du sujet si Grau avait dû le payer. Le critique musical Henry Krehbiel, de son côté, écrit que Heinrich

[193] Lors de sa construction, le Metropolitan Opera était supposé résister aux incendies grâce à une cage de scène en acier, un réservoir d'eau positionné en hauteur, un toit ouvrant et un rideau coupe-feu. Depuis son inauguration néanmoins, l'acier de la structure avait partiellement été remplacé par du bois pour être plus maniable. Pour ne pas geler en hiver, l'eau du réservoir devait être chauffée. Abbey estimant ce coût trop élevé, il l'avait fait vider la saison précédente. Le rideau de fer étant quant à lui difficile à manier, il restait attaché la plupart du temps. Enfin, la scène était utilisée, l'été, comme atelier de peinture pour les décors qu'Abbey, Schoeffel et Grau utilisaient dans leurs autres théâtres. Le 27 août, un ouvrier aurait laissé tomber une allumette sur scène, et l'ensemble se serait rapidement enflammé, détruisant la cage de scène et une partie de la salle. Curieusement, nous n'avons pas trouvé, dans les comptes rendus de réunion du Metropolitan Opera, de récriminations à l'encontre d'Abbey. KREHBIEL Henry Edward, *Chapters of Opera, Being Historical and Critical Observations and Records Concerning the Lyric Drama in New York from its Earliest Days down to the Present Time*, New York, Henry Holt and Company, 1911, p. 225-227 ; KOLODIN Irving, *The Story of the Metropolitan Opera (1883-1950) : A Candid Story*, New York, A. A. Knopf, 1953, p. 56.

[194] Colin-Maillard, « Courrier des Théâtre. Chez M. Maurice Grau », *Le Journal*, 1er octobre 1892.

[195] F-Po, Engagements d'Emma Calvé, NLAS - 794 (4), *Contrat entre Emma Calvé et Maurice Grau, directeur de la Société Maurice Grau Opera Company*, [contrat], 27 mai 1899.

[196] *Ibid.*

[197] VARENNES Henri, « Gazette des tribunaux », *Le Figaro*, 21 janvier 1904 ; AVONDE Th., « Théâtres », *La Liberté*, 22 janvier 1904.

Conried a finalement payé le dédit à Renaud, sans toutefois dire si la somme réclamée a été versée dans son intégralité[198].

À l'inverse, les imprésarios se voient parfois obligés de réorganiser leur saison quand les artistes leur font faux bond. En 1875 par exemple, Maurice Grau annonce l'engagement du tragédien italien Ernesto Rossi pour une saison new-yorkaise probablement suivie d'une tournée états-unienne devant commencer en novembre[199]. Mi-octobre, l'acteur qui joue alors à Paris préfère prolonger sa saison fructueuse en France et rompt son contrat avec Grau, payant un dédit de 1 200£[200]. Si la somme est conséquente, le manque à gagner pour l'imprésario est sans doute bien supérieur, d'autant qu'elle couvre en fait, totalement ou en partie, des frais déjà engagés. Ce dernier a en effet payé une avance à l'artiste, et réglé le coût du transport en bateau pour l'ensemble de la troupe[201]. L'année suivante, Maurice Grau tente une seconde fois de faire venir Rossi aux États-Unis et ce dernier, comme la première fois, annule à l'automne l'engagement qu'il a préalablement accepté l'été, payant cette fois-ci un dédit de 3 000£[202].

Ces incertitudes sont en fait inhérentes au métier d'artiste comme d'imprésario, et se rencontrent plusieurs fois dans une même carrière. Concernant Grau encore une fois, c'est en 1876 la chanteuse d'opéra bouffe Zulma Bouffar qui annule son engagement pour l'Amérique, refusant de lui payer le dédit qu'il demande[203]. D'après la chercheuse Dominique Ghesquière, Bouffar revient sur sa décision première à cause de sa trop grande fatigue[204]. Un procès s'ensuit, sans que nous ne sachions quelle a été son issue. Quoi qu'il en soit, la santé est une raison régulièrement invoquée pour résilier des contrats embarrassants. Qu'elle le soit à tort ou à raison, il est fort possible qu'elle constitue un motif à même d'éviter le paiement des compensations prévues en pareil cas. En 1886, Maurice Grau offre ainsi à une certaine Mme Simon-Girard et à son époux M. Simon-Max 70 000 francs pour une tournée d'opéra bouffe de huit à dix mois selon les sources[205]. Alors que l'itinéraire est prévu et les noms des artistes

[198] KREHBIEL Henry Edward, *Chapters of Opera, Being Historical and Critical Observations and Records Concerning the Lyric Drama in New York from its Earliest Days down to the Present Time*, New York, Henry Holt and Company, 1911, p. 365.

[199] Anonyme, « The Drama in America », *The Era*, 22 août 1875.

[200] Anonyme, « Politics and Gossip. [From our own correspondent] Paris, Sunday evening », *Daily Telegraph and Courier*, 12 octobre 1875.

[201] Anonyme, « The Drama in America », *The Era*, 31 octobre 1875.

[202] Anonyme, « Fashion and Varieties », *Freeman's Journal*, 7 juillet 1876 ; Anonyme, « Literature, Music and the Drama », *Sheffield Independent*, 2 octobre 1876.

[203] Anonyme, « Chronique parisienne », *Le Trait d'Union*, 23 février 1876.

[204] GHESQUIÈRE Dominique, *La Troupe de Jacques Offenbach*, Lyon, Symétrie, 2018, p. 59.

[205] Trois ans plus tard, une fausse nouvelle diffusée par Jules Prével dans *Le Figaro* annonce que Maurice Grau offre 100 000$ à la chanteuse pour une tournée de trois mois. Le démenti de l'imprésario rappelle la défection de l'artiste en 1886. PRÉVEL Jules, *Le Figaro*, « Courrier des spectacles », 30 janvier 1889 ; PRÉVEL Jules, *Le Figaro*, « Courrier des théâtres », 1er février 1889.

annoncés dans la presse, Simon-Max fournit une lettre de son médecin attestant qu'un aussi long voyage nuirait à la santé de sa femme, et annule l'engagement[206]. Après cet incident, l'imprésario paraît ne plus traiter avec le couple, ce qui suggère combien la fiabilité peut avoir de valeur dans une carrière théâtrale.

En dernier lieu, le flou existant dans les fonctions inhérentes aux intermédiaires du spectacle entraîne parfois des conflits sur leur rémunération. Souvent, les agents chargés du recrutement d'artistes prélèvent un pourcentage sur le cachet du comédien ou du chanteur engagé, pratique d'ailleurs dénoncée comme frauduleuse par le dramaturge Auguste Germain dans son réquisitoire contre les agences dramatiques[207]. Or, quand un agent est mandaté par un imprésario ou un directeur qui cherche à obtenir tel ou telle artiste en particulier, un tel mode de rémunération se justifie difficilement dans la mesure où le service est d'abord rendu au recruteur. Ici encore, l'indétermination des fonctions est propice aux malentendus et aux désaccords, possiblement alimentés par le caractère précisément incertain de ces relations professionnelles. Le 20 mars 1880, un procès oppose ainsi M. Marnet, agent dramatique, à la chanteuse Paola Marié[208]. Engagé par Maurice Grau en mai 1878 pour recruter une artiste lyrique capable de remplacer Marie Aimée, Marnet réclame à Marié sa commission, dont le montant s'élève selon lui à 6 000 francs[209]. Arguant qu'elle n'a jamais sollicité ses services, Paola Marié refuse de payer la somme, quand l'accusation avance qu'il est d'usage que les agents se paient sur les appointements des artistes[210]. La Cour déboute cependant le plaignant de sa demande, au motif qu'il ne peut en effet être considéré que comme l'agent de Maurice Grau, qui l'avait employé[211].

Malgré les incertitudes et les désagréments qui les entourent, les tournées sont, dans le dernier tiers du XIXe siècle, présentes à tous les niveaux, et se déploient dans toutes les directions. Demandant une organisation complexe, ces mobilités sont organisées par les imprésarios. Presque tous des hommes européens ou d'ascendance européenne, ces agents font du spectacle un produit commercial dont ils cherchent à tirer des revenus. Le plus souvent polyglottes, ils collaborent avec des homologues et des directeurs situés dans les régions par

[206] PRÉVEL Jules, « Courrier des spectacles », *Le Figaro*, 30 janvier 1889.
[207] GERMAIN Auguste, *Les dessous du théâtre. Les agences dramatiques et lyriques*, *op. cit.*
[208] Anonyme, « Amusements on the continent (From our own correspondent) », *The Era*, 28 mars 1880.
[209] L'engagement contracté par l'artiste lui offre 12 000 fr. pour 10 mois, auxquels s'ajoutent divers défraiements, dont celui des transports, ainsi que plusieurs représentations à son bénéfice. Malgré les sommes supplémentaires que l'artiste peut attendre de ces soirées, les 6 000 fr. demandés par Marnet apparaissent comme un montant fort élevé, si ce n'est excessif. *Ibid*.
[210] *Ibid*.
[211] *Ibid*.

lesquelles passent leurs tournées, ce qui contribuent à l'élaboration d'un réseau théâtral transnational. Une fois ce contexte posé, il s'agit désormais de nous pencher sur la figure de Maurice Grau dont nous allons désormais reconstituer le parcours.

Chapitre 2. Maurice Grau, l'art du *businessman* ?



Image 4 : US-NYmo, *Maurice Grau Photograph*, s.d.

Probablement réalisé dans les années 1890 alors que Maurice Grau est âgé d'une quarantaine d'années, le portrait présenté ci-dessus est sans doute le cliché le plus souvent diffusé du vivant de l'imprésario, dont peu de photographies nous sont d'ailleurs parvenues (image 4). Ses contemporains peuvent cependant se familiariser avec son visage grâce aux gravures et caricatures diffusées dans la presse, dont certaines sont montrées plus loin dans cette thèse[212]. Si les représentations picturales de l'imprésario sont relativement rares, il est au contraire très régulièrement mentionné dans la presse de l'époque, ainsi que dans nombre d'écrits de contemporains, comme nous l'avons écrit plus haut. En croisant ces informations, il est possible de reconstituer les grandes étapes de la vie de Grau, et de compléter voire parfois

[212] Voir à ce propos les sections « 3.2 "Non, non, ce n'est pas un montreur d'étoiles celui-là" » et « 4.1 Un directeur nomade, ou des institutions comme tremplins ».

de corriger certains éléments déjà présents dans les notices biographiques qui lui sont consacrées[213].

À la lumière de ces écrits, il nous est tout d'abord apparu qu'il était presque impossible de séparer la vie de Grau entre sphères privée et publique. Ensuite, nous avons pu constater à quel point sa carrière se caractérisait par une activité foisonnante, elle-même marquée par quantité d'entreprises fort distinctes les unes des autres. Dès lors, nous ne nous demanderons pas tant, dans ce chapitre, si Maurice Grau est un cas exemplaire pour comprendre les trajectoires des imprésarios du dernier tiers du XIXe siècle. Nous envisagerons surtout sa carrière comme un moyen privilégié pour analyser en détails les circulations artistiques dont il a été question plus haut, ainsi que la place centrale que les relations humaines y occupent.

La première section de ce chapitre se présente comme une biographie de Maurice Grau, construite selon une progression thématico-chronologique dans laquelle enjeux personnels et professionnels s'entre-mêlent, eu égard à ce que nous avons énoncé plus haut. S'appuyant majoritairement sur des sources éditées – mémoires, récits de voyage et presse – la seconde section entend reconstituer le portrait de l'imprésario à partir des discours que ses contemporains ont proféré à son encontre.

[213] AHLQUIST Karen, « Grau, Maurice » dans *American National Biography*, s.l., 2000, p., https://doi.org/10.1093/anb/9780198606697.article.1800492, consulté le 12 septembre 2022 ; BAILY Dee, « Grau, Maurice » dans *Grove Music Online*, s.l., 2002, https://doi.org/10.1093/anb/9780198606697.article.1800492, consulté le 12 septembre 2022.

2.1 Du berceau au cercueil : l'impossible *détrication* du personnel et du professionnel

Comme Bernard Ullmann avant lui, Maurice Grau entre dans le monde du spectacle par la porte commerciale[214]. Cela ne veut pas pour autant dire qu'il est dépourvu de formation artistique, étant en contact étroit avec la scène dès son plus jeune âge. De fait, comme c'est souvent le cas pour les artistes, il est presque impossible de distinguer, au sein de sa vie, « personnel » et « professionnel ».

2.1.1 Imprésario, un métier de famille

Maurice Grau naît en 1849 à Brno (anciennement Brünn) au sein d'une famille juive morave. En 1854, probablement suite aux répressions alors menées à l'encontre de sa communauté dans l'Empire austro-hongrois[215], il émigre aux États-Unis avec ses parents Emmanuel et Rosalie, et son jeune frère Samuel, né en 1853[216]. Arrivés à New York, les époux Grau et leurs deux fils retrouvent Jacob Grau, frère d'Emmanuel qui, installé dans la métropole depuis 1847, entame tout juste une carrière d'imprésario[217]. Son frère et sa belle-sœur ouvrent rapidement une pension de famille au 168 East Tenth Street, adresse à laquelle les parents de Max Maretzek et la famille Patti vivent au début des années 1850[218].

---

[214] À propos de Bernard Ullmann, voir LERNER Lawrence Marton, *The Rise of the Impresario : Bernard Ullmann and the Transformation of Musical Culture in Nineteenth Century America*, thèse de philosophie, Université du Wisconsin, 1972 et CORBIÈRE Laetitia, *Du concert au show business : le rôle des imprésarios dans le développement international du commerce musical*, *op. cit.*, p. 109-111.

[215] Des vagues de violence antisémite balaient la Moravie au début des années 1850 et aboutissent au rétablissement, dès 1853, des discriminations qui pesaient sur les populations juives avant la ratification de la Constitution de 1849. Dans un tel contexte, beaucoup de Juifs moraves émigrent, et en grande partie vers les États-Unis où New York compte, dès 1850, une population juive d'environ 16 000 individus. MILLER Michael Laurence, *Rabbis and Revolution. The Jews of Moravia in the Age of Emancipation*, Stanford, Stanford University Press, 2011, p. 265-309 ; CORBIÈRE Laetitia, *Du concert au show business : le rôle des imprésarios dans le développement international du commerce musical*, *op. cit.*, p. 126-128. – Sur les réseaux familiaux qui soutiennent ces migrations, voir également : GODLEY Andrew, *Jewish Immigrant Entrepreneurship in New York and London, 1880-1914*, Basingstone, Palgrave Macmillan, 2001, p. 71-72.

[216] Samuel Grau travaillera à plusieurs reprises avec son frère Maurice, jusqu'au milieu de sa carrière environ, du fait de sa mort prématurée, Samuel étant atteint de tuberculose. Pour plus d'informations, voir la notice biographique qui lui est consacrée en annexe 5.

[217] Les nécrologies consacrées à Jacob Grau évoquent des études de médecine, sans indiquer s'il les mène à son terme. Une fois arrivé aux États-Unis, il semblerait qu'il ait commencé par distribuer des livrets et programmes devant les théâtres dirigés par Max Maretzek. Pour plus de détails, voir la notice biographique qui lui est consacrée en annexe 5.

[218] HENDERSON Ruth, « A Confluence of Moravian Impresarios. Max Maretzek, the Strakosches, and the Graus » dans GRAZIANO John (dir.), *European Music and Musicians in New York City, 1840-1900*, , Rochester, University of Rochester Press, 2006, p. 252.

En 1856 un troisième garçon, Robert, vient agrandir la fratrie[219]. Dès les années 1860, ses aînés et lui travaillent avec leur oncle Jacob comme vendeurs de livrets à l'Academy of Music puis au Théâtre Français qu'il dirige[220]. Dans cette dernière salle, ils assistent notamment à des représentations d'opéra bouffe en français, mais aussi à celles de tragédies données en italien par la tragédienne Adelaide Ristori et sa troupe ; programmes qui remportent tous deux de grands succès. À la même époque, Maurice poursuit des études au City College de New York, alors nommé la Free Academy, dont il sort diplômé en 1867[221]. Il se lance ensuite dans un cursus de droit à l'université de Columbia, qu'il abandonne au cours de la deuxième année pour s'associer à son oncle Jacob, non sans avoir effectué plusieurs mois de stages au sein du cabinet d'avocats Lauterbach & Co., expérience déterminante pour la construction de son réseau professionnel[222].

Si Jacob Grau est le premier membre de sa famille à travailler comme imprésario, il n'est pas le seul de sa génération : son frère Herman Grau se spécialise dans la production d'opéra allemand entre 1868 et 1895, tandis que ses fils Jules et Matt produisent de l'opéra-comique en anglais de 1882 à 1903[223]. Deux générations Grau sont donc actives dans le commerce artistique, et rayonnent depuis New York[224]. Maurice Grau et ses frères travaillent régulièrement ensemble : Samuel apparaît dans les entreprises menées par les associés Abbey, Schoeffel & Grau, et Robert reprend notamment la direction de la tournée d'Adelina Patti en

[219] Ruth Henderson note 1858 comme date de naissance de Robert Grau mais les nécrologies qui lui sont consacrées dans la presse indiquent la date de 1856, que nous conservons. Pour plus de détails, voir la notice biographique en annexe 5. HENDERSON Ruth, « A Confluence of Moravian Impresarios : Max Maretzek, the Strakosches, and the Graus », *op. cit*., p. 250.

[220] Désigné comme tel en anglais, ce théâtre était situé entre la 14ème rue et la 6ème avenue. Il donnait essentiellement du répertoire français. En 1870, il est renommé Lyceum Theatre. Maurice Grau en prendra la direction avec Charles A. Chizzola en 1874. À ce sujet, voir la « 4.1.2.1 Panorama des théâtres états-uniens ».

[221] Nous n'avons pas réussi à découvrir quelles matières Maurice Grau étudiaient lors de ces premières années d'enseignement supérieur.

[222] N.S., « Maurice Grau dies in his Paris Home. Former Director of the Metropolitan Opera House had Been Ill Since December. A Famous Impresario. Directed the Tours of Many Celebrities and Put Grand Opera on a Paying Basis. », *The New York Times*, vendredi 15 mars 1907 ; Anonyme, « Mr. Maurice Grau dies in Paris. Late Lessee of the Metropolitan Opera House, New York, Succumbs After Long Illness », *The New York Herald*, 15 mars 1907. – Le soutien financier que Lauterbach portera à Grau dans ses entreprises artistiques sera étudié dans la section « 5.1 Des investisseurs ponctuels aux sociétés d'exploitation : Maurice Grau et la sécurisation des capitaux ».

[223] Nous n'avons pas retrouvé la date à laquelle Herman Grau est arrivé aux États-Unis.

[224] Eva Grau, fille aînée de Robert Grau née en 1883, devient comédienne et intègre une troupe permanente du théâtre de Boston en septembre 1907. Nous n'avons pas réussi à retrouver sa trace après cette date, ce qui nous pousse à émettre deux hypothèses : soit la carrière d'Eva Grau s'est arrêtée, soit elle l'a poursuivie sous un nom marital. Ni sa sœur cadette Mabel ni sa cousine Louise (fille de Maurice Grau) ne semblent se lancer dans une carrière dramatique. L'activité artistique des Grau paraît donc assez éphémère, concentrée seulement sur deux générations ; comme nous le verrons plus loin, le même phénomène s'observe chez les Maretzek et les Strakosch. Anonyme, « Playhouse Paragraphs », *The Evening Star*, 16 juin 1907.

1903 à la suite de son frère aîné, contraint de suspendre ses activités en raison de problèmes de santé[225].

Comme l'ensemble de ses parents, Maurice Grau devient imprésario sans avoir suivi de cursus artistique, ni être jamais monté sur scène. Il appartient néanmoins à une famille de théâtre dont l'activité dépasse celle du seul noyau familial. La division artistique/commercial devient par ailleurs caduque quand on songe à la solidité de la formation que le jeune Grau a reçue alors qu'il vendait les livrets des spectacles de son oncle. Depuis la salle, il a pu observer le déroulement des répétitions, acquérir une solide connaissance du répertoire de l'époque, et très certainement cultiver son goût ainsi que développer ses capacités linguistiques[226]. Depuis les coulisses, il lui a été donné de voir comment les artistes se comportaient vis-à-vis de leur travail, des uns et des autres, et de leur directeur ; il y a également appris les aspects logistiques et techniques de la production spectaculaire, ayant la possibilité d'observer les allées et venues des décors, des costumes ou encore le positionnement des lumières.

Il est en tout cas certain que cette immersion précoce et soutenue dans une salle de spectacle lui a donné un avantage déterminant sur des confrères et concurrents qui n'en auraient pas bénéficié. Parmi eux, les familles Maretzek et Strakosch déjà mentionnées plusieurs fois constituent à la fois les appuis les plus solides et les concurrents les plus sérieux des Grau.

2.1.2 Retours sur la « confluence morave »

L'expression « confluence morave » est forgée par Ruth Henderson et reprise par Laetitia Corbière pour décrire le quasi-monopole que les familles Maretzek, Strakosch et Grau, toutes originaires de la région de Brno et dont la première génération a étudié à Vienne,

[225] En juin 1884, Samuel est présenté comme le business manager de Maurice pour la tournée d'opéra en français à venir ; en février 1889, il est désigné comme un member de l'Abbey, Schoeffel & Grau Company. Anonyme, « Amusements », *St. Paul Daily Globe*, 22 juin 1884 ; Anonyme, « The Theatres Hard Hit », *New-York Tribune*, 1er février 1889. – Sur la reprise de la tournée Patti de 1903-1904 par Robert Grau, voir notamment : US-NHs, Collection on Adelina Patti, *Letter from Adelina Patti to Perry Betts about her contract with Maurice Grau*, [lettre manuscrite], 31 janvier 1903 ; Anonyme, « Manager Robert Grau, Impresario and Writer Dies of Heart Disease », *The Evening World*, 9 août 1916.

[226] Maurice Grau parle couramment l'anglais, l'allemand, le français, et l'italien, comme le montre sa correspondance. Si l'anglais a été acquis dans son pays d'accueil et l'allemand au sein de sa famille – les Juifs moraves étaient souvent germanophones et beaucoup d'entre eux faisaient leurs études à Vienne – il est fort probable qu'il ait appris le français et l'italien au Théâtre Français dirigé par son oncle. Sur la germanophilie des Juifs moraves de l'époque, voir notamment ; HENDERSON Ruth, « A Confluence of Moravian Impresarios : Max Maretzek, the Strakosches, and the Graus », art cit.

construisent sur la production spectaculaire américaine à partir des années 1850[227]. Comme chez les Grau, l'implication dans la vie artistique se maintient globalement sur deux générations. Chez les Maretzek, la troisième délaisse le commerce artistique pour revenir à la pratique et à l'enseignement musicaux, activités que menaient leurs aïeux avant d'émigrer aux États-Unis. L'imprésarisme n'aura donc été qu'une parenthèse pour eux[228]. À partir des travaux de Ruth Henderson et de Laetitia Corbière, nous montrerons ici le caractère déterminant que cette « confluence morave » a eue dans la carrière de Maurice Grau. En permettant à son oncle Jacob de se lancer dans le commerce musical, elle a tout d'abord introduit la famille Grau dans un secteur d'activité vraisemblablement nouveau pour elle. Ensuite, elle a fourni au jeune Maurice un réseau dense et efficace qu'il a par ailleurs su remobiliser au fil des années.

Max Maretzek (Brno 1821-Staten Island 1897) arrive à New York en septembre 1848 comme chef d'orchestre de la toute récente Astor Place Opera House, après avoir occupé des postes de directeur musical dans plusieurs villes européennes[229]. Formé au piano enfant, il poursuit des études de musique et de droit avant de se consacrer pleinement à la musique et à la composition. Après l'échec de la troupe qui occupe l'Astor Place, le comité de direction du théâtre lui propose de prendre la tête du théâtre. À partir de là, Maretzek dirige plusieurs compagnies d'opéra italien à New York et effectue des tournées sur la côte Est des États-Unis, à Cuba et à Mexico. Ses frères Raphael Junior et Albert le secondent régulièrement dans son travail : le premier s'occupe du pan commercial et le second, ancien régisseur de Drury Lane, des pans logistique et technique. Son épouse, la mezzo-soprano Apollonia Bertucca, se produit régulièrement avec lui.

Cousin de Max Maretzek, pianiste, chanteur et compositeur, Maurice Strakosch (Zidlochovice 1825-Paris 1887) arrive à New York peu avant lui, en juin 1848[230]. Il y travaille d'abord comme pianiste, compositeur et vendeur de piano dans un magasin qu'il aurait gagné à la loterie. Assez rapidement, il se lance lui aussi dans des tournées d'opéra italien, secondé dès 1857 par son frère Max qu'il fait venir à New York en 1853. Proche des Patti, il épouse Amalia, la sœur aînée de la jeune Adelina dont il est le mentor et l'agent entre 1860 et 1868.

---

[227] HENDERSON Ruth, « A Confluence of Moravian Impresarios. Max Maretzek, the Strakosches, and the Graus », *op. cit.* ; CORBIÈRE Laetitia, *Du concert au show business : le rôle des imprésarios dans le développement international du commerce musical*, *op. cit.*, p. 119-136.

[228] *Ibid*.

[229] L'Astor Place est inauguré le 22 novembre 1847. KREHBIEL Henry Edward, *Chapters of Opera, Being Historical and Critical Observations and Records Concerning the Lyric Drama in New York from its Earliest Days down to the Present Time*, *op. cit.*, p. 14-15. – Comme l'ensemble des imprésarios présentés dans cette section, Max Maretzek bénéficie d'une notice biographique en annexe 5, qui indique l'ensemble des sources sur lesquelles nous nous appuyons ici.

[230] Voir notice biographique en annexe 5.

Dès 1861, il retourne en Europe avec la famille de la chanteuse et s'installe à Paris d'où il continue de collaborer avec son frère Max resté à New York. Ses fils Robert et Ferdinand, nés en France, travaillent rapidement avec lui[231].

Formé en médecine, Jacob Grau (Brno 1817-New York 1877) est le premier des trois Grau à quitter la Bohême-Moravie, possiblement à cause de troubles politiques dont nous n'avons pas pu reconstituer les détails[232]. Selon les sources, il serait arrivé à New York en 1847 ou en 1853[233]. Présenté dans les nécrologies que les journaux états-uniens lui consacrent comme un lettré et un amoureux des arts, il commence sa carrière théâtrale, comme nous l'avons dit plus haut, en tant qu'agent de Max Maretzek dont il vend les livrets d'opéra à la criée[234]. Fort de cette expérience, il se lance seul comme imprésario et se fait connaître en remettant à flot les tournées malheureuses de Strakosch ou d'Ullmann[235]. Il produit de l'opéra italien, de l'opéra bouffe français, et de grandes vedettes telles Adelaide Ristori et Marie Seebach aux États-Unis et parfois à la Havane[236]. Il dirige ensuite l'Academy of Music (1860-1864) puis le Théâtre Français (1867-1869)[237].

Même si les Grau se distinguent des Maretzek et des Strakosch par leur absence de formation musicale préalable, les trois familles ont des profils communs. À leur arrivée à New York entre la fin des années 1840 et le début des années 1850, elles vivent toutes dans l'actuel East Village alors majoritairement peuplé d'immigrés germanophones, et appartiennent à la congrégation réformiste Anche Chesed dirigée par le Dr. Max Lilienthal[238]. D'après Laetitia Corbière, il est cependant difficile d'établir leur degré d'implication dans la vie spirituelle de

[231] En 1887, son neveu Carl épouse la soprano états-unienne Clara Louise Kellogg dont il a par ailleurs été l'imprésario. KELLOGG Clara Louise, *Memoirs of an American Prima Donna*, New York/Londres, G. T. Putnam's son, 1913, p. 20.

[232] Anonyme, « The Funeral of Jacob Grau. », *The New York Times*, 17 décembre 1877.

[233] L'article nécrologique que le *New York Herald* lui consacre donne la date de 1847, reprise par Ruth Henderson. Robert Grau écrit quant à lui que son oncle arrive à New York en 1853, d'ailleurs avec son frère Emmanuel. Anonyme, « Obituary. Jacob Grau », *The New York Herald*, 15 décembre 1877 ; HENDERSON Ruth, « A Confluence of Moravian Impresarios : Max Maretzek, the Strakosches, and the Graus », art cit. ; GRAU Robert, *Forty Years Observation of Music and the Drama*, *op. cit.*, p. 162.

[234] MARETZEK Max, *Further Revelations of an Opera Manager in 19th Century America : the third Book of Memoirs of Max Maretzek*, Sterling Heights, Mich., Harmonie Park Press, 2006, p. 70.

[235] Anonyme, « Obituary, Jacob Grau », *The New York Herald*, 15 décembre 1877. – Bernard Ullmann est le seul imprésario non morave à s'imposer sur le marché des artistes européens les plus en vue, notamment grâce à une association avec Maurice Strakosch, entre 1857 et 1860. CORBIÈRE Laetitia, *Du concert au show business : le rôle des imprésarios dans le développement international du commerce musical*, *op. cit.*, p. 109-111 et 124.

[236] Marie Seebach (1829-1897) est un comédienne allemande née à Riga. À la fin de sa carrière, elle fonde une maison de retraite pour comédiens à Weimar. Voir à ce propos : SCHAU Reinhard, *Die Stiftung der Marie Seebach : ein Altenheim für Bühnenkünstler seit 1895 in Weimar*, Köln, Böhlau, 2015.

[237] Anonyme, « [Sans titre] », *La France*, 4 janvier 1878 ; Anonyme, « Obituary, Jacob Grau », art cit.

[238] CORBIÈRE Laetitia, *Du concert au show business : le rôle des imprésarios dans le développement international du commerce musical*, *op. cit.*, p. 132.

leur communauté, ni Maretzek ni Strakosch n'évoquant leur judéité dans leurs mémoires ; il est donc possible que leur pratique religieuse ait avant tout fonctionné comme rite de sociabilité[239]. Assez rapidement, les membres de ces familles affirment une volonté d'intégration à la société états-unienne : Max Strakosch est naturalisé états-unien dès 1855 en présence de Max Maretzek qui officie comme témoin[240] ; lors de la Guerre de Sécession, Jacob Grau s'engage comme volontaire dans l'armée de l'Union[241] ; quant à Maurice Grau, il obtient la nationalité états-unienne le 22 avril 1872, deux ans après sa majorité[242].

Grâce à leur expérience musicale en Europe et aux contacts qu'ils y maintiennent, les Maretzek, Strakosch et Grau s'imposent rapidement sur le marché américain des chanteurs, musiciens et acteurs les plus en vue[243]. La solidité et la densité de leur réseau sont renforcées par la profession des épouses respectives de Max Maretzek et Maurice Strakosch, Apollonia Bertucca et Amalia Patti, chanteuses toutes les deux : de telles associations, fréquentes dans le monde du spectacle, permettent à la famille ainsi constituée d'alimenter le vivier d'artistes dans lequel les imprésarios vont puiser tout en agrégeant au leur le réseau que leurs conjointes respectives ont préalablement constitué[244].

Jacob Grau apparaît donc doublement comme un *outsider* : non musicien et célibataire, il doit essentiellement à sa pugnacité et à son intelligence la position qu'il acquiert. Il fait jouer le réseau morave auquel il appartient – il aurait connu Max Maretzek à Brno – pour s'insérer dans le milieu artistique tout en bas de l'échelle, et parvient à se hisser au même niveau que ses compatriotes en observant leurs pratiques. Maretzek, qui lui a pour ainsi dire mis le pied à l'étrier avant de devenir l'un de ses concurrents, lui tiendra grief de son parcours, décrivant son travail dans la presse, et le présentant dans ses mémoires comme un arriviste[245].

---

[239] *Ibid.*, p. 148.

[240] Frère de Maurice Strakosch installé à New York depuis 1848, Max Strakosch immigre aux États-Unis en 1853, soit deux ans seulement avant de demander la nationalité américaine.

[241] US-NYna, 84486834, *Engagement de Jacob Grau dans le régiment de Première Infanterie pendant la Guerre Civile*, [Certificat militaire d'engagement volontaire], 1861.

[242] US-NYna, Pre-1906, *Duplicata du certificat de naturalisation américaine de Maurice Grau*, 22 avril 1872.

[243] Cette expérience préalable concerne surtout Max Maretzek, qui a déjà été imprésario en Europe, et Maurice Strakosch qui arrive aux États-Unis avec un solide passé de musicien.

[244] L'alliance que Strakosch instaure avec les Patti est déterminante tant pour sa carrière que pour celle de la jeune Adelina. Voir à ce propos CORBIÈRE Laetitia, *Du concert au show business : le rôle des imprésarios dans le développement international du commerce musical*, *op. cit.*, p. 253.

[245] Dans *Further Revelation of an Opera Manager*, Maretzek explique qu'en 1861 Jacob Grau a profité de son absence et du départ de Strakosch pour rassembler les quelques chanteurs restants à New York pour organiser des tournées locales. Il le décrit ensuite comme un spéculateur plus que comme un directeur, et plus un intermédiaire lambda qu'un imprésario légitime : « Mr. Grau was more of a speculator than a director, more of a jobber in all kinds of theatricals than a legitimate impresario of opera. » MARETZEK Max, *Further revelations of an opera manager in 19th Century America*, *op. cit.*, p. 49.

Les tensions qui peuvent exister entre la première génération Grau et Maretzek n'empêchent toutefois pas cette dernière d'être favorable à Maurice Grau. En 1874, au moment de prendre sa retraite, Max Maretzek lui vend son matériel pour quarante opéras, ainsi que tous ses costumes[246]. Grâce à cette cession, Grau entre de fait dans le métier avec un avantage non négligeable sur ses concurrents.

Rapidement néanmoins, il semble que ce soit le jeune Grau qui fournisse des avantages à la famille Strakosch[247]. En 1874 toujours, Grau sous-loue à Max Strakosch le Lyceum Theatre qu'il dirige alors avec Charles A. Chizzola, pour y produire la soprano suédoise Christine Nilsson[248]. Entre septembre 1882 et juin 1883, Edgar Strakosch officie comme secrétaire de la Compagnie Lyrique Française dirigée par Grau et dans les années 1890, il est associé au management du Metropolitan Opera avec Samuel, le frère cadet de Maurice Grau[249]. En 1899 et 1900 enfin, Phoebe Strakosch, fille de Ferdinand Strakosch, est engagée comme chanteuse à la Royal Opera House de Londres puis dans la Metropolitan English Opera Company dirigée par Grau et Henry Wilson Savage[250].

La confluence morave lance donc Maurice Grau sans pour autant le mettre sous sa dépendance, d'autant que le jeune imprésario, contrairement aux Maretzek et aux Strakosch qui se sont avant tout illustrés dans l'opéra italien, marque très vite une préférence pour le répertoire français, dans lequel il se spécialise.

---

[246] Anonyme, « The Spirit of the Times », *New York*, 27 juin 1874, cité dans CORBIÈRE Laetitia, *Du concert au show business : le rôle des imprésarios dans le développement international du commerce musical*, *op. cit.*, p. 135.

[247] Comme nous l'avons mentionné plus haut, les Maretzek se retirent rapidement du commerce musical.

[248] Anonyme, « The Drama in America », *The Era*, 10 mai et 7 juin 1874. – Charles A. Chizzola est un ancien associé de Jacob Grau. Voir sa notice biographique en annexe 5. – Christine Nilsson (1843-1921) est une soprano suédoise née dans un milieu rural modeste. Chantant et jouant du violon et/ou de la flûte (selon les sources) dans les villages voisins du domicile familiale dès ses treize ans, la jeune fille aurait été repérée par un membre de la noblesse locale qui aurait alors financé ses études musicales. À seize ans, Christine Nilsson fait ses premiers pas sur scène à l'Opéra de Stockholm. Elle se rend ensuite à Paris pour prendre des leçonz auprès du ténor Wartel, puis est engagée au Théâtre-Lyrique où elle débute dans *La Traviata*. Après trois ans dans cette maison, la chanteuse est engagée à l'Opéra où elle crée notamment le rôle d'*Ophélie* dans l'Hamlet d'Ambroise Thomas. Suivent alors divers engagements dans des capitales européennes, dont Saint Pétersbourg et Londres, où elle effectue de longs séjours. Christine Nilsson part également en tournée aux États-Unis, participant à l'inauguration du Metropolitan Opera de New York le 22 octobre 1883, soirée à l'occasion de laquelle elle interprète le rôle de Marguerite dans le *Faust* de Gounod. Après son mariage avec le comte Cosa di Miranda en 1888, l'artiste se retire de la scène et s'installe définitivement à Stockholm. JULLIEN Adolphe, « Au jour le jour. Christine Nilsson », *Journal des débats*, 24 novembre 1921 ; DE LAPLANE G., « Christine Nilsson », *La Rampe*, 3 décembre 1921 ; KOLODIN Irving, *The Story of the Metropolitan Opera (1883-1950) : A Candid Story*, *op. cit.*, p. 54.

[249] VALTER Jehan, « Les artistes dramatiques français en province et à l'étranger. Saison 1882-1883 », *Le Figaro*, 28 août 1882 ; HENDERSON Ruth, « A Confluence of Moravian Impresarios. Max Maretzek, the Strakosches, and the Graus », art cit., p. 250.

[250] Saison 69 et tournée 74. – Sur Henry W. Savage, voir la biographie qui lui est consacrée en annexe 5.

2.1.3 Un Juif morave féru d'opéra bouffe et d'opéra-comique

En 1872, Maurice Grau est domicilié au 151 East 33rd Street à New York et enregistré comme *manager*[251]. Ce quartier se situe à l'époque dans le nord-est de la ville, en plein développement, et au cœur de la vie culturelle de la métropole. Le 22 avril, il obtient la nationalité américaine, ce qui, outre son intégration évoquée plus haut, facilite sans doute ses voyages à l'étranger pour recruter des artistes. Entre 1872 et 1883, quatre arrivées de Grau à New York peuvent être retracées grâce à la Fondation Ellis Island : la première en 1872 à bord du *Scotia*, la seconde en 1876 à bord du *Germanic*, la troisième en 1883 à bord du *Normandie* et la quatrième en 1885 à bord du *Sa Obormandie*[252]. Les écrits de l'époque montrent cependant que l'imprésario navigue entre Europe et Amérique plus régulièrement que ce que les listes de passagers numérisées laissent paraître. En 1873 par exemple, il est Londres avec C. D. Hess pour former la troupe de Clara Louise Kellogg[253]. En février 1879 ensuite, il organise l'unique saison parisienne de sa carrière – si l'on fait exception de son implication dans la direction du Théâtre de la Renaissance mentionnée plus loin – au Théâtre de la Gaîté, où il produit vingt représentations des *Amants de Vérone* du Marquis d'Ivry[254]. Étant parallèlement directeur de théâtre à New York, il semble peu probable que ce séjour parisien ait duré jusqu'en 1883.

Pendant cette première période de sa carrière, Maurice Grau s'illustre principalement dans des tournées d'opéra en français, spécialisation qui lui permet sans doute d'offrir de la nouveauté dans un marché fortement concurrentiel dominé par des représentations d'opéra en italien ou d'opéra léger traduit en langue vernaculaire[255]. Cette ère commence avec la première tournée de la chanteuse d'opéra bouffe Marie Aimée, que Grau conduit en Californie en partenariat avec Charles A. Chizzola[256]. S'en suit une longue collaboration avec l'artiste, que

---

[251] *Duplicata du certificat de naturalisation américaine de Maurice Grau*, *op. cit.*

[252] The Statue of Liberty-Ellis Island Foundation, Inc, archives en ligne, *Passenger Search : « Maurice Grau »,* https://heritage.statueofliberty.org/passenger-result, page consultée le 3 septembre 2021.

[253] Anonyme, « Nouvelles Diverses. Étranger », *Le Ménestrel*, 12 octobre 1873 ; KELLOGG Clara Louise, *Memoirs of an American Prima Donna*, New York/Londres, G. T. Putnam's son, 1913, p. 258.

[254] Anonyme, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 8 février 1879 ; Anonyme, « Bruits de coulisses », *Le Gaulois*, 9 février 1879. – Saison 15.

[255] PRESTON Katherine K., *Opera for the People : English-Language : Opera and Women Managers in Late 19th-Century America*, *op. cit.* – L'expression « opéra léger » est une traduction de « light opera », utilisée à l'époque pour désigner des œuvres lyriques produites avec peu de chanteurs et des orchestres de taille modeste. De fait, elle recouvre peu ou prou l'opéra bouffe et l'opéra-comique, sans toutefois faire référence au sujet des œuvres.

[256] Quand Grau produit Marie Aimée, la chanteuse est déjà connue du public américain : elle a fait partie de la troupe de l'Alcazar de Rio de Janeiro entre 1864 et 1868, avant de revenir en 1870, cette fois-ci dans le nord des Amériques, essentiellement à New York. Voir à ce propos POLLETI Daniel, « Mlle Aimée : étude sur la vie et l'image d'une actrice française à l'étranger au XIXème siècle », *Intersections*, 2018, vol. 38, nº 1-2, p. 57-79. – Tournée 1. Comme nous l'indiquons dans la Chronologie des tournées et saisons, il est délicat d'établir le début de la collaboration entre Grau et Aimée. Comme elle est attestée par la presse au moment où la chanteuse donne

Grau produit dans le nord de l'Amérique à peu près jusqu'à sa mort, en 1887[257]. Quand la chanteuse n'est pas disponible, ou lorsque l'imprésario introduit des opéras traduits en français dans ses représentations, il fait appel à d'autres chanteurs lyriques français, parmi lesquels le ténor Victor Capoul, avec qui il travaille à partir de 1879[258].

Promouvant des spectacles fidèles aux représentations parisiennes, Maurice Grau est rapidement reconnu comme un importateur de l'opéra bouffe tel qu'il est joué en France, et cette spécificité passe à la postérité dans la mesure où elle est invoquée dans plusieurs des articles qui lui sont consacrés après sa mort. On peut par exemple lire, dans le *Boston Transcript* :

> Les spectateurs des années 1870 se souviendront de Maurice Grau comme du premier manager qui apporta à l'Amérique le sémillant opéra bouffe tel qu'Offenbach et ses imitateurs l'écrivirent, et tel que les comédiens français le chantèrent et le jouèrent[259].

Cette mise en avant de la proximité avec les conditions de production d'origine confère aux tournées Grau un gage de qualité que n'ont pas nécessairement – ou que ne parviennent pas à valoriser – celles de ses concurrents. Cette valorisation n'est sans doute pas purement de l'ordre de la réclame, dans la mesure où, très tôt, l'imprésario est présenté dans la presse comme l'un des meilleurs de l'époque. Dans une litote habilement tournée, le journal mexicain *Le Trait d'Union* décrit en effet Maurice Grau comme le plus habile et le plus estimable des imprésarios new-yorkais, ce alors qu'il n'a que vingt-neuf ans[260].

Dès le départ, son rayon d'action comprend les États-Unis, le Canada, Cuba et le Mexique. À partir de 1880, il s'étend au Brésil, à l'Uruguay et à l'Argentine, où Grau présente de nombreuses premières d'opéras bouffes et d'opéras-comiques en français, tout en effectuant

---

des représentations en Californie, nous prenons ces dates comme début officiel. Les villes dans lesquelles l'artiste se produit en amont sont tout de même indiquées dans le tableau, en lettres grisées.

[257] Marie Aimée meurt en 1887 à Paris des suites d'une opération des ovaires. Maurice Grau est présent à ses funérailles. PRÉVEL Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 3 octobre 1887 ; Anonyme, « Marie Aimee's Sad Funeral », *The Salt Lake City Herald*, 16 octobre 1887

[258] Comme nous le verrons plus loin, l'imprésario diversifie tout de même son activité dès le début en produisant les instrumentistes Anton Rubinstein et Henryk Wieniàwsky (tournée 1), les tragédiens Tommaso Salvini (tournée 5) et Adelaide Ristori (tournée 9), ainsi que les chanteuses d'opéra en anglais Clara Louise Kellogg (tournée 6) et Emily Soldene (tournée 8).

[259] « The theatrical generation of the seventies will recall Maurice Grau as the manager who first brought to America the sprightly entertainement of opéra bouffe as Offenbach and his imitators wrote it, and as French players sang and acted it. » Anonyme, « Maurice Grau is Dead », *Boston Transcript*, 14 mars 1907.

[260] « Car il faut dire à la louange de M. Grau que s'il est le plus jeune des *impresarii* de New-York, il n'est pas le moins habile ni le moins estimable. », X***, « Cloture de l'Opéra-Bouffe. New-York, 12 juin », *Le Trait d'Union*, 7 juillet 1878.

des créations locales[261]. La primauté semble en effet essentielle dans un milieu régi par la libre concurrence : outre les œuvres qu'il produit pour la première fois en français à des publics non francophones, Grau innove en 1876 en proposant aux États-Uniens et aux Canadiens les œuvres d'Offenbach, déjà bien implantées dans la région, dirigées par leur compositeur[262].

Outre ces nombreux voyages, Maurice Grau prend très tôt la direction de théâtres à New York, ville qui demeurera son principal point d'ancrage tout au long de sa carrière. Il y dirige ainsi le Lyceum Theatre avec Chizzola entre 1874 et 1876 puis le Fifth Avenue Theatre de 1879 à 1880[263]. Au début des années 1880, Grau tend à mettre en avant, dans les programmes diffusés par la presse, l'opéra et l'opéra-comique au détriment de l'opéra bouffe, signe d'un tournant dans sa carrière, sans doute renforcée par sa collaboration à la direction de la première saison du Metropolitan Opera de New York.

2.1.4 L'Abbey, Schoeffel & Grau Company : les grandes productions

Entre octobre 1883 et avril 1884, Maurice Grau s'associe à Henry Eugene Abbey qu'il soutient dans sa direction du Metropolitan Opera de New York, établi par la nouvelle *intelligentsia* de la ville, avant cela privée de lieu de représentation par la faible jauge de l'Academy of Music[264]. L'imprésario états-unien, qu'il côtoie au moins depuis 1879, s'est jusqu'alors fait connaître pour ses tournées à succès de grandes vedettes européennes telles Sarah Bernhardt (1880), Adelina Patti (1881), Christine Nilsson (1882) et Henry Irving (1882

[261] Voir à ce propos CRANMER David, « From Spain to Lusophone Lands : *Carmen* in Portugal and Brazil », dans ROWDEN Clair et SMITH Richard Langham (dir.), *Carmen Abroad : Bizet's Opera on the Global Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020, p. 158-169.

[262] YON Jean-Claude, *Jacques Offenbach*, *op. cit.*, p. 541-548. – Tournée 12.

[263] La presse annonçait au départ un bail de cinq ans. La direction et la collaboration Grau/Chizzola s'achèvent cependant au bout de deux ans. Voir le tableau des directions en annexe 2. BROWN Thomas Allston, *History of the New York Stage*, New York, Dodd, Mead and Company, 1903, p. 26-27. – Le Metropolitan Opera, à la direction duquel il participe lors de la saison 1883-1884, sera mentionné dans la prochaine sous-partie, consacrée à sa collaboration avec Abbey et Schoeffel.

[264] Sur les raisons de l'édification du Metropolitan Opera, voir notamment : , p. 85-88 ; KOLODIN Irving, *The Story of the Metropolitan Opera (1883-1950) : A Candid Story*, *op. cit.* ; KREHBIEL Henry Edward, *Chapters of Opera, Being Historical and Critical Observations and Records Concerning the Lyric Drama in New York from its Earliest Days down to the Present Time*, *op. cit.*, p. 4-5 ; AFFRON Charles et AFFRON Mirella Jona, *Grand Opera : The Story of the Met*, Oakland, University of California Press, 2014, p. 1-3.

également)[265]. Patti et Nilsson exceptées, Abbey s'illustre surtout dans le théâtre parlé, et Grau intervient auprès des actionnaires du Metropolitan comme caution dans le domaine lyrique[266].

Curieusement, alors que cette saison est un échec financier cuisant – en grande partie à cause de la concurrence à laquelle la troupe d'Abbey et Grau et celle de Mapleson se livrent en tournant dans les mêmes villes avec le même répertoire[267] – l'association semble se pérenniser dès 1884, date à partir de laquelle Henry E. Abbey, John Baptist Schoeffel et Maurice Grau tiennent un livre de comptes commun[268]. Elle prend ensuite un caractère officiel avec la création de l'Abbey, Schoeffel & Grau Company en 1887[269]. Cette collaboration qui s'étend jusqu'au décès d'Abbey en 1896 est la plus longue de la carrière de Grau. Comme souvent dans ce type d'entreprise, chacun de ses membres s'occupe d'une aire géographique spécifique, avec tout de même une certaine souplesse et perméabilité. Abbey se concentre surtout sur les relations avec l'Angleterre, Grau sur celles avec la France ; basé à Boston, Schoeffel officie quant à lui comme agent local, et est des trois imprésarios le moins médiatisé.

---

[265] Le 19 avril et le 11 septembre 1879, Maurice Grau écrit des lettres au journaliste français Villa sur le papier à en-tête du Park Theatre où il produit alors ses artistes. Ce théâtre est à l'époque dirigé par Henry E. Abbey. US-CAh, Harvard Theatre Collection, 37 CFR 201.14, *Grau, Maurice, 1849-1907. Autograph letters (signed) to various, 1873-1884*, [lettres], New York, 19 avril et 11 septembre 1879. – Sur les premières grandes productions d'Abbey, voir : COLLINS John Daniel, « Henry Abbey : Image Maker of the Flash Age », *Educational Theatre Journal*, octobre 1966, vol. 18, nº 3, p. 230-237. – Sur la carrière de Henry E. Abbey plus généralement, voir le mémoire et la thèse de doctorat qui lui ont été consacrés : HOSSALA Richard J., *Henry E. Abbey, Commercial-Manager : A Study of Producing Management in the Theatre of the Late Nineteenth Century (1870-1900)*, thèse de doctorat, Kent, Kent State University, 1972 ; COLLINS John Daniel, *Henry Eugene Abbey : Akron Impresario*, mémoire de Maîtrise, Akron, Université d'Akron, 1959.

[266] GRAU Robert, *The Businessman in the Amusement World, A Volume of Progress in the Field of the Theatre*, New York, Broadway Publishing Company, 1910, p. 22 ; KOLODIN Irving, *The Story of the Metropolitan Opera (1883-1950) : A Candid Story*, *op. cit.*, p. 7 ; EATON Quaintance, *Opera Caravan : Adventures of the Metropolitan on Tour, 1883-1956*, New York, Da Capo Press, 1978, p. 2.

[267] Sur la concurrence entre les troupes respectives du Metropolitan Opera et de l'Academy of Music lors de la saison 1883-1884, voir notamment : EATON Quaintance, *Opera Caravan : Adventures of the Metropolitan on Tour, 1883-1956*, *op. cit*., p. 3-20 ; KOLODIN Irving, *The Story of the Metropolitan Opera (1883-1950) : A Candid Story*, *op. cit.*, p. 89-94.

[268] Schoeffel et Abbey sont associés depuis 1876. Anonyme, « Death of Henry E. Abbey. The Well-Known Manager's Long Career Closed », *The New York Times*, 18 octobre 1896 ; BRENNEISE Harvey R., « Abbey, Henry Eugene » dans *American National Biography*, https://www.anb.org, 2000, consulté le 12 septembre 2022.

[269] La date que nous choisissons ici reste hypothétique. Formaliser la naissance de ce trio semble en effet délicat car les sources divergent : les nécrologies consacrées à Abbey et Grau donnent la date de 1882, tandis que l'article qu'Harvey R. Brenneise consacre à Abbey dans l'*American National Biography* évoque 1885. Le cabinet de comptables Broaker & Chapman indique quant à lui la date du 1er mai 1887 pour la fondation de l'entreprise. Néanmoins, un livre de comptes commun commence le 12 septembre 1884 avec la saison londonienne de Mary Anderson. Il nous semble donc possible que l'association des trois imprésarios ait commencé de façon plus informelle – continuant après l'exploitation du Metropolitan, malgré l'échec financier de cette première saison – et se soit officialisée avec la création d'une entreprise en 1887. De futures recherches permettront peut-être de lever l'incertitude sur ce point. Anonyme, « Death of Henry E. Abbey », art. cit. ; Anonyme, « Maurice Grau is Dead », art cit. ; BRENNEISE Harvey R., « Abbey, Henry Eugene », art cit. ; US-NYmo, *Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau*, [livre de recettes], 1884-1908. Demeuré au Metropolitan Opera après le départ de Grau, ce livre a alors été utilisé par son successeur Heinrich Conried dont le mandat dure de 1903 à 1908.

Cette période est caractérisée par une densification de l'activité, une spécialisation dans la production de vedettes et de troupes renommées, et une extension du territoire de tournées des partenaires. En plus de leurs fonctions d'imprésarios, les associés dirigent ensemble plusieurs salles de théâtre comme le Tremont Theatre qu'ils font ériger à Boston en 1888, l'Abbey's Theatre à New York, à partir de 1893, et le Metropolitan Opera de 1891 à 1897[270]. Parmi les grands artistes produits dans le cadre de cette association, on trouve notamment Sarah Bernhardt, Adelina Patti, Coquelin Aîné, Henry Irving et Ellen Terry, ainsi que les troupes du Gaity Theatre et de la Comédie-Française[271]. Dès 1884, le trio produit des spectacles à Londres, avant d'entreprendre avec ses compagnies des voyages en Europe Centrale puis jusque dans l'Empire ottoman, en Égypte et en Algérie. En 1891, Abbey suit Sarah Bernhardt en Australie où l'entreprise collabore avec l'imprésario James Cassius Williamson. Si ces derniers pays sont visités ponctuellement, l'implantation à Londres devient pérenne et l'entreprise y est présente chaque année pendant la période.

Au printemps 1890, l'Abbey, Schoeffel & Grau Company organise une courte saison d'opéra italien au Metropolitan Opera, avec la Patti en vedette[272]. Lassés par le répertoire germanique qui domine la programmation depuis la saison 1884-1885, les actionnaires de la maison proposent aux associés de reprendre sa direction. Cette fois-ci, Maurice Grau y est directeur à parts égales avec Henry E. Abbey, Schoeffel n'étant semble-t-il pas très investi dans l'entreprise[273]. Les imprésarios la dirigent avec succès entre 1891 et 1897, avec une interruption de 1892 à 1893 pendant la reconstruction de la salle à la suite de l'incendie d'août 1892. Peu à peu, l'entreprise rassemble ce qui sera appelé des *ideal casts*, soit des troupes concentrant les vedettes. Durant ces cinq dernières années, la direction du Metropolitan permet aux imprésarios de renforcer leur visibilité en optimisant la réclame et l'exploitation de leurs salles. Les programmes qu'ils diffusent font la promotion des autres tournées qu'ils conduisent en parallèle et la salle même du Metropolitan est régulièrement utilisée en fin de saison pour organiser des soirées de Gala qui réunissent les artistes les plus en vue de l'entreprise – acteurs et chanteurs confondus. À plusieurs reprises, les artistes se produisent lors de soirées au bénéfice de leurs

[270] Voir le tableau des directions de théâtre en annexe 2. Malgré le décès de Henry E. Abbey en octobre 1896, l'Abbey, Schoeffel & Grau Limited conserve le bail de l'Opéra de New York jusqu'au 1er juin 1897. US-NYmo, *Metropolitan Opera and Real Estate Company. Minute Book*, [comptes rendus], réunion du 5 mars 1897, p. 191-197.

[271] Voir, pour cette période, les informations fournies par la Chronologies des tournées et saisons en annexe 1.

[272] Tournée 41.

[273] KREHBIEL Henry Edward, *More Chapters of Opera : Being Historical and Critical Observations and Records concerning the Lyric Drama in New York from 1908 to 1918*, New York, Henry Holt and Company, 1919., p. 197-198 et 214 ; KOLODIN Irving, *The Story of the Metropolitan Opera (1883-1950) : A Candid Story*, *op. cit.*, p. 9-10.

imprésarios, à savoir des représentations durant lesquelles les artistes jouent gracieusement, et dont l'ensemble de la recette est versée aux directeurs[274].

Parallèlement aux activités qu'il mène avec cette entreprise, Grau continue de produire du répertoire lyrique français jusqu'en 1887, et renforce par ailleurs ses liens avec la France[275]. Le 2 juillet 1885 naît Louise Grau, fille unique de Maurice Grau et de Marie Vallot, chanteuse et comédienne qui collabore régulièrement avec l'imprésario depuis 1879[276]. L'enfant voit le jour au 11 rue de Maubeuge dans le neuvième arrondissement de Paris, domicile que ses parents déclarent à l'époque occuper conjointement[277]. Deux ans plus tard, le couple a déménagé un peu plus à l'ouest de la capitale, au 25 boulevard Haussmann. À cette époque Eugène Bertrand, alors directeur des Variétés, loue à Grau des locaux au 58 boulevard Péreire, constitués de trois remises, deux écuries, et de logements de service sur cour[278]. Le contrat de location stipule que les écuries doivent être constamment remplies de chevaux et entretenues par le locataire, et que ses chiens doivent être maintenus dans la cour pour ne pas gêner les autres occupants de l'immeuble. Ce bail comporte par ailleurs une promesse de vente valable deux ans à compter du 1er octobre 1887. N'ayant pas retrouvé l'acte notarié correspondant à la vente, nous pouvons supposer qu'elle n'a pas été conclue. Nous ne savons pas non plus quel usage Grau a fait de ces locaux, mais supposons qu'une opération immobilière a été envisagée, étant donné que la promesse de vente incluait des terrains constructibles sur le site. Étant donné l'histoire de ce quartier enfin, dans lequel nombre d'artistes installent alors leurs ateliers, il est possible que le local loué par l'imprésario ait servi à entreposer du matériel de scène, servant notamment lors de ses tournées européennes[279].

Bien que Grau n'ait vraisemblablement pas vécu dans l'immeuble loué, ni mené à bien une hypothétique opération immobilière, ce bail atteste l'implantation de l'imprésario à Paris, même si l'essentiel de sa production reste concentré dans les Amériques. Concernant sa relation avec Marie Vallot, le couple vit en concubinage pendant plusieurs années, durant lesquelles la comédienne continue de se produire sur scène : elle repart en tournée avec Grau dès l'automne

[274] Les représentations à bénéfice sont fréquentes à l'époque. Au début de la carrière de Grau, elles sont uniquement organisées pour les principaux artistes des compagnies, qui peuvent profiter de plusieurs bénéfices lors d'une tournée.

[275] Tournée 31.

[276] Marie Vallot participe aux tournées 16, 19bis, 21, 22, 28, 29 et 35.

[277] F-Pap, V4E 6166-1204, *Acte de naissance de Louise Grau.*, 4 juillet 1885.

[278] F-Pan, MC/ET/CXV/1672, *Bail avec promesse de vente par Eugène Bertrand, directeur du théâtre des Variétés, bd Pereire n°103, à Maurice Grau, également directeur de théâtre, bd Haussmann n°25, de locaux situés à Paris, bd Pereire n°58*, 13 décembre 1887.

[279] Sur les ateliers d'artistes dans l'ouest parisien à la fin du XIXe siècle, voir par exemple : CHARPY Manuel, « Les ateliers d'artistes et leurs voisinages. Espaces et scènes urbaines des modes bourgeoises à Paris entre 1830-1914 », *Histoire urbaine*, 2009, vol. 26, no 3, p. 43-68.

1885 et joue sous sa direction jusqu'en 1888-1889 lors de la tournée européenne de Sarah Bernhardt[280]. En avril de la même année, la comédienne fait partie de la nouvelle troupe des Variétés[281]. Début décembre, elle achète à Angèle Leroux – autre artiste d'opéra bouffe produite par Grau – une maison de campagne dans la rue Centrale de Croissy-sur-Seine, ville où beaucoup d'artistes ont alors des résidences[282]. Grau et Vallot occuperont régulièrement cette villa qui sera ensuite transmise à leur fille. Après 1889, Marie Vallot disparaît des radars médiatiques pour laisser la place à Madame Grau, ou Madame Maurice Grau, à partir de 1890[283]. Il semblerait néanmoins que le couple n'ait officialisé son union qu'en juillet 1895, à Londres, comme l'indique la déclaration de succession de l'imprésario[284]. Pourvue du nom de son époux, Marie Grau ne se produit plus sur scène mais suit peu ou prou le calendrier de son mari, migrant vers les États-Unis au début de la saison lyrique new-yorkaise et revenant en France lorsqu'elle s'achève ; leur fille les suivant dans ces déplacements, la famille adopte de fait un mode de vie semi-itinérant[285].

À la même époque, Maurice Grau aide Sarah Bernhardt à acquérir le Théâtre de la Renaissance, qu'elle dirige de 1893 à 1899[286]. La correspondance conservée au département Arts du Spectacle de la BnF montre que Grau s'occupe de la gestion du théâtre les deux premiers mois suivant l'acquisition, durant lesquels il signe des contrats comme mandataire de

[280] Tournées 28, 29 et 35. – Leur fille est alors probablement mise en nourrice.

[281] Frimousse, « La Soirée Parisienne », *Le Gaulois*, 17 avril 1889.

[282] F-MBa, Répertoire des notaires, 3E6 28 ; 3E6 293, *Vente par Angèle Victorine Leroux à Marie Antoinette Vallot d'une propriété de campagne à Croissy-sur-Seine, rue Centrale*, [Acte notarié], 6 décembre 1889. – Le directeur de théâtre Félix Duquesnel, entre autres personnalités du spectacle parisien, possède une villa à Croissy-sur-Seine. La première lecture de *La Tosca* y aurait été faite par Sardou à Sarah Bernhardt le 24 juillet 1887 en présence de plusieurs de divers invités dont Maurice Grau, qui se serait toutefois endormi « au milieu du premier acte », « accablé par la chaleur ». Memento, « Notes et souvenirs à propos de "La Tosca", *Le Figaro*, 21 janvier 1899. – Félix Duquesnel (1832-1915) est un écrivain, critique dramatique et directeur de théâtre français. Avant d'être à la tête du Théâtre de la Porte-Saint-Martin, il dirige l'Odéon. En tant que journaliste, il écrit notamment au *Gaulois*. Memor, « Félix Duquesnel », *Le Gaulois*, 29 avril 1915 ; Anonyme, « Paris Theatrical Notes », *The New York Herald*, 29 avril 1915.

[283] « Mrs. Maurice Grau » est pour la première fois mentionnée dans un article du *Omaha Daily Bee* qui recense les notabilités états-uniennes en villégiature à Paris. Anonyme, « A Gay Season in Paris. Boulevards Filled with Dashing Turn-outs and Pretty Women », *Omaha Daily Bee*, 13 avril 1890.

[284] F-Pap, D87 30810, *Déclaration du 4 juillet 1907 n°1182. Quittance n° 179. Succession de Mr. Grau (Maurice)*, [déclaration de succession], 1907.

[285] Sur Louise et Marie Grau, voir les sections « 9.1.3 Celles et ceux qui accompagnent : ce que femmes et enfants apportent à la tournée » et « 12.2.2.2 Donatrice et mondaine : la "carrière" de Madame Maurice Grau hors scène ».

[286] Grau est donné pour directeur du théâtre de 1893 à 1899 par Louis-Henry Lecomte (LECOMTE Louis-Henry, *Histoire des théâtres de Paris, vol. 1 : La Renaissance, 1838-1841, 1868, 1873-1904*, Paris, H. Daragon, 1905., p. 140-142) et Jules Huret écrit dans la biographie qu'il consacre à Bernhardt que la comédienne achète le théâtre « par l'entremise de ses impresarii américains Abbey et Grau », HURET Jules, *Acteurs et actrices d'aujourd'hui. Sarah Bernhardt*, Paris, F. Juven, 1899, p. 84. Cette information est par ailleurs reprise par Nicole Wild dans son Dictionnaire des théâtres parisiens, WILD Nicole, *Dictionnaire des théâtres parisiens (1807-1914)*, *op. cit.*, p. 379. – Pour plus de précisions sur l'implication de Grau dans cette direction du Théâtre de la Renaissance, voir la section « 4.1.3.2 Le Théâtre de la Renaissance : un cas à part ».

Bernhardt[287]. Il passe ensuite la main à Victor Ullmann qui est engagé comme administrateur général de l'institution le 13 novembre 1893, fonction qu'il occupe ensuite au théâtre Sarah Bernhardt[288]. Si Grau se désengage rapidement de la gestion de cette salle parisienne, il n'en demeure pas moins en contact étroit avec les artistes qui participent à sa programmation, interprètes comme auteurs. Une lettre non datée que Victorien Sardou adresse à Ullmann pour obtenir des places au Théâtre de la Renaissance est par exemple remise à l'administrateur par le biais de Grau, ce qui laisse supposer que les deux hommes se côtoient alors régulièrement[289].

Malgré de nombreux succès artistiques, l'Abbey, Schoeffel & Grau Company connaît plusieurs tournées déficitaires, et se trouve lourdement endettée en 1896. Eu égard aux bonnes relations que les imprésarios entretiennent avec leurs créanciers, ces derniers acceptent la liquidation de l'entreprise dont une nouvelle version voit le jour début juillet, avec 500 000$ de capital, dont 200 000 en actions privilégiées. La désormais Abbey, Schoeffel & Grau Limited semble donc sauvée et prépare la prochaine saison du Metropolitan[290]. Néanmoins, Henry E. Abbey meurt d'une hémorragie intestinale le 17 octobre de la même année, après plusieurs mois de maladie[291]. La direction de la maison reste entre les mains de l'entreprise jusqu'à la fin de la saison, après quoi Grau cède ses parts du Tremont Theatre à John B. Schoeffel, et reste seul à la tête du Metropolitan[292].

[287] Maurice Grau signe les contrats d'engagement des auteurs Georges de Porto Riche (le 30 mai) et Jules Lemaitre (le 19 juin). Il est toujours domicilié au 25 boulevard Haussmann : F-Pnas, ED 103 (41), *Contrats d'engagement d'auteurs dramatiques au Théâtre de la Renaissance*, [contrats], 1893.

[288] F-Pnas, Fonds Ullmann, ED 103 (39), *Contrat d'engagement de Victor Ullmann comme administrateur général du Théâtre de la Renaissance*, [contrat], 13 novembre 1893.

[289] F-Pnas, Fonds Ullmann, ED 103 (111), *Lettre de Sardou à Ullmann*, [lettre manuscrite], s.d..

[290] À propos de la mise en faillite de l'Abbey, Schoeffel & Grau Company et sa restructuration, voir la section « 4.4.3 Une ambition démesurée ? La faillite de 1896 ».

[291] Anonyme, « Death of Henry E. Abbey. The Well-Known Manager's long career closed », *The New York Times*, 18 oct. 1896.

[292] Schoeffel dirige ce théâtre jusqu'à sa mort en 1918. Anonyme, « John B. Schoeffel dies in Boston at 72 », *The New York Times*, 1er septembre 1918.

2.1.5 Un imprésario chef d'entreprise : consécration institutionnelle et renforcement du vedettariat

La période 1897-1903, qui correspond aux dernières années d'activité de Maurice Grau, est caractérisée par trois phénomènes : l'imprésario condense et concentre son activité sur l'opéra entre les États-Unis et l'Angleterre, créant une forme de monopole lyrique transatlantique[293] ; ses productions deviennent pleinement rentables et concourent à son enrichissement personnel ; la charge de travail qu'il assume pendant cette période – et probablement celle qu'il a accumulée jusque-là – a progressivement raison de sa santé et le force à interrompre ses activités.

Après la saison lyrique new-yorkaise de 1896-1897, Grau se retrouve seul locataire du Metropolitan qu'il réorganise, d'après l'ancien trésorier du Met Aimé Gerber, « sur des règles de gestions saines[294] ». Il devient manager et directeur général de la Maurice Grau Opera Company dont Edward Lauterbach est vice-président et Charles Frazier trésorier[295]. Le double sens du terme anglais « company » s'apprécie donc tout particulièrement ici : Maurice Grau dirige à la fois une troupe lyrique et une entreprise dont les biens produits sont des œuvres et des artistes. Ne plus s'associer à d'autres imprésarios de façon pérenne ne revient donc pas pour lui à un retour en arrière en termes organisationnels.

Dès 1897, il assume également la direction de Covent Garden qui lui est proposée en juillet 1896, en accord avec les actionnaires respectifs de chacune des maisons[296]. De 1897 à 1900, il passe donc les mois d'octobre à avril aux États-Unis pour la saison du Metropolitan,

[293] Comme nous le verrons plus loin, Grau dirige Covent Garden de 1897 à 1900. Il continue par ailleurs de produire Coquelin et Bernhardt, notamment lors d'une tournée conjointe en 1900-1901. Tournée 73. – Sur la direction conjointe du Met et de Covent Garden, voir la section « 4.1.4 Metropolitan et Royal Opera Houses : du prestige new-yorkais au pont transatlantique ».

[294] « Grau reorganized his company on sound business lines. » HEYLBUT Rose et GERBER Aimé, *Backstage at the Metropolitan Opera*, New York, Thomas Y. Crowell Company, 1937, p. 18. – Aimé Gerber, dont nous n'avons pu retrouver les dates de naissance ni de décès, est trésorier du Metropolitan Opera au moment où son livre est édité. Il entre dans la maison en 1898, comme garçon de bureau de Maurice Grau. Il semble avoir effectué toute sa carrière à l'Opéra de New York et offre un point de vue interne très précieux sur son organisation. – Rose Heylbut est journaliste, et a rédigé et structuré l'ouvrage cité ci-dessus, dont Gerber a fourni les faits. *Ibid*., p. vii. – La gestion du Metropolitan sera analysée plus en détails dans la section « 7.2.3.1 Une fortune acquise lors de ses dernières années d'exercice : retour sur l'âge d'or du Metropolitan Opera ».

[295] KREHBIEL Henry Edward, *Chapters of Opera, Being Historical and Critical Observations and Records Concerning the Lyric Drama in New York from its Earliest Days down to the Present Time*, *op. cit.* ; US-NYcu, ML69. M38, *By-laws of the Maurice Grau Opera Company*, [statuts d'entreprise], 1900, p. 280. – La constitution de cette entreprise est étudiée en section « 4.5 La Maurice Grau Opera Company : un imprésario et des actionnaires ».

[296] Anonyme, « Next Year's Opera Season », *Westminster Gazette*, 24 juillet 1896.

de mai à juillet à Londres pour celle de la Royal Opera House, et d'août à octobre en France[297]. Probablement du fait de l'implication que cette double direction demande, Grau restreint globalement sa production théâtrale à Bernhardt et Coquelin, dont il organise les saisons londoniennes chaque été, et qu'il parvient à réunir pour une grande tournée américaine entre novembre 1900 et avril 1901, aux États-Unis[298].

À l'opéra, Grau instaure dès 1897 la tradition de jouer les œuvres dans leur langue d'origine – vraisemblablement sous l'impulsion de Jean de Reszké –, devenant le premier imprésario non européen à prendre une initiative artistique qui deviendra progressivement la norme dans les grandes salles européennes[299]. Mettant par ailleurs beaucoup de soin à choisir des artistes avec lesquels il entretient de bons rapports, et bénéficiant d'une quasi absence de concurrence grâce à la réunion de deux maisons sous sa main, il passe des *ideal casts* de la période précédente aux *all-star casts* qui signent le premier âge d'or du Metropolitan et assurent sa rentabilité[300].

Il nous semble par ailleurs qu'après plus de vingt-cinq ans dans le métier, la carrière de Grau est pour ainsi dire consacrée par cette double direction institutionnelle[301]. Cette même consécration survient aussi par le biais de titres, dont celui de Chevalier de la Légion d'Honneur, qui lui est accordé le 28 août 1899 pour avoir « favorisé partout l'art français et fait applaudir ainsi le nom de la France[302] ».

Pendant ses dernières années de carrière, Grau parvient à rentabiliser la production lyrique en présentant au public un maximum de vedettes. Si les cachets qu'il leur attribue augmentent significativement les dépenses des institutions, elles offrent un excellent retour sur investissement dans la mesure où les salles sont constamment pleines et où les spectateurs ne

[297] La presse y relaie souvent sa présence durant cette période : DELILIA Alfred, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 17 octobre 1900 ; DELILIA Alfred, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 8 et 18 septembre 1901.

[298] Saisons et tournées 66, 67, 70, 75, 77 et 78. – Outre Bernhardt et Coquelin, Maurice Grau produit la troupe du Théâtre des Variétés à Londres en juillet 1902, en collaboration avec Charles Frohman. Saison 79.

[299] Comme nous le verrons dans la « 3.1.3 Un imprésario aux productions polyglottes et… francophiles ! », cette transition vers des représentations lyriques en langue originale se fait progressivement. Dès 1891, Grau et Abbey donnent ainsi des opéras français dans l'idiome d'origine. En outre, cette innovation n'est pas complète dans la mesure où les chœurs continuent parfois de chanter dans la langue qu'ils ont l'habitude de pratiquer (le plus souvent l'italien).

[300] EAMES Emma, *Some Memories and Reflections*, New York, D. Appleton, 1927, p. 111 et 150 ; KOLODIN Irving, *The Story of the Metropolitan Opera (1883-1950) : A Candid Story*, *op. cit.*, p. 130.

[301] Les sources britanniques laissent cependant entendre que Grau aurait eu peu de poids dans la direction de Covent Garden, avant tout pilotée par le Royal Opera Syndicate. Nous détaillerons ce point dans la section « 4.1.4.2 Du Metropolitan à Covent Garden : l'unicité d'une direction transatlantique ».

[302] HURET Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 28 août 1899. Nous n'avons pas pu retrouver l'acte d'enregistrement dans la base Léonor. Il est possible qu'il n'ait pas encore été numérisé mais qu'il soit disponible dans le fonds de la Grande Chancellerie de la Légion d'honneur sous les côtes LH 1 à 2812. – Sur le rôle diplomatique, si ce n'est impérialiste des tournées françaises à l'étranger, voir la partie IV de cette thèse.

rechignent pas à payer plus cher pour des soirées de gala lors desquelles tous les grands noms de la troupe sont réunis sur scène. La vente de tickets et les abonnements ne suffisant pas pour dégager des bénéfices, Grau surveille scrupuleusement les dépenses et se refuse à tout investissement superflu, ce qui a fait dire à ses détracteurs qu'il s'était contenté d'aligner sur scène de bons chanteurs.

En plus d'enrichir les actionnaires, la direction Grau fait la fortune de l'imprésario qui ajoute une clause dans le contrat de ses artistes, selon laquelle ils abandonnent une soirée de la saison au bénéfice du directeur. En parallèle, l'imprésario et directeur investit en bourse, ce qui lui fournit des significatifs malgré une forte baisse des revenus financiers en 1903. Dans une lettre qu'il écrit à Coquelin le 30 avril 1903, Grau semble néanmoins regretter une telle entreprise, et dit au comédien qu'il espère ne plus se laisser « entraîner dans des affaires de Bourse[303] ».

Diriger deux institutions tout en pilotant des tournées sans associé est toutefois une tâche épuisante : dans le récit qu'il consacre aux coulisses du Metropolitan, Aimé Gerber écrit qu'entre 1897 et 1900, Grau avait pour habitude de traiter sa correspondance entre deux et trois heures du matin afin de ne pas être interrompu, et que pendant la saison, son seul moment de loisir de la semaine était une partie de poker qu'il s'offrait chaque samedi, tout en recevant des nouvelles du théâtre[304].

De fait, il démissionne de son poste à Covent Garden en 1900 alors qu'il est âgé de cinquante et un an, en invoquant la trop grande somme de travail que la direction de deux institutions lyriques représente pour une seule personne[305]. Il reste à la tête du Metropolitan jusqu'en 1903, envisageant même de diriger une dernière tournée de Patti dans les Amériques qu'il cède finalement à son frère Robert[306]. Sa santé déclinante l'en empêche néanmoins : toujours dans la lettre qu'il adresse à Coquelin en avril 1903, il dit au comédien son envie de le revoir dès son arrivée à Paris, mais craint la montée des trois étages qui le mèneraient à son domicile, son médecin lui ayant formellement interdit les escaliers[307].

[303] F-Pnas, MN137 230, *Maurice Grau. « Six lettres autographiées ». Lettres de Maurice Grau à Constant Coquelin*, [lettres], Paris, le 30 avril 1903.

[304] HEYLBUT Rose et GERBER Aimé, *Backstage at the Metropolitan Opera*, *op. cit.*, p. 25.

[305] ROSENTHAL Harold, *Two Centuries of Opera at Covent Garden*, *op. cit.*, p. 278.

[306] Tournée 81.

[307] *Maurice Grau. « Six lettres autographiées ». Lettres de Maurice Grau à Constant Coquelin*, [lettres], *op. cit.*

Peu avant son départ pour la France, le Metropolitan Opera se réunit pour organiser une dernière soirée de Gala à son directeur qui vogue ensuite vers la France, d'où il ne doit plus revenir[308].

2.1.6 Épilogue : un monde artistique impossible à quitter ?

Le 14 mai 1903, la famille Grau débarque au Havre[309]. De cette date à sa mort en mars 1907, l'imprésario jadis si mobile semble ne plus quitter la France, évoluant principalement entre Paris, Croissy-sur-Seine et la Côte d'Azur. Malgré son retrait des affaires, la presse – principalement *Le Figaro* – continue de relever sa présence dans le monde : dans des salons d'artistes, lors de levées de fonds pour des œuvres de charité et dans les villes d'eau.

Grau continue par exemple de participer régulièrement aux « five o'clock » du *Figaro*, réunion qui rassemble les personnalités politiques, aristocratiques et artistiques de la capitale autour d'un concert ou d'une représentation théâtrale donnés par les artistes les plus en vue du moment[310]. Il apparaît aussi dans les salons, comme celui tenu par la chanteuse Emma Eames[311], et les soirées à bénéfices et les galas, telle la représentation donnée au bénéfice des blessés russes en avril 1904[312]. Enfin, la presse française le « reconnaît » régulièrement dans des stations balnéaires de la Côte d'Azur parmi diverses personnalités, comme en mars 1904 dans l'atrium du casino de Monte Carlo avec son épouse Marie, signe que l'imprésario demeure, malgré l'arrêt de ses activités, une figure publique d'intérêt[313].

---

[308] L'imprésario reçoit à cette occasion une coupe en métal sculptée (probablement en or ou en argent) ainsi qu'un livre de remerciements signé par les artistes et le personnel de la maison. US-NYmo, Maurice Grau clippings, *To Maurice Grau President of the Maurice Grau Opera Company and for many years Director of Grand Opera at the Metropolitan Opera House New York. On the occasion of his retirement from active management*, [livre d'or], 27 avril 1903.

[309] Anonyme, « Échos. Hors Paris », *Le Figaro*, 15 mai 1903.

[310] Après sa retraite, Grau est répertorié présent – seul ou en famille – aux « Five o'clock » du 7 décembre 1903 et du 11 mai 1905 ; il est cependant probable qu'il ait participé à l'événement à d'autres dates sans être répertorié dans l'assistance. Fabien, « Le Five o'clock du "Figaro" », *Le Figaro*, 8 décembre 1903, 12 mai 1905.

[311] Anonyme, « Le Monde et la Ville », *Le Figaro*, 16 et 31 janvier 1904. – Emma Eames (1865-1953) est une soprano états-unienne qui s'illustre dans les répertoires français et italien. Née à Shanghai, elle étudie le chant à Boston puis à Paris où elle débute à l'Opéra dans le Roméo et Juliette de Gounod. Après deux ans dans la capitale française, elle participe à la saison 1891-1892 du Metropolitan Opera, après quoi elle collaborera régulièrement avec Maurice Grau, aux États-Unis et en Angleterre. EAMES Emma, *Some Memories and Reflections*, *op. cit.* ; Voir les tournées et saisons 44, 51, 57, 63, 64, 65, 68, 76 et 80.

[312] JOLY Charles, « La Représentation de Gala au bénéfice des blessés russes », *Le Figaro*, 15 avril 1904.

[313] Anonyme, « Le Monde et la Ville. Côte d'Azur », *Le Figaro*, 26 mars 1904. – Maurice Grau séjourne aussi sur la Côte d'Azur pour des raisons de santé, comme il l'indique dans une lettre adressé à Guillaume Stengel-Sembrich, époux de Marcella Sembrich, soprano qui chante régulièrement dans la troupe du Metorpolitan Opera : US-NYp, Correspondence, [MAI-62108], *Lettre de Maurice Grau à Guillaume Stengel-Sembrich*, [lettre dactylographiée], Paris, 31 décembre 1903.

Ces sociabilités, que Grau a construites tout au long de son parcours, soulignent d'une part l'intrication entre personnel et professionnel indiquée dans le titre de cette partie, d'autre part l'insertion de Grau dans la société mondaine et cosmopolite qui gravite autour d'un monde artistique qu'elle finance en grande partie et dans laquelle les comédiens, chanteurs et musiciens les plus reconnus se sont insérés. Par-delà le maintien d'une vie sociale dans les cercles qu'il a fréquentés pendant ses années d'activité, Grau reste inséparable de la fonction imprésariale même une fois retiré des affaires. Malgré ses problèmes de santé en effet, Grau semble éprouver des difficultés à abandonner totalement sa fonction. Quelques jours avant son arrivée au Havre en 1903, un article publié dans *Gil Blas* évoque le projet de créer un théâtre français à New York avec Charles Frohman[314]. Dans cette perspective, l'imprésario mettrait à profit son été à Croissy pour auditionner ses futurs comédiens.

Si ce projet n'a pas abouti, Grau reste associé au commerce théâtral par la presse, qui invoque régulièrement son nom comme référence pour situer ou légitimer une figure de la sphère spectaculaire. En avril 1904 par exemple, il apparaît dans le *curriculum vitae* de Maurice Dupuis, futur directeur du Théâtre de Tananarive dont le journal *Le Madagascar* cherche à montrer qu'il est une figure théâtrale de premier plan[315]. Deux ans plus tard, *Le Ménestrel* annonce que le conseil de direction du Metropolitan ne distribuera pas de dividendes cette année, décision qui intervient pour la première fois depuis que Maurice Grau avait pris la direction du théâtre, signe que sa rentabilité lui reste étroitement associée[316].

Sa parole devient par ailleurs celle d'un expert que l'on peut convoquer pour se faire un avis sur l'art dramatique de l'époque. En septembre 1905, Grau signe un article dans *Le Temps* intitulé « L'art dramatique américain[317] ». Dans cette interview longue de quatre pages, l'ancien imprésario qui se dit honoré par la demande du journal propose une sorte de cours d'histoire sur les arts de la scène aux États-Unis, dont le sérieux est apporté par sa nationalité américaine et validé par sa carrière[318].

Outre cette aura médiatique dont il bénéficie encore, sa fonction d'imprésario continue de se rappeler à lui de façon plus concrète – et probablement moins agréable – à travers des questions d'argent. Comme évoqué plus haut, Grau se voit intenter un procès en janvier 1904

[314] Sainthème, « La Vie étrangère », *Gil Blas*, 9 mai 1903.

[315] Anonyme, « Notre théâtre », *Le Madagascar*, 10 avril 1904. Comme chanteur, Maurice Dupuis a fait partie de la troupe d'opéra bouffe et d'opéra-comique que Grau réunit entre 1879 et 1880 puis de celle d'Anna Judic en 1885-1886. Tournées 16 et 27.

[316] Anonyme, « Nouvelles divers. Étranger », *Le Ménestrel*, 17 novembre 1906.

[317] GRAU Maurice, « L'art dramatique américain », *Le Temps*, 11 septembre 1905.

[318] Un extrait de cet article est cité en introduction de la Partie IV de cette thèse.

par le baryton Renaud, suite à l'annulation de son engagement au Metropolitan Opera[319]. Le 2 décembre 1906 ensuite, Grau écrit une lettre à Sarah Bernhardt à propos d'une dette de 20 000 francs que la comédienne a contractée auprès de lui en octobre 1901[320]. Grau lui répète qu'elle lui a bien remboursé 8 000 francs sur la somme totale. Le litige vient du fait que dans un précédent courrier Bernhardt prétendait que selon ses avocats, maître Salats et maître Tézenas, cette somme n'avait pas été versée. Après vérification auprès des intéressés, Grau apprend du premier qu'il n'a jamais nié le versement de la somme mais que Bernhardt soutient avoir versé d'autres acomptes, que Grau dit ne jamais avoir reçus :

> Je n'ai jamais reçu de vous à valoir sur ce que vous me devez que le petit mot pour mon banquier, l'autorisant de me verser la somme qu'il avait chez-lui et appartenante à vous. Cette somme était exactement $1,593.98 (mil cinq cent quatre-vingt-treize dollars, quatre-vingt-huit cents), équivalant prèsque 8,000 francs argent français.

Au-delà des sommes invoquées, Grau semble heurté par l'apparente malhonnêteté de la comédienne qui, si l'on s'en tient au propos de son ancien imprésario, chercherait à le duper pour ne pas rembourser la somme qu'elle lui doit. Il commence sa lettre en se disant très « énervé » par celle que Bernhardt lui a écrite quelques jours avant et, dans la formule de politesse de la lettre, Grau met en cause la sincérité des souhaits que la comédienne lui transmet. Dans un paraphe sous la signature enfin, l'ancien imprésario répond à l'accusation de scandale que l'artiste a vraisemblablement proférée à son encontre en réhabilitant cette dette comme un prêt désintéressé qu'il avait fait à une amie et dont il a patiemment attendu un remboursement qui n'est jamais venu.

Étant donné la fortune que Grau possède à l'époque, il semble ici que les tracas ne viennent pas tant du trou que cet emprunt crée dans sa trésorerie que du trouble qu'il jette dans la relation autrefois amicale qui le liait à Bernhardt[321]. Si la participation financière de la famille Grau à une manifestation en l'honneur de la comédienne, fin février 1907, semble indiquer que la brouille est dissipée, la déclaration de succession de l'ancien homme de théâtre montre que la dette n'a pas été payée[322].

[319] Voir, à ce propos, la section « 1.3.3 Les conflits entre artistes et imprésarios autour des dédits ».
[320] F-Pnas, Fonds Ullmann, ED 103, *Lettre de Maurice Grau à Sarah Bernhardt*, Paris, 2 décembre 1906.
[321] La fortune de Maurice Grau à sa mort s'élève à plus de 600 000$. À ce propos, voir la section « 7.2.3 La fortune de Maurice Grau, un bilan comptable ».
[322] Ici encore, voir la 7.2.3.

Ses anciennes fonctions se rappellent aussi à lui de façon plus plaisante, notamment par l'entretien d'une correspondance avec les artistes qu'il a produits ou leurs proches. Dans une lettre datée du 31 décembre 1903 par exemple, Grau répond à Guillaume Stengel-Sembrich, époux de Marcella Sembrich, soprano allemande qui a longtemps chanté sous sa direction et qui poursuit sa carrière au Metropolitan[323]. Il évoque dans ce courrier les succès de Marcella – dont il se réjouit et pour lesquels il la félicite –, de Caruso et de Fremstadt, dit l'optimisme des médecins quant à l'amélioration de sa santé, les efforts auxquels il s'astreint pour guérir, et son désir sincère de savoir ce qui se passe au Metropolitan, estimant que ses amis lui dressent un tableau sombre de la nouvelle direction en pensant lui faire plaisir. Grau termine sa lettre en souhaitant de bonnes fêtes et une bonne santé à la famille Stengel-Sembrich, ce au nom de son épouse et de leur fille, dont il se réjouit qu'elles aillent mieux que lui. Le ton amical et sensible que Grau emploie ici traverse l'ensemble de la lettre et des sujets qu'il aborde, montrant qu'il est aussi bien touché par le sort des artistes qu'il a connus et de l'institution qu'il a dirigée que du sien, même si maintenant qu'il est souffrant il dit placer la santé au-dessus de tout. La retraite de Grau ne produit donc pas de coupure avec le réseau qu'il a tissé depuis sa jeunesse, pour le pire comme pour le meilleur. Sa carrière d'imprésario l'a immergé dans un milieu qui englobe professionnel et intime dans des aller-retours constants.

Malgré son retrait des affaires et le suivi médical auquel il s'astreint, la santé de Grau continue de décliner. Dans la lettre à Bernhardt susmentionnée, il prie la comédienne de l'excuser pour ce courrier dactylographié en lui expliquant que son état ne lui permet pas d'écrire une lettre aussi longue à la main – sa fille « Loulou » est chargée de taper à la machine[324]. Trois mois et demi plus tard, le mercredi 14 mars 1907, Grau s'éteint à Paris, 53 bis rue Jouffroy, dans le 17e arrondissement[325]. Le service funéraire organisé le 17 dans le salon de l'appartement du défunt suit le rite juif et se déroule sans discours, fleurs, ni couronnes. La presse française recense une assistance nombreuse, constituée d'artistes de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, de personnalités du monde théâtral et d'Américains installés à Paris. Des figures proches de l'imprésario sont citées, parmi lesquelles les directeurs de théâtre Pedro Gailhard (Opéra), Henry Hertz (Porte Saint-Martin) et Paul Porel (Vaudeville) ; les comédiens

[323] *Lettre de Maurice Grau à Guillaume Stengel-Sembrich*, [lettre dactylographiée], *op. cit.*
[324] « Lettre de Maurice Grau à Sarah Bernhardt », *op. cit.*
[325] F-Pap, 17D159, *Acte de décès de Maurice Grau.*, 15 mars 1907. ; les tables des décès et successions retiennent toutefois l'adresse du 43 rue Jonquière[juste à côté de la piscine Lafay…] comme lieu de décès ou de résidence du défunt : F-Pap, État civil, DQ8 02580, *Tables des décès et successions - Grau, Maurice*, 1907.

et chanteurs Sarah Bernhardt, Victor Capoul, Constant Coquelin, Édouard de Reszké, Jacques Doucet et Henri Cooper[326].

Grau est ensuite enterré à Croissy-sur-Seine, où son épouse Marie achète une concession à perpétuité le 28 mars 1907[327]. Le monument funéraire qu'elle commande, dessiné par l'architecte André Arfvidson, est achevé en 1908 et est encore visible dans le cimetière de la ville[328]. Le lendemain de sa mort, les journaux français comme états-uniens annoncent sa disparition, signe que l'information est suffisamment importante pour être relayée par dépêche[329]. Assez rapidement, les articles strictement informatifs sont remplacés par de longues nécrologies qui retracent le parcours de l'imprésario, mettant en lumière ses qualités professionnelles et la grandeur de ses entreprises, souvent résumées à des listes de noms célèbres et à sa direction du Metropolitan Opera et de Covent Garden[330].

L'année suivante, sa fille Louise épouse Maurice Ganne, ingénieur civil, avec qui elle aura deux fils, Jean-Maurice et Jean-Pierre[331]. Il semble qu'elle n'ait pas cherché à entreprendre une quelconque carrière artistique. Marie Grau de son côté, qui est désignée comme rentière sur le certificat de décès de son époux, continue d'apparaître dans les chroniques mondaines de la presse jusqu'en 1922[332]. Elle est principalement citée dans des listes de bonnes œuvres, son nom figurant à côté du montant qu'elle octroie. On la retrouve aussi aux côtés d'artistes, comme en 1915 dans la villa occupée par Sarah Bernhardt à Andernos, où elle est présentée comme une fidèle amie de la comédienne, lien crédible eu égard aux longues années que les deux femmes ont passées ensemble, notamment en tournée[333]. Marie Grau est aussi « repérée »,

[326] Anonyme, « Courrier des spectacle », *Le Gaulois*, 18 mars 1907.

[327] F-CSam, 4N2, *Lettre de Marie Grau au Maire de Croissy-sur-Seine demandant l'achat d'une concession à perpétuité. Acte de vente de la concession à perpétuité.*, 28 mars 1907., 4N2, F-CSam.

[328] F-CSam, 4Fi1813, « Copie d'une photographie de la sépulture des époux Grau. Architecte : André Arfvidson. » dans *L'Architecture*, s.l., 1908.

[329] Voir par exemple : Barthole, « Théâtres. Souvenirs et anecdotes », *Le Radical*, 15 mars 1907 ; BASSET Serge, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 15 mars 1907 ; Anonyme, « Mr. Maurice Grau dies in Paris. Late Lessee of the Metropolitan Opera House, New York, Succumbs After Long Illness », *The New York Herald*, 15 mars 1907.

[330] Anonyme, « Maurice Grau dies in his Paris Home. Former Director of the Metropolitan Opera House had Been Ill Since December. A Famous Impresario. Directed the Tours of Many Celebrities and Put Grand Opera on a Paying Basis. », *The New York Times*, 15 mars 1907 ; Anonyme, « Autour du théâtre. Un célèbre imprésario. Les grandes tournées américaines », *Stamboul*, 30 avril 1907 ; US-NYmo, *Maurice Grau Clippings*, [coupures de presse], s. d.

[331] F-CSam, 1E44, *Acte de mariage de Louise Grau et de Maurice Ganne*, 1908 ; Serigny, « Le Monde et la Ville. Décès », *Le Figaro*, 25 mai 1924.

[332] Voir par exemple : Anonyme, « Bernhardt in Auto Crash. Actress Escapes Injury When Car Skids Into Lunch Wagon », *New-York Tribune*, 8 décembre 1910 ; GLASER Ph.-Emmanuel, « Le Five o'clock du ''Figaro'' à Nice », *Le Figaro*, 25 mars 1912 ; Anonyme, « Le Monde et la Ville. Deuil », *Le Figaro*, 24 mai 1918 ; Anonyme, « Courrier des théâtres. Pour Mme Aimée Tessandier », *Le Figaro*, 26 novembre 1922.

[333] « Quand j'arrivai, à sa villa, sous une façon de petite véranda, Mme Sarah Bernhardt jouait aux dominos avec son fils, M. Maurice Bernhardt et une fidèle amie, Mme Maurice Grau. » dans BASSET Serge, « Une visite chez Mme Sarah Bernhardt », *Le Petit Parisien*, 10 mai 1915.

comme son mari avant elle, sur la Côte d'Azur, dînant dans les mêmes salles que des têtes couronnées[334].

Veuve, Madame Grau continue de mener une vie semblable à celle qu'elle avait du vivant de son époux, les coulisses en moins. Deux ans après avoir disparu des radars médiatiques, elle décède le 23 mai 1924 à Neuilly-sur-Seine[335]. Sa déclaration de succession indique cependant qu'elle était domiciliée à Monte Carlo, et son décès dans les Hauts-de-Seine où elle était en visite semble fortuit[336]. Le service funéraire a lieu le 26 mai à l'Église de Croissy-sur-Seine, avant l'inhumation dans le caveau familial. Comme pour son mari, les avis publiés dans la presse tiennent lieu de faire-part et la famille demande de n'envoyer ni fleurs ni couronnes[337].

Longtemps après son décès, Maurice Grau continue d'apparaître dans les colonnes de presse, la plupart du temps dans des articles consacrés à des artistes qu'il a produits ou au Metropolitan. La mention la plus tardive que nous ayons trouvée dans les journaux français date de décembre 1934, lorsque le *Petit Journal* consacre une série d'articles à Sarah Bernhardt[338]. Aux États-Unis, le *New York Times* le nomme encore en mars 1998, dans un article sur le chef d'orchestre Anton Seidl, que Grau avait engagé pour diriger les opéras de Wagner un siècle plus tôt[339]. Si l'imprésario n'est clairement plus au centre de l'intérêt médiatique, son évocation quelque quatre-vingt-dix ans après sa mort montre qu'il demeure malgré tout associé au paysage spectaculaire états-unien.

La chronologie ici reconstituée permet de comprendre les grands mouvements de la vie et de la carrière de Grau mais elle ne suffit pas à dresser un portrait de l'imprésario. Pour ce faire, nous allons nous appuyer sur les témoignages de contemporains qui ont décrit cette figure déterminante du tournant du siècle, soit dans des passages qui lui étaient pleinement dédiés, soit, de façon plus fugace, au détour d'une phrase ou d'un paragraphe inclus dans des considérations beaucoup plus générales qui font état de son omniprésence.

---

[334] Anonyme, « Sporting Club », *The Menton & Monte Carlo News*, 15 février 1919.

[335] F-NANad, D1924, *Acte de décès de Marie Antoinette Vallot, veuve Grau*, 23 mai 1924.

[336] F-NANad, D.522/NB/80, *Déclaration de succession de Marie Antoinette Vallot, veuve Grau*, 20 novembre 1924.

[337] Serigny, « Le Monde et la Ville. Décès », *Le Figaro,* 25 mai 1924 ; Anonyme, « Death », *The New York Herald*, 25 mai 1924.

[338] RICOU Georges, « La vie ardente et légendaire de Sarah Bernhardt. Deuxième partie », *Le Petit Journal*, 9, 12 et 14 décembre 1934.

[339] HOROWITZ Joseph, « Classical Music. New York Concert Life as He Might Have Shaped It », *The New York Times*, 29 mars 1998.

2.2 Bien faire et *écouter* dire : Grau par ses contemporains

Comme le critique dramatique états-unien James Lauren Ford l'écrit à propos de Henry Irving, il est probable que Maurice Grau ait été si adroit dans ses relations professionnelles que les processus et procédés de construction de son image soient passés inaperçus[340]. Cette habileté a de fait probablement donné l'impression que l'imprésario était naturellement doté de toutes les qualités que ses contemporains lui ont prêtées, et qu'il a en fait soigneusement cultivées en s'appuyant sur un sens aigu de l'observation. En reconstruisant le portrait de Grau à partir de la presse du dernier XIXe siècle, de la correspondance et des mémoires d'artistes, ainsi que des écrits publiés par diverses personnalités de l'époque, nous nous sommes aperçu que l'intermédiaire du spectacle états-unien était globalement perçu de façon très positive par les milieux médiatiques et artistiques de son temps ; image qui a très certainement contribué à son succès.

Travailleur acharné, Maurice Grau semble tout d'abord incarner à merveille l'ardeur au travail que l'Europe associe aux États-Unis, et qui se traduit aussi, lorsqu'on y regarde de plus près, par un fort investissement dans la vie de ses troupes. Malgré l'agitation permanente dans laquelle il paraît baigner, l'imprésario apparaît comme un homme d'un tempérament égal, agréable et en qui les artistes peuvent avoir une confiance aveugle. Fort de cette stabilité, le manager est très tôt crédité d'un sens aigu de l'art comme d'une capacité hors pair à comprendre le public, dans laquelle aurait résidé la clé de ses succès financiers.

[340] FORD James Lauren, *Forty-Odd Years in the Literary Shop*, New York, E. P. Dutton Co., 1921, p. 140. Cité par COLLINS John Daniel, « Henry Abbey : Image Maker of the Flash Age », *Educational Theatre Journal*, octobre 1966, vol. 18, n° 3, p. 230-237. – James Lauren Ford (1855-1928) est un critique dramatique états-unien notamment employé par le *New York Herald*. Il est également l'auteur de plusieurs ouvrages, notamment sur la publicité dans le monde du spectacle (voir le livre cité dans cette note). Anonyme, « James Lauren Ford Dies at New York », *Springfield Weekly Republican*, 1er mars 1928.

2.2.1 « Grau was an indefatigable worker[341] »

Dans la droite lignée des hommes d'affaires du dernier XIXe siècle, Maurice Grau est décrit par ceux qui l'ont côtoyé comme un grand travailleur. Cette ardeur à la tâche se manifeste tout d'abord dans sa capacité à conduire un grand nombre d'entreprises sur des zones géographiques conséquentes, parfois simultanément. Elle s'observe aussi dans l'implication de l'imprésario dans la vie de ses troupes et le déroulé de ses saisons, où rien ne semble laissé au hasard.

2.2.1.1 « La vie bouillonnante des affaires »

> LE DIRECTEUR MAURICE GRAN
> Un tout jeune homme. – Vingt-huit ans à peine – mais il en paraît quarante. Le travail incessant, les soucis de toute sorte, une activité extraordinaire, des préoccupations de tous les instants l'ont vieilli avant l'âge. Il a mené la vie des affaires, plus fiévreuse, plus dévorante en Amérique que partout ailleurs. Déjà il a gagné et perdu cinq ou six fortunes. Millionnaire un jour, il est sans argent le lendemain. Cela n'a rien d'extraordinaire. Le directeur Maurice Gran dirige souvent jusqu'à cinq théâtres à la fois : un opéra italien à New-York, un théâtre français à Chicago, une salle d'opérette à San-Francisco, un théâtre anglais de drame à la Havane, et un opéra comique espagnol au Mexique[342].

Bien avant Aimé Gerber, Jacques Offenbach présente son jeune « directeur » états-unien, alors au tout début de sa carrière, sous les traits d'un homme d'affaires dont l'activité frénétique a imprimé sa marque sur un visage trop tôt fatigué. Décrivant Grau de façon toute romanesque en exagérant sans doute le nombre de ses entreprises, et la rapidité avec laquelle il passe de l'opulence au dénuement, le compositeur dresse en fait le portrait d'un grand homme d'affaires et spéculateur, figure que l'on retrouve alors tout aussi bien dans la fiction, avec le Saccard de Zola par exemple, que dans la presse ou des écrits contemporains évoquant des « capitalistes américains » tel le magnat du chemin de fer Jay Gould[343].

---

[341] HEYLBUT Rose et GERBER Aimé, *Backstage at the Metropolitan Opera*, *op. cit.*, p. 24.

[342] OFFENBACH Jacques, *Notes d'un musicien en voyage*, *op. cit.*, p. 154-155.

[343] Aristide Rougon, qui prend le pseudonyme de Saccard, est un des personnages principaux de *La Curée* puis de *L'Argent* où il occupe, plus encore, le premier rôle. Il s'illustre dans la spéculation immobilière puis boursière, le tout en employant des procédés frauduleux. ZOLA Émile, *La Curée*, [Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1871], Paris, Gallimard, Folio Classique, 1999 ; ZOLA Émile, *L'Argent*, [Bibliothèque-Charpentier, 1891], Paris, Gallimard, Folio Classique, 1980. – Jay Gould (1839-1892), issu d'une famille

À l'autre bout du cadran, le journaliste du *Stamboul* qui publie une nécrologie de l'imprésario fin avril 1907 dresse le portrait similaire d'un homme qui a mené de nombreuses entreprises, dont certaines d'envergure colossale[344]. Pour illustrer ce fait, il prend l'exemple de l'Exposition universelle de Chicago (1893) durant laquelle l'imprésario a simultanément dirigé les tournées de Coquelin et Jane Hading, Sarah Bernhardt, ainsi que celle du spectacle *America*, créé pour l'occasion avec plus d'une centaine de comédiens et danseurs[345].

Dans les deux cas, l'ardeur au travail de Grau semble impressionner celui qui la décrit – même si, dans le cas d'Offenbach, elle l'a déjà « abîmé » – et se présente clairement comme une qualité de l'imprésario. Le compositeur et le journaliste susmentionnés ne sont pas les seuls à valoriser cette caractéristique. Dans l'immense majorité des écrits qui lui sont consacrés, les expressions qui désignent son activité débordante sont en effet connotées positivement : Grau « n'est pas homme à laisser filer une opportunité[346] », il « était un travailleur infatigable[347] », « fastueux, qui se reposait de ses fatigues de la Season de Londres en dirigeant le Metropolitan Opera de New York[348] », années de direction ayant elles-mêmes été d'une « grande activité[349] ». Partout où son hyperactivité est mentionnée, elle est valorisée par des tournures de phrases et des expressions qui, sans la louer explicitement, dénotent l'approbation de leur locuteur. Le terme « infatigable » est cependant et avant tout un effet de style, Grau terminant sa carrière prématurément parce que ses années de travail sans relâche lui ont coûté la santé. Krehbiel décrit en effet un homme qui prend sa retraite du Metropolitan malgré un désir intense de rester actif, des forces mentales inaltérées, mais une santé irrémédiablement ruinée[350].

---

d'agriculteurs modestes, il acquiert sa fortune par la spéculation boursière, d'abord sur l'or, puis sur les chemins de fer. En 1873, il devient ainsi le propriétaire de la voie de l'*Erie*. Anonyme, « Nécrologie », *Le Monde*, 4 décembre 1892. Sur Gould et plus largement sur les spéculateurs états-uniens du second XIXe siècle, voir notamment : DEBOUZY Marianne, *Le capitalisme « sauvage » aux États-Unis (1860-1900)*, Paris, Seuil, 1972.

[344] Anonyme, « Autour du théâtre. Un célèbre imprésario. Les grandes tournées américaines », *Stamboul*, 30 avril 1907.

[345] Tournées 46, 47 et 50 – Sur *America*, voir les sections « 3.1.2.3 Les créatrices et créateurs à la marge » et « 13.1.2 Faire spectacle de la conquête ». – Le journaliste oublie de mentionner la troupe d'Irving et Terry, qui se produit également à Chicago lors de l'Exposition universelle, qui se trouve sur le trajet de sa tournée américaine de 1893-1894. Tournée 49. – *Le Figaro* indique à l'époque que l'imprésario désire également produire la troupe de la Comédie-Française à Chicago, projet qui n'a pas abouti. Cousin Pons, « Au Jour le Jour. Le théâtre à l'Exposition de Chicago », *Le Figaro*, 29 juillet 1892.

[346] « Mr. Maurice Grau es hombre que no se duerme en las pajas ». L'expression, assez vulgaire, est difficilement transposable en français. Anonyme, « La Compañía de Grau », *El Monitor Republicano*, 25 mai 1882.

[347] HEYLBUT Rose et GERBER Aimé, *Backstage at the Metropolitan Opera*, *op. cit.*, p. 24.

[348] ASTRUC Gabriel, *Le Pavillon des fantômes*, [Grasset, 1929], Paris, Mémoire du Livre, 2003., p. 337.

[349] KREHBIEL Henry Edward, *Chapters of Opera, Being Historical and Critical Observations and Records Concerning the Lyric Drama in New York from its Earliest Days down to the Present Time*, *op. cit.*, p. 295.

[350] « At the end of the period Mr. Grau had retired from operatic management forever, for though his desire to remain in active employment was intense, his mental powers unweakened, and his will strong, his health

Cette hyperactivité n'est probablement pas le seul fait du goût de Maurice Grau pour le travail. Sans totalement l'expliquer non plus, la forte concurrence que le libre marché impose aux imprésarios et exploitants de théâtre américains en est sans conteste un facteur déterminant. Toujours dans la nécrologie du *Stamboul*, le journaliste retranscrit un échange que l'imprésario aurait eu, « un jour » avec une personne non nommée[351]. Il y est question du ratio risque/profit engendré par une tournée de la Patti, artiste qui aurait joui des appointements les plus élevés de l'époque. Bien que l'imprésario admette qu'il a pris d'énormes risques en produisant la diva, il ajoute ceci :

> « Assurément […], mais si elle l'avait faite avec un autre, c'était plus grave encore ; en Amérique, il en est ainsi : j'étais perdu de réputation parce qu'alors je n'étais plus le premier… il y en avait un autre avant moi[352]!!!

Outre la multiplication et la simultanéité des tournées, la charge de travail de Grau est aussi induite par la précision avec laquelle il dirige ses troupes, mettant à mal la distinction que nous avons préalablement opérée entre l'imprésario « moderne » et sa forme plus traditionnelle qui s'apparentait à celle d'un chef de troupe.

2.2.1.2 Être chef de troupe sans monter sur scène

Si Maurice Grau ne s'est à notre connaissance illustré ni comme comédien ni comme dramaturge, il ne se contente pas pour autant de recruter des artistes puis de planifier des itinéraires. Pendant la tournée, l'imprésario intervient à divers degrés dans la vie de ses compagnies : par l'autorité qu'il exerce sur les artistes, par son suivi des représentation, ainsi que par la gestion des conflits.

---

was hopelessly shattered, and before another lustrum had passed he had gone down to his death […]. », *Ibid.*, p. 277.

[351] Anonyme, « Autour du théâtre. Un célèbre imprésario. Les grandes tournées américaines », art. cit.

[352] *Ibid*. Grau fait probablement référence, ici, aux premières tournées que Patti effectue dans l'Amérique hispanophone et lusophone sous sa direction. Avant elles, c'est son associé Abbey qui avait organisé la première tournée américaine de la chanteuse après son retour d'Europe. Tournées 30, 33 et 38. – Pour le rôle joué par Henry E. Abbey dans le retour d'Adelina Patti aux États-Unis, voir notamment : FORD James Lauren, *Forty-Odd Years in the Literary Shop*, *op. cit.*, p. 136-137 ; COLLINS John Daniel, « Henry Abbey : Image Maker of the Flash Age », art cit.

2.2.1.2.1 Chef de troupe ou exploiteur ? Des commentaires assassins de Rubinstein aux « sacrifices » d'Emma Eames

La discipline et le travail incessant dont Maurice Grau est crédité rejaillissent sur les artistes qui doivent accepter les conditions qu'il impose. Comme les exemples du pianiste Anton Rubinstein et de la chanteuse Emma Eames le montrent, l'intensité des tournées et l'autorité de Grau peuvent parfois être difficile à vivre pour eux.

Dans ses mémoires, Rubinstein revient sur son voyage américain de 1872 avec beaucoup d'amertume, expliquant qu'il était alors entièrement sous contrôle de son manager, ce qu'il décrit littéralement comme de l'esclavagisme[353]. Selon l'artiste, Grau tient ses pensionnaires grâce aux clauses dissuasives des contrats qu'il leur fait signer, et en vertu desquelles toute annulation donne lieu au remboursement d'un dédit, quel que soit l'état de santé de l'artiste. Outre sa situation particulière, qui le pousse selon lui à jouer comme un automate, Rubinstein évoque celle du violoniste Henri Wieniawsky avec qui il partage l'affiche, et qui devient particulièrement ponctuel aux États-Unis alors que son extrême nervosité le pousse d'habitude à annuler la plupart de ses engagements à la dernière minute. Devant alors s'acquitter de mille francs par soirée manquée, le violoniste répond présent à chaque représentation[354].

De tous les mémoires d'artistes et de contemporains qui mentionnent Grau, ceux de Rubinstein sont les plus sévères, quand ils ne s'inscrivent pas en contre-point de ceux portant sur des époques ultérieures, durant lesquelles l'imprésario est au contraire présenté comme attentif au bien-être de ses artistes. Plusieurs hypothèses permettraient d'expliquer ces divergences, voire cette évolution. Tout d'abord, il se pourrait que l'imprésario ait eu davantage d'affinités avec les chanteurs qui représentent l'essentiel de sa production, tous répertoires confondus. Le chanteur étant en outre son propre instrument, il est plus difficile d'exiger de lui de se produire sur scène en cas de maladie, dans la mesure où cela affecte directement la qualité du spectacle ; un violoniste fiévreux jouera sensiblement moins bien que s'il se sent bien, mais un chanteur enroué ne pourra tout simplement pas produire des sons corrects, ou alors forcera sur son instrument le temps d'une représentation, ce qui compromettra les suivantes.

[353] « For a time I was under the entire control of the manager. May Heaven preserve us from such slavery ! » Maurice Grau n'est pas nommé dans le récit du pianiste qui se contente de le désigner par sa fonction. RUBINSTEIN Anton, *Autobiography of Anton Rubinstein*, trad. du russe par Aline Delano, Boston, Little, Brown and Company, 1890, p. 115.

[354] *Ibid*., p. 115-116.

Seconde hypothèse : Grau apprend progressivement au contact des artistes et ajuste ses pratiques tout au long de sa carrière. Comme nous l'avons vu précédemment, l'imprésario est très vite reconnu comme un intermédiaire de premier ordre, et ce à l'international. Néanmoins, deux de ses premières tournées se sont visiblement mal passées, dans la mesure où, au début des années 1880, ni Rubinstein ni Salvini n'acceptent de revenir aux États-Unis sous sa direction, et ce malgré les offres alléchantes qu'il leur fait[355]. La quasi absence de plaintes à son encontre par la suite laisse penser que Grau apprend rapidement à régler son attitude sur les besoins de ses artistes et collaborateurs[356].

Dernière hypothèse enfin : il est possible que la généralisation et l'intensification des tournées dans le dernier tiers du siècle aient progressivement habitué les artistes à une charge de travail plus conséquente, et que ce qui semble avilissant à Anton Rubinstein au début des années 1870 ne le soit plus pour Jean de Reszké ou Emma Eames à la fin des années 1890. Le rythme soutenu imposé par les circulations artistiques n'est d'ailleurs pas le simple fait d'un imprésario états-unien comme Grau. Dans une lettre qu'il écrit en 1899 à son amie Maria Dehon depuis Manchester, Constant Coquelin réprimande gentiment son amie pour la sévérité dont elle a fait preuve envers lui quand il ne pouvait pas la voir, étant alors « terriblement occupé, fatigué et surmené[357]». S'il ne précise pas si ce « surmenage » survient en tournée – il joue en Angleterre quand il écrit la lettre mais fait référence à une période antérieure – il fait en tout cas état d'un rythme intense qui lui laisse seulement « la force de travailler[358] ». À la même

[355] D'après la presse états-unienne, Anton Rubinstein devait revenir aux États-Unis pour une tournée de 50 concerts en 1892-1893, sous la direction de l'Abbey, Schoeffel & Grau Company. Au cours de l'été 1892 cependant, le pianiste rompt son engagement et annule sa venue. Anonyme, *The Wichita Daily Eagle*, 19 janvier 1892 ; Anonyme, « Behind the Scenes », *Idaho Daily Statesman,* 4 mars 1892 ; Anonyme, « General Theatrical Notes », *San Francisco Chronicle*, 31 juillet 1892 ; Tommaso Salvini, quant à lui, revient plusieurs fois dans les Amériques, mais jamais sous la direction de Maurice Grau. SALVINI Tommaso, *Leaves from the autobiography of Tommaso Salvini*, New York, Century, 1893, p. 217-219, 229-238.

[356] Les plaintes de Rubinstein sont en fait les seules que nous ayons retrouvées. Offenbach, dont la tournée a lieu quatre ans après celle du pianiste, ne semble garder aucun grief contre son imprésario. Il ne faut cependant pas oublier que les souvenirs de sa tournée sont compilés dans un livre de voyage bien plus tourné vers l'observation des pays qui l'accueillent (États-Unis et Canada) que vers celle de ses états d'âme. OFFENBACH Jacques, *Notes d'un musicien en voyage*, *op. cit.*

[357] Lettre de Constant Coquelin à Maria Dehon, Manchester, 1899. US-NHub, Maria H. Dehon Polk collection of Constant Coquelin, GEN MSS 453, Box 1. Folder 1, *3 lettres de Constant Coquelin à Maria H. Dehon Polk*, [lettres manuscrites], 1899. – Maria H. Dehon Polk (1857-1941) est une citoyenne états-unienne appartenant à la haute société new-yorkaise. Liée plusieurs membres du Parti républicain telle la famille de Theodore Roosevelt, elle noue également des amitiés avec plusieurs artistes européens se produisant dans la métropole. Parmi eux, on compte notamment plusieurs chanteurs du Metropolitan Opera et Constant Coquelin. MCGILLEN Geoffroy E., « Maria Dehon Helps Olga Samaroff and Leopold Stokowski », Vignette F, *Cultivating Music in America*, UC Press E-Books Collection, 1982-2004, https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks, consulté le 19 septembre 2025 ; US-NHub, GEN MSS 453, « Constant Coquelin (1841-1909) and Maria H. Dehon Polk (ca. 1857-1941) », *Guide to the Maria H. Dehon Polk Collection of Constant Coquelin*, https://ead-pdfs.library.yale.edu/722.pdf, dernière consultation le 19 septembre 2025.

[358] *Ibid.*

époque, Emma Eames raconte l'extrême fatigue que causent ses tournées américaines, sans pour autant l'imputer à Grau. Au contraire, alors qu'en 1899 une épidémie de grippe frappe la troupe à San Francisco, elle dit accepter de chanter *Aida* en étant malade afin de ne pas discréditer son imprésario. Plus tard dans la saison, alors qu'elle est encore souffrante, elle insiste pour participer aux quatre représentations de *Die Zauberflöte* pour lesquelles sa présence est cruciale. Elle joue effectivement dans l'opéra de Mozart, après quoi elle doit cesser toute activité pendant plusieurs semaines[359].

S'il est en effet probable que l'affinage des pratiques de Grau aille de pair avec une intensification générale du rythme imposé aux artistes, il n'en demeure pas moins que le rapport de l'imprésario à l'autorité semble plutôt sain, dans la mesure où il est dit de lui qu'il encadre sans opprimer.

2.2.1.2.2 Variabilité du *leadership*

Dans les écrits de contemporains, Grau apparaît globalement comme un très bon *leader* qui ne compterait que sur lui-même, dans les succès comme dans les échecs. Il est aussi dépeint comme un maître dans l'art de composer avec les tempéraments les plus difficiles afin de préserver le bon fonctionnement de la troupe et d'assurer la continuité des représentations. Selon Gerber, Grau acceptait toutes les demandes de ses vedettes – quand bien même elles étaient déraisonnables – tant que cela ne mettait pas l'entreprise en péril. Si tel a bien été le cas, l'imprésario opérait en plusieurs étapes ; Gerber prend l'exemple d'une chanteuse qui aurait refusé de chanter pour une raison qu'il décrit comme non valable. Grau commençait par écouter les plaintes et demandes de l'intéressée avant de mettre en avant le point de vue économique de la situation. Si cela ne fonctionnait pas, il cherchait à prendre l'artiste par les sentiments en lui expliquant à quel point il avait besoin de sa coopération pour que les choses se déroulent bien. Enfin, si cette seconde tentative échouait, il haussait le ton et donnait des ordres qui, selon le trésorier, étaient systématiquement obéis[360].

Cet exemple, qui dessine un directeur ferme si ce n'est autoritaire, corrobore les dires d'Emma Eames, qui présente un homme simple, faisant preuve d'esprit, mais pouvant parfois se montrer extrêmement dur. Elle illustre elle aussi son propos d'une anecdote tirée de ses

[359] Le portrait qu'Emma Eames dresse de Maurice Grau dans ses mémoires suggère que la chanteuse appréciait son directeur. Elle ne montre pas autant de sympathie pour Heinrich Conried puis Giulio Gatti-Casazza qui lui ont succédé. EAMES Emma, *Some Memories and Reflections*, *op. cit.*, p. 203-204 et 209-210.

[360] HEYLBUT Rose et GERBER Aimé, *Backstage at the Metropolitan Opera*, *op. cit.*, p. 20.

années au Metropolitan. La soprano y raconte comment Grau réprimande une chanteuse dont le mari erre régulièrement près de la scène lors des répétitions, en disant à qui veut l'entendre que son épouse est meilleure que la *prima donna*[361]. Un jour, la chanteuse en question aurait fait une scène à Grau lors de laquelle elle se serait plainte d'être payée en-dessous de sa valeur, ce à quoi le directeur aurait sèchement répondu :

> Les chanteurs qui remplissent le théâtre valent beaucoup d'argent. Je ne comprends pas pourquoi vous pensez être l'un d'entre eux. Personne n'a jamais demandé à être remboursé parce qu'une de vos représentations avait été annulée[362].

Cette remarque assénée, Grau aurait interdit à l'époux de l'artiste l'entrée des coulisses, et ne lui aurait plus fourni le moindre billet. En désespoir de cause, le mari se serait résolu à louer une loge pour assister aux représentations[363]. Mise en scène de façon très théâtrale par Emma Eames qui, par contraste, aime souligner les bonnes relations qu'elle entretenait avec son directeur, la réponse de Grau apparaît comme une « réplique » péremptoire qui résout en une fois une situation tendue depuis longtemps, actant de fait un pouvoir sans partage.

L'autorité avec laquelle l'imprésario parvient à endiguer le désordre paraît néanmoins tempérée par la bonne volonté avec laquelle il aurait participé à la vie collective de la troupe, ne rechignant jamais à aider des personnes officiant sous son autorité. Gerber écrit ainsi que Grau mettait constamment « la main à la pâte » et remplissait toutes sortes de tâches plus ou moins ingrates, là où son successeur Heinrich Conried préfèrerait hiérarchiser et déléguer :

> Grau faisait les choses lui-même – toutes sortes de choses, comme divertir les artistes ou distribuer des tickets gratuits, voire même aider le garçon de bureau à appuyer sur la poignée de l'énorme presse en acier qui servait à copier les lettres. Conried évoluait dans les hautes sphères. Il se familiarisait avec les moindres détails et s'entourait de la meilleure aide possible, humaine comme mécanique, afin que le programme soit mis en œuvre[364].

---

[361] EAMES Emma, *Some Memories and Reflections*, *op. cit.*, p. 238-239.

[362] « "Singers who draw big houses are worth big money. I can't understand why you think you're one of them. No one has ever demanded his money back because a performance of yours was canceled." », *Ibid*., p. 239.

[363] *Ibid*.

[364] « Grau did things himself – all sort of things, from entertaining the artists, to giving out complimentary tickets or helping the office-boy bear down on the handle of the huge iron press that was then used to make copies of letters. Conried dwelt on the upper levels. He familiarized with the least detail of what was needed, and he surrounded himself with the best possible aid, both human and mechanical, to carry the program through. », HEYLBUT Rose et GERBER Aimé, *Backstage at the Metropolitan Opera*, *op. cit.*, p. 35-36.

En acceptant de laisser de côté le sérieux de sa fonction ou en aidant ses employés les plus modestes dans leur quotidien, Maurice Grau semble faire preuve d'une gestion horizontale des affaires, contraire à l'autoritarisme dont il a été question plus haut. Il est donc possible que l'imprésario ait su adapter sa posture en fonction des situations, étant hautement conscient de l'effet qu'elle pouvait avoir sur la vie de ses équipes.

2.2.1.2.3 Observer la construction et le déroulé des représentations

Grau manifeste par ailleurs un sens aigu de l'organisation et un goût de l'ordre qui s'observent dans la planification des répétitions. Emma Eames écrit que le directeur organisait tout quatre à six semaines en amont, notant les distributions précises de chaque représentation sur un grand tableau, et prévoyant pour chacune d'elles des doublures au cas où l'un des chanteurs programmés auraient été malades[365]. Pour la chanteuse, cette gestion méthodique de la programmation conférait beaucoup de sérénité aux artistes qui, sachant quels seront leurs jours de labeur et leurs jours de repos, avait par ailleurs le loisir de travailler leurs rôles. Elle oppose ces pratiques à celles que développe plus tard Giulio Gatti-Casazza, sous la direction de qui les chanteurs auraient à disposition de leur directeur car ils pouvaient être appelés à la dernière minute, ce qui donnait à l'artiste le sentiment de n'être qu'une pièce d'une immense machine[366].

Si le degré d'implication de Grau dans les répétitions n'est pas renseigné dans les récits qui le mettent en scène, sa correspondance montre bien qu'il est proactif en la matière, et se préoccupe des questions artistiques. Dans une lettre adressée au librettiste Villa le 10 septembre 1882, l'imprésario explique qu'il a dû ajouter un raccord avec les représentations que ses artistes s'apprêtent à donner, et qu'il l'a programmé à un horaire leur permettant de maintenir leur dîner :

> Après la repetition hier on a trouvé nécessaire d'en faire une autre cet apres midi et encore un raccord ce soir pour les scenes de *Theo*, mais comme nous devions diner ensemble je fais mettre le *raccord* pour *8h ¾*[367].

[365] EAMES Emma, *Some Memories and Reflections*, *op. cit.*, p. 236-237.
[366] *Ibid*. – À propos de Giulio Gatti-Casazza, voir la notice biographique qui lui est consacrée en annexe 5.
[367] « Lettre de Maurice Grau à Villa », 10 septembre 1882, *Grau, Maurice, 1849-1907. Autograph letters (signed) to various, 1873-1884.*, [Lettres], *op. cit.*

L'emploi du pronom personnel « on » laisse ici entendre que l'ajout d'une session de répétition a été décidé collectivement, suggérant que les questions artistiques font l'objet de discussions entre l'imprésario et ses pensionnaires. En dernier lieu cependant, le singulier laisse plutôt penser que l'emploi du temps des artistes est établi en fonction des contraintes du premier, ce qui laisse indique tout de même un rapport de forces en sa faveur.

Une fois la saison entamée, Grau est dépeint par ses contemporains comme un observateur attentif des représentations qu'il suit avec beaucoup de concentration, ce qui lui permet d'en retranscrire les moindres détails[368]. Cette mémorisation aurait été particulièrement utile dans des situations litigieuses que l'imprésario aurait ainsi réussi à résoudre. Par exemple, alors qu'un de ses employés lui aurait un jour présenté une facture d'orchestre enregistrant soixante-six instrumentistes, le directeur du Metropolitan l'aurait rectifiée en assurant qu'il n'avait compté, pour la représentation en question, que soixante-cinq artistes ; il aurait demandé à ses employés de vérifier, et il se serait avéré que le chiffre donné par Grau était juste. Une autre fois, un chanteur aurait été sanctionné pour avoir distrait le premier ténor en glissant sur le plateau. Le directeur serait alors intervenu en disant qu'il était présent lors de l'incident et que le ténor en question ne pouvait s'en prendre qu'à lui-même s'il était sorti de son rôle ; des excuses lui auraient demandées et l'artiste initialement accusé n'aurait pas été pénalisé[369].

2.2.1.2.4 Garantir la cohésion de la troupe, l'image et la protection des artistes

Attentif à l'opinion forgée par les journaux, Grau est présenté comme un lecteur minutieux des critiques consacrées à ses artistes. Ces dernières viennent apparemment compléter le jugement qu'il se fait d'eux et lui donne des arguments supplémentaires quand il désire s'en séparer. C'est ainsi qu'au lendemain de la publication d'un article dépréciatif à l'encontre d'un ténor de la troupe du Metropolitan, Grau aurait convoqué le chanteur qu'il aurait congédié en lui offrant l'ensemble de son traitement et son billet de retour, alors que la saison n'était avancée que de moitié[370]. Soucieux de l'image que sa troupe renvoyait auprès du public, une simple indisposition du ténor aurait été invoquée pour justifier son retrait de l'affiche.

Ce soin apporté à l'image s'exprime aussi en termes positifs. Emma Eames raconte que selon Grau, la réserve et la discrétion des artistes renforçaient l'intérêt que le public leur

[368] Ce sens de l'observation est bien sûr d'autant plus fort que Grau peut se concentrer sur une saison ou une tournée en particulier.

[369] HEYLBUT Rose et GERBER Aimé, *Backstage at the Metropolitan Opera*, *op. cit.*, p. 10-11.

[370] Nous n'avons pu étayer cette anecdote d'informations supplémentaires. Gerber ne donne ni la date de l'événement qu'il évoque, ni le nom du chanteur en question. *Ibid.*, p. 16.

portaient. De fait, il prenait garde à ce qu'aucun détail intime ne filtre au-delà des murs du théâtre, le public n'ayant droit, d'après lui, qu'à ce pour quoi il avait payé, à savoir l'artiste sur scène. Au sein de la troupe enfin, il aurait proscrit tout commérage susceptible de mettre en péril la cohésion d'ensemble[371].

La qualité de chef de troupe de Grau s'exprime donc surtout vis-à-vis de l'attention qu'il porte à ses artistes dont le choix est pour lui – selon Gerber – une forme d'expression artistique[372]. Sans amoindrir l'importance que l'imprésario donne aux œuvres, cette concentration sur les personnes laisse entrevoir la place centrale que le facteur humain occupe dans son modèle.

2.2.2 Grau, « cet honnête et charmant homme[373] »

Maurice Grau a vraisemblablement construit un *ethos* professionnel susceptible d'inspirer la confiance des artistes et des divers partenaires du métier. Cette ligne de conduite s'observe à travers la fiabilité, la discrétion et la sympathie dont l'imprésario est crédité par nombre de ses contemporains, qualité qui donne par ailleurs à ceux qui l'ont côtoyé la liberté de le dépeindre sous des traits comiques qui en feraient presque un personnage de théâtre.

2.2.2.1 Se montrer fiable en toutes circonstances

La probité semble être au cœur des relations que Grau noue avec ses artistes, comme le montre la fréquence avec laquelle ces derniers évoquent de simples accords oraux comme contrats. Si la pratique s'observe en effet à l'époque, elle coexiste tout de même avec des engagements écrits[374]. Dans cette perspective, la mise en avant du *shakehand* comme moyen privilégié des transactions vient renforcer l'image d'un imprésario à l'honnêteté sans faille. C'est en tout cas sous ce jour que le présentent Constant Coquelin et Bernhardt à deux moments

[371] EAMES Emma, *Some Memories and Reflections*, *op. cit.*, p. 239. – Cette déclaration ne nous semble pas tout à fait exacte. Comme nous le verrons plus loin, Maurice Grau a su tirer profit de l'image de ses pensionnaires pour promouvoir ses entreprises, ce qui pouvait impliquer de jouer sur des éléments dépassant le seul cadre de la scène. À ce propos, voir la section « 11.1 Un imprésario faiseur d'image ».

[372] HEYLBUT Rose et GERBER Aimé, *Backstage at the Metropolitan Opera*, *op. cit.*, p. 15.

[373] BERNHARDT Sarah, « La Vérité sur l'affaire Grau », *Le Figaro*, 3 juin 1896.

[374] Sur la contractualisation croissante des échanges et la cohabitation de pratiques orales et écrites au tournant des XIXe et XXe siècles, voir : CORBIÈRE Laetitia, *Du concert au show business : le rôle des imprésarios dans le développement international du commerce musical*, *op. cit.*, p. 79 et 291-306.

cruciaux : le premier le lendemain du décès de Grau et la seconde au plus fort de la faillite de l'Abbey, Schoeffel & Grau Company en 1896[375].

Interrogé par le journaliste du *Figaro* Serge Basset, Coquelin déclare : « Sa parole valait de l'or : nous avons conclu des affaires, je puis le dire, considérables ; jamais il n'était besoin d'une signature. Nous tombions d'accord[376]. » Bernhardt quant à elle, dans une longue tribune qu'elle publie dans le même journal pour défendre Grau lors de ses problèmes financiers, insiste sur une honnêteté qui s'exprime ici encore par le primat des engagements oraux :

> Combien d'entre nous n'ont jamais eu de contrat ? la parole échangée et un grand shakehand, et l'on s'embarquait pour les Amériques. Mes deux dernières tournées se sont faites ainsi, et je n'ai jamais eu l'ombre d'une discussion avec Maurice Grau. Je sais qu'il en est de même avec les plus illustres de l'Opéra, et demandez-leur, aux Reszké, à Melba, à Calvé, demandez-leur s'ils hésiteront un seul instant à repartir, la saison prochaine, avec Maurice Grau, cet honnête et charmant homme, cette admirable intelligence, la cheville ouvrière de ces colossales entreprises[377].

Même si, comme nous l'avons souligné plus haut, Grau n'est pas le seul à passer par l'oral, voir cette pratique mise en avant par ses artistes montre que la fiabilité dont il sait ou a su faire preuve en s'engageant vis-à-vis d'eux fait partie intégrante de son modèle entrepreneurial.

L'honnêteté que les chanteurs et comédiens prêtent au manager s'observe aussi dans les questions d'argent. En novembre 1888, alors qu'elle effectue une tournée européenne sous la direction de Grau, Bernhardt envoie une dépêche au *Figaro* dans laquelle elle écrit que l'imprésario a pris à sa charge l'ensemble des taxes que le gouvernement hongrois impose sur les cachets des comédiens de la troupe[378]. Si ce court article sonne presque comme une réclame pour Grau, on retrouve un commentaire de la même veine dans les mémoires d'Emma Calvé, publiés plus de trente ans après le décès de l'imprésario. Évoquant une tournée américaine qu'elle effectue avec un autre intermédiaire du spectacle, la chanteuse se plaint du pourcentage élevé que ce dernier prélève sur la recette, le soupçonnant par ailleurs de ponctionner à sa guise des sommes excessives ; elle compare ensuite ses pratiques avec celles de Grau, qu'elle qualifie

[375] Emma Eames écrit des choses similaires dans ses mémoires en déclarant que la parole de Grau valait mieux que sa signature et que personne n'avait jamais douté de sa probité. EAMES Emma, *Some Memories and Reflections*, *op. cit.*, p. 238.

[376] BASSET Serge, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 15 mars 1907.

[377] BERNHARDT Sarah, « La Vérité sur l'affaire Grau », art cit.

[378] « Budapest, 17 novembre, […] On a demandé à tous les artistes de ma compagnie un impôt sur leurs appointements. On a mis un impôt sur mes cachets de chaque représentation, mais Maurice Grau a pris tout à sa charge. Le fisc est exorbitant et injuste. Avis aux artistes qui viendront en Autriche-Hongrie et qui n'auraient pas Maurice Grau pour impresario. » BERNHARDT Sarah, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 18 novembre 1888.

de « consciencieux » et de « probe », tout en déplorant qu' « il n'y en [ait] plus des comme lui[379] ». Enfin, Emma Eames écrit qu'eu égard aux grandes fatigues qu'elle avait ressenties à plusieurs reprises lors des tournées américaines, Grau avait finalement inséré dans son contrat de 1901-1902 une clause lui garantissant deux jours calendaires de repos entre chaque représentation. Eames insiste sur le fait que l'idée était venue du directeur et non d'elle, et déclare qu'elle a été extrêmement chanceuse de se produire sous la direction d'un homme qu'elle qualifie de « grand artiste et directeur[380] ».

C'est sans doute grâce à ces soutiens répétés et à ces marques d'attention que Grau gagne la confiance de ses pensionnaires qui le défendent ensuite dans leurs écrits, comme nous l'avons vu avec Sarah Bernhardt, mais aussi pendant les tournées, comme le fait Emma Eames en décidant de monter sur scène alors qu'elle est malade, selon elle pour ne pas compromettre la réputation de Grau[381]. Quelles que soient les difficultés que sa troupe rencontre en tournée, Maurice Grau est aussi remarqué pour son tempérament égal et une discrétion que la presse comme les artistes saluent.

2.2.2.2 Discrétion et tempérance

Dans ses *Souvenirs d'un enfant de Paris*, le journaliste Émile Bergerat consacre un chapitre à Constant Coquelin dans lequel il décrit sa rencontre avec le comédien, avant de souligner ce qu'il appelle « une ardeur de vie […] contagieuse[382] » qui se traduit par une mise en mouvement perpétuelle, et un refus de l'immobilité. C'est à cet endroit-là qu'apparaît Maurice Grau, apportant une anecdote illustrative avant de disparaître : « Maurice Grau, son impresario, me disait de lui à ce sujet : – Il ne peut dormir qu'en chemin de fer parce que ça remue[383] ! »

L'imprésario semble opérer dans sa vie comme dans ce texte : omniprésent dans l'ombre de ses artistes, il ne se met en avant que pour parler d'eux – qu'il connaît très bien – ou de ses entreprises, avant de se remettre en retrait. Cette discrétion, remarquée par plusieurs commentateurs de l'époque, se reflète aussi bien par sa présence là où on ne l'attend pas que par un refus de se mettre en scène dans l'exercice de ses fonctions. Gerber, une fois encore,

[379] CALVÉ Emma, *Sous tous les ciels, j'ai chanté…*, Paris, Librairie Plon, 1940, p. 192.
[380] EAMES Emma, *Some Memories and Reflections*, *op. cit.*, p. 221-223.
[381] Voir la section « 2.2.1.2.1 Chef de troupe ou exploiteur ? Des commentaires assassins de Rubinstein aux "sacrifices" d'Emma Eames ».
[382] BERGERAT Émile, *Souvenirs d'un enfant de Paris*, Paris, Eugène Fasquelle, 1911, vol.1, p. 80.
[383] *Ibid.*

compare les pratiques de Grau avec celles de Conried, et oppose un Grau discret qui s'installe calmement dans la loge des directeurs pour observer la représentation ou la répétition à un Conried qui arrive en grande pompe, incarnant à lui seul l'idée de l'Imprésario et y prenant selon lui grand plaisir[384]. Il va même jusqu'à avancer que lors de ses campagnes de recrutement estivales, Grau se rendait *incognito* dans les théâtres européens pour y trouver les voix susceptibles de l'intéresser[385]. Même si la claire préférence qu'Aimé Gerber montre pour Maurice Grau dans ce recueil de souvenirs nous invite à nuancer ses propos, son témoignage laisse entrevoir la posture que l'imprésario adopte dans l'exercice de ses fonctions : plaçant les artistes au cœur du système spectaculaire, il se positionne en marge, se faisant davantage observateur qu'acteur, ce qui invisibilise les rouages de son action.

La discrétion dont Grau fait preuve va de pair avec une tempérance de tous les instants, qui se manifeste aussi bien dans ses rapports avec la presse qu'avec les artistes. Les déclarations de Gerber selon lesquelles le directeur du Metropolitan ne « forçait » jamais la critique tout en entretenant d'excellents rapports avec la presse sont corroborées par le portrait qu'en fait Henry Krehbiel dans *Chapters of Opera*[386]. Le journaliste y dépeint un directeur courtois et avenant, quelle qu'ait été la teneur de sa critique dans *The New York Tribune*. À ces qualités s'ajoute la propension de l'imprésario à ne presque jamais laisser paraître ses émotions, accueillant les félicitations et les condoléances avec le même calme. Ce trait de caractère est aussi relevé par son frère Robert, qui le présente comme « ce type d'homme d'affaires qui ne montre aucun désarroi quand le public est indifférent, ni n'explose d'enthousiasme quand ses efforts sont couronnés de succès[387] ».

---

[384] « Where Grau had gone quietly to the Directors' Box to observe, Conried showed himself about the House, immaculate in his dress clothes, white gloves, and opera hat, very much the Impresario, and enjoying the full flavor of it. », HEYLBUT Rose et GERBER Aimé, *Backstage at the Metropolitan Opera*, *op. cit.*, p. 34.

[385] « The summer months found him traveling up and down Europe, combing the rosters of large and small opera houses, for voices that might please him. Those reconnoitering troupes were always made incognito. No one ever knew when Grau was there. He would drop into a seat in the balcony, or at the back of a dark box, and leave again if he heard nothing that sounded promising ». *Ibid.*, p. 15.

[386] « The gentlemen of the press treated him with greatest courtesy. They respected him. Despite his close personal friendship with Henry E. Krehbiel, James G. Huneker, and W. J. Henderson (whose sensitive writings until recently constituted the chief adornment of the *New York Sun*), Grau never suggested criticisms-by-favor. » *Ibid.*, p. 15. – KREHBIEL Henry Edward, *Chapters of Opera, Being Historical and Critical Observations and Records Concerning the Lyric Drama in New York from its Earliest Days down to the Present Time*, *op. cit.*, p. 295. – Edward Henry Krehbiel (1854-1923) est un éminent musicologue et critique musical du tournant du siècle. De 1880 à sa mort, il est critique musical pour le *New York Tribune*. Il publie par ailleurs plusieurs ouvrages sur la vie musicale états-unienne. Outre celui que nous citons ici, notons *The Pianoforte and its Music* (1911) ou *Afro-American Folk Songs* (1914). Il participe également à l'édition de divers dictionnaires musicaux, dont la deuxième édition états-unienne du *Grove*, et traduit des livrets d'opéra en anglais. ALDRICH Richard, « Henry Edward Krehbiel », *Music & Letters*, vol. 4., n°3, juillet 1923, p. 266-268, https://www.jstor.org/stable/726960, consulté le 20 septembre 2025.

[387] « […] he was of that type of business man who shows no outward appearance of distress, when the public is indifferent, nor waxes enthusiastic, when his efforts are crowned with success. » GRAU Robert, *The*

Loin d'être un frein dans ses relations professionnelles, cette constance, gage de stabilité et donc, encore une fois, de confiance, le fait apprécier de son entourage professionnel dont il contribue à « assainir » l'environnement. Car la tempérance de Grau se manifeste également dans les conflits qui ne manquent pas d'éclater dans le cours d'une saison. Emma Eames donne l'exemple d'une altercation qui oppose Grau à Pol Plançon, pourtant présenté par Gerber comme un proche ami du directeur, lors d'une saison durant laquelle le chanteur se trouve en compétition avec Édouard de Reszké pour les rôles de basse[388]. Souhaitant tirer profit du nombre de représentations inscrites dans le contrat de Plançon, Grau décide de le produire en concert « çà et là ». Refusant d'être balloté à travers le pays comme une « malle », le chanteur se dispute régulièrement avec Grau à ce sujet. Un jour, au terme d'une joute particulièrement âcre, il aurait fini par traiter l'imprésario de « sale Juif ». Eames écrit alors que Grau aurait répondu calmement qu'il était bel et bien Juif, qu'il souhaitait d'ailleurs en être un meilleur, mais qu'il n'était aucunement « sale[389] ».

Le sang-froid avec lequel Grau répond à cette attaque personnelle – qui plus est dans le contexte fortement antisémite que la France connaît alors avec l'affaire Dreyfus – et l'absence de suite qu'il lui donne atteste une haute confiance en soi en même temps qu'une grande maîtrise de soi, qualités indispensables à une bonne gestion de groupe[390]. Si l'imprésario ne se met pas en colère, c'est que l'attaque de Plançon n'a aucune prise sur lui : il a probablement conscience que c'est ici sa fonction et non sa personne qui est attaquée, et que ce qui importe est le bon fonctionnement de l'ensemble. De fait, une répartie bien conduite semble suffire à remettre dans le rang un artiste qui, en fin de compte, exécutera ses ordres.

Le tempérament égal que Maurice Grau paraît adopter dans ses relations professionnelles apparaît donc non seulement comme un atout pour installer ses collaborations dans la durée mais aussi comme un moyen de faire valoir son autorité. La mesure dont l'imprésario fait preuve n'en fait cependant pas un homme inatteignable, comme le suggèrent

---

Businessman in the Amusement World, A Volume of Progress in the Field of the Theatre, New York, Broadway Publishing Company, 1910, p. 30.

[388] D'après nos relevés, ces altercations pourraient avoir eu lieu lors des saisons états-uniennes de 1893-1894, 1894-1895, 1896-1897, ou 1898-1899, les trois chanteurs en question étant alors dans la troupe du Metropolitan Opera. Tournées 51, 57, 63 et 68.

[389] « One day one of these discussions grew so acrid that Mr. Plançon ended by calling Mr. Grau "a dirty Jew." Whereupon Mr. Grau answered quickly : "A Jew, yes – and I wish I were a better one. But dirty, no." », EAMES Emma, *Some Memories and Reflections*, *op. cit.*, p. 240-241.

[390] Sur l'affaire Dreyfus et plus largement sur l'antisémitisme au XIXe siècle, voir notamment : POLIAKOV Léon, *Histoire de l'antisémitisme. 3, de Voltaire à Wagner*, Paris, Calmann-Lévy, 1968 ; WEILL Nicolas, « L'antisémitisme » dans DUCLERT Vincent et SIMON-NAHUM Perrine (dir.), *L'affaire Dreyfus. Les événements fondateurs*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 65-73 ; ABITBOL Michel, *Histoire des Juifs en France : du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, Perrin, 2024.

plusieurs témoignages de sympathie à son égard, qui laissent supposer que Grau a par ailleurs su nouer des amitiés sincères avec ses artistes.

2.2.2.3 Un homme « très sympathique[391] »

Si les témoignages grâce auxquels nous reconstituons le portrait de Grau sont surtout des sources éditées et donc écrites pour un lectorat potentiel, les lettres que Mounet-Sully envoie à son épouse Jeanne pendant sa tournée américaine et celles que Constant Coquelin écrit régulièrement à son amie Maria Dehon Polk présentent également l'imprésario sous un jour positif, sans qu'aucun enjeu stratégique n'oriente leurs écrits.

Dans ses lettres de 1894, Mounet-Sully présente son manager comme un homme bienveillant et chaleureux : à l'arrivée de son paquebot à New York, Grau vient l'accueillir personnellement à bord de *La Bretagne* et le comédien « tombe dans [ses] bras[392] » avant de recevoir des mains de l'imprésario une invitation à dîner de la part de Henry Irving. Plus tard dans la tournée, alors que les représentations de la troupe ne rencontrent qu'un succès d'estime, le tragédien présente Grau comme très courtois et rassurant, l'intermédiaire du spectacle lui soutenant que malgré l'échec financier de cette entreprise, son bilan annuel sera tout à fait correct[393]. L'artiste lui attribue par trois l'adjectif qualificatif « charmant », que ce soit pour le désigner directement, ou pour évoquer sa façon de le recevoir ou de s'adresser à lui[394]. Enfin, lors des dernières semaines de la tournée, alors que Grau prévoit de rentrer à Paris quinze jours avant la troupe, Mounet-Sully dit à son épouse son désir de continuer à entretenir des relations avec lui au-delà de leur collaboration, du fait de la sympathie que l'imprésario lui inspire :

> Grau m'a annoncé son départ prochain. Il sera à Paris une quinzaine de jours avant moi et m'a promis de te donner mes nouvelles. Je lui ai dit combien tu serais ravie de le voir. Nous nous sommes embrassés. Il est très charmant et réellement très sympathique. Je me promets de le voir souvent à mon retour et je compte sur toi pour lui faire bon accueil[395].

---

[391] *Lettres de Mounet-Sully à sa femme pendant sa tournée d'Amérique*, [lettres manuscrites], *op. cit.*, Boston, 10 mai 1894.

[392] *Ibid.*

[393] Selon Mounet-Sully, la presse est élogieuse mais les salles presque vides. Par conséquent, les recettes sont régulièrement inférieures au montant de son cachet. Sur la tournée de Mounet-Sully, voir notamment les sections « 3.2.2.4 Les tragédiens : Tommaso Salvini et Mounet-Sully » et « 9.1.4 Les proches absents au détour de la correspondance : l'épistolaire et la tournée ».

[394] *Lettres de Mounet-Sully à sa femme pendant sa tournée d'Amérique*, [lettres manuscrites], *op. cit.*, lettres du 29-30 mars, 19 avril et 10 mai 1894.

[395] *Ibid*., Boston, 10 mai 1894.

De tels propos corroborent ceux disséminés dans les mémoires et autres écrits contemporains, montrant que l'attachement pour Grau que les textes d'Emma Eames et Aimé Gerber laissent transparaître n'est pas un cas isolé. On le retrouve aussi sous la plume de Constant Coquelin, quelques années avant le décès de l'imprésario. Dans plusieurs lettres qu'il écrit à son amie Marie Dehon Polk entre 1903 et 1905, il dit d'abord son enthousiasme à l'idée de revoir l'hommes d'affaires dont il a des nouvelles encourageantes, avant de s'inquiéter pour sa santé qui demeure mauvaise[396]. Enfin, en mars 1905, après avoir donné son avis sur les chanteurs du Metropolitan, il se désole de la fatigue de Maurice Grau et dit la sympathie qu'il éprouve pour lui[397].

Ces témoignages nous éclairent sur la teneur des sentiments que certains artistes développent à l'égard de Grau du fait de la relation qu'ils établissent avec lui. D'autres discours de contemporains se concentrent quant à eux sur les « écarts » observables dans la conduite habituelle de l'imprésario, d'autant plus incongrus qu'ils contribuent à faire de lui une figure théâtrale comique parce que presque loufoque.

2.2.2.4 Un personnage de théâtre

Dans les récits de l'époque, deux traits caractéristiques permettent globalement de reconnaître Grau : sa tendance à se promener dans les couloirs du Metropolitan en sifflant faux, et celle, lorsqu'il est dans l'incompréhension, à lever les bras au-dessus de sa tête et à répéter « Why » jusqu'à ce que le problème soit résolu. Gerber présente implicitement les sifflements de Grau comme un signe de bonne humeur, parce qu'ils se manifestent surtout les samedis avant ses parties de poker hebdomadaires :

> Après que le rideau de la matinée s'était levé et que le « spectacle » était lancé, il se promenait à travers la Maison, jouant avec sa canne et sifflant un ramassis incohérent de notes dans lequel personne ne reconnaissait de mélodie, étant en chemin pour le Phoenix Club situé au vieux Knickerbocker

[396] « Je sais déjà que Grau est bien rentré et je le verrai lundi le 28 (29 ?), heureux de le revoir, lui, sa femme et sa fille. Sa femme m'a écrit qu'il était bien et j'ai eu aussi une très bonne lettre de lui. », *3 lettres de Constant Coquelin à Maria H. Dehon Polk*, [lettres manuscrites], 22 mai 1903, *op. cit.* – « Le pauvre Grau ne va pas encore bien. » *Ibid.*, lettre du 20 décembre 1903.

[397] « J'ai vu, avant son départ pour Cannes, le pauvre Maurice Grau – et il est bien fatigué toujours. Pauvre ! C'est un brave homme, je l'aime beaucoup ! », *3 lettres de Constant Coquelin à Maria H. Dehon Polk*, [lettres manuscrites], *op. cit.*, mars 1905.

> Theater, où il allait s'offrir quelques heures d'heureuse liberté, de poker intensif en compagnie de ses amis, Dazian, Roesner, Rullman, et Sanger[398].

Entendre un directeur d'opéra pour qui travaillent les plus grandes vedettes de l'art lyrique de l'époque siffler faux a certainement quelque chose de cocasse et le discréditerait sans doute s'il ne s'était pas construit une réputation artistique solide, ce qui explique peut-être pourquoi on ne trouve ce type de témoignage qu'à la fin de sa carrière. Au contraire, l'aplomb avec lequel Grau affiche ici son absence totale de talent artistique personnel montre qu'il peut se permettre d'ajouter une touche de fantaisie à la figure sage et stable qu'il a construite ces années durant.

C'est d'ailleurs à la même époque qu'apparaissent les remarques sur l'usage systématique du « Why ». La première à mentionner cette façon de verbaliser l'objection est Emma Eames. Alors que la chanteuse déclare à son directeur qu'elle souhaite jouer le rôle d'Aida lors de la prochaine saison du Metropolitan, celui-ci aurait levé ses bras « de désespoir » et demandé à plusieurs reprises, *pourquoi* l'artiste choisissait un rôle dans lequel elle serait une « Négresse » et « *Pourquoi*[399] » elle ne se tournait pas vers « un succès sûr[400] ? ». Dans le cas décrit par Eames, le choix de l'adverbe interrogatif « pourquoi » n'a rien de bien original et s'insère dans l'échange sans heurts. Nous le relevons néanmoins car il fait écho à une autre anecdote de Gerber, au sujet d'une demande de hausse de salaire des femmes de ménage du Metropolitan, de sept dollars cinquante par semaine à huit dollars[401]. Confronté, comme dans le cas précédent, à une « difficulté inattendue », Grau demande encore « pourquoi » cette demande lui est faite, et Gerber propose une explication intéressante de ce choix de terme :

> « Huit dollars ? Mais pourquoi… POURQUOI ? Comment puis-je balancer de l'argent comme ça ? » (la grande expression d'objection de Grau était « POURQUOI… ? » Quand les choses lui déplaisaient trop, il imputait le problème au Destin[402].)

---

[398] « After the matinée curtain had gone up and the "show" was well under way, he would walk through the House, twirling his cane and whistling some incoherent jumble of notes which no one ever recognized as a tune, on his way to the Phoenix Club, at the old Knickerbocker Theater, there to regale himself with a few hours of happy freedom, intensive poker, and the company of his cronies, Dazian, Roesner, Rullman, and Sanger. », HEYLBUT Rose et GERBER Aimé, *Backstage at the Metropolitan Opera*, *op. cit.*, p. 25.

[399] C'est nous qui soulignons.

[400] EAMES Emma, *Some Memories and Reflections*, *op. cit.*, p. 193-194.

[401] Nous reviendrons plus tard sur ces montants.

[402] « "Eight dollars? But why… WHY? How can I fling money about like that?" (Grau's great expression of objection was "WHY…?" When things displeased him too much, he put the problem up to Fate.) », HEYLBUT Rose et GERBER Aimé, *Backstage at the Metropolitan Opera*, *op. cit.*, p. 18

Dans la perspective de Gerber, Grau ne cherche pas à analyser les problèmes auxquels il est confronté mais les aborde comme s'ils lui « tombaient dessus ». Si ce manque (ou ce refus) de discernement est facilement imputable à la charge de travail conséquente de l'imprésario, son entourage ne lui en tient vraisemblablement pas rigueur dans la mesure où, passé son premier état d'affolement, Grau semble céder aux demandes qui lui sont faites quand il les estime motivées : Emma Eames joue le rôle d'Aida et les femmes de ménage obtiennent leur augmentation de salaire[403].

À ce stade, le portrait qui se dessine de Grau est celui d'un homme capable de se faire apprécier et de bien s'entourer, valorisant le lien sur la procédure. De fait, les relations humaines cimentent et valorisent son modèle, tout en le consolidant de façon pérenne. C'est sur cette base que l'imprésario déploie son activité et montre ses qualités tactiques : en plus d'inspirer la sympathie, Maurice Grau est en effet reconnu par ses contemporains pour la finesse de ses choix et pour son intelligence qui manie subtilement les aspects artistiques et économiques du métier.

2.2.3 « The cleverest of *entrepreneurs*[404] »

Dans les dernières pages de ses mémoires, le chef d'orchestre Luigi Arditi qualifie Maurice Grau de « plus intelligent des entrepreneurs[405] », propos qui permettraient d'expliquer, en partie, le fait que l'imprésario a su vivre décemment de son activité, voire de s'enrichir grâce à elle. Si l'on en croit Arditi ainsi que d'autres contemporains de Grau, cette intelligence se serait manifestée dans sa capacité à articuler exigence artistique, audace financière et nécessités économiques. Au moment où l'imprésario prend sa retraite du Metropolitan, *Le Monde artiste* écrit ainsi :

> […] il s'est toujours distingué par une intelligence peu commune, par une compréhension parfaite du talent des meilleurs artistes européens, aussi bien que par une administration habile qui lui a permis, tout en donnant satisfaction aux exigences artistiques de l'élite américaine, de transformer l'Opéra en opération financière fructueuse[406].

[403] Emma Eames est à l'affiche d'*Aida* lors de la saison 1899-1900. US-NYmo, *Search results for « Emma Eames », 1899-00*, https://archives.metopera.org, consulté le 22 septembre 2025.
[404] ARDITI Luigi, *My Reminiscences*, New York, Dodd, Mead and Company, 1896, p. 369.
[405] « Maurice Grau was the cleverest of *entrepreneurs* », *Ibid*.
[406] N.Y., « Échos mondains », *Le Monde artiste*, 12 avril 1903.

Tout au long de sa carrière, le terme « habile » est régulièrement employé par la presse francophone et hispanophone afin de désigner l'imprésario, et ce très tôt[407]. L'habileté qui lui est prêtée consiste, comme écrit ci-dessus, à réussir l'heureux mariage entre les enjeux artistiques et économiques de sa fonction, proposant aux spectateurs des représentations de qualité qui lui permettent par ailleurs de dégager des profits.

Cette association fructueuse ne saurait se faire sans un intérêt sincère porté à l'art qui motive Grau dans son choix de carrière et alimente ses entreprises sur trois décennies. Dans la nécrologie que le *New York Times* lui consacre, le journaliste écrit que malgré ses études de droit et la volonté de ses parents qu'il devienne avocat, Maurice Grau ne passe pas le barreau parce qu'il a « déjà découvert son intérêt dans ce qui allait devenir l'œuvre de sa vie[408] ». Quelques années plus tôt, divers textes disent, explicitement ou en creux, son engagement pour l'art, du *Trait d'Union* qui écrit en 1878 que l'imprésario « a toujours tenu avec une haute intelligence de l'art[409] » à Emma Eames qui le qualifie de « grand directeur et artiste[410] », en passant par Gerber pour qui le choix des chanteurs est pour Grau une forme d'expression artistique[411].

Au-delà de ce qui s'écrit sur lui, la correspondance de Grau laisse poindre une préoccupation sincère pour la dimension artistique de sa fonction, sans laquelle ses talents n'auraient sans doute pu s'exercer. Dans la lettre qu'il adresse à Guillaume Stengel-Sembrich en décembre 1903, mentionnée plus haut, l'imprésario revient sur la situation du Metropolitan après avoir évoqué sa santé et celle de sa famille, et consacre en fait la plus grande partie de son courrier à des préoccupations d'ordre artistique. Il dit avoir lu dans le *Herald* le compte rendu de la première représentation de *Parsifal* qu'il trouve « très, très bien », puis revient sur le succès de Marcella, ainsi que de Caruso « comme voix » et de Fremstadt. Il regrette par ailleurs que Mottl n'ait pas eu « le succès qu'il était en droit d'espérer » mais s'étonne de celui de Walker, qu'il désigne comme un artiste de second ordre car, bien que pourvu d'une belle voix, il n'a selon lui « aucun tempérament », n'est « pas du tout artiste » et, comme le dit son

[407] Outre la citation ci-dessus, ce terme se rencontre très souvent dans le journal francophone mexicain *Le Trait d'Union*, qui l'associe systématiquement au nom de l'imprésario dans les articles parus entre 1878 et 1882. On le trouve également dans *Le Courrier des États-Unis* en mai 1882, et dans *El Nacional* en décembre de la même année. Plus loin dans la carrière de Grau, il est aussi utilisé dans *Le Ménestrel* en janvier 1901.

[408] « He had already discovered his interest in what was to become his life work. », Anonyme, « Maurice Grau dies in his Paris Home », *The New York Times*, 15 mars 1907.

[409] X***, « Cloture (sic.) de l'Opéra-Bouffe. New-York, 12 juin », *Le Trait d'Union*, 7 juillet 1882.

[410] « […] that great director and artiste, Maurice Grau », EAMES Emma, *Some Memories and Reflections*, *op. cit.*, p. 223.

[411] HEYLBUT Rose et GERBER Aimé, *Backstage at the Metropolitan Opera*, *op. cit.*, p. 15.

destinataire, est « froid et pas intéressant[412] ». Bien que le renforcement du vedettariat ait été en partie soutenu, dans le dernier tiers du siècle, par des raisons économiques, il relève aussi, dans le cas de Grau notamment, d'un attrait sincère pour les artistes, dont l'imprésario analyse le talent avec finesse.

Malgré ce sens artistique dit à demi-mot et relevé par ses proches collaborateurs, Grau se présente plus souvent comme un homme d'affaires dont le talent s'exerce avant tout dans le domaine financier. Il aurait à ce propos déclaré dans un savant jeu de mots : « De mon point de vue, l'art réside dans le fait de faire de l'argent. En regardant mes livres de compte je sais que plus mon compte en banque est garni, meilleur est mon art[413]. » Dans une perspective similaire, il dit régulièrement qu'il ne connaît pas grand-chose à la musique, qu'il ne sait d'ailleurs pas lire[414].

Ainsi, à la fin de sa carrière, Maurice Grau est avant tout salué pour sa capacité à dégager des bénéfices à partir d'entreprises habituellement déficitaires. Comme nous l'avons vu plus haut, plusieurs commentateurs le décrivent tout bonnement comme le premier imprésario à ne pas mourir dans la pauvreté, et ajoutent que Grau aurait répété régulièrement qu'il souhaitait laisser suffisamment d'argent pour payer ses funérailles[415]. Il réussit en rassemblant le plus de vedettes possible dans ses troupes, faisant dire à son frère Robert qu'il brise ainsi la « malédiction » qui pesait jusque-là sur l'opéra en permettant à l'exploitation du genre de

[412] *Lettre de Maurice Grau à Guillaume Stengel-Sembrich*, [Lettre], *op. cit.* – Grau avait engagé Enrico Caruso et Olive Fremstad pour la saison 1903-1904, et les contrats ont été repris par Heinrich Conried. KREHBIEL Henry Edward, *Chapters of Opera, Being Historical and Critical Observations and Records Concerning the Lyric Drama in New York from its Earliest Days down to the Present Time*, *op. cit.*, p. 327-328.

[413] « From my standpoint, the art lies in making money. From my ledgers I know that the bigger I find the bank account, the better is my art. », HEYLBUT Rose et GERBER Aimé, *Backstage at the Metropolitan Opera*, *op. cit.*, p. 12.

[414] « Mr. Grau always said that he knew little about music and very little about singing but that he could always pick the artist who had the spark. » EAMES Emma, *Some Memories and Reflections*, *op. cit.*, p. 235 et « "And the best of it is," he would confide, "*I can't even read music!*" ». HEYLBUT Rose et GERBER Aimé, *Backstage at the Metropolitan Opera*, *op. cit.*, p. 25.

[415] Le lendemain de sa mort, le *New York Times* décrit Maurice Grau comme le premier imprésario à avoir quitté les affaires riche et à ne pas être mort pauvre. Plus d'une semaine après, *Musical America* le présente comme le premier imprésario à avoir tiré des profits du grand opéra. En France où les journaux soulignent davantage sa probité et les grands services qu'il a rendus à l'art français, *La Gazette de la Capitale* écrit tout de même que ses « sacrifices ne lui coûtèrent guère ». Anonyme, « Maurice Grau dies in his Paris Home », *The New York Times*, 15 mars 1907 ; Anonyme, « Maurice Grau's Notable Career Ends ; Death Due to Heart Trouble », *Musical America*, 23 mars 1907 ; *Maurice Grau Clippings*, [coupures de presse], *op. cit.* ; Anonyme, « Maurice Grau », *La Gazette de la Capitale*, 31 mars 1907. – Bien qu'assez laconique, la notice biographique que Dee Baily consacre à l'imprésario dans le *Grove* écrit tout de même que Maurice Grau a été « le premier imprésario d'Amérique à générer du profit à partir du grand opéra. ». Celle de l'*American National Biography*, rédigée par Karen Ahlquist, évoque une fortune de 600 000$, BAILY Dee, « Grau, Maurice » dans *Grove Music Online*, s.l., 2002, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O004182, consulté le 12 septembre 2022 ; AHLQUIST Karen, « Grau, Maurice » dans *American National Biography*, s.l., 2000, https://doi.org/10.1093/anb/9780198606697.article.1800492, consulté le 12 septembre 2022.

devenir rentable[416]. Si cette « nouvelle ère » commence avec ses tournées d'opéra italien dans la seconde moitié des années 1880, elle atteint son apogée pendant ses dernières années de direction du Metropolitan, durant lesquelles les pourcentages de dividendes versés aux actionnaires passeraient de soixante à cent cinquante pour cent[417].

Les *ideal casts* et les *all-star companies* ne sont cependant pas les seuls leviers grâce auxquels Grau rend son exploitation rentable. Après la soirée de gala organisée en avril 1896 pour redresser les finances en péril de l'Abbey, Schoeffel & Grau Co., le directeur du Metropolitan insère dans les contrats des artistes une clause lui garantissant leur participation à une soirée à son bénéfice, à la fin de chaque saison[418]. Cette représentation durant laquelle, comme son appellation l'indique, tous les bénéfices vont au directeur, fait office de filet de sécurité en cas de mauvais résultats, et lui assure un surplus confortable si la saison a été bonne. Eu égard à ce qui a été écrit sur ces dernières années de direction, le second cas de figure semble avoir été le plus fréquent.

Enfin, Gerber va jusqu'à présenter Grau comme un homme aimant l'argent. Tout d'abord, il explique sa fortune en écrivant qu'en plus de rentabiliser ses productions il est, à Wall Street, un « *trader* à grande échelle[419] ». Ensuite, il brosse un portrait assez haut en couleur de l'imprésario après la soirée de gala qu'il organise le 28 février 1902 au Metropolitan pour le prince Henri de Prusse. Après avoir salué le prince et sa suite, le directeur aurait disparu – ce alors qu'on lui avait demandé d'escorter les invités et de faire un discours depuis la scène – intimant à Gerber de répondre à tous ceux qui le chercheraient qu'il « n'était juste pas là ». Plus tard, quelqu'un aurait tout de même frappé à la porte du bureau de Grau, et l'aurait trouvé comptant les recettes de la soirée, « les plus importantes que la Maison avait jamais enregistrées », dans un nuage de fumée, et le col de sa chemise ouvert[420]. La posture relâchée du directeur et la présence de la fumée de cigare font ressembler Grau à une sorte de magnat

[416] GRAU Robert, *The Businessman in the Amusement World, A Volume of Progress in the Field of the Theatre*, *op. cit.*, p. 23. – Sur la capacité de Maurice Grau à dégager des bénéfices conséquents à la fin de sa carrière, voir la section « 7.2.3 La fortune de Maurice Grau, un bilan comptable ».

[417] Ces tournées des années 1880 sont pour la plupart polarisées autour d'Adelina Patti, qui est néanmoins entourée d'artistes dont la presse souligne unanimement l'excellence. *Ibid.*, p. 23. – Tournées 30, 33, 38, 41 et 45.

[418] Nous ne savons pas si des directeurs contemporains de Grau s'allouaient également des soirées à bénéfice en fin de saison. Au Metropolitan néanmoins, la pratique perdure sous le mandat de Conried et s'arrête avec Gatti-Casazza. Le directeur italien reprend cependant la formule pendant ses dernières années de directions, à la condition que le fond de secours de l'Opéra n'ait pas été entamé dans la saison. Ces représentations prennent alors le nom de « Surprise Parties ». HEYLBUT Rose et GERBER Aimé, *Backstage at the Metropolitan Opera*, *op. cit.*, p. 18-19.

[419] *Ibid.*, p. 18. – Sur les investissements boursiers de Grau, voir la section « 7.2.3.2 Faire fructifier son argent : Maurice Grau et la bourse ».

[420] « There he sat, in a cloud of cigar smoke and with his collar loosened, counting up the evening's receipts, which were the largest the House had ever taken in. » *Ibid.*, p. 115.

quelque peu louche, dont les entreprises artistiques ne sont qu'une couverture pour dégager des bénéfices outranciers.

Cette image est néanmoins la seule de ce type que nous ayons trouvée. Son côté excessif n'est probablement pas représentatif du rapport global de Grau à l'argent, mais a le mérite de mettre en avant la dimension pécuniaire de la direction de théâtre, particulièrement prégnante lors de l'organisation d'événements médiatiques à faible teneur artistique.

Une dernière facette du portrait de Grau permet d'explorer la part de l'entrepreneur en lui : celle du gestionnaire. Divers commentateurs s'accordent en effet pour dire que l'imprésario suit scrupuleusement les dépenses de ses entreprises et que, s'il est capable de dépenser sans compter dans certains domaines – et notamment pour ses vedettes – tout ce qui ne concourt pas directement à satisfaire le public est mis de côté[421]. Une expression prêtée à Jean de Reszké circule dans la littérature d'alors : « Maurice Grau vous donnera un cigare, mais pas l'allumette qui va avec[422] ». Représentative de la rigueur avec laquelle Grau contrôle ses finances, cette phrase humoristique contrebalance l'image de l'imprésario qui dépense sans compter, étant donné les sommes folles qu'il prodigue à ses artistes. Rapporteur de l'anecdote, Gerber précise son propos en écrivant que Grau acceptait sans rechigner toute augmentation de salaire qu'il estimait méritée mais qu'il refusait d'accroître les dépenses courantes ne serait-ce qu'en offrant deux places de théâtre quand la coutume était de n'en donner qu'une[423].

De façon plus globale, Grau est généralement présenté comme le membre le plus au fait des questions financières au sein de l'Abbey, Schoeffel & Grau Company, quand il n'est tout simplement pas écrit qu'il passe son temps à rattraper les fiascos financiers d'Abbey[424]. Bien que ces déclarations soient sans doute exagérées, elles ne peuvent manquer de s'appuyer sur un fond de vérité et attestent la bonne réputation financière de Grau. Dans ses mémoires, Victor

[421] Maîtrise ne signifie pas pour autant rigueur. Comme nous le verrons dans la partie II de cette thèse, la comptabilité de Maurice Grau semble assez chaotique dans les années 1880. Voir à ce propos la section « 4.4.1 Mutualiser réseau et territoire ».

[422] Cette phrase est la retranscription approximative des phrases « Grau will give you a cigar, but he won't give you the match. », « Maurice will give you a cigar, but he would refuse to give you a match to light it with, if it wasn't in the bargain. » et de « Grau will give you a good cigar – but not the match with which to light it! », respectivement tirées de Anonyme, « Maurice Grau dies in his Paris Home », art cit., EAMES Emma, *Some Memories and Reflections*, *op. cit.*, p. 238 et HEYLBUT Rose et GERBER Aimé, *Backstage at the Metropolitan Opera*, *op. cit.*, p. 16.

[423] « He granted increases in salary without question if he felt they were deserved ; but he refused to inflate the general expenses of the organization by so much as the cost of an extra pair of tickets. » HEYLBUT Rose et GERBER Aimé, *Backstage at the Metropolitan Opera*, *op. cit.*, p. 17.

[424] À ce propos, voir : GOLDIN Milton, *The Music Merchants*, Londres, The Macmillan Company, 1969, p. 102. – C'est assez paradoxal car, au moment de la liquidation de l'Abbey, Schoeffel & Grau Company en juin 1896, Maurice Grau présente à la fois Abbey comme l'associé chargé des levées de fonds, et un homme n'ayant pas conscience de la valeur de l'argent. Voir à ce propos la section « 4.4.3 Une ambition démesurée ? La faillite de 1896 ».

Maurel va jusqu'à dire que l'imprésario était la seule tête pensante du trio Abbey, Schoeffel & Grau, et écrit que « malgré la raison sociale Abbey, Grau et Cie, c'est sur M. Maurice Grau que repose tout le poids de cette énorme affaire[425] ».

Introduit dans le monde du théâtre par son oncle Jacob dès son jeune âge, Maurice Grau construit sa vie personnelle professionnelle dans ce milieu. Si cette immersion précoce a indéniablement tenu lieu de formation pour l'imprésario, ce dernier tend à se présenter avant tout comme un *businessman* dont l'art consisterait à faire de l'argent. La dimension financière de son activité semble en effet avoir été maniée avec talent, mais les nombreux témoignages d'artistes, de journalistes et d'homologues montrent également que les qualités relationnelles et le flair artistique de Grau ont été au cœur de son modèle.

Après avoir étudié ces caractéristiques, nous nous pencherons maintenant sur les spécificités de sa production, dont certains aspects transparaissent déjà dans ce chapitre : le primat du répertoire français, la qualité des représentations et la capacité à rassembler de grands artistes. Il s'agira dès lors de voir comment, dans un climat hautement concurrentiel, Grau instaure une exigence d'excellence tout en restant attentif aux envies et réactions des divers publics qu'il rencontre ou, pour le dire autrement, comment il parvient à équilibrer les pans artistiques et économiques de sa fonction.

[425] MAUREL Victor, *Dix ans de carrière, 1887-1897*, Paris, V. Villerelle, 1898., p. 246.

Chapitre 3. « Pioneering don't pay[426] » : Grau et l'art d' « innover » dans des valeurs sûres

Au début de sa carrière, Maurice Grau est régulièrement loué par la presse pour les nouveautés qu'il donne ; cependant, il l'est exclusivement outre-Atlantique. Comme celles de nombre de ses confrères, ses créations locales sont le plus souvent tirées d'œuvres ayant rencontré de francs succès en Europe, et qui sont déjà médiatisées au-delà. L'imprésario les produit par ailleurs dans des zones susceptibles de lui offrir un public suffisant pour rentabiliser sa venue. Cet ensemble lui permet de se montrer novateur sans prendre des risques économiques inconsidérés. Évoluant dans un milieu libéral hautement concurrentiel, Grau doit trouver un équilibre entre prise de risque artistique et sécurité financière, la première pouvant aussi, paradoxalement, favoriser la seconde. Il s'agit donc ici d'étudier à la fois ce qui distingue et ce qui rapproche Grau de ses contemporains, en termes de répertoire et d'aire de répartition.

Ce chapitre s'appuie principalement sur les données collectées et organisées dans les annexes 1, 3 et 4 : chronologie des tournées et saisons ; tableaux des œuvres ; tableau des artistes ayant collaboré avec Grau. Les statistiques élaborées à partir de ces relevés ne tiennent pas compte du nombre de représentations alloué à chaque œuvre ou donné par chaque artiste, une telle entreprise dépassant largement le cadre de cette thèse. Sont prises en compte les dates entre lesquelles Grau a produit telle œuvre ou collaboré avec tel artiste, informations qui sont elles-mêmes croisées avec le répertoire, la langue d'origine et de représentation, ainsi qu'avec les années de création (mondiale et locale ; quand elles sont réalisées avec Grau).

Les œuvres instrumentales, marginales dans la production Grau, ne sont pas comptabilisées dans le répertoire en raison de leurs modalités de production. Presque toujours données par extraits, ces pièces peuvent par ailleurs faire l'objet de fragmentations lors des tournées focalisées sur le virtuose qui les exécute[427]. En conséquence, la presse liste rarement les titres d'œuvres intégrales et il est plus difficile de les ajouter à un corpus que leurs homologues dramatiques et lyriques. Pour donner un aperçu des concerts instrumentaux organisés par Grau, une sélection des numéros joués lors de ces représentations est indiquée, quand cela est possible, dans le tableau des chronologies et des tournées en annexe 1.

[426] Citation attribuée à l'industriel états-unien Andrew Carnegie, dans DEBOUZY Marianne, *Le capitalisme « sauvage » aux États-Unis (1860-1900)*, Paris, Seuil, 1972, p. 91.

[427] Cette pratique s'observe également avec les œuvres théâtrales et opératiques. Voir à ce propos la section « 10.2.3 Alléger les formats pour mieux faire briller les vedettes ». Les recherches que nous avons menées dans le cadre de cette thèse tendent cependant à indiquer qu'elle est beaucoup plus fréquente lors des concerts que pour les représentations dramatiques et lyriques.

3.1 Trente ans de répertoire : *le goût de l'Europe*[428]

Comme les chapitres précédents le suggéraient déjà et comme les pages suivantes le montrent, Maurice Grau produit principalement des tournées d'artistes européens jouant des œuvres de leur continent. Cette circulation massive des ouvrages dont l'imprésario n'est d'ailleurs pas le seul artisan nous conduira d'abord à poser la question de la rémunération des créateurs, et des évolutions qui s'observent dans les dernières décennies du XIXe siècle en termes de droits d'auteur à l'international. Nous verrons ensuite que si le répertoire que Grau produit est varié, allant de l'opéra bouffe à l'opéra wagnérien, en passant par la comédie et le drame historique, l'imprésario se spécialise globalement dans des genres prestigieux. Dans ce domaine, il apparaîtra par ailleurs que le français tient une place centrale dans son modèle, tant dans l'origine des pièces qu'en représentation. Enfin, nous questionnerons l'imaginaire à l'œuvre derrière les déclarations d'authenticité de Grau, qui promet à ses spectateurs des spectacles donnés dans des conditions similaires à celles rencontrées en Europe.

3.1.1 Circulation internationale des œuvres et propriété intellectuelle

Sans être au cœur des discussions sur les tournées lyriques et dramatiques du second XIXe siècle, la question des droits d'auteurs et de compositeurs reste indissociable des circulations artistiques internationales. Comme le rappellent les chercheurs Jean-Claude Yon et Ignacio Ramos-Gay, la propriété intellectuelle concerne dans ce cas les droits de représentation, de traduction et de publication[429]. Pendant les quelque trente années de carrière de Maurice Grau, divers accords internationaux voient le jour, principalement pour garantir une rémunération des créateurs en cas de représentation de leurs œuvres à l'étranger. Malgré tout, la législation demeure floue, notamment parce que plusieurs pays, au premier rang desquels les États-Unis, se montrent peu coopératifs.

Après nous être penchée sur les avancées qu'on n'observe sur la période, nous étudierons le cas spécifique de Grau. Si l'imprésario est loin de se montrer proactif dans la défense des droits d'auteurs et de compositeurs, son parcours montre que leur rémunération

[428] Cette expression fait référence au titre de l'ouvrage suivant : FARGE Arlette, *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989.

[429] YON Jean-Claude, « L'évolution de la législation internationale », YON Jean-Claude (dir.), *Le théâtre français à l'Étranger. Histoire d'une suprématie culturelle*, *op. cit.*, p. 19 ; RAMOS GAY Ignacio, « "An Ingrained Antipathy" : traduire et adapter le théâtre français en Angleterre, du pillage à la suprématie culturelle (1843-1886) », *Revue de littérature comparée*, 2020, vol. 3, n° 375, p. 283-296.

s'impose peu à peu, peut-être en partie parce qu'elle devient synonyme d'honnêteté. Eu égard à la complexité d'un tel sujet et en l'absence d'analyses croisées de la question, nous privilégierons une étude des auteurs et compositeurs français qui, comme nous le verrons plus bas, sont alors particulièrement concernés par la diffusion de leurs œuvres à l'international.

3.1.1.1 Réflexions et avancées sur les droits d'auteurs et compositeurs dans le second XIXe siècle

La notion de droit d'auteur existe en France depuis la Révolution Française. Elle a d'abord un cadre territorial et ne s'applique donc initialement que dans les limites de l'État-Nation, étendues aux colonies à partir du décret du 9 décembre 1857[430]. Dans la première moitié du XIXe siècle, une telle morphologie se retrouve dans la législation des autres pays en la matière[431]. D'après Jean-Claude Yon, l'idée d'un droit commun à tous les États n'est émise qu'à partir du Congrès littéraire international de Bruxelles en 1858, sans être toutefois suivie des faits[432]. Il faut attendre la convention universelle de Berne du 9 septembre 1886 pour que soient posées les bases de la propriété littéraire internationale telle qu'elle se construira au XXe siècle. Quoique novateur, cet accord ne réunit que dix pays signataires : l'Allemagne, la Belgique, l'Espagne, la France, la Grande-Bretagne, Haïti, l'Italie, le Libéria, la Suisse et la Tunisie[433]. Les États-Unis, principal terrain d'exercice de Maurice Grau, n'intégreront une convention multilatérale que cinq ans plus tard, en ratifiant l'American Copyright Act de 1891[434].

Malgré ces avancées, la lourdeur des procédures entrave souvent la perception des droits. Jean-Claude Yon, ici encore, évoque des formalités administratives contraignantes en Autriche-Hongrie, au Portugal et aux États-Unis[435]. Dans ce dernier pays, les œuvres sont protégées à la condition de ne pas avoir été publiées sur place, ou d'être déposées à Washington

[430] En France, le principe du droit d'auteur est établi par les lois des 13-19 janvier 1791 et des 19-24 juillet 1793. YON Jean-Claude, « L'évolution de la législation internationale », dans YON Jean-Claude (dir.), *Le théâtre français à l'Étranger. Histoire d'une suprématie culturelle*, *op. cit.*, p. 19-20 et 22.

[431] *Ibid*., p. 22.

[432] *Ibid*.

[433] *Ibid*. – Cuba étant alors sous domination espagnole, la convention de Berne s'y applique. Il en est de même pour les colonies et dominions britanniques, tels le Canada et l'Australie.

[434] RAMOS GAY Ignacio, « "An Ingrained Antipathy" : traduire et adapter le théâtre français en Angleterre, du pillage à la suprématie culturelle (1843-1886) », art cit., p. 291.

[435] YON Jean-Claude, « L'évolution de la législation internationale », dans YON Jean-Claude (dir.), *Le théâtre français à l'Étranger. Histoire d'une suprématie culturelle*, *op. cit.*, p. 28-29.

dans une édition spéciale réalisée sur du papier et avec des caractères états-uniens[436]. Cette démarche n'est supprimée qu'en 1909 grâce à l'insistance de Paul Hervieu, alors président de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (S.A.C.D.)[437]. Si l'on observe les comptes rendus de réunion de la S.A.C.D. sur la période, on remarque d'ailleurs que la proportion de droits perçus à l'étranger augmente, mais qu'elle demeure modeste au regard de la diffusion très large dont le répertoire français bénéficie alors. Les droits perçus à l'international constituent ainsi 1,4% du total sur l'exercice de 1869-1870, 5,4% en 1884-1885, et 6,5% en 1900-1901[438].

Dans un tel contexte, il est probable que des accords bilatéraux offrent de meilleures garanties de protection. En 1879, l'article 18 des nouveaux statuts de la S.A.C.D. proscrit tout traité particulier entre directeurs et auteurs français[439]. Toutefois, rien n'empêche les créateurs de signer des contrats avec des directeurs et imprésarios étrangers, et la Société elle-même se réserve le droit d'en établir avec des intermédiaires du spectacle français, comme en témoigne l'exemple de Sarah Bernhardt. À partir de 1895, alors que la comédienne est directrice du Théâtre de la Renaissance, elle signe un traité avec la S.A.C.D. indiquant qu'elle rémunèrera ses auteurs à hauteur de 12% sur les recettes brutes des spectacles donnés en France, pourcentage qui tombe à 6% dans le cas de représentations à l'étranger[440].

Tout en garantissant aux auteurs une rémunération stable, un tel accord montre les effets d'un droit international fragile. Il place en effet la directrice en position de force et lui permet de négocier des conditions moins favorables aux créateurs dès lors qu'elle joue à l'étranger. De l'autre côté de l'Atlantique, l'exemple de Maurice Grau indique lui aussi qu'artistes et directeurs cherchent à tirer leur épingle du jeu dans ces négociations.

[436] *Ibid*., p. 29.
[437] *Ibid.*, p. 31.
[438] Société des auteurs et compositeurs dramatiques, *Annuaire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques*, Paris, Commission des auteurs et compositeurs dramatiques, exercice 1870-1871, t. 2, fasc. 2, p. 215. ; *Ibid.*, exercice 1884-1885, A6, t. 2, fasc. 1, p. 164 ; *Ibid*., exercice 1900-1901, A22, t. 5, fasc. 2, p. 253.
[439] YON Jean-Claude, « L'évolution de la législation internationale », dans YON Jean-Claude (dir.), *Le théâtre français à l'Étranger. Histoire d'une suprématie culturelle*, *op. cit.*, p. 25.
[440] *Contrats d'engagement d'auteurs dramatiques au Théâtre de la Renaissance*, [contrats], *op. cit.*

3.1.1.2 Grau et la question des droits

À travers les sources qui fondent cette thèse, on peut voir que la question des droits apparaît en pointillés dans la carrière de l'imprésario. Dans l'état de nos recherches, la propriété intellectuelle n'est évoquée, dans la presse française, qu'à partir d'août 1882. À cette date, Maurice Grau signe un traité, non pas avec des créateurs, mais avec la maison d'édition Choudens[441]. En vertu de cet accord, l'imprésario s'engage à payer à l'éditeur 5% des recettes brutes de chaque représentation, pourcentage auquel il doit ajouter la part de l'abonnement. En contrepartie, les éditeurs lui fournissent les partitions originales des œuvres qu'il donnera, notamment celles de *Contes d'Hoffmann*, de *Roméo et Juliette*, de *Mireille*, et de *Carmen*. Jusque-là, Grau avait vraisemblablement produit ces ouvrages avec des orchestrations dites « de fantaisie », qu'il s'engage par ailleurs à remettre à Choudens une fois le traité signé. Si l'écriture d'origine des opéras et opéras-comiques concernés sera respectée grâce à ce contrat, il n'est pas sûr que leurs librettistes et leurs compositeurs soient rétribués lors de leurs représentations. À ce propos, deux informations contradictoires nous sont parvenues. La première, en faveur d'une rétribution, vient de Jacques-Léopold Heugel, directeur du *Ménestrel*[442]. Selon lui, si les éditeurs Choudens appliquent les mêmes règles que celles qui ont cours dans son journal, la rémunération des créateurs sera incluse dans celle des éditeurs selon la distribution suivante :

> […] un tiers pour le compositeur, un tiers pour les auteurs de paroles, un tiers pour l'éditeur, le tout sous déduction d'un simple droit de dix pour cent pour les frais de commission et autres[443].

À l'inverse, l'article de Jehan Valter, publié deux semaines après celui de Prével, laisse entendre que ce traité ne bénéficiera ni aux auteurs ni aux compositeurs[444]. Le journaliste écrit en effet qu'étant désormais en règle avec les éditeurs, Maurice Grau serait par ailleurs :

---

[441] PRÉVEL Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 14 août 1882 ; VALTER Jehan, « Les artistes dramatiques français en province et à l'étranger. Saison 1882-1883. En Amérique », *Le Figaro*, 28 août 1882. – Fondée en 1845 par le compositeur Antoine de Choudens, puis reprise par son fils Paul en 1888, la maison d'édition Choudens publie principalement, dans la deuxième moitié du XIXe siècle, des partitions d'opéras, opéras-comiques et opéras bouffes. Par le nombre de compositeurs avec lesquels elle est sous contrat, cette entreprise établit un monopole presque exclusif sur l'édition de théâtre lyrique. Parmi ses œuvres à succès, elle compte notamment les partitions de *Carmen* et de *Faust*. Anonyme, « M. Paul de Choudens le grand éditeur de musique est mort hier », *Comoedia*, 8 octobre 1925 ; Montaudran, « Les Choudens », *Le Figaro*, 9 octobre 1925 ; Anonyme, « Échos et nouvelles », *Le Ménestrel*, 16 octobre 1025.

[442] PRÉVEL Jules, « Courrier des théâtres », art. cit.

[443] *Ibid*.

[444] VALTER Jehan, « Les artistes dramatiques français en province et à l'étranger. Saison 1882-1883. En Amérique », art. cit.

> […] très désireux de se mettre également en règle avec les auteurs, mais il faudrait que ceux-ci pussent lui garantir tout d'abord le monopole des pièces dont il se serait rendu acquéreur, et cette garantie ne sera possible que le jour où un traité sera intervenu entre la France et les Deux-Amériques[445].

Cette notion de monopole paraît cruciale pour les artistes et intermédiaires du spectacle états-uniens qui cherchent à obtenir un avantage concurrentiel de la rétribution des créateurs. Cette condition s'observe pour les droits de représentation comme pour ceux de publication des livrets et partitions. Dans le second cas, diverses déclinaisons et traductions de la mention « Seule version correcte et autorisée de l'œuvre » sont apposées sur les livrets édités et vendus pendant les tournées, ici encore à partir des années 1880[446]. Si le bénéfice que les imprésarios et les artistes retirent de ces privilèges éditoriaux semble assez marginal, celui que leur accorde l'exclusivité de représenter une œuvre sur un territoire donné est sans contexte plus conséquent, comme le suggèrent les procès intentés en cas de non-respect de ces droits.

Début 1878 par exemple, l'actrice Fannie Foster poursuit en justice le directeur du Broadway Theatre James C. Duff, Maurice Grau et Marie Aimée après les représentations de l'opéra-bouffe *La Marjolaine* en octobre 1877[447]. La plaignante explique qu'en 1870 un certain John de Bonay a établi des droits sur une pièce intitulée *La Marjolaine* qu'elle a achetée quatre ans plus tard pour 500$, avant de la donner à New York, Brooklyn et Montréal. Maurice Grau admet qu'il a bien donné une œuvre du même titre, mais se défend en expliquant qu'il ne s'agit pas de celle dont Foster a acheté les droits. La pièce de de Bonay est un drame en quatre actes qui se déroule sous la Révolution tandis que l'ouvrage donné au Broadway Theatre est « un opéra bouffe, plein d'humour, et dont l'argument repose sur des situations caricaturales, presque inconcevables, mais très amusantes, lesquelles découlent de la présentation d'une

[445] VALTER Jehan, « Les artistes dramatiques français en province et à l'étranger. Saison 1882-1883. En Amérique », *Le Figaro*, 28 août 1882.

[446] Parmi les livrets de notre corpus, voir par exemple : US-CAw, 40532 7.30, *Edicion Coquelin-Hading. Esta es la única versión correcta y autorizada de las obras de mi repertorio. El Casamiento de Figaro. Representada por M. Coquelin and Mme. Jane Hading y sur compañia, bajo la empresa de los Sres. Henry E. Abbey y Maurice Grau*, [livret], 1888 ; US-NYp, *MZ Hervé, *The Judic Edition. « The only correct version translated and printed from my manuscripts. » American Tour under the direction of Mr. Maurice Grau. La Cosaque*, [livret], 1885.

[447] Anonyme, « Musical and Dramatic Gossip – Foreign », *Illustrated Sporting and Dramatic News*, 5 janvier 1878. – Nous n'avons pas pu retrouver beaucoup d'informations sur la dite Fannie Foster. En 1874, un article du *New York Dispatch* évoque en effet la représentation d'un drame français intitulé *La Marjolaine*, dans lequel l'actrice doit jouer le rôle-titre au Lyceum Theatre de New York. Outre cette mention et celle du procès intenté à Grau, les autres occurrences de ce nom semblent concerner des homonymes. Anonyme, « World of Amusement. Dramatic. Lyceum Theatre », *The New York Dispatch*, 19 avril 1874.

médaille à la demoiselle la plus vertueuse du village[448] ». Nous ne savons pas quelle a été l'issue du procès opposant Foster à Grau mais supposons que l'imprésario, le directeur du Broadway Theatre et la vedette de la troupe ont été relaxés, s'il a bien été prouvé que l'œuvre mise en cause n'était pas celle sur laquelle l'actrice détenait un monopole.

Qu'il obtienne ou non un privilège sur la représentation de certaines œuvres, Maurice Grau se met à verser des droits de plus en plus régulièrement à partir de la fin des années 1880, comme le montrent les livres de comptes dont nous disposons[449]. Ces paiements illustrent peut-être un changement dans les pratiques des directeurs étrangers, lui-même lié à une question d'image : il est fort possible qu'un imprésario de renom ne puisse plus se permettre de passer pour un fraudeur en dépouillant des auteurs dont il se targue de donner la primeur aux publics extra-européens. Pour la période 1887-1892, les versements n'apparaissent que pour certaines tournées. Ces blancs peuvent bien sûr indiquer un manque de rigueur dans la comptabilité. Néanmoins, ce que nous avons écrit plus haut nous incite plutôt à penser que l'imprésario s'est plusieurs fois dispensé de rémunérer les créateurs des œuvres qu'il donnait, dispense qui quelques années plus tôt lui a d'ailleurs été reprochée dans la presse française.

Le 1er janvier 1883, Jules Prével relaie ainsi le succès que la troupe d'opéra français de Grau vient de rencontrer à La Havane dans *La Fille de Madame Angot*[450]. D'après le journaliste, les représentations de l'opéra-comique ont rapporté quelque 15 000 fr. à la compagnie, sans que ni ses librettistes ni son compositeur ne perçoivent le moindre centime[451]. Pour la période 1898-1903 en revanche, les comptes du Metropolitan Opera montrent des versements systématiques et pleinement intégrés au modèle économique de la maison. Non seulement le tournant du siècle a certainement normalisé la rémunération des créateurs dans la pratique, mais aussi dans l'usage. Directeur de la première institution lyrique états-unienne, Maurice Grau ne peut plus se permettre de faire l'impasse sur les droits, au risque de ternir son image, et par là même celle de l'Opéra new-yorkais.

---

[448] « [Maurice Grau] said that De Bonay's play was a serious drama in five acts, founded on incidents of the French Revolution, while the play produced at the Broadway Theatre was an opera-bouffe, highly humorous, and founded upon highly exaggerated, almost inconceivable, but very comic situations growing out of the presentation of a medal to the most virtuous damsel of the village ». Anonyme, « Musical and Dramatic Gossip – Foreign », art. cit.

[449] US-NYmo, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York. 1887-1892*, [livre de comptes], juin 1892 ; US-NYmo, *Metropolitan Opera Company Ledgers*, [livre de comptes], 1898-1949.

[450] PRÉVEL Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 1er janvier 1883. – Nous revenons sur les soupçons de fraude qui pèsent alors sur Grau dans la section « 6.4.2.2 Quand l'imprésario ne paie pas : droits d'auteurs et soupçon de fraude ». – Tournées 19 et 19bis.

[451] *Ibid*.

Quoiqu'encore incertaine, la rémunération des auteurs et compositeurs devient à la fin du XIXe siècle un sujet hautement débattu parce que la circulation des œuvres s'amplifie, suite logique de l'intensification des tournées. Bien que Grau n'ait pas été un fervent défenseur des droits des créateurs, il apparaît comme un acteur de premier plan dans la diffusion du répertoire européen à l'international.

3.1.2 Un répertoire diversifié mais (presque) toujours prestigieux

Nos relevés indiquent qu'en trente ans de carrière, Maurice Grau diffuse 300 œuvres dont une immense majorité sont le fruit de créateurs européens[452]. Contrairement aux imprésarios italiens décrits par Rosselli ou à la première génération d'imprésarios moraves évoqués plus haut, Grau ne se spécialise pas dans un seul genre spectaculaire, mais s'illustre aussi bien dans le théâtre parlé que dans l'opéra, l'opéra bouffe ou le concert. Ce faisant, il s'inscrit dans une tendance que l'on retrouve chez d'autres agents du tournant du siècle, tels Victor Ullmann ou Charles Baret dont il a été question plus haut. Si comme ses confrères Grau produit un répertoire varié, son activité se concentre néanmoins sur des formes prestigieuses de spectacle, ce qui le distingue par exemple d'un Barnum[453]. Le tableau ci-dessous regroupe les tournées et saisons organisées par l'imprésario entre 1872 et 1904 (tableau 1). Comme plusieurs de ses entreprises font entendre conjointement de l'opéra bouffe, de l'opéra-comique et de l'opéra, la catégorie « opéra » englobe ces trois sous-genres. La catégorie « théâtre » qui vient en seconde position, rassemble les saisons et tournées de spectacles parlés. Après ces deux grandes catégories, figurent le concert instrumental, minoritaire dans l'ensemble de la production Grau, le concert lyrique et une saison mêlant opéra et théâtre[454]. Enfin, la rubrique

[452] Voir à ce propos la liste des œuvres en annexe 4. Les œuvres instrumentales données lors des concerts, très difficiles à retracer, sont exclues de ce comptage.

[453] L'opéra bouffe peut bien sûr être considéré comme un divertissement populaire. Cependant, ainsi que nous le verrons plus loin, l'imprésario tend à transformer son image et à le présenter comme un spectacle distingué, principalement en soulignant ses liens avec Paris. À ce propos, voir la section « 3.1.4.1 Le rayonnement de l'Europe… puis de New York ».

[454] Par « concert lyrique » nous entendons des tournées ne faisant entendre que des solistes qui chantent des airs de leur répertoire avant de jouer, ou seulement de chanter, un acte d'opéra, le plus souvent avec costumes mais sans décors. – Nous n'avons classé qu'une tournée dans la catégorie « opéra et théâtre ». Il s'agit de la tournée 27 mettant en vedette Anna Judic. Cette entreprise mêle des opéras bouffes à une comédie et un vaudeville, auxquels s'ajoutent des œuvres que les livrets classent dans des catégories mixtes : on compte ainsi deux « vaudevilles opéras bouffes » et deux « comédies opéras bouffes ». Outre ces productions de la troupe d'Anna Judic, les tournées 18 et 21 ajoutent la comédie *Divorçons* d'Émile de Najac et de Victorien Sardou à leur répertoire d'opéras-comiques et d'opéras bouffes. Comme il s'agit de la seule pièce de théâtre données par ces compagnies qui voyagent par ailleurs avec un répertoire lyrique conséquent, nous avons choisi de les classer dans la rubrique « opéra ».

« autres » rassemble la tournée d'*opera burlesque* du Gaiety Theatre de Londres (tournée 42) et du *Grand Historical Spectacle* intitulé *America* (tournée 47).

Tableau 1: Tournés Grau par genre (1872-1904)[455]

Répertoire	Nombre de tournées / saisons	Pourcentage (%)
Opéra	38	46,9 %
Théâtre	30	37,0 %
Concert instrumental	5	6,2 %
Concert lyrique	5	6,2 %
Opéra et théâtre	1	1,2 %
Autres	2	2,5 %
Total	**81**	**100 %**

Dans les pages qui suivent, nous verrons que Maurice Grau produit principalement des œuvres lyriques et évolue progressivement de formes légères vers le *grand opera*. En termes de théâtre, la carrière de l'imprésario paraît plus homogène, principalement centrée sur des répertoires considérés comme prestigieux. Une fois ces bases posées, nous proposerons un cliché en négatif de la production Grau, en nous focalisant sur les créatrices et créateurs à la marge de son répertoire. Enfin, nous interrogerons la place et la fonction des créations dans son modèle.

3.1.2.1 Le théâtre lyrique avant tout

Maurice Grau s'illustre principalement dans des spectacles musicaux, et plus encore dans le domaine lyrique. Outre les 38 tournées et saisons d'opéra mis en scène qu'il organise, il produit également ce genre en concert, à cinq reprises. De fait, ce répertoire constitue plus de la moitié de sa production (53,1%)[456]. À cela s'ajoute le fait que l'imprésario est principalement resté présent dans les mémoires pour sa direction du Metropolitan Opera, même s'il a aussi été à la tête d'institutions théâtrales.

[455] Les chiffres et pourcentages issus de ce tableau proviennent des données présentées dans l'annexe 1.

[456] Si l'on additionne les tournées d'opéra, de concert (instrumental et lyrique), d'opéra et théâtre ainsi que celle d'*opera burlesque* et d'*America*, la part de spectacles musicaux s'élève alors à 63%.

3.1.2.1.1 Du *light opera* au grand opera

Entre 1872 et 1887, Grau produit principalement de l'opéra bouffe et de l'opéra-comique[457]. À l'époque, aux États-Unis, ces genres sont désignés comme du *light opera*, à cause des sujets de leurs livrets mais aussi de l'orchestration plus légère qu'ils demandent et permettent dans l'itinérance[458]. De la fin des années 1880 à 1903, c'est surtout dans l'opéra que l'imprésario s'illustre. Comme nous le verrons plus loin, c'est surtout grâce à ce répertoire que l'imprésario constituera sa fortune lors de ses dernières années d'exercice. Il est cependant délicat d'établir les raisons d'un tel changement[459]. Au début des années 1880, des déclarations de la presse mexicaine suggèrent que cette évolution pourrait être motivée par celle des goûts du public. En 1882, on peut ainsi lire dans un article du *Trait d'Union* que les spectateurs préfèrent désormais le « grand opéra et l'opéra-comique » à « l'opéra bouffe[460] ». Sans avancer qui de Grau ou de l'auditoire a pu infléchir la tendance, on observe qu'en deux ans, l'imprésario modifie sensiblement son répertoire mais aussi sa stratégie publicitaire. Dès 1880, la réclame distingue, en bas de colonne, quelques œuvres « d'un genre plus élevé » de celles, décrites comme plus légères, néanmoins annoncées les premières (image 5). En 1882, l'encart place le « grand opéra » et l'opéra-comique en tête, les titres étant listés les uns au-dessus des autres, et consigne les opéras bouffes en bas de page, dans un paragraphe de quelques lignes seulement (image 6).

[457] Entre 1894 et 1896, l'Abbey, Schoeffel & Grau Company organise deux tournées d'opéra bouffe et d'opéra-comique mettant en vedette la chanteuse états-unienne Lillian Russell. Ces entreprises étant alors en marge de la production d'ensemble des imprésarios, elle ne s'inscrivent pas dans la tendance évoquée ci-dessus. Tournées 54 et 59.

[458] À ce propos, voir notamment PRESTON Katherine K., *Opera for the people : English-Language Opera and Women Managers in Late 19th-Century America*, *op. cit*.

[459] Sur la capacité de Maurice Grau à générer des profits grâce à l'opéra, voir la section « 7.2.3.1 Une fortune acquise lors de ses dernières années d'exercice : retour sur l'âge d'or du Metropolitan Opera ».

[460] « L'expérience de M. Grau lui [a] appris que, dans tous les pays américains (Nord et Sud), le goût du public est pour le grand opéra et l'opéra-comique plutôt que pour l'opéra bouffe. », Anonyme, « Les recettes de M. Grau », *Le Trait d'Union*, 22 juillet 1882. *Le Trait d'Union* est un journal francophone publié à Mexico.

El repertorio se formará entre las óperas siguientes:

Nuevas en esta ciudad.

La fille du Tambour-Major	Offenbach.
Madame Favart	,,
Les Noces D'Olivette	Audran.
La Camargo	Lecocq.
Le Gran Casimir	,,
Babiole	De Rille.

Conocidas en esta ciudad.

Barbe Bleu	Offenbach.
La Belle Elene	,,
Le Grande Duchesse	,,
La Perichole	,,
Orphee aux enfers	,,
La Vie Parisienne	,,
La Princesse de Trebizonde	,,
La Jolie Parfumeuse	,,
La Boulangere à des ecus	,,
Les Brigands	,,
La fille de Madame Angot	Lecocq.
Giroflé-Giroflá	,,
Le Petit Duc	,,
La Marjolaine	,,
Les Cloches de Corneville	Planquete.
L'Oeil Crevé	Hervé.

Conociendo el buen gusto y la gran inteligencia del público de México, el Sr. Grau ha agregado al repertorio arriba mencionado de obras más ligeras, varias óperas de género más elevado; entre las obras de este género se representarán las siguientes:

Mignon	A. Thomas.
Carmen (primera vez	Bizet.
Le Pre aux Clercs (primera vez)	Herold.
Le Postillon de Lonjumeau (idem)	A. Adam.
Paul et Virginie (primera vez)	Massé.
La Traviata	Verdi.
Martha	Flotow.
Faust	Gounod.

Image 5 : Anonyme, « Teatros. Gran Teatro Nacional. Gran Compañía del Sr. Mauricio Grau », *El Monitor Republicano,* 30 décembre 1880.

RÉPERTOIRE :

Grand Opéra et Opéra Comique.

Faust.	Gounod.
Romeo et Juliette,	»
Mireille,	»
Hamlet,	A Thomas.
Mignon,	»
Le Caïd,	»
Le Pré aux Clercs,	Herold.
Zampa,	»
Carmen,	Bizet.
Les Contes d'Hoffman,	Offenbach.
Rigoletto,	Verdi.
Hernani,	»
La Traviata,	»
Bal Masqué,	»
Le Trouvère,	»
Charles VI,	Halevy.
Les Mousquetaires de la Reine,	»
Les Dragons de Villars,	Maillart.
Le Voyage en Chine,	Bazin.
Le Domino Noir,	Auber.
Les Diamants de la Couronne,	»
Haydée,	»
Fra Diavolo,	»
Paul et Virginie,	V. Massé.
Les Noces de Jeannette,	»
Galathée,	»
L'Etoile du Nord,	Meyerbeer.
Dinorah,	»
Martha,	Flotow.
L'Ombre,	»
Piccolino,	Giraud.
Lucie de Lammermoor,	Donizetti.
La Fille du Régiment,	»
La Favorite,	»
La Sonnambule,	Bellini.
Le Barbier de Séville,	Rosini.
Si j'étais Roi!	A. Adam.
Le Postillon de Lonjumeau,	»
Giralda,	»
La Dame Blanche,	Boieldieu.
Boccacio,	Suppe.

Opéras bouffes.

La Jolie Parfumeuse, Madame l'Archiduc, Bagatelle, Pomme d'Api, (Offenbach). — Giroflé-Girofla, Le grand Casimir, La Fille de Madame Angot, (Lecoq). — La Mascotte, (Audran).—Les Cloches de Corneville, (Planquette). — La Timbale d'argent, (Vasseur)—Ninighe, (Boullard).

Image 6 : Anonyme, « Théâtre national. Grande compagnie française d'opéra de M. Maurice Grau », *Le Trait d'Union*, 24 novembre 1882.

Si comme nous l'avons écrit plus haut, Maurice Grau continue de produire de l'opéra bouffe jusqu'en 1887 dans des entreprises qu'il dirige seul, il abandonne ce genre quand il collabore avec Henry E. Abbey et John B. Schoeffel à partir de 1883. Dans le cadre de cette association et dans le domaine lyrique, l'imprésario organisera essentiellement des saisons et tournées d'opéra, les seuls opéras-comiques portés au répertoire étant *Carmen*, *Crispino e la comare*, *L'Étoile du Nord*, *La Fille du régiment*, *Manon*, *Martha*, *Mignon* et *Philémon et Baucis*[461].

3.1.2.1.2 Compositeurs et librettistes emblématiques

Une fois l'évolution de Grau de l'opéra bouffe vers l'opéra établie, reste à savoir quels compositeurs et quelles œuvres sont les plus représentatifs de sa carrière. N'étant pas en mesure d'établir combien de fois chaque créateur ou chaque ouvrage a été joué entre 1872 et 1904, nous donnerons, pour les premiers, le nombre d'œuvres produites par l'imprésario ; pour les secondes, nous évoquerons celles qui ont été données pendant le plus grand nombre de saisons.

Toutes périodes confondues, c'est Jacques Offenbach qui fournit le plus d'œuvres à Grau (tableau 2). Son répertoire est par ailleurs représenté jusque tard dans sa carrière, à un moment où Grau a délaissé les œuvres dites légères. Bien qu'Offenbach soit mis à l'honneur pendant vingt-quatre ans, on observe une période de neuf ans, entre 1886 et 1895, durant laquelle le compositeur disparaît des productions de l'imprésario. D'autre part, entre 1895 et 1896, seuls *La Périchole* et *La Grande Duchesse de Gérolstein* sont repris tout en étant les seuls opéras bouffes d'Offenbach que Grau donne dans des traductions anglaises, avec la troupe de Lillian Russell. La place centrale que les œuvres d'Offenbach occupent dans les productions Grau, bien qu'essentiellement concentrées sur la première moitié de sa carrière, confirme la facilité avec laquelle le répertoire du compositeur s'exporte alors, comme l'ont montré Jean-Claude Yon et Laurence Senelick, le second insistant sur le rôle d'Offenbach dans la construction de l'idée de modernité[462]. C'est ensuite Charles Lecocq qui fournit le second plus grand nombre d'œuvres à Grau : on en compte 13, représentées de façon harmonieuse entre 1872 et 1884. Si l'on reste dans le répertoire dit léger, Hervé est le troisième compositeur le plus donné, ici encore dans la première moitié de la carrière de Maurice Grau.

[461] Ici encore, les tournées de Lillian Russell font exception.

[462] YON Jean-Claude, « Le répertoire offenbachien : un produit d'exportation dans la seconde moitié du XIXe siècle », *Les Cahiers Sirice*, 23 avril 2020, vol. 24, n° 1, p. 9-16 ; SENELICK Laurence (dir), *Jacques Offenbach and the Making of Modern Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017.

Tableau 2 : Compositeurs ayant fourni le plus grand nombre d'opéras au répertoire Grau

Compositeurs	**Nombres d'œuvres**	**Première avec Grau**	**Dernière avec Grau**
OFFENBACH Jacques	19	1872	1896
LECOCQ Charles	13	1872	1889
WAGNER Richard	10	1883	1900
VERDI Giuseppe	9	1873	1903
DONIZETTI Gaetano	6	1873	1896
HERVÉ	5	1873	1886

Tableau 3 : Librettistes ayant fourni le plus grand nombre d'opéras au répertoire Grau

Librettistes	**Nombres d'œuvres**	**Première avec Grau**	**Dernière avec Grau**
HALÉVY Ludovic/MEILHAC Henri[463]	11	1872	1903
CHIVOT Henri/DURU Alfred[464]	10	1872	1888
WAGNER Richard	10	1883	1900
SCRIBE Eugène[465]	7	1873	1903
BARBIER Jules[466]/CARRÉ Michel	6	1873	1903

Il n'est pas étonnant qu'en matière de librettistes, le duo Meilhac/Halévy soit le plus représenté avec 11 livrets co-signés (tableau 3). À la deuxième place arrive le duo Chivot/Duru avec 10 œuvres, ici encore exclusivement des opéras-comiques et des opéras bouffes[467]. Toujours dans le répertoire français mais dans des opéras-comiques et opéras, Eugène Scribe

[463] Ce décompte inclut aussi le livret de *La Roussotte*, à l'écriture duquel Albert Millaud a également participé. Ce dernier collabore aussi en duo avec Meilhac, notamment pour *La Cosaque* et *Mam'zelle Nitouche*, au répertoire de Grau. Le duo Halévy/Meilhac est par ailleurs auteur de trois comédies données dans la seconde partie de la carrière de l'imprésario : *Frou-Frou*, *L'Été de la Saint-Martin* et *Lolotte*. Enfin, Henri Meilhac seul est par ailleurs l'auteur de la comédie *Ma Cousine* représentée par la troupe de Réjane en 1895. Tournée 58.

[464] Le décompte inclut l'opéra bouffe *Les Cent vierges*, co-écrit par Charles Clairville. Voir annexe 4.

[465] Trois des œuvres mentionnées dans ce tableau sont en fait co-signées avec des collaborateurs : les grands opéras *Les Huguenots* et *Le Prophète* sont écrits avec Émile Deschamps, *Robert le Diable* avec Germain Delavigne. Sur Eugène Scribe, voir YON Jean-Claude, *Eugène Scribe : la fortune et la liberté*, Saint-Genouph, A.-G. Nizet, 2000.

[466] Jules Barbier signe par ailleurs le livret des *Contes d'Hoffmann* seul, représenté entre 1882 et 1883 par les artistes de Grau. Il écrit également le drame *Jeanne d'Arc*, dont la musique est composée par Gounod. La pièce sera produite par l'imprésario lors de la tournée mondiale que Sarah Bernhardt effectue entre 1891 et 1892. Tournées 43 et 46.

[467] Henri Chivot (1830-1897) est un dramaturge et librettiste parmi les plus joués de ce que Christophe Charle désigne comme les œuvres du « Boulevard populaire ». À sa mort, il comptabilise 86 pièces, principalement dans le domaine de l'opéra bouffe, de l'opéra-comique et du vaudeville. – Alfred Duru (1829-1888) est un des principaux collaborateurs de Chivot, et co-signe également des œuvres avec Labiche, Clairville et Busnach. CHARLE Christophe, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne (1860-1914)*, *op. cit.*

(seul ou avec collaborateurs) et le duo Jules Barbier/Michel Carré fournissent respectivement 7 et 6 pièces lyriques. Contrairement aux précédentes, beaucoup sont jouées à partir des années 1880 et jusqu'au début du XXe siècle, ce qui vient illustrer l'évolution des choix de répertoire de l'imprésario dont nous avons parlé plus haut.

En dehors des œuvres écrites sur des livrets en français, c'est Richard Wagner qui fournit le plus d'ouvrages lyriques comme librettiste et compositeur, avec 10 opéras. À l'exception de *Lohengrin*, donné dès 1883 en italien, ses pièces sont produites par Grau entre 1892 et 1901 ou 1903, soit dans la dernière décennie de sa carrière. À cette époque, Wagner est probablement le compositeur le plus représenté dans les programmes des tournées Grau. Entre 1895 et 1903 par exemple, *Lohengrin*, *Die Meistersinger*, *Tannhäuser*, *Die Walküre* et *Tristan und Isolde* sont à l'affiche ensemble chaque saison états-unienne et londonienne (1897-1900). Lors de la saison 1898-1899 par ailleurs, Maurice Grau produit la première intégrale américaine du cycle du *Ring* avec la troupe du Metropolitan Opera[468]. Cette valorisation du répertoire wagnérien place l'Opéra de New York en avance de son temps. À Paris, ce mouvement ne s'observera qu'au début du XXe siècle. Bien que Pedro Gailhard produise *Lohengrin* dès 1891, c'est sous l'administration conjointe de Messager et Broussan que les autres œuvres du compositeur se font entendre et apprécier à l'Opéra, entre 1902 et 1914[469].

Après Wagner ce sont deux compositeurs italiens qui sont mis à l'honneur par Grau : Giuseppe Verdi avec 9 opéras, puis Gaetano Donizetti, avec 6 opéras, sur un total de 28 composés sur des livrets italiens[470]. Le premier est donné pendant toute la carrière de l'imprésario. *Rigoletto*, *Il Trovatore* et *La Traviata* sont représentés en anglais par la troupe de Clara Louise Kellog dès 1873 et font partie des œuvres régulièrement à l'affiche des tournées Grau jusqu'en 1903. Si *Ernani* et *Un Ballo in Maschera* ne sont donnés qu'au tournant du siècle, les œuvres verdiennes que l'imprésario produit à partir des années 1890 sont plus tardives. Il s'agit d'*Aida*, de *Falstaff* et d'*Otello*. Outre les opéras, Maurice Grau donne

[468] Il est à noter que Grau ne donne les opéras de Wagner qu'en Amérique du Nord et en Angleterre, l'opéra allemand étant absent de ses tournées en Amérique Latine où, dans le domaine lyrique, il n'a organisé que des tournées d'opéra en français ou en italien jusqu'en 1890. En Amérique Latine (Cuba, Mexique, Brésil, Uruguay, Argentine), Maurice Grau a organisé plusieurs tournées d'opéra bouffe et d'opéra-comique incluant quelques opéras, français et italiens, mais toujours en français. Il y a aussi produit des saisons d'opéra en italien, avec Adelina Patti en vedette, cette dernière n'ayant pas Wagner à son répertoire. Voir les tournées 4, 10, 13, 14, 18, 19, 21, 27, 30, 33, 38 et 41.

[469] BOULANGER Karine, « L'Opéra de 1900 à 1918 : la fin de la Belle Époque », dans LACOMBE Hervé (dir.), *Histoire de l'opéra français : De la Belle époque au monde globalisé*, vol. 3, Paris, Fayard, 2022, p. 157-159.

[470] Seuls 4 opéras de Donizetti sont cependant composés sur des livrets en italien, ceux de *La Fille du régiment* et de *La Favorite* ayant à l'origine des livrets en français.

également le *Requiem* de Verdi au Metropolitan Opera entre 1900 et 1902, sans que nous sachions si ces représentations ont eu un caractère religieux.

Sur les 6 ouvrages de Donizetti produites par les troupes de Grau, seuls deux restent au programme pendant la quasi-totalité de son activité : l'opéra-comique *La Fille du régiment* et l'opéra *Lucia di Lammermoor*. Bien que représentées sur une période conséquente, ces œuvres apparaissent seulement dans quelques saisons, à la différence de celles de Verdi, données beaucoup plus régulièrement. *La Fille du régiment* n'est ainsi à l'affiche que pendant 4 saisons, tout comme *Lucia di Lammermoor*. Ce constat peut en fait s'étendre aux deux autres grands compositeurs italiens romantiques du premier XIXe siècle. Rossini et Bellini sont en effet sensiblement moins donnés que Verdi, Wagner ou Gounod, à l'exception du *Barbiere di Siviglia* et de *La Semiramide*, respectivement joués pendant 11 et 6 saisons.

3.1.2.1.3 Les œuvres lyriques les plus jouées par les troupes de Maurice Grau

Si l'on additionne les opéras-comiques et les opéras bouffes donnés par l'imprésario, on arrive à un total de 82 œuvres, contre 72 pour les opéras[471]. La forte proportion de compositeurs et de librettistes d'opéras-comiques et d'opéras bouffes ne témoigne cependant pas d'une prédominance de ces sous-genres dans la production Grau mais plutôt d'une tendance de l'imprésario à resserrer ses représentations d'opéras autour d'un petit nombre d'œuvres.

Sur les 154 que nous avons recensés, quatre sont emblématiques de la production Grau. Le premier est le *Faust* de Gounod, produit pendant 23 tournées entre 1873 et 1903, en français, italien et anglais. Le second est *La Traviata* de Verdi, qui apparaît dans 20 tournées sur la même période, et est joué dans les trois langues mentionnées ci-avant. Le troisième est *Carmen* de Bizet, joué dans 16 tournées entre 1880 et 1903, en français et en italien[472]. Le quatrième est *Lohengrin* de Wagner, donné pendant 16 saisons et tournées entre 1883 et 1903, en italien, allemand et anglais. Si l'on compare avec ce qui se fait en Europe à l'époque, on s'aperçoit que Grau s'inscrit en fait dans une tendance internationale, *Faust*, *La Traviata*, *Carmen* et *Lohengrin* étant alors quatre opéras régulièrement donnés à l'époque[473].

[471] Dans « opéra bouffe » et « opéra-comique », nous avons également inclus les œuvres désignées de la sorte : comédie mêlée d'ariettes, comédie opéra bouffe, fantaisie musicale et vaudeville opéra bouffe. Dans « opéra » nous avons aussi inséré *La Damnation de Faust*, désignée comme une légende dramatique et seulement donnée en version concert. Voir à ce propos l'annexe 4.

[472] À ce chiffre doit être ajoutée l'Habanera du premier acte qui est chantée en français par Marie Aimée à Mexico le 4 avril 1878. Tournée 14.

[473] Sur la diffusion et la réception de ces ouvrages dans le dernier tiers du XIXe siècle, voir entre autres : NEWARK Cormac, « *Faust*, Nest Reception and La Castafiore », *Cambridge Opera Journal*, vol. 25, n° 2, juillet

Les trois premiers suivent les évolutions de la carrière de l'imprésario dans la mesure où ils sont d'abord donnés lors de tournées produisant opéra bouffe, opéra-comique et opéra. D'abord représenté en anglais avec Clara Louise Kellogg dans le rôle de Marguerite, *Faust* devient ensuite un ouvrage emblématique du Metropolitan Opera, à tel point que le critique du *New York Times* William James Henderson surnommera la maison la *Faustspielhaus*[474]. L'opéra de Verdi est peut-être moins associé à l'une des deux grandes institutions lyriques dirigées par Grau qu'à certaines de ces interprètes, au premier rang desquelles Adelina Patti, qui incarne le personnage de Violetta dans chacune des tournées qu'elle entreprend avec l'imprésario, quoique la plupart du temps dans des actes isolés seulement[475].

À partir des années 1890, *Carmen* devient lui aussi étroitement associé à une artiste que Maurice Grau importe pour la première fois aux États-Unis : la soprano Emma Calvé. Après son consœur états-unienne Minnie Hauk, la chanteuse française devient en effet la Carmen de référence aux États-Unis jusqu'au début du XXe siècle[476]. Bien avant cela, Maurice Grau apparaît comme un acteur de premier plan dans la diffusion de cet opéra-comique dans les Amériques. Lors de la longue tournée qu'il organise sur le continent entre septembre 1880 et juin 1882, l'imprésario crée en effet l'ouvrage en français à La Havane (26 décembre 1880), à Mexico (11 février 1881) à Rio de Janeiro (5 juin 1881), à São Paulo (7 juillet 1881) et à Montevideo (28 juillet 1881)[477].

2013, p. 165-184 ; CHARLE Christophe, « La Circulation des opéras en Europe au XIXe siècle », *Relations internationales*, 2013, vol. 3, n° 155, p. 11-31 ; SALA Emilio, *The Sounds of Paris in Verdi's La Traviata*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013 ; ROWDEN Clair et SMITH Richard Langham (dir.), *Carmen Abroad*, *op. cit.* ; LACOMBE Hervé (dir.), *Histoire de l'opéra français. Du Consulat aux débuts IIIe République*, Paris, Fayard, 2020, vol. 2, p. 486-498, 508-518, 817-874.

[474] Sur le répertoire de la troupe de Kellogg, voir la tournée 6. Marguerite est un des rôles phares de la chanteuse états-unienne. Voir à ce propos les pages qu'elle lui consacre dans son autobiographie : KELLOGG Clara Louise, *Memoirs of an American Prima Donna*, *op. cit.*, p. 77-89. – Sur le surnom donné au Metropolitan à la fin du XIXe siècle, voir notamment : KREHBIEL Henry Edward, *Chapters of Opera, Being Historical and Critical Observations and Records Concerning the Lyric Drama in New York from its Earliest Days down to the Present Time*, *op. cit.*, p. 235 ; GIROUD Vincent, « L'opéra français aux États-Unis », dans LACOMBE Hervé (dir.), *Histoire de l'opéra français. Du Consulat aux débuts IIIe République*, Paris, Fayard, 2020, vol. 2, p. 861.

[475] À plusieurs reprises, Adelina Patti se produit dans des concerts mis en scène lors desquels seuls un ou deux actes d'opéras sont donnés, auxquels des airs chantés par les solistes de la troupe sont ajoutés. C'est dans ce format qu'elle se produit à Mexico en janvier 1887. Sur sa réception dans cet opéra, voir par exemple les articles de presse suivants : Titania, « Ecos de la semana », *El Diario del Hogar*, 6 janvier 1887 ; Anonyme, « En el Teatro Nacional », *El Tiempo*, 15 janvier 1887.

[476] Sur l'association entre Calvé et *Carmen*, voir notamment : KREHBIEL Henry Edward, *Chapters of Opera, Being Historical and Critical Observations and Records Concerning the Lyric Drama in New York from its Earliest Days down to the Present Time*, *op. cit.*, p. 141, 234-237 ; CHRISTOFORIDIS Michael et KERTESZ Elizabeth, « Gypsy Primitivism and the Rise of Emma Calvé » dans *Carmen and the Staging of Spain : Recasting Bizet's Opera in the Belle Epoque*, New York, Oxford Academic, 2018, p. 141-170. – Minnie Hauk (1851-1929) est une chanteuse lyrique états-unienne s'étant illustrée dans des rôles de soprano dramatique et de mezzo-soprano. Elle est active entre 1866 et 1893, aux États-Unis et en Europe. HAUK Minnie, *Memories of a Singer*, Londres, A. M. Philpot, 1925.

[477] IZQUIERDO José Manuel, CORTÉS-POLANÍA Jaime et SANS Juan Francisco, « The Return of the *Habanera* : *Carmen*'s Early Reception in Latin America » et CRANMER David, « From Spain to Lusophone

Lohengrin, enfin, est uniquement donné par Grau dans le cadre institutionnel lors de ses directions du Metropolitan Opera et de Covent Garden. Il est possible que l'ouvrage, d'abord donné en italien et inséré dans une saison où il ne côtoie que des opéras français et italien, ait notamment contribué à l'entrée de Wagner au répertoire national états-unien, comme cela s'est produit en France dans la dernière décennie du siècle[478].

3.1.2.2 Tragédie, comédie et « boulevard littéraire »

Dans le domaine dramatique, à l'exception peut-être des tournées de théâtre musical de Marie Aimée et d'Anna Judic, Maurice Grau s'illustre surtout dans du répertoire prestigieux. Les 142 pièces de théâtre que nous avons recensées montrent en effet, outre plusieurs ouvrages classiques, une claire prédominance des œuvres que Christophe Charle désigne comme appartenant au « Boulevard littéraire[479] ». Cette classification regroupe des pièces reconnues comme de qualité et écrites par des auteurs souvent issus de la haute bourgeoisie.

3.1.2.2.1 Tendances globales

Tableau 4 : Dramaturges ayant fourni le plus grand nombre de pièces de théâtre au répertoire Grau

Dramaturges	**Nombres d'œuvres représentées**	**Première avec Grau**	**Dernière avec Grau**
SARDOU Victorien[480]	11	1880	1901
SHAKESPEARE William	10	1873	1901
DUMAS Alexandre (fils)	8	1886	1901
MOLIÈRE	7	1888	1902
HUGO Victor	4	1875	1894

Lands : Carmen In Portugal and Brazil », dans ROWDEN Clair et SMITH Richard Langham (dir.), *Carmen Abroad*, *op. cit.*, p. 143-157 et 158-170. – Tournée 18.

[478] Lors de la première saison du Metropolitan Opera, *Lohengrin* est le seul opéra de Wagner et le seul opéra germanique au répertoire. Tournée 20. – Sur la contribution de *Lohengrin* à la normalisation du répertoire wagnérien en France, voir par exemple : SIMON Yannick, « Les visages de *Lohengrin* à travers la France », dans LACOMBE Hervé (dir.), *Histoire de l'opéra français. Du Consulat aux débuts IIIe République*, *op. cit*., p. 752-753.

[479] CHARLE Christophe, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne (1860-1914)*, *op. cit.*, p. 165-169.

[480] Ce comptage inclut deux pièces co-écrites avec Émile Moreau (*Cléopâtre* et *Madame Sans-Gêne*) et une avec Émile de Najac (*Divorçons*).

Du côté des dramaturges, le tableau 4 montre que sur les cinq auteurs fournissant le plus d'œuvres à Maurice Grau, quatre sont Français et la plupart du temps joués par des acteurs de leur pays. Victorien Sardou fournit ains 11 pièces au répertoire Grau. Ses drames et comédies sont donnés dans leur langue d'origine par des troupes françaises, à l'exception de *Divorçons*, également représentée dans une traduction anglaise par Marie Aimée[481]. Sarah Bernhardt joue les drames écrits pour elle (*Fédora*, *Théodora*, *La Tosca*, *Cléopâtre* et *Gismonda*), le drame historique *Patrie !* et la comédie *Divorçons*, ces derniers pendant la seule tournée 1886-1887[482]. Le duo Constant Coquelin/Jane Hading joue *Les Pattes de mouche*, *Nos intimes* et *Thermidor*. *Madame Sans-Gêne* est quant à elle importée de Paris avec décors et vedette d'origine, Réjane, lors de la tournée américaine de l'artiste en 1895[483]. Curieusement, la comédie *Divorçons* mentionnée ci-dessus est probablement créée localement par des troupes d'opéra-comique et d'opéra bouffe avant d'être représentée par Sarah Bernhardt, autre signe de la porosité entre théâtre et opéra[484].

La façon dont le répertoire de Shakespeare (10 œuvres) est diffusé par Grau est toute autre. Contrairement à Sardou qui est solidement ancré dans sa langue d'origine, le dramaturge anglais est pris en charge par des comédiens tant anglophones qu'italophones ou francophones, et donc régulièrement joué dans des traductions et adaptations plus ou moins fidèles[485]. *Macbeth* est par exemple donné dans chacune de ces trois langues entre 1875 et 1896[486]. *Hamlet* et *The Taming of the Shrew* ne sont jamais produits en anglais par Grau. *Hamlet* est d'abord représentée en italien par Salvini lors de sa tournée de 1873-1874, avant d'être reprise dans sa version en français par Sarah Bernhardt qui joue le héros en travesti en 1886-1887 puis 1900-1901[487], par la troupe de la Comédie-Française à Londres en 1893 puis par Mounet-Sully lors de sa tournée de 1894[488]. La tragédie n'apparaît pas au répertoire d'Irving et Terry qui la jouent pourtant régulièrement au Lyceum Theatre de Londres. *The Taming of the Shrew* est donnée par Coquelin et Hading sous le titre *La Mégère apprivoisée* (parfois simplement *La Mégère*) en

[481] Le titre anglais choisi est *The Divorce Bill*. Tournée 26.

[482] Notons que l'édition Calmann-Lévy du livret ajoute un point d'exclamation à la fin du titre. NAJAC Émile (de) et SARDOU Victorien, *Divorçons !*, Paris, Calmann-Lévy, 1883.

[483] Tournée 58.

[484] Tournées 18 et 21.

[485] Ce n'est absolument pas le cas pour Molière, qui est exclusivement joué en français par des troupes françaises. – La question des traducteurs et adaptateurs, soulevée par ces productions dans diverses langues, est évoquée dans la section « 3.1.3.2 Versions originales et traductions ».

[486] Tournées 9, 29 et 60.

[487] Il est fort probable que la comédienne ait également joué ce rôle lors de ses saisons londoniennes.

[488] À Londres, le rôle d'Hamlet y est probablement joué par Mounet-Sully également. – Tournées 5, 29, 48, 52 et 75.

1889 puis lors de la tournée 1893-1894[489]. Enfin, plusieurs pièces de Shakespeare sont exclusivement produites en anglais, par la troupe d'Irving et Terry mais aussi, pour certaines, par celles de Mrs. Potter et de Mary Anderson : *Romeo and Juliet*[490], *As You Like it*, *The Merchant of Venice*, *Antony and Cleopatra* et *Much Ado About Nothing*[491].

Alexandre Dumas fils fournit le troisième plus gros vivier d'œuvres théâtrales à Grau, avec 8 pièces données entre 1886 et 1901 par Sarah Bernhardt, Coquelin Aîné et Jane Hading, et la troupe de la Comédie-Française. *Le Demi-monde* et *Un Père prodigue* sont exclusivement prises en charge par cette dernière lors de sa saison londonienne, mais la majorité du répertoire du dramaturge est joué par les troupes des trois premiers comédiens, Bernhardt en tête avec *La Dame aux camélias*, qu'elle donne lors de chacune de ses tournées avec Grau[492].

Molière arrive en quatrième position avec 7 comédies produites entre 1888 et 1902, soit avec la troupe de la Comédie-Française, soit avec Constant Coquelin, un des anciens sociétaires du théâtre. À l'exception des *Précieuses ridicules* et de *Tartuffe* cependant, ces pièces ne sont données que pour une tournée ou saison[493]. Si Molière est, avec Shakespeare, un des auteurs les plus anciens du répertoire Grau, ses œuvres ne sont en fait représentées qu'assez ponctuellement. Bien que présent dans le tableau, Victor Hugo connaît un sort à peu près similaire, à ceci près que Grau le fait d'abord jouer en italien, lors de la tournée d'Adelaide Ristori en 1875[494]. Les trois autres drames de Hugo produits par l'imprésario sont donnés par Sarah Bernhardt (*Hernani* et *Marion Delorme*), la troupe de la Comédie-Française (*Ruy Blas*) et celle de Mounet-Sully (*Hernani* et *Ruy Blas*)[495]. Selon Christophe Charle, cette moindre diffusion des œuvres du dramaturge romantique français s'explique principalement par leur

[489] Tournées 34 et 50. D'après un article publié dans le *New-York Daily Tribune* en novembre 1900, Coquelin aurait assisté à une représentation du *Taming of the Shrew* donnée par la troupe d'Augustin Daly lors de son premier séjour aux États-Unis en 1888-1889. La pièce l'aurait alors tellement impressionnée qu'il en aurait demandé une adaptation française à un certain Paul Delair. C'est dans cette version qu'il jouerait l'œuvre en France et en tournée. Anonyme, « Bernhardt and Coquelin. Arrival of the two French Actors », *New-York Daily Tribune*, 21 novembre 1900.

[490] *Romeo and Juliet* est malgré tout omniprésente par son intrigue dans l'opéra de Gounod et, dans une moindre mesure, dans l'opéra-comique du Marquis d'Ivry, *Les Amants de Vérone*, joué début 1879.

[491] Tournées 24, 28, 36 49 et 60. – Notons qu'*Antony and Cleopatra* est jouée par Mrs. Potter pendant sa tournée états-unienne de 1888-1889. La *Cléopâtre* de Moreau et Sardou n'est quant à elle donnée qu'à partir de 1891. Les deux pièces ne sont de fait pas produites par Grau en parallèle.

[492] Dans les pays anglophones, les programmes indiquent plus souvent le titre *Camille*. Ailleurs, le titre original est conservé en français ou dans la langue du pays d'accueil : en Amérique Latine hispanophone, on trouve le plus souvent *La Dama de las Camelias*. Tournées 29, 34, 35, 43, 46, 50, 53, 62, 66, 75 et 77.

[493] *Les Précieuses ridicules* sont représentées par Coquelin Aîné et par celle du Français. Tournées 34, 48, 50, 76 et 78. *Tartuffe* n'est donnée que par les troupes de Coquelin. Tournées 34, 50, 70, 70, 75 et 78.

[494] La tragédienne joue alors *Lucrèce Borgia*. Tournée 9.

[495] Tournées 29, 48 et 52.

caractère subversif, d'un point de vue moral mais surtout politique, à une époque où la censure théâtrale demeure forte, au moins en Europe[496].

Le fait que Grau donne surtout des pièces de dramaturges français en langue originale ne doit pas laisser penser que leurs œuvres ne sont pas traduites. Bien souvent, des troupes concurrentes jouent les pièces phares des troupes étrangères alors en ville en même temps qu'elles, mais dans la langue du pays et souvent adaptées. Ces stratégies commerciales sont souvent payantes pour les troupes locales sans pénaliser les troupes étrangères : les publics ciblés ne sont généralement pas les mêmes, et l'arrivée en ville d'une vedette connue pour avoir créé tel rôle dans une pièce incite sans doute des spectateurs réticents à l'idée d'assister à une représentation dont ils ne comprennent pas la langue à la découvrir ou la redécouvrir dans une version traduite. C'est notamment le cas lorsque la troupe de Réjane donne *Madame Sans-Gêne* à l'Abbey's Theatre de New York du 26 février au 7 avril 1895[497]. Dès janvier, la troupe du manager états-unien Augustus Pitou produit la comédie au Broadway Theatre dans sa version anglaise qui met Kathryn Kidder en vedette[498]. Il semble qu'elle y reste à l'affiche jusqu'au début du mois d'avril[499].

[496] CHARLE Christophe, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne (1860-1914)*, *op. cit.*, p. 327-328.

[497] Tournée 58. *Madame Sans-Gêne* n'est pas la seule pièce au répertoire de la troupe de Réjane.

[498] Augustus Pitou acquiert les droits de la pièce en 1894 et la produit pour la première fois dans sa version anglaise à l'Albaugh's Opera House de Washington, dès novembre de cette même année, avec Kathryn Kidder. Anonyme, « Coming to the Theaters », *The Washington Times*, 4 novembre 1894 ; Anonyme, « Amusements. Broadway Theatre », *The Sun*, 20 janvier et 5 mars 1895 ; US-NHalsc, Jack Randall Crawford Modern Drama Collection, Series 2, Box 2, *Sardou's Great Success Madame Sans-Gêne by Victorien Sardou & Émile Moreau under the Management of Augustus Pitou*, [programme souvenir], 1895. – Augustus Pitou (1843-1915) est un dramaturge et manager new-yorkais. Il commence sa carrière en 1867 comme comédien dans la troupe d'Edwin Booth puis devient successivement directeur du Booth's Theatre, du Fifth Avenue Theatre, du Fourteenth Street Theatre et de la Grand Opera House. Il organise également les tournées de plusieurs vedettes états-uniennes, dont Robert B. Mantell et Rose Coghlan. Il meurt en Floride quelques années après avoir pris sa retraite. Anonyme, « Augustus Pitou dies in Florida, Aged 73 », *The Sun*, 5 décembre 1915 ; PITOU Augustus, *Masters of the Show*, New York, The Neale Publishing Company, 1914 ; FISHER James, *Historical Dictionary of American Theatre : Beginnings*, Lanham (Maryland), Rowman & Littlefield, 2015, p. 350-351. – Kathryn Kidder (1868-1939) est une actrice états-unienne formée à New York, Londres et Paris. Elle fait ses début à New York en 1885 dans des œuvres comme *Streets of New York* ou *Nordeck*. Elle s'illustre ensuite dans plusieurs grand rôle shakespeariens tels Ophélie ou Desdémone. *Madame Sans-Gêne* est décrit comme l'un de ses grands succès : elle joue ce rôle en anglais aux États-Unis et au Canada. LEONARD John William (dir.), *Woman's Who's Who of America : a Biographical Dictionary of Contemporary Women of the United States and Canada, 1914-1915*, New York, The American Commonwealth Company, [1914], 1976, p. 53.

[499] Anonyme, « Amusements. Broadway Theatre […] Last Two Weeks Madame Sans Gene », *The Sun*, 25 mars 1895.

3.1.2.2.2 Les œuvres dramatiques les plus données par Grau

Au théâtre, les quatre ouvrages donnés lors du plus grand nombre de tournées Grau sont tous signés par des dramaturges français et à l'exception d'*Adrienne Lecouvreur*, ces pièces ne sont représentées que dans cette langue. *La Dame aux camélias* de Dumas fils apparaît dans 11 saisons et tournées entre 1886 et 1902. *Adrienne Lecouvreur* de Scribe et Legouvé est produite sur neuf tournées, entre 1884 et 1898, d'abord en anglais puis en français. Vient ensuite *Frou-Frou* d'Halévy et Meilhac, présente dans 8 entreprises menées par Grau de 1886 à 1902. Enfin, *La Tosca* de Sardou est donnée dans 7 tournées entre 1888 et 1902, toujours en français et avec Sarah Bernhardt. Si les autres pièces sont également prises en charge par d'autres troupes que celle de Bernhardt, elles ont toutes en commun d'être principalement jouées par la comédienne[500]. De fait, il s'agit aussi d'œuvres structurées autour d'un grand rôle féminin, sacrificiel dans trois cas sur quatre[501].

Dans l'ensemble, Maurice Grau ne cherche pas à innover en proposant aux spectateurs des œuvres inconnues. Son répertoire s'inscrit dans la tendance d'alors tout se colorant d'une francophonie de bon ton.

3.1.2.3 Les créatrices et créateurs à la marge

Comme nous venons de le voir, l'immense majorité du répertoire de Grau est le fait de créateurs européens masculins. Minoritaires, les ouvrages ne répondant pas à cette norme sont par ailleurs peu donnés.

Deux pièces écrites aux États-Unis ne restent à l'affiche qu'une saison. *Leah, the Forsaken* d'Augustin Daly est représenté en français par Sarah Bernhardt en 1892 lors de sa tournée mondiale[502]. Quant au ballet-pantomime *America*, commandé par l'entreprise Abbey, Schoeffel & Grau et censé retracer l'Histoire des États-Unis depuis les débuts de la colonisation

[500] *Adrienne Lecouvreur* est aussi représenté par les troupes de Mary Anderson, Helena Modjeska et Coquelin Aîné/Hading ; ces derniers jouent aussi *La Dame aux Camélias* et *Frou-Frou*. Tournées 24, 25, 34 et 50.

[501] Sur la récurrence des héroïnes sacrifiées dans le théâtre et l'imaginaire collectif du second XIXe siècle, voir notamment : GREGORY Melissa, « Melodrama and the Penitent Woman Tableau in Victorian Culture : From Tennyson to Conrad », *The Henry James Review*, printemps 2004, vol. 25, n° 2, p. 146-167 ; CAROL Anne, « Cadavre et exhumation dans *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils » dans *La Mort à l'oeuvre*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2013, p. 155-173 ; PIANA Romain, « Victorien Sardou et la "grand Sarah" : la construction d'une figure héroïque éclectique » dans *Les Héroïsmes de l'acteur au XIXe siècle*, Lyon, Presses Universtaires de Lyon, 2015, p. 203-215.

[502] Cette tournée s'étend de février 1891 à juillet 1892. *Leah, The Forsaken* n'est donc jouée que dans le dernier tiers de la tournée, plusieurs mois après le retour d'Australie de Bernhardt.

américaine, il est conçu par Imre Kiralfy sur une musique d'Angelo Venanzi[503]. Si ce dernier ouvrage connaît un grand succès aux États-Unis, il subit un échec cuisant à Londres, signe de la difficulté que les œuvres états-uniennes – qui plus est non façonnées selon les standards dramatiques européens – ont alors à trouver une légitimité en Europe[504]. Quant à Augustin Daly, sa notoriété d'alors et son implantation à New York comme directeur de théâtre ont très certainement joué en sa faveur : il faudrait néanmoins voir si, au-delà de cette tournée, Sarah Bernhardt a continué à jouer sa pièce.

Six créatrices sont au répertoire de Grau : deux compositrices et quatre dramaturges (tableau 5). Comme pour les auteurs mentionnés ci-dessus, les œuvres d'autrices et de compositrices sont données pendant des périodes assez brèves, à l'exception de la comédie *La Joie fait peur*, au répertoire de Coquelin Aîné entre 1888 et 1902. Avant ça, la tragédie *Le Gladiateur*, écrite par Gabrielle d'Altenheim et son père Alexandre Soumet, n'est jouée qu'en 1873-1874 par la troupe de Tommaso Salvini, dans une traduction italienne. Les livrets mis en vente lors de la tournée ne mentionnent pas le nom du traducteur et omettent celui de Gabrielle d'Altenheim, qui disparaît tout bonnement[505]. En 1882-1883, la Compagnie lyrique française avec laquelle Maurice Grau voyage aux États-Unis, au Mexique et à Cuba donne l'opéra-comique *Le Saïs* de Marguerite Olagnier. Probablement créé localement cette saison, cet ouvrage n'est plus représenté par la suite et ne rencontre pas beaucoup d'écho dans la presse[506].

L'Aveu de Bernhardt est joué par la troupe de la comédienne pendant la tournée européenne de 1892-1893 puis pendant celle que les artistes effectuent au Royaume-Uni à l'été 1894[507]. N'étant pas repris lors de ses engagements ultérieurs avec Grau, il est possible que ce drame n'ait pas rencontré un très grand succès. La pièce *Journeys End in Lovers Meeting* est quant à elle jouée par la troupe du Lyceum Theatre de Londres lors de sa dernière collaboration avec l'Abbey, Schoeffel & Grau Company, entre 1895 et 1896. Les programmes diffusés à cette occasion mentionnent conjointement le pseudonyme utilisé par la dramaturge et son nom

[503] US-U, 791 K63A, *Imre Kiralfy's Grand Historical Spectacle America in a Prologue, Two Acts, and Twenty-One Scenes. Abbey, Schoeffel & Grau, Proprietors and Managers. Music by Angelo Venanzi*, [livret], 1893.

[504] Sur *America*, voir également la section « 13.1.2 Faire spectacle de la conquête ».

[505] Notons par ailleurs qu'une coquille apparaît sur le livret qui nomme l'auteur Alexandre « Saumet ». US-NYgrd, NNO p.v. 147 no. 9, *The Gladiator. A Tragedy in Five Acts, by. A. Saumet. The Italian Version, as Performed by Signor Salvini and his Italian Company during the American Tours, under the Management of Mr. Maurice Grau*, [livret], 1873.

[506] Nous n'avons pas trouvé de comptes rendus de presse consacrés au *Saïs*. Nous écrivons que cet opéra-comique a probablement fait l'objet de créations locales car il est mondialement créé au Théâtre de la Renaissance en 1881. LACOMBE Hervé (dir.), *Histoire de l'opéra français. Du Consulat aux débuts de la IIIe République*, vol. 2, Paris, Fayard, 2020, p. 1148.

[507] Tournées 46 et 53.

d'épouse, Craigie[508]. Enfin, *Der Wald* de la compositrice britannique Ethel Smyth a vraisemblablement été donné à la demande de Maurice Grau qui en organise la création new-yorkaise les 11 et 20 mars 1903, moins d'un an après sa création à Berlin[509]. Cette œuvre en un acte n'est cependant jouée que deux fois lors de la dernière saison du directeur, systématiquement couplée à un autre opéra – *Il Trovatore* puis *La Fille du régiment* – et n'y sera jamais reprise[510]. Jusqu'en 2016, *Der Wald* est resté le seul opéra d'une compositrice jamais donné au Metropolitan Opera[511].

Tableau 5 : Œuvres de créatrices dans le répertoire Grau

Texte	Musique	Titre	Année de création	Première avec Grau	Dernière avec Grau
ALTENHEIM Gabrielle (d')/SOUMET Alexandre		*Le Gladiateur*	1841	1873	1874
GIRARDIN Delphine (de)		*La Joie fait peur*	1854	1888	1902
OLAGNIER Marguerite	OLAGNIER Marguerite	*Le Saïs*	1881	1882	1883
BERNHARDT Sarah		*L'Aveu*	1887	1894	1894
RICHARDS Pearl Mary Teresa Pseud. HOBBES John Oliver		*Journeys End in Lovers Meeting*	1894	1895	1896
BREWSTER Henry/SMYTH Ethel	SMYTH Ethel	*Der Wald*	1902	1903	1903

De 1873 à 1903, Maurice Grau s'illustre donc avant tout dans l'opéra et le théâtre. Si la programmation lyrique de l'imprésario évolue de formes légères vers des œuvres plus prestigieuses, celle qu'il propose en matière de théâtre parlé demeure plus homogène et principalement tournée vers des pièces littéraires portées par de grandes vedettes. Dans l'ensemble, Grau s'appuie sur des succès européens éprouvés, comme le montrent les ouvrages qui reviennent le plus souvent dans sa programmation. Dans ses dernières années de direction

[508] Ellen Terry and Edith Craig Database, GB-Lbl, ET PROGS ET/D718, 1895-96 (BL) Loan 125/24/7 (box 37), ET/D709-ET/D736, *Programmes. Henry Irving, Miss Ellen Terry and the London Lyceum Company, Direction of Abbey, Schoeffel & Grau. 1895-1896 American Tour*, [programmes], 9 décembre 1895. – Malgré la morphologie du nom « Craigie » il semble que ce soit le patronyme de l'autrice, et non un diminutif.

[509] À propos de cet opéra, voir également la section 3.1.4.2.

[510] US-NYmo, *Search Results for* Der Wald*, [Met Performance] CID : 31180*, https://archives.metopera.org, dernière consultation le 10 octobre 2025.

[511] *Ibid*.

du Metropolitan Opera toutefois, il peut être perçu comme en avance sur son temps par la place qu'il donne au répertoire wagnérien dans une ville non germanophone. Cette question linguistique nous conduit désormais à nous pencher sur les langues que l'imprésario met à l'honneur lors de ses tournées, tant dans ses choix d'œuvres et d'artistes que dans les idiomes qui sont entendus sur scène.

3.1.3 Un imprésario aux productions polyglottes et… francophiles !

En avril 1896, après plusieurs collaborations avec Maurice Grau, le ténor Victor Capoul désigne son ancien imprésario comme un « Américain de Paris[512] ». Outre le fait que le manager états-unien réside dans la capitale plusieurs mois dans l'année, cette expression illustre combien sa production met le français à l'honneur. Eu égard à la diversité du répertoire joué par les artistes de Grau, d'autres langues sont bien sûr présentes. Dans les pages qui suivent, nous étudierons donc les idiomes entendus sur scène, l'origine des pièces produites par l'imprésario, en aborderons la question de la traduction, incontournable dans un contexte de circulation internationale des œuvres.

3.1.3.1 Le primat de la langue française sur scène

L'analyse des tournées tous genres confondus rend d'autant plus claire la prédominance du français dans la production Grau. Le tableau 6, qui classe ses entreprises de la langue la plus entendue à la moins entendue, recense 51 tournées dans lesquelles les spectateurs entendent des œuvres en français, dont 43 de façon exclusive. L'italien est la deuxième langue de production grâce à l'opéra, mais seules 9 tournées la font entendre sans partage avec un autre idiome. L'anglais arrive en troisième position grâce au théâtre et aux deux spectacles classés dans la rubrique « autres ». L'allemand est quant à lui dernier avec seulement 10 tournées, toutes lyriques[513]. Contrairement aux langues mentionnées ci-avant, celle-ci n'est jamais seule à l'affiche. Comme nous le verrons plus loin, les œuvres produites en allemand sont

[512] CAPOUL Victor, « Figaro en Amérique », *Le Figaro*, 7 avril 1896.

[513] Notons qu'avant de travailler seul, Maurice Grau a probablement accompagné des tournées en allemand. Nous pensons notamment à celle de l'actrice Marie Seebach, organisée en 1870-1871 par son oncle Jacob, et dont il a traduit certains livrets. US-NYgrd, NAC p.v. 424 n°5, *Faust. A tragedy in three acts, by J. Wolfgang von Goethe. as performed by Mme. Marie Seebach, and her dramatic company, in New York ... under the direction of Mr. J. Grau. The English translation arranged by Maurice Grau, A.M.*, [livret], 1870.

exclusivement lyriques et très majoritairement wagnériennes. Bien que l'espagnol apparaisse dans certaines tournées, nous ne l'avons pas inclus dans le comptage dans la mesure où il s'agit seulement de chants isolés, jamais d'œuvres intégrales[514].

Tableau 6 : Langues entendues dans les tournées Grau, tous genres confondus

Langue(s) en tournée	Nombre
Tournées avec du français	51
Tournées en français	43
Tournées avec de l'italien	26
Tournées avec de l'anglais	19
Tournées en anglais	12
Tournées avec de l'allemand	10
Tournées en italien	9

Si l'on distingue les tournées lyriques des tournées théâtrales, le français reste majoritaire mais la fréquence d'apparition des autres langues se modifie légèrement. Par ailleurs, un tel classement laisse plus facilement apparaître la récurrence de tournées plurilingues (tableau 7).

Tableau 7 : Langues entendues en tournée selon le répertoire[515]

Langue(s)	Tournées et saisons théâtrales	Tournées et saisons lyriques	Autres
français	20[516]	16	
anglais	8	5	2
allemand, français, italien		10	
italien	1	8	
français, italien		4	
italien, anglais	1	1	
français, anglais	1		

[514] Nous savons que des mélodies en espagnol sont notamment chantées lors des tournées 7 et 23.

[515] Bien que des extraits d'opéras et des mélodies soient souvent chantés lors des concerts, nous les avons exclus du comptage car il ne s'agit pas d'œuvres intégrales.

[516] La tournée qu'Anna Judic effectue en 1885-1886 et dans laquelle les artistes se produisent dans de l'opéra bouffe et dans du théâtre, est comptée parmi les tournées et saisons théâtrales. S'agissant de la seule entreprise de Grau véritablement mixte (avec un nombre à peu près équivalent d'œuvres lyriques et d'œuvres dramatiques), nous n'avons pas souhaité alourdir le tableau en ajoutant une catégorie. Tournée 27.

L'opéra est principalement donné en français entre 1872 et 1887[517] (16 saisons et tournées), en italien entre 1883 et les années 1890 (8 saisons et tournées), en français et en italien entre 1891 et 1895 (4 saisons et tournées), et enfin, dans la mesure du possible, en « version originale », ce qui concerne 10 tournées et saisons entre 1895 et 1903, notre décompte distinguant celles de Covent Garden de celles du Metropolitan. L'opéra en anglais n'est mis à l'honneur que de façon ponctuelle, Maurice Grau s'étant spécialisé dans la production d'ouvrages lyriques en langue étrangère puis dans la langue d'origine, et non pas dans des traductions dans la langue vernaculaire.

Au théâtre, les représentations se font le plus souvent en français du fait de l'origine des artistes dramatiques produits par Grau. 20 tournées et saisons sont ainsi organisées dans cette langue contre 8 en anglais. L'italien quant à lui arrive loin derrière avec seulement deux tournées au début des années 1870. Tommaso Salvini et Adelaide Ristori voyagent et se produisent exclusivement avec des comédiens italiens, mais la tragédienne ajoute la scène de somnambulisme de *Macbeth* qu'elle joue en anglais dans plusieurs de ses soirées, ce indépendamment du programme[518].

Malgré le primat du français dans la production Grau, nombre des tournées et saisons organisées par l'imprésario sont plurilingues. D'après son frère Robert, ce type de format est en fait fréquent à l'époque, lorsque des vedettes européennes visitent les États-Unis. Après leurs premières tournées, Salvini et la Ristori jouent ainsi devant les spectateurs états-uniens accompagnés d'acteurs locaux, dans des productions mêlant italien et anglais[519]. De même, lorsqu'Abbey, Schoeffel et Grau reprennent la direction du Metropolitan Opera et y donnent certaines œuvres en français puis, à partir de 1895-1896, en allemand, le chœur continue de chanter en italien, ce qui rend nombre de représentations bilingues[520].

[517] Il est possible que Grau organise des tournées d'opéra en français jusqu'en 1888. Nous pourrons préciser ce point ultérieurement en complétant des entreprises partiellement reconstituées, telle la tournée n°28.

[518] Voir par exemple les encarts publicitaires suivants : Anonyme, « New Advertisements. Academy of Music », *Providence Morning Star*, 5 avril 1875 ; Anonyme, « Amusements. M'Vicker's Theatre – Ristori », *Chicago Daily Tribune*, 2 mai 1875.

[519] GRAU Robert, *Forty Years Observation of Music and the Drama*, *op. cit.*, p. 138.

[520] KREHBIEL Henry Edward, *Chapters of Opera, Being Historical and Critical Observations and Records Concerning the Lyric Drama in New York from its Earliest Days down to the Present Time*, *op. cit.*, p. 231-232.

3.1.3.2 Versions originales et traductions

Tableau 8 : Langue d'origine des œuvres représentées[521]

Langue	Opéra	Théâtre	Autre	Total
Français	101	88		189
Anglais	6	31	2	39
Italien	28	7		35
Allemand	19	4		23
Diverse et non connue	2	9		11

Les chiffres présentés dans le tableau 8 confirment que le modèle Grau s'inscrit dans la tendance générale de diffusion massive du répertoire français dans le dernier XIXe siècle, telle que décrite dans *Le Théâtre français à l'étranger* et dans *Théâtres en capitales*[522]. Plus encore que lors des tournées, la langue française est en effet omniprésente dans les livrets puisque 189 des œuvres du répertoire Grau sont écrites dans cette langue. Loin derrière, on trouve 39 œuvres écrites en anglais et 35 en italien. L'allemand ne fournit que 23 œuvres au corpus, et la rubrique « autres » rassemble deux pièces de théâtre traduites du grec ancien, deux œuvres vocales sacrées en latin, une pièce en norvégien, et 6 pièces dont nous n'avons pas pu retrouver la langue d'origine. L'espagnol, présent sporadiquement à travers des airs isolés chantés notamment par Marie Aimée, Paola Marié et Adelina Patti, est exclus de ce comptage comme précédemment.

La question des traductions, plus délicate à comptabiliser, est aussi un bon indicateur de la popularité des ouvrages et de la langue. Ceux écrits en français, anglais et italien sont autant traduits que donnés en version originale et ce sur toute la période[523]. L'allemand qui à la fois fournit moins d'œuvres et n'est entendu qu'à l'opéra à partir de la deuxième moitié de la carrière de Grau, est travaillé différemment : les ouvrages lyriques composés sur des livrets en allemand sont d'abord donnés en traductions, avant d'être peu à peu entendus dans leur langue originale à partir de la deuxième moitié des années 1890[524]. Jusqu'alors, les saisons lyriques états-

[521] Les informations données dans ce tableau proviennent des données présentées en annexe 4.

[522] YON Jean-Claude (dir.), *Le théâtre français à l'Étranger. Histoire d'une suprématie culturelle*, *op. cit.* ; CHARLE Christophe, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne (1860-1914)*, *op. cit.*, p. 309-354.

[523] Cela vaut surtout pour l'opéra : les pièces de théâtre françaises sont principalement données en français, parce que Grau a fait tourner plusieurs troupes théâtrales françaises.

[524] Les quatre pièces de théâtre allemandes données par les artistes de Grau ne sont quant à elles données qu'en traductions. Le *Faust* de Goethe est joué en anglais ; *Heimat* de Hermann Sudermann en français ; *Der Sohn del Wilniss* est produit en italien puis en anglais ; *Maria Stuart* de Schiller est joué en italien puis en français. Voir annexe 4.

uniennes sont souvent données dans une seule langue par des troupes composées respectivement de chanteurs francophones, italianophones ou germanophones[525]. Après l'échec financier de la première saison d'opéra italien au Metropolitan Opera, c'est d'ailleurs une troupe d'opéra en allemand qui occupe le théâtre entre 1884 et 1891. Si elle contribue fortement à populariser le répertoire wagnérien auprès des spectateurs new-yorkais, elle attire la communauté germanophone de la métropole et donne aussi des opéras français et italiens traduits en allemand[526].

Dès leur retour à la tête de l'Opéra de New York en 1891-1892, Abbey, Schoeffel et Grau donnent certains opéras français dans leur langue d'origine, le reste du répertoire étant chanté en italien. Progressivement, les œuvres lyriques vont être produites dans leur idiome de création, et les opéras de Wagner seront chantés en allemand à New York mais aussi à Covent Garden lors du mandat Grau, ce qui en mai 1898 fait dire à Jules Huret qu'on donnera à Londres « les opéras français comme à Paris, les opéras allemands comme à Vienne et à Bayreuth, et les opéras italiens comme à Milan et à Naples[527] ». Si nous ne pouvons pas dire si le bilinguisme du début des années 1890 est une initiative des directeurs, il semble que produire les opéras de Wagner en allemands soit une idée du ténor Jean de Reszké qui a activement participé à la mise en valeur du compositeur lors des dernières années de mandat de Grau[528]. Ces choix linguistiques placent Maurice Grau à l'avant-garde, les œuvres lyriques étant encore, au tournant du siècle, données dans la langue du pays de représentation, sauf quand des artistes vedettes sont invités ou dans le cas de théâtres étrangers en exercice sur place[529]. À l'Opéra de Paris, quelques représentations hors abonnement en langue originale sont tolérées à partir de 1893, à l'exception de l'allemand qui est tacitement proscrit depuis la défaite de 1870[530]. Il faut en fait attendre l'administration Jacques Rouché (1914-1945) pour que la pratique gagne en

[525] Nous laissons ici de côté les troupes anglophones et hispanophones, qui se produisent exclusivement dans les aires géographiques de leur idiome.

[526] À propos de ces sept saisons d'opéra en allemand au Metropolitan, voir notamment : KOLODIN Irving, *The Story of the Metropolitan Opera (1883-1950) : A Candid Story*, *op. cit.*, p. 94-115 ; AFFRON Charles et AFFRON Mirella Jona, *Grand Opera : The Story of the Met*, *op. cit.*, p. 24-36.

[527] HURET Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 12 mai 1898.

[528] DAVIES James Q., « Pneumotypes. Jean de Reszke's High Pianissimos and the Occult Sciences of Breathing » dans *Nineteenth-Century Opera and the Scientific Imagination*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020, p. 21-43.

[529] En 1879 et 1898, le Théâtre des Nations programme par exemple des troupes lyriques étrangères. Pour rappel, le Théâtre-Italien de Paris ferme en 1878. LACOMBE Hervé (dir.), *Histoire de l'opéra français : De la Belle époque au monde globalisé*, vol. 3, Paris, Fayard, 2022, p. 1115.

[530] *Ibid.*, p. 1116.

ampleur, sans toutefois atteindre les proportions qu'elle a pu avoir au Metropolitan Opera et à Covent Garden entre 1898 et 1903[531].

Au théâtre, les pièces sont tout simplement traduites quand leur langue d'origine diffère de celle de la compagnie qui les donne. Dans les années 1870 par exemple, les troupes de Tommaso Salvini puis d'Adelaide Ristori comptent respectivement 5 et 4 ouvrages joués en traduction. Dans l'ensemble de Salvini, *Der Sohn der Wildniss* de Halm est traduit depuis l'allemand ou depuis sa version britannique, le livret indiquant le titre anglais *Ingomar the Barbarian* sous son adaptation italienne *Il Figlio delle Selve*[532]. Les tragédies *Hamlet* et *Othello* sont traduites depuis l'anglais et *Sullivan* de Mélesville et *Le Gladiateur* [*Il Gladiatore*] d'Altenheim et Soumet depuis le français[533]. Dans la troupe de Ristori, *Macbeth* est partiellement traduite depuis l'anglais (la tragédienne joue une scène dans la langue originale), *Mary Stuart* depuis l'allemand, *Lucrèce Borgia* [*Lucrezia Borgia*] de Hugo et *Médée* [*Medea*] de Legouvé depuis le français. Dans les années 1890 et au tournant du siècle, la proportion de traductions dans le répertoire dramatique est moindre, Maurice Grau travaillant avec des ensembles français (Bernhardt, Coquelin/Hading, Mounet-Sully, Réjane) et britanniques (Irving/Terry) qui jouent principalement des œuvres de leur répertoire national. Quelques pièces sont néanmoins présentées en traduction. La troupe du Lyceum de Londres donne ainsi *Le Courrier de Lyon* [*The Lyons Mail*] de Delacour, Moreau et Siraudin en anglais, comme *Louis XI* de Delavigne et le *Faust* de Goethe[534].

Sarah Bernhardt joue les tragédies shakespeariennes *Hamlet* et *Macbeth* en traductions dans certaines de ses tournées[535]. En 1896 à Londres, elle donne le drame *Heimat* [*Magda*] de Sudermann traduit depuis l'allemand[536]. La comédienne crée par ailleurs deux œuvres en traduction, ce qui montre la fluidité avec laquelle les ouvrages dramatiques passent alors d'une langue à l'autre. Le 2 décembre 1891, elle joue le drame historique *La Signora di Challant* [*La Dame de Challant*] de Giuseppe Giacosa au Standard Theatre de New York, en présence du dramaturge arrivé aux États-Unis début octobre pour superviser les répétitions[537]. Alors que la création mondiale de la pièce, en italien, a lieu à Turin le 14 octobre avec Eleonora Duse dans

[531] Alors qu'au Metropolitan seuls les chœurs continuent de chanter en italien, à l'Opéra de Paris Rouché donne surtout des actes isolés d'opéra ou invite des artistes étrangers qui chantent leurs rôles dans la langue originale alors que les autres solistes de la production chantent en français. *Ibid.*, p. 1117-1118.

[532] US-NYgrd, NGB p.v. 202 n° 10, *« Il figlio delle selve, » « Ingomar, the barbarian, » a play in five acts. By F. Halm [pseud.] The English version prepared expressly for the American tour of Signor Salvini and his Italian company, under the management of Maurice Grau.*, [livret], 1873.

[533] Voir la tournée 5 et l'annexe 4 pour les références complètes des œuvres.

[534] Voir les tournées 49 et 60 ainsi que l'annexe 4.

[535] Tournées 29 et 75.

[536] Saison 62.

[537] Anonyme, « Sunday Ships all Late », *The Sun*, 12 octobre 1891. – Tournée 43.

le rôle-titre, la presse états-unienne déclare qu'elle a été écrite spécialement pour Bernhardt, assertion qui semble plausible étant donnée l'implication de Giacosa dans cette première new-yorkaise[538]. À l'été 1902, la troupe de l'actrice joue pour la première fois à Londres *Francesca da Rimini* de Crawford, dont la création mondiale a eu lieu dans une traduction française de Marcel Schwob au Théâtre Sarah Bernhardt le 22 avril de la même année[539]. La seule œuvre traduite au répertoire de Jane Hading et Constant Coquelin est la comédie *The Taming of the Shrew* [*La Mégère apprivoisée*] de Shakespeare[540]. Mounet-Sully quant à lui joue deux tragédies de Sophocle en traduction : *Œdipe Roi* et *Antigone*. Notons qu'il est le seul artiste produit par Grau à monter des ouvrages de l'Antiquité[541]. Enfin, *Et Dukkehjem* [*Une maison de poupée*] d'Ibsen n'est produite que dans sa traduction française par Réjane en 1895 et présentée alternativement dans la presse sous le titre *Maison de poupée* et *Doll's House*[542].

Si Marcel Schwob est indiqué comme traducteur du drame *Francesca da Rimini*, il est souvent difficile de retracer les noms de ces acteurs pourtant incontournables dans le processus de circulation internationale des œuvres. Alors que dans son rapport de 1873 le secrétaire de la S.A.C.D. Émile de Najac déclare qu'aux États-Unis les œuvres françaises sont le plus souvent jouées « sous le nom du traducteur, qui s'en [attribue] ainsi la gloire et le profit », c'est le phénomène inverse qui s'observe lors des tournées Grau[543]. Dans les livrets comme dans la presse, c'est en effet le nom du traducteur ou de la traductrice qui tend à disparaître, au profit du seul nom du dramaturge. Nous ne pouvons bien sûr pas avancer que cette pratique est systématique dans le modèle de l'imprésario, certains noms de traducteurs apparaissant dans certains programmes. Outre Marcel Schwob, Dion Boucicault et Charles Reade sont indiqués comme traducteurs et adaptateurs respectifs de *Louis XI* et du *Courrier de Lyon* dans les programmes de représentation de la troupe du Lyceum Theatre[544]. C'est en fait surtout dans les

[538] Anonyme, « An Italian Playrwright. He Wrote ''La Dame de Challant'' for Mme. Sarah Bernhardt », *The Cheyenne Daily Leader*, 18 novembre 1891 ; Anonyme, « Standard Theatre. Mme Sarah Bernhardt », *The Sun*, 28 novembre 1891.

[539] CRAWFORD Francis Marion, *Francesca da Rimini*, trad. de l'anglais (américain) par Marcel Schwob, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1902. – Saison 77.

[540] Tournées 34 et 50.

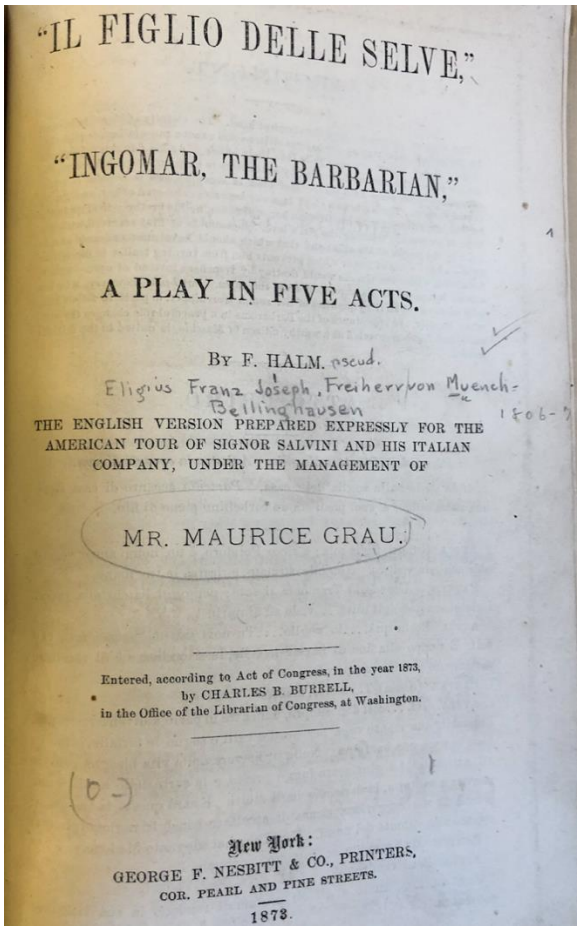
[541] Tournée 52.

[542] Tournée 58. – La presse new-yorkaise salue le jeu de Réjane et des autres comédiens de la troupe mais déplore la fin du troisième acte, et plus spécifiquement la décision de Nora d'abandonner ses enfants. Le critique Alan Dale écrit ainsi que l'œuvre ne rencontrera probablement pas un grand succès aux États-Unis, même s'il la trouve « mentalement rafraîchissante pour les classes pensantes. »/ « mentally refreshing to the thinking classes ». DALE Alan, « Réjane as Nora », *The Evening World*, 23 mars 1895.

[543] Commission des auteurs et compositeurs dramatiques, *Bulletin de la S.A.C.D.*, tome I, exercice de 1872-1876, Paris, p. 101-102, cité dans YON Jean-Claude, « L'évolution de la législation internationale », dans YON Jean-Claude (dir.), *Le théâtre français à l'Étranger. Histoire d'une suprématie culturelle*, *op. cit.*, p. 25.

[544] GB-Lbl, Ellen Terry and Edith Craig Database, ET-D669-D682, Loan Ms. 125/24/5 Box 37 8004 D, *Programmes de la tournée américaine de Henry Irving, Ellen Terry et la troupe du Lyceum Theatre de Londres (1893-1894)*, [programme], 1893. ; GB-Lbl, Ellen Terry and Edith Craig Database, ET-D685-D708, Loan

supports publiés par Maurice Grau et ses associés que le seul nom du dramaturge est donné. C'est notamment le cas des livrets dont nous disposons pour Tommaso Salvini (image 7) et Adelaide Ristori[545].



"IL FIGLIO DELLE SELVE,"

"INGOMAR, THE BARBARIAN,"

A PLAY IN FIVE ACTS.

By F. HALM. pseud.
Eligius Franz Joseph, Freiherr von Muench-Bellinghausen
1806-?

THE ENGLISH VERSION PREPARED EXPRESSLY FOR THE AMERICAN TOUR OF SIGNOR SALVINI AND HIS ITALIAN COMPANY, UNDER THE MANAGEMENT OF

MR. MAURICE GRAU.

Entered, according to Act of Congress, in the year 1873, by CHARLES B. BURRELL, in the Office of the Librarian of Congress, at Washington.

(D-)

New York:
GEORGE F. NESBITT & CO., PRINTERS,
COR. PEARL AND PINE STREETS.
1873.

Image 7 : *« Il figlio delle selve, » « Ingomar, the barbarian, » a play in five acts. By F. Halm [pseud.] The English version prepared expressly for the American tour of Signor Salvini and his Italian company, under the management of Maurice Grau*, [livret], *op. cit.*

Dans la presse, la réclame tend également à effacer les traducteurs, comme par exemple lorsque la troupe de Marie Aimée joue *Divorçons* de Victorien Sardou en anglais en octobre 1885 ou quand celle de Réjane donne *Une maison de poupée* de Henrik Ibsen au printemps 1895 (images 8 et 9). Outre une probable faiblesse de la législation concernant l'auctorialité de

125/24/6 (box 37), *Programmes de la tournée américaine de Henry Irving, Ellen Terry et la troupe du Lyceum Theatre de Londres (1893-1894)*, [programme], 1894.

[545] US-NYgrd, *NCV p.v. 15, n°4, *Hamlet. A Tragedy in five acts. By. Wm. Shakespeare. The Italian version as performed by Signor Salvini and his Italian Company during the Amercian tour under the management of Mr. Maurice Grau*, [livret], 1873 ; *« Il figlio delle selve, » « Ingomar, the barbarian, » a play in five acts. By F. Halm [pseud.] The English version prepared expressly for the American tour of Signor Salvini and his Italian company, under the management of Maurice Grau*, [livret], *op. cit.*

la traduction, nous supposons que le désir de valoriser l'origine européenne des œuvres explique en partie ces choix éditoriaux qui ne sont d'ailleurs pas spécifiques à Grau. Par exemple, le manager Augustus Pitou que nous avons mentionné plus haut promeut lui aussi *Madame Sans-Gêne* sans nommer l'adaptateur à l'origine la version anglaise de la comédie (image 10).

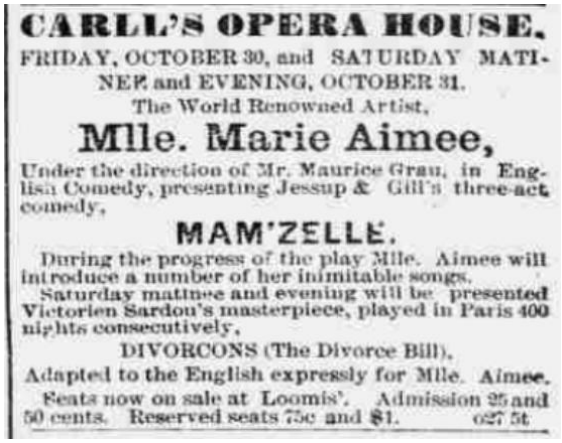

CARLL'S OPERA HOUSE.
FRIDAY, OCTOBER 30, and SATURDAY MATINEE and EVENING, OCTOBER 31.
The World Renowned Artist,
Mlle. Marie Aimee,
Under the direction of Mr. Maurice Grau, in English Comedy, presenting Jessup & Gill's three-act comedy,
MAM'ZELLE.
During the progress of the play Mlle. Aimee will introduce a number of her inimitable songs.
Saturday matinee and evening will be presented Victorien Sardou's masterpiece, played in Paris 400 nights consecutively,
DIVORCONS (The Divorce Bill),
Adapted to the English expressly for Mlle. Aimee.
Seats now on sale at Loomis'. Admission 25 and 50 cents. Reserved seats 75c and $1. o27 5t

Image 8 : Anonyme, « Entertainements. Carll's Opera House », *Morning Journal and Courier*, 30 octobre 1885.


ABBEY'S THEATRE, B'way, cor. 38th st.
Evenings, 8:15.
Matinee Saturday, 2.
MME. REJANE
And company, from Theatre du Vaudeville.
This evening and Saturday matinee,
MA COUSINE.
Fri. and Sat'y Ev's, "MAISON DE POUPEE" (The Doll's House), by Henrik Ibsen.
Seat sale opens this morning for next week.
Mon., Tues., and Wed. ev'gs, Daudet's "Sapho."
Thurs. ev'g and Sat'y matinee, Sardou's "Divorcons."
Fri. and Sat'y ev'gs (by request), "Ma Cousine."

Image 9 : Anonyme, « Amusements. Abbey's Theatre. […] Mme. Réjane », *The Sun*, 21 mars 1895.


BROADWAY THEATRE.
BROADWAY Broadway, cor. 41st St.
BROADWAY Eve'gs at 8. Saturday Matinee at 2
Manager.....Mr. T. H. FRENCH
Handsomest and Safest Theatre in the World.
2D MONTH Sardou's
2D MONTH Napoleonic comedy,
MADAME SANS GENE,
By Victorien Sardou and Emile Moreau,
PRESENTED IN ENGLISH
Under the Management of Augustus Pitou.
SPECIAL HOLIDAY MATINEE.
SPECIAL WASHINGTON'S BIRTHDAY,
Friday, February 22d, at 2 P. M.

Image 10 : Anonyme, « Broadway Theatre », *New-York Tribune*, 17 février 1895.

La diversité linguistique observable dans les productions Grau est bien sûr indissociable des origines multiples des artistes qu'il produit. Néanmoins, sa propension à donner des œuvres dans leur langue d'origine va de pair avec une autre caractéristique de son modèle, à savoir la

valorisation, dans la réclame, de productions d'aussi bonnes qualités que celles données en Europe.

3.1.4 Promouvoir des conditions de représentations authentiques

De la même manière que les imprésarios qui organisent des tournées en régions mettent en avant le lien de leurs productions avec Paris, ceux qui organisent des représentations au-delà de l'Europe soulignent la parenté des leurs avec les capitales du continent. Quand il importe des œuvres au-delà des océans, Maurice Grau promet ainsi à ses spectateurs des conditions de représentation au plus près de ce qui se fait en Europe, ce qui apparaît alors comme un gage de qualité. Outre cette déclaration d'authenticité, l'imprésario parvient à offrir à son public la primeur de certaines pièces européennes récentes que ses troupes sont les premières à produire sur place, toujours dans leur langue d'origine. Si ces créations locales ne constituent qu'une faible part du répertoire de Grau, beaucoup sont déterminantes pour le rayonnement des œuvres au-delà de l'Europe et pour la réputation de l'imprésario.

3.1.4.1 Le rayonnement de l'Europe… puis de New York

Dans un contexte fortement concurrentiel, Maurice Grau se démarque notamment de ses homologues en soulignant l'origine européenne de ses productions. Ce phénomène s'observe tout d'abord dans la réclame qui indique la provenance des artistes mais aussi parfois des décors et costumes, comme les trois exemples qui suivent le montrent. Dans la lettre aux spectateurs qu'ils publient avant l'ouverture de leur première saison comme directeurs du Lyceum Theatre de New York en août 1874, Maurice Grau et Charles A. Chizzola précisent ainsi que leur nouvelle troupe d'opéra bouffe française a été spécialement recrutée à Paris[546]. La référence à la capitale revient d'ailleurs régulièrement dans les journaux. Le 30 décembre 1880, les encarts publicitaires insérés dans la presse mexicaine à l'occasion de la venue de la troupe d'opéra français de Maurice Grau annoncent des « robes et accessoires […] entièrement nouveaux et des plus luxueux, […] expressément fabriqués à Paris pour M. Grau [547]». En

[546] Anonyme, « Amusements. Lyceum Theatre », *The New York Dispatch*, 9 août 1874.

[547] Anonyme, « Teatros. Gran Teatro Nacional Gran Compañía de Ópera francesa del Sr. Mauricio Grau », *El Monitor Republicano*, 30 décembre 1880.

octobre 1884 enfin, la réclame de Marie Aimée dans *Mam'zelle* indique que l'artiste portera « des costumes nouveaux et splendides […] confectionnés par Felix de Paris[548] ».

Cette stratégie qui apparaît ponctuellement dans les années 1870 et 1880 semble culminer dans la seconde moitié des années 1890, quand Maurice Grau importe outre-Manche et outre-Atlantique des productions théâtrales clé en main, avec les compagnies de Sarah Bernhardt et Réjane notamment. Lors de l'été 1894, Maurice Grau produit la première au Royaume-Uni[549]. À cette occasion, la comédienne et directrice du Théâtre de la Renaissance voyage, aux dires de la presse, avec l'ensemble de sa troupe et le matériel de l'institution, décors, tentures, mobilier et accessoires compris (image 11). L'ensemble proposant trois créations londoniennes lors de cette tournée (*Izeyl*, *Les Rois*, *La Femme de Claude*) et une création en région (*La Tosca*), importer l'équipement de la Renaissance donne le sentiment que les spectateurs londoniens, britanniques et écossais qui suivront la tournée bénéficieront des mêmes conditions de représentation que celles offertes au public parisien qui a eu la primeur de ces ouvrages[550].



DALY'S THEATRE.
Sole Lessee and Manager,
Mr. AUGUSTIN DALY.

SARAH BERNHARDT
and her Entire Company,
with Costumes, Accessories, and Scenery
of the Théatre de la Renaissance, Paris,
under the Direction of
HENRY E. ABBEY and MAURICE GRAU,
will, after an absence of two years,
APPEAR MONDAY, June 18, in
IZEYL,
her Last and highly Successful Creation in Paris.

SARAH BERNHARDT.—IZEYL.
MONDAY, June 18. TUESDAY, June 19
WEDNESDAY, „ 20. THURSDAY, „ 21 } at 8.30.
FRIDAY, „ 22. SATURDAY, „ 23
MATINEE, IZEYL, SATURDAY, June 23, 2.30.

SARAH BERNHARDT.
LA TOSCA, MONDAY, June 25, TUESDAY, June 26.
LA DAME AUX CAMELIAS,
WEDNESDAY, June 27, THURSDAY, June 28.
PHEDRE, FRIDAY, June 29, SATURDAY, June 30.
MATINEE, LA DAME AUX CAMELIAS,
SATURDAY, June 30, 2.30.

SARAH BERNHARDT'S SEASON.
Private Boxes, £5 5s. and £6 6s. Orchestra Stalls, 15s. Balcony, front row, 15s; other rows, 12s. 6d. Circle, 7s. 6d. and 6s. Pit, 2s. 6d. Gallery, 1s. 6d. Box-office open daily 10 till 5.
DALY'S THEATRE.
M. M. L. Mayer, General Manager for these Performances.

Image 11 : Anonyme, *Morning Post*, 7 juin 1894.

[548] « New and gorgeous costumes worn by Mlle. Aimee made by Felix, of Paris. », Anonyme, « Amusements », *Evening Star*, 27 octobre 1884. – Nous n'avons pas réussi à identifier le Félix en question.

[549] Tournée 53.

[550] Évoquant la tournée que Bernhardt s'apprête à entreprendre en région, un article du Morning Post souligne le fait que *La Tosca* de Sardou y sera donné, ce pour la première fois, « avec la distribution, les décors et accessoires du Théâtre de la Renaissance de Paris »./ « ''La Tosca'' […] will be performed for the first time in the provinces with the original cast, scenery, and properties from the Renaissance Theatre in Paris ». Anonyme, « Theatrical and Musical Intelligence », *Morning Post*, 16 juillet 1894.

Lorsque Grau et ses associés donnent *Madame Sans-Gêne* à New York l'année suivante, la filiation entre la production parisienne originale et la leur est davantage soulignée par la presse[551]. Comme nous l'avons vu plus haut, la comédie a été créée aux États-Unis avant l'arrivée de la troupe du Théâtre du Vaudeville dans une production d'Augustus Pitou qui est en représentation à New York dès le mois de janvier 1895, soit près de deux mois avant que Réjane n'ouvre sa saison à l'Abbey's Theatre[552]. Néanmoins, l'importation de la production complète en plus de la vedette qui a créé le rôle à Paris apparaît comme une nouveauté et un réel atout susceptible d'attirer les spectateurs malgré la concurrence de Pitou :

> La personnalité de Réjane et l'impression causée par son jeu dans le rôle de Catherine Hübscher – la blanchisseuse alsacienne qui devint duchesse sous le Premier Empire – seraient nos seuls sujets d'intérêt si l'importation depuis Paris d'une troupe entière, avec l'ensemble des décors, costumes et accessoires utilisés dans son propre théâtre ne constituait pas, d'une certaine manière, une nouveauté encore plus sensationnelle. Nous sommes habitués à voir ici les meilleurs acteurs et pièces de France, mais jamais dans leur environnement d'origine. Il s'agit là d'une nouvelle initiative du projet entrepreneurial prodigieux de MM. Abbey, Schoeffel & Grau, qui devrait connaître un grand succès[553].

Si l'on en croit cet article du *New York Times*, l'importation d'une production complète est, en 1895, une complète nouveauté susceptible d'attiser la curiosité des spectateurs tout en soignant l'image des imprésarios salués pour leur sens de l'innovation[554].

À la même époque à l'opéra, Maurice Grau ne semble pas importer des productions complètes d'Europe comme il le fait au théâtre, même lorsqu'il organise des créations locales telle *Der Wald* en mars 1903[555]. Néanmoins, le directeur cherche à proposer à ses spectateurs des représentations dont les conditions se rapprochent le plus possible de celles que l'on trouve

---

[551] Tournée 58.

[552] Voir la section « 3.1.3.2 Versions originales et traductions ».

[553] « Rejane's personality and the impression derived from her acting in the rôle of Catherine Hübscher, the Alsatian laundress who became a Duchess of the First Empire, would be the only sibjects for consideration, if the transportation of an entire theatrical company from Paris, with all the scenery, costumes, and properties of its own stage, was not, in a way, a greater novelty. We have been accustomed to seeing here the finest actors and the best plays of France, but never with their proper surroundings. This is a new development of the prodigious scheme of impresarioship undertaken by Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, and one that ought to be very successful. » Anonyme, « Mme. Rejane at Abbey's », *The New York Times*, 28 février 1895.

[554] C'est bien le fait d'avoir (ou du moins de promouvoir) l'ensemble du matériel d'origine qui est nouveau ici. Comme nous le verrons dans le chapitre 8, les artistes voyagent depuis longtemps avec des accessoires, leurs costumes et parfois même des éléments de décors. Voir à ce propos la section « 8.3 Un système de production intégralement mobile : décors, costumes et accessoires en voyage ».

[555] Sur la création états-unienne de *Der Wald*, voir la section « 3.1.4.2 Les créations dans le modèle Grau » ci-après.

en Europe. Ce phénomène s'observe tout particulièrement en 1898 et 1899, années durant lesquelles Grau donne pour la première fois le cycle du *Ring* de Wagner sans coupures. Ces représentations ont d'abord lieu à Covent Garden lors de l'été 1898[556]. À cette occasion, le Grand Opera Syndicate fait recruter des chanteurs allemands par les agents Schultz-Curtius, fait concevoir de nouveaux décors, et fait venir M. Kranich, machiniste de Bayreuth, pour superviser la mise en scène[557]. Les représentations commencent en fin d'après-midi et comprennent un entr'acte suffisamment long pour permettre au public de dîner au milieu du spectacle[558]. Fort du succès rencontré à Londres, Maurice Grau recrée l'événement à New York en février et mars 1899. Dès le début de la saison, la direction du Metropolitan annonce que les quatre opéras du *Ring des Nibelungen* seront donnés sans coupures pour la première fois aux États-Unis. On peut ainsi lire dans le programme de 1898-1899 :

> Une attraction phare [de la saison] – qui plaira d'ailleurs sûrement aux amoureux de la musique – sera la production du *Ring des Nibelungen* de Wagner dans son intégralité. Ces œuvres seront données sans aucune coupure et de telle sorte qu'elles s'approcheront le plus près possible du degré d'excellence des représentations données à Bayreuth[559].

Alors que les programmes du Metropolitan Opera insistent généralement sur la qualité extraordinaire des représentations données, celui-ci ne va pas jusqu'à déclarer que le *Ring* sera aussi bon qu'à Bayreuth – si ce n'est plus – mais seulement qu'il se rapprochera au plus près du standard wagnérien. Cette posture presque modeste montre certainement que Grau est conscient que les capitales culturelles sont toujours parées d'un prestige international supérieur à une ville comme New York. Par conséquent, prétendre égaler un monument de l'art lyrique pourrait être perçu comme un signe d'orgueil de la part du monde artistique européen et peut-être aussi new-yorkais.

Quoi qu'il en soit, l'annonce de ces représentations est accueillie de façon très positive dans les journaux de la métropole. Le journaliste Curtis Dunham du *New York Journal and Advertiser* présente Maurice Grau comme le Mahommet de Wagner, paraphrasant une

---

[556] ROSENTHAL Harold, *Two Centuries of Opera at Covent Garden*, *op. cit.*, p. 285-286.

[557] Nous n'avons pas réussi à retracer le parcours des agents Schultz-Curtis mentionnés par Rosenthal.

[558] *Ibid*.

[559] « A special feature – and one that will surely appeal to music lovers – will be the production of Richard Wagner's "Ring des Nibelungen" in its entirety. These works will be given without any cuts and in a manner approaching, as nearly as possible the high degree of excellence of the performances given at Bayreuth. », US-NYmo, *Grand Opera Season of 1898-99. Under the Direction of Mr. Maurice Grau. (Also Manager of Royal Opera, Covent Garden, London)*, [prospectus], 1898.

déclaration de la Wagner Society qui aurait présenté le directeur du Metropolitan comme le prophète du compositeur[560]. Plus loin dans son article, Dunham explique que Grau, conscient que des milliers de spectateurs new-yorkais sont dans l'incapacité de se rendre au festival de Bayreuth, a décidé d'importer Bayreuth à New York[561]. Toutefois, contrairement à ce qui s'est fait dans la capitale britannique l'été précédent, le cycle doit être donné avec les chanteurs de la maison, dont plusieurs sont néanmoins des habitués de Bayreuth (images 12 et 13). Ni les comptes rendus de presse ni les programmes ne laissent par ailleurs entendre que les opéras feront ou ont fait l'objet d'une nouvelle mise en scène. À l'annonce de la programmation du cycle, le *New York Journal* fait en revanche imprimer la distribution pressentie (image 12) ainsi que des gravures de quatre des principaux chanteurs (image 13), signe que dans la métropole new-yorkaise, la performance artistique prime sur l'esthétique visuelle.



The following partial casts will give an idea of how the principal parts will be distributed:

"DAS RHEINGOLD."

Wotan.....Herr Van Rooy (of Bayreuth)
Froh.....Herr Dippel
Loge.....M. Van Dyck (of Bayreuth)
Alberich.....David Bispham
Fasolt.....De Vries
Fafner.....Mr. Lempriere Pringle
Fricka.....Miss Marie Brema (of Bayreuth)
Erda.....Frau Schumann-Heink (of Bayreuth)

"DIE WALKUERE."

Siegmund.....M. Van Dyck
Wotan.....Herr Van Rooy
Sieglinde...(First appearance in part) Mme. Eames
Brunnhilde.....Miss M. Brema
Fricka.....Frau Schumann-Heink

"SIEGFRIED."

Siegfried.....Herr Dippel
Der Wanderer.....M. Edouard deReszke
Alberich.....David Bispham
Erda.....Frau Schumann-Heink
Brunnhilde.....Mme. Nordica

"DIE GOETTERDAEMMERUNG."

Siegfried.....M. Jean de Reszke
Hagen.....M. Edouard de Reszke
Alberich.....David Bispham
Brunnhilde.....Mme. Nordica
Waltraute.....Frau Schumann-Heink

Image 12 : Anonyme, « A Bayreuth Festival in New York Promised Music-Lovers by Mr. Grau », *New York Journal*, 9 septembre 1898.

[560] « "Wagner has grown more and more the god of those who like their music and their drama mixed, and Maurice Grau is his prophet."/The member of the Wagner Society who remarked this had just read in the Journal the proof of Mr. Grau's right to be considered the great dramatist composer's Mohammed ». DUNHAM Curtis, « Is it a Fad or a Cult ? Maurice Grau Upon the Wagnerian Cycle », *New York Journal and Advertiser*, 12 septembre 1898.

[561] *Ibid*.



BAYREUTH, London, New York—by the close of the present season the operas constituting "Der Ring des Nibelungen," which Richard Wagner, their author and composer, never dreamed would be presented intact outside of the theatre built solely for their production in the little German town which lives on his memory, will have been heard in their original form in a city which would have seemed to him the musical antipodes.

The Londoners, last June, saw and heard this opera better performed than Wagner himself or any visitor to the Bayreuth festival ever did. And now it is settled that New Yorkers are to have the same advantage.

Maurice Grau decided this point yesterday. He also decided—as was intimated in

Four Singers Who Will Be Heard in Wagner Operas.

Frau Schumann-Heink is a famous Bayreuth contralto, whose success in London last June was instantaneous. Van Dyck, the Belgian tenor, compelled the Parisians to accept "Lohengrin." He also bears the Bayreuth hall mark. Pringle and Van Rooy are prominent bassos in Mr. Grau's company.

Image 13 : Anonyme, « A Bayreuth Festival in New York Promised Music-Lovers by Mr. Grau », art. cit.

Cette focalisation sur les chanteurs ne signifie pas pour autant que les décors soient dénués d'intérêt pour les spectateurs états-uniens. Cependant, il est possible qu'ils revêtent avant tout une dimension symbolique. Dans le prospectus annonçant la tournée entreprise par la troupe du Metropolitan Opera en 1899-1900, on peut ainsi lire que « chaque opéra présenté par la Metropolitan Opera House Company sera donné avec les mêmes artistes et mis en scène comme il l'a été à New York[562] ». Même si dans ce cas la focale sur les chanteurs se maintient, le document présentant la compagnie comme « l'apothéose du *star system* », la promesse de dupliquer en tournée les productions new-yorkaises illustre à notre sens le rayonnement culturel dont la ville bénéficie au tournant du siècle, au moins à l'échelle nationale.

Si Maurice Grau innove en proposant des ouvrages connus mais représentés selon des standards se rapprochant le plus possible de ceux ayant cours en Europe, les créations ne sont pas pour autant absentes de son modèle.

3.1.4.2 Les créations dans le modèle Grau

Le drame *Pauline Blanchard* et le grand spectacle *America* mis à part, il semble que Maurice Grau n'ait produit aucune création mondiale[563]. Les comptes rendus de presse laissent par ailleurs penser que ses créations extra-européennes demeurent à la marge et concernent plus des centres artistiques locaux qu'internationaux. Les retracer de façon systématique n'a par ailleurs pas été possible dans le cadre de cette étude. Par conséquent, nous ne proposerons pas d'estimation chiffrée du nombre de créations locales de Grau dans cette section[564]. Dans les lignes qui suivent, nous développerons plusieurs exemples qui montrent que ces premières participent de deux grandes tendances. Certaines ont avant tout une vertu commerciale et sont présentées comme des nouveautés dans le but de renouveler l'intérêt du public tout en montrant que Grau est à la pointe de la création européenne. D'autres en revanche viennent surtout renforcer la réputation artistique de l'imprésario qui rencontre principalement des succès

[562] « […] every opera to be presented by the Metropolitan Opera House Company will be cast with the same artists and staged in the same manner as it has been in New York […] ». US-NYmo, *1899-1900 Grand Opera. Tour of the Maurice Grau Grand Opera Company from the Metropolitan Opera House New York. Under the direction of Mr. Maurice Grau (Also Managing Director of Royal Opera, Covent Garden, London). Traveling in a Special... Wagner Palace Car Train*, [prospectus], 1899. Le document est reproduit en annexe 5.

[563] *Pauline Blanchard*, d'Auguste Darmont et Alfred Humblot, est créé par la troupe de Sarah Bernhardt à Sydney le 22 juillet 1891. DICKER Ian G., « Sarah Bernhardt », dans CHANCE Victoria et PARSONS Philip (dir.), *Companion to Theatre in Australia*, Sydney, Currency Press/Cambridge University Press, 1995, p. 86 ; FRASER Corille, *Come to Dazzle : Sarah Bernhardt's Australian Tour*, Sydney, Currency press National library of Australia, 1998, p. 346.

[564] Quand nous sommes en mesure d'attester qu'une œuvre a fait l'objet d'une création locale, la mention apparaît dans l'annexe 4. Les sources convoquées sont quant à elles présentées dans l'annexe 1.

d'estime grâce à elles. Des nuances doivent bien sûr être envisagées au sein de cette partition schématique, aucun succès ou échec n'étant strictement commercial ni artistique.

Bien que notre étude montre que l'attention des spectateurs se porte souvent davantage sur la performance artistique que sur les œuvres, proposer des créations locales permet tout d'abord de renouveler l'intérêt des spectateurs. Lors de la tournée que Marie Aimée effectue dans l'ouest états-unien au printemps 1872 par exemple, les artistes font entendre pour la première fois *Les Brigands*, *Le Pont des soupirs*, *Fleur de Thé*, *La Vie parisienne* et *Geneviève de Brabant* à San Francisco (image 14)[565]. La ville est à l'époque un centre artistique dynamique qui accueille des troupes d'opéra en italien, en français et en anglais depuis le début des années 1850. Dans ce contexte, cette tournée organisée par Grau et Chizzola paraît lancer la vogue de l'opéra bouffe en français dans la région tout en introduisant une rupture dans les goûts musicaux de ses spectateurs[566]. Le journaliste et écrivain états-unien John Phillip Young écrit en effet que les œuvres d'Offenbach deviennent véritablement populaires sur la Côte Ouest au début des années 1870, popularité qu'entérine la saison d'opéra bouffe donnée par une « troupe française » au California Theatre au début de la décennie[567]. La réclame, reproduite ci-dessous, insiste autant sur le succès des opéras bouffes d'Offenbach que sur l'expertise de l'artiste choisie pour les interpréter : Marie Aimée y est présentée comme la reine de l'opéra bouffe, ce qui sous-entend que nulle ne la surpasse dans l'incarnation des personnages du répertoire[568].

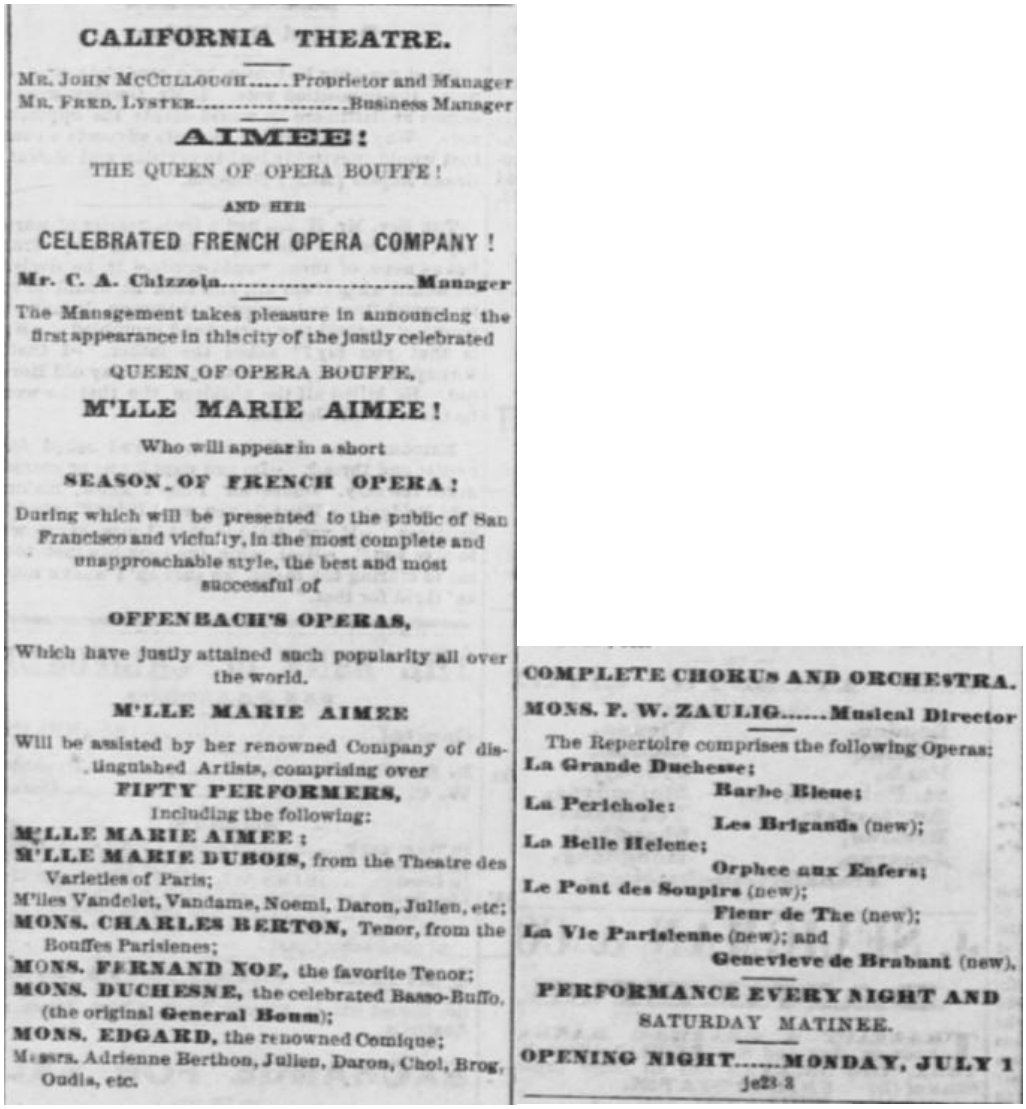
[565] Tournée 1.

[566] Le premier opéra représenté en intégralité à San Francisco est *La Somnambula* de Bellini. Il est donné le 12 février 1851 par la troupe Pellegrini à l'Adelphi Theatre. Voir YOUNG John Phillip, *San Francisco, A History of the Pacific Coast Metropolis*, Chicago, The S. J. Clarke Publishing Company, 1912, vol. 2/2, p. 610-611 ; ESTAVAN Lawrence (dir.), *San Francisco Theater Research. History of Opera in San Francisco*, [San Francisco 1939 WPA Project], New York, AMS Press, 1972, vol. 7, p. 10-19.

GOLDIN Milton, *The Music Merchants*, *op. cit.*, p. 59-63.

[567] YOUNG John Phillip, *San Francisco, A History of the Pacific Coast Metropolis*, *op. cit.* Young ne mentionne cependant l'arrivée d'Aimée à San Francisco qu'à partir de 1879, alors que c'est bien la chanteuse qui se produit dans la ville lors les deux premières saisons qu'il évoque, « au début des années 1870 » puis en 1874. Voir à ce propos la chronologie des saisons et tournées en annexe 1. – C'est précisément le succès du compositeur aux États-Unis qui motive Maurice Grau à organiser sa venue en 1876. Voir à ce propos les sections 3.2.1.1 et 3.2.2.6.

[568] Cette saison est un succès, peut-être davantage grâce à Marie Aimée qui est largement célébrée par la presse que grâce aux œuvres choisies : les nouveautés plaisent mais l'attention des critiques se concentre sur l'étoile de la troupe. Le 9 juillet, le lendemain de la première des *Brigands*, le *Daily Alta California* écrit que la vivacité de Mademoiselle Aimée est électrique, et que sa présence rend chaque scène pleine de vie et de joie. Le 20 juillet, alors que la troupe joue depuis près de trois semaines, *The Elevator* écrit que Mlle Aimée est la seule grande artiste de la troupe. Selon le journal, si tous ses membres sont de bons acteurs, seule Aimée a un talent vocal digne d'admiration, d'une telle qualité qu'il compense les manques de ses coéquipières et coéquipiers. Ici encore, les nouveautés sont mentionnées mais sans commentaires. Anonyme, « Amusements. Etc. California Theatre », *Daily Alta California*, 9 juillet 1872 ; Anonyme, « The Drama. California Theatre », *The Elevator*, 20 juillet 1872. – Désigner Marie Aimée comme la « reine de l'opéra bouffe » fait partie des techniques de promotion de Grau. À ce propos, voir la section « 11.1.1.1 Reines, rois et tournées d'adieu : vendre l'exception et la rareté ».



CALIFORNIA THEATRE.

MR. JOHN MCCULLOUGH.....Proprietor and Manager
MR. FRED. LYSTER.....Business Manager

AIMEE!

THE QUEEN OF OPERA BOUFFE!

AND HER

CELEBRATED FRENCH OPERA COMPANY!

Mr. C. A. Chizzola.....Manager

The Management takes pleasure in announcing the first appearance in this city of the justly celebrated

QUEEN OF OPERA BOUFFE,

M'LLE MARIE AIMEE!

Who will appear in a short

SEASON OF FRENCH OPERA!

During which will be presented to the public of San Francisco and vicinity, in the most complete and unapproachable style, the best and most successful of

OFFENBACH'S OPERAS,

Which have justly attained such popularity all over the world.

M'LLE MARIE AIMEE

Will be assisted by her renowned Company of distinguished Artists, comprising over

FIFTY PERFORMERS,

Including the following:

M'LLE MARIE AIMEE;
M'LLE MARIE DUBOIS, from the Theatre des Varieties of Paris;
M'lles Vandelet, Vandame, Noemi, Daron, Jullen, etc;
MONS. CHARLES BERTON, Tenor, from the Bouffes Parisienes;
MONS. FERNAND NOE, the favorite Tenor;
MONS. DUCHESNE, the celebrated Basso-Buffo, (the original General Boum);
MONS. EDGARD, the renowned Comique;
Messrs. Adrienne Berthon, Jullen, Daron, Chol, Brog, Oudis, etc.

COMPLETE CHORUS AND ORCHESTRA.

MONS. F. W. ZAULIG.....Musical Director

The Repertoire comprises the following Operas:

La Grande Duchesse;
La Perichole; Barbe Bleue;
Les Brigands (new);
La Belle Helene;
Orphee aux Enfers;
Le Pont des Soupirs (new);
Fleur de The (new);
La Vie Parisienne (new); and
Genevieve de Brabant (new).

PERFORMANCE EVERY NIGHT AND SATURDAY MATINEE.

OPENING NIGHT.....MONDAY, JULY 1

je23 3

Image 14 : Anonyme, « California Theatre », *Daily Alta California*, 23 juin 1872.

Si les nouveautés proposées par la troupe de Maurice Grau cette saison-ci peuvent être envisagées dans une perspective commerciale, elles s'inscrivent néanmoins dans le répertoire ordinaire de l'imprésario. À la fin des années 1880 et au début des années 1890 au contraire, deux créations proviennent de genres beaucoup plus populaires que les ouvrages habituellement donnés par Grau et ses associés. Comme nous l'avons vu plus haut, Grau s'illustre principalement dans des genres prestigieux. Or, lors de la saison 1889-1890, l'Abbey, Schoeffel & Grau Company importe la troupe du Gaiety Theatre de Londres qui donne l'*opera burlesque Faust Up to Date* dont le rôle-titre est joué en travesti ; en 1893 et 1894 ensuite, il produit le grand spectacle historique *America*, aussi désigné comme un ballet-pantomime. Dans les deux cas, il s'agit de divertissements faisant alterner des moments dansés et d'autres chantés et parlés

en anglais[569]. Bien que plusieurs hypothèses puissent être avancées pour comprendre les raisons de cette ouverture ponctuelle, nous supposons que les imprésarios ont produit ces deux spectacles dans le but de retirer des profits conséquents, eu égard aux entrées qu'ils étaient susceptibles de générer.

Comme son titre le suggère, le premier est une variation autour du mythe du *Faust* de Goethe. À une époque où l'opéra de Gounod et l'opéra bouffe de Hervé jouissent d'une popularité certaine, leur notoriété est certainement un atout pour remplir les salles[570]. Créé en 1893 lors de la World Columbian Exposition de Chicago qui célèbre le 400ème anniversaire du voyage de Christophe Colomb, *America* d'Imre Kiralfy et Vincenzo Venanzi a pour ambition de retracer l'histoire des États-Unis depuis l'arrivée des caravelles européennes jusqu'à l'époque de l'exposition[571]. Ce spectacle initialement produit à l'Auditorium de Chicago est présenté comme un ouvrage patriotique ayant fait l'objet de recherches historiques[572]. Néanmoins, ce n'est pas tant son sujet qui contraste avec les productions habituelles d'Abbey, Schoeffel & Grau que la façon dont le spectaculaire y est hypertrophié. Commandé par les associés à Kiralfy quelque dix-huit mois avant le début de l'exposition de Chicago, *America* implique près de 200 artistes à chaque représentation, et met en scène des ballets faisant intervenir entre 150 et 192 danseuses et danseurs selon les numéros[573]. Les décors, peints à Paris, consistent en de vastes panoramas dont le déroulé figure les changements de scènes[574]. Comme les lignes qui précèdent le laissent entendre, ces dernières sont principalement dansées, mais les grands ensembles chorégraphiés qui structurent l'œuvre alternent avec des chœurs, des

[569] Tournées 42 et 47.

[570] À lire la presse, il semble que ce spectacle ne fasse pas l'unanimité. Il est par exemple bien accueilli par les journaux lorsqu'il est donné à Brooklyn en décembre 1889 ; le *Jersey City News* évoque à cette occasion un spectacle bien mis en scène avec des interprètes hors pair, tant pour le jeu que pour la danse. Lors de son passage à Pittsburgh en avril 1890 au contraire, le *Pittsburg Dispatch* parle d'un spectacle lourd et vulgaire, qui tombe parfois dans l'indécence pure. Anonyme, « Amusements. "Faust up to Date" », *The Jersey City News*, 16 décembre 1889 ; Anonyme, « Burlesque and Ballet », *The Pittsburg Dispatch*, 8 avril 1890.

[571] La dimension coloniale de ce spectacle est évoquée dans la section 5.1.2.

[572] Imre Kiralfy dédicace son ouvrage à son fils Charles Imre Kiralfy, « comme gage de gratitude pour l'aide inestimable qu'il [lui] a fournie par ses recherches historiques et la construction de cette œuvre patriotique. »/ « […] in token of appreciation for the priceless assistance rendered to me by him in the historical researches and the construction of this patriotic work ». *Imre Kiralfy's Grand Historical Spectacle America in a Prologue, Two Acts, and Twenty-One Scenes. Abbey, Schoeffel & Grau, Proprietors and Managers. Music by Angelo Venanzi*, [livret], *op. cit.*

[573] Un article publié dans le journal *Rock Island Daily Argus* quelques jours avant la première indique que 700 artistes ont signé des contrats et que les spectateurs pourront apprécier des ballet de près de 200 artistes. D'après la chercheuse en études chorégraphiques Barbara Barker, le nombre de danseurs annoncé varie entre 150 et 192 selon les sources. Anonyme, « "America," at the Auditorium », *Rock Island Daily Argus*, 10 avril 1893 ; BARKER Barbara, « Imre Kiralfy's Patriotic Spectacles : Columbus, and the Discovery of America (1892-1893) and America (1893) », *Dance Chronicle*, 1994, vol. 17, nº 2, p. 167.

[574] Anonyme, « "America," at the Auditorium », art. cit. ; BARKER Barbara, « Imre Kiralfy's Patriotic Spectacles : Columbus, and the Discovery of America (1892-1893) and America (1893) », art. cit., p. 168.

chants, des dialogues et de la pantomime, afin que l'œuvre soit compréhensible du public international attendu à l'exposition[575].

Si Abbey, Schoeffel et Grau ont passé commande à Imre Kiralfy, c'est sans doute pour sa maîtrise du genre. En 1887, le chorégraphe et danseur d'origine hongroise écrit et met en scène *Nero, or the Destruction of Rome* dans un théâtre en plein air de Staten Island construit pour l'occasion. Les décors étant trop massifs pour être manipulés grâce à la machinerie habituelle, ils sont chargés sur des rails disposés sur scène[576]. Suivent *The Fall of Babylon* en 1890 et *Columbus, and the Discovery of America* – qui constitue d'ailleurs le prologue d'*America* – en 1892[577]. Signe du caractère sensationnel de ces spectacles, ils sont tous produits par Phineas T. Barnum, les deux derniers étant par ailleurs des commandes de cet imprésario. À notre connaissance, *America* est le seul cas où Grau et ses associés se sont aventurés dans le domaine du manager connu pour ses spectacles de cirques et ses zoos humains, de la même manière que Barnum s'était introduit dans le domaine de l'opéra en organisant la tournée états-unienne de Jenny Lind dans les années 1850. Quoique l'Abbey, Schoeffel & Grau Company ne réitère pas ce type d'expérience, elle leur est vraisemblablement profitable puisque d'après Barbara Barker *America* est l'événement de l'exposition ramenant les recettes les plus conséquentes[578]. Pour revenir à *Faust Up to Date*, lui aussi dans un genre à la marge de la production habituelle des imprésarios, leurs livres de recettes montrent une moyenne d'environ 5 800$ par représentation new-yorkaise, ce qui laisse entendre que l'entreprise a été rentable, au moins dans cette ville[579].

Le 22 juillet 1891 à Sydney, Sarah Bernhardt et sa compagnie créent *Pauline Blanchard*, drame en six actes d'Albert Darmont, comédien de la troupe, et d'un certain Alfred Humblot[580].

---

[575] Le texte des chants et dialogues est écrit en anglais. *Imre Kiralfy's Grand Historical Spectacle America in a Prologue, Two Acts, and Twenty-One Scenes. Abbey, Schoeffel & Grau, Proprietors and Managers. Music by Angelo Venanzi*, [livret], *op. cit.*, p. 8.

[576] BARKER Barbara, « Imre Kiralfy's Patriotic Spectacles : Columbus, and the Discovery of America (1892-1893) and America (1893) », art cit., p. 153.

[577] *The Fall of Babylon* et *Columbus* sont co-produits avec James A. Bailey. Ce dernier spectacle est en tournée dans le Nord Est des États-Unis au moment où *America* est donné à Chicago. La réclame le présente comme « le divertissement le plus colossal jamais présenté »/ « the most colossal entertainement ever presented ». Anonyme, « Barnum's Circus. Madison Square Garden », *New-York Tribune*, 10 avril 1893 ; Anonyme, « Bloomsburg, Thursday May 11th », *The Columbian*, 5 mai 1893 ; *Ibid.*, p. 153.

[578] *Ibid.*, p. 149.

[579] Les livres de recettes des associés ne renseignent pas les recettes des représentations dans les autres villes états-uniennes. À titre de comparaison, la tournée du Metropolitan Opera de 1891-1892 donne des recettes moyennes de 7 645$ environ, et les représentations que Sarah Bernhardt donne aux États-Unis en 1891 avant de s'embarquer pour l'Australie génèrent une moyenne de 2 956$ par spectacle. Tournées 41 et 43. *Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau*, [livre de recettes], *op. cit.*

[580] Nous n'avons pas réussi à identifier Alfred Humblot qui n'est d'ailleurs pas toujours cité dans la presse australienne. Anonyme « Her Majesty's Theatre […] The Sarah Bernhardt Season », *The Sydney Morning Herald*, 17 juillet 1891 ; Anonyme, « Sarah Bernhardt. ''Pauline Blanchard'' », *The Daily Telegraph*, 23 juillet 1891.

Il est alors extrêmement rare qu'une vedette européenne donne une première mondiale hors du continent, encore plus en Océanie, du fait de l'éloignement de cette région du monde avec les grandes capitales culturelles occidentales. De fait, le caractère exceptionnel de cet événement est notifié dans la presse australienne qui écrit qu' « un compte rendu complet de la représentation sera probablement télégraphié à Paris et New York le soir même[581] ». Aussi, même si l'ouvrage donné s'inscrit dans le répertoire dramatique habituel d'Abbey, Schoeffel et Grau, sa création ne participe probablement pas seulement d'une volonté artistique de la part des imprésarios et de Sarah Bernhardt, mais aussi d'une logique promotionnelle dans la mesure où le public, se sentant peut-être placé au cœur de la vie culturelle mondiale grâce à cet événement, sera encore plus enclin à se rendre au théâtre.

L'article publié dans le *Daily Telegraph* de Sydney le lendemain de la première parle d'ailleurs d'une salle comble jusqu'à la fin de la représentation, malgré l'heure tardive à laquelle elle s'est achevée (minuit moins le quart)[582]. Le journaliste évoque un « indubitable succès de première » sans être certain qu'il se maintiendra au fil des représentations. Quoiqu'il célèbre le jeu de Bernhardt pour qui la pièce a été écrite – à la manière des drames de Sardou qu'elle joue régulièrement en tournée – le critique émet des réserves sur l'œuvre. Le drame raconte l'histoire de Pauline, une jeune femme forcée d'épouser un homme (Cadet), que son père (Blanchard) lui a choisi, alors qu'elle en aime un autre et est aimée de lui (François). Après avoir tenté de trouver refuge chez sa tante pour fuir son mari, Pauline qui perd de plus en plus pieds finit par arriver à la conclusion que seul le veuvage lui permettra de s'unir à François. Au dernier acte, elle égorge donc Cadet avant de mourir elle-même des suites du choc causé par ce meurtre[583]. Le journaliste du *Daily Telegraph* trouve cette fin « horrible » mais reconnaît que Sarah Bernhardt a dépeint la folie du personnage à merveille. Il déplore également la structure du drame, principalement constitué de dialogues et de monologues, et découpé en six actes, dont un dans lequel Pauline n'apparaît pas une seule fois. Or comme il l'écrit, « le public veut voir Bernhardt » et il conseille au dramaturge de couper le quatrième acte mis en cause[584]. Il semblerait que cette pièce n'ait jamais été donnée à Paris par Bernhardt qui ne l'a

[581] « This will be a great event, and probably a full account of the performance will be cabled to Paris and New York the same night ». Anonyme, « Footlight Flashes. The Bernhardt Season », *Referee*, 8 juillet 1891.

[582] Anonyme, « Sarah Bernhardt. "Pauline Blanchard" », art. cit.

[583] *Ibid*.

[584] « The public want to see Madame Bernhardt, and when she is absent from the stage for an hour at a stretch – particularly at a late period in the play – the result is calculated to arouse impatience. […] Let [M. Darmont] give us five acts, not six, and thus, the play will be improved and Mme. Bernardt will be more constantly in evidence. » *Ibid*.

vraisemblablement jouée que lors de cette tournée 1891-1892[585]. Par conséquent, si cette création a été vue comme un grand événement culturel par la société de Sydney, il se peut que cette saison australienne ait été conçue par les artistes comme une rampe d'essai sans risques pour un dramaturge novice, et que les réactions du public n'ont pas été suffisamment concluantes pour que Bernhardt continue de jouer ce rôle.

Des années 1890 à sa retraite en 1903, Maurice Grau innove certes avec le format linguistique de ses productions et en proposant le cycle complet du *Ring* de Wagner, mais il met principalement à l'affiche des compositeurs connus du public états-unien. Lors de ses deux dernières saisons à la tête du Metropolitan Opera cependant, Grau programme deux nouveaux noms : Ignace Jan Paderewski et Ethel Smyth. Compositeur et homme politique polonais, le premier écrit son premier opéra, *Manru*, sur un livret en allemand d'Alfred Nossig. L'ouvrage est mondialement créé à Dresde le 29 mai 1901. Sa création états-unienne a lieu à New York le 14 février 1902, avec la soprano Marcella Sembrich dans le rôle d'Ulana et le ténor Alexander Von Bandrowski qui fait ses débuts au Met dans celui de Manru[586]. L'opéra est donné neuf fois cette saison (New York, Philadelphie, Boston, Pittsburgh, Baltimore)[587]. Composé en trois actes, *Manru* se concentre sur l'histoire d'amour entre la paysanne Ulana et son époux gitan Manru. Craignant que son mari ne s'éloigne d'elle, la jeune épouse fait préparer une potion magique par le nain Urok afin de lier Manru à elle à jamais. Malgré ce philtre, le jeune homme ne peut résister à l'appel des siens et retourne vivre avec les Tziganes dans la forêt. Abandonnée, Ulana se suicide et Urok, qui était secrètement amoureux d'elle, tue Manru[588]. Si l'ouvrage reçoit un accueil positif de la part de la presse qui le compare tantôt à *L'Africaine* de Meyerbeer et à *Aida* de Verdi, il n'est pas repris ultérieurement[589].

La saison suivante, Maurice Grau programme *Der Wald* de la compositrice britannique Ethel Smyth. L'opéra en un acte sur un livret en allemand de la compositrice et de Henry Brewster est créé à Berlin le 2 avril 1902. Il est donné pour la première fois aux États-Unis le

[585] *Pauline Blanchard* est cependant donné à l'Odéon en janvier 1893 sous le titre *La Fille à Blanchard*. Eugénie Segond-Weber joue le rôle de Pauline. Anonyme, « Théâtre de l'Odéon », *L'Entr'acte*, 21 janvier 1893.

[586] US-NYmo, *[Met Performance] CID:28960n United States Premiere, New Production,* Manru*, Metropolitan Opera House, Fri, February 14, 1902*, https://archives.metopera.org, dernière consultation le 10 octobre 2025.

[587] *Ibid*.

[588] J.S.V.C., « Paderewski as Composer. His New Opera "Manru" – Impression After one Hearing », *The Musical Courier*, 12 mars 1902.

[589] HENDERSON William James « Mr. Paderewski's Opera ; "Manru" Produced at the Metropolitan Opera House », *The New York Times*, 15 février 1902 ; J.S.V.C., « Paderewski as Composer. His New Opera ''Manru'' – Impression After one Hearing », art. cit.

11 mars 1903 dans une soirée lors de laquelle il partage l'affiche avec *Il Trovatore*[590]. Sa carrière au Metropolitan Opera est encore plus courte que celle de *Manru*, dans la mesure où il n'est donné qu'une seconde fois, le 20 mars, après *La Fille du régiment*, avant de disparaître totalement du répertoire[591]. Se déployant dans un cadre magique peuplé de nymphes et d'esprits de la forêt, le livret raconte les amours malheureuses de la paysanne Röschen (Johanna Gadski) et de son fiancé, le bûcheron Heinrich (Georg Anthes). Contrariée par l'indifférence du jeune homme à son égard, la sorcière Iolanthe (Luise Reuss-Belce) qui tient le seigneur local sous emprise, menace Heinrich de le faire exécuter s'il continue de refuser ses avances. Préférant la vie éternelle à une vie terrestre qui lui serait odieuse, le jeune homme accepte son sort et périt.

Malgré un accueil positif du public, *Der Wald* est décrié par la critique dont les comptes rendus laissent transparaître les stéréotypes de genre auxquels les créatrices sont bien souvent confrontées à l'époque[592]. Alors que dans l'article qu'il dédie à *Manru* le journaliste William James Henderson présente l'opéra comme « le produit d'un esprit poétique et d'un tempérament sensible », il déclare, à propos de *Der Wald*, qu'« aucune femme, avec toute son intuition, ne peut pénétrer cette dimension de l'expérience humaine [le sacré]. C'est la seule chose qu'elle ne pourra jamais connaître de la vie, à moins qu'elle ne cesse d'être une femme[593] ». Dans un autre genre, le journal *Music and Drama*, le lendemain de la première, minimise la qualité « réelle » de l'œuvre en avançant que si *Der Wald* avait été composé par un homme, il n'aurait certainement pas été aussi acclamé[594].

Durant ses trente années de carrière, Maurice Grau renforce le goût de l'Europe au-delà du continent en diffusant massivement son répertoire, avec une prédominance d'œuvres françaises. S'alignant peu à peu avec les demandes internationales en matière de rétribution des créateurs, l'imprésario exporte principalement des succès européens, plus susceptibles d'attirer

[590] US-NYmo, *[Met Performance] CID:31180, United States Premiere, New Production,* Der Wald, Il Trovatore*, Metropolitan Opera House, Wed, March 11, 1903*, https://archives.metopera.org, dernière consultation le 10 octobre 2025.

[591] US-NYmo, *[Met Performance] CID:31280,* La Fille du Régiment, Der Wald*, Metropolitan Opera House, Fri, March 20, 1903*, https://archives.metopera.org, dernière consultation le 10 octobre 2025.

[592] Sur les compositrices au XIXe siècle, voir notamment : LAUNAY Florence, *Les compositrices en France au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 2006 ; LACOMBE Hervé, « L'envers de l'Histoire : des femmes dans un monde d'hommes », dans LACOMBE Hervé (dir.), *Histoire de l'opéra français. Du Consulat aux débuts IIIe République*, *op. cit.*, p. 1142-1149 ; FRIGAU MANNING Céline, « Le Théâtre-Italien de Paris au temps de Fausto », *Livre-disque : Louise Bertin, Fausto (1831)*, Palazetto Bru Zane - Centre de musique romantique française, 2024, p. 16-23.

[593] « […] woman with all her intuition cannot penetrate this corner of human experience. It is just the one thing in life she can never know, unless she ceases to be a woman. », HENDERSON William James, *The Sun*, 15 mars 1903.

[594] « If 'Der Wald' had been written by a man, it would not have been acclaimed as it was yesterday… », Anonyme, *Music and Drama*, 12 mars 1903.

les spectateurs et donc d'assurer la viabilité économique de ses entreprises. Selon les époques et les compagnies en représentation, Maurice Grau donne à entendre des ouvrages en français, anglais, italien et allemand, des chansons en espagnol venant parfois agrémenter le spectacle. Si le choix des œuvres est central dans la construction d'un *ethos* artistique qui valorise le prestige, le choix des artistes l'est tout autant, si ce n'est plus. À une époque où le *star system* est à son apogée, obtenir la confiance de vedettes internationales s'avère en effet primordial.

3.2 « Non, non, ce n'est pas un montreur d'étoiles celui-là[595] »

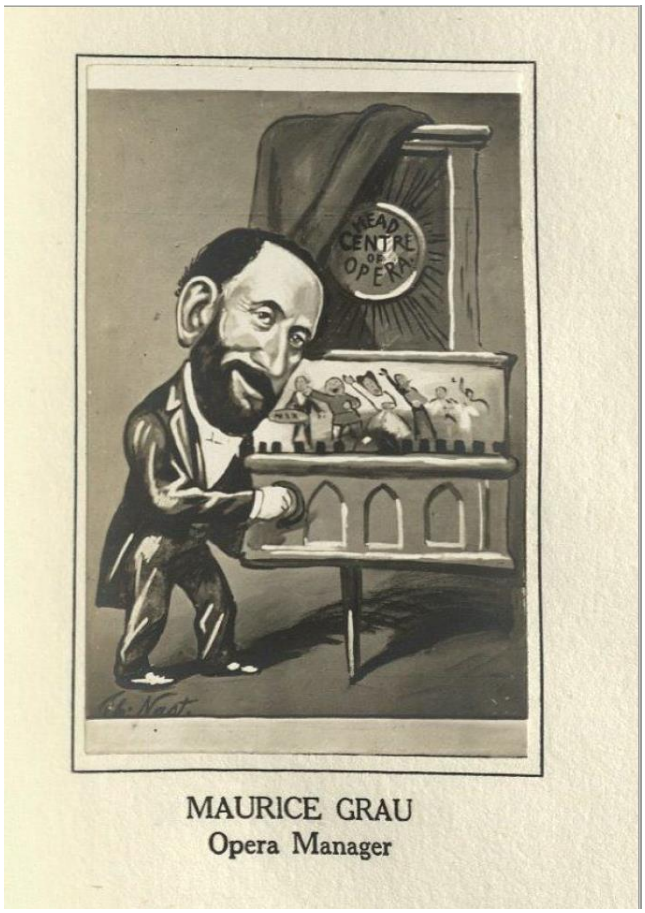


Image 15 : US-CAh, 37CFR201.14, Maurice Grau. Opera Manager. *Frederick Hill Meserve's Historical Portaits*, vol. 18.

Cette caricature non datée de l'illustrateur états-unien Thomas Nast[596], conservée par l'homme d'affaires et collectionneur Frederick Hill parmi d'autres dessins de figures publiques contemporaines, montre Maurice Grau en joueur d'orgue de barbarie, écoutant avec plaisir des chanteurs de cartons qui l'ovationnent[597]. Le sous-titre « Opera Manager » et l'inscription « Head Centre of Opera » au centre du haut-parleur laissent penser que le dessin a été publié à

[595] BERNHARDT Sarah, « La Vérité sur l'affaire Grau », art cit.

[596] Thomas Nast (1840-1902) est un illustrateur et caricaturiste états-unien d'origine allemande. Considéré comme le père de la caricature politique aux États-Unis, il est notamment le créateur de l'éléphant emblème du parti républicain. CHISHOLM Hugh (dir.), *« Nast, Thomas », Encyclopædia Britannica,* vol. 19 (11th ed.). Cambridge University Press, 1911, p. 251 ; *BOIME Albert.* « Thomas Nast and French Art », *American Art Journal*, vol. 4, no. 1, 1972, p. 43–65. *JSTOR*, https://doi.org/10.2307/1593920, article consulté le 31 octobre 2023.

[597] La caricature de Grau s'insère au milieu d'autres caricatures de Nast, visant des contemporains qui n'entretiennent pas de lien direct les uns avec les autres. On trouve par exemple le roi d'Italie Victor Emmanuel, l'amiral David Farragut, et l'acteur Dan Bryant. Aucune de ces illustrations n'est datée, ni par l'illustrateur, ni par le collectionneur.

la fin de la carrière de Grau, alors qu'il était seul directeur du Metropolitan Opera et contrôlait, de fait, le centre de la vie lyrique new-yorkaise, sinon états-unienne. Le caractère populaire de l'orgue de barbarie évoque cependant un spectacle bas de gamme, une musique urbaine facile et conçue pour plaire aux chalands. Les figurines penchées vers leur directeur, quant à elles, paraissent transformer Grau en un « montreur d'étoiles[598] » sans grandes prétentions artistiques, uniquement intéressé par les gains que sa boîte à musique peut lui offrir.

Mais ce qui nous intéresse surtout dans cette caricature – au-delà du possible témoignage d'antisémitisme – est ce qu'elle dit de la place centrale des artistes dans le système de production Grau. Si ses contemporains s'accordent pour dire que la fin de sa carrière va de pair avec l'apogée des *all-star companies* qu'il a créées, ce soin appliqué au choix des artistes s'observe dès le début des années 1870 et prend divers visages. Tout d'abord, dans un système libéral où il doit absolument se démarquer de ses concurrents, l'imprésario cherche à réaliser des « coups » en étant le premier à produire des artistes en des endroits où ils sont attendus. Ensuite, il apparaît curieusement que cette frénésie de la première place se conjugue de plus en plus avec un souci de présenter des troupes homogènes aux spectateurs, et ce même quand ces dernières sont pilotées par une ou plusieurs étoiles. Enfin, fort de la réputation qu'il a constituée pendant près de vingt-cinq ans de carrière, le nom seul de « Maurice Grau » semble devenir un gage de qualité qui englobe les stratégies précédemment évoquées.

3.2.1 L'art du « coup » : produire des vedettes sur des terres vierges

Comme énoncé plus haut, dans une économie spectaculaire entièrement libéralisée, les imprésarios doivent se démarquer les uns des autres par leur capacité à donner la primeur d'un artiste. Plusieurs fois dans sa carrière, Grau réussit ainsi à accomplir des tours de force consistant à produire pour la première fois un chanteur, comédien ou musicien de renom dans des lieux qu'il ou elle n'a jamais visités mais où sa célébrité l'a déjà conduit virtuellement. Nous nous appuierons ici sur les cas de Jacques Offenbach, dont Grau organise la tournée nord-américaine en 1876, d'Adelina Patti, que l'imprésario emmène dans divers pays d'Amérique Latine en 1887 et 1888, et de Sarah Bernhardt, dont il organise les premières tournées dans l'hémisphère sud, l'empire ottoman et l'Afrique du nord.

[598] Nous reprenons ici l'expression employée par Sarah Bernhardt dans une tribune publiée dans *Le Figaro* et citée dans le chapitre 2. BERNHARDT Sarah, « La Vérité sur l'affaire Grau », art cit.

3.2.1.1 Emmener Offenbach en terrain conquis

Quand en 1875 Maurice Grau entreprend les démarches pour produire Jacques Offenbach en Amérique du Nord *via* son émissaire Lino Bacquero, l'opéra bouffe et l'opéra-comique y sont déjà populaires[599]. Les œuvres d'Offenbach sont jouées à New York depuis 1858, et le public américain en devient véritablement friand après la création de *La Grande Duchesse de Gérolstein* en septembre 1867[600]. Plusieurs imprésarios new-yorkais – Jacob Grau et Jim Fisk en tête – se mettent alors à importer des troupes parisiennes pour produire ses opéras bouffes et ses opéras-comiques[601]. S'ouvre une décennie durant laquelle l'opéra dit léger se diffuse amplement à travers les États-Unis et, plus largement, le continent américain, les œuvres d'Offenbach constituant une partie significative du répertoire[602].

Comme nous l'avons vu plus haut, Maurice Grau joue un rôle prépondérant dans la diffusion de l'œuvre du compositeur dans les Amériques, ce jusqu'à la fin des années 1880. En 1876, malgré son jeune âge – il a alors vingt-sept ans – son nom est déjà associé à l'opéra bouffe grâce aux tournées de Marie Aimée et certainement, aussi, à celles que son oncle Jacob a organisées entre 1868 et 1870[603]. Il fait donc preuve d'une excellente connaissance du marché et sait que les spectateurs, friands de vedettes autour desquelles se réunir, ne manqueront pas de se presser pour voir leur compositeur favori.

À son arrivée à New York, Offenbach devient le centre de l'attention et est ovationné lors de sa première apparition scénique au Niblo Garden le 11 mai 1876[604]. Malgré

[599] Nous n'avons pas réussi à trouver d'informations complémentaires sur Lino Bacquero.

[600] La création new-yorkaise de *La Grande Duchesse* est orchestrée par l'imprésario américain Hezekiah Linthicum Bateman moins de six mois après sa création au Théâtre des Variétés. D'après John Dizikes, il s'agit alors de la première états-unienne la plus proche de sa création mondiale. DIZIKES John, *Opera in America. A Cultural History*, New Haven, Yale University Press, 1993, p. 193.

[601] Jim Fisk (1834-1872) est un homme d'affaires américain qui se lance notamment dans le commerce artistique en tant que directeur de la Grand Opera House de New York qu'il achète avec sa fortune, acquise dans la finance. Il semble être le premier à approcher Offenbach pour une tournée aux États-Unis, sans succès. Il meurt assassiné le 6 janvier 1872 au Grand Central Hotel où il était alité depuis plusieurs jours, atteint de la variole. *Ibid.*, p. 194-197 ; Anonyme, « The Fisk Tragedy », *New-York Tribune*, 9 janvier 1872 ; Anonyme, « The Story of His Life as Told by One of Fisk's Intimate Friends », *Richmond Dispatch*, 10 janvier 1872.

[602] Sur la diffusion du répertoire d'Offenbach en Amérique, voir notamment DIZIKES John, *Opera in America. A Cultural History*, *op. cit*., p. 191-201 ; YON Jean-Claude, *Jacques Offenbach*, *op. cit.*, p. 541-548 ; BILODEAU Louis, « Offenbach à Montréal avant 1914 », dans YON Jean-Claude (dir.), *Le théâtre français à l'Étranger. Histoire d'une suprématie culturelle*, *op. cit.*, p. 90-106. Pour la diffusion du répertoire d'Offenbach au-delà des seules Amériques, voir également YON Jean-Claude, « Le répertoire offenbachien : un produit d'exportation dans la seconde moitié du XIXe siècle », art cit.

[603] Fin septembre 1868, Jacob Grau ouvre sa saison d'opéra bouffe au Théâtre Français de New York avec *La Grande Duchesse de Gérolstein*. La presse annonce par ailleurs que *Geneviève de Brabant* sera au répertoire. Au même moment, *Barbe Bleue* est donné au Niblo Garden. Anonyme, « Musical Notes, *The Evening Telegraph*, 21 septembre 1868.

[604] Le soir de son arrivée à New York, le compositeur décrit une foule assemblée devant son hôtel sur lequel était apposé le message « Welcome Offenbach ». Un orchestre d'une soixantaine de musiciens joue des

l'engouement que sa venue suscite d'abord, des aménagements doivent être mis en place pour maintenir l'intérêt du public : le prix des places est divisé par deux, le compositeur ne dirige plus que la moitié des concerts – la seconde partie étant confiée à Max Maretzek – et des associations artistiques, notamment avec le pianiste Henri Kowalski puis avec Marie Aimée, sont lancées pour nourrir la curiosité du public tout au long de cette saison de deux mois[605].

Si la mention de cette tournée dans les nécrologies du compositeur atteste son caractère événementiel, la seule personne d'Offenbach ne semble pas avoir suffi à soutenir l'engouement de spectateurs sur la durée : l'attention de ces derniers reste avant tout captée par les interprètes, qui sont les artistes les plus centraux dans la carrière de Grau.

3.2.1.2 Adelina Patti en Amérique du Sud

> Quelqu'un disait, un jour, à Maurice Grau :
>
> – C'est effrayant les appointements que vous donnez à la Patti. Que vous a donc rapporté la tournée que vous fîtes avec elle ?
>
> – Environ 250 000 francs.
>
> – Ça n'est rien au regard du risque encouru. Vous pouviez perdre plus d'un million !
>
> – Assurément, répondit-il, mais si elle l'avait faite avec un autre, c'était plus grave encore ; en Amérique, il en est ainsi : j'étais perdu de réputation parce qu'alors je n'étais plus le premier… il y en avait un autre avant moi !!!
>
> Allons, messieurs les impresarii ont du nerf[606] !

En association avec Henry E. Abbey et John B. Schoeffel, Maurice Grau est le premier à produire Adelina Patti en Amérique Latine[607]. La chanteuse se rend pour la première fois à

extraits de ses œuvres et le compositeur semble crouler sous les applaudissements et les *viva*. YON Jean-Claude (dir.), *M. Offenbach nous écrit. Lettres au Figaro et autres propos*, Paris, Actes Sud/Palazzetto Bru Zane, 2019, p. 270-271. – Bien qu'impressionnant pour les artistes peu accoutumés aux voyages, ce type de comité d'accueil est en fait la norme en tournée et souvent orchestré par l'imprésario qui se charge – sans le dire à l'artiste – de prévenir la presse, un petit orchestre, et une foule d'admirateurs, rétribués si besoin. Voir à ce propos l'exemple offert par Joseph Schürmann qui organise un « faux » comité d'accueil à Adelina Patti pour la convaincre de chanter à Bucarest où elle refuse de se produire à cause du froid. SCHÜRMANN Joseph, *Les Étoiles en voyage : la Patti, Sarah Bernhardt, Coquelin*, *op. cit.*, p. 46-49. Sur ces techniques de promotion, voir également MOINDROT Isabelle, « Mythologies of the Diva in Nineteenth-Century French Theater », dans HENSON Karen (dir.), *Technology and the Diva : Sopranos, Opera, and Media from Romanticism to the Digital Age*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, p. 24-36.

[605] À ce propos, voir les sources de la tournée 12.

[606] Anonyme, « Autour du théâtre. Un célèbre imprésario. Les grandes tournées américaines », *Stamboul*, 30 avril 1907.

[607] Complètement oblitérée dans le dialogue – probablement en partie fictif – rapporté par le journaliste de *Stamboul*, la collaboration avec Abbey a certainement joué un rôle décisif dans l'obtention des contrats de la

Mexico début 1887, puis à Buenos Aires, Montevideo et Rio de Janeiro entre avril et août 1888. Elle revient ensuite en Argentine entre avril et juin 1889 et au Mexique début 1890, toujours sous la direction des trois imprésarios[608].

Si, comme le suggère l'*Account Book* des associés, ces tournées sont effectivement fructueuses d'un point de vue financier, la citation proposée ci-dessus met en avant un autre facteur expliquant les choix audacieux d'un imprésario : la réputation[609]. Là où Phineas T. Barnum a échoué à se construire une image sérieuse d'imprésario à cause de son commerce de cirques humains et de sa propension à l'exagération – ce malgré le succès de la tournée de la chanteuse Jenny Lind[610] –, Maurice Grau lie immédiatement la sienne aux arts de la scène les plus prestigieux. À une époque où il passe de l'opéra en français à l'opéra en italien, s'assurer le concours de la *prima donna* la plus célèbre de l'époque ne peut que renforcer ce positionnement artistique.

3.2.1.3 Sarah Bernhardt… là où elle n'était pas encore allée

Sarah Bernhardt se produit pour la première fois aux États-Unis sous la direction de Henry E. Abbey en 1880, soit un an avant Patti[611]. En 1886, elle traverse à nouveau l'Atlantique mais s'embarque cette fois pour le Brésil, d'où elle entame une grande tournée transcontinentale qui la conduit en Argentine, en Uruguay, au Chili, au Pérou, au Panama et au Mexique avant de poursuivre sa route vers les États-Unis et le Canada[612]. Ce voyage que Grau accompagne

---

Patti, étant donné que c'est Abbey qui a organisé le premier retour américain de la chanteuse en 1881. Voir à ce propos la notice biographique consacrée à l'imprésario en annexe 5.

[608] Tournées 30, 33, 38 et 41.

[609] À titre d'exemple, la tournée 30 rapporte en moyenne 6 910$ par représentation (arrondi à la dizaine). Lors de la tournée 33 ensuite, la troupe de Patti engrange quelque 202 490$ lors de sa saison à Buenos Aires, du 4 avril au 3 juillet 1888. En comparaison, la compagnie de Coquelin Aîné et Jane Hading qui se produit dans la capitale argentine du 6 juillet au 27 août rapporte 87 090$ de recettes (tournée 34). *Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau*, [livre de recettes], *op. cit.*

[610] Jenny Lind (1820-1887) est une soprano suédoise dont l'agilité vocale lui confère le surnom de « rossignol suédois ». Entre septembre 1850 et mai 1852, elle effectue une tournée aux États-Unis et à Cuba sous la direction de Barnum qui déploie à cette occasion un arsenal médiatique particulièrement tapageur pour promouvoir l'artiste auparavant inconnue du public américain. Pour plus de références sur Jenny Lind et sur cette tournée, voir par exemple ROSENBERG Charles G., *Jenny Lind in America*, New York, Stringer & Townsend, 1851, PARKER Sylvia. « Jenny Lind and P. T. Barnum: A Success Story of Music, Business, and Philanthropy », *College Music Symposium*, vol. 59, no. 2, 2019, p. 1–32, https://www.jstor.org, consulté le 9 août 2023 et ROGERS Francis, « Jenny Lind », *The Musical Quarterly*, vol. 32, no. 3, 1946, p. 437–448, https://www.jstor.org, consulté le 9 août 2023.

[611] Dans ses mémoires, Bernhardt évoque Abbey à plusieurs reprises, notamment dans les chapitres 32 et 37 consacrés à cette première tournée transatlantique. BERNHARDT Sarah, *Ma double vie*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1907, p. 462-567.

[612] D'après les données que nous avons compilées, il s'agirait de la seule tournée que Grau a organisées sur la côte ouest de l'Amérique du Sud. Tournée 29.

personnellement – Abbey suit alors celui de Patti – précède plusieurs autres durant lesquels la comédienne continue son exploration du monde[613]. En décembre 1888, elle joue à Constantinople, poursuit son chemin au Caire puis à Alexandrie où elle donne des représentations entre décembre et janvier. En mars 1889 elle se produit à Alger puis à Oran. Ces étapes s'insèrent dans un voyage européen de large ampleur que Grau suit à partir de décembre. Entre mai et août 1891 enfin, dans le cadre de sa grande tournée mondiale, Bernhardt se produit en Australie, accompagnée cette fois-ci d'Abbey[614].

À l'exception de Mexico où Sarah Bernhardt reçoit un accueil plutôt mitigé, la majorité de ces tournées sont présentées dans la presse et dans les écrits contemporains comme des succès pour la comédienne, artistiques comme financiers[615]. Outre les retombées économiques que ces tournées ont pour Grau, elles font office de vitrine pour l'imprésario qui est désormais étroitement associé à l'actrice[616]. Comme avant la tournée Bernhardt celui-ci a par ailleurs principalement produit des artistes lyriques, ce voyage en Amérique Latine avec l'actrice augmente probablement sa visibilité et sa légitimité auprès d'artistes de comédiens tel Coquelin Aîné, que les associés font tourner dans les Amériques avec Jane Hading dès 1888[617].

Au-delà de ces coups d'éclat, Maurice Grau s'inscrit pleinement dans la vague de renforcement du *star system* que connaissent les Amériques au tournant du XIXe siècle. Habile

[613] Eu égard au parfum d'aventure que Bernhardt donne aux récits de ses tournées – dans ses mémoires mais aussi en interview – nous nous permettons d'employer ici le terme d'exploration. Sur l'imaginaire commun entre les tournées et les voyages d'exploration du dernier XIXe siècle, voir les sections « 13.1 Artistes explorateurs, spectacles de la conquête » et « 13. 2 Du récit de tournée au récit d'exploration : quand les artistes voyageurs prennent la plume ».

[614] Tournées 35 et 43.

[615] La presse mexicaine prépare l'arrivée de Sarah Bernhardt avec des articles dithyrambiques mais malgré un succès d'estime, l'accueil du public est mitigé et la troupe ne fait pas salle comble. Concernant la réception de l'actrice à Mexico, voir la section 14.1.2 Deux artistes exceptionnelles mais deux réceptions contrastées : Patti et Bernhardt à Mexico. » En Australie, Corille Fraser parle d'une tournée qui se joue à guichets fermés. FRASER Corille, *Come to dazzle*, *op. cit.*, p. 70-71. – Quoique nous ne soyons pas en mesure de dresser un panorama de l'accueil dont Sarah Bernhardt bénéficie lors de ses voyages avec Grau, il est certain qu'évoquer ces entreprises comme des succès fait partie des stratégies médiatiques de l'actrice et de son imprésario. Avant son arrivée à Mexico par exemple, *La Patria* évoque « un voyage fait de triomphes continues à Buenos Aires, Rio Najeiro et Valparaíso »/ « un viaje de continuados triunfos en Buenos Aires, Rio Janeiro y Valparaíso ». De retour en France, l'actrice capitalise sur ces tournées pour alimenter son attractivité auprès des spectateurs parisiens qu'elle s'apprête à retrouver. Cela s'observe notamment dans les interviews qu'elle donne à Jules Huret et dans lesquelles le journaliste puise notamment pour construire un ouvrage biographique sur l'actrice. On peut par exemple y lire, concernant la tournée de 1886-1887, que « toute l'Amérique se souleva sur son passage dans une acclamation triomphale ! ». Anonyme, « Sarah Bernhardt », *La Patria*, 8 décembre 1886 ; HURET Jules, *Acteurs et actrices d'aujourd'hui. Sarah Bernhardt*, *op. cit.*, p. 64.

[616] Cette association apparaît tout particulièrement dans la presse française, de leur vivant mais aussi au moment de leur décès. Voir par exemple : Anonyme, « Gazette des tribunaux », *Le Figaro*, 28 juillet 1888 ; SEYMOUR Charles, « Maurice Grau », *Le Théâtre*, 16 janvier 1901 ; Anonyme, « Sarah Bernhardt et sa pièce de charité », *Hier, aujourd'hui, demain*, 15 avril 1923 ; AMBRIERE Francis, « Sarah Bernhardt et Victorien Sardou d'après leur correspondance inédite (Suite.) », *Candide*, 23 février 1933.

[617] Tournée 34.

promoteur, il met souvent en vedette un ou deux artistes, créant parfois des combinaisons surprenantes qui augmentent l'attractivité de ses productions.

3.2.2 Des têtes d'affiche

Sans doute afin de faciliter l'adhésion de spectateurs potentiels, Maurice Grau met souvent en vedette un artiste phare de la troupe qui prend souvent son nom. Si le phénomène ne concerne pas l'intégralité de ses tournées, il s'observe du début à la fin de sa carrière, et dans l'ensemble de son répertoire[618].

3.2.2.1 *Light opera* et comédie : Marie Aimée, Emily Soldene, Louise Théo et Anna Judic

Ainsi que nous l'avons dit plus haut, le début de la carrière de Maurice Grau montre une prédilection pour l'opéra bouffe et l'opéra-comique français. Dans ce domaine, il met surtout en avant des vedettes féminines que ce répertoire tend d'ailleurs à valoriser[619]. La principale d'entre elles est Marie Aimée, une chanteuse française qui développe principalement sa carrière en Amérique : d'abord au Brésil, puis dans l'hémisphère nord[620]. Grau est son imprésario, avec ou sans associés, entre 1872 et 1886 et la fait tourner aux États-Unis, au Canada et au Mexique[621]. Au moment où il l'emmène en Californie au printemps 1872, l'artiste est bien connue du public new-yorkais puisqu'elle se produit dans la métropole depuis décembre 1870, étant d'abord sous contrat avec Jim Fisk[622]. Sa carrière coïncidant avec l'âge d'or de ce genre aux États-Unis, la chanteuse est rapidement désignée comme « Queen of Opera Bouffe », titre qui, comme nous le verrons plus loin, est peut-être dû à son imprésario[623]. En 1879 et 1883-1884 néanmoins, la troupe emmenée par Grau ne porte plus systématiquement le nom d'Aimée mais apparaît aussi dans la presse sous le titre de Maurice Grau's Opera Company, ou Maurice

[618] À l'exclusion des tournées de *Faust up to Date* et d'*America*.

[619] Cette mise en valeur s'accompagne aussi souvent d'une érotisation des personnages féminins et donc des corps des actrices, décriée dans certaines tournées. Voir à ce propos la section « 14.4.1.1 L'immoralité de l'opéra bouffe en question ».

[620] Sur cette artiste, voir POLLETI Daniel, « Mlle Aimée : étude sur la vie et l'image d'une actrice française à l'étranger au XIXème siècle », art cit.

[621] Tournées 1, 3, 4, 7, 13, 14, 16, 21, 23 et 26.

[622] *Ibid*., p. 63 ; PRESTON Katherine K., *Opera for the People : English-Language Opera and Women Managers in Late 19th-Century America*, *op. cit.*, p. 46.

[623] Voir la section « 11.1.1.1 Reines, rois et tournées d'adieu : vendre l'exception et la rareté ».

Grau's French Opera Company[624]. Après ces deux tournées, Marie Aimée quitte l'opéra bouffe pour jouer des comédies en anglais, parmi lesquelles *Mam'zelle* et *Divorçons*, traduite. La musique ne disparaît pas pour autant des représentations données par l'artiste, puisque cette dernière insère des chansons en anglais et en espagnol dans ses spectacles. Son état de santé lui imposant d'interrompre sa dernière tournée avant la fin de son contrat, elle rentre en France où elle meurt à l'automne 1887[625].

Signe probable du succès que cette artiste a rencontré auprès des publics d'Amérique du Nord, Maurice Grau importe lors de cette période trois autres vedettes appréciées dans l'opéra bouffe : Emily Soldene, Louise Théo puis Anna Judic[626]. Britannique, la première est la seule à chanter dans des traductions en anglais. Du fait de la proximité temporelle de sa tournée avec celles d'Aimée, le répertoire reste sensiblement le même, à cela près que la chanteuse ajoute *Chilpéric* de Hervé, qui ne sera joué par aucune autre troupe de Grau. Avec Théo et Judic, le vivier d'œuvres se renouvelle davantage, les chanteuses parisiennes apportant avec elles leurs succès. Ainsi, d'après nos décomptes, Théo ne reprendrait que les *Cloches de Corneville* et *La Fille de Madame Angot* des œuvres données par Aimée. Judic en revanche chante davantage d'œuvres portées à la scène par sa prédécesseuse. De fait, les opéras bouffes qu'elle jouent sont plus anciens que ceux proposés par Théo. Il s'agit de *La Belle Hélène*, de *La Grande Duchesse de Gérolstein*, de *La Périchole* et de *La Vie parisienne*.

3.2.2.2 Les *stars* états-uniennes : Clara Louise Kellogg, Mary Anderson, Mrs. Potter et Lillian Russell

Alors que Maurice Grau produit principalement des œuvres et des artistes européens, certaines tournées sont polarisées autour de deux chanteuses et deux actrices états-uniennes célèbres. Ces engagements interviennent systématiquement après que ces dernières ont acquis une solide renommée, au moins à l'échelle nationale. Qu'il s'agisse de théâtre lyrique ou parlé, tous les spectacles donnés dans le cadre de ces entreprises sont joués en anglais. En 1873-1874, l'imprésario organise la tournée de Clara Louise Kellogg, soprano originaire de Caroline du Sud. Ayant fait ses débuts à l'Academy of Music de New York en 1861 dans le rôle de Gilda

[624] Tournées 16 et 21.

[625] Maurice Grau est présent aux funérailles de la chanteuse, qui ont lieu à Paris le 4 octobre. Anonyme, « Marie Aimee's Sad Funeral », *The Salt Lake City Herald*, 16 octobre 1887.

[626] Pour Emily Soldene, voir la tournée 8 ; pour Louise Théo, les tournées 19bis et 22 ; Anna Judic, la tournée 27.

(*Rigoletto*), la chanteuse est engagée à Londres à partir de 1867. Elle y chante pendant plusieurs saisons tout en retournant régulièrement se produire aux États-Unis[627]. Ayant jusqu'alors principalement chanté en italien, la chanteuse décide, en 1873, d'organiser une tournée d'opéra en anglais[628]. Elle choisit le répertoire, écrit les traductions des livrets et dirige les répétitions[629]. Alors que Kellogg s'occupe de la direction artistique de sa tournée, les imprésarios C. D. Hess et Maurice Grau sont chargés de recruter des artistes en Europe et de s'occuper des aspects financiers de l'entreprise. D'après Katherine K. Preston, la presse d'alors salue tantôt un succès populaire, tantôt le symbole d'une réussite typiquement états-unienne qui, outre ses bons résultats économiques, soutient les talents locaux[630].

Entre septembre 1884 et mars 1889, Abbey, Schoeffel et Grau organisent trois tournées de l'actrice états-unienne Mary Anderson dont le répertoire est proche de celui de la troupe du Lyceum Theatre de Londres[631]. Née en Californie en 1859, l'actrice fait ses débuts à Louisville en 1875 dans le rôle de Juliette[632]. Suivent plusieurs engagements à travers le pays, notamment à San Francisco où la comédienne essuie un échec, puis à New York où elle acquiert vraisemblablement la sympathie du public dans la pièce *The Lady of Lyons*[633]. En 1879, la jeune actrice décide d'entreprendre un voyage en Europe pour se familiariser avec les pratiques du continent et se faire connaître des grands artistes. À Paris, d'après son premier biographe Maurice J. Farrar, elle est notamment introduite auprès d'Adelaide Ristori et de Sarah Bernhardt, qui se seraient montrées très encourageantes[634]. Une fois de retour aux États-Unis, elle aurait reçu une proposition d'engagement de la part d'Augustus Harris, alors directeur de Drury Lane, qu'elle aurait déclinée, ne se sentant pas prête pour une grande scène européenne[635]. Contrairement à Clara Louise Kellogg qui avait acquis une certaine réputation

[627] L'artiste se produira ensuite dans d'autres capitales européennes, dont Vienne et Saint-Pétersbourg. Anonyme, « Clara Louise Kellogg, Noted Singer, Dies at 74 », *The Sun*, 14 mai 1916 ; KELLOGG Clara Louise, *Memoirs of an American Prima Donna*, *op. cit.*

[628] Anonyme, « Clara Louise Kellogg, Noted Singer, Dies at 74 », art. cit. ; *Ibid.*, p. 254-275.

[629] Sur le travail de directrice de troupe effectuée par Clara Louise Kellogg lors de ses tournées d'opéra en anglais, voir PRESTON Katherine K., *Opera for the People : English-Language Opera and Women Managers in Late 19th-Century America*, *op. cit.*, p. 182-191. – Clara Louise Kellogg dirige quatre saisons et tournées d'opéra en anglais entre 1873 et 1877 ; il semble que Maurice Grau n'ait collaboré avec elle que pour la première.

[630] Certains chanteurs de la troupe sont états-uniens. *Ibid.*, p. 193.

[631] Tournées 24, 28 et 37. Comme nous l'écrivons dans l'annexe 1, nous ne sommes pas certaine de l'implication de Maurice Grau dans ces deux premières tournées. Nous les faisons figurer dans cette thèse car elles sont inscrites dans l'*Account Book* des associés. Des travaux ultérieurs pourront éclaircir ce point. Il est en tout cas certains qu'il partage les profits de la troisième avec ses associés. Broaker & Chapman, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York. 1887-1892*, *op. cit.*, p. 26.

[632] FARRAR Maurice, *Mary Anderson. The Story of her Life and Professional Career*, Londres, David Bogue, 1884, p. 16-19.

[633] *Ibid.*, p. 22 et 39.

[634] *Ibid.*, p. 42-43.

[635] *Ibid.*, p. 43-44.

dans les théâtres européens avant de travailler avec Grau, Mary Anderson aurait été produite sur le continent pour la première fois par Henry E. Abbey qui l'installe au Lyceum de Londres de septembre 1884 à avril 1885[636]. À en croire la presse et les biographies sur l'artiste, cette dernière aurait échoué à convaincre la critique mais aurait réussi à se faire apprécier du public, ce qui convainc visiblement ses imprésarios de poursuivre la collaboration aux États-Unis la saison suivante[637]. Peu avant son départ de Londres, le correspondant du *New-York Daily Tribune*, probablement George Warrington Steevens, écrit que l'expérience londonienne de Mary Anderson créée un précédent dans l'histoire du théâtre au Royaume-Uni, puisqu'il s'agit de la première fois qu'une artiste étrangère se maintient aussi longtemps à l'affiche dans un théâtre de premier plan de la capitale[638]. Sans entrer dans le détail de sa réception aux États-Unis, nous supposons que les deux tournées durant lesquelles l'actrice s'y est produite avant de se retirer de la scène ont reçu un accueil positif de la part du public[639]. D'après Robert Grau, Henry E. Abbey a ensuite offert plusieurs engagements à la comédienne qui les a systématiquement refusés[640]. Ces tentatives suggèrent que dans l'espace de ses quinze années de carrière dramatique, Mary Anderson a réussi à construire une réputation de premier plan.

Entre l'automne 1888 et le printemps 1889, Abbey, Schoeffel et Grau organisent également la tournée états-unienne de Cora Urquhart Potter, désignée comme « Mrs. Potter[641] ». Cette actrice a un parcours atypique. Membre de la haute société new-yorkaise, elle

---

[636] *Ibid.*, p. 44-46 ; WINTER William, *The Stage Life of Mary Anderson*, New York, G. J. Coombes, 1886, p. 68.

[637] Maurice J. Farrar parle d'un succès incontesté et de salles pleines à craquer chaque soir. La presse est cependant plus mesurée. Certains articles britanniques ou écossais louent les qualités artistiques (et physiques) de l'actrice quand d'autres ne la trouvent pas à leur goût. Un entrefilet du *Dewsbury Chronicle* critique par exemple les « prétentions de cette jeune Américaine vis-à-vis du public anglais »/ « this young American's pretensions to her position with the English public. », Anonyme, « Miss Mary Anderson », *Dewsbury Chronicle and West Riding Advertiser*, 6 décembre 1884. – Voir aussi Anonyme, « Miss Mary Anderson as "Juliet." (From our own correspondent) », *Glasgow Herald*, 3 novembre 1884 ; Anonyme, « Mary Anderson at the Lyceum », *The Era*, 11 avril 1885 ; FARRAR Maurice, *Mary Anderson. The Story of her Life and Professional Career*, *op. cit.*

[638] G. W. S., « Anglo-American Notes […] (From the Regular Correspondent of the Tribune), London, April 28 », *New-York Daily Tribune*, 17 mai 1885. – George Warrington Steevens (1869-1900) est un journaliste et écrivain britannique. Considéré comme un des représentants les plus emblématiques du « journalisme littéraire » du dernier XIXe siècle, il est notamment correspondant du *Daily Mail* au Soudan en 1898 et en Afrique du Sud en 1899. Ses séjours donnent lieu à la rédaction de plusieurs ouvrages, dont STEEVENS George Warrington, *From Capetown to Ladysmith, an Unfinished Record of the South African War*, Édimbourg, W. Blackwood and sons, 1900. À propos de Steevens, voir également GRIFFITHS Andrew, « George Warrington Steevens in Africa, 1898–1900 », *Literary Journalism Studies*, vol. 9, nº 1, printemps 2017.

[639] D'après l'article qui lui est consacré sur Britannica, Mary Anderson doit écourter sa tournée de 1888-1889 à cause de l'état d'épuisement nerveux dans lequel elle se trouve. L'année suivante, elle épouse un certain Antonio Fernando de Navarro avec qui elle va vivre en Angleterre. Encyclopédie Britannica, « Mary Anderson », *Encyclopedia Britannica*, 24 juillet 2025, https://www.britannica.com/biography/Mary-Anderson-American-actress-1859-1940, consulté le 25 septembre 2025.

[640] GRAU Robert, *Forty Years Observation of Music and the Drama*, *op. cit.*, p. 110.

[641] Tournée 36.

se fait d'abord connaître dans son cercle en récitant des textes lors de levées de fonds[642]. D'après Robert Grau, cette visibilité sociale lui aurait permis de commencer sa carrière tout en haut de l'échelle[643]. C'est en effet comme premier sujet que Cora Potter fait ses débuts sur scène en tant que professionnelle, au théâtre de Haymarket à Londres, en mars 1887 dans la pièce *Man and Wife* de Wilkie Collins[644]. D'après l'historien du théâtre Craig Clinton, ces représentations suscitent beaucoup de commentaires dans la presse, de part et d'autre de l'Atlantique. Si le statut de femme du monde de Potter suscite la curiosité du public et, dans un sens, attire les spectateurs, il crée aussi la controverse, d'autant que la jeune femme abandonne son rôle d'épouse et de mère pour poursuivre une carrière que son mari réprouve[645].

Nous ne savons pas qui de Henry E. Abbey et de ses associés ou de Mrs. Potter a démarché l'autre pour l'organisation de la tournée nord-américaine de 1888-1889. Dans un cas comme dans l'autre, nous supposons que leurs talents respectifs de publicitaires ont joué un rôle prépondérant dans cette association[646]. Toujours selon Craig Clinton, le partenaire de Grau a été déterminant dans le succès populaire de l'*Antony and Cleopatra* de Mrs. Potter, adaptée par Kyrle Bellew, le premier sujet masculin de la troupe, qui fait passer la tragédie de trente-huit à quatorze scène et la restructure en six actes. Cette réorganisation est probablement pensée pour mettre en valeur les six costumes de scènes créés pour Cora Potter par le costumier parisien Charles Frederick Worth et dont des dessins sont publiés dans la presse en amont de la première[647]. Cette production bénéficie également de décors somptueux, dont un bateau à bord duquel le personnage de Cléopâtre fait sa première apparition et qui tourne avec les artistes[648]. À l'exception de Chicago où les premiers sujets auraient été sifflés, l'*Antony and Cleopatra* de

[642] GRAU Robert, *Forty Years Observation of Music and the Drama*, *op. cit.*, p. 358-359 ; LEAVITT Michael Bennett, *Fifty Years in the Theatrical Management*, New York, Broadway Pub. Co, 1912, p. 458.

[643] GRAU Robert, *Forty Years Observation of Music and the Drama*, *op. cit.*, p. 358.

[644] CLINTON Craig, « Cora Urquhart Potter's 'Perilous Public Experiment': The 1889 'Antony and Cleopatra.' », *Victorian Review*, 2010, vol. 36, nº 1, p. 147-163. Sauf mention contraire de notre part, les lignes qui suivent s'appuient sur cet article. – Adapté à la scène du roman éponyme de Wilkie Collins par l'auteur lui-même, le drame *Man and Wife* est créé au Prince of Wales Theatre le 22 février 1873. Cette pièce au caractère didactique critique les lois maritales irlandaises et écossaises et se présente comme un plaidoyer en faveur de l'autonomie des femmes. Voir à ce propos, Anonyme, « Man and Wife : A Novel » et « Man and Wife », https://www.wilkie-collins.info, dernière consultation le 12 novembre 2025.

[645] Cora Potter a trente ans lorsqu'elle décide d'embrasser une carrière dramatique. Avec son époux James Brown Potter, elle a une fille de huit ans, Anne, surnommée Fifi. *Ibid.*, p. 147 et 151.

[646] Sur les stratégies publicitaires de Henry E. Abbey, voir : COLLINS John Daniel, « Henry Abbey : Image Maker of the Flash Age », art cit. – À propos de celles de Maurice Grau, voir la section « 11.1 Un imprésario faiseur d'image ».

[647] CLINTON Craig, « Cora Urquhart Potter's 'Perilous Public Experiment': The 1889 'Antony and Cleopatra.' », art cit., p. 154.

[648] Sur le détail des coûts de cette tournée, voir la section « 7.1.1.1 Une question d'équilibre mathématique ? ».

Potter et Bellew rencontre un accueil positif de la part du public[649]. Si la presse se montre plutôt dure concernant le jeu des acteurs, et plus particulièrement de Cora Potter, elle salue dans l'ensemble le faste des décors. Alan Dale, critique de l'*Evening Star*, écrit par exemple qu'un « spectacle aussi splendide » a rarement été vu[650]. Malgré ces commentaires élogieux, cette tournée est déficitaire, les imprésarios perdant à cette occasion 21 252,25$[651]. Sans rien pouvoir avancer de certain, nous supposons que ce mauvais résultat financier a eu raison de la collaboration entre l'Abbey, Schoeffel & Grau Company et Cora Potter, cette dernière poursuivant toutefois sa carrière jusqu'en 1910[652].

Entre septembre 1894 et mai 1896 enfin, les associés produisent la vedette d'opéra bouffe états-unienne Lillian Russell à Londres et aux États-Unis[653]. Formée à Chicago puis à New York où elle prend des leçons de chant auprès du chef d'orchestre Leopold Damrosch, l'artiste reçoit son premier engagement comme soliste de l'imprésario Tony Pastor pour chanter des ballades anglaises fin 1880[654]. Rapidement, son manager la fait jouer dans de l'opérette anglaise ou traduite dans cette langue, où elle plaît beaucoup au public[655]. S'en suivent plusieurs tournées sur le territoire nord-américain, entre-coupées par des saisons new-yorkaises, lors desquelles elle joue notamment au Casino Theatre[656]. Au début des années 1890, l'artiste est une célébrité nationale dont la réputation n'est plus à faire. C'est peut-être ce qui conduit Abbey, Schoeffel et Grau à organiser la première saison britannique de la chanteuse, comme Mary Anderson quatre ans plus tôt[657]. Lillian Russell étant alors sous contrat avec les imprésarios Canary et Lederer, son engagement en Europe crée un conflit entre les deux

[649] CLINTON Craig, « Cora Urquhart Potter's 'Perilous Public Experiment': The 1889 'Antony and Cleopatra.' », art cit., p. 158.

[650] DALE Alan, « A Most Comely Cleopatra. She Appears Amid Entrancing Stage Pictures at Palmer's », *The Evening World*, 9 janvier 1889. Notons que le journaliste critique par ailleurs l'ambition de Cora Potter, qui choisit un rôle réputé difficile alors que sa carrière n'en est qu'à ses débuts. – Sur le goût du XIXe siècle pour le spectaculaire, voir notamment : MOINDROT Isabelle, GOETZ Olivier, et HUMBERT-MOUGIN Sylvie (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène, du romantisme à la belle époque*, Paris, CNRS Éditions, 2006.

[651] Broaker & Chapman, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York. 1887-1892*, *op. cit.*, p. 18.

[652] CLINTON Craig, « Cora Urquhart Potter's 'Perilous Public Experiment': The 1889 'Antony and Cleopatra.' », art cit., p. 160.

[653] Tournées 54 et 59.

[654] C'est d'ailleurs Tony Pastor qui rebaptise la chanteuse Lillian Russell. Son nom de naissance est Nellie Leonard. STRANG Lewis Clinton, *Prima Donnas and Soubrettes of Light Opera and Musical Comedy in America*, Boston, L.C. Page and Company, 1900, p. 36-40 ; ZELLERS Parker, *Tony Pastor : Dean of the Vaudeville Stage*, Ypsilanti, Eastern Michigan University Press, 1971, p. 63-65. – Voir également la notice biographique qui lui est consacrée en annexe 5.

[655] ZELLERS Parker, *Tony Pastor*, *op. cit.*, p. 66-67.

[656] MORELL Parker, *Lillian Russell The Era Of Plush*, New York, Garden City Publishing Company, 1943.

[657] D'après Parker Morell, Maurice Grau est régulièrement reçu chez Lillian Russell au début des années 1890, avec d'autres personnalités new-yorkaises de l'opéra. *Ibid*., p. 117 et 154.

sociétés de managers. De retour aux États-Unis, Maurice Grau et ses associés rachètent le contrat de la chanteuse pour 30 000$ et la produisent à New York puis en tournée dans le pays[658]. Ces deux années sont cependant moins fastueuses que les précédentes pour l'artiste, notamment parce que sa voix commence à montrer des faiblesses[659]. Certains choix de répertoire pourraient aussi expliquer les mauvais résultats de cette entreprise. D'après Parker Morell, l'opéra bouffe *The Queen of Brilliant* donné à Londres ne rencontre pas les faveurs du public new-yorkais, ce qui explique son remplacement par *La Grande Duchesse de Gérolstein*, chanté en anglais[660]. Alors qu'au printemps 1896 l'Abbey, Schoeffel & Grau Company se trouve en grande difficulté financière, les imprésarios n'hésitent pas à pointer du doigt les tournées Russell, qui d'après leurs dires ont beaucoup contribué à creuser le déficit de la société[661]. Eu égard à la situation dans laquelle leur compagnie se trouve alors, le contrat qui les lie à l'artiste est résilié[662].

Maurice Grau et ses associés participent donc à l'organisation des tournées respectives de deux chanteuses et deux comédiennes états-uniennes, collaborations qui durent entre une et trois saisons. Quoique le renouvellement de certains de ces contrats sous-entend que ces associations sont profitables pour chacun des partis, c'est avec des vedettes européennes que Grau établit les partenariats les plus durables, au premier rang desquelles Adelina Patti et Sarah Bernhardt.

[658] Toujours selon Parker Morell, Abbey, Schoeffel et Grau aurait convaincu Lillian Russell de collaborer avec eux en lui fait espérer un recrutement au Metropolitan Opera, auquel elle aurait finalement renoncé sur les conseils de Nellie Melba. *Ibid*., p. 154-156 et 165-167.

[659] *Ibid*., p. 163.

[660] *Ibid*. p. 156-157.

[661] Dans l'article que le *New York Times* publie le 24 mai 1896, on peut ainsi lire que Schoeffel impute l'échec de l'entreprise à l'engagement de Russell. Le passage constitue d'ailleurs un sous-titre de l'article. Dans l'interview qu'il donne à *Gil Blas* une fois arrivé en France, Maurice Grau déclare quant à lui que les deux ans de tournées de Lillian Russell, « une fort jolie femme », leur a coûté « un million ». Il ajoute qu'ils ont pu résilier le contrat qui les liait normalement à l'artiste pour deux années supplémentaires. Anonyme, « Henry E. Abbey's Failure », *The New York Times*, 24 mai 1896 ; GUILLEMOT Maurice, « La vérité sur MM. Abbey et Grau », *Gil Blas*, 3 juin 1896.

[662] *Ibid*.

3.2.2.3 Reines et déesses : les longues collaborations avec Patti et Bernhardt[663]

Les associations respectives entre Maurice Grau, Adelina Patti et Sarah Bernhardt commencent en 1886. Comme nous l'avons écrit plus haut, ces artistes ont préalablement collaboré avec Henry E. Abbey. De fait, nous supposons que c'est par le biais de ces associations premières que Grau est amené à travailler avec elles[664]. L'imprésario produit ainsi la soprano dans cinq tournées entre novembre 1886 et mai 1892[665]. Il planifie ensuite sa venue aux États-Unis pour 1903-1904, mais transfère l'entreprise à son frère Robert à cause de ses problèmes de santé[666]. À l'exception du voyage entrepris entre décembre 1889 et 1890 où la Patti est engagée comme membre d'une troupe d'opéra italien, tous ses engagements avec Grau et ses associés mettent son nom en vedette et parlent d'une tournée « Patti ».

Il en est de même pour Sarah Bernhardt qui est sous contrat avec l'imprésario entre mai 1886 et juin 1902[667]. Si la collaboration avec la comédienne française est sensiblement plus longue que celle avec la diva, plusieurs passages de cette thèse proposent des analyses comparées de leurs trajectoires dans la mesure où il s'agit sans doute des deux plus grandes célébrités que Maurice Grau produit pendant sa carrière. Régulièrement désignées dans la presse par des superlatifs qui empruntent notamment aux champs lexicaux du divin et de la royauté, ces artistes sont des atouts de taille pour la réputation et l'image de marque de l'imprésario qui apparaît ainsi en position de force vis-à-vis de ses confrères et concurrents.

[663] Les champs lexicaux de la royauté et de la divinité sont récurrents dans les écrits médiatiques sur Patti et Bernhardt. Nous en avons proposé une étude comparée dans une communication lors du colloque *Echoes of Liberalism in Iberia and the Latin American World.* ESTELA Megan, « The Rhetoric of the Stars : La Patti and La Bernhardt in South America (1886-1887) », *Music, Politics, and Society : Echoes of Liberalism in Iberia and the Latin American World*, Luísa Cymbron, João Silva, Alberto Hernández Mateos, Lisbonne, CESEM, Colégio Almada Negreiros. Voir également la section « 14.1.2 Deux artistes exceptionnelles mais deux réceptions contrastées : Patti et Bernhardt à Mexico ».

[664] Abbey organise la première tournée états-unienne de Sarah Bernhardt en 1880-1881 et reprend celle de Patti entre la fin de 1881 et 1882. La soprano chante ensuite aux États-Unis sous contrat avec Mapleson entre 1882 et 1885. KLEIN Hermann, *The Reign of Patti*, Londres, T. Fisher Unwin, 1920, p. 202-211.

[665] Tournées 30, 33, 38, 41 et 45.

[666] Tournée 81.

[667] Tournées 29, 35, 43, 46, 53, 62, 66, 75 et 77.

3.2.2.4 Les tragédiens : Tommaso Salvini et Mounet-Sully

Si les grandes actrices et chanteuses suscitent une fascination telle que leur seul nom est susceptible d'attirer les spectateurs au théâtre, l'attrait exercé par leurs homologues masculins semble moindre. Selon l'écrivaine et chercheuse en études théâtrales Juliette Riedler, cette fascination provient notamment du fait que, et ce de façon transhistorique, l'apparition des femmes sur la scène publique est inhabituelle[668]. De fait, l'actrice serait toute entière « obscène », soit à une place qui n'est pas la sienne, et cette transgression la rendrait sublime. Dans les faits, Maurice Grau n'a organisé que deux tournées avec une figure masculine seule en vedette : celles des tragédiens Tommaso Salvini (1873-1874) et Mounet-Sully (1894)[669].

D'après Robert Grau, la tournée de l'acteur italien a rencontré les faveurs du public nord-américain, particulièrement dans *Othello* qui, pour citer l'écrivain et imprésario, a créé une véritable *furore*[670]. Il poursuit néanmoins en écrivant que son frère n'a pas pu dégager de profits lors de cette tournée, le tragédien refusant de jouer plus de trois fois par semaine dont une seule dans *Othello*[671]. Un peu plus de dix ans après, la tournée de Mounet-Sully pose des problèmes distincts à l'imprésario. D'après les lettres que le tragédien écrit à son épouse, les salles peinent à se remplir et les résultats financiers sont, par conséquents, médiocres[672]. L'acteur évoque cependant des comptes rendus de presse positifs si ce n'est excellents, ce qui n'est pas tout à fait exact[673]. Les critiques publiées dans le *New-York Tribune* louent dans l'ensemble ses qualités d'acteur, tout en déplorant parfois certains choix interprétatifs, comme lorsque Mounet-Sully et sa troupe donnent *Hamlet* en avril[674]. en revanche, d'autres articles

---

[668] RIEDLER Juliette, *Sept femmes en scène. Étude sur l'émancipation féminine en arts vivants*, thèse de doctorat en études théâtrales, Université Paris 8, 2020, p. 21-22. Voir également l'essai tiré de cette thèse : RIEDLER Juliette, *7 femmes en scène : émancipations d'actrices*, Paris, L'extrême contemporain, 2022.

[669] Cela ne signifie pas pour autant que les grands acteurs et chanteurs soient incapable de susciter un fort engouement chez les spectateurs. Nous pensions par exemple au ténor Jean de Reszké, dans la troupe du Metropolitan Opera. Néanmoins, notre corpus montre que, dans le modèle Grau, ils montent systématiquement sur scène avec des consœurs à la réputation aussi grande que la leur, ce qui n'est pas nécessairement le cas pour les célébrités féminines produites par l'imprésario. – À propos de Jean de Reszké, voir notamment la section « 10.2.1.1 Des vedettes cheffes de troupes ».

[670] GRAU Robert, *Forty Years Observation of Music and the Drama*, *op. cit.*, p. 137. Convoquant de vieux souvenirs de spectateur, le critique James Lauren Ford écrit que ce qui l'avait le plus impressionné lors de cette tournée était la scène dans laquelle Iago faisait naître le soupçon de l'infidélité de Desdemone dans l'esprit d'Othello. Si ce passage était habituellement considéré comme un grand moment pour Iago, Ford écrit avoir été captivé par Salvini qui « dominait la scène ». FORD James Lauren, *Forty-Odd Years in the Literary Shop*, *op. cit.*, p. 325.

[671] GRAU Robert, *Forty Years Observation of Music and the Drama*, *op. cit.*

[672] *Lettres de Mounet-Sully à sa femme pendant sa tournée d'Amérique*, [lettres manuscrites], *op. cit.*, New York, 30 mars, 12 et 19 avril 1894.

[673] *Ibid.*

[674] Anonyme, « The Drama-Music. Mounet-Sully », *New-York Tribune*, 27 mars 1894 ; Anonyme, « The Drama-Music. Mounet-Sully as Hamlet », *New-York Tribune*, 10 avril 1894.

comme celui d'un certain Octavus Cohen, publié successivement dans le *Waterbury Evening Democrat* puis dans le *Pawtucket Tribune* critiquent vivement le jeu de l'acteur[675]. Cohen établit une comparaison défavorable entre Mounet-Sully, Edwin Booth, Tommaso Salvini et Henry Irving et explique en quels points ces trois tragédiens sont supérieurs au Français[676].

Le jeu et la prestance scénique de l'acteur ne sont peut-être pas les seuls éléments permettant de comprendre son échec. Il se peut aussi que son répertoire, au sein duquel on trouve plusieurs tragédies classiques et des drames romantiques, déplaise au public états-unien. C'est en tout cas ce que suggère un article publié dans *The Evening World* après la première d'*Andromaque* de Racine[677]. Si le journaliste note la beauté des décors, il fait état d'une soirée calme qui n'a pas suscité le moindre enthousiasme, les spectateurs ayant semblé l'apprécié « sobrement[678] ». À l'approche des dernières représentations, Maurice Grau demande à Jane Hading qui terminait une tournée avec Coquelin de rejoindre la troupe pour raviver l'intérêt des spectateurs[679]. Si l'on en croit l'artiste, l'arrivée de la comédienne qui joue à ses côtés dans *Ruy Blas* fait presque doubler la recette, signe qu'une vedette féminine peut être un atout de taille en cas de difficulté artistique et financière.

3.2.2.5 Les jeunes prodiges : Josef Hofmann et Otto Hegner

Entre novembre 1887 et février 1888 puis d'octobre 1889 à janvier 1890, Abbey, Schoeffel et Grau organisent les tournées états-uniennes respectives de deux enfants pianistes décrits comme des prodiges : Josef Hofmann et Otto Hegner[680]. Tous deux nés en 1876 – le premier en Pologne et le second en Suisse – les jeunes garçons se font d'abord connaître dans les capitales européennes avant d'être probablement approchés par le trio d'imprésarios[681]. Ces jeunes pianistes se produisent dans les mêmes conditions et dans les ouvrages que des virtuoses

[675] COHEN Octavus, « Mounet-Sully, Tragedian, Is Not a Remarkable Actor. His Methods are Spasmodic », *Waterbury Evening Democrat*, 5 avril 1894 et *Pawtucket Tribune*, 16 avril 1894.

[676] *Ibid*.

[677] Anonyme, « Mounet-Sully in Racine's Tragedy, "Andromaque" », *The Evening World*, 12 avril 1894.

[678] « The audience seemed to enjoye the performance sedately ». *Ibid.*

[679] *Lettres de Mounet-Sully à sa femme pendant sa tournée d'Amérique*, [lettres manuscrites], *op. cit.*, Washington D.C., 24 avril 1894 ; Baltimore, 27 avril 1894 ; Philadelphie, 29 avril 1894. – Sur Jane Hading, voir également les sections « 3.2.2.6 Faire sensation : les troupes bicéphales » et « 12.2.1.1 Requérir franchement mais sans succès : Hading à Claretie ».

[680] Tournées 32 et 39.

[681] Josef Hofmann se produit notamment à Berlin et Londres ; Otto Hegner à Londres. KREHBIEL Henry Edward, *Review of the New York Musical Season 1887-1888*, New York/Londres, Novello, Ewer & Co., 1888, p. 45 ; Anonyme, « Home News. New-York City », New-York Tribune, 14 octobre 1889. – Nous ne sommes pas certaine que les imprésarios aient démarché les artistes. Eu égard aux pratiques de la profession, cela nous semble néanmoins fort probable.

adultes, accentuant la dimension performative de ces spectacles. Les enfants jouent avec orchestre, ce qui leur permet notamment d'interpréter des concertos de Mozart, Beethoven et Chopin[682]. Outre ces compositeurs, Liszt, Rubinstein et Weber sont également au programme. Le public paraît en grande partie venir au concert pour vérifier si Hofmann puis Hegner peut faire aussi bien qu'un pianiste ayant au moins trois fois leur âge et leur expérience musicale. C'est notamment pour cela que Henry Edward Krehbiel écrit, à propos de Josef Hofmann, que ses représentations relèvent à la fois du génie et du *Freak Show*[683]. Pour le critique musical, le jeune garçon montre certes une technique et un phrasé musical exceptionnels pour son âge, mais ses interprétations sont dépourvues de profondeur émotionnelle. Il en déduit qu'il possède un génie « pianistique » et non « musical[684] ».

De façon assez ironique, le journaliste se contredit deux ans plus tard avec l'arrivée d'Otto Hegner. La comparaison entre les deux enfants lui fait finalement dire que Hofmann faisait preuve de précocité « musicale » tandis que celle de Hegner est seulement « pianistique[685] ». Poursuivant, Krehbiel écrit alors que les aptitudes du second sont principalement mécaniques, que son jeu et « monotone » et « dépourvu de poésie[686] ». Si d'autres comptes rendus se montrent beaucoup plus élogieux envers le jeune pianiste et attestent une réception souvent enthousiaste de la part du public, il n'en demeure pas moins que la tournée d'Otto Hegner est déficitaire pour ses imprésarios, alors que celle de Josef Hofmann a donné des résultats positifs[687]. Signe probable d'une rapide lassitude des spectateurs vis-à-vis de ces représentations quelque peu sensationnalistes, mais aussi, peut-être, du moindre intérêt porté aux concerts instrumentaux, la saison 1889-1890 est la dernière durant laquelle Grau et ses associés produisent un ou plusieurs musiciens en vedette[688].

---

[682] Dans ses recensions musicales des saisons new-yorkaises de 1885 à 1890, le critique Henry Edward Krehbiel propose les programmes respectifs des concerts que les jeunes pianistes donnent à New York. *Ibid.* ; KREHBIEL Henry Edward, *Review of the New York Musical Season 1889-1890*, New York/Londres, Novello, Ewer & co., 1890.

[683] KREHBIEL Henry Edward, *Review of the New York Musical Season 1887-1888*, *op. cit.*, p. 46.

[684] *Ibid.*, p. 47.

[685] KREHBIEL Henry Edward, *Review of the New York musical season 1885-1886 [-1888-1890], containing programmes of noteworthy occurences*, *op. cit.*, p. 5.

[686] *Ibid*.

[687] Sur la réception d'Otto Hegner, voir par exemple : Anonyme, « Otto Hegner delighted Boston », *New-York Tribune*, 1er novembre 1889 ; Anonyme, « Young Otto Hegner », *People and Patriot*, 28 novembre 1889 ; Anonyme, « Entertainments. Otto Hegner », *Morning Journal and Courier*, 3 décembre 1889. – Parmi les articles référencés ci-avant, celui du *Morning Journal and Courier* indique un auditoire certes enthousiaste mais peu nombreux. Les livres de comptes des associés indiquent un profit net de 57 800,99$ pour la tournée de Josef Hofmann, et des pertes de 27 893,26$ pour celle d'Otto Hegner. Broaker & Chapman, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York. 1887-1892*, *op. cit.*, p. 26.

[688] Sur la tournée de Pablo Sarasate et Eugene d'Albert qui se déroule en parallèle de celle d'Otto Hegner, voir la section qui suit. Tournée 40.

3.2.2.6 Faire sensation : les troupes bicéphales

Lors de certaines tournées, une seule vedette paraît insuffisante pour susciter l'intérêt du public. À cinq reprises ainsi, Maurice Grau met en avant un duo de célébrités qui apparaît ensemble sur scène. Enfants prodiges mis à part, c'est le cas lors des deux grandes tournées instrumentales organisées par l'imprésario, qui promeuvent un pianiste et un violoniste. Quoiqu'en 1872-1873 la réclame parle le plus souvent des « concerts Rubinstein », les encarts publicitaires font apparaître le nom de Henryk Wieniawski en seconde position, soulignant le caractère exceptionnel de l'instrumentiste[689]. Peu de temps avant la fin de la tournée, certaines rubriques font apparaître les noms des artistes côte à côte, signe que le violoniste est un atout de taille pour l'attractivité des représentations[690]. En 1889-1890, le violoniste Pablo Sarasate et le pianiste Eugene d'Albert sont systématiquement annoncés ensemble, les imprésarios ayant choisi de mettre en lumière leur deux noms, peut-être pour donner à l'imprésario l'occasion d'offrir deux grands artistes pour le prix d'un seul[691].

Ces deux tournées sont toutefois des exceptions, dans la mesure où les autres entreprises « bicéphales » de Maurice Grau présentent systématiquement une femme et un homme, peut-être, comme nous l'avons suggéré plus haut, parce que les vedettes masculines ne suscitent pas, dans le dernier tiers du XIXe siècle, le même degré de fascination que leurs homologues féminines. C'est ainsi qu'en juin 1876, alors que l'engouement suscité par Jacques Offenbach s'essouffle, Maurice Grau programme le compositeur et chef d'orchestre avec Marie Aimée, bien connue du public états-unien dans ce répertoire[692]. La combinaison, qui dure jusqu'en juillet, promeut le « Roi de l'Opéra Bouffe » et la « Reine de l'Opéra Bouffe[693] ». Si la création *in extremis* de ce binôme rappelle l'ajout de Jane Hading dans la troupe de Mounet-Sully évoquée plus haut, les autres ensembles à deux *stars* de Maurice Grau mettent en vedettes deux artistes dès le départ.

---

[689] On peut par exemple lire que Wieniawsky est un « virtuose du violon de renommée mondiale, considéré comme ''le seul rival du défunt Paganini''/ « world-renowned VIOLIN VIRTUOSO, and regarded as ''the only rival to the memory of Paganini.'' », Anonyme, « Amusements. The Rubinstein Concerts. Steinway Hall », *The New York Herald*, 22 septembre 1872. – Tournée 2.

[690] On peut par exemple lire : « RUBINSTEIN, WIENIAWSKI, THOMAS. Last joint appearance but one of the GREATEST CONCERT COMBINATION ON RECORD », Anonyme, « Amusements », *New-York Tribune*, 8 janvier 1873. Nous supposons qu'il s'agit du chef d'orchestre Theodore Thomas.

[691] Anonyme, « Amusements. Metropolitan Opera House. Sarasate-d'Albert Concerts », *New-York Tribune*, 10 novembre 1889 ; Anonyme, « Amusements. Lincoln Music Hall », *Evening Star*, 4 janvier 1890 ; Anonyme, « Boyd's Extraordinary Special Engagement. Sarasate-d'Albert », *Omaha Daily Bee*, 15 février 1890.

[692] Tournées 12 et 13.

[693] Anonyme, « Amusements. Booth's Theatre. Offenbach and Aimee », *The New York Herald*, 9 juin 1876 ; Anonyme, « Amusements. McVicker's Theatre », *Chicago Daily Tribune*, 25 juin 1876.

Comme nous le verrons plus bas, la troupe du Lyceum Theatre de Londres qu'Abbey, Schoeffel et Grau produisent de septembre 1893 à mars 1894 puis de septembre 1895 à mai 1896 met moins en avant la salle londonienne que ses deux principaux acteurs : Henry Irving et Ellen Terry[694]. Ce sont leurs noms qui apparaissent en vedette dans la réclame, leurs portraits qui sont vendus dans le hall des théâtres, et leurs interviews, ainsi que d'autres articles sur eux, qui sont publiés dans la presse (image 16)[695].



Image 16 : Médaillons de Henry Irving et Ellen Terry, Anonyme, « Nance Oldfield. The Bells », *The Morning Call*, 5 septembre 1893.

De son côté, Constant Coquelin ne part jamais en tournée dans les Amériques sans une partenaire susceptible d'attirer au moins autant d'attention que lui. Du printemps 1888 à l'été 1899, c'est Jane Hading qui partage le plus souvent l'affiche avec lui[696]. Sa cadette de presque vingt ans, la comédienne s'est préalablement fait connaître, à Paris, au Théâtre de la Renaissance, au Palais-Royal puis au Gymnase[697]. Lors de la première tournée, les deux artistes

[694] Tournées 49 et 60. La collaboration entre les imprésarios et la troupe d'Irving outrepasse ces seules tournées. Abbey organise la première tournée nord-américaine de la compagnie en 1883-1884. À l'automne 1887 ensuite, les comédiens britanniques se produisent au Star Theatre de New York alors dirigé par Abbey, Schoeffel et Grau ; leur tournée n'est cependant pas pilotée par les imprésarios. À plusieurs reprises enfin, les associés produisent leurs artistes au Lyceum Theatre de Londres, pour des saisons allant de deux semaines à plusieurs mois. De septembre 1884 à avril 1885 ils y produisent Mary Anderson ; en avril 1885, Helena Modjeska. En juillet 1887 puis en juillet-août 1889 c'est Sarah Bernhardt et sa troupe qui jouent dans le théâtre d'Irving. Entre septembre et octobre 1894 Lillian Russell y donne principalement *The Queen of Brilliants*. Entre juin et juillet 1898 enfin, Grau y installe Coquelin Aîné. Tournées 24, 25, 29, 35, 54 et 67. Anonyme, « Amusements. Star Theatre », *The Sun*, 9 novembre 1887 ; COLLINS John Daniel, « Henry Abbey : Image Maker of the Flash Age », art cit., p. 235.

[695] Les programmes de la tournée 1893-1984 indiquent que des photographies des deux acteurs (et seuls leurs noms sont mentionnés) sont en effet vendues dans le hall des théâtres dans lesquels ils se produisent. B-Lbl, Ellen Terry and Edith Craig Database, Loan 125/24/6 (box 37), *Programmes de la tournée américaine de Henry Irving, Ellen Terry et la troupe du Lyceum Theatre de Londres (1893-1894)*, 1893-1894. – Concernant des interviews et articles de Terry et Irving, voir la section 10.2.4 mais aussi : Anonyme, « Nance Oldfield. The Bells », *The Morning Call*, 5 septembre 1893 ; Anonyme, « Ellen Terry's Birthplace », *The Herald,* 18 février 1894 ; Anonyme, « Irving-Terry Event », *The Indianapolis Journal*, 22 mars 1896.

[696] Tournées 34, 50 et 70. Ils jouent ensemble au Brésil, en Uruguay, en Argentine, aux États-Unis, à Cuba, au Mexique, ainsi qu'au Royaume-Uni.

[697] Jane Hading (1861-1941) naît à Marseille et contracte ses premiers engagements comme comédienne avant sa majorité, au théâtre d'Alger puis à l'Opéra khédival du Caire, principalement dans de l'opéra bouffe. Elle

ne montent pas systématiquement sur scène ensemble, et l'on peut de fait penser que produire un duo dont chacun des membres présente le même degré d'intérêt pour le public permet d'une part de faire revenir les spectateurs au théâtre, d'autre part aux comédiens de se reposer en allégeant leur rythme de travail[698]. Lors de leur seconde grande tournée ensemble, il semble que la stratégie ait changé, le *Boston Herald* indiquant que Coquelin et Hading seront à l'affiche ensemble chaque soir[699]. Sans pouvoir affirmer que la combinaison est systématiquement mise en œuvre lors de ce voyage, sa promotion lors de la saison bostonienne suggère que l'intérêt du public ne réside plus tant dans la possibilité de choisir une vedette que dans celle d'en voir deux réunies sur scène.

Comme nous le verrons plus loin, c'est à travers les tournées du Metropolitan Opera que ce goût pour le vedettariat sera particulièrement cultivé par Grau et ses associés. Au théâtre, sa manifestation la plus exemplaire se rencontre sans doute dans la tournée états-unienne que Sarah Bernhardt et Constant Coquelin effectuent ensemble de novembre 1900 à juillet 1901[700]. Dès lors que la tournée est confirmée, la presse française écrit qu'elle ne manquera sans doute pas de causer « une vive sensation[701] ». De l'autre côté de l'Atlantique cependant, ces deux noms rassemblés ne semblent pas beaucoup impressionner les médias qui, dans un premier temps du moins, relaient principalement les appointements respectifs des vedettes[702]. Une fois les artistes sur place, le ton général des journaux demeure dépourvu d'emphase. On lit par exemple dans le *New-York Daily Tribune* que voir ces deux comédiens ensemble augmente l'attractivité de leur retour. Ce constat est fait à partir de deux phrases déclaratives sans adjectifs qui pourraient laisser poindre un quelconque enthousiasme chez le journaliste qui les écrit :

---

se produit ensuite à Marseille avant de partir pour Paris, où elle apparaît notamment au Théâtre de la Renaissance dans des œuvres de Lecocq. Pensionnaire de la Comédie-Française de 1892 à 1897, elle effectue plusieurs tournées dans les Amériques mais aussi au Maghreb. Némo, « Revue-Programme des Théâtres, Bals & Concerts », *La Comédie*, 1er janvier 1880 ; Anonyme, « La grande actrice Jane Hading qui était marseillaise vient de mourir », *Le Petit Marseillais*, 19 février 1941 ; J.-M. H, « Mort de Jane Hading », *Paris-soir*, 20 février 1941 ; F-Pcf, [Comédien·ne] Jane HADING (1861-1941), https://comedie-francaise.bibli.fr, consulté le 23 septembre 2023.

[698] Anonyme, « News from the Theatres », *The Sun*, 16 septembre 1888.

[699] Anonyme, « Tremont Theatre », *The Boston Herald*, 30 décembre 1893.

[700] Cette tournée s'achève par une saison d'un peu plus d'un mois au Majesty's Theatre de Londres. Tournée 75.

[701] Anonyme, « Sarah en roulotte », *L'industriel forain*, 28 octobre 1900. Quelques mois avant, le journaliste du *Figaro* Alfred Delilia présente cette tournée comme « la plus importante que l'on ait encore faite ». DELILIA Alfred, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 7 mai 1900.

[702] Anonyme, « Mme. Bernhardt's Tour », *The Topeka State Journal*, 30 juin 1900 ; Anonyme, « Gossip of the Stage », *The Worcester Spy*, 8 juillet 1900.

> Hier, le paquebot Aquitaine a ramené en Amérique deux acteurs français qui ont été absents suffisamment longtemps pour que leur retour suscite un peu d'intérêt. Cet intérêt est renforcé par le fait qu'aujourd'hui, pour la première fois, ils viennent ensemble[703].

Peut-être l'âge des deux vedettes diminue-t-il l'attrait de cette tournée[704]. Peut-être aussi que l'intensification que le *star system* a connu depuis une dizaine d'années ôte à cette combinaison tout caractère extraordinaire. Si les journalistes ne se montrent pas surpris, la profusion d'articles qui sont alors publiés dans la presse états-unienne tend à amoindrir la force de telles hypothèses[705]. Outre le volume d'écrits consacrés à la venue des artistes, on remarque que cette entreprise est abondamment relayée à travers le pays, parfois dans des localités qui n'accueilleront pas les acteurs. Le 27 novembre 1900 par exemple, alors que les représentations à New York viennent de commencer, des papiers sont notamment publiés à Salt Lake City dans l'Utah, à Saint Paul dans le Minnesota, à Marshalltown dans l'Iowa, à Beatrice dans le Nebraska, ou à El Paso au Texas[706]. Ayant alors acquis une fine connaissance du public états-unien, Maurice Grau a peut-être imaginé cette combinaison car il était conscient que seule, l'une de ces vedettes peinerait à retenir l'attention des spectateurs comme des critiques. Bien qu'elle ne déchaîne vraisemblablement pas les passions, la collaboration de Bernhardt et Coquelin en ce début de XXe siècle suscite un intérêt certain, lui-même témoignant de l'*aura* dont disposent toujours les grands acteurs européens outre-Atlantique.

Même s'il contribue grandement au renforcement du *star system*, Maurice Grau ne mise pas tout sur les artistes mis en vedette. Les diverses louanges que la presse adresse à l'homogénéité de ses troupes laissent penser que l'imprésario cherche à intégrer les vedettes qu'il produit dans des ensembles de qualité.

---

[703] « The steamer Aquitaine yesterday bourght back to America two French actors who have been absent long enough for the accumulation of some little interest in their return. This interest is inscreased by the fact that now for the first time they come together. », Anonyme, « Bernhardt and Coquelin. Arrival of the two French Actors », art. cit.

[704] Sarah Bernhardt a alors 56 ans ; Constant Coquelin 59.

[705] Une recherche « Bernhardt » ET « Coquelin » conduite dans la base de données de la Library of Congress laisse par exemple apparaître 1 004 résultats entre le 1er juin 1900 et le 30 juin 1901.

[706] Anonyme, « Sarah Bernhardt Rises from Sick Bed to Gain Triumph in ''L'Aiglon'' », *The Salt Lake City Herald,* 27 novembre 1900 ; Anonyme, « Bernhardt and Coquelin. Their First Performance of ''L'Aiglon'' at New York », *The Saint Paul Globe*, 27 novembre 1900 ; Anonyme, « Bernhardt in L'Aiglon. First Night of the Present Engagement of the Great Actress », *Evening Times-Republican*, 27 novembre 1900 ; Anonyme, « Bernhardt and Coquelin. Expenses and Probable Profits of Their Coming Tour of America », *The Beatrice Daily Express*, 27 novembre 1900 ; Anonyme, « The Divine Sarah Perfectly Plays a Boy's Part Though a Grandmother and Sixty », *El Paso Daily Herald*, 27 novembre 1900. – Notons que l'attention se concentre principalement sur Bernhardt du fait notamment de la pièce jouée lors des premières semaines à New York.

3.2.3 Un désir de cohérence ? Des troupes lyriques des débuts aux *all-star companies*

Si la plupart des tournées Grau se polarisent autour de têtes d'affiche, l'imprésario produit aussi des troupes dont la presse souligne les qualités d'ensemble[707]. Faire jouer ses célébrités aux côtés de bons artistes ajoute certainement du crédit à ses entreprises, le faisant probablement apparaître comme un imprésario sérieux. Trois cas de figures se présentent ici, chacun répondant à une désignation particulière. Tout d'abord, les troupes dont la vedette est soutenue par le renom de l'institution à laquelle elle est affiliée, venant avec les artistes qui y jouent d'ordinaire avec elle. Ensuite, les troupes sans véritables têtes d'affiche, uniquement désignées par leur institution d'origine. Enfin, les compagnies uniquement désignées par le répertoire qu'elles diffusent.

3.2.3.1 Les vedettes et leurs institutions : un cas spécifiquement dramatique

Plusieurs tournées de comédiens célèbres produisent en fait des troupes entières affiliées à des théâtres européens. Dans ces cas de figure, Grau ne s'occupe donc pas de composer la troupe, comme il peut le faire dans le domaine lyrique, mais il importe des comédiens, une équipe artistique et une équipe technique déjà constituées en Europe. Du point de vue de la production, ces groupes habitués à travailler ensemble et souvent rompus aux tournées européennes sont certainement plus faciles à piloter et n'exigent pas une présence physique permanente, l'imprésario et ses associés ne les suivant généralement pas personnellement. Du point de vue de la réception, ces tournées marient la curiosité suscitée par les vedettes à l'attrait artistique d'une maison, et sont donc à même de rassembler un panel plus large de spectateurs que celles ne mettant en avant que l'un de ces deux aspects.

Ce type de montage artistique concerne quatre ensembles artistiques : Irving et Terry et la troupe du Lyceum Theatre de Londres, Sarah Bernhardt et la troupe du Théâtre de la Renaissance, Réjane et le Théâtre du Vaudeville, et Constant Coquelin et la troupe du Théâtre

[707] Ces appréciations varient bien sûr selon les troupes, les lieux et les journalistes. – Sur l'insertion de chanteurs talentueux et célèbres dans un écosystème scénique de qualité, voir notamment les réflexions menées par la musicologue Sarah Hibberd sur Antonio Tamburini à Londres et Paris dans les années 1830. HIBBERD Sarah, « The Dynamics of the Puritani Quartet : Tamburini in the Limelight (1836) », University of Bristol, 13 février 2024, https://www.bristol.ac.uk/arts-law-social-sciences/events/2024/february/music-research-seminarthe-dynamics-of-the-puritani-quartet.html, dernière consultation le 28 octobre 2025.

de la Porte Saint-Martin. Comme nous l'avons écrit plus haut, la troupe du Lyceum Theatre parcourt les États-Unis et le Canada avec l'Abbey, Schoeffel & Grau Company entre septembre 1893 et mars 1894 et septembre 1895 et mars 1896. La réclame publiée dans la presse et les programmes montrent que la troupe reste stable durant les trois tournées. Le régisseur de scène (*stage manager*) est H. J. Loveday, le trésorier C. Howson, et l'administrateur Bram Stoker. Le chef d'orchestre est quant à lui Meredith Ball[708].

Pour les trois artistes français ensuite, il s'agit d'exporter avec eux le matériel de leur théâtre, dans un contexte où ils donnent souvent pour la première fois en tournée des œuvres créées à Paris quelques mois auparavant. On est donc ici dans le cas de figure présenté précédemment des premières clé-en-main : Bernhardt crée *Izeyl* en 1894, Réjane *Madame Sans-Gêne* en français en 1895 et Coquelin Aîné *Cyrano de Bergerac* en 1898. Dans le cas de Réjane – seule des trois à tourner aux États-Unis dans cette configuration, Bernhardt et Coquelin n'exportant leur théâtre qu'au Royaume-Uni – c'est véritablement tout le théâtre qui voyage avec elle et *Madame Sans-Gêne*, puisque son directeur et époux Paul Porel suit la tournée durant laquelle il conserve la direction de la troupe.

Comme on peut le voir dans les quatre extraits de presse proposés ci-dessous, l'institution arrive au second plan dès lors qu'il s'agit de promouvoir une saison, quand elle n'est pas tout bonnement perdue dans le corps du texte (images 17 à 20). Même si les artistes arrivent dans les Amériques forts du nom d'un théâtre européen prestigieux, le leur est celui qui est mis en vedette, les *stars* étant vraisemblablement plus vendeuses que les salles de spectacles, ce qui explique peut-être pourquoi Maurice Grau a importé plus de grandes personnalités que de grandes institutions.

[708] *Programmes de la tournée américaine de Henry Irving, Ellen Terry et la troupe du Lyceum Theatre de Londres (1893-1894)*, [programme], *op. cit.* ; *Programmes de la tournée américaine de Henry Irving, Ellen Terry et la troupe du Lyceum Theatre de Londres (1893-1894)*, [programme], *op. cit.* ; GB-Lbl, Ellen Terry and Edith Craig Database, ET-D709-D721, Loan 125/24/7 (box 37), *Programmes de la tournée américaine de Henry Irving, Ellen Terry et la troupe du Lyceum Theatre de Londres (1895-1896)*, [programme], 1895.



GRAND OPERA-HOUSE.

AL. HAYMAN & Co.....Lessees and Managers

First engagement in San Francisco and first appearance in five years in America.

MR. HENRY IRVING
MISS ELLEN TERRY

....AND....

THE LONDON LYCEUM COMPANY,
Under the direction of
ABBEY, SCHOEFFEL and GRAU,
Commencing MONDAY EVENING, Sept. 4, 1893,
For two weeks only.
Repertoire for first week:

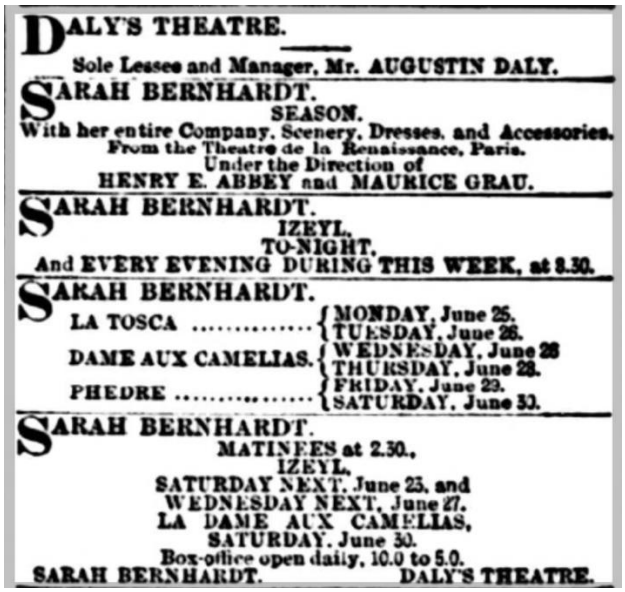
MONDAY, Sept. 4..... { NANCE OLDFIELD, / THE BELLS.
TUESDAY, Sept. 5, MERCHANT OF VENICE.
WEDNESDAY, Sept. 6, BECKET.
THURSDAY, Sept 7, BECKET.
FRIDAY, Sept. 8, BECKET.
SATURDAY MATINEE, Sept. 9, BECKET.
SATURDAY EVENING, 9th, THE LYONS MAIL.

Seats for the first week ready Thursday, August 31, at the Box-office of the Grand Opera-house.

Monday, Sept. 11, Second and Last Week.
ENTIRE CHANGE OF REPERTOIRE.

Prices — Orchestra, Parquet Circle and Dress Circle, $3; Family Circle, $2; Gallery, $1.

Image 17 : Anonyme, « Amusements », *San Francisco Call*, 27 août 1893.



DALY'S THEATRE.

Sole Lessee and Manager, Mr. AUGUSTIN DALY.

SARAH BERNHARDT.
SEASON.
With her entire Company, Scenery, Dresses, and Accessories.
From the Theatre de la Renaissance, Paris.
Under the Direction of
HENRY E. ABBEY and MAURICE GRAU.

SARAH BERNHARDT.
IZEYL.
TO-NIGHT.
And EVERY EVENING DURING THIS WEEK, at 8.30.

SARAH BERNHARDT.

LA TOSCA ..... { MONDAY, June 25. / TUESDAY, June 26.
DAME AUX CAMELIAS. { WEDNESDAY, June 28 / THURSDAY, June 29.
PHEDRE ..... { FRIDAY, June 23. / SATURDAY, June 30.

SARAH BERNHARDT.
MATINEES at 2.30.,
IZEYL,
SATURDAY NEXT, June 23, and
WEDNESDAY NEXT, June 27,
LA DAME AUX CAMELIAS,
SATURDAY, June 30.
Box-office open daily, 10.0 to 5.0.
SARAH BERNHARDT. DALY'S THEATRE.

Image 18 : Anonyme, *The Evening Standard*, 21 juin 1894.



ABBEY'S THEATRE—REJANE.

(Theatre closed Monday and Tuesday nights.)

Beginning Wednesday evg., Feb. 27, and continuing Every Evening and Saturday Matinee until further notice, first appearances in America of

MME. REJANE,

the famous Comedienne,

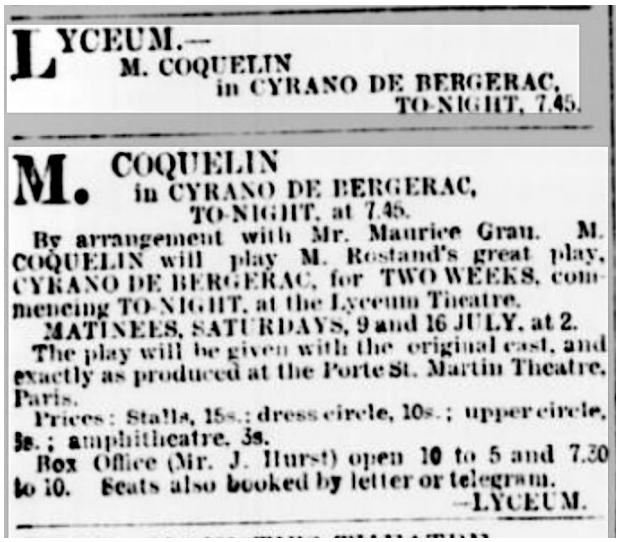
with the entire company, scenery, properties, and accessories from the Theatre Du Vaudeville, Paris, in a magnificent production of Sardou and Moreau's play,

MME. SANS GENE,

expressly written for Mme. Rejane and performed by her for over 400 nights in Paris and 40 nights in London.

Choice seats can now be secured for the OPENING NIGHT at regular prices, as also for any performance of the first week. Prices: $1.00, $1.50, $2.00, $2.50; boxes, $20 and $25.

Image 19 : Anonyme, « Amusements », *The Sun*, 24 février 1895.



LYCEUM.—

M. COQUELIN

in CYRANO DE BERGERAC,

TO-NIGHT, 7.45.

M. COQUELIN

in CYRANO DE BERGERAC,

TO-NIGHT, at 7.45.

By arrangement with Mr. Maurice Grau. M. COQUELIN will play M. Rostand's great play, CYRANO DE BERGERAC, for TWO WEEKS, commencing TO-NIGHT, at the Lyceum Theatre.

MATINEES, SATURDAYS, 9 and 16 JULY, at 2.

The play will be given with the original cast, and exactly as produced at the Porte St. Martin Theatre, Paris.

Prices: Stalls, 15s.; dress circle, 10s.; upper circle, 5s.; amphitheatre, 3s.

Box Office (Mr. J. Hurst) open 10 to 5 and 7.30 to 10. Seats also booked by letter or telegram.

—LYCEUM.

Image 20 : Anonyme, « Entertainments », *The Morning Leader*, 4 juillet 1898.

3.2.3.1.1 Les seules institutions dramatiques à la marge

Maurice Grau ne produit que trois troupes affiliées à des institutions théâtrales sans qu'une ou deux vedettes ne ressortent de l'ensemble : celle du Gaiety Theatre de Londres aux États-Unis entre décembre 1889 et mai 1890, celle de la Comédie-Française dans la capitale britannique en juin et juillet 1893, et celle du Théâtre des Variétés, à Londres également, en juillet 1902[709]. La première et la troisième compagnie ne trouvant que peu d'écho dans la presse, nous nous concentrerons ici sur la saison de la Comédie-Française, qui réalise alors sa troisième tournée outre-Manche[710].

[709] Tournées 42, 48 et 79.

[710] Sur les tournées de la Comédie-Française, voir : BERNARD-DUQUENET Nicole, *La Comédie-Française en tournée ou Le Théâtre des cinq continents, 1868-2011*, Paris, L'Harmattan, 2013.

Du 12 juin au 12 juillet 1893, la troupe du Français au complet, accompagnée par son administrateur Jules Claretie et une partie du personnel, se produit à Drury Lane sous la direction conjointe d'Augustus Harris et de l'Abbey, Schoeffel & Grau Company[711]. Ce séjour intervient à un moment où le théâtre ferme ses portes pour des travaux de rénovation, et précède une tournée en province[712]. La compagnie voyageant sur autorisation spéciale du gouvernement français, cette visite prend un caractère officiel qui augmente certainement son attrait[713].

Comme le prestige de l'institution prime sur celui de ses membres, la presse se concentre davantage sur la remémoration des visites précédentes et sur l'annonce du répertoire que sur les comédiennes et comédiens, néanmoins désignés comme « l'*élite* des artistes français[714] ». De fait, la hiérarchie typographique qui s'observe normalement dans la réclame proposée par Grau et ses associés se trouve inversée : l'institution est mise en vedette et les noms des comédiens apparaissent en petits caractères (image 21). Les encarts publicitaires précisent tout de même que la dite institution rassemble « la plus grande troupe d'acteurs du monde » (image 22).

[711] Le personnel accompagnant les artistes est le suivant : trois habilleuses, trois habilleurs, deux garde-magasins, deux coiffeurs (celui des comédiens et celui des comédiennes), deux souffleurs, un régisseur, un avertisseur, le garçon des accessoires, le garçon de théâtre, le surveillant de la scène, le chef de musique et M. Verrons, chargé de la caisse. *Assemblées Générales des Sociétaires (1869 à 1919)*, [comptes rendus], séance du 28 mars 1893, *op. cit.* – D'après les journaux français et britanniques, Maurice Grau aurait par ailleurs ambitionné de produire les comédiens du Français à l'Exposition de Chicago. Nous n'avons cependant pas trouvé trace de ce projet dans les archives de la Comédie-Française. Bien qu'il puisse s'agir d'une fausse information, il se peut également que l'imprésario ait fait ses propositions de façon informelle, notamment lors d'entretiens oraux avec Jules Claretie par exemple. Cousin Pons, « Au Jour le Jour ; Le théâtre à l'Exposition de Chicago », *Le Figaro*, 29 juillet 1892 ; Dangle, « Stage Land », *Clarion*, 6 août 1892.

[712] Anonyme, « Theatrical Gossip », *The Era*, 1er avril 1893.

[713] Anonyme, « Foreign Operas to visit London, *Aberdeen Press and Journal*, 1er avril 1893 ; Anonyme, « London Gossip », *Northampton Mercury*, 2 juin 1893.

[714] « the *élite* of French artistes », Anonyme, « Comédie-Française », *Illustrated Sporting and Dramatic News*, 3 juin 1893.



DRURY LANE THEATRE ROYAL.
Sole Lessee and Manager, Sir AUGUSTUS HARRIS.
The COMEDIE FRANÇAISE in its entirety.
TO-NIGHT (Tuesday), June 13, at 7.40.

COMEDIE FRANÇAISE.—Under the Direction of Sir AUGUSTUS HARRIS, Messrs. HENRY E. ABBEY, and MAURICE GRAU.
Their First Appearance since June, 1879.

COMEDIE FRANÇAISE.—TO-NIGHT, at 7.40.
UN PERE PRODIGUE (Alex. Dumas fils).
MM. F. Febvre, Coquelin cadet, Prudhon, Le Bargy, Truffier, Berr, Roger, Hamel, Leitner, Falconnier, Dehelly; Mesdames Reichenberg, Pierson, Marie Louise Marsy, Persoons, Lynnes.

COMÉDIE FRANÇAISE.—TO-MORROW, at 7.40.
PAR LE GLAIVE (Jean Richepin).
MM. Mounet Sully, Silvain, Leloir, Albert Lambert fils, Paul Mounet, Martel, Joliet, Dupont Vernon, Roger, Villain, Samary, Clerk, Falconnier, Hamel, Pierre Laugier, Leitner, Dehelly; Mesdames Bartet, Adeline Dudlay, Amel, Rachel Boyer, Bertiny, Drunzer, La Petite Gaudy.

COMÉDIE FRANÇAISE.—THURS., June 15, at 7.40.
DENISE (Alex. Dumas fils).
MM. Got, Worms, Silvain, Baillet, Jolliet, Falconnier; Mesdames Bartet, Pauline Granger, Pierson, Muller, Amel, Bertiny.

COMEDIE FRANÇAISE.—FRI., June 16, at 7.40.
LES EFFRONTES (Emile Augier).
MM. Got, Baillet, Le Bargy, De Feraudy, Leloir, Albert Lambert fils, Martel, Joliet, Pierre Laugier, Roger, Falconnier, Hamel; Mesdames Muller, Persoons, Jane Hading, Drunzer.

COMÉDIE FRANÇAISE.—SAT. MATINEE, June 17
LE FLIBUSTIER (Richepin) et GRINGOIRE (Banville).
SATURDAY EVENING, June 17, at 8.0 o'clock.
LE GENDRE DE M. POIRIER (Augier et Sandeau) et LES PRECIEUSES RIDICULES (Moliere).

COMÉDIE FRANÇAISE SEASON.—Prices:—Orchestra stalls, 1l. 1s.; dress circle, front row, 12s. 6d.; other rows, 10s.; upper circle, first row, 7s. 6d.; other rows, 5s.; balcony, 3s.; gallery, 1s. 6d.; private boxes from 1l. 4s. to 5l. 5s. Box-office open from 10.0 a.m. all day.

Image 21 : Anonyme, *London Evening Standard*, 13 juin 1893.



DRURY-LANE THEATRE ROYAL.—

COMEDIE-FRANCAISE SEASON.

Under the Direction of Sir Augustus Harris, Messrs Henry E. Abbey, and Maurice Grau.
The COMEDIE-FRANCAISE, universally Recognised as the Greatest Company of Actors in the World, now at this Theatre, appearing in the most successful Plays of their Répertoire, for Three Weeks longer.

Image 22 : Anonyme, « Advertisements. Drury-Lane Theatre Royal », *The Era*, 17 juin 1893.

Autre signe du prestige de la Comédie-Française, le duc et la duchesse d'Édimbourg se montrent des spectateurs assidus de ses représentations et le 27 juin la compagnie est invitée par la Reine à se produire au château de Windsor devant la famille royale[715]. Malgré l'engouement suscité par cette saison, il semble que les résultats soient mitigés. Dans une lettre que Jules Claretie aurait adressée au critique Francisque Sarcey, reproduite dans *Le Temps* puis traduite dans *The Era*, l'administrateur parle de soirées à succès mais déplore la froideur du public britannique et des recettes somme toute inférieures à celles habituellement obtenues à Paris[716]. Dans sa chronique hebdomadaire, le journaliste et caricaturiste Harry Furniss estime que le public londonien ne maîtrise pas suffisamment la langue française pour apprécier la qualité des représentations offertes par les comédiens, dont il trouve par ailleurs la diction

[715] Anonyme, « The Drama. The Comédie-Française at Drury Lane », *Daily News*, 24 juin 1893 ; Anonyme, « The French Actors at Windsor Castle », *London Evening Standard*, 28 juin 1893 ; Anonyme, « A French Play Performed by the Members of the Comédie-Française Before the Queen at Windsor Castle », *The Illustrated London News*, 8 juillet 1893.

[716] Anonyme, « The Comédie-Française in London », *The Era*, 1er juillet 1893.

excellente[717]. En conclusion, la *Birmingham Daily Post* parle d'une saison quelque peu décevante pour le public comme pour les artistes, même si « les amoureux du bon jeu et des bons ensembles ont eu de nombreuses raisons de se montrer reconnaissants envers l'entreprise de MM. Augustus Harris, H. E. Abbey et Maurice Grau qui a organisé cette visite[718] ».

Bien que les troupes sans tête d'affiche soient à la marge du modèle Grau, l'imprésario parvient tout de même à constituer des ensembles souvent homogènes qui lui valent une réception positive.

3.2.3.1.1 Les troupes estampillées par leur répertoire : quand les œuvres prennent la vedette

Quand les artistes ne viennent pas du même théâtre (comme c'est le cas la plupart du temps) et qu'aucun d'eux n'est suffisamment célèbre pour attirer le public, les troupes sont principalement désignées d'après le répertoire qu'elles proposent. Dans la production Grau ce cas de figure se rencontre exclusivement dans le domaine lyrique. Entre septembre 1875 et juin 1883, puis entre 1887 et 1888, Maurice Grau produit une French Opera Company ou Compañía de Ópera francesa dans les principales villes de l'est des Amériques[719]. Avec ses associés Abbey et Schoeffel, Grau fait tourner des Grand Opera Companies ou Grand Italian Opera Companies entre octobre 1883 et avril 1884, décembre 1889 et avril 1890 en Amérique du Nord (Canada, États-Unis, Mexique)[720]. Enfin, en octobre 1900, Maurice Grau organise une saison d'opéra en anglais au Metropolitan, dont la troupe est désignée comme une English Grand Opera Company[721].

Ces troupes, dont la réputation ne s'appuie ni sur le prestige d'une vedette unique ni sur celui d'une institution européenne, sont systématiquement produites après que l'imprésario a

[717] FURNISS Harry, « Harry Furniss's London Letter », *The Nottinghamshire Guardian*, 8 juillet 1893. – Harry (Henry) Furniss (1854-1925) est un illustrateur, caricaturiste et journaliste britannique. Il travaille pour plusieurs grands journaux comme l'*Illustrated London News* ou *The Graphic*, illustre des romans (dont les œuvres complètes de Charles Dickens) et publie une vingtaine d'ouvrages en son nom propre. FURNISS HArry, *The Confessions of a Caricaturist*, vol. 2, Toronto, William Briggs, 1902.

[718] « […] lovers of fine acting and a perfect *ensemble* have had much reason to be grateful to the enterprise of Sir Augustus Harris, Mr. H. E. Abbey, and Mr. Maurice Grau in organising the visit ». Anonyme, « London Correspondence. London, Tuesday Night », *Birmingham Daily Post*, 12 juillet 1893.

[719] Tournées 10, 17, 18, 19 et 31.

[720] Tournées 20, 41 et 44. – Lors de la saison 1883-1884, le nom d'Abbey et parfois celui du Metropolitan Opera sont ajoutés à la réclame. Anonyme, « Amusements. Italian Opera », *The Evening Critic*, 21 février 1884 ; Anonyme, « Footlight Flashes », *The Sedalia Weekly Bazoo*, 11 mars 1884.

[721] Tournée 73. – Notons toutefois que dans tous les cas mentionnés dans cette section, les dénominations des troupes sont flexibles et peuvent varier d'une région à une autre. Le plus souvent, le nom de l'imprésario ou de l'institution d'origine est ajouté à celui du répertoire. Voir à ce propos la section « 3.2.3.2 Quand l'imprésario devient spectacle : les Maurice Grau Opera Companies ».

fait ses armes avec des célébrités. Les troupes d'opéra en français circulent après que Grau a produit Marie Aimée et Anna Judic, et celles d'opéra en italien après que les associés ont organisé des concerts d'Adelina Patti. La compagnie d'opéra en anglais, quant à elle, arrive à un moment où Grau, étant directeur du Metropolitan Opera et de Covent Garden, n'a plus besoin d'asseoir la légitimité de ses entreprises.

Dans ces cas de figure, on observe souvent que la presse salue dans l'ensemble la cohérence des troupes, quand elle ne les décrit pas tout bonnement comme les meilleures qu'elle ait jamais vues. C'est notamment le cas lors de la grande tournée d'opéra français organisée entre septembre 1880 et juin 1882. À Mexico par exemple, le journaliste Don Clarencio écrit que la compagnie de Maurice Grau est « la plus fournie et la plus homogène » à s'être produite dans la capitale[722]. Plus tard dans la tournée, un article du journal cubain *El Diario de la Marina* parle quant à lui dune « association d'excellents artistes[723] ». À la toute fin de la tournée, alors que l'ensemble donne des représentations au Québec, L'événement commente et salue l'interprétation de chacun des solistes ayant chanté dans *Mignon*, et écrit « plusieurs duos, trios et quatuors ont été bissés et rappelés même jusqu'à trois fois, ce qui prouve la satisfaction de l'auditoire[724] ».

Si Maurice Grau est donc en mesure de proposer des ensembles de qualité à ses spectateurs, il met aussi l'accent, comme nous l'avons vu, sur les vedettes. Pendant ses douze dernières années de carrière, la direction du Metropolitan Opera lui donnera l'occasion de conjuguer ces deux caractéristiques, établissant de fait la réputation de cette jeune institution états-unienne.

3.2.3.1.2 Les *all-star companies* du Metropolitan Opera, ou l'art de cumuler le prestige

Comme énoncé à plusieurs reprises, Maurice Grau est associé à la direction du Metropolitan Opera de New York avec Henry E. Abbey de 1883 à 1884, avec Henry E. Abbey et John B. Schoeffel entre 1891 et 1897, puis seul de 1897 à 1903[725]. D'abord édifiée pour concurrencer l'Academy of Music qui excluait la plupart des nouvelles fortunes de la ville, cette salle de spectacle devient progressivement incontournable dans le paysage lyrique états-unien

[722] « La Compañía Bufa francesa es la más numerosa é igual que hemos tenido aquí ». Don Clarencio, « Correspondencia particular del Monitor Republicano. », *El Monitor Republicano*, 24 novembre 1880.

[723] « […] esa association de excelentes artistas […] », Anonyme, « Gacetilla. *La compañía francesa* », *El Diario de la Marina*, 1er janvier 1881.

[724] Anonyme, « L'opéra français », *L'événement*, 26 mai 1882.

[725] Pour rappel également, Maurice Grau n'organise pas de saison lyrique en 1897-1898 mais sous-loue la salle à d'autres ensembles.

comme mondial, s'imposant comme le principal pourvoyeur d'opéras du pays dans les dernières années d'exercice de Grau. En 1891, l'imprésario et ses associés reprennent la direction du Metropolitan après sept saisons d'opéra allemand et en allemand caractérisées par l'abandon du *star system* au profit d'une troupe homogène[726]. Non seulement les directeurs successifs (Leopold Damrsoch puis Edmund C. Stanton) mettent l'accent sur la cohésion dramatique de l'ensemble, mais ils soignent la direction de chœur et de l'orchestre.

Pendant la saison 1890-1891, un possible retour de l'opéra italien au Met se fait pressentir, et les partisans du modèle allemand et ceux du modèle italo-français qui valorise le vedettariat s'affrontent dans la presse new-yorkaise, comme le suggère avec humour la caricature « The war of the operas » présentée ci-dessous (image 23).



Image 23 : Gravure caricaturant la « guerre » que se livrent l'opéra allemand et l'opéra français/italien. Auteur présumé : Joseph Ferdinand Keppler. US-NYmo, *The War of the Opera – A Harmonious Battle, by Puck* [caricature], 11 février 1891. Cité dans AFFRON Charles et AFFRON Mirella Jona, *Grand Opera : The Story of the Met*, *op. cit.*, p. 35.

Une fois Abbey, Schoeffel et Grau réinstallés à la tête de l'Opéra de New York, les partisans du modèle allemand déplorent un « retour en arrière », et certains prédisent un échec de la

[726] Sur ces sept années de direction germanophone, voir notamment : KREHBIEL Henry Edward, *Chapters of Opera, Being Historical and Critical Observations and Records Concerning the Lyric Drama in New York from its Earliest Days down to the Present Time*, *op. cit.*, p. 121-138 et p. 155-212 ; KOLODIN Irving, *The Story of the Metropolitan Opera (1883-1950) : A Candid Story*, *op. cit.*, p. 94-115 ; EATON Quaintance, *Opera Caravan : Adventures of the Metropolitan on Tour, 1883-1956*, *op. cit.*, p. 21-38 ; AFFRON Charles et AFFRON Mirella Jona, *Grand Opera : The Story of the Met*, *op. cit.*, p. 24-36.

nouvelle direction. Après l'ouverture de la saison avec *Roméo et Juliette*, un article publié dans le *Musical Courier* déclare ainsi :

> […] nous avons l'impression qu'un public qui pendant sept ans s'est formé auprès d'une école d'opéra dans laquelle l'ensemble artistique et la vraisemblance dramatique ne sont pas sacrifiées à la glorification de deux ou trois stars au salaire élevé ne célèbrera pas la nouvelle distribution par des hymnes de joie durable[727].

Comme les ouvrages portant sur le Metropolitan Opera l'indiquent, les prédictions de cet article ne se réaliseront pas. Ainsi que nous l'avons déjà écrit et comme nous allons le préciser dans les lignes qui suivent, Maurice Grau et ses associés remettent effectivement en place un système qui « glorifie » des artistes cher payés. Au lieu d'envisager ce système comme rétrograde, nous souhaitons émettre l'hypothèse que la concentration des chanteuses et chanteurs de renom dans la troupe du Metropolitan Opera entre 1891 et 1903 crée une voie médiane entre un « modèle allemand » valorisant l'exécution collective et un « modèle italo-français » hétérogène et inégal gouverné par quelques solistes uniquement centrés sur leur travail propre[728]. Le recrutement d'artistes renommés issus d'écoles diverses va progressivement permettre à l'Opéra de New York de renforcer la qualité de ses productions et de donner de plus en plus d'œuvres dans leur langue de création, devançant en cela la plupart des maisons européennes.

Quoique cette tendance se renforce probablement par degrés, nous pouvons dire que sur la période 1891-1897 la concentration des vedettes s'observe sur certaines productions uniquement, et qu'elle se normalise sous la direction Grau, entre 1898 et 1903. Dès leur retour en 1891, Abbey, Schoeffel et Grau recrutent ainsi plusieurs chanteurs de renom spécialistes du répertoire français, ce qui permet notamment de donner *Les Huguenots*, *Faust*, *Carmen* ou *Roméo et Juliette* avec une distribution de premier choix[729]. Parmi ces artistes d'ailleurs d'origines diverses, certains se sont d'abord fait connaître à Paris, comme Emma Eames, Nellie Melba, Jean et Édouard de Reszké ; d'autres y ont créé des rôles, comme Emma Calvé, Marie Van Zandt, Sybil Sanderson, Jean Lassalle et Pol Plançon. Dès la saison 1893-1894, la presse

[727] « […] we are under the impression that a public which has had seven years of education in a school of opera in which artistic ensemble and dramatic vraisemblance are not sacrificed to the glorification of two or three high salaried stars will not hail the new dispensation with hymns of abiding joy ». Anonyme, *Musical Courier*, 16 décembre 1891, cité dans AFFRON Charles et AFFRON Mirella Jona, *Grand Opera : The Story of the Met*, *op. cit.*, p. 39.

[728] Nous forçons volontairement les traits de chacun des « modèles » évoqués pour mieux faire comprendre en quoi le système mis en place par Maurice Grau et ses associés participe des deux.

[729] AFFRON Charles et AFFRON Mirella Jona, *Grand Opera : The Story of the Met*, *op. cit.*, p. 39.

commence à parler de « distribution idéal » (« ideal cast »), pour plusieurs représentations de *Faust* et pour la première de *Carmen* en français, prise en charge par quatre étoiles de la troupe[730]. Emma Calvé joue Carmen, Jean de Reszké Don José, Emma Eames Micaela et Jean Lassalle Escamillo[731].

Pendant la saison 1894-1895, *Les Huguenots* sont donnés en italien avec « sept étoiles » : Nellie Melba, les frères de Reszké, Lillian Nordica, Pol Plançon, Sofia Scalchi et Victor Maurel[732]. Le 27 novembre 1895, *Tristan und Isolde* est chanté en allemand, avec une distribution non moins prestigieuse. Jean de Reszké joue Tristan, Lillian Nordica Isolde et Édouard de Reszké le Roi Marke[733]. Dans les comptes rendus qu'ils publient à l'issue de cette représentation, William James Henderson et Henry Edward Krehbiel soulignent les qualités dramatiques et musicales des trois premiers interprètes et le haut niveau artistique de cette production[734]. Quelques mois avant la mort de Henry E. Abbey, le ténor français Victor Capoul, alors correspondant new-yorkais du *Figaro*, décrit la troupe du Metropolitan comme « unique au monde […] organisée avec un sentiment très artistique et une magnificence de noms célèbres, que les seuls directeurs Abbey et Maurice Grau pouvaient réunir sur le programme[735] ». Bien que l'ancien chanteur fasse preuve d'une partialité certaine, cet extrait d'article montre l'association étroite qui est alors faite entre célébrité et qualités artistiques.

Quand Maurice Grau prend seul la tête du Metropolitan Opera, la tendance enclenchée avec ses associés se renforce. Dans leur ouvrage sur l'Opéra new-yorkais, les chercheurs Charles et Mirella J. Affron résument ainsi la stratégie du directeur :

> […] engager les artistes les plus célèbres de l'époque pour toute la saison, et les payer de façon extravagante, au désespoir des maisons concurrentes et sur le dos des chanteurs de second plan, de l'orchestre, et du

[730] KREHBIEL Henry Edward, *Chapters of Opera, Being Historical and Critical Observations and Records Concerning the Lyric Drama in New York from its Earliest Days down to the Present Time*, *op. cit.*, p. 226.

[731] Le lendemain de cette représentation, William J. Henderson écrit « […] si cette saison une distribution a pu prétendre à l'épithète ''idéale'', c'est bien celle d'hier soir »/ « […] if any cast offered this season has come near to justifying the epithet "ideal" it was that of last evening ». HENDERSON William James, The New York Times, 21 décembre 1893, cité dans US-NYmo, *[Met Performance] CID:11720, New Production,* Carmen*, Metropolitan Opera House, Wed, December 20, 1893*, https://archives.metopera.org, consulté le 28 octobre 2025.

[732] AFFRON Charles et AFFRON Mirella Jona, *Grand Opera : The Story of the Met*, *op. cit.*, p. 43. – Sur la hausse de prix que certaines de ces représentations engendrent, voir la section « 7.1.1.2 Des prix d'entrée relativement stables mais adaptables aux circonstances ».

[733] HENDERSON, William James, The New York Times, 28 novembre 1895 ; KREHBIEL Henry Edward, New York Tribune, 28 novembre 1895. Articles cités dans US-NYmo, *[Met Performance] CID:15570, New Production,* Tristan und Isolde*, Metropolitan Opera House, Wed, November 27, 1895*, https://archives.metopera.org, consulté le 28 octobre 2025.

[734] *Ibid*.

[735] CAPOUL Victor, « Figaro en Amérique », *Le Figaro*, 7 avril 1896.

> chœur ; assembler une équipe de chanteurs internationaux telle qu'il pouvait réunir des distributions capable d'interpréter des opéras dans tous les styles et toutes les langues alors en vigueur ; et changer de distribution régulièrement pour obliger les critiques à assister aux représentations, encore et encore[736].

De fait, si la période Grau ne reste pas en mémoire pour la qualité de ses mises en scène, elle est considérée comme « l'âge d'or » du chant[737]. D'après Irving Kolodin, cette direction réalise ce que William J. Henderson aurait appelé de ses vœux au moment de la passation entre Stanton et Abbey, Schoeffel et Grau, à savoir une « fusion des diverses caractéristiques lyriques que l'on trouve dans le monde », chacune étant représentée dans de justes proportions[738]. Les troupes résidentes étant alors recrutées pour chanter dans une esthétique nationale, les compagnies constituées par Grau et ses associés apparaissent pour le moins novatrices. En la matière, ce n'est peut-être pas tant le grand nombre de célébrité qui les composent qui constituent leur originalité, mais leur caractère véritablement cosmopolite, qui permet à plusieurs styles musicaux de s'exprimer dans une même saison.

3.2.3.2 Quand l'imprésario devient spectacle : les Maurice Grau Opera Companies

Le 13 avril 1879, un article publié dans le *Chicago Daily Tribune* s'interroge quant au nom choisi pour désigner la nouvelle troupe d'opéra bouffe français en résidence au Booth's Theatre de New York : la presse annonce la Maurice Grau's New French Opera Company[739]. Or, comme on peut le lire dans le billet, « Maurice Grau est un simple salarié, et Marie Aimée est censée être la patronne[740] ». Dans les faits, ce n'est pas la première fois que l'imprésario donne son nom à une compagnie lyrique dont il organise la tournée. En 1876 déjà, les annonces

[736] « […] to engage the most celebrated artists of the time for the entire season, and to pay them extravagantly, to the despair of competing houses and on the back of supporting singers, of the orchestra, and of the chorus ; to assemble so large a roster of internaitonal singers that he could field castas capable of performing in all styles and operatic languages then current ; and to make frequent cast changes so as to oblige reviewers to attend again and again ». AFFRON Charles et AFFRON Mirella Jona, *Grand Opera : The Story of the Met*, *op. cit.*, p. 46.

[737] HEYLBUT Rose et GERBER Aimé, *Backstage at the Metropolitan Opera*, *op. cit.*, p. 9 ; ESTELA Megan, « Maurice Grau et l'âge d'or du Metropolitan Opera », dans JARDIN Étienne (dir.), *Financing Music in Europe*, Turnhout, Brepols, 2022, p. 253-270.

[738] KOLODIN Irving, *The Story of the Metropolitan Opera (1883-1950) : A Candid Story*, *op. cit.*, p. 114.

[739] Anonyme, « Aimee. Opening in New York – Flattering Prospects », *The Chicago Daily Tribune*, 13 avril 1879.

[740] « Mr. Grau is simply on a salary, and Aimee is understood to be the boss ». *Ibid*.

du *New York Dispatch* évoquent une « Maurice Grau's Opera Bouffe Troupe[741] ». Par ailleurs, l'imprésario est loin d'être un cas isolé, et la lecture des journaux de l'époque nous montre que ses confrères font de même. Entre les années 1850 et 1890, la réclame promeut notamment la Maretzek Italian Opera Company, la Strakosch Italian Opera Company ou la Mapleson Italian Opera Company[742].

Une nouveauté semble néanmoins apparaître avec les tournées du Metropolitan Opera : les journaux utilisent, ensemble ou séparément, le nom de l'institution et celui de ses directeurs puis de son directeur pour désigner sa troupe. Ces dénominations plurielles s'observent autant dans les colonnes de la presse que dans la réclame. Entre 1891 et 1897, la troupe est donc tantôt désignée comme la « Metropolitan Opera Company, New York », comme l' « Abbey and Grau's Metropolitan Opera Company », comme l' « Abbey and Grau Grand Opera Company » ou comme l' « Abbey, Schoeffel and Grau Grand Opera Company[743] ». De 1898 à 1903, on remarque sensiblement la même chose. La troupe du Met est nommé la « Metropolitan Opera Company », la « Maurice Grau Metropolitan Opera Company » ou la « Grau (Grand) Opera Company[744] ».

Cependant, lors de la saison que la compagnie donne à San Francisco entre novembre et début décembre 1901, plusieurs articles publiés dans le *San Francisco Call* se contentent de mentionner le nom de l'imprésario-directeur, sans évoquer celui de l'institution d'où viennent les artistes[745]. Nous souhaitons ici émettre trois hypothèses pour expliquer la disparition du Met de ces colonnes de presse. Tout d'abord, il se peut que malgré sa position prééminente sur le marché lyrique aux États-Unis, le Metropolitan Opera n'ait pas acquis une réputation suffisamment solide pour attirer les spectateurs loin de New York. La salle de spectacle, créée

[741] Anonyme, « Musical and Dramatic Items », *New York Dispatch*, 2 avril 1876.

[742] Pour Maretzek : Anonyme, « Amusements », *New-York Daily Tribune*, 8 septembre 1853 ; Anonyme, « Gover's Theatre », *Daily National Republican*, 18 décembre 1865 ; Anonyme, « The Farewell of the Opera », *The New York Herald*, 29 mai 1873. Pour les Strakosch : Anonyme, « Amusements. Odd Fellow's Hall », *Memphis Daily Appeal*, 21 avril 1858 ; Anonyme, « Amusements. Academy », *New York Dispatch*, 17 décembre 1871 ; Anonyme, « Theatrical Season of 1881-'82 », *The Daily Dispatch*, 31 août 1881 ; Pour Mapleson : Anonyme, « Patti Coming », *The Salt Lake Herald*, 30 mars 1884 ; Anonyme, « About People », *Wheeling Sunday Register*, 11 décembre 1892.

[743] Anonyme, « Amusements », *Los Angeles Herald*, 11 novembre 1891 ; Anonyme, « Fashionable Event », *The Topeka State Journal*, 16 avril 1894 ; Anonyme, « General Notes », *St Paul Daily Globe*, 3 novembre 1895 ; Anonyme, « Plays and Players », *Little Falls Weekly Transcript*, 21 février 1896 ; Anonyme, « Amusements. Allen's Grand Opera House », *The Morning Times*, 27 février 1896.

[744] Anonyme, « The Metropolitan Opera Company », *Washington Standard*, 12 mai 1899 ; Anonyme, « Season of Grand Opera », *The Houston Daily Post*, 12 septembre 1901 ; Anonyme, « An Evening of Opera », *The Indianapolis Journal*, 15 décembre 1901.

[745] Voir notamment : Anonyme, « Repertoire of Grand Opera », *San Francisco Call*, 7 octobre 1901 ; Anonyme, « Sibyl Sanderson Back to Her Old Home », The San Francisco Call, 9 novembre 1901 ; PARTINGTON Blanche, « Thousands Hear Madame Calvé as ''Carmen'' and Greet the Diva with Heartiest Enthusiasm », *The San Francisco Call*, 21 novembre 1901 ; PARTINGTON Blanche, « Opera ''Tristan and Isolde'' Heard Here for the First Time », *The San Francisco Call*, 4 décembre 1901. – Tournée 76.

moins de vingt ans auparavant, n'est en effet pas aussi renommée qu'une maison européenne. Ensuite, le fédéralisme américain offre un second élément de compréhension. Dans un pays grand comme l'Europe où chaque ville cherche à se doter d'un opéra, accueillir une troupe estampillée par une institution lyrique d'une autre ville pourrait être perçu comme agressif, voire comme une forme de colonialisme régional[746].

Dans cette perspective, le choix que Grau fait lors des saisons 1891-1892, 1901-1902 et 1902-1903 de commencer ses représentations ailleurs qu'à New York peut être lu comme une stratégie visant à déconstruire une éventuelle identité new-yorkaise[747]. Une telle démarche peut d'ailleurs s'avérer nécessaire pour s'implanter dans les villes du sud du pays pouvant être réticentes à l'idée d'accueillir une troupe perçue comme *yankee* dans leur théâtre. C'est particulièrement le cas avec La Nouvelle-Orléans, qui suite à la guerre de Sécession a perdu sa place de centre artistique régional et qui se trouve réduite, après la fin de l'occupation par les Fédérés en 1877, au statut d'étape au sein des tournées nationales[748]. Enfin, de façon plus pragmatique, la lecture de la presse nous apprend que d'autres troupes lyriques se faisaient appeler « Metropolitan Opera Company », dont une compagnie d'opéra bouffe anglais en tournée entre 1899[749]. De fait, utiliser le nom du directeur du théâtre plutôt que celui de la salle s'entend comme un impératif de clarté auprès des spectateurs.

Bien qu'une étude plus fine de la presse soit nécessaire pour préciser notre propos, le nom de Maurice Grau semble se présenter, après quelque vingt ans de carrière, comme un gage

[746] Sur la volonté des villes américaines de se doter d'opéras symboles d'une réussite économique locale, voir BENTLEY Charlotte, « Transatlantic operatic networks during the nineteenth century », *Transatlantic Cultures*, avril 2022, https://transatlantic-cultures.org/fr/catalog/transatlantic-operatic-networks-during-the-nineteenth-century, consulté le 29 novembre 2022.

[747] C'est en tout cas ce que suggère la déclaration d'Emma Eames à propos de la saison 1891-1892, qui s'ouvre à Chicago le 9 novembre : « Mr. Grau had chosen Chicago for the opening on the theory that if we appeared first in Chicago, that city would receive us without prejudice, whereas, if we played first in New York and were successful, Chicago would instantly adopt a most critical and belligerent attitude toward us. New York, he knew, would form her own opinion regardless and without any danger of being biased. », EAMES Emma, *Some Memories and Reflections*, New York, D. Appleton, 1927, p. 117. – La saison 1901-1902 commence le 9 novembre à Los Angeles et se poursuit à San Francisco, Salt Lake City, Lincoln et Minneapolis avant d'ouvrir la saison new-yorkaise le 18 décembre. Le Metropolitan Opera est alors occupé par la troupe d'opéra en anglais dirigée par Grau et Savage. – La saison 1902-1903 commence le 7 octobre à Albany et se poursuit à Montréal, Toronto, Rochester, Syracuse, Buffalo, Louisville, Nashville, Memphis, Atlanta, Birmingham, La Nouvelle Orléans, Houston, San Antonio, Los Angeles, San Francisco, Kansas City, Indianapolis, Cincinnati, Cleveland puis New York à partir du 23 décembre. – Comme nous le verrons dans le chapitre 4, le Metropolitan Opera semble surtout fonctionner comme support pour les tournées lyriques de Grau. Pour plus de détails sur les itinéraires du Metropolitan Opera, voir le tableau des tournées en annexe 1 et EATON Quaintance, *Opera Caravan : Adventures of the Metropolitan on Tour, 1883-1956*, *op. cit.*, p. 47-100.

[748] À propos du sentiment de déclassement culturel de La Nouvelle Orléans après la guerre de Sécession, voir BENTLEY Charlotte, « The unstoppable march of time : Carmen, and New Orleans in transition », ROWDEN Clair et SMITH Richard Langham (dir.), *Carmen abroad*, *op. cit.*, p. 130-142.

[749] Anonyme, « Theatrical. The Funke », *The Courier*, 9 septembre 1899.

de qualité artistique et comme une marque déposée plus facilement acceptable qu'un nom directement associé à une ville ou une région potentiellement perçue comme concurrente[750]. Outre l'*ethos* de Grau étudié dans le chapitre précédent, le grand nombre de voyages qu'il a effectués pour ses tournées a probablement contribué à le faire accepter et apprécier d'une grande diversité de spectateurs.

[750] Comme nous le verrons dans la deuxième partie de cette étude, l'appui que Grau reçoit des grandes fortunes industrielles et bancaires américaines l'affilie clairement au capitalisme financier du dernier XIXe siècle. La dimension de plus en plus virtuelle de ce système économique tend cependant à invisibiliser sa dimension partisane.

3.3 Sous tous les ciels il a tourné… ou presque

Comme nous allons le voir dans les pages qui suivent, Maurice Grau produit ses artistes sur tous les continents du globe à l'exception de l'Asie[751]. Sur ce vaste territoire, ne sont explorés que des pays et des centres urbains reliés à l'Europe, bien que dans des proportions diverses. Si l'on resserre un peu plus la focale, on s'aperçoit qu'au fil du temps l'imprésario renforce sa présence dans la zone nord-Atlantique, produisant de plus en plus ses artistes aux États-Unis et à Londres. Bien que les moyens de transport et de communication facilitent le déploiement et la mise en œuvre de ses entreprises, ils ne permettent pas pour autant à Grau et à ses troupes de s'abstraire des conditions géopolitiques et économiques de leur temps, dont certaines seront évoquées à la fin de cette section.

3.3.1 Sur la notion de pays « civilisé »

Interrogé en septembre 1894 par un journaliste britannique du *Sketch* à propos de sa spécialisation dans les tournées américaines et mondiales, Henry E. Abbey répond en prenant l'exemple de Sarah Bernhardt, dont il commence par énumérer les pays et régions dans lesquels elle a voyagé avec lui. Après avoir mentionné la Russie, la ponctuation de l'article suggère que l'imprésario effectue une pause avant de déclarer qu'en résumé, la comédienne a en fait joué sous sa direction dans presque tous les pays *civilisés* de la planète[752].

Cette notion de « pays civilisés » nous intéresse particulièrement dans la mesure où, si l'on se réfère aux régions dans lesquelles Grau et ses associés ont effectivement tourné, on comprend qu'elle désigne exclusivement des zones du monde sous influence européenne. En ce sens, l'idée même de civilisation portée par Abbey se réduit à la civilisation européenne, et cette dernière aurait pour visée de se diffuser sur la surface du globe pour y apporter ce qu'elle présente comme des bienfaits. Cette réduction de la notion de civilisation à celle de civilisation européenne apparaît à la fin du XVIIIe siècle sous la plume de penseurs des Lumières, ce dans

[751] Nous gardons néanmoins en tête le fait que Constantinople se trouve à la croisée de l'Europe et de l'Asie.

[752] « […] In fact, she has played under my management in nearly every civilised country on earth […] », M. C. S., « A Famous American Impresario. Mr. Henry E. Abbey », *The Sketch*, 12 septembre 1894. C'est nous qui soulignons.

un contexte où la France cherche à retrouver une place de premier plan sur la scène internationale et se renforce au XIXe siècle[753].

En repérant les pays et non pas les villes dans lesquelles Grau a tourné, le planisphère ci-dessous donne une image imparfaite et quelque peu faussée du territoire couvert par l'imprésario. Comme nous le verrons plus loin dans ce chapitre en effet, ce dernier a essentiellement produit ces artistes dans de grands centres urbains. Néanmoins, le panorama offert par une telle carte montre bien qu'au-delà de l'Europe, Grau a exclusivement emmené ses chanteurs, comédiens et instrumentistes dans des pays qui sont liés au continent depuis longtemps.

À l'époque, quatre d'entre eux sont encore des colonies d'États européens : Cuba est sous domination espagnole jusqu'en 1898, l'Algérie est divisée en trois départements français depuis 1848, l'Australie gagne son indépendance vis-à-vis de la couronne britannique en 1901, le Canada en 1931[754]. Sans avoir été formellement colonisés par des puissances européennes, les gouvernements ottomans et égyptiens sont quant à eux engagés dans des processus d'occidentalisation par lesquels ils entendent se refaire une place sur la scène internationale[755]. Ailleurs, Maurice Grau tourne dans d'anciennes colonies solidement intégrées dans des réseaux de libre-échange avec l'Europe, au sein desquels se trouve notamment le Mexique, occupé par la France entre 1861 et 1867[756].

---

[753] Pour une analyse critique de la visée universaliste et parfois universalisante de la notion de civilisation européenne et la façon dont elle est utilisée par diverses formes d'impérialisme, voir notamment les ouvrages suivants : BAYLY Christopher Alan, *La Naissance du monde moderne (1780-1914)*, trad. de l'anglais (britannique) par Michel Cordillot, Paris, Les Éditions de l'Atelier, 2007 ; TODD David, *Un empire de velours. L'impérialisme informel français au XIXe siècle*, Joseph Felix, Paris, La Découverte, 2022 ; AMANN Flora, CASTONGUAY-BELANGER Joël, MARPEAU Anne-Claire et ROZA Stéphanie (dir.), *Déboulonner les Lumières ?*, *Dix-Huitième Siècle*, Société Française d'Étude du Dix-Huitième Siècle, n°57, juin 2025.

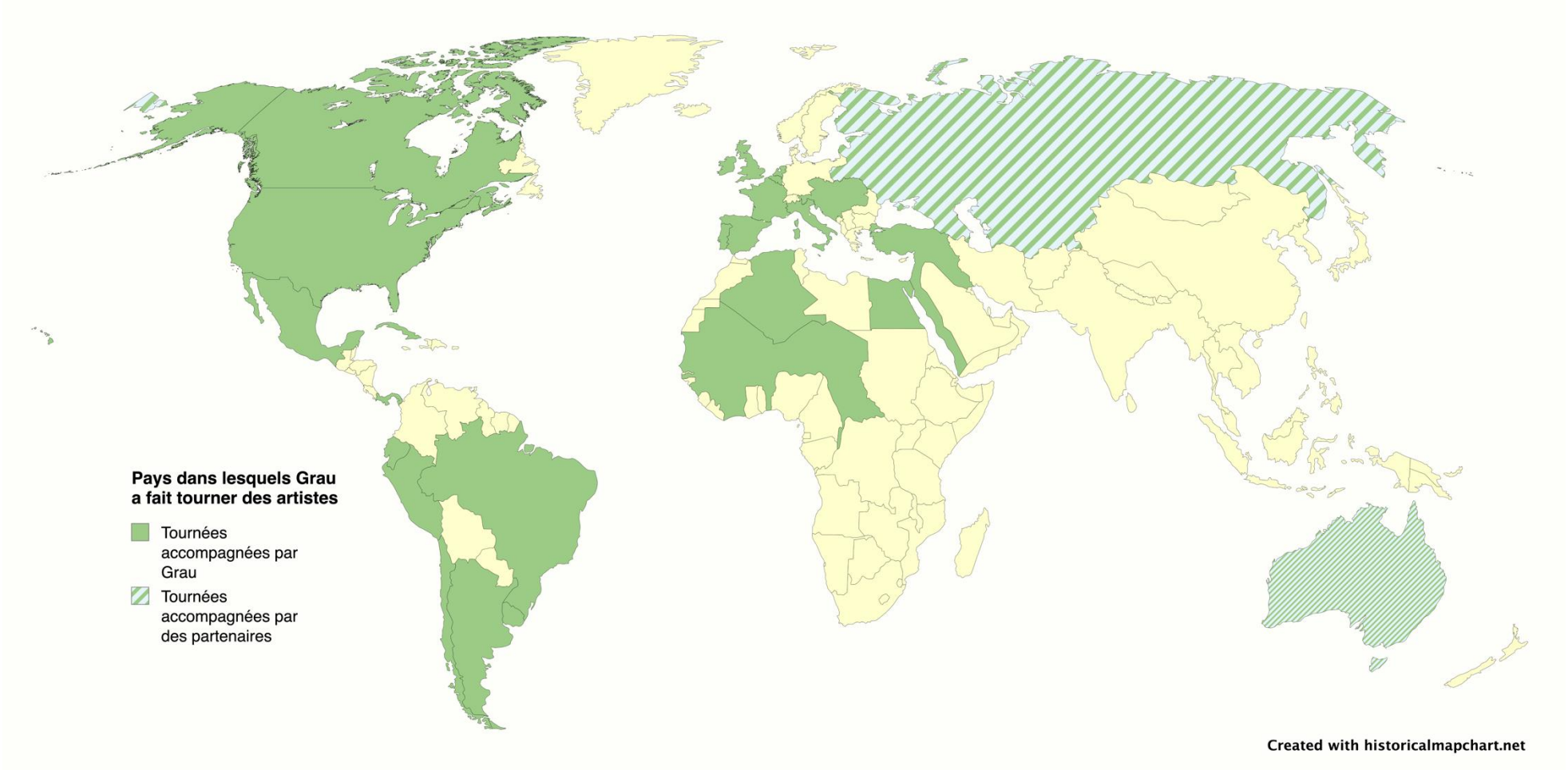
[754] Une première loi votée en 1867 valide l'autonomie interne du Canada, mais le territoire est soumis aux lois coloniales jusqu'en 1931. HILLMER Norman, « Le Statut de Westminster : la déclaration d'indépendance du Canada », 18 octobre 2013, dernière modification le 20 janvier 2021 (Andrew McIntosh), https://www.thecanadianencyclopedia.ca, consulté le 29 octobre 2025.

[755] Sur les processus d'occidentalisation menés par l'Empire ottoman et l'Égypte au XIXe siècle, voir notamment : GÖÇEK Fatma Müge, *Rise of the Bourgeoisie, Demise of Empire : Ottoman Westernization and Social Change*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1996 ; FAHMY Khaled, *All the Pasha's Men : Mehmet Ali, His Army, and the Making of Modern Egypt*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1997 ; YALÇINKAYA M. Alper, *Learned Patriots: Debating Science, State, and Society in the Nineteenth-Century Ottoman Empire*, Chicago, University of Chicago Press, 2015. Notons par ailleurs que l'Égypte est sous occupation britannique à partir de 1882. À ce propos, voir par exemple : JAKES Aaron G., *Egypt's Occupation. Colonial Economism and the Crises of Capitalism*, Stanford, Stanford University Press, 2020.

[756] Concernant la présence britannique et française en Amérique Latine, voir BROWN Matthew (dir.), *Informal Empire in Latin America. Culture, Commerce and Capital*, Malden/Oxford/Carlton, Blackwell Publishing, 2008. ; REEDER Jessie, *The Forms of Informal Empire : Britain, Latin America, and Nineteenth-Century Literature*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2020. et SHAWCROSS Edward, *France, Mexico and Informal Empire in Latin America, 1820-1867. Equilibrium in the New World*, New York, Palgrave Macmillan, 2018.

Dissociant les pays dans lesquels l'imprésario s'est rendu lui-même de ceux où il a produit des artistes sans les suivre physiquement, la carte 7 montre également que l'imprésario se déplace dans la plupart des régions où il organise des tournées, même s'il ne le fait pas pour chacune d'entre elles. Cette remarque nous conduit à nous pencher sur les points d'ancrage de Grau : ceux où il produit le plus, mais aussi ceux depuis lesquels il recrute des artistes et rayonne par sa présence médiatique.

Carte 7 : Planisphère des tournées Grau



Le planisphère ci-dessus, réalisé sur https://historicalmapchart.net, s'appuie sur un planisphère historique de 1914 qui nous permettait de nous approcher au plus près des frontières du monde que Grau parcourait.

3.3.2 *An American impresario* : Une carte à géométrie variable

Tableau 9 : Régions du monde investies par Grau selon les années

	Amérique du Nord/Caraïbes	Amérique du Sud	Europe	Afrique	Océanie
1872	x				
1873	x				
1874	x				
1875	x				
1876	x				
1877	x				
1878	x				
1879	x		x		
1880	x				
1881	x	x			
1882	x				
1883	x				
1884	x		x		
1885	x		x		
1886	x	x	x		
1887	x	x			
1888	x	x	x		
1889	x	x	x	x	
1890	x				
1891	x				x
1892	x		x		
1893	x	x	x		
1894	x		x		
1895	x		x		
1896	x		x		
1897	x				
1898	x		x		
1899	x		x		
1900	x		x		
1901	x		x		
1902	x		x		
1903	x				
1904	x				

Comme le montre le tableau ci-dessus, Maurice Grau est essentiellement actif en Amérique du Nord où il tourne chaque année du début à la fin de sa carrière. L'Amérique du Sud n'est investie que cinq ans, en 1881 puis entre 1886 et 1889, essentiellement sur la côte est ; seule la tournée que Sarah Bernhardt effectue en 1886-1887 passe en effet par la côte

Pacifique. Comparativement, Grau est davantage implanté en Europe – comme nous le verrons plus loin, il s'agit essentiellement de Londres – avec une présence de seize années à partir de 1879, et qui s'intensifie à partir du début des années 1890. L'Afrique et l'Océanie ne sont quant à elles investies qu'une fois avec Bernhardt et ce très partiellement : Le Caire, Alexandrie, Alger et Oran en 1888-1889, Auckland, Melbourne et Sydney en 1891.

Un tel panorama impose une étude différenciée des zones d'influence de Grau. Nous les avons divisées en trois niveaux : sous-continental avec l'Amérique du Nord, transcontinental avec une itinérance qui s'articule autour de grands centres urbains, et transatlantique, avec New York, Londres et Paris comme points d'appui stratégiques.

3.3.2.1 Du sous-continent nord-américain aux États-Unis : la naissance d'un marché intérieur ?

Si le tableau ci-dessus rassemble Amérique du Nord et Caraïbes, c'est parce que ces régions forment un ensemble au sein duquel les troupes – majoritairement lyriques – tournent, allant de New York à Cuba via le Mexique, en traversant les États-Unis par la côte ou le Mississippi avant de s'arrêter éventuellement à La Nouvelle-Orléans[757].

De 1872 au milieu des années 1880 environ, Maurice Grau continue d'exploiter cet itinéraire en s'appuyant sur les grands pôles culturels que sont New York, la Havane et Mexico où ses saisons durent systématiquement plusieurs semaines, sans doute pour amortir la fatigue et les frais engendrés par le voyage[758]. Dès le début néanmoins, il apporte des variantes à cette combinaison : il y ajoute de nouveaux pôles où ses troupes s'installent également plusieurs semaines, tout en se produisant dans des villes satellites, généralement pour quelques représentations seulement. C'est ainsi que les centres urbains proches de New York comme Philadelphie, Washington et Boston sont régulièrement visités, tout comme Toronto et Montréal au Canada. Dès la première tournée de Marie Aimée ensuite, l'imprésario produit sa troupe jusqu'à San Francisco, avant de revenir vers New York en faisant étape dans des villes intermédiaires comme Denver[759]. Cette dimension exploratoire échappe en revanche au

[757] Sur les itinéraires fréquemment empruntés par les compagnies lyriques et dramatiques en tournée dans les Amériques, voir la section « 1.1.2 Les grandes routes transnationales ».

[758] Sauf mention contraire nous nous appuyons, dans les lignes qui suivent, sur les données compilées dans l'annexe 1.

[759] Comme nous l'avons écrit plus haut, il est également possible que l'imprésario prenne en charge cette tournée avant San Francisco, et donc qu'il produise notamment la chanteuse et sa troupe à La Nouvelle-Orléans puis à Chicago. Voir les dates grisées, tournée 1.

Mexique et à Cuba, où la présence de Grau se restreint aux capitales, à l'exception de Veracruz, plusieurs fois visité par ses artistes qui débarquent au Mexique depuis ce port avant de prendre le train pour Mexico[760].

La saison 1885-1886 semble opérer un tournant dans la géographie nord-américaine de Grau. Celui-ci y produit Anna Judic en reprenant cet ancien itinéraire incluant le Mexique et Cuba, tandis que son associé Henry E. Abbey organise la tournée strictement états-unienne de Mary Anderson, durant laquelle la comédienne sillonne le territoire de New York à San Francisco en passant par Chicago et par une vingtaine de villes intermédiaires où elle ne propose parfois qu'une représentation avant de repartir le lendemain. À partir de cette date, Maurice Grau suit deux schémas distincts lors de ses tournées américaines : soit il produit ses artistes aux États-Unis, avec parfois des détours par le Canada, en s'arrêtant dans un maximum de villes intermédiaires entre les grands pôles où il s'installe plus durablement ; soit il tourne sur l'ensemble du continent en privilégiant les grands centres culturels autour desquels il propose parfois quelques représentations isolées.

La carrière de Maurice Grau voit ainsi l'intégration de Mexico et de La Havane dans des réseaux de tournées transcontinentales alors que ces villes faisaient auparavant partie du réseau nord-américain qui semble se resserrer autour des États-Unis et du Canada à la fin des années 1880. Ce changement d'échelle ne signifie pas pour autant que ces villes sont reléguées au second plan. Toujours visitées pour des saisons de plusieurs semaines, elles sont désormais des étapes dans des tournées plus prestigieuses qui mettent l'accent sur les capitales.

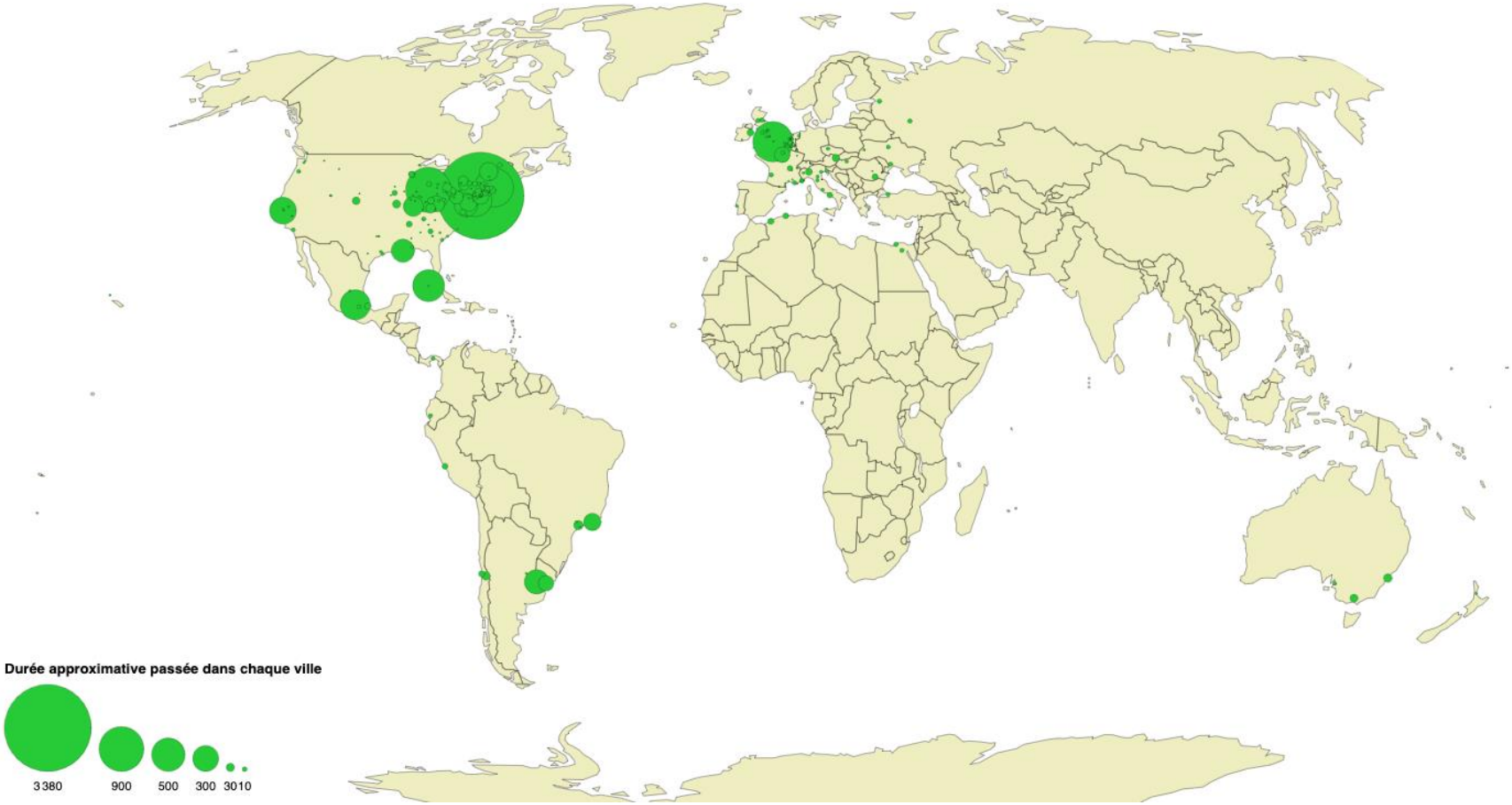
3.3.2.2 « Théâtres en capitales » : les grandes villes du monde

À l'exception de brefs passages dans des villes de province européennes qui, comme aux États-Unis, tiennent lieu d'étapes sur des itinéraires reliant de grandes villes entre elles, Maurice Grau produit principalement ses artistes dans des capitales politiques, économiques et culturelles. C'est pourquoi nous reprenons ici le titre de l'ouvrage de Christophe Charle, *Théâtres en capitales*, le développement des tournées dans le dernier XIXe siècle permettant d'élargir l'étude de l'historien aux grands centres urbains extra-européens[761].

[760] Francesco Tamagno se produit également à San Luis Potosí les 8 et 10 novembre 1894 mais il s'agit d'une exception. Tournée 56. – Pour les représentations données à Veracruz, voir les tournées 14, 18 et 88. Il est fort possible que les artistes de Maurice Grau s'y soient produits de façon beaucoup plus systématique, mais que ces dates aient échappé à notre recensement.

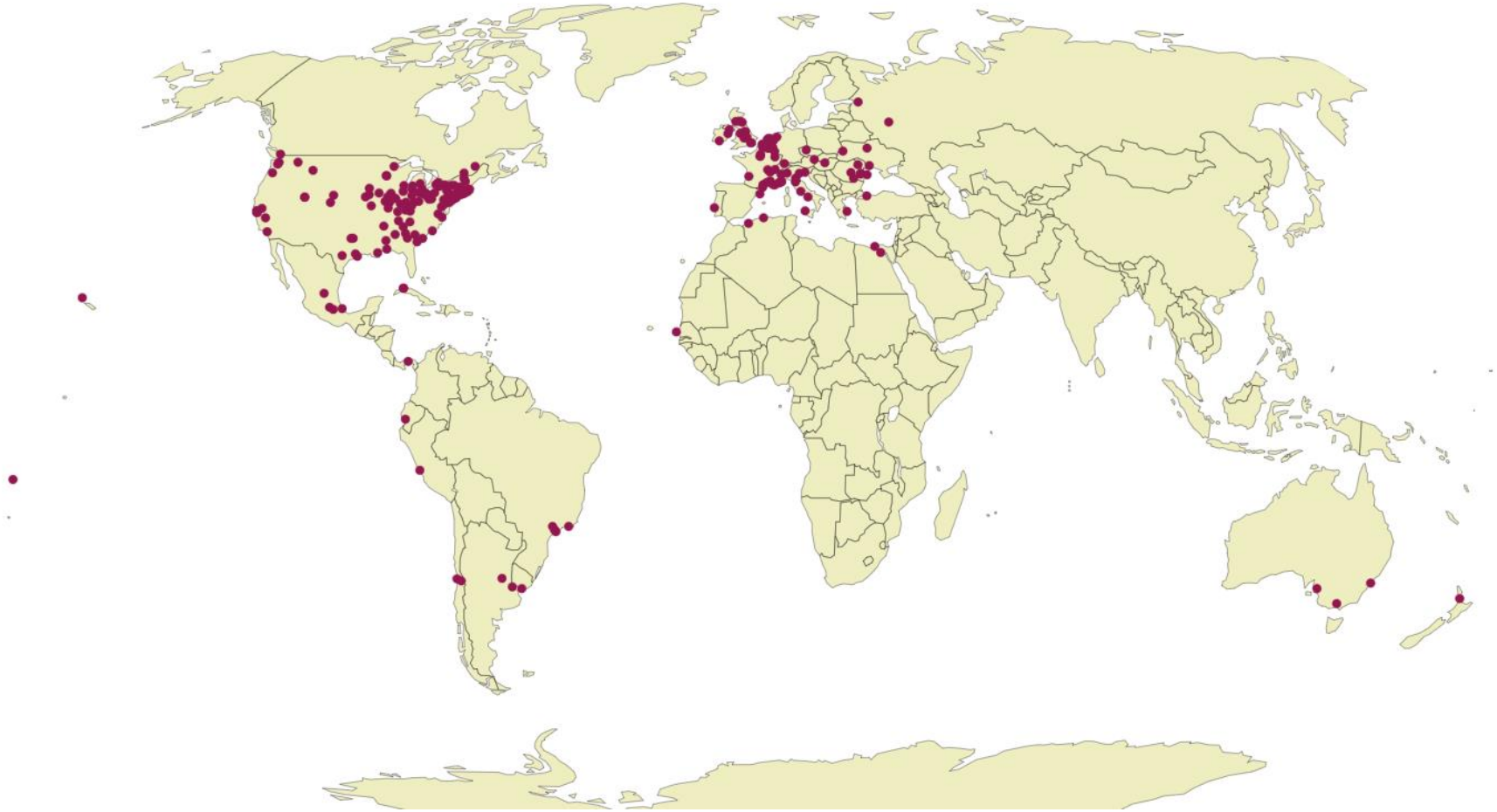
[761] CHARLE Christophe, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne (1860-1914)*, *op. cit.*

Carte 8 : Planisphère des villes visitées par Grau et ses artistes (pondéré en fonction du nombre de jours passés sur place[762])



[762] Nous avons utilisé les données présentées en annexe 1 pour construire cette carte et la suivante. Beaucoup d'itinéraires étant incomplet, nous avons évalué certaines durées en tenant compte de la taille de la ville à l'époque et du temps qui pouvait séparer les étapes les unes des autres. Cette carte est donc surtout estimative.

Carte 9 : Planisphère des villes visitées par Grau et ses artistes (non pondéré)



Parmi ces derniers, ceux que Grau investit sont majoritairement portuaires ou facilement reliés à la côte par voie ferroviaire, comme Mexico ou Santiago du Chili. Après New York, La Havane, Mexico, Chicago et Londres, les villes que Grau visite longuement et à plusieurs reprises sont Buenos Aires, Rio de Janeiro, São Paulo et Montevideo où il organise des saisons théâtrales et lyriques en 1881 puis entre 1886 et 1889. Il ne se rend cependant qu'une fois sur la côte Pacifique d'Amérique du Sud et Centrale avec Sarah Bernhardt qu'il produit à Valparaiso, Santiago du Chili, Lima, Guayaquil et Panama en 1886 et 1887. Quant à l'Océanie, elle n'est investie que par le biais de son associé Henry E. Abbey, ici encore avec Sarah Bernhardt, lors de la tournée mondiale de la comédienne qui en 1891 la conduit à Auckland pour une brève étape, puis à Melbourne, Adelaide et Sydney[763].

Les villes sud-américaines de la côte Atlantique s'intègrent au système de production de Grau dans la mesure où il y revient plusieurs fois. Celles de la côte ouest et d'Océanie en revanche, plus éloignées des réseaux de transports qui les connectent à l'Europe, peuvent s'apparenter à des coups d'éclat promotionnels grâce auxquels il s'arroge la primauté de la présentation d'une artiste – en l'occurrence Bernhardt –, renforçant de fait sa réputation et misant sur des retombées économiques conséquentes.

Bien que de moindre ampleur, les tournées que Grau effectue dans l'Empire ottoman, en Égypte et en Algérie ont le lustre des premières tout en recouvrant des significations autres, du fait notamment des contextes géopolitiques dans lesquels elles ont lieu. Significativement plus proches de l'Europe, Constantinople, Le Caire, Alexandrie, Alger et Oran sont alors des villes dont une partie seulement se tourne vers l'Occident, sous l'impulsion d'un pouvoir interne et aussi, parfois, imposé de l'extérieur. Les représentations offertes par Grau s'adressent donc probablement une frange plus spécifique de la population, francophile et europhile[764].

Ces dernières tournées s'intègrent du reste dans des itinéraires passant par des capitales européennes que Grau visite plusieurs fois, sans s'y arrêter aussi longtemps que dans les grandes métropoles de l'hémisphère sud. L'imprésario produit ainsi Sarah Bernhardt et Mounet-Sully à Vienne, Budapest, Bucarest, Saint-Pétersbourg et Moscou, respectivement en 1888, 1892-1893 et 1894, investissant le marché centre et est européen au moins trois fois[765].

[763] Tournée 43.

[764] Comme nous le verrons dans la partie IV, la question de la réception des tournées Grau est en fait complexe et varie conséquemment d'une ville à une autre, mais aussi d'un répertoire à un autre. De fait, des tournées effectuées dans des états indépendants peuvent elles aussi s'adresser en priorité aux franges les plus favorisées de la population qui y trouvent un moyen de se connecter à l'Europe. Voir la section « 14.3 Théâtre, affichage, rituel et tri social ».

[765] Grau ne suit cependant pas personnellement l'intégralité des deux tournées européennes de Bernhardt et Mounet-Sully effectue la sienne sans être accompagné par son imprésario. Tournées 35 et 52.

Si ces divers pôles urbains sont marqués par l'activité de Grau, trois capitales se distinguent véritablement des autres par l'aspect central qu'elles ont dans la carrière de l'imprésario. De part et d'autre de l'Atlantique, New York, Londres et Paris forment en effet la pierre angulaire d'un réseau solidement amarré à chacun de ces trois points et à partir desquels Maurice Grau déploie sa toile.

3.3.2.3 Un triangle entre New York, Londres et Paris

Si Maurice Grau est avant tout un imprésario états-unien, il est encore plus spécifiquement new-yorkais. Qualifiée de *theatrical hub* – ou plaque tournante théâtrale – par Jean-Marc Leveratto, la ville de New York est à la fin du XIXe siècle le premier centre artistique et culturel d'Amérique du Nord, d'où partent près de quatre cent tournées vers l'intérieur du territoire[766]. Grau déploie son activité à partir de ce point d'ancrage : sur ses 81 tournées et saisons, 59 passent par New York, dont 43 partent de la mégalopole[767].

Au-delà de la place centrale que la ville occupe alors dans le pays, il s'agit aussi d'une place forte pour Grau qui y dirige par ailleurs plusieurs théâtres, dans des proportions inégalées avec les autres villes. Alors qu'il est tour à tour à la tête de deux salles à Boston, une à Philadelphie, et une autre à Londres, il est le directeur de sept théâtres new-yorkais entre 1872 et 1903, avec ou sans associés[768]. Tandis que la plupart de ces directions sont de courte durée, celle du Metropolitan Opera dure douze ans, de 1891 à 1903, et entérine la réputation internationale de Grau qui y produit alors les artistes lyriques les plus célébrés de la période[769].

De l'autre côté de l'Atlantique, Londres est le principal point d'ancrage de Grau, et peut s'envisager comme l'avant-poste européen de l'imprésario. Il s'y investit à partir de 1884 environ, date à laquelle nous supposons qu'il commence à y produire des artistes à travers son partenariat avec Henry E. Abbey et John B. Schoeffel. Jusqu'en 1902 ensuite, il organise 22

[766] LEVERATTO Jean-Marc, « La réception du théâtre de Sardou aux États-Unis », dans MOINDROT Isabelle (dir.), *Victorien Sardou : le théâtre et les arts*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 357-369.

[767] Notre mode de calcul compte la ville une fois par tournée, même quand les artistes y font plusieurs passages. Notons aussi que lorsque des tournées commencent en Europe et se poursuivent dans les Amériques, nous considérons New York comme une étape et non comme un point de départ, même s'il s'agit bien souvent du premier lieu de représentation nord-américain.

[768] Pour le détail des directions de salles de l'imprésario, se référer à l'annexe 2 et à la section « 4.1.2.1 Panorama des théâtres états-uniens.

[769] Comme Maurice Grau n'organise pas de saison lyrique au Metropolitan en 1892-1893 et 1897-1898, nous préférons ici parler en années.

saisons et tournées dans et depuis la capitale britannique. À l'exception des productions de Lillian Russell et des quatre saisons de Covent Garden, elles sont majoritairement théâtrales.

La production de l'imprésario outre-Manche est beaucoup plus maigre. Si l'on met de côté le cas du Théâtre de la Renaissance qui sera discuté plus loin, Maurice Grau organise une saison d'opéra-comique à Paris en février 1879, pour produire les *Amants de Vérone* au Théâtre de la Gaîté puis coproduit ou du moins est investi dans les représentations données par Sarah Bernhardt au Théâtre des Variétés au printemps 1889[770]. Grau n'est pas pour autant absent de la capitale française, comme en atteste l'intérêt que lui porte sa presse, d'ailleurs bien plus grand que celui que lui montrent les médias britanniques. Cette attention vient principalement de ce que l'imprésario s'implante à Paris en tant que recruteur d'artistes et non, vraisemblablement, comme directeur de salles. C'est en effet à Paris qu'il découvre les succès récents qu'il va décider ou non d'exporter, et fait chercher ou vient chercher les artistes lyriques et dramatiques de ses tournées en français qui, comme nous l'avons vu précédemment, occupent la part la plus importante de sa production. Si Londres et d'autres capitales européennes sont aussi des foyers de recrutement pour l'opéra en anglais et en italien, l'installation de Grau à Paris fait de lui une figure artistique familière de la capitale, renforçant ainsi le lien humain qu'il entretient avec elle.

Dans chacune de ces trois métropoles, Maurice Grau apparaît comme un acteur de premier plan d'un système théâtral transatlantique déjà fortement polarisé autour du triangle qu'elles forment et au sein duquel circule une part significative des artistes et des œuvres les plus en vue de l'époque. Si New York, Londres et Paris sont donc des piliers inébranlables de la production Grau, d'autres régions opposent des résistances, s'effacent ou ne sont jamais explorées à cause de circonstances économiques et géopolitiques qu'il s'agit maintenant de considérer.

[770] À propos de l'implication de Maurice Grau dans la direction du Théâtre de la Renaissance aux côtés de Sarah Bernhardt (1893-1899), voir la section 4.1.3.2. – Pour la production des *Amants de Vérone* au Théâtre de la Gaîté, voir la saison 15. – Sarah Bernhardt donne des représentations au Théâtre des Variétés lors de la tournée 35. Cette salle est alors dirigée par Eugène Bertrand qui collabore à cette occasion avec Grau. Voir à ce propos la section 4.3.2.2.

3.3.3 Tournée, économie et géopolitique : quand les crises coupent court aux circulations

L'étude des circulations artistiques met l'accent sur la libéralisation économique comme facilitateur des échanges, mais cette dernière n'est pas non plus une solution miracle pour la conduite de tournées au-delà des frontières. D'une part, elle est partielle et souvent fonction de législations nationales complexes qui peuvent heurter le déroulement des tournées. D'autre part, elle ne garantit en rien la stabilité économique et politique qui porte les circulations : de fait, ces dernières peuvent se voir réduites ou interrompues en temps de crise économique ou politique.

3.3.3.1 Du caractère limitatif des États-nations

Alors que le dernier tiers du XIXe siècle voit augmenter les échanges commerciaux et les circulations de biens et de personnes, cette période reste marquée par la diffusion du modèle de l'État-nation dont les frontières peuvent devenir un facteur limitant ou contrariant les déplacements prévus par les imprésarios. Lors des tournées américaine et européenne de Sarah Bernhardt en 1886-1887 et 1888-1889 par exemple, la presse française rapporte deux désagréments subis par la comédienne et sa troupe. Le premier concerne le passage de la frontière entre le Mexique et les États-Unis : les douaniers fouillent l'intégralité des malles des artistes – costumes et décors compris – et confisquent celle qui renferme des présents offerts à Bernhardt pendant la tournée, ne la lui rendant qu'après un entretien que la comédienne exige avoir auprès du directeur qui, ne comprenant apparemment pas un traitre mot de ce qu'elle lui dit, se serait laissé convaincre par « la voix sympathique et l'accent convaincu de la célèbre artiste[771] ». Le second est relaté par la comédienne elle-même dans un courrier qu'elle adresse au *Figaro* le 17 novembre 1888. Alors en tournée dans l'Empire austro-hongrois, Bernhardt se plaint d'un impôt que le fisc prélève sur les cachets des artistes à chaque représentation[772].

Finalement, les incidents sont tous les deux résolus : la troupe aux États-Unis entre sans payer de taxes ; à Budapest Grau prend à sa charge l'impôt sur les cachets. Ils disent néanmoins combien les frontières nationales peuvent interférer dans le déroulé des tournées à une époque

[771] F-Pnas, SR97/3361 RT.5886 (1-3), *Recueil de coupures de presse concernant les tournées de Sarah Bernhardt*, [presse], 1887-1901.

[772] ; BERNHARDT Sarah, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 18 novembre 1888.

où le désir d'un libre marché des arts vivants se heurte aux volontés d'établissement de théâtres nationaux. C'est notamment le cas aux États-Unis, où le Congrès peine à ratifier une loi claire quant à la taxation des troupes étrangères[773]. Des droits de douane existent, mais portent exclusivement sur le matériel scénique, ce malgré plusieurs demandes de limitation de l'immigration par des syndicats de comédiens locaux. Un écart considérable persiste néanmoins entre la loi qui taxe ce matériel comme n'importe quel équipement professionnel importé et son application. Comme les équipements strictement personnels sont exemptés de taxes, les compagnies cherchent souvent à faire passer les costumes et accessoires dans cette catégorie. Le flou persiste d'ailleurs après l'adoption en 1894 d'une clause qui exempte de droits de douane le matériel scénique déjà utilisé – décors exceptés – et employé sur le territoire états-unien pour une durée maximale de six mois, reconductible sur autorisation. Lors de sa tournée de 1895-1896, Henry Irving voit néanmoins une partie significative de son équipement taxée sous prétexte qu'il ne voyage pas sur le même bateau que lui et n'est donc pas considéré comme sa propriété personnelle, mais comme celle de la troupe[774].

Si les sources concernant le protectionnisme en matière de spectacle sont encore peu explorées, celles que nous avons réunies montrent du moins que le théâtre est à l'époque considéré, d'un point de vue commercial, comme n'importe autre secteur marchand. En cela, il n'échappe pas aux aléas économiques d'alors.

3.3.3.2 Tournées et crises économiques

Assez curieusement, il est possible qu'une crise économique ait en quelque sorte lancé la carrière de Maurice Grau. D'après les musicologues John Frick et Katherine K. Preston, le krach boursier de 1873 et la dépression qui en découle aurait en effet favorisé les compagnies itinérantes au détriment de leurs homologues résidentes[775]. La précarité économique dans laquelle se sont retrouvées un grand nombre de personnes et notamment le corps ouvrier ne permettaient plus à de petites localités de soutenir des équipes à l'année. Par ailleurs, les

[773] Nous nous appuyons ici sur l'article de Derek Miller, « The Salve of Duty : Global Theatre at the American Border (1875-1900), dans BALME Christopher et LEONHARDT Nic (dir.), *Theatrical Trade Routes. Journal of Global Theatre History*, Munich, Ludwig Maximilians, University Munich, 2016, vol.1, p. 20-33.

[774] Anonyme, *The Daily Inter Ocean*, 19 septembre 1895. Cité par MILLER Derek, *Ibid*.

[775] D'après FRICK John, « Theatre as Industry : From Stock to Combination », dans WILMETH Don B. et BIGSBY Christopher (dir.), *The Cambridge History of American Theatre*, *op. cit.*, p. 200-206 ; PRESTON Katherine K., *Opera for the People : English-Language Opera and Women Managers in Late 19th-Century America*, *op. cit.*, p. 154-157. – Sur les raisons puis les retombées de cette crise voir notamment : *Ibid*. et DEBOUZY Marianne, *Le capitalisme « sauvage » aux États-Unis (1860-1900)*, *op. cit.*, p. 78-83.

compagnies itinérantes qui avaient moins de frais fixes proposaient souvent des spectacles de meilleure qualité, ce qui attirait davantage de spectateurs et entraînait donc des recettes supérieures à celles des troupes locales[776].

Dans la majorité des cas néanmoins, les périodes d'instabilité économiques tendent plutôt à restreindre l'étendue des tournées. Dans une interview donnée à Jules Huret début 1891, Sarah Bernhardt commente l'itinéraire programmé de sa tournée mondiale à venir. Après avoir donné les dates de ses représentations nord-américaines et australiennes, elle poursuit ainsi :

> Si, à cette époque, la situation financière de l'Amérique du Sud s'est améliorée, on fera la République Argentine, l'Uruguay et le Brésil en juin, juillet, août, septembre, octobre 1892[777].

Comme l'itinéraire final de cette tournée nous le montre, la crise économique dans laquelle le sous-continent est plongé depuis le début des années 1890 est alors loin d'être terminée, ce qui conduit Grau et ses associés à éviter la région, par peur de recettes insuffisantes[778]. La question de la santé financière d'une zone géographique est en effet cruciale dans le calcul d'un circuit de tournée et les crises économiques et financières du dernier XIXe siècle participent à modeler les circulations artistiques. Dans le cas de l'Amérique du Sud, Grau n'y produit d'ailleurs plus d'artistes entre 1890 et 1892.

La crise financière qui traverse le sous-continent n'est pas la seule qui oblige l'imprésario à revoir ses itinéraires. Le krach financier de 1893 aux États-Unis restreint l'ampleur des tournées lyriques d'Abbey, Schoeffel & Grau qui cette même année laissent de côté plusieurs villes du Midwest comme Denver, Omaha et Louisville, alors qu'ils y ont régulièrement fait étape jusque-là[779]. Comme l'indique le musicologue Harlan Jennings, les imprésarios ne sont pas les seuls à délaisser ces centres urbains, que l'économie essentiellement agricole rend très vulnérables face à la récession d'alors. Entre novembre 1892 et avril 1894, aucune troupe lyrique ne donne par exemple d'opéras mis en scène à Omaha, et la ville doit

[776] WILMETH Don B. et BIGSBY Christopher (dir.), *The Cambridge History of American Theatre*, *op. cit.*

[777] HURET Jules, *Acteurs et actrices d'aujourd'hui. Sarah Bernhardt*, *op. cit.*, p. 76-77.

[778] À propos de la crise financière en Amérique du Sud dans les années 1890, voir VERLEY Patrick, « La crise de la dette argentine des années 1890 : un moment de la régulation économique internationale » dans *Les crises de la dette publique : XVIIIe-XXIe siècle*, Vincennes, Institut de la gestion publique et du développement économique, 2019, p. 289-315.

[779] Sur le krach de 1893 et la crise économique qui s'en suit, voir notamment : HOFFMANN Charles, *The Depression of the Nineties ; an Economic History*, Westport, Conn., Greenwood Pub. Corporation, 1970 ;

attendre décembre 1895 pour recevoir à nouveau la visite d'une troupe prestigieuse, la Walter Damrosch Opera Company[780].

3.3.3.3 Circulations artistiques, géopolitique et patriotisme

Comme les bouleversements économiques, les crises politiques et géopolitiques imposent leurs contours aux tournées. En regardant la carte des tournées Grau, on s'aperçoit qu'aucune d'elles n'est passée par l'Allemagne. L'imprésario n'ayant produit que des artistes français en Europe, il se pourrait que le patriotisme de ces pensionnaires, qui ont tous vécu le conflit franco-prusse, explique cette absence. C'est en tout cas ce que laissent penser les exemples respectifs de Sarah Bernhardt et de Mounet-Sully.

Par deux fois, la biographie que Jules Huret consacre à Bernhardt souligne le refus de jouer en Allemagne de la comédienne : en 1881 d'abord, quand l'actrice travaille avec l'imprésario Jarrett, puis en 1895, alors qu'elle est sous contrat avec Grau[781]. Au début des années 1880, un article spécial de son contrat aurait stipulé que la tournée devrait éviter le pays. Concernant la deuxième date ensuite, le journaliste s'appuie sur une lettre que l'actrice lui aurait adressée, et dans laquelle elle aurait déclaré avoir refusé, cinq mois auparavant, « *un million de francs* pour aller jouer en Allemagne », décision que l'artiste met sur le compte de sa bonne conscience[782]. Dans son autobiographie, Mounet-Sully insiste moins que sa consœur sur cette guerre dont il ne vit pas le siège, mais il ne se rend pas non plus en Allemagne, son statut de sociétaire de la Comédie-Française rendant peut-être ce type de voyage d'autant plus impensable[783]. Publiés pendant la Première Guerre Mondiale et à titre posthume, ses mémoires doivent cependant mettre l'accent sur son patriotisme, qui s'exprime dans le contexte à travers la détestation de l'ennemi. D'après son éditeur, la déclaration de guerre de 1914 aurait hâté la fin du tragédien qui aurait alors déclaré : « ‘‘Comment, nous allons nous commettre *avec ces gens-là* !’’ » ; termes censés souligner le patriotisme du tragédien « et surtout, son mépris pour la race allemande[784] ».

[780] JENNINGS Harlan, « Grand Opera in Nebraska in the 1890s », *The Opera Quarterly*, 1995, vol. 11, n° 2, p. 97-118.

[781] HURET Jules, *Acteurs et actrices d'aujourd'hui. Sarah Bernhardt*, *op. cit.*, p. 58 et 91.

[782] *Ibid*., p. 91. – Pour rappel, Sarah Bernhardt a travaillé comme infirmière au théâtre de l'Odéon lors du siège de Paris. BERNHARDT Sarah, *Ma double vie*, *op. cit.*, p. 199-248.

[783] MOUNET-SULLY Jean, *Souvenirs d'un tragédien*, Paris, Lafitte, 1917, p. 59-70, 240.

[784] *Ibid*., p. 240.

Si le conflit franco-prussien détourne certains comédiens de l'Allemagne, des guerres survenues pendant la carrière de Maurice Grau semblent empêcher ou du moins dissuader l'imprésario de retourner dans certaines régions. C'est d'ailleurs probablement le cas de la guerre d'indépendance de Cuba (1895-1898) qui paraît éloigner l'imprésario de l'île de façon définitive. Constant Coquelin et Jane Hading sont en effet les derniers artistes qu'il y produit, entre février et mars 1894[785]. De même que les troupes européennes avaient fui les États-Unis pendant la Guerre de Sécession, elles quittent l'île entre 1895 et 1898[786]. Au-delà des artistes étrangers, c'est toute la production théâtrale qui s'arrête à cette période. Les années de guerre sont cependant extrêmement difficiles à retracer, la base de données ReadEx ne fournissant aucun accès à la presse cubaine durant cette période. À partir d'avril 1898 cependant – soit environ deux mois après la fin de la guerre –, le seul journal disponible est *La Lucha*, qui indique que toutes les représentations théâtrales sont alors interrompues[787]. Un peu moins d'un mois plus tard, le courrier des théâtres, toujours de *La Lucha*, indique une reprise des spectacles dans la capitale. Le journaliste Conde Kostia fait notamment la critique d'un opéra dit patriotique intitulé *El Montserrat* et donné récemment au Teatro Albisu tout en commentant la reprise des représentations dans d'autres maisons[788]. À partir de septembre 1899, soit sous l'occupation militaire états-unienne, le journal conservateur *El Diario de la Marina* recommence à publier et à recenser les représentations théâtrales à La Havane, dont le nombre n'est cependant pas aussi fourni qu'avant la guerre. On observe par ailleurs une moindre présence des troupes étrangères[789]. Si Grau évite aussi le Mexique après 1894 – comme nous l'avons vu plus haut Mexico et certaines villes proches formaient un itinéraire cohérent avec La Havane – la guerre d'indépendance de Cuba marque un coup d'arrêt certain à ses représentations en Amérique hispanophone.

[785] Tournée 50.

[786] À propos de la fuite des troupes européennes des États-Unis en guerre, voir PRESTON Katherine K., *Opera for the People : English-Language Opera and Women Managers in Late 19th-Century America*, *op. cit.*, p. 21-27.

[787] « Todos los teatros de esta capital han suspendido sus funciones. » Anonyme, « Los teatros », *La Lucha*, 27 avril 1898.

[788] KOSTIA Conde, « Correo de teatros », *La Lucha*, 23 mai 1898. – Aniceto Valdivia (1857-1927) qui écrit sous le pseudonyme de Conde Kostia est un écrivain, journaliste et dramaturge cubain. Formé en droit à Madrid, il traduit aussi plusieurs auteurs français vers l'espagnol, notamment Victor Hugo et Théophile Gautier. DE LA CRUZ Manuel, *Cromitos cubanos*, La Havane, Establecimiento tipográfico La Lucha, 1892, p. 283-298 ; SUÁREZ LEÓN Carmen, « El extraño caso de Aniceto Valdivia, el Conde Kostia (1857-1927) », *Blog Cubarte, Portal de la Cultura Cubana*, 4 août 2022, https://cubarte.cult.cu, consulté le 30 octobre 2025.

[789] *El Diario de la Marina* avait visiblement cessé de publier pendant la guerre ; le journal *La Lucha*, quant à lui, n'est plus édité à partir de 1899.

Bien que rares dans la carrière de Grau – une rareté qui explique aussi la prospérité de l'imprésario – les crises politiques et économiques apparaissent comme des impondérables qui s'imposent à la production spectaculaire. Si l'augmentation des tournées est en grande partie favorisée par les politiques libre-échangistes mises en place dans divers pays occidentalisés à la fin du XIXe siècle, elles ne vont pas jusqu'à transformer ce monde en un paradis dépourvu de frontières ou d'aléas économiques et politiques, que les imprésarios pourraient parcourir à leur guise avec leurs artistes. Comme l'ensemble des circulations de biens et de personnes, celles des artistes restent soumises à des contingences que les imprésarios doivent prendre en compte et auxquelles ils doivent constamment s'adapter.

Ces difficultés qui pèsent moins sur les troupes sédentaires expliquent sans doute elles aussi pourquoi les imprésarios de l'époque privilégient des choix sûrs en termes de répertoire et d'artistes, proposant essentiellement des nouveautés validées en Europe, et des vedettes que la presse s'est attachée avant eux à rendre désirables au-delà. Maurice Grau coule ses pratiques dans un tel système tout en le peaufinant par le soin qu'il apporte à la fois à ses relations professionnelles et à la qualité de ses productions, ce qui lui permet de gagner les faveurs du public et de ses artistes, avec qui il s'engage dans de longues collaborations. Fort de ce modèle, il peut étendre son aire de visibilité aux deux hémisphères, et organiser des tournées dans les deux Amériques, l'Europe et l'Océanie. Une telle étendue géographique est bien évidemment impossible à appréhender seul, comme l'est l'organisation de tournées simultanées. Il nous faut donc maintenant nous pencher sur les collaborations intraprofessionnelles de Maurice Grau et les partenariats qu'il met en place tout au long de sa carrière.

Chapitre 4. Institutions, partenaires et délégataires : relais et supports des circulations

La fonction d'imprésario ne peut s'envisager en dehors d'un vaste réseau de collaborateurs, d'homologues et d'institutions qui sont autant de relais d'une vie spectaculaire déployée à large échelle et nécessitant une organisation sophistiquée. Articulé autour de cinq sections, ce chapitre porte sur les structures et acteurs qui permettent à la fonction imprésariale de s'organiser et de fonctionner. Nous commencerons par analyser les choix que Grau opère en matière de lieux de représentation : nous interrogerons les types de salles dans lesquelles il produit ses artistes et la façon dont il dispose de celles qu'il dirige. Seront ensuite étudiées les diverses figures qui, en collaboration avec un imprésario, participent à l'organisation logistique des tournées. Après le fonctionnement interne, nous nous pencherons sur les partenariats contractés par Maurice Grau avec des homologues : qu'il s'agisse d'associations locales renforçant son rayonnement et sa visibilité sur le marché ou de partenariats internationaux ponctuels grâce auxquels il contourne des monopoles régionaux, la majeure partie de sa carrière se construit avec des confrères. Plus chronologiques que proprement thématiques, les deux dernières sections du chapitre se présentent comme deux études de cas exemplaires des évolutions de la sphère spectaculaire du tournant du siècle. La quatrième est consacrée à l'Abbey, Schoeffel & Grau Company et au monopole régional – lui-même prérequis d'un rayonnement transnational – qu'elle construit entre 1884 et 1896. La dernière, qui peut également se lire comme une ouverture vers la deuxième grande partie de cette étude, se focalise sur la Maurice Grau Grand Opera Company qui, entre 1898 et 1903, regroupe l'ensemble des activités de l'imprésario associé à un *consortium* d'hommes d'affaires.

4.1 Un directeur nomade, ou des institutions comme tremplins



Image 24 : US-NYmo, Maurice Grau Clippings, [dessin de presse], s. d.

À ciel ouvert, Maurice Grau écoute le chant d'un rossignol posé sur sa main droite tout en tenant le Metropolitan Opera monté sur roue de sa main gauche. Tourné vers l'imprésario, un poulet affublé d'une pancarte publicitaire s'occupe vraisemblablement de la réclame. Appliqué au théâtre dont Grau est alors le directeur, cette caricature de presse peut tout aussi bien résumer l'ensemble de sa carrière. Appliqué à découvrir des artistes qui feront son succès (le rossignol), il s'appuie sur des institutions dans lesquelles il n'est souvent que de passage, et doit de fait déployer un arsenal publicitaire tapageur représenté par l'oiseau de basse-cour dont la voix criarde rappelle la dimension commerciale de la fonction imprésariale et la rentabilité des entreprises de Grau, si l'on pense au lieu commun de la « poule aux œufs d'or ».

La section ci-dessous s'attache à comprendre en quoi l'imprésario Maurice Grau peut être perçu comme un « directeur sur roues », dans la mesure où il utilise les salles de spectacle comme autant de relais pour des représentations principalement itinérantes. Nous verrons tout d'abord que Grau n'installe ses troupes que dans des théâtres de centre-ville, destinant essentiellement ses productions à un public connaisseur voire raffiné. Nous analyserons ensuite

les modalités d'après lesquelles Grau gère les salles dont il a la direction, avant de nous concentrer sur trois études de cas : la direction du Metropolitan Opera, la gestion transatlantique du Metropolitan et de Covent Garden, et les confusions qui entourent son implication dans la direction du Théâtre de la Renaissance à Paris.

4.1.1 Où l'on ne joue que dans des théâtres de centre-ville

Insérant sa production dans un écosystème transnational quoiqu'eurocentré, Maurice Grau ne produit ses artistes que dans des théâtres de centre-ville susceptibles de rassembler des spectateurs déjà amateurs de théâtre européen. Au-delà de l'image de marque que ce type de choix confère aux entreprises de l'imprésario, de fait ancrées dans une modernité urbaine, jouer dans des théâtres de centre-ville répond aussi à des nécessités pratiques : une production spectaculaire itinérante doit s'amarrer à des réseaux de transports fiables et fonctionnels. Comme nous l'avons écrit précédemment, le déploiement du chemin de fer aux États-Unis va souvent de pair avec la construction de théâtres[790]. Disposer d'une gare ou d'un port est en effet indispensable pour recevoir les troupes itinérantes sur lesquelles s'est construit le système spectaculaire continental, et qui comptabilisent avec Grau une centaine de personnes ainsi que le matériel nécessaire aux représentations – costumes, accessoires, parfois décors et instruments. Eu égard aux frais engendrés par de tels déplacements, ces ensembles ne s'éloignent pas des centres-villes et s'installent le plus souvent dans des théâtres pouvant accueillir entre 1000 et 3000 spectateurs en moyenne, qui seuls permettent de rentabiliser l'entreprise.

Nous pouvons ici distinguer trois grands types de salles : les théâtres installés sur des places qui leur confèrent une fonction symbolique centrale dans la cité ; ceux insérés dans la continuité de la rue, sur le modèle des théâtres de boulevard parisiens ; les salles multifonctions, construites avec un minimum d'équipements et destinées à accueillir une grande diversité d'événements. Le premier type abrite principalement des maisons d'opéra et se retrouve un peu partout hors des États-Unis et du Canada. La plupart de ces théâtres sont construits au XIXe siècle dans des matériaux nobles et s'inspirent d'architectures européennes, beaucoup optant pour des façades à colonnes[791]. C'est notamment le cas du Teatro Tacón de La Havane.

[790] Voir la section « 1.1 Le spectacle itinérant dans le dernier tiers du XIXe siècle ».

[791] C'est notamment le cas du Teatro Tacón de La Havane, inauguré en 1838, du Gran Teatro Nacional de Mexico, inauguré en 1842, et des principaux théâtres de l'Algérie coloniale. À ce propos, voir TOUARIGT

Comme le montre la gravure ci-dessous, le bâtiment s'ouvre sur une vaste place bordée d'arbres (image 25). Cette configuration fait de l'édifice un lieu incontournable que l'on voit de loin et dans le voisinage duquel on se promène, comme le suggèrent les petits groupes de passants observables au premier plan de l'image. L'intérieur de ces salles adopte le plus souvent une structure à l'italienne aussi dite en fer à cheval, qui maintient une certaine hiérarchie sociale, voire parfois raciale, entre les spectateurs[792]. C'est ici encore le cas du Teatro Tacón (image 26), mais l'on retrouve le même type de configuration au Teatro Nacional de Mexico par exemple[793]. En termes de jauge, le théâtre de La Havane possède par exemple 2 287 places assises auxquelles il faut en ajouter quelque 750 debout, ce qui donne un total de 3 037 spectateurs[794].

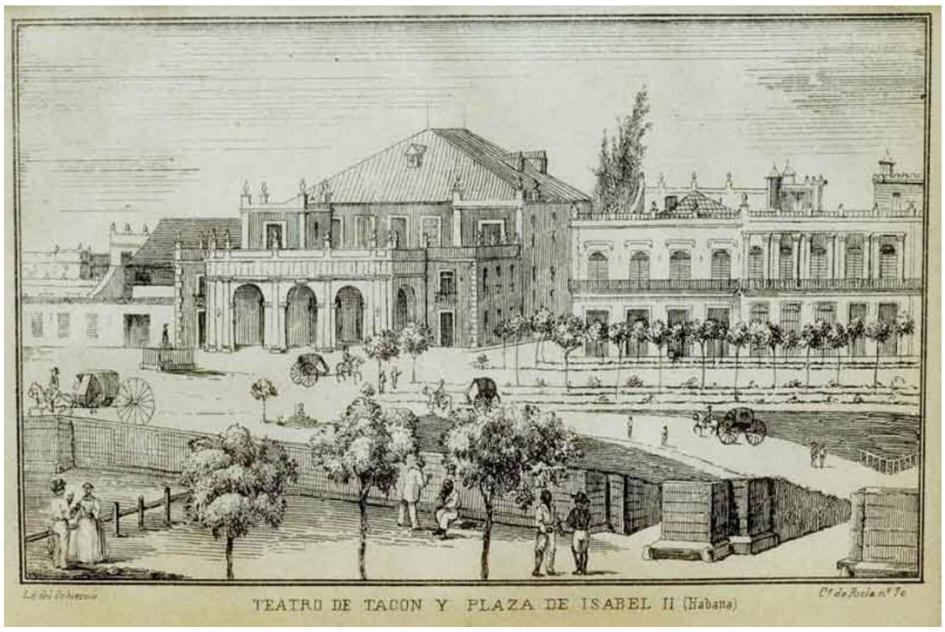


Image 25 : *El Teatro Tacón, vue depuis les portes de Monserrate*, [lithographie], La Havane, 1841, https://fotosdlahabana.com/teatro-tacon-la-joya-arquitectonica-definitiva-del-odiado-capitan-general/, consulté le 2 novembre 2025

Boualem, « Les salles de théâtre de l'Algérie coloniale », *Revue d'histoire du théâtre. En revenant à la revue. La revue de fin d'année au XIXe siècle*, 2015, n° 266, p. 309-324.

[792] Sur la séparation des publics en fonction de leur origine sociale et ethnique, voir la « 14.3.3 Ségrégations et invisibilsations ».

[793] Sur l'Histoire et les caractéristiques techniques du Teatre Nacional de Mexico, voir : ARAGÓN María Eugenia, *El Teatro Nacional de la ciudad de Mexico (1841-1901)*, Mexico, Premio Rodolfo Usigli, 1992.

[794] RAMÍREZ Serafín, *La Habana artística : apuntes históricos*, La Havane, Imp. del E.M. de la Capitanía General, 1891, p. 136.



Image 26 : US-NYgrd, Cuba with pen and pencil, HAZARD Samuel, *Inside of the Tacon Theatre*, [gravure], Hartford, Conn. (Hartofrod Publishing Company), 1871.

Le second type de salle qui nous intéresse est plus intégré à l'espace urbain et se retrouve principalement aux États-Unis, au Canada et au Royaume-Uni. L'architecture intérieure varie d'un édifice à l'autre. Si certains de ces théâtres adoptent la forme du fer à cheval évoquée ci-dessus, d'autres comme l'Auditorium de Chicago, construits dans une visée plus démocratique, choisissent cependant des gradins qui offrent une bonne visibilité et une bonne qualité sonore à l'ensemble du public[795]. Plus souvent construits dans la seconde moitié du XIXe siècle, ces théâtres sont bien moins associés au prestige national que les premiers, et prennent souvent le nom de leur directeur, ce qui les amène à être régulièrement débaptisés et rebaptisés. Par exemple, James W. Wallack ouvre en 1861 un théâtre au 844 Broadway, qu'il nomme le Wallack's Theatre. Quand celui-ci change de direction à partir de 1880, il est renommé Star Theatre et conserve cette appellation jusqu'à sa démolition en 1901[796]. Plus simplement, les théâtres peuvent aussi porter le nom de la rue dans laquelle ils sont édifiés, comme le Fifth

[795] Pour un exemple de salle à l'italienne dans un bâtiment de ce type, voir la gravure du Park Theatre de Boston, dans la section « 4.1.2.1 Panorama des théâtres états-uniens » (image 30).

[796] Les Wallack formant une importante famille de théâtre à New York, plusieurs de ses membres masculins étant des acteurs directeurs de salles. À New York à la fin du XIXe siècle, quatre théâtres portent leur nom, deux de ces salles étant dirigées par Abbey, Schoeffel & Grau (voir la section 4.1.2.1). Sur James William Wallack (*circa* 1794-1864) et son fils Lester Wallack (1820-1888), voir notamment : MORREL T.H., *A Sketch of the Life of James William Wallack, (senior,) Late Actor and Manager*, New York, Imp. Svo, 1865 ; WALLACK Lester, *Memories of Fifty Years*, New York, Charles Scribner's, 1889.

Avenue Theatre de New York (image 27) ou le Tremont Theatre de Boston[797]. Les matériaux utilisés pour la construction varient d'un établissement à l'autre et, en l'absence d'un plan d'urbanisme concerté, ne sont pas toujours en harmonie avec ceux des bâtiments adjacents. Les théâtres dont il est question ici ont une jauge généralement inférieure à leurs homologues donnant sur de grandes places. Comme nous le verrons lorsque nous étudierons les institutions dirigées par Maurice Grau et ses associés, ces salles accueillent entre 1 000 et 2 000 spectateurs[798].

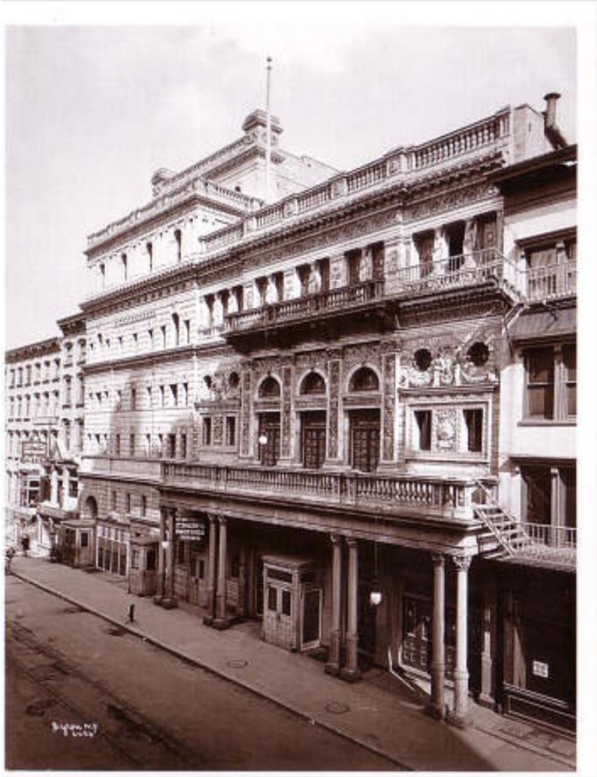


Image 27 : US-NYmc, MNY3205, Byron Company, *New Fifth Avenue Theatre, New York City*, [photographie], 1899.

Enfin, le troisième type de salles est aussi le plus difficile à décrire, car il s'agit plus d'un ensemble éclectique que d'un tout uniforme, dont la caractéristique principale est de ne pas être spécifiquement dédié aux arts du spectacle. Parmi ces bâtiments, on retrouve notamment les Convention Halls, de gigantesques salles construites aux États-Unis au tournant du siècle, susceptibles d'accueillir quelque dix mille personnes pour des événements allant de

[797] La plupart de ces théâtres sont aujourd'hui détruits. Il n'est donc pas toujours facile de retrouver leurs images en ligne. Pour une analyse approfondie des salles de spectacle en tournée, des recherches en bibliothèques seraient nécessaires. Elles pourraient par exemple se concentrer sur une tournée contenant une dizaine d'étapes tout au plus.

[798] Voir le tableau 10 de la section « 4.1.2.1 Panorama des théâtres états-uniens ».

la foire animalière au *meeting* politique, en passant par des représentations de théâtre et d'opéra. Comme le premier type de salle que nous avons évoqué, ces édifices carrés sont construits sur des places, visibles de loin, et il est possible d'en faire le tour. Non destinés à une exploitation théâtrale exclusive, ils ne disposent généralement pas de machinerie, leur système d'aération est rudimentaire, et les places assises sont soit disposées en gradins, soit inexistantes, les spectateurs se rassemblant debout sur un semblant de parterre[799].

Dans tous les cas, la construction de théâtres prioritairement dédiés à l'opéra contient une haute valeur symbolique et s'inscrit souvent dans une compétition avec l'Europe, avec une volonté affirmée de dépasser le centre culturel et artistique qu'elle incarne, dans une forme de mise au défi décrite par Jan Ifversen[800]. Aux États-Unis notamment, ce désir se manifeste à travers une propension au gigantisme et une recherche de confort pour les spectateurs. Quand il est inauguré en 1889, l'Auditorium de Chicago est ainsi le plus grand immeuble de la ville[801]. Si ce n'est pas le cas pour le Metropolitan Opera qui, comme la plupart des théâtres construits à l'époque aux États-Unis, donne sur une avenue et non sur une place, la construction du bâtiment à l'angle des 39e et 40e rues lui donne tout de même une visibilité conséquente et permet surtout d'apprécier son volume. Dans le rapport qu'il adresse au comité de direction du futur théâtre, l'architecte J. Cleveland Cady indique comme premier point la taille du bâtiment. Il précise ensuite, juste après sa surface extérieure et sa situation, que la salle est la plus grande du monde, surpassant la Scala de Milan. Suit un tableau qui compare les tailles respectives des salles de La Scala, de Covent Garden, et de l'Opéra de Paris, pour montrer que le Metropolitan a des avantages sur chacune d'elles (image 28)[802].

[799] Pour un visuel de ce type de bâtiment, voir le Convention Hall de Kansas City dans la section « 10.1.2 Des théâtres qui n'en sont pas… ou presque ».

[800] Pour Ian Ifversen, une des stratégies adoptées par les périphéries pour contester leur place marginale vis-à-vis des centres est d'adopter leurs codes puis de les surpasser. IFVERSEN Jan, « Europe and the Concept of Margin », dans HAUSEWEDELL Tessa, KÖRNER Axel et TIEDAU Ulrich (dir.), *Re-Mapping Centre and Periphery. Asymmetrical Encounters in European and Global Contexts*, Londres, UCL Press, 2019, p. 27-43.

[801] Ce bâtiment n'abrite pas seulement un théâtre, mais aussi plusieurs espaces commerciaux, dont un hôtel et des bureaux. Une telle combinaison est alors fréquente aux États-Unis. À ce propos, voir la section « 5.2.3 Les théâtres, ces projets immobiliers à forte valeur ajoutée ».

[802] US-NYmo, *Metropolitan Opera House N. Y., J. Cleveland Cady, Architect. Points*, [rapport sur la construction du Metropolitan Opera], s. d.

METROPOLITAN OPERA HOUSE N. Y.

J. CLEVELAND CADY, Architect.

P o i n t s.

SIZE. The building covers a little over a block and a quarter (200 x 260 feet) each of the four sides facing on a street — Broadway — 39th Street — 40th Street — Seventh Avenue.

The Auditorium is the largest in the world, surpassing the La Scala of Milan in size, which has been hitherto the largest.

	Length of Auditorium.		Width of Auditorium.
La Scala, Milan	87' 9"	x	85' 6"
Covent Garden	82'	x	72'
Grand Opera House, Paris,	81'	x	79'
Metropolitan, N. Y.	95' 6"	x	85' 8"

Image 28 : US-NYmo, *Metropolitan Opera House N. Y., J. Cleveland Cady, Architect* [rapport et plan de construction], (extrait), s. d.[803]

Concernant le confort, l'article que *Le Figaro* dédie à l'inauguration de la salle indique que si la façade en briques est modeste, l'effort a été porté sur l'intérieur du bâtiment : « C'est surtout dans les aménagements intérieurs que se révèle le génie inventif de ce peuple, pour tout ce qui touche au confort et à la sûreté des spectateurs […][804] ». En 1894, dans une interview qu'il donne au journal britannique *The Sketch*, Henry E. Abbey évoque ce même confort comme une supériorité des théâtres états-uniens sur leurs homologues – et souvent ancêtres – européens.

[803] L'intégralité de ce document est consultable dans l'annexe 6.

[804] Yankee, « Ouverture du Métropolitan Opéra-House (sic.) de New-York », *Le Figaro*, 24 octobre 1883. Dans cet article, le journaliste évoque d'ailleurs la jauge du théâtre, supérieure de mille places à celle de l'Opéra de Paris, signe que la stratégie adoptée pour la construction du Metropolitan fonctionne et que sa grandeur impressionne.

> Nous faisons plus attention au confort du public dans les théâtres américains que vous ne le faîtes ici, et l'un des grands avantages est que l'on peut marcher directement de la rue à l'orchestre, sans avoir à passer par des escaliers ou des couloirs pleins de courants d'air. Je me demande pourquoi on ne construit pas à Londres un théâtre sur le modèle américain[805].

Bien que l'avis de l'imprésario états-unien soit orienté par sa fonction et son ancrage géographique principal, il est vrai que certains théâtres états-uniens sont alors dotés de commodités que l'on ne trouve pas toujours dans les salles européennes. Les maisons outre-Atlantique sont par exemple les premières à se doter de systèmes de ventilation performants, ancêtres de la climatisation qui s'imposera dans le pays et sur une partie significative du globe[806].

Si Maurice Grau s'appuie sur un solide réseau de salles de théâtre pour soutenir ses tournées, il effectue aussi plusieurs mandats comme directeur. Les étudier nous permet de préciser les enjeux d'une direction de salle dans un contexte libéral mais aussi de détailler certains éléments évoqués dans cette section à partir de théâtres que l'imprésario a dirigés.

4.1.2 Un directeur de théâtre états-unien

Hormis le Théâtre de la Gaîté, Covent Garden, et dans une certaine mesure, le Théâtre la Renaissance dont il sera question plus loin, Maurice Grau dirige principalement des théâtres situés sur la côte est états-unienne. Moins nombreuses que ses tournées mais présentes tout au long de sa carrière, les directions Grau permettent de saisir les modes de fonctionnement des théâtres privés qui abritent seuls les productions spectaculaires outre-Atlantique. Elles aident à comprendre l'investissement qu'une direction de salle implique ainsi que les commodités techniques dont peut disposer un directeur états-unien du dernier XIXe siècle[807].

[805] « We pay more attention to the comfort of the audience in American theatres than you do here, and a great advantage is that one can walk straight from the street into the stalls without any stairs or winding corridors. I wonder why someone does not build a theatre in London on the American principle. », M. C. S., « A Famous American Impresario. Mr. Henry E. Abbey », *The Sketch*, 12 septembre 1894.

[806] DAVIES James Q., « Pneumotypes. Jean de Reszke's High Pianissimos and the Occult Sciences of Breathing », art cit. Si ces innovations techniques sont souvent admirées en Europe, il ne faut pas oublier qu'elles sont mises en œuvre dans un contexte de très forte croissance des États-Unis, elle-même inséparable de la plus forte consommation de ressources au monde. Voir, à ce propos, la section « 8.1.1.3 Dommages écologiques, humains et colonisation : l'envers de l'industrie des transports ».

[807] Outre les pages qui suivent, voir le tableau des directions Grau en annexe 2.

4.1.2.1 Panorama des théâtres états-uniens

Tableau 10 : Caractéristiques des théâtres états-uniens dirigés par Maurice Grau[808]

Théâtre	**Adresse**	**Inauguration**	**Architecte(s)**	**Année(s) de direction**	**Démolition**	**Jauge**
Chestnut Street Theatre	North Chestnut Street, Philadelphie	1863		1874	1913	2000
Lyceum Theatre	14th Street et 6th Avenue, New York	1866		1874-1876	1938	1100
Fifth Avenue Theatre[809]	31 West et 28th Street, New York	1868		1879-1880	1939	1530
Metropolitan Opera House	39th et 40th Street et Broadway	1883	J. Cleveland Cady	1883-1884/1891-1903	1966	3054
Wallack's Theatre	30th street et Broadway, New York	1882		1887-1888	1915	Inconnue [810]
Star Theatre	844 Broadway, New York	1861		1887-1888	1901	Inconnue
Tremont Theatre	179 Tremont Street, Boston	1889	J. B. McElfatrick & Son	1889-1897	1983	2000
Abbey's Theatre	West 38th Street et 1396 Broadway, New York	1893	J. B. McElfatrick & Son	1893-1896	1930	1500

[808] STARK James Henry, *Stranger's illustrated Guide to Boston and its Suburbs*, Boston, Photo-electrotype Co., 1883 ; Rand Mc Nally and Co., *Handy Guide to Boston and Environs*, New York/Chicago, Rand Mc Nally and Co. Publishers, 1895 ; CAHN Julius, *Julius Cahn's Official Theatrical Guide*, New York, Empire Theatre Building, 1896, vol.1., p. 54 ; BROWN Thomas Allston, *A History of the New York Stage from the First Performance in 1732 to 1901*, vol. III, *op. cit.* ; BIRKMIRE William Harvey, *The Planning and Construction of American Theatres*, New York, J. Wiley, 1906, p. 57-77 ; Internet Broadway Database, https://www.ibdb.com/home/ ; BORDMAN Gerald Martin (dir.), *The Oxford Companion to American Theatre*, New York, Oxford University Press, 1984, p. 3, 140, 254-255.

[809] Cette salle est aussi appelée New Fifth Avenue Theatre. Le théâtre brûle en 1873 et 1891. Lors du second incendie, il est complètement détruit puis reconstruit. Nous conservons cependant 1939 comme date de démolition dans la mesure où aucune salle de spectacle n'est ensuite reconstruite sur le site. BORDMAN Gerald Martin (dir.), *The Oxford Companion to American Theatre*, *op. cit.*, p. 244-245 ; Internet Broadway Database, *Fifth Avenue Theatre, 31 W. 28th St. (Broadway), New York, NY,* https://www.ibdb.com/theatre/fifth-avenue-theatre-1453, consulté le 28 septembre 2023.

[810] Anonyme, « Wallack's New Theatre », *The Sun*, 1er janvier 1882. – L'article, qui décrit avec précision l'aspect du bâtiment et de la salle, se contente de dire que le théâtre a la même jauge que le précédent Wallack's Theatre, désormais Star Theatre, dont nous n'avons pas retrouvé la capacité.

Entre 1874 et 1903, Maurice Grau est à la tête de salles à New York, Boston et Philadelphie (tableau 10). Jusqu'en 1888, ses directions sont de courte durée, courant sur trois saisons au maximum. En 1874, Grau dirige vraisemblablement le Chestnut Street Theatre de Philadelphie avec Charles A. Chizzola, ainsi que le Lyceum Theatre de New York, ce dernier étant entre leurs mains jusqu'en 1876[811]. En 1879, pour une saison seulement, il dirige le Fifth Avenue Theatre dans cette même ville avec les imprésarios John T. Ford et Max Strakosch. Lors de la première saison du Metropolitan Opera en 1883-1884, il officie comme directeur intérimaire en soutien de ce même imprésario. Le partenariat entre les deux hommes étant effectif dès la fin de cette direction pourtant fort déficitaire – partenariat auquel il faut ajouter John Baptist Schoeffel –, les nouveaux associés dirigent ensemble le Wallack's Theatre et le Star Theatre de New York pour la saison 1887-1888[812].

À la fin de la décennie, Grau et ses collaborateurs restreignent le nombre de salles qu'ils dirigent mais allongent la durée de leurs mandats. À l'hiver 1888, ils font construire le Tremont Theatre à Boston, inauguré en octobre 1889[813]. À partir de 1891 ensuite, le trio reprend la tête du Metropolitan Opera de New York, et dès 1893 dirige également l'Abbey's Theatre situé dans le même pâté de maisons que l'Opéra. Après la liquidation de l'entreprise fin juin 1896, les associés se défont du bail de l'Abbey's Theatre mais conservent le Metropolitan et le Tremont Theatre, ce dernier constituant une part significative de leur capital[814]. Après la mort d'Abbey en octobre 1896, Grau et Schoeffel restent partenaires pour une saison à l'issue de laquelle Grau cède ses parts à Schoeffel qui reste seul propriétaire du théâtre et se désolidarise des autres entreprises de son ancien associé, dont la direction du Metropolitan Opera, que Grau conserve jusqu'en 1903, date de sa retraite.

Les directions simultanées, dans la même ville ou dans plusieurs à la fois, sont donc fréquentes et correspondent peu ou prou au modèle de démultiplication des tournées que l'imprésario adopte dès les premières années de sa carrière. Parallèlement, on observe que la multiplicité des directions culmine dans les années 1890 alors que Grau est associé avec Abbey et Schoeffel. Aussi, le recentrage de l'imprésario autour du Metropolitan Opera en 1898

[811] Ce théâtre, d'abord appelé Théâtre Français, est dirigé par Jacob Grau d'août 1866 à septembre 1869. Il y produit notamment Adelaide Ristori et sa troupe en septembre et novembre 1866, puis en mai, septembre et décembre 1867. BROWN Thomas Allston, *A History of the New York Stage from the First Performance in 1732 to 1901*, vol. II, *op. cit.*, p. 448-456.

[812] Les associations contractées avec les imprésarios mentionnés dans ce paragraphe sont développées dans les sections « 4.3 Du local au transnational : des collaborations à niveaux multiples » et « 4.4 L'Abbey, Schoeffel & Grau Company : un monopole pour se déployer plus facilement à l'échelle transnationale ».

[813] Sur la construction de ce théâtre, voir la section « 6.1 Imprésario, directeur et propriétaire : la construction du Tremont Theatre de Boston ».

[814] Voir, à ce propos, la section « 4.4 L'Abbey, Schoeffel & Grau Company : un monopole pour se déployer plus facilement à l'échelle transnationale ».

correspond à une diminution du nombre de tournées entre cette date et la fin de sa carrière. Cette corrélation montre qu'au lieu de sédentariser l'activité de Grau, la direction théâtrale fonctionne au contraire comme incitation à l'itinérance, dans la mesure où une salle dirigée devient rapidement un point d'étape obligatoire sur une tournée, et qu'il encourage à y faire venir une grande diversité d'artistes.

Disparues aujourd'hui, les salles que l'imprésario dirige sont toutes construites dans la deuxième moitié du siècle dans les quartiers de théâtres et peuvent accueillir plus de mille spectateurs. Les plus récents, comme l'Abbey's Theatre, sont construits selon les dernières normes de sécurité en matière d'incendie et bénéficient d'équipements de pointe. Ce théâtre est par exemple entièrement éclairé à l'électricité et l'éclairage modulable de la scène offre, selon l'architecte William H. Birkmire, des nuances aussi fines que le gaz[815]. Certains de ces édifices sont construits par le cabinet McElfatrick & Sons. Active entre 1855 et 1922, cette entreprise est spécialisée dans la construction de théâtres et exerce son activité sur l'ensemble du territoire états-unien[816]. Entre la seconde moitié du XIXe siècle et les premières décennies du XXe, elle aurait construit plus de 200 salles à travers le pays. Son fondateur John Bailey McElfatrick, contrairement à la plupart des architectes nord-américains de l'époque, n'a reçu aucune formation en Europe. Les théâtres conçus par ce cabinet sont généralement des bâtiments cubiques, avec une salle en arc de cercle pourvue de loges latérales et d'une ou deux galeries (image 29). Les espaces dédiés aux artistes et au public sont décrits par comme fonctionnels.

[815] BIRKMIRE William Harvey, *The Planning and Construction of American Theatres*, New York, J. Wiley, 1906, p. 58. – Une étude ultérieure, plus spécifiquement consacrée aux théâtres, pourrait se pencher sur leur architecture extérieure et intérieure, évoquer la question des équipements et analyser l'implantation géographique de ces salles de spectacle, en travaillant notamment sur des cartes urbaines de l'époque.

[816] WILMETH Don B. et BIGSBY Christopher (dir.), *The Cambridge History of American Theatre*, *op. cit.*, p. 489-490. Sauf mention contraire, les informations données dans les lignes qui suivent proviennent de cet ouvrage.

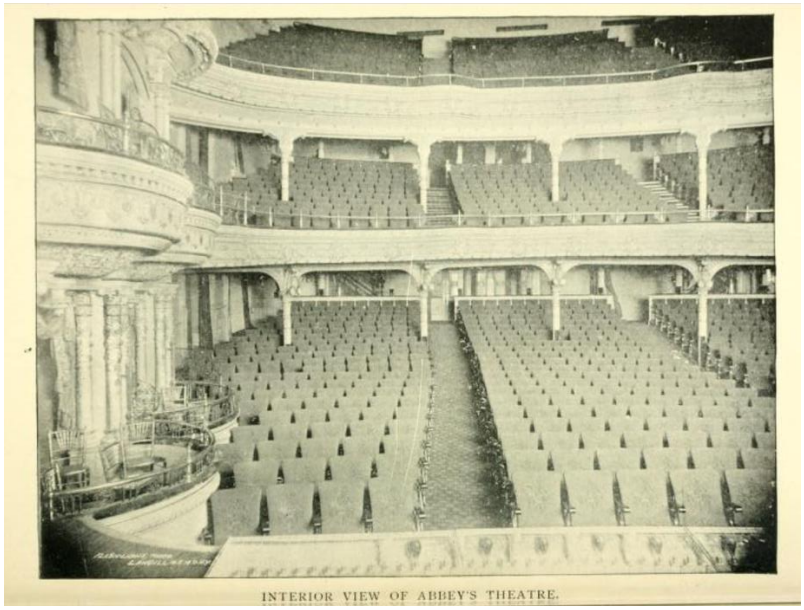


Image 29 : BIRKMIRE William Harvey, *The Planning and Construction of American Theatres*, New York, J. Wiley, 1906, p. 60.

D'une direction à l'autre des changements plus ou moins importants sont susceptibles d'intervenir, allant d'une redécoration intérieure à une restructuration complète des lieux. Nous utiliserons trois exemples pour illustrer ce phénomène. Lorsqu'en août 1874 Maurice Grau et Charles A. Chizzola ouvrent leur première saison au Lyceum Theatre de New York, les imprésarios annoncent à la presse que le théâtre a été entièrement réaménagé et modernisé pour satisfaire le confort de ses propriétaires et de ses abonnés[817]. Dans ce premier cas, la formulation de l'article publié dans *The New York Dispatch* ne nous permet pas d'affirmer avec certitude que les nouveaux directeurs ont eux-mêmes entrepris les travaux. Le second exemple montre en revanche que les directeurs n'hésitent pas à transformer un bâtiment dont ils ne sont pourtant que locataires lorsqu'ils en prennent la direction.

En 1879 en effet, Henry E. Abbey et John B. Schoeffel, souhaitant s'implanter à Boston, essaient de négocier le bail du Globe Theatre, dont le propriétaire vient de mourir[818]. Ne parvenant pas à l'obtenir, ils louent le Beethoven Hall situé juste en face et entreprennent de transformer cette salle de concert en salle de théâtre. En quelque cinquante jours de travaux, les associés font installer une nouvelle devanture sur la rue, transforment le hall ainsi que l'auditorium qui comporte désormais un parterre, deux galeries et quatre loges de part et d'autre de l'avant-scène (image 30). De façon ponctuelle enfin, les directeurs peuvent apporter de légères modifications aux théâtres qu'ils louent lors de leurs mandats. Les comptes qu'Abbey,

[817] Anonyme, « Amusements. Lyceum Theatre », *The New York Dispatch*, 9 août 1974.
[818] KING Donald, *The Theatres of Boston : A Stage and Screen History*, *op. cit.*, p. 65.

Schoeffel et Grau tiennent entre 1887 et 1892 mentionnent ainsi une catégorie « Améliorations » (« Improvements ») dans les bilans annuels des salles qu'ils dirigent[819]. Il est bien sûr délicat de savoir si cette rubrique à l'intitulé très généraliste correspond vraiment à des dépenses liées à de nouveaux aménagements, d'autant que les sommes engagées varient de quelques dizaines à plusieurs milliers de dollars par saison. Cependant, au regard de ce que nous avons énoncé plus haut, il nous semble probable que Grau et ses associés aient pris soin d'entretenir voire d'embellir les lieux dans lesquels ils accueillaient leurs artistes et leur public, d'autant que pour rentrer dans leurs frais, ces espaces se devaient d'être occupés avec le plus de régularité possible.

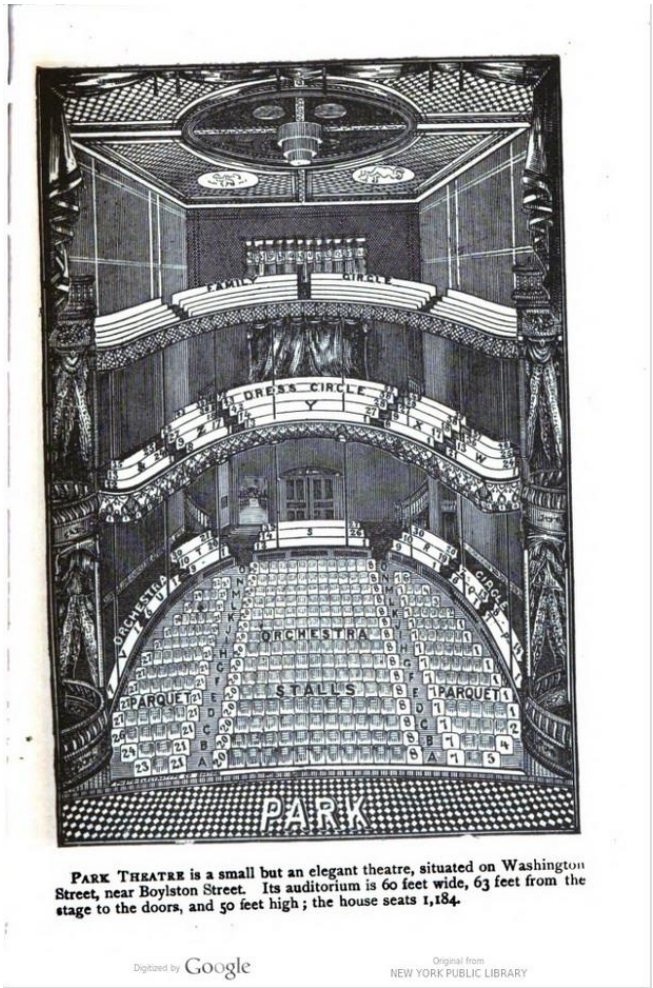


Image 30 : Salle du Park Theatre de Boston, STARK James Henry, *Stranger's illustrated Guide to Boston and its Suburbs, Boston*, Photo-electrotype Co., 1883, p. 161.

[819] Ces comptes sont étudiés dans la section « 6.2.1.1 Exploiter une salle : une sobriété de moyens relative ».

4.1.2.2 Des théâtres (presque) toujours occupés : l'exemple du Star Theatre de New York (1887-1888)

Aucun des théâtres dirigés par Grau ne possède de troupe permanente, et tous dépendent de tournées organisées par l'imprésario et ses associés ainsi que par des confrères. Dans ce dernier cas, Grau sous-loue sa salle le temps d'une saison à un ensemble de passage, généralement pour plusieurs semaines. Dans un système sans subventions, les frais fixes qu'impose la gestion d'un théâtre obligent en effet les directeurs à le voir constamment occupé, sans quoi l'exploitation se trouverait rapidement déficitaire. Pour illustrer ce phénomène, nous commenterons brièvement la programmation du Star Theatre lors de la saison 1887-1888, reconstituée dans le tableau ci-dessous. Pour rappel, Abbey, Schoeffel et Grau sont locataires de cette salle new-yorkaise entre mai 1887 et juin 1888, saison qui leur est bénéficiaire[820].

Comme nous pouvons le voir tout d'abord, la nécessité de dégager des profits ne dispense visiblement pas les directeurs états-uniens d'une pause estivale, comme cela se pratique dans la plupart des théâtres européens. En dehors de ce temps de relâche néanmoins, les représentations se succèdent les unes aux autres selon un rythme impressionnant qui ne semble pas laisser beaucoup de temps pour d'éventuelles répétitions. La plupart du temps en effet, deux jours seulement séparent la fin d'une saison du début de la suivante, délai tout bonnement annulé en avril 1888 lorsque le Star est utilisé pour une remise de prix hippique à l'occasion de laquelle un concert est organisé. Le théâtre est donc occupé de façon presque continue entre le 22 août 1887 et le 26 mai 1888, ne respectant qu'un repos dominical, les artistes étant programmés du lundi au samedi pendant leur saison qui peut durer entre une semaine et un mois.

Comme évoqué plus haut, les imprésarios-directeurs profitent de la salle qu'ils louent pour y produire leurs propres artistes. En juin 1887 Sarah Bernhardt clôture sa grande tournée panaméricaine au Star ; de fin septembre à mi-octobre Maurice Grau produit de l'opéra en français ; entre novembre et décembre 1887, puis en février et mars 1888, Abbey installe la troupe du Lyceum de Londres dans son théâtre[821]. Les autres ensembles qui jouent au Star sont pour la plupart composés de comédiens et chanteurs de renom états-uniens s'illustrant dans un

[820] Les associés dégagent un bénéfice net de 3 837,91$ en exploitant cette salle. Broaker & Chapman, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York. 1887-1892*, *op. cit.*, p. 13.

[821] Pour rappel, ni Abbey ni Grau n'organise cette tournée de Henry Irving. Néanmoins, il est probable que la précédente collaboration entre le tragédien et directeur de théâtre britannique et Abbey ait conduit Irving à jouer au Star avec sa troupe.

répertoire littéraire proche de celui donné par les compagnies emmenées en tournée par Abbey, Schoeffel et Grau. La troupe du dramaturge et comédien William Hooker Gillette joue la pièce historique *Held by the Enemy* écrite par Gillette lui-même et ayant pour sujet la Guerre de Sécession[822]. Après le départ de la troupe lyrique de Grau mi-octobre, c'est la compagnie de Joseph Jefferson qui occupe le Star pour y donner des comédies d'auteurs états-uniens[823]. Plus tard dans la saison, la troupe de Julia Marlowe joue principalement des ouvrages shakespeariens[824]. Ses représentations sont suivies par celles de William J. Florence et de son épouse Malvina Pray qui, avec les autres comédiens de leur troupe, donnent notamment *The Mighty Dollar*, comédie de mœurs mettant en scène les grandes fortunes états-uniennes à l'étranger[825]. Toujours dans le domaine du théâtre littéraire, le Star Theatre accueille deux troupes européennes jouant elles aussi du répertoire shakespearien : celle de l'actrice allemande Hedwig Niemann Raabe qui joue dans sa langue maternelle, et celle de l'acteur irlandais James Owen O'Connor[826].

[822] William Hooker Gillette (1853-1937) est un acteur, metteur en scène et dramaturge états-unien. Pour *Held by the Enemy*, il crée un dispositif mécanique destiné à produire les bruitages sur scène, notamment celui du galop équestre. Il le fait breveter. Comme comédien, il est surtout connu pour avoir incarné le personnage Sherlock Holme de Conan Doyle, sur scène et au cinéma. Comité d'édition, « William Hooker Gillette », *Encyclopedia Britannica*, 20 juillet. 2025, https://www.britannica.com/biography/William-Hooker-Gillette, consulté le 7 novembre 2025. – La réclame annonçant ces représentations la présente comme « l'inauguration officielle » de la saison du Star. Anonyme, « Amusements. Star Theatre », *The Sun*, 28 août 1887.

[823] Joseph Jefferson (1829-1905) est un comédien états-unien. Né dans une famille de théâtre, il monte sur scène dès l'âge de 3 ans. Actif aux États-Unis mais aussi à Londres où il se produit en 1865, Jefferson est surtout connu pour avoir incarné le personnage de *Rip Van Winkle* de la pièce éponyme de Washingon Irving. Cette pièce raconte l'histoire d'un homme qui, lors d'une promenade dans les montagnes, boit une liqueur offerte par un groupe de nains qui le fait dormir vingt ans. Bien introduit dans les cercles littéraires et politiques de son époque, Jefferson demeure très populaire auprès du public états-unien jusqu'à la fin du XIXe siècle. Comité d'édition, « Joseph Jefferson », *Encyclopedia Britannica*, 19 avril 2025, https://www.britannica.com/biography/Joseph-Jefferson, consulté le 7 novembre 2025 ; BLOOM Arthur, *Joseph Jefferson : Dean of the American Theatre*, Savannah, Ga., Frederic C Beil, 2000.

[824] Julia Marlowe (1866-1950) est une comédienne états-unienne d'origine britannique qui s'illustre particulièrement dans le répertoire shakespearien. Elle commence une carrière d'actrice-enfant à l'âge de 11 ans lors d'une tournée de l'opéra-comique *H.M.S. Pinafore* de Gilbert et Sullivan puis fait ses débuts à New York à 21 ans. Elle se produit essentiellement dans la métropole ainsi que lors de tournées nationales. À partir de 1904, elle partage l'affiche avec Edward Hugh Sothern, un autre grand acteur shakespearien états-unien qui deviendra son époux, et ils se produisent ensemble dans le pays jusqu'à la retraite de Marlowe en 1914. La NYPL conserve un fonds d'archives conséquent les concernant. Comité d'édition, « Julia Marlowe » *Encyclopedia Britannica*, 13 août 2025, https://www.britannica.com/biography/Julia-Marlowe, consulté le 7 novembre 2025 ; US-NYplmad, *Sothern and Marlowe papers*, (1860-1950).

[825] William J. Florence (1831-1891) et Malvina Pray (1830-1906) forment un couple d'acteurs états-uniens d'origine irlandaise actifs du début des années 1850 à la mort de Florence. Apparaissant la plupart du temps ensemble sur scène, les comédiens jouent souvent dans des pièces qui évoquent les relations entre Irlandais et Yankee, certaines étant écrites par Florence. Basés à New York, ils effectuent de nombreuses tournées aux États-Unis et se produisent également au Royaume-Uni, notamment dans la deuxième moitié des années 1850. Anonyme, « W. J. Florence Dead », *New-York Tribune*, 20 novembre 1891.

[826] Hedwig Niemann Raabe (1844-1905) est une actrice germanique qui se produit dans plusieurs grandes villes d'Europe, parmi lesquelles Amsterdam, Moscou, Vienne ou Hambourg. À la fin de sa carrière, elle incarne Nora dans *Une maison de poupée* à Berlin. GRANGE William (dir.), « Niemann-Raabe, Hedwig », *Historical Dictionary of German Theatre*, Lanham/Toronto/Oxford, The Scarecrow Press, Inc., 2006, p. 253-254. – James Owen O'Connor (1839-1894) est un acteur états-unien au parcours fort atypique. D'après la nécrologie que le *New*

Outre ces représentations, le théâtre héberge des spectacles plus populaires, signe que les directeurs sont davantage soucieux de rentrer dans leurs frais que de faire preuve d'une cohérence artistique constante. Le Star Theatre héberge ainsi la troupe de *Minstrels* de McNish, Johnson & Slavin[827] en août, la compagnie de Mestayer et Vaughn[828] qui donne des comédies musicales de mi-janvier à mi-février, celle du Boston Howard Athenaeum[829] qui produit du *vaudeville* fin mars, les spectacles de magie du Professeur Herrmann[830] début avril, puis ceux de la troupe animalière berlinoise de Henry Brockmann en mai[831]. Dans plusieurs cas, la presse note le contraste entre des représentations considérées comme prestigieuses et d'autres plus strictement divertissantes, le journaliste Martel allant même jusqu'à écrire, pendant la saison de Brockmann, qu'aucun artiste de renom ne souhaiterait raisonnablement apparaître sur la scène du Star après ces spectacles[832].

Quoiqu'une étude conduite sur plusieurs salles de spectacle permettrait de mieux apprécier les spécificités des directions entreprises par Grau et ses associés, l'exemple du Star Theatre laisse apparaître trois traits majeurs : l'intensité de la production, la richesse artistique

---

York Times lui consacre, il aurait tour à tour été avocat, pasteur et acteur, ayant par ailleurs étudié la médecine quelque temps. Né dans une famille catholique, il se serait converti au protestantisme lors d'un séjour en Angleterre dans les années 1860 et serait devenu pasteur. À cette même époque, il se serait ponctuellement produit sur scène et aurait effectué de petites tournées en province à la tête de sa propre troupe. De retour aux États-Unis, il se serait définitivement lancé dans une carrière dramatique à la mort de son père en 1884. Montrant une prédilection pour les rôles shakespearien, il aurait été considéré comme un tragédien excentrique et aurait souvent été moqué par le public. Cette réception lui aurait néanmoins permis de gagner en notoriété et de se constituer une fortune personnelle. Affecté par la teneur des critiques de presse, O'Connor aurait progressivement perdu la raison et termine sa vie dans un asile. Anonyme, « Death of James Owen O'Connor », *The New York Times*, 3 avril 1894.

[827] McNish, Johnson & Slavin semble avoir été une troupe de *Minstrels* réputée, jouant en *Black Face*. Elle a probablement été fondée en 1885 et était codirigées par les artistes Frank McNish, Carroll Johnson et Bob Slavin. RICE Edward Le Roy, *Monarchs of Minstrelsy, from « Daddy » Rice to Date*, New York, Kenny publishing company, 1911, p. 230-231, 240 et 250.

[828] Une recherche presse « Mestayer-Vaughn » sur la base de données en ligne de la Library of Congress suggère que cette troupe a été active entre 1885 et 1914. Archives en ligne de la Library of Congress, *« Mestayer-Vaughn » Search*, https://www.loc.gov/newspapers, consulté le 19 novembre 2025.

[829] Le Howard Athenaeum est un théâtre bostonien situé 34 Howard Street. Actif depuis 1845, il se spécialise dans les spectacles de variété à partir de 1868. Rand Mc Nally and Co., *Handy Guide to Boston and Environs*, *op. cit.*p. 66.

[830] Alexander Herrmann (1844-1896), également connu comme *Herrmann the Great*, ou *Professor Herrmann*, est un prestidigitateur réputé de la seconde moitié du XIXe siècle, principalement actif aux États-Unis entre 1861 et 1896. Ayant acquis une fortune conséquente, il effectuait ses tournées à bord d'un train dont il était propriétaire et qui avait été aménagé selon ses souhaits. Anonyme, « Magician Herrmann Dead », *The New York Times*, 16 décembre 1896.

[831] Les comptes d'Abbey, Schoeffel et Grau indiquent que cette dernière saison, notée à part, est déficitaire à hauteur de 2 949,34$. Les pertes sont partagées à parts égales avec Theodore Moss, directeur du théâtre auquel les associés sous-louent la salle. À ce propos voir la section « 7.1.1.1 Une question d'équilibre mathématique ? ».

[832] Martel, « Theatrical Notes », *Independant Statesman*, 3 mai 1888. – En mars, un article publié dans The Sun parle aussi d'un « contraste violent » entre la saison donnée par la troupe de Henry Irving et celle du Howard Atenaeum, le spectacle de la seconde étant décrit comme « rustiques »/ « rough » et « bruyant »/ « boisterous ». Anonyme, « Amusements. Two New Vaudeville Companies », *The Sun*, 27 mars 1888.

états-unienne et l'alternance de spectacles littéraires et populaires, certainement pour des raisons économiques.

Tableau 11 : Troupes accueillies au Star Theatre de New York entre mai 1887 et juin 1888

Nom de la troupe	Type de spectacle	Période
Troupe de Dion Boucicault	Théâtre en anglais	…- mi-mai 1887[833]
Troupe d'opéra-comique	Opéra-comique en anglais (*The Pyramide*, musique de Charles Puerner)	16 mai-13 juin 1887
Troupe de Sarah Bernhardt	Théâtre en français	15-17 juin 1887
McNish, Johnson & Slavin's Company	*Minstrels*	22-27 août 1887
Troupe de William H. Gillette	Théâtre en anglais (*Held by the Enemy*, W.H. Gillette)	29 août-24 septembre 1887
Maurice Grau French Opera Company	Opéra en français	26 septembre-15 octobre 1887
Joseph Jefferson Company	Théâtre en anglais (*The Rivals*, *The Cricket on the Hearth*, *Lend me Five Shillings*)	17 octobre-5 novembre 1887
Henry Irving et Ellen Terry – Lyceum Company	Théâtre en anglais	7 novembre-10 décembre 1887
Julia Marlowe Company	Théâtre en anglais	12-17 décembre 1887
Mr. & Mrs. W. J. Florence	Théâtre en anglais	19-31 décembre
Troupe de Hedwig Niemann Raabe	Théâtre en allemand	2-14 janvier 1888
Mestayer and Vaughn	Comédie Musicale (*Check 44 : Or. Tombogganing*)	16 janvier-11 février 1888
Troupe de Hedwig Niemann Raabe	Théâtre en allemand	13-17 février 1888
Henry Irving et Ellen Terry – Lyceum Company	Théâtre en anglais	20 février-24 mars 1888
Boston Howard Athenaeum Star Specialty Company	*Vaudeville theatre*	26-31 mars 1888
Professor Herrmann	Spectacle de magie	2-7 avril 1888
	Remise du Diamond Whip au Jockey James McLaughlin / Grand Concert	8 avril 1888
James Owen O'Connor Company	Théâtre en anglais	9-21 avril 1888
Henry Brockmann's Berlin Monkey Theatre Troupe[834]	Théâtre animalier	24 avril-26 mai 1888

[833] Il semble que cette saison ait commencé avant que Grau et ses associés n'aient signé leur bail, la presse évoquant des représentations avant le 1er mai 1887.

[834] Comme nous l'indiquons dans l'annexe 2, certains passages de ce spectacle semblent ouvertement racistes. – Outre les singes, cette troupe comporte des poneys, des chèvres et des chiens. Anonyme, « Amusements. Star Theatre Novelty », *New-York Tribune*, 24 avril 1888.

Tournées 29 et 31 ; Anonyme, « World of Amusement. Star Theatre », *New York Dispatch*, 1er mai 1887, 5 juin 1887, 18 septembre 1887 ; Anonyme, « Amusements. Star Theatre », *The Sun*, 12 mai 1887, 21 août 1887, 30 novembre 1887, 29 décembre 1887, 5, 27 février 1888, 21 mars 1888 ; Anonyme, « Musical and Dramatic Items », *New York Dispatch*, 24 juillet 1887 ; Anonyme, « Amusements. Star Theatre », *New-York Tribune*, 11 octobre 1887, 12 janvier 1888, 25 mars 1888, 25 mai 1888 ; Anonyme, « Amusements. Star Theatre », *The Evening World*, 27 octobre 1887, 2 novembre 1887, 5, 12, 17 et 31 décembre 1887, 3, 6 avril 1888 ; Anonyme, « Tragedian O'Connor's Successors », *The Evening World*, 21 avril 1888. – Un article du *New York Dispatch* publié en juin 1887 annonce qu'Abbey, Schoeffel et Grau prennent la direction du théâtre à partir de la saison suivante (sous-entendu, dès l'automne 1887). Les comptes d'Abbey, Schoeffel et Grau indiquent cependant que le théâtre est loué, pour cette saison, entre le 1er mai 1887 et le mois de juin 1888. Nous listons donc, dans ce tableau, les compagnies qui se sont produites au Star Theatre sur la période. Aucun spectacle n'étant toutefois annoncé après le 26 mai 1888, il semble que la saison s'achève à ce moment-là. Anonyme, « Musical and Dramatic Items », *New York Dispatch*, 19 juin 1887 ; Broaker & Chapman, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York. 1887-1892*, *op. cit.*, p. 13.

4.1.3 Maurice Grau et les théâtres parisiens : des rendez-vous manqués ?

Isaac Marcosson et Daniel Frohman, dans la biographie qu'ils consacrent à Charles Frohman, expliquent que l'imprésario états-unien a renoncé aux théâtres parisiens à cause de la réglementation française, qui à la fin du XIXe siècle interdisait à un directeur [étranger ?] d'exploiter simultanément plusieurs salles[835]. Comme son confrère new-yorkais, Maurice Grau est resté en marge des théâtres de la capitale, n'y produisant que trois saisons. Outre ces brefs investissements des scènes parisiennes, nous souhaitons évoquer ici une tentative de direction avortée du Théâtre des Bouffes – avérée ou non – et apporter des éclaircissements sur l'implication de l'imprésario dans la direction Bernhardt du Théâtre de la Renaissance entre 1893 et 1899.

4.1.3.1 Courtes saisons et directions avortées

Maurice Grau organise trois saisons parisiennes en 1879 et 1893, respectivement au Théâtre de la Gaîté, au Théâtre des Variétés, et au Théâtre de la Porte-Saint-Martin. À la Gaîté, l'imprésario amorce sa collaboration avec le ténor Victor Capoul dans une reprise de l'opéra *Les Amants de Vérone* du Marquis d'Ivry, créé quelques semaines plus tôt par le chanteur à la salle Ventadour[836]. La production est transposée d'une salle à l'autre dans sa quasi-intégralité

[835] « He [Frohman] once contemplated having a few theaters in Paris, but on discovering that French law forbids you having more than one he gave up the scheme in disgust. », FROHMAN Daniel et MARCOSSON Isaac, *Charles Frohman, Manager and Man*, New York/Londres, Harper & Brothers, 1916, p. 15.

[836] PRÉVEL Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 8 février 1879 ; OSWALD François, « Bruits de coulisses », *Le Gaulois*, 9 février 1879. – Après cette saison, Victor Capoul participera à cinq tournées avec Grau, jusqu'en 1892. Voir les tournées 17, 19, 20, 27 et 44.

– décors et costumes compris – à l'exception du premier rôle féminin, interprété par Émilie Ambre lors de cette reprise. Selon la presse, cette reprise aurait pour but de populariser une œuvre en la présentant dans « un théâtre accessible à tous » avec le même soin que dans une salle implicitement présentée comme plus élitiste[837]. Dans ce processus, Maurice Grau apparaît comme un intercesseur arrangeant cédant aux demandes de son premier ténor qui lui a fait la faveur de rompre son contrat parisien pour le suivre dans les Amériques[838]. Si c'est l'imprésario qui traite avec le directeur de la Gaîté Camille Weinschenck pour la location du théâtre, tout le crédit de l'entreprise est donné au chanteur[839]. Jules Prével, du *Figaro*, écrit que l'idée vient de lui, et c'est Capoul qui prend la plume pour expliquer que les représentations auront lieu au Théâtre de la Gaîté et non pas au Châtelet, comme un article du *Gaulois* l'avait précédemment évoqué[840]. Ces déclarations de presse sont toutefois à considérer avec prudence. À l'époque, Victor Capoul bénéficie à Paris d'une notoriété bien plus grande que Maurice Grau, qui commence à peine à être mentionné dans les journaux français. La parole du chanteur a donc peut-être, dans ce contexte, plus de poids que celle de son imprésario qui passe ici plus pour un exécutant que pour un décideur.

En 1889, année durant laquelle il organise deux saisons de Sarah Bernhardt à Paris, Grau est au contraire une figure familière des milieux théâtraux de la capitale, bien que davantage positionné comme exportateur de talents que comme producteur local. Malgré la couverture médiatique dont il dispose, son implication dans les représentations parisiennes de la comédienne n'est mentionnée que lors de la saison aux Variétés, organisée avec le directeur du théâtre Eugène Bertrand entre fin avril et fin juin[841]. À cette occasion, Prével écrit :

> Ce sont les Variétés que M. Bertrand a offertes à la grande tragédienne… ou plutôt à M. Maurice Grau. On dit qu'à partir du 20 avril M. Grau prendra pour quelques mois à son compte le théâtre du boulevard

[837] PRÉVEL Jules, « Courrier des théâtres », art. cit.

[838] Jules Prével écrit que Grau n'a pu obtenir l'accord du chanteur « que par suite de l'interruption forcée de son exploitation à Ventadour » et que Capoul « a été le promoteur ardent de cette reprise ». *Ibid*.

[839] Nous avons trouvé peu d'informations sur Camille Weinschenck dont le nom apparaît pour la première fois dans une *Histoire anecdotique du théâtre érotique parisien* publié en 1871, où il est mentionné comme lampiste et machiniste. Il dirige ensuite le Théâtre de Cluny puis le Théâtre des Arts. En 1877, il prend la direction du Théâtre de la Gaîté où il donne principalement des féeries et des opéras bouffes. Anonyme, *Histoire anecdotique du théâtre érotique parisien par un de ses acteurs*, Paris, Batignolles, 1871 ; MILL E., « Courrier des théâtres », *La Comédie française*, 26 décembre 1874 ; LAGARDE Maurice, « Théâtre de la Gaîté », *L'Éclipse*, 1er juillet 1877.

[840] PRÉVEL Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, art. cit. ; OSWALD François, « Bruits de coulisses », art. cit.

[841] La collaboration avec Eugène Bertrand est étudiée dans la section « 4.3.2.2 Eugène Bertrand à Paris ».

> Montmartre, et que Mme Sarah Bernhardt y jouera pour la première fois une pièce anglaise de M. Philipps, intitulée *Comme dans un miroir*[842].

Ainsi que la structure de l'extrait le suggère, c'est ici l'imprésario qui, dissimulé derrière l'artiste tout de même mentionnée avant lui, dirige véritablement les opérations. Dix ans après sa première saison parisienne, Maurice Grau a donc acquis une réputation suffisamment solide pour être perçu comme un actant de premier ordre sur la scène théâtrale de la capitale, tant d'un point de vue symbolique (il est connu pour diffuser le répertoire dramatique et français à l'étranger) que pratique (il peut aussi exercer ses fonctions de directeurs dans des théâtres parisiens). Ce changement de perception n'empêche pas de passer sous silence son implication dans la saison suivante de Bernhardt, organisée cette fois-ci au Théâtre de la Porte-Saint-Martin à partir du 3 septembre 1889[843]. Or, d'après ce que l'imprésario écrit à Bertrand en juillet, il perçoit au moins des droits sur chaque représentation de Bernhardt, la comédienne étant sous contrat avec lui jusqu'à la fin de l'année calendaire[844]. Au mieux, l'imprésario aurait souhaité une association à parts égales avec le directeur parisien, mais l'absence de mention de Grau comme de Bertrand lors de la saison à la Porte-Saint-Martin laisse penser que le premier n'a pas obtenu le partenariat qu'il souhaitait.

Cet échec relatif nous conduit à en explorer un autre, hypothétique car relayé uniquement dans la presse, et ce pendant deux jours. D'après certains journaux parisiens, Maurice Grau aurait un temps visé la direction du Théâtre des Bouffes Parisiens. Le 16 août 1883, le journal *Le Temps* publie un court article dans lequel il déclare que l'imprésario américain serait en négociation avec le directeur Louis Cantin pour acheter sa salle[845]. Comme l'imprésario s'embarque le lendemain pour New York d'où part sa prochaine tournée d'opéra bouffe et d'opéra-comique, les journaux qui diffusent la nouvelle en déduisent que les négociations n'ont pas, ou du moins pas encore abouti. Cantin restant à la tête du théâtre jusqu'en 1885, elles échouent visiblement, si tant est qu'elles aient eu lieu. Même si nous n'avons retrouvé aucune trace d'échanges entre les deux hommes, il n'est pas absurde d'imaginer que Grau ait souhaité diriger les Bouffes. Comme évoqué dans le chapitre 2,

[842] PRÉVEL Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 7 février 1889.

[843] Ce théâtre est alors dirigé par Félix Duquesnel. WILD Nicole, *Dictionnaire des théâtres parisiens (1807-1914)*, *op. cit.*, p. 372-374.

[844] F-Pbh, 4-TMS-06513 (1-2), *Lettres autographes de Maurice Grau mentionnant les engagements de Sarah Bernhardt*, « Lettre de Maurice Grau à Eugène Bertrand », [lettres], 7 juillet 1889.

[845] Anonyme, « Spectacles et concerts », *Le Temps*, 16 août 1883. L'information est diffusée le même jour dans *Le Figaro* et *Le Gaulois*, puis le lendemain dans *L'Intransigeant*, *La Vérité*, *Le Radical* et *Le Rappel* notamment, chacun de ces journaux se montrant cependant assez sceptique quant à l'aboutissement de telles négociations. – Concernant Louis Cantin, voir la notice biographique qui lui est consacrée en annexe 5.

l'imprésario produit surtout du répertoire lyrique français durant ses quinze premières années d'activité, et a jusqu'alors obtenu des contrats avec des chanteurs réputés. Il aurait donc été rapidement opérationnel comme directeur parisien, car disposant déjà d'un vivier conséquent d'artistes, que seraient venues consolider ses connaissances en termes d'œuvres, sa maîtrise de la mise en scène et de la réclame. S'il est possible que Maurice Grau ait fait d'autres tentatives pour acquérir un théâtre à Paris, avant ou après celle-ci, le silence de la presse suggère que si elles ont bien existé, elles n'ont pas été très assidues.

4.1.3.2 Le Théâtre de la Renaissance : un cas à part

Un théâtre parisien est néanmoins régulièrement attaché au nom de l'imprésario dans les années 1890, et plusieurs sources désignent Grau comme son directeur associé. Il s'agit du Théâtre de la Renaissance, dirigé par Sarah Bernhardt entre 1893 et 1899[846]. Le 25 mai 1893, divers journaux publient simultanément le même article :

> Le charmant Théâtre de la Renaissance a trouvé un acquéreur, et un sérieux acquéreur. C'est Mme Sarah Bernhardt qui s'y installera l'hiver prochain, sous la direction de M. Grau. Le bail, fait pour une longue durée, nous donne l'espoir de garder la grande artiste plusieurs années à Paris[847].

En septembre de la même année, *Le Petit Journal* écrit que Maurice Grau a pris la direction du théâtre le premier du mois avec un tout nouveau mobilier[848]. Le 5 novembre, veille de l'inauguration de la salle, Bernhardt confirme au journaliste Alberty qui l'interviewe qu'Abbey et Grau administrent son théâtre : « Grau et Abbey m'ont prise au mot, un jour où je leur déclarais que je voudrais rejouer à Paris, dans un théâtre qui serait bien à moi tout en étant administré par eux[849]. » Si Abbey ne s'est pas directement investi dans ce théâtre, Maurice Grau officie bien comme mandataire de Sarah Bernhardt les mois précédant la réouverture de la salle.

---

[846] Comme nous l'avons écrit plus haut, Maurice Grau est notamment mentionné comme codirecteur de cette salle par Nicole Wild. WILD Nicole, *Dictionnaire des théâtres parisiens (1807-1914)*, *op. cit.*, p. 379.

[847] On trouve notamment cet article dans *Le Journal des débats*, *Le Gaulois* et *Le Figaro*. Anonyme, « Courrier des théâtres », *Journal des débats*, 25 mai 1893 ; Nicolet, « Courrier des Spectacles », *Le Gaulois*, 25 mai 1893 ; BOYER Georges, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 25 mai 1893.

[848] « M. Maurice Grau a pris possession, hier, du Théâtre de la Renaissance. Tout le matériel ayant été vendu à la suite de la dernière exploitation, c'est dans un mobilier tout battant neuf que s'installe le nouveau directeur. Mme Sarah Bernhardt est attendue, à Paris, fin septembre, les répétitions commenceront immédiatement et la réouverture se fera fin octobre. » Pédrille, « Foyers et Coulisses », *Le Petit Journal*, 2 septembre 1893.

[849] Alberty, « Sarah Bernhardt la veille d'une première », *Le Figaro*, 5 novembre 1893. F-Pnas, SR 97/3336, *Recueil factices d'interviews de Sarah Bernhardt*, [presse], 1893.

En mai et juin il signe notamment au nom de la comédienne et future directrice des commandes avec les dramaturges Jules Lemaître et Georges de Porto Riche pour des pièces à donner lors de la saison 1893-1894[850]. L'imprésario – alors domicilié au 25 bd Haussmann – administre donc les affaires du Théâtre de la Renaissance avant que sa comédienne n'en prenne possession.

Cependant, la déclaration de direction du 14 mai 1893 ne mentionne que Sarah Bernhardt comme directrice ; il ne s'agit donc pas d'une direction conjointe, comme le laissent entendre les journaux[851]. Par ailleurs, à partir du 16 novembre, ce n'est plus Maurice Grau qui agit en tant que mandataire de Bernhardt mais l'imprésario Victor Ullmann, engagé comme administrateur général du théâtre et représentant de la comédienne dans ses tournées en France et en Europe, pour un salaire mensuel de 3 000 fr. et pour une durée de quatre ans[852]. Bien que nous n'ayons pas trouvé d'avenant prolongeant ce contrat, Ullmann semble conserver son mandat jusqu'en 1899[853]. Ce changement d'administration ne signifie pas pour autant l'éviction de Grau. En septembre 1893, Ullmann est déjà mentionné dans la presse où il est présenté comme l'*alter ego* de l'imprésario[854]. Plus jeune que ce dernier, Victor Ullmann collabore vraisemblablement avec lui depuis un certain temps et a probablement été recommandé à Bernhardt par son aîné qui lui délègue la charge de ce théâtre parisien.

Les liens entre Maurice Grau et les salles de la capitale sont donc ténus au regard de son investissement dans les salles américaines, états-uniennes en premier lieu. Dans cette perspective, il est compréhensible que Grau ait cédé l'administration du Théâtre de la Renaissance à un confrère. Comme nous l'avons vu plus haut, il est alors à la tête de plusieurs salles états-uniennes, dont la Metropolitan Opera House de New York, qu'il dirigera bientôt conjointement avec le Covent Garden de Londres, établissant un pont lyrique transatlantique entre une institution européenne majeure et une jeune maison états-unienne qui repose en grande partie, comme la plupart de ses homologues du continent, sur l'itinérance.

---

[850] F-Pnas, ED 103 (41), *Contrats d'engagement au Théâtre de la Renaissance*, « 5e contrat entre Georges de Porto Riche et Maurice Grau mandataire de Bernhardt » 30 mai1893 et « [Contrat entre] M. Jules Lemaître, Auteur dramatique […] et M. Maurice Grau […] mandataire de Madame Sarah Bernhardt », 19 juin 1893.

[851] F-Pan, F/21/4686, *Déclaration de direction du Théâtre de la Renaissance*, 14 mai 1893.

[852] *Contrat d'engagement de Victor Ullmann comme administrateur général du Théâtre de la Renaissance*, [contrat], *op. cit.* – Bien que ce contrat ne mentionne que les tournées françaises et européennes, Ullmann suit également la troupe de la comédienne pendant sa tournée en Amérique du Sud cette même année. Voir la chronologie des tournées et saisons Grau en annexe 1.

[853] En janvier 1899, une publicité insérée dans l'*Annuaire-almanach du commerce* indique bien Victor Ullmann comme administrateur du théâtre et Sarah Bernhardt comme directrice. Anonyme, « Renaissance », *Annuaire-almanach du commerce, de l'industrie et de l'administration*, 1er janvier 1899, p. 28.

[854] « Le Théâtre de la Renaissance vient de subir une transformation complète qui va lui permettre de se livrer à de véritables manifestations artistiques, sous l'habile administration de M. Ullmann, l'alter ego de M. Maurice Grau dans la plupart de ses grandes tournées. », Anonyme, « Les théâtres de Paris. 1893-1894 », *Le Figaro illustré. Numéro spécial. Les sports athlétiques*, septembre 1893.

4.1.4 Metropolitan et Royal Opera Houses : du prestige new-yorkais au pont transatlantique

La saison inaugurale du Metropolitan Opera puis les douze années durant lesquelles Maurice Grau dirige l'institution avec ou sans associés illustrent bien ce à quel point la mobilité structure le paysage spectaculaire nord-américain dans les dernières décennies du XIXe siècle. Si New York, alors le premier centre lyrique et dramatique du pays, n'est toujours pas en mesure d'accueillir une troupe de chanteurs à l'année, il est en effet peu probable que les autres villes états-uniennes puissent se passer du nomadisme artistique. En devenant conjointement directeur du Met et de Covent Garden en 1897, Maurice Grau étend pour ainsi dire l'aire de répartition de ses entreprises lyriques. Il produit une partie significative de ses artistes new-yorkais à Londres et, ce faisant, met en place une direction lyrique transatlantique qui est à notre connaissance un cas unique dans le monde du spectacle.

4.1.4.1 Le Metropolitan Opera, une jeune institution intégrée dans un système itinérant

Comme Quaintance Eaton l'a montré, l'itinérance est au cœur du fonctionnement du Metropolitan dès sa fondation et le structure jusqu'au milieu du XXe siècle[855]. Contrairement aux salles européennes qui entretiennent une troupe à l'année – ou du moins pour une saison courant de septembre à juin – ce théâtre amené à devenir la première institution lyrique new-yorkaise puis états-unienne ne présente jamais le même ensemble plus de cinq mois d'affilée lors des saisons Grau[856]. En 1883, la troupe d'Abbey ne passe que deux mois au Met avant de partir en tournée. En 1891-1892, la saison des imprésarios commence à Chicago pour n'arriver à New York que fin décembre où elle s'installe pour environ trois semaines. Après un séjour à Montréal, elle revient à New York pour deux mois entre mi-janvier et mi-mars, puis y termine la saison avec deux semaines de représentations entre fin mars et début avril. Entre 1893 et 1899, l'itinéraire de la troupe se standardise quelque peu avec une saison new-yorkaise d'environ quatre mois commençant entre mi et fin novembre et se terminant entre février et

[855] EATON Quaintance, *Opera Caravan : Adventures of the Metropolitan on Tour, 1883-1956*, *op. cit.*

[856] Soit en 1883-1884 puis entre 1891 et 1903. Pour la liste des chanteurs engagés et des itinéraires, voir les tournées 20, 44, 51, 57, 61, 63, 68, 71, 75, 76 et 80.

mars[857]. Au sein de cette saison new-yorkaise, des représentations sont organisées à Philadelphie et Brooklyn, d'autres villes proches de New York y étant parfois ajoutées. Entre 1899 et 1902, la troupe effectue plusieurs étapes à travers le pays qu'elle traverse d'est en ouest ou d'ouest en est selon les années – avec parfois des arrêts au Canada – avant de s'établir à New York entre décembre et avril. Ici encore, la saison new-yorkaise inclut des passages à Philadelphie, parfois Brooklyn, durant lesquels artistes, décors et costumes sont convoyés en train et font l'aller-retour en l'espace d'une journée[858]. Certainement du fait de la mauvaise santé de Grau, sa dernière saison au Metropolitan (1902-1903) est sensiblement plus courte et plus sédentaire : les représentations commencent à New York fin octobre, s'y poursuivent jusque fin mars avant une brève tournée qui s'arrête à Chicago, et se terminent par un dernier concert à New York fin avril.

Cette mobilité peut s'expliquer par plusieurs facteurs. Tout d'abord, l'impossibilité d'alimenter une saison lyrique aussi longue qu'en Europe dans un théâtre dépourvu de subventions : le mandat du directeur est soumis à sa capacité à dégager des bénéfices ou du moins à équilibrer les comptes et comme la rareté suscite l'envie, une saison courte est davantage susceptible de faire salle comble que si elle s'étale sur les deux tiers de l'année. Ensuite, l'accaparement par Grau et ses associés des chanteurs les plus talentueux et les plus célèbres de l'époque annihile toute possibilité réelle de concurrence dans le domaine lyrique ; il est entendu à l'époque que la troupe du Metropolitan Opera est la meilleure des États-Unis, voire du monde, et à ce titre, toute salle états-unienne désireuse de se faire un nom dans le domaine de l'opéra cherche à l'avoir en représentation[859]. Enfin, le modèle choisi pour cette salle n'échappe ni à celui de Grau, duquel les tournées sont constitutives, ni à celui des artistes européens choisissant de traverser l'Atlantique. Comme l'imprésario l'explique à la presse après l'incendie du Met en 1892, il ne peut raisonnablement demander à un chanteur de faire le voyage depuis l'Europe pour trois ou quatre mois, il doit donc lui trouver d'autres engagements que celui dans la seule ville de New York, qui ne peut l'accueillir aussi longtemps que Paris,

[857] Exception faite de la saison 1898-1899, où la troupe se produit d'abord à Chicago, les représentations commencent alors au Metropolitan.

[858] HEYLBUT Rose et GERBER Aimé, *Backstage at the Metropolitan Opera*, New York, Thomas Y. Crowell Company, 1937, p. 284-286. La logistique liée au déplacement des troupes de Grau sera plus précisément analysée dans le chapitre 8. À toute vapeur ! Faire tourner la tournée.

[859] Sur la réputation de la troupe du Metropolitan Opera aux États-Unis et en France, voir notamment : Anonyme, « Talent Los to the Coast », *San Francisco Call*, 6 février 1896 ; CAPOUL Victor, « Figaro en Amérique », *Le Figaro*, 7 avril 1896 ; Anonyme, « Melba to Appear Here. The Famous Prima Donna and the Metropolitan Opera Company to Tour the Coast », *San Francisco Call*, 30 mars 1898 ; Anonyme, « A Successful Season », *Los Angeles Herald*, 21 avril 1899 ; Nicolet, « Courrier des spectacles », *Le Gaulois*, 4 mai 1900 ; Anonyme, « Music and Drama », *Deseret Evening News*, 17 novembre 1900.

Londres ou Berlin[860]. De fait, on comprend d'autant mieux pourquoi la troupe dirigée par Grau pendant douze ans ne prend pas toujours le nom du théâtre qui l'engage et qui lui fournit son matériel : participant d'un modèle similaire à celui décrit par John Rosselli, elle reste plus intimement associée à l'imprésario qui dirige les opérations[861].

Entre 1897 et 1900, cette association devient d'autant plus forte que la mobilité de la troupe se fait transatlantique. Porté à la tête de Covent Garden à Londres, Maurice Grau déplace la quasi-intégralité de ses artistes de part et d'autre de l'océan pour poursuivre la saison états-unienne en Angleterre. Ce faisant, il se confronte à un modèle tout autre au sein duquel son changement de statut et de perception par les contemporains questionne les rapports de force entre Europe et Amérique.

4.1.4.2 Du Metropolitan à Covent Garden : l'unicité d'une direction transatlantique

Le 22 juin 1896 s'éteint Augustus Harris, directeur de Covent Garden depuis 1881[862]. Rapidement, la presse relaie la nouvelle et cherche à savoir qui sera son successeur, qui officiera sous l'autorité du Grand Opera Syndicate récemment formé pour prolonger la politique du directeur défunt, sur laquelle ses membres ont déjà été très influent. Tous sont très proches de la marquise de Ripon Lady de Grey, personnalité de premier ordre dans la sphère lyrique londonienne et dont le mari fait partie du comité de direction du théâtre. Est maintenu à son poste l'ancien *business manager* de Harris, Neil Forsyth[863]. Très vite, le nom de Maurice Grau circule. Comme son confrère défunt, l'imprésario états-unien produit certains opéras dans leur langue d'origine depuis le début des années 1890 et réunit des artistes excellents dans ses troupes. Par ailleurs, sa double qualité d'homme du monde et d'homme d'affaires est particulièrement appréciée[864]. Enfin, réunir sous une même autorité deux institutions qui produisent peu ou prou les mêmes opéras avec les mêmes chanteurs semble avantageux pour les comités de direction respectifs des deux théâtres. Du point de vue du répertoire, cela

[860] Colin-Maillard, « Courrier des Théâtres. Chez M. Maurice Grau », *Le Journal*, 1er octobre 1892.

[861] Sur les noms donnés à la troupe du Metropolitan Opera lors de ses tournées, voir la section « 3.2.3.2 Quand l'imprésario devient spectacle : les Maurice Grau Opera Companies. »

[862] Pour plus d'informations sur le comédien, dramaturge et directeur de théâtre Augustus Harris, voir la notice biographique qui lui est consacrée en annexe 5.

[863] ROSENTHAL Harold, *Two Centuries of Opera at Covent Garden*, Londres, Putnam, 1958, p. 277.

[864] « […] a newcomer may be sure of an indulgent mood, especially if he happens to combine the man of the world and the business man as felicitously as Mr. Maurice Grau ». M. de Nevers, « The Covent Garden Season », *Illustrated Sporting and Dramatic News*, 11 juillet 1896.

faciliterait l'acquisition des œuvres. Pour ce qui est des artistes, un directeur commun aux deux maisons aurait plus de pouvoir et saurait donc limiter certaines demandes financières extravagantes[865].

Le 23 juillet, Maurice Grau est officiellement nommé prochain directeur de Covent Garden, fonction qu'il peut occuper grâce à l'autorisation des actionnaires du Metropolitan Opera, qui s'étaient réservé l'exclusivité de ses services après la récente refonte des statuts de l'Abbey, Schoeffel & Grau Company devenue Abbey, Schoeffel & Grau Limited[866]. Le syndicat se chargeant de la direction financière de l'établissement, seule la direction artistique incombe au nouveau directeur[867]. Si la presse anglaise et états-unienne souligne la praticité de cette direction transatlantique, en France, le correspondant londonien du *Figaro* salue chaleureusement cette décision qui augure, selon lui, de beaux jours pour l'opéra français de part et d'autre de l'Atlantique[868].

En interne, cette prise de direction semble perçue comme moins extraordinaire, tout comme la figure qu'elle choisit. Dans son journal à la date du 27 juillet 1896, Clara Gye, fille et secrétaire de l'ancien directeur de Covent Garden Frederick Gye, relate un échange entre le critique musical Fuller Maitland et le président du Grand Opera Syndicate, M. Higgins, au sujet de la direction prochaine de l'opéra. Selon la jeune femme, le premier aurait ri au nez du second à propos de l'organisation directoriale de l'institution : pour Maitland, Maurice Grau n'aurait de directeur que le nom[869]. Cette déclaration acerbe reflète l'asymétrie qui existe dans la façon dont l'imprésario est perçu de part et d'autre de l'Atlantique : aux États-Unis la presse espère que Grau acquerra davantage de pouvoir par cette direction, tandis qu'en Angleterre il est vu comme un prête-nom, vision que l'on retrouve jusque dans l'ouvrage du critique et archiviste Harold Rosenthal sur l'histoire de Covent Garden, dans lequel il écrit que le plus gros défaut de Grau a été son manque d'affirmation de soi et sa trop grande déférence envers Lady de Grey et Lord Higgins qui lui ont imposé la majorité de leurs choix de répertoire et d'artistes. Néanmoins, Rosenthal reconnaît que l'imprésario a, pendant cette direction unique, fait de son mieux pour maintenir le haut niveau d'exigence de la maison ; ce qui sous-entend aussi qu'il

[865] « Another advantage to Mr. Grau would lie in the fact that he would be in a position to meet his artists on equal grounds in the matter of terms and demand from them somewhat more reasonable rates of salary. To be cut out of both London and New York would be a fate that few artists would be willing to encounter. If some of the higher-priced ones were not willing to act with fairness, Mr. Grau would consequently be able to force them into yielding if he controlled two such important operatic theatres as Covent Garden in London and the Metropolitan here. » Anonyme, « Live Topics about Town », *The Sun*, 7 juillet 1896.

[866] Voir la section « 4.4.3 Une ambition démesurée ? La faillite de 1896 ».

[867] Anonyme, « Musical Notes », *The Era*, 18 juillet 1896.

[868] HURET Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 27 juillet 1896.

[869] GB-Lrohc, 5C1/3/38-39, *Clara Gye Diaries*, [journal], 1896-1898.

ne l'a pas élevé[870]. Par extension, il semblerait que la direction de Covent Garden soit perçue en Europe comme plus prestigieuse que celle du Metropolitan. Dans ses mémoires, l'imprésario Gabriel Astruc écrit ainsi :

> À la fin du siècle dernier, et jusqu'en août 1914, le Covent Garden Opera, pendant les huit semaines que durait la *Season*, assura une interprétation hors de pair aux chefs-d'œuvres étrangers. Le grand créateur de ce mouvement fut Maurice Grau, impresario fastueux, qui se reposait de ses fatigues de la *Season* de Londres en dirigeant le Metropolitan Opera de New York[871].

Si contrairement à Rosenthal, Astruc crédite Grau du rayonnement de Covent Garden et s'il ironise très certainement en présentant la direction du Metropolitan comme du repos, le théâtre londonien vient en première position devant son homologue new-yorkais, signe que pour Astruc c'est bien encore en Europe que se donnent les impulsions artistiques majeures[872].

Que Maurice Grau en soit le directeur ou qu'il les loue le temps d'une saison, les théâtres sont avant tout des vitrines et des relais pour la production spectaculaire de l'imprésario. S'il les choisit avec soin pour inscrire sa production dans ce qui se fait de mieux, ils peuvent aussi être un poids lorsque l'imprésario se fait directeur, dans la mesure où l'absence de subventions impose de maintenir les salles dans une activité constante afin de rentabiliser leur location, ce qui enclenche parfois des dynamiques dangereuses[873]. De même que Grau dirige rarement seul les théâtres, un seul homme ne peut venir à bout d'une tournée, qui plus est sur des territoires aussi vastes que ceux couverts par l'imprésario. Comme ses homologues, il collabore donc avec diverses figures de l'ombre qui assurent, à ses diverses étapes, le bon fonctionnement des circulations artistiques.

---

[870] ROSENTHAL Harold, *Two Centuries of Opera at Covent Garden*, *op. cit*., p.278.

[871] ASTRUC Gabriel, *Le Pavillon des fantômes*, [Paris, Grasset, 1929], Paris, Mémoire du Livre, 2003, p. 337.

[872] Notons qu'au début du XXe siècle, Gabriel Astruc sera l'agent français du Metropolitan Opera, chargé du recrutement des artistes parisiens. CAVALIÉ Jules, « The *Saison Italienne* at the Théâtre du Châtelet in Paris in May and June 1910. The Develpment of a Branded Product, between Public Institutional Model and Private International Entrepreneurship », dans JARDIN Étienne (dir.), *Financing Music in Europe*, *op. cit.*, p. 271.

[873] Voir à ce propos la section 4. 4. 3. qui étudie la faillite de l'entreprise Abbey, Schoeffel & Grau.

4.2 Organiser et déléguer à l'intérieur de la tournée

Comme nous l'avons vu à plusieurs reprises, Maurice Grau et ses associés organisent des tournées qui comptent souvent plusieurs dizaines de membres, quand certaines atteignent la centaine[874]. De fait, diverses personnes sont nécessaires pour piloter ces entreprises, à plus forte raison lorsque Grau et ses partenaires en organisent plusieurs simultanément. Il est cependant difficile de comprendre avec précision quelles tâches peuvent être prises en charge par les collaborateurs ou employés de l'imprésario. Comme nous l'avons précédemment expliqué, les contours de la profession d'intermédiaire du spectacle demeurent flous dans la seconde moitié du XIXe siècle et les prérogatives de tel ou tel agent peuvent varier d'une situation à l'autre, signe de la grande souplesse qui existe alors dans la profession[875]. Plusieurs dénominations apparaissent néanmoins dans les colonnes de presse de l'époque, la plupart du temps en anglais. Eu égard à la flexibilité que nous venons d'évoquer, nous n'en proposerons pas des traductions littérales mais tenterons de les définir. N'ayant par ailleurs pu déceler la présence de collaborateurs dans chacune des tournées que nous avons retracées, nous ferons un tour d'horizon de ces appellations et donnerons les noms des personnes qu'elles ont servi à désigner, sachant qu'il ne s'agit que d'un maigre échantillon[876].

Les émissaires ou recruteurs (dont, exceptionnellement, nous n'avons d'équivalent en anglais) sont souvent des agents locaux que les imprésarios contactent lorsqu'ils souhaitent engager des artistes mais qu'ils ne peuvent faire le déplacement en personne. En 1876, c'est ainsi Lino Bacquero qui négocie l'engagement de Jacques Offenbach pour le compte de Maurice Grau, sans que ce dernier ne se rende à Paris[877].

Les *advanced managers* ou *advanced agents* semblent chargés de précéder les artistes dans les villes où ils se produiront. Ils peuvent notamment régler les derniers détails avec le ou les directeurs du théâtre loué, mettre en vente les billets et s'occuper des relations avec la presse ainsi que de la réclame. Au début de sa carrière, il semble que Maurice Grau ait occupé cette fonction, notamment lorsqu'il collaborait avec Charles A. Chizzola. C'est le cas en 1871 pour une tournée d'opéra italien, puis en 1872 lorsqu'il se rend en Californie pour y organiser les

[874] Voir par exemple les tournées 21, 30, 41 ou 54.

[875] Voir à ce propos la section d'introduction « La tournée, un objet de recherche en quête d'autonomie » et la section « 1.3.3 Les conflits entre artistes et imprésarios ».

[876] Dans cette section seront exclusivement évoqués les agents chargés de tâches administratives, logistiques et financières. Seront donc écartés les *stage managers* et régisseurs, dont les fonctions sont plus proprement artistiques et techniques.

[877] Sur l'engagement de Jacques Offenbach par Grau, voir la section « 3.2.1.1 Emmener Offenbach en terrain conquis ».

détails de la tournée de Marie Aimée[878]. En 1886, c'est sous ce titre que le faux Mayer se rend à Mexico pour préparer la saison d'Adelina Patti qui doit commencer fin décembre[879]. En 1891 enfin, Henry E. Abbey lui-même occupe cette fonction en se rendant en Australie quelques semaines avant l'arrivée de la troupe de Bernhardt sur place[880]. Étant donné l'importance de cette tournée, il est possible que les associés aient préféré que l'un d'eux se charge de cette tâche en personne plutôt que de la déléguer à quelqu'un de moins expérimenté.

Les *acting managers*, parfois désignés comme administrateurs généraux par la presse française, sont vraisemblablement chargés de suivre la tournée au jour le jour et d'en assurer l'organisation logistique pour le compte de l'imprésario principal. Parfois simplement désignés comme *managers*, ce sont les agents pour lesquels nous possédons le plus grand nombre de noms, ce qui suggère que Maurice Grau faisait régulièrement suivre ses tournées par des confrères moins « gradés » que lui. Lui-même est ainsi désigné lors de la première saison et tournée du Metropolitan Opera[881]. L'imprésario organisant conjointement une tournée d'opéra en français, il est possible qu'il n'ait pas eu la responsabilité de toutes les étapes du voyage du Met ou qu'il ait lui-même employé un *acting manager* pour la Maurice Grau's Opera Company[882]. En 1885-1885, Edgar Strakosch suit ainsi une tournée de Marie Aimée alors qu'une autre d'Anna Judic se déroule en même temps[883]. Ensuite, Marcus R. Mayer occupe cette fonction pour Abbey, Schoeffel et Grau puis pour Robert Grau, ce qui peut être vu comme une promotion pour l'ancien *advanced agent* des imprésarios. À notre connaissance, Mayer administre ainsi les tournées de la Grand Italian Opera Company entre décembre 1889 et avril 1890 et celle d'Adelina Patti en 1903-1904[884]. Victor Ullmann, dans les mois qui précèdent sa nomination au Théâtre de la Renaissance, est quant à lui désigné par la presse française comme l'administrateur général de la grande tournée que Sarah Bernhardt effectue en Europe puis en Amérique du Sud entre septembre 1892 et septembre 1893[885]. La saison suivante, un certain A. Simonson, peut-être apparenté à l'une des comédiennes de la troupe, administre la tournée nord-américaine de Coquelin Aîné et Jane Hading[886]. Enfin, Grau et ses associés peuvent aussi travailler avec des *acting managers* implantés dans des régions précises. C'est ainsi qu'entre

[878] Anonyme, « An Operatic Arrangement in Court », *The New York Herald*, 7 juin 1871 ; Anonyme, « Domestic News », *Sacramento Daily Union*, 15 mars 1872. – Tournée 1 (pour Marie Aimée).

[879] Sur cet incident, voir la section « 1.3.2 Escroquerie et usurpation d'identité : le cas du faux Mayer ».

[880] Tournée 43.

[881] Tournée 20.

[882] Tournée 21.

[883] Tournée 27.

[884] Tournée 41 et 81.

[885] Tournée 46.

[886] Notons qu'Edgard Strakosch participe à cette tournée également. La presse le désigne comme le représentant général de l'entreprise Abbey, Schoeffel et Grau. Tournée 50.

1894 et 1898 un certain C. J. Abud gère trois saisons et tournées organisées au Royaume-Uni. Lors des étés 1894 puis 1898 il pilote la tournée de Bernhardt au Royaume-Uni, et en septembre 1894 il s'occupe de la saison de Lillian Russell au Lyceum de Londres[887].

Une autre désignation proche de cette dernière est celle de *business manager*. Apparaissant tantôt seule, tantôt aux côtés d'un *acting manager*, cette catégorie désigne sans doute des agents chargés plus spécifiquement des finances de la compagnie. En ce sens, nous supposons que les *business managers* peuvent parfois être confondus avec les trésoriers qui collectent les recettes et distribuent les salaires aux divers membres de la troupe. Lors de la tournée qu'Irving, Terry et les comédiens du Lyceum de Londres effectuent en Amérique du Nord en 1893-1894, un certain Myron B. Rice est ainsi désigné comme le *business manager* d'Abbey, Schoeffel et Grau, tandis que C. Howsen est le trésorier d'Irving et Bram Stoker son *acting manager*[888].

Tout en déléguant diverses tâches en interne à des homologues souvent moins influents, Maurice Grau établit tout au long de sa carrière des partenariats avec des confrères implantés sur le même territoire que lui ou au contraire dans des espaces géographiques éloignés, ce qui lui permet à la fois de consolider sa position au sein de l'industrie spectaculaire et de rayonner à plus grande échelle.

[887] Tournée 53, 54 et 66.
[888] Tournée 49.

4.3 Du local au transnational : des collaborations à niveaux multiples

Étant donné la superficie couverte par ses entreprises, Maurice Grau a besoin à la fois de partenaires locaux pour renforcer son ancrage, et de partenaires transnationaux pour faciliter voire permettre son implantation hors de sa sphère d'influence première[889]. Sans viser l'exhaustivité, nous analyserons d'abord les associations que Grau noue depuis New York, avant d'étudier celles qu'il établit avec Londres, Paris, l'Amérique du Sud et l'Océanie.

4.3.1 Associations locales : multiplier les réseaux

Imprésario états-unien, Maurice Grau établit tout d'abord des associations avec des homologues implantés sur son territoire. Bien qu'Européens pour la plupart, ces derniers se lancent exclusivement dans des carrières nord-américaines et caribéennes qui doivent être distinguées des entreprises d'envergure transcontinentale et transocéanique développées avec d'autres partenaires, et dont il sera question plus loin[890].

4.3.1.1 Charles A. Chizzola : un premier pied à l'étrier

Avant de reprendre les affaires de son oncle Jacob, Maurice Grau travaille brièvement comme agent de l'imprésario d'opéra italien Charles A. Chizzola, alors associé à A. Durand[891]. Chargé d'organiser la saison du ténor Pasqualo Brignoli à Chicago au printemps 1871, le jeune homme travaille quinze jours pour les deux hommes : il reçoit pour cela 75$ par semaine, plus une prise en charge de ses déplacements[892]. Quelques mois après cette courte collaboration, et malgré le procès en défaut de paiement contre Brignoli qui en découle, Maurice Grau et Charles A. Chizzola s'établissent comme associés, et ce partenariat dure jusqu'en 1876[893].

---

[889] La longue collaboration de Grau avec Abbey et Schoeffel, relevant du premier cas de figure tout le dépassant par l'implantation londonienne du trio, bénéficie d'une section à part et est donc étudiée en « 4.4 L'Abbey, Schoeffel & Grau Company: un monopole pour se deployer plus facilement à l'échelle transnationale".

[890] Voir la section « 4.3.2 Les collaborations transcontinentales : travailler avec des homologues ».

[891] Nous savons Charles A. Chizzola et A. Durand sont associés en 1871 mais n'avons pas réussi à trouver davantage d'informations sur ce partenariat. Anonyme, « An Operatic Arrangement in Court », *The New York Herald*, 7 juin 1871.

[892] *Ibid*.

[893] Anonyme, « New York Gossip », *Illustrated Sporting and Dramatic News*, 8 janvier 1876 ; GRAU Robert, *Forty Years Observation of Music and the Drama*, *op. cit.*, p. 168 et 275.

Sur la période, la plupart des entreprises théâtrales du jeune imprésario se font alors en association avec Chizzola[894]. Les partenaires organisent les tournées de Marie Aimée, de Rubinstein et Wieniawsky, puis d'Adelaide Ristori. Ils dirigent ensemble le Lyceum Theatre de New York entre août 1874 et 1876 et le Chestnut Street Theatre, à Philadelphie, à partir de novembre 1874[895].

Cette première association montre un degré d'organisation moins formel que ceux que l'imprésario connaîtra à partir des années 1880. Bien que Robert Grau parle de l'« entreprise de Grau et Chizzola », les associés n'utilisent pas cette nomenclature dans la réclame des tournées[896]. Plus encore, les noms respectifs des imprésarios n'apparaissent pas systématiquement ensemble, les encarts publicitaires présentant de préférence celui qui suit physiquement la troupe. Lors de la tournée de 1872-1873 de Marie Aimée, la réclame annonce par exemple Chizzola comme seul imprésario. L'implication de Grau n'est décelable que dans des rubriques périphériques : le 15 mars 1872 par exemple, un court article publié dans la section « Domestic News » du *Sacramento Daily Union* précise qu'il est alors en route pour San Francisco afin d'y organiser la saison d'opéra bouffe de Marie Aimée[897]. En 1873-1874 ensuite, lors de la seconde tournée d'Aimée que les imprésarios organisent, le nom de Grau n'apparaît qu'en mars, au retour de la troupe à New York, lorsqu'elle se produit au Lyceum Theatre dont Grau et Chizzola prendront bientôt la direction[898]. À l'inverse, seul le nom de Maurice Grau apparaît lorsqu'il s'agit de promouvoir les représentations de Tommaso Salvini en 1873-1874, très certainement parce que Chizzola suit la tournée d'Aimée et Grau celle du tragédien italien[899].

Dans le domaine de la direction théâtrale cependant, les noms des deux imprésarios apparaissent systématiquement ensemble. Comme nous venons de l'énoncer, Grau et Chizzola dirigent le Chestnut Street Theatre de Philadelphie et le Lyceum Theatre de New York à partir de 1874. Si nous manquons d'informations sur la saison du Chestnut Street Theatre – représentations de Marie Aimée mises à part – celles du Lyceum Theatre proposent

[894] Nos recherches indiquent que seules les tournées de Clara Louise Kellogg et Jacques Offenbach sont à l'époque organisées sans Chizzola. Tournées 6 et 12.

[895] La direction du Chesnut Street Theatre par les deux imprésarios n'est indiquée que par le *Philadelphia Inquirer* et nous n'avons pas trouvé sa date de fin. Anonyme, « Amusements. Chestnut Street Theatre », *The Philadelphia Inquirer*, 18 novembre 1874.

[896] « The firm of Grau and Chizzola was saved and their affairs began to improve, though at the close of the season here referred to, a dissolution of the firm was effected. », GRAU Robert, *Forty Years Observation of Music and the Drama*, *op. cit.*, p. 168.

[897] Anonyme, « Domestic News », *Sacramento Daily Union*, 15 mars 1872.

[898] Tournée 4.

[899] Anonyme, « Amusements. Academy of Music. The Salvini Season », *The New York Herald*, 17 août 1873.

majoritairement des artistes produits par les imprésarios-directeurs et qui partent ensuite en tournée dans le pays[900]. En ce sens, le Lyceum sert de point d'ancrage new-yorkais aux associés qui déploient ensuite leurs activités sur l'ensemble du sous-continent nord-américain. Pendant ces deux saisons, ils y produisent de l'opéra bouffe en français et en anglais (Marie Aimée, Emily Soldene, mais aussi la troupe de Mme Geoffroy et M. de Quency), et du théâtre classique (Adelaide Ristori et Clara Rousby notamment[901]).

Toutes ces productions et tournées ne semblent toutefois pas suffisamment rentables pour faire durer le partenariat. Alors que la direction du Lyceum est initialement annoncée pour cinq ans, elle s'achève début 1876, comme la collaboration entre Grau et Chizzola[902].

4.3.1.2 Une multitude de partenariats ponctuels

Outre les partenariats de longue durée, Maurice Grau s'associe ponctuellement avec des confrères le temps d'une saison ou d'une tournée. Ces collaborations sont nombreuses et beaucoup sont mises en place de façon informelle, comme celles avec ses frères Sam et Robert. Par conséquent, nous ne pouvons pas en proposer un décompte exhaustif mais développerons quatre exemples qui illustrent autant de modes d'associations entre imprésarios.

[900] L'exception étant ici la saison de la comédienne britannique Adelaide Neilson, produite par Max Strakosch lors de la saison 1874-1875. Anonyme, « The Drama in America », *The Era*, 7 juin 1874.

[901] Les directeurs avaient également engagé le tragédien italien Ernesto Rossi à partir de novembre 1875, mais ce dernier revient finalement sur sa décision, rompt son contrat et paie un dédit de 1200£ à Grau et Chizzola afin de prolonger sa saison parisienne. Anonyme, « Politics and Gossip », *The Daily Telegraph and Courier*, 12 octobre 1875. – Tournées 7-10; à propos de la saison de Clara Rousby, voir GRAU Robert, *Forty Years Observation of Music and the Drama*, *op. cit.*, p. 168 et 276.

[902] « MR Maurice Grau, nephew of the well known Mr J. Grau, who brought out Ristory to this country, has leased the Lyceum Theatre, and will open it about the 1st of next August. He has a five years' lease, and it is understood that he intends to keep the Theatre in a first class position. » Anonyme, « The Drama in America », *The Era*, 10 mai 1874. – Il semblerait que les directeurs aient d'abord cherché à étouffer le bruit de leurs échecs financiers, comme le suggère un article du *Courrier des États-Unis* : « Dans la prévision d'une longue absence, MM. Grau et Chizzola ne se sont point assuré la libre disposition du "Lyceum." Aussi vient-il d'être loué à M. Matt Morgan qui le transforme en théâtre de *Varietes* et compte justement l'ouvrir lundi prochain. », Ch. V., « Chronique théâtrale », *Courrier des États-Unis*, 6 mars 1876. – À propos des ennuis financiers de l'association Grau/Chizzola : « There was a season of financial stress, and in 1875 he severed his connection with Chizzola, after another period of bad luck ». KREHBIEL Henry Edward, *Chapters of Opera, Being Historical and Critical Observations and Records Concerning the Lyric Drama in New York from its Earliest Days down to the Present Time*, *op. cit.*, p. 278.

4.3.1.2.1 C. D. Hess et Clara Louise Kellogg

Pour la seule saison 1873-1874, Maurice Grau collabore avec l'imprésario C. D. Hess et la chanteuse Clara Louise Kellogg, avec qui il organise une saison d'opéra en anglais à travers les États-Unis[903]. Dans ses mémoires, l'artiste états-unienne écrit qu'en 1873 elle décide de donner de l'opéra traduit en anglais aux États-Unis. Pour ce faire, elle devient, selon ses termes, son propre *manager*, et organise sa troupe avec C. D. Hess. Ce dernier a la charge des aspects commerciaux de l'entreprise tandis qu'elle s'occupe de sa dimension artistique[904]. Bien que Kellogg évoque l'entreprise Kellogg-Hess, elle mentionne aussi le nom de Grau qui seconde le premier imprésario dans le recrutement des artistes de la troupe. À l'été 1873, les deux hommes se rendent à Londres dans ce but, et la saison commence à l'Academy of Music de Philadelphie le 6 octobre.

Outre sa fonction de recruteur, le degré d'implication de Grau dans cette tournée est difficile à déterminer. Si la réclame indique son nom aux côtés de celui de Hess, les représentations de Kellogg ont lieu durant la tournée de Salvini que Maurice Grau suit très probablement[905]. La collaboration avec l'artiste et l'imprésario semble en tout cas s'arrêter ici, ce qui coïncide avec le début de la direction du Lyceum Theatre avec Chizzola.

4.3.1.2.2 Max Strakosch et John Ford

Le 9 juillet 1879, le journal britannique *Freeman's Journal* annonce que Maurice Grau et Max Strakosch s'apprêtent à prendre la tête du Fifth Avenue Theatre de New York pour la saison à venir[906]. À y regarder de plus près, la direction du théâtre ne s'organise pas entre deux mais trois hommes, le dernier étant le directeur de théâtre états-unien John Thompson Ford,

[903] La soprano avait chanté sous la direction de Jacob Grau au début des années 1860, et avait peut-être rencontré son neveu à cette occasion. KELLOGG Clara Louise, *Memoirs of an American Prima Donna*, *op. cit.*, p. 122 et 129. – Pour l'association avec Maurice Grau, voir la tournée 6.

[904] Cette tournée d'opéra en anglais est décrite dans les chapitres 24 et 25 des mémoires de l'artiste : *Ibid.*, p. 254-275. – Comme l'indique Katherine Preston, Kellogg s'occupe entre autres de la traduction des livrets et de la mise en scène des opéras, travaillant comme *prima donna* et cheffe de troupe. PRESTON Katherine K., *Opera for the People : English-Language Opera and Women Managers in Late 19th-Century America*, *op. cit.*, p. 184.

[905] Voir par exemple les articles de presse suivants : Anonyme, « Amusements. Hooley's Theatre », *Chicago Daily Tribune*, 29 novembre 1873 ; Anonyme, « Amusements. Academy of Music », *New-York Tribune*, 22 janvier 1874 ; Anonyme, « Amusements. Worcester Theatre », *Worcester Daily Press*, 21 février 1874.

[906] Anonyme, « Mr. Max Strakosch and Mr. Maurice Grau have taken the Fifth-avenue Theatre, New York, for next season. », *Freeman's Journal*, 9 juillet 1879.

déjà implanté à Boston, Washington et Baltimore[907]. Contrairement à la collaboration entre Grau et Chizzola durant laquelle les imprésarios prennent indifféremment en charge répertoires dramatique et lyrique, cette association-ci revient davantage à assurer un lieu de production new-yorkais à chacun des directeurs qui y fait jouer son répertoire sur une période donnée. Maurice Grau ouvre la saison 1879-1880 avec de l'opéra français, avant de laisser la place à de l'opéra en anglais, produit par Ford[908]. Il revient en mars 1880 avec sa troupe qui était jusque-là en tournée, et les représentations d'opéra en anglais reprennent à partir de mi-avril[909]. Max Strakosch doit donner de l'opéra en italien au Fifth Avenue Theatre, mais nous n'avons pas trouvé trace de ces représentations dans la presse. Il produit par contre sa troupe au Booth's Theatre alors dirigé par Henry E. Abbey en janvier 1880[910].

Il est de fait probable que le partenariat entre les trois hommes n'ait finalement pas été conduit dans son intégralité, Max Strakosch s'étant peut-être désisté. Dans une telle collaboration de circonstance, cette vraisemblable désaffection illustre peut-être plus la souplesse des associations d'imprésarios que leur précarité : les théâtres étant alors nombreux à New York, il est fréquent qu'une saison initialement prévue pour quelques semaines soit prolongée en cas de succès, obligeant les spectacles programmés à sa suite à trouver un autre lieu de production.

4.3.1.2.3 Henry Wilson Savage

Entre le 1er octobre 1900 et le 26 janvier 1901, Maurice Grau et l'imprésario états-unien Henry Wilson Savage s'associent pour diriger la Metropolitan English Grand Opera Company, qui produit de l'opéra en anglais de New York à Washington, en passant par Chicago et plusieurs villes du nord-est[911]. Alors qu'elle n'est pas la troupe permanente du Metropolitan Opera, cette compagnie d'opéra en anglais prend le nom de l'institution où elle commence sa saison. Elle n'occupe en effet le Metropolitan Opera que du 1er octobre au 15 décembre 1900. Hors de la métropole ensuite, la presse met en avant cette affiliation à la maison new-yorkaise

[907] L'organisation de cette saison est décrite dans le *Boston Herald* : Anonyme, « Extensive Theatrical Venture », *The Boston Herald*, 26 juillet 1879. – À propos de John T. Ford, voir la courte notice biographique qui lui est consacrée en annexe 5.

[908] Ford produit d'ailleurs ses spectacles en association avec un certain Zimmerman avec qui il partage des entreprises nationales et transatlantiques. *The Boston Herald, Ibid*.

[909] Anonyme, « Music and the Drama », *The Jewish Messenger*, 21 mai 1880 ; BROWN Thomas Allston, *A History of the New York Stage from the First Performance in 1732 to 1901*, *op. cit.*, p. 25-28.

[910] Ch. V, « L'opéra italien à Booth's Theatre », *Courrier des États-Unis*, 11 janvier 1880.

[911] Tournée 74.

qui fonctionne peut-être comme une caution artistique pour un type de production désormais moins goûté du public états-unien[912]. Cela va de la simple mention « Direct from the Metropolitan Opera House, N. Y. », dans la réclame, à des articles plus longs qui précisent que les opéras sélectionnés sont ceux ayant eu le plus de succès à New York, et qu'ils sont donnés avec la même distribution et mise en scène que dans la ville d'origine[913]. Dans cette perspective, New York est présentée comme le centre artistique de référence dont il est de bon ton de suivre l'exemple. La ville n'est cependant pas le seul modèle à suivre, puisque les mentions du théâtre lui-même s'insèrent aussi dans les articles quand il s'agit de présenter les artistes. Dès lors que l'un d'eux appartient à la troupe régulière du Metropolitan, cette affiliation est mise en avant de la même manière que pour les théâtres européens dont sont issus les artistes que Grau présente pour la première fois au public américain[914].

Malgré cette publicité, les recettes qu'elle rapporte aux imprésarios sont insuffisantes pour rentabiliser l'entreprise qui s'arrête après les représentations à Washington[915]. Savage continue à produire de l'opéra en anglais mais il s'agit de la dernière incursion de Grau dans ce domaine, deux ans seulement avant son retrait des affaires.

4.3.1.2.4 Charles Frohman

Le manager et directeur de théâtre états-unien Charles Frohman est un cas à part dans les collaborations ponctuelles de Grau avec ses pairs. D'une part, il est l'un des principaux exploitants théâtraux à New York et est connu pour son ardente promotion du *combination system* au détriment du *stock system* ; d'autre part, il peut être perçu comme un concurrent indirect de Grau, dans la mesure où il importe d'Europe les mêmes œuvres dramatiques, si ce n'est qu'il les produit dans des traductions anglaises quand Grau les donne en langue originale.

[912] Preston indique en effet que l'opéra en anglais perd progressivement en popularité à la fin du XIXe siècle, avec l'avènement d'un opéra plus élitaire, qui écarte les spectateurs les plus populaires par la barrière de la langue, mais aussi par la mise en place de tarifs élevés et d'horaires plus tardifs. PRESTON Katherine K., *Opera for the People : English-Language Opera and Women Managers in Late 19th-Century America*, *op. cit.*, p. 49-57. Sur l'opéra en anglais aux États-Unis pendant la carrière de Grau, voir également : TURNER Kristen M., *Opera in English : Class and Culture in America, 1878-1910*, thèse de doctorat, Chapel Hill, N. C., University of North Carolina at Chapel Hill, 2015.

[913] On peut notamment lire dans *The Evening Star,* publié à Washington : « Eight performances will be given in English, those operas having been selected which contributed in the greatest degree to the popularity of the company during its tenancy of the Metropolitan Opera House, New York. […] Every opera will be cast with the same artists and staged in the same elaborate manner as in New York. », Anonyme, « Coming Attractions. New National Theater », *The Evening Star*, 19 janvier 1901.

[914] Voir par exemple : Anonyme, « 'Aida' presented in Chicago », *New York Daily Tribune*, 25 décembre 1900.

[915] GRAU Robert, *Forty Years Observation of Music and the Drama*, *op. cit.*, p. 277-278.

De façon formelle, Frohman et Grau ne s'associent qu'à l'été 1902 à Londres, où ils produisent successivement Sarah Bernhardt, Constant Coquelin, et la troupe du Théâtre des Variétés, avec Jeanne Granier en vedette[916]. S'agissant de théâtre français donné dans le texte, avec des artistes parisiens, c'est bien le modèle Grau qui est retenu ici. Quelles que soient les motivations qui poussent Frohman à s'écarter de sa ligne de production habituelle à travers cette association avec Grau, cette dernière occupe une place particulière dans les collaborations ponctuelles que nous recensons, dans la mesure où les deux hommes ont alors établi une cohabitation professionnelle de longue date. Depuis 1890, Frohman et les associés Abbey, Schoeffel et Grau louent des bureaux à Londres au 4 Henrietta Street[917]. Si l'espace est occupé à l'année par des agents locaux, cette installation physique au cœur du quartier des théâtres londoniens permet aux quatre agents américains de s'implanter dans la capitale avec, probablement, un engagement de non-concurrence. Grâce à cet avant-poste, les directeurs new-yorkais les plus influents de l'époque disposent d'une vitrine pour les artistes et auteurs dramatiques britanniques qu'ils souhaitent démarcher.

En s'associant ponctuellement, les imprésarios mutualisent leurs qualifications, réseaux et territoires sans s'engager sur le long terme. Le plus souvent construites à l'échelle locale, de telles collaborations de circonstances n'empêchent pas, comme dans le cas de Frohman, des associations plus longues, quoique plus ténues, et réalisées à de plus grandes échelles. D'un pays voire d'un continent à l'autre, Grau établit aussi des partenariats sans doute plus stratégiques et plus cruciaux que ceux qu'ils construit localement, dans la mesure où les premiers sont nécessaires à son implantation dans des zones déjà couvertes par des confrères.

4.3.2 Les collaborations transcontinentales : travailler avec des homologues

Maurice Grau n'est pas le seul imprésario à s'établir au sein d'un monopole théâtral dans la région depuis laquelle il officie. Comme nous l'avons vu dans le chapitre 1, la pratique est d'usage à l'époque, où seuls quelques imprésarios contrôlent, chacun depuis une aire spécifique, la production artistique internationale. S'implanter ponctuellement dans ces régions

[916] Saisons 77-79.

[917] Il est difficile de dire si cette collaboration perdure tout au long de la période ou si elle s'interrompt. Elle est néanmoins le signe d'un partenariat ancien entre les deux hommes. L'agent londonien de Charles Frohman est au départ W. Lestocq. Nous ne savons pas s'il officie également pour le compte d'Abbey, Schoeffel & Grau. La biographie de Frohman avance qu'au fur et à mesure de son implantation à Londres, le manager états-unien agrandit ses bureaux. Sans évoquer de date précise, l'ouvrage indique la direction de l'Aldwych Theater comme premier déménagement du directeur, qui installe alors ses bureaux directement dans le théâtre. FROHMAN Daniel et MARCOSSON Isaac, *Charles Frohman, Manager and Man*, *op. cit.*, p. 131, 152, 231et 251.

est donc impensable sans partenariats locaux. Les cinq cas développés ci-après suivent toujours le même schéma : Maurice Grau possède une écurie d'artistes conséquente ; afin de les produire dans des régions où il n'a pas encore travailler, il met en place une collaboration temporaire avec un imprésario d'envergure similaire, mais qui rayonne depuis un autre point du globe. Outre le contournement d'un monopole, ces partenariats sont cruciaux pour s'adapter aux spécificités locales : les imprésarios avec lesquels Grau s'associe connaissent les moyens disponibles sur place en termes de salles de spectacle, de logement pour les artistes, de moyens de transport entre les villes mais aussi d'attentes du public.

4.3.2.1 Augustus Harris à Londres

Comme nous l'avons évoqué dans le chapitre précédent, Maurice Grau et Augustus Harris importent la troupe de la Comédie-Française à Londres entre le 12 juin et le 12 juillet 1893. Les comédiens se produisent alors à Drury Lane, l'un des théâtres les plus prestigieux de la capitale, dirigé par Harris. Si nous n'avons pas retrouvé le contrat liant la troupe administrée par Jules Claretie aux imprésarios qui la produisent à Londres, les comptes rendus d'Assemblées Générales des Sociétaires indiquent que l'engagement est fait par Abbey et Grau[918]. Dans cette perspective, le rôle d'Augustus Harris dans cette entreprise revient surtout à fournir le théâtre, les échanges avec Jules Claretie semblant d'ailleurs être pris en charge par Maurice Grau, comme le suggère la lettre qu'il écrit à l'administrateur le 5 juin afin de s'assurer que les comédiens respecteront bien la clause d'exclusivité inscrite dans leur traité[919].

4.3.2.2 Eugène Bertrand à Paris

Le 26 juillet 1889, Maurice Grau écrit au directeur du Théâtre des Variétés Eugène Bertrand depuis Londres afin de définir les modalités de leur association pour les représentations de Sarah Bernhardt au Théâtre de la Porte-Saint-Martin, entre août 1889 et mai 1890[920]. À cette époque, la comédienne joue au Lyceum Theatre de Londres après s'être

[918] Le compte rendu de l'Assemblée du 28 mars 1893 évoque le « traité avec MM. Abbey et Grau ». F-Pcf, Registre 434, « Assemblée Générale Extraordinaire le Mardi 28 mars 1893 », *Assemblées Générales des Sociétaires (1869 à 1919)*, [comptes rendus], 1893.

[919] Il est possible que Grau soit le seul des trois à parler français, ce qui expliquerait pourquoi il prend en charge ces échanges. « Assemblée Générale Extraordinaire du Mercredi 7 Juin 1893 », *Ibid.*

[920] *Lettres autographes de Maurice Grau mentionnant les engagements de Sarah Bernhardt*, op. cit.

produite au Théâtre des Variétés d'avril à juin sous la direction de Grau et Bertrand[921]. Dans sa lettre, l'imprésario propose à son associé de renouveler leur collaboration selon les mêmes termes que ceux conclus pour la première saison parisienne, à savoir en partageant les frais des représentations en deux, après avoir déduit les droits de fausse et les droits d'auteur :

> Maintenant, *quand a moi* je vous ai dit que j'etais tout pret a prendre *pour mon Compte* les appointements de Sarah et de faire l'affaire avec vous comme nous avons fait a partir du 1er juin c'est a dire prelever droits de fausse et droits d'auteurs et partager le reste en deux parties egales une pour vous – l'autre pour moi – et c'est moi qui doit payer Sarah – mais c'est a votre charge les deux cents francs de Damala. comme Cela a ete du reste pendant juin et juillet[922].

Grau ne propose cependant cet arrangement que jusqu'au 15 novembre, étant donné qu'il devra alors partir pour les États-Unis. Dans le cas où Bertrand ne souhaiterait pas s'engager avec Grau de la sorte, ce dernier lui propose de se contenter d'une rémunération de 500 fr. par représentation, sans intéressement sur la recette[923]. N'ayant pu trouver ni contrat ni réponse de Bertrand, nous ne savons pas quelle option a finalement été retenue.

Cette lettre montre en tout cas l'implication de Grau sur les scènes parisiennes grâce à la médiation d'acteurs locaux. Si cette archive est la seule attestant d'une telle collaboration sur place, la fréquence et la durée des séjours que Grau effectue à Paris à partir de 1879 nous force à envisager d'autres associations ou du moins échanges, qui sont par ailleurs sous-entendus par la presse. En mai 1900, un article d'Alfred Delilia mentionne une rencontre avec le directeur de l'Opéra de Paris Pedro Gailhard, que Grau avait déjà côtoyé lors de la saison des *Amants de Vérone* organisée en février 1879 au Théâtre de la Gaîté et qu'il aurait sollicité en 1883 pour travailler à ses côtés au Metropolitan Opera[924]. Bien que nous n'ayons pas trouvé d'autres traces

[921] Ses représentations s'insèrent dans la tournée européenne que Sarah Bernhardt effectue sous la direction de Grau entre 1888 et 1889. Voir la Chronologie des tournées et engagements en annexe. – Comme nous l'apprend le *Figaro* du 7 février 1889, la comédienne devait initialement jouer à l'Eden-Théâtre sous la direction de Bertrand et Grau – cette salle est d'ailleurs évoquée dans la lettre –, mais le théâtre ayant changé de propriétaire, le directeur parisien organise les représentations de Bernhardt aux Variétés. PRÉVEL Jules, « Courrier des théâtres », *op. cit.*

[922] *Lettres autographes de Maurice Grau mentionnant les engagements de Sarah Bernhardt*, [lettres], *op. cit.*

[923] D'après Jules Prével, Sarah Bernhardt est sous contrat avec Maurice Grau jusqu'en 1889. Si tel est le cas, il perçoit alors un pourcentage sur chacune de ses représentations. PRÉVEL Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 19 décembre 1887.

[924] DELILIA Alfred, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 7 mai 1900. – Sur la possible demande de Grau à Gailhard en 1883 : PRÉVEL Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 18 mars 1883. – À l'époque de la saison organisée à la Gaîté en février 1879, Pedro Gailhard était investi dans une carrière de chanteur et c'est vraisemblablement comme tel qu'il s'est inséré dans la troupe. Tournée 15.

d'échanges entre les deux hommes, la présence de Gailhard aux funérailles de Grau laisse penser que les deux hommes se sont rencontrés ou ont du moins échangé à plusieurs reprises[925].

4.3.2.3 Cesare Ciacchi et Luiz Ducci, de l'Argentine au Brésil

Comme nous l'avons écrit dans le chapitre 1, Cesare Ciacchi est un des principaux imprésarios d'Amérique du Sud à partir de la fin des années 1870. Établi à Buenos Aires, il dirige les théâtres principaux de la ville mais aussi de Montevideo en Uruguay, tout en produisant régulièrement des artistes au Brésil et sur la côte Pacifique. De 1886 à 1889, Maurice Grau et ses associés traitent directement avec lui pour l'organisation des tournées respectives de Sarah Bernhardt (1886), Adelina Patti (1888 et 1889) et Coquelin Aîné/Hading (1888)[926]. Ciacchi est alors le producteur principal d'opéra italien et de théâtre européen (il a notamment organisé la tournée sud-américaine d'Eleonora Duse en 1885), et contrôle les théâtres les plus prestigieux de la région[927]. Il est donc inenvisageable de présenter de telles vedettes sans son concours.

En 1893, les imprésarios produisent de nouveau Sarah Bernhardt dans la région et collaborent cette fois avec Luiz Ducci, autre imprésario d'origine italienne basé, lui, au Brésil[928]. Vraisemblablement entré en activité plus tardivement que Ciacchi, il travaille notamment avec lui en 1892 pour une tournée d'opéra italien dans la région[929]. Il produit également du théâtre italien et français, organisant entre autres la tournée sud-américaine de Réjane en 1909[930].

Comme l'écrit Monize Oliveira Moura, les deux hommes contribuent à l'époque à l'élaboration d'une route théâtrale en Amérique du Sud, ce alors que la région comporte moins

[925] Sur la liste des personnalités présentes aux funérailles de Maurice Grau, voir notamment De Tanville, « Le Monde », *Gil Blas*, 18 mars 1907. – L'imprésario n'est cependant pas mentionné dans la thèse consacrée à Pedro Gailhard : GOUIFFÈS Anne-Marie, *Pedro Gailhard, un artiste lyrique à la direction de l'Opéra de Paris: 1884-1907*, thèse de musicologie, Université Paris-Sorbonne, 2000.

[926] Tournées 29, 33, 34 et 38.

[927] Pour plus de détails sur Cesare Ciacchi, voir la notice biographique qui lui est consacrée en annexe 5.

[928] Tournée 46.

[929] D'après nos recherches, le nom de Luiz Ducci n'apparaît dans la presse qu'à partir d'avril 1890. Il se peut néanmoins qu'il ait commencé son activité plus tôt. Anonyme, « Theatro Lyrico », *Jornal do Commercio*, 23 avril 1890. – Le journal brésilien *Estado de Sao Paulo* nomme la troupe d'opéra italien qui se produira bientôt dans la ville la « companhia Ducci-Chiacchi » (sic.), Anonyme, « Palcos e circos », *Estado de Sao Paulo*, 3 août 1892. Il semblerait cependant que la collaboration entre les deux hommes ait été plus longue, comme le suggère Monize Oliveira Moura. OLIVEIRA MOURA Monize, « Les tournées de Sarah Bernhardt dans les Amériques », *Transatlantic Cultures*, 2019, consulté le 1er septembre 2023.

[930] Anonyme, « Politeama Argentino – Direccion : L. Ducci – Tournée de Mme. Réjane », *La Prensa*, 10 septembre 1909.

de grandes villes que la partie nord du continent, que les distances à parcourir sont considérables, et que les épidémies de fièvre jaune y sont fréquentes et souvent mortelles[931].

4.3.2.4 Williamson, Garner and Co. en Océanie

La saison que Sarah Bernhardt effectue en Océanie entre le 30 mai et le 8 août 1891 est la seule entreprise que Maurice Grau mène dans cette région du monde. Suivie par son associé Henry E. Abbey qui s'embarque de San Francisco quelques semaines avant la troupe, la tournée est organisée sur place par l'entreprise Williamson, Garner & Co., composée des imprésarios James Cassius Williamson et Arthur Garner[932]. D'après le chercheur australien Corille Fraser, l'idée d'une tournée de Sarah Bernhardt en Australie semble avoir été sérieusement évoquée pour la première fois au Caire en mai 1889, lors d'une rencontre entre Arthur Garner et la comédienne[933]. En février 1890, James C. Williamson se rend à San Francisco pour discuter avec Abbey et Grau des termes de leur association à venir. Le mémo qui est alors rédigé les énumère comme suit : la tournée de Sarah Bernhardt doit commencer autour du 1er juin 1891[934]. À Grau et Abbey incombent le soin d'acheminer Sarah Bernhardt avec sa troupe et le matériel nécessaire aux représentations. Williamson et Garner se chargent quant à eux du choix des salles de spectacle, de la constitution de l'orchestre, de l'impression des affiches et de la publicité. Ils doivent aussi mettre à disposition de la troupe une équipe de charpentiers, d'accessoiristes, d'électriciens, d'ouvreurs et de caissiers. Enfin, les théâtres loués doivent fournir les décors et accessoires. La rémunération des associés est prévue à la semaine et

[931] OLIVEIRA MOURA Monize, « Les tournées de Sarah Bernhardt dans les Amériques », art cit.

[932] Ensemble, Williamson et Garner dirigent le Princess Theatre et le Theatre Royal de Melbourne, ainsi que le Theatre Royal d'Adelaide, et détiennent le monopole sur l'importation des vedettes européennes en Australie et en Nouvelle-Zélande. Ils sont toutefois davantage tournés vers la production d'opéra bouffe et d'opéra-comique en anglais ainsi que de théâtre comique que Grau et ses associés. Pour plus d'informations sur les carrières respectives de Williamson et Garner, ainsi que sur leur collaboration, voir les notices biographiques qui leur sont consacrées en annexe 5.

[933] Bernhardt est alors en tournée en Égypte ; tournée 35. Fraser n'indique pas si Garner effectue le voyage jusqu'au Caire dans le but de rencontrer la comédienne où s'il s'y trouve aussi pour son propre compte. FRASER Corille, *Come to Dazzle : Sarah Bernhardt's Australian Tour*, Sydney, Currency press National library of Australia, 1998, p. 56.

[934] « Bernhardts (sic.) Australian tour memo of *Terms* to begin on or about June 1/91, Grau and Abbey to find Madame Bernhardt and full Company everything connected with performance, (p. 59) W & G to find theatres and all local expenses including orchestra, printing and advertising, full working staff of carpenters, property men, limelight men, ushers, money and check takers, Bill posting and distributing, and all ordinary working expenses, together with all stock scenery and properties in theatres. The gross receipts to be divided as follows : Abbey and Grau take 1st £800 each week ; W & G take next £400 each week. Then A & G take Bernhardt's share. All over this to be divided as follows : Abbey and Grau take 2/3rds, W& G take 1/3. », AUS-CAnl, Charles Tait papers, NLA, MS 2434, folder 6, *Bernhardts Australian tour memo of Terms*, [notes manuscrites], 1890, cité dans FRASER Corille, *Come to dazzle*, *op. cit.*, p. 59-61.

répartie de la façon suivante : 800£ pour Abbey et Grau ; 400£ pour Williamson et Garner. Ensuite, ils doivent se répartir la part de Bernhardt, deux tiers allant aux imprésarios américains, un tiers aux imprésarios australiens. Une telle distribution des tâches montre l'intérêt d'un partenariat transnational : les imprésarios qui traitent d'habitude avec l'artiste et organisent la tournée dans sa globalité prennent en charge le transport de la troupe, et ceux qui reçoivent l'artiste chez eux s'occupent de la production et de la publicité de la saison localement.

Faire jouer Sarah Bernhardt en Australie impose par ailleurs des ajustements spécifiques par rapport aux autres lieux dans lesquels l'actrice a déjà tourné. Contrairement à l'Amérique du Sud, les spectateurs australiens ne sont pas familiers de représentations théâtrales perçues comme sérieuses, encore moins dans une langue que peu d'entre eux comprennent. La question des prix y est donc cruciale, dans la mesure où les spectateurs risquent de se montrer réticents à dépenser plus d'argent qu'à l'accoutumée pour des représentations extraordinaires, comme le montre l'exemple d'Adelaide Ristori. Lors de sa tournée australienne de 1876, la tragédienne s'est d'abord produite à des tarifs entre trois et cinq fois supérieurs à ceux pratiqués habituellement, et a dû les réduire de moitié pour remplir les salles[935]. Alors qu'avant l'arrivée de Bernhardt la presse australienne s'attend à des montants exorbitants et spécule sur les tarifs qui seront appliqués, tout le monde semble agréablement surpris par l'annonce de prix considérés comme raisonnables, allant de 10 shillings pour les meilleures places à 2 shillings pour les sièges les plus éloignés. Selon Corille Fraser, il s'agirait des tarifs les plus bas jamais pratiqués lors d'une tournée de la comédienne[936]. Le manque à gagner est compensé par diverses stratégies. D'une part, les imprésarios font des économies sur la réclame grâce à des procédé d'auto-engendrements publicitaires : des produits dérivés sont en effet mis sur le marché plusieurs mois avant l'arrivée de l'actrice. D'autre part, les meilleures places sont mises aux enchères en amont de l'ouverture des réservations, ce qui permet d'augmenter leur prix et d'assurer le remplissage d'au moins la moitié des salles avant l'ouverture des guichets[937]. Williamson et Garner n'en préparent pas moins la venue de la comédienne qui, le 25 mai 1891, est accueillie dans une Sydney décorée pour l'événement et escortée jusqu'au Palais du gouvernement où l'attendent les autorités locales.

[935] Selon Fraser, les prix habituellement pratiqués dans les théâtres australiens vont de 1 à 5 shillings, soit 0,05£ à 0,25£. FRASER Corille, *Come to dazzle*, *op. cit.*, p. 69.

[936] Les prix australiens ne sont pas ridicules pour autant. En comparaison, les tarifs londoniens varient entre 15 shillings pour les meilleures places à 1 shillings 6 pences ; la location d'une loge coûtant 2£ 2s. Anonyme, « Royal English Opera House », *The Globe*, 14 mai 1892. Pour les tarifs australiens, voir *Ibid.*, p. 70.

[937] À Melbourne, certaines des meilleures places se sont ainsi vendus 12£ en moyenne ; les tickets étant cessibles, ces achats particulièrement coûteux pouvaient aussi se transformer en investissement pour des spéculateurs potentiels. *Ibid.*, p. 70-71.

À Melbourne, le public vient en masse mais est moins dérouté par la langue française que par le nombre et la durée des entr'actes qui empêchent les spectateurs venus en train de rentrer chez eux. En réaction à leur mécontentement, la troupe réduit le nombre d'entr'actes puis, à Sydney, raccourcit leur durée. Dans cette ville, les spectateurs sont particulièrement sensibles au fait d'assister à la création mondiale du drame *Pauline Blanchard*, par Auguste Darmont et Alfred Humblot, conscients que ce type d'événement artistique a d'habitude lieu dans des centres artistiques européens et concentre l'attention du monde artistique[938]. D'après Ian G. Dicker, la venue de Sarah Bernhardt en Australie est l'événement théâtral majeur de la décennie, dans la mesure où il contribue à apaiser les sentiments d'infériorité et d'isolement de la région, en grande partie dus à son statut colonial[939].

Pour revenir à Abbey, Schoeffel & Grau, cette tournée conforte la stature et le rayonnement internationaux de l'entreprise qui réussit ici l'exploit de produire une des comédiennes européennes les plus célèbres de l'époque dans une des colonies les plus éloignées du continent. Cette saison australienne reste cependant unique dans la carrière des associés dont il s'agit maintenant d'étudier les caractéristiques.

[938] Cette création mondiale est évoquée dans la section « 3.1.4.2 Les créations dans le modèle Grau ».
[939] DICKER Ian G., « Sarah Bernhardt », dans CHANCE Victoria et PARSONS Philip (dir.), *Companion to Theatre in Australia*, *op. cit.*, p. 86.

4.4 L'Abbey, Schoeffel & Grau Company : un monopole pour se déployer plus facilement à l'échelle transnationale

Comme énoncé dans le chapitre 2, l'association avec Henry E. Abbey et John B. Schoeffel est la plus longue de la carrière de Maurice Grau, courant de 1884 à la fin de la saison 1896-1897. Elle est aussi celle à partir de laquelle l'imprésario organise ses activités grâce à une société qui lui fournit un capital sûr[940]. Au début des années 1880, chacun des associés a derrière lui une carrière d'une dizaine d'années. Ce partenariat entraîne la création d'un monopole transcontinental rayonnant à partir de New York et spécialisé dans les grandes productions qui mettent en vedette des étoiles européennes. Les imprésarios sont alors omniprésents dans la presse qui se plaît à recenser leurs extravagances comme leurs déconvenues financières. Enfin, cette omniprésence médiatique est elle-même renforcée par la double fonction des associés qui, en officiant à la fois comme imprésarios et directeurs, renforcent leur prise sur le marché comme leur visibilité sur la scène spectaculaire.

4.4.1 Mutualiser réseau et territoire

Quand Abbey, Schoeffel et Grau mettent en place leur partenariat, tous trois ont déjà été impliqués dans des directions de théâtres et des tournées. S'étant néanmoins spécialisés dans des répertoires et ayant produit des artistes dans des régions distinctes, leur association leur permet de mutualiser leurs réseaux, leurs qualifications, ainsi que leur répartition géographique, construisant de fait un monopole sur la production théâtrale, lyrique et musicale depuis New York.

Quand en 1883 Henry E. Abbey fait appel à Maurice Grau pour le seconder dans sa direction du Metropolitan, il a peu d'expérience en matière d'opéra et compte sur celle de son confrère[941]. Au moment de leur première association, Abbey est surtout connu pour avoir organisé aux États-Unis les tournées de grandes vedettes européennes : les comédiennes Sarah Bernhardt, Adelaide Neilson et Helena Modjeska en 1880, les chanteuses Adelina Patti en 1881

[940] La question des sociétés d'exploitation est développée dans la section « 5.1.3 Maurice Grau et les sociétés d'exploitation : quand l'itinérance s'institutionnalise ».

[941] À propos de l'inexpérience d'Abbey en matière d'opéra, Milton Goldin écrit par exemple : « Ingenious, intrepid Henry E. Abbey knew nothing about opera. », GOLDIN Milton, *The Music Merchants*, *op. cit.*, p. 92.

et Christine Nilsson en 1882 et la troupe de Henry Irving et Ellen Terry en 1883[942]. À la même époque, Maurice Grau produit surtout de l'opéra en français – opéra bouffe, opéra-comique et opéra – exceptions faites de Rubinstein et Wieniawsky en 1872 et de Tommaso Salvini en 1873. John B. Schoeffel quant à lui s'occupe surtout des aspects financiers des tournées et directions de salles. Ayant commencé sa carrière théâtrale comme trésorier, ayant ensuite été *advanced agent*, *business manager* puis manager de tournées états-uniennes, il gère depuis 1876 les théâtres qu'il dirige avec Abbey[943].

Outre ces qualifications distinctes, les trois hommes déploient leurs activités sur des échelles ou dans des régions différentes. Du fait de son expérience régionale états-unienne, Schoeffel est présenté comme un excellent connaisseur du commerce théâtral aux États-Unis. Depuis le début de son association avec Abbey, il officie principalement depuis Boston, qui reste son avant-poste jusqu'à sa mort. Abbey est lui aussi essentiellement implanté dans ce pays tout en ayant commencé à asseoir sa présence en Europe par les voyages qu'il y fait depuis 1880 pour recruter des artistes, et par son occupation du Lyceum Theatre de Londres en 1883 pendant la tournée américaine d'Irving et Terry[944]. Des trois, Maurice Grau est alors celui dont l'activité se déploie à l'échelle la plus grande. Il a organisé des tournées sur l'ensemble du sous-continent nord-américain (États-Unis, Mexique, Cuba et Canada), a produit des artistes au Théâtre de la Gaîté de Paris en février 1879 et voyage régulièrement entre New York et la capitale française.

En joignant leurs forces, Abbey, Schoeffel et Grau construisent une entreprise solidement ancrée sur le territoire états-unien avec New York comme centre stratégique et Boston comme arrière-poste. À partir de là, leur activité se déploie sur la somme des aires géographiques déjà explorées par chacun des associés, tout en s'étendant à plusieurs pays d'Amérique du Sud, à l'Océanie, à l'Europe continentale et à l'Afrique du Nord. Parallèlement, l'entreprise renforce sa présence à Londres par l'organisation de saisons estivales régulières dès 1884 puis en ouvrant un bureau dans la capitale avec Charles Frohman en 1890[945]. Outre cette antenne londonienne, l'entreprise Abbey, Schoeffel & Grau cultiverait ses liens avec l'Europe

[942] Lors de leurs tournées sous la direction d'Abbey, Patti et Nilsson se produisent en concert, et non pas dans des opéras complets mis en scène. L'organisation de leur venue aux États-Unis relève donc davantage de la promotion de célébrités que de la production lyrique. Pour une présentation détaillée des entreprises de Henry E. Abbey avant son association avec Maurice Grau, voir Anonyme, « Unique Career. Abbey, Schoeffel & Grau. Began in Small Way », *The Boston Herald*, 25 mai 1896.

[943] Anonyme, « Unique Career. Abbey, Schoeffel & Grau Began in Small Way », *The Boston Herald*, 25 mai 1896 ; Anonyme, « John B. Schoeffel dies in Boston at 72 », *The New Times*, 1er septembre 1918.

[944] Anonyme, « Unique Career. Abbey, Schoeffel & Grau. Began in Small Way », *Ibid*.

[945] Voir la section « 4.3.1.2.4 Charles Frohman ».

continentale en y notamment engageant le directeur musical berlinois Hermann Wolff à partir de 1888[946].

En plus d'étendre leur domaine d'action, les imprésarios gagnent généralement en expertise en s'associant les uns avec les autres. Dans le cas qui nous intéresse, le gain semble surtout avoir été du côté d'Abbey, même si l'audit de l'entreprise réalisé en 1892 par les experts comptables Broaker et Chapman établit que c'est ce dernier qui constitue le capital principal de la société[947]. Si l'on en croit l'adage communément relayé dans les ouvrages qui mentionnent le partenariat : « Grau fournissait les succès, dit-on, Abbey les pertes, et Schoeffel se plaignait[948]. » Dès la fin des années 1890, plusieurs déclinaisons de cette formule toute faite apparaissent dans la presse et les mémoires d'artistes ayant connu les imprésarios, laissant croire que malgré le quasi-monopole qu'elle réussit à établir, cette association est en partie dysfonctionnelle[949]. Dès la première saison du Metropolitan, l'attitude de Grau vis-à-vis de la presse semble beaucoup plus réfléchie et professionnelle que celle d'Abbey, comme le sous-entend le contraste que Milton Goldin établit entre les deux hommes :

> Abbey avait tendance à être concis avec les journalistes qui le trouvaient « réservé dans ses manières et difficile à approcher ». Grau, en revanche, était toujours aimable avec eux et avait confiance dans sa capacité à les rallier à lui[950].

Ces allégations rejoignent le portrait que Bernhardt fait d'Abbey dans ses mémoires, le qualifiant d'« hautain » et « froid », sans pour autant laisser transparaître d'antipathie à son

---

[946] D'après la chercheuse Sayuri Hatano, l'existence de ce partenariat n'est pas avérée dans la mesure où les archives du Metropolitan Opera n'en conservent aucune trace. Étant donné le caractère extrêmement fragmentaire des sources que l'institution conserve sur ces années, nous pensons que l'absence de contrat entre Wolff et les directeurs américains ne suffit pas pour autant à invalider les déclarations des annonces de l'agence. L'hypothèse selon laquelle Wolff aurait bluffé en se présentant comme le représentant de l'entreprise américaine est cependant intéressante dans la mesure où elle souligne le prestige qu'un tel partenariat était susceptible d'apporter au directeur berlinois. HATANO Sayuri, *„Der intellectuelle Urheber bin doch ich!" Der Konzertagent Hermann Wolff als Wegweiser des Berliner Konzertlebens 1880 bis 1902*, *op. cit.*, p. 71-75.

[947] « […] to use the expression of Mr Matthews, the bookkeeper, "Mr Abbey is the Business.", and the other Partners, ie, Messrs Schoeffel and Grau, become consequently creditors (in a sense) of Mr Abbey […] », Broaker & Chapman, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York. 1887-1892*, *op. cit.*

[948] « Grau provided the successes, it was said, Abbey provided the losses and Schoeffel did the grumbling. » GOLDIN Milton, *The Music Merchants*, *op. cit.*, p. 102. Cette citation est elle-même empruntée à un article publié dans *Musical America* publié en 1898.

[949] Voir par exemple : MAUREL Victor, *Dix ans de carrière, 1887-1897*, *op. cit.*, p. 246 ; KREHBIEL Henry Edward, *More Chapters of Opera : Being Historical and Critical Observations and Records concerning the Lyric Drama in New York from 1908 to 1918*, *op. cit.*, p. 272.

[950] « Abbey was inclined to be short with gentlemen of the press, who found him ''reserved in manner and difficult to approach.'' Grau, on the other hand, was invariably amiable to newspaper men and believed in winning them over to his side », GOLDIN Milton, *The Music Merchants*, *op. cit.*, p. 102.

égard[951]. S'il est probable qu'à force de voir Grau à l'œuvre avec les artistes et les journalistes, Abbey ait effectué un travail sur ses relations avec la presse, il est vrai qu'il reçoit sensiblement moins de marques de sympathies de la part des journalistes que son confrère. En plus d'inspirer la confiance des médias, Grau semble aussi rassurer les artistes et les investisseurs. Continuant de citer le *Musical America*, Goldin ajoute : « C'était la confiance absolue que les artistes avaient en Grau qui permettait à Abbey d'emprunter l'argent nécessaire pour faire face aux pertes[952]. »

De telles relations se construisent notamment grâce à l'*ethos* de Maurice Grau que nous avons décrit précédemment, et sont sans doute aidées par le plurilinguisme de l'imprésario[953]. Comme évoqué plus haut, Grau parle couramment anglais, français, italien et allemand, atouts certains pour s'imposer sur un marché artistique transnational. À l'inverse, Henry E. Abbey ne parle qu'anglais, ce qui explique sans doute en grande partie pourquoi il suit Sarah Bernhardt en Australie quand Grau l'accompagne en Europe, dans l'Empire ottoman et en Afrique du Nord, et pourquoi le nom d'Abbey apparaît plus souvent que celui de Grau dans la presse britannique tandis que celui de son associé est plus souvent cité dans la presse française[954]. Schoeffel, beaucoup moins médiatisé que ses associés du fait du caractère régional de sa fonction, n'est quant à lui doté d'aucun trait de génie par les contemporains, ni d'aucun défaut susceptible de mettre en péril l'entreprise. Présent en soutien, il est tout simplement moins visible et peut-être moins impliqué qu'Abbey et Grau.

Probablement du fait des qualités relationnelles de Grau et de son apparente désorganisation financière, c'est alors lui qui s'occupe avant tout des démarches auprès des artistes, tandis qu'Abbey se charge de lever les fonds nécessaires au financement des tournées[955]. La fonction de Schoeffel, comme ses qualifications précises, nous est plus difficile

---

[951] BERNHARDT Sarah, *Ma double vie*, *op. cit.*, p. 485.

[952] « It was the absolute confidence the artists had in Grau that gave Abbey the basis on which he used to borrow the money to meet the losses. », GOLDIN Milton, *The Music Merchants*, *op. cit.*, p. 102.

[953] Voir à ce propos la section « 2.1.1 Imprésario, un métier de famille ».

[954] En novembre 2025, une recherche presse sur Gallica donne par exemple 336 résultats pour « Maurice Grau », contre 58 pour « Henry Abbey » (et 47 pour « Henry E. Abbey). Au même moment, une recherche sur The British Newspaper Archive donne 3 357 résultats pour « Maurice Grau » et 4 378 pour « Henry E. Abbey » (« Henry Abbey » donnant également des résultats dans la presse du XVIIIe siècle, nous l'écartons ici). Dans tous les cas, nous avons recherché les termes exacts.

[955] Dans la notice introductive de leur audit, Broaker et Chapman déplorent, avec un agacement non contenu, le fait que Grau se soit montré incapable de leur fournir autre chose que des notes manuscrites éparses et lacunaires pour attester l'état de ses comptes : « In arriving at Mr Grau's account, we found the scattered memorandum of settlements made with him from time to time, utterly valueless for the purpose of constructing an account based upon the yearly net profits, advances and drawings, in the manner that we treated with Mr Schoeffel's account, as no analogy between the settlements made with Mr Grau, and the General Profit & Loss Accounts, (as appearing in the Ledger) could be traced, much less an agreement effected, and much necessary data {known only to Mr Grau} (if indeed it has not passed from his memory) was altogether wanting. », *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, op. cit*., p. 3-4. – Dans une

à définir. Toujours présenté comme le manager local de l'entreprise, il s'est occupé de la direction du Tremont Theatre que nous évoquons dans la section suivante, et a possiblement géré les affaires courantes de l'entreprise.

La mutualisation des réseaux respectifs d'Abbey, Schoeffel et Grau permet aux trois imprésarios de consolider leur monopole sur la production de grandes vedettes européennes outre-Atlantique et en Europe, monopole d'autant plus facile à construire que leur partenariat répartit et donc minimise les risques liés aux directions de salles qu'ils multiplient également pendant leur collaboration.

4.4.2 Des imprésarios-directeurs et des tournées simultanées : Être présents sur tous les tableaux

Entre 1884 et 1896, Abbey, Schoeffel et Grau dirigent cinq théâtres à New York et Boston, dont plusieurs simultanément. Lors de la saison 1887-1888, ils sont à la tête du Wallack's Theatre et du Star Theatre à New York. Cette dernière année, les imprésarios entament la construction du Tremont Theatre à Boston, dont ils seront tous trois directeurs et propriétaires, de son inauguration début 1889 jusqu'en 1896[956]. Entre 1893 et 1896, ils sont aussi à la tête de l'Abbey's Theatre à New York, théâtre situé dans le même quartier que la Metropolitan Opera House et construit pour Henry E. Abbey[957] ; quant à l'Opéra, ils le dirigent de 1891 à 1896. Lors des trois dernières années de leur collaboration donc, les imprésarios contrôlent simultanément deux salles à New York et une à Boston. Ces directions permettent aux associés d'augmenter leur prise sur le marché et leur assurent des points d'ancrage dans deux métropoles du nord-est. Entre 1891 et 1896 par exemple, la quasi-totalité des troupes théâtrales que les partenaires produisent à Boston passent par le Tremont Theatre[958]. À partir de 1893, il en est de même avec l'Abbey's Theatre, qui devient le point de départ des tournées

interview donnée au *Journal* le 3 juin 1896, Maurice Grau déclare, à propos d'Abbey : « C'est lui qui s'occupait de trouver les capitaux nécessaires à nos affaires. », NEBLIS Pierre, « Conversation avec M. Maurice Grau », *Le Journal*, 3 juin 1896.

[956] À propos de la construction de ce théâtre, voir la section « 6.1 Imprésario, directeur et propriétaire : la construction du Tremont Theatre de Boston ».

[957] Après la faillite de l'Abbey, Schoeffel and Grau Company en juin 1896, les associés abandonnent ce théâtre. Son bail est alors repris Al Hayman et la salle est rebaptisée The Knickerbocker Theatre. BROWN Thomas Allston, *A History of the New York Stage from the First Performance in 1732 to 1901*, New York, Dodd, Mead and Company, 1903, vol.II., p. 590-597 ; BIRKMIRE William Harvey, *The Planning and Construction of American Theatres*, *op. cit.*, p. 57-82.

[958] Voir les tournées 43, 47, 49, 58-60. Une analyse plus fine de la presse sur la période permettrait certainement de savoir si les imprésarios ont occasionnellement produit leurs artistes dans d'autres théâtres de la ville.

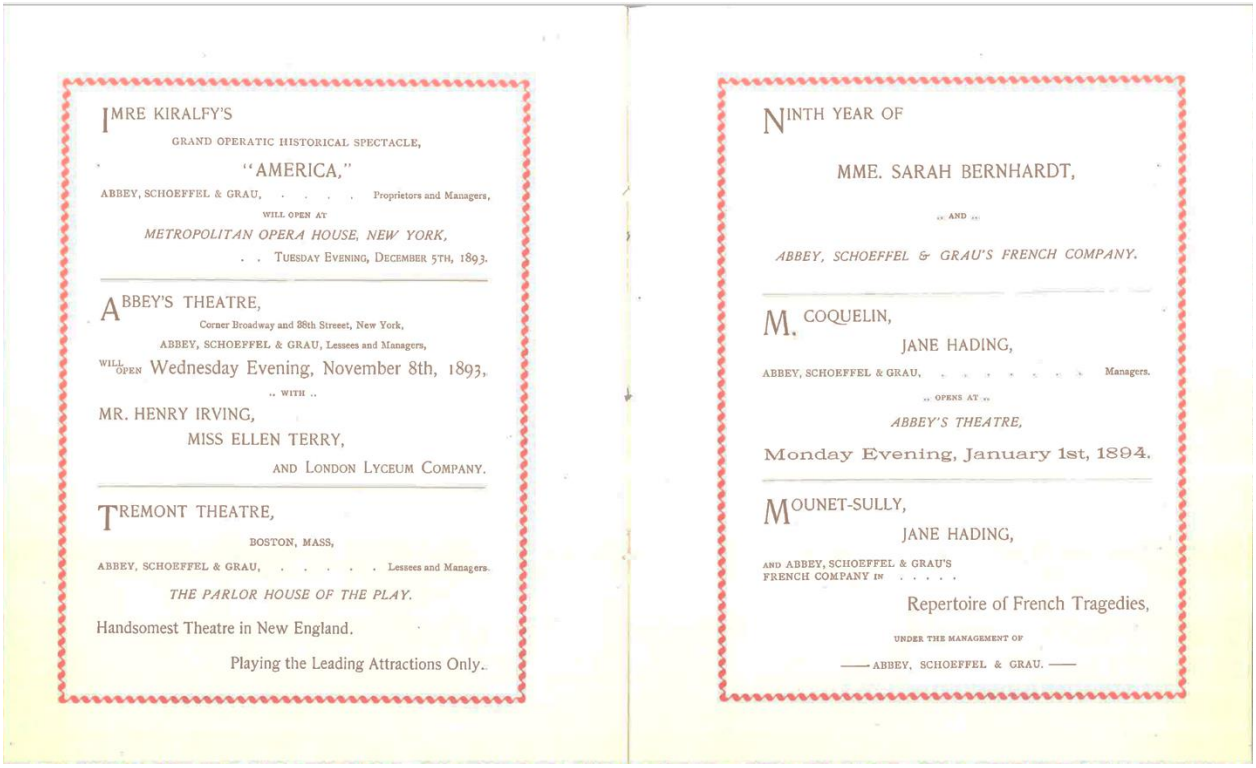
dramatiques que les imprésarios organisent à partir de New York, et un passage obligé pour celles qui s'y arrêtent[959]. Le Metropolitan Opera quant à lui est occupé plusieurs fois à la fin d'une saison pour des soirées de gala réunissant les artistes des associés. C'est ainsi que Sarah Bernhardt et Constant Coquelin s'y produisent en avril 1901, après leur tournée conjointe[960].

En plus d'assurer la double fonction d'imprésarios et de directeurs, les associés conduisent régulièrement plusieurs tournées à la fois, ce qui leur impose d'organiser la délégation de leur suivi quand les troupes ne disposent pas d'un administrateur attitré avant de partir. Comme nous l'avons vu plus haut, lors de l'hiver 1889-1890, Marcus R. Mayer suit la tournée d'opéra italien de l'entreprise tandis que deux autres parcourent le pays : celle du violoniste Pablo de Sarasate et du pianiste Eugen d'Albert et celle de la troupe du Gaiety Theatre de Londres[961]. Quand les troupes disposent de leur propre personnel administratif, comme celle d'Irving et de Terry dont Bram Stoker est le directeur administratif (*acting manager*), les imprésarios font néanmoins suivre la tournée par des agents engagés pour leur compte. En 1893-1894 par exemple, John E. Warner et Myron B. Rice officient respectivement comme agent et *business manager* des imprésarios[962].

Par ailleurs, la conduite simultanée de plusieurs tournées permet d'optimiser les frais de réclame et d'augmenter leur visibilité auprès d'un public potentiel, les imprésarios promouvant l'ensemble de leurs productions du moment dans les programmes qu'ils diffusent lors des représentations. Entre 1893 et 1896, les prospectus annonçant la saison à venir du Metropolitan Opera insèrent des encarts qui indiquent celles des autres artistes alors produits par les associés. En 1893-1894 on trouve ainsi un grand nombre de publicités pour d'autres artistes que ceux de l'Opéra (image 31). Une double page est consacrée à l'annonce des représentations prochaines d'*America* d'Imre Kiralfy au Metropolitan, d'Irving et Terry à l'Abbey's Theatre, du Tremont Theatre de Boston, présenté comme « le plus beau théâtre de Nouvelle Angleterre », la neuvième tournée de Sarah Bernhardt, celle de Coquelin Aîné et Jane Hading à l'Abbey's Theatre, puis celle de Mounet-Sully, qui se produira finalement dans ce même théâtre après le départ des deux comédiens français. Cette autopromotion s'applique d'ailleurs à l'ensemble des programmes diffusés par les imprésarios. Lors de cette même saison, ceux d'Irving et Terry à l'Abbey's Theatre promeuvent également : les prochaines saisons de Coquelin/Hading et de

[959] Tournées 49, 50, 52, 54, 58-60 et 62.
[960] DELLILA Alfred, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 1er mai 1901.
[961] Tournées 40 à 42.
[962] GB-Lbl, Ellen Terry and Edith Craig Database, Loan 125/24/6 (box 37), *Programmes de la tournée américaine de Henry Irving, Ellen Terry et la troupe du Lyceum Theatre de Londres (1893-1894)*, 1893-1894.

Mounet-Sully dans ce théâtre, le Tremont Theatre de Boston, le spectacle *America*, et la saison du Metropolitan Opera[963].



IMRE KIRALFY'S
GRAND OPERATIC HISTORICAL SPECTACLE,
"AMERICA,"
ABBEY, SCHOEFFEL & GRAU, ... Proprietors and Managers,
WILL OPEN AT
METROPOLITAN OPERA HOUSE, NEW YORK,
. . TUESDAY EVENING, DECEMBER 5TH, 1893.

ABBEY'S THEATRE,
Corner Broadway and 38th Street, New York,
ABBEY, SCHOEFFEL & GRAU, Lessees and Managers,
WILL OPEN Wednesday Evening, November 8th, 1893,
.. WITH ..
MR. HENRY IRVING,
MISS ELLEN TERRY,
AND LONDON LYCEUM COMPANY.

TREMONT THEATRE,
BOSTON, MASS,
ABBEY, SCHOEFFEL & GRAU, ... Lessees and Managers.
THE PARLOR HOUSE OF THE PLAY.
Handsomest Theatre in New England.
Playing the Leading Attractions Only.

NINTH YEAR OF
MME. SARAH BERNHARDT,
.. AND ..
ABBEY, SCHOEFFEL & GRAU'S FRENCH COMPANY.

M. COQUELIN,
JANE HADING,
ABBEY, SCHOEFFEL & GRAU, ... Managers.
.. OPENS AT ..
ABBEY'S THEATRE,
Monday Evening, January 1st, 1894.

MOUNET-SULLY,
JANE HADING,
AND ABBEY, SCHOEFFEL & GRAU'S
FRENCH COMPANY IN . . . . .
Repertoire of French Tragedies,
UNDER THE MANAGEMENT OF
—— ABBEY, SCHOEFFEL & GRAU. ——

Image 31 : Extrait du prospectus promouvant la saison 1893-1894 du Metropolitan Opera[964]

La multiplication des productions permet aux imprésarios de prendre des risques artistiques en pariant sur des artistes dont la rentabilité n'est pas certaine. Sur un grand nombre de tournées, il est en effet probable qu'ils rééquilibrent leurs comptes avec des réalisations plus lucratives. C'est ce qu'aurait avancé Maurice Grau à Mounet-Sully lorsque le comédien, conscient des mauvais résultats financiers de sa tournée américaine, se désolait auprès de son imprésario sur qui pèse la charge financière de l'entreprise, les cachets du tragédien étant assurés. Dans une des lettres qu'il écrit à son épouse Jeanne lors de cette tournée, l'artiste déclare la chose suivante :

> J'ai vu Grau deux ou trois fois depuis son retour ici. Il a eu un mot charmant. Comme je lui disais le véritable chagrin que j'éprouve à lui voir faire une mauvaise affaire avec moi, il m'a prié de me consoler avec cette

[963] *Programmes de la tournée américaine de Henry Irving, Ellen Terry et la troupe du Lyceum Theatre de Londres (1893-1894)*, [programme], *op. cit.*
[964] US-NYmo, *Metropolitan Opera House. Lessees and Managers: Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau. Grand Opera Season 1893-94*, [prospectus], 1893.

> idée, que les affaires étaient un jeu et que ce serait trop beau si l'on gagnait toutes les parties. Cette année a été excellente en somme, pour eux et ils ont gagné à peu près *deux millions* !!! C'est gentil en effet, et je me résigne à ne plus me lamenter, quoique les recettes soient toujours aussi déplorables malgré le succès d'art, incontesté[965].

La véracité de cette déclaration de Grau est bien sûr à mettre en perspective avec la nécessité dans laquelle l'imprésario se trouve alors de rassurer son comédien, de peur que l'angoisse causée par les pertes n'empiète sur la qualité des représentations. En l'absence de sources permettant d'analyser le bilan financier de la saison 1892-1893, nous ne sommes pas en mesure de confirmer ou d'informer les propos tenus par Grau[966]. Quoi qu'il en soit, l'association s'est constituée sur une dette initiale et accumule après 1894 plusieurs tournées déficitaires, ce qui entraîne sa mise en cessation de paiement au printemps 1896.

[965] F-Pcf, Fonds Mounet-Sully, Boîte 1, *Lettres de Mounet-Sully à sa femme pendant sa tournée d'Amérique*, « Lettre du jeudi 19 avril 1894 », [lettres], 1894. – Sans pouvoir le certifier, il est probable que les deux millions évoqués par le comédien soient en francs. C'est aussi, bien sûr, un chiffre symbolique, le million étant à lui seul impressionnant.

[966] L'audit financier de l'entreprise ne couvre que les saisons 1887 à 1892 et après cela il faut attendre la saison 1898-1899 pour qu'une comptabilité rigoureuse du Metropolitan Opera soit disponible. Dans l'intervalle, nous ne disposons que de livres de recettes mais ne savons rien des dépenses engagées par les associés.

4.4.3 Une ambition démesurée ? La faillite de 1896

Le 23 mai 1896, la presse états-unienne annonce la faillite de la société Abbey, Schoeffel & Grau. Interviewé par le *New York Times*, le président de la branche européenne de l'American Exchange Henry F. Gillig[967], principal soutien financier de l'entreprise Abbey, Schoeffel & Grau, explique cet échec par l'ambition démesurée des imprésarios :

> Si l'entreprise Abbey, Schoeffel & Grau s'était limitée à l'Abbey's Theatre et à la Metropolitan Opera House, elle aurait été prospère. Mais quand elle s'est aventurée en dehors de ce terrain, elle a eu tout le pays contre elle, et la faillite a été inévitable. L'entreprise a visé trop haut. Elle a cherché à établir un monopole sur le commerce théâtral et a échoué[968].

Quelles que soient les raisons invoquées pour expliquer la mauvaise situation financière de l'entreprise au printemps 1896 – comme nous le verrons plus loin, elles sont multiples – cette dernière se trouve alors dans l'incapacité de payer ses créanciers, crise qui crée un petit séisme médiatique pendant un peu plus d'un mois. Après l'article du *New York Times*, la nouvelle se répand rapidement dans le reste de la presse états-unienne avant de traverser l'Atlantique pour toucher la France et l'Angleterre[969]. D'après l'interview que Maurice Grau

[967] Henry F. Gillig (1855-1917) est un banquier états-unien originaire de Californie, fondateur de la succursale européenne de l'American Exchange, qui facilite l'accès des entreprises et produits états-uniens aux marchés européens. Il est par ailleurs propriétaire d'hôtels et de théâtres aux États-Unis. Naviguant régulièrement entre Europe et Amérique, il est notamment l'auteur d'un guide de voyage à destination de ses compatriotes, comportant nombre d'informations pratiques pour organiser un séjour dans une capitale européenne (horaires et compagnies de transatlantiques, taux de change, correspondances ferroviaires, tarifs des communications télégraphiques, taxis, hôtels…). Il a notamment financé les entreprises d'Abbey depuis la première tournée de Sarah Bernhardt en 1880 et a garanti le paiement des salaires des artistes étrangers engagés par Abbey, Schoeffel & Grau depuis le début de leur association. À sa mort, le *New York Times* le présente comme un mécène d'opéra ; à sa mort, il est président de l'International Music Festival League. GILLIG Henry F., *'Hints' to the American Traveler Abroad*, Boston, Cordner brothers & company, 1880 ; Anonyme, « Henry E. Abbey's Failure », *The New York Times*, 24 mai 1896 ; Anonyme, « Founder of The American Exchange Europe Relates Characteristic Anecdotes of Explorer », *The Los Angeles Herald*, 11 mai 1904 ; Anonyme, « Henry F. Gillig Dead. Foundeur of American Exchange in Europe dies in Bellevue at 62 », *The New York Times*, 31 août 1917.

[968] « Had the firm of Abbey, Schoeffel and Grau confined itself to Abbey's Theatre and the Metropolitan Opera House, it would have been successful. But when it went outside of that field it had the whole country against it, and failure was inevitable. The firm overreached itself. It undertook to monopolize the theatrical business and failed. » Anonyme, « Henry E. Abbey's Failure », *The New York Times*, 24 mai 1896.

[969] Sauf mention contraire, nous nous appuyons dans cette section sur les documents suivants : *Ibid.* ; Anonyme, « Unique Career. Abbey, Schoeffel & Grau Began in Small Way », art. cit. ; Anonyme, « Courrier des théâtres », *Le Journal*, 28 mai 1896 ; NEBLIS Pierre, « Conversation avec M. Maurice Grau », *Le Journal*, 3 juin 1896 ; GUILLEMOT Maurice, « La Vérité sur MM. Abbey et Grau », *Gil Blas*, 3 juin 1896 ; BERNHARDT Sarah, « La Vérité sur l'affaire Grau », art cit. ; Anonyme, « The Affairs of Messrs. Abbey and Co. Interview with Mr. Maurice Grau. (From a correspondent.) », *Pall Mall Gazette*, 5 juin 1896 ; Anonyme, « Creditors give Consent. The Abbey, Schoeffel & Grau Reorganization Scheme », *The New York Times*, 21 juin 1896 ; US-NYbrtd, Henry Irving-Ellen Terry Tour correspondence, 1884-1896, *T-Mss 1940-001, Box 1, folder 3, *Plan and*

donne au *Journal*, l'entreprise doit alors 1 800 000 fr., somme qui peut être ramenée à 800 000 en tenant compte de son capital représenté par le matériel détenu par les associés et le Tremont Theatre de Boston dont les imprésarios sont propriétaires. Ces montants sont un peu inférieurs à ceux annoncés par le *New York Times* fin mai, qui fait état d'une dette d'environ 400 000$, soit environ 2 millions de francs. Malgré l'importance de ces sommes, les créanciers se disent confiants quant aux capacités des imprésarios à rembourser leurs dettes, prenant pour exemple les 250 000$ qu'Abbey devait aux actionnaires du Metropolitan après la saison 1883-1884, et qu'il a intégralement payés[970].

Selon Maurice Grau, cette dette initiale est l'une des causes de l'échec financier de l'entreprise, puisque les deux associés d'Abbey se sont également engagés à la rembourser avec des intérêts conséquents dont Grau ne donne toutefois pas les montants. Après avoir redressé ce premier bilan comptable déficitaire, les associés semblent avoir connu plusieurs saisons malheureuses à partir de 1894. Tous les articles de presse s'accordent pour dire que les tournées de Lillian Russell, Coquelin et Hading, Mounet-Sully et Réjane ont alors été déficitaires, déficit que n'ont pas permis de combler la production d'opéra et les tournées de Sarah Bernhardt, toutes deux présentées comme rentables. Outre ces mésaventures qui font consensus, le *New York Times* et *Le Journal* évoquent le manque de rentabilité de l'Abbey's Theatre dont Grau souligne le loyer exorbitant[971]. Les articles publiés dans ces journaux insistent aussi sur le mauvais état de santé d'Abbey, incapable de travailler depuis l'hiver, ce qui inquiète les créanciers. Enfin, ils évoquent l'imprudence de l'imprésario et ses méthodes irréfléchies, son associé allant jusqu'à déclarer :

> Abbey est un homme excellent, très intelligent. Malheureusement, il est très volontaire, et malgré toutes mes observations, malgré les conseils d'amis dévoués, il a tenu à exécuter des projets qui ont été de véritables désastres financiers pour nous.
>
> À Schoeffel et à moi, il nous doit 1,500,000 francs, d'après les derniers comptes, mais ces deux créances sont secondaires, puisque nous sommes associés. Il est très dépensier, mène un train considérable et n'a pas l'air de connaître la valeur de l'argent[972].

Agreement for the Readjustment of the Affairs of Abbey, Schoeffel, & Grau. William Steinway, Robert Dunlap, Mr. Fowler, Committee, [plan de restructuration], 1896.

[970] Anonyme, « Henry E. Abbey's Failure », art. cit. ; Maurice Grau déclare également à Paul Neblis qu'Abbey doit à Schoeffel et lui 1,5 millions de francs. NEBLIS Pierre, « Conversation avec M. Maurice Grau », art. cit.

[971] Dans l'interview qu'il donne à Pierre Neblis, Maurice Grau évoque un bail de 400 000 fr. par an, impôts et assurance inclus, ce qui serait plus cher que le Metropolitan Opera.

[972] NEBLIS Pierre, « Conversation avec M. Maurice Grau », art cit.

Même si Grau attribue la quasi-totalité de la responsabilité financière à Abbey – il finit par déclarer que l'entreprise supporte « les conséquences du déficit originel de M. Abbey, et un peu aussi des fautes commises par lui depuis[973] » – les articles qui traitent du sujet ont pour but de rassurer le monde du spectacle quant à la capacité des trois hommes à redresser la situation. L'entreprise entend en effet entamer une restructuration complète, prenant le statut d'une société à responsabilité limitée (Abbey, Schoeffel & Grau Limited[974]), qui circonscrirait ses activités à la production lyrique et à la direction du Tremont Theatre de Boston[975]. Pour ce faire, elle doit convaincre ses créanciers de lui laisser suffisamment de temps pour rembourser ses dettes et s'assurer la confiance des artistes pour la saison prochaine[976]. Si de telles manœuvres se font bien évidemment en privé, leur superposer un discours médiatique optimiste est essentiel pour une société devant maintenir, sinon sauver sa réputation. Parmi les stratégies mises en œuvre, nous en retiendrons trois : la mise à contribution de créanciers qui renouvellent leur confiance dans les imprésarios, le vocabulaire choisi par Grau pour désigner l'événement, et son court séjour à Paris pour rencontrer ses artistes.

Les articles publiés dans la presse états-unienne mettent à l'honneur la parole de créanciers des imprésarios qui, interviewés par les journalistes, se disent confiants dans leur capacité à honorer leur dette. Si Henry F. Gillig blâme la trop grande ambition des associés, il déclare aussi qu'il n'a aucun doute quant au fait qu'il récupèrera jusqu'au dernier centime qu'il a prêté à l'entreprise[977]. C'est ensuite George G. Haven, président de la Metropolitan Opera House and Real Estate Company, qui est mis à contribution et déclare que les actionnaires éprouvent la plus vive sympathie à l'égard de la société, et qu'ils feront tout ce qui est en leur pouvoir pour l'aider à surmonter ses difficultés[978].

Interrogé par la presse française, Grau insiste sur la nécessité de parler de liquidation et non pas de faillite. Si l'on en croit ses propos, il n'y aurait pas faillite car tous les artistes et fournisseurs ont été rémunérés, et les seuls créanciers restants étant « des amis personnels » qui

[973] *Ibid.*

[974] Les détails de la restructuration sont donnés dans : *Plan and Agreement for the Readjustment of the Affairs of Abbey, Schoeffel, & Grau. William Steinway, Robert Dunlap, Mr. Fowler, Committee*, [plan de restructuration], *op. cit.*

[975] Comme nous l'avons déjà vu néanmoins, ce plan ne sera pas respecté à la lettre, probablement du fait de la mort de Henry E. Abbey en octobre 1896.

[976] Grau dit demander entre quatre et cinq ans pour payer l'ensemble des créanciers. NEBLIS Pierre, « Conversation avec M. Maurice Grau », art cit.

[977] « Henry F. Gillig […] has no doubt that he will receive every penny he has advanced to the firm. », Anonyme, « Henry E. Abbey's Failure », art cit.

[978] « The directors have the kindliest feeling for the firm, and will do all in their power to aid them in their present difficulties », Anonyme, « Unique Career. Abbey, Schoeffel & Grau Began in Small Way », art cit.

ont confiance en eux, les imprésarios ont bon espoir d'obtenir un délai pour les payer[979]. La liquidation aurait en fait été demandée par l'entreprise elle-même pour éviter la faillite. Cette déclaration est corroborée par l'article du *New York Times* qui écrit que la société a déposé un dossier chez le notaire du district le 23 mai. Cette manœuvre permettrait à la compagnie de limiter ses activités et donc les risques – en se débarrassant notamment de l'Abbey's Theatre – ce grâce à quoi elle pourrait se reconstruire sur des bases plus saines. Non content de souligner la proactivité de l'entreprise dans le processus, Grau semble par ailleurs faire profession de foi en déclarant qu' « elle n'a jamais été plus prospère et [que] les modifications actuelles sont très avantageuses[980] ».

Outre son caractère rassurant pour l'opinion et les créanciers, la minimisation des risques et la proclamation d'un optimisme débordant visent aussi les artistes dont Grau doit s'assurer le concours pour la saison lyrique à venir, sans quoi le paiement des dettes qu'il demande à crédit sera impossible. C'est dans cette perspective que l'imprésario relie Paris depuis New York avec Sarah Bernhardt, alors qu'il doit repartir pour les États-Unis quelques jours après seulement. Malgré sa confiance affichée, ce voyage éclair effectué pour rencontrer ses artistes et parler à la presse montre bien la précarité de la situation : c'est parce qu'il n'est alors assuré de rien que Grau doit donner des marques de confiance aux médias et à ses chanteurs, tous deux lui étant indispensables.

Un peu moins d'un mois après la parution du premier article sur la crise financière de la société, une solution est trouvée et les associés obtiennent la réorganisation qu'ils souhaitaient[981]. Le comité sélectionné pour statuer sur la refonte de l'entreprise se réunit les 20 et 25 juin à New York dans les bureaux de William Steinway. Les dettes totales de l'Abbey, Schoeffel & Grau Company sont évaluées à 325 000$. Une société au capital de 500 000$ est créée, divisée en actions préférentielles (200 000$) et en actions ordinaires (300 000$). Au sein de la première catégorie, 130 000$ pourront être utilisées pour rembourser les créanciers à hauteur de 40%[982]. Il est à noter que les créanciers des directeurs ne sont pas uniquement des

[979] NEBLIS Pierre, « Conversation avec M. Maurice Grau », art. cit.

[980] GUILLEMOT Maurice, « La Vérité sur MM. Abbey et Grau », art cit.

[981] Anonyme, « Creditors give Consent. The Abbey, Schoeffel & Grau Reorganization Scheme », art cit., Anonyme, « Abbey's Firm Up Again », *The New York Times*, 26 juin 1896.

[982] « $130,000 of preferred stock will be issued so far as necessary for the p*urpose of paying unsecrured creditors forty per cent of their respective claims*, which will be assigned to the corporation ». Le *Plan of Readjustment* mentionne des dettes de 440 000$ dont 115 000 ont été réglées, ce qui ramène l'ensemble à un total de 325 000$. Ce document ne donnen néanmoins pas de délai officiel pour leur règlement. L'article publié le 21 juin parle néanmoins de deux ans. *Plan and Agreement for the Readjustment of the Affairs of Abbey, Schoeffel, & Grau. William Steinway, Robert Dunlap, Mr. Fowler, Committee*, [plan de restructuration], *op. cit.*, p. 1-2 ; Anonyme, « Creditors give Consent. The Abbey, Schoeffel & Grau Reorganization Scheme », art. cit.

hommes d'affaires. On trouve aussi l'agente états-unienne Elisabeth Marbury[983] pour des droits d'auteurs et des taxes sur l'Abbey's Theatre (55 805, 59$), ainsi que les chanteurs Nellie Melba (8 000$), Jean de Reszké (7 000 $), et Lillian Nordica (5 000$)[984]. Outre la diminution du passif de la société, ces réunions statuent sur les activités futures des associés, à qui il est demandé de limiter leur champ d'action à la direction du Metropolitan Opera et du Tremont Theatre, qui ont toutes deux été rentables jusqu'alors.

Cette nouvelle compagnie subit cependant une rapide déconvenue en octobre 1896 quand Henry E. Abbey meurt à New York, amputant l'association d'un de ses membres. La saison d'opéra qui commence moins d'un mois après son décès a tout de même lieu avec Grau et Schoeffel, et les programmes mentionnent toujours le nom d'Abbey, Schoeffel & Grau comme directeurs. Malgré la séparation des intérêts respectifs de John B. Schoeffel et Maurice Grau à la fin de la saison 1896-1897, la société reste en exercice jusqu'au remboursement de ses dettes, pour lequel les actionnaires comptent principalement sur l'exploitation du Tremont Theatre[985]. Début mai 1897, après plusieurs semaines de flottement et d'hésitations, Grau fonde la Maurice Grau Opera Company avec divers investisseurs désireux de soutenir financièrement ses entreprises.

[983] Elisabeth Marbury (1856-1933) : est une agente théâtrale états-unienne majeure du tournant des XIXe et XXe siècle. Vivant entre Paris en New York à partir du début des années 1890, elle défend notamment les intérêts de Victorien Sardou, Georges Feydeau, Ludovic Halévy et Edmond Rostand sur le marché anglophone. Avec sa compagne Elsie de Wolfe, elle accueille de nombreux artistes à Versailles, où elle réside à partir de 1903. MARBURY Elisabeth, *My Crystal Ball Reminiscences*, Tiptree, Anchor Press Ltd., 1924 ; LEONHARDT Nic, *Theatre Across Oceans. Mediators of Transatlantic Exchange, 1890–1925*, Cham, Palgrave Macmillan, 2021.

[984] Les capacités d'autofinancement du monde du spectacle de l'époque sont étudiées dans la section « 5.1.1.1.1 Quand le monde du spectacle s'autofinance ».

[985] « "What is to become of Abbey, Schoeffel & Grau (Limited)?" was a question put to Mr. Dunlap. "The company will remain in existence until its debts are liquidated," he replied, "and then that corporation will come to an end. We have in the Tremont Theatre an equity of $150,000. I think we will not take less than that sum for it, as it is capable of earning $20,000 to $30,000 a year, properly managed. I have advised Mr. Schoeffel to get his friends to form a stock company, with himself at the head of it, to purchase and run the theatre. […]"», Anonyme, « Directors of Opera Meet », *The New York Times*, 4 mai 1897. Nous n'avons pas pu retrouver jusqu'à quand Grau conservait des intérêts dans cette entreprise.

4.5 La Maurice Grau Opera Company : un imprésario et des actionnaires

Entre 1898 et 1903, les programmes du Metropolitan Opera indiquent Maurice Grau comme directeur de l'institution et la Maurice Grau Opera Company comme locataire du théâtre[986]. Comme il l'a fait avec ses précédents associés et comme beaucoup d'intermédiaires du spectacle d'alors, Grau poursuit ses activités au sein d'une société. Ce qui est nouveau dans cette organisation est qu'il semble y être le seul dépositaire de l'autorité artistique alors que la plupart des partenariats engagent habituellement plusieurs imprésarios[987]. Ainsi, même quand seul le nom de l'imprésario est affiché, celui-ci est entouré et soutenu par un ensemble de personnes compétentes qui veillent au bon fonctionnement de ses entreprises spectaculaires.

4.5.1 Incertitude autour de l'opéra new-yorkais

Le 13 avril 1897, lors de leur réunion mensuelle, les membres du comité de direction de la Metropolitan Opera & Real Estate Company reçoivent Maurice Grau et les frères de Reszké pour discuter des possibilités offertes pour les saisons suivantes. Le bail de l'Abbey, Schoeffel & Grau, Limited expire le 1er juin, et les actionnaires peuvent choisir de le reconduire tant que la société existe, ou nommer un autre directeur[988].

S'exprimant pour le compte des chanteurs de la troupe, Jean de Reszké déclare que ni lui ni son frère Édouard ne souhaitent chanter aux États-Unis lors de la saison 1897-1898, mais qu'ils espèrent y revenir en 1898-1899. Outre le maintien des de Reszké en Europe, plusieurs artistes de premier plan – comme Emma Calvé et Nellie Melba – ont déjà contracté des engagements, ce qui rend la conduite d'une saison délicate. Grau déclare quant à lui son souhait de reprendre le bail de l'opéra pour trois ans selon les mêmes termes que précédemment, mais avec la possibilité de ne pas donner d'opéra la première saison, tout en disposant du théâtre à

[986] *Grand Opera Season of 1898-99. Under the Direction of Mr. Maurice Grau. (Also Manager of Royal Opera, Covent Garden, London)*, [prospectus], *op. cit.* US-NYmo, *Prospectus. New York. Season of Grand Opera. 1902-1903. Under the direction of Mr. Maurice Grau. Metropolitan Opera House. Maurice Grau Opera Company. Lessees*, [prospectus], 1902.

[987] US-NYmo, « Compte rendu du 13 avril 1897 », *Metropolitan Opera and Real Estate Company. Minute Book*, [comptes rendus], 1893-1901, p. 192-194. Les sociétés d'exploitation sont étudiées dans la section « 5.1.3 Maurice Grau et les sociétés d'exploitation : quand l'itinérance s'institutionnalise ».

[988] Comme nous le verrons plus loin, la société continue d'exister jusqu'au remboursement total de ses dettes. Nous ne sommes cependant pas en mesure de dire à quelle date elles ont été totalement liquidées. – Le compte rendu de réunion du 5 mars 1897 évoque des lettres envoyées par le colonel Mapleson au Président du Comité dans lesquelles l'imprésario britannique exprime son souhait de diriger le Metropolitan. US-NYmo, « Comptes rendus des 5 mars, 13 et 20 avril, et 12 mai 1897 », *Metropolitan Opera and Real Estate Company. Minute Book*, [comptes rendus], 1893-1901.

sa convenance. Dans le cas où lui ou un de ses confrères donnerait finalement de l'opéra, les actionnaires pourraient occuper leurs loges pour 1000$ par représentation[989]. Après cette double audition, le président du comité M. Haven déclare que malgré une balance positive dans les comptes de l'entreprise, l'entretien du bâtiment et du matériel impliquerait un doublement de la souscription des actionnaires ou entraînerait un déficit, dans le cas où le théâtre serait laissé inoccupé pendant un an. Comprenant que l'organisation d'une saison d'opéra semblable aux précédentes est difficilement envisageable pour 1897-1898, une convocation pour assemblée exceptionnelle est envoyée à l'ensemble des actionnaires, invités à se réunir le 20 avril – soit la semaine suivante – pour décider de la marche à suivre.

Lors de cette réunion sont évoquées les diverses possibilités qui s'offrent au comité pour la saison à venir et sont rappelés les enjeux financiers dans le cas où aucun directeur ne serait choisi. Malgré les sollicitations dont les propriétaires ont fait l'objet, seuls « Grau & friends » sont nommés dans le compte rendu, ce qui suggère que la reconduction de l'imprésario à la tête de la maison n'a pas vraiment donné lieu à débat. Après discussion de l'assemblée, le pouvoir décisionnaire est donné au comité de direction, d'après ce qui s'est dit en réunion ; détail non retranscrit dans le compte rendu. Le 12 mai, lors de l'assemblée annuelle des actionnaires du Metropolitan, la proposition de Maurice Grau est acceptée. Entre-temps, l'imprésario s'est constitué en société, et la Metropolitan Opera and Real Estate Company n'accorde pas la direction de son théâtre à un seul homme mais à la société enregistrée sous l'appellation Maurice Grau Opera Company, et dans laquelle elle-même investit à haute de 20 000$[990].

Pendant ces négociations, le *New York Times* s'empare du sujet et diffuse les informations que les divers acteurs impliqués dans la procédure veulent bien lui communiquer, montrant la centralité de la saison lyrique dans la vie de la métropole. Interrogé par le journal, Grau nie tout simplement avoir proposé de conserver le bail tout en sous-louant le théâtre à qui souhaiterait l'occuper[991]. Comme le journaliste poursuit en écrivant que malgré les diverses

[989] Comme nous le verrons dans le chapitre 6, les actionnaires paient habituellement au directeur du Metropolitan une somme équivalente à celle dont il doit s'acquitter pour le loyer, ce qui revient peu ou prou à un loyer nul pour le directeur. Lors de son audition du 13 avril 1897, Maurice Grau propose de payer le loyer annuel habituel de 52 000$, mais sans contrepartie annualisée pour la jouissance des loges. US-NYmo, « Compte rendu du 13 avril 1897 », *Metropolitan Opera and Real Estate Company. Minute Book*, *op. cit*.

[990] Il faut ainsi distinguer la Maurice Grau Opera Company, qui désigne une société, de la Maurice Grau Grand Opera Company, qui désigne la troupe d'opéra affiliée au Metropolitan Opera que Grau dirige entre 1899 et 1903. – À propos du montant des actions achetées par la Metropolitan Opera and Real Estate Company, voir « Compte rendu de la réunion du 12 mai 1897 », *Metropolitan Opera and Real Estate Company. Minute Book*, [comptes rendus], 1893-1901, *op. cit*., p. 202.

[991] « "I have no definite plans of my own for the Winter," said Mr. Grau, after the meeting. "I am not going to manage the de Reszkes, and I have made no contracts with artists for opera in the future. As for the report that I am going to have charge of the Metropolitan Opera House next Winter, and arrange the leases for those who may secure the use of it temporarily, I can only say that I have heard nothing of any such proposition it is rather

propositions qui leur sont faites, les actionnaires désirent reconduire leur collaboration avec Maurice Grau, une telle dénégation est peut-être faite pour se montrer publiquement en position de force vis-à-vis d'investisseurs auprès de qui il doit habituellement rendre des comptes. Plus loin dans l'article, cette position est renforcée par les propos de Robert Dunlap, alors président de l'Abbey, Schoeffel & Grau, Limited. Défendant les intérêts de son imprésario, Dunlap – dont la parole est perçue comme fiable, étant données les informations auxquelles il a accès – met la décision de ne pas donner d'opéra en 1897-1898 sur le compte des actionnaires qui souhaitent « se reposer pendant un an » avant de « faire de la saison 1898-1899 la plus grandiose que la ville ait jamais vue », bien évidemment sous la direction de Maurice Grau[992]. Dans une interview donnée au même journal et publiée le 4 mai, Dunlap continue son éloge de Grau. Alors qu'il est question de constituer une société autour de l'imprésario, le président de l'Abbey, Schoeffel & Grau, Limited déclare que les amis de Grau ont une si bonne opinion de lui qu'ils auraient été prêts à lever 500 000$ de capital s'il avait fallu[993]. Ce à quoi il ajoute : « Comme imprésario, il n'a pas d'égal sur terre[994]. »

Il est difficile de dire à quel point cette courte campagne de presse en faveur de Maurice Grau a pu influencer la décision prise par le comité de direction du Metropolitan Opera le 12 mai 1897. À l'époque, Grau a déjà dirigé cinq saisons dans ce théâtre et ce de façon à satisfaire public et actionnaires, tout en augmentant la visibilité de l'institution sur la scène internationale[995]. Une telle promotion médiatique du directeur de l'Opéra n'a donc peut-être pas été déterminante dans la reconduction de ses fonctions. Cependant, le soutien que le *New York Times* fournit à Grau suggère que son réseau fonctionne aussi au niveau médiatique. Les intérêts de l'imprésario rencontrent ceux des institutions avec lesquelles il travaille, des homologues avec lesquels il s'associe, mais aussi des investisseurs qui s'impliquent financièrement dans ses entreprises. Que Robert Dunlap ait dit vrai ou ait exagéré la contribution que les amis de Grau étaient prêts à offrir à sa société, cette dernière se construit

difficult to see how I could avail myself of it, as I expect to spend the Winter in Europe.'' » Anonyme, « Opera Question Settled », *The New York Times*, 16 avril 1897.

[992] « Robert Dunlap, President of the corporation of Abbey, Schoeffel & Grau, Limited, told a reporter for The New York Times yesterday that it was the intention of the Directors to rest for a year and make the operatic season of 1898-99 the grandest ever known in the history of this city. It will, of course, be conducted by Maurice Grau as impresario. », *Ibid*.

[993] Le capital de la Maurice Grau Opera Company sera finalement de 150 500$. À ce propos, voir la section « 5.1.3.2 Maurice Grau Opera Co. et Metropolitan Opera & Real Estate Company : deux modèles jumeaux ».

[994] « Mr. Grau's friends think so highly of him that they would have raised $500,000 to capitalize the new company, instead of $150,000, if it had been necessary. As an impresario he has no equal on earth. », Anonyme, « Directors of Opera Meet », *The New York Times*, 4 mai 1897.

[995] Nous ne comptons pas la saison 1883-1884 surtout dirigée par Abbey. Pour rappel, aucune saison n'est donnée en 1892-1893 suite à l'incendie qui détruit la cage de scène en août 1892.

essentiellement autour de personnes avec qui l'imprésario a déjà établi une relation de confiance, et qui semblent prêtes à lui laisser toute latitude quant à ses choix artistiques.

4.5.2 Un soutien financier solide pour faire briller ses étoiles… et s'enrichir

Durant ses cinq dernières années de carrière, fort d'un soutien financier conséquent et stable, Grau contribue à fixer le canon états-unien du *star system* tout en confortant sa réputation par ses choix artistiques et ses gains financiers.

D'après Aimé Gerber, Maurice Grau fonde cette nouvelle société en faisant appel à des amis, comme le laissent entendre les articles du *New York Times* et les comptes rendus de réunion du Metropolitan. Imprésario depuis plus d'un quart de siècle, Grau bénéficie alors d'un solide réseau de proches à des postes stratégiques dans le monde de l'art, de l'industrie et de la finance, lesquels disposent d'un capital suffisant pour lancer son entreprise. Parmi ceux qu'il met à contribution se trouvent le costumier Henry Dazian, l'éditeur Frederick Rullman, le banquier Charles Frazier, l'avocat Edward Lauterbach[996], le marchand d'art et critique Roland F. Knoedler, l'industriel John William Mackay, et Frank W. Sanger, son premier *business manager*[997]. L'article que le *New York Times* publie le 4 mai 1897 suite à la première réunion des directeurs donne les mêmes noms : Lauterbach, Robert Dunlap, Roland Knoedler, Henry Dazian, Charles Frazier, et B. Franklin de Frece sont notés présents. Maurice Grau, alors à Londres, est élu président et directeur général, Lauterbach vice-président, Frazier trésorier, tandis l'ancien chef comptable de ce dernier, Ernest Goerlitz, est nommé secrétaire. Frank W. Sanger assure l'intérimaire[998]. La présence de l'imprésario à la tête du comité de direction de la société semble confirmer la confiance que ses investisseurs lui portent, comme suggérer que cette constitution en entreprise est avant tout une garantie de solidité financière, et non un moyen de contrôler les activités de Grau. Suite à sa création, la Maurice Grau Opera Company installe ses bureaux dans le Metropolitan Opera, tout en disposant d'une antenne parisienne dans le neuvième arrondissement, 9 rue Auber[999].

---

[996] Pour rappel, lors de ses études, Grau effectue un stage de plusieurs mois au sein du cabinet d'avocat Lauterbach and Co. Voir à ce propos la section « 2.1.1 Imprésario, un métier de famille ».

[997] HEYLBUT Rose et GERBER Aimé, *Backstage at the Metropolitan Opera*, New York, Thomas Y. Crowell Company, 1937, p. 10-11. Pour plus de détails concernant les financeurs de l'économie spectaculaire, voir le chapitre 5.

[998] Presque absent des comptes rendus de presse, Frank W. Sanger semble reprendre le rôle de « silent partner » jusqu'alors occupé par John B. Schoeffel. Il reste en fonction auprès de Grau jusqu'au 1er mai 1900. Anonyme, « Frank W. Sanger Resigns », *The New York Times*, 14 mars 1900.

[999] Cette adresse figure sur le papier à entête utilisé par Maurice Grau en 1900 et 1901, et possiblement avant et après ces dates. Il est probable que l'adresse soit restée la même durant tout son exercice. US-NYp,

À la même époque, Maurice Grau dirige sa première saison d'opéra à Covent Garden puis suspend ses activités new-yorkaises pendant un an. Il sous-loue le Metropolitan à la Damrosch & Ellis Opera Company qui y donne une saison d'opéra en allemand pendant l'hiver[1000]. Dans la continuité des décisions prises après la dissolution de la première Abbey, Schoeffel & Grau Company en 1896, l'imprésario resserre ses activités autour de l'opéra avec la direction Metropolitan et celle de Covent Garden jusqu'en 1900. La tournée Bernhardt-Coquelin de 1900-1901 est sa seule entreprise dramatique d'envergure sur la période ; les autres se cantonnant à des saisons londoniennes et petites tournées estivales[1001].

Comme évoqué dans le chapitre 3, la fin de la carrière de Maurice Grau se caractérise par une polarisation croissante autour des vedettes et des choix artistiques novateurs. Pour ce qui est des artistes, Grau réussit le tour de force de réunir Bernhardt et Coquelin sur une même tournée, et rassemble les principales étoiles du chant dans les troupes du Metropolitan, passant des *ideal casts* aux *all-star companies*[1002]. Ce faisant, il consacre l'avènement du *star system* aux États-Unis, système qui portera bientôt l'industrie cinématographique du XXe siècle. En plus de concentrer les étoiles dans ses productions, il devance d'une vingtaine d'années les institutions lyriques européennes en choisissant de produire la majorité de ses opéras en langue originale même si, comme nous l'avons vu précédemment, cette volonté se heurte encore souvent aux réalités pratiques du métier, qui n'impose pas encore aux chanteurs de chœur de maîtriser plusieurs idiomes. C'est aussi à cette époque qu'il organise la création états-unienne du *Ring* de Wagner, donné pour la première fois outre-Atlantique en intégralité et en allemand[1003]. Outre ces partis-pris artistiques, Maurice Grau et la troupe du Metropolitan Opera deviennent alors les principaux pourvoyeurs d'opéra aux États-Unis et sur la côte est du Canada. Entre 1899 et 1902, les artistes du Met passent plus de temps en itinérance qu'à New York et proposent des saisons d'une à plusieurs semaines à Chicago, Boston, ainsi qu'à San Francisco[1004]. En faisant de la troupe du Metropolitan Opera le principal pourvoyeur d'opéra aux États-Unis, ces tournées assoient la réputation l'institution et, par extension de New York, la salle et la ville devenant les seuls centres artistiques du pays aptes à établir un standard. En

Damrosch Collection, *MNY DAMROSCH, box 20, *Three letters from Maurice Grau to Walter Damrosch*, [lettres], 1900-1901.

[1000] « Compte rendu de réunion du 20 octobre 1897 », *Metropolitan Opera and Real Estate Company. Minute Book*, [comptes rendus], *op. cit.*

[1001] Tournées et saisons 66, 67, 70, 75, 77-79.

[1002] Sur cette évolution, voir notamment la section « 3.2.3 Un désir de cohérence ? Des troupes lyriques des débuts aux *all-star companies* ».

[1003] À propos de la production du *Ring* en allemand et sans coupures, voir la section « 3.1.4.1 Le rayonnement de l'Europe… puis de New York ».

[1004] Tournées 71, 74 et 76.

témoigne l'annonce aux spectateurs du programme de 1899, qui stipule (à tort ou à raison) que pendant la tournée, chaque opéra sera donné avec les mêmes artistes, et la même mise en scène qu'à New York, avec ballet, chœur et orchestre complet[1005]. L'opéra itinérant dans les Amériques s'étant beaucoup construit sur des productions hybrides, avec coupures et effectifs réduits, cet engagement à produire des œuvres complètes, de la même façon qu'à New York et dans les grands centres lyriques internationaux, peut être perçu comme une invitation à rejoindre une communauté transnationale de spectateurs rassemblés autour de repères communs.

En plus de ces spécificités artistiques, Maurice Grau conforte alors sa réputation en amassant une fortune singulière pour un imprésario. Comme énoncé dans le chapitre 2, ce fait est suffisamment rare pour être souligné dans la plupart des notices biographiques qui lui sont consacrées. Si la constitution de cette fortune sera interrogée plus loin, il est déjà possible d'en esquisser les contours artistiques et financiers[1006]. Bien que les cachets des solistes constituent à l'époque plus de la moitié du budget annuel du Metropolitan, les retombées financières apportées par les troupes stellaires de Grau sont tout aussi considérables : comme l'écrit Gerber, le public d'alors paie pour voir d'excellents artistes plus que pour des mises en scène ou des orchestres prestigieux[1007]. Cet assemblage hors du commun est d'autant plus facile à mettre en œuvre que la fin du siècle est souvent présentée comme particulièrement riche en excellents chanteurs et chanteuses, et que grâce au monopole qu'il a réussi à établir sur l'opéra aux États-Unis, Maurice Grau apparaît comme le seul à même de les fournir. Enfin, l'opéra et le théâtre ne souffrent pas encore de la concurrence d'autres divertissements comme le cinéma, qui ne se diffuseront à large échelle que dans la première moitié du XXe siècle. D'un point de vue financier ensuite, la société constituée par Grau semble jouer un rôle déterminant dans l'établissement de sa fortune. Son comptable Ernest Goerlitz met en place une tenue rigoureuse

[1005] « It is a fact to be noted and borne in mind that every opera to be presented by the Metropolitan Opera House Company will be cast with the same artists and staged in the same manner as it has been in New York, and will also be provided with an adequate ballet, a well drilled chorus and a complete orchestra. » Le programme insiste par ailleurs sur l'excellence et le caractère exceptionnel de la troupe réunie par Grau et le Metropolitan, qui est présentée comme la plus grande organisation musicale jamais importée aux États-Unis, permettant de produire l'opéra à une échelle encore plus grande qu'autrefois, ce avec la plupart des artistes les plus célèbres de l'époque, ce qui est « the very apotheosis of the star system. », *1899-1900 Grand Opera. Tour of the Maurice Grau Grand Opera Company from the Metropolitan Opera House New York. Under the direction of Mr. Maurice Grau (Also Managing Director of Royal Opera, Covent Garden, London). Traveling in a Special... Wagner Palace Car Train*, [prospectus], *op. cit.*

[1006] Voir la « 7.2.3 La fortune de Maurice Grau, un bilan comptable ».

[1007] Par exemple, pour la saison 1898-1899, les montants des cachets dévolus aux solistes du Metropolitan Opera, hommes et femmes confondus, s'élèvent à 537 513,36$, sur un budget total de 954 168,20$. En 1902-1903, les chiffres sont de 474 491,43$ pour 923 409,61$. US-NYmo, *Metropolitan Opera Company Ledgers*, [livre de comptes], 1898-1949 ; HEYLBUT Rose et GERBER Aimé, *Backstage at the Metropolitan Opera*, *op. cit.*, p. 24.

des comptes afin d'avoir une parfaite visibilité sur les recettes et les dépenses et dont le modèle sera conservé au moins jusqu'en 1949[1008]. Aussi, les gains que Grau réalise lors de ces dernières années sont amplifiés par des investissements en bourse qui l'enrichissent sensiblement[1009]. L'engagement de l'imprésario dans le monde de la spéculation financière dépasse cependant l'horizon dévolu à ce chapitre et nous impose désormais d'aborder la seconde partie de notre étude, consacrée aux soubassements économiques de l'industrie spectaculaire du dernier XIXe siècle.

Quand il reprend seul la direction de l'opéra new-yorkais en 1897, Maurice Grau officie encore une fois au sein d'une société mais son nom seul est désormais mis en vedette. Ces dernières années de carrière, qui peuvent se lire comme un point d'orgue dans le parcours de l'imprésario, sont aussi celles durant lesquelles Grau renforce son modèle économique et artistique. Si les succès qu'il rencontre entre 1898 et 1903 sont le plus souvent attribués à son intelligence, ils n'en demeurent pas moins le fruit d'un travail collectif et orienté vers la satisfaction d'investisseurs qui se trouvent à la base d'un système spectaculaire libéralisé, capitalisé et porté par des mutations technologiques qui transforment le monde à une vitesse jamais vue jusque-là.

[1008] *Metropolitan Opera Company Ledgers*, *op. cit*.
[1009] Voir la section « 7.2.3.2.1 Grau et la spéculation boursière ».

Au tournant des XIXe et XXe siècles, le système spectaculaire européen se déploie à l'échelle transnationale grâce à une mobilité facilitée et encouragée par des modes de transports de plus en plus fiables et développés. Au cœur de ces échanges désormais transcontinentaux, les imprésarios organisent, pilotent et administrent des tournées dont les modèles s'imposent peu à peu dans l'imaginaire européen et extra-européen. À cause de l'augmentation des échelles auxquelles ces circulations s'organisent, des partenariats pérennes entre imprésarios s'imposent pour les mener à bien. Dans ce paysage, Maurice Grau joue un rôle central par l'ampleur géographique et temporelle de ses entreprises, comme par leur diversité. S'il exporte surtout du répertoire français, il passe de l'opéra bouffe et de l'opéra-comique à l'opéra et conserve une production théâtrale stable tout au long de sa carrière, ajoutant aux œuvres bien connues du public des créations qu'il propose le plus souvent en langue originale. Outre cette richesse de répertoire, Grau se démarque de ses contemporains par le prestige associé à ses productions, grâce aux noms qu'il exporte mais aussi aux maisons qu'il dirige. En hissant la Metropolitan Opera House au rang de première salle lyrique états-unienne et d'institution internationale, il enclenche un mouvement de bascule entre Europe et États-Unis, qui prendra véritablement effet dans l'entre-deux-guerres.

Bien que son nom soit très médiatisé et souvent diffusé seul, Grau déploie son activité au sein d'un réseau de salles, de délégataires et de partenaires qui sont autant de maillons dans la chaîne organisationnelle du spectacle itinérant. Qu'il les dirige ou qu'il les loue pour une brève saison, les salles de théâtre sont à la fois les vitrines de la réussite économique d'une ville, d'un quartier, et une des cartes de visite de l'imprésario, dans la mesure où celles dans lesquelles il produit ses artistes le positionnent dans un secteur spécifique des arts. Les délégataires quant à eux interviennent à divers moments ou dans divers aspects de la tournée dont l'ampleur impose une répartition des tâches entre plusieurs agents. Proches de ces derniers, les partenaires aident à construire des monopoles ou à les contourner. Comme la conduite de tournées transcontinentales ne peut se faire sans points d'appuis locaux – Grau étant à l'origine un imprésario new-yorkais – l'association avec un homologue qui rayonne depuis une autre région du monde s'avère indispensable, et généralement profitable aux deux partis. Quand il s'associe avec des pairs états-uniens, Grau cherche surtout à renforcer son implantation nationale. De façon modeste avec Chizzola, ce renforcement s'hypertrophie à travers sa longue association avec Abbey et Schoeffel. Eu égard aux montants en jeu dans ce dernier partenariat, les trois hommes se constituent en société dont une partie significative du capital est apporté par des investisseurs extérieurs, artistes ou non. Fort de la disponibilité financière qu'offre un

tel montage, Maurice Grau reconduit ce modèle lors de ces dernières années d'activité et en fait une source de profit.

La conversion des activités imprésariales en capital divisé en actions nous pousse à interroger l'origine de leurs sources de financement, ainsi qu'à en questionner les buts. À une époque d'industrialisation massive et de renforcement du capitalisme par augmentation des échanges commerciaux, il semble que le système spectaculaire libéral et itinérant que nous étudions soit inséparable des flux de capitaux mis en circulation et de l'exploitation exponentielle de ressources à l'origine de ces mêmes flux. Il s'agira de voir comment, en ce dernier XIXe siècle, spectacle et capital se nourrissent l'un l'autre et en quoi la marchandisation croissante du monde transforme les arts du spectacle.

Partie II. L'art et l'argent. Faire spectacle « sous le signe du dollar[1010] »

> « Tenez ! criait Saccard, cette gorge du Carmel, que vous avez dessinée là, où il n'y a que des pierres et des lentisques, eh bien ! dès que la mine d'argent sera en exploitation, il y poussera d'abord un village, puis une ville… Et tous ces ports encombrés de sable, nous les nettoierons, nous les protégerons de fortes jetées. Des navires du haut bord stationneront où des barques n'osent s'amarrer aujourd'hui… Et, dans ces plaines dépeuplées, ces cols déserts, que nos lignes ferrées traverseront, vous verrez toute une résurrection, oui ! les champs se défricher, des routes et des canaux s'établir, des cités nouvelles sortir du sol, la vie enfin revenir comme elle revient à un corps malade, lorsque, dans les veines appauvries, on active la circulation d'un sang nouveau… Oui ! l'argent fera ces prodiges[1011]. »

> Finalement, en moins de deux ans, s'est accompli cet incroyable prodige de la création d'un théâtre, sorti comme par enchantement de dessous terre, sous le coup de baguette magique d'un groupe de riches et puissants capitalistes new-yorkais, et il ne fallait rien moins que l'initiative hardie de M. Abbey, dont toutes les grandes entreprises ont été des succès ici, et aussi l'intelligence et l'activité bien connues de M. Maurice Grau, pour mener à bien une telle affaire et assurer la vitalité d'un théâtre dont les frais s'élèvent à la bagatelle de *un million par mois*[1012] !

« L'argent fera ces prodiges ». Comme Saccard dans *L'Argent* d'Émile Zola, Maurice Grau et nombre de ses contemporains semblent marqués par la conviction du pouvoir créateur et vivifiant de l'argent, utilisé avec abondance. Comme la métaphore du corps et du sang le suggère, l'injection massive de liquidités dans un secteur, une région ou un projet paraît à même de le ramener à la vie, ou de la lui insuffler. Ainsi, de même que le héros de roman caresse le rêve de reconstruire la grandeur de l'Orient grâce à des capitaux européens, le journaliste du *Figaro* Yankee voit un « prodige » et un « enchantement » dans la construction rapide du Metropolitan Opera de New York, entre 1881 et 1883. Tout semble fonctionner comme si, aidée par le bras puissant de l'argent, la volonté humaine pouvait désormais façonner le monde à sa guise. Faisant fructifier leur capital dans de grandes banques, investissant dans le transport

[1010] ASTRUC Gabriel, *Le Pavillon des fantômes*, [Paris, Grasset, 1929], Paris, Mémoire du Livre, 2003, p. 286.

[1011] ZOLA Émile, *L'Argent*, Paris, [Bibliothèque-Charpentier, 1891], Gallimard, Folio Classique, 1980, p. 119.

[1012] Yankee, « Ouverture du Métropolitan Opéra-House de New-York », *Le Figaro*, 24 octobre 1883.

ferroviaire et maritime, dans l'industrie, les soutiens financiers du spectacle lui fournissent à la fois les ressources financières et les supports logistiques dont il a besoin.

Tout au long de sa carrière, Maurice Grau conduit des activités portées par les capitaux privés de grandes fortunes, principalement états-uniennes. Avec les sommes mises entre ses mains, l'imprésario donne à ses entreprises une ampleur qui impressionne les journaux français par leur gigantisme et leur caractère aventureux. Coutumier du succès comme de la déconvenue, lui-même dit envisager les affaires « comme un jeu » dont il « serait trop beau si l'on gagnait toutes les parties[1013] ». Concentrant l'analyse sur les États-Unis d'où Grau reçoit ses principaux financements, cette partie étudie l'origine des capitaux grâce auxquels l'imprésario déploie son activité, la façon dont il distribue l'argent dont il dispose au sein de son système spectaculaire, et les éléments sur lesquels repose sa fortune finale.

En observant le contraste entre les levées de fonds multiples des vingt-cinq premières années de carrière de Grau et l'organisation dernière de ses entreprises en société, le chapitre 5 montre comment l'imprésario participe à une forme de rationalisation de l'économie spectaculaire. Seront étudiés les types d'activités menées par ses bailleurs de fonds, les voies par lesquelles l'argent est attribué et ce que ces derniers attendent et obtiennent de leurs investissements dans les arts vivants. Une fois la partie financement étudiée, le chapitre 6 se penchera sur la façon dont Maurice Grau dépense les sommes mises entre ses mains, grâce aux investisseurs précédemment mentionnés, mais aussi à ses succès. Passant en revue les divers postes auxquels il doit allouer des ressources, nous verrons que la dépense vient récompenser les éléments apparemment les plus rémunérateurs de son économie, et qu'elle donne lieu à des commentaires et discours variés qui montrent l'importance que les flux monétaires prennent alors dans les imaginaires. Après avoir payé, l'imprésario peut se rémunérer, et c'est ce point que le chapitre 7 étudie. Présenté comme le seul de sa profession à ne pas être mort dans la misère, Maurice Grau a en effet développé un modèle lui permettant à terme de dégager des revenus réguliers et généreux, pour lui mais aussi pour les actionnaires qui le soutenaient. Adossées à des investissements financiers personnels, ces pratiques seront mises en perspectives avec la conjoncture favorable dont l'imprésario a bénéficié sur la plus grande partie de sa carrière, montrant aussi que la fortune avec laquelle il se retire paraît d'autant plus grandiose qu'on l'attribue à sa seule volonté.

[1013] Cette formule est rapportée par Mounet-Sully dans une lettre qu'il écrit à son épouse Jeanne pendant sa tournée en Amérique du Nord : F-Pcf, Fonds Mounet-Sully, Boîte 1, *Lettres de Mounet-Sully à sa femme pendant sa tournée d'Amérique*, [lettres manuscrites], 19 avril 1894.

Chapitre 5. Théâtre en capital : vers une rationalisation du monde du spectacle ?

> Tous les impresarii américains sont en ce moment à Londres : MM. Maurice Grau, Abbey, M. Maurice Strakosch, le colonel Mapleson. On signe des engagements pour la saison prochaine aux États-Unis et il y a des luttes homériques engagées par ces directeurs soutenus par des capitalistes qui ignorent la quantité de dollars reposant dans leurs caisses. Heureuse ignorance[1014] !

Comme Irving Kolodin le rappelle en ouverture de son ouvrage consacré au Metropolitan Opera, l'art lyrique ne reçoit et n'a jamais reçu de subventions publiques aux États-Unis[1015]. Appliquée à l'opéra seul, cette remarque vaut en fait pour l'ensemble du secteur spectaculaire dans cette partie des Amériques[1016]. De fait, comme l'extrait du *Figaro* ci-dessus le montre, toutes les entreprises théâtrales conduites par Grau et ses confrères sont soutenues par des capitaux privés. S'il ne s'agit pas nécessairement de la manne illimitée décrite par le chroniqueur T. Johnson, les sommes levées par les financeurs des théâtres à l'ouest de l'Atlantique paraissent d'autant plus folles qu'elles se transforment parfois en investissement profitable à leurs créditeurs.

Ce chapitre étudie donc les sources financières qui alimentent le modèle de spectacle itinérant et libéral porté par Maurice Grau tout au long de sa carrière, ainsi que les modalités selon lesquelles elles sont distribuées. Alors que dans les années 1870 l'imprésario travaille avec des fonds alloués de façon ponctuelle et assez irrégulière, il participe, au tournant du siècle, à une rationalisation du monde du spectacle états-unien. Non seulement cette nouvelle manière de procéder confère de la stabilité financière à ses entreprises, mais elle fait des émules et transforme le financement du spectacle dans le pays. Cette rationalisation passe par l'obtention systématique de garanties financières de la part de fortunes locales mais, surtout, par l'intégration de ses entreprises à des sociétés d'exploitation, dès la seconde moitié des années 1890. Comme l'écrit le chercheur Marc Véron, ces organisations commerciales sont courantes

[1014] T. Johnson, « Correspondance anglaise », *Le Figaro*, 30 mai 1883.

[1015] KOLODIN Irving, *The Story of the Metropolitan Opera (1883-1950) : A Candid Story*, New York, A. A. Knopf, 1953, p. 3.

[1016] Comme les sources financières que nous avons retrouvées sont exclusivement états-uniennes, les analyses de ce chapitre se concentrent plus particulièrement sur ce pays.

en France au tournant du siècle[1017]. Alors qu'elles capitalisent principalement sur des salles de spectacle, celles qui soutiennent Maurice Grau financent des théâtres mais aussi l'itinérance. Au-delà de la philanthropie affichée, les investisseurs et mécènes utilisent les arts vivants pour asseoir leur position sociale et diversifier leurs activités en parant les salles qu'ils construisent de locaux destinés à des usages strictement commerciaux. Intégré dans des systèmes polymorphes qui dissimulent à peine leur vocation marchande, le spectacle états-unien profite également de la culture de consommation en plein développement. Omniprésente dans les programmes, la réclame investit l'univers physique et symbolique du théâtre qu'elle maintient présent à l'esprit de spectateurs qui deviennent autant de consommateurs potentiels. À la fois bénéficiaire et pourvoyeur de capitaux, le spectacle se trouve dès lors intégré dans une toile mercantile qui fait dialoguer les secteurs économiques les plus rémunérateurs d'alors et dont il devient une vitrine de choix.

[1017] VÉRON Marc, « Les investisseurs sous le charme du théâtre privé (1864-1914) », dans DELAUNAY Léonor et POIRSON Martial (dir.), *Les commerces du théâtre. Revue d'Histoire du Théâtre*, Montreuil, Presses de STIPA, 2017, p. 25-38.

5.1 Des investisseurs ponctuels aux sociétés d'exploitation : Maurice Grau et la sécurisation des capitaux

À en croire Robert Grau, l'établissement d'un système de financement fiable pour les arts de la scène aux États-Unis est dû à son frère Maurice qui, à partir de 1897 – soit six ans avant son retrait des affaires – a conduit ses entreprises à la tête d'une société par actions qu'il a en effet fondée en sollicitant ses collaborateurs les plus proches[1018]. Avant cela, il décrit le monde du spectacle comme un secteur instable soumis à la pression des créanciers et des hommes de loi tant les faillites étaient nombreuses, y compris dans des institutions prestigieuses soutenues par de grandes fortunes telle l'Academy of Music de New York[1019]. La Maurice Grau Opera Company permet en effet d'établir un solide système de garantie financière pour l'art lyrique aux États-Unis, la troupe du Metropolitan étant alors la seule à proposer de l'opéra avec un répertoire et une mise en œuvre aussi prestigieux dans cette région du monde. Ce n'est cependant pas la première fois que l'imprésario et directeur travaille au sein d'une société de cette espèce. Dès juin 1896, l'Abbey, Schoeffel & Grau Limited fonctionne sur la base de l'actionnariat, vraisemblablement d'après les conseils de William Steinway dont il sera question plus loin. Néanmoins, la deuxième moitié des années 1890 semble bien marquer un tournant pour le financement du spectacle itinérant aux États-Unis, celui des salles de spectacle étant déjà assuré par des sociétés capitalisées, comme le seul exemple du Metropolitan Opera le montre. C'est d'ailleurs probablement aussi la longue collaboration de Maurice Grau avec cette institution qui le convainc de reproduire un modèle organisationnel semblable, plus à même de rassurer les investisseurs. Avant cela, les sources financières que l'imprésario utilise semblent provenir d'origines multiples et lui parvenir de façon discontinue, plaçant Grau et ses associés dans une situation instable que seule la perspective des succès peut pérenniser.

[1018] « Within the last ten years there has come into prominence the man of great wealth and public spirit, a boom unknown to the men who tempted fate with important artistic investments in other days. It is true that the old Academy of Music was maintained by a number of New York's representative men of fortune, but discord was ever rampant, and the impresarios connected with its tempestuous career were often the objects of solicitatious anxiety on the part of conscientious sheriffs.

All this is changed now. Up to ten years or so ago, few of our great financiers were willing to give either moral or practical aid to further artistic endeavor, and were it not for such men as William Steinway and George W. Tyson, the highest grade of musical events would have been impossible.

It was when Maurice Grau organized a corporation of his personal friends to give solidity to his lease of the Metropolitan Opera House that conditions, such as now prevail in the artistic world, were created ; to-day, in every important city we find men of wealth and influence interested in music and the drama. », GRAU Robert, *The Businessman in the Amusement World, A Volume of Progress in the Field of the Theatre*, New York, Broadway Publishing Company, 1910, p. 37.

[1019] *Ibid*.

Proposant un panorama des ressources dont Maurice Grau bénéficie pendant sa carrière, les pages qui suivent montrent comment l'imprésario s'inspire du modèle entrepreneurial capitaliste du dernier XIXe siècle pour sécuriser son activité, en l'organisant, après vingt-cinq ans de carrière, d'après la même configuration qu'une société commerciale. Après avoir interrogé l'origine des fonds grâce auxquels Maurice Grau déploie son activité et les modalités à partir desquelles ils lui sont versés, nous étudierons le cas de William Steinway, créancier de l'imprésario entre 1872 et 1896, pour illustrer la diversité de ces modes de financement. Enfin, nous nous pencherons sur les sociétés d'exploitation dirigées par Grau à la fin de sa carrière en nous demandant si, dans la mesure où elles reprennent une forme d'organisation éprouvée depuis longtemps par les salles de spectacles, elles peuvent être perçues comme une forme d'institutionnalisation de l'itinérance.

5.1.1 De la diversité des sources et des modes de financement : essai de reconstitution d'un système économique fluctuant

L'exemple de Maurice Grau suggère que dans le dernier tiers du XIXe siècle, les imprésarios reçoivent de l'argent de secteurs économiques divers. En plus de constituer une sécurité pour ces agents, cette variété indique qu'à l'époque le financement du spectacle intéresse et concerne une large frange de la société. Outre cette pluralité de sources, les liquidités sur lesquelles l'activité de Grau repose sont versées selon trois grandes modalités, qui confèrent une grande flexibilité à ses entreprises.

5.1.1.1 Financements endogènes et exogènes : des aller-retours constants entre le spectacle et l'industrie

Comme les experts-comptables Broaker et Chapman l'indiquent dans l'audit qu'ils réalisent en 1892 pour l'Abbey, Schoeffel & Grau Company, l'absence de traçabilité des levées de fonds et des remboursements opérés par chacun des imprésarios empêche de comprendre d'où l'argent a été tiré et comment il a été utilisé[1020]. Malgré un assainissement des comptes

[1020] « It might be well to add, that heretofore there seems to have been a marked disposition to keep no collated and permanent record of the extensive financiering, pure and simple, engaged in by every member of the firm, in the raising and applying and paying back of borrowed funds. All such matters, when liquidated leaving no direct trace behind, aside from a mass of rough data that in many instances defied any subsequent inquiry as to

opéré par le cabinet, cette remarque peut être élargie à l'ensemble de la carrière de Grau. Des noms apparaissent bien dans la presse et dans le rapport joint à l'audit mentionné ci-dessus, mais il est impossible de dresser une liste tant soit peu exhaustive des sources de financement utilisées par l'imprésario ou de la façon dont elles sont distribuées. Cette sous-section ne vise donc pas à tracer l'ensemble des bailleurs de fonds de Maurice Grau – entreprise rendue impossible par le caractère lacunaire des sources –, mais à faire apparaître trois grandes catégories de financeurs, regroupées par secteurs d'activité. Nous nous pencherons d'abord sur les personnalités du monde du spectacle dont les investissements et réinvestissements économiques attestent une volonté de faire corps ou du moins d'une certaine solidarité. Nous verrons ensuite le rôle central que les banques jouent dans une économie spectaculaire qui n'échappe pas à la financiarisation des activités marchandes. Enfin, nous nous pencherons sur les liens entre imprésarios et monde des affaires, notamment celui de l'industrie.

5.1.1.1.1 Quand le monde du spectacle s'autofinance

L'étude de la carrière de Maurice Grau laisse apparaître, en filigrane, l'injection de capitaux, généralement de façon ponctuelle, de la part de personnalités du monde du spectacle, officiant hors scène et sur scène. Son exemple indique que l'argent circule facilement au sein du secteur, et qu'il existe de l'entraide entre les divers membres de la profession.

Tout d'abord, sans s'inscrire en faux avec le portrait de l'imprésario dépourvu de capitaux ou de possessions significatives dressé par Rosselli[1021], il semble qu'à la fin du XIXe siècle, certains de ces agents se transforment en véritables hommes d'affaires capables de financer des entreprises d'envergure, comme l'exemple de Maurice Grau le montre. Il peut en effet financer ses activités à partir de gains déjà réalisés, mais aussi fournir des fonds à celles de tiers, ce qui indique qu'il bénéficie régulièrement d'un surplus significatif. Après les tournées de Marie Aimée et d'Anton Rubinstein, Grau réinvestit ainsi les profits réalisés dans celle de Tommaso Salvini, pratique qui se maintient tout au long de sa carrière, comme Mounet-Sully l'écrit à son épouse lors de son séjour aux États-Unis en 1894[1022]. Pour ce qui est de

whence the funds came or whether they went. », US-NYmo, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York.*, [livre de comptes], mai 1887-juin 1892, p. 8.

[1021] « The impresario, that man of – as a rule – little capital and no real estate, was accordingly an anxious figure, his correspondence thick with yet more letters about credit notes due, delayed, discounted, repudiated ». ROSSELLI John, *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi : the Role of the Impresario*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 12.

[1022] GRAU Robert, *The Businessman in the Amusement World, A Volume of Progress in the Field of the Theatre*, New York, Broadway Publishing Company, 1910, p. 19. – À propos de la première d'*Hernani* avec Jane

financer les activités d'autres personnalités du monde du spectacle, l'imprésario prête de l'argent à ses associés, et une fois l'Abbey, Schoeffel & Grau Company créée, il est présenté par Broaker et Chapman comme un de ses prêteurs réguliers[1023]. En 1893 ensuite, la presse parisienne souligne le rôle de bailleur de fonds qu'il joue avec Henry E. Abbey dans l'acquisition du Théâtre de la Renaissance dont la direction sera confiée à Sarah Bernhardt[1024].

Grau n'est cependant pas le seul imprésario capable d'avancer des sommes à des confrères ou à des artistes, mais il est probable que ses succès financiers lui aient permis de gagner la confiance d'autres membres du monde du spectacle, qui deviennent ses prêteurs de façon ponctuelle comme pérenne. En 1891, Maurice Grau qui se trouve alors à Denver (où il organise la venue de Sarah Bernhardt), demande 10 000$ à l'imprésario et producteur états-unien Michael Bennett Leavitt[1025], qui lui en prête 2 500, ne possédant pas l'intégralité de la somme demandée[1026]. Outre Leavitt, d'autres intermédiaires du spectacle soutiennent Grau, parmi lesquels l'agente Elisabeth Marbury qui en 1896 convertit les dettes qu'Abbey, Schoeffel et Grau ont contractées auprès d'elle en actions dans leur nouvelle société[1027].

Comme nous l'avons écrit dans le chapitre 4 à propos de la liquidation de l'Abbey, Schoeffel & Grau Company, les artistes peuvent eux aussi se faire les créanciers de leurs imprésarios. Au moment de la refonte des statuts de la société, les comédiennes Lotta et Fanny Davenport, de même que les chanteurs Jean de Reszké, Nellie Melba et Lillian Nordica, sont ainsi présentés par le *New York Times* comme des créditeurs des associés ; non pas en raison de cachets impayés, mais de sommes prêtées aux imprésarios. Comme pour Marbury, ces dettes

---

Hading, Mounet-Sully écrit : « – Oh ! pas brillante la recette : pas 3.000 francs ! C'est effrayant. Mais le garçon qui me sert, et qui est un être tout à fait curieux et intelligent, une manière de Ruy-Blas en tablier et petite veste, me dit que la Duse, Coquelin et même Sarah Bernhardt n'ont pas plus de monde : Il n'y a pas ici un public suffisant pour les œuvres sérieuses. Abbey et Grau se rattrapent sur les opéras et les féeries. La grosse affaire pour eux c'est le résultat final. Et ce résultat a été bon cette année puisqu'ils ont gagné plus de deux millions. Contentons-nous, puisqu'ils sont contents ! », *Lettres de Mounet-Sully à sa femme pendant sa tournée d'Amérique*, *op. cit*., Hôtel Lafayette, Philadelphie, 29 avril 1894. Si les propos que l'imprésario tient à Mounet-Sully visent certainement à le rassurer, les comptes doivent en effet s'équilibrer à la fin de chaque saison.

[1023] « […] as he was an almost constant lender to the firm, through advance made to the Companies under his management, as appears from an inspection of the miscellaneous memoranda accounts returned by him, there must have been an almost constant balance to his credit […] », Broaker & Chapman, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York. 1887-1892*, *op. cit.*, p. 6. L'incertitude exprimée par les experts-comptables est causée par les lacunes des comptes de l'imprésario, qui ne consistent apparemment qu'en des notes éparses.

[1024] Voir, à ce propos, la section « 4.1.3.2 Le Théâtre de la Renaissance : un cas à part ».

[1025] À propos de Michael Bennett Leavitt, voir la notice biographique qui lui est consacrée en annexe 5.

[1026] Leavitt écrit que Grau produit le bail du Tremont Theatre comme garantie, ce à quoi il répond que sa parole suffira. L'imprésario indique que cette dette a été remboursée, sans donner de date. LEAVITT Michael Bennett, *Fifty Years in the Theatrical Management*, *op. cit.*, p. 483.

[1027] Le *New York Times* donne la somme de 6 633$. Anonyme, « Creditors give Consent. The Abbey, Schoeffel & Grau Reorganization Scheme », *The New York Times*, 21 juin 1896.

sont ensuite reconverties en actions de l'Abbey, Schoeffel & Grau Limited, transformant ces prêts en investissements[1028].

Outre les interprètes, imprésarios et producteurs, le *New York Times* présente le facteur de piano Albert Weber comme un des plus anciens soutiens financiers de Henry E. Abbey[1029], et indique que la contribution de William Steinway – dont il sera question plus loin – à la carrière de Grau et de ses associés est déterminante. Le costumier Henry Dazian quant à lui, également évoqué dans le chapitre 4, joue un rôle central dans la Maurice Grau Opera Company dont il devient le trésorier dès 1897. Comme nous le verrons dans le chapitre 7, il devient également l'exécuteur testamentaire de l'imprésario, signe, sans doute, de son implication dans ses affaires.

Au-delà du monde du spectacle auquel Maurice Grau fait régulièrement appel, solliciter des investisseurs dont l'activité professionnelle se situe en dehors de son secteur d'activité apparaît alors comme une nécessité pour développer ses entreprises de manière pérenne.

5.1.1.1.2 Les institutions bancaires au cœur des échanges

Robert Grau désigne Michael Bennett Leavitt, mentionné précédemment, comme un des principaux pourvoyeurs de fonds d'Abbey pour la première tournée de Sarah Bernhardt. La lecture des mémoires de l'imprésario montre qu'il permet en fait à Abbey de réunir les 5 000$ qui lui manquent alors en négociant un emprunt auprès du banquier états-unien Henry F. Gillig, établi à Londres, et avec qui il entretient de bonnes relations[1030]. Lors des déconvenues financières de l'Abbey, Schoeffel & Grau Company en 1896, Gillig est présenté par le *New York Times* comme un des plus anciens soutiens financiers de Henry E. Abbey, et un fin connaisseur de ses entreprises[1031].

Si Gillig s'investit personnellement dans la défense et la restructuration de l'Abbey, Schoeffel & Grau Company, il n'est pas le seul banquier à fournir des capitaux aux imprésarios. Le *Report upon the Accounts* de 1892 indique trois institutions bancaires sollicitées depuis

[1028] Pour rappel les sommes indiquées sont les suivantes : Lotta : 10 000$; Fanny Davenport : 750$; Nellie Melba : 8 000$; Jean de Reszké : 7 000$; Lillian Nordica : 5 000$. Anonyme, « Creditors give Consent. The Abbey, Schoeffel & Grau Reorganization Scheme », art. cit.

[1029] Anonyme, « Henry E. Abbey's Failure », *The New York Times*, 24 mai 1896. – Le jeune pianiste Josef Hofman se produisant sur des pianos Weber en 1887-1888, l'entreprise a au moins financé cette tournée. Anonyme, « Metropolitan Opera House. Hofmann Concerts », *The New York Tribune*, 1er décembre 1887.

[1030] LEAVITT Michael Bennett, *Fifty Years in the Theatrical Management*, *op. cit.*, p. 419.

[1031] Anonyme, « Henry E. Abbey's Failure », *art. cit*. – Gillig est par ailleurs cité dans l'*Abbey Amusement Book* en 1883 : US-NYmo, Abbey File, *Abbey Amusement Book*, [livre de comptes ; lettres ; divers], 1883.

l'année précédente : la Broadway National Bank, la Freemans Bank et la Fourteenth Street Bank, toutes ayant converti leurs créances en actions dans le Tremont Theatre de Boston[1032]. Ces échos de la présence bancaire dans les entreprises Grau laissent entendre que l'imprésario fait régulièrement appel à elles pour des sommes allant de 1 000 à 20 000$[1033]. Enfin, comme nous l'avons vu précédemment, Maurice Grau sollicite Charles Frazier au moment de constituer sa société, et le banquier est présenté par Aimé Gerber comme un vieil ami, ce qui laisse penser que la collaboration entre les deux hommes est ancienne[1034].

5.1.1.1.3 Des hommes d'affaires

Avant la période de troubles financiers que les associés connaissent au milieu des années 1890, les activités de Henry E. Abbey auraient été soutenues par George Tyson, « ticket speculator », qui lui aurait prêté jusqu'à 300 000$[1035]. Fréquente dans l'économie spectaculaire de l'époque, la spéculation sur la vente de billets est alors globalement tolérée ; elle permet à la fois de garantir des rentrées d'argent aux imprésarios qui se rémunèrent sur les entrées, et de réaliser des bénéfices aux agents qui se chargent ensuite de les revendre à des sommes souvent bien plus élevées. Robert Grau évoque lui aussi Tyson, sans qui peu de « managers auraient pu survivre[1036] ». Il écrit que son frère et avant lui Mapleson, Strakosch et Maretzek ont fait appel à ces agents pour réunir les sommes nécessaires aux dépôts qu'on leur demandait en Europe, oscillant souvent entre 10 000 et 25 000$[1037]. Outre ce type de figures aux pratiques qui apparaissent aujourd'hui douteuses, les imprésarios font appel à des personnalités plus classiques du monde des affaires, parmi lesquelles le chapelier John B. Stetson, l'éditeur

[1032] Broaker & Chapman, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York. 1887-1892*, *op. cit.*, p. 38-39 et 50-51.

[1033] Ces montants sont ici à mettre en lien avec la construction du Tremont Theatre, débutée fin 1888, et pour laquelle les imprésarios ont emprunté de l'argent auprès de banques et de personnes privées. Il est difficile d'évaluer si de telles sommes leur sont fournies pour les seules tournées.

[1034] À propos de la création de la Maurice Grau Opera Company, voir la section « 4.5 La Maurice Grau Opera Company : un imprésario et des actionnaires ».

[1035] Anonyme, « Henry E. Abbey's Failure », art cit.

[1036] GRAU Robert, *The Businessman in the Amusement World, A Volume of Progress in the Field of the Theatre*, *op. cit.*, p. 71.

[1037] *Ibid.*

Frederick Rullman, l'avocat Edward Lauterbach[1038], le marchand d'art Roland F. Knoedler et l'industriel John William Mackay[1039].

La diversité d'origines des capitaux investis dans les affaires Grau permet de saisir à quel point l'économie spectaculaire s'enracine profondément dans la société d'alors, sans toutefois éclairer les modalités selon lesquelles l'argent est transféré. Avant de nous pencher sur le cas de William Steinway, partenaire économique de Grau de 1872 à 1896, nous proposerons une catégorisation des diverses modalités à partir desquelles l'argent est versé aux imprésarios.

5.1.1.2 Des divers visages du financement : prêt, subvention et investissement

De façon générale, l'étude de la carrière de Grau permet de distinguer trois grandes formes de financement de l'économie spectaculaire, entre lesquelles il existe parfois des porosités : le prêt, la subvention et l'investissement. La première, le prêt, apparaît comme la plus courante. Il peut être sollicité auprès de banques comme de connaissances, pour des montants extrêmement variables. Son remboursement entraîne l'application de taux d'intérêt, ce même en dehors du cadre bancaire.

La subvention s'observe plus rarement et peut être subdivisée en deux sous-catégories : le mécénat que l'on rencontre dans une grande institution comme le Metropolitan Opera, le sponsoring qui semble apparaître avec la tournée de Rubinstein, sur laquelle nous revenons dans la section suivante. Plus traditionnel, le mécénat consiste en un soutien attribué en échange de contreparties symboliques ou de privilèges. C'est ainsi qu'entre 1891-1892 par exemple, les actionnaires du Metropolitan Opera fournissent une subvention hebdomadaire de 7 200$, en

[1038] Edward Lauterbach (1844-1923) est un avocat new-yorkais spécialiste du secteur des transports et des communications, plus particulièrement du ferroviaire. Il joue notamment un rôle central dans la restructuration de la Philadelphia & Reading Railroad, organise la Consolidated Telegraph and Electric Subway Company, travaille à l'installation du réseau électrique et télégraphique souterrain à New York. Il est également investi en politique auprès du Parti Républicain, et entretient des liens très étroits avec la J. P. Morgan Company, dont le président est un des principaux actionnaires du Metropolitan Opera. La collaboration de Edward Lauterbach avec Maurice Grau n'est pas mentionnée dans sa nécrologie. Avant de se lancer dans le monde du spectacle, le jeune Grau travaille cependant deux ans dans le cabinet Morrison, Lauterbach et Spingam. Il est donc fort probable que les affaires des deux hommes aient été associées assez tôt. Anonyme, « Maurice Grau dies in his Paris Home. Former Director of the Metropolitan Opera House had Been Ill Since December. A Famous Impresario. Directed the Tours of Many Celebrities and Put Grand Opera on a Paying Basis. », *The New York Times*, 15 mars 1907 ; Anonyme, « Edw. Lauterbach, Lawyer, Dies at 78 », *The New York Times*, 5 mars 1923.

[1039] Anonyme, « Henry E. Abbey's Failure », art cit. et Anonyme, « Creditors give Consent. The Abbey, Schoeffel & Grau Reorganization Scheme », art. cit.

échange de laquelle ils jouissent d'une loge et voient leur nom apposé sur les programmes de la saison[1040]. Dans le cas du sponsoring, la dimension commerciale du financement est plus ouvertement affichée dans la mesure où le sponsor fournit de l'argent en échange de l'utilisation exclusive d'un produit qu'il commercialise, ce pendant toute la durée de l'événement financé. Dans le cas des tournées, comme nous le verrons plus en détails avec le cas de William Steinway, l'imprésario qui reçoit les fonds se doit de faire jouer ses artistes sur un instrument conçu et distribué par son financeur.

L'investissement, enfin, peut intervenir en amont comme en aval de l'entreprise artistique. Les fonds existent en amont quand la dite entreprise est portée par une société d'actionnaires : c'est le cas pour le Metropolitan Opera, mais aussi pour l'Abbey, Schoeffel & Grau Limited puis pour la Maurice Grau Opera Company. De l'argent est ensuite injecté en aval quand les sommes empruntées sont converties en actions ou en obligations, comme c'est le cas pour les emprunts bancaires contractés pour financer la construction du Tremont Theatre, ainsi que pour les sommes que plusieurs artistes et personnalités du monde du spectacle avancent à l'Abbey, Schoeffel & Grau Company.

Si cette dernière forme de financement vient constituer un capital et ne rassemble donc pas de l'argent accessible, les deux premières servent souvent, au moment de l'engagement des artistes ou avant leur arrivée, à payer le dépôt de garantie assurant leur rémunération. Elles peuvent aussi être sollicitées en cours de saison pour faire face à une augmentation imprévue des dépenses, comme le montrent notamment les diverses demandes de Maurice Grau à William Steinway ou aux actionnaires du Metropolitan Opera[1041].

Si l'imprésario et ses associés prennent soin de diversifier leurs sources de financement, le facteur de piano mentionné ci-dessus apparaît comme un partenaire de premier plan durant les deux premiers tiers de la carrière de Maurice Grau. En retraçant les grandes lignes de la collaboration entre Steinway et Grau, nous entendons aborder de façon plus concrète les trois grandes modalités évoquées ci-dessus, mais aussi montrer que les partenariats financiers s'établissent sur le long terme et au sein de relations de confiance qui outrepassent le seul échange mercantile.

[1040] US-NYmo, *Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau*, [livre de recettes], 1884-1908.

[1041] Pour les demandes que Grau fait à Steinway, voir la section « 5.1.2.2 Un prêteur fiable et régulier ». – Pour ses demandes répétées aux actionnaires du Metropolitan – fructueuses comme infructueuses – voir par exemple : US-NYmo, *Metropolitan Opera and Real Estate Company. Minute Book*, [comptes rendus], 1893-1901, p. 111 et 149.

5.1.2 Sponsor, prêteur et actionnaire : William Steinway, un cas d'école

Parmi la multiplicité d'investisseurs évoqués dans la section précédente, le facteur de piano William Steinway sort de l'ombre grâce aux archives qu'il a laissées et à la forte médiatisation de la première tournée états-unienne d'Anton Rubinstein. Omniprésent dans les vingt-cinq premières années de la carrière de Grau, il apparaît comme un exemple de choix pour saisir trois grandes voies par lesquelles les imprésarios reçoivent de l'argent pour leurs entreprises, et pour reconstituer les liens pouvant se tisser entre un intermédiaire du spectacle et son pourvoyeur de fonds.

5.1.2.1 Financer une tournée pour vendre ses instruments, ou les débuts du sponsoring en musique

Comme l'écrit Robert Allen Lott dans l'article qu'il consacre à la tournée nord-américaine de Rubinstein entre 1872 et 1873, c'est William Steinway qui fournit alors au jeune Maurice Grau les 10 000$ nécessaires au dépôt de garantie demandé par l'artiste[1042]. Un peu moins d'un siècle avant la publication de cet article, cette information – avec ou sans le montant – apparaît régulièrement dans les textes consacrés à Maurice Grau[1043]. L'omniprésence de cette association de noms tient bien sûr au fait que l'intervention de Steinway a été déterminante pour cette tournée et, plus largement, pour la carrière de Grau, mais elle l'est aussi par le caractère novateur et fondateur du modèle de financement proposé par l'industriel : le sponsoring.

Apparemment sans précédent dans l'histoire des arts de la scène, ce système ouvertement mercantile est immédiatement repris par les concurrents de Steinway et s'établit de façon durable aux États-Unis où il fournit des garanties stables aux imprésarios comme aux artistes. En confrontant plusieurs sources qui mentionnent l'accord passé entre William Steinway et Maurice Grau, nous commencerons par revenir sur les négociations autour de ce premier cas de sponsoring, avant d'évoquer d'autres tournées et saisons de Grau qui ont été soutenues par Steinway de cette même manière. Nous énumèrerons ensuite, quoique

[1042] LOTT Robert Allen, « Anton Rubinstein in America (1872-1873) », *American Music*, 2003, vol. 21, n° 3, p. 292.

[1043] Voir notamment : GRAU Robert, *Forty Years Observation of Music and the Drama*, New York, Broadway Publishing Company, 1909, p. 275-276 ; KREHBIEL Henry Edward, *Chapters of Opera, Being Historical and Critical Observations and Records Concerning the Lyric Drama in New York from its Earliest Days down to the Present Time*, New York, Henry Holt and Company, 1911, p. 278.

brièvement, des productions financées par d'autres facteurs de piano, montrant à quel point le modèle irrigue l'économie spectaculaire états-unienne à partir des années 1870.

Si l'ensemble des sources s'accordent pour écrire que Jacob Grau a cédé à son neveu le contrat qu'il avait signé avec le pianiste en 1871[1044], elles divergent quand il s'agit d'établir qui du facteur de piano ou de l'imprésario a démarché l'autre. Selon Milton Goldwin, l'idée est venue de William Steinway. À une époque où le piano occupe une place centrale dans l'univers domestique bourgeois et petit bourgeois états-unien et où les fabricants d'instruments se livrent une concurrence féroce, Steinway aurait eu l'idée d'utiliser la venue d'un virtuose européen – qui plus est ressemblant à Beethoven – pour associer ses pianos à l'excellence et au bon goût, et ainsi augmenter leurs ventes[1045]. Dans cette perspective, il aurait contacté Jacob Grau dès 1871 pour lui proposer de fournir les fonds nécessaires à la tournée à la condition que Rubinstein joue sur des pianos Steinway[1046]. D'après l'historien Robert Allen Lott, c'est au contraire Maurice Grau qui, sommé par son oncle souffrant de réunir des montants qu'il ne possède pas encore, aurait démarché le facteur de piano en lui montrant qu'un tel accord aurait bénéficié à chacune des parties[1047].

Bien que Lott puise en grande partie sur le journal de William Steinway pour étayer sa thèse, ce document ne nous semble pas à même de trancher entre la sienne et celle de Milton. On y lit bien que Maurice Grau vient voir l'homme d'affaires pour parler de Rubinstein, mais cet entretien a lieu fin janvier 1872, soit avant le départ des Grau pour Vienne et donc avant l'accident de Jacob. Alors que Strakosch cherche à récupérer le contrat, Maurice Grau contacte

[1044] D'après Robert Allen Lott, une copie du premier contrat conclu entre Rubinstein et Jacob Grau le 24 octobre 1871 est conservée dans la Music Division de la Library of Congress ; une copie du second incluant la participation financière des Steinway est quant à elle conservée aux International Piano Archives, University of Maryland, College Park, LOTT Robert Allen, « Anton Rubinstein in America (1872-1873) », art cit.

[1045] GOLDIN Milton, *The Music Merchants*, Londres, The Macmillan Company, 1969, p. 68. – Milton Goldin évoque l'accroissement du volume de ventes et non du prix unitaire des instruments. Il n'est cependant pas exclu que Steinway ait profité de l'occasion pour augmenter ses tarifs.

[1046] Bien que Steinway, Chickering and Sons et Weber se démarquent de leurs concurrents états-uniens par la qualité de leurs instruments, la clientèle états-unienne apparemment peu musicienne se laisse avoir par des noms de marques aux sonorités semblables, tels Steinmay ou Shumway. Dans un tel contexte, Steinway estime perdre des ventes et espère qu'associer ses pianos à l'image vivante de Rubinstein rendra leur nom indissociable du prestige dont les acheteurs souhaitent se parer par l'acquisition d'un piano. *Ibid*. – Le piano, qui s'est largement diffusé dans les classes moyennes européennes et américaines au XIXe siècle, se répand également en Australie et au Japon dès l'ère Meiji. Voir à ce propos MÉDARD Henri, « Ivoire », dans SINGARAVÉLOU Pierre et VENAYRE Sylvain (dir.), *Histoire du monde au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 2017, p. 491-495. Sur la place du piano dans la société française du XIXe siècle, voir PISTONE Danièle (dir.), *Piano français des années 1870*, Paris, OMF, 2014. – Si dans le cadre domestique le piano est presque exclusivement associé aux femmes de façon globale, l'importance que les États-Unis donnent alors au foyer intègre d'autant plus l'instrument dans les canons idéaux du féminin de l'époque. Cette revalorisation du féminin domestique est évoquée dans ROELL Craig H., *The Piano in America, 1890-1940*, Chapel Hill, N. C., University of North Carolina Press, 1989, p. 1-28 ; on pensera également au personnage de Beth dans *Little Women* de Marie Louise Alcott (1868), qui incarne en bien des points l'idéal de l'ange victorien doux et sensible et s'exprimant essentiellement à travers son instrument.

[1047] LOTT Robert Allen, « Anton Rubinstein in America (1872-1873) », art cit.

Steinway en mars pour lui confirmer que son oncle souhaite traiter avec lui[1048]. Un nouvel accord garantissant 40 000$ à Rubinstein est conclu le 8 juin à Vienne entre Theodore Steinway, cousin de William qui agit pour son compte depuis l'Allemagne, Jacob et Maurice Grau[1049].

En plus de donner une idée du climat concurrentiel qui règne entre imprésarios, les négociations autour de ce contrat montrent la hauteur des sommes qu'un facteur de piano est prêt à injecter dans une entreprise artistique, suggérant que les retombées financières qu'il en attend sont supérieures. Ce sont en effet 50 000$ que Steinway investit dans la tournée de Rubinstein, somme qui peut bel et bien être considérée comme un investissement puisque l'industriel transforme cet événement artistique en publicité ambulante pour ses pianos dont il espère qu'il accroîtra leurs ventes. Comme le suggère la poursuite de la collaboration entre Steinway et Grau selon le même modèle, la stratégie mise en place est un succès[1050]. Lors de la tournée qu'Adelina Patti effectue avec Abbey, Schoeffel et Grau entre 1886 et 1887, la réclame indique que les pianos accompagnant les *costume concerts* sont des Steinway (image 32). En 1889-1890 ensuite, Steinway injecte 6 500$ dans la tournée d'Otto Hegner et 15 600$ dans celle de Sarasate et d'Albert[1051]. Dans les deux cas, les instrumentistes jouent sur les instruments du facteur (images 33 et 34). Lors de cette même saison enfin, il est écrit dans les programmes du tout nouveau Tremont Theatre de Boston que les pianos Steinway sont les seuls utilisés lors des représentations (image 35)[1052]. Eu égard à la discrétion avec laquelle cette information apparaît dans ces imprimés néanmoins, l'essentiel de la publicité se fait probablement pendant la représentation, quand le public peut voir et entendre l'instrument.

[1048] Les entretiens avec Maurice Grau concernant le contrat de Rubinstein ont lieu les 26 janvier, 14 mars et 12 juillet 1872. Le 13 mars, Strakosch use de sa relation avec Steinway pour récupérer la tournée du pianiste. National Museum of American History, Division of Musical History, Steinway & Sons Records and Family Papers, 1996.3031 (NMAH Acc.), *William Steinway Diary, 1861-1896*, [journal], s. d.,

[1049] D'après Robert Allen Lott, une copie du premier contrat conclu entre Rubinstein et Jacob Grau le 24 octobre 1871 est conservée dans la Music Division de la Library of Congress ; une copie du second contrat mentionné ci-dessus est quant à elle conservée aux International Piano Archives, University of Maryland, College Park, LOTT Robert Allen, « Anton Rubinstein in America (1872-1873) », art cit., p. 26.

[1050] Nous n'avons pas trouvé de documents indiquant explicitement que cette combinaison s'est avérée profitable pour Steinway. Voir cette pratique se poursuivre et se développer dans le temps en est cependant un bon indicateur.

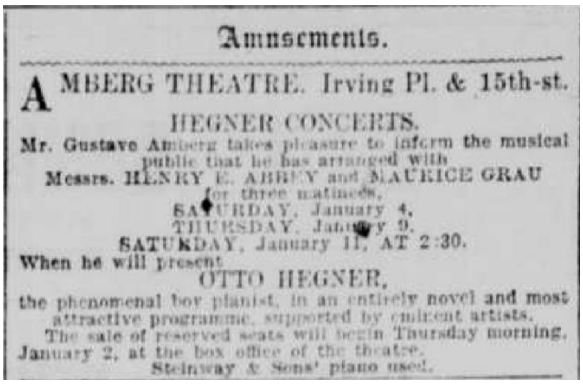
[1051] Broaker & Chapman, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York. 1887-1892*, *op. cit.*, p. 20. – Tournées 39 et 40.

[1052] US-NYp, *T-PRG (Bluebeard, Jr. (Greene)), *Bluebeard, Jr., or, Fatima and the fairy (Greene). Tremont Theatre (Boston, Mass.)*, [programme], 1889-1890. – À partir de 1890, c'est Knabe qui fournira ses pianos au théâtre.



ACADEMY OF MUSIC. PATTI.
POSITIVELY FAREWELL TOUR.
Mr. Henry E. Abbey very respectfully announces the appearances in New York of
Mme. ADELINA PATTI,
In two of her Grand Operatic Concerts.
Mme. Patti and artists for this company will appear at each performance in a grand concert programme, and on Thursday evening, Nov. 18, in second act of the opera of "Semiramide," and at Saturday matinee, Nov. 20, in third act of "Faust" (Garden scene), with all the accessories of costumes and a grand orchestra of fifty selected musicians, under the leadership of Sig. Luigi Arditi.
Prices—$1.50, $2, $3, $4 and $5.
Steinway & Sons celebrated piano used.

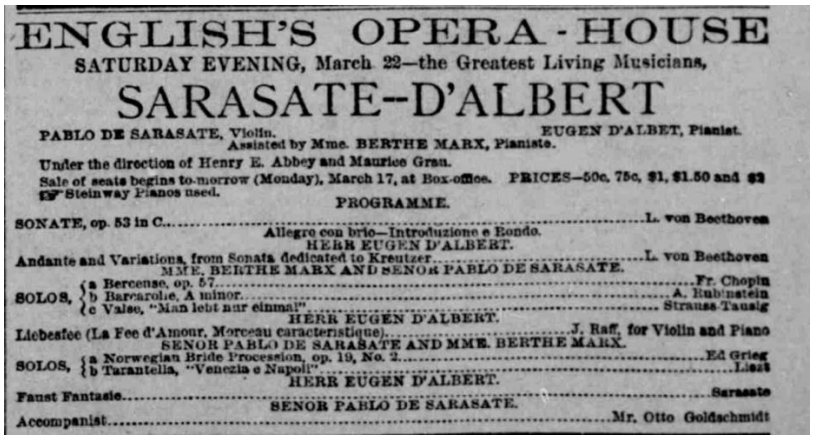
Image 32 : Anonyme, « Amusement. Academy of Music. Patti », *New York Dispatch*, 14 novembre 1886.



Amusements.

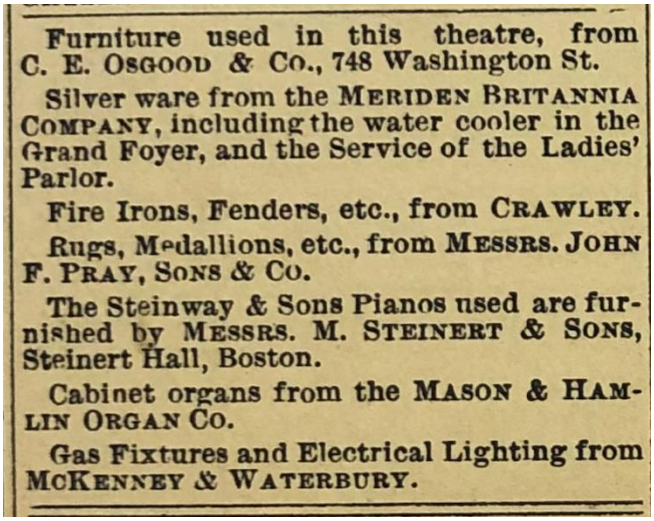
AMBERG THEATRE. Irving Pl. & 15th-st.
HEGNER CONCERTS.
Mr. Gustave Amberg takes pleasure to inform the musical public that he has arranged with
Messrs. HENRY E. ABBEY and MAURICE GRAU
for three matinees,
SATURDAY, January 4,
THURSDAY, January 9,
SATURDAY, January 11, AT 2:30.
When he will present
OTTO HEGNER,
the phenomenal boy pianist, in an entirely novel and most attractive programme, supported by eminent artists.
The sale of reserved seats will begin Thursday morning, January 2, at the box office of the theatre.
Steinway & Sons' piano used.

Image 33 : Anonyme, « Amusements. Amberg Theatre », *New-York Daily Tribune*, 29 décembre 1889.



ENGLISH'S OPERA-HOUSE
SATURDAY EVENING, March 22—the Greatest Living Musicians,
SARASATE—D'ALBERT
PABLO DE SARASATE, Violin. EUGEN D'ALBET, Pianist.
Assisted by Mme. BERTHE MARX, Pianiste.
Under the direction of Henry E. Abbey and Maurice Grau.
Sale of seats begins to-morrow (Monday), March 17, at Box-office. PRICES—50c, 75c, $1, $1.50 and $2
Steinway Pianos used.
PROGRAMME.
SONATE, op. 53 in C.....L. von Beethoven
Allegro con brio—Introduzione e Rondo.
HERR EUGEN D'ALBERT.
Andante and Variations, from Sonata dedicated to Kreutzer.....L. von Beethoven
MME. BERTHE MARX AND SENOR PABLO DE SARASATE.
SOLOS, {a Berceuse, op. 57.....Fr. Chopin
{b Barcarolle, A minor.....A. Rubinstein
{c Valse, "Man lebt nur einmal".....Strauss-Tausig
HERR EUGEN D'ALBERT.
Liebesfee (La Fee d'Amour, Morceau caracteristique).....J. Raff, for Violin and Piano
SENOR PABLO DE SARASATE AND MME. BERTHE MARX.
SOLOS, {a Norwegian Bride Procession, op. 19, No. 2.....Ed Grieg
{b Tarantella, "Venezia e Napoli".....Liszt
HERR EUGEN D'ALBERT.
Faust Fantasie.....Sarasate
SENOR PABLO DE SARASATE.
Accompanist.....Mr. Otto Goldschmidt

Image 34 : « Amusements. English's Opera-House », *The Indianapolis Journal*, 16 mars 1890.



Furniture used in this theatre, from C. E. Osgood & Co., 748 Washington St.

Silver ware from the Meriden Britannia Company, including the water cooler in the Grand Foyer, and the Service of the Ladies' Parlor.

Fire Irons, Fenders, etc., from Crawley.

Rugs, Medallions, etc., from Messrs. John F. Pray, Sons & Co.

The Steinway & Sons Pianos used are furnished by Messrs. M. Steinert & Sons, Steinert Hall, Boston.

Cabinet organs from the Mason & Hamlin Organ Co.

Gas Fixtures and Electrical Lighting from McKenney & Waterbury.

Image 35 : Extrait du programme de l'Extravaganza *Bluebeard, Jr., or, Fatima and the fairy* de Clay M. Greene et Fred J. Eustis, Richard Maddern et John Josephe Braham Sr., *Bluebeard, Jr., or, Fatima and the fairy (Greene). Tremont Theatre (Boston, Mass.), op. cit.*[1053]

Si le *sponsoring* est ici déduit de la présence des instruments comme de l'implication financière de l'industriel dans des tournées instrumentales, ces exemples laissent penser que la tournée Rubinstein valide cette pratique commerciale, qui se normalise également en étant rapidement adoptée par d'autres facteurs d'instruments, comme le cas de Chickering & Sons et de Weber le montrent. En 1875, Chickering & Sons reprend le procédé à son compte avec le pianiste allemand Hans von Bülow. Or à partir des années 1880, aucun pianiste européen ne semble venir aux États-Unis sans que ses cachets ne soient préalablement assurés par un facteur d'instruments local qui lui impose de jouer sur ses pianos[1054]. C'est ainsi qu'en 1887, Weber, mentionné précédemment, fournit les fonds nécessaires à la première tournée de Josef Hofmann, produit par Abbey, Schoeffel et Grau à travers un contrat de sponsoring[1055].

En s'installant de façon durable dans le paysage spectaculaire états-unien, le *sponsoring* souligne la dimension commerciale des arts vivants, participant de fait à l'avènement du *show*

[1053] Ce spectacle est notamment produit au Tremont Theatre dirigé par Abbey, Schoeffel & Grau, mais il ne tourne pas avec eux. Par conséquent, il n'est pas inclus dans le répertoire présenté en annexe. Anonyme, « Chicago's New Spectacle : ''Bluebeard, Jr.'', as Presented by Manager Henderson », *The New York Times,* 13 juin 1889.

[1054] GOLDIN Milton, *The Music Merchants*, *op. cit.*, p. 73-86.

[1055] *Ibid.*, p. 77. Dans son journal, William Steinway écrit qu'il a été écouter le jeune pianiste jouer au Steinway Hall sur un piano de son concurrent : « Little Jospeh Hofmann, playing the Weber made quite a hit at the Metropolitan Opera House and seems to be a second Mozart ». En 1895, Abbey et Grau souhaitent à nouveau produire Hoffman et démarchent Steinway dans ce but : « In afternoon Henry E. Abbey and Maurice Grau spend two hours with me, wanting to sell out contract with Joseph Hoffmann, and to borrow $20.000. which I finally promise to obtain for them at the Bank of the Metropolis ». La tournée ne se fera finalement pas sous leur direction. STEINWAY William, *William Steinway Diary,* 3 novembre 1887 et 25 décembre 1895, *1861-1896*, *op. cit.*

business tel qu'il a été décrit par Laetitia Corbière[1056]. Conjointement au développement de cette pratique, les imprésarios continuent de solliciter leurs créanciers par des voies que l'on pourrait qualifier de plus classiques, en leur demandant de leur prêter de l'argent.

5.1.2.2 Un prêteur fiable et régulier

William Steinway finance certes des tournées qui fonctionnent comme des publicités ambulantes pour son entreprise, mais prête aussi plusieurs fois de l'argent à Maurice Grau et ses associés, ce qui suggère que son implication n'est pas toujours conditionnée au profit pécuniaire qu'il peut en retirer. Entre 1875 et 1896, son journal mentionne plusieurs demandes de prêts de la part de Grau et de ses associés, pour des sommes allant d'environ 1 000 à 20 000$. Le mardi 7 décembre 1875, Grau lui demande 1 100$, ce qu'il qualifie de fâcheux[1057]. Le jeudi 7 novembre 1889, à la demande de Henry E. Abbey resté à New York, Steinway prête 20 000 marks à Grau qui se trouve alors à Berlin ; l'argent nécessaire est transféré via l'institut bancaire Herrig & Franz[1058]. Le 9 décembre 1893, l'homme d'affaires écrit sa joie d'être remboursé par Abbey, Schoeffel & Grau des 2 000$ qu'il a prêtés à l'entreprise l'année passée – prêt qu'il n'avait d'ailleurs pas noté dans son journal. Il reçoit à cette occasion 116,66$ d'intérêts[1059]. La surprise qu'exprime Steinway laisse penser que les remboursements sont rares, et qu'il prête de l'argent tout en sachant qu'il s'agit en fait le plus souvent de dons. Le 25 décembre 1895, alors qu'Abbey et Grau cherchent à vendre à Steinway un contrat avec Josef Hofmann, les imprésarios profitent de l'occasion pour lui demander un emprunt de 20 000$, qu'il accorde et met en œuvre dès le lendemain en ouvrant un compte bancaire à leur nom à la Bank of The Metropolis[1060]. Le 31 octobre 1896 enfin, soit quelque deux semaines après le décès d'Abbey, il endosse un emprunt de 15 000$ pour la société Abbey, Schoeffel & Grau

[1056] CORBIÈRE Laetitia, *Du concert au show business : le rôle des imprésarios dans le développement internaitonal du commerce musical, 1850-1930*, *op. cit*., p. 156-185.

[1057] « Gloomy day, have a great deal of trouble Grau wants to borrow $1100 ». STEINWAY William, *William Steinway Diary, 1861-1896*, *op. cit.*

[1058] D'après le site www.measuringworth.com, ces 20 000 Marks équivalent alors à environ 4 758$ ou 24 668 fr. La conversion est réalisée à partir des valeurs respectives du Mark et du franc en 1913, valeur la plus ancienne que le site renseigne de ces devises.

[1059] « To my great joy, Abbey Schoeffel & Grau repay the loan of $2000 made them last year by check for $2116.66 », STEINWAY William, *William Steinway Diary, 1861-1896*, *op. cit.*

[1060] « In afternoon Henry E. Abbey and Maurice Grau spend two hours with me, wanting to sell out contract with Joseph Hoffmann (sic.), and to borrow $20.000. which I finally promise to obtain for them at the Bank of the Metropolis. » ; « At 10 A.M met Abbey+Grau at Bank of the Metropolis, where they open an account and I get them $20.000. discount. », *Ibid.*, 25 et 26 décembre 1895 – Il semble que le contrat avec Hofmann évoqué à la date du 25 décembre n'ait finalement pas été conclu.

Limited, afin que cette dernière rembourse une dette de la même somme contractée auprès de la Metropolitan Opera House & Real Estate Company[1061].

Comme l'exemple des 2 000$ prêtés en 1892 le montre, William Steinway ne note vraisemblablement pas toutes les sommes qu'il octroie aux imprésarios pendant ces quatorze années de partenariat économique. Il est donc fort probable que son implication dans les affaires de Maurice Grau ait été beaucoup plus importante que ne le laisse entendre son journal. Si l'on en croit Robert Grau, Steinway a notamment financé la tournée de Tommaso Salvini en 1873-1874. Outre le fait que le facteur de piano ne mentionne pas le tragédien dans son journal, la musique de scène est exécutée sur des pianos Chickering & Sons lors de la tournée. Sa contribution a donc certainement pris la forme d'un prêt, l'homme d'affaires n'ayant aucune retombée financière à attendre de ces représentations[1062].

En plus de s'étendre à d'autres événements artistiques que ceux organisés par Maurice Grau, l'aide économique fournie par William Steinway prend aussi une forme plus structurée en passant par l'actionnariat, forme organisationnelle qui sécurise les fonds de Grau et de ses associés tout en conférant au facteur de piano des fonctions et prérogatives plus larges que lorsqu'il injecte ponctuellement de l'argent dans les saisons et tournées des imprésarios.

5.1.2.3 Un actionnaire des sociétés Abbey, Schoeffel & Grau

À défaut d'une liste des actionnaires des sociétés Abbey, Schoeffel & Grau, la participation de Steinway est repérable à travers son journal et dans la presse. On y comprend que l'homme d'affaires n'est pas seulement un partenaire économique crucial pour les imprésarios, mais qu'il s'implique aussi dans les dimensions artistiques et médiatiques de leurs activités.

[1061] « Endorsed call loan note for Abbey Schoeffel+ Grau Ltd for $15.000. with which their Chattel Mtge Note of $15.000 to the Metropolitan Opera House+Real Estate Comp. is paid off this day », *Ibid.*, 31 octobre 1896.

[1062] Robert Grau ne présente pas seulement William Steinway comme le financeur des tournées Rubinstein et Salvini, mais aussi comme l'un des principaux pourvoyeurs de fonds de l'industrie spectaculaire de l'époque : « It should be stated here that the late William Steinway exercised a vast influence in matters musical, during his active life. No event of importance in the musical world was possible without his help, and as evidence that this support was not selfish, it need only be stated further that in 1873 he also financed for Grau the first American tour of Tomaso (sic.) Salvini when that wonderful artist came to America with his Italian company. » GRAU Robert, *Forty Years Observation of Music and the Drama*, *op. cit.*, p. 292. – Nous avons retrouvé la marque des pianos utilisés sur scène grâce aux livrets suivants : US-NYgrd, NGB p.v. 202 n° 10, *« Il figlio delle selve, » « Ingomar, the barbarian, » a play in five acts. By F. Halm [pseud.] The English version prepared expressly for the American tour of Signor Salvini and his Italian company, under the management of Maurice Grau*, [livret], 1873 ; US-NYgrd, *NCV p.v. 15, n°4, *Hamlet. A Tragedy in five acts. By Wm. Shakespeare. The Italian version as performed by Signor Salvini and his Italian Company during the Amercian tour under the management of Mr. Maurice Grau*, [livret], 1873.

Avant la restructuration de l'entreprise en juin 1896, il est impossible d'établir avec certitude que William Steinway est un actionnaire de l'Abbey, Schoeffel & Grau Company, l'audit de Broaker et Chapman n'en mentionnant pas. Entre 1891 et 1896 néanmoins, l'homme d'affaires échange régulièrement avec les imprésarios sur des questions liées au Metropolitan Opera, et son association suggère qu'il fait partie intégrante de la société de direction du théâtre. Le 14 janvier 1891, Steinway évoque un entretien avec Abbey au sujet de la prochaine saison d'opéra, lors duquel l'imprésario lui annonce que suite à une demande des actionnaires, seul de l'opéra italien sera donné, l'opéra allemand étant exclu du répertoire. Le 8 avril de la même année, il mentionne un appel de Grau et Schoeffel à propos des programmes et livrets d'opéra italien, sans approfondir. Si l'on met ces déclarations en perspective avec une note du 8 août 1896 – « Leo V. Raven obtient le contrat des programmes d'opéra » – Steinway s'occupe peut-être de faire le lien avec la maison d'édition de ces documents[1063]. Le 15 septembre 1893, il envoie un télégramme à la soprano allemande Emma Juch pour qu'elle demande un engagement à Maurice Grau[1064]. Le 16 août 1895 enfin, l'homme d'affaires est prévenu d'une nouvelle arrivée dans le chœur de l'Opéra. Cette participation globale aux activités des imprésarios montre que William Steinway ou tout investisseur de premier plan, ne voit pas son rôle cantonné à celui de soutien financier, mais que l'argent, dont il fait bénéficier les imprésarios, lui donne un droit de regard sur la conduite de leurs entreprises.

Cette implication devient d'autant plus forte quand l'homme d'affaires est élu président de l'Abbey, Schoeffel & Grau Limited le 8 juillet 1896, après avoir joué un rôle majeur dans la restructuration de l'entreprise[1065]. Grâce à cette élection, il occupe désormais – quoique pour peu de temps – une fonction officielle dans les activités des imprésarios. Outre les nombreux échanges avec les associés que Steinway note dans son journal à partir du mois de mai, il préside le comité de réorganisation de la société, et serait à l'origine du plan financier mis en œuvre pour résorber sa dette[1066]. Le 11 mai, il donne des interviews aux journaux *The Sun*, *The Tribune*

[1063] « Leo v. Raven gets contract for Opera Programme ». STEINWAY William, *William Steinway Diary, 1861-1896*, *op. cit.*

[1064] Emma Juch ne se produit que dans un concert donné au Metropolitan Opera le 29 avril 1894. Elle ne sera ensuite plus engagée par l'imprésario. US-NYmo, *[Met Concert or Gala] CID:13070, Grand Sunday Night Concert, Metropolitan Opera House, Sun, April 29, 1894*, https://archives.metopera.org, consulté le 25 mai 2024.

[1065] « I was elected President of Abbey Schoffel +Grau Limited », STEINWAY William, *William Steinway Diary, 1861-1896*, mercredi 8 juillet 1896, *op. cit.*

[1066] Dans un entretien donné au *New York Times* suite à l'adoption du plan de restructuration de l'entreprise, Abbey déclare : « It was an arduous task for so busy a man as Mr. Steinway, and the rapidity of the reorganization is marvelous when you consider that we have no National bankruptcy law. », Anonyme, « Abbey's Firm Up Again », *The New York Times*, 26 juin 1896.

et *The Herald*[1067], participant de fait à la campagne médiatique visant en grande partie à rassurer le monde du spectacle et les investisseurs. Un mois plus tard, il se dit satisfait des articles des deux premiers journaux, mais déplore des coupures sévères dans l'article du dernier. Le 16 juin, il télégraphie à Nellie Melba et Jean de Reszké, créditeurs importants des imprésarios, pour leur demander leur accord sur son plan de restructuration.

Melba répond dès le lendemain par l'affirmative ; la réponse de Reszké sera notifiée le 21 juin dans le *New York Times*[1068]. Le 1er juillet, à l'issue d'une réunion au Metropolitan Opera, Steinway fait une déclaration dans laquelle il remercie les propriétaires du théâtre de leur soutien financier indéfectible tout en les assurant de la stabilité et la santé financières de l'Abbey, Schoeffel & Grau Limited, d'autant que ses directeurs sont désormais assistés par un comité de direction chargé de veiller sur les aspects financiers de l'entreprise[1069]. Steinway joue donc un rôle de diplomate entre les directeurs et les actionnaires de l'Opéra, plaidant en faveur des premiers et obtenant la confiance des seconds par sa bonne réputation artistique et financière ainsi que par quelques flatteries. La nouvelle société voit d'ailleurs le jour le 6 juillet à Albany, Queens, soit dans le fief de Steinway. Après la restructuration, l'homme d'affaires continue de notifier son implication dans le fonctionnement de l'Abbey, Schoeffel & Grau Limited. Des réunions du comité de direction se tiennent les 4 et 8 août, puis les 3 septembre, 11 et 28 octobre[1070]. Le 31 de ce même mois, Steinway approuve un prêt de 15 000$ pour solder l'hypothèque que l'Abbey, Schoeffel & Grau Limited avait contractée auprès de la Metropolitan Opera House and Real Estate Company[1071].

Du 8 juillet 1896 à sa mort le 30 novembre de la même année, William Steinway préside donc aux affaires financières de l'Abbey, Schoeffel & Grau Limited en tant qu'actionnaire majoritaire de la société. Quoique de courte durée le concernant, cette nouvelle forme de financement du spectacle itinérant marque un tournant dans l'économie théâtrale aux États-Unis. Reprenant un mode d'organisation éprouvé en Europe comme en Amérique mais

[1067] Il s'agit probablement du *New York Tribune* et du *New York Herald* ; Steinway ne précise pas.

[1068] Anonyme, « Creditors give Consent. The Abbey, Schoeffel & Grau Reorganization Scheme », *The New York Times*, 21 juin 1896.

[1069] « He assured the Directors that the new organization is entirely free from debt or embarrassments of any nature, and that the Metropolitan Opera House stockholders will have not only the same able managers in Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, but that the firm will be assisted by a Board of Directors which will look after the financial affairs of the company. Mr. Steinway closed his address by asking that the lease of the house be granted to the reorganized company, and that the guarantee of the new company be accepted.

Mr. Steinway's presentation of the affairs of the reorganized firm created a most favorable impression among the Directors, and it was decided without argument to grant his request as soon as the necessary papers can be drawn up ». Anonyme, « Grand Opera is Assured. Singers and Metropolitan Directors sign Contracts », *op. cit.*

[1070] La réunion du 28 octobre est centrée sur la fille du désormais défunt Henry E. Abbey, que les actionnaires souhaitent mettre à l'abri du besoin.

[1071] *William Steinway Diary, 1861-1896*, *op. cit*., 31 octobre 1896.

jusqu'ici dévolu à l'exploitation de salles de spectacles, Steinway rationnalise l'itinérance en lui offrant des bases financières stables que Maurice Grau cimente lors de ses six dernières années de carrière.

5.1.3 Maurice Grau et les sociétés d'exploitation : quand l'itinérance s'institutionnalise

Une société d'exploitation est une entreprise reposant sur un capital partagé entre plusieurs actionnaires qui décident collectivement des dépenses à allouer à tel ou tel poste. Comme Marc Véron l'a montré, ce mode de fonctionnement domine le paysage spectaculaire parisien privé au XIXe siècle, et le nombre de ces sociétés va croissant après le décret du 6 janvier 1864[1072]. Alors que les entreprises étudiées par Véron ont pour but l'exploitation d'une salle de spectacle, ce mode d'organisation s'étend ici à l'encadrement de l'activité imprésariale essentiellement nomade. Comme l'ensemble de l'activité théâtrale états-unienne repose sur des fonds privés, nous nous retrouvons dans des configurations où, dans le cas du Metropolitan Opera par exemple, des sociétés d'investisseurs traitent avec d'autres sociétés d'investisseurs, laissant le gros des artistes en marge des processus de négociation. En nous appuyant sur les deux sociétés Abbey, Schoeffel & Grau, sur la Maurice Grau Opera Company, et sur leurs relations avec la Metropolitan Opera and Real Estate Company, nous chercherons dans un premier temps à comprendre comment se construit une société d'exploitation et quelles règles la régissent. Nous verrons ensuite quels rapports de force s'établissent entre une société capitalisant sur du spectacle ambulant, et une autre, associée à l'exploitation d'une salle dont elle possède par ailleurs les murs.

5.1.3.1 Sécuriser et rationaliser l'activité nomade des imprésarios : une pratique survenue sur le tard

Comme le souligne le rapport de Broaker et Chapman de 1892, Maurice Grau semble alors gérer ses comptes de façon relativement chaotique, interdisant tout traçage fiable des sommes brassées par son activité. Les montants fournis aux comptables sont généraux et

[1072] VÉRON Marc, « Les investisseurs sous le charme du théâtre privé (1864-1914) », DELAUNAY Léonor et POIRSON Martial (dir.), *Les commerces du théâtre. Revue d'Histoire du Théâtre*, *op. cit.*, p. 25-38.

difficilement attribuables à quelque poste que ce soit[1073]. Lorsqu'au printemps 1896 Grau s'entretient avec la presse pour évoquer les difficultés financières de l'Abbey, Schoeffel & Grau Company, l'imprésario explique que la recherche de fonds a jusqu'ici principalement incombé à Henry E. Abbey[1074]. Ce n'est visiblement qu'après le décès de ce dernier que Maurice Grau semble se pencher sur les questions proprement financières – qu'il délègue d'ailleurs à Ernest Goerlitz –, alors qu'il avait jusqu'alors surtout pris soin d'équilibrer ses bilans. La rationalisation financière n'intervient donc que très tard dans la carrière de l'imprésario, vraisemblablement sous l'impulsion première de William Steinway, comme l'étude des trois sociétés dans lesquelles Grau s'implique successivement le suggère.

Pour rappel, Henry E. Abbey, John B. Schoeffel et Maurice Grau sont probablement associés depuis 1884 ; l'Abbey, Schoeffel & Grau Company est créée le 1er mai 1887 ; l'Abbey, Schoeffel & Grau Limited le 6 juillet 1896 ; la Maurice Grau Opera Company en avril 1897[1075]. Ces deux dernières compagnies sont des sociétés d'exploitation construites sur un capital stable. La première voit initialement son capital divisé entre les trois associés mais, au regard de ce que nous avons écrit plus haut, il est probable que des personnalités extérieures y aient pris des parts, sans que nous sachions si la société a été jusqu'à élire un comité de direction, comme ce sera le cas avec les deux plus récentes. Avant 1887, nous ne pouvons donc pas établir le degré de formalité de la collaboration mise en place entre les trois imprésarios.

Bien que nous ne puissions décrire dans le détail les organisations respectives de ces quatre associations, un triple mouvement de rationalisation de l'activité, de délégation des questions financières et de sécurisation des capitaux nécessaires à l'exploitation artistique s'observe clairement de 1884 à 1897 et au-delà, la Maurice Grau Opera Company fonctionnant jusqu'en 1903.

Comme énoncé précédemment, l'audit que le cabinet Broaker et Chapman réalise pour l'Abbey, Schoeffel & Grau Company en 1892 insiste sur le chaos des finances de l'entreprise et sur la dimension hypothétique de leurs déclarations. Mis dans l'incapacité de retracer précisément les entrées et les dépenses de la société, les comptables injectent une part significative de suppositions dans la construction de leur bilan financier.

[1073] Broaker & Chapman, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York. 1887-1892*, *op. cit.*, p. 2.

[1074] NEBLIS Pierre, « Conversation avec M. Maurice Grau », art. cit. – À propos de la faillite d'Abbey, Schoeffel & Grau voir la section « 4.4.3 Une ambition démesurée ? La faillite de 1896 ».

[1075] Pour ces dates, voir respectivement : Anonyme, « Death of Henry E. Abbey », art. cit., 19 oct. 1896 ; Anonyme, « Maurice Grau is Dead », art cit. ; BRENNEISE Harvey R., « Abbey, Henry Eugene », art. cit. ; Broaker & Chapman, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York. 1887-1892*, *op. cit.*, p. 1 ; STEINWAY William, *William Steinway Diary, 1861-1896*, 8 juillet 1896, *op. cit.* ; *By-laws of the Maurice Grau Opera Company*, [statuts d'entreprise], *op. cit.*

> Les postulats qui suivent sont purement hypothétiques, et ne s'appuient à ce que nous sachions sur aucune règle de partenariat. Ils sont néanmoins en parfait accord avec la comptabilité globalement imparfaite et la mauvaise discipline d'entreprise qui règne entre les membres de la compagnie, et constituent la seule base sur laquelle un Bilan des Actifs et des Passifs et une division du Capital entre les associés peuvent être effectués[1076].

L'extrait ci-dessus, particulièrement cinglant envers les imprésarios, condense en quelques lignes l'état d'esprit général dans lequel le préambule de l'audit est rédigé. Plus qu'une preuve d'une quelconque incompétence de la part des imprésarios, le désordre qui règne sur les pans économiques de leurs entreprises peut indiquer que la diversification et l'éclatement géographique des activités des associés rendent le traçage des flux financiers délicats. D'autre part, la mise en place d'un audit par des acteurs extérieurs semble refléter une prise de conscience de leur part, les associés comprenant la nécessité de déléguer l'analyse de leurs finances à un organisme extérieur. Il n'est cependant pas certain que par la suite les associés continuent d'employer le cabinet pour dresser leur bilan annuel. L'objet de ce rapport de cinquante-trois pages est en effet de fournir aux imprésarios une méthode comptable qualifiée de saine – à partir d'un tableau à double entrée notifiant gains et dépenses –, qui permettra à l'entreprise de constituer des comptes clairs et précis[1077].

Ceux dressés par Broaker & Chapman mentionnent les parts respectives qu'Abbey, Schoeffel et Grau détiennent dans l'entreprise. Si cette dernière peut alors être considérée comme une société d'exploitation, il semble qu'elle n'ait compté parmi ses actionnaires – au moins dans ses cinq premières années d'existence – que les imprésarios qui la dirigeaient. En l'absence de documents équivalents pour la période 1892-1896, nous ne pouvons dire si la situation reste la même. Malgré le rôle déterminant que William Steinway joue dans le processus de liquidation de la société au printemps 1896, et bien qu'il ait régulièrement prêté

[1076] « The forgoing premises are purely hypothetical, and unsupported by any Articles of Copartnership, so far as we know but are nevertheless in perfect accord with the manifest spirit of imperfect accounting and bad business discipline between the members of the Firm, and affords the only basis upon which a Balance Sheet of Assets & Liabilities and a division of the Capital this disclosed among the several partners can be effected. », Broaker & Chapman, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York. 1887-1892*, *op. cit.*, p. 3.

[1077] « In submitting the following Accounts, we wish to remark that the details from which they were compiled, came to us in such a mixed up and incomplete state, and in addition were (p. 8) so numerous, that while they afford the most correct conclusions as certainable, and the most reliable foundation procurable upon which the future Accounts may rest, they must nevertheless be regarded as only approximate at best, and it but remain for us to hope that the system of double entry Book Keeping now fairly instituted, will, year by year, render the Accounts more exact and lucid. », *Ibid.*, p. 8-9.

de l'argent à l'entreprise sur la période, il semble qu'il intervienne alors comme acteur extérieur. En dépit des conseils de Broaker & Chapman, tout laisse ainsi penser que les imprésarios ont continué, pendant les quatre années suivant l'audit, à piloter à vue sans planification sur le long ou moyen terme, et en ponctionnant régulièrement des sommes complémentaires.

Comme les tribulations de 1896 le suggèrent, ce fonctionnement au fil de l'eau montre ses limites. Devant l'impossibilité de payer l'ensemble de leurs créditeurs, les imprésarios s'en remettent à un Comité de Réorganisation constitué d'acteurs extérieurs et piloté par William Steinway pour réorganiser les pans financiers de leur activité. Vraisemblablement sur les conseils de Steinway, ils cèdent le bail de l'Abbey's Theatre, acceptent de restreindre le champ de leurs activités, et convertissent la quasi-totalité de leurs dettes en des actions qui constitueront le capital de la nouvelle société. Plus encore que dans le cas de l'audit de 1892, les questions financières sont à ce moment-là déléguées à des tiers spécialistes, qui se présentent comme plus compétents en la matière que les imprésarios. C'est en ce sens que le discours que Steinway adresse aux actionnaires du Metropolitan le 1er juillet 1896 se veut rassurant : non seulement la société est désormais libre de dettes, mais elle sera « aidée par un comité de direction qui surveillera [ses] affaires financières[1078] », ce qui laisse entendre que la société voit le jour avec un capital de départ.

Un peu moins d'un an après, Maurice Grau fonde sa société d'exploitation sur le même type d'organisation. Aimé Gerber affirme que l'imprésario établit alors sa compagnie sur des bases financières solides, notamment grâce à Ernest Goerlitz qui met en place une comptabilité précise et rigoureuse[1079]. Il est certes difficile de dire si cette entreprise est en effet mieux structurée que l'Abbey, Schoeffel & Grau Limited, mais il est vrai que le premier registre de comptes à double entrée du Metropolitan Opera commence lors de la saison 1898-1899[1080]. Les recettes et dépenses y sont scrupuleusement notées, et permettent d'établir un bilan financier sûr à l'issue de chaque saison. Les activités de Maurice Grau ne se réduisent cependant pas à la direction du Metropolitan Opera entre 1898 et 1903, et nos recherches n'ont pas permis de retracer l'ensemble des recettes et dépenses de ses entreprises sur la période[1081]. Il se peut que

[1078] Anonyme, « Grand Opera is Assured. Singers and Metropolitan Directors sign Contracts », *op. cit.*

[1079] HEYLBUT Rose et GERBER Aimé, *Backstage at the Metropolitan Opera*, New York, Thomas Y. Crowell Company, 1937, p. 19.

[1080] US-NYmo, *Metropolitan Opera Company Ledgers*, [livre de comptes], 1898-1949.

[1081] Seul subsiste le livre de recettes utilisé depuis 1884 et partagé avec Abbey et Schoeffel jusqu'en juin 1896. US-NYmo, *Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau*, [livre de recettes], 1884-1903.

cette tenue de comptes – quoique nécessaire – ait été entre autres raisons mise en place pour rassurer les actionnaires de l'opéra, soucieux de voir que leur argent est utilisé à bon escient.

Bien que difficiles à analyser précisément par manque de documents, les sociétés d'exploitation à partir desquelles Grau organise ses saisons et tournées sont de plus en plus soutenues par des acteurs extérieurs, poussant encore plus loin la spécialisation des fonctions au sein de la sphère spectaculaire, eu égard à la transformation des modèles observée dans la seconde moitié du XIXe siècle. Cette spécialisation va de pair avec une forme de standardisation dans l'organisation et le fonctionnement des sociétés d'exploitation que l'on observe en comparant les statuts respectifs de la Maurice Grau Opera Company et de la Metropolitan Opera & Real Estate Company.

5.1.3.2 Maurice Grau Opera Co. et Metropolitan Opera & Real Estate Company : deux modèles jumeaux

Les statuts d'entreprise de la Maurice Grau Opera Company sont rédigés selon une structure très similaire à ceux la Metropolitan Opera and Real Estate Company[1082]. Ils sont divisés respectivement en neuf et huit articles, les six premiers étant identiques, bien qu'avec des variantes dues aux spécificités de chacune des sociétés : l'article I établit le nombre de directeurs siégeant au comité ; l'article II spécifie les diverses fonctions que ces mêmes directeurs sont amenés à endosser une fois élus – président, vice-président, secrétaire, trésorier – ; l'article III établit la fréquence et les modalités selon lesquelles les actionnaires se réunissent ; l'article IV évoque le contrôle des élections ; l'article V concerne les réunions et les pouvoirs du comité de direction ; l'article VI enfin établit les règles en termes de gestion des dépenses. Si l'article VII porte à chaque fois sur le capital et les modalités de transfert des actions, celui de la Maurice Grau Opera Company chiffre le montant du capital disponible ainsi que le nombre total d'actions qui le constituent ; celui de la Metropolitan Opera and Real Estate Company ne donne pas ces informations mais précise les privilèges donnés aux actionnaires en fonction du nombre de parts qu'ils détiennent. Les articles VIII et IX indiquent respectivement que l'ensemble des règles énoncées dans les statuts peuvent être amendées à chaque réunion du comité de direction, à partir du moment où les trois quarts des personnes présentes votent en faveur des modifications. Sans grande surprise de fait, le fonctionnement de ces deux entreprises est également similaire, bien que le capital de la première soit près de dix fois

[1082] US-NYmo, *Metropolitan Opera and Real Estate Company. By-Laws*, [statuts d'entreprise], 1892.

inférieur à celui de la seconde. À sa création, la Maurice Grau Opera Company possède un capital de 150 500$, constitué de mille actions communes de 100$ chacune et de cent actions différées de 5$ chacune[1083].

Le comité de direction de la société est élu lors de l'assemblée annuelle des actionnaires, chaque premier mardi d'avril. Il comprend sept directeurs, contre quatorze pour le Metropolitan. Une fois ce comité formé, ses membres choisissent en son sein un président, un vice-président, un secrétaire et un trésorier. Le comité se réunit ensuite chaque premier mardi du mois pour discuter des finances de l'entreprise. Ni les statuts du Metropolitan ni ceux de la société Grau ne spécifient la nature des activités conduites par les entreprises : seul leur titre les renseigne. Cependant, les sections 4 et 5 de l'article VII des statuts du premier précisent les privilèges attribués aux actionnaires propriétaires de trois cents actions ou plus (à savoir, la jouissance d'une loge au parterre) ainsi qu'aux membres du comité (l'accès illimité à l'intégralité du bâtiment)[1084]. Aucun avantage de la sorte n'est indiqué pour les actionnaires de la Maurice Grau Opera Company dont les prérogatives semblent exclusivement financières. L'imprésario qui dirige ses activités n'est par ailleurs évoqué que comme nom de marque. L'article VIII, consacré au sceau de l'entreprise, établit que celui-ci est formé d'un cercle autour duquel est inscrit « Maurice Grau Opera Company » et au centre duquel figure « Incorporated 1897 ».

Semblables en plusieurs points, les statuts de la Maurice Grau Opera Company et de la Metropolitan Opera & Real Estate Company soulignent l'inscription du spectacle dans un modèle entrepreneurial dont le fonctionnement semble assez standardisé. Lors des dernières années que Grau passe à la tête de la maison new-yorkaise, c'est donc une société qui est

[1083] *By-laws of the Maurice Grau Opera Company*, [statuts d'entreprise], *op. cit.* – En comparaison, le capital de la Metropolitan Opera and Real Estate Company est d' d'un million cinquante mille dollars divisé en dix mille cinq cents actions de cent dollars chacune. *Metropolitan Opera and Real Estate Company. Minute Book*, *op. cit*., p. 18.

[1084] Dans une lettre qu'il adresse au comité de direction du Metropolitan le 24 mai 1897, l'avocat Edward Lauterbach indique que légalement, la Metropolitan Opera & Real Estate Company peut détenir des actions de la Maurice Grau Opera Company dans la mesure où les deux sociétés ont des objectifs similaires, à savoir : « produire ou faire produire des représentations lyriques ou dramatiques, des concerts, des bals et d'autres divertissement » et « produire ou faire produire dans les villes de New York, etc. des représentations lyriques ou dramatiques, des concerts et d'autres divertissements ». Nous n'avons cependant pas retrouvé les documents originaux qui spécifient les domaines d'activité respectifs de ces sociétés.

« The objects for which the Metropolitan Opera & Real Estate Company was formed were, among other things, ''to give or cause to be given operatic or dramatic representations, concerts, balls and other entertainments''.

The purpose for which the Maurice Grau Opera Company is formed are, among other things, ''to give or cause to be given in the cities of New York, etc. operatic or dramatic representations, concerts and other entertainements'', and it is therefore quite clear that the business in which this Company is engaged is ''similar'' to that of your Company. » US-NYmo, *Metropolitan Opera and Real Estate Company. Minute Book*, « Lettre d'Edward Lauterbach au Comité de direction du Metropolitan, 24 mai 1897 », [comptes rendus], 1893-1901, p. 203-204.

engagée par une autre pour dispenser des saisons lyriques. Le soutien sur lequel le directeur peut désormais compter grâce à ses actionnaires ne rééquilibre pas pour autant les rapports de force qui le lient aux propriétaires du théâtre, bien que sa réputation joue en sa faveur.

5.1.3.3 Toujours au Metropolitan : des rapports de force entre deux sociétés d'exploitation

La constitution en société d'exploitation avec des actionnaires extérieurs offre une stabilité financière certaine aux imprésarios, et leur donne probablement plus de poids lors de négociations avec des pourvoyeurs de fonds extérieurs. Toutes les sociétés ne se valent pas néanmoins, et dans le cas d'une collaboration entre deux d'entre elles, il apparaît assez clairement que celle qui détient le capital le plus conséquent a l'ascendant sur l'autre. Malgré la réputation de Maurice Grau et sa capacité à attirer à New York les plus grands artistes lyriques du moment, le directeur reste subordonné aux actionnaires du Metropolitan Opera auxquels il doit rendre des comptes, sans que la réciproque ne s'observe. Dans les paragraphes qui suivent, nous verrons qu'entre 1896 et 1903, période durant laquelle Grau travaille exclusivement au sein de sociétés d'exploitation, avec ses associés puis seul, le directeur dépend des décisions du comité de direction du théâtre pour élargir son activité, pour des questions d'argent mais aussi pour sujets artistiques, ces derniers engageant la réputation de l'Opéra.

Au moment de la restructuration de la société Abbey, Schoeffel & Grau, la sécurisation des capitaux nécessaires à la poursuite de leurs activités est garantie en contrepartie d'une réduction drastique du nombre de leurs entreprises. Comme évoqué dans le chapitre 4, le *New York Times* écrit ainsi que les associés limiteront leurs activités à la direction du Metropolitan Opera et à l'exploitation du Tremont Theatre de Boston, toutes deux rentables[1085]. Or, dans les semaines qui suivent, Maurice Grau se voit proposer la direction de Covent Garden[1086]. La dérogation qu'il obtient pour exercer cette fonction vient alors des actionnaires de la Metropolitan Opera and Real Estate Company et non de ceux de l'Abbey, Schoeffel and Limited[1087]. Dans un contexte où il a été difficile pour les associés d'obtenir l'Opéra de New York à cause des difficultés financières de leur précédente entreprises, le devenir d'un de ses membres est en quelque sorte placé entre les mains de son principal employeur, qui donne son

[1085] Voir à ce propos la section « 4.4.3 Une ambition démesurée ? La faillite de 1896 ».
[1086] Voir à ce propos la section « 4.1.4.2 Du Metropolitan à Covent Garden : l'unicité d'une direction transatlantique ».
[1087] Idem.

autorisation car il pressent qu'il en retirera un bénéfice symbolique de cette double direction. Sans cette dérogation, l'imprésario aurait peut-être renoncé au poste londonien. Si l'engagement des associés à réduire le champ de leurs activités semble purement moral, et donc non contractuel, Maurice Grau ne pouvait certainement pas se permettre de perdre sa place à la tête du Metropolitan Opera[1088].

Plus fréquemment, le directeur du théâtre dépend des actionnaires de la maison pour compléter les fonds nécessaires à la conduite de la saison, à New York comme dans l'itinérance. À plusieurs reprises ainsi, il effectue des demandes financières que le comité est souvent réticent à accorder. En mars 1897 par exemple, Maurice Grau alors sur la route avec la troupe, fait transmettre un télégramme aux actionnaires par l'intermédiaire d'Edward Lauterbach, dans lequel il sollicite un prêt pour terminer la tournée. Après discussion, la demande est unanimement rejetée, au motif qu'il n'aurait pas été « judicieux de faire crédit à Abbey, Schoeffel & Grau Limited pour cette raison[1089] ». L'année suivante, le comité se montre plus conciliant tout en demeurant très regardant sur la dépense. Alors que le directeur est chargé de maintenir les costumes en bon état, Maurice Grau demande aux actionnaires de nouveaux décors et costumes pour la saison 1898-1899. Les actionnaires acceptent, à condition de ne payer que la différence entre le coût des réparations dues par Grau et celui des nouveaux effets, le tout sans excéder la somme de 10 000$[1090].

Enfin, Maurice Grau doit systématiquement soumettre ses choix artistiques aux actionnaires du Metropolitan Opera. S'ils sont la plupart du temps approuvés, il n'en demeure pas moins que la décision finale revient aux propriétaires du théâtre, auxquels Grau doit en quelque sorte rendre des comptes, ce qui ne va pas sans générer de l'anxiété. Alors qu'au printemps 1898 des bruits courent sur la possible désaffection d'Emma Calvé qui pourrait préférer un engagement à l'Opéra de Paris pour la saison suivante, l'imprésario lui écrit que la situation est d'autant plus délicate pour lui que le nom de la chanteuse figure déjà dans la liste qu'il est « obligé de soumettre aux propriétaires-actionnaires du Metropolitan[1091] ». Comme

[1088] Pour rappel, si cette direction renforce sa réputation, notamment en Europe, Grau est perçu en interne comme un directeur fantoche. – À notre connaissance, l'imprésario n'a pas demandé d'autorisation aux directeurs du Metropolitan Opera pour organiser les saisons londoniennes respectives de Bernhardt et de Coquelin entre 1898 et 1903, ni la tournée conjointe des comédiens en 1900-1901. Cette restriction ne semble donc pas concerner la Maurice Grau Opera Company.

[1089] «[…] it was on motion unamously resolved – that it was inexpedient to make any loan to Abbey, Schoeffel & Grau Ltd for this purpose. », cette demande est faite lors d'une réunion exceptionnelle du comité, le 5 mars 1897. À cette occasion, les actionnaires lisent également une lettre du colonel Mapleson demandant la direction du Metropolitan la saison suivante.

[1090] *Metropolitan Opera and Real Estate Company. Minute Book, op. cit.*, 2 mars 1898, p. 217.

[1091] F-MIL, Livre d'or d'Emma Calvé, 2952-2954, *Lettre de Maurice Grau à Emma Calvé*, [lettre], 1er avril 1898.

l'indiquent les *Board Minutes* de la Metropolitan Opera and Real Estate Company, ladite liste a en effet été approuvée plusieurs mois avant, le 7 novembre 1897, lors d'une réunion du comité[1092]. À cette occasion, les actionnaires et Maurice Grau ont conjointement décidé que la saison new-yorkaise de 1898-1899 (à propos de laquelle Calvé est sollicitée) commencerait en décembre[1093]. Le directeur a par ailleurs été autorisé à emmener la troupe à Chicago avant, signe que l'itinéraire même des tournées du Metropolitan Opera devait être approuvé par les propriétaires du théâtre[1094].

Malgré la réputation et le poids acquis par Maurice Grau dans la deuxième moitié des années 1890, l'équilibre des pouvoirs entre imprésarios et actionnaires semble souvent à l'avantage des derniers, comme l'exemple du Metropolitan Opera le suggère. Bien qu'il puisse se montrer en position de force vis-à-vis de ses pourvoyeurs de fonds, Grau ne parvient pas toujours à imposer ses vœux et se montre très anxieux vis-à-vis d'eux dès lors qu'un contrat d'artiste – ce alors qu'il présente précisément les artistes comme sa principale ressource – risque de lui échapper. Dans ces conditions, il est aisé d'imaginer qu'un imprésario à la réputation moindre n'ait tout simplement pas voix au chapitre[1095]. Cette asymétrie des rapports de force se comprend mieux lorsqu'on étudie de près la position sociale et les buts des actionnaires états-uniens : opérant dans un pays très libéral qui les favorise, l'étendue de leurs activités leur confère un pouvoir sans commune mesure avec celui qu'un imprésario peut détenir, qu'ils entendent à la fois mettre en scène et renforcer en finançant les arts.

[1092] *Metropolitan Opera and Real Estate Company. Minute Book*, *op. cit.,* 7 novembre 1897, p. 209. – Cette temporalité renforce sans doute le désappointement voire la détresse éprouvée par l'imprésario lorsque des rumeurs courent sur la désaffection de la chanteuse.

[1093] *Ibid*.

[1094] *Ibid.*

[1095] C'est d'ailleurs ce qui arrive à Henry E. Abbey à l'issue de sa première saison à la tête du Metropolitan Opera. Suite à résultat économique désastreux, les actionnaires le congédient, refusant même son offre de diriger l'opéra les saisons suivantes en utilisant la part de son salaire pour rembourser sa dette. L'échec financier de cette saison inaugurale est notamment évoqué dans la section « 2.1.4 L'Abbey, Schoeffel & Grau Company : les grandes productions ».

5.2 Les propriétaires de théâtre, entre prestige et profit ; *Patrons*, entre *Gentry* et État

Dans son article sur les sociétés d'exploitation parisiennes entre 1864 et 1914, Marc Véron distingue deux types d'investisseurs : les grandes fortunes, qui financent avant tout les arts pour bénéficier d'un lieu d'échanges avec leurs pairs et du prestige social associé au patronage, et les petits industriels, qui diversifient ainsi leurs activités et revenus et attendent des retombées économiques positives de leur capitalisation[1096]. Aux États-Unis, la distinction reste pertinente mais la frontière entre ces deux groupes semble plus poreuse : s'il est vrai que le premier compte rendu de réunion des actionnaires du Metropolitan Opera and Real Estate Company décrit leur activité comme non rentable et essentiellement tournée vers l'éducation et la promotion des arts, plusieurs événements intervenus sous le mandat de Grau laissent entendre que la quête de profit n'est jamais loin[1097]. Au-delà du seul exemple du Metropolitan Opera, la construction et le financement de salles de spectacle dans les États-Unis du second XIXe siècle cherchent souvent à conjuguer promotion des arts et profit.

On y observe une forte collusion entre banque, industrie, politique et spectacle. Les grands patrons qui investissent dans les théâtres cherchent avant tout une scène sur laquelle montrer leur réussite sociale et leur prospérité. À la manière des cours princières européennes du XVIIIe siècle, ces actionnaires-propriétaires modèlent la vie culturelle et sociale de leur ville en s'en présentant comme les principaux bienfaiteurs. À la différence des aristocrates outre-Atlantique cependant, les propriétaires de théâtre états-uniens cherchent à pallier le potentiel déficit induit par l'exploitation d'un théâtre en entourant les édifices de locaux commerciaux dont la location ou la gestion amortissent voire rentabilisent leurs investissements initiaux et leur garantissent des revenus stables.

[1096] VÉRON Marc, « Les investisseurs sous le charme du théâtre privé (1864-1914) », art. cit.

[1097] Lors de la première réunion de comité de la Metropolitan Opera and Real Estate Company organisée le 24 février 1893, le compte rendu précise que l'expérience états-unienne et européenne a jusqu'ici montré que les recettes générées par les représentations étaient trop faibles pour couvrir les dépenses d'entretien d'un théâtre lyrique. Par conséquent, les actionnaires s'engagent à consacrer ponctuellement une somme équivalente à un maximum de quinze dollars par action pour maintenir les lieux en état : « Whereas it has been proved by experience of opera houses in New York and other cities of the United States and Europe, that the ordinary receipts from performances of grand opera are insufficient to support and maintain the same [the buildings] in a satisfactory manner […]. The stockholders […] agree with each other, and with the Company, that they will, from time to time, contribute to and for the use of the said Company such amounts of money (not exceeding fifteen dollars for each share of stock in any one year) as the Directors of the said Company may in their discretion see fit to call for ». US-NYmo, *Metropolitan Opera and Real Estate Company. Minute Book*, [comptes rendus], 1893-1901, p. 6-7.

5.2.1 Quand l'industrie et la banque remplacent la *Gentry* : le cas du Metropolitan Opera

L'exemple du Metropolitan Opera de New York montre comment, aux États-Unis, les industriels et banquiers du dernier XIXe siècle modèlent et structurent la vie sociale et culturelle des villes, voire des régions, dans lesquelles ils sont implantés. Ce faisant, ils jouent un rôle semblable à celui pris en charge par l'aristocratie dans l'Europe du XVIIIe siècle, et établissent une parenté entre arts, affaires et politique.

Quand Maurice Grau est nommé directeur de Covent Garden pour la saison de 1897, le théâtre est alors administré par le Grand Opera Syndicate, un comité formé d'aristocrates et dirigé par Lord De Grey. Cette configuration est en cela conforme au modèle théâtral européen mentionné plus haut. Utilisant les arts de la scène pour manifester son pouvoir et asseoir son rayonnement, la noblesse construit et finance des salles dont elle donne ensuite la direction à une figure du métier. Aux États-Unis où l'État ne finance ni les arts, ni l'éducation, ni la santé, la nouvelle aristocratie que forment les grandes fortunes de la banque et de l'industrie s'y substitue en subventionnant généreusement ces secteurs. Le phénomène est si communément répandu qu'en 1900, le programme d'inauguration de l'Illinois Theatre de Chicago souligne que la salle de spectacle est, contrairement à ses homologues, uniquement financée par des hommes de théâtre[1098]. Nous étudierons ici le cas du Metropolitan Opera qui constitue un cas exemplaire par la place qu'il occupe dans la carrière de Grau comme dans le paysage spectaculaire occidental du tournant du siècle, son rayonnement attirant de plus en plus les regards européens sur New York et, par extension, sur les États-Unis.

Le récit de la création du Metropolitan Opera est suffisamment narré pour être désormais bien connu. Las de ne pouvoir obtenir les loges qu'ils réclament de longue date à l'Academy of Music, les membres de la nouvelle *intelligentsia* new-yorkaise décident de faire construire leur théâtre, dans lequel ils pourront afficher leur réussite sociale. Une société d'exploitation est alors fondée pour financer l'édification de la salle de spectacle[1099]. En mai 1883, la

[1098] Précédée d'une déclaration selon laquelle la salle de spectacle a été construite par et pour des hommes de théâtre, sous-entendant qu'elle a une vocation plus artistique que commerciale, la phrase qui suit montre aussi la capacité de réinvestissement des agents, imprésarios et producteurs : « Every dollar expended in its creation was theatrical money, made in the theatrical business. […] Its sponsors are Al Hayman and Will J. Davis. Its stockholders, besides the two sponsors, are Charles Frohman, Harry J. Powers, and Messrs Klaw and Erlanger. », US-NYgrd, 9*-CE M34-32, *Illinois Theatre. Souvenir Programme. Dedicatory Performance. Charles Frohman Presents Julia Marow in « Barbara Fritchie, » an Original Play by Clyde Fitch. C. B. Dillingham Manager*, 15 octobre 1900, p. 14.

[1099] KOLODIN Irving, *The Metropolitan Opera*, New York, A. A. Knopf, 1953, p. 4-5.

Metropolitan Opera House Company of New York enregistre soixante-treize actionnaires, qui dirigeront l'opéra jusqu'à l'incendie détruisant la cage de scène en août 1892, à la suite de quoi l'entreprise subira une restructuration et une réduction drastique du nombre de ses investisseurs. Le 24 février 1893, la première réunion de la Metropolitan Opera and Real Estate Company enregistre ainsi trente-cinq actionnaires, dont les membres sont encore peu ou prou les mêmes un an après la démission de Maurice Grau[1100]. Si certains investisseurs se retirent de l'actionnariat et que de nouveaux s'y insèrent, ceux qui détiennent le plus de parts maintiennent leur engagement et arborent des profils similaires les uns des autres[1101]. Basés à New York, ils ont bien souvent établi des monopoles régionaux voire nationaux sur les activités qu'ils mènent, diversifié leurs revenus par des investissements dans des secteurs stratégiques comme la finance ou les chemins de fer, et entretiennent des liens étroits avec la sphère politique. La plupart d'entre eux sont perçus comme des nouveaux riches par l'*intelligentsia* de la ville, mais l'ouvrage *Prominent Families of New York* publié en 1897 prend soin de souligner l'installation ancienne de leurs familles aux États-Unis, voire dans la colonie britannique pour celles qui sont arrivées avant l'Indépendance[1102]. Se construit par ce moyen toute une mythologie de la richesse qui viendrait légitimer l'hégémonie de leur position.

C'est ainsi le cas des Vanderbilt, Goelet, Astor, Morgan et Warren, principaux actionnaires du théâtre. De confession protestante, installées aux États-Unis entre les XVIIe et XVIIIe siècles, ces familles répartissent la jouissance de leurs loges entre plusieurs de leurs membres. Les Vanderbilt, à qui l'historiographie du Metropolitan attribue la généalogie du théâtre, en sont les plus gros actionnaires. En 1883, ils détiennent cinq loges sur soixante-treize, deux au nom de William Henry Vanderbilt, et trois à ceux de ses fils William Kissam et Cornelius II – le premier détenant deux loges et le second une. Après la restructuration de la société, ils en possèdent trois. Détenteurs d'une des plus grandes fortunes new-yorkaises à

[1100] US-NYmo, *Stockholders List. May 1883*, [liste des actionnaires du Metropolitan Opera], 1883 ; US-NYmo, *Box Drawing List 1893*, [liste des actionnaires du Metropolitan Opera], 1893 ; US-NYmo, *List of the Stockholders of the Metropolitan and Real Estate Company ; as at April 27 1904, two weeks before the annual Metting*, [liste des actionnaires du Metropolitan Opera], 1904. Les chiffres soixante-treize et trente-cinq correspondant au nombre de loges disponibles : certains actionnaires ou familles d'actionnaires en possédant plusieurs, ils sont en fait un peu moins de soixante-treize en 1883, et un peu moins de trente-cinq après 1893. – Les statuts de la Metropolitan Opera and Real Estate Company publiés en mars 1893 indiquent que les loges du parterre sont réservées aux actionnaires détenteurs de plus de trois-cents actions. *Metropolitan Opera and Real Estate Company. By-Laws*, [statuts d'entreprise], *op. cit.* article VII, section 4.

[1101] Parmi les actionnaires qui ne renouvellent pas leur engagement, on trouve des membres de grandes fortunes états-uniennes tels l'industriel William Rockefeller ou l'homme d'affaires James A. Roosevelt. Dans les nouveaux arrivant, on trouve notamment Augustus D. Juilliard, fondateur de la Juilliard Musical Foundation en 1905 et président du comité de direction de l'Opéra de pendant plusieurs années.

[1102] WEEKS Lyman Horace (dir.), *Prominent Families of New York, being an Account in Biographical Form of Individuals and Families distinguished as Representatives of the Social, Professional and Civic Life of New York City*, New York, The Historical company, 1897.

l'époque, les Vanderbilt exercent l'essentiel de leurs activités dans le secteur du transport, fluvial mais surtout ferroviaire, dans lequel ils ont établi un monopole sur les lignes du nord-est du pays[1103]. Après eux se situe la famille Goelet, propriétaire de quatre loges en 1883 puis de deux à partir de 1893, réparties entre les frères Robert et Ogden. Établie à New York depuis le XVIIIe siècle, cette famille active dans le secteur de l'immobilier et de la finance compte parmi les principaux propriétaires fonciers de la métropole[1104]. Installés en Nouvelle-Angleterre depuis le XVIIIe siècle, les Morgan détiennent trois loges en 1883 puis deux après 1893. Officiant dans le monde de la finance, ils détiennent la banque new-yorkaise Drexel, Morgan & Co. dirigée par John Pierpont Morgan qui lui donne son nom après 1895[1105].

Les Astor possèdent quant à eux deux loges, une au nom de John Jacob Astor IV et l'autre à celui de sa mère Caroline. Grands propriétaires new-yorkais d'ascendance noble par Caroline Astor, actifs dans la banque et dans la finance, les membres de cette famille sont établis dans le nord-est des États-Unis avant l'Indépendance, dans laquelle leur implication est saluée[1106]. Contrairement aux actionnaires précédemment cités, les Astor font partie des anciennes notabilités new-yorkaises et, comme telles, détiennent une loge à l'Academy of Music avant l'édification du Metropolitan. Comme nous le verrons plus loin dans ce chapitre et dans cette thèse, Caroline Astor joue un rôle crucial dans la vie mondaine de la métropole et la participation de sa maison à l'édification du Metropolitan a certainement été déterminante dans la construction de sa réputation[1107]. Outre ces familles, certains actionnaires de la première société possèdent deux loges à leur nom, comme c'est le cas de George Henry Warren, agent de change connecté par alliance à la famille Goelet, ou de George Peabody Wetmore, sénateur dont la famille déploie ses activités entre les États-Unis et l'Angleterre. Tous deux poursuivent leur engagement au sein de l'Opéra après la restructuration de 1893, qui amène également de

[1103] WEEKS Lyman Horace (dir.), *Prominent Families of New York, being an Account in Biographical Form of Individuals and Families distinguished as Representatives of the Social, Professional and Civic Life of New York City*, *op. cit.*, p. 584-585. Sur la spéculation financière générée par la construction du chemin de fer aux États-Unis, voir aussi : DEBOUZY Marianne, *Le capitalisme « sauvage » aux États-Unis (1860-1900)*, Paris, Seuil, 1972, p. 67-87.

[1104] WEEKS Lyman Horace (dir.), *Prominent Families of New York, being an Account in Biographical Form of Individuals and Families distinguished as Representatives of the Social, Professional and Civic Life of New York City*, *op. cit.,* p. 230-232.

[1105] La banque possède également une succursale à Londres. *Ibid.*, p. 411-412.

[1106] *Ibid.*, p. 25.

[1107] C'est en tout cas ce que suggère Irving Kolodin quand il écrit que la famille Astor (ainsi que les Belmont et les Cutting), bien que n'étant pas un investisseur majeur, était une « source puissante de prestige » pour la nouvelle maison. KOLODIN Irving, *The Story of the Metropolitan Opera (1883-1950) : A Candid Story*, New York, A. A. Knopf, 1953, p. 59. – Sur Caroline Astor voir les sections « 5.2.2 Une loge dans laquelle elle(s) pourrai(en)t briller… Financement du spectacle et distinction » et « 14.3.2 Du théâtre comme vitrine et promoteur social ».

nouveaux actionnaires de poids, comme le banquier Perry Belmont, rejoint par son frère August Jr. en 1904.

En plus de financer le Metropolitan Opera qui devient la principale scène new-yorkaise et états-unienne dès 1886[1108], ces grandes fortunes injectent leur argent dans des musées, dans l'éducation, la santé ou dans des lieux de culte[1109]. C'est ainsi que le Metropolitan Museum of Arts de New York est, entre autres, financé par les familles Vanderbilt et Iselin, la dernière étant également mécène de l'American Museum of Natural History. Les Vanderbilt ont également fondé une université à Nashville, dans le Tennessee, à laquelle ils ont donné leur nom, tout en finançant le College of Physicians and Surgeons de New York. Les Morgan contribuent quant à eux au fonctionnement du Trinity College de Hartford, dans le Connecticut, et la grand-mère de George Henry Warren, Mary Warren, est la fondatrice du Mary Warren Free Institute à Troy[1110]. Plus discrets, les Astor fondent l'Astor Library à New York en 1849[1111]. En termes de santé, les Vanderbilt financent le Saint Luke's Hospital dans cette même ville. Concernant le culte, plusieurs de ces familles financent des œuvres de charité qu'elles dirigent, ou fondent des églises. Les Morgan donnent à la Saint John Church et font construire la Church of the Holy Cross à Troy. La famille Iselin s'investit quant à elle dans l'édification de l'Église de Saint Gabriel à New Rochelle, la dotant par ailleurs de locaux dans lesquels elle installe une école[1112].

Ce faisant, ces grands industriels et banquiers structurent et façonnent la vie culturelle et sociale des villes dans lesquelles ils s'implantent. En ce sens, les théâtres s'insèrent dans une toile plus vaste qui intègre divers aspects des sociabilités urbaines. Lieux d'échanges et de rencontres, les salles de spectacle restent toutefois des domaines d'investissement privilégiés pour les investisseurs qui promeuvent leur construction partout dans le pays.

[1108] L'Academy of Music cesse de proposer des saisons lyriques à partir de 1886. *Ibid*., p. 9.

[1109] Dans son ouvrage sur le Metropolitan Opera, Paul E. Eisler fait un parallèle entre la construction de théâtres et celles de musées dans les États-Unis du XIXe siècle. Il les inclut dans un intérêt général pour la culture. EISLER Paul E., *The Metropolitan Opera : The First Twenty-Five Years, 1883-1908*, Croton-on Hudson, New York, North River Press, 1984, p. 2-3.

[1110] WEEKS Lyman Horace (dir.), *Prominent Families of New York, op. cit*, p. 604.

[1111] *The Act of Incorporation and By-Laws of the Trustees of the Astor Library*, New York, Sibell & Mott, 1849.

[1112] WEEKS Lyman Horace (dir.), *Prominent Families of New York*, *op. cit.*, p. 312.

5.2.2 Une loge dans laquelle elle(s) pourrai(en)t briller… Financement du spectacle et distinction

Après la Guerre de Sécession, les grandes fortunes bâties sur les restes du conflit adoptent des modes de vie de plus en plus dispendieux et ostentatoires, et cherchent à souligner leurs liens avec l'Europe en mimant les pratiques socio-culturelles de ses élites. Comme l'écrit Kolodin dans la première édition de son ouvrage sur le Metropolitan, détenir une loge à l'Opéra est, avant l'apparition du *yachting* et le développement de l'automobile puis de l'aviation, le meilleur moyen d'exhiber ses richesses et de marquer son rang[1113]. Il ne s'agit cependant pas du seul moyen de s'insérer dans la vie mondaine, comme le montre l'implication des principaux actionnaires du Metropolitan Opera dans des lieux de sociabilité new-yorkais tels les clubs – parmi lesquels le Metropolitan Club, le Union Club ou le Yacht Club[1114]. Plus tard, beaucoup exhiberont leur richesse en s'adonnant au sport nautique sur diverses mers du globe, qu'ils sillonnent en se donnant des airs d'explorateurs[1115]. Alors que ces manifestations d'entre-soi sont exclusivement masculines, la propriété d'un théâtre profite autant aux membres masculins que féminins de la haute société, tout en genrant fortement leurs fonctions respectives. La plupart des actionnaires enregistrés sont des hommes, mais ce sont surtout les femmes qui donnent le ton dans la salle et, par extension, dans la ville[1116]. Si l'on résume la partition des prérogatives entre hommes et femmes, on peut dire que les premiers contrôlent celles liées à la symbolique et à la réputation de l'établissement, tandis que les dernières sont garantes de l'image de leur famille et donnent les impulsions mondaines, conformément au modèle victorien dominant d'alors. Ainsi, comme l'écrit Lilli Lehmann dans ses mémoires :

[1113] KOLODIN Irving, *The Metropolitan Opera 1883-1939*, New York, Oxford University Press, 1940, p. 2-3. – À propos de l'ostentation dont peuvent faire preuve les classes aisées, l'économiste Thorstein Veblen décrit quant à lui la « consommation ostentatoire » comme un moyen privilégié de distinction, distinction que le sociologue Pierre Bourdieu fait intervenir dans la construction du goût et du jugement esthétique. VEBLEN Thorstein, *Théorie de la classe de loisir*, trad. de l'anglais (américain) par Louis Évrard, Paris, Gallimard, [Theory of Leisure Class, New York, Macmillan, 1899], 1970 ; BOURDIEU Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

[1114] Par exemple, John Jacob Astor est présenté par Lyman H. Weeks comme le membre de presque tous les clubs prestigieux de New York. John Pierpont Morgan et William K. Vanderbilt sont entre autres des membres actifs du Metropolitan Club et du Yacht Club de New York. WEEKS Lyman Horace (dir.), *Prominent Families of New York*, *op. cit.*, p. 25, 412, 585.

[1115] KOLODIN Irving, *The Metropolitan Opera 1883-1939*, *op. cit.* ; Au tournant du siècle, les artistes en tournée prennent eux aussi des airs d'explorateurs. À ce propos, voir la section « 13.2 Du récit de tournée au récit d'exploitation : quand les artistes voyageurs prennent la plume ».

[1116] En 1883, deux loges sur soixante-treize sont aux noms de femmes : Annie Sherman et Caroline Astor. En 1893, une loge sur les trente-cinq restantes demeure au nom d'une femme, Mary Carolyne Warren. Toutes sont veuves ou mariées ; aucune d'elles n'est au comité de direction de l'Opéra. *Stockholders List. May 1883*, [liste des actionnaires du Metropolitan Opera], *op. cit.* ; *Box Drawing List 1893*, [liste des actionnaires du Metropolitan Opera], *op. cit.*

> […] comme un soir une des belles millionnaires [de la ville] n'obtint pas la loge dans laquelle elle comptait briller à cause d'une autre qui l'avait devancée, le mari de la première prit les choses en main et fit édifier la Metropolitan Opera House, depuis lequel sa chère épouse pourrait rayonner[1117].

D'après Irving Kolodin, la « belle millionnaire » en question est une Vanderbilt[1118]. Bien que cette famille détienne la plus grosse part d'actions du théâtre, la vie mondaine de la métropole paraît toujours régie par les familles plus anciennement établies, comme en témoigne l'emprise de Caroline Astor sur la haute société new-yorkaise d'alors. D'après l'historienne Lucy Kavaler, son arrivée dans sa loge chaque lundi soir à 21h est longtemps l'événement le plus attendu – et regardé – de la semaine. Ses faits et gestes sont également reproduits par le reste de la haute société, à tel point qu'une partie significative de la salle arrive, comme elle, sciemment en retard à la représentation, ou quitte le théâtre pendant le deuxième entracte pour se rendre à un bal[1119].

Si les femmes infléchissent une partie des tendances et des comportements de la haute société new-yorkaise, l'utilisation de la salle de spectacle comme lieu d'exhibition et de sociabilité concerne autant ses membres masculins que féminins. Le 15 janvier 1891, le compte rendu de réunion du comité de direction fait état de plaintes récurrentes des spectateurs à propos de bavardages dans les loges pendant les représentations. Le comité demande à ce que le bruit cesse, mais les actionnaires ne changent rien à leur comportement. Ils demandent même un rallongement de la durée des entractes ainsi que le maintien de la lumière dans la salle, afin de mieux s'observer les uns les autres[1120].

Du côté des hommes seuls, le prestige retiré par le financement d'un théâtre s'exprime aussi par le façonnage de l'image. Quand début 1891 les actionnaires du Metropolitan Opera demandent à Abbey et Grau de ne pas programmer d'opéra allemand pour la saison suivante, leur choix n'est pas tant guidé par un goût quelconque que par les symboliques alors attachées

[1117] « […] as, on a particular evening, one of the beautiful millionairesses did not receive the box in which she intended to shine because another woman had anticipated her, the husband of the former took prompt action and caused the Metropolitan Opera House to arise, wherein his beloved wife might dazzle. », LEHMANN Lilli, *My Path through Life*, traduit par Alice Benedict Seligman, New York/Londres, G. P. Putnam's sons, 1914, p. 340.

[1118] KOLODIN Irving, *The Story of the Metropolitan Opera (1883-1950) : A Candid Story*, *op. cit.*, p. 4

[1119] KAVALER Lucy, *The Astors : A Family Chronicle of Pomp and Power,* Lincoln, New York, An Authors Guild Backprint.com edition, 2000, p. 118, cité dans AFFRON Charles et AFFRON Mirella Jona, *Grand Opera : The Story of the Met*, Oakland, University of California Press, 2014, p. 33-34.

[1120] *Ibid.*, p. 32-33.

respectivement à l'opéra allemand et à l'opéra italien[1121]. Pour simplifier, l'opéra allemand, alors joué par des troupes homogènes, avec un grand soin apporté à la mise en scène, est surtout apprécié par la frange mélomane et instruite du public, tandis que l'opéra italien, polarisé autour de quelques vedettes, est l'apanage des classes supérieures qui l'utilisent comme faire-valoir de leur position sociale. Le contrôle sur l'Opéra ne se traduit pas seulement par des choix de répertoire – voire, comme ce sera le cas à partir de 1892, d'artistes – mais transparaît aussi, comme nous l'avons vu plus haut, à travers la validation des choix du directeur, ainsi que, de façon encore plus périphérique, un droit de regard sur les personnes admises à fréquenter le bâtiment. Comme nous le verrons plus bas, l'immeuble conçu pour abriter le Metropolitan Opera possède également d'autres espaces que les propriétaires peuvent louer. Parmi eux, on trouve des appartements confiés à un bailleur qui les sous-loue ensuite à des hommes célibataires. Lors de la réunion du 16 mai 1900, les actionnaires insistent sur la nécessité de n'accepter parmi les locataires que des « personnes de qualité » afin de maintenir la réputation du quartier et, par extension, de l'Opéra, de peur qu'une déconvenue n'entache la leur[1122].

En plus de se montrer dans la salle, de piloter les questions financières et artistiques du théâtre, et de contrôler l'image des environs du théâtre, les actionnaires affichent leurs noms sur les programmes du Metropolitan Opera, avec le numéro des loges qu'ils possèdent (image 36)[1123]. Lors d'événements caritatifs convoquant des artistes, la liste des mécènes est également inscrite sur les feuillets distribués avant la représentation, comme le montre l'exemple de la soirée organisée au Waldorf-Astoria le 12 avril 1901 au profit du Home for the Destitute Blind (image 37). Après le programme de la soirée, une page est dédiée aux noms des bienfaitrices parmi lesquelles on trouve des membres des familles actionnaires du Metropolitan Opera. Ce faisant, les grandes fortunes états-uniennes s'affichent – littéralement – non seulement comme des moteurs progressistes de la société mais aussi, en quelque sorte, comme ses dirigeants.

[1121] « Meet Abbey who tells me that German Opera will not be given next year, but only Italian, such having just been resolved by the board of directors this same evening to home at Midnight », STEINWAY William, *William Steinway Diary, 1861-1896*, 14 janvier 1891, *op. cit.* – Sur l'opposition entre l'opéra allemand et l'opéra italien dans le New York des années 1880, voir par exemple : AFFRON Charles et AFFRON Mirella Jona, *Grand Opera : The Story of the Met*, *op. cit*., p. 24-36.

[1122] US-NYmo, *Metropolitan Opera and Real Estate Company. Minute Book*, [comptes rendus], 16 mai 1900, p. 262-263.

[1123] Dans les grands musées new-yorkais comme le Metropolitan Museum, les noms des fondateurs sont gravés dans la pierre du hall d'entrée. Il est fort possible qu'il en ait été de même au premier Metropolitan Opera, mais nous n'avons pas trouvé d'informations à ce sujet.

Fifth Av., cor. 18th St.

The Restaurant

of the Hotel de Logerot appeals to the class that appreciates the unique lines upon which it is conducted.

Conveniently located to all prominent places.

A la Carte Service.

Table d'Hote, 5 to 8:30 P. M., $1.25. Music.

A. HESSE & CO., Proprietors.

APARTMENTS

FROM $2,000.00 UP TO $10,000.00

AT THE TYRRETS

S.E. COR. 84th ST. & RIVERSIDE DRIVE.

SUITES OF 10 ROOMS & 3 BATHS & 2 MAIDS' ROOMS UP TO SUITES OF 20 ROOMS & 6 BATHS & 4 MAIDS' ROOMS. DINING ROOMS WAINSCOTED TO THE CEILING. INGLE NOOKS. ORIEL & SHAKESPEAREAN WINDOWS. PERFECT SANITATION. MARBLE PASTRY TABLES IN KITCHENS. LAUNDRY, IRONING & DRYING ROOMS. BUTLERS' & COACHMEN'S ROOMS. YACHT LANDING.

THE MOST COMPLETE & LUXURIOUSLY APPOINTED STRUCTURE YET ERECTED TO MEET THE REQUIREMENTS OF REFINED PEOPLE.

She—I think you are prejudiced against him.

Her Father—Oh! I admit that I don't see how anybody could help being prejudiced against him.

Some skies may be gloomy,
Some moments be sad,
But everywhere, always,
Some souls must be glad;
For true is the saying
Proclaimed by the seer—
"Each day is the best day
Of somebody's year!"

Each day finds a hero,
Each day helps a saint,
ach day brings to some one
A joy without taint;
Though it may not be my turn
Or yours that is near—
"Each day is the best
Of somebody's year!"

The calendar sparkles
With days that have brought
Some prize that was longed for,
Some good that was sought:
High deeds happen daily,
Wide truths grow more clear—
"Each day is the best
Of somebody's year!"

No sun ever rises
But brings joy behind;
No sorrow in fetters
The whole earth can bind;
Hnw selfish our fretting,
How narrow our fear—
"Each day is the best
Of somebody's year!"

We repent so as to be able to do the same thing over again with a clear conscience.

HOTEL NAVARRE

Rooms 150
Rooms & Bath 2.00
Family Suites 3.50
Upwards



NEW DUTCH GRILL

Opera House
Tables may be reserved

List of Boxholders for the Opera Season.

GRAND TIER.

37 Mrs. James Gayley
39 Mrs. C. Herter, Mondays
41 Miss Julia Lester Wells, Mondays
Mrs. Olin D Gray, Mrs. George R. Tarbell, Mrs. Wilbur D. Hillis, Fridays
43 Miss Breese, Mondays, Wednesdays and Fridays
45 R. W. Paterson, Mondays
W. H. Poor, Wednesdays and Fridays
47 J. L. Riker, Mondays
Col. G. B. M. Harvey, Wednesdays
Samuel R. Calloway, Fridays
49 D. Lamar, Mondays
Mrs. H. Knickerbacker, Wedn'ys
Charles A. Gould, Fridays
51 Jacob H. Schiff, Mondays
E. B. Girgsby, Fridays
53 W. A. Clark
56 J. P. Laffin, Mondays
58 Mrs. T. St. John Gaffney, Mondays
Mrs. Robert Hoe, Wednesdays
60 E. C. Converse, Mondays
D. G. Reid, Wednesdays
42 Mrs. Jefferson Codington, Mondays
Edward Kemp, Wednesdays
44 R. A. C. Smith, Mondays
Charles S. Haight, Wednesdays
C. I. Hudson, Fridays
46 Henry S. Manning, Mondays
Henry Sandford, Wednesdays
Mrs. Frances Schroeder, Fridays
48 E. St. John Hays, Mondays
Mrs. A. C. Washington, J. M. Ceballos, Wednesdays
W. G. Park, Fridays
50 Gen. Chas. F. Roe, Mondays
Leonard Lewinsohn, Wednesdays and Fridays
Mrs. I. L. Ballantine, matinees
52 Isaac D. Fletcher, Mondays
Edward Thaw, Wednesdays
Dr. Lucian C. Warner, Fridays
54 George Arents, Mondays
Mrs. E. Frances Hyde, matinees

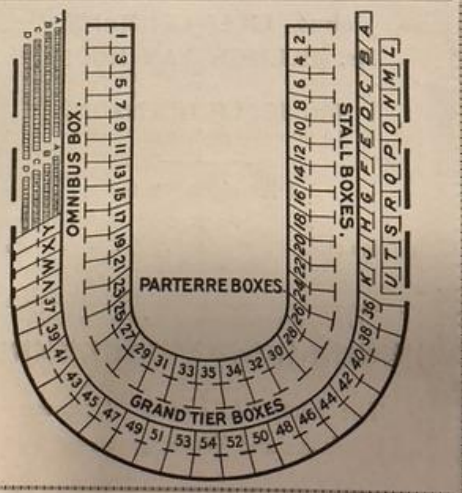
OMNIBUS BOX.

The Opera Club

STALL BOXES.

A Francivn Reglid, Mondays
B Dr. C. C. Rice, Mondays
C Frank Scott Gerrish, Mondays
D Mrs. Frances M. Bangs, Mondays
E Charles H. Ditson, Mondays
Mrs. Ida Knowles Stafford Fridays
F Hon. George F. Barrett, Mondays
Edward C. Moore, Jr., Wednesdays
Mrs. John Burling Lawrence, Fridays
G Charles F. Clark, Mondays
W. C. Wyckoff, Wednesdays
J. B. Ireland, Fridays
H Mrs. R. C. Black, Mondays
Mrs. James Andrews, Miss Andrews, Wednesdays
W. C. Wyckoff, Fridays
J Mrs. G. C. Clausen, Mondays.
Mr. and Mrs. James Griswold Wentz, James Wentz Adams, Mrs. Chas. E. Sprague, Wednesdays
J. B. Dickson, Fridays
Miss Zoe E. Van Wyck Banks, matinees
V Mr. and Mrs. Tauscher Gadski

*Not Complete



TIFFANY FURNITURE POLISH.

FOR PIANOS, TABLES AND CHAIRS.

REMOVES ALL SCRATCHES AND LEAVES A BEAUTIFUL FINISH.

F. O. PIERCE COMPANY, NEW YORK.

Restaurant Martin,

University Pl. cor. 9th St.,

One block from Broadway.

Luncheon and Dinner A la Carte.

Table D'Hote

From 5.30 to 9 p.m., $1.25.

Music by Morin's Quartette.

ROOMS FOR PRIVATE PARTIES

Will move about February 1st to the old Delmonico's Building, Madison Square.

The Lady—I suppose art fills your whole ambition.

The Artist—Yes; but otherwise it's not always so filling.—Indianopolis News.

Bill—Old Skinflint says his first dollar was the hardest to get.

Jill—Yes, and the last is the hardest to give up.—Yonkers Statesman.

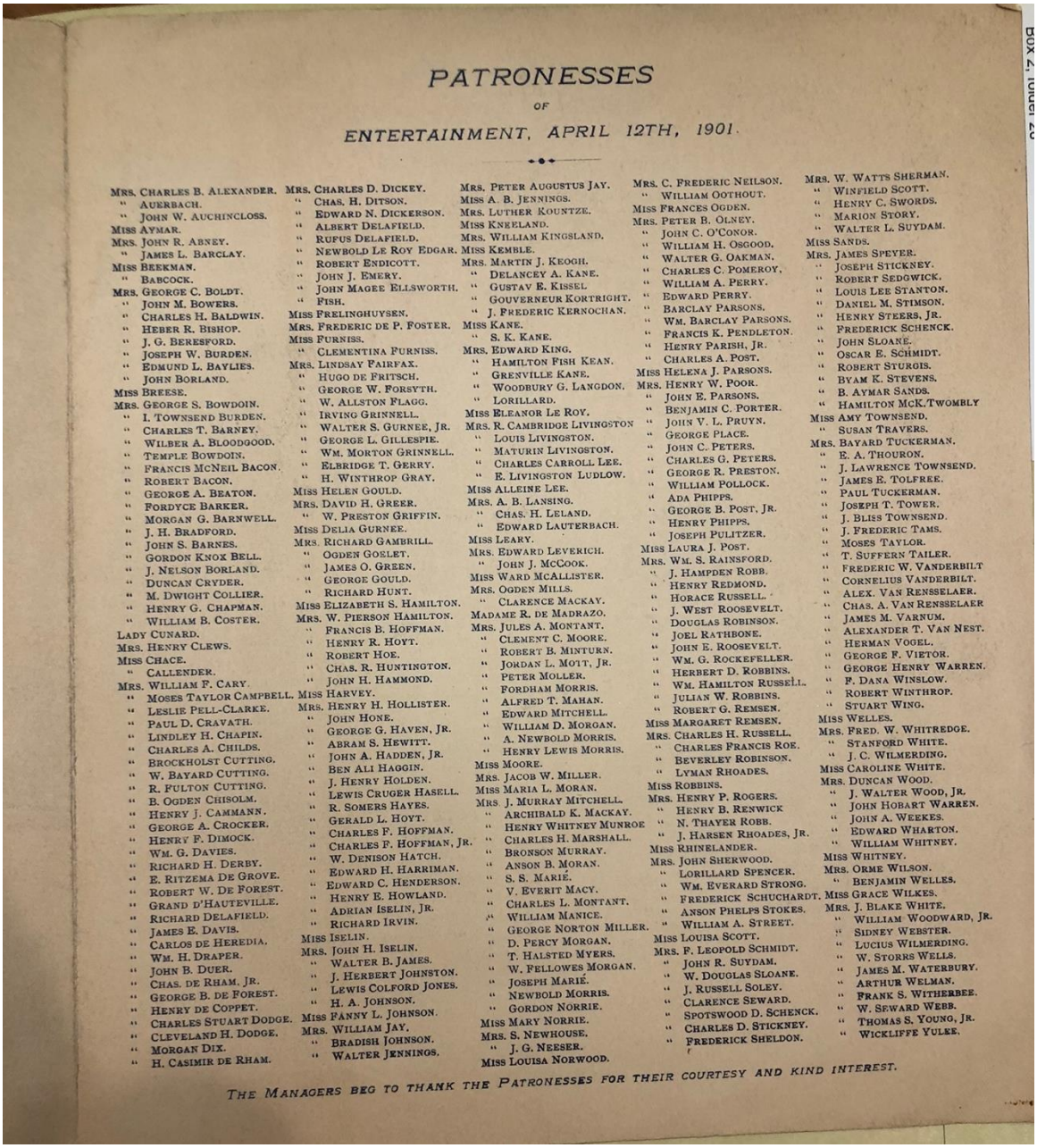
"Would n't we be surprised if we could see ourselves as others see us?"

"Yes, but the others would be surprised, too, if they could see us as we see ourselves."—Philadelphia Press.

The men went down like falling leaves,
The nervous person read.
The enemy fell back in route,
Their captain almost dead.
They dragged him past the danger line,
And then renewed the fight.
Ah, me! the nervous person mused,
Such actions are not right.
Again they met, he read along,
And loud the wounded moaned.
Oh! that the Boers would sue for peace,
The nervous person groaned.
The field was full, the paper said,
Of most heartrending scenes
That must have been, the nervous man
Said, in the Philippines.
With shouts and yells the fighters met
Aud battled hand to hand.
He threw the crumpled paper down—
'Twas more than he could stand.
But soon he picked it up again,
And glanced at it once more.
And smiled whed neath the gory tale,
He saw the football score.

"It seems to me," expostulated the traveler, "you charge an awfully high figure for a ride across your little isthmus."

"But where will you find another railway," argued the ticket seller at Colon, "that affords such a fine view of a revolution from the car windows?"—Chicago Tribune.



PATRONESSES

OF

ENTERTAINMENT, APRIL 12TH, 1901.

Mrs. Charles B. Alexander.
" Auerbach.
" John W. Auchincloss.
Miss Aymar.
Mrs. John R. Abney.
" James L. Barclay.
Miss Beekman.
" Babcock.
Mrs. George C. Boldt.
" John M. Bowers.
" Charles H. Baldwin.
" Heber R. Bishop.
" J. G. Beresford.
" Joseph W. Burden.
" Edmund L. Baylies.
" John Borland.
Miss Breese.
Mrs. George S. Bowdoin.
" I. Townsend Burden.
" Charles T. Barney.
" Wilber A. Bloodgood.
" Temple Bowdoin.
" Francis McNeil Bacon.
" Robert Bacon.
" George A. Beaton.
" Fordyce Barker.
" Morgan G. Barnwell.
" J. H. Bradford.
" John S. Barnes.
" Gordon Knox Bell.
" J. Nelson Borland.
" Duncan Cryder.
" M. Dwight Collier.
" Henry G. Chapman.
" William B. Coster.
Lady Cunard.
Mrs. Henry Clews.
Miss Chace.
" Callender.
Mrs. William F. Cary.
" Moses Taylor Campbell.
" Leslie Pell-Clarke.
" Paul D. Cravath.
" Lindley H. Chapin.
" Charles A. Childs.
" Brockholst Cutting.
" W. Bayard Cutting.
" R. Fulton Cutting.
" B. Ogden Chisolm.
" Henry J. Cammann.
" George A. Crocker.
" Henry F. Dimock.
" Wm. G. Davies.
" Richard H. Derby.
" E. Ritzema De Grove.
" Robert W. De Forest.
" Grand d'Hauteville.
" Richard Delafield.
" James E. Davis.
" Carlos de Heredia.
" Wm. H. Draper.
" John B. Duer.
" Chas. de Rham, Jr.
" George B. de Forest.
" Henry de Coppet.
" Charles Stuart Dodge.
" Cleveland H. Dodge.
" Morgan Dix.
" H. Casimir de Rham.

Mrs. Charles D. Dickey.
" Chas. H. Ditson.
" Edward N. Dickerson.
" Albert Delafield.
" Rufus Delafield.
" Newbold Le Roy Edgar.
" Robert Endicott.
" John J. Emery.
" John Magee Ellsworth.
" Fish.
Miss Frelinghuysen.
Mrs. Frederic de P. Foster.
Miss Furniss.
" Clementina Furniss.
Mrs. Lindsay Fairfax.
" Hugo de Fritsch.
" George W. Forsyth.
" W. Allston Flagg.
" Irving Grinnell.
" Walter S. Gurnee, Jr.
" George L. Gillespie.
" Wm. Morton Grinnell.
" Elbridge T. Gerry.
" H. Winthrop Gray.
Miss Helen Gould.
Mrs. David H. Greer.
" W. Preston Griffin.
Miss Delia Gurnee.
Mrs. Richard Gambrill.
" Ogden Goelet.
" James O. Green.
" George Gould.
" Richard Hunt.
Miss Elizabeth S. Hamilton.
Mrs. W. Pierson Hamilton.
" Francis B. Hoffman.
" Henry R. Hoyt.
" Robert Hoe.
" Chas. R. Huntington.
" John H. Hammond.
Miss Harvey.
Mrs. Henry H. Hollister.
" John Hone.
" George G. Haven, Jr.
" Abram S. Hewitt.
" John A. Hadden, Jr.
" Ben Ali Haggin.
" J. Henry Holden.
" Lewis Cruger Hasell.
" R. Somers Hayes.
" Gerald L. Hoyt.
" Charles F. Hoffman.
" Charles F. Hoffman, Jr.
" W. Denison Hatch.
" Edward H. Harriman.
" Edward C. Henderson.
" Henry E. Howland.
" Adrian Iselin, Jr.
" Richard Irvin.
Miss Iselin.
Mrs. John H. Iselin.
" Walter B. James.
" J. Herbert Johnston.
" Lewis Colford Jones.
" H. A. Johnson.
Miss Fanny L. Johnson.
Mrs. William Jay.
" Bradish Johnson.
" Walter Jennings.

Mrs. Peter Augustus Jay.
Miss A. B. Jennings.
Mrs. Luther Kountze.
Miss Kneeland.
Mrs. William Kingsland.
Miss Kemble.
Mrs. Martin J. Keogh.
" Delancey A. Kane.
" Gustav E. Kissel
" Gouverneur Kortright.
" J. Frederic Kernochan.
Miss Kane.
" S. K. Kane.
Mrs. Edward King.
" Hamilton Fish Kean.
" Grenville Kane.
" Woodbury G. Langdon.
" Lorillard.
Miss Eleanor Le Roy.
Mrs. R. Cambridge Livingston
" Louis Livingston.
" Maturin Livingston.
" Charles Carroll Lee.
" E. Livingston Ludlow.
Miss Alleine Lee.
Mrs. A. B. Lansing.
" Chas. H. Leland.
" Edward Lauterbach.
Miss Leary.
Mrs. Edward Leverich.
" John J. McCook.
Miss Ward McAllister.
Mrs. Ogden Mills.
" Clarence Mackay.
Madame R. de Madrazo.
Mrs. Jules A. Montant.
" Clement C. Moore.
" Robert B. Minturn.
" Jordan L. Mott, Jr.
" Peter Moller.
" Fordham Morris.
" Alfred T. Mahan.
" Edward Mitchell.
" William D. Morgan.
" A. Newbold Morris.
" Henry Lewis Morris.
Miss Moore.
Mrs. Jacob W. Miller.
Miss Maria L. Moran.
Mrs. J. Murray Mitchell.
" Archibald K. Mackay.
" Henry Whitney Munroe
" Charles H. Marshall.
" Bronson Murray.
" Anson B. Moran.
" S. S. Marié.
" V. Everit Macy.
" Charles L. Montant.
" William Manice.
" George Norton Miller.
" D. Percy Morgan.
" T. Halsted Myers.
" W. Fellowes Morgan.
" Joseph Marié.
" Newbold Morris.
" Gordon Norrie.
Miss Mary Norrie.
Mrs. S. Newhouse.
" J. G. Neeser.
Miss Louisa Norwood.

Mrs. C. Frederic Neilson.
" William Oothout.
Miss Frances Ogden.
Mrs. Peter B. Olney.
" John C. O'Conor.
" William H. Osgood.
" Walter G. Oakman.
" Charles C. Pomeroy.
" William A. Perry.
" Edward Perry.
" Barclay Parsons.
" Wm. Barclay Parsons.
" Francis K. Pendleton.
" Henry Parish, Jr.
" Charles A. Post.
Miss Helena J. Parsons.
Mrs. Henry W. Poor.
" John E. Parsons.
" Benjamin C. Porter.
" John V. L. Pruyn.
" George Place.
" John C. Peters.
" Charles G. Peters.
" George R. Preston.
" William Pollock.
" Ada Phipps.
" George B. Post, Jr.
" Henry Phipps.
" Joseph Pulitzer.
Miss Laura J. Post.
Mrs. Wm. S. Rainsford.
" J. Hampden Robb.
" Henry Redmond.
" Horace Russell.
" J. West Roosevelt.
" Douglas Robinson.
" Joel Rathbone.
" John E. Roosevelt.
" Wm. G. Rockefeller.
" Herbert D. Robbins.
" Wm. Hamilton Russell.
" Julian W. Robbins.
" Robert G. Remsen.
Miss Margaret Remsen.
Mrs. Charles H. Russell.
" Charles Francis Roe.
" Beverley Robinson.
" Lyman Rhoades.
Miss Robbins.
Mrs. Henry P. Rogers.
" Henry B. Renwick
" N. Thayer Robb.
" J. Harsen Rhoades, Jr.
Miss Rhinelander.
Mrs. John Sherwood.
" Lorillard Spencer.
" Wm. Everard Strong.
" Frederick Schuchardt.
" Anson Phelps Stokes.
" William A. Street.
Miss Louisa Scott.
Mrs. F. Leopold Schmidt.
" John R. Suydam.
" W. Douglas Sloane.
" J. Russell Soley.
" Clarence Seward.
" Spotswood D. Schenck.
" Charles D. Stickney.
" Frederick Sheldon.

Mrs. W. Watts Sherman.
" Winfield Scott.
" Henry C. Swords.
" Marion Story.
" Walter L. Suydam.
Miss Sands.
Mrs. James Speyer.
" Joseph Stickney.
" Robert Sedgwick.
" Louis Lee Stanton.
" Daniel M. Stimson.
" Henry Steers, Jr.
" Frederick Schenck.
" John Sloane.
" Oscar E. Schmidt.
" Robert Sturgis.
" Byam K. Stevens.
" B. Aymar Sands.
" Hamilton McK. Twombly
Miss Amy Townsend.
" Susan Travers.
Mrs. Bayard Tuckerman.
" E. A. Thouron.
" J. Lawrence Townsend.
" James E. Tolfree.
" Paul Tuckerman.
" Joseph T. Tower.
" J. Bliss Townsend.
" J. Frederic Tams.
" Moses Taylor.
" T. Suffern Tailer.
" Frederic W. Vanderbilt
" Cornelius Vanderbilt.
" Alex. Van Rensselaer.
" Chas. A. Van Rensselaer
" James M. Varnum.
" Alexander T. Van Nest.
" Herman Vogel.
" George F. Vietor.
" George Henry Warren.
" F. Dana Winslow.
" Robert Winthrop.
" Stuart Wing.
Miss Welles.
Mrs. Fred. W. Whitredge.
" Stanford White.
" J. C. Wilmerding.
Miss Caroline White.
Mrs. Duncan Wood.
" J. Walter Wood, Jr.
" John Hobart Warren.
" John A. Weekes.
" Edward Wharton.
" William Whitney.
Miss Whitney.
Mrs. Orme Wilson.
" Benjamin Welles.
Miss Grace Wilkes.
Mrs. J. Blake White.
" William Woodward, Jr.
" Sidney Webster.
" Lucius Wilmerding.
" W. Storrs Wells.
" James M. Waterbury.
" Arthur Welman.
" Frank S. Witherbee.
" W. Seward Webb.
" Thomas S. Young, Jr.
" Wickliffe Yulee.

The Managers beg to thank the Patronesses for their courtesy and kind interest.

Image 37 : US-NHub, Maria H. Dehon Polk Collection of Constant Coquelin, GEN MSS 453, Box 2, Folder 281, *Entertainment for the Benefit of the Home for the Destitue Blind. Waldorf-Astoria, 12th April, 1901*, [programme], 1901.

Si les documents administratifs, les programmes et les récits des soirées du Metropolitan Opera laissent entrevoir une partition extrêmement genrée des rôles endossés par les actionnaires de la maison, un dépouillement d'archives personnelles – journaux intimes et correspondance notamment – montrerait peut-être une répartition plus nuancée, les épouses ayant très probablement infléchi des choix artistiques portés par leurs maris. Au-delà du prestige social qui en découle, investir dans une salle de spectacle revient aussi, de façon très concrète, à placer son argent dans un projet immobilier, ce à une époque où la valeur du foncier

comme du bâti croît constamment, transformant les entreprises théâtrales en investissements sûrs et durables.

5.2.3 Les théâtres, ces projets immobiliers à forte valeur ajoutée

On distingue deux façons de rentabiliser les théâtres : l'augmentation du prix du bâti d'une part, et l'adjonction quasi-systématique de locaux commerciaux aux salles de spectacles d'autre part, dont la location complète les revenus générés par les entrées. Bien que ces deux modalités génèrent surtout des revenus virtuels (l'augmentation de la valeur d'un bien, tout en augmentant la confiance des institutions financières en cas de levée de fonds, ne rétribue effectivement les propriétaires qu'en cas de vente), ou marginaux, elles montrent que le spectacle s'intègre dans un ensemble de pratiques ayant pour visée première la croissance de la valeur financière.

À la fin du XIXe siècle, la construction de théâtres aux États-Unis va de pair avec une croissance urbaine effrénée, entraînant avec elle une forte spéculation sur la valeur des biens immobiliers. Dans un tel contexte, édifier une salle de spectacle revient à investir dans la pierre, placement qui enrichit les actionnaires dans la durée et, en l'absence de vente, participe à l'augmentation de leur capital. Trois exemples seront développés ici : l'Auditorium de Chicago, le Metropolitan Opera de New York, et le Tremont Theatre de Boston. À propos du premier, inauguré en décembre 1889, on peut lire dans le guide *Chicago by Day and Night* l'observation suivante :

> La construction de l'Auditorium a nécessité près de deux millions de dollars en espèces sonnantes et trébuchantes, et les hommes qui ont placé leur argent dans le projet perçoivent de justes intérêts sur ce qu'ils ont misé dans cette entreprise avisée[1124].

Publié un peu moins de trois ans après l'édification de l'Auditorium, ce guide qui présente Chicago comme « le Paris de l'Amérique » souligne déjà la rentabilité de l'entreprise, sans toutefois spécifier d'où elle provient. La même année, alors que l'incendie ayant détruit la cage de scène du Metropolitan Opera le 27 août impose aux actionnaires d'annuler la saison à

[1124] « It required an expenditure of nearly $2,000,000 in hard cash to erect the Auditorium, and the men who invested their money in the project are drawing a fair interest on the amount of their wise venture ». Anonyme, *Chicago by Day and Night. The Pleasure Seeker's Guide to the Paris of America*, Chicago, Thomson and Zimmerman, 1892, p. 44.

venir, l'augmentation de la valeur du terrain sur lequel le théâtre a été édifié les convainc d'engager les réparations nécessaires à la poursuite de l'exploitation de la salle. D'après le banquier Henry Clews, la possession d'un opéra est un bon investissement dans la mesure où, dans le cas du Metropolitan, le foncier vaut en 1892 autant que le coût total de l'opération immobilière initiale (achat du terrain et construction)[1125]. Des 600 000$ versés par les actionnaires en 1882, il serait ainsi passé à deux millions dix ans plus tard[1126]. Comme énoncé plus haut, l'argent qu'Abbey, Schoeffel et Grau empruntent en banque pour la construction du Tremont Theatre entre 1888 et 1889 est converti en obligations dans la toute nouvelle salle de spectacle. La valeur nominale est de 10 000$. La Broadway National Bank en acquiert vingt, portant son investissement à hauteur de 200 000$, tandis que le Freemans Bank s'en procure dix, ce qui équivaut à 100 000$[1127]. Si l'actionnariat n'avait pas semblé rentables à ces banques, elles aurait très certainement demandé un remboursement avec intérêts. Ce montage financier laisse donc penser que la construction et l'exploitation de théâtres aux États-Unis a entre autres des visées spéculatives, au même titre que la construction et l'exploitation d'un autre type de bâtiment.

Le caractère hybride des salles de spectacles états-uniennes tend à confirmer cette supposition. L'adjonction d'espaces commerciaux aux lieux de représentation est tellement systématique qu'*a contrario*, lors de l'inauguration de l'Illinois Theatre de Chicago le 15 octobre 1900, le prospectus qui accompagne la première représentation insiste sur l'unicité de ce bâtiment qui, fait unique en son genre, est exclusivement dévolu au théâtre, ne contenant aucun espace de location[1128]. En reprenant les exemples respectifs du Metropolitan Opera et de l'Auditorium de Chicago, on s'aperçoit en effet que chacune de ces salles est construite dans un bâtiment dévolu à plusieurs activités qui rémunèrent leurs propriétaires.

[1125] Les propos de Henry C. Clews, rapportés par Irving Kolodin, sont les suivants : « "The opera property is a good investment. The original cost, building and all, was about $2,000,000. Now the ground alone is worth that much". », KOLODIN Irving, *The Story of the Metropolitan Opera (1883-1950) : A Candid Story*, *op. cit.*, p. 57.

[1126] *Ibid.*, p. 5.

[1127] Broaker & Chapman, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York. 1887-1892*, *op. cit.*, p. 30-37. – À propos des dépenses engendrées par la construction du Tremont Theatre, voir «6. 1 Imprésario, directeur et propriétaire: la construction du Tremont Theatre de Boston ».

[1128] « The Illinois Theatre is the first monumental structure of the kind in America, the entire building being devoted to theatrical purposes only, there being no rental space. », US-NYgrd, 9*-CE M34-32, *Illinois Theatre. Souvenir Programme. Dedicatory Performance. Charles Frohman Presents Julia Marow in « Barbara Fritchie, » an Original Play by Clyde Fitch. C. B. Dillingham Manager*, 15 octobre 1900, p. 15. – Pour rappel, ce théâtre est par ailleurs exclusivement financé par des personnalités du spectacle, ce qui explique peut-être ce choix. Voir la section « 5.2.1 Quand l'industrie et la banque remplacent la *Gentry* : le cas du Metropolitan Opera ».

Comme le mentionne le rapport préalable de son architecte, le Metropolitan est conçu avec de vastes salles sur ses flancs sud et ouest, n'ayant pas nécessairement vocation à accueillir du spectacle :

> Les bâtiments à l'angle, quand ils seront terminés, possèderont plusieurs salles aux vastes proportions, prévues pour des assemblées, etc. Parmi elles se trouvent une salle à manger de 83 pieds sur 33, une salle de bal de 75 pieds sur 40, une salle de réception de 60 pieds sur 22, toutes attenantes les unes aux autres, ainsi que des pièces de service, cuisines, vestiaires, salles de réunion, etc., toutes de grande taille. Ces salles se déploient sur les deux faces du bâtiment – 39ème et 40ème rues – et avec la grande cage d'escalier et la salle de spectacle, elles font le tour de l'immeuble[1129].

En lisant les comptes rendus du comité de direction, on s'aperçoit que le bâtiment possède également des bureaux et des logements. Lors d'une réunion tenue le 20 octobre 1897, la Metropolitan Opera & Real Estate Company se propose de louer de nouveaux espaces à la Bank of New Amsterdam à partir du 1er mai 1900. Le bail établi pour dix ans fixerait un loyer annuel de 8 000$, l'institution bancaire ayant la possibilité de le résilier en donnant son préavis six mois à l'avance et s'acquittant d'une compensation de 6 000$ si le congé intervient pendant les cinq premières années, de 4 000$ si elle a lieu dans les cinq dernières[1130]. À cette époque, l'institution bancaire est déjà locataire d'espaces au sein de la maison, à qui elle paie la somme annuelle de 4 000$[1131]. Cette rentrée d'argent régulière s'ajoute à celle perçue par la location des appartements mentionnés plus haut. En 1898, par exemple, la Metropolitan Opera & Real Estate Company reçoit 17 500$ pour la cession du bail à un certain George R. Read qui se charge de la gestion des habitations[1132]. Mais si l'on regarde les chiffres inscrits dans les

[1129] US-NYmo, *Metropolitan Opera House N. Y., J. Cleveland Cady, Architect. Points*, [rapport sur la construction du Metropolitan Opera], [s. d.], p. 5-6.

[1130] D'après les comptes rendus du comité, c'est d'abord la Maurice Grau Opera Company qui souhaite louer ces espaces à la banque. « The President reported negociation with the Bank of New Amsterdam for an increase of their operations, and stated that the Maurice Grau Opera Co. was willing to rent them the space required during the term of their lease. On motion it was resolved that the M. O. & R. E. Co. will rent to the Bank of New Amsterdam the space required as per diagram from May 1st 1900, for a term of 10 years at an annual rental of $8000 with power to cancel the lease on six month notice on the payment of $6000 if during the first five years, or $4000 if during the second five years. All improvements and alterations to be made by the Bank, under the supervision & with approval of the M. O. & R. E. Co., the Opera Co. to pay the Grau Co. partial rent for the month of May 1900. » Deux lettres adressées par le banquier Darius Ogden Mills – actionnaire de l'Opéra avant la restructuration de 1893 – au comité les 6 et 8 novembre 1897 indiquent cependant que la banque refuse finalement de modifier le bail. *Metropolitan Opera and Real Estate Company. Minute Book*, [comptes rendus], *op. cit.*, p. 204-209.

[1131] *Ibid.*, p. 213.

[1132] *Ibid.*

comptes rendus ou ceux donnés par les livres de comptes[1133], on s'aperçoit que la location de ces espaces périphériques rapporte peu. Au 1er novembre 1898, le *Board Minute* montre que les baux cumulés de la Bank of New Amsterdam et de George R. Read équivalent à peine à la moitié de ce que la Maurice Grau Opera Company paie pour diriger le théâtre. Entre 1898 et 1903 ensuite, les livres de compte indiquent que les revenus dégagés par l'entrée « Rentals » oscillent péniblement entre 1,2 et 2% des revenus totaux de l'Opéra. Si ces faibles pourcentages peuvent en partie s'expliquer par les montants élevés des bénéfices dégagés lors de ces cinq saisons, ils montrent tout de même que les sommes perçues grâce à la location d'espaces annexes sont certes assez stables, mais minimes au regard de l'ensemble des flux financiers générés par l'exploitation du théâtre.

Tableau 12 : Part des revenus du Metropolitan Opera dégagés par les locations[1134]

	1898-1899	**1899-1900**	**1900-1901**	**1901-1902**	**1902-1903**
Revenus totaux	1 140 633,16$	1 247 597,24$	1 186 707,77$	1 414 292,93$	1 132 873,65$
Revenus tirés des locations	14 550$	20 350$	15 100$	17 345$	22 250$
Pourcentage des locations dans le revenu total[1135]	1,3%	1,6%	1,3%	1,2%	2%

Les espaces périphériques de l'Auditorium de Chicago sont bien plus conséquents que ceux du Metropolitan. En 1892, le *Chicago by Day and Night* mentionné précédemment conseille plusieurs fois l'Auditorium qu'il fait apparaître comme une référence, aussi bien en matière de théâtre que d'hôtellerie, de restauration, de commerces et de festivités[1136]. Outre le théâtre de quatre mille places, l'immeuble héberge un hôtel au dernier étage, un restaurant, des boutiques et diverses salles et bureaux loués à l'année ou pour des événements spéciaux[1137]. De bon goût quoique peu onéreux (4$ la nuitée), l'hôtel est présenté comme le favori des comédiens de passage dans la ville, tandis que le restaurant qui lui est associé serait très élégant. Concernant les commerces, le guide évoque un fleuriste plébiscité par les amateurs d'opéra. Pour ce qui est des espaces à louer enfin, la salle de bal, d'une jauge de cinq mille personnes,

[1133] Le compte rendu semble mesurer l'argent acquis par année calendaire tandis que les livres de comptes fonctionnent par saison.

[1134] US-NYmo, *Metropolitan Opera Company Ledgers*, [livre de comptes], 1898-1949.

[1135] Arrondi au centième près.

[1136] Dans ses mémoires, Emma Calvé présente l'Auditorium comme une petite ville dans lequel la troupe loge et se produit. À ce propos, voir 8.1.2.3.

[1137] *Chicago by Day and Night. The Pleasure Seeker's Guide to the Paris of America*, Chicago, Thomson and Zimmerman, 1892, p. 25, 43-45, 187, 208, 254.

est déjà réservée pour accueillir la soirée d'inauguration de l'Exposition Universelle qui doit se tenir à Chicago quelques mois plus tard. Au cœur de la ville, l'Auditorium est donc un espace polyvalent et polymorphe dont la vocation est au moins autant commerciale qu'artistique. En l'absence de sources financières, il est cependant difficile d'établir le degré de rentabilité de ces activités diverses. Comme le bâtiment dispose d'un plus grand nombre d'espaces commerciaux que Metropolitan Opera, la part de revenus dégagée par cette pluralité d'activité y est sans doute plus élevée que dans le théâtre new-yorkais.

Même si les bénéfices sont limités, la possession d'un théâtre aux États-Unis semble donc allier recherche de prestige social et de gains économiques. Cette convergence d'intérêts doit bien sûr être comprise dans le contexte de forte croissance urbaine et économique que le pays connaît alors, croissance soutenue par une quête constante de rentabilité. Cette recherche de retombées pécuniaires ne se retrouve pas seulement chez les investisseurs. Les annonceurs investissent eux aussi dans les livrets, programmes et autres prospectus théâtraux de publicités toujours plus voyantes, qui sont autant d'appâts pour les produits qu'ils veulent et doivent vendre, mais qui contribuent aussi à créer un univers fantasmagorique et désirable mêlant habilement la scène et la ville.

5.3 Icônes de chair et de papier – Spectacle et culture de la consommation

Dans son *Histoire de la consommation*, Marie-Emmanuelle Chessel écrit que la bourgeoisie du XIXe siècle impose peu à peu une nouvelle culture de la consommation, portée sur le confort et l'utilisation d'une multitude d'objets difficiles à acquérir et dont elle connaît le « bon usage[1138] ». Ce faisant, elle établit de nouvelles pratiques de distinction alimentées par la publicité qui soutient son désir de consommer. Comprenant que le théâtre dit légitime[1139] est un lieu de rencontres privilégié pour la bourgeoisie, la réclame l'investit en masse, établissant un *continuum* entre soirée théâtrale et vie matérielle. S'ils rémunèrent imprésarios et directeurs de théâtre pour les encarts qu'ils insèrent dans les documents distribués ou vendus aux spectateurs, les publicitaires ne soutiennent pas tant le spectacle par les sommes qu'ils lui versent que par celles qu'ils lui font économiser. En utilisant l'image des vedettes pour vendre des produits, la réclame renforce la visibilité de celles-ci et les garde présentes à l'esprit de spectateurs potentiels. Ce faisant, elle construit aussi un imaginaire commun entre consommation, loisir et arts vivants. Après une analyse des revenus engendrés par la réclame, cette section étudiera donc les diverses stratégies par lesquelles cette dernière alimente, hors des livres de compte, l'industrie spectaculaire.

5.3.1 Des espaces saturés mais des revenus marginaux

Eu égard au foisonnement de l'offre spectaculaire au tournant du siècle, il n'existe pas de standardisation des programmes ou des livrets de spectacle, quoique les seconds soient organisés selon des mises en page plus réglée que les premiers. Il serait donc excessif de dire que l'ensemble de ces supports soit alors envahi de publicités. Ayant une visée plus littéraire que les programmes et prospectus, les livrets comportent surtout des annonces insérées par des facteurs de pianos sur les deuxième, troisième et quatrième de couverture comme on peut le voir dans un livret de *Madame Favart* publié en 1879 pour la tournée de Marie Aimée, et qui met en concurrence deux facteurs d'instruments (image 38)[1140]. La moitié haute de la troisième

[1138] CHESSEL Marie-Emmanuelle, *Histoire de la consommation*, Paris, La Découverte, 2012, p. 11-22.

[1139] Les Américains parlent globalement de *legitimate theatre* (théâtre et opéra) pour désigner les représentations donnant des œuvres intégrales.

[1140] US-NYbrtd, *MZ Offenbach, *Maurice Grau French Opera Company. Mme. Favart. opera comique in Three Acts. By MM. Duru and Chivot. The music composed by Mr. J. Offenbach. As originally performed by Maurice Grau French Opera-Bouffe Company, at the Park Theatre, N. Y., Monday Evn, May 12, 1879*, [livret], 1879.

de couverture héberge une publicité pour les pianos Decker Bros., soutenue par des gravures d'instruments et de brefs témoignages d'artistes attestant leur qualité, parmi lesquels le chef d'orchestre Theodore Thomas et la soprano Clara Louise Kellogg. La quatrième de couverture est quant à elle entièrement recouverte d'un encart pour les pianos Weber. Sans illustrations, l'annonce joue sur les polices de caractère et met en avant le premier prix récemment reçu, citant des passages des déclarations des membres du jury.



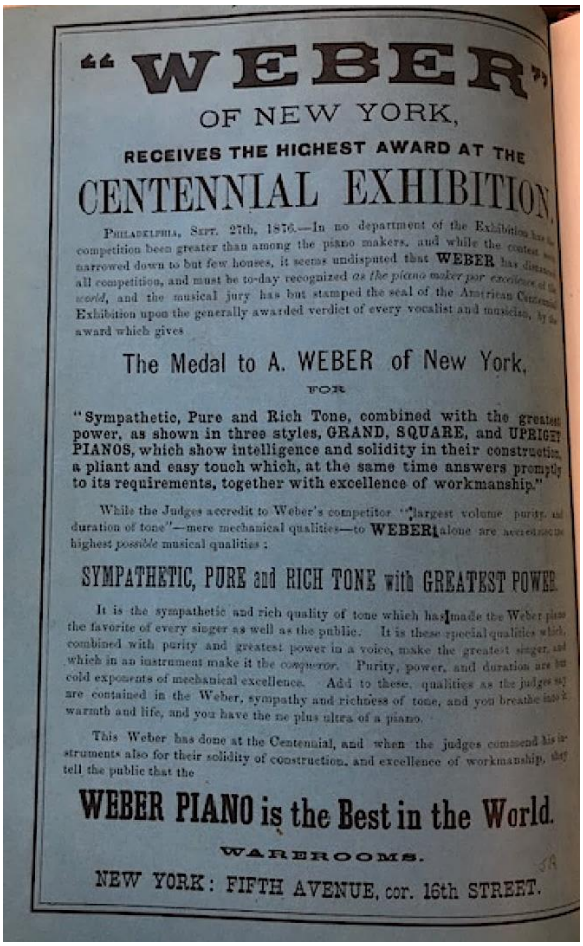
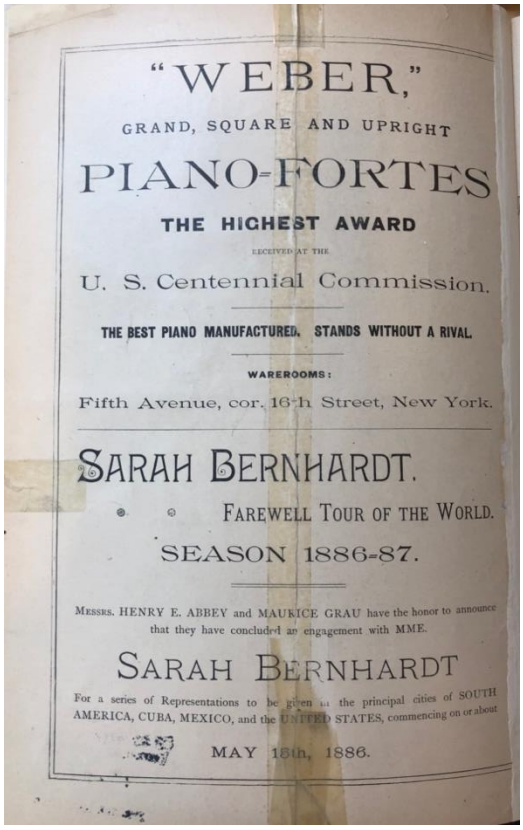


Image 38 : *Maurice Grau French Opera Company.* Mme. Favart. *opera comique in Three Acts. By MM. Duru and Chivot. The music composed by Mr. J. Offenbach. As originally performed by Maurice Grau French Opera-Bouffe Company*, *op. cit*., 1879.

Quand la publicité dans les livrets se fait plus insistante, c'est généralement par l'ajout d'une ou deux pages, comme dans celui de la comédie-vaudeville *Lili* donnée par la troupe d'Anna Judic en 1885 (image 39)[1141]. Celui-ci consacre trois pages et demi à des annonces pour les pianos Weber, qui monopolisent la quasi-totalité de l'espace publicitaire du document, la

[1141] *Lili* est désignée comme une comédie-vaudeville sur le livret publié en tournée. En France néanmoins, elle est présentée comme un comédie-opérette et nous l'avons donc classée, en annexe, parmi les œuvres lyriques.

demi-page restante étant consacrée à la tournée de Sarah Bernhardt à venir[1142]. La première demi-page, semblable à la page du livret de 1879, fait référence à la dernière grande récompense reçue par le facteur de piano, cherchant à garantir à la fois de son sérieux et de la qualité de ses produits. La seconde rassemble quatre témoignages de sopranos parmi les plus célèbres de l'époque, laissant penser que l'annonceur adapte le contenu de sa réclame au contexte de représentation dans laquelle elle sera lue. Les deux dernières pages consacrent leurs efforts à la promotion du piano droit, alors en train de supplanter le piano carré dans les salons de la petite et moyenne bourgeoisie[1143]. Sur la troisième page, le facteur consacre quatre paragraphes à la réhabilitation de ce type d'instrument, en prenant bien soin de se distinguer de constructeurs médiocres qui ont visiblement été les premiers à s'emparer de ce nouveau marché. Si la dernière page mentionne à la fois les pianos à queue, les pianos carrés et les pianos droits, seul ce dernier modèle est mis en valeur par une gravure qui vient renforcer les propos précédemment tenus.



"WEBER,"

GRAND, SQUARE AND UPRIGHT

PIANO-FORTES

THE HIGHEST AWARD

RECEIVED AT THE

U. S. Centennial Commission.

THE BEST PIANO MANUFACTURED. STANDS WITHOUT A RIVAL.

WAREROOMS:

Fifth Avenue, cor. 16th Street, New York.

SARAH BERNHARDT.

FAREWELL TOUR OF THE WORLD.

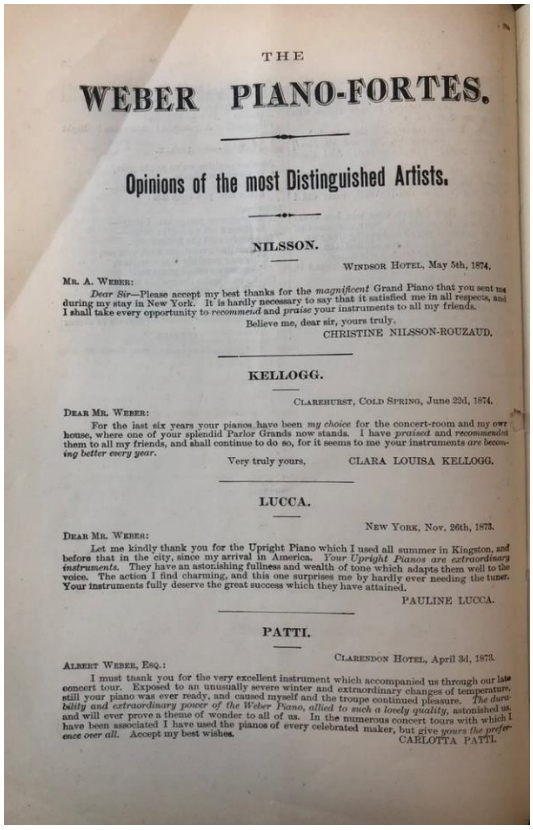
SEASON 1886-87.

MESSRS. HENRY E. ABBEY and MAURICE GRAU have the honor to announce that they have concluded an engagement with MME.

SARAH BERNHARDT

For a series of Representations to be given in the principal cities of SOUTH AMERICA, CUBA, MEXICO, and the UNITED STATES, commencing on or about

MAY 15th, 1886.



THE

WEBER PIANO-FORTES.

Opinions of the most Distinguished Artists.

NILSSON.

WINDSOR HOTEL, May 5th, 1874.

MR. A. WEBER:

Dear Sir—Please accept my best thanks for the *magnificent* Grand Piano that you sent us during my stay in New York. It is hardly necessary to say that it satisfied me in all respects, and I shall take every opportunity to *recommend* and *praise* your instruments to all my friends.

Believe me, dear sir, yours truly,

CHRISTINE NILSSON-ROUZAUD.

KELLOGG.

CLAREHURST, COLD SPRING, June 22d, 1874.

DEAR MR. WEBER:

For the last six years your pianos have been *my choice* for the concert-room and my own house, where one of your splendid Parlor Grands now stands. I have *praised* and *recommended* them to all my friends, and shall continue to do so, for it seems to me your instruments *are becoming better every year.*

Very truly yours, CLARA LOUISA KELLOGG.

LUCCA.

NEW YORK, Nov. 26th, 1873.

DEAR MR. WEBER:

Let me kindly thank you for the Upright Piano which I used all summer in Kingston, and before that in the city, since my arrival in America. *Your Upright Pianos are extraordinary instruments.* They have an astonishing fullness and wealth of tone which adapts them well to the voice. The action I find charming, and this one surprises me by hardly ever needing the tuner. Your instruments fully deserve the great success which they have attained.

PAULINE LUCCA.

PATTI.

CLARENDON HOTEL, April 3d, 1873.

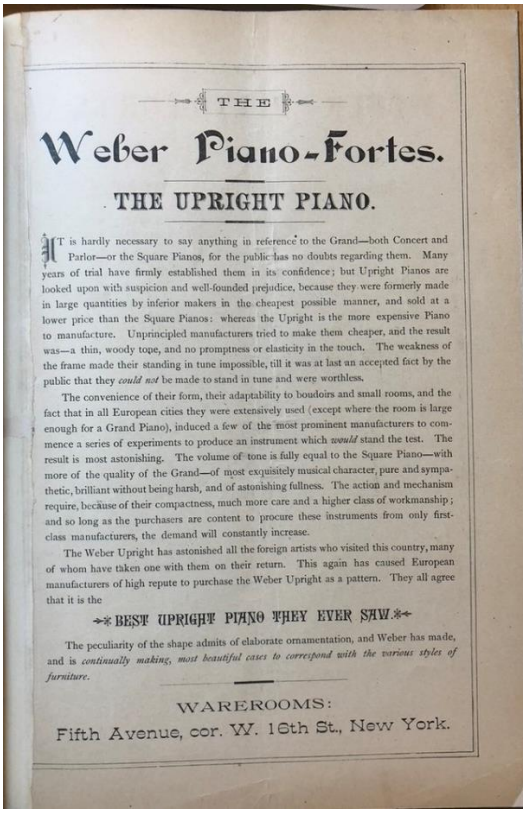
ALBERT WEBER, ESQ.:

I must thank you for the very excellent instrument which accompanied us through our late concert tour. Exposed to an unusually severe winter and extraordinary changes of temperature, still your piano was ever ready, and caused myself and the troupe continued pleasure. *The durability and extraordinary power of the Weber Piano, allied to such a lovely quality,* astonished us, and will ever prove a theme of wonder to all of us. In the numerous concert tours with which I have been associated I have used the pianos of every celebrated maker, but give *yours the preference over all.* Accept my best wishes.

CARLOTTA PATTI.

[1142] US-NYp, *MZ Hervé, *The Judic Edition. « The only correct version translated and printed from my manuscripts. » American Tour under the direction of Mr. Maurice Grau. Lili*, [livret], 1885.

[1143] Sur l'évolution des pratiques pianistiques et sur la concurrence à laquelle se livrent les facteurs de piano dans le dernier XIXe siècle, voir par exemple : GOLDIN Milton, *The Music Merchants*, Londres, The Macmillan Company, 1969, p. 64-86 ; ADAMS HOOVER Cynthia, « The Great Piano War of the 1870s » dans CRAWFORD Richard, LOTT Robert Allen et OJA Carol J. (dir.), *A Celebration of American Music*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1987, p. 132-153.



THE

Weber Piano-Fortes.

THE UPRIGHT PIANO.

IT is hardly necessary to say anything in reference to the Grand—both Concert and Parlor—or the Square Pianos, for the public has no doubts regarding them. Many years of trial have firmly established them in its confidence; but Upright Pianos are looked upon with suspicion and well-founded prejudice, because they were formerly made in large quantities by inferior makers in the cheapest possible manner, and sold at a lower price than the Square Pianos: whereas the Upright is the more expensive Piano to manufacture. Unprincipled manufacturers tried to make them cheaper, and the result was—a thin, woody tone, and no promptness or elasticity in the touch. The weakness of the frame made their standing in tune impossible, till it was at last an accepted fact by the public that they *could not* be made to stand in tune and were worthless.

The convenience of their form, their adaptability to boudoirs and small rooms, and the fact that in all European cities they were extensively used (except where the room is large enough for a Grand Piano), induced a few of the most prominent manufacturers to commence a series of experiments to produce an instrument which *would* stand the test. The result is most astonishing. The volume of tone is fully equal to the Square Piano—with more of the quality of the Grand—of most exquisitely musical character, pure and sympathetic, brilliant without being harsh, and of astonishing fullness. The action and mechanism require, because of their compactness, much more care and a higher class of workmanship; and so long as the purchasers are content to procure these instruments from only first-class manufacturers, the demand will constantly increase.

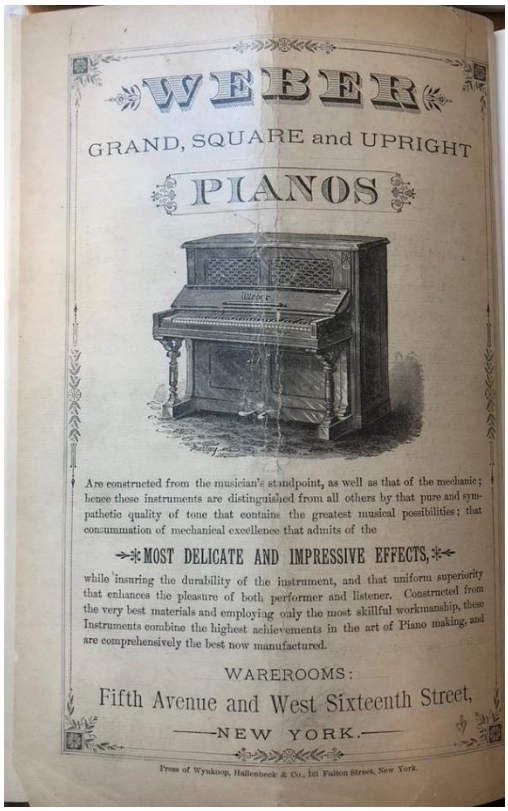
The Weber Upright has astonished all the foreign artists who visited this country, many of whom have taken one with them on their return. This again has caused European manufacturers of high repute to purchase the Weber Upright as a pattern. They all agree that it is the

BEST UPRIGHT PIANO THEY EVER SAW.

The peculiarity of the shape admits of elaborate ornamentation, and Weber has made, and is *continually making, most beautiful cases to correspond with the various styles of furniture.*

WAREROOMS:

Fifth Avenue, cor. W. 16th St., New York.



WEBER

GRAND, SQUARE and UPRIGHT

PIANOS

Are constructed from the musician's standpoint, as well as that of the mechanic; hence these instruments are distinguished from all others by that pure and sympathetic quality of tone that contains the greatest musical possibilities; that consummation of mechanical excellence that admits of the

MOST DELICATE AND IMPRESSIVE EFFECTS,

while insuring the durability of the instrument, and that uniform superiority that enhances the pleasure of both performer and listener. Constructed from the very best materials and employing only the most skillful workmanship, these Instruments combine the highest achievements in the art of Piano making, and are comprehensively the best now manufactured.

WAREROOMS:

Fifth Avenue and West Sixteenth Street,

NEW YORK.

Press of Wynkoop, Hallenbeck & Co., 121 Fulton Street, New York.

Image 39 : The Judic Edition. « The only correct version translated and printed from my manuscripts. » American Tour under the direction of Mr. Maurice Grau. *Lili*, *op. cit*., 1885.

Bien que les deux exemples ci-dessus concernent des œuvres lyriques, les livrets de productions théâtrales comportent aussi des annonces pour des pianos, comme c'est le cas de ceux publiés lors de la tournée de Coquelin et Hading en 1888-1889, et qui promeuvent cette fois-ci les instruments Knabe[1144]. Outre ces encarts, les livrets consacrent aussi, souvent, un ou deux emplacements à des annonces pour des produits de consommation, tel le dentifrice Sozodont promu accessoire indispensable d'une dame en voyage sur la première de couverture du livret de *Madame Favart* (image 40).

[1144] US-Wcg, *The Coquelin-Hading Edition. The only correct version of our plays, translated and printed from our prompt-books. A Parisian. As represented by COQUELIN-HADING and Company under the management of Mr. Henry E. Abbey and Mr. Maurice Grau*, [livret], 1888 ; US-CAw, 41557.19.3, *The Coquelin-Hading Edition. The only correct version of our plays. Translated and printed from our prompt books. Mlle. de la Seigliere. As represented by COQUELIN-HADING and Company under the management of Mr. Henry E. Abbey and Mr. Maurice Grau.*, [livret], 1888.

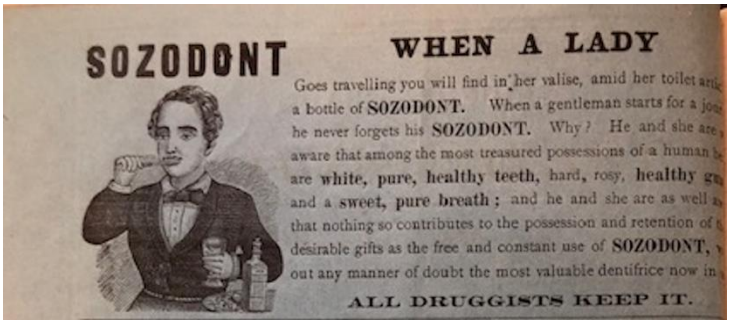


Image 40 : *Maurice Grau French Opera Company.* Mme. Favart*. opera comique in Three Acts. By MM. Duru and Chivot. The music composed by Mr. J. Offenbach. As originally performed by Maurice Grau French Opera-Bouffe Company*, *op. cit*., 1879. L'annonce occupe le quart supérieur de la page, le reste étant vide.

La place occupée par la réclame dans les livrets est cependant dérisoire en comparaison de celle qui lui est donnée dans les programmes des théâtres dirigés par Grau et de la plupart de ceux dans lesquels il produit ses artistes[1145]. En effet les encarts publicitaires y occupent autant de place, sinon plus, que le contenu des représentations ou les informations sur le théâtre, tant sur l'ensemble du document qu'à l'échelle de la page[1146]. Les exemples de trois théâtres dirigés par Maurice Grau illustreront ce phénomène : le Tremont Theatre en 1889, Covent Garden en 1899, et le Metropolitan Opera en 1903. La mise en page des programmes distribués par ces salles ne changeant que peu, voire pas du tout durant les périodes de direction de l'imprésario, ceux dont nous montrons des extraits peuvent se lire comme des échantillons d'un ensemble bien plus vaste.

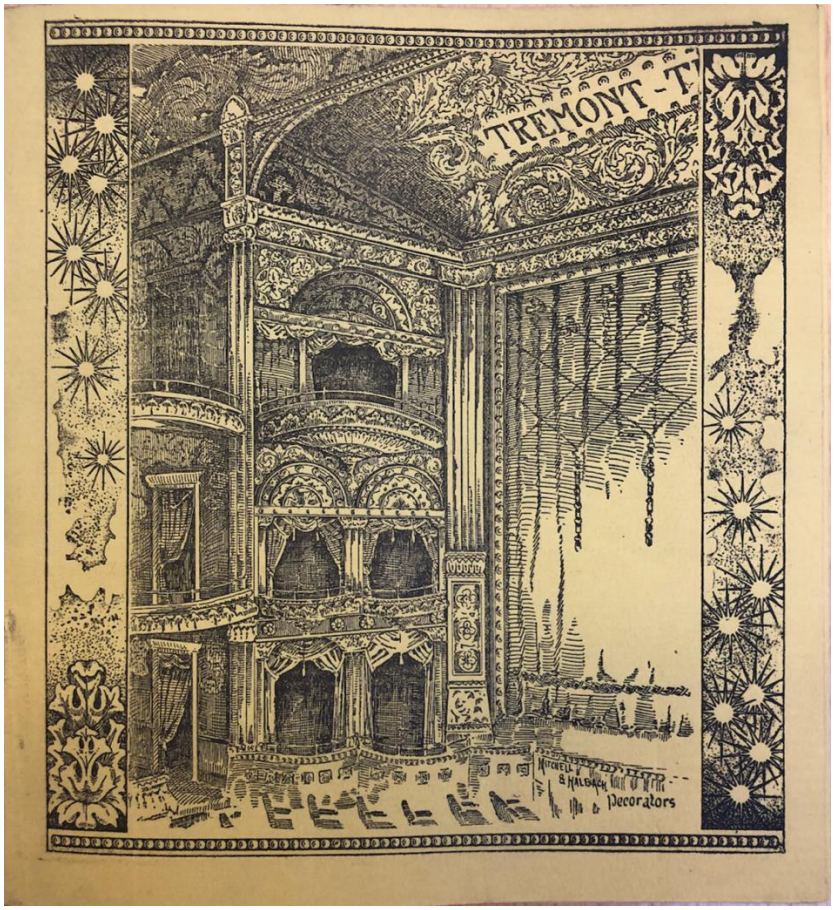
Comme le montre le programme de l'*extravaganza Bluebeard, Jr*. donnée au Tremont Theatre de Boston entre décembre 1889 et janvier 1890, les annonces sont mises sur le même plan que le contenu de la représentation par l'homogénéité de la typographie et le noir et blanc (image 41)[1147]. Ni police de caractère ni couleur (ce dernier élément étant cependant rare dans

[1145] Les programmes de représentation étant associés au théâtre dans lequel une troupe est en représentation, leur contenu et leur mise en page sont vraisemblablement contrôlés par le directeur de la salle.

[1146] Le cas le plus extrême que nous ayons rencontré dans nos recherches est celui du programme de la saison new-yorkaise de Sarah Bernhardt et Coquelin à l'automne 1900. Hébergée au Garden Theatre alors sous la direction de Charles Frohman, elle est promue sur un programme qui comporte beaucoup plus de pages publicitaires que de pages liées à la représentation ou aux artistes. US-NYp, New York City theatre programs, 1875-1902 and undated, MWEZ n. c. 713, *Garden Theatre. Charles Frohman Manager. Week Beginning Monday, November 26, 1900. Farewell American Tour of Madame Sarah Bernhardt and M. Coquelin. Under the dierction of Mr. Maurice Grau*, [programme], 1900.

[1147] Il est à noter que lors de cette première saison, le nom de Grau n'apparaît pas aux côtés d'Abbey et Schoeffel qui sont seuls désignés comme directeurs de la salle. Le *Report upon Accounts* indique que Grau ne prend ses parts dans le théâtre qu'à partir de la deuxième saison . US-NYp, *T-PRG (Bluebeard, Jr. (Greene)), *Bluebeard, Jr., or, Fatima and the fairy (Greene). Tremont Theatre (Boston, Mass.)*, [programme], 1889-1890. ; *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York. 1887-1892*, *op. cit*., p. 26.

les programmes de l'époque) ne viennent diriger l'œil du spectateur vers les informations liées au théâtre, qu'il s'agisse de renseignements techniques comme les prix des entrées, ou du contenu de la soirée. Au contraire, celui-ci est imprimé en petits caractères, tandis que les annonces usent et abusent de lettres capitales et de logos attrayants mieux à même de capter l'attention des spectateurs. Par ailleurs, le résumé et la structure de l'œuvre n'apparaissent qu'à la sixième page du document qui en comporte douze. L'essentiel du programme est donc consacré à la réclame, davantage mise en valeur que le contenu de la soirée[1148].



[1148] Cette structure concerne également les saisons plus littéraires. Entre janvier 1894 et octobre 1895, les trois passages de la troupe de Henry Irving et Ellen Terry au Tremont Theatre sont renseignés selon des mises en page similaires. Si l'espace dédié à la représentation est plus conséquent car le programme annonce aussi les pièces jouées les soirs suivants, ces informations ne sont données qu'à partir de la page 5 et systématiquement entourées de publicités. Ces programmes étant la propriété du National Trust qui n'autorise pas les photographies, nous n'avons malheureusement pas été en mesure de les reproduire. GB-Lbl, Ellen Terry and Edith Craig Database, ET-D669-D682, Loan Ms. 125/24/5 Box 37 8004 D, *Programmes de la tournée américaine de Henry Irving, Ellen Terry et la troupe du Lyceum Theatre de Londres (1893-1894)*, [programme], 1893 ; GB-Lbl, Ellen Terry and Edith Craig Database, ET-D685-D708, Loan 125/24/6 (box 37), *Programmes de la tournée américaine de Henry Irving, Ellen Terry et la troupe du Lyceum Theatre de Londres (1893-1894)*, [programme], 1894 ; *Programmes de la tournée américaine de Henry Irving, Ellen Terry et la troupe du Lyceum Theatre de Londres (1895-1896)*, [programme], *op. cit.*

TREMONT THEATRE.

EXECUTIVE STAFF.

Mr. HENRY E. ABBEY, Mr. JNO. B. SCHOEFFEL, } Proprietors and Managers.
Acting and Stage Manager... Mr. WM. SEYMOUR
Business Representative... Mr. NATH. CHILDS
Treasurer... Mr. PHILIP A. SHEA
Leader of Orchestra... Mr. E. N. CATLIN
Scenic Artists { ... Mr. CHARLES W. WITHAM, Mr. WILLIAM GILL
Stage Carpenter... Mr. EDWIN MORSE
Property Maker... Mr. EDMUND R. MORSE
Gas and Electric Light Supt... Mr. WM. J. KELLY
Engineer... Mr. JNO. A. CARPENTER

Cashman, Keating & Co., Printers, Boston.

EVENING PERFORMANCES at 7.45
SATURDAY MATINEE at 2.
Doors open at 7.15 and 1.30.

PRICES.

BOXES—Lower Floor	$15.00
BOXES—Second Tier	12.00
ORCHESTRA STALLS	1.50
ORCHESTRA CIRCLE	1.00
FRONT BALCONY	1.00
BALCONY	.75
SECOND BALCONY	.50
FAMILY CIRCLE	.35
GENERAL ADMISSION	.50
GALLERY ADMISSION	.25

Furniture used in this theatre, from C. E. OSGOOD & Co., 748 Washington St.

Silver ware from the MERIDEN BRITANNIA COMPANY, including the water cooler in the Grand Foyer, and the Service of the Ladies' Parlor.

Fire Irons, Fenders, etc., from CRAWLEY.

Rugs, Medallions, etc., from MESSRS. JOHN F. PRAY, SONS & Co.

The Steinway & Sons Pianos used are furnished by MESSRS. M. STEINERT & SONS, Steinert Hall, Boston.

Cabinet organs from the MASON & HAMLIN ORGAN Co.

Gas Fixtures and Electrical Lighting from MCKENNEY & WATERBURY.

The Water Urns are filled with the noted HYGEIA WATER which will be served by the ushers to patrons during the entr'actes.

Entrance to the Second Balcony, Family Circle, and Gallery, either from the main (front) vestibule on Tremont St. by the broad staircase and passageway; or from Avery St. The Box-Office for the former entrance will be found at the head of the first flight of stairs, for the latter, on the lower floor at Avery St. Both these Offices are open during the evening for the sale of seats to the upper tier; during the day, seats to all parts of the house are to be obtained at the principal Box-Office in the Tremont St. vestibule. Holders of seats will find the Avery St. entrance convenient, especially when coming to the Theatre from Washington St.

Gentlemen's Coat Room in the Grand Foyer. Ladies' Parlors, Cloak, and retiring rooms, at the rear of the Auditorium, main floor, and First Balcony. Gentlemen's Smoking-Room in the Basement, leading from the Grand Foyer.

LOWNEY'S CHOCOLATES AND BON-BONS

BY MAIL, ONE AND TWO POUND ELEGANT METAL BOXES POSTAGE PREPAID $1.00 PER POUND. LARGER PACKAGES BY EXPRESS CAREFULLY PACKED 75 CTS. PER POUND AND CHARGES. 45 WEST ST. BOSTON, MASS.

O. A. JENKINS & CO.
Successors to BIGELOW & CO.

FURRIERS HATTERS

FINE HATS, RICH FURS,
Our Specialty in fitting and order work.
407 WASHINGTON ST.

FOR ADVERTISING SPACE IN THIS PROGRAMME,
ADDRESS
C. L. ELLIOTT,
PUBLISHER,
ROOM 3, SECOND FLOOR,
Tremont Theatre Building.

Artists' Materials
AND
DRAFTSMEN'S SUPPLIES
Of Every Description.
WADSWORTH, HOWLAND & CO.
82 & 84 WASHINGTON ST., BOSTON.
Send for Catalogue.

$5,000 REWARD.

The fact that the BOSTON DAILY GLOBE has a clear lead in circulation over the other newspapers in Boston and New England, is well understood by the community, and no man or newspaper dares to dispute it.

Time and again the GLOBE has offered to show its books and cash receipts from sales with any rival, and has offered $1,000 to any man who could prove that its statement was not unequivocally true in all respects.

The paper having the second circulation in this field is skirting all around the subject, and insinuating that it is at the head in various ways. If it believes what it insinuates why not accept the GLOBE'S challenge, and make $5,000 for itself or for some charity. The GLOBE is prepared to back its claims with proof that cannot be denied.

The GLOBE has a clear lead, both DAILY and SUNDAY, and will pay any man $5,000 who will prove that its statement is not true. The GLOBE never claimed to lead, directly or indirectly, until it actually did, and now it is prepared to prove its statement.

Its record last month of 153,709 average circulation daily, exceeded anything ever before known in Boston journalism.

JOHN C. PAIGE,
INSURANCE AGENCY.
20 KILBY ST.
BOSTON.

THE OAK GROVE FARM

WILL supply your home with choice DAIRY PRODUCTS (80 Ruggles St.), or serve you a luxurious meal at 413 WASHINGTON STREET.
OYSTERS A SPECIALTY.

PROCURE FIRE INSURANCE.
OF
E. C. MORSE,
8 EXCHANGE PL., BOSTON.
TELEPHONE CONNECTION.

ESTEY PIANOS.
159 TREMONT STREET.

4 times PHOTO. PORTRAITS.
Originators of Our Specialty the "Crayonette"
6 WINTER ST. Cor. Washington

BENT & BUSH,
Hatters
AND
Furriers
387 WASHINGTON STREET.

EAST INDIA HOUSE,
W. H. DAVIS & CO.,
51 & 53 SUMMER STREET, BOSTON, U. S. A.
Importers of Specialties in Soft Draping Silks, Cashmeres, Velveteens and Cottons, in rare colors and design, for Artistic Costumes and Decoration.
Agents of Liberty & Co., Regent St., London, W.

If you want a well-made pair of Trousers, Suit, or Overcoat, at the lowest price possible, go to
J. H. LEWIS
Merchant Tailor,
417 WASHINGTON STREET.
DRESS SUITS TO LET.

ABSOLUTELY CORRECT
FULL DRESS SHIRTS,
-- FOR 1, 2, OR 3 STUDS. --
EXTRA LONG AND WIDE BOSOMS.
Always in Stock, or Made to Special Measure.
Wm. H. Richardson & Co.
SHIRT TAILORS,
385 Washington St., Boston.
Directly opp. Franklin Street.

WEBER'S
25 Temple Pl., and 33 West St.
Oysters and Salads
A SPECIALTY.
GENUINE VIENNA ICES.

SMOKE
—ALLEN'S OWN—
DEPOT FOR THE CELEBRATED STRAITON & STORM AND THE IRWIN CIGARS,
3 & 5 WATER ST.

An 8 Per Cent. Income
Assured by Investing with the
WINNER INVESTMENT CO.
CAPITAL, $500,000.
Bonds, Mortgages, Syndicates.
WILLIAM H. PARMENTER,
50 STATE STREET.

CRYSTAL LAKE P B
OLD MUSTY ALE,
CRYSTAL LAKE P. B.
STOUT PORTER,
HALF AND HALF
BOTTLED BY
WM. T. VAN NOSTRAND & CO.
Sold by Grocers, Apothecaries and Wine Dealers.

SYNOPSIS OF SCENERY AND INCIDENTS:

PROLOGUE.—The gloomy grotto of the King of Chestnuts (Voegtlin). Palmydaze and his votaries. Spring Violet, Genius of Novelty to the rescue. A contest between tradition and modern dramatic art. Tradition left at the post. The Magic Cascade and the good Fairy, Zara. Chestnuts relegated to oblivion. A manifesto issued, ordering a novel performance of "Bluebeard, Junior."

ACT I.—Scene 1.—Grand square in Constantinopolis, on the banks of the Phosphorus (Voegtlin). Opening chorus of picknickers, boatmen, water carriers, etc. The ethics of picnicking. Fatima accepts an invitation. Song and chorus, Fatima and officers. "When the Cat's Away the Mice will Play." The merrymaking interrupted by Papa Benzini. An obdurate parent of the modern burlesque school. The convenience of modern inventions. Song, "Drop a Nickel in the Slot," Benzini. Arrival of Selim. Song, Selim, "The Army so Grand." Arrival of the Twin Chief of Police. The State barge of Bluebeard, Jr. "An Oriental Swell," Bluebeard, Jr., and chorus. Bluebeard claims his unwilling bride. Fatima's heroic sacrifice. "I will be his wife." Grand closing chorus.

ACT II.—Selim's sumptuous Salon in the Regimental Barracks (Albert). Song and chorus. Selim and guards. "June Skies." The leap-year proposal declined. Ayesha's terrible vow. Duet, "The Little Pie," Fatima and Mufti. The good Fairy to the rescue. Scene 2.—The glittering Grotto of Fantastic Fancy (Voegtlin).

GRAND BALLET DIVERTISSEMENT,

1. Dance of the Grasshoppers.
   "Karoo-Karoo, how do ye do."

THE CHILDREN'S HEROES—Jack, the Giant-Killer, Puss in Boots, Cinderalla, etc.

THE OLD WOMAN WHO LIVED IN A SHOE AND HER CHILDREN.

2. White Moths.
3. The Lady Bugs.
4. THE FIRE FLY.—MLLE. MADELAINE MORONDO.
5. The Barn Yard Fowls.
6. THE OSTRICH.—FRAULEIN CLARA QUALITZ.
7. The Harlequin Butterflies.
8. The Hawk.—MR. WM. MARTINI.
9. Grand Finale, by entire Corps de Ballet.

ACT III.—Scene 1. Street in Constantinopolis (Albert). Flirtation chorus, "Sweet one, Ta Ta." Sister Ayesha bent upon revenge. Duet and chorus, "Of course I Never Carry Tales." Revival of the conspiracy against Bluebeard. "Ghostly Vengeance, we Invoke Thee." The compact to set Fatima free. Double song and dance, "Angeline Blossom," by the Chief of Police. The approach of the bridal train. Chorus, "We're Perfection Odalesque." Entrance of the hated bridegroom. In Benzini's power. Fatima's threat. Prospects of bitterness in the matrimonial sweets. Selim on the watch. "Be Brave and Wait, I will Release You." Grand wedding march. Scene 2—Entrance to Bluebeard's palace (Albert). The plot thickens. Trio and dance, "When Johnny gets his Gun," Benzini, Mufti and Ayesha. Scene 3—Gold Terrace in Bluebeard's Palace (Albert).

SUMPTUOUS WEDDING PAGEANT.

Bluebeard's guards. Guardians of the Seraglio. Fan bearers. Pages with wedding gifts. Odalesques. Entrance of Bluebeard and Fatima in state. Bluebeard's attendants, bridesmaids and ladies and gentlemen of the court.

PERSIAN MILITARY MARCH.

By seventy armor-clad Amazons, led by Selim and his officers.

THE LIGHT OF ASIA.

1. Girls of the Ganges.
2. Snake charmers.
3. A Hindoo Hourie—Mlle. MORANDO.
4. Nautch dancers.
5. Queen of the Nautch—CLARA QUALITZ.
6. Grand Finale, the entire Corps de Ballet.

ACT IV.—Scene 1.—Blue Room in the Castle (Albert). Papa Benzini's sudden rise to fortune. A veritable pig in the clover. Song, "He's on the Police Force Now," Benzini. Discomfiture of Bluebeard. Fatima develops a predilection for cannubial wrangling. Fatima and her stepchildren.

THE LITTLE LORD FAUNTLEROYS.

Bluebeard retires in disgust. The mysterious closet and its forbidden key. Bluebeard's warning. The arrival of an envoy from Selim. The fatal key does its work. A ghastly discovery. Duet and chorus, Fatima, Ayesha and beheaded wives, "What is this Vision I See?" The return of Bluebeard. The awful penalty of disobedience. "Take them both to Death." Scene 2—The Battlements of the Castle (Voegtlin). Executioner's chorus. Five minutes reprieve. Benzini on the war path. An innings at baseball. Scene 3—Interior of the Tower (Fox). A fond father's despair, likewise cupidity. Plotting against time. The beginning of the end. The last moments of reprieve. "Your time has come." Relief is at hand. Consternation in the castle. "To arms, to arms!" Scene 4—Grand battle tableaux—triumph of Selim and death of Bluebeard. Scene 5—Room in the Castle (Fox). Selim claims his well won reward. "Hand to hand, heart to heart." Surprising revival of Bluebeard. A punishment worse than death.

Let him live a hundred baneful lives,
The victim of his resurrected wives.

[It is, of course, needless to remark that vice is punished, virtue rewarded, and the denouement felicitous in every respect.]

GRAND TRANSFORMATION SCENE. TRUTH AND LIGHT (Albert.)

1—Darkness. 2—Fable. 3—Progress. 4—Music and Poetry. 5—Light and Beauty.

LAST BLUEBEARD, JR. MATINEE, SATURDAY, JAN. 4.

NEXT WEEK,

Home return of the great comedian, MR. NAT C. GOODWIN, in his greatest success,

A GOLD MINE.

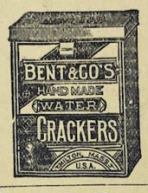


LEWANDO'S
French Dyeing and Cleansing Establishment
17 TEMPLE PLACE

IRWIN ✦ CIGARS.
The Standard for Purity and Excellence.
—A—
15c. CIGAR FOR 10c.
There is a veritable BOOM on these Cigars at the present time. Never before has the consumer got such good value in smoking for his money.

IC
A LA PERSEPHONE
PARIS MADE
CORSETS
GUARANTEED STRICTLY
FIRST CLASS
AND
PERFECT FITTING

ESTABLISHED 1801.
BENT & CO'S
CELEBRATED HAND-MADE
Water Crackers,
GUARANTEED ABSOLUTELY PURE



P. & J. BESSE,
✦ CATERERS ✦
SUPPERS, LUNCHES, TEAS and WEDDINGS
A SPECIALTY.
Personal attention. Reasonable prices.
French and American Ice Creams, French Pastry, Confectionery, etc.
Ice Cream delivered in any part of the city.
167 Tremont Street.

JERSEY KNIT UNDERWEAR
In Silk, JAEGER WOOL, Merino, and Gauze; also Silk and Wool Mixed.
C. BATES,
47 WINTER ST.

PHOTOS BY Holland 10 Temple Place.

A
HAPPY NEW YEAR
TO ALL.

The current is the final week of "Bluebeard, Jr." It has afforded deep and hearty pleasure to thousands, and can safely be pronounced the best and most meritorious spectacular extravaganza ever produced in Boston. Only one more matinee can be given, and the little ones so enjoy the children's features in the performance, that a kinder offer than to bring them to this matinee — Saturday, Jan. 4th, — can hardly be conceived. Grown folks are fully delighted with the entertainment; but the children, especially, take the keenest pleasure in the beautiful scenery, magnificent tableaux, and the reproduction of the heroes and heroines of their infant classics.

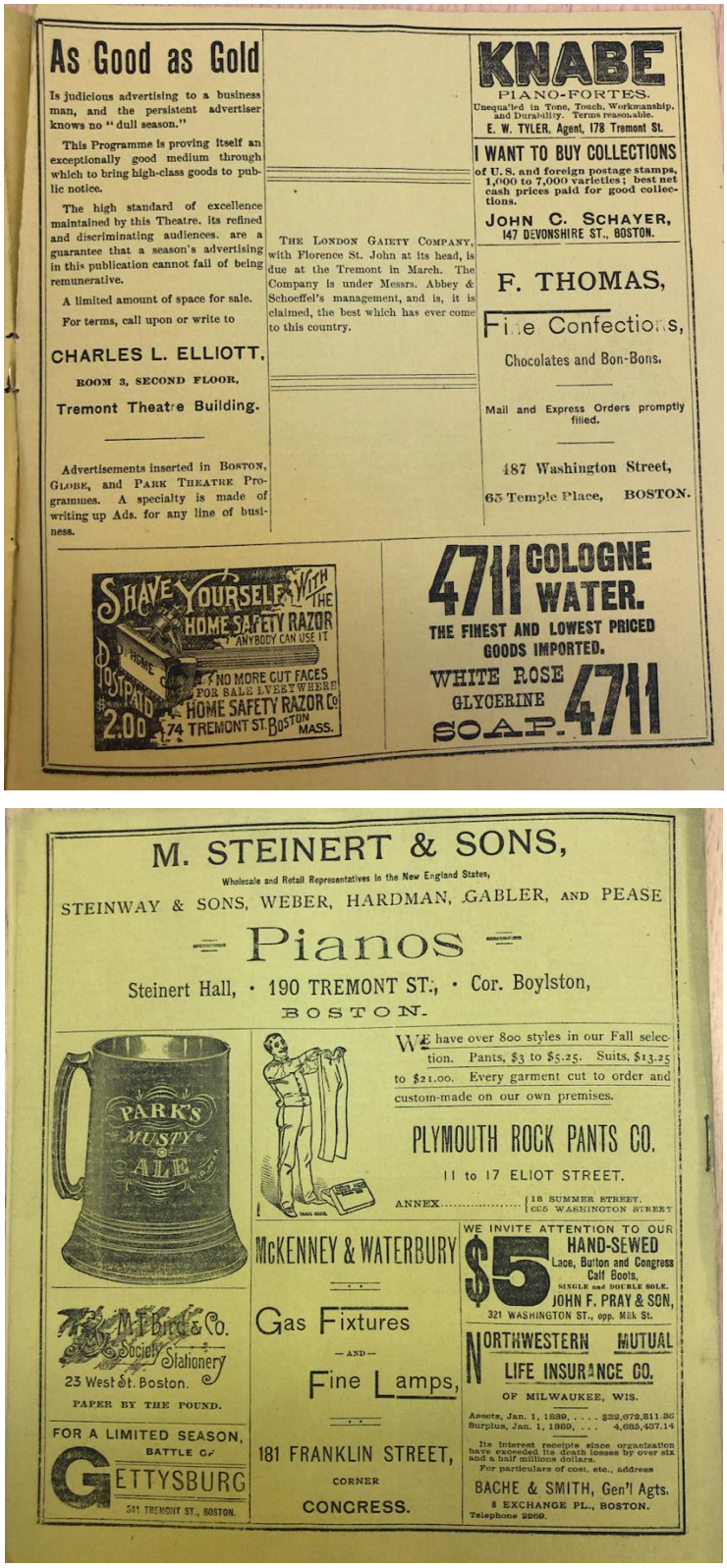


Image 41 : Bluebeard, Jr., or, Fatima and the fairy *(Greene). Tremont Theatre (Boston, Mass.)*, op. cit., p. 1, 2, 4, 6, 8, 10-12.

À Covent Garden, le contenu de la soirée se distingue de la réclame par un cadre rouge surmonté de la devise monarchique « Dieu et mon droit », et par des caractères gras qui font

ressortir les informations principales, le titre de l'œuvre étant ici le plus mis en valeur (image 42).

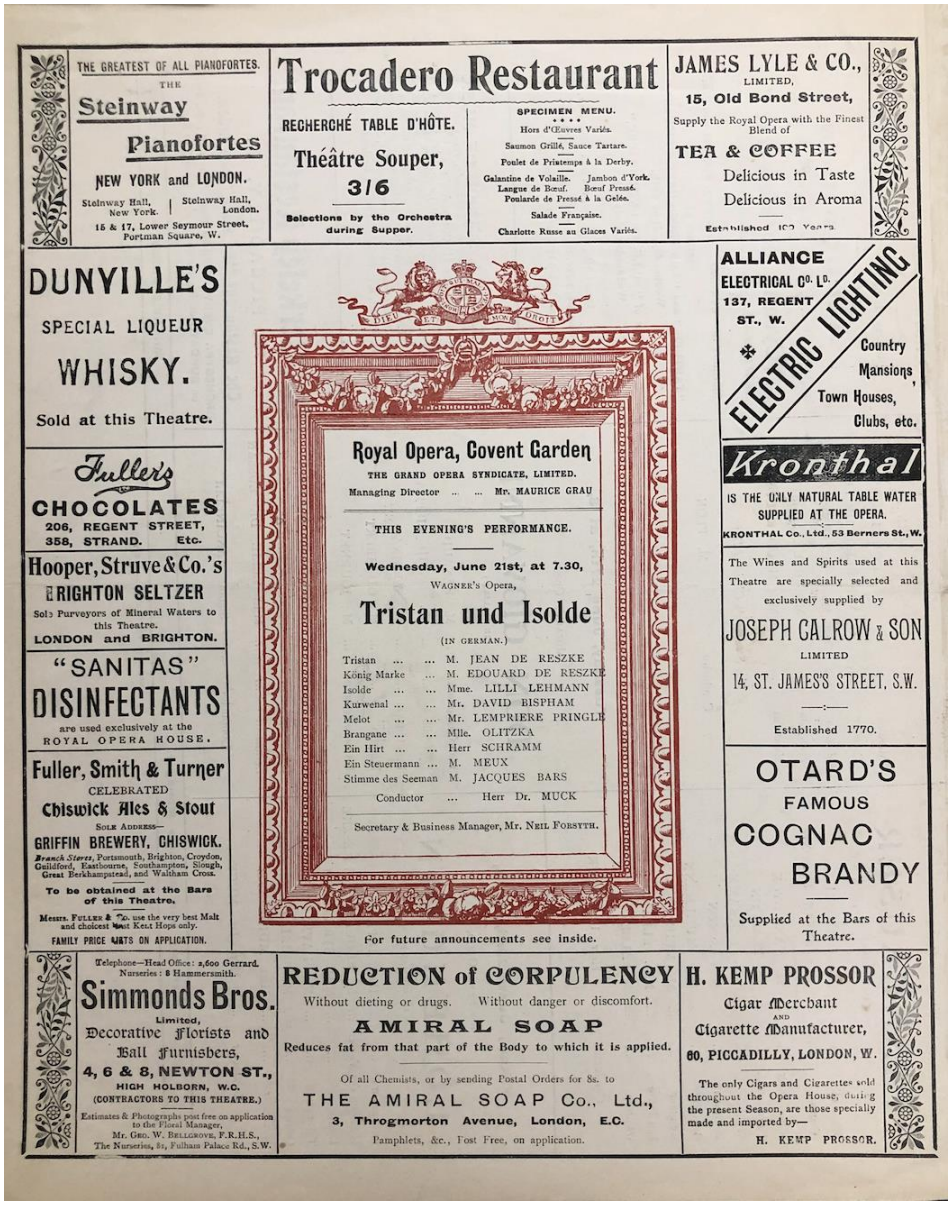


Image 42 : US-NHs, n. c., *Royal Opera, Covent Garden. The Grand Opera Syndicate, Limited. Managing director : Mr. Maurice Grau. This Evening Performance. Wednesday, June 21st, at 7.30, Tristan und Isolde*, [programme], 1899.

Les annonces restent présentes par le second cadre qu'elles offrent au programme, mais n'accaparent pas autant le regard que dans les feuillets du Tremont ou du Metropolitan Opera. Ceux de la saison 1902-1903 comportent vingt pages, dont sept consacrées entre autres au contenu des premières représentations de janvier. Outre ces informations, les programmes

consacrent également deux encarts d'une demi-page aux noms des actionnaires et à leurs loges, comme nous l'avons vu plus haut, ainsi qu'une page et demi au plan de la salle (image 43).



Apollo
MASTER PIANO PLAYER

There's no royal road to learning, but there's a royal road through the realms of music. The APOLLO paves the way through the mazes of Bach and Chopin and Liszt, and leaves you nothing to do but enjoy the wonders of their creation. Its achievements awaken the astonishment of musical artists.

THE APOLLO COMPANY,
Apollo Building,
101 FIFTH AVENUE, NEW YORK.
Bet. 17th & 18th Streets.

Time, the destroyer of most earthly things, has no respect whatever for the average piano forte. One that will improve with use is so exceptional that it stands out prominently. Hardman, Peck & Co. boldly make this claim for the Hardman Piano: "The only PIANO WHICH IMPROVES WITH USE."
This is not an idle boast. These instruments are made to last. They have stood every possible test and have emerged triumphantly. They contain many improvements, and distinctive features which have given them their high position. The case designs are singularly beautiful, but their most potent charm is their tone, in which mellowness, sweetness and power are combined. From every point of view the Hardman Piano is worthy of unreserved commendation.
Hardman, Peck & Co. respectfully invite you to visit their wareroom, 19th St. & Fifth Ave., and inspect their art productions.



THE KAISER MUSTACHE
In order to obtain same, use
Estoef's Cosmetique Transparent
Contains no grease. Simply dip into water and apply to mustache and beard. Will keep same in any shape. For sale and in use in all fine barber shops, or sent on receipt of price, 50 cents.
CHARLES F. WAGNER, Hotel Savoy, NEW YORK
GENERAL AGENT, United States and Canada

The Macy System at the New Macy Store:—We give no credit, we give no discounts, we give no commissions, but we sell cheaper than any other store.
R. H. MACY & Co.

A SUPERB PIANO.

There is no piano manufactured that is so universally commended by expert performers, and so admired by the rank and file of players, as the **SOHMER.** It is not a cheap piano, built merely for selling; but considering its countless points of superiority, its matchless purity and richness of tone, and the marvelous beauty of the instrument, it is the cheapest piano anywhere manufactured. It is practically unrivalled.
From The Christian Nation.

Criterion Hotel
and Restaurant,
Under Entirely New Management.
Perfect Service at Moderate Prices.
Broadway and 41st Street.
G. T. STOCKHAM, Prop.

"THE ANTOINETTES."
43-53 E. 58th STREET, Bet. Madison & Park Avenues. ALSO 480 PARK AVENUE, FACING Bet. 58th & 59th Streets.
FIVE NEW FIREPROOF APARTMENT BUILDINGS FINISHED AND EQUIPPED WITH THE VERY LATEST MODERN DEVICES. SUITES ARE IN TWO STYLES:

HOUSEKEEPING APARTMENTS OF 7 AND 8 ROOMS:
Furnished, . . $3,000 to $3,600
Unfurnished, . $1,200 to $2,000

HOTEL APARTMENTS OF 1 TO 7 ROOMS:
Furnished, . . . $360 to $1,000
Unfurnished, . . $350 to $2,000

HERTER REALTY CO.

Announcements.

SUND Y EVENING, JANUARY 18, at 8.30 o'clock,

Eighth Grand Sunday Night Concert

SOLOISTS:—Mme. Sembrich (her first appearance this season at these concerts), Miss Carrie Bridewell; Messrs. Dani, Scotti, together with the entire Metropolitan Opera House Orchestra.
Conductor..... Mr. Mancinelli.

MONDAY EVENING, JANUARY 19, at 7.30 o'clock,

DER RING DES NIBELUNGEN.

By RICHARD WAGNER.

SIEGFRIED
(In German.)

Mmes. Nordica, Fritzi Scheff, Schumann-Heink; Messrs. Anthes, Van Rooy, Bispham, Reiss, Emblad.
Conductor..... Mr. Alfred Hertz.

WEDNESDAY EVENING, JANUARY 21, at 8 o'clock,
VERDI'S OPERA,

AIDA
(In Italian.)

Mmes. Gadski, Kirkby Lunn, Miss Marylli; Messrs. De Marchi, Campanari, Édouard de Reszke, Journet, Vanni.
Conductor..... Mr. Mancinelli.

AFTER THE OPERA?

RECTORS

LONDON, ENG.: 281 Regent Street. NEW YORK: 2 W. 33d Street.

WADE
Exclusive Creations in Corsets

Hotel Lafayette
(OLD HOTEL MARTIN)
University Pl. @ 9th Street.

Table d'hote Dinner, $1 25
Cuisine Francaise.
Also Service A la Carte.
Music from 6 to 9 p.m. by Siretff's Orchestra.

SIEGHORTNER'S
RESTAURANT
NOW OPEN
325 FIFTH AVE.
(NEAR 33D ST)

LUNDBORG'S
Violet Dew
The most critical pronounce it the finest of perfumes—a delicate, lasting odor.

Those who are particular to make their crowning glory an actual crown can do so by having their hair beautifully dressed and hairdressing is done nowhere better than at the establishment of A. Simonson, located at 933 Broadway, between 21st and 22d streets.

To the Trade:

W. H. S. LLOYD CO.
REPRESENTING
A. SANDERSON & SONS
OF LONDON
Largest Importers in the United States of fine Foreign Wall Paper, English, French, Japanese. Muralignum—Grass Cloth, Anaglypta.
26 EAST 22d STREET
TELEPHONE, 2371 18TH NEW YORK

INVESTORS READ

THE WALL STREET JOURNAL



Crême Yvette

THE MOST DELICIOUS

After-Dinner Cordial

SHEFFIELD CO.,
154 West 27th Street, N.Y.

FOR SALE AT ALL LEADING GROCERS.

MARION FOWLEY,

IMPORTER,

23 West 30th Street, - New York,

FORMERLY WITH

SIMPSON, CRAWFORD & SIMPSON.

WALKING SUITS,

Fancy Waists in Silks, Crêpes and Lace Combinations, Flannel and Washing Fabrics, Tea Gowns, Matinees, Hand-Made Lingerie, French Neckwear, Silk Skirts.

NEW MODELS IN

IMPORTED CORSETS

Specially Designed for the Present Style of Dress.

Art Galleries

OF

EDWARD BRANDUS

Important Paintings

BY

Corot, Daubigny, Dupré, Diaz, Jacque, Millet, Rousseau, Troyon

AND

Portraits of Beautiful Women

by the Old Masters of the Early French, English and Dutch Schools

391 Fifth Avenue

Between 36th and 37th Streets

NEW YORK

Paris Galleries: 16 Rue de la Paix

THE QUALITY OF THE NEWS

Printed in the

New York American and Journal

is higher than that of

ANY OTHER NEWSPAPER PUBLISHED.

The Society, Theatrical and General News Columns are regularly read by the most intelligent and most cultivated people of America.

List of Boxholders for the Opera Season

PARTERRE BOXES.

1 Mrs. Ogden Goelet
3 R. T. Wilson, Mondays and odd matinees
Mrs. R. Reeve-Merritt, Wednesdays
Mrs. Orme Wilson, Fridays
Mrs. H. Mortimer Brooks, even matinees
5 John Notman and E. Francis Hyde, even nights and odd matinees
Anson Phelps Stokes, odd Mondays and even Wednesdays
E. Rollins Morse, odd Fridays
C. P. H. Gilbert, even matinees
7 Mrs. Astor, odd nights and even matinees
J. J. Astor, even nights and odd matinees
9 Charles T. Barney } Mondays and
Stanford White } Wednesdays, alternately
Geo. C. Clark, Fridays
Mr. Barney, matinees
11 Perry Belmont, odd nights and even matinees
Edward Russell Thomas, even nights and odd matinees
13 Edward Cooper, } alternately.
H. A. C. Taylor, }
15 Adrian Iselin, Mondays
James Stillman, Wednesdays and Fridays
Mr. Iselin and Mr. Stillman, matinees
17 W. D. Sloane, } alternately
H. McK. Twombly, }
19 Mrs. H. I. Barbey, Mondays and odd matinees
H. F. Dimock, Wednesdays
George Crocker, Fridays
Mrs. C. D. Dickey, even matinees
21 Seth Barton French, Mondays
Gerald L. Hoyt, Wednesdays
Mrs. J. Hood Wright, Fridays
John Hobart Warren, matinees
23 Elbridge T. Gerry, Mondays and matinees
E. J. Berwind, Wednesdays
O. G. Jennings, Fridays
25 G. G. Haven, odd Mondays and matinees; even Wednesdays
John E. Parsons, even Mondays and matinees; odd Wednesdays
John Sloane, Fridays
27 George S. Bowdoin, Mondays and odd matinees
Charles Lanier, Wednesdays and even matinees
Egerton L. Winthrop, Fridays
29 Mrs. Van Nest, Mondays
M. Dwight Collier, Wednesdays
Mrs. Gambrill, Fridays
Mrs. Van Nest, }
Mrs. Gambrill, } matinees
Mrs. Edw. King }
31 Mrs. Vanderbilt
33 Thomas Hitchcock, Mondays and odd matinees
Joseph Stickney, Wednesdays
J. J. Wysong, Fridays
Mrs. Frederick Pearson, even matinees
35 J. Pierpont Morgan

2 A. D. Juilliard, Mondays and matinees
Miss Leary and Mrs. Frederick Pearson, Wednesdays
Geo. E. Dodge, Fridays
4 August Belmont
6 W. K. Vanderbilt, Mondays
C. W. Morse, Wednesdays
James R. Keene, Fridays
Miss Jennings, matinees
8 C. N. Bliss, Mondays
John Claflin, Wednesdays
M. C. D. Borden, Fridays
Mr. Bliss and Mr. Borden, matinees
10 Geo. F. Baker, Mondays
H. C. Fahnestock, even Wednesdays
Mrs. F. P. Thompson, odd Wednesdays
William Fahnestock and H. C. Fahnestock, Fridays
Mr. Baker, even matinees
Mr. Fahnestock, odd matinees
12 Henry Clews, odd nights and even matinees
George J. Gould, even nights and odd matinees
14 Geo. Henry Warren, Mondays
Gardiner Sherman, odd Wednesdays
Wm. G. Park, even Wednesdays
Mrs. Wm. Starr Miller, Fridays
Mr. Warren and Mrs. Miller, matinees
16 L. P. Morton, Mondays and even matinees
Mrs. Geo. Bliss, Wednesdays and odd matinees
Trenor L. Park, odd Fridays
Geo. S. Scott, even Fridays
18 Edward R. Bacon, odd Mondays
Chas. B Alexander, even Mondays & Fridays, odd matinees
Herbert L. Terrell, Wednesdays and even matinees
J. J. Emery, odd Fridays
20 D. O. Mills, } In
Ogden Mills and family } rotation
Whitelaw Reid,
22 W. Seward Webb, Mondays, Wednesdays and Fridays
W. G. Oakman, matinees
24 Mrs. Robert Goelet, Mondays and matinees
Alfred Chapin, Wednesdays
Miss Trevor, Fridays
26 James Henry Smith, Mondays
Dr. Chas. T. Parker, Wednesdays
E. Francis Hyde, odd Fridays
John M. Bowers, even Fridays
Mrs. James L. Barclay, matinees
28 W. Bayard Cutting, } Mondays
R. Fulton Cutting, } and Fridays
Dallas B. Pratt, } Wednesdays
Alfred Chapin, } and matinees
30 W. C. Whitney, Mondays, Wednesdays and matinees,
J. B. Haggin, Fridays
32 James A. Burden, Mondays and even matinees
Miss Gurnee, Wednesdays
Mrs. Bradish Johnson, Fridays
Miss Kountze, odd matinees
34 H. R. Bishop, Mondays and matinees
E. H. Harriman, Wednesdays
A. Iselin, Jr., Fridays

Continued on second page following

THOMPSON-STARRETT COMPANY,

BUILDING CONSTRUCTION,

51 WALL STREET, - NEW YORK.

Café Martin.

MAIN ENTRANCE,

26th St., bet. B'way & 5th Ave.

RESTAURANT A LA CARTE.

Table d'Hote Dinner

From 6 to 9 P. M.,

$1.50.

Superb Appointments for After-Theatre Parties

MUSIC.

HIGH-CLASS

Private Turnouts

To Rent by the Month or Season, Consisting of

Stylish single and double blue ribbon winners, extension front and miniature Broughams, Victorias, Cabriolets, Hansoms and Opera Buses, all of Brewster & Co. build, in maroon and other fashionable trimmings. New and select Harness of the latest design. Entire equipment unsurpassed by any private establishment

COLEMAN STABLES,

MAIN OFFICE:

120, 122 West 56th Street.

BRANCHES: 826 7th Ave.; 147, 149 West 55th St.



Geo. F. C. Booss

Importer and Maker of

Exclusive Fur Garments.

An incomparable collection of

Stoles, Neckwear, Muffs and Novelties for Evening Wear

of Russian and Hudson Bay Sable, Ermine and Mink.

All the latest conceptions of the leading Parisian designers are being shown in my display of

Imported Coats and Jackets

in all the desirable Furs.

Quality, Style and Fit Guaranteed.

Everything in High-class Furs.

294 Fifth Avenue,

Near 31st St., New York.

The Crawford Shoe

For Men and Women $3.50

Newest Midwinter Styles.

The season for heavier footwear is at hand and the Crawford Shoe is shown in a diversity of charming models for every variety of weather.

Space will not permit our enumerating the great variety of styles in which the Crawford Shoe is made, but

Our New Fashion Book,

unique in conception, artistic in appearance, shows the fashionable up-to-date styles as well as those in vogue from the year 200 B. C. to date; from the Chinese Empire to the United States; from the ancient Sabot to the modern Crawford. **Free for the asking—just drop postal.**



Satisfaction Guaranteed or Money Refunded.

VASSAR for Women

No. 49.

Fashionable Blucher for street and afternoon wear. Made of Imported Colt, kid top, medium extension sole, military heel.

Crawford Shoe Makers

Mail Order Department, Room 49,
140 Duane St., New York City.

MEN'S STORES 150 W. 125th St., 91-93 Nassau St., 54 W. 23d St., 1353 Broadway (Herald Sq.), 825 Broadway, New York; 433 Fulton St., 189 Broadway, Brooklyn; 100 Summer St. (Crawford Bldg.), and 143 Tremont St., Boston; 208 E. Baltimore St., Baltimore; 906 Pennsylvania Ave., Washington, D. C.; 1120 Chestnut St., Philadelphia.

WOMEN'S STORES 825 Broadway, 54 W. 23d St., 1353 Broadway (Herald Sq.), 157 Fulton St., 150 W. 125th St., New York; 433 Fulton St., 189 Broadway, Brooklyn; 100 Tremont St., and 100 Summer St., Boston; 208 E. Baltimore St., Baltimore; 906 Pennsylvania Ave., Washington, D. C.; 1120 Chestnut St., Philadelphia.

Factories: New York City and Brockton, Mass.

Our New Play.

IN THE DUTCH GRILL...38th ST. & SEVENTH AVE.... HOTEL NAVARRE

Celery Broil or Grilled Oysters.....Savarin
Lobster á la Navarre.....Connoisseur
Crab Flakes, á la Dewey.....Epicurean
Pigs, in Blanquette.....Delicious

CONVENIENT TO METROPOLITAN OPERA HOUSE.

List of Boxholders for the Opera Season

GRAND TIER

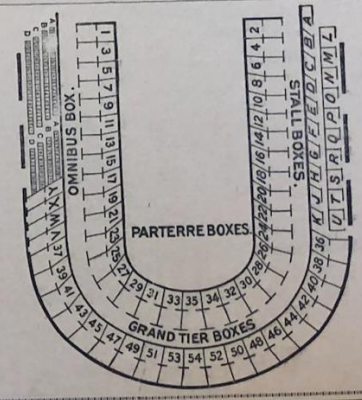
37 Mrs. James Gayley, Mondays and Fridays
39 Mrs. C. Herter, Mondays
Miss Mary P. Rno, Wednesdays
41 Miss Julia Chester Wells, Mondays
Mrs. John H. Hall, Wednesdays
Mrs. Olin D. Gra', Mrs. Wilbur D. Ellis Mrs. Gage E. Tarbell, Fridays
43 Miss Breese, Mondays, Wednesdays and Fridays
45 Mr. A. H. Russell, Mondays
C. I. Hudson, Fridays
47 John L. Riker, Mondays
Col. G. B. M. Harvey, Wednesdays
Samuel R. Callaway, Fridays
49 D. Lamar, Mondays
Mrs. H. Knickerbacker, Wednesdays
Charles A. Gould, Fridays
51 Mrs. A. C. Washington, Mondays
Mr. W. J. White, Wednesdays
Mrs. Garrett A. Hobart Fridays
53 Hon. W. A. Clark, Fridays, alternate Wednesdays and matinees
Robt. M. Thompson, Mondays, alternate Wednesdays and matinees
36 J. P. Laffin, Mondays
38 Mrs. Tauscher-Gadski, Mrs. Horatio S. Rubens, Mondays
40 E. C. Converse, Mondays
D. G. Reid, Wednesdays
42 Mrs. Jefferson Coddington, Mondays
Mrs. R. Hoe, Wednesdays
44 E. A. C. Smith, Mondays
Charles S. Haight, Wednesdays
Miss Zoe E. Van Wyck Banks, Matinees
46 Henry S. Manning, Mondays
Mrs. Francis Schroeder, Fridays
48 E. St. John Hays, Mondays
Mr. Simon Borg, Wednesdays
Mrs. E. B. Grigsby, Fridays
50 Gen. Chas F. Roe, Mondays
H. B. Anderson, Wednesdays
Mrs. J. M. Ranger, Fridays
Mrs. P. H. Ballantine. Matinees
52 Isaac D. Fletcher, Mondays
Edward Thaw, Wednesdays
Geo. A. Kessler, Fridays
54 George Arents, Mondays
Mrs. Tauscher-Gadski, Mrs. Horatio S. Rubens, Wednesdays, Fridays, Matinees

OMNIBUS BOX.

The Opera Club

STALL BOXES

A Francisco Reglid, Mondays
B Dr. C. C. Rice, Mondays
C Frank Scott Gerrish, Mondays
D Mrs. Frances N. Bangs, Mondays
E Charles H. Ditson, Mondays
Mrs. B. A. Chamberlain, Fridays
F G. C. Riggs, R. P. Worrall, Mondays
Edward C. Moore, Jr., Wednesdays
John Burling Lawrence, Fridays
G Charles F. Clark, Mondays
Mrs. Ida Knowles Stafford, Fridays
H Mrs. R. C. Black, Mondays
Dr. S. Kelly, Fridays
J Mrs. George C. Clausen, Mondays
Dr. Rudolph H. E. Gudewill, Wednesdays
Mr. Chas W. Trippe, Fridays
V J. B. Dickson, Mondays
Mrs. George Inness, Jr., Wednesdays and Matinees
W Wm. Lathrop Rich, Mondays
X Schuyler Skaats Wheeler, Mondays
Y Mr. Henry Siegel, Mondays



FOR ADVERTISING RATES
APPLY TO
MICHAEL PRINTING CO.
PUBLISHERS AND PRINTERS
170 FULTON STREET, - - - NEW YORK
TELEPHONE: 3842 CORTLANDT

High Class Horses,

SOUND, MANNERED, RELIABLE.



"MATCHLESS OF LONDESBORO."

Standard Coach Horse Company

41 & 43 WEST 63rd STREET,
Between Broadway and Central Park, W.

DIRECTORS:
Allan Macnaughton, President.
William Barbour, George Cromwell,
Henry Seligman, Sheffield Phelps,
Clarence Whitman, Arthur Man, Treas.

Training Stables:
Teaneck (Phelps Estate), N. J.

Our patrons will have no trouble from distemper or other sickness with our horses, and our training is so thorough that there will be no dissatisfaction with their manners.

John E. Gilligan, Manager.

Hotels in New York are as numerous as the leaves in a forest. But the **HOFFMAN HOUSE** stands first and foremost. Why? because the management takes a personal interest in the comfort of every guest. The Hotel is fireproof. Cuisine unsurpassed. The art gallery the wonder of two continents. The music the dream of critics.

Broadway and Twenty-fifth Street.

J. P. CADDAGAN, MANAGER.

CLARK & COMPANY.

(INCORPORATED 1895)
100 BROADWAY.
FOUNDATIONS.
Borings, Wells and Shafts.
Armored Concrete Work.

JOSCELYN

PIANO RENTING A SPECIALTY
LARGE ASSORTMENT OF
PIANOS FOR RENT
Special Terms to Teachers and Pupils.
IVERS & POND PIANOS
Rented, Sold on Installments.
13 East 17th Street.

Telephone Call, 2887 18th St.

A. Habisreitinger,

Manufacturer of
HIGH GRADE FURS
Near 5th Ave. 11 West 20th St. New York.

Russell Whitcomb & Co.

BANKERS,
—Dealers in—
Bonds and Corporation Securities
29 Broadway, New York.
221 East German Street, - Baltimore, Md.
Branch Office: Arcade Bldg., Philadelphia.

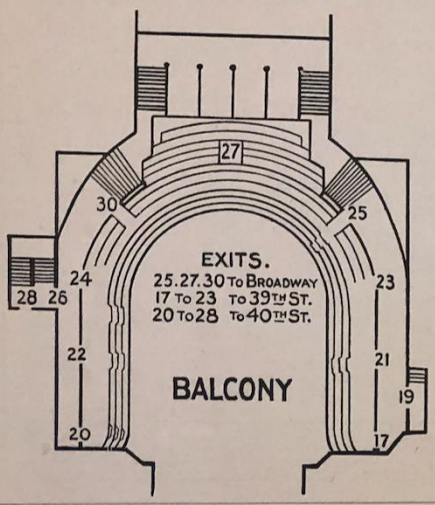
LADIES! YOUR DISCARDED WEARING APPAREL IS WORTH MONEY ! ! !

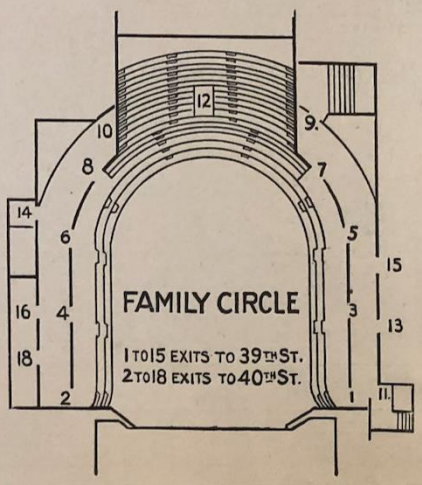
Mme. Naftal can use your fine Evening, Street and Dinner Costumes, also Purchases Diamonds, Jewelry and Fine Furs . . . . . .

Write or telephone and I will call at your convenience and give you good value for same.

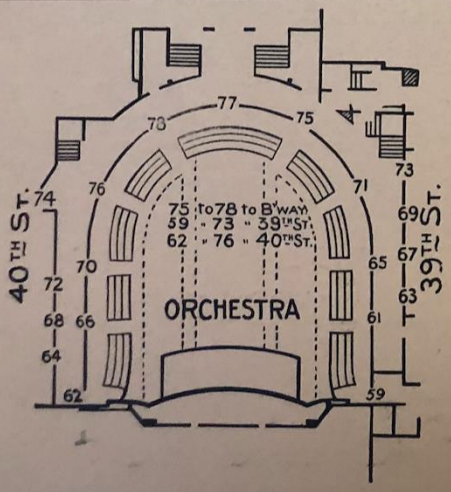
MME. NAFTAL, No. 744 SIXTH AVENUE.

Gentlemen will address Mr. Naftal.
Telephone 1018 B— St.





RED LIGHTS INDICATE EXITS.



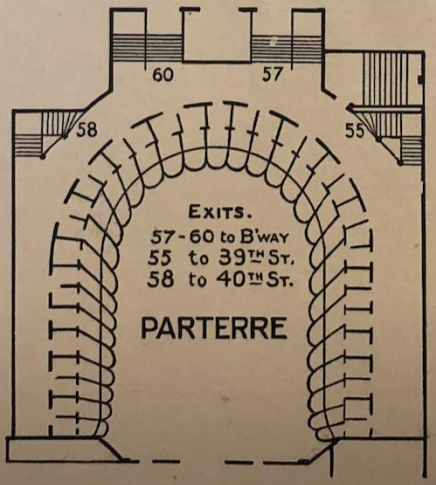
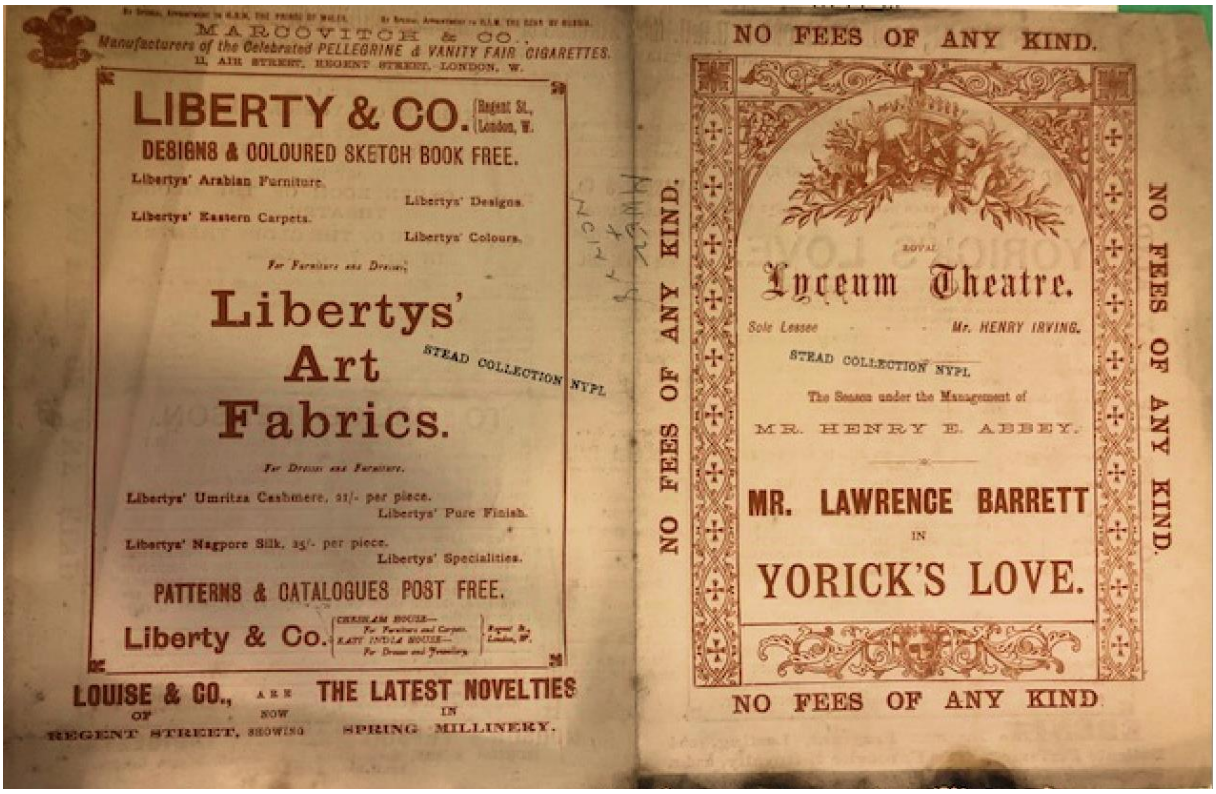




Image 43 : US-NYp, Marcella Sembrich papers 1790-1988 [bulk 1885-1930], programs (Folder 47), *Metropolitan Opera Program. Jan. 1903*, [programme], 1903.

Dans les programmes états-uniens des spectacles produits par Grau, la typographie choisie établit ainsi une forme d'équivalence entre la promesse de la représentation et celle de services ou de gains obtenus par les produits ou les objets proposés aux spectateurs. À Londres, il est fort probable que cette tendance ait été minorée par le Grand Opera Syndicate à la tête de Covent Garden. Sans en être la cause exclusive, les choix opérés dans la mise en page des programmes et leur saturation d'espaces publicitaires ont sans doute contribué à forger l'image commerciale de Grau, surtout quand on les compare à d'autres programmes de théâtres privés[1149]. Ceux du Lyceum Theatre de Londres par exemple, alors dirigé par Irving, laissent la réclame littéralement à la marge (image 44)[1150] ; outre-Atlantique, ceux que l'Auditorium de Chicago distribue dans les années 1890 n'insèrent quant à eux des annonces que sur la quatrième de couverture[1151].



[1149] La façon dont la publicité alimente le désir pour le spectacle et réciproquement pourrait faire l'objet de travaux ultérieurs, par exemple en adoptant une approche comparatiste qui étudierait des programmes de théâtres privés de part et d'autre de l'Atlantique.

[1150] GB-Lbl, Stead Collection, MWEZ n.c. 1228, *London Lyceum Theatre Programmes*, [programmes de théâtre], s. d. – Certains fonds ne conservent des programmes que les pages ou les zones dédiées aux informations sur la soirée.

[1151] Ces programmes sont édités entre 1891 et 1896. US-NYp, MWEZ n.c. 9574, *19 Theater Programs, New York + Chicago*, [programmes et extraits de programmes], 1889-1896.



Image 44 : *Lyceum Theatre. Sole Lessee Mr. Henry Irving. The Season under the Management of Mr. Henry E. Abbey. Mr. Lawrence Barret in Yorick's* Love, *London Lyceum Theatre Programmes*, [programmes de théâtre], op. cit., s. d.

Malgré son omniprésence, la réclame n'offre que des revenus marginaux aux imprésarios et directeurs de théâtre, comme le montrent les chiffres donnés par les comptes reconstitués d'Abbey, Schoeffel & Grau entre 1887 et 1892 et ceux du Metropolitan Opera, entre 1898 et 1903[1152]. Dans chacun de ces documents d'archives, nous avons établi que les revenus générés par la réclame dans les livrets et programmes étaient renseignés sous les entrées « Libretto privileges » et « Programmes privileges[1153] ».

Même si les deux entreprises ont des fonctionnements sensiblement différents l'une de l'autre, les sommes ainsi enregistrées pèsent peu par rapport à leurs gains totaux. Par ailleurs,

[1152] Nous comparons ici les comptes de trois imprésarios associés et d'une institution théâtrale car, comme nous le verrons dans le chapitre 5, le directeur du Metropolitan Opera a la charge d'organiser l'ensemble des éléments de la saison, aspects publicitaires compris.

[1153] Ces entrées comportent sans doute d'autres éléments de rémunération que nous n'avons pu démêler. Cette étude a donc davantage pour but de donner une vision d'ensemble que de collecter des données précises. – Les « librettos privileges » et « programme privileges » sont vraisemblablement des contrats passés entre les théâtres et/ou les imprésarios et des éditeurs et publicitaires. Moyennant une certaine somme, ces derniers obtiennent l'exclusivité de la publication des livrets ou des programmes des spectacles produits par une institution et/ou un imprésario. Voir à ce propos la lettre publiée en juillet 1911 dans *The Theatre Magazine Advertiser* pour annoncer que cet organe de presse détenait désormais un contrat avec le Metropolitan Opera. Anonyme, The *Theatre Magazine Advertiser*, juillet 1911, vol. 14 , n°125, p. xii, https://archive.org/details/theatre-magazine_1911-07_14_125/page/46/mode/2up?q=%22programme+privilege%22, consulté le 14 mars 2024.

toutes deux dépensent des montants plus importants pour la promotion de leurs artistes qu'elles n'en reçoivent pour celles des produits d'annonceurs extérieurs.

Tableau 13 : Dépenses et recettes publicitaires de l'Abbey, Schoeffel & Grau Co. sur cinq ans (1887-1892)

Abbey, Schoeffel & Grau (1887-1892)[1154]	
Dépenses liées à la publicité	84 794,22$
Recettes reçues de la publicité	3 025,00$
Recettes totales	4 919 085,56$

Tableau 14 : Dépenses et recettes publicitaires du Metropolitan Opera sur cinq ans (1898-1903)

Metropolitan Opera (1898-1903)[1155]	
Dépenses liées à la publicité	93 855,84$
Recettes reçues de la publicité	84 260,00$
Recettes totales	6 122 104,75$

Entre 1887 et 1892, les comptes de l'Abbey, Schoeffel & Grau Company enregistrent 84 794,22$ de dépenses en publicité, la seule saison 1891-1892 y consacrant 50 264,51$[1156]. En regard, les gains qu'ils retirent de la réclame ne seraient que de 3 025$ entre 1888 et 1891[1157]. Que ces derniers chiffres soient justes ou minorés par manque de rigueur comptable, il est fort probable que l'insertion d'annonces publicitaires dans les documents distribués aux spectateurs pèse peu par rapport aux recettes totales de l'entreprise sur la période, qui s'élèvent à 4 919 085,56$. Cette hypothèse est corroborée par les sommes plus rigoureusement consignées dans les livres de comptes du Metropolitan Opera lors du mandat Grau. Entre 1898 et 1903,

[1154] Chiffres compilés à partir de l'audit effectué par Broaker et Chapman : Broaker & Chapman, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York. 1887-1892*, *op. cit.*, p. 12-42

[1155] Chiffres compilés à partir des livres de compte du Metropolitan Opera : *Metropolitan Opera Company Ledgers*, [livre de comptes], *op. cit.*

[1156] En 1891-1892, les dépenses publicitaires notées dans le livre de comptes concernent le Tremont Theatre, la troupe d'opéra italien, et les tournées respectives d'Adelina Patti et de Sarah Bernhardt, la seconde et la dernière consacrant respectivement 15 385,18$ et 17 340,59$ à la réclame. Les entrées du livre de comptes mentionnent tantôt « newspapers » et « advertising » ; l'insertion d'articles dans la presse ayant souvent une visée publicitaire, nous avons inclus les deux.

[1157] Ces chiffres sont cependant à analyser avec une immense précaution. L'entrée « Libretto Privilege » est absente des comptes des associés, ce alors que ce type de support est bien en vente lors de leurs tournées. L'entrée « Programme Privilege » quant à elle n'est présente qu'entre 1888 et 1891, d'où la date retenue ici. Il est en fait fort possible que des revenus issus des « programmes privileges » et de « librettos privileges » soient classés dans les recettes diverses, ou « sundries » qui, elles non plus, n'apparaissent pas systématiquement. Broaker & Chapman, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York. 1887-1892*, *op. cit.*, p. 17-23.

l'institution donne ainsi 93 855,84$ à la réclame, avec une moyenne de 18 771,17$ par saison[1158]. Pour ce qui est des gains, l'Opéra engrange 26 890$ grâce au « Libretto Privilege » et 57 370$ avec le « Programme privilege », soit un total de 84 260$, ou quelque 9 000$ de moins que la somme dépensée à promouvoir les représentations[1159]. Sur la même période, le théâtre fait des recettes d'un total de 6 122 104,75$. Pour cette institution dont les comptes ont vraisemblablement été tenus avec rigueur, la réclame ne représente que 0,01% des revenus sur cinq saisons. Ce ne sont donc pas les chiffres qui nous conduisent à traiter la publicité comme un contributeur direct du modèle économique spectaculaire de Grau, mais bien le pouvoir qu'a cette pratique d'alimenter une envie d'aller au théâtre en s'appropriant le nom des vedettes et des troupes en représentation.

5.3.2 Économiser grâce à ceux qui font rêver, ou l'art de construire une intimité avec les vedettes

Comme l'écrit Corille Fraser à propos de la tournée australienne de Sarah Bernhardt en 1891, l'association du nom de l'actrice à des articles divers allant des savons aux partitions portant son nom[1160] permet sans doute aux imprésarios Williamson et Garner de réduire leur budget publicitaire[1161]. Fraser suppose que la promotion ardente dont Bernhardt et sa troupe bénéficient avant leur arrivée en Australie convainc Abbey de baisser ses prix d'entrée[1162]. Sans

[1158] *Metropolitan Opera Company Ledgers*, [livre de comptes], *op. cit.*

[1159] *Ibid.*

[1160] Le 26 juin 1891, le *Sun* de Melbourne publie une « Bernhardt Waltz » qu'il a commandée au compositeur et musicien Alberto Zelman. La base Trove recense quatre journaux évoquant la valse : le *Prahra Telegraph* du 27 juin, l'*Avoca Mail* et le *Portland Guardian* du 3 juillet, et l'*Independent* du 4 juillet. Ce dernier indique la date de publication de la partition : « We have received from the proprietors, the issue of the *Sun* of June 26th […]. The number also contains a piece of music entitled The Bernhardt Waltz composed by Alberto Zelman […] ». https://trove.nla.gov.au/search/advanced/category/newspapers?l-advArtType=newspapers&keyword=%22Bernhardt%20Waltz%22&date.from=1890-08-01&date.to=1891-07-31 – Compositeur, claviériste et pédagogue autrichien formé à Trieste et installé en Australie au début des années 1870, Alberto Zelman père (1832-1907) arrive en Océanie en 1871 comme chef d'orchestre de la Cagli-Pompei Royal Italian Opera Company, qui se produit alors à travers l'Australie et la Nouvelle-Zélande. Il s'installe durablement à Melbourne comme chef d'orchestre des opéras produits par l'imprésario William Lyster, puis dirige l'Australian Military Band. Parallèlement à ses activités de direction, il enseigne l'orgue et le piano, compose et réécrit des orchestrations d'opéras à partir de réductions pour clavier. RADIC Thérèse, « Zelman, Alberto (1832–1907) », *Australian Dictionary of Biography*, National Centre of Biography, Australian National University, https://adb.anu.edu.au/biography/zelman-alberto-4910/text8221, publication papier 1976, page consultée le 11 janvier 2024.

[1161] Comme le « memo of Terms » de la tournée de Bernhardt l'indique, Williamson et Garner ont à charge les dépenses liées à la publicité en Australie, tandis qu'Abbey et Grau acheminent l'actrice, sa troupe et le matériel lié aux représentations, à l'exception des décors et accessoires fournis par les théâtres locaux. Voir à ce propos le chapitre 4 et FRASER Corille, *Come to Dazzle : Sarah Bernhardt's Australian Tour*, Sydney, Currency press National library of Australia, 1998, p. 61-67.

[1162] *Ibid.*, p. 69.

réfuter cette hypothèse, cette dernière ne doit pas laisser croire que le phénomène est exceptionnel. Au XIXe siècle, le *star system* se renforce notamment grâce à l'association de produits dérivés à l'image de vedettes, le plus souvent explicitement, mais aussi, parfois, de façon plus insidieuse[1163]. Lanceuses de tendances par leur capacité à s'écarter de la norme, les célébrités peuvent alors incarner une nouvelle aristocratie dont les classes subalternes cherchent à copier l'élégance et certains de ses modes de vie[1164]. Dans cette perspective, ces figures sont des icônes de choix pour la réclame dont le succès repose en grande partie sur des mécanismes d'identification et d'appropriation. Nous observerons ce phénomène à travers sur trois canaux utilisés par la publicité : la mise en scène d'objets en vitrine, l'insertion de publicités utilisant le nom de vedettes dans la presse et les programmes, et l'édition de programmes par des entreprises qui en profitent pour promouvoir leurs produits ou leurs services.

Mise en scène dans *Au Bonheur des Dames*, la valorisation des articles vendus en magasin par une théâtralisation soigneuse des vitrines et des rayons joue un rôle déterminant dans ce que Marie-Emmanuelle Chessel nomme la culture de la consommation dans la deuxième moitié du XIXe siècle[1165]. Contrairement à ce que le roman de Zola laisse entendre cependant, les grands magasins ne sont pas les seuls en France à saisir l'importance d'une telle mise en scène, et les boutiques spécialisées utilisent à bon escient vitrines et enseignes dès le XVIIIe siècle[1166]. Si Chessel centre surtout son étude sur Paris, à la même époque les grandes villes des Amériques maîtrisent tout aussi bien cet art, aujourd'hui nommé *merchandising*. Nous prendrons ici pour exemple l'arrivée d'Adelina Patti au Mexique lors de sa première tournée dans ce pays. Se produisant dans la capitale entre le 31 décembre 1886 et le 13 janvier 1887, Patti voit son image démultipliée à l'infini le jour de sa première représentation, comme l'écrit le journal anglophone *The Two Republics* le lendemain :

[1163] À propos des modalités d'appropriation des grands chanteurs lyriques dans les années 1830, voir : CLOUTIER Eleanor, « Ways to Possess a Singer in 1830s London », *Cambridge Opera Journal*, 2018, vol. 29, n° 2, p. 189-214. – Sur la question de la célébrité du XVIIe au XIXe siècle, voir aussi : FILIPPI Florence, HARVEY Sarah, et MARCHAND Sophie (dir.), *Le sacre de l'acteur. Émergence du vedettariat de Molière à Sarah Bernhardt*, Malakoff, Armand Collin, 2017.

[1164] Sur la capacité des vedettes parisiennes à lancer des modes, voir CHARPY Manuel, *Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise. Paris, 1830-1914*, thèse de doctorat en Histoire contemporaine, Université François-Rabelais de Tours, 2010, p. 1085-1150.

[1165] CHESSEL Marie-Emmanuelle, *Histoire de la consommation*, Paris, La Découverte, 2012, p. 11-22.

[1166] Sur le commerce spécialisé au début du XIXe siècle et les stratégies de mise en valeur de leurs produits par les artisans, voir par exemple le parfumeur César Birotteau dans le roman éponyme de Balzac : BALZAC Honoré (de), *César Birotteau*, Paris, [éd. Charles-Béchet, 1837], Gallimard, Folio Classique, 1975.

> Dans les rues, parmi la gent masculine, la fièvre Patti était solidement à l'œuvre, et Patti-Patti-Patti tout ce qu'on entendait. Les vitrines semblaient aussi avoir été infectées. Des éventails Patti, des bonbons Patti, des chapeaux Patti, des gants Patti, et même des bas de soie Patti, longs, souples, gracieux, roses et bleus, qui causaient des chagrins d'amour aux célibataires, vous dévisageaient à chaque coin de rue[1167].

Même si la tonalité emphatique de l'article invite à relativiser les propos tenus par le journaliste, le terme « infection » traduit en fait assez bien la fluidité et la rapidité avec laquelle l'image de la chanteuse se répand dans la ville. Portée par un fouillis d'objets et de friandises qui la rappellent sans cesse au souvenir du passant, elle sature l'espace urbain et, potentiellement, l'espace mental d'autant de spectateurs potentiels mis en contact avec le « virus » Patti.

Dans la salle de théâtre, le public fait en quelque sorte le chemin inverse de celui qui est tracé pour lui dans la rue : quand les vitrines l'ont conduit au spectacle, le contenu du programme travaille à le ramener aux vitrines, si possible en créant un écho avec ce qu'il voit sur scène[1168]. Le plus souvent en effet, la réclame s'approprie le nom de vedettes féminines, qu'elle utilise pour vendre des produits cosmétiques, divers articles de toilettes et des vêtements. Ce constat est particulièrement vrai pour Sarah Bernhardt, sans doute la comédienne la plus célèbre produite par Grau et ses associés[1169]. Lors de la première tournée états-unienne de Bernhardt en 1880-1881, le programme du Booth's Theatre de New York où elle se produit, long de dix pages, comporte cinq encarts publicitaires utilisant son nom, avec diverses coquilles (image 45 ; les annonces sont encadrées en rouge)[1170]. Sont promues des perruques censées reproduire les boucles de l'actrice, une broderie identique à celle qu'elle arbore sur son mouchoir, des gants conçus sur le même modèle que les siens, son parfum, et une poudre pour

[1167] « On the streets among the male portion of the community, the Patti fever was also strongly at work, and Patti-Patti-Patti was about all one heard. Show windows seemed also to have caught the infection. Patti fans, Patti bon-bons, Patti hats, Patti gloves, even Patti stockings long, lithe, graceful affairs in pink and blue silk which gave bachelors the heartache, stared one in the face at every turn. », Anonyme, « The Patti concert », *The Two Republics*, 1er janvier 1887.

[1168] Plus largement, les programmes pour les pièces de théâtre en français jouent sur l'élégance associée à la France et plus spécifiquement à Paris pour vendre des produits « français ».

[1169] La réclame utilise également l'image d'actrices moins connues comme Jane Hading. Début 1889, des annonceurs proposent ainsi des « voiles Jane Hading » ou les « robes de chambre Jane Hading ». Anonyme, « Advertisements », *Sacramento Daily Union*, 28 janvier 1889 ; Anonyme, « Advertisements », *Los Angeles Herald*, 17 mars 1889.

[1170] Pour rappel, cette tournée n'est pas produite par Grau, mais seulement par Abbey, les deux impresarios n'étant pas encore associés. Nous l'utilisons tout de même comme exemple car les deux hommes éditent les mêmes types de programmes. Par ailleurs, les vedettes mentionnées plus haut étant apportées par Abbey, nous n'avons pas trouvé, pour Grau, de programme aussi ancien avec des publicités utilisant des noms d'artistes.

le visage, par ailleurs plébiscitée par d'autres artistes féminines, comédiennes et chanteuses, états-uniennes et américaines.



Boo... Theatre Programme.

OPEN AIR CARPET CLEANING CO.
M. WEBSTER & SON,
Office—332 Clinton Street, Brooklyn, and New Utrecht, L. I.
SHEPPARD KNAPP, Special Agent,
NEW YORK.
P. S.—Carpets called for and returned Free of Charge

THE
LATEST TRAIN
—FOR—
BOSTON
With Sleeping Cars attached, leaves Grand Central Depot at 11.35 P. M. Daily except Sunday. Ask for Tickets via New York and New England Railroad, on sale at Grand Central Depot, 5th Avenue, Metropolitan, New York Hotels, Astor House and Earle's Hotel. To those who desire to attend places of amusement or spend the evening in New York this train will be found a great convenience.

STIEBEL'S
Importer and Manufacturer of
HUMAN HAIR GOODS.
"LATEST"
Sara Bernhardt Crimps
Warranted Naturally Curly
345 6th Ave., bet 21st and 22d St.

HERCULES SUPPORTING CORSET.

(Patented Nov. 19, 1878.)
No. 1, Sewed, - - - - - $2.00
No. 2, Woven, Spoon Steel, - - 3.00
This new and improved Abdominal Corset is so constructed as to give a natural and permanent support to the abdomen. It cannot stretch, break or lose its shape, avoids all pressure on the chest and imparts an elegant and graceful appearance to the wearer.
For sale by all first-class dealers in the U. S., or samples sent on receipt of price by
LEWIS SCHIELE & CO., Sole Manuf'rs,
388 Broadway, New York.

"Foster"
KID
GLOVES
(PATENTED JUNE 13TH, 1876.)
FOR SALE BY
MONTGOMERY, 18 East 14th ST.
All Goods Tested by Fitting.

THURSTON'S
IVORY PEARL TOOTH POWDER
WILL KEEP THE TEETH IN PERFECT CONDITION AND THE GUMS HEALTHY.
Price 25 & 50 Cents PER BOTTLE.

There are few people, perhaps, who would now venture to predict the tenure of "Hazel Kirke" upon the boards of the Madison Square Theatre. Judging from present appearances the drama might be played for another full season. Indeed, it is not improbable that it will be. This marvellous run is due to a variety of causes, and to none, perhaps, more than the excellence of its acting, which is as nearly perfect as the most critical and fastidious could hope for or desire.

Chelmsford is decidedly the most theatrical town in England. Keeley was once unfortunate enough to go thither as a star; the first night he acted to a select few, the second night the numbers were scantier than before, and on the third and last night the auditors were few and far between. The last piece was "The Hundred-Pound Note," in which Keeley played the conundrum-making *Billy Black*. In the last scene he advanced to the lights, and said, "I've one more, and this *is* a good 'un. "Why is the Chelmsford Theatre like a half-moon? D'ye give it up? Because it's *never full.—Records of a Stage Veteran.*

THE COMING PIANO.
"Not for a Day, but for all Time."
NARVESEN PIANO.
Unequalled for Richness of Tone.
RICHARD M. WALTERS, 27 East 14th Street.
CASH OR INSTALLMENTS.

EHRICH BROS.,
8th Avenue and 24th Street,
Have Imported and for Exclusive Sale the Celebrated
ED. PINAUD'S
SARAH BERNHARDT EXTRACT,
For the Handkerchief.

PALAIS ROYAL,
No. 4 East Fourteenth Street,
One Door from 5th Av., NEW YORK.

We take pleasure in announcing to our patrons that we are now in daily receipt of the latest
EUROPEAN NOVELTIES,
Consisting of
Rich Paris and Vienna Fans,
With Feathers, Real Lace Covers, Fine Embroidery and Hand Painting.
FINE JET GOODS, FRENCH DOLLS, LACES & LACE GOODS,
FANCY GOODS, as Toilet Sets, Work Baskets, Fine Dresden Ware, Bisque Ornaments, Bric-a-Brac, &c.
SOLE AGENTS FOR THE CELEBRATED "PALAIS ROYAL" KID GLOVES.

3 Button Real Kid	$1 00	3 Button undr. Kid Gloves, Ex. Qual	$0 65
4 " " "	1 10	4 " " " "	0 75
6 " " "	1 25	6 " " " "	0 85

A jersey, like a coat of mail,
The shapely form encases,
And to a dainty waist can't fail
To add develop'd graces.
To draw it on requires a knack
Quite easy to attain;
But what a business 'tis, good lack,
To get it off again!

FALL and WINTER
UNION
Under-Garments,
Vest and Drawers in One
FOR
LADIES
AND
CHILDREN.
Send for Descriptive Catalogue of Hygienic Under-Garments.
MRS. A. FLETCHER & CO.,
6 East 14th St., N. Y. City.

HOLMES & CO'S
FAMOUS
ENGLISH BISCUITS.
SOLD BY ALL GROCERS.

MAX WATERMAN'S
EXCLUSIVE
Sarah Bernhardt
GLOVES
ARE SOLD IN THE LEADING HOUSES ON
BROADWAY—DANIELLS, WEISS.
UNION SQUARE—T. O'DONOGHUE.
SIXTH AVENUE—H. O. NEILL & CO.

NICOLL, THE TAILOR,
620 Broadway, near Houston St.,
139 to 151 BOWERY.
Winter Styles now Ready.
Pants to Order, - $4, $5, $6, $7.
Suits to Order, - 15, $18, $20, $25.
Overcoats do. $12, $15, $18 & 20.

THE STUDIO,
CHOP AND WINE ROOM on the ENGLISH PLAN.
A Fine Stock of Ales, Liquors and Segars.
Welch Rarebits and Golden Bucks a Specialty.
No. 332 SIXTH AVE.,
Bet. 20th and 21st Sts., NEW YORK.
R. INGALLS, Proprietor.

DIAMONDS,
WALTHAM WATCHES,
FINE JEWELRY,
BENEDICT BROTHERS,
ONLY STORE,
No. 171 BROADWAY,
Cor. Cortlandt Street, N. Y.

HOBB'S MEEN FUN,
Chinese Toilet and skin Powder, for beautifying the Complexion.
For sale by all Druggists and Fancy Goods Dealers throughout the United States, Canadas and Europe. Also found in New York City at R. H. Macy & Co; Stern Bros.; Ridley; Ehrich & Co.; I. Bloom & Bro.; Jowes's; Loman, Brooklyn, and others.
Beware of imitations which are abroad.



THE MOST STYLISH
TOP-COATS
AND **SUITS,**
Made to Order or Ready for Immediate Use, in either case the Prices are the same.
JESSUP & CO.,
Originators of Style,
254 & 256 BROADWAY,
Opposite CITY HALL.

THE MOST DELICIOUS
Perfumes
ARE THOSE OF
ED. PINAUD.
SUCH AS
ESSENCES—IXORA BREONI, VIOLETTE, OPOPONAX and BRISA DE LAS PAMPAS.

DECKER'S



BILLIARD AND POOL TABLES *with the* NEW CORDED EDGE CUSHION *The best now made!*
SALEROOMS, 726 BROADWAY, N.Y.

An edition of the Life of Mlle. SARAH BERNHARDT published by G. W. CARLETON & Co., of Madison Square, and compiled from the best and most authentic sources by Messrs. Ridgway & Marrin, has had a very large sale. The covers of the book have a life-like portrait of the great actress. The work contains 60 pages of clearly-printed matter, and will be found entertaining reading.

Sold by all booksellers and newsdealers at 25 cents each, and by G. W. CARLETON & Co., Publishers, Madison Square, New York.

J. J. RACT,
IMPORTER OF
Military & Theatrical Goods
2 Union Square, cor. Fourteenth St.
ELEGANT PICTURES OF SARAH BERNHARDT, IN THREE SIZES, AT VERY LOW RATES.

MRS. GEORGE VANDENHOFF,
ELOCUTION ROOMS, 1270 BROADWAY, BET. 32 AND 33D STS.

Mrs. GEORGE VANDENHOFF receives private pupils and classes, both ladies and gentlemen. Beside instruction in the art of Elocution, Declamation and Gesture, Mrs. VANDENHOFF is most successful in her method of training and cultivating the voice. She teaches the use of the lower register or chest tones, thus enabling her pupils entirely to avoid that weakness of the chest and soreness of the throat from which clergymen and other public speakers suffer. Classes in Elocution, English Literature and Shakspere now forming.

NEW!
FASCINATING! LASTING!
WENCK'S
BERNHARDT BOUQUET
THE
WENCK
PERFUMES,
Warranted the Finest Goods Made.
126 CHAMBERS ST., N. Y.

VASELINE.

When Vaseline or Petroleum Jelly was first proposed for Medical and Toilet purposes, its progress was slow and its reception cold, as the public naturally supposed that it was one of those ordinary preparations of more or less value which continually arise, run their short race and then disappear. Now, it is acknowledged by physicians, the press, and the public generally, that no substance ever discovered is so healing in its nature, and its use in the hospitals of the world has become extensive. As a family remedy for wounds, cuts, burns, sprains, rheumatism, catarrh, chilblains, hemorrhoids and skin diseases it is invaluable, and the home which does not now contain at least a Twenty-five Cent BOTTLE OF VASELINE is behind the age.

Many of the Toilet Preparations made from VASELINE are the only harmless and beneficial articles of their kind in use. Who now wants to put pomade or cold cream made of pig's lard on their heads or skin, at the risk of being poisoned (for it is an undoubted fact that lard is poisonous when in the least rancid, and that all lard soon rancidifies), when one can procure really elegant, pleasant and entirely safe Pomade, Cold Cream and Camphor Ice, made with Vaseline, and containing no lard, as cheaply as the former? Both science and experience teach that all Complexion Powders and fluids are more or less detrimental to the skin, while some (owing to the contained lead) are dangerous in the extreme. Those who nightly use Vaseline for face and hands will quickly discover how longest and best to preserve the skin from the ravages of time, decay and frost, while an habitual use of Cosmetics will impair and destroy any complexion.

IAUCH'S
RESTAURANT AND OYSTER SALOON,
928 Broadway, 1 door below Park Theatre.
SARAH BERNHARDT ICE CREAM.
Park Theatre, Bombe, Neapolitan, Jardiniere and assorted Ice Creams. Chocolate and Cream Caramels and Bon-bons. Wedding and Dinner Parties supplied with every requisite.

"The Legion of Honor" is the favorite play of he present season. To witness its representation at the Park Theatre by the admirably disciplined company engaged at that house is a treat that lovers of the drama will certainly rejoice in.

Ladies and gentlemen desiring beautiful finger nails should consult Dr. PRAY, America's first manicure. The Doctor is aided by two experienced ladies, who operate so cleverly and so painlessly that to submit to manipulation at their delicate hands is a real pleasure. All diseases of the feet and nails are scientifically treated by the Doctor and his expert assistants. The office is at 42 West 23d Street.

We would call the attention of our readers to an advertisement on the fourth page of this programme, setting forth the benefits to be derived from the use of Dr. Scott's "Electric Hair Brush." This brush, it is claimed, and the assertion is supported by some of the best known people in the world, will prevent hair falling out, and consequently arrest baldness. It cures nervous headache in five minutes and neuralgia in the same short space of time. It also prevents dandruff and other diseases of the scalp, and is a restorative and beautifier of the hair under all circumstances. Where the follicles are not entirely destroyed, it will restore hair to bald heads. The Premier of England, W. E. Gladstone, together with a number of well-known and responsible gentlemen in this country, praise this remarkable brush in the most unqualified terms.

Persons afflicted with that direst of evils, Rheumatism, should seek relief in a Russian bath, which quicker and more effectually than all the anodynes ever prescribed, will banish pain and suffering, and persevered in will completely cure. The Russian Baths at 18 Lafayette Place, are the finest.

Back Supporting Shoulder Brace!



Is so constructed that it gives a strengthening support to the back and draws the shoulders back so as to expand the chest, throwing the body into an erect and graceful position.

Price $1.50 by mail.

Give waist measure.

Send for circular and illustrated price-list of

HYGIENIC UNDER-GARMENTS TO
MRS. A. FLETCHER & CO.,
6 East 14th Street, New York City.

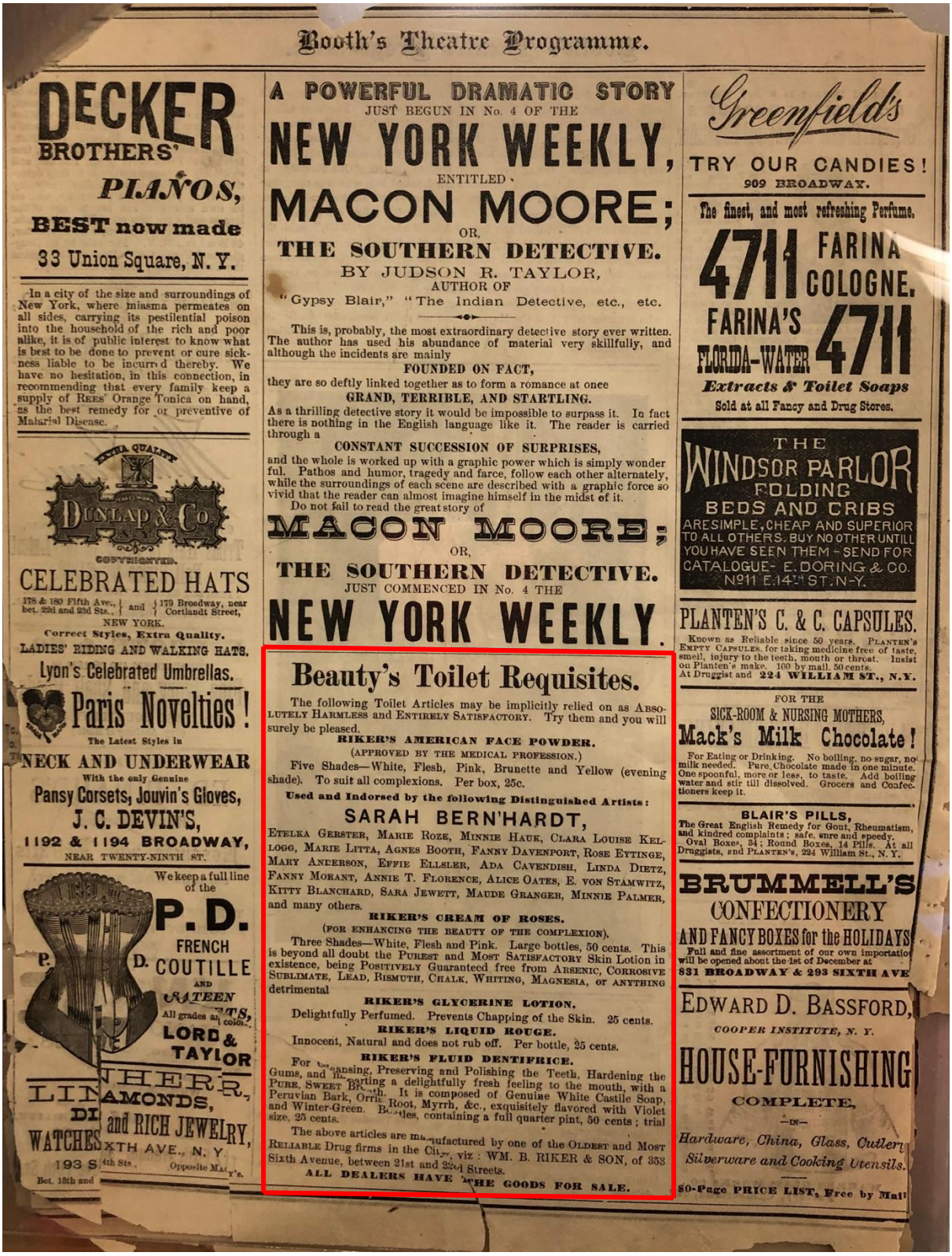


Image 45 : US-NYp, New York City theatre programs, 1875-1902 and undated, MWEZ n. c. 713, *Booth's Theatre. New York, Friday, December 3, 1880. Positively last week. Engagement of the Grand French Artist, Mlle. Sarah Bernhardt, supported by a specially selected company, from the Parisian Theatres, under the management of Henry E. Abbey. Friday Evening will be presented Le Sphinx, a drama in five Acts by Octave Feuillet*, [programme], 1880, p. 6, 8 et 10.

En 1900, lors de la tournée que Bernhardt effectue avec Coquelin, c'est surtout le nom de la comédienne qui est exploité par les annonceurs[1171]. Dans un registre similaire aux perruques promues vingt ans auparavant, est proposé à la vente le même modèle de fer à friser que celui prétendument utilisé par l'actrice (image 46). Le nom de Coquelin apparaît également page 12. Quoiqu'associé à celui de sa coéquipière, il est utilisé par la librairie William R. Jenkins qui publie « les meilleurs livres français » dont *Cyrano de Bergerac* de Rostand, ainsi que toutes les pièces jouées par les deux comédiens pendant leur tournée (image 47).



Image 46 : US-NYp, New York City theatre programs, 1875-1902 and undated, MWEZ n. c. 713, *Garden Theatre. Charles Frohman Manager. Week Beginning Monday, November 26, 1900. Farewell American Tour of Madame Sarah Bernhardt and M. Coquelin. Under the direction of Mr. Maurice Grau*, [programme], 1900., p. 18.

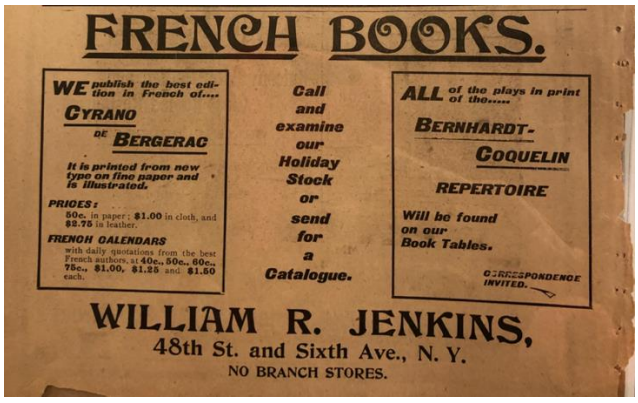


Image 47 : *Ibid.*, p. 12.

[1171] Nous n'avons pas trouvé de publicités utilisant le nom ou l'image de Coquelin pour vendre des produits.

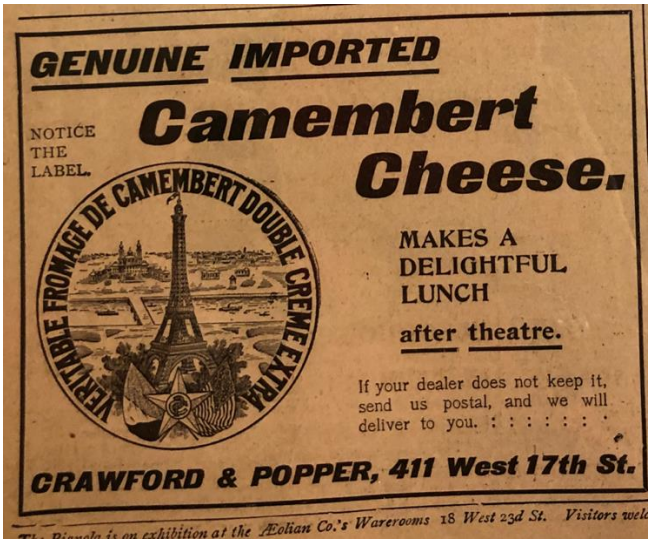


Image 48 : *Ibid.*, p. 23.

De façon plus générale enfin, les programmes pour des représentations en français comportent souvent des publicités pour des produits français, généralement des articles de mode et des produits de bouche. Le programme du Garden Theatre mentionné ci-dessus comporte ainsi, entre autres, une annonce pour du camembert importé (image 48). Insistant sur la référence à la France par l'apposition d'une tour Eiffel sur la boîte à fromage, l'annonce établit en outre un lien direct avec le spectacle en soulignant littéralement le fait que ce produit est un « déjeuner délicieux *après le théâtre* ». Ainsi, la réclame soutient l'économie spectaculaire en renforçant la visibilité de ses produits d'appel, les vedettes, mais aussi en créant des ponts entre divers univers désirables : le spectacle, la consommation et l'Europe.

La dernière pratique publicitaire que nous souhaitons aborder ici est l'édition de programmes et prospectus par des entreprises commerciales qui, sous couvert de générosité, utilisent le spectacle pour promouvoir leurs produits ou leurs services. Les deux exemples proposés ici concernent des secteurs de choix : le vin et les transports. Lors du passage de Sarah Bernhardt en Suisse en septembre 1897, la Maison de vins de Champagne Ruinart Père et Fils offre aux spectateurs un Programme Souvenir des deux représentations données au Théâtre de Lausanne (image 49). Très succinct sur le contenu de chaque soirée, le feuillet souligne en revanche l'honorabilité de l'entreprise qui, fondée en 1729, fournit le Roi des Belges. Apposées sur la deuxième de couverture, ces informations viennent d'ailleurs avant celles données sur la troupe. Sur la troisième de couverture ensuite, les spectateurs peuvent trouver les noms des principales représentations de la Maison, ce qui indique aux spectateurs où ils peuvent se fournir, et montre que l'entreprise a une stature internationale, étant implantée dans plusieurs capitales européennes et à New York. Enfin, la quatrième de couverture est décorée d'une

gravure d'Alphonse Mucha représentant une silhouette féminine avec une coupe de champagne ostensiblement pétillant à la main. Le dessinateur étant à l'époque chargé de réaliser les affiches de la comédienne[1172], lui confier l'illustration du programme est de toute évidence un choix délibéré de la Maison Ruinart. À travers cette image, l'entreprise établit un lien direct entre fréquentation du théâtre et consommation de champagne. Toutes deux envisagées à la fois comme festives et élégantes, ces deux pratiques semblent aller de pair l'une avec l'autre et, par les envies qu'elle instille, la réclame ajoute au rituel de la sortie au spectacle une constellation de pratiques de consommation qui font du spectacle un moteur pour quantité de secteurs économiques annexes.



[1172] Entre 1895 et 1897, Mucha réalise les affiches de *Gismonda*, *La Dame aux Camélias*, *Lorenzaccio* et *La Samaritaine*, toutes données au Théâtre de la Renaissance. BUADE Léna et MAILLET Sandrine, « Les affiches d'Alphonse Mucha (1) : portraits de Sarah Bernhardt », *Le Blog de Gallica*, 2 mars 2021, https://gallica.bnf.fr/blog/02032021/les-affiches-dalphonse-mucha-1-portraits-de-sarah-bernhardt?mode=desktop, consulté le 18 janvier 2024 ; sur la collaboration entre la comédienne et le dessinateur, voir aussi le catalogue de l'exposition Mucha hébergée à l'Hôtel de Caumont-Centre d'Art, à Aix-en-Provence, du 17 novembre 2023 au 24 mars 2024 : *Alphonse Mucha. Maître de l'Art nouveau*, Vanves, Éditions Hazan, 2023.



Image 49 : Représentations de Madame Sarah Bernhardt en Suisse. Septembre 1897, [programme], *op. cit.*, 1897.

Outre la consommation de denrées alimentaires, de produits d'hygiène et de vêtements, le spectacle est une vitrine de choix pour promouvoir des services qui lui sont étroitement liés par le phénomène des tournées. À une époque où le développement du tourisme pour les classes privilégiées fait des déplacements de longue distance une marque de distinction, les entreprises de transport s'emparent des programmes et prospectus de théâtre pour promouvoir le confort de leurs trains ou bateaux. En 1899, la Wagner Car Palace Company édite un prospectus retraçant l'itinéraire suivi par la troupe du Metropolitan Opera du 10 octobre au 16 décembre 1899, avant le début de sa saison new-yorkaise[1173]. Probablement distribué dans les villes visitées par les artistes, ce document se lit plus comme un guide pour voyageurs que pour spectateurs. Sur les quinze pages que comporte le feuillet, seules les quatre premières mettent l'opéra à l'honneur en inscrivant le nom de la troupe et de Grau en vedette, en présentant l'ensemble comme le meilleur jamais réuni dans le pays, et en donnant son itinéraire, puis les œuvres qui figureront au répertoire de la saison. En dehors de ces pages, le prospectus fourmille surtout d'informations techniques sur les modalités d'organisation du voyage en train, montrant à ses lecteurs qu'ils peuvent eux aussi en planifier un en profitant de services à la carte. Dès la couverture, on apprend quelle entreprise fournit le train dans lequel les artistes vont voyager, ainsi que les noms des responsables des lignes de chemin de fer qui s'occupent de l'itinéraire. Ces informations sur le personnel sont complétées pages 12 et 13 par les noms d'agents des lignes sur lesquelles le train circule entre New York et Kansas City[1174]. Des pages 5 à 10, on peut suivre heure par heure l'itinéraire précis de la troupe, avec les distances parcourues entre chaque étape et la durée de chaque voyage. Signe de l'adaptabilité de l'entreprise, ces pages nous indiquent par ailleurs que des wagons de plusieurs sortes (boudoirs, couchettes, bagages) sont ajoutés ou enlevés pour certains trajets afin de s'adapter aux besoins de la troupe. On y apprend aussi quels services de restauration sont proposés, en gare et en voiture. Enfin, la page

[1173] Fondée par Webster Wagner à la fin des années 1850 avec l'aide du Commodore Vanderbilt, la Wagner Car Palace Company est une pionnière des transports en wagons-lits aux États-Unis. Elle est pendant plusieurs décennies l'une des principales concurrentes des trains Pullman. En 1895, elle est dirigée par W. S. Webb, propriétaire de la loge 22 au Metropolitan Opera. Il est par ailleurs fort probable que la famille Vanderbilt demeure impliquée dans l'actionnariat de l'entreprise. Pour plus de détails concernant les chemins de fer, voir le chapitre 8. New York Central and Hudson River Railroad Company, *Health and Pleasure on « America's Greatest Railroad. » Descriptive of Summer Resorts and excursion Routes, Embracing more than One Thousand Tours by the New York Central & Hudson River Railroad*, New York, American bank note company, 1895 ; BUDER Stanley, *Pullman. An Experiment in Industrial Order and Community Planning. 1880-1930*, New York, Oxford University Press, 1967, p. 6. – Ce prospectus étant également analysé dans le chapitre 8, il est consultable en annexe 6.

[1174] Plusieurs compagnies ferroviaires se font concurrence pour la construction et la gestion des lignes de chemin de fer aux États-Unis. Voir notamment DEBOUZY Marianne, *Le capitalisme « sauvage » aux États-Unis (1860-1900)*, *op. cit.*, p. 67-88.

14, indique non seulement les distances entre les gares, mais également le fuseau horaire de chaque lieu.

Outre ces détails techniques, l'iconographie du prospectus se présente davantage comme une invitation au voyage qu'au spectacle. Comme pour les informations écrites, les images en lien avec l'opéra sont moins nombreuses que celles liées au transport. Seul le portrait de Grau en couverture évoque en effet la troupe du Metropolitan[1175]. Les neuf autres gravures et photographies n'ont aucun rapport avec le théâtre, si ce n'est les deux cartes, pages 10 et 15, qui retracent respectivement le trajet des artistes entre Chicago et New York et l'ensemble de l'itinéraire avec ses principaux points d'arrêts. Les autres illustrations consistent en deux gravures de gares (p. 5 et 9), ainsi que des vues de l'intérieur et de l'extérieur du train. La page 7 comporte une photographie du wagon restaurant, montrant ainsi le confort à bord. Les pages 6, 8 et 12 hébergent respectivement une photographie et deux gravures du train en mouvement à travers des paysages somptueux. Page 8, on se demande d'ailleurs si les silhouettes au second plan à gauche admirent les chutes d'eau ou le train qui passe, faisant de lui un spectacle à part entière. Enfin, pages 6 et 11 sont insérées des photographies de paysages grandioses accessibles ou visibles depuis le train, ici mis en scène comme un moyen privilégié d'accéder à la *wilderness*[1176]. Ce prospectus ne se contente donc pas de faire la promotion des déplacements en train à partir de l'itinéraire d'une troupe lyrique prestigieuse. Il contribue à créer un imaginaire commun entre spectacle et aventure, tous deux portés par le rail[1177].

Si les entreprises qui éditent à leur compte programmes et prospectus font davantage la promotion de leurs produits ou services, les documents qu'elles font imprimer n'en demeurent pas moins associés au monde du théâtre. Ainsi, la double promotion faite par ces feuillets tend

[1175] Il est ici intéressant de noter que c'est l'imprésario et non la Metropolitan Opera House qui figure sur la page de couverture. Étant donné le format du document, ce choix est sans doute plus efficace qu'une dizaine de portraits figurant les têtes d'affiche de la troupe, mais il montre aussi que Maurice Grau est alors suffisamment connu pour représenter à lui seul une troupe lyrique, et qu'il bénéficie d'un crédit visiblement supérieur à celui du théâtre en dehors de New York. À propos du nom de la troupe du Metropolitan en tournée, voir à ce propos la section « 3.2.3.2 Quand l'imprésario devient spectacle : les Maurice Grau Opera Companies ».

[1176] Né en Amérique du Nord, le concept de *wilderness*, partiellement traduisible en français par « nature sauvage », prend au XIXe siècle une connotation positive avec la montée des prises de conscience quant à la nécessité de préserver les grands espaces naturels des États-Unis et du Canada. À cette époque, la *wilderness* vient plus spécifiquement désigner la relation qu'un individu, souvent solitaire, entretient avec les paysages grandioses du sous-continent, comme on peut le lire dans *Walden ; or, Life in the Woods*, de Henry David Thoreau (1854). Si dans la deuxième moitié du XIXe siècle c'est le rail qui donne accès à ces paysages, le train sera, un siècle plus tard, remplacé par la route, comme le déplore entre autres Aldo Leopold dans *A Sand County Almanac* en 1949. Sur la *wilderness*, enfin, voir aussi CRONON William, *Nature et récits. Essais d'histoire environnementale*, Bellevaux, Édition Dehors, 2016 et LAMY Jérôme, « La nature, constructions historiques et techniques » dans BOURSIER Philippe et GUIMONT Clémence (dir.), *Écologies. Le vivant et le social*, Paris, La Découverte, 2023, p. 223-230.

[1177] Pour les liens entre tournées et imaginaire de l'exploration, voir les sections « 13.1.1 La tournée au prisme du récit d'exploration » et « 13.2 Du récit de tournée au récit d'exploration : quand les artistes voyageurs prennent la plume ».

moins à mettre le spectacle au second plan qu'à forger, comme nous l'avons écrit plus haut, un univers commun entre arts de la scène et consommation. Il est à noter cependant que dans le cas de Grau et de ses partenaires, les entreprises investies dans ce type de financement mettent en avant des produits et des services de luxe, niche dans laquelle l'imprésario tend à se placer lui aussi dans la seconde partie de sa carrière.

Financée par des capitaux privés, la production Grau sécurise au fil des années les fonds nécessaires à la conduite de ses entreprises. Bien que délicates à retracer car consignées de façon plus qu'imparfaites, les sommes utilisées par l'imprésario pour organiser des tournées et diriger des théâtres sont gérées de façon de plus en plus rigoureuse sur la période, adoptant définitivement l'actionnariat comme mode d'organisation majoritaire à partir de la fin des années 1890. Dans un pays où les grandes fortunes tiennent lieu d'État, l'injection massive de capitaux dans les arts de la scène permet aux investisseurs d'asseoir leur réputation mais aussi parfois, de diversifier leurs revenus, notamment par l'adjonction de commerces aux bâtiments hébergeant des salles de spectacle. Bien que cette dernière source de revenus soit marginale pour Grau et ses associés, le spectacle intéresse aussi le monde marchand qui y voit un terrain privilégié pour exhiber ses produits et services, conduisant à une convergence significative des imaginaires, rassemblés autour du divertissement.

Après avoir identifié que les capitaux alimentant l'industrie spectaculaire venaient essentiellement des grandes fortunes de la banque, de l'immobilier et de l'industrie, il s'agit désormais d'étudier la façon dont Maurice Grau distribue les sommes reçues. Au-delà des seuls chiffres, les questions pécuniaires se placent à l'époque au cœur des discussions sur les arts vivants : l'explosion des sommes allouées aux célébrités en tournée ne fait plus de leur rémunération un simple moyen de subsistance mais un cautionnement de leur valeur artistique. C'est pourquoi les dépenses engagées par l'imprésario ne seront pas seulement comptabilisées mais aussi envisagées dans leur dimension symbolique, au sein d'un système capitaliste qui attribue d'autant plus de prix à ses sujets qu'ils sont rémunérateurs.

Chapitre 6. « No one ever paid a nickel to see a man's back[1178] ! » Variabilité et mise en scène de la dépense

« Personne n'a jamais payé quoi que ce soit pour voir le dos d'un homme[1179] ! », se serait écrié Grau pour justifier la faiblesse des cachets alloués à ses chefs d'orchestre. Témoins de l'inégale répartition des dépenses au sein du modèle économique de Grau, ces propos supposés, rapportés par Irving Kolodin, résument assez bien le critère phare à partir duquel l'imprésario distribue l'argent en sa possession : un élément du système spectaculaire sera d'autant mieux choyé et rémunéré qu'il est plébiscité par le public et donc, par effet de ricochet, susceptible d'enrichir Maurice Grau en retour. À une époque réputée pour favoriser le *star system*, ce sont les vedettes qui perçoivent l'essentiel des sommes en circulation, concentration qui se renforce tout au long de la carrière de Grau du fait notamment de sa spécialisation progressive dans la production de célébrités. Bien que ces dernières focalisent par ailleurs l'attention des journaux qui s'intéressent à leur rétribution, l'imprésario et ses associés s'acquittent en outre d'une multiplicité de dépenses, incompressibles ou susceptibles d'être mises à la marge, mais qui souvent demeurent dans l'ombre des récits médiatiques dominants d'alors.

Notamment grâce aux données fournies par le *Report Upon Accounts*, les comptes tenus par le Metropolitan Opera entre 1898 et 1903 et des contrats d'artistes, ce chapitre passe en revue les divers postes de dépense pris en charge par Maurice Grau, en tournée comme dans le cas d'une direction de théâtre. Les documents d'archives couvrant seulement la deuxième partie de la carrière de Grau, les journaux donnent par ailleurs des informations factuelles ponctuelles sur les années 1872-1887 et offrent une mise en perspective sur les discours qui entourent la dépense à l'époque. Des frais les moins mis en lumière aux plus médiatisés, nous verrons que malgré des impondérables, l'argent dépensé l'est surtout en fonction des répercussions positives qu'il est susceptible d'avoir sur l'image de l'imprésario et le prestige de ses productions. En analysant la construction du Tremont Theatre de Boston, nous verrons d'abord qu'Abbey, Schoeffel et Grau, à la fin des années 1880, ont acquis une réputation suffisamment solide pour mettre en jeu des sommes considérables conçues comme un investissement sur le long terme.

[1178] Remarque attribuée à Grau par Irving Kolodin à propos du salaire des chefs d'orchestre. La formule, utilisée deux fois dans son livre, alterne entre « No one » et « Nobody ». Nous reprenons ici la première occurrence, citée le plus tôt dans l'ouvrage. KOLODIN Irving, *The Story of the Metropolitan Opera (1883-1950) : A Candid Story*, New York, A. A. Knopf, 1953, p. 178 et 349.

[1179] *Ibid.*

Nous détaillerons ensuite les dépenses liées aux frais de fonctionnement et au matériel, dont la moindre visibilité traduit souvent le peu d'intérêt suscité par ce qu'elles financent. Dans un troisième temps, nous nous pencherons sur les inégalités de rémunération observables au sein des troupes, qu'il s'agisse d'emplois artistiques, techniques ou financiers. Enfin, nous verrons comment les récits diffusés dans la presse mais aussi les écrits de contemporains viennent la plupart du temps valider la hiérarchie de la dépense mise en place par Grau.

6.1 Imprésario, directeur et propriétaire : la construction du Tremont Theatre de Boston

D'après l'historien du théâtre Donald King, Abbey, Schoeffel et Grau décident de faire construire le Tremont Theatre car, début 1889, ils apprennent qu'ils ne pourront pas renouveler leur bail au Park de Boston[1180]. Le premier versement pour l'édification de la salle étant effectué le 15 décembre 1888, ce choix a vraisemblablement été fait plus tôt que ce que King indique[1181]. S'il a cependant bien été motivé par l'impossibilité de rester au Park Theatre, cela suggère que l'investissement et la prise de risque qui en découle sont au cœur du modèle économique des associés[1182]. En faisant construire cette salle, Abbey, Schoeffel et Grau intègrent un groupe d'intermédiaires du spectacle qui sont à la fois imprésarios, directeurs et propriétaires. À l'époque, leur cas n'est pas exceptionnel. D'autres grands noms du spectacle remplissent eux aussi ces trois fonctions, tels Lester Wallack à New York et Cesare Ciacchi en Amérique du Sud, entre autres à Buenos Aires et Montevideo[1183]. Ce statut particulier nécessite cependant le déploiement de capitaux conséquents et donc la confiance d'organismes de prêt. De fait, la construction de ce théâtre montre qu'à la fin des années 1880, l'Abbey, Schoeffel & Grau Company est solidement implantée sur le marché spectaculaire états-unien et rassure les investisseurs. Dans le chapitre 4, nous avons vu que cette direction, conjuguée à celles de théâtres new-yorkais, renforçait l'ancrage des associés sur la côte est états-unienne[1184]. Nous aborderons ici le projet de construction du théâtre dans sa dimension économique. En étudiant les sommes engagées et le montage financier de l'opération, nous verrons que l'édification du Tremont Theatre confirme et renforce la solide réputation de l'Abbey, Schoeffel & Grau Company, tout en montrant l'étendue de l'implication des banques dans le secteur immobilier et théâtral.

Les dépenses engagées dans ce projet immobilier sont détaillées dans sept pages du *Report upon Accounts*, et s'échelonnent entre le 15 décembre 1888 et le 18 mars 1891[1185]. Le

[1180] KING Donald, *The Theatres of Boston : A Stage and Screen History*, Jefferson, McFarland and Company, Inc., 2005, p. 95.

[1181] *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York. 1887-1892*, *op. cit*., p. 30.

[1182] Concernant la valorisation du risque dans le modèle économique de Grau, voir la section « Le jeu des affaires : "serait trop beau si l'on gagnait toutes les parties" ».

[1183] BROWN Thomas Allston, *History of the New York Stage*, New York, Dodd, Mead and Company, 1903, p. 324-325. ; PRÉVEL Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 8 avril 1886.

[1184] Voir la section « 4.1.2.1 Panorama des théâtres états-uniens ».

[1185] *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York. 1887-1892*, *op. cit*., p. 30-36.

théâtre étant inauguré le 19 octobre 1889, seuls dix mois s'écoulent entre le début du chantier et l'ouverture au public, même si les propriétaires continuent de payer leurs créanciers pendant plusieurs mois alors que la salle de spectacle donne des représentations[1186]. L'opération coûte 284 695,08$ aux associés, somme répartie entre dix postes de dépenses principaux qui absorbent deux tiers du montant total, auxquels il faut ajouter quantité de paiements divers. Comme le tableau 15 le montre, la rémunération de l'entreprise de construction représente environ deux cinquièmes du total, loin devant le deuxième poste de dépenses, à savoir l'achat initial, de 20 000$. Bien que nous ne sachions pas de quand date la construction présente sur le terrain avant l'édification du théâtre, ni dans quel état elle se trouve quand les imprésarios l'acquièrent, le différentiel de 264 695,08$ entre son achat et le coût total de construction du Tremont confirme la spéculation dont l'immobilier fait alors l'objet aux États-Unis[1187]. Notons par ailleurs que les imprésarios acquièrent le bâti seul, comme l'atteste ensuite le paiement d'un loyer foncier dans les comptes du théâtre[1188]. À cette somme, nous pouvons ajouter les 13 235,10$ payés pour les fondations du bâtiment, qui constituent le cinquième poste de dépenses.

Les troisième et quatrième frais les plus importants concernent l'acier, avec respectivement 16 377, 75$ pour la structure et 15 746$ pour des travaux d'ornementation. Si la ferronnerie d'art est ancienne dans les théâtres, l'utilisation de l'acier pour le gros œuvre semble plus récente et associée à la modernité. Dans l'article qu'il consacre à l'inauguration du Metropolitan Opera en octobre 1883, le journaliste Yankee la présente comme une garantie de sécurité pour les spectateurs, à une époque où les incendies sont encore fréquents dans les salles de spectacle[1189]. Autre gage de sûreté, la mise en place d'un système d'éclairage électrique

[1186] *Ibid*., p. 21.

[1187] Les associés font appel à une entreprise de démolition, ce qui permet de déduire l'existence d'une construction. Cette opération leur coûte 905$. *Ibid*., p. 30.

[1188] Pour rappel, ce loyer leur coûte un peu plus de 10 000$ par an, somme qui augmente au fil des saisons. À ce propos, voir « 6.2.1.1 Exploiter une salle : une sobriété de moyens relative ». – Cette dissociation du foncier et du bâti n'est pas un cas isolé à l'époque. Lester Wallack passe par le même modèle pour son théâtre inauguré en 1882. Il prend possession du terrain en contracter un bail de vingt et un ans avec le privilège de deux renouvellements. Nous ne savons pas quelle est la durée de celui signé par Abbey, Schoeffel et Grau. BROWN Thomas Allston, *A History of the New York Stage from the First Performance in 1732 to 1901*, *op. cit.*, p. 310.

[1189] YANKEE, « Ouverture du Metropolitan Opera de New York », *Le Figaro*, 24 octobre 1883. – Bien que survenant après la construction du Metropolitan Opera, nous pensons notamment à l'incendie très meurtrier de l'Opéra-Comique dans la nuit du 25 au 26 mai 1887. Dans cette thèse, sont aussi évoqués les incendies du Fifth Avenue Theatre, du Standard Theatre et du Metropolitan Opera, ce dernier ne faisant pas de victimes, étant survenu l'été. Voir à ce propos les sections « 2.1.3 Un juif morave féru d'opéra bouffe et d'opéra-comique », « 4.1.2.1 Panorama des théâtres états-uniens », « 6.2.2 Des décors stockés un peu partout : le matériel, un omniprésent délicat à comptabiliser » et « 6.4.2.1 La "dure réalité" des petits emplois ». Sur l'incendie de l'Opéra-Comique, voir la série de podcasts mis à disposition sur le site internet de l'institution : « Le 25 mai, un sombre anniversaire : l'incendie de la salle Favart », https://www.opera-comique.com/fr/le-25-mai-un-sombre-anniversaire-l-incendie-de-la-salle-favart, mis en ligne le 25 mai 2021, consulté le 7 août 2025 ; voir également ROLLAND Didier, « Les conséquences de l'incendie de l'Opéra-Comique » dans GIRON-PANEL Caroline, SERRE Solveig et YON Jean-

occupe le septième poste de dépenses du chantier, avec une facture de 8 128,59$ payée à l'entreprise Edison[1190].

Représentant un coût de 8 991,76$, le travail de menuiserie est la sixième plus grosse dépense. S'il est possible qu'une partie de la structure de l'édifice soit en bois, ce matériau entre dans la construction d'une telle quantité d'éléments immobiliers qu'il est difficile de savoir exactement à quoi il a été employé. Le poste 8, « Chairs » concerne vraisemblablement les assises dans la salle qui, pour rappel, peut accueillir quelque 2 000 spectateurs, ce qui revient 6 760$[1191]. Les neuvième et dixième frais les plus conséquents concernent la rémunération des prestataires, à savoir l'entreprise Mitchell & Hollbach pour la décoration, et McElfatrick & Sons pour l'architecture, avec des montants respectifs de 6 500$ et 6 206,15$[1192]. Concernant la première société, le tarif exclut vraisemblablement l'achat des éléments de décors, les comptes mentionnant par ailleurs 5 921$ payés pour des tapis ou pour de la moquette, 4 670,24$ pour des tapisseries, et 819,56$ à un certain Joshua Sears pour du travail de peinture[1193].

Tableau 15 : Chantier du Tremont Theatre – Dépenses principales[1194]

Poste de dépense	Somme totale
F. E. Smith. Builder	103 417,21$
Real Estate Cook	20 000,00$
Chilnus Ford Foundry Co. Iron Work	16 377,75$
Paulson & Eger. Ornamental Iron	15 746,00$
J. E. Potter Foundation	13 235,10$
J. J. Mc Natt. Carpenter	8 991,76$
Edison Electric Light Co.	8 128,59$
Harwood & Co. Chairs	6 760,50$
Mitchell & Hollbach. Decorators	6 500,00$
McElfatrick & Sons. Architects	6 206,15$
Total	**205 363,06$**

Claude (dir.), *Les Publics des scènes musicales en France (XVIIIe-XXIe siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 357-358.

[1190] Les comptes renseignent aussi l'acquisition d'un extincteur, ou d'un système d'extinction, d'une valeur de 180$. *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York. 1887-1892*, *op. cit*., p. 34.

[1191] À propos des jauges des salles dirigées par Grau, voir la section « 4.1.2.1 Panorama des théâtres états-uniens ».

[1192] Sur l'importance de McElfatrick dans la construction de théâtres en Amérique du Nord, voir également la section 4.1.2.1.

[1193] *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York. 1887-1892*, *op. cit*., p. 34.

[1194] *Ibid*., p. 30-36.

Abbey, Schoeffel et Grau confèrent au Tremont Theatre un capital de 125 000$, divisé en 125 obligations de 1 000$ chacune (tableau 16). Comme nous l'avons déjà énoncé, deux des banques investies dans le projet de construction convertissent l'argent emprunté par les imprésarios en parts. Ce faisant, la Broadway National Bank et la Freemans Bank deviennent les actionnaires majoritaires du théâtre, possédant vingt obligations chacune (tableau 17). Parmi ses actionnaires, le Metropolitan Opera compte lui aussi des banquiers. Ces derniers détiennent néanmoins leurs parts en leur nom propre et non en celui de leur compagnie. Nous n'avons pas trouvé de documents administratifs concernant la gestion de ce théâtre, mais l'entrée au capital d'institutions bancaires pose la question de leur implication dans l'organisation matérielle et artistique du Tremont Theatre et plus largement, celle de l'influence des banques sur l'industrie spectaculaire du dernier XIXe siècle.

Les troisième et quatrième actionnaires les plus importants du théâtre sont C. J. Connoly et Mme F. A. Kingsley, personnalités dont nous n'avons pas réussi à retrouver l'identité. À la cinquième place, Maurice Grau est le seul des trois propriétaires du théâtre à en acheter des obligations. Eu égard aux dettes qu'Abbey apporte à leur association en 1884 et à la discrétion globale de Schoeffel, le fait que Grau entre au capital du Tremont Theatre tend à indiquer une position de prééminence au sein de la compagnie ainsi que sa capacité à injecter des capitaux dans des entreprises variées.

Tableau 16 : Obligations du Tremont Theatres[1195]

Obligations N°	Détenteur	Remboursement de sommes dues	Obligations vendues
1–12	C. J. Connolly	12 000$	
13–32	Broadway National Bank	20 000$	
33–34	W. H. Prior		2 000$
35–37	Chelmsford Foundry Co.		3 000$
38-47	Freemans Bank	10 000$	
48-49	M. Wesselhooft		2 000$
50-54	Freemans Bank	5 000$	
55-59	H. Dazian		5 000$
60-67	Mrs. F. A. Kingsley		8 000$
68–69	Maurice Grau		2 000$
70-73	E. Von Blomberg		4 000$
74-75	Chelmsford Foundry Co.		2 000$
76	W. H. Crane		1 000$
77-81	Maurice Grau		5 000$
82-85	W. H. Crane		4 000$
86-90	Freemans Bank	5 000$	
91-92	N. Folsom		2 000$
93-94	H. S. Shurtleft		2 000$
95	H. W. Sutor		1 000$
96-100	W. H. Prior		5 000$
101-110	Eastman Estate (A. A. Rand Trustee)	10 000$	
111–112	H. S. Potter		2 000$
113-115	W. H. Conant		3 000$
116-122	Eastman Estate (A. A. Rand Trustee)	7 000$	
123-124	M. Wessenhooft		2 000$
125	E. von Blomberg		1 000$
Totaux		**69 000$**	**56 000$**
Montant total des obligations créées			**125 000$**

Tableau 17 : Principaux actionnaires du Tremont Theatre

Actionnaires	Nombre d'obligations	Somme investies
Broadway National Bank	20	20 000$
Freemans Bank	20	20 000$
C. J. Conolly	12	12 000$
Mrs. F. A. Kingsley	8	8 000$
Maurice Grau	7	7 000$

Si l'édification du Tremont Theatre indique la capacité de l'Abbey, Schoeffel & Grau Company à mobiliser des fonds conséquents ainsi qu'à utiliser la propriété pour sécuriser leur position au sein de l'industrie spectaculaire états-unienne de l'époque, leur modèle n'est pas dispendieux sur tous les points pour autant. Sur le long terme, l'analyse des dépenses de Grau et de ses associés montre une recherche de maîtrise, voire, quand cela est possible, de

[1195] *Ibid*., p. 37.

diminution des coûts si ces derniers concernent des éléments jugés marginaux dans leur modèle spectaculaire.

6.2 Frais de fonctionnement et matériel : une tendance globale à l'économie ?

À lire Aimé Gerber, il semble que Maurice Grau ait eu la chance de travailler à une époque où, en comparaison de ce que connaîtraient ses successeurs dans la première moitié du XXe siècle, les frais de fonctionnement du Metropolitan Opera étaient relativement faibles, eu égard à l'équipement rudimentaire du théâtre. Le trésorier évoque des loges sans eau courante, une scène dépourvue de systèmes hydrauliques ou électriques, et des décors et costumes rarement renouvelés, bien que des améliorations soient notées à la toute fin du mandat Grau[1196]. Il est vrai que le directeur du Metropolitan Opera de l'époque prête moins d'attention à ses conditions matérielles d'exercice et à l'aspect visuel des représentations que ses successeurs, en premier lieu desquels Heinrich Conried. Il n'en demeure pas moins que l'exploitation de ce théâtre et de tous ceux que Grau a pilotés représente des frais fixes, eux-mêmes supérieurs à ce que payaient ses confrères dans les années 1850. Outre les salles de spectacle, l'imprésario se charge du financement des transports, qui occupent une place centrale dans son modèle avant tout itinérant, et ce à des échelles bien plus vastes que ses prédécesseurs.

En examinant conjointement directions de théâtres et tournées, cette section se déploie en quatre temps. Le premier étudie les frais liés à l'usage d'une salle, en détaillant les divers postes de dépenses incontournables que cela implique. Dans un second temps, nous nous pencherons sur l'achat, l'entretien et l'utilisation des décors, costumes et accessoires utilisés lors des productions. Dans un troisième moment, nous analyserons les coûts engendrés par l'itinérance, en termes de transport mais aussi d'hébergement. Enfin, nous examinerons quantité de dépenses annexes difficilement catégorisables mais non moins dispensables.

6.2.1 Sécuriser les salles de spectacle, en résidence et en tournée

Qu'il officie comme imprésario ou comme directeur – d'autant qu'à plusieurs reprises, ces deux fonctions se superposent – Maurice Grau produit ses artistes, comme nous l'avons écrit dans le chapitre 4, dans des lieux de représentation de centre-ville, et sécurise souvent les salles les plus prestigieuses. De tels espaces représentent systématiquement des coûts pouvant être répartis entre plusieurs postes de dépenses. Après avoir détaillé ces derniers à partir des

[1196] HEYLBUT Rose et GERBER Aimé, *Backstage at the Metropolitan Opera*, *op. cit.*, p. 23-24.

exemples respectifs de cinq théâtres dirigés par Grau, nous montrerons que si le budget lié aux lieux de représentations est moins élevé en tournée, il n'est pas marginal pour autant.

6.2.1.1 Exploiter une salle : une sobriété de moyens relative

Lorsqu'en 1883 Henry E. Abbey est choisi par les actionnaires du Metropolitan Opera pour diriger la première saison de leur théâtre, l'imprésario doit programmer la saison et prendre à sa charge les risques financiers qu'elle implique. Protectrice des intérêts des propriétaires de théâtre, une telle formule est alors très courante aux États-Unis et on la retrouve dans la plupart des salles dirigées par Grau. À l'exception du Tremont Theatre évoqué dans la section précédente et de Covent Garden dont le bail est pris en charge par le Grand Opera Syndicate[1197], Maurice Grau loue les théâtres qu'il dirige, en son nom propre ou sous celui de la société qu'il pilote. Outre les risques financiers auxquels il s'expose en cas d'échec de la saison, il doit s'acquitter de divers frais assurant le bon fonctionnement de la maison, certains d'entre eux lui étant également imputés lorsqu'il sous-loue une salle le temps de quelques représentations en tournée[1198]. Des sommes versées aux propriétaires à la rémunération des personnels de la maison, nous examinerons ici ce que Maurice Grau paie, en tant que directeur, pour la jouissance et l'entretien d'une salle de spectacle.

N'ayant pas retrouvé de baux de locations des établissements exploités par Maurice Grau, nous étudierons les livres de comptes d'Abbey, Schoeffel & Grau, ceux du Metropolitan Opera, et utiliserons les chiffres donnés par la presse. Les premiers nous permettent d'analyser les dépenses engagées dans la direction du Star Theatre, du Wallack's Theatre, du Park Theatre et du Tremont Theatre entre 1887 et 1892. Les seconds couvrent les dépenses de l'Opéra new-

[1197] Les programmes et prospectus de l'opéra dissocient les locataires du théâtre, The Grand Opera Syndicate, Ltd, de son directeur, Maurice Grau. De même, les prospectus et programmes du Metropolitan Opera désignent la Maurice Grau Opera Company comme locataire et Maurice Grau comme directeur entre 1898 et 1903. L'imprésario étant à la tête de cette dernière société, nous considérons qu'il loue la salle à ses propriétaires pendant ses dernières années de mandat. GB-Lrohc, 8/4/2, *Royal Opera, Covent Garden. Programmes from 1897 to 1899*, 1897-1898 ; US-NHs, n. c., *Royal Opera, Covent Garden. The Grand Opera Syndicate, Limited. Managing director : Mr. Maurice Grau. This Evening Performance. Wednesday, June 21st, at 7.30, Tristan und Isolde*, [programme], 1899 ; GB-Lrohc, *Theatre Royal, Covent Garden. Lessees - The Grand Opera Syndicate, Limited. Managing Director - Maurice Grau. Season 1900. Der Ring des Nibelungen by Richard Wagner. Second Cycle*, [prospectus], 1900 ; GB-Lrohc, 8/4/3, *Royal Opera, Covent Garden. Programmes from May 1900 to July 1900*, [programmes], 1900.

[1198] Jules Claretie doit par exemple signer un contrat d'assurance anti-incendie lorsqu'il produit la troupe de la Comédie-Française à Drury-Lane en juin et juillet 1893. F-Pcf, Fonds Jules Claretie, Boîte 2, *Contrat d'assurance de Drury Lane, traduit de l'anglais. Valable entre le 9 juin et le 14 juillet 1893*, [police anti-incendie], 1893.

yorkais entre 1898 et 1903. La dernière enfin nous donne des informations – quoique plus approximatives – sur l'Abbey's Theatre, dirigé par les associés entre 1893 et 1896.

Les loyers, taxes et assurances payés chaque saison pour la direction d'un théâtre varient de quelques 20 000 à 40 000$ (tableau 18). Cette disparité se retrouve entre des salles aux jauges similaires : le Star Theatre et le Wallack's Theatre peuvent accueillir le même nombre de spectateurs mais le loyer du second coûte deux fois plus cher que celui du premier[1199]. On note aussi des écarts importants entre deux établissements situés dans le même quartier, comme l'Abbey's Theatre et le Metropolitan Opera. Pour le premier, Abbey, Schoeffel et Grau paient 80 000 $ la saison, quand le second coûte un peu plus de 50 000 $ à Grau, pour une jauge deux fois plus importante[1200]. On ne peut pas non plus établir que la location d'une salle coûte moins cher à Boston qu'à New York : les loyers, taxes et assurances payés pour le Park Theatre sont en effet d'un montant équivalent à ce que les directeurs paient pour le Star Theatre de New York. Les écarts semblent bien plutôt s'expliquer par l'année de construction de la salle et témoigner de la spéculation immobilière alors en cours dans les grandes villes occidentales, comme le montre la déclaration du banquier Henry C. Clews à propos de l'augmentation de la valeur du terrain sur lequel le Metropolitan Opera a été construit[1201]. Le théâtre qui revient le moins cher aux imprésarios est le Star Theatre, construit en 1861 ; celui qui représente la plus lourde charge pour eux est l'Abbey's Theatre, édifié en 1893. Entre eux (Tremont Theatre exclu), les salles dirigées par les imprésarios peuvent être classées le long d'une courbe graduelle qui suit leur date d'inauguration. Un retour en arrière d'une trentaine d'années, soit bien avant le début de la carrière de Maurice Grau, aide à mieux mesurer la fulgurance de cette augmentation des prix de l'immobilier ; quand en 1853 Max Maretzek est la tête de l'Astor Place inauguré en 1847, il paie un loyer de 12 000 $ pour la saison[1202].

Ce constat permet de mieux comprendre pourquoi Grau et ses associés ne sont que partiellement propriétaires du terrain sur lequel le théâtre est édifié. Comme leurs comptes l'indiquent, le paiement d'un loyer foncier d'une dizaine de milliers de dollars par an est un niveau de dépense plus convenable que plusieurs centaines de milliers de dollars à débourser en une seule fois, et s'intègre à leurs frais de fonctionnement réguliers.

[1199] Voir « 4.1.2.1 Panorama des théâtres états-uniens ».

[1200] Les loyers ne sont pas comparés sur les mêmes saisons, mais nous partons du principe qu'il y ait peu de chances que ces derniers diminuent entre 1896 et 1898.

[1201] Voir la section « 5.2.3 Les théâtres, ces projets immobiliers à forte valeur ajoutée ».

[1202] CORBIÈRE Laetitia, *Du concert au show business : le rôle des imprésarios dans le développement international du commerce musical*, *op. cit.*, p. 84.

Tableau 18 : Loyer, assurance et taxes payés par les directions Grau, avec ou sans associés[1203]

Théâtre	Saison	Loyer	Taxes	Assurance
Star Theatre[1204]	mai 1887-juin 1888	20 300,00$	1 590,88$	1 107$
Wallack's Theatre[1205]	octobre 1887-mai 1888	39 000,00$	/	/
Park Theatre	1er septembre 1888-29 juin 1889	20 000,00$	4 455,27$	943,27$
Tremont Theatre	19 oct. 1889-31 mai 1890	10 040,18$[1206]	219,30$	3878,95$
	1890-1891	12 500,00$	6 035,50$	3 135,39$
	1891-1892	18 203,10$		3 231,19$
Abbey's Theatre[1207]	1893-1896	80 000$		
Metropolitan Opera House	1898-1899	52 720,00$	1 454,04$	1 952,37$
	1899-1900	52 918,00$	2 937,47$	1 480,70$
	1900-1901	51 625,00$	3 073,00$	1 259,65$
	1901-1902	41 492,50$	2 268,59$	2 304,75$
	1902-1903	52 500,00$	3 966,15$	612,70$

Un théâtre dans lequel on joue nécessite par ailleurs d'être éclairé et chauffé par des systèmes mêlant électricité, gaz et charbon, dépenses qui sont à la charge de son directeur (tableaux 19 et 20). Contrairement au loyer qui est d'autant plus élevé que le bâtiment est récent,

[1203] Sources : Broaker & Chapman, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York. 1887-1892*, *op. cit.* ; NEBLIS Pierre, « Conversation avec M. Maurice Grau », *Le Journal*, 3 juin 1896 ; US-NYmo, *Metropolitan Opera Company Ledgers*, [livre de comptes], 1898-1949.

[1204] Abbey, Schoeffel et Grau sont sous-locataires du Star. Trois quarts des profits réalisés entre mai 1887 et avril 1888 vont au directeur du théâtre Theodore Moss, et un quart aux associés. Lors de la courte saison allant de mai à juin 1888, les trois imprésarios, certainement mis en confiance par les gains réalisés les mois précédents, obtiennent un partage à cinquante/cinquante. Ces deux mois sont cependant déficitaires, et les pertes sont réparties équitablement entre les deux parties. Broaker & Chapman, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York. 1887-1892*, *op. cit.*

[1205] Comme pour le Star Theatre, Abbey, Schoeffel et Grau sous-louent le Wallack's à Theodore Moss. Ancien trésorier du théâtre, il en acquiert le bail pour dix ans à partir du 1er octobre 1888. Le loyer annuel de Moss est de 10 000$, ce qui lui offre une marge de 29 000$, presque entièrement absorbée cette saison-là par les pertes subies par la direction (59 931,12$) et partagées à parts égales entre Moss et Abbey, Schoeffel & Grau (soit 26 965$ par partie). *Ibid.*, p. 12 ; BROWN Thomas Allston, *History of the New York Stage*, New York, Dodd, Mead and Company, 1903, p. 324-325. Voir également le tableau de directions de Grau en annexe 2.

[1206] Pour le Tremont Theatre, cette colonne correspond à un « loyer foncier » (ground rent).

[1207] Dans son interview avec le journaliste Pierre Neblis, Maurice Grau indique un loyer annuel de 400 000 fr., soit environ 80 000$. L'assurance et les taxes étant inclues, cela explique en partie le montant exorbitant de ce loyer, même si l'imprésario se plaint de la location trop coûteuse de ce théâtre, que ses associés et lui abandonnent après la restructuration de leur entreprise. NEBLIS Pierre, « Conversation avec M. Maurice Grau », art cit.

les charges liées à l'éclairage et à la ventilation (chauffage et refroidissement) sont fonction de la capacité de la salle : c'est donc au Metropolitan Opera que les frais liés au gaz et à l'électricité sont les plus élevés. Cela nous montre, d'une part que les nouveaux théâtres ne sont ni plus ni moins gourmands en gaz, électricité et charbon que les anciens, donc pas nécessairement mieux équipés, d'autre part que le prix de l'énergie reste stable au moins sur la deuxième partie de la carrière de Grau.

Tableau 19 : Dépenses énergétiques des théâtres dirigés par Abbey, Schoeffel & Grau[1208]

Théâtre	Saison	Éclairage	Chauffage
Star Theatre	mai 1887-juin 1888	3001,95$	
Wallack's Theatre	oct. 1887-mai 1888	3 445,89$	566,25$
Park Theatre	1er sept. 1888-29 juin 1889	2 975, 58$	550$
Tremont Theatre	19 oct. 1889-31 mai 1890	4 929,60$	/[1209]
	1890-1891	5 621,44$	776,02$
	1891-1892	7 348,08$	

Tableau 20 : Dépenses énergétiques du Metropolitan Opera (1898-1903)[1210]

	1898-1899	1899-1900	1900-1901	1901-1902	1902-1903
Électricité	9 592,38$	11 043,85$	7 624,06$	9 345,01$	7 637,94$
Gaz	1 616,81$	796,90$	1 122,67$	1 356,30$	1 510,90$
Service électrique	4 864,72$	5 507,16$	5 080,86$	5 247,52$	8 255,55$

Comme le tableau 21 l'indique, les directeurs engagent aussi des frais de réparation et de maintenance pour leurs théâtres, voire de transformation quand cela s'avère nécessaire. Le Tremont Theatre étant tout juste construit, Abbey, Schoeffel et Grau n'y font pas de travaux lors des trois premières saisons renseignées ici. De même que le locataire d'un logement se doit de le maintenir en bon état, un directeur de théâtre est chargé d'entretenir la salle qu'il loue. Toutefois, comme le *Report upon Accounts* l'indique, les réparations effectuées sur la structure de l'édifice peuvent être prises en charge par les propriétaires, ou remboursées au locataire de

[1208] Sources : Broaker & Chapman, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York. 1887-1892*, *op. cit.* ; *Metropolitan Opera Company Ledgers*, [livre de comptes], *op. cit.*

[1209] De façon assez surprenante, les comptes du Tremont Theatre omettent le chauffage pour la saison inaugurale de la salle de spectacle.

[1210] *Metropolitan Opera Company Ledgers*, [livre de comptes], *op. cit.*

la maison s'il les a avancées. C'est ainsi que lors de la saison 1888-1889, Abbey, Schoeffel et Grau reçoivent 158,84 $ pour avoir réparé le toit du Park Theatre, somme à déduire des 3 335$ indiqués dans le tableau[1211]. Pour ce qui est des frais de transformation, un article publié dans le *New York Dispatch* le 25 septembre 1887 écrit par exemple que l'espace sous la scène du Star Theatre a été agrandi avant l'arrivée de la troupe du Lyceum Theatre de Londres, afin que Henry Irving puisse y jouer *Faust* dans des conditions similaires à celles que lui offre son théâtre[1212]. Outre le maintien en bon état de la salle qu'ils exploitent, ces dépenses permettent de chiffrer ce que nous avions déjà souligné dans le chapitre 4, à savoir que les directeurs s'approprient les salles qu'ils louent et n'hésitent pas à y opérer des transformations conséquentes, mêmes quand ils ne les occupent que le temps d'une saison.

Tableau 21 : Frais de réparation et travaux divers[1213]

Théâtre	**Saison**	**Travaux et améliorations diverses**
Star Theatre	mai 1887-juin 1888	781,48$
Wallack's Theatre	oct. 1887-mai 1888	3 865,58$
Park Theatre	1er sept. 1888-29 juin 1889	3 335,00$
Tremont Theatre	19 oct. 1889-31 mai 1890	/
	1890-1891	/
	1891-1892	/
Metropolitan Opera House	1898-1899	3 371,69$
	1899-1900	2 931,90$
	1900-1901	5 967,75$
	1901-1902	3 422,26$
	1902-1903	2 300,63$

Outre les frais engagés pour la jouissance, le fonctionnement et l'entretien du théâtre qu'ils exploitent, les directeurs en rémunèrent les employés qui assurent une grande diversité de tâches indispensables. Comme on peut le voir dans les tableaux 22 et 23, ce poste de dépenses équivaut au loyer ou arrive juste derrière, montrant que le facteur humain joue un rôle crucial dans l'économie d'une salle de spectacle, en termes logistiques, techniques, administratifs et artistiques. Contrairement aux cachets de vedettes que nous étudierons dans la section suivante, les salaires payés aux divers membres du personnel restent stables sur la

[1211] Broaker & Chapman, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York. 1887-1892*, *op. cit.*, p. 17.

[1212] Anonyme, « Musical and Dramatic Items », *New York Dispatch*, 25 septembre 1887.

[1213] Broaker & Chapman, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York. 1887-1892*, *op. cit.* ; *Metropolitan Opera Company Ledgers*, [livre de comptes], *op. cit.*

période, même si l'imprécision des comptes, qui ne recensent pas les salaires d'employés en fonction du poste qu'ils occupent, cachent sans doute des disparités. La distinction opérée entre le personnel de la maison et le personnel de scène dans les comptes d'Abbey, Schoeffel & Grau et celle faite entre « Staff » et « Front » dans ceux du Metropolitan, qui se recoupent probablement en partie[1214], montre néanmoins un écart important entre les deux dans la maison new-yorkaise. Soit les postes techniques, administratifs et artistiques y sont davantage valorisés que ceux dans lesquels les employés sont en contact avec le public, soit les membres du premier groupe sont sensiblement plus nombreux que ceux du second, eu égard notamment à la taille de la salle.

Pour la période 1898-1903, les archives du Metropolitan Opera ne conservent aucun résumé de contrat pour ces postes, alors que ce sera le cas pour les directions suivantes. Seuls ceux considérés comme artistiques – dont les régisseurs de scène – sont notifiés dans ces documents[1215]. Pour retrouver la trace des employés non inventoriés, il faut se tourner vers des témoignages d'époque. Comme évoqué dans le chapitre 2, Aimé Gerber mentionne, sans la dater, une altercation entre Maurice Grau et les femmes de ménage de la maison qui viennent réclamer une augmentation de leur salaire hebdomadaire[1216]. Alors de sept dollars cinquante, elles demandent qu'il soit porté à huit dollars. Après une hésitation hautement mise en scène par l'auteur, le directeur cède à la demande de ses employées. En comparaison, le prix du pain à New York est alors de cinq centimes la livre, et le salaire journalier moyen d'une couturière dans l'État du Michigan est de quatre-vingt-onze centimes[1217]. Les femmes de ménage du Metropolitan Opera semblent donc recevoir des sommes légèrement supérieures à celles reçues par des travailleuses de l'époque, à qualifications équivalentes.

Elles n'en restent pas moins infimes comparées à ce que touche par exemple le régisseur de scène Almanz lors de la saison 1902-1903. Son contrat lui procure 15 000 fr. pour six mois, soit environ 3 000$ sur la période, et 500$par mois[1218]. Si l'on compte une moyenne de 4,3 semaines par mois, on arrive à un salaire hebdomadaire d'environ 116$, soit à peu près quinze

[1214] La dénomination « Staff » comprend sans doute aussi les emplois administratifs.

[1215] Les saisons ultérieures font par exemple apparaître les vendeurs de livrets. *Contract Summaries. Artists & Companies*, [résumés de contrats], 1898-1915.

[1216] HEYLBUT Rose et GERBER Aimé, *Backstage at the Metropolitan Opera*, New York, Thomas Y. Crowell Company, 1937, p. 18.

[1217] *Eighteenth Annual Report of the Commissioner of Laber. 1903. Cost of Living and Retail Prices of Food*, Washington, Government Printing Office, 1904, p. 694. Nous n'avons pas trouvé d'autres salaires de femmes de ménages dans les bulletins que nous avons consultés, mais seulement celui de domestiques, généralement logées. Dans l'État du Michigan, il est en 1898 de 41 cents par jour. *Bulletin of the Department of Labor*, Washington, Government Printing Office, 1900, juillet 1900, p. 882.

[1218] *Contract Summaries. Artists & Companies*, [résumés de contrats], *op. cit.*

fois plus que ce que reçoivent les femmes de ménage[1219]. L'écart est d'autant plus notable pour ces dernières que dans les deux cas, le salaire n'est versé que pendant la période d'exploitation du théâtre, la salle ne conservant qu'une employée chargée du nettoyage lors des mois de fermeture[1220]. Comme pour l'ensemble des classes laborieuses de l'époque, les salaires payés aux petits employés des théâtres ne leur offrent aucun surplus et exigent d'eux qu'ils se réemploient ailleurs une fois leur contrat expiré.

Tableau 22 : Rémunération des personnels des théâtres dirigés par Abbey, Schoeffel & Grau, hors artistes (1887-1891)[1221]

Théâtre	Saison	Personnel du théâtre	Personnel de scène[1222]	Total
Star Theatre	mai 1887-juin 1888	11 885,75$	9 023,21$	20 908,96$
Wallack's Theatre	oct. 1887-mai 1888	9 739,50$	16 296,06$	26 035,56$
Park Theatre	1er sept. 1888-29 juin 1889	9 444,75$	9 526,00$	18 970,75$
Tremont Theatre	19 oct. 1889-31 mai 1890	10 630,32$	13 782,25$	24 412,57$
	1890-1891	12 765,41$	15 023,66$	27 789,07$
	1891-1892	29 297,05$		29 297,05$

Tableau 23 : Rémunération des personnels de la Maurice Grau Opera Company au Metropolitan Opera, hors artistes (1898-1903)

	1898-1899	1899-1900	1900-1901	1901-1902	1902-1903
Staff Salaries	19 728,68$	31 636,81$	17 836,40$	22 620,83$	17 893,45$
Front Salaries	5 323,00$	5 543,50$	4 434,50$	4 103,50$	5 844,50$
Total	25 051,68$	37 180,31$	22 270,90$	26 724,33$	23 737,95$

Tableau 24 : Dépenses annuelles pour le loyer, l'énergie, l'entretien et le personnel des théâtres

	Saison	Montant
Star Theatre	mai 1887-juin 1888	47 690,27$

[1219] Les chiffres sont arrondis à l'unité.

[1220] Lors de la fermeture estivale, le théâtre est pris en charge par deux concierges, une femme de ménage, un porteur et un ingénieur chargé de la maintenance du système de chauffage. HEYLBUT Rose et GERBER Aimé, *Backstage at the Metropolitan Opera*, *op. cit.*, p. 17.

[1221] Broaker & Chapman, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York. 1887-1892*, *op. cit.*

[1222] Les comptes indiquent « Stage salaries », qui se distinguent de « Company ». Sans avoir le détail des dépenses, nous en déduisons qu'il s'agit des régisseurs de scène, techniciens lumière ou encore charpentiers.

Wallack's Theatre	oct. 1887-mai 1888	72 903,28$
Park Theatre	sept. 1888-juin 1889	51 229,87$
Tremont Theatre	1889-1890	43 480,60$
	1890-1891	54 857,42$
	1891-1892	58 069,42$
Metropolitan Opera	1898-1899	99 923,69$
	1899-1900	114 785,44$
	1900-1901	97 922,89$
	1901-1902	92 161,26$
	1902-1903	100 521,82$

La direction d'un théâtre implique donc, pour Maurice Grau, des frais fixes allant de 42 480,60$ à 114 785,44$ par saison (tableau 24). En tant qu'imprésario également, la jouissance d'une salle de spectacle lui coûte de l'argent, même si les postes de dépenses ne sont pas aussi détaillés que lorsqu'il en dirige une.

6.2.1.2 Les théâtres en tournée

En tournée, Abbey, Schoeffel et Grau consacrent en moyenne moins d'argent aux salles de spectacle que lorsqu'ils en sont les directeurs, probablement parce qu'ils ne rémunèrent pas les membres du personnel[1223]. Allant de 43 107,10$ pour la tournée de la troupe du Metropolitan Opera de 1891-1892 à 78 968,82$ pour celle que Bernhardt effectue la même année (quoique sur une période plus longue), les sommes renseignées dans le tableau 25 apparaissent sous l'entrée « Theatre » des comptes de tournées les plus détaillés du *Report upon Accounts*. Plusieurs éléments peuvent se cacher derrière cet intitulé généraliste. On y trouve tout d'abord le bail de sous-location auprès du directeur de la salle[1224]. Ce dernier peut être signé selon deux

[1223] Les invisibles des théâtres ont aussi leurs homologues en tournée, notamment les femmes de chambres et valets des premiers artistes. L'imprésario ne prend cependant en charge que leur transport (et probablement leur hébergement) inclus avec celui de l'interprète qui les emploie. Voir à ce propos la section suivante sur le cumul des avantages offerts aux vedettes.

[1224] La sous-location n'est cependant pas le seul type d'accord possible entre un imprésario et un directeur. Lors de tournées internationales principalement, il semble que le premier délègue souvent au second la sécurisation d'un théâtre, et que les deux acteurs s'entendent ensuite sur la répartition des frais et d'éventuels profits. C'est notamment le cas pour deux tournées de Sarah Bernhardt. En juillet 1889, quand Maurice Grau écrit à Eugène Bertrand pour organiser les modalités de leur partenariat pour la saison parisienne de la comédienne, il n'est jamais question de louer un théâtre ensemble. Ensuite, en amont de la tournée que la comédienne effectue en Australie en 1891, seuls William et Garner s'occupent de sécuriser les salles de spectacle, dont ils sont les seuls locataires et sous-locataires, étant par ailleurs directeurs de plusieurs théâtres en Australie. Ils partagent avec leurs homologues états-uniens les cachets d'artistes et les recettes tirées des ventes de places. Sur ces collaborations, voir les sections « 4.3.2.2 Eugène Bertrand à Paris » et « 4.3.2.4 Williamson, Garner and Co. en Océanie ».

grandes modalités. Soit les sous-locataires prennent sur eux le résultat de la saison, soit ils le partagent avec le directeur, selon un accord préalable. En plus du loyer versé, les imprésarios doivent probablement payer, comme quand ils sont directeurs, des taxes et des assurances. Nos recherches ne nous ont pas permis de retrouver ces éléments. Le contrat d'assurance protégeant les personnes et les biens contre les risques d'incendie, que Jules Claretie signe avant la saison de la troupe du Français à Drury Lane en juin-juillet 1893, tend en revanche à confirmer que l'imprésario en visite doit assurer ses artistes et ses possessions pour les représentations qu'il va donner dans tel ou tel théâtre[1225].

Tableau 25 : Dépenses allouées aux théâtres en tournée (1887-1892)[1226]

Tournée	**Dates**	**Montant alloué aux salles**
Troupe de Mrs. Potter	5 oct. 1888-1er juin 1889	66 223,67$
Troupe de Mary Anderson	17 nov. 1888-9 mars 1889	53 544,66$
Troupe d'Opéra Italien	1891-1892	43 107,10$
Concerts d'Adelina Patti	1891-1892	57 788,45$
Tournée de Sarah -	1891-1892	78 968,82$

Bien qu'onéreuse, la possession d'une salle de spectacle présente des avantages indéniables dès lors qu'il est question des costumes, décors et accessoires qui, malgré la diversité des modèles selon lesquels ils sont alloués aux artistes, représentent des charges fixes pour les intermédiaires du spectacle.

[1225] *Contrat d'assurance de Drury Lane, traduit de l'anglais. Valable entre le 9 juin et le 14 juillet 1893*, [police anti-incendie], *op. cit.*

[1226] Broaker & Chapman, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York. 1887-1892*, *op. cit.*

6.2.2 Des décors « stockés un peu partout[1227] » : le matériel, un omniprésent délicat à comptabiliser

Revenant sur les années durant lesquelles Abbey et Grau avaient dirigé le Metropolitan Opera, Giulio Gatti-Casazza met ainsi en scène sa découverte du matériel alors employé par la maison :

> Je me souviens que quand je suis arrivé au Metropolitan, j'ai demandé à ce que l'on me montre quelques décors d'opéras. Ils m'ont impressionné par leur médiocrité ; c'étaient des vieilleries sans grande importance. Certains en vérité étaient incroyables, un notamment, qui représentait une cour affreuse avec une porte à l'arrière, s'ouvrant sur la mer.
>
> "Mais de quel décor s'agit-il ?", demandai-je.
>
> "Il est interchangeable", me répondit-on, "pour le premier acte de *Mignon* et le premier acte d'*Otello* !"
>
> Cela semble sans doute exagéré, mais je peux assurer mes lecteurs qu'il s'agit de la vérité[1228].

Bien que la tonalité dépréciative de cette anecdote s'entende comme un moyen pour Gatti-Casazza de marquer la rupture que constituera sa direction du Metropolitan par rapport à celle d'Abbey, Schoeffel et Grau, les remarques de Gerber sur le caractère interchangeable des décors et la vétusté des costumes sous le mandat de Maurice Grau tendent à créditer les propos mentionnés ci-dessus[1229]. Ces déclarations ne signifient pas pour autant que l'imprésario n'ait jamais mis en avant la dimension scénique de ses productions. Lors de la tournée d'opéra en français qu'il effectue dans les Amériques en 1880-1881, la réclame souligne que les costumes (plus particulièrement les robes) et accessoires sont neufs, luxueux, et qu'ils ont été

[1227] HEYLBUT Rose et GERBER Aimé, *Backstage at the Metropolitan Opera*, *op. cit.*, p. 23.

[1228] « I remember that when I came to the Metropolitan I asked to be shown some of the sets used for different operas. They impressed me as being mediocre; old stuff and of little importance. Some were actually incredible, particularly a certain set that represented an ugly court and a door in the rear, opening on the sea.

"But what set is this?" I asked.

"It's used interchangeably," was the reply, "for the first act of 'Mignon' and the first act of 'Otello!'"

This certainly may seem an exaggeration, but I can assure my readers that it is the truth. » GATTI-CASAZZA Giulio, *Memories of the Opera*, New York, C. Scribner's Sons, 1941, p. 20.

[1229] Pour rappel, Giulio Gatti-Casazza dirige le Metropolitan Opera de 1908 à 1935. Il prend la tête de la maison après Heinrich Conried, qui a lui-même succédé à Grau. Outre les mémoires de Gatti-Casazza citée ci-avant, voir également : TRIOLA Alberto, *Una vita per l'Opera, dalla Scala al Metropolitan, il primo manager dell'Opera*, Varese, éditions Zecchini, 2014.

confectionnés à Paris à la demande de Grau[1230]. Pour la venue de Réjane en 1895 ensuite, la réclame met en avant le fait que *Madame Sans-Gêne* soit donnée avec les mêmes décors, costumes et accessoires que lors de sa création parisienne[1231]. Comme ces deux exemples le montrent néanmoins, le matériel scénique est ici moins mis en avant pour lui-même, ou pour sa dimension spectaculaire, que pour sa capacité à évoquer la France, et plus largement l'Europe.

Il est donc indéniable que les costumes, décors, et accessoires ne sont pas au cœur du modèle esthétique de Grau. Comme les théâtres dans lesquels l'imprésario produit ses artistes, ils n'en constituent pas moins des dépenses régulières quoique difficilement traçables, de par la multiplicité des modalités selon lesquelles ce matériel est utilisé. Contrairement à l'utilisation d'un théâtre qui reste, malgré l'existence de plusieurs formes de contrats, assez standardisée, le matériel scénique est en effet complexe à retracer et à reconstituer car il n'appartient jamais à l'imprésario seul. Quand c'est le cas, il constitue, au même titre qu'un théâtre dont Maurice Grau est le propriétaire, un élément de capital qu'il est possible de revendre, même à la baisse. N'ayant retrouvé que peu d'éléments sur les prix d'achats des costumes, accessoires, décors et partitions, nous chercherons surtout à montrer que ce matériel représente un coût systématique quoiqu'extrêmement variable d'une saison à l'autre. Contrairement à ce qui se fait aujourd'hui, les décors, costumes et accessoires ne sont pas associés à une production mais peuvent circuler d'une œuvre à l'autre. La norme est que des stocks appartenant à diverses personnes et structures se mélangent sur une même représentation. Nous commencerons donc par donner un aperçu des combinaisons et pratiques observables à l'époque. Nous évoquerons ensuite plusieurs moments durant lesquels Grau a acquis du matériel en donnant quand cela est possible, le montant de ces acquisitions. Enfin, nous analyserons les coûts fixes engendrés par l'usage, l'entretien et le stockage du matériel de scène, extrêmement variable d'une tournée et d'une institution à l'autre.

Très tôt dans sa carrière, Maurice Grau acquiert des costumes et partitions. En juin 1874, Max Maretzek, alors en grande difficulté financière, lui vend le matériel nécessaire à la production de plusieurs opéras[1232]. Grau est également propriétaire de décors et d'accessoires, dont l'existence est attestée par la presse et divers documents d'archives, qui seront eux aussi

[1230] « Los vestidos y accesorios son enteramente nuevos y de los más lujoso, habiendo sido expresamente fabricados en Paris para el Sr. Grau. », Anonyme, « Gran Teatro Nacional. Gran Compañía de ópera francesa del Sr. Mauricio Grau », *El Monitor Republicano*, 30 décembre 1880. – Tournée 18.

[1231] Voir à ce propos la section « 3.1.4.1 Le rayonnement de l'Europe… puis de New York » et la tournée 58.

[1232] « Max Maretzek has disposed of his wardrobe and music to Mr. Maurice Grau. », Anonyme, « Musical and Dramatic Items », *New York Dispatch*, 28 juin 1874. Une lettre de New York au *Chicago Daily Tribune* affirme que l'imprésario doit plus de 500 000$. Anonyme, « The Music of the Present », *The Chicago Daily Tribune*, 26 juillet 1874.

discutés dans les paragraphes qui suivent. Toutefois, ce n'est pas parce que l'imprésario détient tous ces éléments que ce sont systématiquement eux qui sont utilisés en tournée, notamment parce qu'il en dirige parfois plusieurs simultanément. Dans ces cas-là, il ne possède pas assez de matériel pour équiper toutes ses tournées, ou parce que les éléments de son stock ne sont pas adaptés aux œuvres produites. Concernant les costumes, il est alors d'usage que les premiers sujets fournissent les leurs, avec les accessoires associés ; ce matériel voyage avec eux depuis l'Europe[1233]. D'après la presse états-unienne, Mary Anderson voyagerait ainsi avec 300 perruques lors de sa tournée de 1889-1890[1234]. En 1900 ensuite, Sarah Bernhardt embarquerait pour les États-Unis avec vingt-six malles dédiées à ses costumes[1235]. Ceux des artistes dits secondaires et des membres du chœur sont quant à eux prêtés par l'imprésario ou sont la propriété des troupes déjà constituées quand Grau les produit, comme celle de la Comédie-Française en 1893[1236]. Comme nous le verrons plus loin à propos des droits payés aux auteurs et compositeurs, l'imprésario détient aussi les partitions et livrets des œuvres qu'il donne, qui voyagent avec la troupe en tournée.

La propriété et les déplacements de décors sont plus délicats à établir, tant il existe de configurations. La pratique la plus ancienne et la plus courante consiste certainement à utiliser

[1233] La première saison du Metropolitan Opera fait figure d'exception : La clause 6 du contrat signé entre Marcella Sembrich et Henry E. Abbey en 1883 indique que l'imprésario fournit les costumes des personnages joués par la chanteuse : « Mr. Abbey also undertakes to provide and furnish the necessary costumes for such characters as Madame Sembrich shall appear in such costumes to be equal in character and style in every respect to those usually worn by a prima Donna Assoluta in Her Majesty's Opera House and Covent Garden Theatre in London ». N'ayant pas retrouvé d'autres contrats d'artistes pour cette saison, nous ne pouvons pas dire si les costumes sont alors fournis pour l'ensemble des membres de la troupe. Celui signé par Sembrich est en tout cas, comme nous le verrons à plusieurs reprises, très avantageux pour la chanteuse. US-NYp, Marcella Sembrich papers 1790-1988 [bulk 1885-1930], MAI-62766, Box 2, Folder 32, *Dated 29 May 1883. Mr. H. E. Abbey with Madame Sembrich Agreement*, [contrat], 29 mai 1883. – *A contrario*, les contrats qu'Emma Calvé signe avec l'Opéra-Comique et l'Opéra de Paris indique que les costumes et accessoires correspondants sont fournis à l'artiste. F-Po, Dossier Emma Calvé, NLAS - 794 (2) - Don 3556, *Engagement d'Emma Calvé à l'Opéra-Comique, du 1er novembre 1892 au 1er mai 1893 et du 1er novembre 1893 au 15 mai 1894*, [contrat], 12 avril 1892. ; F-Po, Dossier Emma Calvé, NLAS - 794 (5) - don 3556, *Engagement d'Emma Calvé à l'Opéra de Paris, du 1er octobre 1895 au 31 mai 1896*, [contrat], 9 juillet 1894.

[1234] Selon les journaux, les articles évoquent aussi 1 200 à 1 500 robes, chiffre qui semble tout de même excessif et invite à relativiser celui donné sur les perruques. D'une manière générale, la presse semble s'adonner à la spéculation dès lors qu'il est question des malles des artistes en tournée, pour leurs costumes mais aussi pour les décors et les accessoires. En octobre 1900 par exemple, Alfred Delilia indique que la troupe de Bernhardt et Coquelin voyagera avec quelque 300 colis dédiés aux décors, accessoires et meubles, « tous de fabrication française ». Quatre mois auparavant, Walter Linden parlait quant à lui de 800 malles. Anonyme, « A General Glance », *The Cheyenne Daily Leader*, 14 octobre 1888 ; Anonyme, « Spicy Manner », *Clarksville Evening Chronicle*, 24 novembre 1888 ; LINDEN Walter, « Carnet de Paris d'un cosmopolite », *La Revue politique et littéraire*, 7 juillet 1900 ; DELILIA Alfred, « Nos artistes en Amérique », art. cit.

[1235] HURET Jules, « Avant le départ », art. cit. – Le nombre de malles renfermant les costumes de Coquelin n'est pas spécifié, le comédien les ayant déjà faites envoyer lorsque le journaliste se rend chez lui pour l'interviewer.

[1236] Pour plus de détails sur les allers et retours des costumes et accessoires de la troupe entre Londres et Paris pendant cette tournée, voir la section « 8.3.2.2 Aventures des costumes du Français à l'été 1893 ».

le matériel offert par le théâtre d'accueil[1237]. Le plus souvent, il appartient au directeur de la salle et non à ses propriétaires, qui se contentent d'administrer le bâtiment. Ainsi, quand Max Maretzek prend la direction de l'Astor Place en 1853, il fournit l'ensemble du matériel nécessaire aux productions[1238]. Bien qu'étant le plus fréquemment décrit, ce système n'est pas le seul. L'histoire du Metropolitan Opera atteste l'existence d'un second modèle, dans lequel les propriétaires font finalement l'acquisition d'un ensemble de costumes et de décors conséquent. En 1883, les actionnaires de l'Opéra donnent d'abord à Henry E. Abbey le soin d'acheter l'intégralité des éléments nécessaires à la mise en scène[1239]. Mécontents des choix opérés par l'imprésario, ils décident au mois octobre de compléter eux-mêmes le jeu de décors, costumes, accessoires et partitions, et en restent les propriétaires pendant toute la période qui nous intéresse[1240]. Lors des saisons 1891-1896 au moins, ce matériel est cependant utilisé avec celui d'Abbey, Schoeffel & Grau, ce qui montre la souplesse du système spectaculaire d'alors, en termes de costumes et de décors. En 1892, Maurice Grau précise dans l'interview donnée au journaliste du *Journal* Colin-Maillard qu'un traité a jusque-là permis aux associés de se servir des décors de l'Opéra à Chicago et à Boston, ce qui sous-entend qu'ils en utilisent d'autres en dehors de ces villes[1241]. Bien qu'ils puissent se servir du matériel des théâtres locaux, le plan de réajustement de 1896 indique que les associés stockent une partie de leurs décors, accessoires et costumes au Metropolitan Opera. Il est donc possible que les associés travaillent aussi avec leurs propres décors en tournée[1242].

[1237] BARA Olivier, « Vedettes de la scène en tournée : première mondialisation culturelle au XIXe siècle ? », *Romantisme*, 2014, vol. 1, n° 163, p. 41-42.

[1238] Les actionnaires du théâtre cherchent alors à le convaincre, apparemment sans succès, de racheter le matériel de son prédécesseur Edward Fry qui les vend aux enchères pour rembourser ses dettes. MARETZEK Max, *Crotchets and Quavers; or, Revelations of an Opera Manager in America*, New York, S. French, 1855, p. 91-92, cité dans CORBIÈRE Laetitia, *Du concert au show business : le rôle des imprésarios dans le développement international du commerce musical*, *op. cit.*, p. 84.

[1239] Abbey reçoit 80 000$ pour l'achat du matériel. Convoqué devant les actionnaires le 27 octobre 1883, il déclare que ses achats ont en fait été beaucoup plus coûteux. Le comité de direction décide alors de lui rembourser la différence dans une limite de 40 000$ puis de compléter l'inventaire. L'audit réalisé sur les dépenses d'Abbey par James Cox en novembre montre que ces achats, outre le temps qu'il y a consacré, ont coûté 134 122,16$ au directeur. US-NYmo, *Metropolitan Opera House Company of New York, Limited. Minutes*, [comptes rendus], 1883-1892, p. 28-29 ; US-NYmo, Abbey File, *Account of Moneys paid by Mr. Henry E. Abbey for the Amusement Account of the Metropolitan Opera House N. Y.*, [livre de dépenses], 1883 ; US-NYmo, Abbey File, *James Cox Audit of H. E. Abbey's Accounts Nov. 14th 1883*, [rapport financier], 1883.

[1240] Interrogé par le journaliste Colin-Maillard après l'incendie de la cage de scène du Metropolitan en août 1892, Maurice Grau explique que le matériel du théâtre est détenu par ses actionnaires, ce qui l'empêche de donner la saison ailleurs : « […] tout le magasin de décors, costumes et musique appartient au Metropolitan ; d'où impossibilité de jouer ailleurs. » Colin-Maillard, « Courrier des Théâtres. Chez M. Maurice Grau », *Le Journal*, 1er octobre 1892.

[1241] *Ibid.*

[1242] « These effects [costumes, scenery, properties, etc.] are partly contained in the Metropolitan Opera House, partly in Abbey's Theatre, and partly in the Tremont Theatre. The effects contained in the Metropolitan Opera House are subject to a chattel mortgage to secure the sum of $15,000 due to the Metropolitan Opera and

Cette supposition nous permet d'aborder un troisième modèle : celui dans lequel l'imprésario tourne avec son matériel. Concernant les décors, ce sont surtout des éléments légers qui voyagent, comme lors de la tournée de la Compagnie lyrique française qui parcourt le nord-est du continent américain et les Caraïbes entre septembre 1882 et juin 1883. Dans les récits de voyage qu'il envoie au *Figaro*, Victor Capoul mentionne en effet des toiles peintes parmi les éléments que la troupe transporte[1243]. Enfin, un dernier modèle est utilisé par Grau, principalement à partir des années 1890 : faire circuler des troupes avec leurs décors et costumes d'origine. Comme nous l'avons vu dans le chapitre 3, cette configuration s'observe uniquement au théâtre lors de créations locales, comme celle, en 1895, de *Madame Sans-Gêne* en français à l'Abbey's Theatre avec la troupe du Vaudeville. Comme le suggère la chronologie proposée en annexe 1, ces tournées couvrent des aires géographiques plus restreintes que les autres[1244].

Qu'il utilise les décors des théâtres locaux ou les siens, Maurice Grau est toujours, par sa double fonction d'imprésario et de directeur, propriétaire de matériel. Comme nous pouvons le voir à travers les comptes qu'Abbey tient pour l'achat des décors, costumes, accessoires et partitions du Metropolitan Opera en 1883, ces acquisitions représentent un coût non négligeable : 49 729,66$ sont dépensés dans les décors, 7 494,33$ dans le mobilier et les accessoires[1245], 73 612,05$ dans la confection de costumes, 1 882,91$ pour les partitions, et 1 465,21$ pour la main d'œuvre et divers frais. Contrairement aux dépenses engendrées par l'exploitation ou la jouissance d'un théâtre, le coût du travail est ici infime par rapport à celui des matériaux, ce qui explique en grande partie le réemploi des décors, costumes et accessoires d'une production à l'autre. S'agissant du Metropolitan Opera dont les propriétaires entendent faire la première scène lyrique new-yorkaise, les frais engagés sont en fait bien supérieurs à ce qu'un directeur peut dépenser lui-même. En comparaison, les sommes allouées au matériel scénique par Abbey, Schoeffel et Grau lors de la construction du Tremont Theatre semblent dérisoires. Les associés dépensent alors 2 705,09$ pour les décors, et 479,79$ pour le mobilier

Real Estate Company. », *Plan and Agreement for the Readjustment of the Affairs of Abbey, Schoeffel, & Grau. William Steinway, Robert Dunlap, Mr. Fowler, Committee*, [plan de restructuration], *op. cit.*

[1243] « […] le matériel de la compagnie, comprenant cinq wagons bondés de costumes, de toiles de fond, de musique, d'accessoires […] », CAPOUL Victor, « Ma tournée en Amérique. Le Mexique - Suite et fin - », *Le Figaro*, 27 mars 1883. – Tournée 20. – La question du transport du matériel est évoquée plus en détails dans la section « 8.3 Un système de production intégralement mobile : décors, costumes et accessoires en voyage ».

[1244] C'est par exemple le cas lorsque Sarah Bernhardt et la troupe du Théâtre de la Renaissance effectuent une tournée au Royaume-Uni, entre le 18 juin et le 28 juillet 1894. Tournée 53.

[1245] Ce que nous désignons par « décors » est indiqué comme « Scenery ». Les « mobilier et accessoires » correspondent quant à eux à « Properties ». « Scenery » peut être traduit comme les parties inamovibles du décor tandis que « Properties » comprend les éléments déplaçables.

de scène et les accessoires[1246]. Alors établis comme imprésarios depuis longtemps et précédemment directeurs de deux théâtres à New York et d'un autre à Boston, les nouveaux propriétaires entendent vraisemblablement réemployer une partie du matériel qu'ils possèdent déjà et l'ont peut-être mis en commun. En juillet 1891, les trois factures impayées envers le costumier et décorateur Henry Dazian, d'un montant total de 10 769,63$, laissent par ailleurs penser que les directeurs complètent leur jeu au fur et à mesure[1247]. Ces deux pratiques (utilisation conjointe d'éléments neufs et anciens, achats progressifs du matériel) empêchent d'évaluer précisément la hauteur de l'investissement de Grau sur ce poste de dépense, d'autant que la valeur des biens acquis n'est pas portée au capital des associés, estimé par le bilan comptable de Broaker et Chapman. Elles laissent cependant supposer que l'imprésario est plutôt réticent à l'idée de dépenser beaucoup d'argent d'un coup pour la mise en scène, qui n'est pas sa priorité.

L'entretien, le transport et le stockage du matériel représentent également un coût permanent pour Maurice Grau et ses associés. Dans le cas d'une direction, ces dépenses sont rapportées à la saison ; en itinérance, elles sont comptabilisées à la tournée. Le tableau 26 enregistre ainsi les frais engagés par Abbey, Schoeffel & Grau entre 1887 et 1891 pour les décors, accessoires et costumes lors de leurs directions de théâtres et au cours de certaines de leurs tournées[1248]. Le coût des partitions n'est pas détaillé ici, qu'il soit inclus avec les décors et accessoires, ou qu'il soit tout bonnement ignoré, bien que la musique soit alors omniprésente à l'opéra comme au théâtre. On observe ainsi que les dépenses engagées pour les décors et accessoires (pouvant inclure des toiles peintes, du mobilier de scène et des éléments transportables par les acteurs, ou des accessoires agrémentant les costumes) varient considérablement d'un théâtre ou d'une tournée à l'autre, la fourchette allant de 385,39$ pour le Park Theatre à 20 336,52$ pour la tournée de Mrs. Potter, cette dernière incluant, en plus des toiles peintes et des accessoires et mobiliers, un bateau pour *Antony and Cleopatra* de Shakespeare. Le montant considérable de cet élément de décor (18 468,24$) et le décrochage que l'on observe entre cette tournée et celle de Bernhardt, la deuxième plus coûteuse en termes d'éléments de scène, laissent entendre que les décors en dur sont exceptionnels en tournée comme en résidence. Dans le premier cas, la rareté s'explique en grande partie par la complexité

[1246] Broaker & Chapman, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York. 1887-1892*, *op. cit.*, p. 30-36.

[1247] *Ibid.*, p. 50.

[1248] Les tournées de la période absentes du tableau sont celles pour lesquelles les comptes ne sont pas détaillés. *Le Report Upon the Accounts* se contente de noter les gains et les dépenses totaux. Nous avons par ailleurs laissé de côté les comptes du Metropolitan Opera, l'intégralité du matériel appartenant aux actionnaires après la liquidation de l'Abbey, Schoeffel & Grau Company en juin 1896.

logistique engendrée par le transport d'éléments imposants. Dans le second, la brièveté des directions (et les déménagements qui s'ensuivent) ainsi que la grande diversité de troupes qui se produisent dans les théâtres, expliquent aussi pourquoi les éléments mobiles (et sans doute peu caractérisés) sont privilégiés. Aisément démontables d'une représentation à une autre, utilisables pour plusieurs pièces, leur possession est plus rentable que celle d'un bateau aux allures d'Égypte antique. Alors que les troupes se déplacent plus systématiquement avec les costumes des acteurs, cette entrée n'apparaît qu'au Wallack's Theatre et pour les tournées de Mrs. Potter et Mrs. Anderson. Ici aussi les montants vont du simple au double, mais trois tournées ne nous fournissent pas un échantillon assez représentatif pour évaluer les frais occasionnés par le maintien en l'état des costumes.

L'absence de mention de cet élément dans plusieurs tournées permet néanmoins d'émettre deux hypothèses susceptibles de coexister l'une avec l'autre. La première tiendrait à la mauvaise rigueur de ces comptes. Relevée dans le préambule de Broaker & Chapman et déjà évoquée, elle entraînerait des omissions. C'est le cas le plus probable dans les théâtres dirigés par Abbey, Schoeffel & Grau, ainsi que pour Sarah Bernhardt dont le contrat australien indique que les imprésarios états-uniens sont chargés des costumes et accessoires[1249]. La seconde hypothèse serait que les imprésarios font parfois peser leur coût sur les artistes. Comme nous l'avons évoqué en tête de section, les premiers sujets partent alors en tournée avec leur propre matériel, ce que confirment les contrats d'Emma Calvé et de Lucienne Bréval analysés en plus bas[1250]. Il se peut toutefois que les imprésarios aient parfois demandé à l'ensemble des acteurs de venir avec leurs propres accessoires et costumes, demande d'autant plus facile à réaliser quand ils importent une troupe déjà constituée. Si le *Report Upon the Accounts* s'arrête en juin 1892, il est ainsi probable que la troupe du Lyceum Theatre de Londres, produite par les associés en 1893-1894 puis en 1895-1896, ait traversé l'océan avec tout son matériel[1251].

La dernière colonne du tableau indique les montants payés pour la location d'un entrepôt dans lequel les associés stockent leur matériel. Comme nous pouvons le voir, Abbey, Schoeffel et Grau s'en dispensent lors des directions du Star Theatre et du Wallack's Theatre, ce qui laisse supposer que cette dépense est loin d'être systématique. Deux éléments viennent étayer cette hypothèse. Le plan de réajustement de 1896, tout d'abord, indique que le matériel des associés

[1249] Peut-être, également, que les imprésarios ne paient que pour le transport des costumes et accessoires, et que les artistes les fournissent, ce qui fait basculer l'exemple dans le second cas de figure.

[1250] Les contrats de ces chanteuses sont principalement évoqués dans la section « 6.3.1.1 Partir pour faire fortune : des cachets plus élevés qu'en Europe ».

[1251] Comme évoqué dans le chapitre 4, les échanges entre Bram Stoker et l'équipe financière d'Abbey, Schoeffel & Grau indiquent déjà que la troupe importe ses décors et doit payer pour leur transport.

est alors stocké au Tremont Theatre, à l'Abbey's Theatre et au Metropolitan Opera. Si le premier bénéficie d'un entrepôt, nous n'avons pas d'informations à ce propos pour les deux derniers. Ensuite, Aimé Gerber explique que les lois anti-incendie en vigueur sous le mandat de Maurice Grau lui permettaient de se passer de magasin, et d'entreposer les décors où bon lui semblait dans le théâtre[1252]. Par conséquent, le stockage du matériel des imprésarios et directeurs serait payant quand ces derniers ne possèdent pas un espace résiduel suffisant dans leurs théâtres pour l'y entreposer.

Tableau 26 : Frais engagés par Abbey, Schoeffel & Grau pour les décors et costumes (1887-1891)

Théâtre	**Tournée**	**Saison**	**Décors et accessoires[1253]**	**Costumes**	**Location d'un entrepôt**
Star Theatre		1er mai 1887- juin 1888	2 113,61$	/	/
Wallack's Theatre		1er oct. 1887- 30 juin 1888	4 751,44$	1 579,10$	/
Park Theatre		1er sept. 1888-juin 1889	385,39$	/	1 100$
	Troupe de Mrs. Potter	5 oct. 1888-1er juin 1889	20 336,52$[1254]	1 786,93,00$	/
	Troupe de Mary Anderson	17 nov. 1888-9 mars 1889	2 004,69$	822,24$	/
Tremont Theatre		19 oct. 1889-31 mai 1890	3 424,56$	/	1 200$
		1890-1891	1 268,43$	/	1 200$
		1891-1892	2 436,48$	/	1 200$
	Troupe de Sarah Bernhardt	1891-1892	6 955,55$[1255]	/	/

Lors de ses cinq dernières années à la tête du Metropolitan Opera enfin, Maurice Grau dépense entre 52 703,41$ et 69 885,24$ par saison pour les décors, costumes, accessoires et partitions, ces frais étant répartis entre cinq services dont les montants sont renseignés dans le tableau 27. Comme à chaque fois, les sommes augmentent jusqu'en 1900-1901 pour ensuite décroître légèrement jusqu'en 1903. Étant donnée la hauteur des montants, il est fort probable que des achats soient réalisés chaque année pour compléter le matériel utilisé par la troupe, en

[1252] « […] Grau had no storehouses to pay for. Fire laws in those days permitted the scenery to be stored pretty much anywhere under or back of the stage. », HEYLBUT Rose et GERBER Aimé, *Backstage at the Metropolitan Opera*, *op. cit.*, p. 23. – Bien que le matériel soit alors la propriété des actionnaires, le directeur qui les utilise est en toute logique responsable de leur entretien.

[1253] Les comptes indiquent l'entrée « Scenery & Properties ». Au Star Theatre et au Tremont Theatre, le gaz est compris avec les décors et accessoires.

[1254] Les comptes de cette tournée distinguent ici « Properties » (1 534,12$) de « Scenery » (334,16$). Ils comportent par ailleurs une entrée « Antony & Cleopatra Barge, etc » pour 18 468,24$.

[1255] Il est ici uniquement question de « Scenery ».

plus de son entretien et de son stockage. Le service de menuiserie, qui s'occupe des décors en dur, est par ailleurs très sollicité en tournée, où il peut notamment être amené à construire en quelques jours une cage de scène dans des lieux de représentation qui ne sont initialement pas prévus pour accueillir de l'opéra[1256]. S'il nous est difficile de dire précisément à quoi ces sommes correspondent, la hauteur des frais engagés par la Maurice Grau Opera Company, par rapport à ce que l'imprésario et ses associés dépensent quelques dix années plus tôt, montre le passage à un standard de représentation nettement plus élevé qu'auparavant. Les tournées que Grau organise en son nom propre trouvent un écho international favorable qui garantit sa réputation. Elles visent des publics qui se reconnaissent à l'échelle d'une communauté régionale ou nationale. Les ambitions qui l'animent par ailleurs avec le Metropolitan Opera portent aussi celles des propriétaires du théâtres. En effet, ces derniers entendent faire de cette institution la première maison lyrique new-yorkaise puis états-unienne et lui faire une place de choix sur la scène occidentale. Cette volonté se traduit par des investissements plus conséquents en termes de décors, surtout à la fin du mandat Grau.

Tableau 27 : Frais de décors, costumes, accessoires et partitions de la Maurice Grau Opera Company (1898-1903)[1257]

	1898-1899	**1899-1900**	**1900-1901**	**1901-1902**	**1902-1903**
Service scénique	5 665,81$	8 269,03$	12 899,96$	11 751,82$	13 094,56$
Service de menuiserie	18 018,84$	21 963,64$	26 748,44$	23 208,10$	22 723,38$
Service des décors et accessoires	7 961,98$	8 996,66$	9 106,29$	6 698,61$	10 177,19$
Service des costumes	18 085,80$	19 826,68$	19 382,44$	14 955,41$	13 998,90$
Partitions	2 970,98$	2 499,72$	1 748,11$	2 611,93$	1 980,36$
Total	52 703,41$	61 555,73$	69 885,24$	59 225,87$	61 974,39$

Difficile à retracer, à quantifier ou à chiffrer dans un milieu professionnel marqué par l'itinérance et l'instabilité, le matériel engendre des dépenses incontournables pour l'imprésario-directeur. À une époque de moindre régulation, sa dispersion d'un théâtre à l'autre confère un avantage très pragmatique à la direction d'une salle de spectacle, le coût des espaces de stockage utilisés étant implicitement compris dans le bail de la maison. Comme les artistes et leurs directeurs toutefois, ce matériel semble passer autant sinon plus d'heures sur les routes

[1256] À ce propos, voir la section « 10.1.2 Des théâtres qui n'en sont pas… ou presque ».
[1257] *Metropolitan Opera Company Ledgers*, [livre de comptes], *op. cit.*

que sur scène, ce qui nous conduit à considérer les coûts générés par le transport et l'hébergement en tournée.

6.2.3 Transporter et héberger

Transport et hébergement sont au cœur du modèle économique et logistique de la tournée, et font l'objet de dépenses conséquentes pour les artistes ou pour les imprésarios qui les produisent[1258]. Dans la préface du réquisitoire que l'auteur de théâtre Auguste Germain publie contre les agences dramatiques en 1891, son confrère Émile Bergerat fustige les imprésarios pour les frais colossaux qu'ils imposent aux artistes, ceux-ci devant payer leur voyage et leur hébergement[1259]. Si le contrat que Marcella Sembrich signe en 1899 avec l'intermédiaire états-unien George W. Stewart confirme que transport et logement peuvent être à la charge des artistes, le système mis en œuvre par Maurice Grau est tout autre[1260]. Les engagements et témoignages que nous avons collectés indiquent que l'imprésario prend en charge les déplacements dans leur quasi-intégralité mais ne paie que rarement l'hébergement et, quand il le fait, les sommes qu'il alloue aux artistes ne couvrent pas toujours leurs frais. Ici encore, les informations que nous avons collectées ne commencent qu'au milieu des années 1885 et rien ne permet d'avancer que l'imprésario adopte ces pratiques dès le début des années 1870.

Faisant la plupart du temps venir ses artistes d'Europe, Grau paie d'abord leur traversée en transatlantique[1261]. Selon le rang que l'interprète occupe dans la troupe, sont financés un ou plusieurs billets, en première ou seconde classe, selon qu'il ou elle voyage avec un membre de

[1258] Le chapitre 8 aborde la question des transports sous ses aspects logistiques et pratiques ; le chapitre 9 interroge quant à lui les conditions de vie des artistes en tournée.

[1259] GERMAIN Auguste, *Les dessous du théâtre. Les agences dramatiques et lyriques*, Paris, Librairie académique Didier Perrin et Cie, 1891, préface d'Émile Bergerat, p. V-VI.

[1260] US-NYp, Marcella Sembrich papers 1790-1988 [bulk 1885-1930], MAI-62766, Box 2, Folder 32, *Agreement entered into this eighth day of April, 1899 by and between Marcella Sembrich of Dresden, Prussia and Geo. W. Stewart of Boston, Massachusetts*, [contrat], 8 avril 1899. – George W. Stewart (1851-1940) est un baryton, tromboniste et imprésario états-unien affilié au Boston Symphony Orchestra. Il est notamment connu pour avoir rassemblé et produit les orchestres des Expositions Universelles de Saint Louis en 1904 et de San Francisco en 1915. Anonyme, « George W. Stewart, Trombonist with the Original Boston Symphony Orchestra Dies », *New York Times*, 25 janvier 1940.

[1261] La prise en charge des transports de la troupe par l'imprésario est la norme des tournées et saisons organisées par Grau. Il n'est cependant pas le seul à décharger les artistes de cette dépense. Dans le fonds Ullmann conservé à la Bibliothèque nationale (Arts du Spectacle), les modèles de contrats du Théâtre Sarah-Bernhardt incluent eux aussi les transports. F-Pnas, Fonds Ullmann, ED 103 (40), *Contrat type d'engagement pour les tournées du Théâtre Sarah-Bernhardt*, [modèle de contrat], s.d.

sa famille ou du personnel[1262]. Une fois en tournée, Grau prend également à sa charge les déplacements entre les villes, le plus souvent en train (privé) mais aussi en bateau, le transport fluvial et le cabotage étant encore très usités[1263]. À une époque où le coût des transports est proportionnel au nombre de kilomètres – tout en étant fonction du confort avec lequel on choisit de voyager – les sommes dépensées augmentent avec la distance parcourue par la troupe et selon les conditions que Grau alloue à ses artistes. Les contrats de Marcella Sembrich, Emma Calvé et Lucienne Bréval spécifient le type de cabine auquel les chanteuses ont droit lors de leur traversée puis des déplacements en train[1264], quand la presse se plaît à relayer le luxe des wagons privés spécialement aménagés pour Adelina Patti ou Sarah Bernhardt. Malgré les largesses que l'imprésario peut accorder à ses premiers sujets, le transport compte pour une part relativement faible dans ses dépenses, comme le montrent plus loin les tableaux 28 et 29. Il est à cet égard probable que les artistes de théâtre bénéficient alors de réductions de la part des compagnies de transport, comme le laisse penser la réunion de la « Theatrical Managers'

[1262] Le contrat passé entre Marcella Sembrich et Henry E. Abbey en 1883 spécifie que l'imprésario prend à sa charge le transport de quatre personnes : Sembrich, son époux et sa femme de chambre en première classe ; un valet en seconde. Quinze ans plus tard, les résumés de contrats du Metropolitan Opera indiquent par exemple : pour le baryton Henri Albers (saison 1898-1899), deux billets en première classe ; pour le ténor Albert Saléza (saison 1900-1901), deux billets en première classe et un billet en seconde ; pour la soprano Marilly (saison 1902-1903), un billet en première classe. *Dated 29 May 1883. Mr. H. E. Abbey with Madame Sembrich Agreement*, [contrat], *op. cit.* ; *Contract Summaries. Artists & Companies*, [résumés de contrats], *op. cit.*

[1263] Pour un aperçu des modes de transports à l'époque, voir la section « 8. 1 Transports et télécommunications, miroirs d'un monde occidentalisé ? ».

[1264] Les contrats de Marcella Sembrich mentionnent une cabine en première classe pour elle, son mari et une femme de chambre lors des traversées de l'Atlantique, aller et retour, ainsi qu'un passage en deuxième classe pour un domestique homme. Lors des voyages en train, quatre places de première classe (« sleeping car » et « parlor car ») sont par ailleurs payées au couple et à son personnel. Pour la saison 1899-1900, la Maurice Grau Opera Company paie à Calvé le voyage en première classe pour trois personnes ainsi qu'une place en seconde, pour la traversée entre Le Havre et New York, aller et retour. Une cabine est par ailleurs mise à disposition de la chanteuse seule. Lors des trajets en train, un compartiment de trois personnes est réservé pour la chanteuse et les deux personnes qui l'accompagnent. Quant à Lucienne Bréval, son contrat prend en charge deux places en première catégorie pour les voyages en bateau et en train, la chanteuse ayant droit à une cabine privative lors de la traversée de l'Atlantique. US-NYp, Marcella Sembrich papers 1790-1988 [bulk 1885-1930], MAI-62766, Box 2, Folder 32, *Memorandum of Agreement made and entered into this Twenty Third day of October, 1894, by and between Messrs Abbey, Schoeffel & Grau, of New York, parties of the first part, and Madame Marcella Sembrich, at present residing at Dresden, Saxony, party of the second part*, [contrat], 23 octobre 1894 ; US-NYp, Marcella Sembrich papers 1790-1988 [bulk 1885-1930], MAI-62766, Box 2, Folder 33, *Memorandum of Agreement made and entered into this twentieth day of May On thousand eight hundred and ninety nine between The Maurice Grau Opera Company, represented by Mr. Maurice Grau, President and Managing Director, of the First Part, and Professor Wilhelm Stengel-Sembrich, for and on behalf of his wife, Madame Marcella Sembrich, at present residing in Dresden, Saxony, Party of the Second Part*, [contrat], 20 mai 1899. ; F-Po, Engagements d'Emma Calvé, NLAS - 794 (4), *Contrat entre Emma Calvé et Maurice Grau, directeur de la Société Maurice Grau Opera Company*, [contrat], 27 mai 1899 ; US-NYp, Marcella Sembrich papers 1790-1988 [bulk 1885-1930], MAI-62766, Box 2, Folder 33, *Memorandum of Agreement made and entered into this first day of July One thousand nine hundred and one, between the Maurice Grau Opera Company represented by Mr. Maurice Grau, President and Managing Director, of the First Part, and Professor Wilhelm Stengel-Sembrich, at present residing in Dresden, Saxony, Party of the Second Part*, [contrat], 1 juillet 1901 ; F-Po, Dossier Lucienne Bréval, *Contrat entre les soussignées : La Société « Maurice Grau Opera Company », représentée par Monsieur Maurice Grau, Président et Directeur-Administrateur, demeurant actuellement à Paris, 9, rue Auber, d'une part : et Melle. Lucienne Bréval, habitant actuellement à Paris, Rue Bremontier, d'autre part*, 14 septembre 1901.

Protective Association » du 15 juillet 1889, qui évoque des progrès significatifs dans les négociations entamées avec les compagnies ferroviaires pour obtenir des tarifs spéciaux pour les troupes de théâtre[1265]. Bien que nous n'en ayons pas retrouvé de traces pour les tournées Grau, de tels accords existent en 1908 entre le Metropolitan Opera et la Compagnie Générale Transatlantique, qui applique une réduction de 25% aux membres de la troupe sur le prix de la traversée[1266]. Grau a donc très certainement bénéficié d'accords similaires, d'autant que plusieurs de ses mécènes ont alors des intérêts dans des entreprises de transport[1267].

Une fois les artistes arrivés sur le lieu des représentations, la correspondance entre le port ou la gare et le théâtre leur est payée[1268], dépense enregistrée dans l'entrée « Voitures » des tableaux 28 (tournée de Mrs. Potter uniquement) et 29. Les comptes du Park Theatre de Boston indiquent par ailleurs que 67,69$ sont dépensés pour les transports urbains lors du mandat d'Abbey et Schoeffel en 1888-1889, montrant que les directeurs de salle peuvent aussi s'en acquitter[1269]. Comme nous le verrons plus loin dans la section consacrée aux salaires, les éventuels trajets quotidiens entre le théâtre et l'hôtel dans lequel logent les artistes ne leur sont pas remboursés. En plus de gérer le déplacement des personnes, l'imprésario s'occupe du transfert des bagages, pour le matériel scénique comme pour les effets personnels[1270]. La prise en charge de ces dépenses enregistrées dans les comptes du Metropolitan Opera uniquement (« Entreprise de transfert » et « Bagagerie »), est soumise au bon respect des horaires par les artistes, sommés de mettre leurs effets à disposition à l'heure exacte qui leur aura été préalablement indiquée[1271]. Au-delà de sa seule dimension financière, la prise en charge des transports par l'imprésario répond à des impératifs organisationnels compréhensibles.

[1265] Frank W. Sanger, futur actionnaire de la *Maurice Grau Opera Company*, préside la réunion. Anonyme, « Theatrical Railroad Rates », *The New York Times*, 16 juillet 1889.

[1266] *Contract Summaries. Artists & Companies*, [résumés de contrats], *op. cit.*

[1267] Mentionnons, entre autres, la famille Vanderbilt ou l'avocat Edward Lauterbach. Pour plus de détails, voir la section « 5.2.1 Les propriétaires de théâtre, entre prestige et profit ; Patrons, entre Gentry et État ».

[1268] Aimé Gerber écrit à ce propos : « Grau's sense of courtesy impelled him to provide hansom cabs at the company's expense when the artists' ships arrived and left, or when the singers came and went on tours. » HEYLBUT Rose et GERBER Aimé, *Backstage at the Metropolitan Opera*, *op. cit.*, p. 17.

[1269] Broaker & Chapman, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York. 1887-1892*, *op. cit.*, p. 17.

[1270] La prise en charge logistique et financière du transfert des bagages est indiquée dans tous les contrats passés entre Grau et ses artistes que nous avons retrouvés. Par ailleurs, les comptes du Tremont Theatre indiquent 344,41$ de bagages pour 1889-1890, ce qui suppose que les directeurs prennent en charge le transfert des malles et autres effets des artistes qu'ils produisent dans leur théâtre. *Ibid.*

[1271] Voir les contrats d'Emma Calvé et Lucienne Bréval : *Entre les Soussignés : La Société « Maurice Grau Opera Company » représentée par Mr Maurice Grau, Président et Directeur-Administrateur demeurant actuellement à Paris rue Aubert n°9. D'une Part. Et Mademoiselle Emma Calvé, Artiste Lyrique, demeurant à Paris rue Dumont d'Urville n°1. D'autre Part*, *op. cit.* ; *Contrat entre les soussignées : La Société « Maurice Grau Opera Company », représentée par Monsieur Maurice Grau, Président et Directeur-Administrateur, demeurant actuellement à Paris, 9, rue Auber, d'une part : et Melle. Lucienne Bréval, habitant actuellement à Paris, Rue Bremontier, d'autre part*, *op. cit*.

Emmenés de ville en ville, soumis à des rythmes intenses, les artistes doivent parfois monter sur scène quelques heures après être descendus de leur train. Dans ces circonstances, la gestion des itinéraires doit être centralisée et réglée longtemps en avance, tout comme le paiement des passages, afin de s'assurer que tous les artistes embarquent ensemble.

Si l'imprésario s'assure que la troupe est bien conduite en temps et en heure dans ses divers lieux de représentation, il ne paie pas toujours le logement. Face à des informations éparses et lacunaires, toujours concentrées sur la deuxième moitié de la carrière de l'imprésario, nous avons reconstitué trois modèles : un premier dans lequel les dépenses liées au logement sont intégralement payées par l'imprésario, un second dans lequel les artistes s'occupent de réserver et de payer leur hébergement, et un troisième dans lequel l'imprésario défraie partiellement ses pensionnaires[1272]. Nous proposons ici deux à trois exemples pour chacun d'eux.

Le premier modèle, dans lequel les artistes sont entièrement défrayés, se rencontre tout au long de la carrière de Grau et concerne surtout ses vedettes. En mai 1883 cependant, le contrat conclu entre Marcella Sembrich et Henry E. Abbey mentionne que la chanteuse voit ses frais d'hôtel payés pour quatre personnes[1273]. L'artiste étant alors au début de sa carrière, il est fort probable que des chanteurs et chanteuses plus confirmés aient aussi bénéficié de cet avantage, creusant ainsi le déficit qu'Abbey allait devoir supporter en fin de saison. Vingt ans plus tard, le contrat signé entre Adelina Patti et Maurice Grau pour la dernière tournée américaine de la chanteuse désormais sexagénaire indique que toutes les dépenses du voyage sont prises en charge, ce pour sept personnes, qui voyagent par ailleurs avec un chef cuisinier et des domestiques payés par l'imprésario[1274].

Le second cas de figure, dans lequel les artistes paient leur logement, semble plus fréquent, bien que nous ne sachions pas si l'absence de mention « Hotel » dans la plupart des comptes d'Abbey, Schoeffel & Grau signifie une non-prise en charge ou un oubli. Pour avoir plus de précisions à ce propos, il faut se plonger dans les écrits d'artistes. Dans une lettre qu'Ellen Terry écrit à sa sœur Marion depuis Chicago le 2 octobre 1893, elle dit payer vingt-

[1272] Quand nous parlons d'hébergement, nous excluons ici les nuits passées dans les transports qui sont comprises dans les dépenses liées au transport. La question des voyages nocturnes est abordée dans le chapitre 8.

[1273] *Dated 29 May 1883. Mr. H. E. Abbey with Madame Sembrich Agreement*, [contrat], *op. cit.*

[1274] Dans une lettre qu'elle adresse à Perry Betts, rédacteur en chef du journal *Truth*, pour rectifier les erreurs qu'il y a publiées, Adelina Patti détaille les clauses de son contrat, parmi lesquelles : « I am to receive 50 percent of the gross receipts of each concert when they exceed £1 500 – also travelling expenses paid for seven persons, and a private car with Chef and servants planned free at my disposal for the whole tour. », US-NHs, Collection on Adelina Patti, *Letter from Adelina Patti to Perry Betts about her contract with Maurice Grau*, [lettre manuscrite], 31 janvier 1903. – Les avantages conférés aux vedettes sont détaillés dans la section « 6.3 Rémunération des artistes : une prime croissante à la visibilité ».

sept dollars par jour pour l'appartement qu'elle occupe au cinquième étage du Virginia Hotel avec sa fille Edith, une amie de sa fille et sa femme de chambre[1275]. Si la comédienne se dit agréablement surprise du tarif qu'elle trouve dérisoire, la dépense n'en est pas moins à sa charge. Bien que nous n'ayons pas retrouvé de contrat liant Terry et l'Abbey, Schoeffel & Grau Company, la position que l'actrice occupe dans la troupe du Lyceum Theatre implique une rémunération conséquente. Des artistes secondaires auraient certainement émis un avis différent du sien quant au prix du logement. En comparaison, la comédienne Louise Cellarius, partie avec Sarah Bernhardt en 1900 et dont il sera question dans la section suivante, dit payer douze francs par jour pour la chambre d'hôtel qu'elle partage avec une figurante, tarif qu'elle trouve très élevé[1276]. Pour reprendre l'exemple de Marcella Sembrich, le contrat qu'elle signe avec Abbey, Schoeffel & Grau en 1894 montre bien l'évolution des conditions que les imprésarios lui offrent. Après la section consacrée à la rémunération, un paragraphe stipule explicitement que les dépenses liées à l'hébergement, pour l'artiste et sa suite comme pour les directeurs, ne font pas partie des frais à déduire des recettes[1277].

Le troisième modèle que nous avons évoqué, dans lequel une partie seulement du logement est remboursée, est probablement le plus courant, que ce soit à l'échelle de la troupe au sein de laquelle il existe des inégalités, ou à celle de l'artiste qui ne bénéficie pas nécessairement d'une prise en charge uniforme tout au long de la tournée. Les sommes renseignées dans l'entrée « Hotels » des comptes du Metropolitan Opera, représentant souvent près de la moitié de celles allouées au transport ferroviaire, indiquent en tout cas que cette dépense tend à se normaliser, au moins à la fin de la carrière de Grau. À cette époque, les contrats de Marcella Sembrich indiquent ainsi que la chanteuse est défrayée dès qu'elle doit donner des représentations dans une ville autre que celle dans laquelle la troupe séjourne alors. L'engagement de 1899 n'indique pas le montant de l'indemnité, mais celui de 1901 mentionne un défraiement de cinquante dollars par nuitée[1278]. Lors de cette même saison 1901-1902, le

[1275] GB-Lbl, Ellen Terry and Edith Craig Database, ET-Z2,257, *2 letters from Ellen Terry to her sister Marion*, [lettres manuscrites], 29 septembre et 2 octobre 1893.

[1276] CELLARIUS Albert, « Le journal d'une petite artiste de la troupe Sarah Bernhardt », *Gil Blas*, 17 décembre 1900. – Fin septembre *L'Intransigeant* rapporte qu'après une audition brillante, Louise Cellarius, âgée de dix-neuf ans, a signé un engagement de trois ans avec Sarah Bernhardt. Triboulet, « Théâtres », *L'Intransigeant*, 27 septembre 1900.

[1277] « It is distinctly understood that neither the hotel expenses of Madame Marcella Sembrich nor of Messrs Abbey, Schoeffel & Grau shall form part of the expenses incidental of the giving of concerts, but that each of the parties herto shall pay themselves their own hotel expenses. » *Memorandum of Agreement made and entered into this Twenty Third day of October, 1894, by and between Messrs Abbey, Schoeffel & Grau, of New York, parties of the first part, and Madame Marcella Sembrich, at present residing at Dresden, Saxony, party of the second part*, [contrat], *op. cit.*

[1278] US-NYp, Marcella Sembrich papers 1790-1988 [bulk 1885-1930], MAI-62766, Box 2, Folder 33, *Memorandum of Agreement made and entered into this twentieth day of May On thousand eight hundred and*

résumé de contrat de la mezzo-soprano Ernestine Schuman-Heink indique quant à lui un forfait de quinze dollars par nuitée[1279]. Ces montants nous donnent deux informations : d'une part ces indemnités couvrent, d'après les déclarations d'Ellen Terry notamment, le paiement de nuits décentes, voire luxueuses, pour les artistes détachés du reste de la troupe ; d'autre part, eu égard aux sommes que le Metropolitan Opera alloue à l'hébergement chaque saison entre 1898 et 1903, son directeur semble fréquemment disperser ses artistes pour des concerts isolés.

ninety nine between The Maurice Grau Opera Company, represented by Mr. Maurice Grau, President and Managing Director, of the First Part, and Professor Wilhelm Stengel-Sembrich, for and on behalf of his wife, Madame Marcella Sembrich, at present residing in Dresden, Saxony, Party of the Second Part, [contrat], 20 mai 1899 ; US-NYp, Marcella Sembrich papers 1790-1988 [bulk 1885-1930], MAI-62766, Box 2, Folder 33, *Memorandum of Agreement made and entered into this first day of July One thousand nine hundred and one, between the Maurice Grau Opera Company represented by Mr. Maurice Grau, President and Managing Director, of the First Part, and Professor Wilhelm Stengel-Sembrich, at present residing in Dresden, Saxony, Party of the Second Part*, [contrat], 1 juillet 1901.

[1279] *Contract Summaries. Artists & Companies*, [résumés de contrats], *op. cit.* – Autre élément notable que nous n'avons retrouvé dans aucun autre contrat, celui d'Ernestine Schumann-Heink stipule aussi que la Maurice Grau Opera Company prend en charge l'assurance vie de la chanteuse. À notre connaissance cependant, l'artiste ne souffrait d'aucune maladie expliquant un tel avantage ; il résulte probablement d'une négociation entre elle et les directeurs.

Tableau 28 : Dépenses consacrées au transport et à l'hébergement lors de quatre tournées d'Abbey, Schoeffel & Grau (1888-1892)

	Mrs. Potter 1888-1889	Mary Anderson 1888-1889	Opéra italien 1891-1892[1280]	Adelina Patti 1891-1892	Sarah Bernhardt 1891-1892
Transport	6 779,19$	12 044,60$	30 908,44$	14 341,05$	46 368,90$
Hôtel	643,43$	/	/	/	/
Voitures	844,25$	/	/	/	/
Total dépenses hébergement et transport	8 266,87$	12 044,60$	30 908,44	14 341,05$	46 368,90$
Total des dépenses	**192 479,30$**	**228 240,14$**	**563 486,86$**	**269 218,46$**	**424 325,54$**
Part de l'hébergement et des transports dans les dépenses totales[1281]	**4,3%**	**5,3%**	**5,5%**	**5,3%**	**10,9%**

Tableau 29 : Dépenses consacrées au transport et à l'hébergement de la troupe du Metropolitan Opera (1898-1903)

	1898-1899	1899-1900	1900-1901	1901-1902
Entreprise de transferts	2 794,89$	4 548,25$	7 233,23$	8 368,25$
Bagagerie	1 068,66$	1 887,67$	2 586,94$	3 889,68$
Voitures	1 351,55$	2 126,98$	1 818,08$	2 779,99$
Hôtel	6 447,22$	5 826,66$	4 904,53$	6 234,44$
Transport maritime	17 832,70$	21 077,28$	19 511,76$	20 834,65$
Transport ferroviaire	15 601,33$	30 467,63$	44 487,96$	55 662,09$
Total dépenses hébergement/transport	**45 096,35$**	**65 934,47$**	**80 542,50$**	**97 769,10$**
Total des dépenses	**954 168,20$**	**1 068 703,49$**	**1 100 943,57$**	**1 114 346,46$**
Part de l'hébergement et des transports dans les dépenses totales[1282]	**4,7%**	**6,2%**	**7,3%**	**8,8%**

Comprises entre 4,3 et 10,9%, les sommes que Grau alloue au transport et au logement sont assez marginales si on les rapporte à l'ensemble, surtout si l'on considère la place que la mobilité occupe dans son modèle spectaculaire. Elles sont complétées par quantité de frais annexes que les comptes de l'imprésario renseignent de façon plus ou moins rigoureuse, et que nous allons désormais détailler.

[1280] Il s'agit de la troupe du Metropolitan Opera.
[1281] Sommes arrondies au dixième près.
[1282] Idem.

6.2.4 Dépenses diverses

Outre les grands pôles que sont les salles de spectacle, le matériel de scène, les déplacements et l'hébergement, les imprésarios prennent en charge quantité de dépenses plus discrètes, inégalement répertoriées et parfois contournables. Difficilement rattachables à des ensembles définis, nous les classons par ordre décroissant selon leur coût : publicité, location de bureaux, propriété intellectuelle, droits de douane, intérêts liés aux emprunts, et dépenses non répertoriées.

Grau s'occupe tout d'abord de la médiatisation de son activité, dont les dépenses sont soit renseignées comme de la réclame, soit indiquées sous les entrées respectives « Presse » et « Impressions ». Comme évoqué dans le chapitre 5, les sommes versées par les imprésarios pour augmenter la visibilité de leurs entreprises peuvent être conséquentes, surtout dans le cas d'une direction de théâtre, où la publicité coûte systématiquement plus de 10 000$ par saison (tableau 30). Dans un contexte de haute concurrence où les entrées constituent la principale source de revenus d'un imprésario ou directeur[1283], promouvoir ses artistes, leur répertoire et travailler sur leur image est crucial pour Grau et ses associés, que la réputation ne met pas à l'abri de la faillite.

À partir des années 1880 au moins, Maurice Grau loue des bureaux à New York et Londres. À Paris, l'existence d'une antenne parisienne rue Auber est avérée à partir de 1898, mais il est possible qu'elle soit plus ancienne, l'imprésario étant présent sur le marché français dès les années 1870[1284]. Si ces implantations physiques accroissent la visibilité et la légitimité des intermédiaires, elles représentent également un coût : il faut s'acquitter d'un loyer, rémunérer le personnel sur place, ainsi que payer des frais divers et variables d'une période à l'autre. Le tableau 31 reprend les dépenses engendrées par les bureaux new-yorkais et londoniens entre 1887 et 1892. Il montre qu'elles augmentent progressivement jusqu'en 1889-1890 pour diminuer d'environ 40% dès la saison suivante. Si les loyers restent relativement stables (entre 1000 et 1 500$ la période), les montants des salaires et les frais annexes varient considérablement d'une année à l'autre. Chacun de ces postes diminue de moitié à partir de

[1283] Voir le chapitre 7.

[1284] L'entête du papier à lettre de la Maurice Grau Opera Company indique l'adresse du 9 rue Auber pour le bureau parisien de la société. Voir par exemples les lettres suivantes : US-NHs, The Love Family papers, MS 12, Series 1, Box 4, Folder 10, *Grau, Maurice, 2 typed letters signed to Mrs. Love*, [lettres dactylographiées], 1898. ; F-Pnas, MN137 230, *Maurice Grau. « Six lettres autographiées ». Lettres de Maurice Grau à Constant Coquelin*, [Lettres], 1899-1903. – Comme nous l'avons vu dans le chapitre 3, cette implantation concerne surtout la sélection d'artistes français, que l'imprésario produit ensuite dans les Amériques (et plus tard en Europe et au-delà) dès le début des années 1870.

1890-1891, soit après une année où les profits réalisés par les associés sont divisés par dix[1285]. Il semble que les imprésarios cherchent alors à diminuer leurs dépenses et préfèrent conserver leurs loyers, en effectuant des coupes dans le personnel et dans les dépenses annexes, plutôt que de changer un emplacement, ce qui serait susceptible d'altérer leur réputation.

Les droits versés aux auteurs et compositeurs, systématiquement renseignés dans les comptes du Metropolitan Opera, ne le sont, dans le cas d'Abbey, Schoeffel & Grau, que pour la direction du Wallack's Theatre et de la tournée Bernhardt de 1891-1892 (tableau 32). La mauvaise représentation et la variabilité de cette dépense pendant la carrière de Grau illustre probablement le faible respect des conventions internationales de l'époque évoqué dans le chapitre 3[1286]. Les droits de douane constituent un cas similaire par leur maigre visibilité, reposant essentiellement, eux aussi, sur des accords bilatéraux, ou des réglementations nationales. Parmi les archives sur lesquelles nous travaillons ici, seuls les comptes de la tournée Bernhardt de 1891-1892 mentionnent de tels frais, à hauteur de 902$[1287]. Eu égard à l'aire géographique couverte par cette tournée[1288], les sommes sont minimes, même si l'article de Derek Miller précédemment cité incite à penser que, comme pour les droits dus aux auteurs et aux compositeurs, les imprésarios déploient souvent des astuces pour les réduire encore[1289].

Empruntant régulièrement de l'argent pour avoir les fonds nécessaires à l'organisation des tournées, les imprésarios paient des intérêts en plus du remboursement de leurs prêts. Entre mai 1887 et juin 1891, l'entrée « Interests » figure dans chacun des bilans annuels d'Abbey, Schoeffel & Grau[1290]. Pour la saison 1887-1888, les imprésarios dépensent 6 863,90$;

[1285] Les associés enregistrent un profit de 109 801,56$ pour la période allant du 1er juillet 1888 au 30 juin 1889, puis de 10 395$ pour celle comprise entre le 1er juillet 1889 et le 30 juin 1890. En 1888-1889, sur cinq tournées et directions, quatre permettent aux associés de dégager des profits, tandis qu'en 1889-1890, sur six tournées et directions, seules trois sont rentables. Broaker & Chapman, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York. 1887-1892*, *op. cit.,* p. 26.

[1286] Sur l'évolution du droit en matière de propriété intellectuelle à l'époque Grau, voir la section « 3.1.1 Circulation internationale des œuvres et propriété intellectuelle ».

[1287] Broaker & Chapman, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York. 1887-1892*, *op. cit.*, p. 42. – Hors de la période couverte par ces livres de comptes, Mounet-Sully mentionne son passage à la douane (auquel Grau l'accompagne) dans son journal de bord, sans toutefois évoquer un quelconque paiement. F-Pcf, Fonds Mounet-Sully, Boîte 1, *Journal de bord de Mounet-Sully pendant sa tournée en Amérique*, [journal], 1894.

[1288] Pour rappel, il s'agit de la tournée qui conduit Bernhardt en Australie. Abbey, Schoeffel & Grau ayant à leur charge le transport des costumes et accessoires, le paiement de telles taxes leur incombent probablement en Australie (et non à leurs partenaires locaux). Drôle de remarque… Est-ce utile ? Est-ce que « probablement » ne suffirait pas ? Voir Chronologie des tournées et engagements en annexe.

[1289] MILLER Derek, « The Salve of Duty : Global Theatre at the American Border », art. cit.

[1290] Les montants de ces intérêts sont cependant partagés entre Abbey (2/3) et Schoeffel (1/3) uniquement, montrant que Grau ne mêle pas tout de suite ses intérêts financiers à ceux de ses associés. Broaker & Chapman, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York. 1887-1892*, *op. cit.*, p. 26.

6 519,86$ pour la suivante ; 5 129,30$ en 1889-1890 et 5 530,35$ en 1890-1891[1291]. L'application de taux d'intérêt vaut d'ailleurs autant pour les emprunts contractés auprès de banques, que pour ceux concédés par des particuliers. Ainsi en décembre 1893, les associés rendent 2 116$ à William Steinway auprès de qui ils en avaient emprunté 2 000[1292].

Apparaissent également des factures impayées ou des dépenses passées, reportées sur la saison en cours. Ainsi, en 1889-1890, les comptes de la tournée de Sarasate et d'Albert indiquent 19 549,46$ de factures non réglées, quand en 1890-1891, ceux du Tremont Theatre pointent un solde négatif de 1 156,07$ par rapport à la saison précédente[1293].

Certaines dépenses, enfin, sont regroupées dans la catégorie « divers » que l'on retrouve aussi bien chez Abbey, Schoeffel & Grau qu'au Metropolitan Opera. Chez les associés, les sommes varient considérablement en fonction du degré de détails des comptes. En 1887-1888, le Star Theatre enregistre 1 016,19$ de dépenses diverses tandis qu'en 1891-1892 cette même entrée s'élève à 53 176,93$ pour la troupe d'opéra italien[1294]. À l'Opéra de New York où la tenue des comptes est plus rigoureuse et normalisée, elles oscillent entre 4 214,48$ (1902-1903) et 8 849,44$ (1901-1902) la saison, allant ainsi du simple au double[1295].

[1291] *Ibid.*

[1292] National Museum of American History, Division of Musical History, Steinway & Sons Records and Family Papers, 1996.3031 (NMAH Acc.), *William Steinway Diary, 1861-1896*, [journal], 9 décembre 1893.

[1293] Broaker & Chapman, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York. 1887-1892*, *op. cit.*, p. 20 et 23.

[1294] *Ibid.*, p. 13 et 42.

[1295] *Metropolitan Opera Company Ledgers*, [livre de comptes], *op. cit.*

Tableau 30 : Sommes allouées à la publicité des entreprises Grau (1887-1892 ; 1898-1903)[1296]

Théâtre ou tournée	Saison	Réclame	Presse	Impressions	Frais de poste
Star Theatre	1er mai 1887-juin 1888	/	4 331,62$	781,40$	1 050,23$
Wallack's Theatre	1er oct. 1887-30 juin 1888	/	13 734,73$	1 261,22$	1 659,43$
Park Theatre	1er sept. 1888-juin 1889	/	7 636,36$	1 165,09$	2 336,65$
Troupe de Mrs. Potter	5 oct. 1888-1er juin 1889	/	4 536,41$	3 280,21$	380,57$
Troupe de Mary Anderson	17 nov. 1888-9 mars 1889	4 804,27$	/	/	/
Tremont Theatre	19 oct. 1889-31 mai 1890	/	6 791,92$	826,22$	2 008,63$
	1890-1891	/	7 614,26$	894,10$	2 373,46$
	1891-1892	12 456,86$	/	/	/
Troupe d'opéra italien	1891-1892	15 386,18$	/	/	/
Troupe d'Adelina Patti	1891-1892	4 080,88$	/	/	/
Troupe de Sarah Bernhardt	1891-1892	17 340,59$	/	/	/
Metropolitan Opera	1898-1899	19 888,71$	/	/	/
	1899-1900	21 210,99$	/	/	/
	1900-1901	18 871,44$	/	/	/
	1901-1902	17 317,79$	/	/	/
	1902-1903	16 566,91$	/	/	/

[1296] Broaker & Chapman, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York. 1887-1892*, *op. cit.* ; *Metropolitan Opera Company Ledgers*, [livre de comptes], *op. cit.*

Tableau 31 : Dépenses allouées à la location de bureaux par Abbey, Schoeffel & Grau (1887-1892)[1297]

	Salaires	Loyer	Frais divers	Total
1er mai 1887-30 juin 1888	5 736,27$	1 484,95$	5 322,60$	12 521,56$
1er juil. 1888-30 juin 1889	3 972,50$	999,96$	9 008,98$	13 981,44$
1er juil. 1889-30 juin 1890	7 264,00$	999,96$	6 241,51$	14 505,47$
1er juil. 1890-30 juin 1891	3 755,00	1 083,30$	3 720,55$	8 558,85$
1er juil. 1891-30 juin 1892	2 787,00$	1 500,00$	3 863,00$	8 150,00$

Tableau 32 : Droits payés aux auteurs et compositeurs par Abbey, Schoeffel & Grau entre 1887 et 1892 puis par la Maurice Grau Opera Company entre 1898 et 1903[1298]

Théâtre ou tournée	Saison	Montants
Wallack's Theatre	1er oct. 1887- 30 juin 1888	4 154,12$
Troupe de Sarah Bernhardt	1891-1892	12 703,35$
Metropolitan Opera	1898-1899	389,80$
	1899-1900	/
	1900-1901	3 457,60$
	1901-1902	2 972,30$
	1902-1903	1 536,80$

Bien que lacunaire car seulement concentrée sur un tiers de la carrière de Maurice Grau, l'énumération de ces postes de dépenses montre leur grande diversité, leur variabilité ainsi que le degré d'importance qu'ils revêtent aux yeux de l'imprésario. Si on les envisage par rapport à la totalité des sommes engagées lors d'une saison, on s'aperçoit cependant qu'elles n'en couvrent souvent pas la moitié. En se référant par exemple aux comptes de la tournée de Mary Anderson (tableau 33), les dépenses pour les postes répertoriés dans cette section atteignent 89 381,28$, soit seulement 39% du total. Les 61% restants, 138 858,86$, sont alloués aux artistes, dont les salaires apparaissent dans les cellules grisées. Si l'on envisage le fait que

[1297] Les coûts sont divisés en cinq parts réparties comme suit : Abbey 2/5, Schoeffel 1/5, Grau 2/5. *Ibid.*, p. 26 et 46.

[1298] Broaker & Chapman, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York. 1887-1892*, *op. cit.* ;*Metropolitan Opera Company Ledgers*, [livre de comptes], *op. cit.*

beaucoup des frais inclus dans les 39% viennent en fait couvrir ceux des acteurs, chanteurs ou musiciens que l'imprésario dirige, l'écart se creuse encore en leur faveur. Ce constat en appelle deux autres : d'une part, les artistes étant le produit phare de Grau, c'est à eux que va la plus grande part des dépenses ; d'autre part, le groupe désigné comme « les artistes » constitue en fait un ensemble hétérogène duquel se détache souvent une vedette gagnant à elle seule près du double de ce que touche l'ensemble de la troupe. Figurants, chœur et orchestre totalisent quant à eux moins du dixième des dépenses totales. Comme la section suivante le montre, la rémunération des artistes est alors fonction de leur visibilité, elle-même garante de retombées financières positives pour l'imprésario dont la logique veut que les sujets les plus rémunérateurs soient les mieux rémunérés.

Tableau 33 : Comptes de la tournée Mary Anderson (1888-1889)[1299]

	Dépenses	Recettes
Vente de billets		238 829,25$
Part de Mlle Anderson	81 409,81$	
Salaires (troupe)	46 756,63$	
Service scénique	1 781,69$	
Décors et accessoires	2 004,67$	
Costumes	822,24$	
Figurants	5 698,06$	
Chœur	1 905,36$	
Orchestre	3 089,00$	
Théâtre	53 544,66$	
Réclame	4 804,27$	
Transport	12 044,60$	
Éclairage	1 558,82$	
Dépenses	3 481,54$	
Éléments préliminaires du compte de M. Abud	7 136,21$	
Factures impayées	2 199,64$	
Total dépenses	**228 240,14$**	
Total recettes		**238 829,25$**
Profit		**10 589,11$**

[1299] Broaker & Chapman, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York. 1887-1892*, *op. cit.*, p. 19.

6.3 Rémunération des artistes : une prime croissante à la visibilité

> Il accordait des augmentations de salaire sans poser de questions s'il pensait qu'elles étaient méritées ; mais il refusait d'accroître les dépenses globales de la structure ne serait-ce que du montant de deux billets d'entrée[1300].

Détachée d'un passage dans lequel Aimé Gerber explique combien Maurice Grau pouvait se montrer précautionneux dans la distribution des ressources financières, cette citation montre que l'imprésario donne la priorité à ses interprètes, ce qui se traduit financièrement par des dépenses conséquentes à leur égard. L'analyse des comptes du Metropolitan Opera, entre 1898 et 1903, indique que la part de la rémunération des artistes sur les frais totaux reste conséquente avec une légère tendance à la baisse, passant de 73,1% à 68,28%[1301]. Si l'on exclut l'orchestre et la figuration, on tombe à 63,4% puis 58,56%[1302]. Ces pourcentages sont élevés, mais ne sont pas pour autant exceptionnels à l'époque. Ils sont par exemple légèrement supérieurs à ce que Dominique Leroy observe alors à l'Opéra de Paris, où un peu moins de la moitié des dépenses totales sont allouées à la rémunération du personnel artistique (musiciens et figurants exclus)[1303]. Comme dans la capitale française, les écarts entre rémunération des premiers sujets et salaires moyens se creusent entre le début et la fin de la carrière de l'imprésario, indiquant que son modèle spectaculaire repose de plus en plus sur le *star system* triomphant du tournant du siècle. Avant la fin des années 1880, il est difficile d'établir un schéma fiable, faute de documents estimant les frais de l'imprésario. Pour cette première période, la presse renseigne principalement les montants des cachets alloués aux premiers sujets de ses troupes, ce qui permet seulement de comprendre qu'ils sont, comme nous le verrons plus loin, plus élevés qu'en Europe. Grau produisant, au début de sa carrière, des troupes plus

[1300] « He granted increases in salary without question if he felt they were deserved; but he refused to inflate the general expenses of the organization by so much as the cost of an extra pair of tickets. », HEYLBUT Rose et GERBER Aimé, *Backstage at the Metropolitan Opera*, *op. cit.*, p. 17.

[1301] Pour les pourcentages de chaque saison, voir le tableau 34. « Salaire des artistes du Metropolitan » dans la section « 6.3.2 Dans l'ombre des étoiles : hiérarchies et inégalités de traitements ». – D'après Aimé Gerber, une des raisons du succès économique de Maurice Grau tient aux économies que l'imprésario a réalisées sur à peu près tous les postes de dépenses hors salaires d'artistes. Une telle tendance n'est cependant pas tant représentative d'une spécificité de Maurice Grau que d'un fonctionnement plus général des arts du spectacle dans les Amériques à l'époque. Du fait des contraintes logistiques de l'itinérance, les questions liées aux décors et aux costumes passent au second plan derrière les vedettes d'autant plus désirables qu'elles constituent des figures d'identifications plus fortes et plus concrètes que les œuvres ou leurs auteurs et compositeurs.

[1302] Voir également le tableau 34 pour le détail.

[1303] LEROY Dominique, « Socio-économie du grand opéra parisien » dans MOINDROT Isabelle, GOETZ Olivier, HUMBERT-MOUGIN Sylvie (dir.) *Le Spectaculaire dans les arts de la scène, du romantisme à la belle époque*, 2006, p. 40.

homogènes en terme de renommée, il est aussi probable que la rémunération des artistes soit à ce moment-là plus égalitaire.

Cette section examine la façon dont Maurice Grau paie ses artistes. Profitant d'un contexte économique favorable qui lui permet d'attirer ses sujets avec des sommes supérieures à ce qu'ils peuvent obtenir en Europe, l'imprésario offre des conditions d'autant plus alléchantes à ses chanteurs, comédiens et musiciens qu'ils sont susceptibles, par leur visibilité, d'assurer le succès de la représentation. S'organise alors un système hiérarchisé et inégalitaire dans lequel les vedettes bénéficient des contrats les plus avantageux tandis que les membres de la troupe plus anonymes vivent dans des conditions plus précaires, signe de rapports de forces dissymétriques et disparates entre l'imprésario et ses artistes.

6.3.1 « The singers made the show[1304] »

Au regard de ce qui a été énoncé dans les chapitres précédents[1305], il serait réducteur d'écrire que Maurice Grau compte exclusivement sur les interprètes qu'il produit pour construire son système artistique. L'attention apportée ponctuellement aux costumes et décors ainsi que le choix du répertoire contribuent aussi à l'établissement de sa réputation et à son succès. Néanmoins, par le soin que l'imprésario accorde à la sélection et à ses relations avec les vedettes, il est indéniable que ces dernières constituent son principal atout, et qu'il les rémunère en conséquence. Les sommes reçues en tournées deviennent de fait un des principaux arguments incitant les grands artistes à partir. Nous verrons ainsi que les cachets promis sont systématiquement supérieurs à ceux touchés en Europe, qu'ils augmentent au fur et à mesure de la période, et qu'ils s'ajoutent à des avantages financiers et en nature, qui accroissent les gains des *stars* tout en rendant leur voyage plus plaisant.

[1304] HEYLBUT Rose et GERBER Aimé, *Backstage at the Metropolitan Opera*, *op. cit.*, p. 18.
[1305] À ce propos, voir plus spécifiquement la section « 3.1 Trente ans de répertoire : *le goût de l'Europe* ».

6.3.1.1 Partir pour faire fortune : des cachets plus élevés qu'en Europe

En août 1884, soit un peu plus d'un an avant la première tournée états-unienne d'Anna Judic[1306], un journaliste du *Nottinghamshire Guardian* écrit la chose suivante :

> M. Maurice Grau semble disposé à hisser l'opéra bouffe […] au même niveau que l'opéra italien a été porté dans ce pays. En France, Mme Judic ne serait pas payée le dixième de ce que M. Maurice Grau a décidé de lui donner[1307].

Tout en établissant un lien implicite entre le prestige d'un genre et la rémunération de ses interprètes, l'auteur de cet article souligne une caractéristique centrale des tournées extra-européennes : elles offrent aux artistes qui les entreprennent des sommes bien supérieures à celles qu'ils gagnent généralement dans leur pays d'origine, et ce quel que soit le rang qu'ils occupent dans la troupe. Comme nous le verrons cependant dans la quatrième section de ce chapitre avec l'exemple de la comédienne Louise Cellarius, qui part en tournée avec Sarah Bernhardt en 1900, les petits interprètes profitent peu de l'augmentation des cachets à cause du coût élevé de la vie sur place. En l'absence de sources plus fournies concernant les petits emplois dans les troupes de Grau, nous ne pouvons approfondir cette question de l'opportunité effective des tournées pour des artistes plus anonymes[1308]. Nous analyserons donc les conditions faites à Emma Calvé et Lucienne Bréval pour illustrer l'écart pouvant exister entre les traitements offerts en France et aux États-Unis, ce à travail équivalent. Pour ce faire, nous comparerons les contrats que chacune d'elle signe avec l'Opéra de Paris et Maurice Grau entre 1895 et 1902.

Le contrat de Calvé à l'Opéra de Paris pour la saison 1895-1896 indique que l'artiste est engagée pour huit mois, qu'elle se produira huit fois par mois et pas plus de trois fois par semaine[1309]. Son salaire annuel est de 64 000 francs, soit 8 000 francs par mois et 1 000 francs par représentation. En comparaison, l'engagement de sept mois que la chanteuse signe avec la

[1306] Tournée 27.

[1307] « Mr. Maurice Grau seems inclined to bring opera-bouffe […] to the same level as Italian opera has been brought in this country. Mdme. Judic would in France not be paid more than a tenth part of the [fee] Mr. Maurice Grau has agreed to give her. », Anonyme, « Literature and art », *Nottinghamshire Guardian*, 1er août 1884.

[1308] Cette question est d'autant plus délicate à traiter que contrairement aux théâtres parisiens de l'époque, les salles états-uniennes n'ont généralement pas conservé de registres de paiement, rendant toute comparaison difficile en dehors des cas offerts par les célébrités, dont certains contrats ont été conservés.

[1309] *Engagement d'Emma Calvé à l'Opéra de Paris, du 1er octobre 1895 au 31 mai 1896*, [contrat], *op. cit.*

Maurice Grau Opera Company pour une saison allant d'octobre 1899 à avril 1900 lui offre 8 500 francs par représentation à New York et Brooklyn, et 9 000 francs pour chaque représentation dans toutes les autres villes[1310]. La chanteuse s'engage à apparaître dans soixante-cinq représentations en français et en italien et à chanter dix fois par mois – mais jamais deux soirs d'affilée, aux États-Unis et au Canada[1311]. Le contrat indique par ailleurs que l'artiste doit recevoir une avance de 68 000 francs le 15 juillet 1899. En partant en tournée dans les Amériques, Emma Calvé touche donc des sommes huit à neuf fois supérieures à celles qu'elle obtient à Paris[1312]. En décembre 1896, Bréval signe quant à elle un contrat de douze mois avec l'Opéra de Paris, allant du 1er janvier 1897 au 31 décembre de la même année[1313]. La chanteuse a droit à deux mois de congé, dont un sans traitement, et elle est payée 3 000 francs par mois pour dix représentations. Elle gagne donc 300 francs par soirée. En 1902, le contrat qu'elle signe avec Maurice Grau lui offre 5 000 francs par représentation, avec neuf à dix apparitions chaque mois[1314]. Même si les sommes reçues par Bréval sont dans les deux cas inférieures à celles touchées par Calvé, chanter dans les Amériques est plus intéressant pour elle, étant donné qu'elle est quinze fois mieux rémunérée outre Atlantique qu'à Paris. Ces augmentations spectaculaires sont cependant à minorer si l'on considère que l'Opéra de Paris fournit alors les costumes de ses sujets, tandis que Grau les laisse à leur charge, ce qui représente un coût non négligeable mais peut aussi inciter les artistes à repartir en tournée afin de l'amortir[1315].

[1310] *Contrat entre Emma Calvé et Maurice Grau, directeur de la Société Maurice Grau Opera Company*, [contrat], *op. cit.*

[1311] Les archives numérisées du Metropolitan Opera indiquent 55 représentations ; eu égard au rythme plus soutenu de la tournée, il est possible que Calvé ait annulé certaines dates pour raisons de santé. Dans ce cas, les représentations manquées sont déduites du montant total, quelle qu'en soit la raison.

[1312] Dominique Leroy rappelle que l'inflation est minime à cette époque. Nous pouvons donc en déduire que les montants reçus à quatre ans d'intervalle représentent la même somme de richesse. LEROY Dominique, « Socio-économie du grand opéra parisien », dans MOINDROT Isabelle, GOETZ Olivier, et HUMBERT-MOUGIN Sylvie (dir.), *Le spectaculaire dans les arts de la scène, du romantisme à la belle époque*, Paris, CNRS Éditions, 2006, p. 33-46.

[1313] F-Po, Dossier Lucienne Bréval, NLAS - 893 (5), *Engagement de Lucienne Bréval à l'Opéra de Paris du 1er janvier 1897 au 31 décembre 1897*, [contrat], 18 décembre 1896.

[1314] *Contrat entre les soussignées : La Société « Maurice Grau Opera Company », représentée par Monsieur Maurice Grau, Président et Directeur-Administrateur, demeurant actuellement à Paris, 9, rue Auber, d'une part : et Melle. Lucienne Bréval, habitant actuellement à Paris, Rue Bremontier, d'autre part*, *op. cit.*

[1315] L'article 9 du règlement de l'Opéra de Paris, inclus dans les contrats susmentionnés, indique : « La Direction fournit les costumes, l'Artiste ne peut rien exiger de plus ; il ne peut en refuser aucun même sous le prétexte qu'il n'aurait pas été créé pour lui et il doit porter les costumes tels qu'ils lui sont délivrés par les préposés à l'habillement, avec tous les accessoires, perruques et port de barbe, sans pouvoir y apporter aucune suppression ou modification ». *Engagement d'Emma Calvé à l'Opéra de Paris, du 1er octobre 1895 au 31 mai 1896*, [contrat], *op. cit.* ; *Engagement de Lucienne Bréval à l'Opéra de Paris du 1er janvier 1897 au 31 décembre 1897*, [contrat], *op. cit.* – Le contrat signé en 1892 par Calvé à l'Opéra-Comique indique aussi que la maison fournit ses costumes à l'artiste. *Engagement d'Emma Calvé à l'Opéra-Comique, du 1er novembre 1892 au 1er mai 1893 et du 1er novembre 1893 au 15 mai 1894*, [contrat], *op. cit.*

En plus d'être davantage rétribués dans les Amériques qu'en Europe, les artistes qui partent avec l'imprésario voient leur salaire augmenter tout au long de la période, poursuivant une croissance entamée outre-Atlantique depuis le premier tiers du XIXe siècle.

6.3.1.2 Des montants en augmentation sur la période

Bien que nous manquions d'éléments pour le début de la carrière de Grau, il semble que les cachets d'artistes aient augmenté d'abord de façon progressive, avant de franchir un palier au milieu des années 1880, lorsque l'imprésario s'est mis à produire des interprètes de plus en plus célèbres.

En 1882, Jules Prével s'émerveille des conditions offertes à Victor Capoul qui renouvelle son engagement auprès de l'imprésario à raison de 25 000 francs par mois, pour dix représentations[1316]. En 1891, Jean de Reszké, alors le premier ténor de la troupe lyrique de Grau, touche un traitement mensuel de 10 000$, soit environ 51 000 fr., ce pour huit représentations, portant le cachet qu'il reçoit chaque soir à près de 6 375 fr., contre 2 500 pour Capoul[1317]. Au théâtre, l'exemple de Sarah Bernhardt indique lui aussi que les vedettes reçoivent des cachets de plus en plus conséquents au fil des années, tout en montrant que les augmentations ont une limite. Lors des tournées qu'elle entreprend avec Maurice Grau, la comédienne touche une rémunération fixe par soirée, à laquelle s'ajoute un pourcentage sur les profits au-delà d'un certain montant[1318]. Pour son voyage de 1886-1887, l'artiste perçoit 3 500 fr. par représentation ; en 1893-1894, et en 1900-1901, cette somme est de 5 000 fr.[1319]. Si Bernhardt voit son cachet augmenter de 25% au tournant des années 1880 et 1890, le montant fixe qu'elle reçoit ensuite semble ne plus varier. La comédienne peut toutefois compter sur

[1316] PRÉVEL Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 13 juillet 1882. D'après le journaliste, l'engagement a été signé le 12 juillet.

[1317] Comme nous le verrons dans le passage qui suit, cet écart se creuse d'autant que de Reszké touche un intéressement sur les profits réalisés lors des représentations. LEISER Clara, *Jean de Reszke and the Great Days of Opera*, New York, Minton, Balch, 1934, p. 114.

[1318] Un tel montage paraît alors fréquent. En 1894, un intéressement sur les profits fait également partie du contrat de Mounet-Sully. Les recettes ne sont cependant pas suffisantes pour qu'il le perçoive. F-Pcf, Fonds Mounet-Sully, Boîte 1, *Lettres de Mounet-Sully à sa femme pendant sa tournée d'Amérique*, [lettres manuscrites], New York, 12 avril 1894.

[1319] DARCOURS Charles, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 21 janvier 1886 ; Anonyme, « Propos de coulisses », *Gil Blas*, 4 septembre 1893 (le journaliste cite un article d'Henri de Weindel récemment publié dans la rubrique « Vie Théâtrale » de *Paris*) ; DELILIA Alfred, « Nos Artistes en Amérique », *Le Figaro*, 14 octobre 1900.

l'intéressement qu'elle touche sur les profits et qui peut, d'après *Gil Blas*, porter ses appointements de la soirée à 15,000 fr.[1320].

En plus d'une rémunération financière conséquente, l'imprésario prend à sa charge des avantages qui rendent la situation des vedettes encore plus envieuse, d'un point de vue économique comme matériel.

6.3.1.3 Le cumul des avantages

En plus des cachets qu'il leur assure, Maurice Grau offre à ses artistes principaux des avantages financiers et matériels qui, sans représenter des coûts directs pour lui, signifient néanmoins une diminution de ses bénéfices. Jusqu'au milieu des années 1880 environ, dans ses troupes d'opéra en français, ces faveurs se présentent le plus souvent sous la forme de soirées à bénéfice et peuvent toucher plusieurs artistes par tournée, voire par saison[1321]. Lors de celle organisée à Mexico avec la Compagnie d'Opéra Français entre janvier et février 1881[1322], six artistes profitent ainsi d'une soirée dont les profits leur sont intégralement reversés[1323]. Pour celui de Mlle Leroux, Le *Trait d'Union* écrit que la recette dépasse les 2 000$[1324]. Quand Grau produit des troupes essentiellement centrées sur une vedette, les soirées à bénéfices peuvent se conjuguer à un intéressement sur les profits, comme c'est le cas pour Louise Théo lors de sa saison 1884-1885[1325]. L'imprésario lui offre 10 000$ par mois, un pourcentage sur les gains et un bénéfice dans les villes où la troupe se produit plus de dix fois d'affilée. Au fil du temps, offrir une part sur les recettes excédentaires semble l'emporter sur le modèle de la soirée à bénéfice, même si cette dernière se maintient pour certaines vedettes comme Adelina Patti[1326].

[1320] Anonyme, « Propos de coulisses », art. cit.

[1321] Lors d'une soirée organisée au bénéfice d'un artiste, tous les profits réalisés lui sont reversés. Lors des bénéfices organisés pour Grau au Metropolitan Opera à partir de la saison 1895-1896, les artistes jouent gratuitement pour lui. Nous ne savons pas s'il en est de même lors des bénéfices d'artistes antérieurs, ou si les autres interprètes de la troupe touchent tout de même leur cachet.

[1322] Tournée 18.

[1323] Les bénéfices des artistes de la troupe sont programmés comme suit : M. Tauffenberger, 2 février ; M. Nigri, 9 février ; M. Duplan, 12 février ; Mlle Leroux, 24 février ; Paola Marié, 25 février ; Cécile Grégoire, 26 février. Anonyme, *Le Trait d'Union*, 2, 9, 12, 25 février 1881.

[1324] *Ibid*., 25 février. Cette somme équivaut environ à dix mille deux cents francs, soit plus que ce qu'Emma Calvé reçoit un peu moins de vingt ans plus tard. Le caractère exceptionnel du montant indique qu'il est alors peu fréquent que des artistes soient aussi chèrement payés et vient renforcer notre hypothèse selon laquelle les cachets sont de plus en plus élevés au cours de la carrière de Grau.

[1325] Tournée 22. – Anonyme, « Footlight Flashes », *Savannah Morning News*, 21 septembre 1884.

[1326] Lors de la tournée d'opéra italien de 1889-1890 par exemple (tournée 41), une soirée au bénéfice d'Adelina Patti est organisée le 29 janvier à Mexico. Dans les mémoires de son mari, Virginia Arditi décrit le concert comme un franc succès et énumère les cadeaux que la chanteuse reçoit en plus de la recette : entre autres, une montre en forme de chaise à porteurs de la part d'une certaine Mrs. Clark, un porte-carte orné de diamants de

On remarque que ces avantages se concentrent progressivement sur les têtes d'affiche qui constituent l'essentiel de la production de Grau à partir de la fin des années 1880, et de fait disparaissent des autres contrats. Nous prendrons ici quatre exemples, deux issus du théâtre lyrique, deux du théâtre parlé.

Lorsqu'en 1891 Abbey, Schoeffel et Grau reprennent la direction du Metropolitan Opera, Jean de Reszké reçoit 10 000$ par mois pour deux représentations par semaine, et touche 25% des recettes au-delà de 5 000$[1327]. Son frère Édouard en perçoit quant à lui 10%[1328]. En 1894, le contrat de Marcella Sembrich ne mentionne aucun montant fixe, mais seulement le partage des éventuels profits de la représentation entre la chanteuse et les associés, 75% allant à la première, 25% aux seconds[1329]. Au théâtre, comme nous l'avons vu plus haut, Bernhardt et Mounet-Sully ont aussi un montant assuré par spectacle, auquel s'ajoute un pourcentage sur les profits[1330]. D'après un article publié dans *Gil Blas* en 1893, Coquelin touche, cette saison-là, 3 000 fr. par représentation lorsqu'il est en tournée en Europe, sans supplément[1331]. Quand il se produit outre-Atlantique en revanche, un tiers de la recette vient s'ajouter à cette somme[1332]. Si le journaliste dit juste, Coquelin touche donc un tiers du montant total dégagé par la représentation, qu'elle soit bénéficiaire ou déficitaire. Bien que Grau garantisse au comédien un salaire inférieur à celui de Bernhardt à la même époque, partager la recette avec lui présente un risque plus grand que répartir les excédents puisque cette pratique peut compromettre la rémunération de l'imprésario, dans le cas où les sommes restantes ne permettraient pas de payer le reste des membres de la troupe.

Outre les avantages financiers qu'il procure à ses vedettes, Maurice Grau leur permet de partir en tournée dans de meilleures conditions matérielles et émotionnelles que leurs confrères et consœurs moins célèbres. Les *stars* bénéficient d'un plus grand confort en voyage

---

la part de Maurice Grau et une boîte en argent contenant des pièces rares de l'épouse du Président. ARDITI Luigi, *My Reminiscences*, New York, Dodd, Mead and Company, 1896, p. 281.

[1327] LEISER Clara, *Jean de Reszke and the Great Days of Opera*, op. cit. L'autrice spécifie que ces contrats sont verbaux (comme tous ceux que les de Reszké auraient passé avec Grau) sans préciser d'où elle tient son information. En accord avec les sources que nous avons mentionnées dans le chapitre 2, Leiser ajoute que Grau respectait aussi scrupuleusement les clauses écrites qu'orales, mais qu'il n'admettait aucun extra.

[1328] *Ibid.*

[1329] *Memorandum of Agreement made and entered into this Twenty Third day of October, 1894, by and between Messrs Abbey, Schoeffel & Grau, of New York, parties of the first part, and Madame Marcella Sembrich, at present residing at Dresden, Saxony, party of the second part*, [contrat], *op. cit.* ; cet engagement vaut pour la saison 1895-1896. – Un paragraphe spécifiant que la chanteuse doit toucher 5 000 fr. par représentation figure plus loin dans le contrat mais a été rayé. – Cette spécificité du contrat de Sembrich vient contredire l'affirmation de Charles et Mirella Jona Affron selon laquelle les frères de Reszké ont été les seuls chanteurs à recevoir un intéressement sur les profits sous le mandat Grau. AFFRON Charles et AFFRON Mirella Jona, *Grand Opera : The Story of the Met*, Oakland, University of California Press, 2014, p. 397.

[1330] Voir la section « 6.3.1.2 Des montants en augmentation sur la période ».

[1331] Anonyme, « Propos de coulisses », *Gil Blas*, 4 septembre 1893.

[1332] *Ibid*.

que ces derniers, et peuvent plus facilement se déplacer avec leurs proches, Grau prenant à sa charge leur transport et celui de plusieurs personnes avec elles. Si les montants de ces dépenses ont déjà été renseignés dans la deuxième section de ce chapitre, nous détaillons ici ce à quoi elles sont allouées pour montrer qu'elles sont réparties de façon inégalitaire entre les divers membres d'une même troupe.

Fin 1889, alors que la troupe d'Adelina Patti voyage en train des États-Unis vers le Mexique, Virginia Arditi qui suit son époux chef d'orchestre écrit à sa fille : « Heureusement, Luigi et moi avions une cabine privée, une faveur qui n'est pas accordée à tout le monde[1333]. » Les ensembles de Maurice Grau regroupant souvent près d'une centaine de personnes, tous leurs membres ne peuvent en effet jouir d'une telle intimité lorsqu'ils se déplacent d'une ville ou d'un pays à l'autre[1334]. Même dans une troupe alors réputée pour rassembler un grand nombre de vedettes comme celle du Metropolitan Opera dans les années 1890, tous les chanteurs ne bénéficient pas du même traitement. D'après Quaintance Eaton, Emma Calvé évoque des conditions spartiates, même si elle semble garder de bons souvenirs de cette période[1335]. Malgré le salaire conséquent que la chanteuse reçoit, ses contrats ne comportent aucune clause indiquant qu'elle peut voyager dans des conditions spéciales (dès lors qu'il s'agit de déplacements en train), contrairement à Marcella Sembrich. Concernant cette dernière, les engagements datés du 20 mai 1899 et du 1er juillet 1901 indiquent qu'elle et son mari bénéficient d'une cabine privée de luxe lors des trajets par le rail[1336]. À statut équivalent, les avantages que Grau accorde à ses artistes dépendent aussi vraisemblablement de leurs capacités de négociation[1337]. Il est cependant deux artistes qui voyagent systématiquement dans des

[1333] « Fortunately, Luigi and I had our private compartment, a favour not granted to everybody […]. », ARDITI Luigi, *My Reminiscences*, *op. cit.*, p. 275.

[1334] Il est peut-être plus facile de voyager dans des conditions confortables quand les troupes sont moins imposantes et lorsqu'elles se déplacent en bateau, comme le suggère l'article de Jules Préviel à propos des troupes de Bernhardt et d'opéra bouffe dont les soixante-cinq passagers sont enregistrés en première classe. Jules Préviel, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 8 mai 1886.

[1335] « We were not luxurious in Grau's day… small quarters, not always the best arrangements. On some of the long runs we had to carry our own food supplies, for buffets at stations were so poor that we could not eat there. We had merry times at our improvised suppers. », EATON Quaintance, *Opera Caravan : Adventures of the Metropolitan on Tour, 1883-1956*, New York, Da Capo Press, 1978, p. 80.

[1336] Les contrats mentionnent une « state-room », ce qui équivaut à une cabine de haut standing. *Memorandum of Agreement made and entered into this twentieth day of May on thousand eight hundred and ninety nine between The Maurice Grau Opera Company, represented by Mr. Maurice Grau, President and Managing Director, of the First Part, and Professor Wilhelm Stengel-Sembrich, for and on behalf of his wife, Madame Marcella Sembrich, at present residing in Dresden, Saxony, Party of the Second Part*, [contrat], *op. cit.* ; *Memorandum of Agreement made and entered into this first day of July One thousand nine hundred and one, between the Maurice Grau Opera Company represented by Mr. Maurice Grau, President and Managing Director, of the First Part, and Professor Wilhelm Stengel-Sembrich, at present residing in Dresden, Saxony, Party of the Second Part*, [contrat], *op. cit.*

[1337] Une autre hypothèse, plus pragmatique, que l'on pourrait avancer ici, est que Maurice Grau accorde plus d'intimité aux artistes qui voyagent en couple. Ceci expliquerait notamment pourquoi Luigi Arditi bénéficie

conditions exceptionnelles : Sarah Bernhardt et Adelina Patti. Chacune d'elle dispose d'un wagon privé aménagé avec luxe, Patti ayant même un chef cuisinier à son service[1338]. Si nous nous focalisons sur l'actrice, nous apprenons par exemple qu'en septembre 1891, la troupe de la comédienne circule à bord d'un train Pullman de trois voitures[1339]. Bernhardt, son fils Maurice et sa belle-fille la comtesse Terka ont à leur disposition un wagon Coronet initialement construit pour Adelina Patti par l'entreprise Mann Boudoir, puis racheté par la société Pullman ; il est décrit comme « le foyer mobile » de l'actrice[1340]. En amont de cette même saison, dans une interview qu'elle donne à Jules Huret, l'actrice décrit le « wagon Sarah-Bernhardt » en ces termes : « […] une chambre à coucher superbe, avec un lit à colonnes, une salle de bain, une cuisine et un salon[1341] ». Par contraste, les autres comédiens et comédiennes de la troupe voyagent dans un dortoir d'une trentaine de lits[1342].

Enfin, alors que les artistes plus anonymes voyagent seuls ou (seulement) avec un domestique, Maurice Grau paie à ses vedettes le transport et parfois l'hébergement de plusieurs personnes qui les accompagnent. C'est ainsi qu'en 1884 l'imprésario finance le voyage de Louise Théo et de quatre accompagnateurs[1343], et qu'à la toute fin de sa carrière, il offre à Adelina Patti de l'emmener avec une suite de sept personnes, entièrement prises en charge[1344].

Dans un milieu artistique extrêmement concurrentiel qui repose principalement sur la mise en avant d'artistes célèbres, l'attribution de privilèges est sans doute incontournable pour l'imprésario qui construit aussi sa réputation sur les conditions qu'il offre à ses pensionnaires. Bien que, comme nous l'avons vu dans le chapitre 2, la presse loue régulièrement l'homogénéité des troupes produites par Grau, le *star system* est par essence inégalitaire par la sélection qu'il opère au sein des artistes. De fait, même quand Maurice Grau produit sa « galaxie

---

d'une cabine privée quand son épouse Virginia l'accompagne en 1889-1890 alors que, comme nous le verrons dans la section suivante, Grau ne semble pas donner une place primordiale à ses chefs d'orchestre.

[1338] Le chef cuisinier de Patti est notamment mentionné par Virginia Arditi dans les mémoires de son époux : ARDITI Luigi, *My Reminiscences*, New York, Dodd, Mead and Company, 1896, p. 280. – Un article que Jules Prével publie en juillet 1884 indique aussi qu'Anna Judic voyagera dans un wagon privé lors de sa tournée de 1884-1885. PRÉVEL Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 11 juillet 1884. Sur les wagons privés des artistes, voir aussi les sections « 8.1.2.2 Trains privés et palais flottants : monétiser le confort » et « 9.2.1.2 Passer du bon temps ensemble ».

[1339] Anonyme, « Sarah Bernhardt and Her Family in Portland », *The Anaconda Standard*, 22 septembre 1891.

[1340] L'article écrit « traveling home ». Notons que Henry E. Abbey, son épouse et une domestique occupent eux aussi une voiture privée, la Hazelmere, quand le reste de la troupe voyage dans le wagon Alcatraz. Il s'agit du seul article indiquant les conditions de voyage d'un imprésario. Eu égard au coût qu'un tel aménagement représente, au fait que nous n'en avons pas trouvé d'autre exemple, nous supposons qu'il s'agit d'un cas isolé, par ailleurs susceptible de susciter une forme d'amertume chez les autres artistes de la compagnie. *Ibid*.

[1341] HURET Jules, *Acteurs et actrices d'aujourd'hui. Sarah Bernhardt*, Paris, F. Juven, 1899, p. 78.

[1342] *Ibid*.

[1343] Anonyme, « Footlight Flashes », *op. cit*.

[1344] *Letter from Adelina Patti to Perry Betts about her contract with Maurice Grau*, [lettre manuscrite], *op. cit.*

d'étoiles », on observe une grande disparité dans la rémunération des artistes, qu'il s'agit maintenant d'explorer.

6.3.2 Dans l'ombre des étoiles : hiérarchies et inégalités de traitements

> Ce matin, à sept heures quinze minutes, le bateau *la Normandie* est parti du Havre, en route pour New-York, ayant à son bord M. Maurice Grau et toute sa troupe d'opérette, en tout trente-six personnes, ainsi réparties : onze passagers en première classe, dix-neuf en seconde et six en troisième[1345].

Contrairement à l'immense majorité des articles de presse de l'époque (tous pays et toutes sympathies politiques confondus), cet extrait publié dans *Gil Blas* et signé du journaliste et dramaturge Christian de Trogoff laisse apparaître la hiérarchie existant alors dans les troupes produites par Grau. Aux conditions matérielles disparates qui s'observent au sein de ces ensembles, se superposent de forts écarts de rémunération, à l'intérieur d'une même catégorie d'artistes, mais également entre les divers métiers qui composent une troupe. Grâce à des extraits de presse, de livres de comptes et de contrats du Metropolitan Opera, nous montrerons combien le vedettariat creuse l'asymétrie de rémunération parmi les solistes, mais aussi entre ces derniers et les autres catégories artistiques engagées dans la production spectaculaire.

En juillet 1884, un article publié dans le journal britannique *The Stage* indique les montants des cachets respectifs que recevront les quatre premiers sujets de la troupe d'Anna Judic lors de leur tournée nord-américaine de 1885-1886[1346]. La vedette de la troupe doit recevoir 200£ par soirée, Victor Capoul 80, le chanteur Baron 40, et Albert Brasseur 20[1347]. On voit donc que le premier ténor touche des appointements deux fois et demi moins élevés que la diva, tandis que la rémunération du troisième chanteur est dix fois moindre que celle de cette dernière. Cet échantillon de quatre artistes permet bien d'imaginer la modicité des sommes reçues par les interprètes préposés aux « petits emplois ». Dans les documents financiers

[1345] TROGOFF Christian (de), « Courrier des théâtres », *Gil Blas*, 19 août 1883.

[1346] Anonyme, « Paris items. (From our own correspondent), Paris July 15th, 1884, *The Stage*, 18 juillet 1884.

[1347] D'après www.measuringworth.com, 1$ équivaut en 1884 à 0,2060£, ce qui, arrondi au centième, nous donne un cachet de 970,87$ pour Judic, 388,35$ pour Capoul, 194,17$ pour Baron, et 97,09$ pour Brasseur. Si l'on reconvertit le cachet de Capoul en francs néanmoins, (avec 1$ pour 5,1 francs), on arrive à la somme de 1980,59 fr., soit moins que ce que Jules Prével indiquait en 1882. Soit les cachets du ténor sont moindres sur cette tournée – montrant donc que les augmentations s'observent surtout sur le temps long – soit les journalistes n'ont pas toujours des informations exactes. https://www.measuringworth.com/datasets/exchangeglobal/result.php

d'Abbey, Schoeffel et Grau, la comptabilisation des salaires des artistes nous laisse encore une fois déduire les inégalités sans pouvoir les mesurer dans le détail. En 1888-1889 les comptes de la compagnie de Mary Anderson distinguent, comme nous l'avons retranscrit plus haut, le montant attribué à la comédienne (81 409,81$) de celui distribué à l'ensemble de ses confrères et consœurs (46 756,63$)[1348]. La tête d'affiche reçoit ainsi à elle seule deux fois plus d'argent que le reste des membres de la troupe réunis. Pour la tournée que Sarah Bernhardt effectue avec les imprésarios en 1891-1892, l'écart se creuse encore : la comédienne gagne 161 230,86$, contre 65 445,81$ pour les autres artistes de la compagnie[1349], composée d'après les données que nous avons collectées de vingt-quatre comédiens et comédiennes[1350].

Au Metropolitan Opera aussi, les inégalités parmi les solistes sont conséquentes, mais plus facilement retraçables. Ainsi, pour la saison 1901-1902, la soprano Suzanne Adams, dans la troupe de l'Opéra depuis 1898, touche 7 680$ pour trente-cinq représentations, soit une moyenne de 219$ par opéra ou concert[1351]. En comparaison, le contrat signé par Lucienne Bréval pour la saison suivante en prévoit quelques 980[1352]. Comme la base de données des archives du théâtre nous l'indique, Suzanne Adams endosse plusieurs premiers rôles cette saison-ci, parmi lesquels celui de Marguerite de Valois dans *Les Huguenots*, Juliette dans *Roméo et Juliette*, ou Mimi dans *La Bohème*[1353]. Elle joue aussi divers rôles secondaires, la plupart du temps auprès de chanteuses plus réputées. Le 20 novembre 1901 à San Francisco, elle est Micaela auprès d'une Carmen campée par Emma Calvé, et le 19 février 1902 à New York, elle est l'Infante de la Chimène de Lucienne Bréval[1354]. Si Calvé et Bréval ne jouent, cette saison-ci, que des premiers rôles, Adams occupe néanmoins une place prépondérante dans la troupe et les écarts de rémunération notés entre les chanteuses montrent surtout que la valeur marchande des deux premières est plus élevée que celle de la troisième.

[1348] Broaker & Chapman, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York. 1887-1892*, *op. cit.*, p. 18-19.

[1349] *Ibid.*, p. 42. – Les comptes de cette tournée indiquent aussi que 1 973,08$ sont alloués à Mme Abbey. Nous ne savons pas si l'épouse de l'imprésario (anciennement Florence Gérard) participe à la tournée comme comédienne ou comme imprésaria.

[1350] Tournée 43.

[1351] *Contract Summaries. Artists & Companies*, [résumés de contrats], *op. cit.*

[1352] Conversion faite à partir de l'équivalence 1$ = 5,10 francs.

[1353] US-NYmo, *Search results for « Suzanne Adams » : 144 items*, https://archives.metopera.org, consulté le 3 novembre 2022. – La base de données est vraisemblablement incomplète. Elle indique vingt-six représentations pour Suzanne Adams en 1901-1902 alors que les résumés de contrat établissent que la chanteuse a joué trente-cinq fois lors de cette saison.

[1354] US-NYmo, [Met Tour] CID:27990, *Carmen*, San Francisco, California, Wed, November 20, 1901, https://archives.metopera.org, consulté le 3 novembre 2022 ; US-NYmo, [Met Performance] CID:29020, *Le Cid*, Metropolitan Opera House, Wed, February 19, 1902, https://archives.metopera.org, consulté le 3 novembre 2022.

Les différences de traitement s'observent aussi entre les diverses fonctions artistiques de la troupe avec, en premier lieu, les chefs d'orchestre, bien moins payés que les solistes. En mai 1901, Walter Damrosch renouvelle son contrat auprès de la Maurice Grau Opera Company. D'après les termes de l'engagement, il s'engage à diriger les opéras et les concerts de musique allemande pour la saison 1901-1902[1355]. Il doit assurer soixante-douze représentations, avec une moyenne de trois par semaine pour un salaire hebdomadaire de 500$, soit environ 167$ par apparition[1356]. Si Damrosch est appelé à diriger plus de soixante-douze fois dans la saison, ou s'il dirige deux opéras de Wagner le même jour, Grau le rémunère 100$ par exécution[1357]. Son salaire est donc inférieur à celui de Suzanne Adams. Cependant les conditions offertes au chef d'orchestre sont meilleures que celles qui lui ont été faites la saison précédente, durant laquelle il recevait 400$ par semaine pour trois représentations[1358]. Plus encore, Damrosch semble même assez bien loti par rapport à ses confrères. Lors de la saison 1902-1903, Philippe Flon, engagé pour diriger les opéras français, touche 20 000 fr., et Luigi Mancinelli, qui s'occupe du répertoire italien, 55 000 fr.[1359]. D'après la base de données des archives du Metropolitan Opera, le premier aurait donné quarante-six représentations cette saison-là, et le second soixante-dix[1360]. Ceci nous donne donc une moyenne de 435 fr., ou 85$ par représentation pour Philippe Flon, et de 786 fr., ou 154$ pour Luigi Mancinelli.

Après les chefs d'orchestre, la rémunération des artistes s'effondre dès que l'on considère les instrumentistes, le chœur et le corps de ballet. Entre 1898 et 1903, les salaires payés aux soixante-cinq musiciens de l'orchestre oscillent entre 80 809,29$ et 100 291,30$ par saison, soit une moyenne comprise entre 1 243,22$ et 1 542,94$ par artiste[1361]. Sur la période, les sommes allouées à l'orchestre augmentent entre 1898 et 1900 puis diminuent de 1900 à

[1355] US-NYp, Damrosch Collection, *MNY AMER DAMROSCH, Box 20, *2 letters establishing contracts between Walter Damrosch and the Maurice Grau Opera Company*, [lettres dactylographiées], 1900 et 1901.

[1356] Les estimations de rémunérations sont, dans ce paragraphe et le suivant, arrondies à l'unité.

[1357] D'après la base de données des archives du Metropolitan, Damrosch aurait dirigé quatre-vingt-six représentations cette saison-là.

[1358] Outre ces conditions d'engagement plus rudes que pour les solistes les plus « précieux » (Emma Eames ou Marcella Sembrich se voient accorder deux jours de repos entre chaque représentation quand Damrosch peut donner deux opéras de Wagner dans la même journée), une lecture plus attentive des contrats montre même une formulation plus coercitive dans ceux du chef d'orchestre. Il est écrit que pendant la saison il se tient à l'entière disposition du directeur pour les répétitions et les représentations, alors qu'aucune mention de la sorte n'apparaît dans les contrats de Calvé, Sembrich ou Bréval, dont la formulation traduit plutôt une déférence de l'impresario envers les artistes.

[1359] *2 letters establishing contracts between Walter Damrosch and the Maurice Grau Opera Company*, [lettres dactylographiées], *op. cit.*

[1360] US-NYmo, *Search results for : « Philippe Flon » : 46 items*, https://archives.metopera.org, consulté le 4 novembre 2022 ; US-NYmo, *Search results for : « Luigi Mancinelli » : 70 items*, https://archives.metopera.org, consulté le 4 novembre 2022.

[1361] Pour le nombre d'instrumentistes sous l'ère Grau, voir HEYLBUT Rose et GERBER Aimé, *Backstage at the Metropolitan Opera*, *op. cit.*, p. 23.

1903, ce alors que la rémunération de Maurice Grau est doublée[1362]. Dans ses mémoires, Gatti-Casazza écrit par ailleurs que son confrère ne payait pas les instrumentistes pendant les répétitions[1363]. La situation des membres du chœur n'est pas meilleure. Toujours d'après le futur directeur de l'Opéra de New York, le salaire individuel est alors de quinze dollars la semaine, quel que soit le nombre d'heures effectuées[1364]. Dans sa totalité, la rémunération du chœur connaît des fluctuations similaires à celles de l'orchestre, passant de 31 752,40$ en 1898 à 35 075,54$ en 1900 pour diminuer jusqu'à 28 191,50$ en 1903. Le corps de ballet, enfin, reçoit une rémunération annuelle moyenne de 12 785$. N'ayant pas réussi à estimer le nombre de danseuses et danseurs le constituant, il nous est difficile de produire une estimation de salaire moyen. Nous pouvons avancer l'hypothèse que ce groupe étant souvent mal rémunéré, il est probable que ses membres touchent des salaires inférieurs à ceux des choristes et des musiciens d'orchestre[1365]. Enfin, les figurants occupent le bas du classement avec une rémunération annuelle comprise entre 4 214,48$ et 8 849,44$. Absents des résumés de contrats pour la période Grau, ils sont par ailleurs très peu, voire non évoqués dans les ouvrages traitant du Metropolitan Opera, et le silence qui les entoure est à la mesure du peu de considération qu'ils reçoivent. Très probablement engagés à la représentation, ils incarnent l'exact inverse des étoiles par leur caractère éminemment remplaçable et dispensable.

[1362] Le salaire de Maurice Grau passe de 10 000$ l'année en 1898-1899 à 12 000$ pour la saison suivante, puis à 20 000$ à partir de la saison 1900-1901. *Metropolitan Opera Company Ledgers*, [livre de comptes], *op. cit.*

[1363] GATTI-CASAZZA Giulio, *Memories of the Opera*, *op. cit.*, p. 301.

[1364] *Ibid.*

[1365] Évoquant les écarts de rémunérations qui s'observent à l'Opéra au XIXe siècle, l'historien Sylvain Nicolle écrit que si la rémunération des danseuses étoiles augmente au cours du siècle, suivant le principe du *star system*, elle stagne rapidement et, sous la troisième République, est bien inférieure à celle des vedettes du chant. De son côté la chercheuse en études de genre Hélène Marquié souligne le lien entre la faible rémunération des artistes du corps de ballet et la fragilité de leur position au sein de l'institution lyrique, tant par leurs conditions de travail que par les comportements brutaux auxquels elles sont soumises de façon systémique par la hiérarchie. NICOLLE Sylvain, « Rétribuer les artistes : l'art du grand écart », dans LACOMBE Hervé (dir.), *Histoire de l'opéra français. Du Consulat aux débuts IIIe République*, *op. cit.*, p. 609-611 ; MARQUIÉ Hélène, « Le prestige de l'Opéra couvre tout : Les coulisses de la danse à l'Opéra Garnier (1875-1914) », *Histoire des coulisses. Histoire du jeu*, *Revue d'Histoire du théâtre*, n°281, 2019-1, p. 73-86.

Tableau 34 : Salaires des artistes du Metropolitan Opera tels que retranscrits dans les livres de comptes de la maison (1898-1903)[1366]

	1898-1899	1899-1900	1900-1901	1901-1902	1902-1903
Chanteuses	220 067,83$	310 581,34$	285 497,46$	333 543,40$	209 077,05$
Chanteurs	317 445,54$	261 837,72$	320 354,01$	283 469,08$	265 414,38$
Chefs d'orchestre	20 131,98$	25 480,00$	25 480,00$	22 466,00$	17 592,80$
Chefs d'orchestre assistants	3 393,23$	3 801,74$	4 300,64$	6 710,56$	7 721,76$
Ballet	12 158,50$	13 650,39$	13 132,54$	12 230,15$	12 754,25$
Chœur	31 752,40$	35 075,54$	32 031,18$	30 734,91$	28 191,50$
Divers/Figurants	4 314,74$	6 043,67$	6 592,41	8 849,44$	4 214,48$
Total des salaires d'artistes	**697 322,86$**	**761 213,63$**	**778 169,49$**	**792 848,54$**	**630 535,51$**
Orchestre	84 063,65$	100 291,30$	85 891,25$	89 779,00$	80 809,29$
Orchestre de scène	3 995,00$	3 858,00$	4 890,00	5 066,00	4 760,00$
Total des dépenses	**954 168,20$**	**1 068 703,49$**	**1 100 943,57$**	**1 114 346,46$**	**923 409,61$**
Pourcentage des salaires d'artistes[1367]	73,1%	71,23%	70,68%	71,15%	68,28%
Pourcentage artistes sans l'orchestre et la figuration	63,4%	60,92%	61,84%	61,84%	58,56%

Si Maurice Grau acquiert la réputation d'enrichir ses artistes, ce sont avant tout les vedettes qui, les plus susceptibles d'attirer les spectateurs et donc d'assurer la prospérité de leur imprésario, en profitent. Loin devant leurs confrères et consœurs moins connues, elles accaparent les richesses et l'attention de la presse qui, non contente de faire le récit des tournées transatlantiques, scrute et commente les sommes mises en jeu dans ces entreprises, ébahie ou révoltée par la répartition de la dépense.

[1366] *Metropolitan Opera Company Ledgers*, [livre de comptes], *op. cit.*
[1367] Arrondis au centième.

6.4 Des dépenses hautement médiatisées, ou l'art de conférer de la valeur aux êtres et aux choses

> On peut juger de la valeur de l'opéra-comique et de l'opéra bouffe […] en Amérique par le coût de l'engagement de Madame Judic par Maurice Grau pour la saison 1885-1886[1368].

Comme le montre la part de la presse dans les sources de ce chapitre, les journaux de l'époque relaient abondamment les dépenses des imprésarios. Au-delà des seules informations factuelles qu'ils apportent, les discours portés par les médias d'alors disent combien l'argent se veut désormais l'indicateur de la valeur des biens et des personnes. Dans ce dernier XIXe siècle marqué par une forte libéralisation des échanges et une concentration croissante des capitaux, la répartition de la richesse illustre un nouvel état du monde qui pourrait vouloir que tout se vende, s'achète, ou s'évalue à travers des sommes d'argent. Admirée ou critiquée, cette marchandisation de la vie dit qui, dans le monde du spectacle, a ou non de l'importance, et pour qui. Elle renseigne aussi sur ses zones de tensions, témoins de visions divergentes au sein d'une même société ou entre plusieurs ensembles géographiques.

La dernière section de ce chapitre étudie ainsi la médiatisation de la dépense et montre ce qu'elle dit des hiérarchies du système Grau. Nous commencerons par analyser la façon dont les journalistes s'étonnent des hauts montants dépensés en tournée, que ce soit dans les frais journaliers ou dans les cachets que l'imprésario alloue à ses artistes. En contrepoint, nous montrerons comment la presse raconte la faiblesse ou l'absence de dépenses envers certains groupes. D'un type de récit à l'autre, nous verrons que ce qui apparaît dans les journaux nous indique aussi ce que l'imprésario et les artistes veulent bien laisser voir de leur univers, et que le spectacle se poursuit aussi dans cette mise en scène des dépenses, où l'abondance prend le pas sur le calcul et la pingrerie.

[1368] « The value of opera-comique and opera-bouffe […] in America may be judged by the cost of M. Maurice Grau's engagement of Madame Judic for the season of 1885-6. », Anonyme, « Literature and art », *Nottinghamshire Guardian*, 1er août 1884.

6.4.1 Frais et cachets d'artistes : inquiétudes ou fascinantes excentricités

En lisant les colonnes théâtrales de la presse du XIXe siècle, un lecteur ou une lectrice d'aujourd'hui peut être surpris par la part que l'argent y prend. Comme les déficits et bénéfices qui seront étudiés au chapitre 7, les frais de fonctionnement et les cachets d'artistes occupent une place centrale dans les revues de presse de l'époque. Outre les données factuelles qu'ils fournissent quand les documents d'archives font défaut, ces montants s'accompagnent d'un abondant discours admiratif ou critique qui inscrit la tournée dans une économie spécifique et constamment renouvelée dans laquelle l'argent devient un actant de premier ordre. Nous verrons ainsi comment la presse, en mettant la question financière au cœur de la description de la tournée, renforce le régime d'exceptionnalité du spectacle et rend les circulations artistiques d'autant plus intéressantes que les sommes grâce auxquelles elles fonctionnent sont élevées, les rendant presque aussi irréelles que les fictions qui y sont produites.

6.4.1.1 Les frais journaliers : ces gouffres qui amoindrissent l'ampleur des bénéfices

Bien que moins abondamment commentés que les cachets d'artistes, les frais de fonctionnement élevés de Maurice Grau et de ses associés en tournée sont régulièrement évoqués par la presse qui les met en balance avec les recettes que les imprésarios doivent obtenir pour se mettre à l'abri du déficit. Dans une économie où ces agents travaillent sans réel filet de sécurité, ces montants sont autant de paris sur la réussite de leurs productions, et ajoutent au goût du risque que les journaux semblent vouloir leur prêter, comme les deux exemples qui suivent, tirés du *Figaro*, l'indiquent. Le premier est signé de Jehan Valter et concerne la première saison du Metropolitan Opera, le second est une interview de Sarah Bernhardt réalisée par Jules Huret avant que la comédienne ne s'embarque pour les États-Unis avec Coquelin.

Quelques mois avant l'inauguration du Metropolitan Opera de New York, la construction de ce théâtre qui veut devenir le nouveau centre des mondanités états-uniennes attire régulièrement l'attention des médias parisiens. Le 3 septembre 1883, Jehan Valter lui dédie un court article dans sa rubrique intitulée « Les artistes dramatiques français en province et à l'étranger[1369] ». Après avoir donné les noms des membres du personnel administratif et des

[1369] VALTER Jehan, « Les artistes dramatiques français en province et à l'étranger. Saison 1883-1884 », *Le Figaro*, 3 septembre 1883.

principaux artistes, ainsi que les titres des œuvres les plus célèbres du répertoire, le journaliste évoque 40 000 fr. de frais quotidiens pour les représentations, ce après quoi il ajoute : « On voit quel chiffre de recettes il leur faut faire pour ne pas être en déficit[1370]. » Juste en dessous de l'article consacré au Metropolitan, Valter en écrit un autre sur la troupe d'opéra bouffe que Maurice Grau produit cette même saison, pour laquelle aucun montant n'entre en ligne de compte, ce qui souligne d'autant plus le caractère exceptionnel des sommes qu'Abbey et Grau dépensent quotidiennement pour l'Opéra new-yorkais. Il est à ce titre probable que la publication de ces chiffres s'insère dans une stratégie de communication des imprésarios qui se savent en concurrence avec la troupe dirigée par Mapleson à l'Academy of Music.

Dix-sept ans après cette première saison du Metropolitan et le déficit énorme qu'elle a généré, Maurice Grau réunit Sarah Bernhardt et Coquelin Aîné pour une grande tournée états-unienne[1371]. « Avant le départ » des artistes, le journaliste et reporter Jules Huret se rend tour à tour chez Bernhardt puis chez Coquelin pour les interroger sur leur voyage, et publie ses interviews le 10 novembre 1900 dans une rubrique à laquelle il donne le titre de la circonstance[1372]. Dans ses échanges avec Huret, Bernhardt dit sa joie de retourner aux États-Unis et de s'y produire avec Coquelin qu'elle présente comme « un élément énorme », grâce auquel, notamment, « Grau compte sur un succès colossal[1373] ». Elle ajoute ensuite :

> Il le faudra bien ! Pensez donc qu'avant le lever du rideau Grau a 15,300 fr. de frais ! Pour s'en tirer avec un bénéfice sortable il faut donc qu'il encaisse 20,000 fr. de recettes par jour. Mais il n'est pas inquiet (il ne l'est jamais, d'ailleurs, jamais !) : la location dans toutes les villes que nous traversons est déjà formidable[1374].

Moindres que pour une tournée lyrique, les dépenses que l'imprésario engageraient pour la tournée des deux vedettes françaises restent très élevées, les places de théâtre étant vendues moins cher que celles d'opéra[1375]. Mais ce qui est surtout intéressant ici est qu'en évoquant la hauteur de ces frais, Bernhardt semble indiquer que son succès est assuré. Le sous-texte de ce passage peut en effet être que Grau avance des sommes aussi colossales parce qu'il sait que le public répondra favorablement à ses propositions. Parler de l'argent dépensé en amont de la

[1370] *Ibid*.
[1371] Tournée 73.
[1372] HURET Jules, « Avant le départ », *Le Figaro*, 10 novembre 1900.
[1373] *Ibid*.
[1374] *Ibid*.
[1375] Pour les prix des places pendant la carrière de Grau, voir la section « 7.1.1.2 Des prix d'entrée relativement stables mais adaptables aux circonstances ».

représentation permet ainsi à la comédienne de mettre en avant sa valeur financière sur le marché du théâtre, et signifier qu'elle est un bon investissement. C'est d'ailleurs ce qu'elle sous-entend dans l'article qu'elle fait publier le 3 juin 1896 dans *Le Figaro* pour défendre Maurice Grau lors de la liquidation de l'Abbey, Schoeffel & Grau Company[1376]. En expliquant que le talent de Mounet-Sully et de Réjane ne sont pas en cause dans le « désastreux résultat » de leurs tournées mais qu'ils « ne sont [simplement] pas venus à l'heure », Bernhardt laisse entendre qu'elle est plus qu'une simple comédienne talentueuse. Elle semble dotée d'un supplément qui lui permet, comme à Henry Irving et à l'opéra italien qui ont apporté des bénéfices aux imprésarios, de rencontrer le succès au-delà de l'Europe, ce qui lui vaut la confiance renouvelée de l'imprésario qui, quatre ans plus tard, s'engage à nouveau dans une tournée de grande envergure avec elle[1377].

La médiatisation des sommes déboursées par l'imprésario pour mener à bien ses entreprises peut donc servir de réclame implicite dans la mesure où elle atteste sa volonté de se projeter vers des succès, donc sa capacité à prédire les élans des spectateurs. Également signes de la confiance qu'il peut nourrir pour un ou une artiste, les frais de fonctionnement se superposent aux cachets que l'imprésario offre à ses vedettes, d'autant plus élevés qu'elles sont difficiles à obtenir et que leur talent a été favorablement sanctionné par le public.

6.4.1.2 Les cachets d'artistes : symboles de réussite et d'inégalités sociales

En France comme en Grande-Bretagne, où les tournées des artistes français et plus largement européens, suscitent l'intérêt des journalistes, les montants des cachets sont largement relayés et commentés par la presse. Plus enclins à l'appréciation personnelle que leurs confrères d'outre-Manche, les hommes de presse français se montrent souvent admiratifs des chiffres qu'ils énoncent, ce qui se traduit généralement par des exclamations et un vocabulaire mélioratif, ainsi que par des formules hyperboliques types, comme celle de l'artiste allant dans les Amériques récolter « lauriers » et « dollars[1378] ». Parmi les journalistes proposant

[1376] BERNHARDT Sarah, « La Vérité sur l'affaire Grau », art. cit. Un extrait de cet article est cité dans la section « 2.2.2.1 Se montrer fiable en toutes circonstances ».

[1377] Comme nous le verrons dans le chapitre 7, la confrontation de la somme indiquée par Bernhardt dans l'interview de 1900 et de celles inscrites dans le livre de recettes de Grau laisse penser que la tournée Bernhardt-Coquelin est en fait déficitaire.

[1378] On lit ainsi, dans la presse de l'époque : « M. Kowalsky […] revient d'Amérique avec une ample récolte de lauriers et de dollars » ; « Mme Sarah Bernhardt moissonnait lauriers et dollars dans la libre Amérique » ; « Sarasate vient d'arriver en Angleterre après six mois passés en Amérique à récolter force lauriers et dollars » ; « Mme Sarah Bernhardt comme Coquelin trouveront tout à la fois gloire et profit en cette promenade à travers lauriers et dollars ». Dans l'ordre des citations : Éza, « Figaro à Nice », *Le Figaro*, 27 janvier 1877 ;

des comptes rendus des tournées, Jules Prével occupe une place centrale. Créateur de la rubrique « Courrier des théâtres » du *Figaro* qu'il anime jusqu'à sa mort en septembre 1889, Prével suit attentivement les entreprises de Grau depuis 1875[1379]. Quand il ne retranscrit pas les montants alloués aux artistes par l'imprésario, il se contente de périphrases positives, évoquant des conditions « fabuleuses », « superbes » ou « princières[1380] ». Lorsque le journal publie des articles de correspondants, ces derniers utilisent des expressions similaires, comme Yankee qui déclare, après l'ouverture du Metropolitan Opera en octobre 1883, que « tout ce qui a un nom célèbre a été engagé et, cela va sans dire, à des conditions fantastiques[1381] ». Plus tard reprise par Jules Huret et Alfred Delilia, la rubrique poursuit sur le même ton. Ainsi en novembre 1901, après avoir détaillé les montants des recettes réalisées par la troupe du Metropolitan Opera à Montréal, dont les plus élevés vont à une représentation de *Carmen*, Delilia écrit : « Il est vrai que le cachet de la grande artiste lyrique est joli, Mme Calvé touchant 10,000 francs (!) par représentation[1382]. » Comme leur prédécesseur, les deux journalistes maintiennent la focale sur les artistes célèbres dont les salaires superposent une reconnaissance pécuniaire à la renommée artistique qu'ils ont déjà acquise en Europe.

Il est intéressant de noter que cette façon de décrire les engagements extra-européens des artistes fait des émules dans d'autres journaux parisiens, parmi lesquels *Gil Blas*. Les rubriques de ce journal, bien que plus enclines à considérer le sort des artistes moins célèbres, mettent tout de même l'accent sur les têtes d'affiche. En octobre 1884, Eugène Hubert décrit ainsi le retour du ténor Mauras qui revient « chargé de succès et de dollars[1383] ». Dix ans plus tard, son confrère Gaultier-Garguille évoque quant à lui les « quatre jolis millions » empochés

Valentin, « Les Indemnités de Sarah Bernhardt », *Le Gaulois*, 10 septembre 1882 ; Anonyme, « Nouvelles. Province et Étranger », *L'Entr'acte*, 5 juin 1890 ; DELILIA Alfred, « Nos artistes en Amérique », Le Figaro, 14 octobre 1900 – Malgré la concentration de ce type d'expression dans le tournant des XIXe et XXe siècles, nous en avons également trouvé une mention plus précoce, dans un numéro de la *Gazette des théâtres* de 1837, ce qui montre que le continent américain acquiert la réputation d'enrichir les comédiennes et comédiens bien avant Grau. Il y est question de l'acteur britannique William Macready qu' « un voyage au-delà de l'Atlantique […] chargea de lauriers et de dollars américains », Anonyme, « Macready », *Gazette des théâtres*, 23 février 1837. – La journaliste Éza présente M. Kowalsky comme un compositeur et pianiste ayant joué aux États-Unis dans plusieurs concerts dirigés par Offenbach. Éza, « Figaro à Nice », art. cit.

[1379] D'après la nécrologie que lui consacre *Le Gaulois* le 14 septembre 1889, Jules Prével a en fait été l'initiateur de cette rubrique pour l'ensemble de la presse parisienne, les journaux autres que *Le Figaro* en ayant ensuite créé une sur son modèle. Jules Prével était également dramaturge. TOUT-PARIS, « Bloc-Notes Parisien », *Le Gaulois*, 14 septembre 1889.

[1380] On peut ainsi lire que Victor Capoul a traité avec Grau « à des conditions fabuleuses », que l'imprésario a engagé Émilie Ambre « à de superbes conditions », et qu'il a offert à Anna Judic « des conditions princières ». Jules Prével, *Le Figaro*, « Courrier des théâtres », 23 août, 1880 ; Jules Prével, *Le Figaro*, « Courrier des théâtres », 11 juillet 1884.

[1381] Yankee, « Ouverture du Métropolitan Opéra-House de New-York », *Le Figaro*, 24 octobre 1883.

[1382] DELILIA Alfred, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 18 novembre 1901.

[1383] HUBERT Eugène, « La soirée. Carmen », *Gil Blas*, 29 octobre 1883.

par Sarah Bernhardt lors de ses trois précédentes tournées américaines, quand son imprésario n'en gagnait « que » deux, ce que le journaliste qualifie de « fort aimable[1384] ».

Les articles britanniques, la plupart du temps non signés, sont, comme nous l'avons écrit plus haut, beaucoup plus factuels que leurs équivalents parisiens. Ils sont avant tout précis en reportant les chiffres qui leur sont communiqués, utilisant le conditionnel quand les montants transmis par leurs sources leur semblent très élevés – ce que ne font pas ou très rarement les papiers parisiens. Cette neutralité de ton disparaît néanmoins en 1896, quand Maurice Grau est nommé directeur de Covent Garden pour la saison suivante. Après avoir expliqué que l'imprésario serait chapeauté par les comités financiers respectifs des Opéras new-yorkais et londonien, un article publié dans *Truth* s'inquiète de l'équilibre financier de la saison « si les cachets payés aux chanteurs aux États-Unis doivent prévaloir » à Londres[1385]. Ainsi, le détachement affiché vis-à-vis des largesses financières accordées aux artistes tombe dès lors qu'il peut toucher les rivages européens. Dans ce cas, l'augmentation des salaires apparaît comme dangereuse dans la mesure où elle menace de mettre en péril l'équilibre économique déjà précaire des théâtres londoniens.

De l'autre côté de la Manche en janvier 1901, on lit dans *Le* Ménestrel, que Maurice Grau peut se permettre de payer aussi généreusement ses pensionnaires parce que « la moindre loge pour le Metropolitan se paie 100 dollars par représentation. À ce prix-là, on peut faire les choses convenablement[1386] ». Derrière cette pique se lit peut-être l'envie, voire la jalousie du journaliste à l'égard d'un pays dont la croissance impressionnante semble faire éclore de grandes fortunes à une vitesse prodigieuse[1387]. Si l'aisance matérielle procurée par le niveau de vie états-unien suscite plutôt l'admiration des artistes que Grau y produit[1388], cette remarque du journaliste traduit peut-être une forme de répulsion à l'idée qu'un pays européen comme la France puisse se laisser dépasser par une ancienne colonie aux élites financières récemment établies.

Comme nous le montrent ces exemples, le dernier XIXe siècle semble trouver plaisir au spectacle des grandes fortunes. Si les vedettes n'amassent pas des sommes équivalentes à celles

[1384] Gaultier-Garguille, « Propos de Coulisses », *op. cit*.

[1385] « […] although if the fees paid to vocalists in the United States are to rule here, I fear the ends will not meet at all. », Anonyme, « Music. Opera – The past Season and the next », *Truth*, 30 juillet 1896.

[1386] Anonyme, « Nouvelles diverses. Étranger », *Le Ménestrel*, 13 janvier 1901. L'article est reproduit à l'identique le lendemain dans la rubrique « Échos et nouvelles » de *Gil Blas* sous la plume du Diable Boiteux.

[1387] D'après l'économiste Bertrand Blancheton, le taux de croissance annuel moyen du PIB états-unien est de 3,94% entre 1870 et 1913, avec un rythme de croissance deux fois supérieur à celui de la Grande-Bretagne. BLANCHETON Bertrand, *Histoire des faits économiques. De la Révolution industrielle à nos jours*, Paris, Dunod, 2020, p. 58.

[1388] Voir à ce propos la section « 13.2.2.2 Fictionnaliser et mythifier les Amériques », qui explore les récits publics et privés que les artistes font de leurs voyages aux États-Unis.

que détiennent les patrons qui financent le spectacle outre-Atlantique, le détail de leurs gains s'inscrit dans cette dynamique. En contrepoint, cette époque est aussi celle de la diffusion des idées de Marx sur la valeur du travail, de la création et du développement des syndicats et du mouvement anarchiste. Vus par le prisme de ces mouvements qui contestent le courant dominant capitaliste et libéral, les salaires d'artistes deviennent au contraire le symbole d'organisations sociales profondément inégalitaires. Le 22 octobre 1900, le journaliste Santillane publie dans *Gil Blas* un article intitulé « Cachets d'acteurs » dans lequel il détaille l'augmentation des salaires de chanteurs et comédiens, à Paris et en Amérique, depuis le début du siècle. Après avoir souligné les écarts entre l'opéra et le théâtre, le journaliste finit par s'insurger contre le caractère injuste des traitements offerts aux artistes :

> On ne lésine pas pour ses plaisirs et nous payons très cher ces jouets que sont pour les grandes personnes les auteurs : les pitres eux-mêmes, les gymnasiarques et les illusionnistes de music-hall ont des budgets à faire envie à un général de division ; un universitaire travaille toute une année pour un résultat pécuniaire qui ferait pitié à un débitant de chansonnettes.
>
> Et l'on s'étonne que l'anarchie paraisse séduisante à d'aucuns ! il est des comparaisons qui sont véritablement outrageantes, la rémunération du travail devrait affirmer que la justice existe ici-bas, le salaire est la réalité de la vie, la raison de notre servitude, de notre esclavage, de nos soucis, de notre labeur, la cause de notre écœurement toujours, de nos révoltes parfois[1389].

Passant sous silence la précarité de nombre d'artistes et d'auteurs, l'article conclut que n'importe quel acteur du monde du spectacle est mieux rémunéré qu'un fonctionnaire de haut niveau. Malgré sa dimension passablement caricaturale, ce passage traduit à la fois les préoccupations que les actions anarchistes de l'époque suscitent auprès de la bourgeoisie[1390], et ce que nous désignons aujourd'hui comme la rétribution proportionnelle à l'utilité sociale d'une activité. Considéré avec un peu de recul, cet article de Santillane est un des rares que nous ayons lus, à considérer les artistes comme membres d'un corps social plus vaste que celui auquel ils appartiennent, et dont ils peuvent alimenter les inégalités. La plupart des journaux qui commentent la vie matérielle des comédiens, chanteurs et musiciens restreignent leurs

[1389] SANTILLANE, « La vie parisienne. Cachets d'artistes », *Gil Blas*, 22 octobre 1900.

[1390] À propos du développement du mouvement anarchiste dans le dernier XIXe siècle, voir notamment *Paris* d'Émile Zola, publié en feuilleton dans *Le Journal* le 23 octobre 1897 et le 9 février 1898.

préoccupations à la seule sphère des arts de la scène et à son économie, comme s'il s'agissait d'un univers clos sur lui-même[1391].

Qu'ils décrivent le monde du spectacle comme partie d'un tout ou isolé, les journaux se plaisent aussi à relayer ses ratés, ou du moins ses aspects moins brillants. C'est ainsi que les difficultés et les différends générés par la répartition de la dépense trouvent aussi leur place dans les colonnes de la presse, montrant un univers plus contrasté et plus conflictuel que celui des vedettes.

6.4.2 Précarité et conflits : *pathos*, amusement et courroux

Le discours de la presse, alimenté par les informations que les imprésarios veulent bien lui donner, construit souvent une image idyllique de la tournée, dans laquelle les artistes voyagent dans le luxe et reviennent millionnaires[1392]. Si les journalistes ne cachent pas que ces conditions sont réservées à une faible proportion du contingent voyageur, l'omniprésence de ces figures dans la presse tend à distordre la réalité et à faire d'elles les seules représentantes d'une corporation dont les membres jouissent en fait de traitements fort différenciés. Sans écrire autant de lignes sur eux que sur leurs confrères et consœurs plus célèbres, certains journalistes laissent tout de même apparaître les inégalités et les conflits qui se développent dans la sphère spectaculaire. C'est ainsi qu'on peut lire, entre les lignes, la précarité des conditions dans lesquelles vivent ceux que l'on désigne comme les « petits emplois ». Plus franchement mis en avant, les conflits entre artistes et imprésarios générés par la rupture de contrats et ceux autour des droits d'auteurs, signes d'une inégale reconnaissance des créateurs de part et d'autre de l'Atlantique, disent l'intérêt des chroniqueurs pour les erreurs d'un secteur économique soumis aux mêmes aléas que les autres.

[1391] Ce constat peut s'expliquer par la tendance de la presse, voire de la littérature, à décrire la société en divers secteurs d'activités. On peut aussi y voir un reste de l'excommunication des acteurs en France qui, par le régime d'exceptionnalité qu'elle crée, a contribué au culte qui leur est voué dès la seconde partie du XVIIIe siècle, et qui se renforce au XIXe.

[1392] C'est d'ailleurs ce que critique un article anonyme publié sous le titre « Les Aventures du capitaine de la reine des lys. Par-ci, par-là », dans l'hebdomadaire *La joie de la maison* le 12 octobre 1902. Selon ce papier, le théâtre exerce « une fascination extraordinaire » sur « les esprits futiles » qui rêvent la gloire et la richesse des vedettes.

6.4.2.1 La « dure réalité » des petits emplois

Proportionnellement parlant, la place accordée aux solistes remplissant les petits rôles, aux choristes, musiciens d'orchestre et figurants est bien moindre que celle donnée aux vedettes. Le plus souvent anonymisés par la presse qui, au contraire, sature ses titres et articles des noms des premiers sujets, ils sont la plupart du temps considérés en groupe – approche que d'ailleurs, par manque de noms, nous tendons à reproduire – et ne constituent donc pas des figures d'identification potentielles. Leur situation est souvent évoquée au détour d'une phrase, par des généralités ; les montants que ces artistes touchent sont très rarement énoncés, ce qui empêche le lectorat du temps de prendre la mesure des ressources dont ils bénéficient pour vivre. Nous rendrons compte des diverses modalités selon lesquelles les journalistes évoquent ces artistes et leur condition à partir de quatre exemples courant de 1884 à 1901.

Le 14 décembre 1883, un incendie détruit le Standard Theatre de New York[1393]. Or, Maurice Grau devait y produire sa troupe d'opéra bouffe à partir du 1er janvier 1884. D'après Jules Prével, l'imprésario décide à ce moment-là de suspendre la rémunération de ses artistes pour un mois, ce à quoi le journaliste ajoute : « C'est terrible pour les petits emplois, surtout en hiver[1394] ». Bien que Prével ne donne pas plus de détails, l'insertion de ce commentaire à la fin de l'article permet de comprendre deux choses. Tout d'abord, les « petits emplois » en question ne touchent pas des sommes suffisamment élevées pour constituer des réserves, ce qui est d'autant plus difficile en une saison où le risque de se voir expulser de son logement pour défaut de paiement peut avoir des conséquences désastreuses. Ensuite, l'imprésario qui ne peut manquer de connaître la situation économique de ses artistes ne semble pas hésiter à les mettre en difficulté pour maintenir sa propre situation, menacée par la fermeture du théâtre où il avait prévu de les produire.

Au mois de juillet de la même année, le journal londonien *The Stage*, évoquant les salaires que Grau garantit à Anna Judic et aux principaux sujets masculins de la troupe, permet d'une part de mesurer l'écart de rémunération entre artistes évoqué plus haut, d'autre part d'imaginer la faiblesse de la rétribution des chanteurs non mentionnés[1395]. Comme nous l'avons

[1393] Le feu se déclare à 18h30 dans la coulisse et se répand dans la scène et la salle en quinze minutes. Le système d'alarme étant dysfonctionnel ou ayant été détérioré par les flammes naissantes, l'ingénieur préposé au gaz Edward Smith et le trésorier du théâtre Max Hirsch ne parviennent pas à prévenir les pompiers à temps. Seuls les murs d'enceinte restent debout, menaçant ceux des immeubles adjacents. Anonyme, « Farewell the Standard. Another Empty Theatre Burned up in Twenty-Five Minutes », *The Sun*, 15 décembre 1883.

[1394] Prével Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 3 janvier 1884.

[1395] Anonyme, « Paris items. (From our own correspondent), Paris, July 15th, 1884 », art. cit.

écrit précédemment, la chanteuse et comédienne doit recevoir 200£ par représentation[1396]. Le premier ténor de la troupe, Victor Capoul, en reçoit quant à lui 80, soit une somme deux fois et demi moindre que la diva. Après lui, Monsieur Baron doit toucher 40£, et le jeune Brasseur, 20. Il existe donc un écart d'un à dix entre la rémunération de l'étoile de la troupe et celle de son troisième sujet masculin. Nos recherches nous ayant fait référencer dix-sept chanteurs hommes dans cet ensemble, on peut se demander si la rétribution du dernier membre de la troupe est de beaucoup supérieure à ce que touchent quotidiennement les domestiques que Sarah Bernhardt emmène avec elle lors de sa tournée de 1900, soit 20 fr. par jour[1397].

Fait assez rare, le journaliste Albert Cellarius publie en décembre 1900 un texte qu'il présente comme les extraits du journal de sa sœur, Louise Cellarius, comédienne dans la troupe de Sarah Bernhardt[1398]. Sans dire combien elle gagne, la jeune femme décrit la cherté de la vie à New York et les difficultés que cela engendre. Débarquée avec une jeune Anglaise engagée comme figurante, elle trouve un hôtel confortable et abordable quoique cher, mais situé trop loin du théâtre pour qu'elle s'y rende à pied. Aux frais de logement quotidiens de 12 fr. s'ajoutent donc des frais de transport, de 5 fr. la course. La comédienne doit donc débourser 11 ou 22 fr. chaque jour pour l'hôtel et le transport[1399], auxquels s'additionnent des frais de service et de bouche, qu'elle ne chiffre pas, mais dont elle souligne tout de même le coût. Ainsi, elle écrit qu'elle ne peut pas prendre ses repas à l'hôtel où ils coûtent trop chers, mais qu'elle et son amie ont trouvé « une sorte de café, où des gens très propres mangent à des prix plus raisonnables qu'à l'hôtel[1400] ». Comparés aux 100 fr. de repas que Sarah Bernhardt dit dépenser chaque jour à la même époque, ces chiffres semblent dérisoires. Néanmoins, l'insistance de l'article sur le coût de la vie à New York (trois occurrences du terme « cher » sur deux paragraphes de quatorze et sept lignes) souligne l'immense disparité des trains de vie au sein de la troupe, à laquelle s'ajoute la fatigue physique et mentale des petits comédiens à qui le manque de moyens impose de trouver eux-mêmes un logement après la traversée, le plus souvent dans des quartiers excentrés, entraînant un temps de trajet que n'ont probablement pas les vedettes.

[1396] Ce qui équivaut aux cinq mille francs évoqués dans les journaux parisiens.

[1397] Voir « 6.4.1.1 Les frais journaliser : ces gouffres qui amoindrissent l'ampleur des bénéfices ».

[1398] CELLARIUS Albert, « Le journal d'une petite artiste de la troupe Sarah Bernhardt », art. cit. – Dans la description qui suit, nous faisons comme si la comédienne était la véritable locutrice du texte. – Tournée 73.

[1399] Le compte varie selon le mode de calcul utilisé par Louise Cellarius : soit les douze francs de logement équivalent au prix de la chambre divisé par deux, soit ils représentent le coût de la chambre entière, qu'elle partage. Idem pour la voiture, sachant que contrairement au logement qu'elle partage systématiquement, il est possible qu'elle se rende parfois seule au théâtre.

[1400] CELLARIUS Albert, « Le journal d'une petite artiste de la troupe Sarah Bernhardt », art. cit.

Enfin, avant de souligner l'opulence des spectateurs new-yorkais les plus fortunés, l'article du *Ménestrel* cité plus haut évoque le « menu fretin » de la troupe qui, une fois les cachets des artistes de renom payés, « devra se contenter de quelques malheureux milliers de dollars pour la saison[1401]. » Si l'on met en résonance la conclusion de cet article avec ses premières lignes qui déclarent que « [l]e métier de chanteur n'est décidément pas désagréable, au moins pour quelques-uns[1402] », sa tonalité sarcastique semble plaider pour une empathie envers les petits artistes plus que pour les étoiles de la troupe. En rupture avec le commentaire que Jules Prével écrit quinze jours après l'incendie du Standard Theatre, qui illustre plutôt un élan de charité toute bourgeoise à l'égard des « petits emplois », l'article du *Ménestrel* laisse affleurer un sentiment d'amertume vis-à-vis des abîmes qui semblent séparer un Jean de Reszké de ses confrères et consœurs non nommés, que le journaliste édulcore par l'ironie.

La maigre part que les petits artistes occupent dans les colonnes de presse, le manque de chiffres et l'abondance de périphrases qui sont utilisées pour décrire leurs conditions matérielles témoignent de la place marginale qu'ils occupent dans un imaginaire collectif essentiellement tourné vers les étoiles. Bien que jouissant le plus souvent d'une situation plus enviable que les premiers, les auteurs et compositeurs produits en tournée s'enrichissent assez peu par la circulation de leurs œuvres et les montants qui leur sont éventuellement versés sont rarement retranscrits dans la presse[1403]. Comme les artistes anonymisés, les créateurs voient leurs droits décrits par des périphrases ou inclus dans des réflexions sur la diffusion des œuvres européennes outre-Atlantique. Contrairement aux petits artistes néanmoins, ce manque voire cette absence de chiffre traduit moins un désintérêt de la part des journalistes qu'une inégale reconnaissance des créateurs de part et d'autre de l'océan. Dans les Amériques, il semble que leur nom serve surtout à attirer des spectateurs vers les salles, tandis qu'en Europe, d'où ils viennent, leur valeur est davantage perçue à travers la qualité de leurs œuvres.

À cette asymétrie symbolique se superpose une inégalité de rémunération, rendue possible par les difficultés que les auteurs, absents, peuvent éprouver à faire valoir leurs droits. Comme les injustices vécues par les artistes de moindre renom, ces entorses faites à la législation internationale sont régulièrement commentées en Europe, et renseignent sur les évolutions de perceptions du statut des créateurs.

[1401] Anonyme, « Nouvelles diverses. Étranger », art. cit.
[1402] *Ibid*.
[1403] Sur la rémunération des créateurs dont les œuvres sont jouées en tournée, voir la section « 3.1.1 Circulation internationale des œuvres et propriété intellectuelle ».

6.4.2.2 Quand l'imprésario ne paie pas : droits d'auteurs et soupçon de fraude

Comme nous l'avons écrit dans le chapitre 3, la législation autour des droits versés aux auteurs et compositeurs à l'étranger évolue considérablement pendant la carrière de Grau[1404]. Ce dernier adapte ses pratiques en conséquence, tout en cherchant à retirer de ce qu'il concède aux créateurs et éditeurs des avantages concurrentiels vis-à-vis des autres imprésarios. À l'époque même où il commence à signer des accords garantissant le versement de droits sur les œuvres, Maurice Grau reste soupçonné de fraude par la presse. Si ce soupçon est largement alimenté par la faiblesse générale de la législation qui permet aux imprésarios de la contourner pour réaliser des économies, il l'est aussi par la double fonction de plusieurs journalistes spécialisés dans les rubriques de théâtre. Jules Prével et plus tard Alfred Delilia au *Figaro*, Christian de Trogoff à *Gil Blas* ou Émile Abraham au *Petit Journal* sont ainsi auteurs dramatiques et librettistes en plus d'écrire dans la presse. Par conséquent, la question de la reproduction des œuvres à l'étranger les concerne personnellement et ne manque pas de provoquer des réactions violentes de leur part, dans un contexte où les vedettes qui les jouent s'enrichissent considérablement. Ce phénomène transparaît notamment dans deux articles, publiés respectivement en 1880 et en 1883, soit à une époque où Maurice Grau semble tout juste commencer à se préoccuper de la rémunération des auteurs et des compositeurs. Tous deux très critiques, ils sous-entendent l'impuissance dans laquelle les créateurs paraissent se trouver vis-à-vis de la défense de leurs droits.

Le 12 novembre 1880, Christian de Trogoff cite une annonce de concert à la mémoire d'Offenbach publiée dans le *Herald* pour accuser d'indécence l'imprésario qui chercherait à faire profit de tout :

> Voici comment M. Maurice Grau s'est servi de la mort d'Offenbach pour s'en faire un joli revenu :
>
> « Mercredi soir, soirée d'adieu dans laquelle on entendra la plupart des morceaux dus à l'illustre Offenbach, dit le père de l'opéra bouffe. »
>
> Ceci n'est-il pas dégoutant et indécent ? M. Grau s'est enrichi avec la musique du maître. Il s'en est servi gratuitement, mais il paraît que ce n'est pas encore assez ; il le suit encore dans la tombe et trouve moyen de gagner de l'argent avec ses os. Un autre que Maurice Grau aurait destiné le produit

[1404] Idem.

de la recette à un établissement de charité français ; mais Grau suit la tradition des Graus… faire argent de tout[1405].

Dans cet article, trois critiques sont successivement faites par de Trogoff : le pillage des œuvres d'Offenbach par Grau du vivant du compositeur ; la poursuite de l'opération après sa mort ; l'utilisation des sommes ainsi collectées à des fins d'enrichissement personnel. La première, très fréquente et souvent fondée à l'époque, concerne la diffusion libre des œuvres françaises à l'étranger à cause de la faiblesse de la législation internationale, ou selon les cas, des contraintes liées à son application. La seconde et la troisième, spécifiques à la situation évoquée, possèdent une dimension morale plus forte que la première car elles touchent à la mémoire du compositeur. Ici, Maurice Grau commet vraisemblablement une erreur doublée d'une offense : non seulement il se dispense de payer pour la diffusion des œuvres de l'artiste défunt, mais il conserve à son profit les bénéfices d'une soirée qui auraient dû, selon les codes sociaux communément admis du monde du spectacle, être alloués à une œuvre de bienfaisance rappelant Offenbach, d'où la suggestion d'un établissement français par le journaliste[1406].

Deux ans et quelques mois plus tard, alors que Grau vient de signer un accord avec les éditeurs Choudens pour le versement de droits pour *Les Contes d'Hoffmann*, *Roméo et Juliette*, *Mireille* et *Carmen*, Jules Prével fustige l'imprésario après une représentation, à La Havane, de *La Fille de Madame Angot* à l'issue de laquelle il n'aurait versé aucun bénéfice aux librettistes et compositeurs :

Nous avons dit, d'après un de nos correspondants, que la troupe de M. Maurice Grau venait de jouer la *Fille de Madame Angot* à la Havane, avec M. Capoul et Mme Théo, devant des recettes de 15,000 francs. On nous demande ce que les auteurs de cette pièce : Clairville, Siraudin, Koning et Lecocq touchent de droits d'auteur sur de pareilles recettes.

Notre réponse sera simple : Rien !

C'est vraiment trop peu, n'est-ce pas ?

Voyons, Capoul, vous qui êtes si bon garçon, si généreux, et qui êtes co-directeur avec M. Grau, un bon mouvement[1407] !

Que pensez-vous, par exemple, d'un beau buste en marbre, pour la tombe du brave Clairville, de quelques boîtes d'excellents puros de la

[1405] TROGOFF Christian (de), « Courrier des théâtres », *Gil Blas*, 12 novembre 1880.

[1406] À propos de l'investissement des artistes dans des œuvres de bienfaisance, voir la section « 12.1 Des artistes fédérateurs et diplomates : une sphère spectaculaire étroitement liée aux œuvres de bienfaisance ».

[1407] Dans un des articles du feuilleton « Ma tournée en Amérique » qu'il envoie au *Figaro* cette saison-ci, Victor Capoul présente en effet Maurice Grau comme son associé. Nous ne savons pas s'il s'agit d'un engagement contractuel effectif entre les deux hommes ou d'une façon, pour le chanteur, de refuser toute hiérarchie entre l'imprésario et lui.

> Havane, pour Siraudin, qui est un fumeur enragé ; d'un joli petit Diaz ou d'un joli petit Corot pour Koning, qui les aime tant ; d'un bel alezan pour le coupé de cet excellent Lecocq ?
>
> Je vous affirme qu'en faisant ce que je vous demande, vous ne froisserez aucunement les heureux auteurs de la *Fille de madame Angot*[1408].

Le propos de cet article se trouve en contradiction avec ce qu'écrit Jehan Valter quelques mois plus tôt à propos de la législation espagnole qui garantit la propriété littéraire et musicale[1409]. Ce n'est cependant pas l'exactitude du propos qui nous intéresse ici, mais la charge que Prével porte contre Maurice Grau et contre Victor Capoul, qu'il accuse d'oublier les auteurs et compositeurs malgré les profits qu'ils retirent de l'exploitation de leur œuvre. Derrière l'ironie des propositions de rétribution matérielle du journaliste se lit une rage sourde contre l'injustice d'un système qui contourne la dépense dès lors qu'elle n'est pas obligatoire, et qui minore l'importance des créateurs en les dépossédant de toute reconnaissance pécuniaire.

Au-delà des seuls contrats et livres de comptes tenus par l'imprésario ou les institutions qu'il dirige, la dépense, mise en récit, devient une partie intégrante de l'univers spectaculaire. Décrite de façon comptable, mise en scène sur le mode de la critique ou de l'éloge, elle contribue à alimenter un sentiment de familiarité avec les artistes et les créations, ainsi qu'à maintenir les arts du spectacle dans la sphère commerciale.

Évoluant dans une économie libérale dans laquelle les acteurs se retrouvent dépourvus de protections en cas d'échec, Maurice Grau investit l'argent collecté dans des domaines stratégiques, aux premiers rangs desquels on retrouve les vedettes et le Boston Theatre, deux témoins de sa position de force sur le marché spectaculaire. Le reste des dépenses, quand elles ne concourent pas à renforcer l'image positive de l'imprésario, sont effectuées par nécessité, ou minimisées dès lors que cela est possible. En plus de délaisser certains aspects de la production spectaculaire, notamment la mise en scène, cette répartition asymétrique de l'argent entraîne de fortes inégalités parmi les divers acteurs et actrices qui rendent la tournée et les représentations possibles.

Au sein de cette économie qui valorise les figures et les postes les plus rémunérateurs, Maurice Grau parvient à tirer son épingle du jeu et à rentabiliser une activité plutôt réputée pour causer la ruine de ceux qui s'y risquent. Non content d'enrichir les vedettes qu'il produit,

[1408] PRÉVEL Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 1er janvier 1883.

[1409] Pour plus de précisions, voir la section « 3.1.1.1 Réflexions et avancées sur les droits d'auteurs et compositeurs dans le second XIXe siècle ».

l'imprésario parvient, à la fin de sa carrière, à rétribuer ses actionnaires et à se retirer des affaires avec une fortune personnelle conséquente qui viendra le distinguer de ses confrères et consœurs. Il s'agit donc désormais d'analyser comment ce patrimoine se construit au fil des ans.

Chapitre 7. Grau « finally broke the operatic hoodoo, and […] died, ‘‘leaving enough to pay his funeral expenses’’[1410] » : autopsie d'une fortune *spectaculaire*

> Non, cher Monsieur Gatti-Casazza, j'ai la prétention formelle, absolue, dans l'affaire de la Saison Italienne, de songer un peu à la gloire, mais aussi d'être rémunéré de mon travail. Voilà cinq ans que je vis de promesses et que je plante des arbres dans mon jardin. Voilà cinq ans que je fais des sacrifices de publicité et autres, voilà cinq ans que je me dis : ‘‘les bénéfices seront pour l'année prochaine !’’. Il n'en peut plus être ainsi. Ma santé ne peut plus supporter l'effort que je donne, et je suis obligé de penser au lendemain[1411].

Comme nous l'avons vu dans le chapitre 1, les imprésarios sont parfois dépeints comme des personnages cupides, voire comme des charlatans. Le cri du cœur lancé par Gabriel Astruc dans sa lettre à Giulio Gatti-Casazza souligne toutefois un aspect tout aussi fréquent des réalités imprésariales : le voisinage quasi permanent du déficit, voire de la ruine, et l'aspiration toute pragmatique à pouvoir dégager des revenus de ses activités. Or, si Maurice Grau n'a pas été épargné par la faillite, une de ses spécificités a été de se retirer des affaires avec une fortune conséquente[1412]. Alimentée par des investissements sur lesquels nous nous pencherons dans la dernière section de ce chapitre, cette somme aurait principalement été acquise grâce à ses productions lyriques, surtout entre 1898 et 1903.

Exceptionnels dans un genre aussi dispendieux que l'opéra réputé pour avoir causé la ruine de plusieurs imprésarios[1413], les profits que Maurice Grau génère ne viennent pas seulement saluer sa capacité à s'enrichir durablement grâce à son activité. De la même façon que les cachets pharaoniques des vedettes confèrent à ces dernières une valeur supplémentaire, les bénéfices que Grau tire de ses tournées et directions lui confèrent une réputation que la seule reconnaissance artistique n'aurait pas suffi à établir. Ce constat est d'autant plus fort que les

[1410] GRAU Robert, *The Businessman in the Amusement World, A Volume of Progress in the Field of the Theatre*, *op. cit.*, p. 23.

[1411] F-Pan, Fonds Astruc, 409AP/2, Lettre de Gabriel Astruc à Giulio Gatti-Casazza à propos de la Saison Italienne, [lettre], 10 mars 1910, cité dans CAVALIÉ Jules, « The Saison Italienne at the Théâtre du Châtelet in Paris in May and June 1901. The Development of a Branded Product, Between Public Institutional Model and Private International Entrepreneurship », dans JARDIN Étienne (dir.), *Financing Music in Europe*, Turnhout, Brepols, 2022, p. 272.

[1412] Sur ce point, voir la section « 2.2.3. "The cleverest of *entrepreneurs*" ».

[1413] Dont celle de Henry E. Abbey, dont la dette contractée à l'issue de la première saison du Metropolitan Opera poursuit l'entreprise Abbey, Schoeffel & Grau jusqu'à la mort de leur associé en octobre 1896. Voir la section « 4.4.3 Une ambition démesurée ? La faillite de 1896 ».

entreprises conduites par l'imprésario ne se contentent pas de pourvoir à ses besoins et à ceux des artistes qu'il produit. Elles enrichissent aussi les investisseurs qui ont encouragé leur développement. Ce faisant, Maurice Grau apparaît comme un porte-étendard de l'idéologie libérale et capitaliste de l'époque, qui fait de l'argent le vecteur principal d'une prospérité atteinte par l'opulence, économique comme artistique[1414].

Dernier moment de cette partie consacrée à l'économie du modèle Grau, ce chapitre s'articule en deux moments. Partant d'exemples tirés de la carrière de l'imprésario, le premier cherche à reconstituer les diverses manières grâce auxquelles cette figure se rémunère dans le cadre de son activité, et montre le rôle écrasant que les spectateurs jouent dans ce système. Ces pratiques ne garantissant en aucun cas la réussite, la deuxième section du chapitre vient questionner les spécificités qui auraient distingué Maurice Grau de ses confrères et consœurs, expliquant sa santé financière dernière. D'une part, les pratiques de l'imprésario se structurent autour d'un discours valorisant le risque et l'entreprise, ce dans un contexte assez favorable qui tend plutôt à être passé sous silence. D'autre part, Grau n'a pas uniquement misé sur son activité artistique pour se mettre à l'abri : des investissements extérieurs sont venus compléter ses revenus premiers, le mettant dans une position de force qui a sans doute soutenu ses entreprises théâtrales car elle lui offrait une plus grande latitude dans ses prises de risques.

[1414] L'ancrage de cette reconnaissance dans l'époque de Grau ne signifie pas que le libéralisme et le capitalisme d'aujourd'hui se perçoivent autrement que comme des pourvoyeurs nécessaires d'opulence ou d'abondance. Il vient plutôt marquer la force que ces manières de penser le monde prennent à la fin du XIXe siècle. Sur l'association forcée entre capitalisme et abondance, voir notamment CHARBONNIER Pierre, *Abondance et liberté : Une histoire environnementale des idées politiques*, Paris, Éditions la Découverte, 2020, et HACHE Émilie, *De la génération : Enquête sur sa disparition et son remplacement par la production*, Paris, Éditions la Découverte, 2024.

7.1 « The impresario as businessman[1415] » : des diverses manières de se rémunérer

> Les imprésarios étaient des hommes d'affaires, bien que d'un type préindustriel, et dont les méthodes et les perspectives économiques n'ont changé que graduellement durant les dix-huitième et dix-neuvième siècles[1416].

Eu égard à la sécurisation croissante de capitaux à laquelle Maurice Grau s'adonne pour conduire ses entreprises, nous ne saurions le présenter comme l'homme d'affaires préindustriel décrit par John Rosselli. Il n'en demeure pas moins qu'il a besoin de se rémunérer à partir de son activité, tout comme ses prédécesseurs européens et qu'il doit pouvoir tirer des revenus de ses entreprises selon diverses modalités comme l'écrit Rosselli. En partant du cas Grau, nous souhaitons donc montrer les diverses façons dont les intermédiaires du spectacle disposent pour gagner de l'argent. Comme imprésarios, ils se rémunèrent sur les excédents dégagés par les représentations et prélèvent des pourcentages sur les salaires d'artistes sous contrat avec eux. Comme directeurs, ils peuvent recevoir un salaire de la part des propriétaires du théâtre mais assurent surtout la pérennité de leur saison en multipliant les sous-locations d'espaces.

7.1.1 Se payer sur les profits

Travaillant à son propre compte, avec des associés ainsi qu'à la tête d'une entreprise, l'imprésario perçoit une rémunération aléatoire, résultat du ratio entre dépenses et recettes. Si les premières peuvent être contrôlées en amont et pendant la saison ou la tournée, les secondes sont surtout fonction de la réaction des spectateurs, ce qui explique l'attention avec laquelle Maurice Grau s'attache à les suivre et à les anticiper. Les entrées en salle constituent en effet sa principale source de revenus, comme le montrent les extraits de comptes reproduits dans la sous-section qui suit. Nous commencerons par voir quelles marges l'imprésario parvient à dégager, les pertes qu'il peut subir, et comment cet argent est réparti. Nous étudierons ensuite la façon dont il peut adapter les prix d'entrée aux dépenses pour anticiper le résultat.

[1415] « Impresari were businessmen, though of a pre-industrial type whose methods and outlook changed only gradually through the eighteenth and nineteenth centuries. » ROSSELLI John, *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi : the Role of the Impresario*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 101.

[1416] *Ibid.*

7.1.1.1 Une question d'équilibre mathématique ?

Comme Jacques Offenbach l'explique avec emphase dans son récit de tournée, le jeune Maurice Grau qui l'engage alors est aussi souvent sujet aux faillites qu'aux succès fulgurants[1417]. Si les termes employés par le compositeur tendent à dramatiser la situation, il est indéniable que l'imprésario voit alterner des saisons plus ou moins fructueuses avec d'autres durant lesquelles il perd tout bonnement de l'argent. Cette sous-section permet de montrer que si les recettes liées aux entrées sont la principale source de revenus de Grau, ce dernier cherche à équilibrer son bilan à l'échelle d'une saison, si ce n'est davantage. De fait, ni les pertes ni les succès ne représentent pour lui des événements notables en soi. Ils indiquent plutôt à l'imprésario s'il peut poursuivre son travail avec un artiste, dans un certain répertoire, ou s'il lui est préférable de changer de direction.

Le tableau 35 détaille le bilan d'Abbey, Schoeffel & Grau pour 1887-1888. On y voit se côtoyer, au sein d'une même saison, cinq entreprises bénéficiaires (dont une dans l'immobilier) avec autant d'autres déficitaires, dont une correspond aux intérêts de la dette contractée par Abbey lors de la première saison du Metropolitan Opera. Sur l'ensemble, les associés dégagent 47 682,87$ de bénéfices, répartis selon leur degré d'investissement dans chacune des entreprises[1418]. On observe ainsi que Maurice Grau, non intéressé à l'exploitation du Park Theatre de Boston, ne retire rien des 31 736,09$ des recettes que sa direction produit, comme il ne dépense rien dans les intérêts générés par le remboursement de la dette de Henry E. Abbey. Pour toutes les autres entreprises, les imprésarios répartissent leur responsabilité en cinq parts : Abbey et Grau en détiennent deux chacun, et Schoeffel, plus en retrait, une.

[1417] OFFENBACH Jacques, *Notes d'un musicien en voyage*, *op. cit.*, p. 154. – Le passage dans lequel Offenbach présente Grau est cité dans la section « 2.2.1.1 "La vie bouillonnante des affaires" ».

[1418] Lorsqu'il dirigera le Metropolitan Opera entre 1898 et 1903, Maurice Grau dégagera chaque saison un bénéfice avoisinant les 100 000$, soit plus du double de ce que ses associés et lui parviennent à générer en 1887 et 1888. Cette comparaison permet de mieux comprendre l'enthousiasme que soulève alors la rentabilité de l'Opéra new-yorkais. Voir à ce propos la section « 7.2.3.1 Une fortune acquise lors de ses dernières années d'exercice : retour sur l'âge d'or du Metropolitan Opera ».

Tableau 35 : Bilan annuel de l'Abbey, Schoeffel & Grau Company (1er mai 1887- juin 1888)[1419]

Pertes et gains de la société sur la saison						
Entreprises		Parts dans les entreprises			Pertes	Gains
		Abbey	Schoeffel	Grau		
Park Theatre (Boston)		1/2	1/2	0		31 736,09$
Star Theatre (New York)		2/5	1/5	2/5		3 837,91$
Troupe d'Hoffmann		2/5	1/5	2/5		57 800,99$
Bernhardt à Londres		2/5	1/5	2/5		6 321,63$
Compte de la propriété au 1430 Broadway		2/5	1/5	2/5		3 620,49$
Wallacks Theatre		2/5	1/5	2/5	26 965,56$	
Troupe Gerster		2/5	1/5	2/5	7 701,26$	
Patti à Londres		2/5	1/5	2/5	1 559,7$	
Intérêts		2/3	1/3	0	6 863,9$	
Comptes du bureau	Salaires	2/5	1/5	2/5	5 736,27$	
	Loyer	2/5	1/5	2/5	1 484,95$	
	Dépenses	2/5	1/5	2/5	5 322,6$	
Total des pertes/dépenses					55 634,24$	
Total des gains						103 317,11$
Profits nets						47 682,87$

[1419] Broaker & Chapman, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York. 1887-1892*, *op. cit.*, p. 26-27.

Répartition des pertes et gains par associé						
	Henry. E. Abbey		John B. Schoeffel		Maurice Grau	
	Pertes	Gains	Pertes	Gains	Pertes	Gains
		15 868,05$		15 868,05$		0
		1 535,16$		767,58$		1 535,17$
		23 120,40$		11 560,20$		23 120,39$
		2 528,65$		1 264,33$		2 528,65$
		1 448,20$		724,09$		1 448,20$
	10 786,22$		5 393,12$		10 786,22$	
	3 080,50$		1 540,26$		3 080,50$	
	623,88$		311,94$		623,88$	
	4 575,93$		2 287,97$		0	
	2294,51$		1 147,25$		2 294,51	
	593,98$		296,99$		593,98	
	2 129,04$		1 064,52$		2129,04	
Pertes totales	24 084,06$		12 042,05$		19508,13	
Gains totaux		44 500,46$		30 184,25$		28 632,41$
Profits		20 416,40$		18 142,20$		9 124,28$

Même si l'observation d'un bilan annuel dédramatise les notions d'échec et de succès associés aux affaires, elle n'indique pas clairement la part des entrées dans ce processus. Pour ce faire, il faut se pencher sur les comptes de tournées ou saisons spécifiques. Nous comparerons ici ceux du Wallack's Theatre (tableau 36) avec ceux des tournées de la troupe de Mrs. Potter en 1888-1889 (tableau 37) et de celle de Constant Coquelin et Jane Hading lors de cette même saison (tableau 38). Comme on peut le voir dans les tableaux 36 à 37, à la dizaine de rubriques correspondant aux dépenses, en répondent une à deux pour les recettes : les gains générés par les entrées et, au Wallack's comme chez Mrs. Potter, des retenues sur salaires d'artistes se produisant à l'extérieur[1420]. Sur ces deux sources de revenu, la seconde est clairement anecdotique par rapport à la première et détermine le bilan de la saison. Parmi les exemples que nous avons choisis, l'exploitation du Wallack's et la tournée de Mrs. Potter entraînent des pertes respectives de 53 931,12$ et 21 252,25$. Pour ce qui est du théâtre new-yorkais, le déficit est partagé à parts égales entre Abbey, Schoeffel et Grau et le directeur de la salle, Theodore Moss, qui l'a sous-louée aux associés pour la saison. Recevant un loyer de 39 000$ des imprésarios, le directeur s'en sort avec une marge de 12 034,44$, mais le bail n'est pas renouvelé. Sans document expliquant ce choix, nous ne pouvons affirmer que la rupture d'association est causée par les mauvais résultats de la saison mais le fait est que les imprésarios ne dirigent aucune salle new-yorkaise entre 1888 et 1891, date à laquelle ils reprennent la tête du Metropolitan Opera.

La saison suivante, l'échec financier et critique de la tournée de Mrs. Potter met lui aussi fin à la collaboration des imprésarios avec la comédienne[1421], tandis que celle avec Coquelin et Hading se poursuit jusqu'en 1899[1422]. Bien sûr, le seul bilan financier d'une saison ne suffit pas à expliquer pourquoi un imprésario et un artiste arrêtent ou continuent de travailler ensemble : la renommée du dernier joue aussi un rôle prépondérant dans l'équation. Comme nous le verrons dans la section 2 de ce chapitre, un imprésario peut risquer de produire un acteur, chanteur ou instrumentiste à perte, tant que cela contribue à son prestige[1423]. Dans les cas étudiés ici, Mrs. Potter est alors une comédienne débutante, qui pâtit par ailleurs de son passé de femme du monde. Elle ne constitue donc pas un atout pour les associés qui n'ont vraisemblablement aucun intérêt à continuer de la produire.

[1420] Les prélèvements sur les cachets d'artistes sont évoqués en « 7.1.2 Des sources de revenus secondaires mais régulières ».

[1421] Pour la collaboration avec Cora Potter, voir la section « 3.2.2.2 Les *stars* états-uniennes : Clara Louise Kellogg, Mary Anderson, Mrs. Potter et Lillian Russell ».

[1422] Tournées 50 et 70.

[1423] Le déficit de 1 559,7$ causé par la saison londonienne d'Adelina Patti, visible dans le tableau 35, en donne déjà un exemple.

Tableau 36 : Bilan financier du Wallack's Theatre (1887-1888)[1424]

	Dépenses	**Recettes**
Entrées		156 502,50$
Salaire de Lovecraft, 7 semaines, Chicago Star		210$
Troupe	60 367,58$	
Salaire, personnel du théâtre	9 739,50$	
Salaires, scène	16 296,06$	
Orchestre	12 700,21$	
Figurants et corps de ballet	2 150,57$	
Location	39 000$	
Éclairage	3 445,89$	
Chauffage	566,25$	
Décors et accessoires	4 751,44$	
Presse	13 734,73$	
Impression	1 261,22$	
Frais de poste	1 659,43$	
Droits d'auteurs	4 154,12$	
Costumes	1 579,10$	
Améliorations	3 865,58$	
Paiements préliminaires A. S. & G.	1 153,28$	
Paiements préliminaires Tho Moss	2 076,97$	
Divers	2 326,95$	
Divertissement	21 874,62$	
Intérêts	397,67$	
Éléments supplémentaires	2 548,66$	
Factures impayées	4 993,79$	
Dépenses totales	210 643,62$	
Recettes totales		156 712,50$
Pertes totales	53 931,12$	
Pertes d'Abbey, Schoeffel & Grau	26 965,56$	
Pertes de Theodore Moss	26 965,56$	

[1424] Broaker & Chapman, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York. 1887-1892*, *op. cit.*, p. 12.

Tableau 37 : Comptes de la troupe de Mrs. Potter (1888-1889)[1425]

	Dépenses	Recettes
Entrées		170 227,05$
« Bonus » Aaronson		1 000$
Salaire	73 484,9$	
Théâtre	66 223,67$	
Transport	6 779,19$	
Presse	4 536,41$	
Impressions	3 280,21$	
Scène	2 024,78$	
Hôtel	643,43$	
Voitures	847,25$	
Dépenses	2 693,49$	
Éclairage	2 322,75$	
Figurants et corps de ballet	4932,6$	
Costumes	1 786,93$	
Décors et accessoires	1 534,12$	
Décors	334,16$	
Bateau pour *Antony & Cleopatra*, etc	18 468,24$	
Orchestre	1 789,90$	
Frais de poste	380,57$	
Factures impayées	416,70$	
Dépenses totales	192 479,30$	
Recettes totales		171 227,05$
Pertes	21 252,25$	

Tableau 38 : Bilan financier de la tournée Coquelin-Hading : États-Unis, Mexique, Canada (1888-1889)[1426]

	Dépenses	Recettes
Entrées		226 994,20$
Dépenses totales jusqu'au 6 avril 1889 (non analysées)	183 444,80$	
Gains		43 549,40$

[1425] *Ibid.* p. 18.
[1426] *Ibid.*, p. 19.

Comme on peut le voir à travers ces exemples, les entrées de spectateurs constituent la principale source de revenus des imprésarios à l'échelle d'une tournée ou d'une saison. Dans les chapitres 5 et 6, nous avons vu que les intermédiaires du spectacle cherchaient à maximiser les chances de remplissage des salles par la réclame. L'observation de leurs comptes suggère donc qu'ils restent malgré tout très tributaires des désirs d'un public qu'ils ne peuvent complètement infléchir. À y regarder de plus près, on s'aperçoit néanmoins que la publicité n'est pas le seul levier grâce auquel un imprésario peut influer sur les recettes : le prix des places joue aussi un rôle crucial dans le dégagement de marges.

7.1.1.2 Des prix d'entrée relativement stables mais adaptables aux circonstances

Contrairement à ce que nos sociétés habituées à l'inflation peuvent nous laisser penser, les tarifs des représentations produites par Maurice Grau n'augmentent pas en fonction de l'époque à laquelle il les donne, mais selon le type de spectacle et d'artistes à l'affiche ainsi que, parfois, de la ville. Comme l'imprésario se spécialise dans des genres de plus en plus prestigieux et coûteux, les tarifs qu'il pratique sont de plus en plus élevés pour suivre l'augmentation des coûts de production – qui dans le cas de l'opéra consiste surtout en des cachets plus nombreux et plus conséquents que dans des formes plus légères – et non pas pour dégager des marges plus importantes. Ponctuellement, Grau organise néanmoins des événements qualifiés d'exceptionnels à l'occasion desquels il augmente les prix d'entrée, modification justifiée par la rareté et la qualité de l'événement. En prenant des exemples répartis sur l'ensemble de la carrière de l'imprésario, nous observerons la rupture tarifaire qui s'opère dans les années 1880 quand Maurice Grau se met à produire de grandes vedettes. À la lumière de plusieurs événements durant lesquels l'intermédiaire a modifié ses tarifs habituels, nous verrons comment les prix des places peuvent être utilisés ponctuellement pour pallier les difficultés financières d'une saison ou au contraire augmenter sa rentabilité.

Entre 1872 et 1884, Maurice Grau demande entre vingt-cinq centimes et deux dollars cinquante pour des représentations d'opéra en français (opéra bouffe, opéra-comique et opéra) aux États-Unis, ce même quand il fait se produire ensemble Jacques Offenbach et Marie Aimée

en juin 1876, qu'il promeut comme le roi et la reine de l'opéra bouffe[1427]. Les tableaux 39 et 40 indiquent que ce sont avant tout des places individuelles qui sont mises à la vente, seuls le Chestnut Street Theatre de Philadelphie et le Lyceum Theatre de New York proposant des loges en 1873-1874 puis en 1875-1876, entre 15 et 20$ pour la première salle, et 15 pour la seconde. Dans l'ensemble, les théâtres hébergeant alors les compagnies de Grau fixent un prix d'entrée sans place attribuée à 1$, voire moins quand les spectateurs s'installent dans des secteurs plus éloignés de la scène. Lors des représentations d'Offenbach et Marie Aimée au Booth's Theatre par exemple, 25 cents sont demandés pour s'installer au « Family Circle », catégorie qui correspond généralement à une galerie supérieure. En matinée, les prix d'entrée sont encore plus bas. Au Varieties Theatre de La Nouvelle-Orléans, le tarif de l'admission générale passe ainsi d'1$ à 50 cents. Le supplément demandé pour une place attribuée demeure cependant le même. Au Fifth Avenue Theatre en mars 1880, c'est le tarif maximum qui diminue, la place la plus onéreuse passant de 2$ à 1,5$. En dehors des États-Unis, le journaliste mexicain Don Clarencio, qui relaie les résultats de la saison havanaise que la troupe d'opéra bouffe de Grau donne en 1880, parle de prix relativement modiques, ce qui laisse supposer que l'imprésario s'adresse à un public plus populaire que lorsqu'il donnera du grand opéra[1428].

[1427] Anonyme, « Amusements », *The New York Herald*, 11 octobre 1872 ; Anonyme, « Amusements. Booth's Theatre. Offenbach and Aimee », *The New York Herald*, 8 juin 1876 ; Anonyme, « Amusements », *The Sun*, 26 septembre 1883.

[1428] Don Clarencio, « Correspondencia particular del Monitor Republicano. », *El Monitor Republicano*, 24 novembre 1880.

Tableau 39 : Prix d'entrées pour les représentations d'Opéra Bouffe et d'Opéra en français (1872-1878)[1429]

	Saison	**1872-1773**	**1873-1874**	**1874-1875**	**1875-1876**	**1876**	**1876-1877**	**1877-1878**
	Théâtre (ville)	Olympic Th. (New York)	Chestnut Str. Th. (Philadelphie)	Richmond Th. (Richmond, VA)	Lyceum Th. (New York)	Booth's Th. (New York) Offenbach/Aimée	Varieties Th. (La Nouvelle-Orléans)	National Th. (Washington)
SOIRÉE	Loge		15-20$		15$			
	Admission générale	1$	1$	1$	1$	1$ (orchestre, loges d'orchestre, 1er balcon) 0,75$ (dress circle)	1$	1$ (orchestre) 0,75$ (1e galerie) 0,5$ (2e galerie)
	Place attribuée	0,5-1$	1,5$ 2$ (« parlor chair »)	1,5$	0,5$ (extra)	0,5$ (extra orchestre…) 0,25$ (extra, dress circle)	0,5$ (extra)	1,5$ (orchestre) 1$ (1e galerie)
	Family Circle	0,5$	0,5$		0,5$ + 0,25$ (avec siège)	0,25$	0,5$ (extra)	
	Galerie		0,25$	0,5$		0,5$		
MATINÉE	Admission générale						0,5$	
	Place attribuée						0,5$	

[1429] À l'exception de la tournée de 1875-1876, les entreprises renseignées dans ce tableau impliquent toutes Marie Aimée. Sources : Anonyme, « Amusements », *The New York Herald*, 11 octobre 1872 ; Anonyme, « Amusements. Richmond Theatre. Aimee », *The Daily Dispatch*, 3 novembre 1874 ; Anonyme, « Amusements. Chestnut Street Theatre », *The Philadelphia Inquirer*, 4 avril 1974 ; Anonyme, « Varietes Theatre », *New Orleans Republican*, 22 décembre 1876 ; Anonyme, « Amusements. Booth's Theatre. Offenbach and Aimee », *The New York Herald*, 8 juin 1876 ; Anonyme, « Amusements. Lyceum Theatre », *The New York Times*, 1er septembre 1875 ; Anonyme, « National Theatre », *Washingtoner Journal*, 24 novembre 1877.

Tableau 40 : Prix d'entrées pour les représentations d'Opéra Bouffe et d'Opéra en français (1878-1884)[1430]

	Saison	**1878-1879**	**1879-1880**		**1880-1881**[1431]	**1881-1882**	**1883-1884**
	Théâtre (ville) [date]	Park Th. (New York)	Fifth Av. Th. (New York) [oct. 1879]	Fifth Av. Th. (New York) [mars 1880]	Standard Th. (New York)	Haverly's Fifth Av. Th. (New York)	Fifth Av. Th. (New York)
SOIRÉE	Loge						
	Admission générale		0,5-1$	0,5-2$	0,5-1,5$	0,25-1$	0,5$
	Place attribuée		0,5$ (extra)				0,5-1,5$
	« Family Circle »						
	Galerie						
MATINÉE	Admission générale	0,5$		0,5-1,5$			
	Place attribuée	0,5$					

En comparaison, les tarifs appliqués pour des représentations d'opéra sont entre deux et quatre fois plus chers, selon les catégories de places. En effet, dès l'ouverture du Metropolitan Opera en 1883, les prix pratiqués explosent : alors que le 22 octobre, Grau inaugure une courte saison d'opéra bouffe au Standard Theatre aux tarifs mentionnés ci-avant, les places du nouveau théâtre new-yorkais coûtent entre un et six dollars et une loge pour six personnes en vaut cinquante[1432]. À Washington, où la troupe du Metropolitan se produit du 25 au 28 février 1884, le prix des places varie entre deux et cinq dollars et les droits d'entrée entre un et trois dollars[1433]. Quand en 1891 Maurice Grau et ses associés reviennent à la tête de l'Opéra new-yorkais, ils fixent les tarifs entre un et cinq dollars pour des places individuelles (tableau 41). Dans l'ensemble, ces montants se maintiennent jusqu'à la fin du mandat Grau en avril 1903.

[1430] Sources : Anonyme, « Park Theatre. Aimee in the New Opera », *The New York Times*, 13 mai 1879 ; Anonyme, « Fifth Avenue Theatre », *The New York Times*, 24 octobre 1879 ; Anonyme, « Amusements. Fifth-Avenue Theatre. French Opera », *The New York Times*, 2 mars 1880 ; Anonyme, « Amusements », *New York Dispatch*, 12 septembre 1880 ; Anonyme, « Amusements. Haverly's Fifth Avenue Theatre », *The New York Times*, 13 mai 1882 ; Anonyme, « Amusements », *The Sun*, 26 septembre 1883. – Nous n'avons pas réussi à retrouver les prix d'entrée pour la saison d'opéra français de 1882-1883.

[1431] Cette colonne et celle à sa droite donnent les prix pour les représentations d'une troupe en tournée pendant deux ans. Tournée 18.

[1432] Anonyme, « Amusements », *New-York Tribune*, 14 octobre 1883.

[1433] Anonyme, « Amusements », *The Evening Star*, 28 février 1884.

Une légère augmentation s'observe cependant à partir de la saison 1896-1897, où le tarif de 4$ pour un siège en baignoire est supprimé, la direction ne conservant que celui de 5$[1434].

Tableau 41 : Prix d'entrée au Metropolitan Opera (1891-1903)[1435]

Nombre de places après 1892	Type de places	Prix
550	Fauteuils d'orchestre	5$
350	Baignoire	4 ou 5$
420	Corbeille	3$
530	Balcon (3 premiers rangs)	2,5$
	Balcon (rangs plus éloignés)	2$
670	Amphithéâtre (3 premiers rangs)	1,5$
	Amphithéâtre (rangs plus éloignés)	1$

Au théâtre, les tarifs sont moins élevés qu'à l'Opéra mais souvent supérieurs à ceux pratiqués pour l'opéra bouffe et l'opéra-comique, quoique des variations conséquentes s'observent selon les villes. En 1873-1874, il faut débourser entre 2,5 et 3$ pour aller voir Tommaso Salvini à l'Academy of Music de New York, en bénéficiant d'un siège, sachant que le théâtre ne propose pas d'entrée sans place (tableau 42). Une loge coûte entre 10 et 16$, tarif en l'occurrence meilleur marché que pour les représentations d'opéra en français données au Chestnut Street de Philadelphie la même saison (tableau 39). À Washington, les représentations de Salvini coûtent moins cher à des spectateurs qui ont cette fois-ci la possibilité de s'acquitter d'un droit d'entrée de 1 à 1,5$ sans réserver de place assise. C'est cependant au Varieties Theatre de La Nouvelle-Orléans que les prix d'entrée sont les plus bas, avec une admission à 1$, et des places assises entre 1,5$ et 2$. L'entrée à la galerie coûte 50 cents et les places pour

[1434] Voir sources tableau 41.

[1435] Sources : Anonyme, « Amusements », *The Sun*, 9 décembre 1891 ; US-NYmo, *Metropolitan Opera House. Lessees and Managers: Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau. Grand Opera Season 1893-94*, [prospectus], 1893 ; KOLODIN Irving, *The Story of the Metropolitan Opera (1883-1950) : A Candid Story*, *op. cit.* ; US-NYmo, *Metropolitan Opera House. Grand Opera. Lessees and Managers : Messrs. Henry E. Abbey and Maurice Grau. Season 1894-1895*, [prospectus], 1894 ; US-NYmo, *Grand Opera. Metropolitan Opera House. Lessees and Managers, Messrs Abbey, Schoeffel & Grau. Grand Opera. Season 1895-96.*, [prospectus], 1895 ; US-NYmo, *Grand Opera. Metropolitan Opera House. Lessees and Managers : Abbey, Schoeffel & Grau, Limited. Grand Opera Season 1896-1897*, [prospectus], 1896 ; *Grand Opera Season of 1898-99. Under the Direction of Mr. Maurice Grau. (Also Manager of Royal Opera, Covent Garden, London)*, [prospectus], *op. cit.* ; US-NYmo, *Metropolitan Opera House. Lessees, The Maurice Grau Opera Company. Under the Direction of Mr. Maurice Grau. Season of 1901-02*, [prospectus], 1901 ; *Prospectus. New York. Season of Grand Opera. 1902-1903. Under the direction of Mr. Maurice Grau. Metropolitan Opera House. Maurice Grau Opera Company. Lessees*, [prospectus], *op. cit.*, p. 58.

personnes racisées, les « Quadroon boxes » – seules auxquelles elles sont autorisées à s'installer – coûtent 75 cents l'unité[1436].

Tableau 42 : Prix des entrées pendant la tournée Salvini (1873-1874)[1437]

<table>
<tr><td>Ville
(Théâtre)
[période]</td><td colspan="2">New York
(Academy of Music ; 20 représentations)
[sept. 1873]</td><td colspan="2">Washington D.C.
(Wall's New Opera House)
[nov. 1873]</td><td colspan="2">La Nouvelle-Orléans
(Varieties Th.)
[fév. 1874]</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Abonnement</td><td>Loge</td><td>200-240-320$</td><td colspan="2" rowspan="2">/</td><td colspan="2" rowspan="2">/</td></tr>
<tr><td>Place réservée</td><td>50-80$</td></tr>
<tr><td rowspan="4">Prix unitaire</td><td rowspan="2">Loge</td><td rowspan="2">10-12-16$</td><td rowspan="2">Admission
(orchestre, balcon)</td><td rowspan="2">1,5$
1$</td><td>Places réservées</td><td>1,5-2$</td></tr>
<tr><td>Admission</td><td>1$</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Place réservée</td><td rowspan="2">2,50-3$</td><td rowspan="2">Place réservée
(orchestre, balcon)</td><td rowspan="2">2$
1,5$</td><td>Galerie</td><td>0,5$</td></tr>
<tr><td>« Quadroon boxes »</td><td>0,75$</td></tr>
</table>

En 1887, la troupe de Henry Irving et Ellen Terry qui se produit au Star Theatre alors sous la direction d'Abbey, Schoeffel et Grau demande entre cinquante centimes et trois dollars pour une place réservée, trente dollars pour une loge et un dollar pour le droit d'entrée[1438]. Lors de la tournée mondiale que Sarah Bernhardt effectue entre 1891 et 1892, des prix similaires sont affichés : en février 1891 où l'actrice se produit au Garden Theatre de New York, une place assise coûte entre un dollar cinquante et trois dollars, une loge entre douze et quinze dollars. Le droit d'entrée coûte entre un et un dollar cinquante. Quand la comédienne joue au Metropolitan Opera le 22 avril 1892 pour une « Soirée d'adieu », les spectateurs peuvent profiter de tarifs encore plus bas, la place réservée la moins chère coûtant soixante-quinze centimes, une loge douze ou quinze dollars ; les fauteuils d'orchestre restent à trois dollars, prix également demandé pour les représentations de la vedette à l'Albaugh's Opera House de Washington et au Standard Theatre de New York[1439].

[1436] Ce type de ségrégation raciale officielle reste en place dans les États du Sud jusqu'à la promulgation de la loi sur les droits civiques en 1875. Comme on peut le voir dans le tableau 39, le Varieties Theatre de La Nouvelle-Orléans ne propose plus ce type de places lors de la saison 1876-1877. Au tournant des années 1870 et 1880 cependant, une série de mesures aboutissant à une ségrégation raciale vont à nouveau mettre de côté les personnes racisées dans la plupart des États du Sud des États-Unis. Sur cette question, voir la section 14.3.3.

[1437] Sources : Anonyme, « Amusements. Academy of Music. Salvini », *The New York Times*, 1er septembre 1873 ; Anonyme, « Amusements. Wall's new Opera House », *The Evening Star*, 17 novembre 1874 ; Anonyme, « Amusements. Varieties Theatre. Salvini », *New Orleans Republican*, 31 janvier 1874.

[1438] Anonyme, « Amusements. Star Theatre », *The Sun*, 9 novembre 1887.

[1439] Anonyme, « Amusements », *The New York Herald*, 23 janvier et 4 février 1891 ; Anonyme, « Amusements. Albaugh's Grand Opera House », *The Evening Star*, 7 mars 1891 ; Anonyme, « Amusements. Standard Theatre », *The Evening World*, 26 novembre 1891 ; Anonyme, « Amusements. Metropolitan Opera-House », *The Evening World*, 22 avril 1892.

Pour les tournées instrumentales, il est plus délicat d'établir des généralités du fait de leur moindre fréquence. Nous nous bornerons donc à deux exemples. En 1872, les tarifs pour les représentations que Rubinstein donne à Steinway Hall au tout début de sa tournée nord-américaine sont de deux et trois dollars pour des places réservées, quand les droits d'admission coûtent un ou un dollar cinquante[1440]. Ces prix sont donc deux fois plus élevés que ceux demandés pour la troupe de Marie Aimée à la même période, et que ceux des concerts que donne Pablo de Sarasate au Lincoln Music Hall de Washington en janvier 1890. Les tarifs varient alors de cinquante centimes à deux dollars[1441].

Ailleurs qu'aux États-Unis, la comparaison des tarifs pratiqués au Teatro Nacional de Mexico pour les tournées respectives d'Anna Judic, Adelina Patti et Sarah Bernhardt entre janvier 1886 et février 1887 montre bien la dépendance du prix d'entrée à la célébrité de la vedette produite (tableau 43). En janvier 1886, Anna Judic dont la tournée a commencé à New York le 1er octobre 1885, se produit avec sa troupe au Teatro Nacional de Mexico [1442]. Comme le tableau 25 l'indique, les prix varient de trente-sept cents pour une entrée sans place à vingt dollars pour une loge au premier balcon, ce qui équivaut à un maximum de deux dollars cinquante par personne. Les prix pratiqués sont donc sensiblement les mêmes que pour Marie Aimée une dizaine d'années auparavant. Un an plus tard, Adelina Patti se produit dans le même théâtre pour une série de *costume concerts* suivis par Henry E. Abbey[1443]. Comme nous pouvons le voir, les tarifs sont alors multipliés par trois et demi. Après son départ, Sarah Bernhardt, dont la tournée est pilotée par Maurice Grau, occupe le théâtre du 6 au 20 février, avec des prix d'entrée entre deux et trois fois plus élevés que ceux demandés pour Judic, selon l'emplacement[1444]. Cachets d'artistes mis à part, c'est pourtant Adelina Patti qui se produit ici dans le format le plus économique. Les *costumes concerts* ne nécessitent pas de décors comme les représentations de Judic et de Bernhardt[1445]. La troupe de la diva est par ailleurs moins conséquente que celle des deux autres artistes. Elle comporte quatre chanteuses elle comprise, et trois chanteurs, un chef d'orchestre, un chef de chant, et un orchestre de vingt-cinq instrumentistes. Celle de Judic comporte quinze artistes femmes dont elle, dix-sept artistes

[1440] Anonyme, « Amusements », *The New York Herald*, 11 octobre 1872.
[1441] Anonyme, « Amusements. Lincoln Music Hall », *The Evening Star*, 11 janvier 1890.
[1442] Tournée 27.
[1443] Tournée 30.
[1444] Tournée 29.
[1445] La presse mexicaine évoque des coupures dans les œuvres jouées par Sarah Bernhardt mais sans que cela n'altère la structure générale des œuvres. Voir la section « 10.2.3.2 Coupures de scènes et interludes : Sarah Bernhardt entre *legitimate theatre* et *vaudeville* ».

hommes, un régisseur et un chef d'orchestre[1446]. La compagnie de Bernhardt rassemble quant à elle dix comédiennes, elle incluse, et onze comédiens, auxquels il faut ajouter un régisseur et peut-être un pianiste. Le caractère d'exception dont un artiste est revêtu semble donc ici primer sur les considérations matérielles de la tournée lorsqu'il s'agit d'élaborer les prix d'entrée.

Tableau 43 : Prix d'entrée pour les représentations d'Anna Judic, Adelina Patti et Sarah Bernhardt à Mexico, en dollars états-uniens (1886-1887)[1447]

	Anna Judic (janvier 1886)	**Adelina Patti (janvier 1887)**	**Sarah Bernhardt (février 1887)**
Loges du 1er balcon (8 places)	20$	70$	40$
Loges du 2e balcon (8 places)	10$	45$	30$
Loges du 3e balcon (8 places)	10$	35$	20$
Loges des galeries (4 places)	2$	15$	6$
Fauteuils d'orchestre et balcon	2,50$	8$	5$
Sièges au 2e balcon	1,25$	3$	3,50$
Sièges au 3e balcon	1,25$	3$	2,50$
Siège numéroté aux galeries	0,50$	2$	1,50$
Entrée générale aux galeries (sans siège attitré)	0,37$	/	1$

La comparaison des tarifs demandés pour chacune de ces trois saisons mexicaines nous conduit à aborder la question de l'adaptabilité des prix aux circonstances. Pour ce faire, nous commencerons par approfondir le parallèle entre Patti et Bernhardt, toujours lors de leur passage au Teatro Nacional, avant de nous pencher sur deux types d'événements organisés par Maurice Grau au Metropolitan Opera, respectivement en 1894 et 1902. En janvier 1887, Adelina Patti rencontre un succès phénoménal à Mexico où elle parvient à conquérir des spectateurs que les journaux décrivaient au départ comme réticents et désireux de se faire leur propre opinion[1448]. À l'inverse, Sarah Bernhardt joue face à des salles partiellement remplies, et reçoit surtout un succès d'estime de la part de la critique[1449]. Or à chaque fois, les prix

[1446] Nos recherches ne nous ont pas permis de savoir si la troupe de Judic voyageait avec un orchestre. Si tel était le cas néanmoins, il ne devait pas excéder une vingtaine d'instrumentistes, comme lors des tournées d'opéra bouffe. Plusieurs exemples sont donnés dans la chronologie des tournées et saisons en annexe 1.

[1447] *El Nacional*, 1er janvier 1886 ; Anonyme, « Grand National Theatre », *The Two Republics*, 1er janvier 1887 ; Anonyme, « Grand National Theatre », *The Two Republics*, 13 janvier 1887 ; Anonyme, « Gran Teatro Nacional », *Le Trait d'Union*, 5 février 1887, *El Nacional*, 11 février 1887.

[1448] Parmi les nombreux articles relatant le succès de la Patti à Mexico, voir par exemple : Anonyme, « El primer concierto de la Sra. Patti », *El Siglo Diez y Nueve*, 1er janvier 1887 ; Titania, « Ecos de la semana », *El Diario del Hogar*, 6 janvier 1887 ; Anonyme, « Adelina Patti », *El Correo de San Luis*, 7 janvier 1887.

[1449] Sur la réception au contraire mitigée de Bernhardt, voir : Anonyme, « Sarah Bernhardt », *El Tiempo*, 8 février 1887 ; Anonyme, « Sarah Bernhardt », *El Nacional*, 17 février 1887.

d'entrée vont être modifiés au cours de la saison avec des justifications plus ou moins hasardeuses de la direction (tableaux 44 et 45).

Pour la soirée organisée au bénéfice d'Adelina Patti, le 13 janvier, Abbey prétexte des dépenses très conséquentes pour justifier une augmentation des tarifs de 14 à 50%, et la création d'un tarif minimum à trois dollars, sans place garantie[1450]. Ce sont ici les places habituellement vendues aux spectateurs les plus populaires qui connaissent la plus forte augmentation. Malgré ce changement, la représentation fait salle comble et la diva quitte Mexico en ayant gagné des sommes très élevées, son bénéfice ne rapportant rien à son imprésario. Un peu plus d'un mois après, Maurice Grau adopte la stratégie inverse, dans ce qui ressemble à une tentative de minimiser les pertes subies par l'entreprise. Comme son associé, il dissimule sa manœuvre derrière un prétexte : celui de donner à tous les spectateurs de Mexico « […] l'occasion d'admirer la grande tragédienne dans le plus beau rôle de son répertoire, et dans la pièce qui a obtenu le plus grand succès de la saison […][1451] ». Les 19 et 20 février, Bernhardt joue à des tarifs entre 20 et 47% moins élevés que ceux pratiqués plus tôt dans la saison. Cependant, de même que l'augmentation des prix ne semble pas avoir eu d'effet repoussoir sur les spectateurs de Patti, la diminution de ceux demandés pour Bernhardt ne paraît pas avoir rempli la salle pour les deux dernières représentations de la comédienne.

Tableau 44 : Évolution des prix d'entrée pour les représentations de Patti, Mexico, 1887

	Tarifs initiaux	Bénéfice de Patti (13 janv. 1887)	Augmentation[1452]
Loges du 1er balcon (8 places)	70$	80$	14%
Loges du 2e balcon (8 places)	45$	60$	33%
Loges du 3e balcon (8 places)	35$	40$	14%
Loges des galeries (4 places)	15$	15$	/
Fauteuils d'orchestre et balcon	8$	10$	25%
Sièges au 2e balcon	3$	/	/
Sièges au 3e balcon	3$	/	/
Siège numéroté aux galeries	2$	4$	50%
Entrée générale aux galeries (sans siège attitré)	/	3$	/

[1450] « In view of the heavy expenses the company has been under, the following will be the prices of admission : […] », Anonyme, « Grand National Theatre », *The Two Republics*, 13 janvier 1887.

[1451] « Para poder facilitar á todo el mundo la ocasion de admirar á la grand trágica en el mas bello papel de su repertorio, y en la pieza que ha obtenido mayor éxito en toda la temporada, la Empresa ha decidido hacer una Grand Rebaja en los Precios […] », Anonyme, « Gran Teatro Nacional », *Le Trait d'Union*, 19 février 1887. – La comédienne joue *Theodora.*

[1452] Arrondi à l'unité.

Tableau 45 : Évolution des prix d'entrée pour les représentations de Bernhardt, Mexico, 1887

	Tarifs initiaux	Dernières représentations de Bernhardt (19 et 20 fév. 1887)	Baisse[1453]
Loges du 1er balcon (8 places)	40$	30$	25%
Loges du 2e balcon (8 places)	30$	16$	47%
Loges du 3e balcon (8 places)	20$	12$	40%
Loges des galeries (4 places)	6$	4$	33%
Fauteuils d'orchestre et balcon	5$	4$	20%
Sièges au 2e balcon	3,50$	2$	43%
Sièges au 3e balcon	2,50$	1,50$	40%
Siège numéroté aux galeries	1,50$	1$	0,33%
Entrée générale aux galeries (sans siège attitré)	1$	0,75$	33%

Quand Maurice Grau et ses associés reprennent la direction du Metropolitan Opera en 1891, ils fixent des prix d'entrée légèrement inférieurs à ceux demandés lors de la saison inaugurale, allant d'un à cinq dollars pour une place individuelle ; les loges de parterre sont quant à elle louées 100$ par soirée (tableau 46). Ces tarifs restent en vigueur jusqu'à la fin du mandat Grau en 1903, alternant avec des soirées hebdomadaires dites « à prix populaires » durant lesquelles les loges des actionnaires sont libérées et sont louées, avec celles habituellement non attribuées, entre dix et trente dollar la soirée. Les prix des places sont quant à eux divisés par deux (tableau 47). Parallèlement à cette stabilité, Maurice Grau organise ponctuellement des événements spéciaux durant lesquels il augmente sensiblement les prix d'entrée.

Nous donnerons ici trois exemples. Le premier est la soirée dites « aux sept étoiles » qu'il donne pour la première fois le 26 décembre 1894. Il s'agit d'une représentation des *Huguenots* qui rassemble les frères de Reszké, Pol Plançon, Lillian Nordica, Sofia Scalchi, Nellie Melba et Victor Maurel. À cette occasion, les prix des fauteuils d'orchestre passent de cinq à sept dollars, Kolodin ironisant sur le fait que le directeur s'est amusé à demander un dollar par étoile[1454]. Devant le succès de l'événement, le directeur renouvelle l'entreprise plusieurs fois, notamment lors de la saison 1895-1896[1455]. Étant donné les montants plus élevés des cachets de vedettes, nous pouvons supposer que ces soirées spéciales ont davantage été mises en place dans une visée promotionnelle, que dans l'idée d'obtenir une plus grande

[1453] Arrondi à l'unité.

[1454] KOLODIN Irving, *The Story of the Metropolitan Opera (1883-1950) : A Candid Story*, *op. cit.*, p. 130.

[1455] *Ibid*., p. 136.

rentabilité. À l'inverse, le gala organisé en l'honneur du Prince Henri de Prusse en février 1902 génère 52 728,50$ de recettes, somme dont le caractère extraordinaire est mis en scène par Aimé Gerber lorsque ce dernier dépeint Maurice Grau enfermé dans son bureau pour compter les sommes engrangées ce soir-là[1456]. Comme le montre le tableau 48, les prix des fauteuils d'orchestre sont alors multipliés par six. Le théâtre faisant salle comble ce soir-là, avec tous les regards tournés vers la loge du Prince qui ne se présente que pour une infime partie de la soirée, l'événement semble en effet extrêmement rentable. Il suggère aussi un rapport non rationnel aux prix d'entrée. Loin de rebuter les spectateurs, des tarifs élevés font partie intégrante du spectacle. Marquant une forme d'exclusivité en laissant de côté les spectateurs les plus populaires, ils fonctionnent comme un signe de distinction pour ceux qui peuvent se permettre de payer sans regarder à la dépense et valident à l'avance la qualité de la représentation pour ceux qui, par leur achat, font en quelque sorte un sacrifice au nom de l'art.

Tableau 46 : Prix d'entrée au Metropolitan Opera (1891-1892)[1457]

Loge de parterre	100$
Prix pour un siège, selon l'emplacement	5$
	3$
	2,50$
	2$
	1,50$
	1$

Tableau 47 : Tarifs des concerts à pris populaires[1458]

Place assise	0,50-2,50$
Loge	10-30$

Tableau 48 : Gala en l'honneur du prince Henri de Prusse, prix des entrées (1902)[1459]

Fauteuil d'orchestre	30$
Siège à la corbeille	15$
Trois premières rangées du balcon	12,50$
Reste du balcon	10$
Droit d'entrée, sans place	5$

[1456] US-NYmo, *Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau*, *op. cit*. – Pour le tableau dressé par Gerber, voir la section « 2.2.3 "The cleverest of *entrepreneur*"*s* ».
[1457] Anonyme, « Amusements », *The Sun*, 9 décembre 1891.
[1458] Anonyme, *New York Journal and Advertiser*, 27 novembre 1898.
[1459] Anonyme, *New York Tribune*, 24 février 1902.

Entre 1899 et 1903 enfin, la représentation clôturant la saison new-yorkaise du Metropolitan Opera, fin avril, est au bénéfice exclusif de Maurice Grau. À cette occasion, les actionnaires libèrent leurs loges qui sont mises en location et l'ensemble des artistes joue et chante gratuitement pour le directeur. Comme pour toute soirée de gala, les prix d'entrée augmentent : une place individuelle vaut 2, 3, 5 ou 7$; une loge 25, 30, 40, 60 ou 100$[1460]. Conjuguée à un plus grand nombre de places disponible, cette hausse des tarifs entraînent des gains extraordinaires qui, selon les saisons, doublent presque le salaire annuel du directeur (tableau 49). À titre de comparaison, les représentations enregistrant les plus rentables de la période enregistrent entre 10 000 et 11 000$ de gains, et sont une petite dizaine par saison[1461].

Tableau 49 : Sommes gagnées par Grau lors de ses bénéfices annuels (1899-1903)[1462]

Date du bénéfice	Gains
21 avril 1899	18 329,50$
25 avril 1900	12 967,00$
29 avril 1901	18 841,00$
21 avril 1902	14 453,00$
27 avril 1903	17 671,00$
TOTAL	82 261,50$

Outre leur première fonction comptable, les prix d'entrée revêtent donc une fonction symbolique qui répartit l'offre spectaculaire sur une échelle sociale. Alors que les montants des cachets d'artistes viennent valider le talent de ces derniers, les prix des places demandés aux spectateurs leur signifient progressivement qu'ils vont assister à une représentation d'autant plus qualitative qu'elle n'est pas à la portée de tous. De façon beaucoup plus concrète, cette dimension symbolique du prix d'entrée permet à Maurice Grau d'amortir les fortes sommes qu'il consacre à des artistes toujours plus célèbres et donc de plus en plus chers ; en les produisant, il parie sur les désirs de spectateurs, dont la venue est ce qu'il y a de plus déterminant dans son système de rémunération. Parallèlement aux ventes de places, l'imprésario a d'autres moyens de se payer. Bien que marginaux par rapport à ce qui vient d'être évoqué, leur étude est cruciale pour comprendre le fonctionnement du système spectaculaire.

[1460] Anonyme, « Amusements. Metropolitan Opera House », *New-York Tribune*, 16 avril 1899.
[1461] *Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau*, [livre de recettes], 1884-1908, p. 230-271.
[1462] *Ibid.*, p. 235, 241, 250, 264, 271.

7.1.2 Des sources de revenus secondaires mais régulières

À la marge, Maurice Grau et ses confrères tirent des revenus des engagements extérieurs d'artistes qui sont alors sous contrat avec eux. En cas de déroute économique également, ils peuvent se défaire de leurs possessions. Si ces ventes sont susceptibles de renforcer la fragilité d'une position déjà précaire, elles représentent néanmoins un apport de liquidités non négligeable dans des situations où les imprésarios doivent rassurer leurs créanciers.

7.1.2.1 Les prélèvements sur les engagements d'artistes : la consécration du rapport de forces avec l'imprésario ?

Après les entrées, la seconde source de revenus d'un imprésario semble être les pourcentages qu'il prélève sur les engagements extérieurs d'artistes avec lesquels il est sous contrat, engagements pour lesquels ces derniers ont généralement besoin de son autorisation. C'est en tout cas ce que suggère la lettre qu'écrit Albert Saléza le 24 mai 1900 à un destinataire inconnu. Le ténor y dit regretter de ne pouvoir participer à un concert donné le 18 juin parce qu'il est alors engagé chez les Astor et que « Mr. Grau ne [lui] permet pas de disposer de [ses] soirées[1463]». C'est aussi ce que dénonce Auguste Germain dans son réquisitoire contre les agences dramatiques[1464]. De fait, un musicien, comédien ou chanteur engagé auprès d'un imprésario perd sa liberté de la même manière que lorsqu'il est embauché dans un théâtre. Nous prendrons ici deux exemples tirés de la carrière de Maurice Grau avant d'estimer, à partir des comptes du Metropolitan Opera, la part que ces prélèvements prennent dans les recettes totales.

Comme nous l'avons écrit dans le chapitre 4, Maurice Grau collabore avec Eugène Bertrand en 1889 pour des représentations de Sarah Bernhardt à Paris. Dans la lettre qu'il écrit au directeur des Variétés le 26 juillet, il évoque plusieurs possibilités d'association parmi lesquelles le prélèvement de 500 fr. par soirée, sans intéressement sur les recettes[1465]. Bien que

[1463] US-NYpm, Mary Flagler Cary Music Coll.-Letters (Unbound), MFC S163.X, *Saléza, Albert, French tenor. Lettre autographe signée à un destinataire non identifié*, [lettre manuscrite], 24 mai 1900.

[1464] BAYET Jean, *La Société des auteurs et compositeurs dramatiques*, Paris, Arthur Rousseau éditeur, 1908. – Lors de la venue de la troupe de la Comédie-Française à Londres en juin et juillet 1893, Maurice Grau et Augustus Harris insistent pour que les comédiens aient interdiction de se produire ailleurs qu'à Drury Lane : « L'article 8 du traité avec M.M. Abbey et Grau est ainsi conçu : "Aucun artiste de la Comédie-Française ne pourra paraître sur aucun Théâtre pendant le séjour de la Comédie à Londres et pendant la durée du présent traité." », F-Pcf, Registre 428, *Procès verbaux des séances du comité d'administration de la Comédie-Française*, 28 mars 1893.

[1465] F-Pbh, 4-TMS-06513 (1-2), *Lettres autographes de Maurice Grau mentionnant les engagements de Sarah Bernhardt*, « Lettre du 26 juillet », [lettres], 1889.

nous ne sachions pas quelle solution a finalement été retenue, cet extrait de correspondance montre bien que l'imprésario continue de tirer profit de ses artistes, même quand sa responsabilité financière n'est plus engagée. La lettre indiquant que Bernhardt demande à Bertrand cent représentations, un tel arrangement aurait fourni à Grau 5 000 fr. à l'issue de la saison, quels qu'aient été ses résultats financiers (à la charge ou au bénéfice de Bertrand). Entre 1894 et 1903 ensuite, les contrats que Walter Damrosch, Marcella Sembrich, Emma Calvé et Lucienne Bréval signent avec la direction du Metropolitan Opera stipulent que cette dernière perçoit 25% de la rémunération de ces artistes lorsqu'ils sont engagés à l'extérieur (après en avoir reçu l'autorisation) pendant la saison[1466]. Même si nous n'avons pas connaissance de l'ensemble des accords établis entre Grau et ses pensionnaires de l'Opéra new-yorkais, la période sur laquelle s'étirent ceux que nous avons lus laisse penser qu'ils peuvent concerner l'ensemble des artistes. Eu égard au nombre élevé de chanteurs célèbres que la troupe du Metropolitan comportait alors, nous pouvons supposer que ces engagements ont été très profitables pour la direction.

C'est en tout cas ce que montrent les comptes que la maison tient à partir de 1898. Bien que loin derrière, les engagements extérieurs des artistes arrivent en deuxième place après les entrées. Entre 1898 et 1903, ils constituent entre 2,6 et 4,9% des revenus du théâtre (tableau 50). Les chiffres les plus élevés étant atteints lors des deux dernières saisons dirigées par Grau, il est probable qu'il se soit agi d'une stratégie du directeur pour augmenter des gains déjà perçus comme considérables.

Tableau 50 : Part des engagements extérieurs d'artistes dans les recettes du Metropolitan Opera (1898-1903)

	1898-1899	1899-1900	1900-1901	1901-1902	1902-1903
Recettes totales	1 140 633,16$	1 247 597,24$	1 186 707,77	1 414 292,93$	1 132 873,65$
Engagements extérieurs d'artistes	29 606,05$	37 691,99$	34 521,55$	68 882,48$	49 693,50$
Ratio[1467]	2,6%	3%	2,9%	4,9%	4,4%

[1466] Contrats précédemment cités.
[1467] Arrondi au dixième près.

7.1.2.2 Se défaire de ses possessions : un dernier recours en cas de déroute ?

Même si Broaker et Chapman n'incluent pas les décors, costumes, accessoires et partitions détenus par Abbey, Schoeffel et Grau dans leur capital, ces possessions demeurent des biens à partir desquels les imprésarios peuvent tirer des revenus[1468]. À cause de la forte dévaluation qui leur est apposée entre l'achat et la revente, ces biens sont prioritairement cédés dans des situations de difficulté financière. Ainsi, quand Max Maretzek vend son matériel à Maurice Grau en 1874, le *Chicago Daily Tribune* écrit que l'imprésario a alors plus de 500 000$ de dettes[1469]. Dans ce cas, la cession apparaît comme un timide moyen de rembourser une part de la somme due. Lors de la liquidation de l'Abbey, Schoeffel & Grau Company et 1896, les imprésarios hypothèquent les décors, costumes et accessoires qu'ils ont jusqu'alors stockés au Metropolitan Opera House à hauteur de 15 000$, afin de rembourser la somme qu'ils doivent à la Metropolitan Opera House and Real Estate Company[1470]. Comme indiqué dans le plan de réajustement de l'entreprise, ce matériel a coûté beaucoup plus cher à l'achat, mais ne conserve qu'une faible valeur s'il est utilisé en dehors du théâtre auquel il était d'abord destiné[1471]. Un an après, alors que le bail de l'Abbey, Schoeffel & Grau Limited est sur le point d'expirer, la société propose à la Metropolitan Opera and Real Estate Company de lui racheter les décors et costumes de la salle de bal pour 20 000$, ce alors qu'ils lui en auraient coûté 70 000[1472]. Les actionnaires acceptent.

Lors des cinq dernières années de carrière de Grau néanmoins, les comptes de l'Opéra de New York laissent penser que la vente de matériel n'intervient pas non plus systématiquement en cas de déroute financière. En 1898-1899, 1900-1901 et 1902-1903, des ventes d'équipement sont enregistrées, pour une valeur de 10 000$ lors des deux premières

[1468] Le plan de réajustement de juin 1896 les inclut au contraire dans l'actif de l'entreprise.

[1469] Voir la section « 6.2.2 Des décors "stockés un peu partout" : le matériel, un omniprésent délicat à comptabiliser ». – Il est probable que cette somme soit en fait moindre, si on la compare notamment à la dette réelle d'Abbey, Schoeffel et Grau et 1896. Une fois le capital des associés déduit, elle s'élève à 325 000$. *Plan and Agreement for the Readjustment of the Affairs of Abbey, Schoeffel, & Grau. William Steinway, Robert Dunlap, Mr. Fowler, Committee*, [plan de restructuration], *op. cit.*

[1470] *Ibid.*

[1471] « The assets […] consist of the personal property used by the firm in connection with their various theatres, such as costumes, scenery, properties, etc. These effects are partly contained in the Metropolitan Opera House, partly in Abbey's Theatre, and partly in the Tremont Theatre. The effects contained in the Metropolitan Opera House are subject to a chattel mortgage to secure the sum of $15,000 due to the Metropolitan Opera and Real Estate Company. The original cost of all this property was, of course, a considerable sum, and these effects are now of some importance if they could be used in connection with the theatres in which they are, but of very little value of sold to other parties for use elsewhere. », *Ibid.*

[1472] US-NYmo, *Metropolitan Opera and Real Estate Company. Minute Book*, [comptes rendus], 1893-1901, p. 196-197.

saisons mentionnées, pour 20 000$ pour la dernière[1473]. Entrées, prélèvements sur les engagements d'artistes et ventes de matériel constituent des éléments de base de la rémunération imprésariale, commune aux imprésarios et aux directeurs de salle. La carrière de Maurice Grau montrant que les directions de théâtre impliquent des rétributions financières spécifiques, la sous-section qui suit s'attache à les détailler.

7.1.3 Spécificités des directions de théâtre

En comparaison d'un imprésario dont la rémunération et les lieux de production varient considérablement, un directeur de salle peut profiter d'une relative stabilité. Comme la carrière de Grau le montre, il arrive qu'un directeur reçoive un salaire pour la fonction qu'il occupe. Par ailleurs, les locaux dont il dispose pour une durée le plus souvent égale ou supérieure à une année calendaire constituent une source de revenus complémentaires lorsqu'il les sous-loue.

7.1.3.1 Être directeur salarié : le cas du Metropolitan Opera

Parmi les institutions que Maurice Grau dirige entre 1872 et 1903, le statut de salarié apparaît comme une rareté. On ne l'observe qu'au Metropolitan Opera, de façon indirecte entre 1891 et 1896, période durant laquelle Grau et ses associés reçoivent une subvention pour chaque représentation d'opéra, et de façon directe de 1896 à 1903, lorsque chacun des directeurs, puis Grau seul, se voient attribuer un salaire annuel.

Quand Abbey, Schoeffel et Grau dirigent le Metropolitan Opera entre 1891 et 1896, les directeurs touchent une allocation fixe pour chaque représentation d'opéra donnée par leur troupe dans la salle new-yorkaise. Le contrat que les imprésarios signent avec la Metropolitan Opera Company en 1892 pour trois saisons – le seul que nous ayons retrouvé – indique que les propriétaires entendent allouer 2 000$ par spectacle lyrique à leurs directeurs[1474]. Ce forfait couvre largement le loyer de 35 000$ demandé aux preneurs, sachant que les actionnaires exigent qu'ils produisent au moins cinquante-deux représentations d'opéra entre décembre et

[1473] US-NYmo, *Metropolitan Opera Company Ledgers*, [livre de comptes], 1898-1949. – Ces saisons sont les seules durant lesquelles la maison vend du matériel entre 1898 et 1949.

[1474] Le contrat en question prévoit de donner le bail de l'opéra aux imprésarios pour trois saisons, entre 1892 et 1895. L'incendie qui détruit la cage de scène et une partie de l'auditorium en août 1892 l'annule, la salle n'étant pas en état d'abriter des représentations pour la saison suivante. US-NYmo, *Metropolitan Opera House Company of New York, Limited. Minutes*, [comptes rendus], « Memorendum of contract between Messrs Abbey, Schoeffel & Grau and the Metropolitan Opera Company. March 16th 1892 », 1883-1892, p. 266-267.

mars, ce qui assure aux associés un minimum de 100 000$ par période. Bien que calculée à la représentation et non à la saison comme à l'Opéra de Paris, l'existence de cette subvention gomme la distinction entre théâtre privé et théâtre public : le prestige que les actionnaires de la maison retirent de son rayonnement les incite à soutenir la production lyrique, quitte à y perdre de l'argent[1475].

Ce ne serait donc qu'à partir de la réorganisation de l'entreprise d'Abbey, Schoeffel et Grau que les directeurs du Metropolitan Opera se voient attribuer un salaire fixe. D'après *Le Monde artiste*, les actionnaires de l'Opéra new-yorkais entendent, à partir de la saison 1896-1897, rémunérer leurs directeurs selon la répartition suivante : 50 000 fr. pour Henry E. Abbey, 30 000 pour Maurice Grau, et 20 000 pour John B. Schoeffel[1476]. Lorsque Grau devient seul directeur de l'Opéra, à la tête de sa propre société, il reçoit 10 000$ pour l'exploitation de la salle en 1898-1899, 12 000 pour la saison suivante, et 20 000 pour chacune des trois dernières saisons qu'il conduit à la tête de l'institution[1477]. Comme nous le verrons dans la dernière section de ce chapitre, il est fort probable que le doublement de son salaire soit venu récompenser les bénéfices qu'il réalise lors de ses cinq dernières années de mandat.

Alors que la plupart des directions que Grau endosse pendant sa carrière le placent dans une position aussi précaire que lorsqu'il officie comme imprésario, celle du Metropolitan Opera lui garantit des rentrées d'argent indépendantes du résultat financier de la saison, donc une certaine stabilité. Le soutien que les propriétaires de l'Opéra new-yorkais apportent à leur institution souligne ce rôle de substitut à l'État que les élites financières états-uniennes adoptent à l'époque, et que nous avons relevé dans le chapitre 5. De façon plus courante cependant, diriger un théâtre fournit à l'imprésario des locaux dont il peut tirer profit en les sous-louant à des consœurs et confrères, mais aussi pour des événements sans lien avec les arts de la scène, signe du peu de sacralisation des salles de spectacle aux États-Unis.

[1475] Ces accords restent cependant théoriques, ce contrat ayant été annulé suite à l'incendie survenu en août 1892. Si supposer qu'Abbey, Schoeffel et Grau signent un engagement similaire avec les propriétaires du théâtre en 1893 reste spéculatif, les estimations de dépenses inscrites dans les comptes rendus de réunion de la Metropolitan Opera & Real Estate Company entre 1893 et 1896 ne mentionnent aucun salaire payé aux directeurs de la salle, ce qui nous conduit à penser qu'il y a bien mise en place d'un accord semblable à celui précédemment mentionné. US-NYmo, *Metropolitan Opera and Real Estate Company. Minute Book*, [comptes rendus], 1893-1901.

[1476] Anonyme, « L'Opéra en Amérique », *Le Monde artiste*, 12 juillet 1896. – La mort d'Abbey en octobre entraine très vraisemblablement une nouvelle répartition des salaires, que nous n'avons pu retrouver.

[1477] *Metropolitan Opera Company Ledgers*, [livre de comptes], *op. cit.*

7.1.3.2 Sous-louer le théâtre dont on a la charge

Malgré les frais fixes que son exploitation occasionne, un théâtre fournit des espaces susceptibles d'offrir des rentrées d'argent non négligeables. Comme nous l'avons évoqué dans le chapitre 4, les salles que Maurice Grau dirige sont occupées en continu pendant la saison, sans qu'il soit nécessairement en charge de toutes les représentations. Que le directeur soit solidaire ou non des risques liés à l'exploitation de son théâtre par des tiers, les revenus qu'il retire des loyers versés par ses sous-locataires sont autant de compensations contre d'éventuelles pertes qu'il pourrait subir à travers ses propres entreprises. Pour illustrer ce phénomène, nous prendrons deux exemples issus de l'analyse des comptes d'Abbey, Schoeffel & Grau, puis des troupes et événements auxquels Maurice Grau a sous-loué le Metropolitan Opera entre juin 1902 et avril 1903.

Lorsque Theodore Moss sous-loue le Wallack's Theatre entre le 1er octobre 1887 et le 30 juin 1888 à Abbey, Schoeffel & Grau, les associés lui versent un loyer de 39 000$, ce alors que celui que Moss verse chaque année à Lester Wallack est de 10 000$[1478]. Le directeur de la salle devant par ailleurs payer les intérêts liés aux hypothèques, le loyer foncier, les taxes et contrôles imposés au bâtiment, la somme que lui versent Abbey, Schoeffel et Grau garantit ces versements[1479]. Lors de la saison suivante, Abbey et Schoeffel dirigent le Park Theatre de Boston entre 1er septembre et le 29 juin. Pendant cette période, ils sous-louent le théâtre à l'International Hotel pour 10 037,50$, soit un peu plus de la moitié du loyer qu'ils versent eux-mêmes[1480].

Entre le 5 juin 1902 et le 16 avril 1903, le livre de recettes de Maurice Grau recense dix-huit sous-locations du Metropolitan Opera, allant d'une à neuf soirées[1481]. On y trouve trois saisons artistiques, quatre œuvres caritatives, deux bals, ainsi que des événements organisés par une entreprise, deux universités, deux clubs, une association musicale et trois événements privés. À l'exception de la première soirée organisée en faveur de l'Actors' Home Benefit le 12 mars 1903, pour laquelle le théâtre est cédé gratuitement, l'établissement est loué entre 300 et 2 500$ la soirée, ce montant maximum n'étant atteint qu'une fois, pour l'Old Guard Ball du

[1478] Broaker & Chapman, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York. 1887-1892*, *op. cit.*, p. 12 ; BROWN Thomas Allston, *A History of the New York Stage from the First Performance in 1732 to 1901*, *op. cit.* – Voir également la section « 6.2.1.1 Exploiter une salle : une sobriété de moyens relative ».

[1479] Brown évoque ces charges mais n'en donne pas les montants. *Ibid*.

[1480] Broaker & Chapman, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York. 1887-1892*, *op. cit.*, p. 17. Le livre de compte indique « 10 mo and 37.50 to close » à côté de l'entrée « Rent International Hotel ».

[1481] US-NYmo, *Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau*, [livre de recettes], 1884-1903, p. 266.

22 janvier 1903. La majeure partie des événements se voit imposer un loyer journalier compris entre 500 et 700$. Même dans le cas où le rassemblement est annulé, des sommes sont prélevées à ses organisateurs, probablement en dédommagement de la banalisation de la salle : c'est ainsi que le manager Liebler verse 300$ à Grau pour la soirée du 13 janvier 1903 alors qu'Eleonora Duse, initialement à l'affiche, ne joue pas, et que 500$ sont prélevés pour le Mecca Temple Ball qui devait être donné deux jours plus tard. Si l'on se penche plus spécifiquement sur les saisons artistiques abritées par l'Opéra[1482], on s'aperçoit que Maurice Grau enregistre par ailleurs des recettes comprises entre 1 256$ et 8 147,68$ pour chacune des représentations, ce qui indique qu'il partage la recette avec ses confrères, selon des proportions qui ne sont pas indiquées dans le document[1483].

En tout, les locations rapportent à Grau 21 000$ sur la saison, et les recettes qu'il retire des productions de ses confrères ajoutent 45 848,51$ aux sommes qu'il encaisse grâce aux siennes[1484]. Si l'on en croit Henry Krehbiel, cette pratique s'étire sur l'ensemble du mandat de Grau, permettant ainsi au directeur d'absorber tout ou partie des 52 000$ de location que coûte désormais le Metropolitan[1485].

[1482] Seuls ces événements occupent l'Opéra plusieurs jours d'affilée.

[1483] La représentation qui fournit la recette la plus élevée est la première de la saison de Pietro Mascagni le 4 octobre 1902 ; la tournée du compositeur est organisée par les frères Mittenthal. *Ibid.* – Les quatre frères Mittenthal, originaires du Michigan, fondent d'abord une entreprise spécialisée dans le commerce des fruits qu'ils implantent à Kalamazoo, et qui devient très prospère dans les années 1890. À la même époque, ils se lancent dans le commerce théâtral à New York. Après quelques années de tournées à succès, ils fondent la *Aubrey Dramatic Stock Company* en 1898 (Aubrey Mittenthal étant le premier frère à s'être spécialisé dans le spectacle), puis la *Mittenthal Brothers Amusement Company* en 1902. Ils se lancent ensuite dans le cinéma en fondant la *Mittenthal Film Company*, société de production et de distribution basée à New York. L'entreprise est active entre 1913 et 1917. HOWARD Keith, « The Mittenthal Brothers. Theatrical Producers and Managers », 2009/2012, site internet de la Kalamazoo Public Library, https://www.kpl.gov, consulté le 5 février 2023. – Concernant la tournée que Pietro Mascagni effectue aux États-Unis en 1902, voir MALLOCH Alan, « The Mascagni Tour of 1902. An Italian Composer Confronts the American Musical World », *Opera Quaterly*, 1990, vol. 7, nº 4, p. 13-37.

La recette la plus basse est réalisée le 20 janvier 1903 lors d'une représentation en matinée de Duse dans des extraits de *Martha*, *Magda* et *La Femme de Claude*. *Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau*, [livre de recettes], *op. cit.* – Libler & Co. est une société de production de théâtre fondée en 1898 par Theodore Liebler Junior et George Tyler. Cette entreprise s'inscrit dans un champ similaire à celui de Grau dans la mesure où elle acquiert les droits de pièces européennes à succès avant de les produire aux États-Unis avec des artistes célèbres. D'après la notice que la NYPL lui consacre, cette société de production occupe une place significative sur le marché spectaculaire états-unien jusqu'en 1915. US-NYbrtd, *T-Mss 1937-001, Libler & Co. records, 1890-1931, https://archives.nypl.org, notice consultée le 1er mars 2023.

[1484] Il nous semble que ces revenus sont à distinguer de ceux enregistrés dans les comptes du Metropolitan Opera dans la mesure où ils rémunèrent le directeur seul. Les sommes indiquées dans ces comptes pour l'entrée « Rentals » correspondent à ce que les propriétaires du théâtre touchent grâce aux espaces qu'ils louent, notamment à la Bank of Amsterdam. *Metropolitan Opera Company Ledgers*, [livre de comptes], *op. cit.*

[1485] KREHBIEL Henry Edward, *Chapters of Opera, Being Historical and Critical Observations and Records Concerning the Lyric Drama in New York from its Earliest Days down to the Present Time*, *op. cit.*, p. 229.

Malgré le primat écrasant des entrées dans la rémunération d'un imprésario et d'un directeur de théâtre, tous deux cherchent plus à diversifier leurs sources de revenus par des pratiques susceptibles de combler d'éventuels manques, qu'à infléchir le bilan de la saison. À l'exception de la location des théâtres à des organismes extérieurs, les modes de rémunération évoqués ci-dessus sont directement liés au spectacle et sont, par ailleurs, purement comptables. En étudiant le modèle Grau, nous souhaitons envisager l'ensemble des pratiques de l'imprésario, savoir-faire et manières d'être, ainsi que les activités financières qu'il a conduites en dehors de la sphère spectaculaire, pour mieux comprendre sa prospérité finale.

7.2 « Throw money out of the window with both hands, and it will come back again[1486] » : un modèle dispendieux ?

Le modèle entrepreneurial de Maurice Grau pourrait être compris, dans son ensemble, comme une forme de jeu prudent. Bien que la mesure n'apparaisse pas dans le titre de cette section, qui suggère plutôt une carrière conduite comme une succession de paris et un *ethos* valorisant la prise de risque, le caractère aléatoire de cette dernière est contrebalancé par des pratiques financières personnelles tendant plutôt à mettre l'imprésario à l'abri du besoin. Nous commencerons ainsi par voir que Grau dirige ses tournées guidé par une conception héroïque des affaires dans laquelle l'excès vient pallier le défaut de prudence. Au-delà des seules pratiques de l'imprésario, nous étudierons ensuite la part de chance ayant favorisé sa prospérité. Enfin, nous nous pencherons sur ses pratiques financières personnelles, qui laissent apparaître la superposition d'une économie familiale toute bourgeoise à celle du spectacle.

7.2.1 Le jeu des affaires : « ce serait trop beau si l'on gagnait toutes les parties[1487] »

Dans la lettre que Mounet-Sully écrit à son épouse le 19 avril 1894 depuis New York, le tragédien déplore les mauvais résultats financiers de sa tournée. Il plaint surtout Grau, auprès de qui il dit s'être montré désolé de « lui voir faire une mauvaise affaire avec [lui][1488] ». L'imprésario lui aurait répondu de ne pas se chagriner car il envisageait lui-même les affaires comme un jeu auquel on ne pouvait gagner à chaque fois[1489]. Le bilan de l'année, dont Mounet-Sully souligne le montant fabuleux – deux millions – permet par ailleurs à l'intermédiaire et ses associés d'éponger les pertes subies lors de tournées déficitaires. Cet échange entre l'imprésario et son comédien nous permet d'aborder la façon dont Maurice Grau intègre le risque dans son modèle spectaculaire. Dépeint comme familier de l'échec dès ses années de formation, l'imprésario semble en accepter l'apparition au sein de ses entreprises, qu'il multiplie précisément dans le but de diminuer sa part dans le bilan global. En parallèle, Grau apporte un soin particulier aux relations avec ses artistes. Atouts majeurs de son modèle

[1486] Anonyme, « Maurice Grau dies in his Paris Home », art cit.
[1487] F-Pcf, Fonds Mounet-Sully, Boîte 1, *Lettres de Mounet-Sully à sa femme pendant sa tournée d'Amérique*, [Lettres], lettre du 19 avril 1894.
[1488] *Ibid.*
[1489] *Ibid.*

artistique, ces derniers renferment son meilleur potentiel de rémunération, puisque c'est leur réputation qui attire les spectateurs, eux-mêmes garants du succès ou de l'échec d'une saison.

En se penchant sur l'intégration du risque, la saturation de la tournée et les relations humaines au cœur du modèle Grau, cette sous-section vient donc examiner les éléments sur lesquels l'imprésario mise pour assurer le succès de ses entreprises et par conséquent, pour bien vivre de son activité.

7.2.1.1 Des multiples visages de l'échec

> Dans les premiers temps, alors que l'opéra à New York n'était rien de plus qu'un moyen rapide de s'appauvrir, Mr. Grau était déjà immunisé contre les œillades grossières de la ruine. […] Être habitué aux épreuves au point de les accueillir comme de vieilles connaissances, voire comme des amies, est un avantage certain pour quelqu'un qui s'engage dans une profession ardue. Les difficultés financières entrainent la destruction certaine d'un homme dont elles minent le moral : pour celui qui les considère comme des facteurs non seulement probables mais possibles dans les mouvements d'une grande entreprise, elles deviennent rarement insurmontables – en fait, elles servent plus souvent d'éperons à une activité redoublée et à une plus grande prudence, et par la discipline qu'elles imposent, ne sont pas tant des maux que des bénédictions[1490].

Bien que les dernières années de la carrière de Grau aient été fort rentables, un panorama global de sa carrière montre une alternance de succès et d'échecs, ces derniers ayant parfois pris le dessus sur les premiers, jusqu'à entraîner la liquidation de l'Abbey, Schoeffel & Grau Company en 1896[1491]. Très tôt, Jacques Offenbach présente Maurice Grau comme ayant « gagné et perdu cinq ou six fortunes. Millionnaire un jour, il est sans argent le lendemain[1492]. » Ce à quoi le compositeur ajoute : « Cela n'a rien d'extraordinaire[1493]. » La biographie de

[1490] « In the early days, when opera in New York was very little more than a ''Get Poor Quick'' scheme, Mr. Grau was quite inured to the rude starings of ruin. […] To be so accustomed to trials that one may meet them as acquaintances of long-standing, if not precisely as friends, is a distinct advantage to one who is engaged in a troublesome occupation. Difficulties of a financial nature are the certain destruction of the man who finds them prostrating: to one who regards them merely as not only possible but probable factors in the swinging of a large enterprise, they rarely become insurmountable – indeed, they more often act as spurs to a redoubled activity and a greater caution, and in their disciplinary effect are not so much evils as blessings. » Anonyme, « Mr. Maurice Grau. A successful impresario », *The New Metropolitan*, *Maurice Grau Clippings*, [coupures de presse], *op. cit.* L'article évoque la retraite récente de Grau et est donc très probablement publié en 1903.

[1491] La mise en faillite de l'Abbey, Schoeffel and Grau Company est étudiée dans la section « 4.4.3 Une ambition démesurée ? La faillite de 1896 ».

[1492] OFFENBACH Jacques, *Notes d'un musicien en voyage*, *op. cit.*, p. 154.

[1493] *Ibid*.

l'imprésario que le *New York Times* rédige à l'occasion de sa mort montre elle aussi que les échecs jalonnent la carrière de Grau, sans pour autant interrompre le flux de ses activités[1494]. L'article mentionne notamment des tournées déficitaires entre 1874 et 1876, ce qui n'empêche pas l'imprésario d'organiser la tournée d'Offenbach[1495].

Cependant, les revers que Grau connaît pendant sa carrière ne sont pas complets, mais principalement économiques. Les tournées que nous savons infructueuses, comme celles de Mrs. Potter (1888-1889), Mounet-Sully (1894), Lillian Russell (1894-1896) ou Réjane (1895) n'entachent pas sa réputation artistique. Les comédiennes et le comédien qu'il produit alors – à l'exception de Mrs. Potter peut-être – reçoivent des critiques globalement positives de la presse, leur offrant au moins un succès d'estime, déterminant dans le monde artistique. Comme Lucien Karpik le rappelle dans *L'Économie des singularités*, le domaine de l'art fonctionne avant tout à partir la valeur symbolique des biens qu'il fait circuler[1496]. Dans une telle perspective, produire des artistes qui incarnent un imaginaire désirable pour les spectateurs apparaît déterminant pour le prestige de Maurice Grau et le maintien de sa position sur le marché, indépendamment des résultats financiers des productions.

Malgré cette fonction symbolique des tournées prestigieuses, la prudence économique de Grau se lit dans la non-reconduction des contrats signés avec les artistes qui lui ont fait perdre de l'argent. À l'exception de Lillian Russell qui se produit deux saisons de suite avec l'Abbey, Schoeffel & Grau Company, les artistes mentionnés ci-dessus n'effectuent qu'une tournée sous la direction de Grau. Mrs. Potter continue de se produire aux États-Unis, mais Mounet-Sully et Réjane n'y font qu'une apparition[1497]. Bien que cet état de fait puisse aussi bien relever de la stratégie des artistes que de celle de l'imprésario – dans les lettres qu'il écrit à sa femme, Mounet-Sully présente bien cette tournée comme un moyen de faire fortune avant de se retirer de la scène –, il est clair que Grau noue principalement des partenariats de long terme avec des comédiens et chanteurs qui lui assurent des profits conséquents, au premier rang desquels on trouve Adelina Patti, Sarah Bernhardt, et ses ensembles lyriques.

De fait, les échecs financiers rencontrés par Maurice Grau peuvent pour la plupart être perçus comme des investissements que l'imprésario établit sur le long terme, dans la mesure où ils consolident sa réputation d'importateur de vedettes européennes. Leur intégration dans le modèle d'ensemble permet d'envisager les affaires à une plus grande échelle que s'il cherchait

[1494] Anonyme, « Maurice Grau dies in his Paris Home », art cit.
[1495] *Ibid.*
[1496] KARPIK Lucien, *L'économie des singularités*, Paris, Gallimard, 2007.
[1497] Sur la façon dont les artistes exploitent la tournée internationale pour relancer leur carrière à domicile, voir la section « 12.2.1 Renforcer ses capacités de négociation : le cas des artistes de la Comédie-Française ».

à les éviter à tout prix. Tout de même poussé par la nécessité de dégager des profits, une telle configuration conduit l'imprésario à multiplier ses entreprises afin d'augmenter la probabilité des succès.

7.2.1.2 Maximiser ses chances plutôt que diminuer les risques

Après avoir souligné la part significative d'aléatoire dans les affaires conduites par Maurice Grau, Offenbach ajoute que son imprésario dirige souvent plusieurs théâtres en même temps. Sans indiquer s'il donne des exemples réels, le compositeur évoque « un opéra italien à New-York, un théâtre français à Chicago, une salle d'opérette à San-Francisco, un théâtre anglais de drame à la Havane, et un opéra-comique espagnol au Mexique[1498] ». Le père de l'opéra bouffe exagère certainement pour mieux souligner le dynamisme de Grau. Néanmoins, nos recherches nous ont montré que grâce au jeu des associations et des délégations, l'imprésario avait conduit plusieurs tournées simultanément dès 1872, produisant conjointement Marie Aimée et Rubinstein. À la fin des années 1880 ensuite, l'Abbey, Schoeffel & Grau Company conduit sept entreprises artistiques pour la seule saison 1887-1888[1499], auxquelles il faut ajouter une tournée de la Maurice Grau French Opera Company entamée à New York à l'automne[1500]. Si, comme nous l'avons écrit dans le chapitre 4, cette multiplication des productions peut se lire comme la volonté, de la part des associés, d'établir un monopole sur la production d'artistes européens dans le nord de l'Amérique, elle peut aussi être perçue comme un moyen de se prémunir contre l'échec. Produisant des artistes de genres variés, les imprésarios s'adressent à un public large et peuvent ainsi couvrir une part significative de l'offre spectaculaire du moment. Ce faisant, ils augmentent la probabilité d'obtenir des résultats positifs sur l'ensemble de leur activité, d'autant que, comme nous l'avons vu dans la première partie de cette étude, ils s'appuient principalement sur des valeurs sûres.

Un autre moyen de multiplier ses chances consiste à saturer la tournée : saturation du rythme des représentations, saturation des étoiles, dans le cas de l'opéra. Si les chanteuses et chanteurs en tournée bénéficient d'un emploi du temps plus allégé que leurs consœurs et

[1498] OFFENBACH Jacques, *Notes d'un musicien en voyage*, *op. cit.*, p. 154-155. Voir la citation complète dans la section « 2.2.1.1 "La vie bouillonnante des affaires" ».

[1499] Broaker & Chapman, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York. 1887-1892*, *op. cit.*, p. 26.

[1500] Voir la tournée 33. Elle commence au Star Theatre, alors dirigé par les associés.

confrères acteurs et instrumentistes[1501], ces derniers suivent un rythme effréné dans l'itinérance. Mounet-Sully évoque par exemple six représentations par semaine, dont deux le samedi, le dimanche seul étant chômé[1502]. Les tournées dramatiques comme instrumentales reposant sur une vedette ou un duo de vedettes, il est impensable que la ou les têtes d'affiche n'apparaissent pas lors d'une représentation, ce qui oblige les premiers sujets à monter sur scène presque tous les soirs. Sans doute conscient qu'un tel modèle n'est pas reproductible à l'opéra, Maurice Grau sature ses troupes lyriques de *stars* dès le début des années 1890, faisant écrire à Aimé Gerber qu'à la fin du régime Grau les spectateurs du Metropolitan ne se donnaient même plus la peine de regarder la distribution des opéras, étant certains de trouver des artistes de premier rang dans chaque représentation[1503]. Tous les commentateurs de l'époque s'accordent pour dire que c'est en rassemblant le plus d'étoiles possible dans une même troupe que Maurice Grau a réussi à rendre l'opéra rentable aux États-Unis. Or, ce mode opératoire était aussi extrêmement risqué au vu de la dépense considérable qu'il engendrait et donc du pari qu'il constituait[1504]. C'est néanmoins grâce à lui, donc en avançant des sommes considérables, que l'imprésario parvient à en générer des colossales, qui lui permettent de s'enrichir en retour.

Si l'alternance du succès et de l'échec dans une activité bouillonnante n'est pas sans rappeler les tribulations du personnage de Saccard dans *La Curée* et *L'Argent*, où les déroutes sont présentées comme un mal inévitable pour qui veut entreprendre de grandes choses, Maurice Grau ne peut se permettre de multiplier les échecs ou d'entraîner la ruine des personnes qui s'associent avec lui. Alors que les artistes qu'il produit sont sa principale carte de visite, l'imprésario doit inspirer leur confiance en montrant des résultats économiques positifs. Il lui est ensuite vital de l'entretenir, dans des entreprises aussi complexes que les tournées, les seules considérations monétaires n'étant pas des raisons suffisantes pour pousser les artistes à entreprendre de longs voyages plusieurs fois.

[1501] Adelina Patti ne donne par exemple que deux représentations par semaine lors de la tournée qu'elle effectue avec les imprésarios en 1886-1887 (tournée 32). Le contrat que Marcella Sembrich signe avec la Maurice Grau Opera Company en mai 1899 stipule quant à lui que la soprano ne chantera pas plus de huit fois par mois, et jamais deux soirs consécutifs. *Memorandum of Agreement made and entered into this twentieth day of May On thousand eight hundred and ninety nine between The Maurice Grau Opera Company, […] and Professor Wilhelm Stengel-Sembrich, for and on behalf of his wife, Madame Marcella Sembrich, […]*, *op. cit*.

[1502] *Lettres de Mounet-Sully à sa femme pendant sa tournée d'Amérique*, [lettres manuscrites], *op. cit.*

[1503] « People troubled not at all to examine casts before paying down their money for tickets. If Nordica wasn't billed, Eames was; if the cast did not include Saléza or Maurel, there would be Jean de Reszke or Plançon. Last-minute replacements in the cast caused little worry; any substitute for the company's roster was sure to be quite as stellar as the singer originally announced. », HEYLBUT Rose et GERBER Aimé, *Backstage at the Metropolitan Opera*, *op. cit.*, p. 24.

[1504] Sur la rémunération des vedettes, voir la section « 6.3.1 "The singers made the show" ».

7.2.1.3 Soigner ses relations avec les artistes : ou l'art d'entretenir son capital humain

> À une époque où les choristes chantaient pour quinze dollars par semaine et les musiciens d'orchestre pour moins de cinquante, où quatre chefs d'orchestre touchaient en tout vingt mille dollars la saison, et tout un corps de ballet moitié moins, le type de relations que Grau entretenait avec ses stars était la clé de ses succès[1505].

Comme nous l'avons évoqué dans le chapitre 2, Aimé Gerber écrit que Maurice Grau tirait beaucoup de fierté de la qualité de ses troupes, dont il choisissait les membres avec soin. Nous avons également vu que parmi ces derniers, beaucoup saluaient l'imprésario pour son honnêteté et sa sympathie, qui étaient des éléments de taille dans la constitution de partenariats de long terme avec comédiens et chanteurs. Dans une profession marquée par une forte incertitude économique et un modèle entrepreneurial misant sur la profusion pour dégager du profit, les bonnes relations que Grau tisse avec les artistes qu'il produit peuvent être perçues comme un gage de stabilité. Après les témoignages d'artistes recueillis dans le chapitre consacré à la biographie de l'imprésario, nous prendrons ici trois exemples qui montrent comment ce dernier soigne ses rapports avec eux, installant, ou du moins cherchant à installer, un climat positif.

Comme nous l'avons écrit dans le chapitre 3, Sarah Bernhardt envoie une dépêche au *Figaro* le 17 novembre 1888 pour indiquer à Jules Prével que l'État austro-hongrois où elle se produit alors, demande un impôt sur les appointements de chacun des membres de la troupe, que Maurice Grau a pris à sa charge[1506]. La comédienne poursuit en mettant en garde les « artistes qui viendront en Autriche-Hongrie et qui n'auraient pas Maurice Grau pour impresario[1507]. » Si cette déclaration de Bernhardt est avérée, le choix de l'imprésario s'avère judicieux sur deux points. D'abord, en diminuant sa rémunération propre pour garantir l'intégrité de celle de ses artistes, il apparaît auprès d'eux comme un bon samaritain qui place leurs intérêts au-dessus des siens, renforce leur sympathie à son égard et les met dans des dispositions positives, ce qui pourrait les inciter à réitérer leurs engagements avec lui à l'avenir.

[1505]« In a time when choristers worked for fifteen dollars a week and orchestral players for less than fifty, when four conductors drew a total sum of $20,000 for a season's work, and a whole ballet half as much, the kind of relations Grau enjoyed with his stars was a key to successful operations. » KOLODIN Irving, *The Story of the Metropolitan Opera (1883-1950) : A Candid Story*, *op. cit.*, p. 179-180.

[1506] PRÉVEL Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 18 novembre 1888.

[1507] *Ibid*.

Ensuite, ce choix s'avère d'autant plus pertinent qu'il lui vaut une publicité de la part de Sarah Bernhardt, dont la dépêche présente Grau, en creux, comme l'imprésario le plus intègre et digne de confiance qui soit alors[1508]. Prémunir ses artistes contre les aléas financiers de la tournée permet donc à Grau de garantir son avenir, à la fois en assurant la reconduction de contrats fructueux et en renforçant sa position dans le monde artistique.

Lorsque le 19 mars 1894 le paquebot *La Bretagne*, sur lequel Mounet-Sully et sa troupe voyagent, aborde la côte new-yorkaise, Maurice Grau vient à la rencontre des artistes à bord d'un petit vapeur, faisant dire au tragédien qu'il a alors « la sensation nette de [son] arrivée en Amérique[1509] ». L'imprésario lui remet ensuite une invitation de Henry Irving qui donne ce soir-là une réception au restaurant Delmonico avant de repartir pour l'Angleterre. Fatigué par le voyage, Mounet-Sully se laisse finalement convaincre par Grau et se dit ravi de son choix, le dîner ayant été fastueux et l'imprésario l'ayant présenté à l'ensemble des convives. Débarqué pour la première fois aux États-Unis, le tragédien français se voit ainsi introduit dans les cercles artistiques et mondains new-yorkais. En plus de se faire l'intermédiaire de sa tournée, Maurice Grau est d'une part la première figure familière qui lui signifie son entrée sur le territoire états-unien, d'autre part le garant de l'insertion de l'artiste dans la vie sociale locale.

Le troisième exemple intervient au printemps 1896 pendant la tourmente économique de l'Abbey, Schoeffel & Grau Company. Ici encore, le phénomène a déjà été évoqué dans le chapitre 4, tout comme le fait que Maurice Grau fasse à cette occasion le voyage vers l'Europe pour rencontrer les principaux artistes engagés pour la saison suivante, les rassurer sur la santé de la société, et garantir la tenue de leurs engagements. À ce moment-là, Henry E. Abbey est malade et ne peut pas se déplacer. John B. Schoeffel, quant à lui, a toujours été l'agent local de la société et nous ne lui connaissons aucun voyage vers l'Europe. Le déplacement de Grau semble de fait contraint par les circonstances. À y regarder de plus près néanmoins, on s'aperçoit que les journaux qui suivent la situation présentent Abbey comme le collecteur de fonds et Grau comme le recruteur des artistes[1510]. Ce serait donc avant tout pour ses qualités relationnelles que l'imprésario aurait effectué le voyage, conscient qu'un entretien en personne est beaucoup plus rassurant qu'une lettre, voire qu'une dépêche, donc plus à même d'assurer la conduite de sa saison future.

[1508] Le compliment est d'ailleurs tellement univoque que l'on pourrait se demander si cette communication n'est pas une manipulation conjointe de l'imprésario et de son artiste.

[1509] *Lettres de Mounet-Sully à sa femme pendant sa tournée d'Amérique*, [lettres manuscrites], *op. cit.*, 19 mars 1894.

[1510] Anonyme, « Unique Career. Abbey, Schoeffel & Grau Began in Small Way », art. cit. ; NEBLIS Pierre, « Conversation avec M. Maurice Grau », art. cit.

Le souci constant d'entretenir de bonnes relations avec les artistes peut donc être perçu – si l'on traduit la situation en termes économiques – comme une façon pour Grau de consolider le capital humain de ses entreprises, dont la bonne santé est une des garanties principales de sa rémunération. Ainsi, ce n'est pas seulement de l'argent que l'imprésario consacre à ses chanteurs et comédiens mais du temps et de l'attention, effectuant un travail de *care* qui cimente son activité[1511].

Si Maurice Grau n'hésite pas à « jeter de l'argent par les fenêtres » avec l'espoir de le retrouver, c'est donc qu'il accepte les aléas du marché et cherche à s'en prémunir en multipliant ses chances de satisfaire un public qui, comme nous l'avons vu dans la première section du chapitre, fournit la plus grande part de ses revenus. Pour ce faire, il cultive ses relations professionnelles qui garantissent la pérennité de sa position au sein d'une sphère artistique instable et mouvante. Un autre élément, indépendant du savoir-faire de l'imprésario, est encore à prendre en compte dans sa capacité à se rémunérer : son évolution dans une conjoncture globalement favorable. Sans que cela minimise les qualités de Grau, il nous semble difficile d'occulter la part de chance qui s'est glissée dans le succès de l'imprésario, actif à une époque où tout paraît avoir favorisé le *star system* qu'il a exploité.

[1511] Développé dans le champ des *gender studies* et des *ethnic studies*, le *care* est, selon Constance Rimlinger, une « éthique de soin, de la sollicitude ». Même s'il est mis en avant pour évoquer le travail invisibilisé de personnes vulnérables et surtout des femmes, nous pensons que ce concept peut être convoqué pour évoquer la qualité de relation que Maurice Grau nourrit avec ses artistes. Comme plusieurs passages de la thèse le montrent néanmoins, l'inégalité de traitement qui existe au sein de ses compagnies ne permet pas de parler de *care* pour l'ensemble de son activité. GILLIGAN Carol, *In a Different Voice : Psychological Theory and Women's Development*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1982 ; RIMLINGER Constance, « Peut-on concilier une recherche d'émancipation féministe et un mode de vie plus écolo ? » dans BOURSIER Philippe et GUIMONT Clémence (dir.), *Écologies, le vivant et le social*, Paris, La Découverte, 2023, p. 364-371.

7.2.2 « There *just happened to be* a plethora of magnificent voices[1512] » : De la chance dans les affaires

> La qualité des opéras présentés au Metropolitan lorsque Maurice Grau était aux commandes (1891-1903) saute aux yeux dès que l'on se réfère à la liste de noms qui ornaient le programme, depuis le *Roméo* inaugural jusqu'au *Meistersinger* de clôture. À aucun autre moment, le public new-yorkais n'a eu l'opportunité d'apprécier un si grand nombre de chanteurs comptant parmi les meilleurs du moment. […]
>
> La particularité de l'époque n'a donc pas tant été la qualité des chanteurs que leur profusion. Il y a eu, à tous les âges du Metropolitan, de belles voix, des charismes et des intelligences supérieures parmi les artistes. Mais à aucun autre moment ils n'ont été aussi nombreux, ni capables de se remplacer les uns les autres en cas de besoin[1513].

Comme Aimé Gerber avant lui, Irving Kolodin souligne que l'abondance de bons artistes lyriques caractérise la période Grau. Si l'habileté de l'imprésario à les convaincre de se produire sous sa direction est à mettre à son crédit, il est indéniable qu'il a aussi eu la chance de conduire ses affaires sous une conjoncture favorable. Sa carrière s'est en effet déroulée dans un contexte géopolitique et économique assez positif ; il n'a pas eu à souffrir d'une grande concurrence, surtout dans le domaine lyrique, et il a bénéficié de coûts de production relativement bas en comparaison de ce que ses successeurs connaîtraient.

Comme nous l'avons évoqué dans le chapitre 4, le krach de 1893 et la guerre d'indépendance de Cuba (1895-1898) sont deux événements majeurs qui contraignent Maurice Grau à restreindre l'étendue géographique de ses tournées[1514]. Rapportés à ses quelque trente années de carrière, ces contraintes économiques et géopolitiques sont relativement minces et contrairement à la génération précédente qui doit interrompre ses activités pendant la Guerre de Sécession (1861-1865), Grau ne pâtit pas de conflits majeurs dans le pays depuis lequel il rayonne.

[1512] HEYLBUT Rose et GERBER Aimé, *Backstage at the Metropolitan Opera*, *op. cit.*, p. 22.

[1513] « The quality of opera presented at the Metropolitan during the period when Maurice Grau was in command (1891-1903) is self-evident from the list of names which decorated the roster from the opening *Roméo* to the closing *Meistersinger*. In no other period have so many of the greatest singers of the day been systematically presented to the New York public. […]

The distinction of the era was thus not merely the quality of the singers, but the profusion of them. There have been, in every period of the Metropolitan, artists of fine voices, presence, or superior intelligence. At no other time were they so abundant or the sources of supply so productive of replacements in any given category. » KOLODIN Irving, *The Story of the Metropolitan Opera (1883-1950) : A Candid Story*, *op. cit.*, p. 177-178.

[1514] Sur ces questions, voir les sections « 3.3.3.2 Tournées et crises économiques » et « 3.3.3.3 Circulations artistiques, géopolitiques et patriotisme ».

Quand il reprend en 1891 la tête du Metropolitan Opera avec ses associés, l'Academy of Music de New York est hors course : contrainte d'annuler sa saison lyrique en 1886, elle change ensuite de répertoire[1515]. Au moment où Grau cesse ses activités, la Manhattan Opera House d'Oscar Hammerstein n'a pas encore ouvert ses portes[1516]. Pendant ses douze dernières années de carrière, Maurice Grau dirige donc une institution lyrique sans équivalentes à New York, ni même aux États-Unis. Au niveau national, seule cette ville est à l'époque en mesure d'offrir à ses habitants une saison lyrique de plusieurs mois avec une troupe affiliée à une maison. Les autres sont encore dépendantes de l'itinérance, donc du passage des artistes recrutés pour le compte du Metropolitan Opera, qui s'est établi comme la référence en matière d'opéra aux États-Unis et au Canada. C'est en effet la troupe de l'Opéra de New York qui fournit alors aux grandes salles du pays leurs saisons lyriques principales, permettant à Grau d'établir un monopole sur l'Opéra et diminuant pour lui le besoin d'élargir ses tournées à d'autres pays[1517].

Comme nous l'avons vu dans le chapitre 6, l'imprésario et directeur officie à une époque où les coûts de production sont bien en-deçà de ce qu'ils seront par la suite, ce qui explique en partie les marges exceptionnelles qu'il arrive à dégager grâce à l'Opéra notamment[1518]. Si l'on observe les comptes du Met entre 1898 et 1903, on s'aperçoit que le coût moyen d'une représentation lyrique est de 5 981$[1519]. Il fluctue certes d'une saison à l'autre pour attendre un montant plus élevé en 1902-1903 qu'en 1898-1899, mais poursuit une ascension régulière après Grau, pour atteindre la barre des 10 000$ en 1918-1919[1520]. Plusieurs facteurs permettent d'expliquer cela. Tout d'abord, Maurice Grau donnant la priorité aux chanteurs, la scène a fait l'objet d'investissements moindres que ce qui sera plus tard le cas[1521]. Comme nous l'avons déjà vu, l'équipement du théâtre semble avoir été assez rudimentaire. Ensuite, les lois anti-

[1515] KOLODIN Irving, *The Story of the Metropolitan Opera (1883-1950): A Candid Story*, *op. cit.*, p. 9.

[1516] Cette salle, détenue par son directeur, est inaugurée le 3 décembre 1906. KREHBIEL Henry Edward, *Chapters of Opera, Being Historical and Critical Observations and Records Concerning the Lyric Drama in New York from its Earliest Days down to the Present Time*, *op. cit.*, p. 365. – Pour plus d'informations sur Oscar Hammerstein, voir la notice biographique qui lui est consacrée en annexe 5.

[1517] Le vaste territoire couvert par les tournées d'opéra bouffe et d'opéra que Grau dirige dans les années 1870 et 1880 peut aussi se comprendre par la concurrence que lui font encore les troupes d'opéra en italien et d'opéra en anglais aux États-Unis.

[1518] Voir la section « 6.2.1.1 Exploiter une salle : une sobriété de moyens relative ».

[1519] *Metropolitan Opera Company Ledgers*, [livre de comptes], *op. cit.*

[1520] Le coût moyen est de dix mille deux cent quarante-quatre dollars cette saison-ci. *Ibid.*

[1521] « And the stage itself ! Grau did vastly more than merely to assemble a number of splendid voices which chanced to exist at that time and would doubtless have been heard without him. […] The sets for Wagner were freely and openly used for Verdi and Meyerbeer, and the costumes and properties which the House supplied (the principals generally furnished their own) were not refreshed too frequently. », HEYLBUT Rose et GERBER Aimé, *Backstage at the Metropolitan Opera*, *op. cit.*, p. 23. Tous les éléments qui suivent sont tirés du même passage de l'ouvrage.

incendie étant plus permissives à l'époque, Maurice Grau pouvait stocker les décors et costumes au sein même de la maison. Aucun nombre maximum de spectateurs ne lui était imposé, ce qui lui permettait de remplir la salle jusque dans ses moindres recoins si nécessaire, comme lors du bénéfice donné en l'honneur d'Abbey, Schoeffel et Grau le 24 avril 1896. Un article du *Journal* décrit en effet un théâtre bondé, y compris dans les coulisses et dans les cintres, où des amis du personnel du théâtre se sont glissés malgré les directives[1522].

Outre ses qualités d'homme d'affaires, son sens artistique et relationnel, Maurice Grau semble, en partie, avoir rencontré le succès parce qu'il a été au bon endroit au bon moment. Il a en effet bénéficié de conditions géopolitiques et économiques favorables, et la période lui a fourni de quoi alimenter le *star system* qui a fait son succès. Forte de ces observations, nous souhaitons maintenant nous pencher sur les méthodes économiques qui ont enrichi l'imprésario, dans la conduite de ses activités comme dans sa vie personnelle.

7.2.3 La fortune de Maurice Grau, un bilan comptable

D'après son frère Robert, Maurice Grau a acquis l'essentiel de sa fortune après cinquante ans, ce qui correspond peu ou prou aux cinq années durant lesquelles il a dirigé seul le Metropolitan Opera (1898-1903)[1523]. La rentabilité de cette direction ayant été évoquée à plusieurs reprises dans cette thèse, nous souhaitons tout d'abord revenir dessus en partant des comptes de l'Opéra new-yorkais. Une fois ces analyses effectuées, nous verrons que Grau a consolidé sa situation financière en effectuant des placements financiers dans divers secteurs économiques, et ce depuis le début de sa carrière.

[1522] « […] every nook and corner of the wings and every inch of space in the flies that afforded a safe foothold – and a few that afforded a very precarious foothold – were black with people. Men sat up as high as the top of the curtain, with their legs dangling in space. » Anonyme, « Climax of Operatic Glory is Reached », *The Journal*, 25 avril 1896.

[1523] GRAU Robert, *Forty Years Observation of Music and the Drama*, *op. cit*., p. 74.

7.2.3.1 Une fortune acquise lors de ses dernières années d'exercice : retour sur l'âge d'or du Metropolitan Opera

Comme nous l'avons vu précédemment, les actionnaires de la Metropolitan Opera and Real Estate Company envisagent leur investissement financier dans l'institution lyrique new-yorkaise comme non rentable[1524]. Entre 1898 et 1903 cependant, les bilans annuels de l'institution inscrivent cette observation en faux : l'exploitation du théâtre génère des bénéfices, enrichissant ses actionnaires et son directeur[1525]. Plus encore, la Maurice Grau Opera Company dans laquelle les actionnaires de l'Opéra ont investi reverse régulièrement des dividendes à ses actionnaires. De fait, Grau apparaît à la fois comme un exécutant et un investissement rentable.

Selon son frère Robert, le taux de versement des dividendes aux actionnaires oscille alors entre 60 et 150%[1526]. En étudiant les comptes du Metropolitan Opera à cette époque, on obtient des taux de 64 à 813% selon les saisons (tableau 51). Si quatre des pourcentages présentés dans le tableau ci-dessous sont cohérents avec les chiffres donnés par Robert Grau comme avec la politique de prudence menée par les actionnaires du théâtre, celui indiqué pour la saison 1900-1901 paraît anormalement élevé. Il peut s'agit d'une erreur comptable comme d'un pari financier exceptionnel des actionnaires cette année-là[1527]. Le compte rendu de la réunion annuelle des actionnaires du Met du 9 mai 1900 établit par ailleurs que la Metropolitan Opera and Real Estate Company a reçu 20% de dividendes pour les actions qu'elle détient dans la Maurice Grau Opera Company, auxquels s'ajouteront sans doute 10 à 15% supplémentaires après la clôture de l'exercice budgétaire de la société[1528].

[1524] À ce propos, voir la section « 5.2 Les propriétaires de théâtre, entre prestige et profit ; *Patrons*, entre Gentry et État ».

[1525] D'après Robert Grau, Heinrich Conried et Giulio Gatti-Casazza s'enrichissent également lorsqu'ils sont à la tête du Metropolitan Opera, mais les actionnaires ne reçoivent pas de dividendes lors de ces saisons-là. GRAU Robert, *The Businessman in the Amusement World, A Volume of Progress in the Field of the Theatre*, *op. cit.*, p. 25.

[1526] *Ibid*., p. 23.

[1527] Cette thèse portant sur la carrière de Maurice Grau et non pas spécifiquement sur sa direction du Metropolitan Opera, nous ne nous attarderons pas sur cette anomalie ici. Elle pourrait cependant faire l'objet d'une enquête plus poussée dans des travaux futurs.

[1528] *Metropolitan Opera and Real Estate Company. Minute Book*, [comptes rendus], *op. cit.*, p. 258.

Tableau 51 : Distribution des dividendes au Metropolitan Opera (1898-1903)

	1898-1899	1899-1900	1900-1901	1901-1902	1902-1903
« Theatre Shares »	43 937,17$	62 060,90$	61 945,44$	91 554,84$	50 756,57$
Bénéfice alloué à la Metropolitan Opera & Real Estate Company[1529]	68 883,48$	55 917,28$	7 615,13$	92 511,25$	71 474,10$
Taux de redistribution	64%	111%	813%	99%	71%

Concernant les bénéfices réalisés par les saisons lyriques, ils sont distribués à parts égales entres les actionnaires et le directeur du théâtre[1530]. À l'exception de celle de 1900-1901, chacune d'elle s'achève avec un bénéfice d'une centaine de milliers de dollars (tableau 52). Entre 1898 et 1902 donc, chacune des parties engrange 296 431$, soit une moyenne annuelle de 59 286,25$. En comparaison, Maurice Grau touche 9 124$ à l'issue de la saison 1887-1888 dans le cadre de son association avec Abbey et Schoeffel (voir tableau 53)[1531]. Si cette dernière somme est déjà plus que correcte pour l'époque, celles que l'imprésario touche avant de se retirer des affaires sont six à sept fois supérieures, sans compter un salaire qui dépasse à lui seul les bénéfices qu'il retire de son activité à la fin des années 1880[1532].

Tableau 52 : Bénéfices générés par les saisons 1898-1903 du Metropolitan Opera[1533]

	1898-1899	1899-1900	1900-1901	1901-1902	1902-1903
Dépenses totales	954 168, 20$	1 068 943,57$	1 100 943,57$	1 114 346,46$	923 409,61$
Recettes totales	1 140 633,16$	1 247 597,24$	1 186 707,77$	1 414 292,93$	1 132 873,65$
Bénéfice	137 766,96$	111 834,55$	15 290,25$	185 022,50$	142 948,20$

Les saisons 1898-1903 semblent donc consacrer le modèle Grau en ce qu'elles mêlent succès artistiques – à l'opéra, mais aussi au théâtre, avec Coquelin Aîné et Sarah Bernhardt – et financiers, pour lui comme pour ses investisseurs. L'imprésario apparaît alors comme la pierre angulaire d'un système spectaculaire dans lequel le profit est un horizon non seulement

[1529] Pour rappel, les bénéfices sont partagés à 50% entre la Metropolitan Opera and Real Estate Company et la Maurice Grau Opera Company. Voir la section « 5.1.3.2 Maurice Grau Opera Co. et Metropolitan Opera & Real Estate Company : deux modèles jumeaux ».

[1530] N'ayant pas retrouvé le contrat liant la Maurice Grau Opera Company avec la Metropolitan Opera and Real Estate Company dès 1898, nous ne pouvons dire si ces profits vont à la société dirigée par Grau ou s'ils lui sont exclusivement distribués. Kolodin écrit néanmoins qu'ils l'enrichissent lui, sans évoquer son entreprise. KOLODIN Irving, *The Story of the Metropolitan Opera (1883-1950): A Candid Story*, *op. cit.*, p. 180. À propos du partage des profits entre le directeur et les actionnaires de l'opéra, voir aussi MAYER Martin, *The Met : One Hundred Years of Grand Opera*, New York, Simon and Schuster, 1983, p. 75.

[1531] Ce bilan ne tient pas compte du résultat de la tournée de la Maurice Grau French Opera Company cette saison-ci, de la même façon que ceux du Metropolitan mettent de côté les entreprises théâtrales de l'imprésario à cette époque.

[1532] Pour rappel, Maurice Grau perçoit un salaire annuel de 10 000, 12 000 puis de 20 000$ lorsqu'il dirige seul le Metropolitan Opera. Voir la section « 7.1.3.1 Être directeur salarié : le cas du Metropolitan Opera ».

[1533] US-NYmo, *Metropolitan Opera Company Ledgers*, [livre de comptes], 1898-1949.

désirable mais atteignable. Toutefois, ce n'est pas uniquement grâce à ses activités artistiques que Grau constitue la fortune avec laquelle il se retire des affaires. Des investissements anciens et réguliers y ont aussi largement contribué.

7.2.3.2 Faire fructifier son argent : Maurice Grau et la bourse

Comme nous l'avons évoqué dans le chapitre 2, la fortune de Maurice Grau est imputée au succès de ses entreprises – et particulièrement à ses dernières années à la tête du Metropolitan Opera –, mais aussi à des investissements en bourse, que certains commentateurs disent considérables. Cette sous-section cherche à revenir sur ces allégations pour les comparer à des discours que Grau a pu tenir ainsi qu'aux archives administratives et d'état civil que nous avons retrouvées, à savoir son testament et sa déclaration de succession.

7.2.3.2.1 Grau et la spéculation boursière

> Même s'il a laissé une fortune d'un demi-million de dollars, il ne faut pas oublier qu'il ne faisait pas seulement des miracles avec les chanteurs, mais aussi avec le téléscripteur de la bourse, outil qui était toujours dans ses bureaux. La façon dont il jonglait avec les actions et les primas donnas est bien connue des rares proches en qui il avait confiance[1534].

Comme nous l'avons souligné à plusieurs reprises, Maurice Grau est présenté dans ses nécrologies et dans diverses notices biographiques comme le premier imprésario à ne pas être mort dans la pauvreté ; pourtant rares sont les sources qui mentionnent ses investissements en bourse comme causes de sa prospérité dernière. Si l'on en croit les déclarations de son frère retranscrites plus haut, cette discrétion pourrait s'expliquer par le peu de communication que Grau aurait fait de ces activités. Très au fait de l'importance de son image dans les affaires, il est probable que l'imprésario ait eu à cœur de garder privée toute pratique susceptible de le faire apparaître comme guidé par l'appât du gain. Ainsi, ces informations sont seulement diffusées après sa mort et de façon parcimonieuse. Outre cette déclaration de Robert Grau, nous pouvons mentionner Aimé Gerber, Irving Kolodin et Quaintance Eaton. Comme nous l'avons

[1534] « While he let a fortune of a half million dollars, it must not be forgotten that he was not only a wizard of singers but a wizard of the ticker one of which instruments was always in his offices. The manner in which he juggled stocks and prima donnas is well known to the few intimates who enjoyed his confidence. » GRAU Robert, *Forty Years Observation of Music and the Drama*, *op. cit.*, p. 74.

écrit dans le chapitre 2, le premier présente Grau comme « un trader de grande envergure à Wall Street[1535] », renforçant les traits du portrait qu'en dresse son frère. Plus généraux, Kolodin et Eaton parlent respectivement d'« heureux investissements » et de « manipulations boursières astucieuses », toutes deux venant compléter ou multiplier les gains engrangés lors de ses dernières années à la tête du Metropolitan Opera[1536].

Les documents d'archives confirment les déclarations ci-dessus tout en nuançant celles de Robert Grau et d'Aimé Gerber. S'il est avéré que Maurice Grau a très tôt diversifié ses revenus par la finance, sa pratique ne semble pas témoigner d'une prise de risque élevée tout au long de sa carrière, comme l'image d'un directeur constamment penché sur son téléscripteur peut le laisser penser. Par ailleurs, les investissements boursiers évoqués se doublent d'une activité de spéculation immobilière menée avec Henry E. Abbey et John B. Schoeffel, dont les montants dégagés paraissent plus avoir soutenu les activités des associés que nourri leurs fortunes personnelles.

Concernant les placements financiers, il semble qu'ils soient intervenus très tôt. Le 9 novembre 1872, William Steinway écrit dans son journal qu'il vient d'acheter trois mille obligations de l'entreprise A. G. Wood & Morris pour Maurice Grau[1537]. Cet investissement montre l'intrication ancienne de la finance et de l'activité commerciale dans le modèle Grau. Par ailleurs réalisé par un des principaux soutiens de l'imprésario – si ce n'est le premier –, cet achat questionne l'influence de Steinway dans les choix économiques effectués par Grau et la façon dont il aurait modelé sa trajectoire. Lui-même familier de la bourse, il est hautement probable que le facteur de pianos ait très vite conseillé à son débiteur de sécuriser des sources de revenus en les diversifiant, tout comme il a pu le faire avec l'artiste qu'il produit[1538].

[1535] HEYLBUT Rose et GERBER Aimé, *Backstage at the Metropolitan Opera*, *op. cit.*, p. 18. Ces investissements boursiers sont aussi brièvement évoqués dans la section 2.2.3.

[1536] « Though a portion of this sum was made by fortunate investments, much of it was made through opera at the Metropolitan. », KOLODIN Irving, *The Story of the Metropolitan Opera (1883-1950) : A Candid Story*, *op. cit.*, p. 89 ; « […] Grau had multiplied his opera earnings many times by canny stock-market manipulations […]. », EATON Quaintance, *Opera Caravan : Adventures of the Metropolitan on Tour, 1883-1956*, *op. cit.*, p. 99.

[1537] Il en achète également cinq mille pour Anton Rubinstein dont il a financé la tournée états-unienne, conduite par Maurice Grau. STEINWAY William, *William Steinway Diary, 1861-1896*, *op. cit.* Nov. 9th 1872.

[1538] William Steinway mentionne les cours boursiers à plusieurs reprises dans son journal, notamment le 2 avril 1886 où il évoque des dividendes de 12% pour l'année passée, ou le 8 août 1896, où il fait état d'une chute de sept points ayant touché les actions de « Manhattan L ». *Ibid.*, April 2d Friday ; Aug. 8th 1896.

Si les obligations sont des titres sûrs et moins rémunérateurs que les actions, Maurice Grau s'est effectivement lancé dans des spéculations plus risquées, au moins à la fin de sa carrière, comme en témoigne la lettre qu'il adresse à Constant Coquelin le 30 avril 1903 au moment de sa retraite :

> Vous n'avez pas d'idée combien les affaires de Bourses ont été mauvaises cette année, et combien il y en a eu qui y ont laissé leurs fortunes. Moi-même je n'ai pas été très heureux. J'ai fait quelques pertes qui heureusement n'ont pas été très graves à cause des bénéfices que j'y ai eu pendant les deux années précédentes. Comme vous dites, nous tâcherons de rattraper ca plus tard, mais maintenant que je suis retiré des affaires, j'espère que je ne me laisserai plus entrainer dans des affaires de Bourse, car il vaut mieux ne pas se mêler d'affaires comme celles-là[1539].

Cette déclaration corrobore celle de Robert Grau tout en la circonscrivant. Sans date, cette dernière peut laisser penser que son frère s'est adonné à la spéculation boursière pendant une partie significative de sa carrière. La mention des profits réalisés entre 1900 et 1902 et le souhait que Maurice Grau exprime de ne pas « se laisser entraîner » dans des affaires similaires à l'avenir indiquent plutôt une concentration de l'activité sur la fin des années 1890, alors même que son activité était très profitable. On dirait alors que l'imprésario s'est laissé aller à une forme de frénésie spéculative, les gains effectués à l'Opéra l'incitant à en faire plus à la bourse, ce dans un contexte où, comme nous l'avons vu précédemment, nombre d'actionnaires du Metropolitan Opera sont actifs dans les domaines de la banque et la finance.

Entre ces deux bornes chronologiques extrêmes, *Le Report upon Accounts* d'Abbey, Schoeffel et Grau mentionne une propriété –ni sa nature ni son usage ne sont spécifiés – située au 1 430 Broadway, pour laquelle les dépenses et les revenus sont renseignés avec l'exercice de 1887-1888[1540]. Comme le tableau 53 l'indique, le bien, acquis en 1887, coûte 42 000 dollars aux imprésarios, qui le louent pendant un an avant de le revendre 46 600$, avec une plus-value de 4 600$ et un bénéfice de 3 620,49$ une fois les dépenses retranchées. Eu égard à l'extrême brièveté durant laquelle les associés sont propriétaires de ce bien, il n'est pas certain que cette acquisition ait été conçue comme un placement immobilier. On peut en effet penser que dans ce cas, les imprésarios auraient conservé cette propriété plus longtemps. Cependant, le contexte

[1539] F-Pnas, MN137 230, *Maurice Grau. « Six lettres autographiées ». Lettres de Maurice Grau à Constant Coquelin*, « Lettre de Grau à Coquelin », New York, 30 avril 1903, [Lettres], 1899-1903. Les papiers mentionnés dans la lettre sont absents de cet ensemble de correspondance.

[1540] Broaker & Chapman, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York. 1887-1892*, *op. cit*., p. 16.

spéculatif, évoqué dans le chapitre 5, qui fait entre autres concevoir les théâtres comme des investissements dans la pierre, nous pousse à émettre l'hypothèse d'une tentative de diversification de revenus autre que celle de l'achat de titres boursiers. Cette supposition nous permet aussi d'offrir un autre éclairage au bail avec promesse de vente conclu entre Maurice Grau et Eugène Bertrand le 13 décembre 1887, pour des locaux situés au 58 boulevard Pereire, dans le 17e arrondissement de Paris. Étant donnée la forte activité de construction que l'on observe alors dans la Plaine Monceau et les possibilités d'édification du bâti inscrites dans le bail, il est fort probable que Grau ait pris possession de l'immeuble dans le but de s'enrichir[1541].

Tableau 53 : Comptes du 1430 Broadway (1887-1888)[1542]

	Dépenses	**Recettes**
Prix d'achat	42 000,00$	
Dépenses	212,92$	
Taxes	576,15$	
Intérêts	1 200,00$	
Commissions	466,00$	
Vente		46 600,00$
Loyers collectés		1 445,56$
Profit	3 620,49$	

Nous ne pouvons pas reconstruire fidèlement la généalogie des investissements opérés par Maurice Grau pendant et après sa période d'activité. Il est néanmoins avéré qu'il n'a pas construit sa fortune uniquement à partir de ses entreprises artistiques mais en bâtissant autour d'elles une ossature financière qui lui donnait peut-être plus d'aisance dans la poursuite de ses activités imprésariales, car il était ainsi moins à la merci des retombées économiques de ses tournées. Une fois ses remarques posées, l'analyse de sa succession nous permet de connaître plus précisément l'étendue de ses possessions et de sa prospérité économique.

[1541] CHARPY Manuel, « Les ateliers d'artistes et leurs voisinages. Espaces et scènes urbaines des modes bourgeoises à Paris entre 1830-1914 », *Histoire urbaine*, 2009, vol. 26, nº 3, p. 49.

[1542] Broaker & Chapman, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York. 1887-1892*, *op. cit.*

7.2.3.2.2 La fortune de Grau d'après sa succession : le triomphe de la famille nucléaire

Mort en France à l'issue d'une carrière qui l'a essentiellement vu rayonner depuis les États-Unis, Maurice Grau voit son patrimoine distribué de part et d'autre de l'Atlantique. Nous distinguerons ici deux grands volets de sa fortune : celle enregistrée en son nom et scindée entre le testament enregistré à New York le 26 avril 1900 et les déclarations de succession françaises des 4 juillet et 10 septembre 1907, puis celle de son épouse Marie Vallot, dont il a eu la jouissance matérielle pendant leurs années d'union, qui transparaît dans la déclaration de succession de celle-ci, dressée à Neuilly-sur-Seine le 20 novembre 1924.

Le testament de l'imprésario, enregistré à la Surrogate Court de New York le 26 avril 1900 et exécuté à partir du 29 avril 1907, fait état d'une fortune totale de 672 527,45$, une fois les dettes de l'imprésario déduites et le montant détenu sur une police d'assurance britannique ajouté[1543]. Le patrimoine de Grau est divisé en trois parties. La première, d'une valeur de 310 481$, est constituée d'obligations ; la seconde, qui consiste en des actions, de 398 337$; la troisième a une valeur de 7 412,70$ déposés sur un compte bancaire à la Fifth Avenue Trust Company. Bien que l'imprésario déclare être un résident de New York, aucune propriété immobilière ou matérielle n'y est enregistrée. Les titres financiers, qui représentent la majeure partie de sa fortune, sont répartis entre divers secteurs économiques, sans doute pour plus de sécurité, au premier rang desquels on trouve le transport ferroviaire, urbain et maritime. Viennent ensuite les télécommunications (téléphone et télégraphe), l'industrie extractive (mines, acier, diamants) et chimique, l'énergie (gaz, électricité), puis d'autres secteurs tels l'agro-alimentaire (maïs, sucre), le papier ou le tabac. Ces investissements sont surtout faits auprès d'entreprises états-uniennes, mais on trouve également, quoique loin derrière, des sociétés mexicaines (ferroviaire, téléphone et télégraphe) et cubaines (tabac).

Concernant les dettes de l'imprésario, elles ont avant tout été contractées auprès de la banque W. G. Wiley and Co. à qui il doit 44 680,99$. En comparaison de ce montant, les autres sommes sont résiduelles : 15,75$ sont dus à la société Dunlap & Co., 20$ au docteur W. S. Dennett et vingt-cinq au Phoenix Club. La police d'assurance détenue en Angleterre rapporte quant à elle 1 189,74$. La gestion de ce patrimoine est confiée aux exécuteurs testamentaires de l'imprésario, trois anciens membres de la Maurice Grau Opera Company : Charles Frazier, Roland F. Knoedler et Henry Dazian. Ce sont cependant la veuve et la fille de l'imprésario qui héritent de l'ensemble de ses possessions, réparties à cinquante-cinquante. Grau confie tout de

[1543] US-NYsc, 1907-0019, *Will and probate of Maurice Grau's Estate*, s. d.

même à la première le soin de transmettre aux anciens membres de sa société et aux amis à qui elle penserait des bijoux ou des effets personnels lui ayant appartenu, présentés comme des gages de son amitié. Malgré ses multiples collaborations avec son frère Robert, Maurice Grau ne le mentionne pas dans son testament, concentrant son attention sur sa famille nucléaire[1544].

Les déclarations de succession de Maurice Grau effectuées à Paris font quant à elles état d'une fortune totale de 140 866,20 fr.[1545]. Cette dernière se décompose de la façon suivante : 50 000 fr. d'une police d'assurance vie souscrite par Grau auprès de la Compagnie d'Assurance L'Urbaine ; 29 758 fr. de mobilier garnissant l'appartement du 53 bis rue Jouffroy[1546] ; 2 758,50 fr. de solde tout compte à la banque Morgan Harkes & Cie[1547] ; 50 407,50 fr. correspondant à 900$ de rente mexicaine internationale en dépôt dans la même banque ; 8 000 fr. de créance de la part Sarah Bernhardt.

En 1924, la succession de Marie Vallot, veuve Grau, estime la fortune de la défunte à environ 847 805 fr.[1548]. La majeure partie du patrimoine de l'ancienne comédienne provient de la villa de Croissy-sur-Seine dont elle est l'unique propriétaire depuis 1889[1549], estimée à 200 000 fr., et du solde de tout compte de l'argent déposé à la Banque Morgan, Harkes & Co., équivalant à 323 613 fr. Le reste provient du mobilier contenu dans son appartement parisien situé au 47 avenue Kleber, dont la succession retient 240 000 fr., et de celui contenu dans la villa de Croissy, d'une valeur de 60 000 fr. Viennent ensuite deux rentes de 500 et 600 fr. chacune, treize obligations dans les chemins de fer (huit dans ceux de Lombardie, cinq dans

[1544] Dans ses mémoires, l'imprésario Michael Bennett Leavitt écrit avoir rencontré Robert Grau à l'automne 1907, ce dernier n'ayant montré aucune surprise de l'oubli de son frère, ce que Leavitt trouve incorrect. Il déclare avoir ensuite convaincu Marie Grau d'envoyer une petite rente annuelle à sa belle-sœur Mme Robert Grau, en compensation. LEAVITT Michael Bennett, *Fifty Years in the Theatrical Management*, *op. cit.*, p. 203.

[1545] *Déclaration du 4 juillet 1907 n°1182. Quittance n° 179. Succession de Mr. Grau (Maurice)*, [déclaration de succession], *op. cit.* ; F-Pap, D87 30815, *Déclaration complémentaire. N°117 Déclaration du 10 septembre 1907 n°1715. Quittance n°106*, [déclaration de succession], 1907.

[1546] Le mobilier de l'appartement est en fait assuré par la Compagnie L'Urbaine à hauteur de cent soixante-seize mille francs. En sont déduits quatre-vingt-six mille francs d'objets appartenant à Marie et Louise Grau. Des quatre-vingt mille francs restant, seuls 33% dépendent de la succession, soit vingt-neuf mille sept cents francs.

[1547] Fondée en 1868, la banque Drexel, Harjes & Company est renommée Morgan, Harjes & Company en 1894 après que J. Pierpont Morgan (un des actionnaires du Metropolitan Opera) en prend le contrôle. Il s'agit de la branche parisienne de la banque new-yorkaise J. P. Morgan & Company. MORRIS Charles Richard, *The Tycoons : How Andrew Carnegie, John D. Rockefeller, Jay Gould, and J. P. Morgan Invented the American Supereconomy*, New York, Henry Hold and Company, 2005, p. 233.

[1548] La qualité du scan rend la colonne des centimes illisible. *Déclaration de succession de Marie Antoinette Vallot, veuve Grau*, *op. cit.*

[1549] *Vente par Angèle Victorine Leroux à Marie Antoinette Vallot d'une propriété de campagne à Croissy-sur-Seine, rue Centrale*, [Acte notarié], *op. cit.*

ceux de l'État autrichien) et vingt et une actions (neuf dans les mines de Laurion et douze dans la société Modderfontein Deep Levels[1550]), le tout pour un total de 24 186 fr.

Plusieurs éléments ressortent de l'analyse de ces documents officiels. Tout d'abord, malgré son installation définitive en France, la majeure partie de la fortune de Maurice Grau est conservée aux États-Unis dont il se déclare résident dans son testament, probablement pour des raisons de taxations. Cette même fortune, essentiellement constituée de titres financiers, montre bien que des investissements conséquents ont été réalisés par l'imprésario tout au long de sa carrière, mais n'attestent pas pour autant un enrichissement extraordinaire, la plupart de ses obligations ayant au moment de son décès une valeur inférieure à celle qu'elles avaient quand il les a achetées. L'absence de possessions immobilières, aux États-Unis comme en France, semble ensuite témoigner d'une répartition des actifs entre les époux Grau : le mari détenant l'essentiel de la fortune virtuelle de la famille, l'épouse les biens matériels, mobiliers et immobiliers, tous deux disposant de l'une comme de l'autre. Tandis que la moitié des titres financiers de l'imprésario vont à sa femme après sa mort, Maurice Grau habite, de son vivant, dans l'appartement parisien et la villa de Croissy détenus par Marie Grau, cette dernière résidence étant présentée dans la presse comme le lieu de villégiature de l'imprésario où il reçoit notamment ses artistes[1551]. Loin de la figure d'un artiste bohème ou inconséquent, Maurice Grau s'inscrit donc dans un modèle bourgeois qui fait de la famille une unité économique qu'il s'agit de faire prospérer sur des bases stables et solides.

Pour reprendre les termes du titre, la fortune *spectaculaire* de Grau est constituée à partir des sommes gagnées dans l'exercice de ses fonctions d'imprésario et de directeur, sommes qu'il a ensuite placées et qui lui ont permis de constituer et de transmettre un patrimoine conséquent. Même si la postérité retient surtout son audace dans les affaires et sa capacité à enrichir les actionnaires d'un Opéra qu'il place par ailleurs au premier rang dans son pays, la stabilité et l'aisance matérielles que Maurice Grau a acquises sont surtout dues à une diversification de ses revenus.

[1550] Il s'agit vraisemblablement d'une société exploitant des mines d'or dans la ville sud-africaine du même nom. Voir à ce propos les documents conservés aux Archives Nationales du monde du travail : Archives nationales du monde du travail, Séries L, LL. Mines, 65 AQ L1334, *The Modderfontein Deep Levels*, [documentation imprimée concernant les sociétés], 1899-1927.

[1551] Voir par exemple : Tout-Paris, « Le monde des théâtres », *Le Gaulois*, 28 août 1890 ; Anonyme, « Gazette artistique », *La Vie artistique*, 14 mai 1903.

Tournées et directions de salles sont donc le théâtre d'un grand brassage monétaire qui semble renforcer le capitalisme libéral tel qu'il s'affirme à la fin du XIXe siècle. D'une part financées par de grandes fortunes issues des secteurs économiques les plus rentables d'alors, ces dernières voient leur position sociale renforcée, d'autre part elles contribuent à creuser les inégalités de revenus entre acteurs du monde du spectacle, valorisant les figures les plus en lumière. Hautement médiatisé, l'argent mis en jeu dans ces entreprises de grande ampleur apparaît comme un principe créateur incontournable et une spécificité du monde états-unien, où les entrepreneurs n'hésitent pas à avancer de larges sommes sans être certains de les revoir ensuite.

Derrière les récits parfois sensationnels de ces financements, la réalité économique d'un imprésario n'en demeure pas moins faite de créances à rembourser et de sommes à additionner les unes aux autres pour soutenir une activité dont la rentabilité reste aléatoire. L'instabilité et certainement l'anxiété que cet état de fait entraîne a certainement été un des éléments concourant à l'établissement de Maurice Grau en société. Une fois les capitaux nécessaires à la conduite des tournées réunis, sécurisés et gérés par des actionnaires ayant avant tout des prérogatives économiques, l'imprésario jouit d'une plus grande liberté et sérénité pour conduire ses activités. Cependant, l'affiliation étroite à des partenaires financiers crée aussi une forme de dépendance, l'imprésario ayant à la fin de sa carrière à satisfaire les actionnaires du théâtre qu'il dirige, comme ceux de sa société.

Une fois en possession de Maurice Grau ou de ses associés, les sommes mises en jeu sont réparties selon les nécessités de l'entreprise théâtrale : location de salles et paiement des frais associés, rémunération des personnels, achat, transport et stockage des costumes, décors et accessoires, paiement des artistes. Bien qu'incontournables, ces dépenses ne sont pas équitablement réparties mais allouées en proportion de l'esthétique promue par l'imprésario. Ainsi, la dimension spectaculaire première des représentations de Grau tenant aux vedettes, c'est à elles que va la majeure partie de la dépense.

Outre les étoiles néanmoins, le modèle porté par Maurice Grau se distingue de celui de ses confrères en cela qu'il réussit à l'enrichir lui aussi. Bien que cet enrichissement repose en partie sur des choix artistiques judicieux pour l'époque, au premier rang desquels celui de concentrer les stars dans ses troupes lyriques, il doit aussi beaucoup à un contexte globalement favorable et à des pratiques personnelles spéculatives qui ont permis à l'imprésario de ne pas tout miser sur le spectacle.

En plus de montrer à quel point les capitaux privés soutiennent les arts vivants au tournant du siècle, tout en faisant eux-mêmes spectacle, l'étude de la carrière de Grau met en

lumière le caractère transformateur des tournées. Portées par un réseau de transport de plus en plus fiable – et souvent soutenu par les mêmes fortunes que celles qui les financent –, les circulations artistiques modifient en profondeur la vie des artistes qui les entreprennent, les œuvres qu'ils y jouent, tout en façonnant leur carrière et leur image par la démultiplication médiatique qu'elles génèrent. En abordant la tournée comme un écosystème complexe, nous l'envisagerons non pas comme un simple mode de diffusion du spectacle, mais comme une entité à part entière, active et susceptible d'entraîner des transformations profondes dans divers domaines, esthétiques, médiatiques, mais aussi intimes. Avant cela, nous opérerons un détour pour nous consacrer à la question des transports. Par son caractère semi-nomade, la tournée impose en effet une logistique particulière mais profite aussi de l'imaginaire du voyage entretenu par les compagnies ferroviaires et maritimes du XIXe siècle, qui jouent un rôle crucial dans le paramétrage des circulations artistiques comme dans l'organisation du monde.

Détour logistique. La question des transports

Chapitre 8. À toute vapeur ! Faire tourner la tournée

En septembre 1894, dans une interview qu'il donne au journaliste M. C. S. pour le journal britannique *The Sketch*, Henry E. Abbey explique qu'il a « emmené Sarah Bernhardt non seulement aux États-Unis, mais aussi en Amérique du Sud, en Australie, en Russie[1552] ». Au lieu de poursuivre l'énumération, il s'empresse d'ajouter qu'« elle a joué sous [sa] direction dans presque tous les pays civilisés du monde […][1553] ». Cette notion de « pays civilisés » pourrait illustrer la façon dont l'Occident conçoit alors ses réseaux de transport : ils attestent la présence de la civilisation occidentale, quand ils ne sont pas précisément utilisés pour « civiliser » une partie du monde[1554]. De façon toute pragmatique, cette citation montre aussi comment, dans le dernier XIXe siècle, la tournée profite des progrès techniques en matière de transports et de communications, et se greffe sur des réseaux constitués, ce qui facilite grandement son organisation. Ce chapitre interroge donc la façon dont les bateaux, trains et lignes de télégraphe conditionnent et dans une certaine mesure calibrent les circulations artistiques des troupes dirigées par Maurice Grau. De la salle de spectacle à la pleine mer, en passant par les côtes et les vastes territoires parcourus par le rail, nous verrons d'abord quels types de transports sont utilisés et comment ils sont interconnectés. Suite à cet état des lieux, il s'agira de montrer que les moyens de locomotion imposent leur rythme à des tournées dont ils rendent l'agenda de plus en plus précis à mesure que le temps passe. Enfin, nous nous focaliserons sur les adaptations que la mobilité impose au système de production de Grau, ainsi que sur les possibilités qu'elle lui offre.

[1552] « ‘‘[…] I have taken Sarah Bernhardt not only to the States, but South America, Australia, Russia – in fact, she has played under my management in nearly every civilised country on earth […].”», M. C. S., « A Famous American Impresario. Mr. Henry E. Abbey », *The Sketch*, 12 septembre 1894. – Nos recherches ne nous ont pas permis d'identifier la personne se cachant derrière l'acronyme (ou le pseudonyme) M. C. S.

[1553] *Ibid*.

[1554] VENAYRE Sylvain, « Transports et communications : les paradoxes du réseau », dans SINGARAVÉLOU Pierre et VENAYRE Sylvain (dir.), *Histoire du monde au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 73. – Dans un article publié en février de la même année, le journal *The Stage* écrit quant à lui qu'Abbey a conduit les membres de ses troupes dans « tous les endroits importants du globe »/« every important place on the globe ». Anonyme, « A Great American Impresario, Biographical Sketch of Mr. H. E. Abbey », *The Stage*, 22 février 1894. – Cette dimension impérialiste qui accompagne la tournée sera l'objet de la quatrième partie de cette étude.

8.1 Transports et télécommunications, miroirs d'un monde occidentalisé ?

En 1872, année où Maurice Grau se lance dans la carrière d'imprésario hors de la tutelle de son oncle, l'entreprise britannique Thomas Cook, spécialisée dans les voyages organisés, propose à sa clientèle son premier tour du monde[1555]. Ce parallèle appelle deux constats. Tout d'abord, les artistes sont alors loin d'être les seuls à parcourir le globe. Les progrès effectués dans le domaine des transports et des télécommunications entraînent, dans la deuxième moitié du XIXe siècle, une augmentation considérable des flux de personnes, de biens et de capitaux. Les tournées de Grau et de ses artistes s'intègrent donc à un monde préalablement en mouvement et sont, somme toute, des circulations parmi d'autres. Ensuite, la nationalité (britannique) et la nature (société privée) de l'organisateur du premier *tour operator* mondial en dit long sur la façon dont ces flux sont organisés. Majoritairement gérés par des entreprises privées européennes et, le plus souvent, britanniques, les réseaux de transport et de télécommunication incarnent la mainmise de l'Occident sur le monde et sa capacité à relier entre eux les points les plus stratégiques. Soumises à un impératif de rentabilité, ces compagnies font cependant du voyage un horizon désirable, à la fois en favorisant le confort des classes les plus aisées, et en prenant en charge les voyageurs aux différentes étapes de leur itinéraire.

8.1.1 Sociétés privées, migrations et impérialisme : le secteur des transports en question

Au tournant des XIXe et XXe siècles, aucune des sociétés de transports qui quadrillent le globe n'appartient à un État ou un Empire, même si chacune d'elle dépend fortement de soutiens gouvernementaux, par le biais de subventions ou l'obtention d'exclusivités commerciales. Répartissant les voyageurs en fonction de leurs ressources économiques, paquebots et trains reproduisent les grandes hiérarchies sociales d'alors dans des espaces clos. Outre cela, rappelons que malgré le caractère facilitateur des infrastructures de transport d'alors, leur construction va de pair avec la détérioration de certains habitats – par le choix des tracés mais aussi l'extraction des matériaux de fabrication et de combustion – et le déplacement de populations, tout en entretenant des liens étroits avec les entreprises coloniales de l'époque.

[1555] *Ibid.*, p. 80.

8.1.1.1 Les sociétés privées au cœur du système

Comme nous le verrons plus loin dans ce chapitre, Maurice Grau et ses artistes voyagent essentiellement en bateau et en train[1556]. Si en Europe les États interviennent soit en investissant dans les infrastructures ferroviaires, soit en subventionnant les compagnies maritimes[1557], les transports sont majoritairement pris en charge par de grandes entreprises privées, comme en témoigne le tableau 54, qui recense quelques-uns des navires empruntés par l'imprésario et ses troupes[1558]. Il est vrai que le caractère lacunaire de ce relevé ne propose qu'un échantillon d'un ensemble bien plus vaste, mais il montre que quels que soient les pays ralliés, la traversée se fait sous pavillon européen.

[1556] Voir la section 8.2.

[1557] En 1860, la Compagnie Générale transatlantique signe une convention postale avec l'État français qui lui verse une subvention, en échange de laquelle elle s'engage à desservir pour une durée de vingt ans les lignes Le Havre-New York, Saint-Nazaire-Panama et les itinéraires vers la Guadeloupe, le Mexique et Cayenne. Aux États-Unis et en Angleterre, l'établissement de monopoles sur le transport du courrier et le versement de subventions est présenté par Benoît Bonnaffé comme une condition de régularité et de rentabilité des lignes transatlantiques. BONNAFFÉ Benoît, *Histoire du Ruban bleu de l'Atlantique. Le Havre, Cherbourg, Saint-Nazaire, Southampton, Belfast, Liverpool, Glasgow, New York, Halifax, Gdansk, Brème, Hambourg, Gènes, berceaux des paquebots en compétition sur les lignes régulières reliant les berges de l'Atlantique Nord*, Haute-Goulaine, Éditions Opéra, 2013., p. 30.

[1558] Comme l'explique l'historien Jürgen Osterhammel, le développement de la navigation à vapeur pour les trajets transcontinentaux, en imposant des investissements plus conséquents que la navigation à voile, favorise la concentration des activités autour des quelques grands armateurs. OSTERHAMMEL Jürgen, *La transformation du monde. Une histoire globale du XIXe siècle*, trad. de l'allemand par Hugues Van Besien, Paris, Nouveau Monde éditions, 2017, p. 967.

Tableau 54 : Quelques-uns des vapeurs empruntés par les artistes de Grau

Nom du navire	**Compagnie**	**Nationalité compagnie**	**Itinéraire(s)**	**Date de mise en service**	**1er voyage des troupes Grau avec ce navire**
La France	Compagnie Générale Transatlantique	française	Le Havre-New York	1865	1882
Cuba					1872
Westphalia	Hamburg-Amerika Linie	allemande		1868	1872
Pereire	Compagnie Générale Transatlantique	française		1866	1874
City of Merida	Inman Line	anglaise	New York-La Nouvelle-Orléans-La Havane -Merida	1870	1882
Cotopaxi	Pacific Steam Navigation Company	anglaise		1873	1886
Potosi	Pacific Steam Navigation Company	anglaise	vers Rio de Janeiro	1873	1892
Canada	Compagnie Générale Transatlantique	française		1875	1876
Équateur	Compagnie des Messageries Maritimes	française	Bordeaux-Rio	1875	1888
Labrador	Compagnie Générale Transatlantique	française		1875	1879
Congo	Compagnie des Messageries Maritimes	française		1878	1888
Ionic	White Star Line	anglaise		1882	1888
Umbria	Cunard Line	anglaise		1884	1886
La Bretagne	Compagnie Générale Transatlantique	française	Le Havre-	1886	1889/1894
La Champagne	Compagnie Générale Transatlantique	française		1886	1891
Portugal	Compagnie des Messageries Maritimes	française	vers Rio	1887	1889
Monowai	Union Steamship Company of New Zealand	anglaise	San Francisco-Sydney	1890	1891
La Touraine	Compagnie Générale Transatlantique	française		1891	1894
Wilhem-der-Grosse	Norddeutscher Lloyd Bremen	allemande	Cherbourg	1897	1900/1901
L'Aquitaine	Compagnie Générale Transatlantique	française		1899	1900
Kronprinz-Wilhelm	Norddeutscher Lloyd Bremen	allemande		1901	1901
La Savoie	Compagnie Générale Transatlantique	française		1901	1902

Les paquebots apparaissent par ordre chronologique, suivant l'année de mise en service. Quand plusieurs navires sont mis à flot la même année, nous les classons par ordre alphabétique. Pour les dates à partir desquelles Grau et ses artistes voyagent à bord des paquebots en question, voir la chronologie des tournées et engagements en annexe 1.

Bien que nous nos recherches ne nous aient pas permis d'identifier l'entreprise qui possède le *City of Merida*, il est fort probable qu'il s'agisse de l'Inman Line, qui utilise systématiquement la formule « City of » pour nommer ses paquebots, parmi lesquels on compte notamment le *City of Boston*, le *City of Brussels* ou le *City of Chicago*.

Pour les dates de mise en service des navires de la Compagnie Générale Transatlantique et de la Compagnie des Messageries Maritimes, nous avons consulté les archives en ligne de l'association French Lines. Pour celles des navires de compagnies étrangères, nous avons consulté les Gjenvick-Gjønvik Archives (GG Archives).

French Lines, *Répertoire des navires. Flotte de la Compagnie Générale Transatlantique/Flotte de la Compagnie des Messageries Maritimes*, https://www.frenchlines.com/ressources ; GG Archives, *Index A-C of Passenger Ships of the World, 349. City of Merida (1870)*; *Inman Line Fleet List*, *Cunard Line Fleet List* ; *Hambourg-American Line Fleet List* ; *North German Lloyd Line Fleet* ; *Pacific Steam Navigation Company Fleet List* ; *Union Steamship Company of New Zealand Fleet list* ; *White Star Line Fleet List*, https://www.ggarchives.com/, dernière consultation de ces deux bases de données le 1er juillet 2025.

Produisant surtout des artistes français, Grau voyage avant tout avec la Compagnie Générale Transatlantique, armateur qui domine le marché français avec la Compagnie des Messageries Maritimes, la seconde proposant davantage de traversées à destination de la Méditerranée, de l'Asie ou de l'Amérique du Sud[1559]. Les armateurs britanniques arrivent en seconde position avec la Cunard Line, la White Star Line, la Pacific Steam Navigation Company et la Union Steamship Company of New Zealand. En troisième, on trouve les sociétés allemandes Hamburg-Amerika Linie et Norddeutscher Lloyd Bremen.

Les navires d'armateurs français sont plus nombreux dans ce tableau que ceux de compagnies britanniques ou allemandes. Néanmoins, la présence de quatre sociétés de transport anglaises suggère la domination de fait des entreprises britanniques dans le domaine de la navigation. Les armateurs britanniques possèdent alors la flotte la plus conséquente du monde, et quadrillent ensemble le globe en proposant des trajets entre les principales places fortes occidentales[1560]. La Cunard, Inman et White Star Line sont essentiellement présentes dans l'Atlantique Nord[1561]. La Pacific Steam Navigation Company dessert les principales villes des

[1559] BERNERON-COUVENHES Marie-Françoise, *Les Messageries Maritimes. L'essor d'une grande compagnie de navigation française, 1851-1894*, Paris, PUPS, 2007.

[1560] À ce propos, voir notamment : TAYLOR Miles (dir.), *The Victorian Empire and Britain's Maritime World, 1837-1901*, Basingstoke (Hampshire)/New York, Palgrave Macmillan, 2013.

[1561] La Cunard Line est aussi présente en Méditerranée, La White Star Line propose quelques trajets vers l'Océanie. F-Pa, 8-NF-21094, *Guide officiel des voyageurs sur tous les chemins de fer de l'Europe et les principaux paquebots...*, [guide], 1883, p. 816 ; GG Archives, *White Star Line : Fleet, History & Service (1907)-A Golden Age of Ocean Travel*, https://www.ggarchives.com/OceanTravel/Brochures/WSL-1907-Fleet-History-Services.html, consulté le 3 septembre 2024.

côtes est et ouest de l'Amérique du Sud ; entre elles mais aussi depuis l'Europe[1562]. La Union Steam Ship Company of New Zealand dessert quant à elle les centres urbains d'Australie et de Nouvelle-Zélande, qu'elle connecte à San Francisco à partir de 1885[1563]. La Peninsular & Oriental Steam Navigation Company, quant à elle, dessert la Méditerranée, l'Asie du Sud-Est et propose quelques trajets jusqu'en Australie[1564].

La domination britannique s'étend également à la télégraphie et au transport ferroviaire. En 1890, deux tiers des lignes télégraphiques du monde appartiennent à des compagnies britanniques, la principale étant l'Eastern Telegraph Company[1565]. Dans le domaine du rail, les entreprises anglaises construisent la plupart des lignes de chemin de fer en Amérique Latine, au Canada, en Inde et en Océanie, ce qui conduit par exemple à l'imposition d'un écartement de rails standard d'un mètre quarante-deux dans une grande partie du globe[1566].

En Europe et aux États-Unis, la construction d'un réseau de chemin de fer est prise en charge par des entreprises locales qui reçoivent des subventions publiques, ce qui entraîne la création de plusieurs grandes fortunes, notamment celle des Vanderbilt, ainsi que des actionnaires de la Union Pacific, dont la construction de la ligne de chemin de fer transcontinentale inaugurée en 1869 donne lieu à une forte spéculation, foncière notamment[1567].

Comme pour le financement de ses tournées, Maurice Grau dépend donc de grandes entreprises privées pour leur organisation logistique. Cependant, là où les bailleurs de fonds de l'imprésario n'espèrent pas toujours un retour sur investissement pécunier, les sociétés de transport doivent rentabiliser leur activité pour survivre dans un contexte concurrentiel. Or artistes et voyageurs ne sont pas ceux sur qui repose la santé financière de ces compagnies.

[1562] *Guide officiel des voyageurs sur tous les chemins de fer de l'Europe et les principaux paquebots...*, [guide], op. cit., p.819-821.

[1563] HAWS Duncan, *Union Steamship Company of New Zealand*, Pembroke, TCL Publications, 1997.

[1564] MITTON Geraldine Edith, *The Peninsular and Oriental : Peeps at Great Steamship Lines*, Londres, Adam and Charles Black, 1913.

[1565] OSTERHAMMEL Jürgen, *La transformation du monde. Une histoire globale du XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 977.

[1566] VENAYRE Sylvain, « Transports et communications : les paradoxes du réseau », dans SINGARAVÉLOU Pierre et VENAYRE Sylvain (dir.), *Histoire du monde au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 70.

[1567] DEBOUZY Marianne, *Le capitalisme « sauvage » aux États-Unis (1860-1900)*, *op. cit.*, p. 74 et 83.

8.1.1.2 Séparer et hiérarchiser les voyageurs

> Ils étaient là, près de six cents parqués juste en face l'avant du navire comme un troupeau de *bétail humain*, femmes, vieillards, enfants, jeunes hommes, suant la souffrance et la misère, presque tous de nationalité allemande, fuyant le sol ingrat et pauvre de leur patrie[1568].

Avant de quitter Le Havre à bord du paquebot *La France* le 9 septembre 1882, Victor Capoul décrit dans un article publié dans *Le Figaro* la foule de migrants qui attend sur le quai pour embarquer. Cette description, qui pourrait aisément trouver sa place dans un roman naturaliste, rappelle que loin de l'horizon désirable que les compagnies de paquebots cherchent à véhiculer, les steamers transportent une proportion plus conséquente de migrants que de voyageurs, notamment sur l'axe nord-Atlantique, New York étant alors le premier pôle migratoire du monde[1569]. Si l'on prend l'exemple du *Canada* de la Compagnie Générale Transatlantique (image 50), on s'aperçoit ainsi que le navire comporte quatre-vingt lits de première classe, quatre-vingt-dix de seconde, cinquante de troisième, et trois cent vingt-huit à l'entrepont[1570], spécifiquement dédié aux émigrants. Dans les années 1890, ces deux derniers espaces fusionnent dans la troisième classe[1571]. Bien que la Compagnie Générale Transatlantique propose sensiblement moins de places pour les migrants que ses concurrentes britanniques de la Cunard Line et de la White Star Line[1572], l'écart entre le confort offert aux passagers de première et celui proposé en troisième ou à l'entrepont est considérable. Comme nous le verrons plus loin, ceux-là disposent bien sûr de l'espace privatif de la cabine, auquel s'ajoute une proportion élevée de sanitaires (pour le *Canada* on en compte un, plus un urinoir, pour huit à onze cabines), salons de toilette et salles de bain, ainsi que de luxueux espaces de sociabilité[1573]. Les autres en revanche voyagent en dortoirs mixtes et doivent, toujours dans le

[1568] CAPOUL Victor, « Ma tournée en Amérique », *Le Figaro*, 15 novembre 1882.

[1569] RESCHE Antoine, *L'exploitation de la ligne de l'Atlantique Nord par les compagnies françaises et britanniques (1890-1940)*, thèse de doctorat en Histoire contemporaine, Université Bretagne Loire, 2016., p. 299 ; McKEOWN Adam, « Migrations, intégrations, ségrégations globales », dans SINGARAVÉLOU Pierre et VENAYRE Sylvain (dir.), *Histoire du monde au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 65-80.

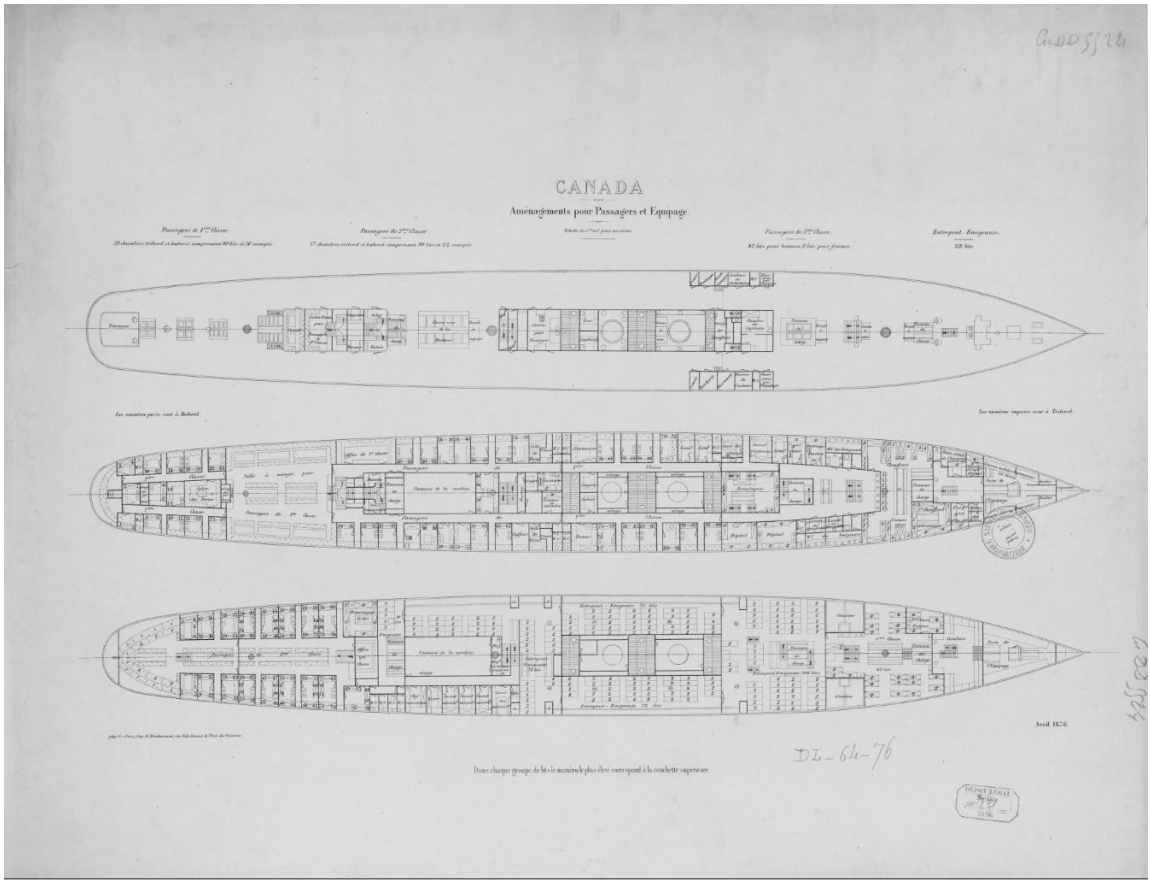
[1570] Cette répartition des passagers n'est pas sans rappeler les bateaux négriers qui faisaient voyager les captifs à l'entrepont. Dans un autre registre, il est possible que Grau et ses parents aient effectué leur traversée en tant que migrants, dans les conditions décrites ci-après.

[1571] RESCHE Antoine, *L'exploitation de la ligne de l'Atlantique Nord par les compagnies françaises et britanniques (1890-1940)*, *op. cit.*

[1572] L'*Oceanic* de la Star Line, mis en service en 1871, peut par exemple accueillir cent soixante-six passagers de première classe (alors désignée comme « classe cabine ») contre mille à l'entrepont. *Ibid.*

[1573] Voir la section « 8.1.2.2 Trains privés et palais flottants : monétiser le confort ».

cas du *Canada*, monter au niveau des premières classes pour accéder aux latrines et aux cabinets de toilettes seulement équipés de lavabos.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Image 50 : *Plan du paquebot Canada, Plans de divers paquebots de la Compagnie générale transatlantique, Compagnie générale maritime*, Paris, imp. Moncharmont, 1874-1876.

Bien que le transport de passagers disposant de peu de moyens ne semble pas aussi déterminant pour les sociétés de chemin de fer que pour les compagnies maritimes – d'autant que, comme nous le verrons plus avant, les premières offrent à leurs passagers fortunés la possibilité de privatiser des trains entiers –, une forte ségrégation sociale, souvent doublée d'une ségrégation ethnique, s'observe dans les trains. Comme dans les paquebots, les voyageurs sont répartis en plusieurs classes dont une dédiée aux migrants[1574]. Dans les États sudistes des États-Unis, à la séparation sociale s'ajoute la ségrégation raciale institutionnalisée par les lois Jim

[1574] Central Pacific Railroad Company et Union Pacific Railroad Company, *Union and Central Pacific Railroad Line. The Great American Over-land Route*, Chicago, Rand McNally and Company, 1879.

Crow[1575] à partir de 1877, qui permettent aux compagnies d'imposer aux passagers afro-américains de voyager dans des compartiments dédiés.

Bien que Grau ait vraisemblablement offert à ses artistes des conditions de voyage décentes, les moyens de transports qu'ils empruntent sont des lieux de forte ségrégation sociale et attestent l'appartenance ou du moins l'association des comédiens, chanteurs et instrumentistes qui partent en tournée avec l'imprésario à une frange plutôt favorisée de la société.

8.1.1.3 Dommages écologiques, humains et colonisation : l'envers de l'industrie des transports

> Pittsburg, je me souviens, une forêt de tuyaux qui se dressent en l'air et qui s'allument la nuit. Pas autre chose !... Ce sont les cheminées des usines… C'est effrayant de mélancolie[1576]!

Dans cet extrait d'une interview donnée à Julet Huret au retour de la tournée qu'elle effectue avec Coquelin entre 1900 et 1901, Sarah Bernhardt souligne sans le savoir le lien entre transport et altération des paysages, qui s'accompagne dès l'ère industrielle de désastres écologiques et humains. Dépendants de l'industrie extractiviste (métal et charbon[1577]) et de

[1575] Sur les lois Jim Crow et le transport ferroviaire dans le Sud des États-Unis et entre États aux législations distinctes, voire notamment : MACK Kenneth W., « Law, Society, Identity, and the Making of the Jim Crow South : Travel and Segregation on Tennessee Railroads, 1875-1905 », *Law & Social Inquiry*, 1999, vol. 24, nº 2, p. 377-409.

[1576] HURET Jules, « Le retour de Sarah Bernhardt et de Coquelin », *Le Figaro*, 8 mai 1901.

[1577] Il ne faut cependant pas oublier que jusqu'au milieu des années 1890 au moins, les paquebots transocéaniques dédiés au transport de passagers sont encore dotés de voiles et n'utilisent pas la vapeur sur toute la durée de la traversée, comme on le lit à travers les témoignages d'artistes, tel celui de Capoul évoquant en 1882 les voiles du paquebot *La France*, ou les affiches promotionnelles des compagnies maritimes montrant le couplage gréments/cheminées. Comme l'expliquent par ailleurs les historiens Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, ce n'est vraiment qu'à partir du début du XXe siècle que la vapeur prend définitivement le pas sur la voile. CAPOUL Victor, « Ma tournée en Amérique », *Le Figaro*, 15 novembre 1882. Pour ce qui est des affiches publicitaires voir notamment celles-ci, la première étant publiée en 1889, les deux autres en 1893 : CHÉRET Jules, POILPOT Théophile, *Panorama de la Compagnie générale transatlantique peint par Th. Poilpot. Dioaramas ... Exposition universelle 1889, quai d'Orsay*, Paris, Imprimerie Chaix, 1889, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9015133v/f1.item.zoom, consulté le 25 novembre 2023 ; Anonyme, *La Veloce, navigazione italiana, societa Anonima sede in Genova, per Montivideo a Buenos-Aires*, Turin, lit. Doyen, 1893, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9017639p?rk=257512;0, consulté le 25 novembre 2023 ; Anonyme, *Compagnie générale transatlantique... Flli Gondrand dall'Havre a Nuova York*, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9017646t/f1.item.zoom, Milan, tip. Ind. G. Pizzi, 1893, consulté le 25 novembre 2023 ; BONNEUIL Christophe et FRESSOZ Jean-Baptiste, *L'événement anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, Paris, Éditions du Seuil, 2013, p. 130. Pour ce qui est de la permanence du couplage voile/vapeur, voir également BONNAFFÉ Benoît, *Histoire du Ruban bleu de l'Atlantique. Le Havre, Cherbourg, Saint-Nazaire, Southampton, Belfast, Liverpool, Glasgow, New York, Halifax, Gdansk, Brème, Hambourg, Gènes, berceaux des paquebots en compétition sur les lignes régulières reliant les berges de l'Atlantique Nord*, *op. cit.*

l'exploitation du bois, rail et navigation contribuent à la création de régions minières, spécialisées dans la transformation de métaux où fumées et pollution de l'air inquiètent, tandis que les pluies acides générées par la combustion du charbon détruisent la faune et la flore[1578]. Les matériaux de construction et l'énergie utilisée pour faire fonctionner les locomotives et les moteurs de bateaux ne sont cependant pas les seuls éléments néfastes mis en jeu par les transports. Le développement des infrastructures qui les soutiennent a lui aussi des effets négatifs non négligeables. Dans le contexte de forte concentration que connaissent les villes du second XIXe siècle, la pose de rails et la construction d'une gare entraînent le plus souvent la destructuration, si ce n'est la destruction de quartiers entiers en l'espace de quelques semaines, imposant à leurs habitants, le plus souvent fragiles, de se reloger[1579]. Aux États-Unis, la construction du chemin de fer transcontinental prend une dimension écologique et politique d'autant plus forte qu'elle s'accompagne de l'abattage massif des troupeaux de bisons sur lesquels repose le mode de subsistance des nations autochtones des grandes plaines, par ailleurs déplacées dans le cadre de ce projet d'aménagement[1580]. Cette dernière observation nous conduit à aborder un troisième aspect problématique des transports dits modernes, à savoir leur dimension coloniale ou impérialiste. Comme l'exemple des bisons le suggère, la construction du chemin de fer états-unien semble déterminante dans l'affaiblissement et l'assujettissement des populations indigènes[1581].

Concernant les États coloniaux européens, la construction d'infrastructures par des entreprises et des ingénieurs européens symbolise la mainmise des Occidentaux sur des secteurs stratégiques et instaure une dépendance économique voire géopolitique des pays concernés. C'est ainsi que l'origine majoritairement britannique du chemin de fer dans les pays d'Amérique Latine est désignée par plusieurs chercheurs comme une forme d'impérialisme informel[1582]. De façon plus réduite mais dans le cadre d'un empire formel cette fois-ci, le réseau

[1578] JARRIGE François, « Charbon », dans SINGARAVÉLOU Pierre et VENAYRE Sylvain (dir.), *Histoire du monde au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 613.

[1579] OSTERHAMMEL Jürgen, *La transformation du monde. Une histoire globale du XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 420.

[1580] Les bisons sont abattus pour nourrir les ouvriers participant au chantier, pour leur peau, mais aussi parce que les animaux arrachent les rails. Alors que l'Amérique du Nord compte en 1800 quelque soixante millions de bêtes, il n'en reste que quelques milliers à la fin du siècle. VENAYRE Sylvain, « Transports et communications : les paradoxes du réseau », dans SINGARAVÉLOU Pierre et VENAYRE Sylvain (dir.), *Histoire du monde au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 75. Pour une explicitation du lien entre la construction de la ligne transcontinentale, l'extermination des bisons et la guerre menée contre les natifs, voir également DUNBAR-ORTIZ Roxanne, *Contre-histoire des États-Unis*, trad. de l'anglais (états-unien) par MENORET Pascal, Marseille, Wildproject, 2018, p. 200-204.

[1581] *Ibid.* – Nous reviendrons sur la dimension colonisatrice des États-Unis dans la partie IV de cette étude.

[1582] Sur ce sujet, voir notamment : LEWIS Daniel, *Iron Horse Imperialism : The Southern Pacific of Mexico, 1880-1951*, Tucson, University of Arizona Press, 2007 ; BROWN Matthew (dir.), *Informal Empire in Latin America. Culture, Commerce and Capital*, *op. cit.*

ferré algérien est construit et exploité par la société française PLM pendant toute la période qui nous intéresse. Concernant les voies navigables ensuite, l'avantage technique dont bénéficient les Occidentaux leur permet à la fois de pénétrer plus avant dans les terres et d'imposer leurs règles à leurs adversaires, notamment l'ouverture au commerce international, le plus souvent à l'avantage des premiers.

Bien que Maurice Grau et ses artistes n'aient pas participé activement aux processus décrits ci-dessus, force est de constater que, tout comme aujourd'hui où ces questions restent périphériques, voyager n'est alors pas un acte neutre, tant d'un point de vue écologique que politique[1583]. Si ces questions peuvent faire l'objet de débats à l'époque, la modernisation des transports reste cependant montrée comme un vecteur de progrès et, comme nous l'avons écrit en tête de section, de « civilisation ». Se déplacer d'une ville, d'un pays ou d'un continent à un autre devient plus rapide, plus sûr, et donc plus facile, trois caractéristiques dont Grau et ses troupes bénéficient grandement.

8.1.2 Une invitation au voyage

Quand Maurice Grau entame sa carrière, les grandes villes américaines et européennes sont reliées entre elles par des lignes de transport ferroviaire et maritime régulières, et il est depuis peu possible d'échanger par dépêche d'un bout à l'autre de l'Atlantique Nord. De tels réseaux entraînent trois conséquences favorables pour les voyageurs. D'une part, ils procurent un sentiment de rapidité et d'ouverture au monde, qu'il est de fait plus facile de parcourir et de connaître. D'autre part, ce désir de découverte est soutenu par l'amélioration du confort à bord, qui rend les circulations agréables. Enfin, la qualité des transferts d'un pôle à l'autre renforce le sentiment de continuité et d'unité du monde.

8.1.2.1 L'abolition des distances

« On a mis cinq jours et demi pour venir de New-York à Cherbourg ! Où s'arrêtera la vitesse ?[1584] » se serait émerveillé un passager du *Kaiser-Wilhelm-der-Gross* fraîchement débarqué en France en mai 1901. Alors qu'en 1845 le *Great Britain* de la Cunard Line met

[1583] Grau ayant, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, un nombre conséquent d'actions et d'obligations dans diverses entreprises de chemins de fer, la question de l'implication directe peut cependant se poser.

[1584] HURET Jules, « Le retour de Sarah Bernhardt et de Coquelin », *op. cit.*

quinze jours pour traverser l'Atlantique Nord, la course informelle que se livrent les armateurs pour traverser cette partie de l'Océan le plus vite possible entraîne dans la seconde moitié du siècle une diminution significative du temps de voyage, qui se réduit peu ou prou à une semaine, les navires allemands étant alors les plus rapides[1585]. La navigation n'est pas seule à donner un sentiment d'accélération du monde et de raccourcissement des distances. Entre 1860 et 1900, la vitesse moyenne des trains passe de soixante à cent kilomètres à l'heure, phénomène d'autant plus intéressant que le rail a la capacité – à la différence de la traction animale – de s'abstraire partiellement des contraintes géographiques et météorologiques[1586]. À cette augmentation de la rapidité de transport des personnes et des biens se superpose celle des communications. La construction de chemins de fer s'accompagne le plus souvent de l'installation de lignes de télégraphes, dont l'immersion se généralise par ailleurs dans les années 1870, permettant à l'information de voyager plus rapidement que la matière, sur terre et au-delà des mers[1587].

Cette accélération généralisée va de pair avec l'augmentation de l'offre de transport fluvial, ferroviaire et maritime. Dans la seconde moitié du siècle, l'Europe se dote d'un réseau transnational de canaux et de lignes ferroviaires qui permettent aisément de rallier entre elles grandes et moyennes villes, ce jusqu'en Russie. C'est cependant aux États-Unis que l'on trouve alors le plus grand nombre de voies ferrées, surtout concentrées dans le nord-est du pays. Au cours de la carrière de Grau, elles sont par ailleurs reliées au Canada et au Mexique, le premier disposant aussi d'un réseau transcontinental après 1885. En Australie, des lignes de chemin de fer connectent les villes maritimes du sud-est. En Amérique Latine, où le transport continental reste longtemps assuré par le portage et la traction animale, et où la navigation dessert les principales cités côtières, le rail n'existe pas à proprement parler à l'état de réseau mais connecte notamment Veracruz à Mexico, Rio de Janeiro à São Paulo, et Valparaíso à Santiago du Chili[1588].

C'est sur ces innovations technologiques et ces réseaux que Grau s'appuie pour organiser ses tournées, principalement portées par le rail et la navigation, et les cartes qu'elles

---

[1585] BONNAFFÉ Benoît, *Histoire du Ruban bleu de l'Atlantique. Le Havre, Cherbourg, Saint-Nazaire, Southampton, Belfast, Liverpool, Glasgow, New York, Halifax, Gdansk, Brème, Hambourg, Gènes, berceaux des paquebots en compétition sur les lignes régulières reliant les berges de l'Atlantique Nord*, *op. cit.*, p. 44.

[1586] VENAYRE Sylvain, « Transports et communications : les paradoxes du réseau », dans SINGARAVÉLOU Pierre et VENAYRE Sylvain (dir.), *Histoire du monde au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 70-71.

[1587] *Ibid.*, p. 71-72.

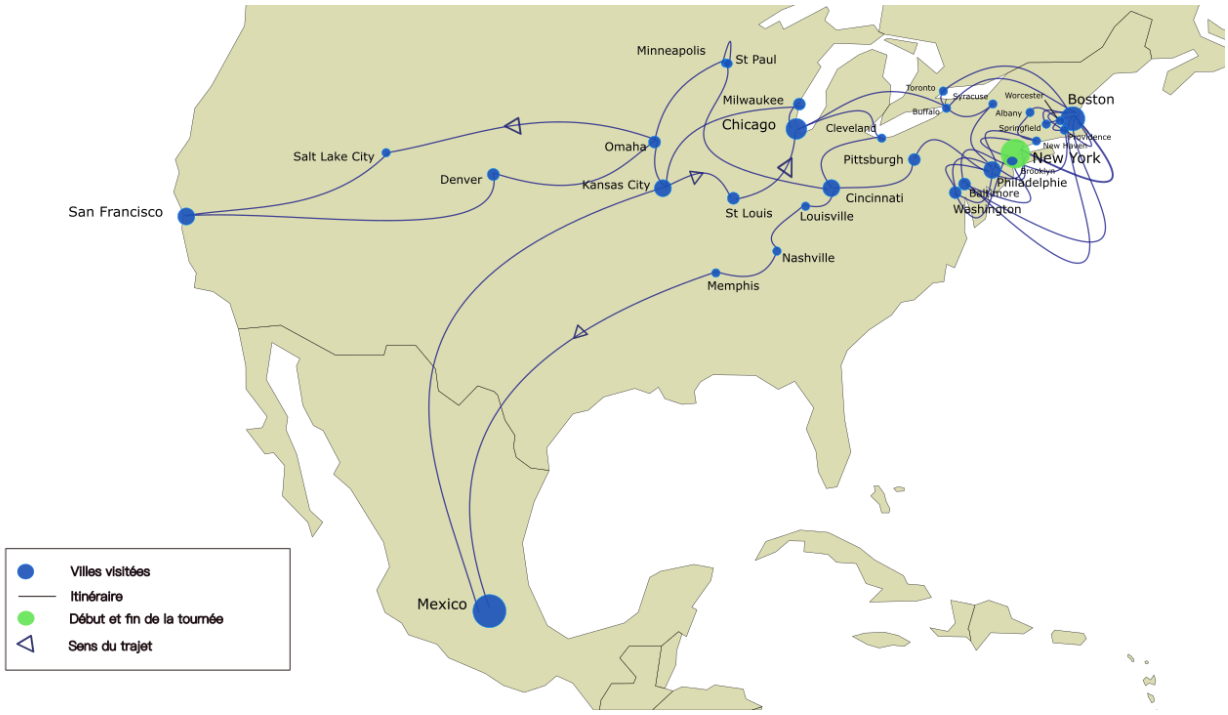
[1588] Nous laissons volontairement de côté la question des chemins de fer d'Asie et d'Afrique subsaharienne, Grau n'ayant pas voyagé ou fait voyager ses artistes sur ces réseaux. BnF Cartes et plans, GE CC-453, *Planisphère Châtelain, ou carte des voies de communication établies dans le monde entier au moyen de la vapeur et de l'électricité*, [Planisphère], 1881 ; SINGARAVÉLOU Pierre et VENAYRE Sylvain (dir.), *Histoire du monde au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 66 ; OSTERHAMMEL Jürgen, *La transformation du monde. Une histoire globale du XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 973.

dessinent sont autant d'états des lieux des possibilités offertes par les transports. Dans les lignes qui suivent, nous montrerons les trois grandes configurations de tournées observées chez Maurice Grau : les tournées intérieures essentiellement soutenues par le rail, les tournées panaméricaines qui se développent principalement grâce à la navigation et les tournées dîtes « mondiales » qui, se déployant sur plusieurs continents, utilisent les deux modes de transport à parts égales.

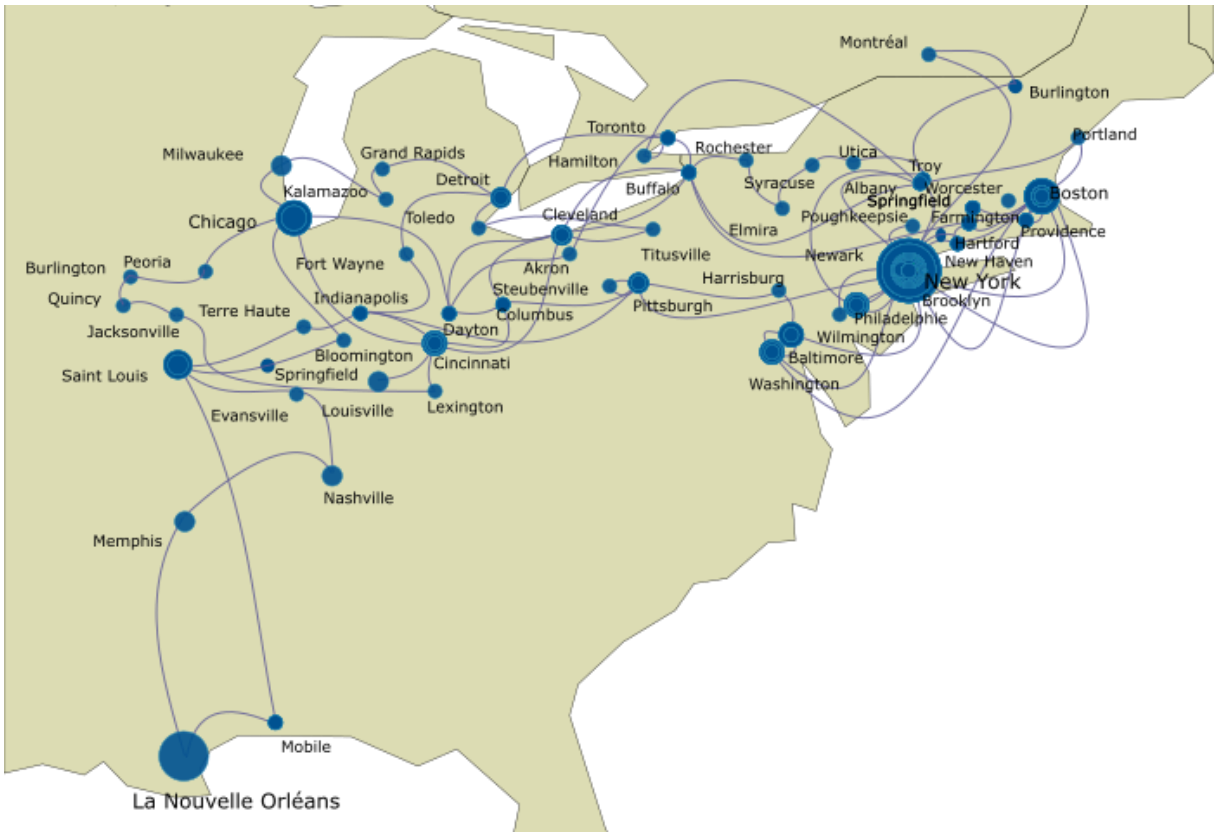
Comme le montrent les itinéraires des tournées respectives d'Anton Rubinstein et Wieniawsky (carte 10) puis de Pablo de Sarasate et de Eugene d'Albert (carte 11), Maurice Grau concentre certaines de ces tournées sur le nord de l'Amérique (États-Unis, Canada et parfois Mexique), ce qui lui permet de faire appel au rail de façon quasi-exclusive (pour Rubinstein et Wienisawsky) et de façon exclusive (pour Sarasate et d'Albert) à partir de la fin des années 1880. Pour rappel en effet, la ligne de chemin de fer reliant les États-Unis au Mexique n'est ouverte qu'en 1889, ce qui signifie que Rubinstein et Wieniawksy se sont rendus à Mexico en bateau, probablement depuis La Nouvelle-Orléans[1589]. Notons en outre que la multiplication des étapes observable lors de la tournée de Sarasate et d'Albert illustre probablement la densification progressive du réseau ferroviaire et du peuplement dans le nord-est des États-Unis.

[1589] Il est en ce sens curieux qu'aucune représentation n'ait été programmée dans cette ville. Des recherches ultérieures permettront sans doute d'éclaircir ce point.

Carte 10 : Itinéraire de la tournée Rubinstein/Wieniawsky (1872-1873)



Carte 11 : Itinéraire de la tournée Sarasate/d'Albert (1889-1890)



À l'inverse de ces deux tournées, celle que Sarah Bernhardt effectue avec Maurice Grau entre mai 1886 et juillet 1887 illustre la prévalence de la navigation côtière lors des tournées panaméricaines (carte 12)[1590]. À l'exception des trajets entre Campinas et São Paulo au Brésil, entre Rosario et Buenos Aires en Argentine, et entre Valparaíso et Santiago au Chili, toutes les étapes d'Amérique du Sud sont ralliées par bateau, sur les côtes Atlantique et Pacifique. Pour rejoindre Valparaíso depuis Montevideo par exemple, les artistes voyagent en bateau à bord du *Cotopaxi* de la Pacific Steam Navigation Company, traversée qui dure douze jours[1591]. La partie nord du continent est atteinte par le rail à Panama, avant de reprendre par la mer jusqu'aux États-Unis qui sont traversés d'est en ouest grâce au train, l'imprésario ayant vraisemblablement jugé judicieux d'aller jusqu'à San Francisco en ajoutant des étapes en chemin (carte 13).

Carte 12 : Itinéraire global de la tournée Sarah Bernhardt (1886-1887)



[1590] Tournée 29.

[1591] GOLD Arthur et FIZDALE Robert, *The Divine Sarah : a Life of Sarah Bernhardt*, New York, Knopf, 1991, p. 226. – La ligne de chemin de fer transandine, en projet dès le début des années 1880 – comme l'indique le Planisphère Châtelain de 1881 – ne sera achevée qu'en 1910. Marié-Davy et Vuillemin, *Planisphère Châtelain, ou carte des voies de communication établies dans le monde entier au moyen de la vapeur et de l'électricité*, *op. cit.*

Carte 13 : Itinéraire de la tournée Sarah Bernhardt - Zoom Amérique du Nord (1886-1887)



La tournée de 1886-1887 montre que le rail demeure indispensable même dans des tournées qui font surtout étape dans des villes côtières. Celle que Bernhardt effectue entre février 1891 et septembre 1893 laisse quant à elle apparaître les possibilités de combinaisons que les interconnexions entre la terre et la mer offrent alors[1592]. Comme on peut le voir sur les cartes 14 à 16, cette tournée mondiale semble tirer profit des routes tracés par les voies ferrées et les voies maritimes pour couvrir le plus de territoire possible, comme l'indique par exemple l'itinéraire suivi en Amérique du Nord, où le pays est d'abord traversé dans son centre puis sillonné au nord. De même, la troupe profite des escales des paquebots pour se produire dans de petites localités avant de reprendre le voyage, comme c'est le cas dans le Pacifique ou dans l'Atlantique Sud. Quoique probablement épuisant pour les artistes, ce nouveau rythme induit par la multiplication des arrêts permet aussi aux tournées de se déployer aux échelles transnationale et locale, s'ouvrant à une plus grande diversité de publics que si leurs circulations s'étaient restreintes à l'une ou à l'autre.

[1592] Tournées 43 et 46. Du fait du grand nombre de dates et d'une pause effectuée en cours de tournée, celle-ci a été découpée en deux parties.

Carte 14 : Itinéraire de la tournée mondiale Sarah Bernhardt (1891-1893)[1593]



Carte 15 : Itinéraire de la tournée mondiale Sarah Bernhardt - Zoom Amérique du Nord (1891-1892)



[1593] Par souci de lisibilité, nous n'avons pas indiqué l'ensemble des noms de villes. Pour l'Amérique du Nord et l'Europe, ces informations figurent dans les cartes 15 et 16.

Carte 16 : Itinéraire de la tournée mondiale Sarah Bernhardt - zoom Europe (1892-1893)



Si Grau profite des grandes routes tracées par les compagnies de transport sans s'aventurer au-delà, il s'appuie aussi sur les réseaux de communication sur de longues distances, indispensables pour traiter avec des artistes et des homologues basés à plusieurs centaines voire milliers de kilomètres. De même que l'augmentation de la vitesse des navires et des trains et la mise en place d'horaires réguliers facilitent le voyage, elles sécurisent les envois postaux, dont le volume augmente considérablement dans la deuxième moitié du XIXe siècle[1594]. Aussi, les ressources dépouillées pour cette recherche montrent l'existence de lettres pour les affaires courantes ou plus personnelles, et de télégrammes quand l'imprésario veut transmettre des informations urgentes ou obtenir des réponses rapidement. Dans le chapitre 2, nous avons déjà souligné qu'en mars 1907, la nouvelle de la mort de Maurice Grau avait été transmise par dépêche entre Paris et New York, information aussitôt relayée par les journaux états-uniens, attestant l'importance que l'imprésario avait encore dans la sphère publique. De son vivant, Grau, qui échange régulièrement avec les journalistes français – notamment quand il veut faire état des succès rencontrés par ses artistes –, utilise le télégraphe dès lors qu'il doit apporter rapidement une précision ou rectifier une information qu'il juge erronée. Le 14 janvier 1889 par exemple, Jules Prével écrit dans son « Courrier des théâtres »

[1594] OSTERHAMMEL Jürgen, *La transformation du monde. Une histoire globale du XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 978-979. Cette facilitation des échanges épistolaires permet notamment à la presse de relayer avec une fréquence assez élevée des informations ayant trait à des événements qui se produisent à plusieurs milliers de kilomètres.

que Maurice Grau offre à la comédienne Simon-Girard 100 000 fr. pour une tournée de trois mois en Amérique, offre que l'actrice décline, le directeur de la Gaîté où elle est engagée refusant de la laisser partir[1595].

Deux semaines plus tard, le journaliste revient sur ses propos en expliquant qu'un télégramme de Maurice Grau, suivi quatre jours plus tard d'une lettre, était venu démentir cette information[1596]. Envoyée de Naples le 16 janvier et transmise au collaborateur du feuilletoniste alors qu'il s'apprête à partir pour Monte Carlo, la dépêche indique qu'aucun engagement n'a été offert à l'actrice. Cet exemple illustre à lui seul plusieurs aspects des circulations, savamment mis en scène par le journaliste du *Figaro*. Tout d'abord, Prével et Grau apparaissent comme extrêmement mobiles, mobilité rendue d'autant plus palpable par un article qui donne le détail des lieux où se trouvent les protagonistes au cours du récit. Alors qu'il est question d'un engagement en Amérique, l'imprésario répond depuis le sud de l'Italie, et le journaliste dit avoir reçu la dépêche alors qu'il était lui-même sur le point de monter à bord d'un train. Ensuite, les informations véhiculées par la presse circulent elles-mêmes très vite, soit que le numéro du journal soit parvenu à l'imprésario un ou deux jours après sa publication, soit qu'une des connaissances parisiennes de Grau lui ait transmis la nouvelle par dépêche. Quoi qu'il en soit, ce dernier estime l'erreur suffisamment dommageable pour réagir immédiatement, refusant qu'une fausse publicité lui soit faite[1597]. Enfin, en retour, on remarque une asymétrie entre l'empressement de l'imprésario et le temps pris par le journaliste pour diffuser la rectification. Ce dernier attend en effet son retour à Paris pour la publier, ce alors que son fameux collaborateur, Charles Darcours, reçoit le courrier pour lui. Soit ce dernier n'a pas jugé bon de l'avertir, soit Prével a estimé qu'une telle information pouvait attendre. De fait, l'utilisation du télégramme n'a pas pour autant l'effet escompté : en la circonstance l'envoi d'une simple lettre aurait eu la même conséquence en termes de temporalité. Elle répond néanmoins au sentiment d'urgence de Grau, et sans doute à son besoin de maîtrise du temps et de l'espace, qui s'exprime bien dans la simultanéité entre émission et transmission du message offerte par le télégramme[1598].

[1595] PRÉVEL Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 14 janvier 1889.

[1596] PRÉVEL Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 30 janvier 1889.

[1597] Dans la lettre qui suit la dépêche de quatre jours, Maurice Grau explique qu'il a bien offert un engagement à Mme Simon-Girard, trois ans auparavant, d'une valeur de 70 000 francs pour neuf à dix mois de représentations. Il dit donc ne pas souhaiter que des articles se fassent des idées erronées sur les montants des appointements qu'on pourrait leur offrir. *Ibid*.

[1598] Notons également le caractère théâtral de cet événement renforcé, comme nous l'avons écrit plus haut, par le récit que Jules Huret en fait. Ce contexte d'urgence, d'ailleurs alimenté, si ce n'est créé par la technologie du télégraphe, se retrouve d'ailleurs dans la fiction. Pensons notamment au dénouement de *Fédora* de Victorien Sardou, durant lequel diverses lettres et dépêches sont lues avec un effet de « direct » nouveau pour le public.

Avec probablement moins d'interférences que dans l'exemple précédemment cité, Maurice Grau utilise aussi le télégraphe pour communiquer directement avec ses artistes. Le plus souvent il s'agit de confirmer le maintien d'un contrat ou de demander une réponse qui, pour l'imprésario, ne saurait attendre. En septembre 1882 par exemple, suite au désistement de Marie Aimée pour « cas de force majeure », l'imprésario écrit à Victor Capoul que l'association est maintenue malgré tout, et qu'il accepte les conditions que le ténor voudra bien exiger[1599]. Le 19 septembre 1901 ensuite, Grau envoie une dépêche à Marcella Sembrich depuis Paris, dans laquelle il demande à la chanteuse de lui dire dès qu'ils se retrouveront à New York si elle accepte de jouer le rôle d'Uhlana dans *Manru*, précisant que le compositeur et lui-même souhaitent le lui donner[1600]. Si l'urgence semble être la motivation principale à l'envoi d'une dépêche – dans le dernier exemple la chanteuse s'apprête à partir pour New York, il n'est donc pas question qu'elle manque le courrier – elle ne semble néanmoins pas en être la seule, ce malgré le tarif élevé du télégramme par rapport au courrier postal. La même année et toujours à destination de Marcella Sembrich, Grau écrit depuis Karlsbad que les affaires ont été réglées avec son mari, qu'il se réjouit qu'elle fasse à nouveau partie de sa troupe l'hiver qui vient. Il conclut en la saluant de sa part et de celle de sa famille[1601]. Loin de se limiter aux seules injonctions professionnelles, le télégramme permet donc aussi de marquer une certaine forme d'expressivité par la rapidité avec laquelle il parvient à son destinataire et l'impression de spontanéité que la limitation des caractères peut donner.

En termes de transports et de moyens de communication, Maurice Grau effectue donc sa carrière dans une sphère où le temps et l'espace apparaissent comme compressés. Les voyages se font de plus réguliers et plus fréquents et l'imprésario collabore avec des personnes toujours plus éloignées. Outre le sentiment d'abolition des distances et de connaissance du monde qu'ils procurent, les transports offrent à ce qui peuvent se le payer un confort en lui-même facilitateur dans la mesure où il permet de minimiser les fatigues liées au déplacement.

[1599] « Si défection Aimée vous fait craindre pour association, venez quand même. J'accepte toutes vos conditions./Maurice Grau. » Ce télégramme est retranscrit dans *Le Figaro*. PRÉVEL Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 6 septembre 1882.

[1600] « I ask you most politely to let me know immediately in New York, whether you are able and possibly willing to sing Uhlana in Manru. This is both Paderewsky's and my wish. Regards and "bon voyage" », (trad. depuis l'allemand), US-NYp, Marcella Sembrich papers 1790-1988 [bulk 1885-1930], [MAI-62109-62110], *Deux télégrammes de Maurice Grau à Marcella Sembrich*, [télégrammes], 1901. – Sur la création new-yorkaise de *Manru*, voir la section « 3.1.4.2 Les créations dans le modèle Grau ».

[1601] « I have settled everything with Wilhelm. Am absolutely delighted that you again be singing in America next winter under my leadership. Very best regards from me and family. » (trad. depuis l'allemand), *Ibid.*

8.1.2.2 Trains privés et palais flottants : monétiser le confort

> Nos détestables wagons de la vieille Europe ne donnent aucune idée, même approximative, du luxe et du confort des chemins de fer du Nouveau-Monde. Là-bas, il n'est question ni de compartiments, ni de coupés, ni même de sleeping-cars : ce sont là autant de moyens de locomotion que les Américains ne conçoivent que dans les pays encroûtés de routine. Au-delà de l'Atlantique, les trains sont de véritables hôtels roulants. En sorte que le touriste ou l'homme d'affaires dont je parle franchira la distance de sept jours qui sépare les deux capitales sans être plus incommodé que s'il était descendu dans un des meilleurs hôtels de la Cinquième Avenue. En arrivant à Mexico, il n'aura qu'à changer de chambre [1602] !

Un peu moins de cinquante ans après le voyage des García en Amérique, le confort offert par les moyens de transport a drastiquement changé pour les passagers qui peuvent y mettre le prix[1603]. Cette monétisation du bien-être en voyage se traduit par diverses gammes d'équipement à bord, et la possibilité de privatiser des espaces, voire des moyens de locomotion entiers. Nous verrons ainsi que les compagnies ferroviaires et maritimes mettent l'accent sur l'amélioration des conditions de transport dans leurs stratégies promotionnelles. Forte de cette observation, nous nous pencherons sur les options de privatisation proposées par certaines sociétés, puis sur le luxe offert aux voyageurs des premières classes de paquebots.

À une époque où la pratique du tourisme se déploie à grande échelle, les sociétés de transport promettent à leurs clients de les faire voyager rapidement, confortablement, et en toute sécurité, comme l'illustrent la plaquette de l'Union Central Pacific Railroad Line dès 1879 (image 51) et la réclame pour la ligne Oriental Limited mise en service par la Great Northern Railway au début des années 1880 (image 52). Tandis que la première s'appuie sur le sentiment de danger des traversées maritimes, d'autres routes ferroviaires ou sur l'imprécision de la navigation fluviale[1604], la seconde met l'accent sur la dimension spectaculaire du voyage en

[1602] BERTIE-MARRIOTT Clément, *Un Parisien au Mexique*, Paris, E. Dentu, 1886, p. 2.

[1603] À propos du voyage des García vers New York, voir : FRIGAU MANNING Céline, « "Sick of the Old World's Sophistry!" Performing Italian Opera at Sea in 1825 », art. cit.

[1604] Parmi les artistes produits par Grau, Adelina Patti met en avant sa peur de l'océan pour justifier son désir de ne plus faire de tournées dans les Amériques, ce qui ne l'empêche pas de revenir quelques années plus tard. Anonyme, « Entrevista con la señora Patti », *El Tiempo*, 9 janvier 1887. – Concernant les dangers du voyage en train, la Union Pacific Railroad promeut notamment la sécurité de son itinéraire parce qu'il permet d'éviter les territoires dangereux du nord-est Dakota, du fait de la chaleur intense qui y règne en été, des retards occasionnés par la navigation fluviale sur le Missouri, et des « bandes itinérantes d'Indiens hostiles qui infectent le pays au nord et à l'est des Collines ». US-STum, David Rumsey Map Collection, G3701.P3 1879.C4 T, *Union And Central Pacific Railroad Line. The Great American Over-Land Route. Rand, McNally & Co., Printers, Engravers and Electrotypers, 77 and 79 Madison Street, Chicago. (map on verso) New Map Of The American Overland Route Showing Its Connections, And Land Grants Of 30,000,000 Acres …*, [prospectus], 1879.

train, en promouvant son « Observation Compartment », qui permet vraisemblablement de mieux apprécier le paysage qui défile.

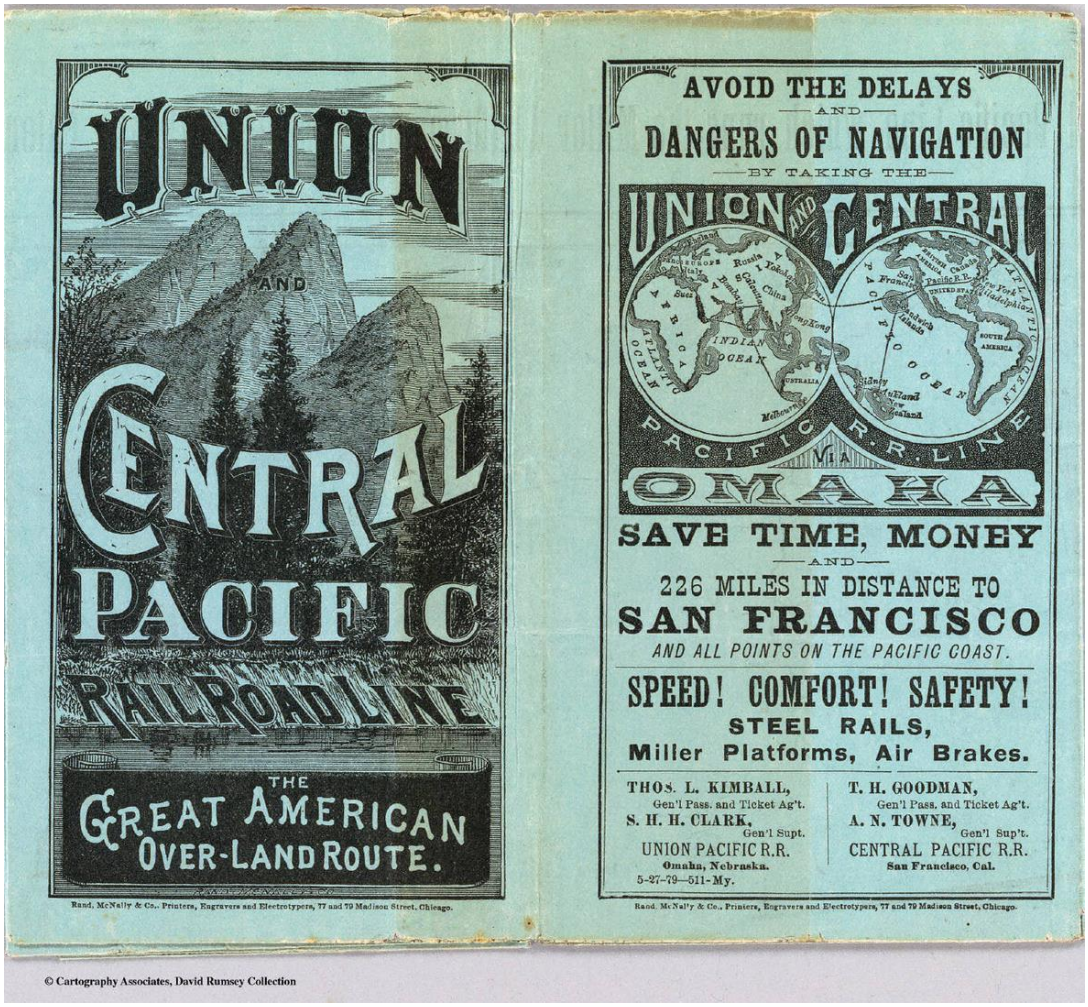


Image 51 : Union and Central Pacific Railroad Line. *op.cit*.



Image 52 : Pullman Company, Pullman Company scrapbooks, 1882-1908, s.l., 1882, vol. 12/12.

De leur côté, les compagnies de paquebots soulignent le plus souvent la régularité de leurs départs, la fluidité des correspondances entre ports et villes continentales – dont il sera question dans la section suivante – et le temps nécessaire pour aller d'une rive à l'autre. Comme le montre l'image 53, en 1887, la Compagnie Générale Transatlantique promeut sur une même affiche ses itinéraires vers les rives de l'Atlantique, du Pacifique, et du sud de la Méditerranée. On y lit que la société affrète des paquebots depuis le Havre vers New York toutes les semaines, entre Saint-Nazaire, Cuba (désigné par sa seule capitale) et le Mexique chaque mois, fréquence que l'on retrouve pour les Antilles et la côte ouest de l'Amérique du Sud. Alors que la durée des voyages plus lointains n'est pas spécifiée, celle vers les États-Unis est comptée en jours (huit) tandis que celle entre Paris est Alger est mesurée en heures (quarante-six), renforçant ainsi l'impression de proximité entre la capitale française et celle de sa colonie d'alors, d'autant plus que des départs sont proposés chaque jour. Comme les sociétés de transport ferroviaire cependant, les compagnies maritimes cherchent à faire des traversées des moments agréables, comme le montre l'affiche promotionnelle que la NASM fait imprimer en 1890 (image 54). En mettant en scène des passagers sur le pont du navire, la réclame montre à ses potentiels clients les plus fortunés que les traversées peuvent être des moments propices à la détente et au loisir. Par ailleurs, la promenade sur le pont fait écho à celle, de plus en plus populaire, qui se pratique alors dans les villes considérées comme modernes, transformant ainsi le voyage en paquebot en pratique de bon ton.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

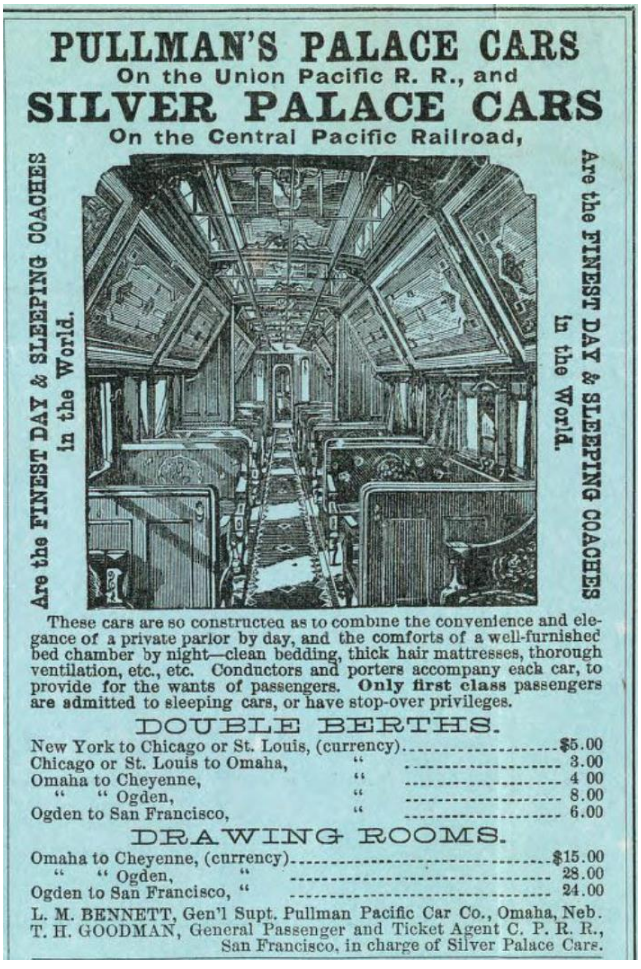
Image 53 : Compagnie Générale Transatlantique lignes postales de l'Atlantique... lignes postales de la Méditerranée..., Paris, Direction 6 rue Auber, [affiche], 1887.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Image 54 : Nasm. *Compagnie néerlando-américaine*. Boulogne Sur-Mer New York... [affiche], 1890.

Outre la publicité visant surtout à susciter l'envie du voyage, les compagnies de transport proposent à leurs passagers des options d'aménagements plurielles et concrètes susceptibles de rendre les trajets plus agréables, notamment parce qu'elles ont la capacité de répondre plus précisément aux besoins, voire aux désirs des passagers. Pour les voyages de longue durée, la compagnie Pullman met rapidement en place un système promis à un bel avenir grâce auquel les banquettes sur lesquelles les passagers s'assoient pendant la journée se transforment en lits superposés la nuit (images 55, 56 et 57[1605]). Comme l'indique l'image 55, extraite du prospectus publié par la Union Pacific Rail Road Company en 1879, ces aménagements ne sont disponibles que pour les passagers de première classe, qui peuvent par ailleurs requérir des haltes supplémentaires.



PULLMAN'S PALACE CARS
On the Union Pacific R. R., and
SILVER PALACE CARS
On the Central Pacific Railroad,

Are the FINEST DAY & SLEEPING COACHES in the World.

Are the FINEST DAY & SLEEPING COACHES in the World.

These cars are so constructed as to combine the convenience and elegance of a private parlor by day, and the comforts of a well-furnished bed chamber by night—clean bedding, thick hair mattresses, thorough ventilation, etc., etc. Conductors and porters accompany each car, to provide for the wants of passengers. **Only first class** passengers are admitted to sleeping cars, or have stop-over privileges.

DOUBLE BERTHS.

New York to Chicago or St. Louis, (currency)		$5.00
Chicago or St. Louis to Omaha,	"	3.00
Omaha to Cheyenne,	"	4 00
" " Ogden,	"	8.00
Ogden to San Francisco,	"	6.00

DRAWING ROOMS.

Omaha to Cheyenne, (currency)		$15.00
" " Ogden,	"	28.00
Ogden to San Francisco, "		24.00

L. M. BENNETT, Gen'l Supt. Pullman Pacific Car Co., Omaha, Neb.
T. H. GOODMAN, General Passenger and Ticket Agent C. P. R. R., San Francisco, in charge of Silver Palace Cars.

Image 55 : *Union and Central Pacific Railroad Line. op. cit.*

[1605] Si les images 55 et 57 montrent l'intérieur d'un train Pullman des années 1930, ce système de couchage modulaire est mis en place dès les années 1870, comme le suggère l'image 56.

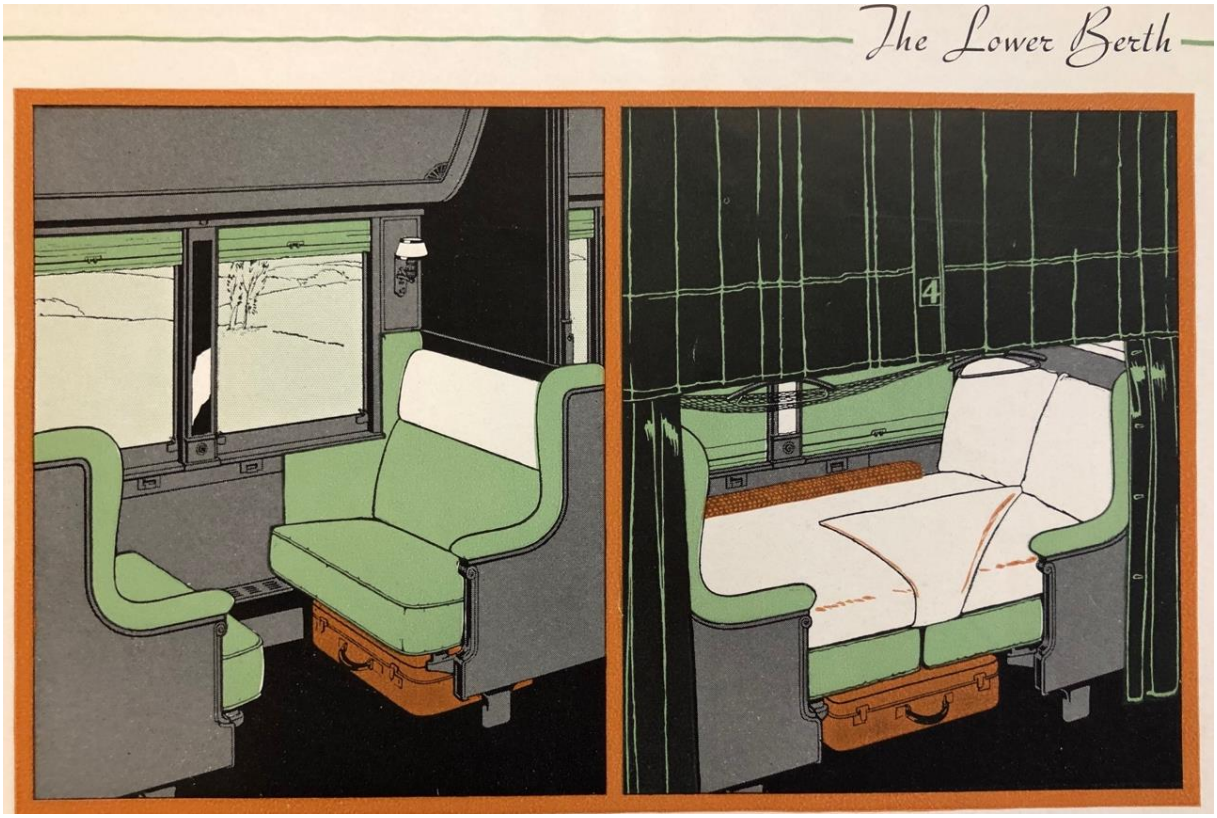


Image 56 : Association Rail et Histoire, *Pullman Accomodations. Sleep in Pullman. Comfort and Safety*. Chicago, Charles Daniel Frey Company Advertising, 1934.



Image 57 : *Ibid.*

En plus de disposer de véritables lits, d'espaces privatifs, et de pouvoir faire arrêter la locomotive dans des endroits de leur choix, les passagers les plus fortunés se voient offrir celle d'un train entier équipé selon leurs désirs. Quelques années avant l'aménagement de wagons pour Sarah Bernhardt ou Adelina Patti, Maurice Grau fait déjà affréter des trains et parfois des bateaux entiers pour ses troupes. Bien que l'imprésario ait pu privatiser le transport de ses artistes dès les années 1870[1606], le premier cas avéré de ce type d'arrangement date de 1882, lors d'une tournée d'opéra français[1607]. Dans la série d'articles que Victor Capoul publie alors pour *Le Figaro*, on y apprend que la compagnie voyage « le plus souvent » en trains et bateaux spéciaux avec son matériel qui occupe cinq wagons (quand il s'agit de trains) et comprend des costumes, des toiles de fond, des partitions et des accessoires, le tout pesant environ trente mille kilos[1608]. Cette description des conditions de voyage montre la modularité que les sociétés de transports ferroviaires offrent alors à leurs voyageurs[1609].

Nous prendrons ici l'exemple de la Wagner Palace Car Company, principale concurrente des trains Pullman dans les États-Unis de l'époque. Dans le guide *Health and Pleasure on "America's Greatest Railroad"* publié en 1895, l'entreprise propose d'adapter l'aménagement de ses wagons aux demandes de ses voyageurs, qu'il s'agisse de familles, de groupes, ou de stars de théâtre, la mention de cette dernière catégorie montrant à quel point la pratique est en fait courante dans le monde du spectacle itinérant de l'époque[1610]. Ces espaces sont pourvus d'un salon, d'une chambre, d'un cabinet de toilette et d'une cuisine, pour laquelle du personnel est mis à disposition par la société. Ces voitures peuvent héberger entre douze et seize personnes, en plus des employés. Pour des groupes plus conséquents, la Wagner Palace Car Company met aussi à disposition des wagons ayant la capacité d'accueillir entre vingt-cinq et trente-deux personnes. Si les schémas de trois modèles préconçus sont exposés à côté du récit publicitaire (image 58), la compagnie spécifie que d'autres peuvent être fournis à la demande,

[1606] Il est cependant certain que cette privatisation n'est pas systématique. Début juillet 1879, alors que la troupe de Marie Aimée voyage vers l'ouest des États-Unis, le journal *Sacramento Daily Union* « repère » les trente-cinq artistes dans le train allant d'Omaha à Sacramento. Ils voyagent alors avec d'autres passagers. Anonyme, « Passengers En Route to the Pacific Coast », *Sacramento Daily Union*, 2 juillet 1879. Tournée 16.

[1607] Tournée 19.

[1608] CAPOUL Victor, « Ma tournée en Amérique. La Havane », *Le Figaro*, 31 janvier 1883 et « Ma tournée en Amérique. Le Mexique - Suite et fin - », *Le Figaro*, 27 mars 1883.

[1609] Bien que Victor Capoul évoque des bateaux entièrement dédiés au transport de la troupe, les exemples de privatisation que nous avons trouvés concernent seulement les trains.

[1610] « The demand from families, private parties and theatrical stars for the private cars owned by the WAGNER PALACE CAR COMPANY is steadily increasing, and for a party making an extended trip no other mode of traveling is at all comparable. », New York Central and Hudson River Railroad Company, *Health and Pleasure on « America's Greatest Railroad. » Descriptive of Summer Resorts and excursion Routes, Embracing more than One Thousand Tours by the New York Central & Hudson River Railroad*, New York, American bank note company, 1895, p. 381-382.

et qu'il est également possible de faire dessiner un intérieur de son choix. L'objectif affiché par l'entreprise est de rendre ses voitures privées aussi confortables que des hôtels de première classe, malgré le peu d'espace.

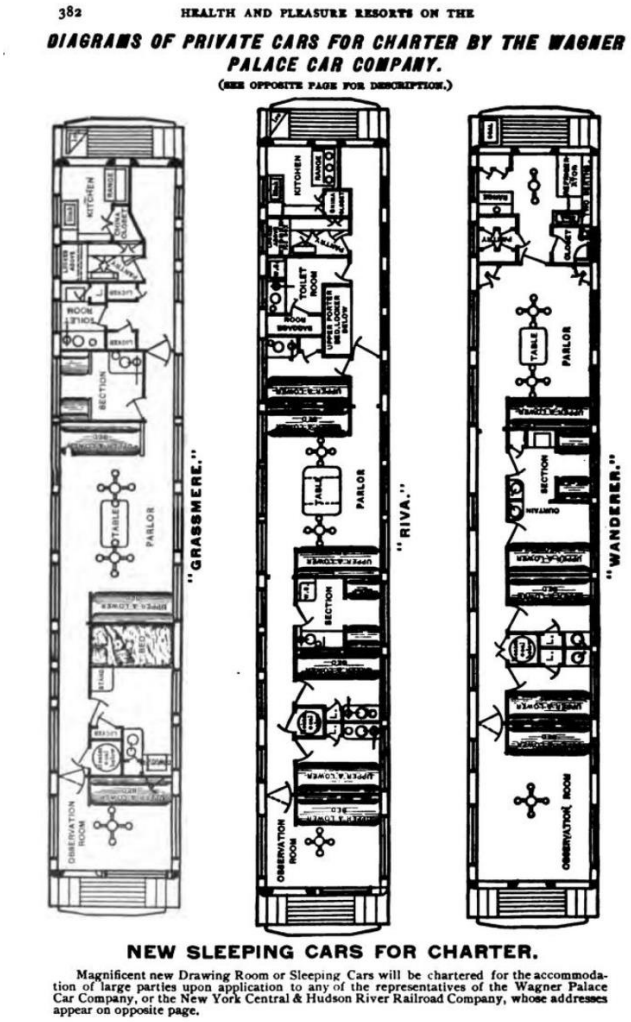


Image 58 : New York Central and Hudson River Railroad Company, *Health and Pleasure on ''America's Greatest Railroad.''*, New York, American bank note company, 1895, p. 381.

Bien que les appartements privés d'Adelina Patti et de Sarah Bernhardt soient vraisemblablement aménagés dans des wagons Pullman[1611], Grau fait aussi voyager ses artistes avec la compagnie Wagner, comme le montre le prospectus de la saison 1899-1900 du

[1611] Pour la tournée que Patti effectue en 1886-1887, la presse évoque bien un train Pullman avec un wagon entire dédié à la chanteuse et à son époux, ayant par ailleurs deux personnes à leur service. Le *Omaha Daily Bee* décrit « a rich and magnificient palace ». Anonyme, « Patti arrives in Omaha », *Omaha Daily Bee*, 24 février 1887. Pour Bernhardt, il est notamment question d'un « Pullman private car Cornet » lors de sa tournée de 1891-1892. Anonyme, « Across the Bay. Bernhardt's Pullman », *The Morning Call*, 9 septembre 1891.

Metropolitan, commenté au chapitre précédent[1612]. Outre le répertoire de la troupe, de son itinéraire précis et d'images des paysages que les artistes traverseront, le document indique les diverses configurations de train avec lesquelles l'ensemble voyage, montrant ainsi le degré de souplesse du mode de transport choisi. Le train connaît en effet quatorze configurations différentes au cours de la tournée, dont nous donnerons trois exemples. Entre Springfield et Albany, trajet qui dure trois heures trente, on compte trois wagons pour les bagages, trois wagons de jours, et deux Wagner Palace Cars[1613]. De Syracuse à Montréal ensuite (voyage de dix heures, effectué en journée), on trouve cinq wagons pour les bagages, deux wagons de jour, deux Wagner Palace Cars et une voiture restaurant.

Entre Cleveland et Kansas City, voyage qui commence le 29 octobre à une heure du matin et s'achève le 30 à 5h40, avec un arrêt de deux heures trente à Chicago pour se restaurer, la troupe se déplace avec cinq wagons pour les bagages, deux wagons voyageurs[1614], quatre Wagner Palace Cars et une voiture restaurant « Rock Island ». Bien que les conditions dans lesquelles les artistes du Metropolitan Opera voyagent soient plus équitables que celles offertes aux troupes de Patti ou de Bernhardt – aucun artiste ne disposant ici d'un wagon dédié – il semble tout de même que certains bénéficient de plus de confort que d'autres, la coexistence de wagons de jour et de Palace Cars suggérant que tous n'ont pas accès à des chambres privées. En cas de trajet particulièrement long cependant, l'augmentation du nombre de ces dernières laisse entendre que Grau prévoit alors des aménagements haut de gamme pour un plus grand nombre de chanteurs. Par ailleurs, le différentiel observé dans la quantité de voitures dédiées au transport des bagages laisse supposer que la troupe ne transite pas toujours avec le même nombre de toiles peintes et de costumes, sans doute prévus à l'avance en fonction du nombre et du type de représentations données dans chaque ville[1615].

Le confort à bord des paquebots semble quant à lui avoir significativement augmenté sur la période, notamment si l'on compare les récits respectifs de Jacques Offenbach, qui

---

[1612] *1899-1900 Grand Opera. Tour of the Maurice Grau Grand Opera Company from the Metropolitan Opera House New York. Under the direction of Mr. Maurice Grau (Also Managing Director of Royal Opera, Covent Garden, London). Traveling in a Special... Wagner Palace Car Train*, [prospectus], *op. cit.* Document en annexe 6.

[1613] Il s'agit vraisemblablement des voitures aménageables en appartements décrites dans le *Health and Pleasure*, et donc dotées de chambres à coucher.

[1614] Dans le prospectus, ces wagons sont désignés comme des « tourist cars » ; la traduction que nous proposons est donc assez libre. Cette catégorie apparaît régulièrement dans la presse états-unienne de l'époque, où il est aussi question de « tourist sleeping cars », dans des encarts publicitaires pour des excursions. Son utilisation dans le contexte professionnel des tournées nous semble cependant curieuse. Anonyme, « Rock Island Route Excursions », *Los Angeles Daily Herald*, 25 janvier 1890.

[1615] La section suivante se penche sur le paramétrage des tournées, et notamment celles du Metropolitan, organisées avec beaucoup de précision.

effectue la traversée entre Le Havre et New York en 1876 à bord du *Canada* pour son voyage inaugural, et de Mounet-Sully qui suit le même itinéraire à bord de *La Bretagne* en 1894[1616]. Dans *Notes d'un musicien en voyage*, le compositeur est assez laconique dans la description des conditions matérielles de sa traversée, s'attardant davantage sur la météo épouvantable qu'il subit quatre jours durant que sur l'équipement du paquebot. Il le décrit comme « un beau navire, tout battant neuf » et précise qu'il « marche bien[1617] ». Il évoque ensuite une couchette, unique détail qu'il donne de l'aménagement intérieur[1618]. S'agissant de la seule traversée Atlantique d'Offenbach, l'absence totale de détails positifs ou négatifs sur l'intérieur du navire peut laisser croire qu'il est avant tout fonctionnel, sans être impressionnant. Au contraire, dans les lettres qu'il écrit à son épouse, Mounet-Sully s'émerveille du luxe dans lequel il effectue son voyage. Le premier jour, il évoque un « bateau […] superbe, très grand, très propre, luxueux », parle de lits et non pas de couchettes[1619]. Il décrit une « admirable salle à manger qui tient toute la longueur du bateau » et s'émerveille de l'équipement de sa nouvelle cabine[1620] : « Un grand lit, un canapé, des porte-manteaux, ma malle et water closet pour moi tout seul. – Admirable ![1621] ». Les jours suivants, il dit avoir très bien dormi dans un lit qu'il juge excellent[1622]. Malgré le mal de mer dont il souffre en pointillés pendant la traversée, le tragédien trouve celle-ci agréable, notamment grâce à la qualité des repas et aux bains qu'il prend à bord[1623].

L'offre de transport dont Grau bénéficie et peut faire bénéficier ses artistes met donc l'accent sur la régularité, la fiabilité, et le bien-être à bord, ce dernier aspect visant principalement les classes les plus aisées, à même de s'offrir des conditions de voyage qui diminuent drastiquement la fatigue générée par la route. Cette amélioration significative des conditions d'itinérance est d'ailleurs prolongée par une hôtellerie haut de gamme qui cherche à reproduire un sentiment de chez soi. Loin de proposer à ses artistes des aventures périlleuses

[1616] Tournées 12 et 52. Pour rappel, ces deux paquebots appartiennent à la Compagnie Générale Transatlantique.

[1617] OFFENBACH Jacques, *Notes d'un musicien en voyage*, *op. cit.*, p. 14.

[1618] *Ibid.*, p. 17.

[1619] F-Pcf, Fonds Mounet-Sully, Boîte 1, *Lettres de Mounet-Sully à sa femme pendant sa tournée d'Amérique*, lettre du 10 mars, sept heures du matin [lettres manuscrites], 1894.

[1620] La précédente ayant été jugée trop proche des machines par Glaser qui accompagne la troupe, le commissaire à bord en met une autre à sa disposition. – Bien que Mounet-Sully ne mentionne jamais son prénom, il s'agit très vraisemblablement de l'imprésario et agent français Théodore de Glaser (1857-1903) qui, dans les années 1880 et 1890, organise notamment les tournées européennes de Coquelin Aîné, Anna Judic, et Sarah Bernhardt. Il est de fait probable que sa collaboration avec Grau ne se limite pas à la tournée de Mounet-Sully. BASSET Serge, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 22 février 1903 ; Anonyme, « Nécrologie », *Le Monde artiste*, 3 mars 1903.

[1621] *Lettres de Mounet-Sully à sa femme pendant sa tournée d'Amérique*, [lettres manuscrites], 10 mars, midi, *op. cit.*

[1622] *Ibid.*, lettres du 11 et 12 mars.

[1623] *Ibid.*, lettres du 11, 12, 14 et 18 mars.

du fait du caractère hasardeux des déplacements, Maurice Grau peut donc compter sur un système logistique solide et éprouvé qui pourrait même participer des attraits de la tournée. Outre le confort et la fiabilité, l'organisation de correspondances entre la terre et la mer facilite grandement les mobilités dont la programmation est en quelque sorte pensée à l'avance par des compagnies qui collaborent les unes avec les autres.

8.1.2.3 De la gare à l'hôtel, des voyageurs pris par la main

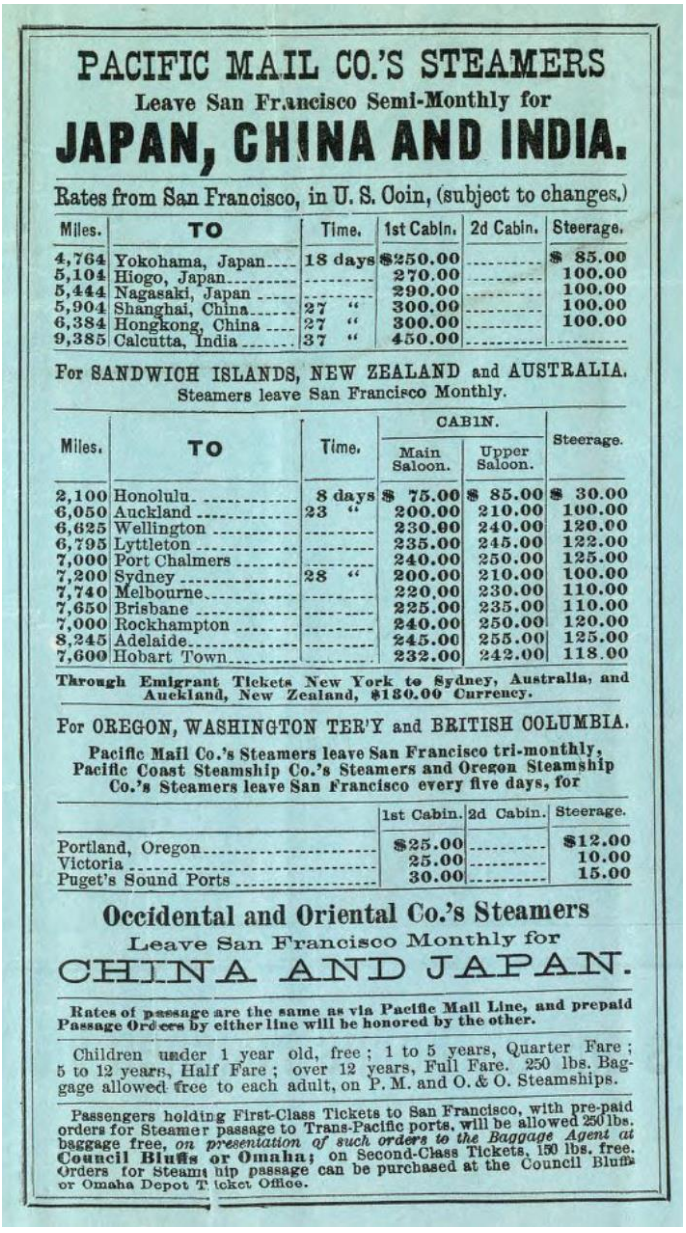
Plus que la sûreté des routes et des moyens de transport, c'est ce que l'historien Sylvain Venayre appelle la mise en réseau du monde qui facilite les échanges et, dans le cas de Grau, l'organisation des tournées[1624]. Les correspondances entre la terre et la mer sont facilitées et prévues dans les villes portuaires où les passagers transitent. En amont ou en aval du voyage, ces derniers sont par ailleurs pris en charge par un service de voitures à cheval ou, pour les moins fortunés, d'omnibus ou de tramways qui font la jonction entre le port ou la gare et le lieu de résidence. Dans cette toile, le voyageur est guidé par des prospectus et périodiques qui lui fournissent les horaires, les tarifs et les itinéraires à suivre pour relier un point à un autre, les adresses des compagnies et les noms des agents en charge selon les villes, données auxquelles s'ajoutent parfois les tarifs postaux et télégraphiques, ainsi que les taux de conversion monétaire[1625].

Pour ce qui est des prospectus, nous prendrons l'exemple de celui publié par la Union Pacific Rail Road Company en 1879 et précédemment cité. En plus des dangers qu'elle assure faire éviter à ses clients et les beautés des paysages que ces derniers seront amenés à traverser, la société qui permet de relier Chicago à San Francisco *via* Omaha indique le coût et la fréquence de départ des paquebots vers l'Asie depuis le port états-unien de la côte ouest (image 59). On y lit ainsi que les navires de la Pacific Mail Company quittent la ville deux fois par mois à destination du Japon, de la Chine et de l'Inde, une fois par mois pour les Îles Sandwich, la Nouvelle-Zélande et l'Australie. Il est aussi possible de rejoindre d'autres villes états-uniennes du Pacifique, comme Portland, avec des bateaux quittant San Francisco trois fois par mois pour la Pacific Mail Company et tous les cinq jours pour la Oregon Steamship Company. Dépourvus de seconde classe, les vapeurs effectuant la traversée transocéanique comme côtière

[1624] SINGARAVÉLOU Pierre et VENAYRE Sylvain (dir.), *Histoire du monde au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 68-84.

[1625] Premiers d'une longue liste en Europe, le *Bradshaw's Continental* donne ces informations dès 1833. Il est suivi en France par le *Livret-Chaix*, publié à partir de 1846.

proposent un ou deux tarifs pour une cabine, et la plupart du temps un troisième pour la catégorie inférieure, les prix de la dernière étant deux à trois fois moins élevés que ceux de la seconde[1626]. Par exemple, il faut dépenser 300$ pour effectuer les vingt-sept jours de traversée qui séparent San Francisco de Hongkong dans une cabine, contre 100$ pour la catégorie inférieure ; 210$ pour une cabine haut de gamme pour vingt-huit jours de voyage vers Sydney, 100$ à l'entrepont (*steerage*).



PACIFIC MAIL CO.'S STEAMERS

Leave San Francisco Semi-Monthly for

JAPAN, CHINA AND INDIA.

Rates from San Francisco, in U. S. Coin, (subject to changes.)

Miles.	TO	Time.	1st Cabin.	2d Cabin.	Steerage.
4,764	Yokohama, Japan	18 days	$250.00		$ 85.00
5,104	Hiogo, Japan		270.00		100.00
5,444	Nagasaki, Japan		290.00		100.00
5,904	Shanghai, China	27 "	300.00		100.00
6,384	Hongkong, China	27 "	300.00		100.00
9,385	Calcutta, India	37 "	450.00		

For SANDWICH ISLANDS, NEW ZEALAND and AUSTRALIA.

Steamers leave San Francisco Monthly.

Miles.	TO	Time.	CABIN. Main Saloon.	CABIN. Upper Saloon.	Steerage.
2,100	Honolulu	8 days	$ 75.00	$ 85.00	$ 30.00
6,050	Auckland	23 "	200.00	210.00	100.00
6,625	Wellington		230.00	240.00	120.00
6,795	Lyttleton		235.00	245.00	122.00
7,000	Port Chalmers		240.00	250.00	125.00
7,200	Sydney	28 "	200.00	210.00	100.00
7,740	Melbourne		220.00	230.00	110.00
7,650	Brisbane		225.00	235.00	110.00
7,000	Rockhampton		240.00	250.00	120.00
8,245	Adelaide		245.00	255.00	125.00
7,600	Hobart Town		232.00	242.00	118.00

Through Emigrant Tickets New York to Sydney, Australia, and Auckland, New Zealand, $130.00 Currency.

For OREGON, WASHINGTON TER'Y and BRITISH COLUMBIA.

Pacific Mail Co.'s Steamers leave San Francisco tri-monthly, Pacific Coast Steamship Co.'s Steamers and Oregon Steamship Co.'s Steamers leave San Francisco every five days, for

	1st Cabin.	2d Cabin.	Steerage.
Portland, Oregon	$25.00		$12.00
Victoria	25.00		10.00
Puget's Sound Ports	30.00		15.00

Occidental and Oriental Co.'s Steamers

Leave San Francisco Monthly for

CHINA AND JAPAN.

Rates of passage are the same as via Pacific Mail Line, and prepaid Passage Orders by either line will be honored by the other.

Children under 1 year old, free ; 1 to 5 years, Quarter Fare ; 5 to 12 years, Half Fare ; over 12 years, Full Fare. 250 lbs. Baggage allowed free to each adult, on P. M. and O. & O. Steamships.

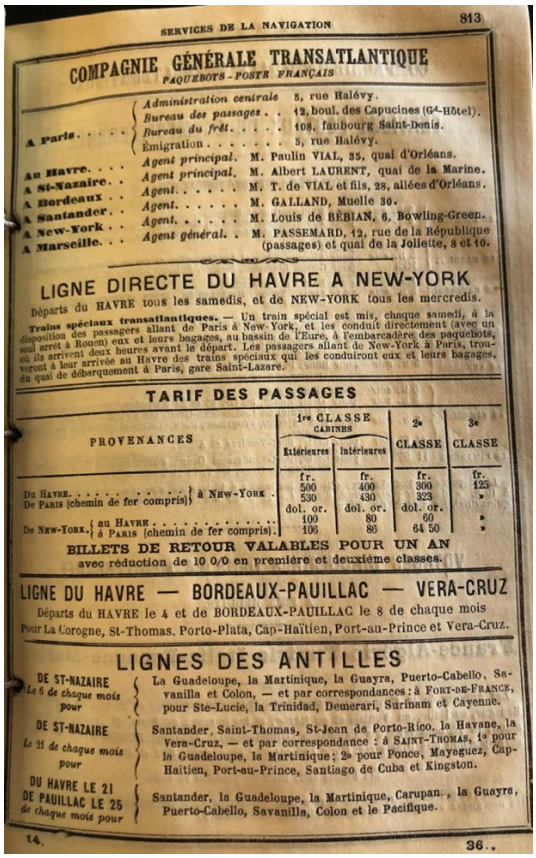
Passengers holding First-Class Tickets to San Francisco, with pre-paid orders for Steamer passage to Trans-Pacific ports, will be allowed 250 lbs. baggage free, *on presentation of such orders to the Baggage Agent at* **Council Bluffs or Omaha**; on Second-Class Tickets, 150 lbs. free. Orders for Steamship passage can be purchased at the Council Bluffs or Omaha Depot Ticket Office.

Image 59 : *Union and Central Pacific Railroad Line. op.cit*.

[1626] On remarquera que la catégorie « Steerage », équivalent de la troisième classe, n'existe pas pour les voyages à destination de Calcutta.

Concernant les guides de voyage publiés à l'époque, nous nous appuierons sur le numéro du Chaix international de 1883. Nous prendrons ici quatre exemples montrant ce que les sociétés de transport mettent en œuvre pour fluidifier les correspondances et le passage entre la terre et la mer, les compagnies maritimes européennes affrétant des trains spéciaux vers les ports et indiquant les coordonnées d'entreprises homologues à destination.

Pour se rendre à New York depuis Le Havre avec la Compagnie Générale Transatlantique, un passager peut ainsi prendre au départ de la gare Saint-Lazare un « train spécial transatlantique » effectuant un arrêt à Rouen, qui l'amène directement au bassin de l'Eure, près de l'embarcadère, deux heures avant le départ du bateau (image 60). Un paquebot part chaque samedi du Havre, et chaque mercredi de New York. La traversée coûte 500 fr. en cabine de première classe extérieure, 400 en cabine intérieure, auxquels s'ajoutent trente francs pour les passagers prenant le train. Le voyage en seconde classe vaut 300 fr., auxquels il faut en ajouter 23 pour le train. La troisième classe coûte 123 fr., avec ou sans le train. Un abattement de 10% est appliqué si les voyageurs achètent un aller-retour, le second billet pouvant être utilisé dans l'année qui suit le départ.



SERVICES DE LA NAVIGATION 813

COMPAGNIE GÉNÉRALE TRANSATLANTIQUE
PAQUEBOTS-POSTE FRANÇAIS

A Paris	*Administration centrale*	5, rue Halévy.
	Bureau des passages	12, boul. des Capucines (Gd-Hôtel).
	Bureau du frêt	108, faubourg Saint-Denis.
	Émigration	5, rue Halévy.
Au Havre	*Agent principal.*	M. Paulin VIAL, 35, quai d'Orléans.
A St-Nazaire	*Agent principal.*	M. Albert LAURENT, quai de la Marine.
A Bordeaux	*Agent.*	M. T. de VIAL et fils, 28, allées d'Orléans.
A Santander	*Agent.*	M. GALLAND, Muelle 30.
A New-York	*Agent.*	M. Louis de BÉBIAN, 6, Bowling-Green.
A Marseille	*Agent général.*	M. PASSEMARD, 12, rue de la République (passages) et quai de la Joliette, 8 et 10.

LIGNE DIRECTE DU HAVRE A NEW-YORK

Départs du HAVRE tous les samedis, et de NEW-YORK tous les mercredis.

Trains spéciaux transatlantiques. — Un train spécial est mis, chaque samedi, à la disposition des passagers allant de Paris à New-York, et les conduit directement (avec un seul arrêt à Rouen) eux et leurs bagages, au bassin de l'Eure, à l'embarcadère des paquebots, où ils arrivent deux heures avant le départ. Les passagers allant de New-York à Paris, trouveront à leur arrivée au Havre des trains spéciaux qui les conduiront eux et leurs bagages, du quai de débarquement à Paris, gare Saint-Lazare.

TARIF DES PASSAGES

PROVENANCES		1re CLASSE CABINES Extérieures	1re CLASSE CABINES Intérieures	2e CLASSE	3e CLASSE
Du Havre.	à New-York	fr. 500	fr. 400	fr. 300	fr. 125
De Paris (chemin de fer compris)		530	430	323	»
		dol. or.	dol. or.	dol. or.	
De New-York.	au Havre	100	80	60	»
	à Paris (chemin de fer compris)	106	80	64 50	»

BILLETS DE RETOUR VALABLES POUR UN AN
avec réduction de 10 0/0 en première et deuxième classes.

LIGNE DU HAVRE — BORDEAUX-PAUILLAC — VERA-CRUZ

Départs du HAVRE le 4 et de BORDEAUX-PAUILLAC le 8 de chaque mois
Pour La Corogne, St-Thomas, Porto-Plata, Cap-Haïtien, Port-au-Prince et Vera-Cruz.

LIGNES DES ANTILLES

DE ST-NAZAIRE *Le 6 de chaque mois pour*	La Guadeloupe, la Martinique, la Guayra, Puerto-Cabello, Savanilla et Colon, — et par correspondances : à FORT-DE-FRANCE, pour Ste-Lucie, la Trinidad, Demerari, Surinam et Cayenne.
DE ST-NAZAIRE *Le 21 de chaque mois pour*	Santander, Saint-Thomas, St-Jean de Porto-Rico, la Havane, la Vera-Cruz, — et par correspondance : à SAINT-THOMAS, 1° pour la Guadeloupe, la Martinique ; 2° pour Ponce, Mayaguez, Cap-Haïtien, Port-au-Prince, Santiago de Cuba et Kingston.
DU HAVRE LE 21 DE PAUILLAC LE 25 *de chaque mois pour*	Santander, la Guadeloupe, la Martinique, Carupan., la Guayra, Puerto-Cabello, Savanilla, Colon et le Pacifique.

14. 36.

Image 60 : *Guide officiel des voyageurs sur tous les chemins de fer de l'Europe et les principaux paquebots...*, [guide], *op. cit.*, p. 813.

Toujours dans l'Atlantique Nord, la Cunard Line qui relie Boston ou New York depuis Liverpool offre à ses passagers qui voudraient voyager au-delà d'acheter par son biais leur billet pour San Francisco[1627] ou toute autre ville des États-Unis ou du Canada, voire pour Honolulu, la Chine, le Japon, la Nouvelle-Zélande et l'Australie via San Francisco, en voyageant par le Pacific Railway puis les vapeurs de la Malle royale (image 61). En amont, un voyageur partant de Paris peut remettre ses bagages aux agents de la capitale, qui les transporteront gratuitement du Havre à Liverpool. Ce client pourra par ailleurs effectuer le trajet entre ces deux villes avec des steamers de la Cunard, qui partent deux fois par semaine, les mardis et vendredis. Le voyage peut donc être organisé dans son intégralité à l'avance, et les passagers s'en remettre à un seul opérateur pour le paiement et les correspondances, ce même s'ils passent par plusieurs entreprises de transport.



SERVICES DE LA NAVIGATION. 815

LIGNE CUNARD

1° SERVICES DES ÉTATS-UNIS

Pour diminuer les chances de collision, les steamers de cette ligne suivront en toutes saisons une route spéciale. Pour le voyage de Queenstown à New-York ou Boston, ils coupent le méridien du 50me au 42me de latitude, sans jamais le dépasser au Nord ; au retour, ils coupent le méridien du 50me au 42me de latitude sans jamais le dépasser au Nord.

Les steamers ci-après ou d'autres de la Malle Royale partiront de LIVERPOOL *vid* QUEENSTOWN, pour

NEW-YORK :			BOSTON :		
GALLIA.	samedi	1er décem.	BATAVIA . . .	mercredi	5 décemb.
BOTHNIA. . . .	—	8 —	SAMARIA . . .	—	12 —
PAVONIA. . . .	—	15 —	PARTHIA . . .	—	19 —
SERVIA.	—	22 —	CEPALONIA. .	—	26 —
SCYTHIA. . . .	—	29 —	MARATHON. .	—	2 janv. 1884
et chaque samedi.			et chaque mercredi.		

PRIX DES PLACES { De LIVERPOOL : £. 26 et 21, 18, 15 guinées, suivant les chambres.

BILLETS ALLER ET RETOUR { De LIVERPOOL : £. 45 et 35, 30, guinées, suivant les chambres.

Les Voyageurs peuvent payer leurs places directement pour SAN FRANCISCO et pour toutes les parties des ÉTATS-UNIS et du CANADA, également *vid* SAN FRANCISCO pour HONOLULU, la CHINE, le JAPON, la NOUVELLE-ZÉLANDE et L'AUSTRALIE par le Pacific Railway et les vapeurs de la Malle.

Les passagers engagés pour New-York, *vid* Boston, seront dirigés de Boston à New-York, sans frais, par chemin de fer.

Les bagages des passagers, remis aux agents de Paris, seront transportés sans frais du Hâvre à Liverpool ; un reçu en sera donné.

2° SERVICES DE LA MÉDITERRANÉE

Des steamers de 1re classe, supérieurement aménagés pour Passagers, partiront de LIVERPOOL et recevront les marchandises jusqu'à minuit aux dates suivantes :

X. . . . . décem. { pour **Syra, Smyrne, Constantinople**, touchant à **Malte**, prenant des marchandises pour le Pirée, Volo, Dédeagatch, Salonique, Varna, Kustendje, Trébizonde, Batoum, Samsoun, Poti, Galatz et Ibraïla.

TARIFA. . . . 7 —
X. . . . . —
X. . . . . — } pour **Gênes, Livourne, Naples, Trieste, Venise et Fiume**, touchant à **Gibraltar.**

X. . . . . — pour **Bari et Ancone** (*vid* Gênes, Livourne, Naples)
X. . . . . — pour **Palerme, Messine et Catane**, (dº)
TARIFA. . . . . 7 — pour **Patras et Corfou**, (dº)

3° SERVICE DU HAVRE ET ROUEN

Steamers entre LIVERPOOL et LE HAVRE : Départs deux fois par semaine, le mardi et le vendredi ; prix du passage : 1re classe, 42 fr. 60 c., nourriture comprise.

Service entre GARSTON et ROUEN, plusieurs fois par mois.

S'adresser pour fret, passages et renseignements :
à The CUNARD STEAMSHIP COMPANY limited.
à **Liverpool**, 8, Water Street.
à **Londres**, 6, St Helen's Place, et 28, Pall Mall S. W.
au **Hâvre**, 21, quai d'Orléans.
à **Paris**, 38, avenue de l'Opéra.

Image 61 : *Ibid.*, p. 815.

Pour voyager dans l'Atlantique et le Pacifique Sud, les trajets sont moins fréquents – on compte le plus souvent un départ par mois – et les compagnies ne proposent pas de s'occuper des correspondances, illustrant par-là que le flux de voyageurs est moindre sur ces axes, tout

[1627] Les côtes est et ouest états-uniennes sont reliées par le rail depuis 1869.

comme l'offre de transport à destination. Les usagers au départ de l'Europe bénéficient cependant de plusieurs alternatives pour joindre les villes côtières d'Amérique du Sud, tant en termes de compagnies que de ports de départ, ces derniers étant tous reliés aux grandes villes continentales par le rail. La Société Générale de Transports Maritimes à Vapeur organise par exemple un départ vers Rio de Janeiro, Montevideo et Buenos-Aires depuis Marseille, chaque 14 du mois[1628]. Avant de rejoindre l'Amérique du Sud, les navires s'arrêtent dans les ports de Barcelone, Gibraltar et Saint Vincent, probablement sur l'Île de Madère. De son côté, la Pacific Steam Navigation Company propose des voyages entre Bordeaux et Callao au Pérou deux fois par mois environ[1629]. L'itinéraire comprend des arrêts à Lisbonne, Rio de Janeiro, Montevideo, Buenos Aires, Sandy-Point, Talcahuano, et Valparaiso. Les steamers desservent par ailleurs les ports intermédiaires entre la ville chilienne et le port d'arrivée. La traversée entre Bordeaux et les villes de la côte Pacifique coûte 1 875 fr. en première classe, 1 250 en seconde, et 500 en troisième, nourriture comprise. Seuls les passagers de première peuvent avoir droit à une réduction, de l'ordre de 25%, sur le prix des billets de retour, ainsi qu'un abaissement d'un sixième pour les familles voyageant à quatre, ces deux déductions ne pouvant être cumulées[1630].

Une fois arrivés dans la ville où ils se produisent, les artistes demeurent dans un périmètre assez restreint, qui leur permet généralement de rejoindre le théâtre à pied ou en voiture en quelques minutes depuis leur hôtel ; les transports urbains, qui reposent encore beaucoup sur la traction animale, limitent significativement l'étalement de la cité. Tandis que les artistes les plus modestes doivent tout de même s'éloigner du centre et dépendent des services de fiacre ou de tramways, comme le montre l'article de Louise Cellarius jouant dans la troupe de Bernhardt en 1900-1901, les vedettes logent à proximité du lieu de représentation, comme les deux exemples qui suivent en témoignent[1631]. En octobre 1893, alors que la troupe du Lyceum Theatre de Londres se produit au Columbia Theatre de Chicago pour l'Exposition Universelle qui s'y tient alors, Ellen Terry occupe un appartement au cinquième étage du Virginia Hotel, situé à un mile environ du théâtre, ce qui laisse supposer qu'elle peut s'y rendre en voiture en une dizaine de minutes[1632]. Outre la localisation, la comédienne s'émerveille de

[1628] F-Pa, 8-NF-21094, *Guide officiel des voyageurs sur tous les chemins de fer de l'Europe et les principaux paquebots...*, [guide], 1883, p. 817.

[1629] Pour l'édition qui nous intéresse, le guide donne les dates des 8 et 22 décembre 1883 et du 5 janvier 1884. *Ibid.*, p. 819-820.

[1630] Notons que les passagers de première classe sont sans doute les plus nombreux, si ce n'est les seuls, à être en mesure de faire l'aller-retour dans l'année.

[1631] CELLARIUS Albert, « Le journal d'une petite artiste de la troupe Sarah Bernhardt », art. cit. ; voir également la section « 6.4.2.1 La "dure réalité" des petits emplois ».

[1632] Ellen Terry précise qu'elle ne souhaitait pas loger en centre-ville. Jane Hading, qui se produit alors au Hooley's Theatre, est hébergée dans le même hôtel. GB-Lbl, Ellen Terry and Edith Craig Database, ET-Z2,257, *2 letters from Ellen Terry to her sister Marion*, [lettres manuscrites], 2 octobre 1893.

l'espace dont elle dispose (salon, salle à manger, quatre chambres à coucher, une grande salle de bain et une cuisine), ainsi que de la qualité des équipements et du service : toutes les pièces sont équipées de lumière électrique et deux employés sont à sa disposition, le tout pour 27$ par jour, somme qu'elle juge dérisoire[1633]. Au printemps 1894 dans la même ville, la troupe du Metropolitan Opera est logée dans l'hôtel de l'Auditorium où elle se produit par ailleurs[1634]. Les chanteurs n'ont donc qu'à descendre de quelques étages pour monter sur scène. L'établissement met aussi à disposition des artistes des médecins, « professeurs de chant, de piano, de danse, couturiers, modistes », faisant dire à Emma Calvé qu'on s'y promène « comme dans une ville[1635] ».

En bateau, train ou à l'hôtel, les artistes les plus en vue des troupes peuvent ainsi bénéficier de conditions très agréables, rendues d'autant plus accessibles que, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, les cachets qui leur sont offerts dépassent largement ceux qu'ils reçoivent en Europe.

Porté par des entreprises européennes pour la plupart et reposant sur une industrie minière de plus en plus active, le secteur des transports, si florissant au XIXe siècle, ne se contente pas de mettre en relation personnes et biens : il accélère l'occidentalisation du monde, tout en favorisant la ségrégation des populations sur des bases sociales et ethniques[1636]. Traçant des routes qui relient les principaux centres économiques, culturels et politiques du globe, il est cependant indéniable que bateaux et trains incitent les individus à davantage de mobilité, migrants et voyageurs pouvant aisément s'inscrire dans des réseaux de circulation préétablis par des compagnies qui œuvrent à fluidifier les correspondances. Dans ce processus, les clients les plus favorisés sont clairement privilégiés. Réclame, récits et guides de voyage contribuent à rendre l'itinérance désirable, tandis que les efforts considérables faits en termes de confort associent le voyage au luxe et en font un nouveau mode de distinction. Si les artistes produits par Grau appartiennent dans leur majorité à cette catégorie de voyageurs, l'imprésario ne se contente pas de profiter de l'offre de transport pour rendre ses tournées attractives. Horaires, itinéraires et temps de transit configurent à leur tour la tournée en lui imposant leurs contraintes propres, qu'il s'agit désormais d'examiner.

[1633] *Ibid.* – Outre le statut et la rémunération des artistes, les taux de change entre la monnaie de leur pays et la devise locale joue certainement beaucoup dans l'appréciation du coût de la vie en tournée.

[1634] CALVÉ Emma, *Sous tous les ciels, j'ai chanté…*, Paris, Librairie Plon, 1940, p. 110-111.

[1635] *Ibid*.

[1636] Sur les dommages que cette industrie cause aux écosystèmes, voir plus haut la section « 8.1.1.3 Dommages écologiques, humains et colonisation : l'envers de l'industrie des transports ».

8.2 Mesure et précision : le paramétrage des tournées

Les tournées Grau présentent deux grands profils, entre lesquels il existe bien sûr diverses nuances et variations. Certaines, concentrées dans la première partie de sa carrière, font parcourir de grandes distances et artistes qui se produisent ensuite plusieurs semaines dans un même lieu ; d'autres, resserrées sur l'Amérique du Nord et parfois sur le rôle, multiplient au contraire les étapes. À l'exception de New York ou de grandes métropoles comme Boston ou Chicago, les comédiens, chanteurs et musiciens engagés sur ce type d'itinérance restent rarement plus d'une semaine dans la même ville. Dans les deux cas néanmoins, la tournée est pensée en fonction des itinéraires de transport offerts par le rail et par la navigation. Elle bénéficie de fait d'un réseau logistique au service de l'itinérance qui, sans supprimer les aléas, autorise un rythme soutenu dans un contexte où, rappelons-le, l'imprésario tire l'essentiel de ses revenus du remplissage des salles.

8.2.1 Suivre les routes et composer avec l'imprévu

Maurice Grau semble construire ses itinéraires en suivant les tracés géographiques. Même si des exceptions existent, ses troupes ont plus tendance à effectuer des boucles qu'à faire des détours qui rallongeant un temps de voyage coûteux, tant en termes de fatigue, de risque, que d'un point de vue économique[1637]. Si les déplacements sont dans l'ensemble optimisés, les lieux et les dates de représentation ne sont pas toujours connus avec beaucoup d'avance et, pendant longtemps, Grau paraît construire le parcours des tournées au fur et à mesure. Comme l'itinérance impose de faire avec les aléas, cette souplesse dans le façonnage des itinéraires permet sans doute de les accepter plus facilement.

8.2.1.1 Optimiser la tournée en fonction des routes établies

Bien que les routes ferroviaires et maritimes soutiennent le déploiement des tournées, elles leur imposent aussi leurs itinéraires et détournent les artistes d'envergure internationale des villes non desservies. Ainsi, les entreprises de Grau utilisent uniquement le train et le bateau pour se déplacer de place en place. Par conséquent, l'imprésario suit des routes pré-tracées. Si

[1637] Sur la prise en charge financière des transports par l'imprésario, voir la section « 6.2.3 Transporter et héberger ».

cette configuration tend à standardiser les circuits de tournées, l'imprésario peut profiter de prolongements récents pour produire des artistes dans des lieux où ils ne sont encore jamais allés. C'est ainsi qu'en juillet 1872, soit trois ans après l'achèvement de la ligne ferroviaire transcontinentale, Maurice Grau et Charles A. Chizzola font jouer Marie Aimée et sa troupe au California Theatre de San Francisco, ville qui accueille la chanteuse d'opéra bouffe pour la première fois[1638].

Le tarif étant alors calculé en fonction de la distance – avec, bien sûr un coefficient selon la classe choisie – et non du remplissage estimé des bateaux et trains, comme c'est le cas aujourd'hui, on serait tenté de croire que les circuits cherchent à suivre le plus fidèlement possible les voies de circulation afin d'éviter un gaspillage financier conséquent et de limiter la fatigue de la troupe. Si ce type de pratique est fréquent, il s'agit plus d'une tendance globale à l'optimisation qui se renforce au fil du temps que d'une norme générale, surtout quand les tournées durent plus de douze mois. Dans ces cas-là, l'imprésario préfère visiblement effectuer de courtes ou moyennes saisons dans les villes qu'il visite, quitte à y revenir plus tard, plutôt que de rester de longs mois au même endroit, ce qui pourrait avoir pour conséquence de lasser le public. Pour illustrer divers degrés d'optimisation des itinéraires, nous nous appuierons sur l'exemple de la tournée d'opéra français réalisée dans les Amériques entre septembre 1880 et fin mai 1882, davantage portée par la mer[1639], puis sur celle que Lillian Russell effectue aux États-Unis et au Canada de septembre 1895 à mai 1896[1640].

La French Opera Company se produit pendant près de vingt et un mois entre l'est du Canada et de l'Argentine. Si l'itinéraire qu'elle suit est cohérent et limite les déplacements la première année, il l'est moins lorsque les artistes retournent à New York fin novembre 1881, voyage effectué sans étape depuis Buenos Aires, sans doute pour arriver dans la capitale culturelle états-unienne à temps pour la saison d'automne. Il semble alors que la tournée recommence, suivant peu ou prou un itinéraire semblable au premier, dont voici le détail.

Comme l'immense majorité des tournées Grau, les artistes jouent d'abord à New York où ils se produisent au Standard Theatre la deuxième moitié du mois de septembre, puis passent une semaine à Washington où ils jouent à la Ford's Opera House du 27 septembre au 2 octobre. La French Opera Company revient ensuite à New York pour chanter, toujours au Standard, jusqu'au 27 octobre. Elle s'embarque ensuite à bord du vapeur *City of Merida*, qui effectue des liaisons régulières entre New York, La Nouvelle-Orléans, La Havane et Veracruz. Les artistes

[1638] Tournée 1. – Anonyme, « New Advertisements », *San Francisco Chronicle*, 23 juin 1872.
[1639] Tournée 18.
[1640] Tournée 59.

débarquent à Cuba début novembre et donnent des représentations au Teatro Tacón jusqu'à fin décembre. Ils partent ensuite pour le Mexique, où ils se produisent au Teatro Nacional de Mexico de début janvier à fin février. Arrivant par la mer, ils débarquent à Veracruz puis relient la capitale en train. Il est alors fréquent que les troupes donnent quelques représentations dans la ville portuaire avant de se rendre à Mexico, mais nous ne savons pas si c'est le cas ici. Ils s'y produisent néanmoins après leur saison dans la capitale, et donnent des représentations à Puebla, ville qui se trouve sur la ligne de chemin de fer reliant la capitale à la côte. Les artistes repartent pour La Havane où ils chantent en mars et en avril. Ils quittent ensuite l'île pour le Brésil, où ils se produisent au Teatro Lírico de Rio de Janeiro en mai et juin, puis au Teatro San José de São Paulo en juillet, le trajet entre les deux villes étant réalisé en train ou en bateau[1641]. Les artistes vont ensuite à Montevideo pour un mois de représentations au Teatro Solis, puis à Buenos Aires, où ils sont à l'affiche du Teatro Colón entre août et octobre.

Le continent est alors traversé d'une traite de la capitale argentine vers New York pour cette fois-ci jouer au Park Theatre une semaine. Après cela les artistes se rendent à La Nouvelle-Orléans, très certainement en bateau, où ils se produisent deux semaines. Ils voguent ensuite vers le Mexique, commençant cette fois-ci par des représentations à Veracruz, avant d'en donner cinquante à Mexico, toujours au Teatro Nacional. La troupe retourne ensuite au Teatro Tacón de La Havane pour un mois, puis à New York, où elle joue au Park. Enfin, cette tournée pour ainsi dire redoublée se clôt à Québec fin mai. Au cours de cette itinérance de presque deux ans, les artistes voyagent le plus souvent sur des distances de plusieurs centaines de kilomètres, et restent généralement, en retour, plusieurs semaines au même endroit. Ce type de configuration nous paraît davantage typique des voyages en bateau que des voyages en train, dans la mesure où la mer permet de relier des points plus éloignés les uns des autres que le rail qui, connectant parfois des villes en quelques heures, invite à des arrêts plus fréquents et par conséquent plus courts, comme le montre l'exemple de la tournée que Lillian Russell et sa troupe effectuent entre septembre 1895 et mai 1896[1642].

[1641] Dans son chapitre sur *Carmen*, David Cranmer écrit que dans le dernier tiers du XIXe siècle, Rio de Janeiro et São Paulo sont reliés par le rail. Comme ces deux villes sont aussi connectées par la mer et que le dépouillement de la presse ne nous a pas permis de savoir quel moyen de transport a été utilisé cette fois-ci, les deux options sont possibles. CRANMER David, « From Spain to Lusophone Lands : *Carmen* in Portugal and Brazil », ROWDEN Clair et SMITH Richard Langham (dir.), *Carmen Abroad*, *op. cit.*, p. 161.

[1642] Une gare permet à une ville de croître plus vite que si elle en était dépourvue, ce qui encourage ensuite les artistes à s'y produire. Concernant les distances parcourues en bateau, cette remarque vaut surtout pour les régions du monde quadrillées de réseaux ferrés. Quand ce n'est pas le cas, comme sur la côte ouest de l'Amérique du Sud, le transport côtier entre des villes proches reste la meilleure alternative, comme le montre l'exemple de la tournée que Sarah Bernhardt effectue dans la région entre octobre 1886 et février 1887. Hormis la liaison Valparaíso-Santiago du Chili et le passage de l'isthme de Panama réalisés par le rail, toutes les étapes sont effectuées par bateau. Tournée 29.

Carte 17 : Itinéraire de la Maurice Grau French Opera Company (1880-1882)



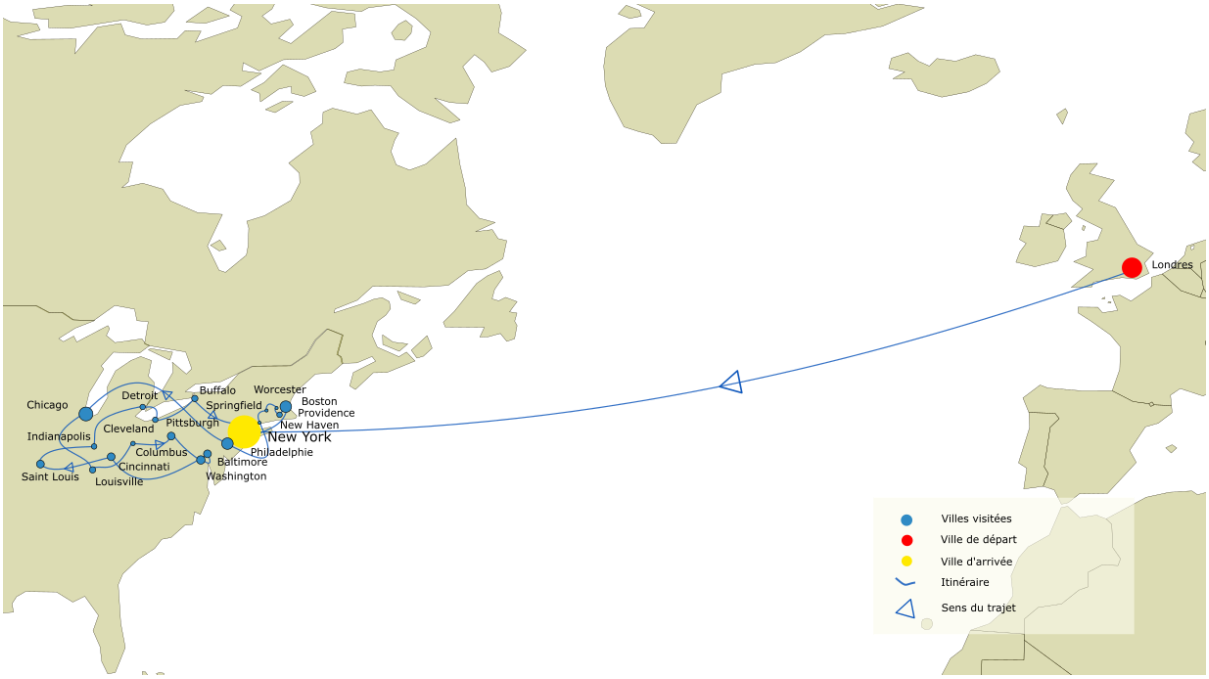
Principalement effectué en train, le circuit suivi par la chanteuse d'opéra-comique est un bon exemple de la façon dont les imprésarios utilisent le rail pour optimiser un itinéraire[1643]. Comme le montre la carte ci-dessous, la troupe part du Massachussetts pour se diriger vers la région des grands lacs jusqu'à Chicago, à partir d'où elle descend vers la Louisiane. Elle remonte ensuite le long de la côte Atlantique jusqu'à Providence puis redescend, ici encore par des villes côtières, jusqu'à New York, suite à quoi de petites villes distantes de trente à quelques 200km sont visitées, avec un séjour à Philadelphie, puis une courte saison à Harlem qui clôture la tournée. Si les artistes s'installent à l'Abbey's Theatre de New York pour près de deux mois et au Tremont Theatre de Boston pour quatre semaines environ, le reste des séjours est sensiblement plus court[1644]. Après ces étapes, on observe des saisons d'une à deux semaines et demi dans les grandes villes, mais la caractéristique de cette tournée est surtout le grand nombre de localités dans lesquelles elle s'arrête pour une à deux soirées seulement, en conséquence de

[1643] La tournée suit des routes ferroviaires mais il est possible que la navigation côtière soit utilisée entre La Nouvelle-Orléans et Mobile.

[1644] On notera cependant que les saisons les plus longues sont effectuées dans des théâtres dirigés par Abbey, Schoeffel & Grau.

quoi les artistes sont presque toujours sur la route, et de petites villes se voient proposer des spectacles donnés par une troupe étrangère[1645].

Carte 18 : Itinéraire de la tournée de Lillian Russell (1895-1896)



Le train sert à prédéfinir les itinéraires des chanteurs et acteurs produits par Grau, et lui amène aussi des spectateurs éloignés des centres-villes, principalement dans les centres urbains moyens. Ces déplacements ne vont cependant pas sans incitations. En juin 1872, en amont du passage de Marie Aimée à Denver, la Denver Pacific Railroad Company propose aux habitants de Cheyenne et Fort Russell des billets aller-retour à 5$ pour ceux qui souhaiteraient assister aux représentations[1646]. Nous ne savons pas si un accord a été passé entre la compagnie ferroviaire et les imprésarios qui organisent la tournée, mais il est indéniable que la circulation des artistes profite à la première en lui fournissant l'opportunité de faire voyager plus de passagers sur sa ligne, tandis que la mesure prise par la Denver Pacific Railroad Company a certainement pour les seconds l'avantage de remplir la salle. Près de dix-huit ans plus tard, cette conjonction d'intérêts apparaît d'autant plus clairement quand Abbey, Schoeffel et Grau

[1645] La tournée que Sarah Bernhardt effectue en 1896 adopte un modèle et un itinéraire similaires, ce qui montre que le train peut aussi conduire les stars de renommée internationale dans de petites localités. Tournée 62.

[1646] Anonyme, *The Cheyenne Daily Leader*, 14 juin 1872. Notons au passage que le prix du transport est alors plus élevé que celui d'une soirée au théâtre. Pour une estimation des prix demandés pour les représentations de Marie Aimée, voir la section « 7.1.1.2 Des prix d'entrée relativement stables mais adaptables aux circonstances ».

produisent leur troupe d'opéra italien à travers le Midwest[1647]. Les 3 et 4 mars 1890, les artistes sont en représentation à Omaha. Le second soir, Adelina Patti est à l'affiche. Alors que la représentation de la veille, avec Lillian Nordica, a attiré entre 3 000 et 5 000 personnes[1648], celle-ci en rassemble environ 8 000, des spectateurs étant arrivés en train dans la journée de diverses localités du Nebraska et de l'Iowa[1649].

8.2.1.2 Une prévision précise tardive : souplesse et adaptation des itinéraires en cours de tournée

La presse constitue notre source principale pour tracer les tournées. Les imprécisions et les blancs que l'on retrouve dans la chronologie en annexe 1 illustrent un fait central dans l'organisation des circulations théâtrales de Grau et ses associés : les itinéraires peuvent être prévus à l'avance dans leurs grandes lignes, mais ils sont en fait précisés au fur et à mesure, sauf à la toute fin de la carrière de l'imprésario. Ce constat fait apparaître des réseaux spectaculaires et de transport souples et adaptables, capables d'intégrer les aléas et les changements de dernière minute. En amont de la tournée, l'imprécision est intégrée aux accords passés entre l'imprésario et ses pensionnaires grâce au format des contrats. Ceux que nous avons consultés montrent que les artistes signent généralement pour un nombre et une fréquence de représentations précis, sans que soient spécifiées l'ensemble des dates auxquelles ils joueront, ni toutes les villes dans lesquelles ils se produiront. Cela permet à l'imprésario d'adapter l'itinéraire en fonction de ses besoins, et de répartir ses artistes en conséquence, comme le montrent les deux exemples qui suivent.

Fin 1881, alors que la troupe d'opéra français de Grau revient aux États-Unis après plusieurs mois en Amérique Latine, les artistes sont d'abord annoncés au Globe Theatre de Boston, après quoi ils doivent se produire à l'Academy of Music de New York, dès le 24 décembre[1650]. Finalement, comme indiqué précédemment, la compagnie joue au Park Theatre de New York du 28 novembre au 7 décembre, avant de partir pour La Nouvelle-Orléans. Si la diffusion d'informations contradictoires ne provient pas d'une erreur de journaliste, le changement de programmation signifie que les théâtres initialement choisis ne sont plus

[1647] Tournée 45.
[1648] Anonyme, *Omaha Republican*, 2 mars 1890. Article cité dans JENNINGS Harlan, « Grand Opera in Nebraska in the 1890s », *The Opera Quaterly*, Vol. 11, n°2, 1995, p. 99-100.
[1649] *Ibid*.
[1650] Anonyme, « Musical and Dramatic Items », *New York Dispatch*, 20 nov. 1881.

disponibles, mais aussi que Grau a réussi à en trouver un autre très rapidement. La nouvelle configuration évitant par ailleurs un aller-retour supplémentaire à la troupe, il est possible que des considérations liées à la fatigue de ses membres soient entrées en ligne de compte. Ce mode de fonctionnement se maintient dans la décennie suivante. Avant de repartir pour la seconde partie de sa tournée mondiale entre 1892 et 1893, Sarah Bernhardt donne les grandes étapes de son circuit tout en expliquant au journaliste Jules Huret qu'elle ne sait pas encore si elle se produira dans les villes d'Amérique du Sud, la situation économique y étant alors très instable[1651]. La comédienne est donc prête à s'embarquer pour plusieurs mois de représentations à travers le monde sans être certaine des lieux exacts où son périple la conduira.

Quelques années avant que Maurice Grau ne se retire des affaires, on note cependant une recherche de normalisation des itinéraires en amont de la tournée, comme en témoignent les prospectus respectifs de la troupe du Lyceum Theatre de Londres, en tournée en 1895-1896, et celle du Metropolitan Opera, pour la saison 1899-1900[1652]. Comme le suggère la comparaison entre les dates inscrites dans le prospectus de la première tournée et celles indiquées par l'*Account Book* d'Abbey, Schoeffel & Grau, des incertitudes se maintiennent malgré la volonté de prévoir les étapes plusieurs mois en amont[1653]. Pour ce qui est du Metropolitan, la planification est probablement plus facile dans la mesure où l'itinérance est organisée sur une base périodique, ce qui aide le directeur de l'Opéra de New York à anticiper les étapes du voyage. Aimé Gerber explique ainsi que pendant la saison, la direction est en contact avec les villes qui souhaitent accueillir la troupe du Metropolitan, et décide avec elles des dates, du répertoire et de la distribution. Une fois ces négociations terminées, l'itinéraire est établi avant que la nouvelle saison ne commence[1654].

La programmation précise d'une tournée plusieurs mois en amont, plutôt qu'une adaptation de l'itinéraire en cours de route, semble donc être une pratique assez rare et tardive dans la carrière de Grau. Les imprécisions ne sont cependant pas le seul fait de changements de cap, mais peuvent aussi venir de retards ou d'accidents survenus dans les transports.

[1651] HURET Jules, *Acteurs et actrices d'aujourd'hui. Sarah Bernhardt*, *op. cit.*, p. 80.

[1652] Ellen Terry and Edith Craig Database, GB-Lbl, ET POLLING 1and2 (BL) Loan 125/76/4, ET 5, 149, *Schedule. American Tour 1895-96 for Henry Irving, Ellen Terry and the Lyceum Company*, [Prospectus], 1895. ; *1899-1900 Grand Opera. Tour of the Maurice Grau Grand Opera Company from the Metropolitan Opera House New York. Under the direction of Mr. Maurice Grau (Also Managing Director of Royal Opera, Covent Garden, London). Traveling in a Special... Wagner Palace Car Train*, [prospectus], *op. cit.*, en annexe 6.

[1653] Comme la chronologie l'indique, on observe parfois une différence d'un ou deux jours entre les dates du prospectus et celles de l'*Account Book*. Tournée 71. US-NYmo, *Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau*, [livre de recettes], 1884-1903.

[1654] HEYLBUT Rose et GERBER Aimé, *Backstage at the Metropolitan Opera, op. cit.*, p. 286. – L'organisation logistique des tournées du Metropolitan Opera est évoquée à plusieurs reprises dans la section « 8.3 Un système de production intégralement mobile : décors, costumes et accessoires en voyages ».

8.2.1.3 L'impossible suppression des aléas

Lorsqu'ils s'imposent dans le dernier tiers du siècle, la navigation à vapeur et le transport en chemin de fer présentent l'avantage de s'abstraire en partie des conditions météorologiques et physiques. Les steamers peuvent poursuivre leur route en l'absence de vents favorables, et lors d'événements climatiques sévères, les trains circulent plus facilement que des voitures et charriots à cheval. Le dépassement des contraintes ne signifie pas pour autant leur disparition, et malgré un système de transport performant, Grau et ses artistes ne sont pas à l'abri d'aléas qui viennent ponctuer leurs tournées, comme le montrent les retards et contre-temps causés par des météos défavorables ainsi que les risques internes et externes auxquels les artistes en déplacement sont exposés.

Le 30 décembre 1881, le vapeur *City of Merida* en provenance de La Nouvelle-Orléans entre dans le port de Veracruz mais ne peut débarquer ses passagers que le lendemain à cause du mauvais temps[1655]. Comme le journaliste et écrivain Clément Bertie-Marriott l'explique, les voyageurs d'alors ne débarquent pas sur un quai mais à bord de barques qui les conduisent ensuite au port, manœuvre impossible quand la mer est trop agitée[1656]. Cet imprévu a pour conséquence de repousser d'au moins un jour la première représentation que les artistes de la troupe d'opéra français doivent donner à Mexico. En 1894 ensuite, Mounet-Sully arrive à New York avec deux jours de retard, la traversée étant effectuée avec un mauvais vent, une mer agitée, et un fort brouillard, quoiqu'intermittent[1657]. Le steamer *La Bretagne* entre ainsi dans le port le 19 mars au lieu du 17. Contrairement à la troupe lyrique précédemment citée, ce retard n'a pas de conséquence sur la date de la première, prévue le 26 mars[1658]. Bien que le risque de naufrage soit toujours présent, dans les faits comme dans les esprits, aucun des artistes engagés par Grau n'a, à notre connaissance, péri en mer alors qu'il partait pour une tournée ou en revenait[1659].

Si le train est apprécié pour sa capacité à braver les éléments, il n'en sort pas toujours vainqueur, notamment en cas de blizzard ou de tempête de neige. En décembre 1901, alors que

[1655] Anonyme, *Le Trait d'Union*, 31 décembre 1881.
[1656] BERTIE-MARRIOTT Clément, *Un Parisien au Mexique*, *op. cit.*, p. 19.
[1657] *Lettres de Mounet-Sully à sa femme pendant sa tournée d'Amérique*, [lettres manuscrites], *op. cit.* –
[1658] Les répétitions, quant à elles, commencent le 23 mars. *Ibid*.
[1659] Pour ce qui est de la peur du naufrage, les récits qu'Offenbach et Mounet-Sully font de leurs traversées respectives – très houleuses – suggèrent que la crainte de sombrer n'est jamais loin. Dans une interview donnée à la presse mexicaine en 1887, déjà mentionnée, la Patti explique quant à elle qu'elle ne retournera pas dans les Amériques car elle craint trop la mer. OFFENBACH Jacques, *Notes d'un musicien en voyage*, *op. cit.*, p. 18-19 ; *Lettres de Mounet-Sully à sa femme pendant sa tournée d'Amérique*, [Lettres], lettre du dimanche 11 mars, *op. cit.* ; Anonyme, « Entrevista con la Señora Patti », art. cit.

des températures négatives frappent plusieurs états du Midwest, la troupe du Metropolitan Opera, en route depuis Saint Louis, arrive à Indianapolis avec plusieurs heures de retard, entraînant l'annulation de la représentation de *Roméo et Juliette*, prévue en matinée. *Lohengrin* peut tout de même être donné en soirée, mais deux heures après l'horaire annoncé, les décors étant hissés par les fenêtres pour gagner du temps[1660]. Le plus grand nombre d'incidents ferroviaires que nous ayons retrouvés concerne toutefois des problèmes techniques ou des dégradations de matériel. En mars 1883, alors que les artistes de la Compagnie lyrique française de l'imprésario sont en route entre Mexico et Veracruz, un des wagons transportant les bagages de la troupe prend feu[1661]. La proximité immédiate d'une gare permet de contenir puis d'éteindre les flammes, sauvant ainsi une part significative des costumes et accessoires contenus dans cette voiture. Sans cela, à en croire Capoul, l'ensemble du matériel de la troupe aurait été perdu. Dans l'article qui rapporte l'incident, le chanteur n'indique pas la cause de l'incendie, d'autant que la machinerie de la locomotive ne semble pas être mise en cause, même si la combustion du charbon représente alors un risque significatif d'explosion. Parmi les diverses raisons expliquant le départ du feu, la piste dite criminelle peut être envisagée dans la mesure où les actes de sabotage sur les installations ferroviaires sont alors fréquents, dans un contexte où la construction de chemins de fer et de ponts va souvent de pair avec des déplacements de populations autochtones[1662].

N'ayant pas retrouvé d'exemples d'événements de ce type qui auraient directement affecté Maurice Grau et ses artistes, nous retranscrivons ici ceux rapportés par Clément Bertie-Marriott quand il évoque l'inauguration de la ligne New York-Mexico, de l'entreprise états-unienne Central Railway, au printemps 1884[1663]. Après un premier voyage catastrophique durant lequel un accident cause la mort de deux passagers et des blessures graves à une dizaine d'autres – soit à cause de la vitesse, soit à cause d'un acte de sabotage dénonçant les mauvais traitements que la compagnie inflige aux locaux – des rails sont dévissés puis tirés par des chevaux au moment où le train passe sur un pont, ce qui l'entraîne directement dans la rivière. Suite à ces événements, le gouvernement mexicain autorise les agents de la Central Railway à pendre ou fusiller tout dérailleur pris sur le fait. Notamment empruntée par Sarah Bernhardt en

[1660] Dans ce cas précis, la météo n'entraîne pas seulement l'annulation d'un opéra et un retard conséquent sur le second, mais des conditions de représentations vraisemblablement abominables pour les artistes comme pour les spectateurs, ces derniers assistant au spectacle en manteau, et le bruit des radiateurs couvrant partiellement la musique. EATON Quaintance, *Opera Caravan : Adventures of the Metropolitan on Tour, 1883-1956*, *op. cit.*, p. 98.

[1661] CAPOUL Victor, « Ma tournée en Amérique. Le Mexique - Suite et fin - », art cit.

[1662] DUNBAR-ORTIZ Roxanne, *Contre-histoire des États-Unis*, *op. cit.*, p. 202.

[1663] BERTIE-MARRIOTT Clément, *Un Parisien au Mexique*, *op. cit.*, p. 29-33.

1887, par la troupe de grand opéra italien en janvier 1890 et par Sarasate et d'Albert en avril de la même année, cette ligne ne semble plus mettre en danger ses passagers, mais elle traverse, comme l'indique une lettre de Virginia Arditi à sa fille, des régions dont les habitants vivent dans une grande pauvreté[1664].

Malgré les risques et incertitudes que les voyages comportent, Maurice Grau semble réussir à tirer parti des opportunités offertes par les transports pour optimiser le déroulement de ses tournées et minimiser les temps morts.

8.2.2 La précision au service de l'optimisation : soutenir le rythme de la tournée

Quand on observe les itinéraires suivis par les artistes en tournée, on mesure à quel point ces mois de nomadisme peuvent être éprouvants, surtout dans les cas où les troupes effectuent des arrêts fréquents sans s'installer plus d'une ou deux nuits dans la même ville. Ce resserrage des tournées est rendu possible par une logistique complexe dont les saisons du Metropolitan Opera, au tournant du siècle, fournissent un très bon exemple.

Les tournées que nous avons pu retracer avec précision montrent que durant l'itinérance, la plupart du temps, la troupe produite par Maurice Grau joue le jour même de son arrivée dans une ville. Dans le cas de compagnies organisées autour de plusieurs étoiles, tous les artistes ne sont pas en scène en même temps. Pour ce qui est des troupes organisées autour d'une vedette au contraire, cette dernière doit se montrer tous les soirs. Si la question de la fatigue est abordée dans le prochain chapitre, les paragraphes qui suivent montrent que les temps et moyens de transport peuvent paradoxalement représenter les principaux espaces de repos des artistes pendant de longues semaines, l'imprésario mettant à profit les jours de relâche et les nuits pour les faire se déplacer.

Les tournées ayant des distances courtes entre chaque étape sont au début de la carrière de Grau les plus denses pour ce qui est du ratio entre nombre de représentations et de villes parcourues. En effet les artistes se déplacent entre chaque spectacle ; par conséquent, la majeure partie de leur temps chômé est passé sur la route. Par rapport à des tournées dans lesquelles une compagnie parcourt de longues distances pour s'installer plusieurs semaines dans un lieu,

[1664] Tournées 31, 45 et 44. ARDITI Luigi, *My Reminiscences*, *op. cit.*, p. 276. À propos de la description de l'autre dans les récits de voyages d'artistes ou de leurs proches, voir la section « 13.2.3 L'Autre au prisme de l'Europe, et de l'art ».

celles-ci se distinguent par une surexploitation des transports qui ne se contentent plus de structurer les grandes étapes de la tournée mais rythment son quotidien, tout en se portant garants d'une partie de son succès, dans la mesure où tout retard ou incident peut conduire à l'annulation d'une date et entraîner des pertes pour l'imprésario[1665]. Entre septembre 1872 et mai 1873, la tournée de Rubinstein et Wieniawsky présente une configuration de ce type, ce qui suggère que dès le début des années 1870, les transports ferroviaires de l'est des États-Unis et du Canada sont suffisamment fiables et desservent un assez grand nombre de villes pour effectuer des arrêts quotidiens sur plusieurs tronçons[1666]. C'est ainsi qu'entre le 18 et le 25 novembre, la troupe voyage entre Albany et Buffalo en effectuant des arrêts quotidiens dans les villes intermédiaires où des concerts sont donnés. Deux jours séparent ensuite cette dernière étape de celle effectuée à Cleveland, ce qui correspond au repos hebdomadaire des artistes, qui se produisent six jours sur sept[1667]. Après une saison de deux semaines à La Nouvelle Orléans du 29 janvier au 9 février 1872, la troupe repart pour une période conséquente durant laquelle les étapes les plus longues durent trois jours, entre le 11 février et le 12 mai, date à laquelle les artistes s'installent à New York pour dix jours – tout en donnant quatre concerts dans des villes périphériques – saison qui clôture la tournée. À la même époque, la tournée de Marie Aimée qui la conduit jusqu'à San Francisco fait faire sensiblement moins d'étapes à la chanteuse, probablement parce qu'il n'y a pas suffisamment de villes capables de l'accueillir en chemin[1668]. La densité d'une tournée et la tendance à tirer pour ainsi dire profit des temps morts pour déplacer les artistes dépendent donc de la demande que l'imprésario rencontre ou pense rencontrer en chemin.

Le rythme de la tournée de Rubinstein et Wieniawski indique que les artistes ne voyagent pas les jours de relâche. Cet exemple ne vaut cependant pas pour l'ensemble des entreprises conduites par Grau, et bien que cette pratique semble rare – nous n'en avons trouvé qu'un exemple – il peut arriver qu'un jour chômé soit dédié au déplacement, comme lors de la tournée de Mounet-Sully[1669]. Entre sa saison à Philadelphie où la troupe joue du 30 avril au 5 mai 1894 et celle de Boston, où ils se produisent du 7 au 12 mai, les artistes emploient leur dimanche 6 mai à voyager entre les deux villes[1670]. Ils prennent d'abord un train qui les conduit

[1665] Il est cependant possible que des systèmes d'assurance protègent les imprésarios contre ces contre-temps.

[1666] Tournée 2.

[1667] Il en est de même pour les comédiens. À ce propos, voir notamment la section « 9.1.4.3 La tournée comme espace de sociabilité ».

[1668] Tournée 1.

[1669] Tournée 52.

[1670] *Lettres de Mounet-Sully à sa femme pendant sa tournée d'Amérique*, « Boston, le 10 mai 1894 » [Lettres], *op. cit.*

à New York où ils arrivent entre midi et 13h, puis montent à bord d'un bateau dont le départ est fixé à 17h. Ils y passeront la nuit, le trajet jusqu'à Boston prenant douze heures en longeant la côte. Arrivés au port à 5h du matin, les membres de la troupe doivent ensuite prendre un train qui les conduit en ville en deux heures. Ils sont alors installés dans leur hôtel où ils peuvent se reposer avant de jouer le soir même. Malgré l'intensité du rythme auquel il est alors soumis, Mounet-Sully se concentre davantage sur le confort et le luxe du bateau puis de l'hôtel Brunswick où il loge que sur la fatigue qu'il peut ressentir, ce qui laisse penser qu'une attention est tout de même portée aux conditions de déplacement offertes aux artistes.

Outre l'emploi de jours de relâche pour déplacer une troupe, l'exemple du tragédien montre que les artistes peuvent désormais se produire sur scène après des dizaines d'heures de voyage. Tandis qu'en 1872 les étapes sont nombreuses quand elles sont proches les unes des autres, à la fin du siècle les artistes jouent autant mais en parcourant un plus grand nombre de kilomètres. C'est notamment le cas de la tournée que la Metropolitan Opera Company effectue en 1899-1900[1671]. Si l'on suit le prospectus qui annonce les déplacements des artistes, on s'aperçoit qu'à trois reprises ces derniers quittent une ville à 1h du matin, soit juste après la représentation, pour arriver le lendemain voire le surlendemain dans la suivante où ils sont sur les planches le soir même. On observe ce schéma entre Cleveland et Kansas City, Kansas City et Saint Louis, puis Chicago et Boston. Après une dernière date à Cleveland le samedi 28 octobre, le train de la troupe quitte la ville dans la nuit du 29 à 1h, et arrive à Kansas City le lundi 30 à 5h40 du matin pour jouer le soir même. La dernière représentation dans cette ville est donnée le mardi 31 octobre, et encore une fois la troupe part à 1h du matin, le 1er novembre. Elle arrive à Saint Louis ce même jour à 9h, et joue le soir.

Le dernier trajet qui obéit à ce schéma est aussi le plus long, avec un déplacement de trente et une heure entre Chicago et Boston. Les artistes quittent la première ville le 3 décembre à 1h après une dernière représentation le 2, et arrivent à destination le lundi 4 décembre à 8h du matin, avec ici encore un opéra donné le soir. Même si les contrats des chanteurs stipulent généralement qu'ils ne peuvent chanter plus de trois fois par semaine pour les plus influents, et quatre pour ceux qui remplissent les seconds rôles, la fréquence et la longueur des déplacements rendent la tournée particulièrement intense. L'année suivante, la tournée que Sarah Bernhardt et Constant Coquelin effectuent ensemble présente la même morphologie[1672]. Les dates sont

[1671] *1899-1900 Grand Opera. Tour of the Maurice Grau Grand Opera Company from the Metropolitan Opera House New York. Under the direction of Mr. Maurice Grau (Also Managing Director of Royal Opera, Covent Garden, London). Traveling in a Special... Wagner Palace Car Train*, [prospectus], *op. cit.* Voir prospectus en annexe 6.

[1672] Tournée 75.

nombreuses avec parfois de très longues distances parcourues entre deux dates, comme entre Washington et Chicago, trajet de plus de 1 000 km que la troupe effectue entre le 19 et le 21 janvier 1901. À la différence des étoiles du Metropolitan toutefois, Bernhardt et Coquelin jouent huit fois par semaine (six en soirée et deux en matinée) mais bénéficient d'un wagon qu'ils partagent[1673]. Le train y est tout aussi central, puisqu'il fait à la fois office de mode de transport et d'hébergement quand les étapes sont courtes. Aménager le train pour les artistes ne garantit pas seulement leur confort, mais fait sans doute gagner un temps précieux lorsque la troupe ne s'arrête qu'une nuit dans une ville : ni les membres de la troupe ni leurs effets personnels n'ont à transiter entre le train et l'hôtel, pour faire le chemin inverse le lendemain, à l'occasion du départ.

Tandis que ces cas concernent des déplacements d'un jour à l'autre, les représentations lyriques données à Philadelphie et Brooklyn pendant la saison new-yorkaise du Metropolitan Opera entre 1891 et 1903 montrent quant à elles que la mobilité reste omniprésente au sein même de moments sédentaires. Les mardis soirs, alors qu'aucune représentation n'est normalement programmée au Metropolitan, une partie de la troupe est envoyée dans l'une de ces villes en train spécial, avec décors et costumes, pour donner un opéra[1674]. Il arrive parfois que les artistes soient divisés en deux groupes et que deux représentations aient lieu systématiquement à Philadelphie et Brooklyn. Une fois le spectacle terminé, la troupe repart immédiatement vers New York, où elle arrive entre deux et trois heures du matin[1675].

Les steamers et les trains conditionnent doublement les tournées en cela qu'ils leur imposent leurs routes et leur temporalité. À la fois dépendant et bénéficiaire d'un réseau de transport fiable et modulable, Maurice Grau doit maintenir un équilibre entre optimisation et gestion des aléas, ce qui fait apparaître un système à la fois rigoureux et souple, organisé et à même de s'adapter aux circonstances. Ces qualités sont tout autant indispensables pour acheminer les artistes à bon port que pour conditionner, charger, transporter et décharger un matériel souvent conséquent, surtout dans un contexte où il est très rare qu'une œuvre soit donnée deux soirs de suite.

[1673] DELILIA Alfred, « Nos artistes en Amérique », *Le Figaro*, 14 octobre 1900. – Contrairement aux deux comédiens, les artistes du Metropolitan bénéficient au mieux d'une cabine privée. CALVÉ Emma, *Sous tous les ciels, j'ai chanté…*, *op. cit*., p. 110.

[1674] HEYLBUT Rose et GERBER Aimé, *Backstage at the Metropolitan Opera*, *op. cit.*, p. 284-286.

[1675] *Ibid*.

8.3 Un système de production intégralement mobile : décors, costumes et accessoires en voyage

Le 14 juillet 1899, la Maurice Grau Opera Company et l'entreprise Jackson & Sykes signent un accord pour le transfert des décors, bagages, accessoires et personnes entre la gare de Chicago, l'hôtel et le théâtre. Quoique ce contrat soit le seul de ce genre que nous ayons retrouvé, il montre que la systématisation des tournées entraîne l'apparition de services spécialisés dans le transport des artistes et de leur matériel, qui n'incombe pas uniquement à l'imprésario[1676]. Comme nous l'avons vu dans la deuxième partie de cette étude, Maurice Grau ne fournit pas toujours l'intégralité des décors. Il n'en demeure pas moins qu'il le fait parfois et, même quand ce n'est pas le cas, ses troupes voyagent systématiquement avec costumes et accessoires, qu'il faut conditionner et déplacer. Cette dernière section étudie donc la mobilité du matériel, et, là encore, le soutien concret que les moyens de transport apportent au spectacle itinérant. Nous analyserons dans un premier temps les modalités de voyage des décors, costumes et accessoires, avant d'aborder la question de la fiabilité de la chaîne logistique dédiée au matériel et son impact sur le spectacle[1677].

[1676] US-NYpm, James Fuld Collection, 244609, *Jackson & Sykes Theatrical Transfer*, [contrat commercial], 14 juillet 1899.

[1677] Bien que nous laissions cette question de côté, la façon dont le transport affecte, voire altère – avec les mouvements des trains et bateaux, ainsi que les variations d'humidité et de température – les instruments d'orchestre nous semble centrale dans la compréhension du modèle spectaculaire itinérant du dernier XIXe siècle et mériterait d'être traitée dans des travaux ultérieurs. Les tournées dans lesquelles des orchestres sont explicitement annoncés avec les chanteurs sont les suivantes : 2 (en plus du piano Steinway sur lequel joue Rubinstein), 3, 4, 6, 10,12, 19/19bis, 20, 21, 30, 41, 54. Lors de la tournée 1886-1887 d'Adelina Patti (tournée 30), l'orchestre voyage par exemple avec la troupe, mais dans un wagon à part, vraisemblablement moins confortable que ceux affrété pour les chanteurs. Entre 1891 et 1903, il semble que la troupe du Metropolitan Opera n'emmène pas systématiquement son orchestre avec elle, ou du moins pas partout. Quaintance Eaton indique notamment que l'orchestre de Chicago accompagne les artistes de l'Opéra de New York dans plusieurs villes du Midwest avant 1900. Anonyme, « Patti arrives in Omaha », *Omaha Daily Bee*, 24 février 1887 ; EATON Quaintance, *Opera Caravan : Adventures of the Metropolitan on Tour, 1883-1956*, *op. cit.*, p.71.

8.3.1 Des spectacles dans des malles

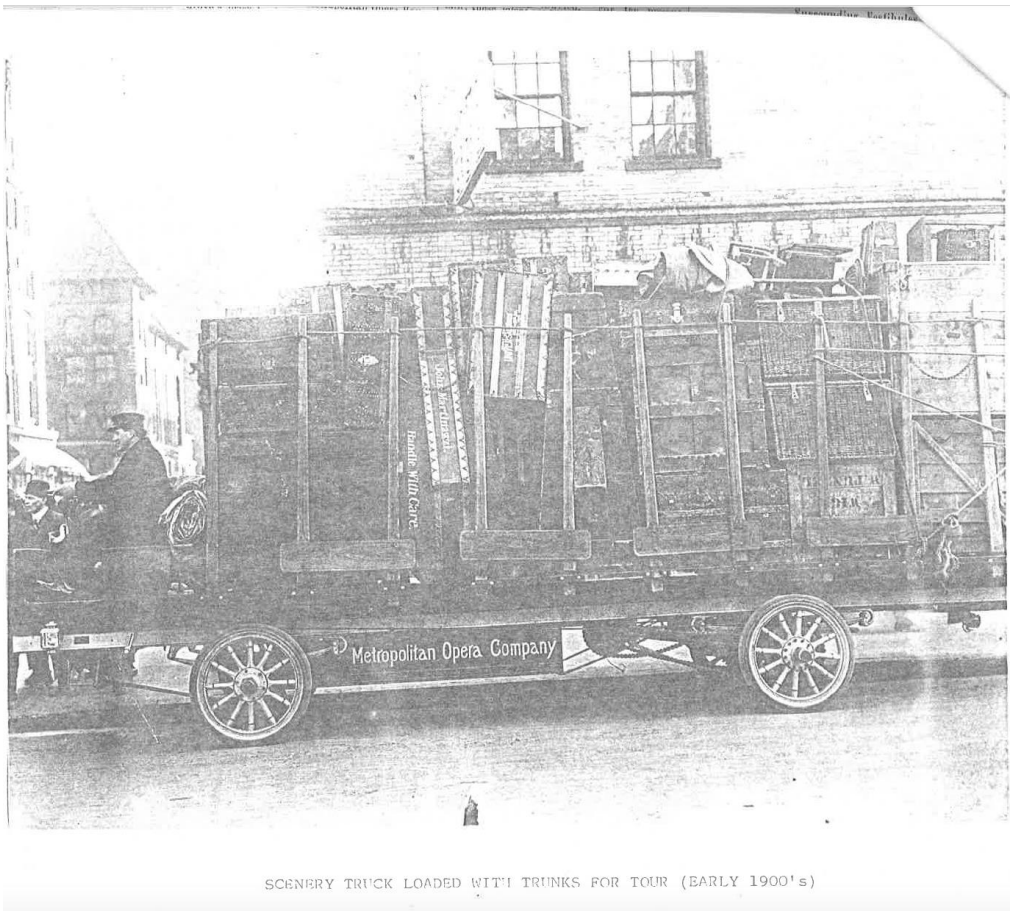


Image 62 : US-NYmo, *Scenery Truck Loaded with Trunks for Tours (early 1900's)*, [photographie].

Comme la photographie ci-dessus le montre (image 62), les décors, costumes et accessoires qui voyagent doivent être conditionnés dans des malles, transportés en camion entre le théâtre et la gare ou le port, puis acheminés en train ou en bateau vers les futurs lieux de représentation. La quantité de matériel déplacée est souvent d'autant plus conséquente que les membres des troupes sont nombreux et le répertoire diversifié. Selon la forme de la tournée, décors, costumes et accessoires transitent soit avec les artistes, soit en amont, différences qui peuvent s'expliquer par la longueur des saisons comme par la diversité des productions.

8.3.1.1 Des troupes lourdement chargées

Comme évoqué plus haut, Victor Capoul indique que la troupe d'opéra français produite par Maurice Grau entre septembre 1882 et juin 1883 emmène avec elle plus de trente mille kilos de toiles de fond, costumes, accessoires et partitions répartis dans cinq wagons de train[1678]. Le poids et le volume peuvent sembler conséquents, mais ils le sont moins dès qu'on les rapporte aux presque vingt œuvres jouées par les artistes pendant leur voyage. La plupart des tournées de théâtre et d'opéra produites par Grau ont un répertoire constitué d'une bonne dizaine de pièces. De fait, dès lors que des décors sont embarqués, le poids et le volume des chargements suggèrent que, malgré les critiques que nous avons relevées dans la partie précédente, les toiles de fond et accessoires ne sont pas complètement interchangeables[1679]. À l'autre bout de la chronologie, *Le Figaro* indique ainsi que la troupe de Coquelin et Bernhardt embarque vers l'Amérique avec trois cents colis de décors, costumes et accessoires fabriqués en France[1680].

Pour les autres tournées, il faut bien souvent imaginer la quantité de matériel embarquée en fonction de la taille de la troupe et du nombre d'œuvres données, même s'il est alors fréquent qu'un même décor serve pour plusieurs pièces ou opéras. On peut aussi supposer que le volume de décors, costumes et accessoires augmente sur la période, avec davantage d'éléments employés spécifiquement pour une œuvre qu'auparavant. Tandis qu'en 1882 la troupe d'opéra français mentionné ci-dessous consacre cinq wagons à l'ensemble du matériel scénique, celle d'opéra italien qui se produit en 1889-1890 en dédie quatre aux seuls costumes et accessoires, malgré un répertoire et un nombre d'artistes équivalents[1681]. Cette augmentation peut en partie s'expliquer par le fait que Grau produit de plus en plus de vedettes, avant tout féminines, dont la richesse et la profusion des costumes est un élément distinctif. Pour la tournée précédemment citée, Adelina Patti, qui fait partie de la troupe, voyage en moyenne avec quarante-quatre malles de costumes et d'accessoires, ses robes étant décrites par la presse états-unienne comme des chefs d'œuvre[1682].

[1678] À propos de la réutilisation des décors en tournée et au Metropolitan, voir la section « 6.2.2 Des décors "stockés un peu partout" : le matériel, un omniprésent délicat à comptabiliser ».

[1679] Pour rappel, les troupes théâtrales et lyriques voyagent systématiquement avec costumes et accessoires, au moins pour les premiers sujets. Voir, ici aussi, la section 6.2.2.

[1680] DELILIA Alfred, « Nos Artistes en Amériques », *Le Figaro*, 14 octobre 1900.

[1681] Tournée 45. EATON Quaintance, *Opera Caravan : Adventures of the Metropolitan on Tour, 1883-1956*, *op. cit.*, p. 40.

[1682] *Ibid.*, p. 42.

Pour la tournée que la troupe du Metropolitan Opera effectue en 1900 avant sa saison new-yorkaise, le journaliste Alfred Delilia indique que le convoi ferroviaire se compose de huit wagons couchettes, un wagon restaurant et douze wagons pour les bagages, décors et accessoires[1683]. Le prospectus de 1899-1900 nous ayant montré que le train de la compagnie pouvait connaître diverses configurations, il est possible que le nombre de voitures change au fil de l'itinéraire. On observe néanmoins que sur une troupe de deux cent cinquante personnes, près des deux tiers du convoi sont consacrés au matériel[1684].

8.3.1.2 Des décors déchargés en même temps que les artistes

Les sources que nous avons dépouillées indiquent que jusqu'au milieu des années 1880 environ, les troupes voyagent systématiquement avec l'ensemble de leur matériel, probablement parce qu'elles arrivent en ville avec suffisamment d'avance pour installer les costumes, accessoires et éventuels décors dans le théâtre avant le début des représentations. C'est ainsi ce qu'on observe lors de la tournée d'opéra français de 1882-1883[1685]. Quand Victor Capoul décrit l'incendie qui touche un wagon de matériel, il explique que l'ensemble des effets de la troupe est contenu dans le train qui conduit les artistes de Mexico à Veracruz. Or, cette tournée est structurée autour de saisons de plusieurs semaines dans des villes souvent éloignées de centaines voire de milliers de kilomètres, les trois pôles principaux étant New York, La Havane et Mexico.

Lorsque Grau reprend la direction du Metropolitan Opera à partir de 1891, ce type de convoi continue néanmoins d'être utilisé quand la troupe donne des représentations en périphérie de New York, à savoir à Brooklyn, Newark, Philadelphie et Hartford. Comme l'explique Aimé Gerber, un train est spécialement affrété pour transporter le spectacle dans son intégralité. Quand des opéras sont donnés simultanément dans deux des villes mentionnées ci-dessus, deux chargements distincts de décors, costumes et accessoires sont envoyés avec les

[1683] Tournée 75. DELILIA Alfred, « Nos artistes en Amérique », *Le Figaro*, 14 octobre 1900.

[1684] *Ibid*. – Outre ces tournées, trois autres indiquent que les artistes voyagent avec les décors et accessoires de leur théâtre d'origine, sur une partie ou sur l'ensemble de leur itinéraire. Lors de la tournée mondiale de Sarah Bernhardt, des journaux états-uniens comme français annoncent ainsi les décors et costumes du Théâtre de la Porte Saint-Martin, information valable pour une partie de la tournée seulement, la troupe n'emmenant pas ses décors en Australie par exemple (voir, à ce propos, la section « 4.3.2.4 Williamson, Garner and Co. en Océanie »). Bernhardt reprend cette formule lorsqu'elle effectue une courte tournée en Angleterre entre le 18 juin et le 28 juillet 1894 avec la troupe du Théâtre de la Renaissance. Enfin, la réclame indique que la troupe du Vaudeville donnera *Madame Sans-Gênes* dans la même mise en scène qu'à Paris, lors de la tournée que la troupe effectue en Amérique du Nord entre février et Juillet 1895. Tournées 43, 46, 53 et 58.

[1685] Tournée 19.

artistes et chefs correspondants, tandis que l'orchestre est divisé en deux et que la maison fait appel à des extras. Le tout est déchargé après la représentation et l'ensemble arrive à la gare de New York entre deux et trois heures du matin[1686].

Quand le rythme des tournées s'accélère ou que l'imprésario produit des spectacles dont les décors demandent des installations longues et un personnel spécifique, il devient cependant plus opportun de faire voyager le matériel avant les artistes, afin de s'assurer que tout sera prêt à leur arrivée.

8.3.1.3 Des objets et des hommes : quand le matériel est envoyé avant les artistes

Ce type d'organisation implique de savoir quelle œuvre sera donnée dans la ville suivante et suppose donc un degré de préparation des tournées que l'on observe davantage à partir du milieu des années 1880, voire du début des années 1890. Dans ces cas-là, la partie de l'équipe technique chargée de préparer la scène devance les artistes d'un ou plusieurs jours. En cas de départ de la troupe immédiatement après la représentation, comme c'est régulièrement le cas lors des tournées du Metropolitan, nous ne savons pas si des techniciens restent sur place pour démonter et charger les décors dans un train qui partira plus tard ou s'ils disposent d'assez de temps pour défaire la scène et quitter la ville avec les artistes. Dans le premier cas, trois trains seraient affrétés pour la troupe, dans le second deux ; il nous semble que les deux combinaisons sont possibles, et que l'une ou l'autre a pu être mise en œuvre selon le degré de complexité de la mise en scène. Un relevé tant soit peu exhaustif des tournées dans lesquelles décors et costumes devancent les artistes n'étant pas envisageable ici, nous développerons deux exemples qui montrent la pertinence d'une telle pratique. Le premier s'inscrit dans la tournée que Lillian Russell entreprend avec Abbey, Schoeffel et Grau entre septembre 1895 et mai 1896, le second concerne l'itinérance de la troupe du Metropolitan Opera dans les années 1890.

Lors de sa deuxième tournée états-unienne avec Maurice Grau et ses associés, Russell se produit notamment dans *La Tzigane* de Johann Strauss, dont la mise en scène fait intervenir un nombre conséquent d'appareils électriques. Cinq jours avant que l'œuvre ne soit donnée au Lafayette Square Theatre de Washington[1687], le journal *The Evening Star* indique que le

[1686] HEYLBUT Rose et GERBER Aimé, *Backstage at the Metropolitan Opera*, New York, Thomas Y. Crowell Company, 1937, p. 284.

[1687] Le théâtre est aussi, voire principalement, désigné comme le Lafayette Square Opera. La saison de la troupe de Russell l'inaugure. Anonyme, « Amusements. Lillian Russell », *The Evening Star*, 25 septembre 1895.

matériel nécessaire à cette production sera livré le vendredi précédant la répétition du dimanche, afin de s'assurer que tout sera bien en place à l'arrivée des artistes. L'article informe par ailleurs ses lecteurs qu'en prévision du voyage anticipé des décors, cet opéra-comique n'a pas été donné à Boston cette semaine-là[1688]. Il n'est pas certain que le matériel transite systématiquement en éclaireur durant cette tournée, mais comme il s'agit ici de l'inauguration d'un théâtre et d'une pièce portant vraisemblablement son lot de défis techniques, les imprésarios font le choix d'anticiper afin d'être sûrs qu'aucun contre-temps ne viendra retarder la première ou diminuer sa qualité.

Pendant les tournées du Metropolitan, comme Aimé Geber l'explique, les décors, costumes et accessoires sont envoyés à l'avance[1689]. L'orchestre, l'équipe scénique et les ouvriers voyagent avec le spectacle, tandis que les chanteurs et choristes le rejoignent quand leur présence est requise, ce qui implique de composer avec des effectifs plus ou moins variables. Bien que ce type d'organisation se veuille particulièrement prévoyant, des contretemps peuvent imposer aux équipes techniques d'installer les décors à l'arrivée des artistes. Nous reprendrons ici l'exemple de la représentation chaotique de *Lohengrin* donnée à Indianapolis le 14 décembre 1901[1690]. La compagnie arrivant en retard à cause du mauvais temps, *Roméo et Juliette*, prévu en matinée, a été retiré de l'affiche. Selon la pratique alors en vigueur, le matériel pour cette représentation a certainement été acheminé et installé en amont[1691]. Celui de l'opéra de Wagner, en revanche, voyage avec la troupe car les régisseurs devaient disposer de quelques heures pour le décharger puis l'installer. À cause du retard du train, les toiles de fond sont accrochées à la hâte peu avant le lever du rideau[1692].

Si les incidents de ce type ne constituent pas une norme, sans quoi il serait impossible de se produire dans plusieurs villes dans un court laps de temps, cet événement permet de comprendre pourquoi d'autres exemples indiquent que décors et costumes nécessaires au spectacle devancent la troupe afin que la scène soit prête à l'arrivée des artistes.

[1688] *Ibid*.
[1689] HEYLBUT Rose et GERBER Aimé, *Backstage at the Metropolitan Opera*, *op. cit.*, p. 286.
[1690] Tournée 75.
[1691] Voir la section « 8.3.1.3 Des objets et des hommes : quand le matériel est envoyé avant les artistes ».
[1692] EATON Quaintance, *Opera Caravan : Adventures of the Metropolitan on Tour, 1883-1956*, *op. cit.*, p. 98.

8.3.2 Organiser des circulations à risque : heurs et malheurs des objets en voyage

La longévité de la carrière de Maurice Grau et le grand nombre de tournées durant lesquelles ses troupes ont voyagé avec décors, costumes et accessoires laissent penser que le modèle de circulation de ces chargements était globalement sûr et efficace. Il n'en demeure pas moins que des accrocs dans la mécanique bien huilée de la tournée sont tout de même susceptibles de survenir à tout moment, fragilisant la chaine logistique sur laquelle repose le parcours de l'ensemble. Plus haut, nous avons vu que cela pouvait intervenir en cas de retard causé par les transports. Il s'agira ici de montrer que convoyer du matériel scénique est à la fois un atout et une faiblesse pour les compagnies. D'une part, il marque leur singularité vis-à-vis des ensembles concurrents ; de l'autre, il peut être endommagé en chemin. Nous commencerons par analyser ce second cas de figure en évoquant les retards, pertes et détériorations qui peuvent intervenir dans le transport des objets, puis nous nous appuierons sur le cas des circulations d'objets entre Paris et Londres pendant la tournée de la Comédie-Française à l'été 1893, afin de montrer l'efficacité du système de fret quand rien ne vient l'entraver[1693].

8.3.2.1 Quand la mécanique coince : détériorations, retards, pertes

Acheminer du matériel revient à prendre le risque qu'il soit égaré, endommagé voire détruit en tombant à l'eau ou lors d'un incendie[1694.] Comme nous n'avons trouvé qu'une trace de ce type d'incidents dans nos sources, nous pourrions penser que les troupes produites par Grau n'en ont pas connu beaucoup. Nous en retranscrivons néanmoins deux exemples qui valent très certainement pour d'autres qui n'ont pu parvenir jusqu'à nous, les risques liés au transport de marchandises faisant partie intégrante des tournées.

[1693] Nous ne parlons pas ici des passages à la douane qui entraînent des temps d'attente conséquents et pénibles pour les troupes. Ils ne seront pas évoqués dans la mesure où les formalités effectuées à chaque passage de frontière sont prévues par l'imprésario qui peut d'ailleurs aider ses artistes à les remplir. C'est notamment le cas de Mounet-Sully qui explique à sa femme Jeanne que Grau est venir l'assister dans le remplissage de « ces formalités de douanes […] qui n'en finissent plus ». *Lettres de Mounet-Sully à sa femme pendant sa tournée d'Amérique*, [lettres], New York, 19-23 mars 1894, *op. cit.* – Il est possible que le temps passé à la douane ait été un des facteurs poussant Grau à concentrer les tournées de ses artistes sur un ou deux pays maximum dans le dernier tiers de sa carrière.

[1694] Les incendies étant encore courants dans les théâtres, ce dernier risque est toutefois à relativiser, puisque le matériel y est également exposé lorsqu'il est stocké dans une salle de spectacle.

Entre mai 1874 et janvier 1876, la tragédienne italienne Adelaide Ristori effectue avec sa troupe une tournée mondiale qui lui fait parcourir les principales villes d'Amérique du Sud, et du Nord, ainsi que d'Océanie[1695]. Lors de son passage aux États-Unis, elle se produit sous la direction de Maurice Grau et Charles A. Chizzola. Or, sa compagnie arrive à New York délestée d'une part significative de ses costumes et accessoires, certains n'ayant pu être embarqués depuis la côte mexicaine. La mer étant très agitée, le capitaine a craint que ce chargement ne constitue un poids trop important pour le bateau[1696]. Pendant un mois, les artistes doivent donc jouer avec le matériel disponible au Lyceum Theatre, que Ristori trouve inadapté. Habituée à jouer dans des costumes dont elle a soigneusement étudié l'historicité, l'actrice écrit qu'elle éprouve les plus grandes difficultés à s'identifier à ses personnages et à jouer comme à son habitude, d'autant que certains vêtements sont trop serrés et l'entravent dans ses mouvements[1697].

Comme nous l'avons déjà évoqué à plusieurs reprises, la troupe d'opéra français que Maurice Grau produit en 1882-1883 voit un wagon de son train prendre feu entre Mexico et Veracruz en mars 1883[1698]. Le convoi étant proche d'une gare, les flammes peuvent être éteintes rapidement sans se propager. La voiture touchée contient les costumes de *Mignon* et de *Madame l'Archiduc*, des malles d'artistes et des instruments d'orchestre. Avant de constater l'étendue des dégâts, Victor Capoul, qui retranscrit l'événement dans son article, écrit : « Comme d'ordinaire, tout ce qui n'a pas été touché par les flammes a subi l'atteinte de la terre et de l'eau[1699] ». Il souligne ainsi l'habitude dans laquelle les artistes sont de voir leur matériel de scène endommagé par l'incendie ou par les moyens employés pour l'éteindre. Les costumes des figurants et des membres du chœur sont étendus le long des rails avec les instruments détruits : « deux contrebasses défoncées et fumantes et la harpe, dont les cordes tordues et défaites se balançaient tristement, agitées par le vent qui soufflait avec violence[1700] ». Plusieurs costumes appartenant aux solistes sont aussi gravement abîmés, un habit Louis XV de Capoul, la robe noire de Philine, le costume du duc Ernest, lequel déteint d'ailleurs sur la robe blanche de Mignon, qui n'avait pas été abîmée jusque-là. Après avoir dramatisé la description du désastre, le chanteur ne donne néanmoins aucune information sur la suite qui lui a été donnée, pensant peut-être que ces détails pratiques intéresseront peu ses lecteurs. Il est presque certain

[1695] Tournée 9.

[1696] RISTORI Adelaide, *Studies and Memoirs*, trad. anonyme de l'italien, [*Ricordi e Studi artistici*, Turin/Naples, L. Roux&Cie, 1887], Boston, Roberts brothers, 1888, p. 119-121.

[1697] *Ibid.*

[1698] Tournée 19. CAPOUL Victor, « Ma tournée en Amérique. Le Mexique - Suite et fin - », art cit.

[1699] *Ibid*.

[1700] *Ibid*.

que la troupe ait été assurée contre ce type de dommage, mais il nous semble peu probable que l'ensemble des biens touchés par le feu et désormais hors d'usage aient pu être remplacés pendant la tournée. Très certainement, les chanteurs ont joué avec des costumes similaires dès lors que *Mignon* ou *Madame l'Archiduc* était à l'affiche.

Quand aucun incident – ou presque – ne vient contrarier le transit du matériel, on se rend compte que les artistes disposent d'un système logistique très efficace, qui permet d'organiser la mobilité des objets avec une extrême précision pendant les tournées.

8.3.2.2 Aventures des costumes du Français à l'été 1893

Pendant la saison londonienne de la Comédie-Française à l'été 1893, les lettres et télégrammes envoyés à Jean Stanislas Guilloire, secrétaire général du théâtre resté à Paris, entre le 13 juin et le 10 juillet 1893, montrent des costumes et accessoires envoyés au fur et à mesure que les représentations vont être données, et réexpédiés dès lors qu'elles ne le seront plus, ce qui indique que Londres et Paris sont alors suffisamment bien reliées pour que le transit du matériel soit plus intéressant que son stockage[1701]. L'intense activité logistique qu'un tel modèle entraîne, pour Guilloire comme pour l'administrateur A. Verrons à Londres, ne va cependant pas sans aléas, qu'il leur faille palier des oublis, des erreurs ou des changements de programmation de dernière minute.

Pendant la saison, Verrons demande six fois à Guilloire de lui envoyer des costumes et accessoires. Il peut s'agir d'éléments isolés oubliés dans les loges des artistes, comme du jeu complet d'une production. En parallèle, cinq chargements partent successivement pour Paris avant la fin des représentations, le premier pesant un peu plus d'une tonne[1702]. La quasi-totalité des lettres et télégrammes envoyés pendant cette saison sont rédigés par Verrons, ce qui laisse penser que c'est avant tout lui qui s'occupe des stocks de costumes et accessoires, avec les habilleurs et habilleuses qui vérifient leur présence et font les colis. En cas d'extrême urgence néanmoins, un comédien ou une comédienne peut intervenir pour préciser une demande. C'est le cas lorsque Julia Bartet craint que Mlle Héloïse, l'habilleuse, n'ait pas envoyé le bon costume. Elle écrit donc à M. Guilloire le 1er juillet pour préciser qu'elle a besoin de sa robe bleu ciel pour *Les femmes savantes*, et non de « l'autre » (dont elle ne spécifie par la couleur). Dans le cas où le mauvais effet aurait été expédié, elle prie le secrétaire général de bien vouloir faire

[1701] F-Pcf, Fonds tournées, 4 AV 11.1-23, *17 lettres et 6 télégrammes à Jean Stanislas Guilloire, secrétaire général à la Comédie-Française*, [lettres manuscrites et télégrammes], 13 juin-10 juillet 1893.
[1702] *Ibid.*, 4 AV 11.8, A. Verrons, « Londres le 20 juin 93 ».

partir le bon lundi 3 au matin, pour la représentation du 4 juillet au soir. En plus d'indiquer que les acteurs n'interviennent qu'en cas d'urgence, cette lettre souligne elle aussi la rapidité avec laquelle les objets traversent alors la Manche. Cette célérité permet d'ailleurs à Verrons, dans une lettre écrite le 30 juin, de demander à Mlle Héloïse – par l'intermédiaire du secrétaire général – la confection d'un corsage pour le 5 juillet, Mlle Reichenberg trouvant celui qu'elle doit porter dans *Bataille de Dames* trop décolleté. Vraisemblablement conscient du peu de délai dont dispose la couturière, il demande cependant si cela est possible. N'ayant pas reçu la réponse que Guilloire lui fait, nous ne savons pas si l'élément de costume a été livré.

Comme le titre de cette sous-section l'indique, Verrons est confiant dès lors qu'un chargement part, et se dit satisfait de la qualité du personnel assurant le transport des colis. Un incident léger survient cependant pendant ce mois d'aller-retours. Le 9 juillet, le régisseur insère par mégarde un costume de l'*Étincelle* dans le chargement d'*Hamlet*, qui part en direction de Paris. Dès qu'il constate l'erreur, Verrons télégraphie à Boulogne pour demander que le panier n°14 lui soit retourné. Il le réceptionne à Drury Lane à 16h30, pour une représentation prévue à 20h[1703]. Cette anecdote atteste la fiabilité et la rapidité des services de transport comme de télécommunication qui rendent possibles des rectifications rapides et permettent au spectacle d'être donné dans les conditions habituelles.

À plusieurs reprises, les paniers dans lesquels le matériel voyage sont également renvoyés à vide, soulignant l'importance des contenants dont la solidité et l'étanchéité sont déterminantes pour prévenir toute dégradation. Ils doivent d'ailleurs servir lors de la tournée en province qui suit directement la saison londonienne et que Verrons commence à prévoir dès le début du mois de juillet. Il indique notamment à Guilloire que les costumes et accessoires prévus pour les représentations hors de Paris seront dans des emballages distincts de ceux qui resteront dans la capitale.

Mis en œuvre et pilotés dans leur immense majorité par des entreprises privées européennes, les transports et télécommunications qui se constituent en réseau dans le dernier tiers du XIXe siècle sont au cœur du système des tournées. Tout en leur offrant une flexibilité et une efficacité nouvelles, ils leur imposent des itinéraires propres et soulignent les liens étroits que les circulations artistiques européennes entretiennent avec l'Occident libéral d'alors. La durée et la fréquence des trajets montrent quant à elles la quantité de temps que les artistes passent de fait loin de chez eux. Bien plus qu'un temps dédié au travail, la tournée est un espace

[1703] *Ibid.*, 4 AV 11.20, A. Verrons, « 10 juillet 1893 ».

de vie au sein duquel se tissent des liens avec les présents, mais aussi les absents avec qui les relations sont entretenues par la correspondance.

Partie III. La tournée Grau, un écosystème à ramifications multiples

Les chapitres précédents ont analysé diverses composantes du système Grau : répertoire et artistes, aire de répartition, économie, logistique. En se penchant plus précisément sur la tournée, cette partie souhaite aborder le caractère générateur et transformateur de l'itinérance artistique. Autrement dit, il ne s'agit plus ici d'expliquer ce qui constitue la tournée mais ce qu'elle-même apporte et impose aux acteurs qui la vivent comme au spectacle dans son ensemble. Par le terme « écosystème », nous entendons envisager le nomadisme artistique comme un milieu dont les membres comme les dimensions sont interdépendants. De la vedette à la figurante en passant par le parent ou la parente d'un artiste, l'ensemble des personnes concernées par la tournée voient leur univers déstabilisé par le voyage qu'elle constitue, comme les standards esthétiques et médiatiques européens qui se trouvent eux aussi bousculés. Plus qu'un simple moyen de s'enrichir et d'accroître sa célébrité, la tournée transforme le quotidien, les conditions de production, les normes artistiques, les stratégies médiatiques et l'image même des comédiens et chanteurs qui l'entreprennent.

Si les stars sont au cœur du phénomène comme de cette troisième partie, le chapitre 9 commence par montrer que les voyages artistiques impliquent avant tout des groupes et reposent sur la cohabitation comme sur la mise en relation des uns avec les autres. Les ensembles nomades ne se construisent pas seulement autour des interprètes mais aussi des proches qui les accompagnent physiquement ou à distance, et qui soutiennent acteurs et chanteurs en fournissant un travail émotionnel et parfois artistique que nous mettrons en évidence. Malgré des effectifs variables et des tensions inévitables, nous verrons ensuite que le temps passé loin de chez soi favorise la camaraderie comme la reconnaissance entre pairs, et contribue au renforcement d'une communauté artistique transnationale.

Sachant que les vedettes se nourrissent et se construisent grâce à un entourage conséquent, le chapitre 10 porte sur le *star system*, réputé indissociable des grandes tournées du XIXe siècle. Sans chercher à discuter la véracité de ce phénomène, nous interrogerons ses particularités esthétiques et soulignerons sa créativité. À rebours d'une historiographie focalisée sur l'avènement du metteur en scène, ce chapitre analysera la multiplicité des fonctions exercées par les premiers sujets des troupes Grau, ainsi que les particularités de la direction artistique de l'imprésario. Dans la continuité des travaux menés par Karen Henson, nous montrerons que les acteurs et chanteurs du dernier XIXe siècle ont une part active dans le

façonnage des personnages qu'ils incarnent, comme dans l'évolution esthétique des ensembles dans lesquels ils s'insèrent[1704].

Dans un modèle itinérant, artistes et spectateurs ne peuvent instaurer la même familiarité que lorsqu'une troupe stable est en résidence dans un théâtre. Dans le second cas une forme d'intimité et peut-être même de confiance s'instaurent au fur et à mesure des représentations. Dans le premier, cette fluidité est facilitée par diverses stratégies publicitaires mises en œuvre pour construire le sentiment d'une intimité partagée entre les premiers sujets de la compagnie et le public. Consacré à la démultiplication des présences spectaculaires en dehors du théâtre, le chapitre 11 étudie précisément les modalités grâce auxquelles l'image des vedettes imprègne l'imaginaire collectif avant, pendant et après leur passage, ce par le biais de supports pouvant se déployer dans les sphères publiques et intimes.

Eu égard à l'expansion de l'*ethos* médiatique des artistes qu'entraîne la tournée, le chapitre 12 montre que l'itinérance leur impose un certain code de conduite tout en élargissant significativement leur horizon professionnel. À une époque où la protection sociale et médicale repose presque exclusivement sur des initiatives privées, chanteurs et comédiens sont indissociables des œuvres de bienfaisance auxquelles ils donnent systématiquement leur concours. Bien que ce phénomène ne soit pas spécifique à la tournée, il s'y maintient et y prend des formes nouvelles, tant à travers les lieux dans lesquels les événements sont organisés que par la fonction symbolique que les artistes y occupent. Disposant peut-être d'une plus grande autonomie créatrice en tournée que dans des maisons européennes de renom, beaucoup d'artistes font ensuite valoir leur expérience à l'étranger pour obtenir une place plus avantageuse à leur retour en Europe. Sans cela, leurs voyages par-delà les mers leur offrent souvent des opportunités qu'ils n'auraient probablement pas eues dans un cercle géographique plus restreint, et qui sont d'autant plus précieuses lorsque l'âge ne leur permet plus de maintenir leur rang sur scène.

[1704] HENSON Karen, *Opera Acts : Singers and Performance in the Late Nineteenth Century*, New York, Cambridge University Press, 2014.

Chapitre 9. Vivre en tournée : le *care* dans une économie capitalisée

Dans le dernier tiers du XIXe siècle, les troupes itinérantes tendent à passer d'un modèle essentiellement familial à un autre plus entrepreneurial, dans lequel les artistes ou la compagnie d'une maison sont engagés par un imprésario. Comme le montre l'exemple des Podestá en Argentine ou, au sein même de notre étude, celui des Grau, les liens de parenté ne disparaissent pas pour autant de la vie théâtrale[1705]. Rappelant que les tournées sont des tranches de vie durant lesquelles le quotidien continue d'imposer son rythme et ses nécessités, ce chapitre aborde la question du relationnel dans des compagnies construites sur un modèle capitaliste qui sépare de plus en plus une sphère professionnelle rémunérée et productive d'une sphère familiale et intime gratuite conçue comme naturelle et féminine[1706].

En nous appuyant sur les derniers travaux de la philosophe Émilie Hache qui présente l'entretien des liens et le soin comme régénérateurs du groupe social, nous aborderons ici les relations aux proches et aux consœurs et confrères comme une forme de travail émotionnel qui contribue à l'équilibre de la troupe, cette dernière étant comprise comme un microcosme à alimenter et à reconstruire en permanence[1707]. Nous commencerons par recenser la présence, physique et virtuelle, des humains et non-humains que nous désignerons comme les intimes, pendant les longues périodes d'itinérance que connaissent les artistes engagés par Grau, afin de distinguer les diverses façons selon lesquelles ils peuvent participer à la vie de la tournée[1708]. Même si le vivier des compagnies de l'imprésario est régulièrement renouvelé, favorisant davantage la rencontre que le tissage de relations longues entre ses membres, nous interrogerons ensuite les modes de vie et les liens qui se nouent dans l'itinérance, eux aussi déterminants dans la construction du spectacle.

[1705] Sur la famille Podestá et la façon dont les liens familiaux et interpersonnels influencent la création, voir NOGUERA Lía Sabrina, « Teatro, trabajo y afectos en las compañías-familias argentinas de los Podestá durante finales del siglo XIX y principios del XX », *ESCENA. Revista de las artes*, 2023, vol. 82, n° 2, p. 218-244.

[1706] Sur ce long processus de distinction entre professionnalisation du labeur par le salariat et naturalisation du travail domestique, voir notamment FEDERICCI Silvia, *Caliban et la sorcière : Femmes, corps et accumulation primitive*, trad. de l'anglais par le collectif Senonevero, revue et corrigée par Julien Guazzini, Genève/Paris/Marseille, Entremonde, 2016.

[1707] HACHE Émilie, *De la génération : Enquête sur sa disparition et son remplacement par la production*, *op. cit.*

[1708] Nous reprenons ici la distinction opérée par Bruno Latour entre humains et non-humains. LATOUR Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991.

9.1 Conjoints, enfants, parents… Les intimes et la tournée

Lors de la grande tournée mondiale qu'Adelaide Ristori effectue entre 1874 et 1876, la tragédienne voyage notamment avec son époux, son frère et l'épouse de ce dernier, qui meurt en couches alors que la troupe est aux États-Unis. Refusant de laisser l'enfant aux soins d'une nourrice états-unienne comme de se séparer de son frère, l'actrice décide que sa nièce restera avec la compagnie. Une chèvre est alors embarquée à bord du paquebot qui les conduit vers l'Australie, et le bébé est confié à une comédienne qui propose de s'en occuper[1709]. Quelque peu extrême pour des lecteurs contemporains, cette anecdote concentre trois des points que nous souhaitons aborder dans cette section. La mise à contribution d'une chèvre, par ailleurs personnifiée à maintes reprises par l'actrice, nous indique d'abord qu'au-delà de la ménagerie de Sarah Bernhardt, les animaux sont omniprésents en tournée[1710]. Du côté des humains, l'exemples de la tragédienne italienne montre aussi que l'implication des proches est déterminante au sein des structures de spectacle itinérant. La présence du mari d'Adelaide Ristori, qui a organisé et supervise les grandes étapes de la tournée de sa femme, montre ainsi que les artistes continuent de travailler avec leurs proches souvent intégrés à l'économie spectaculaire[1711]. Celle de la famille du frère de l'actrice, en plus de rappeler que la mort n'épargne pas les voyageurs, laisse quant à elle apparaître la présence de parents collaborateurs et accompagnateurs lors des tournées[1712]. Après ces trois points, nous évoquerons le rôle central des échanges épistolaires en voyages, qui ouvrent autant de fenêtres sur les préoccupations quotidiennes des artistes en tournée.

[1709] RISTORI Adelaide, *Studies and Memoirs*, *op. cit.*, p. 109, 121-123.

[1710] Lors de sa première saison londonienne en 1879, Sarah Bernhardt s'installe dans la capitale britannique avec un guépard, quatre chiens, six caméléons, un perroquet et un singe. BERNHARDT Sarah, *Ma double vie*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1907, p. 415.

[1711] Pour une analyse du management conjoint de la troupe par la Ristori et son mari le marquis Giuliano Capranica del Grillo, voir notamment : CAVAGLIERI Livia, CHICHIRICCÓ Emanuela, Romani Marina, « Tournée et célébrité. Pour une analyse économique du ‘‘giro del mondo’’ d'Adelaide Ristori (1874-1876) », *Le Théâtre en tournée (1830-1950)*, *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2026-1, à paraître.

[1712] Notons que le frère d'Adelaide Ristori est par ailleurs un membre de la troupe. Pour plus d'informations sur la compagnie de la « grand'attrice », voir : VIZIANO Teresa, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, Rome, Bulzoni, 2000.

9.1.1 Les espèces compagnes en tournée

La philosophe états-unienne Donna Haraway définit les espèces compagnes comme tout « être organique auquel l'existence humaine doit d'être ce qu'elle est, et réciproquement[1713] ». Préférant cette dernière expression à celle de non-humains proposée par Bruno Latour[1714], nous l'emploierons pour désigner les animaux avec lesquels les artistes interagissent pendant leurs tournées, sans pour autant refuser le terme « animal ». Loin de faire route entre seuls humains, les troupes cheminent avec des compagnons qui semblent alors perçues selon trois grandes catégories, de la plus distante à la plus proche. La première s'apparente aux dangereux ou aux sauvages envisagés comme cibles de chasse. La seconde regroupe les auxiliaires, utiles et sympathiques. La troisième, enfin, rassemble les compagnons civilisés et intégrés au cercle familial[1715]. Sans viser la production d'une analyse critique de la sensibilité de l'époque vis-à-vis des animaux, cette section propose un tour d'horizon des catégories que nous venons d'évoquer, avec pour but premier de faire apparaître leur présence dans la sphère artistique d'alors.

Les espèces désignées comme sauvages se trouvent la plupart du temps dans des régions aux marges des normes européennes de civilisation. Dans l'imaginaire du dernier XIXe siècle – et sans doute encore souvent dans celui d'aujourd'hui – leur rencontre est moins synonyme d'échange que d'affrontement, surtout si l'animal est considéré comme dangereux. La quête de mise à mort qui suit vient confirmer la force virile du chasseur ou de la chasseuse, tout en l'inscrivant de fait dans le camp de la civilisation, le tout dans un rituel essentiellement récréatif. Les expéditions auxquelles Sarah Bernhardt participe ou souhaite participer en 1886, 1887 et 1901 s'inscrivent pleinement dans ce phénomène. Lors du bref échouage du *Cotopaxi* au Chili en octobre 1886, l'actrice rencontre deux Britanniques installés sur la côte, qui lui proposent de participer avec eux à une chasse au puma, l'un de ces animaux ayant été récemment aperçu à proximité[1716]. Devant l'interdiction de débarquer que le capitaine lui oppose, la comédienne reste à bord à regret, et passe entre autres son temps à tirer sur des mouettes, sans succès néanmoins. Début 1887, alors que la troupe se trouve en Équateur, l'actrice part chasser l'alligator. Dans une lettre adressée à son ami Ponchon, Bernhardt explique qu'un nombre

[1713] HARAWAY Donna, *Manifeste des espèces compagnes. Chiens, humains, et autres partenaires*, trad. de l'anglais pas Jérôme Hansen, Paris, Flammarion, 2018, p. 40.

[1714] LATOUR Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991.

[1715] Remarquons que ces trois catégories peuvent aussi s'appliquer aux humains.

[1716] GOLD Arthur et FIZDALE Robert, *The Divine Sarah*, *op. cit.*, p. 228. Le récit que la comédienne fait de l'événement est évoqué dans la section « 9.1.4.4 Un voyage à raconter ».

conséquent de bêtes meurent dans l'opération, et qu'elle souhaite ramener deux dépouilles en France[1717]. En mars 1901, Bernhardt se lance à nouveau dans une partie de chasse, à La Nouvelle-Orléans cette fois-ci, en compagnie de plusieurs membres de son entourage, dont son fils Maurice et Coquelin [1718]. La veille, elle aurait expliqué au maire de la ville qu'elle allait se ressourcer dans la nature et que vingt-quatre heures passées au contact de « la vie des oiseaux, des insectes, des poissons et des choses sauvages [étaient] plus ressourçantes que vingt-quatre nuits de repos artificiel dans [des] lits[1719] ». De retour en France, elle conte cette journée à Jules Huret qui l'interviewe à sa descente du bateau :

> Les crocodiles se glissent sous le sol de roseaux, dans des refuges profonds où on doit aller les chercher. Les Indiens, dressés à ce sport, découvrent vite leur gîte. Ils se mettent à l'eau et, à l'aide de longues tiges de fer, ils forcent la bête à sortir de son trou. Les chasseurs sont prévenus de la sortie du crocodile par le mouvement d'une baguette de bois qu'ils ont placée à l'orifice du trou et dont l'extrémité se trouve à fleur d'eau. Les Indiens l'appellent en imitant son cri, qui est une sorte de gémissement aigu d'enfant. Le crocodile, sorti de son gîte, apparaît sur l'eau, en baillant de sa gueule énorme. Armée d'un fusil, je tirai sur la bête, mais la manquai : il faut, pour la tuer, l'atteindre entre les deux yeux. Le crocodile, effrayé, disparut. Mais, chose extraordinaire, au bout d'un instant, il se montrait de nouveau ! Cette fois ma balle l'atteignit en plein front. Mon fils l'acheva d'une balle de revolver, et on amena la dépouille de la bête qui mesurait trois mètres[1720].

L'animal chassé, ramené par Bernhardt en France, est d'abord exposé dans le hall de l'hôtel Saint-Charles où la troupe réside, signe qu'il s'agit bien pour la vedette de rapporter un trophée qui l'ancre dans la figure de Diane Chasseresse, évoquée par la presse états-unienne comme française, quoiqu'avec ironie dans le second cas[1721].

[1717] *Ibid.*, p. 231.

[1718] L'article du *Figaro* dans lequel Sarah fait le récit de cette chasse et sur lequel nous nous appuyons évoque à tort des crocodiles. HURET Jules, « Le retour de Sarah Bernhardt et de Coquelin », *art. cit*. – Le relayage de cet événement dans la presse états-unienne et au-delà sera étudié dans la section « 11.2.3 Félins et reptiles : Sarah Bernhardt et le monde sauvage ».

[1719] Anonyme, « Sarah Bernhardt Hunting », *Durango semi-weekly Herald*, 11 mars 1901. – Cette anecdote est en partie reprise dans la section 11.2.3.

[1720] HURET Jules, *art. cit*. – Notons au passage l'animalisation raciste des Amérindiens dont Bernhardt fait preuve en les décrivant comme « dressés » à cette pratique de chasse particulière.

[1721] Anonyme, « Sarah Bernhardt Hunting », *art. cit.* ; Anonyme, « Bernhardt takes alligator. French Actress Captures Prize Near New Orleans and Has it Taken to Her Hotel », *Warren Sheaf*, 21 mars 1901 ; F-Pnas, SR97/3361 RT.5886 (1-3), *Recueil de coupures de presse concernant les tournées de Sarah Bernhardt*, [presse], 1901. – Sur la posture chasseresse adoptée par Bernhardt ici, voir, ici encore, la section 11.2.3.

Bien que plus rarement évoqués, voire absents des écrits sur les tournées tant ils sont intégrés aux paysages urbains et interurbains, les espèces compagnes auxiliaires sont nombreuses. En premier lieu on trouve bien sûr le cheval qui, comme évoqué au chapitre précédent, est toujours largement utilisé en ville pour les déplacements. Comme l'explique l'historien Damien Baldin, il se situe au sommet de la hiérarchie que les sociétés occidentales ont construite parmi les animaux. À la fois associé à la noblesse et chargé d'une fonction utilitaire certaine, il possède « une forte dimension anthropomorphique qui fait de sa protection une nécessité morale[1722] ». On le retrouve ainsi dans la correspondance d'Ellen Terry qui, lors de sa saison new-yorkaise de 1895, se fait prêter, ou loue, un attelage à deux chevaux à la tête duquel elle se promène tous les jours[1723]. Moins systématique et donc plus souvent relevée est la présence de chiens de travail, ou du moins décrits comme tels[1724]. En novembre 1882, Victor Capoul présente Marzin, chien de l'équipage de *La France* à bord de laquelle il s'embarque vers New York. Alors que les animaux de son espèce ont le plus souvent la tâche de chasser ou de monter la garde, le ténor présente Marzin, quoiqu'avec une ironie certaine, comme un matelot scrupuleux et investi dans son ouvrage.

Il le décrit comme « un tout petit chien noir à poils ras, laid, bas sur jambes, les oreilles mal coupées, la figure rébarbative, insensible à toutes nos caresses[1725]. » Dans les paragraphes qu'il lui consacre, le chanteur montre la même tendresse amusée qu'un adulte utiliserait pour évoquer un enfant cherchant à effectuer avec sérieux une tâche normalement réservée aux adultes. Dernier à monter à bord et premier à en descendre quand le bateau arrive à destination, Marzin semble connu au port de New York où il est accueilli avec un « immense éclat de rire[1726] » par les connaissances venues accueillir la troupe. Pendant la traversée, il assiste aux manœuvres avec sérieux, et émet de petits grognements « de joie[1727] » lorsque la navire vogue à vive allure. Nourri quotidiennement avec une ration de troisième classe, le chien dispose aussi d'un petit local dans lequel il dort la nuit, sur une vieille veste de marin. Davantage remarqué qu'un cheval ou un chien de chasse, Marzin n'accède toutefois pas au rang d'animal de

[1722] BALDIN Damien, « L'Animal n'est pas un objet », dans SINGARAVÉLOU Pierre et VENAYRE Sylvain (dir.), *Histoire du monde au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 565.

[1723] Ellen Terry and Edith Craig Database, GB-Lbl, ET POLLING 1and2 (BL) Loan 125/76/3 (box 96/1), ET 5,012-5,015, *Letters from Ellen Terry [Nell] to Elizabeth Rumball [Boo]*, [Lettre], 7 novembre 1895.

[1724] Après avoir été massacrés au nom de l'hygiène publique et de la modernisation des villes, les chiens des rues commencent à émouvoir les consciences de certaines catégories sociales dans la seconde moitié du siècle. Des associations de protection se forment en Europe puis aux États-Unis, afin d'endiguer le phénomène et d'accueillir les animaux errants. BALDIN Damien, *op. cit*., p. 566-567.

[1725] CAPOUL Victor, « Ma tournée en Amérique », art cit.

[1726] *Ibid*.

[1727] *Ibid*.

compagnie auquel nombre de ses semblables appartiennent et qui trouvent ou suivent leurs maitres et maitresses en tournée.

Évoqués dans les journaux, dans les mémoires ou reconnaissables sur des photographies, les chiens compagnons sont quant à eux nombreux en tournée. Notre corpus nous a permis d'en identifier quatre, entre la fin des années 1880 et le début des années 1890. Sans grande surprise, Sarah Bernhardt voyage avec le sien lors de la première tournée qu'elle effectue avec Maurice Grau. Arrivée à la frontière entre le Mexique et les États-Unis, l'animal nommé Turco s'échappe et le convoi repart sans lui, au grand désespoir de la comédienne. Cet incident, relaté par le *Courrier des États-Unis*, est relayé par la presse française qui se montre à cette occasion passablement ironique à l'égard de l'actrice, le chagrin causé par la disparition de son chien étant probablement perçu comme une marque de sentimentalisme[1728]. Cinq ans plus tard, la presse britannique se montre tout bonnement moqueuse lorsqu'Adelina Patti perd son chien Ricci, offert en 1887 par Carmen Diaz, épouse du Président de la République du Mexique. Emmené avec elle lors de la tournée qu'elle effectue en 1892 avec Abbey, Schoeffel & Grau, le chien sans poils meurt au bout de trois mois[1729]. Plusieurs journaux anglais dont le *Globe* relaient l'événement en faisant un jeu de mots entre « hairless » et « airless[1730] ». Les articles jouent sur le décalage entre la qualité du mort et le traitement qui lui est offert, signe d'une affection jugée disproportionnée de la part de la chanteuse et de son entourage. Il y est question de notice nécrologique. Le chien « expire » au lieu de « mourir », et l'article du *Globe* évoque ironiquement la belle voix de soprano dont il était pourvu et les barcarolles qu'il chantait avec goût, sans doute pour moquer l'humanisation dont il avait été l'objet. L'enterrement est décrit comme privé et uniquement ouvert aux membres de la famille, à l'exception de Maurice Grau, « qui a abondamment pleuré[1731] ». Clos sur un jeu de mots, l'article déclare en soulignant : « *Requiesdog in Patti*[1732]*!* », comme si la chanteuse était à elle seule un état d'âme.

[1728] « 16 mars 1887. Le *Courrier des Etats-Unis* nous apporte les détails suivants sur le voyage de Mme Sarah Bernhardt :

''L'arrivée de Sarah Bernhardt aux Etats-Unis a été marquée par un incident fort pénible pour la grande tragédienne : elle a perdu son chien. Au moment où le train amenant Sarah Bernhardt de Mexico à El Paso (Texas), s'arrêtait à une petite station voisine de la frontière américaine, le chien en question, un magnifique chien répondant au nom de Turco, a sauté au bas du wagon et a filé à toute vitesse dans la campagne malgré les cris désespérés de sa maîtresse. Comme le train ne pouvait attendre qu'il plût à Turco de revenir, il a fallu repartir sans le chien. Sarah Bernhardt en a pleuré.'' », F-Pnas, SR97/3361 RT.5886 (1-3), *Recueil de coupures de presse concernant les tournées de Sarah Bernhardt*, [presse], 1887.

[1729] Il s'agit visiblement d'un chien sans poils mexicain.

[1730] Anonyme, *Globe*, 26 avril 1892 ; Anonyme, *Waterford Chronicle*, 11 mai 1892 ; Anonyme, *Waterford Mirror and Tramore Visitor*, 12 mai 1892.

[1731] « The interment was strictly private, no one but members of the family being present, with the exception of Maurice Grau, who wept copiously. », Anonyme, *Globe*, 26 avril 1892

[1732] *Ibid*.

Loin des colonnes sarcastiques de la presse, les chiens compagnons trouvent cependant une place de choix auprès des artistes et au sein des troupes, comme en témoigne la photographie ci-dessous (image 63), au centre de laquelle pose un terrier noir et blanc appartenant visiblement à Jean de Reszké. Immobilisé par l'homme assis par terre qui tient sa laisse près du cou, le chien s'apprête à recevoir une caresse de la part de Coquelin qui se penche vers lui. Pris à bord d'un bateau, ce cliché ne laisse aucun doute quant au fait que l'animal voyage avec les artistes. La laisse et le collier viennent quant à eux distinguer ce petit chien d'un Marzin libre et semi-vagabond, l'inscrivant de fait dans la sphère rassurante de la domesticité qui soumet l'animal à un maître humain, ce alors que le cadrage fait de lui le sujet principal de la photographie, avec des hommes relégués au second plan de l'image.



Image 63 : US-NHub, Maria H. Dehon Polk Collection of Constant Coquelin, GEN MSS 453, Box 2, folder 44, Series IV. Photographs, *8 prints of Constant Coquelin with several unidentified people on board a ship*, [photographies], s. d.[1733]

[1733] Si nous nous appuyons sur les similitudes entre cette photographie et celles commercialisées du chanteur, il semble que l'homme tenant la laisse du chien soit Jean de Reszké. Comme ce dernier et Coquelin

À peu près à la même époque, Virginia Arditi livre un témoignage personnel de la relation qu'elle établit avec son minuscule chien Chiquito lors de la tournée 1889-1890 à l'occasion de laquelle l'animal lui est offert par Adelina Patti, quand la troupe passe par Chihuhua[1734]. Alors que la compagnie joue à San Francisco, Virginia écrit à sa fille que Chiquito l'accompagne au théâtre tous les soirs tandis que Patti et Mlle Fabbri s'y rendent également avec leurs chiens respectifs[1735]. Alors que les compagnons des chanteuses sont cantonnés aux loges, celui de l'épouse du chef d'orchestre reste avec elle en coulisse, couché sur ses genoux. Il ne fait aucun bruit et semble, selon sa maîtresse, beaucoup apprécier la musique[1736]. Cette attitude angélique se maintient tout au long de la tournée, à l'exception d'une matinée à Boston. Alors qu'Emma Albani et Francesco Tamagno saluent, rappelés à plusieurs reprises par le public, la soprano peut-être désireuse de couper court à ces manifestations d'admiration qui n'en finissent plus, vient chercher Chiquito et le rapporte sur scène dans ses bras, ravissant ainsi les spectateurs dont l'attention est détournée vers l'animal[1737].

Si le spectacle lyrique et dramatique est avant tout une affaire humaine, les artistes sur lequel ils partagent de fait leur quotidien avec des espèces compagnes qui évoluent dans des cercles plus ou moins proches des leurs, de la nature « sauvage » aux plus intimes recoins des théâtres. De façon plus évidente peut-être, le travail des chanteurs et comédiens se nourrit des relations qu'ils entretiennent avec leurs proches, tout d'abord ceux avec qui ils collaborent.

partent tous deux en tournées aux États-Unis pour la saison 1893-1894, le cliché a certainement été pris à cette époque-là.

[1734] ARDITI Luigi, *My Reminiscences*, *op. cit.*, p. 281.

[1735] Pour Patti il s'agit du fameux Ricci évoqué plus haut.

[1736] ARDITI Luigi, *My Reminiscences*, op. cit., p. 284.

[1737] *Ibid.*, p. 285.

9.1.2 Figures de continuité : les proches intégrés à l'économie

Si les grands artistes produits par Maurice Grau posent la plupart du temps seuls sur les portraits commercialisés à l'époque, il faut toute une équipe pour faire une *star*. Beaucoup de comédiens et chanteurs exercent encore le métier au sein de familles d'artistes qui les accompagnent souvent en voyage, quand nombre d'entre eux travaillent en couple, l'un de ses membres œuvrant la plupart du temps dans l'ombre de l'autre.

9.1.2.1 Monter sur scène en famille : la question du métier

Si la vague de libéralisation des théâtres qui traverse l'Europe pendant la seconde moitié du XIXe siècle entraîne, entre autres choses, l'entrée dans le métier de personnes non issues des milieux dramatiques ou musicaux, nombre de comédiens, chanteurs et musiciens viennent encore de familles d'artistes, ou en fonderont une[1738]. De fait, on rencontre souvent dans les troupes des artistes portant le même patronyme.

Tandis que la célébrité de certains permet d'identifier la nature des liens de parenté, l'anonymat dans lequel d'autres sont ensuite tombés nous laisse seulement imaginer qu'il s'agit des membres d'une même famille. En relevant les noms d'artistes engagés dans les troupes de Grau, nous avons trouvés sept binômes portant le même patronyme. S'agissant la plupart du temps d'un homme et d'une femme, nous supposons que beaucoup de couples d'artistes voyageaient ensemble[1739]. Ne connaissant ni les âges ni les parcours de ces actrices et acteurs, nous devons cependant envisager d'autres combinaisons familiales : un père et sa fille, des frères et sœurs, des cousins, ou autres. Les troupes de Marie Aimée comptent ainsi deux binômes : Mlle et M. Julien se produisent aux côtés de la chanteuse lors de sa première tournée avec Grau, tandis que Mlle et M. Juteau l'accompagnent pendant la deuxième et la troisième[1740]. À peu près à la même époque, la troupe du tragédien Tommaso Salvini comporte un acteur et

[1738] Ellen Terry participe des deux tendances. Fille de comédiens britanniques, elle se forme, avec sa sœur, au contact de ses parents. Edith et Edward Gordon Craig, ses enfants qui la suivent d'ailleurs dans plusieurs de ses tournées, se lanceront également dans des carrières dramatiques, quoiqu'orientées respectivement vers la mise en scène et la scénographie. TERRY Ellen, *The Story of My Life*, Londres, Hutchinson, 1908, p. 1-29, 241 et 261 ; CRAIG Edward Gordon, *Henry Irving*, Londres, J.M. Dent and sons Ltd., 1930, p. 8-15.

[1739] Cette suggestion en appelle une autre : à savoir qu'il est possible que de grands enfants aient aussi suivi les tournées.

[1740] Tournées 1, 3 et 4. M. Juteau est par ailleurs présent seul sur la tournée 1, tandis qu'on retrouve M. Julien dans la tournée 3. Notre référencement admettant une forte marge d'erreurs sur les premières entreprises de Maurice Grau, il est possible que ces binômes soient présents sur l'ensemble de ces tournées.

une actrice du même nom : Isolina et A. Piamonti[1741]. Lors de la collaboration de l'imprésario avec Clara Louise Kellogg, Zelda et Edwin Seguin font partie de la compagnie[1742]. Pendant la première tournée conjointe de Coquelin Aîné et Jane Hading, ce sont Berthe et M. Stuart qui montent ensemble sur les planches[1743]. Lors de cette même saison enfin, Charles et Mme Butler font partie de la troupe de Mrs. Potter aux États-Unis[1744].

Le phénomène s'observe également du côté des artistes plus connus, chez qui l'on peut plus aisément connaître les liens de filiation qui les unissent à leurs proches de moindre renommée. Nous nous appuierons ici sur deux exemples de parents montant sur scène avec leurs enfants puis sur deux autres dans lesquels les membres d'une même fratrie partent en tournée ensemble. Entre 1873 et 1874, Alessandro Salvini joue avec son frère Tommaso lorsqu'ils se produisent dans le nord de l'Amérique et dans les Caraïbes[1745]. À trois reprises ensuite, Constant Coquelin monte sur scène avec son fils Jean, qui l'accompagne dans les Amériques en 1888-1889 ainsi qu'à Londres, durant les saisons estivales de 1889, 1898 et 1902[1746]. Au Metropolitan Opera, deux fratries montent sur scène ensemble sous la direction Grau. Les chanteuses Sofia et Giulia Ravogli en 1891-1892 puis le duo masculin le plus emblématique de la période, Jean et Édouard de Reszké, actif à l'Opéra de New York de 1891 à 1899 ainsi que lors des saisons à Covent Garden de 1897 à 1899[1747].

[1741] Tournée 5. – Dans ses mémoires, Salvini mentionne Isolina Piamonti à quatre reprises, mais A. Piamonti n'apparaît pas, ce qui suggère qu'il occupe une place marginale dans la compagnie. SALVINI Tommaso, *Leaves from the autobiography of Tommaso Salvini*, New York, Century, 1893, p. 124, p. 137, p. 154, p. 157.

[1742] Tournée 6.

[1743] Tournée 34.

[1744] Tournée 36.

[1745] Tournée 5.

[1746] Tournées 34, 67 et 78.

[1747] Tournées 44, 51, 61, 63, 68 et 74. – Dans les deux cas, un des membres de la fratrie reste plus longtemps que l'autre dans la troupe. – Notons que les frères de Reszké chantent aussi ensemble à Covent Garden pendant les quatre années de direction Grau. Saisons 64, 65, 69 et 72.

9.1.2.2 Conjoints collaborateurs : une répartition très genrée

Outre les couples de comédiens et chanteurs qui jouent au sein d'une même troupe, on rencontre fréquemment des couples formés par une artiste et un intermédiaire ou technicien du spectacle, distribution qui témoigne de la répartition très genrée des professions dans les arts du spectacle. On trouve ainsi des comédiennes et chanteuses dont le conjoint fait office d'agent, de directeur, ou qui travaille comme régisseur dans la compagnie[1748].

Marcella Sembrich et Adelina Patti sont dans le premier cas. Bien que la fonction occupée par leurs époux respectifs semble officieuse, ces derniers agissent comme mandataires, voire secrétaires, servant d'interlocuteurs auprès des partenaires économiques et artistiques de leur femme[1749]. Dans la lettre qu'il écrit à Pedro Gailhard le 22 octobre 1888, Ernesto Nicolini, conjoint d'Adelina Patti, indique ainsi au directeur de l'Opéra de Paris qu'il vaut mieux ne pas annoncer plus de quatre représentations de *Roméo et Juliette*, la traversée de la Manche fatigant beaucoup Adelina qui doit par ailleurs donner des concerts à Londres. Il lui propose ensuite des dates, avant de déclarer « (entre nous) » que si le public est au rendez-vous et que l'humeur de son épouse reste constante, il est possible qu'elle accepte de donner plus de représentations[1750]. L'ancien chanteur joue ici un rôle de négociateur voire de diplomate, soucieux de faire valoir les intérêts de son épouse tout en montrant qu'il comprend et serait aussi à même de défendre ceux de son interlocuteur, tant que cela ne contrarie pas Adelina. Concernant Sembrich, les contrats signés avec Grau entre 1899 et 1901 le sont par l'intermédiaire de son mari Wilhelm Stengel qui agit comme mandataire de la chanteuse et dont la présence auprès d'elle pendant les tournées est inscrite dans ces engagements comme dans tous ceux que l'artiste a signés avec l'imprésario depuis 1883[1751]. Si nous n'avons retrouvé de contrats de Patti avec les mêmes

[1748] Pour une version plutôt cynique du mari-agent, voir le personnage de l'époux de la comédienne Rose Mignon dans *Nana* d'Émile Zola. ZOLA Émile, *Nana*, Paris, [G. Charpentier, 1880], Gallimard, Folio Classique, 2002.

[1749] Ce paragraphe pourrait donc tout aussi bien se développer dans la sous-section suivante. Si les époux respectifs de Patti et de Sembrich ne sont pas rémunérés, on est dans une économie du couple qui fait porter la charge financière à un seul de ses membres.

[1750] F-Po, Lettres autographes signées, L.A.S (MOR-NIC) 3384, *Lettre d'Ernesto Nicolini à Pedro Gailhard*, [lettre manuscrite], 22 octobre 1888.

[1751] *Memorandum of Agreement made and entered into this twentieth day of May On thousand eight hundred and ninety nine between The Maurice Grau Opera Company, represented by Mr. Maurice Grau, President and Managing Director, of the First Part, and Professor Wilhelm Stengel-Sembrich, for and on behalf of his wife, Madame Marcella Sembrich, at present residing in Dresden, Saxony, Party of the Second Part*, [contrat], *op. cit.* ; *Memorandum of Agreement made and entered into this first day of July One thousand nine hundred and one, between the Maurice Grau Opera Company represented by Mr. Maurice Grau, President and Managing Director, of the First Part, and Professor Wilhelm Stengel-Sembrich, at present residing in Dresden, Saxony, Party of the Second Part*, [contrat], *op. cit.* – Pour la présence de l'époux de Sembrich dans les contrats de la chanteuse, voir la section « 6.3.1.3 Le cumul des avantages ».

clauses, les époux respectifs des chanteuses les suivent dans chacune des tournées entreprises sous la direction de Maurice Grau. Contrairement aux conjoints artistes précédemment cités, les époux-agents peuvent consacrer la plus grande partie de leur énergie à leur épouse qui peut non seulement trouver du réconfort auprès d'eux mais aussi un appui dès lors qu'il s'agit de faire entendre son avis à l'imprésario.

Les conjointes de directeurs sont quant à elles dans une tout autre posture, leur partenaire ayant autorité sur l'ensemble de la troupe, même si celle-ci est certainement amoindrie quand elles en sont le premier sujet. Ce n'est cependant pas le cas de Marie Vallot, qui continue de se produire sous la direction de Grau pendant quatre années après la naissance de leur fille Louise[1752]. N'incarnant que des rôles secondaires, la comédienne et chanteuse est ponctuellement remarquée par la presse pour sa beauté et la richesse de ses costumes[1753]. Entre la tournée de 1885-1886 et celle de 1886-1887, elle passe de l'opéra bouffe au théâtre parlé et intègre la troupe de Sarah Bernhardt[1754]. Il est ici difficile d'établir des suppositions quant à la nature des relations de travail entre Marie Vallot et Maurice Grau. La sophistication des tenues de scène de l'actrice, ainsi que son achat immobilier à Croissy en décembre 1889, dont la valeur excède la fortune qu'une comédienne de second ordre est susceptible d'acquérir, suggèrent cependant que l'imprésario a apporté un soutien financier à sa compagne avant de l'épouser. Comme nous le verrons plus loin, après une absence de trois ans, la jeune femme réapparaît dans la presse, sous le nom de Madame Maurice Grau cette fois-ci, ce qui montre que le couple continue de voyager ensemble après que Marie Vallot s'est retirée de la scène. Le second partenariat ayant une configuration similaire dans notre corpus est celui entre Réjane et Paul Porel, qui travaillent avec l'imprésario en 1895. Contrairement au précédent, ce couple est dans une relation apparemment moins asymétrique. Si Porel dirige le théâtre et la troupe du Vaudeville importée aux États-Unis, c'est Réjane qui est mise en vedette et qui attire les spectateurs désireux de la voir jouer *Madame Sans-Gêne*, avec la même troupe et les mêmes

[1752] Pour rappel, Marie Vallot joue sous la direction de Grau depuis 1879. Le couple se marie en 1895. Pour plus de détails, voir la saison « 2.1.4 L'Abbey, Schoeffel & Grau Company : les grandes productions ».

[1753] Ces remarques ont particulièrement cours lors de la tournée d'opéra français de 1880-1882, avant la naissance de Louise Grau donc. Voir par exemple les articles suivants : Anonyme, « Gacetilla », *El Diario de la Marina*, 26 novembre 1880 ; Juvenal, « Charla de los domingos », *El Monitor Republicano*, 30 janvier 1881 ; Frú-Frú, « Entre Bastidores. M. Henriot », *El Nacional*, 10 février 1881.

[1754] Tournées 16, 18, 19bis, 21, 22, 27, 29, 35.

décors et accessoires qu'à Paris[1755]. Débarqués à New York avec leur fille Germaine, la comédienne et son mari effectuent la tournée ensemble du début à la fin[1756].

Les conjointes de régisseurs constituent le troisième cas de figure de couples de collaborateurs que nous avons rencontrés dans notre corpus. Parmi elles on trouve Madame Merle, comédienne dans la troupe de Sarah Bernhardt dont Victor Merle est le régisseur lors de la tournée mondiale de 1892-1893, et la mezzo-soprano Ernestine Schumann-Heink, dont l'époux est engagé par Grau pour compenser le maigre salaire offert à la chanteuse lors de sa première saison au Metropolitan en 1898-1899[1757]. Ce dernier exemple montre que – surtout dans le cas de figures jugées indispensables – les appointements ne concernent pas uniquement l'artiste qui les reçoit mais peuvent englober la subsistance de ses proches.

Cette observation vaut surtout dans la mesure où nombre d'entre eux, non rémunérés, n'occupent pas non plus de fonction de représentant auprès de leur conjoint ou parent. Il n'en demeure pas moins que leur présence est tout aussi essentielle dans l'itinérance.

9.1.3 Celles et ceux qui accompagnent : ce que femmes et enfants apportent à la tournée

La tournée ne change pas seulement la vie des artistes mais aussi celle de leurs proches, surtout lorsqu'ils les accompagnent. En retour, ceux-ci apportent leur contribution au quotidien et font parfois vivre la mémoire de la tournée par les écrits qu'ils laissent derrière eux. Alors que les époux occupent souvent une fonction plus ou moins officielle d'intermédiaires, voire d'agents de leurs femmes, ces dernières, quand elles sont unies à des artistes, les accompagnent parfois à titre gracieux ou du moins sans reconnaissance officielle de leur contribution. Le phénomène est encore plus marquant avec les enfants – filles, fils, neveux et nièces –, dont la présence est à peine notifiée dans la presse, et ne se découvre parfois qu'au détour de la correspondance. En recensant les témoignages qui font apparaître épouses et enfants, cette

[1755] La réclame annonce en effet « Mme. Rejane, the famous comediene, with the entire company and scenery, properties, and accessories from the Theatre du Vaudeville, Paris, in a magnificient production of Sardou and Moreau's play, Mme. Sans-Gêne. », Anonyme, « Amusements. Abbey's Theatre – Special », *The Sun*, 17 février 1895. – Tournée 58. – Sur la volonté affichée par Grau de produire des œuvres dans des conditions au plus près des conditions européennes, voir la section « 3.1.4 Promouvoir des conditions de représentations authentiques ».

[1756] Un troisième exemple pourrait être fourni par Mme Simonson, comédienne régulièrement présente dans les troupes de Coquelin, et A. Simonson, administrateur et représentant de l'entreprise Coquelin/Hading pendant la tournée de 1892-1893.

[1757] HEYLBUT Rose et GERBER Aimé, *Backstage at the Metropolitan Opera*, *op. cit.*, p. 16-17.

section entend montrer que ce qui se dessine alors comme la sphère intime interagit pleinement avec les dimensions professionnelles de la vie.

La présence des épouses d'artistes et d'imprésarios apparaît le plus souvent au détour d'une phrase, dans une lettre, dans des mémoires, parfois dans la presse. La plupart du temps anonymes, elles sont l'objet d'anecdotes dès lors qu'elles ont été désignées autrement que par le lien qui les unit à leur époux. C'est ainsi que Florence Abbey, née Gérard, est désignée par Luigi Arditi comme « la vie et l'âme » de la tournée que le compositeur effectue avec Patti en 1886-1887. Il développe son récit en déclarant que la jeune femme s'est montrée entièrement dévouée à chacun des membres de la troupe, et qu'elle a tout fait pour rendre le voyage agréable[1758]. Plus loin dans les mémoires de l'artiste, c'est son épouse à lui, Virginia, qui prend la parole à travers des extraits de lettres qu'elle a envoyées à leur fille Giulietta pendant la tournée de 1889-1890. Elle décrit leur tournée du début à la fin, soit depuis le voyage entre New York et Chicago où commencent les représentations, jusqu'à la saison donnée au Metropolitan Opera avant leur départ[1759].

La publication de ces messages, quoiqu'à l'intérieur de l'ouvrage édité sous le nom de son mari, met à jour le témoignage d'une accompagnante, montrant que les femmes qui suivent leurs conjoints sont des figures actives et observatrices. En plus de décrire les conditions dans lesquelles la troupe voyage, les paysages qu'elle traverse et les représentations – auxquelles elle assiste depuis la coulisse –, Virginia Arditi évoque l'atmosphère qui règne entre ses membres ainsi que ses relations avec les chanteurs. Elle semble être en très bon termes avec Mmes Albani et Valda ; elle et son mari sont invités par la première pour Noël, et elle décrit la seconde comme « une excentrique au cœur tendre[1760] ». Virginia loue par ailleurs les talents artistiques et la sympathie de Tamagno, et montre une forme de déférence, matinée de distance, envers Patti qu'elle désigne comme « la Diva[1761] », lorsqu'elle évoque le dîner auquel elle a été conviée dans le compartiment privé de la chanteuse. La relation avec la *prima donna* semble tout de même cordiale, cette dernière envoyant notamment au couple des plats cuisinés par le chef qui voyage avec elle et, comme nous l'avons vu plus haut, offrant un chien à Virginia. Cette dernière mentionne par ailleurs plusieurs invitations et des repas pris ensemble, rappelant

[1758] « Henry Abbey treats his companies with every consideration; he is courteous and ever thoughtful as to their wants and requirements. His charming wife (*née* Miss Florence Gerard), who at that time was little more than a bride, and a sweetly pretty one, proved the life and soul of that tour, devoting herself to everybody, and doing all in her power to make things pleasant all round. », ARDITI Luigi, *My Reminiscences*, *op. cit.*, p. 261. – Henry E. Abbey et Florence Gérard se marient en 1886. Anonyme, « Music and the Drama », *The American Register*, 23 octobre 1886.

[1759] *Ibid.*, p. 272-286.

[1760] « Valda is a kindhearted madcap », p. 273-274.

[1761] « To-night we are invited to dine with the Diva in her car, which is most luxurious […]. », p. 276.

que la tournée n'est pas seulement un espace de travail mais aussi de sociabilité, un temps d'itinérance durant lequel les artistes nouent des liens entre eux[1762] comme avec des personnalités locales ou de passage. À Mexico, plusieurs membres de la troupe et quelques voyageurs passent ainsi une journée en compagnie de Chandos Stanhope, vice-président de la nouvelle ligne de chemin de fer. Il les conduit en train spécial jusqu'à Toluka, où le petit groupe est reçu par le gouverneur qui leur fait faire le tour de la ville dans des voitures prévues pour l'occasion[1763]. À San Francisco, elle et son époux sont reçus par le Bohemian Club dont Luigi est membre, et en l'honneur de qui un dîner est organisé[1764].

Bien que nous n'ayons pas retrouvé de lettres de sa main, Marie Grau, qui continue de suivre son compagnon puis époux après s'être retirée de la scène, semble quant à elle s'investir dans la vie artistique des troupes qu'il produit. C'est ainsi que lorsqu'Emma Eames obtient de jouer le rôle d'Aida début 1900[1765], elle s'appuie sur les conseils de l'ancienne comédienne qui lui transmet la formule de maquillage utilisée par Sarah Bernhardt dans *Cléopâtre*[1766]. Environ deux ans plus tôt, Marie Grau organise une audition au Metropolitan Opera pour Geraldine Farrar, alors âgée de seize ans, qu'elle a rencontrée chez le docteur Curtis, un spécialiste de la voix[1767].

Même si ces anecdotes concernent des interventions ponctuelles, elles montrent l'implication potentielle des proches dans la vie artistique d'une compagnie, ainsi que son importance dans le démarrage de carrières lyriques ou dramatiques.

Cette remarque ne concerne pas seulement les épouses mais aussi les enfants – autant dans le sens de l'âge que de la filiation – dont la présence, quoique moins fréquente que celle de leurs mères, n'est pas pour autant rare dans les tournées. En mai 1886, Sarah Bernhardt embarque ainsi pour le Brésil avec son fils Maurice, alors âgé de vingt et un ans, et sa nièce

[1762] Ce point sera abordé dans la deuxième section de ce chapitre.
[1763] *Ibid*., p. 280.
[1764] *Ibid*., p. 282-283.
[1765] Voir la section « 12.2.2.2 Donatrice et mondaine : la "carrière" de Madame Maurice Grau hors scène ».
[1766] EAMES Emma, *Some Memories and Reflections*, *op. cit.*, p. 194. – Le récit de la chanteuse n'indique pas clairement si elle se maquille dans le but de créer un *black-face* ou seulement une carnation distincte de la sienne.
[1767] Suite à cette audition copieusement mise en scène par Farrar (la chanteuse écrit que le pianiste) étant trop mauvais, elle termine son air en s'accompagnant elle-même au piano), Maurice Grau lui aurait proposé de chanter un air lors d'un concert du dimanche soir. La jeune fille aurait alors refusé poliment, tout en avançant au directeur qu'il verrait un jour son nom en haut de l'affiche du Metropolitan, ce qui aurait gentiment fait rire l'assistance. FARRAR Geraldine, *Geraldine Farrar: The Story of an American Singer*, New York, Houghton Mifflin company, 1916, p. 37-39.

Saryta, fille de sa sœur Jeanne[1768]. Si la jeune femme est engagée comme membre de la compagnie et participe à l'ensemble de la tournée, son cousin quitte l'Amérique du Sud pour New York avant de repartir vers la France lorsque la troupe entame son voyage vers la côte Pacifique[1769]. En décembre de la même année, Adelina Patti de passage à La Nouvelle-Orléans décide de prendre en charge Carlina, l'enfant de son frère défunt, qu'elle a placée dans un pensionnat trois ans auparavant[1770]. Elle effectue les démarches nécessaires à une adoption légale, donne une gouvernante à sa nièce alors âgée de seize ans, et prévoit de la retrouver à Cincinnati en mars 1887, après quoi la jeune fille doit suivre la troupe jusqu'à fin mai puis s'embarquer avec sa tante pour l'Europe. En développant les exemples de quatre enfants d'artistes, les deux paragraphes qui suivent montrent que leur participation aux tournées peut faire office de formation artistique et qu'elle permet aussi, plus simplement, d'éviter de longues séparations aux familles.

Louise Grau, dont nous avons trouvé la première trace dans la presse en février 1895, est ensuite régulièrement remarquée aux côtés de ses parents au départ ou à l'arrivée d'un bateau, ainsi que dans la correspondance que les artistes échangent avec l'imprésario, ce qui montre que l'enfant est une figure connue, voire familière[1771]. Le 24 février 1895, la petite fille alors âgée de neuf ans – et non de sept comme la presse l'écrit – joue le rôle principal de la comédie en un acte *L'Enfant merveilleuse* à la Gilsey House aux côtés de Réjane, de Paul Porel et de quelques journalistes[1772]. Plus tôt dans la soirée, alors que son père manque un rendez-vous donné à la presse et qu'aucun adulte dans l'hôtel ne semble capable de traduire l'entretien de Réjane, Louise, qui parle français et anglais, accepte de jouer l'interprète. Elle fait ainsi sensation, et l'article du *New York Times* lui accorde presque autant d'importance qu'à l'actrice[1773]. Alors que Louise Grau ne fait pas carrière[1774], les tournées peuvent faire office de formation artistique pour les enfants de musiciens, de chanteurs et de comédiens, voire de leur

[1768] PRÉVEL Jules, « Courrier des théâtres », 8 mai 1886 ; GOLD Arthur et FIZDALE Robert, *The Divine Sarah : a Life of Sarah Bernhardt*, op. cit., p. 221-222. Nous n'avons pu retrouver ni le nom ni l'âge de Saryta Bernhardt. – Tournée 31.

[1769] *Ibid*., p 226.

[1770] Anonyme, « La hija adoptiva de la Patti », *El Nacional*, 6 janvier 1887.

[1771] Anonyme, « Mme. Réjane's Arrival », *The New York Times*, 25 février 1895. – Dans ses mémoires, Emma Calvé indique que lors de son premier voyage vers les États-Unis en 1893, Maurice Grau voyage « avec sa femme et sa charmante fillette Loulou. », CALVÉ Emma, *Sous tous les ciels, j'ai chanté…*, *op. cit.*, p. 94.

[1772] Anonyme, « Mme. Réjane's Arrival », art. cit.

[1773] L'anecdote est également diffusée, quoique moins mise en scène, dans le *St. Paul Daily Globe* et dans *The Indianapolis Journal* du 25 février. Anonyme, « Castellanes Abroad », *St. Paul Daily Globe*, 25 février 1895 ; Anonyme, « Rejane and Castellane », *The Indianapolis Journal*, 25 février 1895.

[1774] En janvier 1901, une Louise Grau est mentionnée parmi les élèves notables de la pianiste Marthe Rennesson, après une audition de piano à la salle Érard. Si nous ne pouvons assurer qu'il s'agit de la fille de l'imprésario, il est toutefois fort probable qu'elle ait reçue une formation artistique. V. G., « Concerts. Salle Érard », *L'Europe artiste*, 6 janvier 1901.

permettre de faire leurs premiers pas sur scène. Avant de quitter l'Europe pour les États-Unis en novembre 1886, Luigi Arditi dirige plusieurs concerts d'Adelina Patti au Leinster Hall de Dublin que la petite troupe inaugure[1775]. Son fils, Gigi, y fait ses débuts comme pianiste. Il joue la Rhapsodie n°12 de Liszt et, d'après son père, recueille un large succès.

De façon plus générale, les artistes peuvent emmener leurs enfants avec eux pour éviter une séparation de plusieurs mois. Lors de ses tournées de 1887-1888 puis de 1893-1894, Ellen Terry voyage ainsi avec sa fille Edith, âgée de dix-huit puis de vingt-trois ans. Si des lettres envoyées par Joe Evans à la jeune fille laissent entendre qu'elle monte sur scène à chaque fois, son nom est absent des programmes que nous avons retrouvés, suggérant que si elle joue, il s'agit probablement de rôles secondaires[1776]. La correspondance de sa mère avec son amie Elizabeth Rumball puis avec sa sœur Marion, montrent plutôt que le quotidien d'Edith se distingue du sien. Bien que Terry et Craig passent du temps ensemble, Edith a ses occupations propres. Entre novembre 1887 et janvier 1888, Edith prend trois leçons de piano et de dessin par semaine tout en accompagnant sa mère à des déjeuners et dîners, ainsi qu'au théâtre[1777]. En octobre 1893, il est désormais question d'une jeune femme beaucoup plus indépendante qui, venue avec une amie, semble passer le plus clair de son temps à faire du tourisme[1778].

L'année suivante, c'est le ténor Francesco Tamagno qui emmène avec lui sa fille Margherita, âgée de quinze ans[1779]. Alors que le chanteur effectue une courte saison au Mexique avant le début de celle du Metropolitan Opera, un article publié dans *La Voz de Mexico* rapporte que le ténor éprouve tant de sympathie pour le Mexique qu'il y vient cette fois-ci avec sa fille « pour qu'elle connaisse ce beau pays[1780] ». Si l'on en croit le musicologue Ugo Piovano, ce voyage est loin d'être le premier que le chanteur effectue avec Margherita qu'il élève vraisemblablement en père célibataire, chose assez rare à l'époque[1781].

[1775] Tournée 32. ARDITI Luigi, *My Reminiscences*, *op. cit.*, p. 261.

[1776] Dans une lettre du 20 juillet 1892, Evans dit se réjouir de savoir qu'Edith reviendra l'année suivante avec des rôles, car il ne l'a pas vue sur scène depuis plus de quatre ans. GB-Lbl, Ellen Terry and Edith Craig Database, Loan 125/1/5 (Box 1) - Z3226/23, *Letter from Joe Evans to Edith Craig*, [lettre manuscrite], 22 juillet 1892.

[1777] Ellen Terry and Edith Craig Database, GB-Lbl, ET POLLING 1and2 (BL) Loan 125/76/3 (box 96/1), ET-5,001-5,003, *Letters from Ellen Terry [Nell] to Elizabeth Rumball [Boo]*, [lettres manuscrites], novembre 1887-janvier 1888.

[1778] « The 2 Ediths flourish here. They have plenty of time for sight seeing. », *2 letters from Ellen Terry to her sister Marion*, Chicago, 2 octobre 1893, [lettres manuscrites], *op. cit.*

[1779] Margherita Tamagno nait le 2 septembre 1879 à Milan. PIOVANO Ugo, *Otello fu : La vera vita di Francesco Tamagno il « tenore-cannone »*, Milan, Rugginenti, 2005, p. 111.

[1780] « Dice Tamagno que tiene tantas simpatías por México, que trajo á su hija para que conociera este hermoso país. », Anonyme, « Actualidades. El tenor Tamagno », *La Voz de Mexico*, 18 octobre 1894.

[1781] PIOVANO Ugo, *Otello fu : La vera vita di Francesco Tamagno il « tenore-cannone »*, *op. cit.*, p. 112-113.

Si les artistes partent souvent entourés, ils ne le sont pas systématiquement et, même quand ils le sont, laissent des proches à demeure. Dans un tel contexte, les échanges épistolaires permettent aux deux parties de continuer de partager un peu de leur quotidien.

9.1.4 Les proches absents au détour de la correspondance : l'épistolaire et la tournée

Quand la tournée sépare les artistes de leurs parents et de leurs amis, le lien est entretenu à travers une correspondance plus ou plus dense, dans laquelle les questions théâtrales restent globalement à la marge. Comme le suggèrent les traces unilatérales de ces échanges – nous ne nous appuyons que sur les lettres envoyées, les réponses étant manquantes – le voyage prend plus d'importance que les affaires, dans un quotidien qui se trouve bouleversé par la découverte de lieux et de visages nouveaux, ainsi que par la fréquence élevée des départs et des arrivées. Cette section puise principalement dans la correspondance qu'Ellen Terry échange avec son amie et gouvernante Elizabeth Rumball, surnommée Boo, ainsi qu'avec sa sœur Marion (1887-1896) et dans les lettres que Mounet-Sully envoie à son épouse Jeanne en 1894.

Ces écrits réguliers et détaillés sont complétés par d'autres lettres d'artistes à des amis et parents : les messages qu'Adelina Patti envoie à Selma Gruenberg Lewis en 1887 ; ceux que Sarah Bernhardt écrit au journaliste Richard Ponchon et à son fils Maurice la même année ; les lettres de Coquelin Aîné à Maria Dehon Polk entre 1894 et 1901. À travers ces échanges, on peut voir que se forgent des expériences très personnelles de la tournée, dans lesquelles les préoccupations artistiques sont en fait à la marge. Nous analyserons d'abord les rares mentions du spectacle dans la correspondance, avant d'étudier les descriptions du voyage que représente la tournée, au cours duquel les sociabilités occupent une place centrale. Enfin, nous nous focaliserons sur les échanges de nouvelles, de part et d'autre de l'océan.

9.1.4.1 « I have met with tremendous success here[1782] » : rester concis face aux évidences

Dans la plupart des lettres d'artistes que nous avons consultées, la part donnée aux représentations et à leurs résultats est inversement proportionnelle aux succès rencontrés. Dès lors que tout se passe bien, les messages restent laconiques et se concentrent sur d'autres aspects de la tournée. Quand au contraire la fatigue, des problèmes dramaturgiques ou financiers apparaissent, ils prennent beaucoup plus de place dans des lettres qui se transforment en exutoires.

La réussite se lit généralement en une phrase ou en quelques lignes. Le 27 mai 1886, Sarah Bernhardt alors à Rio de Janeiro écrit simplement à Richard Ponchon qu'elle y rencontre un succès énorme[1783]. Quelques mois plus tard, Adelina Patti qui termine sa saison à Mexico emploie peu ou prou les mêmes termes lorsqu'elle s'adresse à son amie Selma Lewis[1784]. Dans les lettres qu'elle écrit à Elizabeth Rumball pendant ses tournées, Ellen Terry procède de la même manière. Le 5 janvier 1888, elle évoque une salle pleine à craquer pour *Faust*, que la troupe a donné à Philadelphie[1785]. Le 5 novembre 1895, elle se contente d'écrire que les affaires sont florissantes et que les spectateurs adorent sa Lady Macbeth[1786]. Elle se montre cependant plus curieuse envers ce qui se joue à Londres, demandant à sa sœur Marion, dans une lettre du 22 mars 1893, de lui dire tout ce qui s'y passe[1787].

Le travail est davantage évoqué dès lors qu'il est associé à de l'imprévu ou qu'il comporte un caractère désagréable. Dans sa correspondance avec Selma Gruenberg qui devient Selma Lewis en cours de tournée, Patti se met ainsi à parler davantage des représentations et des dates quand la fatigue se fait sentir. Le 19 avril 1887, à New York, elle écrit ainsi qu'en plus de chanter trois fois par semaine, elle a dû répéter *Carmen* tous les jours pour les artistes qui ne connaissaient pas encore leurs rôles. Elle dresse ensuite la liste des villes qu'il lui reste à visiter – Boston, Washington, Baltimore et Philadelphie, puis trois dernières représentations

[1782] *The Patti Letters*, Letter from Mexico to Selma Gruenberg, 12 janvier 1887, [lettres dactylographiées], *op. cit.*

[1783] GOLD Arthur et FIZDALE Robert, *The Divine Sarah*, *op. cit.*, p. 225.

[1784] *The Patti Letters*, Letter from Mexico to Selma Gruenberg, 12 janvier 1887, [lettres dactylographiées], *op. cit.*

[1785] *Letters from Ellen Terry [Nell] to Elizabeth Rumball [Boo]*, Chicago, 5 janvier 1888, [lettres manuscrites], *op. cit.*

[1786] *Letters from Ellen Terry [Nell] to Elizabeth Rumball [Boo]*, 5 novembre 1895, [lettres manuscrites], *op. cit.*

[1787] *2 letters from Ellen Terry to her sister Marion*, Saint Paul, 22 mars 1896, [lettres manuscrites], *op. cit.*

à New York – avant de partir pour « cette chère vieille Angleterre » et retrouver son foyer[1788]. Bien que la vie théâtrale reste très marginale dans la correspondance personnelle d'Ellen Terry, une lettre écrite le 8 janvier 1896 à Elizabeth Rumball depuis Baltimore y consacre plus d'espace que d'habitude. La comédienne y évoque des chèques envoyés en Angleterre et devant être déposés à la Banque. Elle parle de l'ouvrage d'un certain Jone, dans lequel elle imagine Polly jouer, dont elle demande ce qu'en pense Audrey, vraisemblablement une amie commune. Elle termine sa lettre en évoquant la pièce que Laurence Irving a écrite pour elle. Elle doit être donnée bientôt et sa fille Edith investit beaucoup d'énergie dans sa préparation[1789].

Quand la tournée donne de mauvais résultats, l'échec devient envahissant. C'est le cas de Mounet-Sully dont les représentations nord-américaines de 1894 peinent à remplir les salles. Plus le temps passe et plus le tragédien consacre de lignes aux médiocres résultats de l'entreprise dans les lettres qu'il écrit à son épouse. Fin mars, il liste les œuvres jouées jusque-là (*Hernani* et *Œdipe Roi*) et souligne le contraste entre une salle vide et une presse qu'il dit excellente[1790]. Mi-avril, il déplore des recettes misérables – celles de la veille ayant été inférieures à son cachet – et des salles toujours vides, ce qui l'affecte beaucoup. Il fait alors les comptes sur les recettes probables du voyage, et pense à la vie que la somme amassée leur permettra de mener une fois qu'il sera retiré de la scène[1791]. Il insiste ensuite sur le caractère infernal du rythme qu'il doit soutenir, jouant six fois par semaine, dont deux les samedis[1792]. À la fin du mois, il évoque les tensions engendrées par l'arrivée de Jane Hading dans la troupe, et la déception qu'il éprouve à avoir effectué un séjour si éprouvant pour si peu d'argent, bien que le seul nom de la comédienne sur les affiches ait fait doubler les recettes[1793].

Même quand l'itinérance devient difficile et que le voyage s'avère décevant, les questions d'ordre professionnel sont peu évoquées par rapport à l'intérêt porté à son interlocuteur ainsi qu'au besoin de lui faire part de son ressenti.

[1788] *The Patti Letters*, Letter to Selma Lewis, New York, 19 avril 1887, [lettres dactylographiées], *op. cit.*

[1789] *Letters from Ellen Terry [Nell] to Elizabeth Rumball [Boo]*, Baltimore, 8 janvier 1896, [lettres manuscrites], *op. cit.*

[1790] *Lettres de Mounet-Sully à sa femme pendant sa tournée d'Amérique*, 29-30 mars 1894, [lettres manuscrites], *op. cit.*

[1791] *Ibid.*, 12 avril 1894.

[1792] *Ibid.*, 19 avril 1894.

[1793] *Ibid.*, 27 avril 1894.

9.1.4.2 S'enquérir de l'autre et parler de soi

En itinérance comme chez soi, le but premier des lettres reste de maintenir le lien avec des proches dont on demande des nouvelles et à qui on en donne. En écrivant à Selma Gruenberg, Adelina Patti se réjouit avant tout de la possibilité de la voir lorsqu'elle se produira à Los Angeles[1794]. Constant Coquelin, dans sa correspondance avec Maria Dehon Polk qui voyage beaucoup, pleure avec elle la mort de son chien, déplore son absence à ses représentations, ou lui dit son envie de parcourir les musées de Munich en sa compagnie[1795].

Quand le voyage est synonyme d'une longue séparation, les artistes consacrent des portions conséquentes de leurs lettres à dire comment ils vont, et à demander des nouvelles de leurs interlocuteurs et de leurs proches. Qu'elle écrive à sa sœur ou à Elizabeth Rumball, Terry rapporte comment elle et sa fille se sentent, tout en décrivant minutieusement les activités qu'elles mènent, ensemble et séparément. Le 7 novembre 1895 par exemple, sa lettre à Boo indique qu'elle passe toute la journée au lit pour se reposer, tandis qu'Edith doit partir déjeuner chez les Smallay, probablement des connaissances communes[1796]. Elle intègre aussi régulièrement des notes personnelles sur Irving, le comédien et directeur faisant partie de son cercle proche[1797]. Elle cherche par ailleurs à savoir comment vont ses interlocutrices ainsi qu'une foule de personnes dans leur entourage. En septembre 1893, elle demande ainsi à Marion comment elle se sent après son accident d'attelage, dont elle a été informée par la presse. Elle cherche également à savoir quel rôle elle travaille alors, et ce qui se joue dans les théâtres londoniens[1798]. Dans une lettre non datée, elle dit à Boo qu'elle a appris pour ses douleurs à la tête et espère qu'elle fait bien venir le docteur Farr dans ces cas-là[1799]. En tout temps enfin, elle évoque des amis communs, comme une certaine Audrey, qui lui a notamment envoyé des photographies de ses enfants[1800]. Le champ lexical de l'enthousiasme et de la joie, très présent

[1794] *The Patti Letters*, [lettres dactylographiées], *op. cit.*

[1795] US-NHub, Maria H. Dehon Polk Collection of Constant Coquelin, GEN MSS 453, Box 1, Folder 6, *2 lettres de Constant Coquelin à Maria H. Dehon Polk*, [lettres], 1894. ; *3 lettres de Constant Coquelin à Maria H. Dehon Polk*, [lettres manuscrites], *op. cit.*

[1796] *Letters from Ellen Terry [Nell] to Elizabeth Rumball [Boo]*, [Lettre], *op. cit.* – Eu égard à la graphie des lettres de Terry, nous ne sommes pas certaine de l'orthographe exacte du nom de famille.

[1797] Dans la lettre mentionnée ci-dessus, on peut par exemple lire qu'il s'est fait dire la bonne aventure par Edith et qu'il va merveilleusement bien.

[1798] *2 letters from Ellen Terry to her sister Marion*, [lettres manuscrites], *op. cit.*

[1799] *Letters from Ellen Terry [Nell] to Elizabeth Rumball [Boo]*, [lettres manuscrites], *op. cit.*

[1800] *Ibid.*, 8 janvier 1888 et 7 novembre 1895.

dans ces passages, montre à quel point ces échanges de nouvelles sont bénéfiques pour l'actrice[1801].

Mounet-Sully, de son côté, offre une vision plus sombre de la distance. Malgré les rencontres qu'il fait pendant sa tournée et qui lui procurent un plaisir sincère, le tragédien insiste beaucoup sur le mal-être qu'il ressent loin de ses proches, et plus précisément sans son épouse. Dans les vingt-deux lettres qu'il lui écrit, « solitude » apparaît deux fois seulement, mais « seul » huit fois. L'ennui, utilisé comme substantif ou comme verbe pour traduire un état proche de la mélancolie, apparaît quant à lui à onze reprises. Les termes de la même famille que « triste » sont quant à eux utilisés six fois[1802]. Le tragédien s'enquiert bien de la santé et de l'état émotionnel de sa femme Jeanne, mais cherche à relativiser ses souffrances en faisant valoir le sacrifice qu'il est en train de faire pour eux deux[1803]. Il lui transmet les amitiés de plusieurs membres de la troupe, dont Grau, qui lui a promis de venir la saluer à son arrivée à Paris. Il lui intime cependant de ne pas se lier à lui ni à son épouse, même s'il les décrit comme charmants, afin de préserver l'étroitesse de leur cercle. Au contraire, il l'invite à faire le meilleur accueil à Benjamin Constant, avec qui il souhaite nouer une amitié sincère. Il s'enquiert ensuite de l'avancement d'un buste sculpté de son épouse, dont le résultat ne les satisfait visiblement ni l'un ni l'autre[1804], ainsi que l'évolution des travaux de leur maison à Bergerac.

[1801] Dans les lettres adressées à Boo, le terme « good » et ses dérivés, comme « goodness » apparaissent ainsi à vingt-neuf reprises, « well » (dans le sens d'aller bien), vingt-cinq fois.

[1802] *Lettres de Mounet-Sully à sa femme pendant sa tournée d'Amérique*, [lettres manuscrites], *op. cit.*

[1803] « Pourquoi te plains-tu de douleurs qui sont le fruit de ton imagination ? Ce qui n'est pas de l'imagination, c'est la fatigue que je m'impose *pour nous*. » *Ibid*., Baltimore, 27 avril 1894.

[1804] Il en reçoit une photographie dont il parle dans sa lettre du 24 avril.

9.1.4.3 La tournée comme espace de sociabilités

Malgré la solitude dont Mounet-Sully souffre, on s'aperçoit en lisant ses lettres et celles de ses contemporains que la tournée est un espace de rencontres et d'échanges. Qu'ils soient installés depuis plusieurs semaines ou tout juste arrivés, les artistes sont presque constamment sollicités par des personnalités de tous ordres qui désirent faire leur connaissance, voire par des amis qu'ils se sont faits lors de tournées précédentes et avec qui ils souhaitent passer du temps.

Le soir même de son arrivée à New York, le tragédien français est invité au Delmonico par Henry Irving qui y donne une grande réception pour la fin de sa tournée. Pensant d'abord décliner, Mounet-Sully se rend finalement au dîner sur l'insistance de Maurice Grau. Il est impressionné par cette soirée qui rassemble d'après lui quelques quatre-vingt personnes et dont il estime le coût à quelques huit mille ou dix mille francs[1805]. La semaine précédant les représentations, il se rend également à une représentation de café-concert avec son attaché Glaser, où il est surpris de retrouver plusieurs passagers de *La Bretagne*[1806]. Sur la durée cependant, l'acteur semble éprouver des difficultés à répondre aux sollicitations dont il fait l'objet. N'ayant que le dimanche pour se reposer une fois les représentations lancées, il ressent comme une véritable corvée les invitations qu'il reçoit ce jour-là, désespérant de la naïveté – et de l'absence d'empathie – des personnes qui lui disent qu'étant libre ce jour-là, il peut bien venir déjeuner chez eux[1807]. Adelina Patti et Coquelin font état de fatigues sinon de prudences similaires lorsqu'ils sont en tournée. Le 3 février 1887, la chanteuse écrit une lettre à Selma Lewis dans laquelle elle la prie de l'excuser de ne pas l'avoir reçue avec sa mère. Elle lui explique que devant chanter le lendemain, elle ne peut encourir le risque d'être fatiguée vocalement et refuse de parler à quiconque[1808]. Le comédien prie quant à lui son amie Maria de lui pardonner son long silence, n'ayant eu aucun moment à lui durant sa tournée[1809].

Par contraste, Ellen Terry semble ravie de la densité de sa vie sociale lorsqu'elle voyage, et plus spécialement à New York où elle est heureuse de retrouver des amis. Sa correspondance montre que lorsqu'elle ne joue pas, ses soirées sont passées en dîners à l'extérieur ou au théâtre, et ses journées consacrées à des promenades et à des rencontres. Toujours en novembre 1895, la comédienne de retour à New York après un passage au Canada se réjouit d'avoir à sa

[1805] *Lettres de Mounet-Sully à sa femme pendant sa tournée d'Amérique*, [lettres manuscrites], *op. cit.*, 19 mars 1894.

[1806] *Ibid.*

[1807] *Ibid.*, 19 avril 1894.

[1808] *The Patti Letters*, [lettres dactylographiées], *op. cit.*

[1809] US-NHub, Maria H. Dehon Polk Collection of Constant Coquelin, GEN MSS 453, Box 1, Folder 7, *4 lettres de Constant Coquelin à Maria H. Dehon Polk*, [lettres], 3 décembre 1895.

disposition un attelage de deux chevaux avec lequel elle se promène dans le parc – vraisemblablement Central Park – emmenant une personne différente chaque jour[1810].

Outre leurs rencontres et fréquentations, les tournées sont pour les artistes autant de voyages dont ils partagent les particularités avec leurs proches qui peuvent ainsi les accompagner en pensées.

9.1.4.4 Un voyage à raconter

Partir en tournée entraîne des changements de lieux fréquents, confrontant souvent les comédiens, chanteurs et musiciens à des milieux et des façons d'être éloignés de ceux qu'ils connaissent, et qu'ils décrivent de fait avec précision.

Amorçant le voyage, la traversée en bateau donne dans un premier temps matière à récit. Quand les artistes sont habitués aux tournées et que la traversée se passe sans encombre, cette dernière ne semble plus présenter un grand intérêt narratif en soi, et les lettres se contentent du minimum. Ainsi, quand Ellen Terry part pour l'Amérique du Nord en août 1893, elle écrit quelques mots à Boo depuis le bateau avant de poster sa lettre en Irlande, dernier arrêt avant la traversée de l'Atlantique. Elle y indique que la nuit a été bonne malgré un brouillard épais qui ne les quitte pas depuis leur départ et que personne n'a encore le mal de mer. Elle ajoute que l'océan est calme et que les cabines sont très agréables[1811]. Quand la traversée est mouvementée au contraire, comme lorsque Bernhardt passe de la côte est à la côte ouest de l'Amérique du Sud, ou qu'il s'agisse d'une première comme pour Mounet-Sully, le récit se fait long et détaillé.

Les 11 et 12 août 1886, l'actrice écrit à son fils Maurice depuis le *Cotopaxi*. Alors qu'il vient d'arriver à Paris, elle décrit son voyage vers le Chili[1812]. Après deux journées orageuses, le soleil revient et le navire passe le Détroit de Magellan sans encombre, jusqu'à ce qu'il bascule sur un de ses flancs, se redresse violemment puis s'échoue. Deux Anglais qui vivent là viennent à la rencontre de l'équipage et expliquent à Sarah qu'ils ont fait un voyage de quatre jours jusqu'à Montevideo pour la voir, avant de l'inviter à partir à la chasse au puma avec eux. Le capitaine Hayes interdisant tout débarquement, la comédienne reste à bord. Au bout de quelques heures, un bateau allemand arrive et son commandant propose de remorquer le Cotopaxi pour

[1810] *Letters from Ellen Terry [Nell] to Elizabeth Rumball [Boo]*, [Lettre], *op. cit.*

[1811] Ellen Terry and Edith Craig Database, GB-Lbl, ET POLLING 1and2 (BL) Loan 125/76/3 (box 96/1), ET 5,011, *Letter from Ellen Terry [Nell] to Elizabeth Rumball [Boo] on boat to Quebec*, [lettre manuscrite], août 1893.

[1812] GOLD Arthur et FIZDALE Robert, *The Divine Sarah*, *op. cit.*, p. 227-230.

l'aider à repartir. Hayes refuse l'offre et l'équipage continue de travailler à dégager le bateau, ce qui est fait le lendemain.

Après une rencontre avec des Patagons que Bernhardt décrit minutieusement, le navire connaît d'autres difficultés à l'approche du Cap Silas. L'actrice qualifie leur arrivée, qui dure quatre jours, d'horrible : elle fait état d'un vent enragé, d'un bruit infernal, et d'un bateau qui craque, le tout obligeant les passagers à se tenir au mur lors du moindre déplacement. Quant à Mounet-Sully, qui effectue sa première et unique traversée en 1894, il se concentre essentiellement sur les conditions matérielles de son voyage, même si le tangage est évoqué à maintes reprises, notamment lorsqu'il s'agit de préparer une représentation d'*Antigone*[1813]. Il décrit la configuration et le confort de sa cabine, la richesse des décorations de la salle à manger. Il dit le plaisir qu'il éprouve à pouvoir prendre un bain chaque matin, mais donne aussi beaucoup de détails sur les effets du mal de mer qu'il ressent à partir du deuxième jour. Le capitaine lui faisant visiter le bateau du pont à la salle des machines, il décrit brièvement les chambres de chauffe, sous-entendant par une ponctuation expressive que les conditions de travail des ouvriers sont rudes, d'autant qu'ils ne gagnent que soixante francs par mois[1814].

Une fois à terre, les lettres donnent aux expéditeurs l'occasion de partager ce qu'ils voient et de donner leur avis. Lors de la tournée qu'elle effectue en 1887-1888, Terry renouvelle ainsi son désamour pour Chicago qu'elle trouve enfumée et sale, et explique à Boo qu'elle a laissé sa fille à New York pour cette raison[1815]. Au contraire, quand elle y retourne quelques cinq ans plus tard pour l'Exposition Universelle, elle exprime un enthousiasme sincère à voir que le monde semble s'être concentré dans la ville des grands lacs. D'autres lieux déconcertent si ce n'est déçoivent les artistes. Fin mai 1886, Bernhardt alors à Saõ Paulo décrit ainsi à Ponchon une végétation luxuriante et un pays enchanteur, mais déplore un climat très chaud et humide. Elle évoque également un théâtre dans lequel courent des rats, un empereur apparemment trop pauvre pour prendre un abonnement et qui se rend au spectacle dans un attelage tiré par ce qu'elle décrit comme « quatre mules sifflantes[1816] ». Mounet-Sully parle pour sa part du caractère grandiose des Chutes du Niagara, qu'il découvre à la fin de sa tournée. Il décrit un véritable spectacle devant lequel « [ses] yeux et [son] âme entière s'enivraient de

[1813] Voir la section « 10.1.1 "*Une tragédie grecque* à bord d'un *transatlantique* !!" : construire un spectacle en mer ».

[1814] L'acteur compare ce salaire dérisoire à celui des ouvriers qui se mettent en grève, quand ils gagnent cinquante fois plus : « Et il y a des ouvriers qui se plaignent de leur sort, et qui se mettent en grève parce qu'ils ne gagnent pas 10 francs par jour ! Ceux-là gagnent 60 francs par mois !... ». *Lettres de Mounet-Sully à sa femme pendant sa tournée d'Amérique*, [lettres manuscrites], *op. cit.*, 15 mars 1894.

[1815] *Ibid.*, lettres du 19 au 23 mars.

[1816] GOLD Arthur et FIZDALE Robert, *The Divine Sarah*, *op. cit.*, p. 225.

bruit de lumière de couleur d'infini », et dit à son épouse regretter qu'elle n'ait pu partager ce moment avec lui[1817].

Les lettres sont aussi autant d'occasions de faire part des spécificités ou de ce qui est perçu comme les curiosités du lieu dans lequel se trouvent les artistes. À son arrivée à Valparaíso, Sarah Bernhardt semble déstabilisée par la bousculade qu'elle subit en descendant du train. La foule est si compacte qu'il lui faut, selon ses dires, trente minutes pour faire trente mètres, entourée de Grau et de sa cousine Jeanne, chacun lui prenant un bras. Les autres membres de la troupe n'éprouvent pas moins de difficultés : Decori se fait une entorse au bras et Saryta se fait voler sa montre[1818]. De leur côté, Terry et Mounet-Sully se plaignent de l'insistance de la presse et des demandes d'autographes, ce que le tragédien qualifie de « véritable maladie[1819] ». La comédienne quant à elle est surprise par la non mixité des sociabilités états-uniennes où les femmes se rassemblent de leur côté et les hommes du leur. Elle semble perplexe et dit à Boo comme à sa sœur sa préférence pour davantage de mélange, comme en Angleterre.

Présents physiquement ou par la pensée, les proches des artistes en tournée accompagnent et soutiennent ces derniers tout en étant eux-mêmes affectés par cette itinérance qui altère leur propre quotidien. Par-delà le cercle amical et familial, le nomadisme induit par ces circulations crée aussi une vie en communauté au sein des troupes. Si la proximité engendrée par la permanence du groupe peut être délicate à supporter, elle recrée aussi une forme de familiarité dans un quotidien éprouvant et changeant.

[1817] *Lettres de Mounet-Sully à sa femme pendant sa tournée d'Amérique*, non datée, [lettres manuscrites], *op. cit.*

[1818] GOLD Arthur et FIZDALE Robert, *The Divine Sarah*, *op. cit.*, p. 230.

[1819] *Lettres de Mounet-Sully à sa femme pendant sa tournée d'Amérique*, [lettres manuscrites], *op. cit.*, lettres du 19 au 23 mars. – Emma Calvé parle également de ce phénomène dans ses mémoires, déclarant qu'il s'agit d'une « manie » et qu'elle trouve chaque jour, chez le concierge, une véritable « avalanche » de photographies ou d'albums sur lesquels on lui demande d'inscrire un mot. CALVÉ Emma, *Sous tous les ciels, j'ai chanté…*, *op. cit.*, p. 105.

9.2 Sociabilités et cofraternités : les liens qui se nouent au fil des tournées

Les mois voire les années que les artistes passent en pays étranger pendant les tournées leur imposent un mode de vie sans doute plus collectif que lorsqu'ils jouent à l'année dans une ville. Les consœurs et confrères avec qui ils voyagent constituent alors autant de repères dans une vie au rythme transformé, ce qui nous conduira d'abord à étudier le rôle unificateur des compagnies. Comme à l'époque plusieurs tournées internationales se déroulent en même temps, nous verrons ensuite que l'itinérance quasi généralisée des vedettes renforce un sentiment d'appartenance à une communauté artistique qui s'exprime au-delà des différences de répertoire ou de langue. Un troisième temps sera consacré l'étude des technologies d'enregistrement sonore et de photographie, qui jouent alors un rôle crucial dans la conservation mémorielle. Enfin, nous interrogerons les difficultés générées par la promiscuité et l'itinérance, dans un contexte où les compagnies demeurent malgré tout des groupes hiérarchisés par le degré de célébrité des uns et des autres.

9.2.1 Du caractère fédérateur des troupes

Engageant ses artistes à la tournée, Maurice Grau travaille avec des ensembles fluctuants, dont les membres varient d'une saison à l'autre. Dans un tel contexte, et même si les pages qui suivent montrent que des artistes se retrouvent régulièrement au fil des ans, les moments de délassement passés ensemble en dehors du temps de travail semblent cruciaux pour nouer des liens stables et renforcer la solidarité au sein des compagnies.

9.2.1.1 Des troupes relativement instables

Les relevés que nous avons effectués étant lacunaires, surtout en ce qui concerne les premières tournées de Maurice Grau, il est difficile d'établir le degré de stabilité des troupes de l'imprésario avec certitude. Il semble cependant que d'une tournée à l'autre, les vedettes embarquent avec des ensembles dont les compositions varient beaucoup. Loin d'être spécifique à l'itinérance, l'instabilité globale que l'on retrouve chez Grau reflète celle des théâtres européens dans lesquels il recrute ses artistes. Majoritairement privés, ils offrent des engagements à la saison comme les imprésarios en offrent à la tournée. Les calendriers sédentaires et nomades ayant tendance à se superposer, les artistes doivent généralement choisir

entre jouer chez eux ou en itinérance, à l'exception de celles et ceux qui travaillent sous la direction d'un artiste-directeur qui les emmène avec eux. De fait, si l'on excepte les tournées du Lyceum de Londres, on observe que les artistes ont surtout tendance à passer d'une étoile à une autre, mais qu'ils conservent généralement le même répertoire.

De 1872 à 1887, les troupes d'opéra-comique et d'opéra bouffe produites par l'imprésario offrent un nombre relativement élevé de collaborations longues, pour les vedettes comme pour les petits artistes. Marie Aimée travaille ainsi avec l'imprésario sur toute la période, et Victor Capoul entre 1879 et 1886, avant de poursuivre son association avec Grau dans le grand opéra. Si Paola Marié et Anna Judic ne partent respectivement en tournée avec lui que deux et une fois[1820], plusieurs artistes de rang plus modeste sont présents sur des périodes excédant parfois une dizaine d'années. Il en est ainsi d'un certain Monsieur Salvator que nos relevés font apparaître dans six tournées entre 1872 et 1886[1821]. Très souvent associé à Marie Aimée, l'artiste travaille aussi avec Louise Théo et Anna Judic. J. Mézières, ou Mezières selon les sources, participe quant à lui à huit tournées, de façon quasi ininterrompue, entre 1877 et 1886[1822]. Du côté des femmes, à l'exception de Marie Vallot que l'on retrouve dans huit tournées – dont deux sont des saisons théâtrales – on note six collaborations tout au plus, avec Félicie Delorme notamment[1823]. Avec Mlle Angèle qui travaille trois fois avec Grau, ces artistes participent aux tournées de 1879-1880 et 1883-1884 aux côtés de leurs confrères Mézières et Salvator, groupe qui constitue déjà un petit noyau de cinq artistes[1824]. Les liens établis lors des périodes de collaborations artistiques se prolongent par ailleurs au-delà de la tournée et excèdent bien souvent le seul domaine de la scène. C'est ainsi qu'en décembre 1888, Mlle Angèle vend sa maison de campagne de Croissy-sur-Seine à Marie Vallot[1825].

Les comédiens français, qui fournissent le principal vivier du répertoire dramatique de Grau, font eux aussi preuve d'une certaine mobilité tout en paraissant plus attachés à une vedette qu'à l'imprésario, à l'exception de Mme Simonson. L'actrice, dont il a été question plus haut,

[1820] Paola Marié collabore avec Grau de façon quasi ininterrompue entre 1879 et 1882, la seconde tournée durant près de deux ans ; tournées 17 et 18. Anna Judic quant à elle travaille avec l'imprésario en 1885-1886 ; tournée 27.

[1821] Tournées 1, 7, 16, 19bis, 21, 27. Un M. Salvator est également deuxième régisseur des tournées 19 et 19bis ; il est possible que le chanteur ait aussi, parfois, assumé cette fonction. Une chanteuse portant le même patronyme est également présente lors des tournées 21 et 27.

[1822] Tournées 14, 16, 17, 18, 19, 19bis, 21 et 27.

[1823] Marie Vallot apparaît dans les tournées 16, 18, 19bis, 21, 22, 27 et 29 ; Félicie Delorme dans les tournées 16, 17, 18, 19bis, 21 et 27.

[1824] Mlle Angèle apparaît dans les tournées 16, 17 et 21. – Le groupe de cinq artistes en question apparaît dans les tournées 16 et 21.

[1825] F-MBa, Répertoire des notaires, 3E6 28 ; 3E6 293, *Vente par Angèle Victorine Leroux à Marie Antoinette Vallot d'une propriété de campagne à Croissy-sur-Seine, rue Centrale*, [acte notarié], 6 décembre 1889.

travaille sous sa direction ponctuellement entre 1891 et 1902. Elle fait successivement partie des troupes de Sarah Bernhardt, de Coquelin et Hading, de Réjane, de Coquelin et Bernhardt, puis de cette dernière seulement[1826]. On trouve aussi beaucoup d'artistes qui, en tournée, jouent à la fois avec Bernhardt et Coquelin, voire exclusivement avec l'un ou l'autre. Pauline Patry apparaît ainsi avec Coquelin et Hading lors de leurs deux tournées américaines en 1888-1889 et 1893-1894, puis participe à la tournée Coquelin-Bernhardt en 1900-1901 avant de jouer à Londres avec la comédienne à l'été 1902[1827]. M. Piron de son côté ne se rencontre que dans les troupes de Bernhardt, lors de sa tournée mondiale entre 1891 et 1893, puis ponctuellement jusqu'à l'été 1902[1828]. M. Volny enfin joue toujours avec Coquelin, en 1893-1894, 1898 et 1899[1829].

Bien que plus de la moitié des solistes n'y chantent que pour une saison, c'est au Metropolitan Opera que l'on trouve le noyau d'artistes le plus constant et le plus conséquent de la carrière de Grau. Sur les soixante-dix-huit chanteuses et cent dix-neuf chanteurs que nous avons recensés, vingt et un travaillent à l'Opéra de New York pour cinq saisons ou plus, d'affilée ou avec des interruptions[1830]. Comme le tableau 55 le montre, il ne s'agit pas exclusivement de vedettes, même si ces dernières constituent un vivier non négligeable et ont généralement des saisons plus denses que les seconds rôles. Parmi les femmes, Mathilde Bauermeister et Marie Van Cauteren jouent avant tout des rôles de *comprimario*[1831]. Chez les hommes, il en est de même pour Jacques Bars, Roberto Vanni et Catullo Maestri. Les basses Édouard de Reszké et Pol Plançon, le ténor Jean de Reszké et les sopranos Emma Eames et Lillian Nordica constituent en revanche le socle d'étoiles le plus solide du directeur du Metropolitan, chantant sous sa direction pour sept à dix saisons.

[1826] Tournées 43, 50, 58, 75 et 77.

[1827] Tournées 34, 50, 75 et 77.

[1828] Tournées 43, 46, 62, 66, 75 et 77 (pour rappel, la tournée mondiale de Bernhardt est référencée en deux temps pour davantage de lisibilité).

[1829] Tournées 50, 67 et 70.

[1830] Ces statistiques et celles qui suivent s'appuient sur les recensements retranscrits dans l'annexe 1. Nous excluons ici la première saison de 1883-1884, l'interruption de sept ans qui la sépare de la suivante induisant nécessairement des changements de distribution conséquents.

[1831] Mathilde Bauermeister, engagée au Metropolitan sans interruption (autre que l'annulation des saisons) entre 1891 et 1906, y joue mille soixante-deux fois. US-NYmo, Performers Reports, « Mathilde Bauermeister », https://archives.metopera.org/MetOperaSearch/search.jsp?q=%22Mathilde%20Bauermeister%22, consulté le 20 avril 2023. – Marie Van Cauteren chante quant à elle à l'Opéra de New York de 1894 à 1903, et s'y produit trois cent vingt fois. US-NYmo, *Performers Reports*, « Marie Van Cauteren », https://archives.metopera.org/MetOperaSearch/search.jsp?q=%22Marie%20Van%20Cauteren%22, consulté le 20 avril 2023.

Tableau 55 : Chanteurs les plus souvent engagés au Metropolitan Opera (1891-1903)[1832]

Chanteurs	**Tessiture**	**Nombres de saisons au Metropolitan Opera**
BAUERMEISTER Mathilde	Mezzo-soprano	10
DE RESZKÉ Édouard	Basse	10
PLANÇON Pol	Basse	8
EAMES Emma	Soprano	7
NORDICA Lillian	Soprano	7
VAN CAUTEREN Marie	Mezzo-soprano	7
DE RESZKÉ Jean	Ténor	7
DUFRICHE Eugène	Baryton	6
CAMPANARI Giuseppe	Baryton	6
BARS Jacques	Ténor	6
SALIGNAC Thomas	Ténor	6
VANNI Roberto	Ténor	6
SCHUMANN-HEINK Ernestine	Mezzo-soprano	5
MELBA Nellie	Soprano	5
SEMBRICH Marcella	Soprano	5
CALVÉ Emma	Soprano	5
MANTELLI Eugenia	Mezzo-soprano	5
MAESTRI Catullo	Ténor	5
CARBONE Agostino	Baryton	5
VIVIANI Lodovico	Basse	5
MÜHLMANN Adolph	Baryton	5

Eu égard aux fluctuations que les troupes de Maurice Grau connaissent, ce n'est pas tant le retour des mêmes artistes d'une tournée à une autre qui est le plus à même de créer du lien que les longs mois de cohabitation que les comédiens et chanteurs passent ensemble.

[1832] Les listes complètes, par saison, sont disponibles dans la chronologie des tournées en annexe 1.

9.2.1.2 Passer du bon temps ensemble

Loin de se cantonner aux maigres répétitions et aux représentations[1833], le temps que les artistes passent ensemble est d'autant plus fédérateur qu'il se compose aussi de moments de loisirs propices aux échanges et aux rapprochements. Nous évoquerons ici les trajets en train, les longues heures passées à jouer, ainsi que les excursions et promenades dans lesquelles les troupes s'engagent entre deux représentations.

Comme le chapitre précédent l'a montré, il est fréquent que les troupes voyagent plusieurs heures en train avant d'arriver à leur point de chute suivant. Si ces déplacements peuvent aisément être considérés comme fatigants, ils apparaissent aussi comme des temps de délassement durant lesquels les passagers peuvent apprécier les transformations du paysage, apprendre à mieux se connaître, et se divertir. Quand la troupe d'opéra italien dans laquelle son mari est engagé se dirige vers le Mexique, Virginia Arditi décrit ainsi à sa fille le plaisir qu'elle a à voir la végétation, le relief et le climat changer, ce qui est pour elle un spectacle de tous les instants. Elle évoque aussi un dîner dans la voiture privée d'Adelina Patti, signe que le privilège dont dispose la diva ne l'isole pas pour autant des autres artistes[1834]. En revenant sur la tournée qu'elle effectue en 1894 à travers les États-Unis avec le Metropolitan Opera, Emma Calvé se dépeint quant à elle « installée confortablement dans [son] *steet-room* [sic] (cabine de sleeping) » occupée à lire, à écrire et à discuter avec ses camarades de « potins, jalousies, regrets[1835] ». Si le témoignage de la chanteuse laisse entendre que le voisinage quasi constant de ses consœurs et confrères peut entraîner des tensions[1836], les récits qui se tissent à travers la circulation de rumeurs peuvent aussi être perçus comme un moyen de donner un visage au groupe et de s'y sentir rattaché. Participant des confidences que l'on fait dans un climat de confiance, ces échanges contribuent à rapprocher les personnes qui y participent. C'est en substance le constat que fait Quaintance Eaton quand il parle de la très longue tournée de 1899-1900. Il y décrit l'esprit de vacances qui règne lors des trajets en train et explique que les chanteurs qui d'habitude passent sans transition ou presque des théâtres aux hôtels y trouvent une nouvelle forme de liberté et se font des amis[1837].

[1833] La question du temps de répétition est abordée dans la section « 10.1.3.2 Des artistes impassibles face aux changements d'environnements scéniques ? ».

[1834] ARDITI Luigi, *My Reminiscences*, *op. cit.*, p. 275-276.

[1835] CALVÉ Emma, *Sous tous les ciels, j'ai chanté…*, *op. cit.*, p. 110.

[1836] Voir, à ce propos, la section 9.2.4.

[1837] EATON Quaintance, *Opera Caravan : Adventures of the Metropolitan on Tour, 1883-1956*, *op. cit.*, p. 79.

Dans les transports comme durant leurs journées de relâche, il semble que Grau et ses artistes se soient souvent adonnés au jeu, de cartes ou de hasard, l'imprésario en étant particulièrement friand. Lors de son séjour à Mexico en mars 1883, Victor Capoul décrit ainsi les maisons de jeu officieuses et tolérées par le gouvernement des villages de Tacubaya et San Angel, ouvertes à toute heure et rassemblant toutes les couches de la société. Alors que le ténor préfère partir à la découverte des environs et, notamment, du palais de Chapultepec, il raconte que plusieurs membres de la troupe, « Maurice Grau et Théo en tête », consacrent le reste de leur journée à chercher « des combinaisons de transversales simples, de numéros pleins, en carré ou à cheval, entretenant d'une façon princière le zéro et la *Casa grande* qui est le double zéro de la roulette mexicaine […][1838]». L'imprésario, dont le goût pour le poker a été évoqué dans le chapitre 2 de cette thèse, ne semble cependant pas avoir besoin de maisons de jeu pour se lancer dans des parties de cartes avec ses artistes, durant lesquelles il arrive que des sommes soient pariées. Lors de l'échouage du *Cotopaxi* en Patagonie, Sarah Bernhardt écrit à son fils que, confinés à bord pendant plusieurs heures, elle et ses camarades ont passé la journée à jouer au baccara. Elle y a gagné cent francs qu'elle a demandé à Grau de déduire de ce que le jeune homme lui devait[1839]. Pour revenir à la tournée 1899-1900, Eaton y reprend le témoignage du baryton-basse Andrés de Segurola qui de son côté explique que lors des trajets en train, il pouvait jouer entre six et huit heures d'affilée au poker avec ses camarades de voyage, notamment Dippel, Reiss, Journée, Campanari et Novara. L'imprésario, quoique grand amateur du jeu, ne rejoignait ses artistes que rarement à ces moments-là, trop occupé par son travail[1840].

Alors que les grandes tournées de la seconde moitié des années 1890 semblent organisées avec trop de précision pour laisser aux artistes le loisir de découvrir autre chose que leur hôtel et le théâtre dans lequel ils jouent, les précédentes semblent leur offrir davantage de temps libre, que nombre d'entre eux emploient en visites et excursions. Pendant leur tournée au Québec en juin 1883, Capoul et plusieurs membres de la troupe d'opéra français de Grau visitent le village Haudenosaunee (Iroquois) de Caughnawaga, situé le long du Saint-Laurent, sur la rive opposée à celle de Montréal. Arrivés à Lachine, les artistes embarquent sur ce que le chanteur désigne comme de « frêles embarcations » qui prennent l'eau, laissant les femmes de la compagnie sur la rive de peur qu'elles ne se noient.

[1838] CAPOUL Victor, « Ma tournée en Amérique. Le Mexique - Suite - », *Le Figaro*, 26 mars 1883.

[1839] GOLD Arthur et FIZDALE Robert, *The Divine Sarah*, *op. cit.*, p. 228. – Cette anecdote laisse par ailleurs entendre que l'argent circule assez librement au sein des groupes qui partent en tournée, artistes et accompagnant compris.

[1840] EATON Quaintance, *Opera Caravan : Adventures of the Metropolitan on Tour, 1883-1956*, *op. cit.*, p. 80.

Conduits par des natifs habillés à l'européenne, à la grande déception du touriste Capoul, les chanteurs arrivent au village au bout d'une heure. Ils y rencontrent son chef mais passent davantage de temps auprès du prêtre de la localité, l'article dans lequel l'excursion est retranscrite offrant d'ailleurs une description très précise de l'église[1841]. Trois ans plus tard, Sarah Bernhardt et sa troupe sont invités à visiter une mine près de la ville de Lota au Chili. Transportés dans des wagons de fret décorés des couleurs françaises, ils sont accueillis par les mineurs, hommes et femmes, à qui la consigne a vraisemblablement été donnée de les attendre à l'entrée du puits. La comédienne décrit la descente dans la mine comme effroyable et fait référence au *Germinal* de Zola pour donner à son fils, à qui elle décrit la journée, une idée des conditions de travail des ouvrières et ouvriers, qui émeuvent toute la compagnie[1842]. Dans une tonalité plus légère, Virginia Arditi partage avec sa fille les diverses excursions qu'elle et son mari font durant la saison mexicaine de la troupe, toujours début 1890. Ils y visitent la cathédrale de Mexico, ainsi que le fameux site de Chapultepec, guidés par Chandos Stanhope, le fils d'un ami commun décédé. Plusieurs membres de la troupe participent à cette sortie, parmi lesquels Emma Albani et son mari[1843].

Donnant aux artistes l'occasion de mieux se connaître, l'itinérance repose sur des temps conséquents de vie en collectivité. Dans un contexte de normalisation des circulations artistiques, chaque troupe s'insère dans une toile faite d'autres ensembles comme d'artistes voyageant seuls. Par conséquent, la tournée étend l'espace des communautés artistiques bien au-delà de l'Europe, les rencontres loin de chez soi tendant par ailleurs à renforcer les ponts entre les divers genres spectaculaire.

9.2.2 Du transnational au transcontinental : la communauté artistique en tournée

Dans *Artistic Brotherhoods in the Nineteenth Century*, Laura Morowitz et William Vaughan analysent les conditions politiques, sociales et économiques dans lesquelles les écoles de peinture se construisent au XIXe siècle en Europe et aux États-Unis, soudées autour de l'idée de communauté[1844]. Loin d'être réservée aux arts picturaux, cette dernière notion peut

[1841] CAPOUL Victor, « Ma tournée en Amérique. Le Canada (Suite et fin) », *Le Figaro*, 21 juin 1883.
[1842] GOLD Arthur et FIZDALE Robert, *The Divine Sarah*, *op. cit.*, p. 230.
[1843] ARDITI Luigi, *My Reminiscences*, *op. cit.*, p. 279-280.
[1844] MOROWITZ Laura et VAUGHAN William (dir.), *Artistic Brotherhoods in the Nineteenth Century*, Burlington, Ashgate Publishing Company, 2000.

s'appliquer à l'ensemble de la sphère artistique dont les membres se côtoient et s'inspirent les uns des autres. Dès le début du siècle, des comparaisons sont régulièrement faites entre artistes dramatiques et lyriques, des parallèles étant par exemples régulièrement tirés entre Giuditta Pasta et Talma[1845]. Environ cinquante ans après, le jeu de la basse Victor Maurel dans l'*Hamlet* d'Ambroise Thomas est comparé à celui de Henry Irving, dont le journaliste Philibert Joslé prétend qu'il a pris des cours avec lui[1846]. Sans nécessairement travailler les uns avec les autres, les chanteurs vont au théâtre et les acteurs vont à l'Opéra, ce qui les conduit à se rencontrer, ne serait-ce que par esprit de camaraderie. L'écurie de Maurice Grau comportant artistes lyriques et dramatiques de manière indifférenciée, la tournée augmente les chances de rencontres et d'échanges. Comédiens et chanteurs étant par ailleurs loin de chez eux, nous émettons l'hypothèse qu'ils sont plus enclins à se rapprocher de confrères et consœurs d'autres arts qu'ils retrouvent en eux et en elles des figures familières avec lesquelles ils partagent des codes et des références communs. Nous verrons ici que nombre d'occasions permettent aux pensionnaires de Grau de se retrouver dans l'itinérance comme de rencontrer d'autres artistes et nous concentrerons sur les échanges de compliments que ces rencontres engendrent.

9.2.2.1 De multiples occasions de se rencontrer

Comme Maurice Grau organise souvent plusieurs tournées en même temps, les interprètes qu'il produit se retrouvent régulièrement au même endroit au même moment et y croisent également des artistes venus de leur propre chef ou sous la direction d'autres managers. Dans les transports, en ville ou au théâtre, les occasions ne manquent pas de faire connaissance ou de se retrouver.

Longues d'une ou plusieurs semaines, les traversées en bateau rassemblent le plus souvent divers interprètes en première classe, la distinction sociale venant s'ajouter à la reconnaissance entre pairs. D'un bout à l'autre de la carrière de Grau, on note ainsi que des artistes de divers genres mais d'un standard équivalent se côtoient à bord des paquebots, comme les trois exemples suivants le montrent. Le 15 juin 1878, Clara Louise Kellogg débarque à New

[1845] Pour les comparaisons entre Pasta et Talma et, plus largement, entre chanteurs et acteurs, voir FRIGAU MANNING Céline, *Chanteurs en scène. L'œil du spectateur au Théâtre Royal Italien (1815-1848)*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 130-132.

[1846] « M. Maurel, nous dit-on, a des allures shakespeariennes, il a étudié ce rôle d'Hamlet avec les tragédiens anglais, avec Irving ; il n'a pas vu Faure et joue le rôle dans une manière toute différente. » JOSLÉ Philibert, « Théâtre national de l'Opéra. Débuts de M. Maurel dans Hamlet », *L'Événement*, 30 novembre 1879. Cité dans HENSON Karen, *Opera acts*, *op. cit.*, p. 31.

York avec plusieurs personnalités du monde du spectacle, listées avec elles dans un article du journal britannique *The Era*, qui rend compte de l'arrivée de personnalités notables aux États-Unis. Sont ainsi repérés, aux côtés de la chanteuse : Maurice Grau qui organise sa tournée à venir, Max Strakosch, la tragédienne polonaise Helena Modjeska et son agent Harry J. Sargent, ainsi que l'épouse du comédien et directeur de théâtre Lester Wallack[1847]. Même si la réunion de ces noms dans une même liste ne donne pas l'assurance que ces figures aient noué des liens pendant le voyage, elle souligne du moins que comédiens et chanteurs évoluent dans les mêmes réseaux, notamment liés par les imprésarios. Contrairement à celui-ci, les deux exemples suivants attestent l'existence d'échanges et même de collaborations à bord[1848]. En septembre 1885, Marie Aimée voyage sur le *Canada* avec la troupe d'Anna Judic et y organise une représentation avec divers membres de la compagnie, dont Cooper, Germain et Alice Raymonde[1849]. Un peu plus de quinze ans après, Coquelin et Bernhardt reviennent de leur tournée nord-américaine à bord du *Kaiser-Wilhelm-der-Gross* sur lequel voyagent également plusieurs chanteurs du Metropolitan Opera, parmi lesquels les frères de Reszké et Pol Plançon. Dans une de ses lettres à Marion Dehon Polk, le comédien écrit qu'il n'a pas réussi à faire chanter les premiers, mais qu'il a obtenu le concours du second pour un concert de charité pour les veuves et les orphelins de marins[1850].

Une fois les artistes arrivés en ville, de multiples occasions de rencontres se présentent à eux. Lors de l'Exposition Universelle de Chicago en octobre 1893, Ellen Terry et Jane Hading logent ainsi dans le même hôtel, à deux étages d'intervalle[1851]. Pendant sa semaine de répétitions à New York ensuite, Mounet-Sully reçoit la visite de l'intellectuel Benjamin Constant qu'il invite à déjeuner. Le tragédien le trouve charmant et se dit très heureux d'avoir pu « voir un compatriote de cette marque et un ami de cette valeur[1852] ». Une telle rencontre aurait été possible à Paris, mais il nous semble probable que la présence d'une personnalité du même pays que soi offre une motivation supplémentaire pour aller la saluer. Ces moments sont aussi provoqués par des connaissances communes qui cherchent à mettre les artistes en relation les uns avec les autres. C'est ainsi que fin 1895 à New York, Ellen Terry et sa fille sont invitées

[1847] Anonyme, « The Drama in America (From our own Correspondent), New York, June 15, 1878 », *The Era*, 7 juillet 1878. – Au printemps 1885, Abbey, Schoeffel et Grau organiseront une tournée de Modjeska à travers le Royaume-Uni. Voir tournée 27.

[1848] Pour plus de détails sur les représentations sur les bateaux, que ces exemples évoquent, voir « 10.1.1 "*Une tragédie grecque* à bord d'un *transatlantique* !!" : construire un spectacle en mer ».

[1849] PRÉVEL Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 29 août et 29 septembre 1885.

[1850] US-NHub, Maria H. Dehon Polk Collection of Constant Coquelin, GEN MSS 453, Box 1, Folder 13, *3 lettres de Constant Coquelin à Maria H. Dehon Polk pendant sa tournée d'Amérique avec Sarah Bernhardt*, lettre du 6 mai [lettres], 1901.

[1851] *2 letters from Ellen Terry to her sister Marion*, [lettres manuscrites], *op. cit.*

[1852] *Lettres de Mounet-Sully à sa femme pendant sa tournée d'Amérique*, [lettres manuscrites], *op. cit.*

à dîner par les Dunham, repas auquel est également convié le compositeur polonais Ignacy Paderewski. Eu égard à la neutralité avec laquelle la comédienne évoque cette soirée, il est cependant possible qu'elle connaisse déjà l'artiste[1853].

Les artistes se retrouvent également au théâtre, où ils viennent se voir les uns les autres, et sur les scènes desquelles ils peuvent aussi jouer ensemble, lors de représentations de gala ou de bienfaisance. Dans ses mémoires, Emma Calvé écrit qu'à l'occasion de sa première représentation de *Carmen* à New York en 1893, elle donne une loge à Constant Coquelin, dans laquelle le rejoignent Henry Irving, Ellen Terry et Tommaso Salvini, que la chanteuse désigne comme « les plus grands tragédiens du monde » avant d'affirmer que leur présence lui donne du courage[1854]. Quelques mois plus tôt, le 23 juin 1892 une matinée organisée au Lyceum Theatre en faveur de l'Actors' Benevolant Fund regroupe notamment Henry Irving, Ellen Terry, Victor Maurel, Pablo Sarasate et Sarah Bernhardt[1855]. Le 29 avril 1901, la comédienne et Constant Coquelin se joignent aux artistes du Metropolitan Opera pour le bénéfice annuel de Maurice Grau. Ils jouent à cette occasion *La pluie et le beau temps* de Léon Gozlan, comédie entourée par des extraits de *Roméo et Juliette*, *Tristan und Isolde*, et *Lucia di Lammermoor* d'une part, et le troisième acte de *Die Walküre* d'autre part. Les principales vedettes de l'Opéra présentes ce soir-là sont, par ordre d'apparition : Thomas Salignac, Suzanne Adams, Pol Plançon, Jean de Reszké, Lillian Nordica, Ernestine Schumann-Heink et Édouard de Reszké[1856].

[1853] *Letters from Ellen Terry [Nell] to Elizabeth Rumball [Boo]*, [lettres manuscrites], *op. cit.*

[1854] CALVÉ Emma, *Sous tous les ciels, j'ai chanté…*, *op. cit.*, p. 102.

[1855] Edward Gordon Craig et Marion Terry participent aussi à l'événement. Ellen Terry and Edith Craig Database, GB-Lbl, ET PROGS ET-D1-234, ET-D1-234 1860-1899 (BL) Loan 125/21/3 (box 29), ET-D139b, *In aid of the Actors' Benevolent Fund*, [programme], juin 1892.

[1856] US-NYmo, [Met Concert or Gala], CID :27000, *Farewell Performance of Grand Opera, Metropolitan Opera House, Mon, April 29, 1901*, https://archives.metopera.org/MetOperaSearch/record.jsp?dockey=0359560, consulté le 13 février 2023 ; DELILIA Alfred, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 1er mai 1901. – Cette soirée rapporte 18 841$ à Grau soit, près de 6 000$ de plus que le bénéfice de la saison précédente. *Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau*, [livre de recettes], *op. cit.*, p. 242 et 250.

9.2.2.2 De la « cordialité artistique[1857] » dans la correspondance et les faits

En Europe ou au-delà, ces rencontres donnent souvent lieu à la reconnaissance du talent de l'autre, exprimée directement à l'intéressé ou dans des lettres à un tiers. On trouve ainsi, dans le fonds dédié à Ellen Terry et à Edith Craig, un brouillon de télégramme destiné à Jane Hading, sur lequel est écrit : « Best success – A hearty Greeting from Ellen Terry[1858] ». Dans cette même collection se trouvent deux lettres de Coquelin, l'une adressée à un certain Monsieur Taylor, l'autre à la comédienne. Dans la première, l'acteur français dit avoir été « enchanté » par la performance de l'artiste qu'il a découverte la veille. Il trouve « sa physionomie […] d'une expression juste, suave, délicate », estime sa diction « excellente, pleine de naturel et de vérité », et évoque une « distinction sans pose » et une « sensibilité extraordinaire ». Il en conclut qu'elle appartient à « la vraie race des artistes supérieurs » et qu'il en « voudrai[t] une comme elle à la Comédie[1859] ». Regrettant de ne pouvoir présenter ses compliments en personne, il charge son interlocuteur qui connaît visiblement l'actrice de les lui transmettre. Plusieurs années après, Coquelin écrit une courte note à Terry dans laquelle il répond à une invitation ou à une demande de billets de la part de la comédienne. Avant de signer le mot avec son nom, il précise : « votre fervent admirateur[1860] », indiquant que son intérêt pour l'art de l'actrice s'est maintenu avec le temps.

Loin de se limiter à des échanges de politesses, la correspondance montre que des liens durables peuvent se tisser entre les artistes nomades de l'époque. Nous prendrons ici l'exemple de Nellie Melba et d'Ellen Terry. Les archives de cette dernière conservent neuf lettres que la chanteuse lui a adressées. Rédigée depuis les années 1890 jusqu'aux deux premières décennies du XXe siècle, cette correspondance indique une relation longue de plusieurs années[1861]. Trois

[1857] Cette expression est empruntée à Constant Coquelin qui, dans une lettre à Marion Dehon Polk, déplore le « manque de cordialité artistique » dont les frères de Reszké font preuve en se dispensant de venir le saluer après une représentation de *Messire Duesclin* à La Porte-Saint-Martin. US-NHub, Maria H. Dehon Polk Collection of Constant Coquelin, GEN MSS 453, Box 1, Folder 7, *4 lettres de Constant Coquelin à Maria H. Dehon Polk*, lettre du 3 décembre [lettres], 1895. – Pour le titre de l'œuvre donnée lors de cette représentation, voir Anonyme, « Incident à la Porte-Saint-Martin », *Mémorial de la Loire et de la Haute-Loire*, 1er décembre 1895 et Anonyme, « Nouvelles », *L'Entracte*, 7 décembre 1895.

[1858] Ellen Terry and Edith Craig Database, GB-Lbl, Loan 125/75/1 (box 94), MHF2-A1, *Draft telegram from Ellen Terry to Jane Hading*, s. d.

[1859] Ellen Terry and Edith Craig Database, GB-Lbl, ET IN, B (BL) Loan 125/29/2, ET-Z1,106, *Lettre de Constant Coquelin à M. Taylor, à propos d'E. Terry*, [Lettre], s.d.

[1860] « Dear Miss Terry/With pleasure the 12 June./ I think the 6 it will be a scène of the Mariage forcé of Molière with my son./ I shall arrive to London the 28 may./ Your fervent admirer/Coquelin. » Ellen Terry and Edith Craig Database, GB-Lbl, ET IN, B (BL) Loan 125/29/2, ET-Z1,106, *Letter from Constant Coquelin to Ellen Terry*, [Lettres], s.d.

[1861] Les premières lettres ne sont pas datées mais la mention de Henry E. Abbey dans l'une d'elles permet d'en situer une partie au moins dans les années 1890.

de ces lettres sont écrites depuis Boston, dont une sur le papier à entête du Tremont Theatre d'Abbey, Schoeffel & Grau. Dans celle qui semble la plus ancienne, Melba salue l'arrivée de Terry à Boston et la remercie de l'avoir présentée à sa costumière Ada Nettleship[1862]. Dans les deux autres, la chanteuse loue la performance de la comédienne au Tremont, déclarant notamment qu'eût-elle été millionnaire, « elle aurait jeté tous ses millions à ses pieds », tout en lui demandant, plus sobrement, si elle va mieux[1863]. Le soprano joint également des remarques plus pratiques : elle conseille de dire au régisseur de coudre les accessoires, et insiste par deux fois sur le fait que les enfants qui jouent dans la pièce ne doivent pas mâcher de chewing-gum[1864] ! Dans une lettre vraisemblablement rédigée loin des scènes de théâtre et à plusieurs années de distance, comme le laisse entendre la mention d'une automobile, Melba invite Terry à venir se reposer dans son *cottage* de Coombe[1865]. Elle offre de lui envoyer une voiture ainsi que sa femme de chambre afin de faciliter son voyage.

Parmi les artistes produits par Grau, il semble qu'une relation amicale se soit également nouée entre Emma Calvé, Ellen Terry et Henry Irving. Dans une lettre écrite depuis Aix-les-Bains, la chanteuse écrit à sa consœur qu'ayant appris la formation d'un comité à Londres pour fêter Irving, elle souhaiterait savoir à qui s'adresser et comment participer. Elle ajoute ensuite qu'elle sera à Londres à partir du 10 juillet et qu'elle sera ravie d'aller l'applaudir à cette occasion[1866]. L'amitié qui semble unir les trois artistes est aussi évoquée par Quaintance Eaton d'après qui Calvé aurait pris des leçons d'anglais avec Terry, mais malgré cela n'aurait pas réussi à se débarrasser de son accent français. Il rapporte également une anecdote selon laquelle une année la chanteuse, « d'une humeur particulièrement séductrice », aurait convaincu Henry Irving de lui laisser sa suite à l'Hôtel de l'Auditorium de Chicago. Non seulement le comédien

[1862] Ellen Terry and Edith Craig Database, GB-Lbl, ET IN, M (BL) Loan 125/29/6, ET-Z1,317, *Letter from Nellie Melba to Ellen Terry*, [lettre], s. d. – Ada Nettleship (1856-1932) est la principale costumière d'Ellen Terry, ayant notamment monté la robe de Lady Macbeth dessinée par Alice Comyns Carr et dans laquelle la comédienne est immortalisée par John Singer Sargent en 1889. À propos d'Ada Nettleship, voir entre autres O'CONNOR Bessie, « Ellen Terry's gowns and the woman who makes them », *Harpers Bazaar*, 9 janvier 1897 ; ISAAC Veronica, « "A well-dressed actress": Exploring the Theatrical Wardrobe of Ellen Terry », *Costume*, 2018, vol. 52, nº 1, p. 74-96. – Dans le fonds consacré à Ellen Terry et à Edith Craig, le nom de la costumière apparaît 137 fois, entre 1890 et 1905, dans quelques lettres mais surtout dans des programmes : GB-Lbl, Ellen Terry and Edith Craig Database, Search results « Nettleship », https://ellenterryarchive.essex.ac.uk/search?q=Nettleship&start=131, consulté le 1er décembre 2021.

[1863] « You are sublime already ce soir I wish I were a millionaire I would throw all my millions at your feet. ». Ellen Terry and Edith Craig Database, GB-Lbl, Loan 125/38 (box 57), SC2-B2, *Letter from Nellie Melba to Ellen Terry*, [lettre manuscrite], s. d.

[1864] *Ibid.* ; Ellen Terry and Edith Craig Database, GB-Lbl, ET IN, M (SMA) (BL) Loan 125/29/6, ET-Z1,316, *Letter from Nellie Melba to Ellen Terry*, [lettre], s. d.

[1865] Ellen Terry and Edith Craig Database, GB-Lbl, ET IN, M (BL) Loan 125/29/6, ET-Z1,315, *Letter from Nellie Melba to Ellen Terry*, [lettre], s. d.

[1866] Ellen Terry and Edith Craig Database, GB-Lbl, ET IN, B (BL) Loan 125/29/2, ET-Z1,087, *Lettre d'Emma Calvé à Ellen Terry*, [lettre], s. d.

aurait accepté par galanterie, mais aurait continué de se montrer particulièrement aimable envers la chanteuse[1867].

9.2.3 Immortaliser le son et l'image pour soi : quand la technologie crée des objets-souvenirs

Comme l'écrit Jürgen Osterhammel, la photographie a donné à la postérité une autre image du XIXe siècle[1868]. Inventé en 1877, soit cinquante ans après le daguerréotype, le phonographe d'Edison poursuit l'inscription des souvenirs dans la matière, en saisissant cette fois-ci les sons d'une époque. Dans le chapitre 11, il sera question des clichés promotionnels[1869]. Ici, nous souhaitons nous intéresser à la dimension conservatrice – dans le premier sens du terme – et affective que ces nouveaux objets peuvent avoir pour les artistes et leur entourage. En étudiant la pratique de la photographie amatrice en extérieur et en revenant sur les images et enregistrements sonores effectués au Metropolitan Opera sous la direction de Grau, nous verrons que la capture de l'image et de la voix des comédiens et chanteurs entretient aussi un rapport étroit et intime avec la mémoire.

Avec l'invention de la pellicule par Kodak en 1888, la photographie se démocratise. Les nouveaux appareils plus légers et plus mobiles facilitent le travail en extérieur et soutiennent le développement d'une pratique d'amateur qui s'intéresse à des moments du quotidien[1870]. Le 18 mars 1894, Mounet-Sully est ainsi photographié à bord de *La Bretagne* par un jour ensoleillé. M. Roberty, gouverneur de Tahiti, et le commissaire du bateau lui demandent tour à tour de poser pour eux[1871]. À peu près à la même époque, Constant Coquelin est lui aussi pris en photo sur le bateau qui l'emmène ou le ramène des États-Unis. Les huit clichés conservés à la Beinecke Rare Book & Manuscript Library montrent le comédien en compagnie de Jane

[1867] EATON Quaintance, *Opera Caravan : Adventures of the Metropolitan on Tour, 1883-1956*, *op. cit.*, p. 66.

[1868] OSTERHAMMEL Jürgen, *La transformation du monde. Une histoire globale du XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 87.

[1869] Voir plus exactement la section « 11.3.3.1 Ventes officielles et circulations informelles ».

[1870] OSTERHAMMEL Jürgen, *La transformation du monde. Une histoire globale du XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 88.

[1871] *Lettres de Mounet-Sully à sa femme pendant sa tournée d'Amérique*, 18 mars 1894, [lettres manuscrites], *op. cit.*

Hading, des frères de Reszké, d'employés du navire, d'un chien et d'un dernier homme que nous n'avons pas réussi à identifier[1872].

Si un soin plus ou moins grand a été porté au cadrage des images, tous ces clichés – y compris ceux que nous reproduisons plus bas – montrent une bonne maîtrise de la lumière de la part du ou de la photographe. Les ombres portées des sujets indiquent que les clichés ont été pris, comme pour Mounet-Sully, un jour de beau temps, et que l'appareil a été positionné dos au soleil. On observe cependant divers degrés de spontanéité dans ces photographies. Assez mal cadrée, l'image 64 nous montre un Jean de Reszké aux pieds coupés et tenant la laisse d'un chien hors champ, tandis qu'au second plan Jane Jading dissimulée au tiers par le bras du chanteur discute avec un homme au dos rogné et dont la tenue laisse penser qu'il travaille à bord. Pris à la volée, ce cliché nous semble traduire un désir de capturer l'instant sans que la spontanéité des sujets soit entachée par l'œil de l'objectif. Sur l'image 65, on peut au contraire voir Coquelin et Hading poser face à l'objectif. Cadrée avec soin par opposition avec la précédente, l'image intègre également les frères de Reszké à l'arrière-plan, vraisemblablement en pleine discussion. Jean, de dos, passe sa main gauche dans ses cheveux tandis qu'Édouard, la tête par-dessus son épaule, lance un regard interrogateur au photographe, probablement conscient d'avoir été capturé.

L'image 66 apparaît comme la plus construite des trois, d'autant que deux autres versions en ont été prises, le photographe cherchant probablement à obtenir des trois hommes qu'ils regardent l'objectif en même temps, comme sur celle que nous reproduisons ici. Droits face à l'objectif, Édouard de Reszké, Coquelin et Jean de Reszké ont tous conscience qu'ils sont photographiés et adaptent attitude et posture en conséquence. La pose est cependant toute différente de celle que l'on observe dans les clichés pris en studio et qui ont vocation à diffuser une image idéalisée et désirable des artistes[1873]. On y observe au contraire une forme de « naturel sous contrainte » certainement proche de l'attitude que les trois hommes adoptent en société et intégrant donc les convenances sociales. La posture stable des corps traduit une certaine maîtrise de soi, tandis que le contact physique et les sourires sont là pour souligner la familiarité qui unit les artistes.

[1872] US-NHub, Maria H. Dehon Polk Collection of Constant Coquelin, GEN MSS 453, Box 2, folder 44, Series IV. Photographs, *8 prints of Constant Coquelin with several unidentified people on board a ship*, [photographies], s. d.

[1873] Nous parlons ici autant des photographies prises en costume de scène que celles en costume de ville.



Image 64 : *8 prints of Constant Coquelin with several unidentified people on board a ship, op. cit*.



Image 65 : *Ibid*.



Image 66 : *Ibid*.

En plus de poser sur les ponts des navires, comédiens et chanteurs sont photographiés lors de leurs voyages en train. Durant la grande tournée que la troupe du Metropolitan Opera effectue entre 1899 et 1900, Lionel Mapleson prend ainsi des photos des membres de la troupe lors des arrêts de la locomotive[1874]. La contribution la plus conséquente du bibliothécaire de l'Opéra réside cependant dans la centaine d'enregistrements sur phonographe qu'il réalise entre mars 1900 et février 1904. Comme le rappelle le conservateur de la New York Public Library Philip L. Miller, les enregistrements commerciaux qui se développent à la même époque imposent aux chanteurs de « poser[1875] ». Réalisés pendant les représentations depuis la cabine du souffleur ou la scène, ceux de Mapleson sont au contraire les premiers à enregistrer des artistes lyriques en direct, et donc de capturer leur art au plus près – si l'on fait abstraction de la déformation du son induite par l'appareil – de ce que les spectateurs entendent dans la salle. Autre différence significative vis-à-vis de leurs homologues effectués en studio, ces captures n'ont pas vocation à être commercialisées ni même, au moment où elles sont faites, à être

[1874] EATON Quaintance, *Opera Caravan : Adventures of the Metropolitan on Tour, 1883-1956*, *op. cit.*, p. 79.

[1875] MILLER Philip L., « Mapleson Cylinders in the New York Public Library », *Notes*, 1942, n° 13, p. 12-14., JSTOR, https://doi.org/10.2307/890425, consulté le 24 octobre 2024.

diffusées auprès du grand public. Il s'agit avant tout de conserver la mémoire sonore d'une époque, et de fixer dans la matière le son, élément parmi les plus volatiles.

La voix n'est pas la seule chose qui ait été capturée des chanteurs du Metropolitan alors qu'ils travaillaient. Le Museum of the City of New York rassemble trente-six photographies du studio Byron en lien avec l'Opéra. Parmi elles, on trouve dix-huit clichés des artistes en répétition[1876]. Sur l'image 67, on peut voir quatre solistes – trois hommes et une femme – pendant une répétition scénique. Travaillant sans décor et avec pour seuls accessoires trois chaises, une table et des journaux, les artistes en sont soit au début des répétitions, soit fixent les derniers détails avant une représentation[1877]. Les images 68 et 69 montrent quant à elles le travail des ensembles. Dans la première on observe le chœur en répétition musicale, dans la seconde le corps de ballet, exclusivement féminin, prenant vraisemblablement une pause. Ce ne sont donc pas uniquement les vedettes qui intéressent le studio de photographie mais l'ensemble des membres de la maison, d'autant que la Byron Company a aussi réalisé des clichés de la machinerie utilisée pour *Parsifal*[1878].

[1876] Notons que plusieurs d'entre eux sont des doubles de la même photographie.

[1877] À propos du peu de temps consacré au travail de répétition au Metropolitan Opera, voir la section « 10.1.3.2 Des artistes impassibles face aux changements d'environnements ? ».

[1878] Ces photographies étant datées de 1904 environ, nous ne savons pas si cette machinerie faisait déjà partie du théâtre sous Grau. US-NYmc, Byron Company, Theatrical, Electrical and Steam Devices for « Parsifal », MNY25113, *Electrical devices used at Met Opera House for « Parsifal »*, [photographie], env 1904. ; US-NYmc, Byron Company, Theatrical, Electrical and Steam Devices for « Parsifal », MNY33311, *Electrical devices used at Met Opera House for Parsifal or Savage Opera Company's that toured*, [photographie], env 1904. ; US-NYmc, Byron Company, Theatrical, Electrical and Steam Devices for « Parsifal », MNY7972 et MNY36604, *Steam devices at Met Opera House for « Parsifal »*, [photographie], env. 1904.



Image 67 : US-NYmc, Theatrical, Grand Opera Rehearsals, MNY17884, Byron Company, *Rehearsing Grand Opera*, [photographie], env 1890.



Image 68 : US-NYmc, Theatrical, Grand Opera Rehearsals, MNY35256, Byron Company, *Musical rehearsal of an unidentified opera on the stage of the Metropolitan Opera House.*, [photographie], env 1900.



Image 69 : US-NYmc, Theatrical, Grand Opera Rehearsals, MNY63505, Byron Company, *Ballet dancers in costume rehearsing at the Metropolitan Opera House*, env 1900.

À la différence des clichés effectués sur les bateaux, qui s'inscrivent surtout dans l'imaginaire du loisir et des amitiés, les photographies prises au Metropolitan Opera ainsi que les enregistrements de Lionel Mapleson participent davantage d'un désir de documentation du monde du travail concentré sur les classes laborieuses alors en plein développement[1879]. Si ces instantanés capturent des moments amicaux ou, du moins, cordiaux, la vie d'une compagnie ne va pas sans heurts, que ses membres passent plusieurs semaines en résidence dans le même théâtre ou qu'ils voyagent de ville en ville.

9.2.4 Heurs et malheurs de la vie en communauté

Dans son livre sur le Metropolitan, Aimé Gerber décrit Maurice Grau comme l'arbitre unique des conflits survenant au sein de la troupe, et présente un directeur capable de calmer les différends par le seul pouvoir de sa personnalité[1880]. Si cette vision idéalisée de l'imprésario est très certainement à nuancer, elle a du moins le mérite d'évoquer les tensions qui naissent au sein des troupes artistiques. Rarement évoqués dans les mémoires à moins qu'ils concernent

[1879] Voir notamment OSTERHAMMEL Jürgen, *La transformation du monde. Une histoire globale du XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 70.

[1880] Sur la gestion des conflits, voir les sections « 2.2.1.2.2 Variabilité du leadership » et « 2.2.2.2 Discrétion et tempérance ».

des consœurs et confrères peu appréciés[1881], les conflits ou du moins les dissensions semblent inévitables dès lors qu'une cohabitation longue s'installe, d'autant plus quand les artistes disposent de traitements différenciés. Sans proposer d'analyse systémique du phénomène, cette section s'inscrit en contre-point des précédentes qui donnent surtout une image positive de la vie en collectivité. Ne disposant que de peu d'exemples pour les raisons évoquées ci-avant, nous en développerons trois trouvés dans les correspondances respectives de Virginia Arditi, Mounet-Sully et Constant Coquelin[1882].

Comme énoncé à plusieurs reprises, Adelina Patti dispose d'un wagon privé lors de ses tournées américaines avec Abbey, Schoeffel et Grau. Lors de celle de 1889-1890, Arditi évoque les tensions que cet avantage génère au sein de la troupe, plus spécifiquement auprès de Lillian Nordica qui souhaite visiblement bénéficier du même traitement. Sans commenter l'événement outre mesure, l'épouse du chef d'orchestre retranscrit la réponse qu'Abbey aurait faite à la chanteuse mécontente, à savoir qu'elle pouvait avoir un train entier à elle seule, si tant est qu'elle le payait[1883]. Sans plus d'information de la part de l'autrice, nous ne pouvons qu'émettre des hypothèses quant aux circonstances dans lesquelles cette altercation entre l'imprésario et Nordica a eu lieu. Soit les plaintes de l'artiste sont arrivées aux oreilles d'Abbey qui, agacé, a fini par faire au soprano la réponse que l'on sait, devant ses camarades ou en privé ; soit cette dernière s'est directement plainte auprès de ses directeurs, ici encore devant public ou en seule à seul. Chacune de ces combinaisons porte à la fois la possibilité du scandale devant le groupe et celle de la rumeur, deux cas de figures assez banals dans des situations qui rassemblent plusieurs personnalités pendant longtemps et selon un ordre hiérarchisé.

En 1894, Mounet-Sully décrit quant à lui des tensions pernicieuses, dirigées contre lui sans pour autant éclater. Comme les recettes de la troupe restent très médiocres, Maurice Grau décide de compléter le contrat de Jane Hading qui termine une tournée avec Coquelin en l'intégrant à la compagnie du tragédien du Français alors en représentations à Washington[1884]. D'un côté, Hading montre bien à Mounet-Sully « son mécontentement […] d'être retenue ici par son engagement » ; de l'autre, Mme Weber, dont la comédienne prend les rôles, ne lui parle plus, estimant que son collègue aurait pu insister auprès de l'imprésario pour qu'il abandonne

[1881] L'exemple le plus notable étant certainement le témoignage acerbe de la comédienne Marie Colombier sur Sarah Bernhardt. COLOMBIER Marie, *Voyages de Sarah Bernhardt en Amérique*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1887.

[1882] Nous gardons néanmoins en tête que les lettres de Virginia Arditi sont passées par le double filtre de son époux et de la publication.

[1883] « Nordica was angry at not having a car to herself, and Abbey told her she could have an entire *train* by paying for it. », ARDITI Luigi, *My Reminiscences*, *op. cit.*, p. 273.

[1884] *Lettres de Mounet-Sully à sa femme pendant sa tournée d'Amérique*, Washington, 24 avril, [lettres manuscrites], *op. cit.*

cet arrangement. Trois jours après la première de Hading dans *Hernani*, les relations de la famille de la comédienne comme de Mme Weber avec le tragédien restent très froides, chaque parti le rendant semble-t-il responsable de la situation[1885].

À la toute fin de la décennie, c'est en amont de sa tournée avec Sarah Bernhardt que Constant Coquelin émet des doutes quant à la possibilité d'une cohabitation harmonieuse entre sa consœur et lui. Leur dernière collaboration, début 1895, s'étant soldée par un échec, l'attitude de la vedette a alors décidé l'acteur à cesser tout travail avec elle[1886]. En avril 1900, l'artiste écrit à son amie Maria qu'il ne sait toujours pas s'il ira « en Amérique », car « avec Sarah on ne sait jamais[1887] ». Malgré une appréhension due à de mauvaises expériences passées, il semble que contrairement aux exemples précédents, la cohabitation entre Bernhardt et Coquelin se passe bien. Continuant d'écrire à son amie pendant la tournée, le comédien ne mentionne ni désaccord ni brouille. Dans une lettre du 16 janvier 1901, alors que la troupe joue à San Francisco, il déclare même :

> Tout va bien dans la tournée. L'entente avec Sarah est irréprochable. Elle est même agréable et j'en suis d'autant plus content que tout le monde semblait craindre des difficultés et qu'il n'y en a pas eu une seule[1888].

Sans chercher à louer l'effort visiblement fourni par Bernhardt lors de cette tournée, il nous semble que l'actrice, consciente de l'intérêt que cette combinaison pouvait avoir pour elle, ainsi que des bénéfices que toute la troupe pouvait retirer d'une atmosphère sereine, a *travaillé* à maintenir une bonne entente avec l'autre étoile de la compagnie[1889].

[1885] *Ibid.*, Baltimore, 27 avril.

[1886] Dans une lettre à Maria Dehon du 22 février 1895, Coquelin explique qu'il devait répéter *Falstaff* avec Bernhardt en rentrant à Paris, mais que cette dernière a voulu lui faire faire sa rentrée dans le Sosie d'*Amphitryon*, après quoi elle a refusé de tenir le rôle du Prince de Galles dans *Falstaff*. Le comédien estime que sa saison est perdue et que ce revirement va lui coûter « une soixantaine de mille francs » car il n'a pas voulu demander une compensation ou un dédit dans son engagement. Dans un courrier ultérieur, il confirme qu'il a perdu « toute une saison sur un caprice pas honnête de Sarah ». Fin juin, il écrit qu'il a tout bonnement rompu avec elle. *4 lettres de Constant Coquelin à Maria H. Dehon Polk*, [lettres], *op. cit.*, 22 février 1895, Nice, 1895, Velle-par-Palinges, 24 juin 1895.

[1887] US-NHub, Maria H. Dehon Polk Collection of Constant Coquelin, GEN MSS 453, Box 1, Folder 12, *3 lettres de Constant Coquelin à Maria H. Dehon Polk à propos de et pendant sa tournée d'Amérique avec Sarah Bernhardt*, [lettres], 1900.

[1888] *3 lettres de Constant Coquelin à Maria H. Dehon Polk pendant sa tournée d'Amérique avec Sarah Bernhardt*, San Francisco, 16 février 1901, [lettres], *op. cit.* – La dernière lettre que Coquelin adresse à Maria Dehon Polk pendant cette tournée est écrite depuis le *Kaiser-Wilhelm-der-Gross* pendant la traversée du retour. *Ibid.*, 6 mai 1901.

[1889] Sans que nous disposions de documents pour le prouver, il est fort probable que Maurice Grau ait joué un rôle déterminant dans le procédé, la combinaison Bernhardt-Coquelin étant en premier lieu à son avantage, eu égard à la publicité qu'elle lui offre.

Malgré les nombreux aspects positifs de la vie en groupe, cette dernière comporte également son lot de difficultés avec lesquels les artistes comme les imprésarios doivent apprendre à jongler, et leur impose de fournir des efforts en dehors du seul espace scénique pour que le quotidien demeure agréable.

Si les coupures de presse contemporaines des tournées Grau, ainsi que les ouvrages d'Histoire du spectacle consacrés à cette période concentrent l'essentiel de leur propos sur les artistes en représentation, les circulations théâtrales sont aussi des périodes plus ou moins longues de promiscuité avec des personnes plus ou moins connues, dans lesquelles proches humains et non humains parviennent toutefois à se faire une place non négligeable. C'est sur ce terreau collectif, dans lequel les moments de joie et de partage côtoient des tensions et parfois un sentiment de solitude affective, que se développe une esthétique centrée sur quelques figures mises en lumière. Même si les stars sont en fait les parties indissociables d'un tout sans lesquelles elles n'auraient aucun poids, ce sont elles qui occupent la plus grande part du spectacle, focalisation renforcée par la nécessaire adaptabilité dont les compagnies doivent faire preuve sur la route.

Chapitre 10. Ce que la tournée fait au spectacle. Enquête sur le *star system*

Dans le troisième chapitre du *Théâtre libre*, André Antoine présente le vedettariat comme la quatrième cause de la crise qui touche alors l'art dramatique[1890]. Selon le metteur en scène, favoriser des étoiles souvent trop cher payées au détriment de l'ensemble d'une troupe entraîne nécessairement une déformation des œuvres, « cause de répulsion pour le public intelligent[1891] ». Décrit comme une caractéristique du paysage spectaculaire du dernier XIXe siècle par l'Histoire théâtrale, le renforcement du *star system* en Europe et au-delà est bien, à l'époque, un sujet d'intérêt comme de préoccupation[1892]. Si la célébrité des grands acteurs et chanteurs accapare la scène médiatique et concentre l'intérêt de l'opinion publique, elle apparaît aussi comme une source de difficultés économiques pour des directeurs et propriétaires de salles confrontés à des exigences financières croissantes de la part des sujets les plus courtisés. Ainsi, à la suite d'une première saison désastreuse d'un point de vue financier, les actionnaires du Metropolitan Opera accueillent-ils positivement la proposition de Leopold Damrosch d'engager des artistes à prix raisonnables pour constituer une troupe sans têtes d'affiches mais homogène[1893]. Au-delà des changements financiers que ce passage à l'opéra allemand entraîne alors, l'installation de ce nouvel ensemble à l'Opéra de New York génère une mutation artistique conséquente, tant en termes musicaux que scéniques. Si modification il y a, cela implique que le système des étoiles, quoique souvent décrié dans la profession, possède lui aussi des spécificités esthétiques, que ce chapitre se propose d'étudier dans le contexte des tournées.

Alors que l'itinérance conjuguée à l'hétérogénéité des équipements théâtraux impose aux troupes de se produire dans des espaces aux configurations variées, les vedettes constituent en quelque sorte des points de repère qui unifient les représentations d'un lieu à un autre. L'autorité dont elles disposent conduit par ailleurs Maurice Grau à se mettre en retrait face à ce que ses stars peuvent considérer comme des prérogatives artistiques qui ont des répercussions

[1890] ANTOINE André, *Le Théâtre libre*, Paris, [s.n.], 1890, p. 26-27.

[1891] *Ibid*., p. 27.

[1892] Au sujet de l'avènement du *star system* dans le dernier tiers du XIXe siècle, voir notamment : ; LAMUS OBREGÓN Marina, *Geografías del teatro en América Latina : un relato histórico*, Bogotá, Luna Libros, 2010, p. 249 ; WATERMEIER Daniel J., « Actors and Acting », dans WILMETH Don B. et BIGSBY Christopher (dir.), *The Cambridge History of American Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, vol.II (1870-1945), p. 452-466. ; YON Jean-Claude, *Une histoire du théâtre à Paris de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Flammarion, 2012, p. 208-209.

[1893] AFFRON Charles et AFFRON Mirella Jona, *Grand Opera : The Story of the Met*, op. cit., p. 25.

décisives sur le spectacle. Dans une telle configuration, les premiers sujets ne sont pas seulement des interprètes de l'idée d'un dramaturge, d'un compositeur, ou d'un metteur en scène, mais des forces de proposition qui laissent leur empreinte artistique dans le paysage dramatique et lyrique d'alors. Enfin, la focalisation extrême du public sur les artistes transforme jusqu'au spectacle lui-même : en marge des représentations, des manifestations d'enthousiasme et d'affection envers chanteurs, comédiens et musiciens font elles aussi office de divertissements, écrits et célébrés tels des œuvres miniatures.

10.1 Jouer en tout lieu : des artistes plus que des scènes

Dans l'album *Sarah Bernhardt* de la bande dessinée *Lucky Luke*, Xavier Fauche, Jean Léturgie et Morris font notamment jouer la vedette en visite aux États-Unis dans un saloon et dans un tipi[1894]. Même si, à notre connaissance, les artistes engagés par Grau n'ont pas joué dans des lieux aussi curieux, partir en tournée implique pour eux de se confronter à des configurations changeantes. Comme nous l'avons vu dans le chapitre 3, Maurice Grau sécurise en priorité les théâtres les plus prestigieux des villes dans lesquelles il conduit ses artistes. Selon l'endroit, la notion de prestige n'est cependant pas la même, et les troupes jouent parfois dans des conditions bien moins optimales que celles auxquelles elles sont habituées chez elles. Plus qu'une capacité d'adaptation, la facilité avec laquelle les artistes semblent passer d'un espace à un autre semble témoigner d'une esthétique particulière de l'époque. Comme les pages qui suivent le suggèrent, comédiens et chanteurs paraissent en effet moins sensibles au réalisme des décors qu'à la vérité de leurs costumes qui instaurent une continuité dans l'itinérance. Forts de ce rapport à l'espace, nous verrons que les artistes en tournée commencent souvent par proposer des spectacles à bord des paquebots sur lesquels ils voyagent, puis qu'ils se produisent régulièrement dans des lieux initialement non conçus pour des représentations dramatiques. Cet environnement changeant nous conduira à questionner, dans un troisième temps, la constance des interprètes et la relation qu'ils entretiennent avec la matérialité du spectacle.

10.1.1 « *Une tragédie grecque* à bord d'un *transatlantique* !![1895] » : construire un spectacle en mer

Sans être prévues à l'avance par les compagnies maritimes, les représentations à bord des bateaux sont, dans le dernier tiers du XIXe siècle, presque systématiques dès lors que des artistes comptent parmi les passagers. Organisées dans des buts caritatifs, elles échappent au contrôle de l'imprésario qui n'en retire aucun profit et ne participe généralement pas, quand il est présent, à leur conception[1896]. Si Maurice Grau n'est donc pas directement concerné par ces spectacles, il nous paraît essentiel de les inclure dans cette étude dans la mesure où ils sont

[1894] FAUCHE Xavier, LÉTURGIE Jean, et MORRIS, *Sarah Bernhardt, Lucky Luke*, Givrins, Lucky Comics, 1982.

[1895] *Lettres de Mounet-Sully à sa femme pendant sa tournée d'Amérique*, 17 mars 1894, [Lettres], *op. cit.*

[1896] Les représentations à bord des bateaux étant destinées à lever des fonds pour des œuvres de bienfaisance, plusieurs des exemples décrits ci-dessous seront repris dans la section 12.1, et analysés sous l'angle financier.

intrinsèquement liés au phénomène de la tournée, qu'ils se déploient grâce à lui, et qu'ils ont probablement incité les compagnies maritimes à engager de petits orchestres pour distraire les passagers de première à partir du début du XXe siècle[1897]. Avant cette professionnalisation des musiciens et cette systématisation du divertissement en mer, les artistes jouent donc gracieusement, soutenus soit par un piano généralement présent dans la salle à manger de première classe, soit par des instruments embarqués.

Ces informations sont parfois relayées par la presse ; on en trouve aussi des traces dans les mémoires d'artistes, comme dans ceux d'Adelaide Ristori qui lors de son premier voyage aux États-Unis organise une représentation destinée à lever des fonds pour la famille d'un marin passé par-dessus bord ; enfin, ils peuvent être recensés au détour d'échanges épistolaires, comme dans les lettres que Mounet-Sully envoie à son épouse pendant sa tournée nord-américaine[1898]. C'est cependant dans les *Annales du sauvetage maritime* que nous avons trouvé le plus grand nombre d'occurrences du phénomène. Les numéros disponibles sur Gallica, couvrant la plupart des années entre 1866 et 1935, recensent quasiment tous des « concerts » à bord, tandis que plusieurs évoquent des « représentations[1899]». Parmi ces événements, nous avons retracé cinq spectacles faisant intervenir des artistes de Grau, entre 1879 et 1891.

Pour ce qui est des concerts, le premier est donné à bord du *Labrador* par les membres de la troupe d'opéra français en 1879 ; le second a lieu quelque deux années plus tard avec Victor Capoul « et ses amis », soit encore une fois un ensemble d'opéra français, voyageant avec le *France* ; le 30 avril 1882 ensuite, c'est Anna Judic « et ses amis » qui en organisent un suivi d'une tombola sur le *Labrador* ; plus loin dans le temps, en 1890, les frères de Reszké chantent à bord de la *Touraine*[1900]. Pour ce qui est des représentations, les *Annales du sauvetage maritime* ne donnent que deux exemples, faisant intervenir Coquelin Aîné, en 1888 puis en

[1897] Cette sous-section peut d'ailleurs se présenter comme un préalable à une étude plus vaste sur les spécificités de la vie artistique en mer qui s'appuierait notamment sur les archives de la Cunard Line conservées aux archives maritimes de Liverpool et sur celles de La Compagnie Générale Transatlantique, consultables aux Archives Nationales du Monde du Travail à Roubaix. – Sur le travail effectué par les artistes à bord des bateaux, voir notamment l'article consacré par Céline Frigau Manning à la traversée des Garcia en 1825 : FRIGAU MANNING Céline, « "Sick of the Old World's Sophistry!" Performing Italian Opera at Sea in 1825 », *Laboratoire italien*, numéro spécial *Le spectacle italien loin de l'Europe. Scènes d'Amérique et d'Afrique (XIXe-XXe siècles)*, à paraître en 2027.

[1898] RISTORI Adelaide, *Studies and Memoirs*, *op. cit.*, p. 94-96 ; *Lettres de Mounet-Sully à sa femme pendant sa tournée d'Amérique*, 15, 16 et 17 mars 1894, [lettres], *op. cit.*. – La tournée de Ristori en question n'est pas organisée par Maurice Grau mais par son oncle Jacob, en 1866 : GRAU Robert, *Forty Years Observation of Music and the Drama*, op. cit., p. 57-58.

[1899] Société centrale de sauvetage des naufragés, *Annales du sauvetage maritime*, Paris, Société nationale du sauvetage en mer, 1866-1935.

[1900] Société centrale de sauvetage des naufragés, *Annales du sauvetage maritime*, Paris, Société nationale du sauvetage en mer, 1er juillet 1879, p. 178 ; 1er janvier 1882, p. 267 ; 1er janvier 1883, p. 177 ; 1er janvier 1891, p. 385.

1890[1901]. En nous appuyant sur ces cas, nous étudierons les spécificités esthétiques de ces soirées avant d'aborder leur caractère événementiel, deux dimensions par lesquelles le spectacle en mer se rapproche du théâtre de société[1902].

La composition des spectacles pour lesquels nous disposons de détails est sensiblement la même que celle des représentations de galas organisées à la fin d'une saison, pour célébrer un événement spécial, ou pour lever des fonds. Quand plusieurs troupes sont à bord, chanteurs et comédiens joignent généralement leurs forces pour composer un spectacle faisant alterner moments chantés et récités. C'est ainsi qu'en 1866 Adelaide Ristori joue une scène du *Marie Stuart* de Scribe, tandis que Madame La Grange, que la tragédienne présente comme une cantatrice de renom, chante trois de ses morceaux favoris, et qu'un passager français prête aussi sa voix à l'événement, soulignant de fait le caractère amateur que ces soirées peuvent prendre[1903]. Faire alterner les numéros ne s'observe cependant pas seulement quand des artistes de plusieurs troupes et genres se réunissent, mais également au sein d'un même ensemble, ce qui laisse penser qu'il s'agit d'une sorte de norme esthétique. Comme le montre le programme de la soirée organisée par la troupe de Coquelin Aîné et Jane Hading le 19 mai 1888 à bord de l'*Équateur* qui conduit les artistes vers le Brésil (image 70), des intermèdes musicaux entre-coupent des scènes choisies, de courtes pièces, ainsi que des récitations.

[1901] *Ibid.*, juillet-septembre 1888, p. 197-200 ; *Ibid*., septembre-décembre 1890, p. 329-330.

[1902] YON Jean-Claude, « Le Théâtre de société au XIXe siècle : une pratique à redécouvrir », dans LE GONIDEC Nathalie et YON Jean-Claude (dir.), *Tréteaux et paravents : le théâtre de société au XIXe siècle*, Grâne, Créaphis éditions, 2012, p. 13-28.

[1903] RISTORI Adelaide, *Studies and Memoirs*, *op. cit.*, p. 95.

Le programme est ainsi composé :

1° *Piano*, fantaisie sur *Faust ;* sérénade de *Don Juan ;* régate de *Veneziani*, par Mlle de Saules.

2° *Scène du Mariage forcé*, de MOLIÈRE :

Pancrace	MM. Coquelin
Sganarelle	Jean Coquelin

3° *Piano.*

4° *Jean-Marie*, drame en un acte, en vers, de M. André Theuriet :

Thérèse	Mme Jane Hading
Jean-Marie	MM. Duquesne
Joël	J. Deroy

5° *Monologues* :

Déclaration d'un écolier, M. Jean Coquelin.

Le Naufragé. — La Vie, M. Coquelin.

6° *Piano.*

7° *Les Précieuses ridicules*, comédie en un acte, de MOLIÈRE :

Mascarille	MM. Coquelin
Jodelet	Jean Coquelin
La Grange	Borel
Du Croisy	Ramy
Gorgibus	Deroy
Madelon	Mmes Renée Lemercier
Cathos	Pauline Patry
Marotte	Kerwich

Neuf heures du soir : *Jean-Marie.*

Latitude : 41° 59′. Longitude : 36° 10′.

Dix heures trente : *Les Précieuses ridicules.*

Latitude : 42° 16′. Longitude : 36° 22′.

Image 70 : *Annales du sauvetage maritime*, juillet-septembre 1888, p. 199.

Outre la composition formelle de ces soirées, les conditions matérielles dans lesquelles elles sont données rappellent les théâtres de société comme énoncés ci-dessus, tout en subissant des contraintes spécifiques à un lieu mouvant. Ces concerts et représentations généralement organisés dans la salle à manger ou sur le pont du paquebot bénéficient le plus souvent d'une petite scène, d'une rampe, et de décors apportés par les comédiens ou improvisés à partir des drapeaux et pavillons du navire. Le spectacle donné à bord de l'*Équateur* par la troupe de Hading et Coquelin en mai 1888 a ainsi lieu sur le pont où une scène est installée. Une rampe est formée avec des fanaux et leurs réflecteurs. Les comédiens disposent de coulisses construites avec les drapeaux. Deux décors distincts sont installés. Le premier, vraisemblablement pris dans le stock que les comédiens emportent avec eux, est une toile figurant une maison de pêcheurs bretons, pour *Jean-Marie* ; le second, pour *Les Précieuses ridicules*, est fait à partir « de drapeaux, de pavillons, d'étoffes un peu vives, mais amusantes[1904]». Des chaises, des fauteuils, des pliants et des bancs sont installés pour le public

[1904] Société centrale de sauvetage des naufragés, *Annales du sauvetage maritime*, *op. cit.*, p. 199.

qui est par ailleurs mis à l'abri du soleil par une grande tente éclairée[1905]. En mars 1894, Mounet-Sully et les comédiens qui l'accompagnent donnent quant à eux *Antigone*, suivie de récitations et chansons, dans la salle à manger de *La Bretagne*[1906]. Des tables et des fauteuils sont démontés pour faire de la place, une estrade est construite et une rampe, qui vraisemblablement n'éclaire pas, est figurée par des pots de fleurs. Des draperies rouges sont utilisées pour figurer les décors, et le souffleur est mis à contribution « dans la coulisse ». Les comédiens jouent en costumes et maquillés, à la demande expresse de Mounet-Sully. Dans les deux cas, l'espace dont disposent les artistes est plus exigu que dans un théâtre, et l'acoustique spécifique – principalement sur le pont, où le son doit beaucoup se disperser – nécessite très certainement des ajustements en termes de projection et de diction. La plus grande difficulté de ces représentations semble cependant venir des mouvements du bateau. Si l'on en croit Adelaide Ristori, le concert qu'elle donne au profit de la famille du marin noyé se déroule au beau milieu d'une tempête, d'autant mieux mise en scène par la tragédienne qu'elle s'aggrave au moment où le personnage de Marie Stuart invoque les nuages[1907].

Après cette description assez romancée, l'actrice écrit qu'elle se sent prise de vertiges, que sa gorge se dessèche, avant de conclure qu'elle ressent peu à peu tous les symptômes désagréables du mal de mer et ne sait plus exactement ce qu'elle fait. Un de ses confrères en scène, craignant qu'elle ne s'évanouisse, court lui chercher des sels qu'il lui fait sentir régulièrement jusqu'à la fin du spectacle qu'elle poursuit soutenue par sa partenaire. Une fois son moment terminé, elle court jusqu'au pont où elle s'écroule dans un fauteuil[1908]. Les représentations données par Coquelin et Mounet-Sully semblent moins rocambolesques. Malgré une mer calme, le premier écrit tout de même que les comédiens doivent régulièrement s'arc-bouter pour ne pas perdre l'équilibre[1909]. Le second craint quant à lui le ridicule, d'autant que le bateau, qui a tangué toute la journée, ne retrouve une relative stabilité que le soir. La veille, alors que l'agitation de l'océan fait envisager un report de la représentation, il écrit : « Si

[1905] La représentation a lieu au niveau de la ligne de l'Équateur, par une très grande chaleur, *Ibid.*, p. 197 et 199.

[1906] *Lettres de Mounet-Sully à sa femme pendant sa tournée d'Amérique*, 15, 16 et 17 mars 1894, [lettres manuscrites], *op. cit.*.

[1907] « I came upon the stage determined to triumph over the elements! In the best of spirits I began the beautiful invocation of Mary Stuart to the clouds ; but the real clouds, alas ! began to gather once more in the sky, and the sea to rise! », RISTORI Adelaide, *Studies and Memoirs*, *op. cit.*, p. 95.

[1908] *Ibid.*, p. 95-96. – Sans romancer le moment comme sa consœur italienne, Emma Calvé décrit elle aussi une représentation donnée à bord d'un paquebot et durant laquelle les artistes doivent « se cramponner au piano » pour ne pas tomber. CALVÉ Emma, *Sous tous les ciels, j'ai chanté…*, Paris, Librairie Plon, 1940, p. 97.

[1909] Les détails donnés par les *Annales du sauvetage* sont la retranscription d'un article publié dans le supplément littéraire du *Figaro* du 23 juin 1888, qui se présente lui-même comme le journal de bord de Coquelin.

le temps n'est pas meilleur on se demande comment on fera pour tenir debout *tragiquement* pendant deux heures[1910]. »

Dans les deux derniers cas néanmoins, le spectacle est présenté comme un succès, qui peut d'autant plus se comprendre qu'une représentation est alors souvent un des seuls, si ce n'est l'unique divertissement dont disposent les passagers pendant des traversées d'une ou plusieurs semaines[1911]. Dans les lettres qu'il destine à sa femme, Mounet-Sully écrit à plusieurs reprises qu'il s'ennuie, ce malgré les conditions matérielles très confortables dont il dispose – la présence d'une baignoire qui lui permet de prendre des bains quotidiens, une cabine privative qui lui donne tout le loisir de lire et d'écrire, notamment – et du grand nombre de personnes avec qui il échange chaque jour. Dans un contexte où beaucoup de passagers sont désœuvrés dès lors qu'ils n'ont pas le soin ou la compagnie d'un ou plusieurs membres de leur famille, l'ennui est très probablement un sentiment ressenti par nombre de voyageurs à bord des paquebots. De fait, les concerts et représentations prennent une teneur événementielle très forte, et peuvent se transformer en réels moments de convivialité, dans l'entre-soi quand ils ne s'adressent qu'aux passagers de première, plus inclusifs quand tous y sont conviés.

En ce sens, le spectacle donné sur le pont par Coquelin, Hading et leur troupe rassemble très certainement une plus grande variété de personnes que ceux proposés par Ristori et Mounet-Sully, ou, plus généralement, toute représentation confinée dans une salle à laquelle les passagers d'entrepont ou de troisième classe n'ont pas accès. Sur l'*Équateur* donc, l'ensemble des voyageurs est convié au spectacle, bien que placés par ordre de distinction. Les matelots qui ne sont pas de service sont présents eux aussi, et les derniers installés. En tout, Coquelin estime que près de cinq cents personnes assistent à l'événement qu'il qualifie de succès, particulièrement pour la scène du *Mariage forcé*, qui « fait tordre de rire » l'ensemble des spectateurs, français ou étrangers. L'éclairage de la rampe permet selon lui un excellent rendu du jeu de physionomie des comédiens, ce qui facilite la compréhension de l'action et la transmission des émotions. Pendant l'entracte, des glaces sont distribuées aux spectateurs, et après la représentation, « tout le monde [soupe], [boit] du champagne[1912] », et Coquelin conclut : « C'est vraiment ce que j'ai vu de plus original et de plus touchant dans ma vie artistique[1913] », soulignant le caractère convivial de ce type de soirées, durant lesquelles le lien

[1910] C'est Mounet-Sully qui souligne. *Lettres de Mounet-Sully à sa femme pendant sa tournée d'Amérique*, 16 mars, [lettres manuscrites], *op. cit.*

[1911] Adelaide Ristori ne donne pas d'informations sur la réception des spectateurs.

[1912] Tandis que les glaces sont apparemment distribuées à tous les spectateurs, il semble peu probable que l'ensemble du public soit invité à boire du champagne. *Ibid.*, p. 200.

[1913] *Ibid.*

entre artistes et spectateurs semble être renforcé par leur caractère unique et en grande partie spontané.

Quand les artistes se produisent sur un bateau – et même en tournée – le spectacle n'a pas seulement lieu dans le temps circonscrit de la représentation, mais s'étire en amont avec la publicité qui en est faite, ainsi qu'en aval avec les discussions qu'il provoque et, dans le cas de tombola associée par exemple, la fascination exercée par les reliques du spectacle[1914]. Parfois, l'avant ou l'après peut même constituer un divertissement plus intense que la soirée en elle-même. Le 14 septembre 1885 par exemple, Marie Aimée et les premiers chanteurs de sa troupe organisent un concert caritatif à bord du *Canada* qui les conduit alors du Havre vers New York[1915]. Jules Prével, qui rapporte l'événement pour *Le Figaro*, ne donne aucun détail sur le répertoire. Il se contente de noter que la soirée a été un succès, tant du point de vue du plaisir des spectateurs que de la somme récoltée (1 175 fr.). Il s'appesantit en revanche sur les modalités de promotion de ce concert, dont la publicité est improvisée par les chanteurs Dupuis et Germain, qui se noircissent le visage, se costument « en nègres » puis se promènent sur le pont « en *sandwichs* », à savoir avec une pancarte sur le dos et une autre sur le ventre, sur lesquelles sont collées les affiches du concert préparées à la main.

Le procédé publicitaire choisi semble davantage marquer les esprits des passagers que le concert, mais surtout celui du journaliste qui lui consacre plus de lignes qu'à la soirée artistique en elle-même. La vue de « deux *sandwichs* » sur le pont alors que « depuis le Havre, on n'avait pas vu le moindre négrillon parmi les passagers », fait « un effet énorme[1916] ». Tout d'abord, on voit que les artistes ont parfaitement intégré les procédés publicitaires racoleurs par le biais desquels les spectacles itinérants ou du moins commerciaux sont promus à l'époque. Ensuite, la mise en scène choisie rappelle que Maurice Grau conduit ses entreprises à l'époque des zoos humains notamment produits par l'imprésario Barnum, ainsi que des tournées de *Black Minstrels*, tous deux très populaires[1917] ; une époque, donc, où la seule différence physique

[1914] À propos des « reliques » des spectacles, voir la section « 11.3.2.1 Des programmes-souvenirs comme reliques ».

[1915] PRÉVEL Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 29 septembre 1885. – Tournée 26.

[1916] *Ibid*.

[1917] Sur les zoos humains au XIXe siècle, voir notamment : BANCEL Nicolas, « À chacun son sauvage ? Genèses du zoo humain en Europe et aux États-Unis », dans COUTELET Nathalie et MOINDROT Isabelle (dir.), *L'altérité en spectacle. 1789-1918*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 21-33 ; PŮTOVÁ Barbora, « Freak Shows. Otherness of the Human Body as a Form of Public Presentation », *Anthropologie (1962-)*, 2018, vol. 56, n° 2, p. 91-102. – À propos des *Minstrel Shows* : TOLL Robert Charles, *The Minstrel Show in Nineteenth Century America*, New York, Oxford University Press, 1974 ; BEAN Annemarie, HATCH James Vernon et McNAMARA Brooks (dir.), *Inside the Minstrel Mask : Readings in Nineteenth-Century Blackface Minstrelsy*, Middletown [Connecticut], Wesleyan University Press, 1996.

constitue un spectacle digne de figurer dans les pages d'un journal, quand le programme du concert qui lui est associé n'est pas même évoqué.

Les spectacles en mer, créatifs et proposant un mélange original entre professionnalisme et amateurisme, constituent un objet de choix pour aborder l'amorce des tournées, auxquelles ils offrent un espace interstitiel dans lequel acteurs, chanteurs et instrumentistes retrouvent des repères qu'ils connaissent à terre, tout en ayant ses propres spécificités en termes d'expression artistique et de relation aux spectateurs. Une fois débarqués, les interprètes sont cependant loin d'avoir fini d'explorer des lieux de représentations atypiques, leurs imprésarios les produisant parfois dans des espaces qui ont assez peu de rapports avec une salle de théâtre.

10.1.2 Des théâtres qui n'en sont pas… ou presque

Étant donné l'étendue de l'ère géographique couverte par les tournées Grau et du grand nombre de salles dans lesquelles il a produit ses artistes, recenser l'ensemble des lieux de représentation exploités par l'imprésario dépasse le cadre de cette étude. Les relevés que nous avons effectués montrent tout de même que dans l'ensemble, Maurice Grau conduit ses artistes dans des villes qui disposent pour la plupart de théâtres équipés selon des standards plus ou moins équivalents à ceux de leurs homologues européens[1918]. Quand la troupe doit se produire dans un lieu dépourvu de salle de spectacle ou dont l'existante est jugée trop rudimentaire pour l'ensemble d'artistes en voyage, il arrive parfois que leur venue motive la conduite de travaux conséquents visant à transformer l'espace. Dans d'autres cas, les modifications ne sont que temporaires, et peuvent même être effectuées par l'équipe technique de l'imprésario. Dans certains endroits enfin, parfois de grandes villes, les salles de spectacle peuvent offrir un confort rudimentaire à des personnalités habituées à se produire dans des lieux prestigieux.

Quand un ou des artistes de renom sont programmés, certaines villes encore dépourvues des équipements nécessaires pour les accueillir n'hésitent pas à réhabiliter des bâtiments désaffectés pour qu'ils accueillent les représentations, ou améliorent une salle de spectacle préexistante. Ces transformations montrent que la création d'équipements théâtraux ou la montée en gamme de ceux qui existent déjà ne sont pas toujours des préalables à l'arrivée de vedettes mais que le prestige de leur venue peut motiver des changements conséquents dans des bâtiments publics, comme les deux exemples qui suivent le montrent. Entre fin décembre 1886

[1918] Pour ce qui est du choix des théâtres en tournée, voir la section « 4.1.1 Où l'on ne joue que dans des théâtres de centre-ville ».

et début janvier 1887, Sarah Bernhardt et sa troupe se produisent dans la ville de Panama[1919]. Comme la capitale ne dispose pas à proprement parler de théâtre, les représentations ont lieu dans un ancien couvent spécialement aménagé pour accueillir les artistes[1920]. En l'absence d'une autre salle de spectacle, ce lieu, vraisemblablement El Convento de las Monjas de la Encarnación, devient à partir de cette date la principale scène de la ville, jusqu'à l'inauguration du Teatro Nacional en 1908[1921]. Les sources journalistiques de l'époque indiquent soit que Bernhardt inaugure un nouveau théâtre, soit qu'elle joue dans un couvent transformé pour l'occasion[1922]. Le journal mexicain *El Partido Liberal*, qui parle d'inauguration, écrit que l'inscription suivante a été gravée sur le fronton du bâtiment : « L'éminente actrice Sarah Bernhardt inaugura ce théâtre le 28 décembre 1886[1923]. » Si cet article dit vrai, la venue de la tragédienne française marque tellement les esprits qu'elle s'imprime dans la pierre. Même si la saison de l'artiste est étroitement liée à l'inauguration du théâtre qui aurait d'ailleurs pris son nom[1924], nous ne savons pas à quel point les travaux entrepris ont modifié l'édifice, ni de quels équipements il a été pourvu. Étant donné qu'aucun article de presse n'évoque de décors et que la réclame n'indique pas que la compagnie voyage avec les siens, il est possible que les représentations aient été assez rudimentaires d'un point de vue scénographique, concentrant de fait toute l'attention des spectateurs sur le jeu des comédiens.

Les 3 et 4 mars 1890, la troupe d'opéra italien conduite par Abbey, Schoeffel & Grau se produit au Coliseum d'Omaha, dans le Nebraska[1925]. Ce bâtiment inauguré en 1888, est conçu pour héberger des congrès, des concerts et des événements sportifs comme des courses

[1919] Tournée 29. Comme pour Patti à Omaha, des trains spéciaux sont affrétés pour voir le spectacle : « Sarah Bernhardt met with an enthusiastic reception in Panama recently, where she opened a new theater. Special trains were run across the isthmus every night to accommodate people from the Atlantic coast. » Anonyme, « Musical and Dramatic », *The Evening Star*, 15 janvier 1887 ; « Sarah Bernhardt was given an ovation at Panama ; special trains being run acros the isthmus from Aspinwall, and thousands going to see her performances. » Anonyme, « Players and Singers », *Narragansett Herald*, 22 janvier 1887.

[1920] Anonyme, « Musical and Dramatic », *The Evening Star*, 15 janv. 1887 ; Anonyme, « Notes of the Stage », *The Indianapolis Journal*, 16 janv. 1887 ; F-Pnas, SR97/3361 RT.5886 (1-3), *Recueil de coupures de presse concernant les tournées de Sarah Bernhardt*, [presse], 1887-1901.

[1921] C. RODRÍGUEZ Héctor, *Primera Historia del Teatro en Panamá*, Panama, 1984, p. 30 ; p. 32-33 ; BARREA-MARLYS Mirta et CORTÉS Eladio (dir.), *Encyclopedia of Latin American Theater*, Westport, Conn./Londres, Greenwood Press, 2003, p. 358.

[1922] Notons que les articles évoquant une inauguration sont publiés dans les Amériques, tandis que ceux qui parlent d'un couvent viennent de journaux parisiens : Anonyme, « Musical and Dramatic », *The Evening Star*, art. cit. ; Anonyme, « Notas a granel », *El Partido Liberal*, 19 janvier 1887 ;

[1923] « ''La eminente actriz Sarah Bernhardt inauguró este teatro el 28 de Diciembre de 1886.'' », Anonyme, « Notas a granel », art. cit.

[1924] D'après le chercheur en études théâtrales Héctor Rodríguez C., ce théâtre est tantôt désigné comme *Teatro Sara Bernhardt* (sic.), tantôt comme *Teatro de las Monjas*. C. RODRÍGUEZ Héctor, *Primera Historia del Teatro en Panamá*, *op. cit.*, p. 31-32.

[1925] Tournée 41.

de vélo, et peut accueillir jusqu'à 8 000 spectateurs[1926]. Avant l'arrivée des artistes, les charpentiers et techniciens de la Boyd's Opera House entreprennent de transformer les lieux en salle d'opéra. La veille de l'inauguration, l'*Omaha Republican* écrit que « la partie nord de la piste de vélo a été transformée en une scène immense équipée de décors neufs et magnifiques[1927] ». De part et d'autre, des loges sont construites et richement meublées, la plus luxueuse d'entre elles étant destinée à Adelina Patti.

Dans le cas du Coliseum d'Omaha, la salle est transformée par les propriétaires du lieu qui effectuent par ailleurs des achats pérennes – décors, meubles et tapisseries – susceptibles d'être réemployés par d'autres compagnies[1928]. D'autres fois cependant, ce sont les propres techniciens de la troupe de Maurice Grau qui effectuent des modifications, temporaires cette fois-ci. Les 30 et 31 octobre 1899 par exemple, les artistes du Metropolitan Opera se produisent au Convention Hall de Kansas City[1929]. C'est vraisemblablement la première fois que la compagnie donne un spectacle dans ce type de lieu qui, comme le Coliseum d'Omaha, n'a pas été directement pensé pour le spectacle vivant[1930]. Cet espace est aussi bien plus vaste que la salle du Nebraska (image 71). Pourvu de deux étages, il a une capacité totale de 20 000 places assises[1931]. Les aménagements construits pour l'occasion réduisent très certainement le nombre maximum de spectateurs, mais d'après Quaintance Eaton, les deux représentations données battent des records en termes d'affluence en rassemblant probablement plus de 6 000 personnes[1932]. Ce chiffre, même s'il n'est qu'une estimation, explique sans doute en partie pourquoi les artistes chantent au Convention Hall et non pas dans un des deux principaux théâtres de la ville, le Coates' Opera et l'Auditorium Theatre.

On peut en effet supposer que Grau choisit cette salle pour sa capacité hors norme, qui accentue la dimension spectaculaire des représentations tout en augmentant les gains des ventes de billets[1933]. Ce choix impose cependant des aménagements conséquents, rendus d'autant plus

[1926] JENNINGS Harlan, « Grand Opera in Nebraska in the 1890s », *The Opera Quarterly*, 1995, vol. 11, nº 2, p. 98-99.

[1927] « […] the north end of the bicycle track has been converted into an immense stage, equipped with new and magnificent scenery […] », *Omaha Republican*, 2 Mars1890, cité dans *Ibid*., p. 99.

[1928] Harlan Jennings parle de travaux d'un montant total de 2 500$. *Ibid*.

[1929] Tournée 71.

[1930] EATON Quaintance, *Opera Caravan : Adventures of the Metropolitan on Tour, 1883-1956*, *op. cit.*, p. 82-83. – Notons cependant qu'à l'automne 1894 Nellie Melba, qui effectue alors une tournée de concerts dans l'est des États-Unis, chante au Convention Hall de Washington avec certains de ses confrères de l'Opéra de New York. Tournée 1894.

[1931] Anonyme, « Convention Hall Burned », *New-York Daily Tribune*, 5 avril 1900.

[1932] EATON Quaintance, *Opera Caravan : Adventures of the Metropolitan on Tour, 1883-1956*, *op. cit.*

[1933] Nous n'avons pu retrouver les prix d'entrée demandés pour ces deux représentations. Les 10 et 11 décembre 1900 cependant, la troupe du Metropolitan Opera se produit à nouveau au Convention Hall de Kansas City, pour trois représentations. La réclame indique alors trois formules d'abonnement pour l'ensemble des spectacles, respectivement à 6, 7 et 8$. Eu égard à la stabilité des prix que Grau pratique pendant sa direction du

difficiles du fait des circonstances dans lesquelles ils sont effectués. Quelques jours avant la première, l'équipe technique de l'Opéra de New York, dirigée par Frank Rigo, arrive sur les lieux pour qu'ils puissent accueillir les représentations dans des conditions décentes[1934]. Sans doute à cause d'une mauvaise gestion du calendrier – ou du désir des propriétaires de rentabiliser les lieux au maximum – les techniciens se retrouvent au beau milieu d'une foire bovine qui doit durer jusqu'au 28. Ils doivent donc effectuer les travaux alors que le bétail se trouve encore dans les lieux. Rigo qui s'y est déjà rendu ou qui connaît du moins la configuration de l'espace, a prévu une extension du tablier de scène d'une dizaine de mètres, une arche d'avant-scène et une caisse de résonance. L'essentiel de la construction est déjà prêt ; les finitions – peinture comprise – et l'installation se font dans la poussière et une odeur d'étable. Dès le départ de la dernière vache, une équipe s'attèle à retirer l'écorce qui jonche le sol à la pelle tandis qu'une autre répare les dégâts causés par le piétinement des sabots. Outre la construction des structures et le nettoyage, diverses commodités sont mises en place pour les artistes et pour le public, comme des loges séparées par des rideaux pour les premiers, et des stalles privatives pour les seconds, afin de rappeler un tant soit peu les codes des salles d'opéra.

Les problèmes liés à l'acoustique semblent avoir été difficiles à résoudre, mais la critique publiée dans le *Star* après les représentations trouve le son clair et pur. Pour les spectateurs les plus éloignés cependant, le spectacle ressemble beaucoup à un opéra en miniature, les chanteurs ayant l'air de figurines brillantes et colorées dont il est impossible de distinguer le visage. Comme la construction du Metropolitan Opera le montre déjà au début des années 1880, le gigantisme est au cœur du modèle spectaculaire états-unien assez tôt dans la carrière de Maurice Grau[1935]. Les représentations au Convention Hall de Kansas City s'inscrivent dans cette dynamique, qui se renforce au tournant du siècle avec la diversification

Metropolitan, il est fort probable que les tarifs aient été les mêmes lors de la saison précédente. Pour une représentation, le prix le plus bas est donc doublé, quand le plus élevé est presque deux fois moins élevé (pour les prix des entrées, voir la section 7.1.1.2). La rentabilité de l'entreprise aurait été plus facilement évaluable en prenant en compte le montant la location de l'édifice, que nous n'avons pas pu retrouver. Anonyme, « Maurice Grau Opera Company », *The Colored Citizen*, 9 novembre 1900. – Quaintance Eaton explique par ailleurs que lors de cette tournée durant laquelle la troupe parcourt les États-Unis d'un océan à l'autre, Grau pose les bases du système de garantie sur lequel l'opéra reposera ensuite, précisément en vendant deux représentations à Kansas City. Le fait que le lieu de représentation ne soit pas initialement prévu pour des spectacles lyriques ne semble pas avoir fait hésiter l'imprésario : « Grau decided to use his knowledge of every theatre in the country to build a prosperous network for opera. He even succeeded in selling the performances outright in Kansas City – the beginning of the guarantee system. Wherever a hall could be adapted to his purpose, Grau booked a date. », *Ibid.*, p. 82.

[1934] Sauf indication contraire, cet exemple s'appuie sur les propos rapportés par Quaintance Eaton, *Ibid.*, p. 81-83.

[1935] À propos de la construction de l'Opéra de New York et de la volonté affichée d'en faire une salle plus vaste que les théâtres lyriques européens les plus réputés, voir la section « 4.1.2 Un directeur de théâtre états-unien ».

de l'offre de divertissement et notamment le développement des compétitions sportives de grande ampleur. Le modèle économique de l'imprésario reposant principalement sur les entrées, il est de fait compréhensible qu'il profite de la gigantisation des lieux de rassemblement pour produire ses artistes dans des salles qui rendent leur venue encore plus mémorable, quitte à leur imposer de jouer dans des conditions potentiellement déstabilisantes et à se lancer dans des transformations conséquentes de l'espace.



Image 71 : The Kansas City Public Library, Kansas City, E. C. Peixotto, *Kansas City Convention Hall*, s.d.

Même quand les artistes jouent dans des lieux spécialement conçus pour le théâtre ou l'opéra, il semble que le confort ou la propreté ne soient pas toujours au rendez-vous. C'est en tout cas ce qui ressort des témoignages respectifs d'Adelaide Ristori, Sarah Bernhardt, Jean de Reszké et Lillian Nordica, et, quoique dans une moindre mesure, Paul Porel. Les écrits de ces artistes, dont il est question plus bas, s'inscrivent en faux avec les propos élogieux que les prospectus de théâtres états-uniens tiennent sur des salles de spectacles souvent récemment

construites, ou avec les déclarations que Henry E. Abbey fait au journal britannique *The Sketch* en septembre 1894[1936].

Comme nous l'avons écrit plus haut, lors de son second séjour à New York, Adelaide Ristori déplore le manque de diversité des costumes et accessoires disponibles dans les théâtres de la ville, leur qualité médiocre, et le manque de place dans les loges[1937]. Dans une lettre écrite au journaliste Ponchon en 1886, Sarah Bernhardt qui est alors à Rio de Janeiro écrit que le théâtre est convenable, mis à part les rongeurs qui courent partout et, ici encore, des accessoires de scènes inadaptés avec lesquels elle doit jouer ; elle évoque notamment un canapé qui lui brise le dos[1938].

Au cours des années 1890, dans un entretien accordé au journal *The Tribune*, deux des principales étoiles de la troupe du Metropolitan Opera se plaignent quant à elles de la saleté et de l'insalubrité des théâtres de Philadelphie, Baltimore et Washington, des villes dans lesquelles la compagnie se produit chaque saison[1939]. Jean de Reszké déclare qu'on y trouve peu de salles dignes d'accueillir de l'opéra. Il décrit des loges minuscules, pas plus grandes que des armoires, et sans points d'eau. L'aspect le plus critique semble cependant être la poussière, qui selon lui s'élève en nuages dès que l'on bouge sur scène. Lillian Nordica, qui participe elle aussi à l'entretien, confirme et abonde en rappelant à son confrère qu'il avait pratiquement essuyé la scène d'un théâtre de Washington avec une de ses robes qu'il a ainsi considérablement abîmée. Elle conclut en disant qu'il est « incroyable que de telles choses existent dans la capitale de la nation[1940] ». Comme dans toute interview, les chanteurs se mettent en scène en soulignant leur complicité ainsi qu'en offrant aux lecteurs des anecdotes improbables susceptibles de les divertir. En ressort néanmoins un décalage certain entre la promotion que les actionnaires de théâtres font alors de leurs salles de spectacle, construites et entretenues pour alimenter leur prestige social, et l'expérience concrète des artistes qui y jouent, souvent moins reluisante.

Le dernier témoignage sur lequel nous souhaitons nous appuyer est celui donné par Paul Porel en avril 1895, alors que la troupe du Vaudeville, dont il est le directeur, se produit à New York. Interrogé par *The Sun* qui attend de lui un avis éclairé sur le Théâtre aux États-Unis, Porel explique que les salles de spectacle y sont belles et luxueuses. Il les trouve néanmoins

[1936] Abbey y écrit que les théâtres états-uniens font plus attention au confort des spectateurs que leurs homologues européens. M. C. S. « A Famous American Impresario. Mr. Henry E. Abbey », *The Sketch*, 12 septembre 1894.

[1937] RISTORI Adelaide, *Studies and Memoirs*, *op. cit.*, p. 121.

[1938] GOLD Arthur et FIZDALE Robert, *The Divine Sarah : a Life of Sarah Bernhardt*, *op. cit.*, p. 226.

[1939] EATON Quaintance, *Opera Caravan : Adventures of the Metropolitan on Tour, 1883-1956*, *op. cit.*, p. 52.

[1940] *Ibid.*

inférieures à leurs équivalentes françaises du point de vue des « résultats artistiques » et moins confortables que les anglaises. Ce qu'il déplore le plus est l'acoustique qui, d'après lui, est systématiquement mauvaise[1941].

Le petit nombre d'exemples sur lesquels cette section repose nous interdit de tirer des conclusions sur les conditions dans lesquelles Maurice Grau faisait jouer ses artistes en tournée. Il est fort probable que dans l'ensemble, bien des salles aient offert des standards équivalents et pourquoi pas supérieurs à ce qui s'observait alors en Europe, comme en témoignent notamment les éloges de Victor Capoul sur le Teatro Tacón, à La Havane[1942]. Il n'en demeure pas moins que les membres d'un ensemble itinérant se produisent nécessairement dans une grande variété de configurations susceptibles d'entraîner autant de variantes dans leur jeu.

10.1.3 Faire fi du nomadisme : réflexion sur les espaces et les corps

En septembre 1887, alors que la troupe de Henry Irving et d'Ellen Terry est programmée au *Star Theatre* de New York, l'espace sous la scène est agrandi de douze pieds pour *Faust*[1943]. Adossé aux exemples mentionnés dans la sous-section précédente, celui-ci montre que des travaux peuvent être entrepris rapidement pour que les salles de spectacle s'adaptent aux spécificités scéniques des œuvres qu'elles accueillent. Si de tels changements avaient été systématiques néanmoins, la presse ne se serait probablement pas donné la peine de les notifier. Passer d'un théâtre à un autre implique donc pour les troupes qu'elles fassent avec les particularités des quelques dizaines, voire vingtaines de lieux dans lesquels elles joueront. Que les artistes emmènent ou non des éléments de décor, les différentiels de taille de scène et d'équipement entraînent nécessairement des ajustements dans la scénographie, l'éclairage, les placements et déplacements des artistes, ainsi que l'acoustique. Nous verrons ici que ces déménagements incessants appellent une créativité certaine de la part des équipes techniques d'une part et que, d'autre part, ils ne semblent pas altérer le jeu des artistes qui paraît presque indépendant de ces éléments matériels.

[1941] Anonyme, « M. Porel on our Theatres. The French Manager's Opinions on the Drama Here », *The Sun*, 14 avril 1895.

[1942] Le chanteur décrit le Théâtre Tacón comme « l'une des merveilles de la Havane ». CAPOUL Victor, « Ma tournée en Amérique. La Havane », *Le Figaro*, 31 janvier 1883.

[1943] Anonyme, « Musical and Dramatic Items », *New York Dispatch*, 25 septembre 1887.

10.1.3.1 Composer avec les décors et composer les décors

Les troupes emmenées par Grau se produisent dans des théâtres et des décors souvent construits ou rassemblés rapidement, et aujourd'hui détruits. Tandis que des traces visuelles incomplètes des premiers subsistent, les seconds ont dans leur immense majorité disparu deux fois, physiquement et iconographiquement[1944]. Le matériel dont nous disposons limite donc considérablement toute volonté d'écriture d'une histoire des salles et des scènes en tournée[1945]. Nous supposons seulement que la combinaison fréquente d'éléments de décors apportés par les troupes avec ceux présents dans les théâtres crée une hétérogénéité forte au sein des représentations, et que par conséquent aller voir la troupe de Marie Aimée donner *Les Brigands* ne signifie pas pour autant assister au même spectacle, selon le théâtre dans lequel l'ouvrage est donné.

En prenant le contre-pied des critiques que Zola profère à l'encontre des décors de théâtre quelques années plus tôt, nous souhaitons souligner ici la créativité dont font preuve les personnels techniques des troupes et des théâtres lors des tournées[1946]. Nous nous appuyons pour cela sur l'exemple de la transformation du Coliseum d'Omaha début 1890, mentionné dans la section précédente. Peu avant l'arrivée de la troupe d'opéra italien dirigée par Abbey, Schoeffel et Grau, M. Boyd, vraisemblablement directeur de la Boyd's Opera House, explique au *Omaha Daily Bee* que son équipe fournira à la troupe d'excellents décors en combinant un ensemble loué à l'Opéra avec d'autres éléments apportés par les machinistes. Le tout sera laissé aux soins de M. Uhl, le charpentier, que Boyd décrit comme un homme plein de ressources[1947].

[1944] Nous n'avons en effet pas trouvé beaucoup de croquis ou de gravures de scènes dans la presse, ni dans les archives consultées.

[1945] Une histoire des tournées en passant par les écrits des régisseurs serait de ce point de vue très riche. Nous pensons notamment au fonds de l'Association des régisseurs de théâtre, conservé à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris. Aux États-Unis, la *New York Public Library* conserve depuis 2023 les journaux tenus par Lionel Mapleson entre 1882 et 1937, dans lesquels le libraire donne des informations très détaillées sur la vie de la troupe. Leur consultation pourrait donner lieu à la rédaction d'un article après la thèse. WOOD Jessica, « Home at Last : Mapleson's Diaries and Remaining Was Cylinders », *The New York Public Library for the Performing Arts*, 4 janvier 2023, https://www.nypl.org/blog/2023/01/04/maplesons-diaries-and-remaining-wax-cylinders, consulté le 10 avril 2024.

[1946] PAVIS Patrice, « D'où vient la mise en scène ? Origine et théorie » dans *La mise en scène contemporaine*, Paris, 2e éd. Armand Collin, 2019, p. 13-28.

[1947] Anonyme, « The Patti Engagement. How Outsiders May Secure Desirable Seats fo It », *The Omaha Daily Bee*, début mars 1890.

10.1.3.2 Des artistes impassibles face aux changements d'environnements scéniques ?

Mis à part les quelques témoignages négatifs évoqués dans la section précédente, les documents de notre corpus ne font pas état de difficultés quelconques pour faire avec les spécificités d'un lieu. Dans leur correspondance, dans la presse ou dans leurs mémoires, les artistes dont nous avons consulté les archives ne se plaignent pas du passage d'une salle à une autre. Plus encore, ils n'en disent rien. Si les interprètes s'adaptent nécessairement aux diverses configurations qu'ils rencontrent pendant la tournée, leur capacité à passer d'un endroit à un autre nous invite à décentrer notre attention du lieu vers le jeu. Les témoignages écrits et visuels dont nous disposons suggèrent ainsi que les artistes concentrent davantage leur travail sur la construction de leur personnage que sur l'ensemble que constitue l'œuvre. Dans cette perspective, la scène et les décors apportent tout au plus un cadre dont les variations ne semblent les affecter que dans les cas où elles mettraient à mal l'exécution de leur propre partition. En l'absence de dessins, gravures ou photographies représentant les artistes sur scène, nous analyserons ici leurs témoignages et les clichés, pris en studio, sur lesquels comédiens et chanteurs campent leurs personnages les plus emblématiques.

Même si Grau soigne la qualité de ses ensembles, les saisons et tournées qu'il organise renforcent considérablement le *star system* en pleine explosion à l'époque. Il donne donc la responsabilité première de ses spectacles à ses artistes, qui semblent eux aussi le concevoir à partir des rôles qu'ils jouent. Cette conception de l'art facilite certainement le passage d'un lieu à un autre et s'observe dans les témoignages écrits et visuels laissés par les artistes, comme les deux qui suivent le montrent et comme les clichés de chanteurs et comédiens d'alors le suggèrent. Quand, dans ses mémoires, Adelaide Ristori écrit qu'à son arrivée à New York en 1875, elle se sent incapable d'entrer correctement dans ses personnages parce qu'elle est obligée de jouer avec les costumes et accessoires des théâtres dans lesquels elle se produit, elle ne fait état d'aucune gêne vis-à-vis des décors, sans doute empruntés aux salles de la ville eux aussi, et qu'elle ne mentionne pas[1948]. Ce silence sur l'environnement dans lequel elle joue semble indiquer qu'il n'est pas déterminant pour elle.

Quant à la préparation des rôles, le témoignage qu'Emma Eames offre dans son autobiographie suggère que la forme d'une production résulte souvent de la somme des

[1948] RISTORI Adelaide, *Studies and Memoirs*, *op. cit.*, p. 121. Voir aussi la section « 8.3.2.1 Quand la mécanique coince : détériorations, retards, pertes ».

créations particulières des artistes qui la composent. La chanteuse y explique qu'elle cherche à se faire oublier du public pour ne lui montrer que le personnage qu'elle incarne. Pour ce faire, elle effectue un travail d'introspection conséquent pour trouver en elle des éléments qui pourraient avoir appartenu à cet autre qu'elle cherche à faire voir au public. De fait, une fois que son rôle est construit, il lui est impossible de modifier la forme première qu'elle lui a donnée. Après une saison au *Metropolitan Opera* en 1893-1894, la chanteuse apprend ainsi que son Elsa est souvent jugée trop froide[1949]. Elle explique alors qu'il lui aurait été impossible de changer son interprétation dans la mesure où elle concevait ce personnage comme « une princesse médiévale introvertie, peu éveillée, […] douce, rêveuse, impressionnable, poétique […][1950] ». Même si le témoignage de l'artiste est à nuancer, le personnage d'Elsa qu'elle a créé ressemble à un monolithe susceptible d'être transposé d'une mise en scène à une autre mais aussi d'un théâtre à un autre.

La commercialisation de photographies d'artistes incarnant leurs personnages n'est ni spécifique aux tournées, ni même au continent américain. Ce n'est donc pas l'itinérance qui crée ce phénomène. Nous utilisons toutefois ce support car il nous semble illustrer le rôle secondaire que les décors jouent dans un système spectaculaire avant tout centré sur l'acteur et de son personnage. S'il existe bien des photographies de scènes collectives de l'époque, comme celle Benjamin J. Falk montrée sur l'image 72, dès lors que des vedettes sont en ville, ce sont leurs portraits qui sont diffusés[1951]. Qu'il s'agisse d'une chanteuse d'opéra bouffe comme Marie Aimée (image 73), d'une comédienne comme Sarah Bernhardt (image 74), ou d'un chanteur d'opéra comme Ernest Van Dyck (image 75), les clichés présentent des caractéristiques similaires. À chaque fois, l'artiste incarne un des personnages phares de son répertoire, en costume et avec accessoires. Un fond évoquant l'atmosphère de la scène, voire de la pièce, est disposé derrière lui. Dans ce décor, il pose dans une des attitudes caractéristiques de la figure représentée, faisant de la photographie un instantané de ce que le public pourrait voir au théâtre. Certains clichés vont plus loin dans la focalisation sur les artistes, en faisant tout simplement disparaître les décors : dans les photographies d'Aimé Dupont ou de Newsboy (images 76, 77 et 78), l'artiste pose ainsi sur un fond uni concentrant encore davantage l'attention sur lui, qui porte seul tout le drame.

[1949] EAMES Emma, *Some Memories and Reflections*, *op. cit.*, p. 145.
[1950] *Ibid.*
[1951] Benjamin J. Falk (1853-1925) est un photographe new-yorkais spécialisé dans les clichés d'artistes de théâtre. STEVENS-GARMON Morgan, « Benjamin J. Falk, Photographer and Master of Light », *MCNY Blog : New York Stories*, 24 mars 2015, https://blog.mcny.org/2015/03/24/benjamin-j-falk-photographer-and-master-of-light/, consulté le 14 avril 2024.



Image 72 : US-NYmc, 38.294.47, B. J. (Benjamin J.) Falk (1853-1925). *Scene from "A Russian Honeymoon" at the Madison Square Theatre, N.Y.*, 1883.



Image 73 : US-NYhs, Theatrical Portraits, Offiste-Box 1, Series 1, *Marie Aimée*, s.d.



Image 74 : US-NYhs, Theatrical Portraits, Offsite-Box 4, Series 1, *Sarah Bernhardt*, 1887.



Image 75 : US-NHs, Collection on prominent figures, Drawer 2, Folder 290, *Ernest Van Dyck*, s.d.



Image 76 : US-NYhs, Theatrical Portraits, Offsite-Box 7, Series 1, *Emma Calvé*, s.d.



Image 77 : US-NYhs, Theatrical Portraits, Offsite-Box 37, Series 1, *Ellen Terry*, s.d.



Image 78 : US-NHs, Collection on prominent figures, Drawer 4, Folder 821, *Jean de Reszké*, s.d.

Dans un contexte où l'attention spectatoriale est focalisée sur les artistes, il est crucial pour Grau d'engager des premiers sujets aguerris, soit qu'ils connaissent parfaitement les rôles qu'ils joueront sous sa direction, soit qu'ils aient une pratique et une maîtrise de leur art suffisamment bonnes pour travailler leurs personnages avec le plus d'autonomie possible. C'est ainsi que dans ses mémoires, Emma Eames explique que l'imprésario engageait avant tout des artistes matures à cause du peu de temps de répétition dont la troupe du Metropolitan Opera disposait[1952]. Peu de temps ne signifie pas pour autant que la compagnie est jetée sur scène à sa sortie du bateau. Dans le journal de bord qu'il tient pendant son voyage, Mounet-Sully évoque trois jours de répétitions, du jeudi 22 au samedi 24 mars, durant lesquels sa troupe et lui travaillent sur *Hernani* qui ouvre leur saison new-yorkaise[1953]. Après ces quelques journées néanmoins, le comédien ne mentionne des séances de travail que le 24 avril, quand Jane Hading rejoint la troupe à Washington dans l'espoir d'améliorer les recettes. Et il ne s'agit alors que d'une répétition, pour *Ruy Blas*[1954]. Dans l'ensemble, les œuvres et les salles sont donc

[1952] EAMES Emma, *Some Memories and Reflections*, *op. cit.*, p. 237.
[1953] MOUNET-SULLY Jean, *Journal de bord de Mounet-Sully pendant sa tournée en Amérique*, *op. cit.*
[1954] *Ibid*.

vraisemblablement abordées sans plus de préparation que celles dont les comédiens disposent avant de traverser l'Atlantique.

En tournée, les artistes semblent donc passer d'un lieu de représentation à un autre sans grande difficulté, profitant des atouts des uns tout en faisant avec les faiblesses des autres. Dans un contexte où les troupes voyagent avec du matériel, cette souplesse peut se comprendre par le rapport que les interprètes entretiennent avec leurs costumes et accessoires, ainsi que par l'esprit d'ensemble qui règne malgré tout entre eux.

10.2 « In the Metropolitan Opera House the singers of principal rôles are not under the rule of the stage manager[1955] »

Le 15 février 1902, William James Henderson publie, dans le *New York Times*, une critique sur la création états-unienne de *Manru*, donné la veille au Metropolitan Opera. Dans cet article, le journaliste déplore le manque de cohésion d'ensemble de la production, imputable selon lui au trop petit nombre de répétitions et au fait que dans cette maison, chaque chanteur, souverain, joue comme bon lui semble[1956]. D'après le journaliste, si le régisseur de scène avait le malheur de donner des indications à l'une des étoiles du théâtre, cette dernière irait immédiatement se plaindre à son directeur qui, loin d'intervenir dans les questions de mise en scène, essaierait de régler le conflit de façon diplomatique[1957]. Bien que beaucoup plus acerbe, cette critique de Henderson fait écho aux propos de Paul Porel qui, sept ans auparavant, déplorait le manque d'unité des représentations new-yorkaises, tant du point de vue des décors et costumes que de la direction d'acteurs, jugée inexistante[1958].

Dans le dernier tiers du XIXe siècle, l'historiographie théâtrale tend à montrer que la figure du metteur en scène revendique une reconnaissance professionnelle et artistique, avec André Antoine notamment[1959]. *A contrario*, Le modèle Grau semble essentiellement reposer sur l'initiative individuelle des comédiens et chanteurs qui composent chaque troupe, particulièrement parce que l'imprésario produit surtout des artistes proactifs dans la

[1955] HENDERSON William James, « Mr. Paderewski's Opera ; ''Manru'' Produced at the Metropolitan Opera House », *The New York Times*, 15 février 1902.

[19561956] Cette remarque vaut en fait pour la majeure partie de la production théâtrale au XIXe siècle, et n'est donc spécifique ni à l'itinérance ni aux productions extra-européennes. À ce propos, voir notamment l'exemple du Théâtre Italien développé par Céline Frigau Manning. Bien que plusieurs personnes y soient en charge de la mise en scène des ouvrages, parmi lesquelles les librettistes et les compositeurs de la maison, il semble que peu d'entre eux aient investi cette prérogative. Quant aux directeurs de la scène, aux chefs de chœur et aux régisseurs, leur rôle semble avoir été plus logistique et disciplinaire qu'artistique. Dans un tel contexte, les dimensions interprétative et dramaturgique de la mise en scène reposaient sur les premiers sujets du chant, fonction d'ailleurs parfois inscrite dans leur contrat et rémunérée, comme c'est notamment le cas pour Giuditta Pasta, au Théâtre Italien mais aussi dans d'autres salles européennes. FRIGAU MANNING Céline, *Chanteurs en scène. L'œil du spectateur au Théâtre Royal Italien (1815-1848)*, *op. cit*., p. 202-214.

[1957] « In the Metropolitan Opera House the singers of principal roles are not under the rule of the stage manager. There is absolutely no person in the entire establishment who can go upon the stage at a rehearsal and say to Mme. Eames or Mme. Calvé or Mr. Alvarez, "That is wrong, and you must not do it that way. This is the way it is to be done." If the stage manager should undertake to do anything of that sort he would meet with a stony stare, and the chances are that the insulted singer would forthwith walk off the stage and leave the house. Furthermore it is not at all unlikely that the singer would go to Mr. Grau with an irate complaint and that the impresario, hat in hand, would have to patch up matters by the exercise of diplomacy. Mr. Grau never walks on the stage of the Metropolitan Opera House at a rehearsal and issues commands. », *Ibid*.

[1958] Anonyme, « M. Porel on our Theatres. The French Manager's Opinions on the Drama Here », *The Sun*, 14 avril 1895. Voir à ce propos la section « 10.1.2 Des théâtres qui n'en sont pas… ou presque ».

[1959] MARTIN Roxane, *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Classiques Garnier, 2022, p. 167-217.

construction de leurs personnages et parfois dans la direction des autres membres de leurs troupes, tels Tommaso Salvini, Adelaide Ristori, Henry Irving et Ellen Terry, Coquelin Aîné et Sarah Bernhardt[1960]. Il semble donc que ces derniers soient garants, pour reprendre les termes utilisés par Roxane Martin, de la part immatérielle de la mise en scène[1961].

Dans cette configuration, une certaine homogénéisation peut être effectuée par le premier sujet de la troupe par ailleurs investi du rôle qu'il joue – généralement le plus important – soit elle n'existe tout simplement pas, ou reste très à la marge. Le modèle Grau laisse donc une grande liberté à ses comédiens et chanteurs qui sont à la fois garants du prestige des productions – et ce avant l'institution, même lorsqu'il s'agit du Metropolitan Opera – et moteurs des transformations esthétiques qui s'opèrent sous sa direction. Cette valorisation de l'acteur ne signifie pas pour autant que l'imprésario reste passif vis-à-vis des aspects artistiques de son métier. Dans le chapitre 2, nous avons vu qu'il supervisait les répétitions et observait les représentations avec minutie[1962]. Nous montrerons ici que même si l'essentiel des initiatives est laissé aux vedettes, il peut aussi être force de proposition en termes de répertoire comme de format, imposant ou proposant des adaptations afin que les œuvres correspondent davantage aux attentes des spectateurs ou aux nécessités économiques et logistiques de la tournée.

10.2.1 Tout sauf interprètes : des artistes aux multiples visages

Comme l'explique la musicologue Karen Henson dans *Opera Acts*, le tournant des XIXe et XXe siècles apparaît comme une période transitoire durant laquelle on passe du chanteur créateur à l'interprète[1963]. Si la partition est alors beaucoup plus directive qu'au début du siècle, les artistes bénéficient encore d'une grande latitude en termes de jeu, et effectuent souvent des recherches poussées lors d'une prise de rôle, attentifs à leur vérité historique comme à l'intériorité du personnage[1964]. Alors qu'un mouvement similaire s'observe au théâtre, les pages qui suivent analysent au contraire les initiatives et le travail artistiques fournis par les artistes de Grau, montrant la part active qu'ils prennent dans la vie de la troupe et le façonnage du spectacle.

[1960] À propos du travail de mise en scène et de management mené par Bernhardt, voir notamment : ASTON Elaine, *Sarah Bernhardt : a French Actress on the English Stage*, Oxford, Berg, 1989, p. 60, 93.

[1961] MARTIN Roxane, *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, *op. cit*.

[1962] Voir à ce propos la sous-section « Observer la construction et le déroulé des représentations », dans la section « 2.2.1.2 Être chef de troupe sans monter sur scène ».

[1963] HENSON Karen, *Opera acts*, *op. cit.*, p. 1-3.

[1964] *Ibid*. p. 3.

10.2.1.1 Des vedettes cheffes de troupes

Le 5 avril 1895, le journal états-unien *The Wichita Daily Eagle* rapporte que le *London Daily News* désigne la compagnie du Metropolitan Opera comme la troupe de Jean de Reszké, traduisant ainsi l'influence du ténor sur l'ensemble[1965]. Même si dans ce cas le grand nombre de stars suggère un fonctionnement pluriel de l'ensemble, cette désignation traduit une configuration spécifique aux tournées et au Metropolitan Opera, fortement imprégné par l'itinérance : les étoiles ne sont généralement pas seulement là pour jouer les premiers rôles, mais cumulent bien souvent leur fonction d'interprète avec celle de chef de troupe. Si cette configuration s'observe très certainement de Marie Aimée à Sarah Bernhardt et Coquelin, en passant par des artistes de moindre envergure comme Mary Anderson ou Mrs. Potter, nous nous concentrerons maintenant sur les exemples respectifs de Clara Louise Kellogg et de Jean de Reszké, mentionné en tête de paragraphe.

La tournée de la chanteuse états-unienne intervient au tout début de la carrière de Maurice Grau, entre l'automne 1873 et le printemps 1874[1966]. Dans ses mémoires, la soprano écrit que l'imprésario est parti l'été précédent à Londres avec son confrère C.D. Hess pour sélectionner les chanteurs de la troupe[1967]. C'est là sa seule mention de Grau. S'il est fort probable que ce dernier et son associé se soient chargés de réserver les théâtres et de transporter les artistes, Katherine K. Preston écrit que les questions artistiques ont été supervisées par Kellogg qui a d'ailleurs recruté des chanteurs états-uniens en plus de ceux importés par ses imprésarios[1968]. D'après la musicologue, la chanteuse occupe alors une fonction de directrice artistique en plus de celle de *prima donna*. Elle dirige les répétitions avec le chef d'orchestre, choisit le répertoire et effectue de nouvelles traductions de livrets, qui portent la mention « revus et adaptés par Mlle Clara Louise Kellogg[1969] ». Bien que la carrière et la réputation de la chanteuse soient de bien moindre envergure que celles de Sarah Bernhardt, la multiplicité des tâches et des fonctions qu'elle occupe au sein de sa troupe est semblable à ce que l'universitaire britannique Elaine Aston décrit de la comédienne française, comme étant à la

[1965] Anonyme, "Music and Musicians", *The Wichita Daily Eagle*, 5 avril 1895. – Le musicologue David James, quant à lui, évoque une troupe « sous la coupe autocratique de Jean de Reszké », DAVIES James Q., « Pneumotypes. Jean de Reszke's High Pianissimos and the Occult Sciences of Breathing » dans *Nineteenth-Century Opera and the Scientific Imagination*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020, p. 26.

[1966] Tournée 6.

[1967] KELLOGG Clara Louise, *Memoirs of an American Prima Donna*, *op. cit.*, p. 258.

[1968] PRESTON Katherine K., *Opera for the People : English-Language Opera and Women Managers in Late 19th-Century America*, *op. cit.*, p. 184-185.

[1969] *Ibid*., p. 185.

fois actrice et manager de sa compagnie, à la manière de beaucoup d'actrices internationales de l'époque.

Dans la dernière décennie de la carrière de Grau, la fonction de chef de troupe d'un Jean de Reszké est bien moins évidente que celle que nous venons de décrire ici[1970]. D'une part, l'influence de Maurice Grau sur la compagnie de l'Opéra de New York est beaucoup plus marquée que sur celle de la cantatrice états-unienne, d'autre part, les troupes du Metropolitan puis de Covent Garden sont, comme nous l'avons déjà écrit à plusieurs reprises, composées d'une bonne dizaine d'étoiles. À cette caractéristique s'ajoute le fait que l'itinérance s'inscrit dans le modèle de la maison dès sa première saison, la compagnie passant, au tournant du siècle du moins, plus de temps en tournée qu'à New York. Ces deux derniers constats nous conduisent à avancer l'hypothèse qu'en dépit de sa stabilité, le Metropolitan Opera fonctionne, sous les années Grau, avec un modèle artistique proche de celui que l'on retrouve en tournée.

Comme l'écrit William J. Henderson dans la critique que nous avons citée en tête de section, aucune des vedettes de cette maison ne semble résolue à se laisser diriger lors des répétitions. Les propos du critique sont notamment corroborés par Emma Eames, qui explique que pendant la préparation d'*Aida* dont elle joue le rôle-titre pour la première fois à New York en 1900[1971], elle ne donne à ses camarades aucune indication sur la façon dont elle entend incarner le personnage, souhaitant laisser la surprise pour la première[1972]. Aimé Gerber, de son côté, évoque une Lili Lehmann qui avait la réputation d'apparaître au beau milieu d'une répétition qu'elle prenait en charge en chantant les parties respectives des chanteurs secondaires et des choristes[1973]. Au sein de cette gestion artistique plurielle, l'implication de Jean de Reszké se distingue cependant de celle des chanteuses précédemment citées dans la mesure où le ténor est l'un des principaux moteurs du tournant wagnérien pris par l'Opéra new-yorkais à partir de la deuxième moitié des années 1890 et de l'orientation progressive de la maison vers des productions en langue originale[1974]. Le 27 novembre 1895, *Tristan und Isolde* est donné en allemand au Metropolitan, ajoutant cette langue à une programmation qui fait déjà coexister le français et l'italien depuis que *Roméo et Juliette* a été joué à Chicago par la troupe le 16 novembre 1891, ici encore avec Jean de Reszké[1975]. À compter de cette date, non seulement les

[1970] Ce d'autant que Clara Louise Kellogg aurait fondé sa troupe après une saison passée dans celle de Max Strakosch.

[1971] Voir la section « 10.2.1.2 Des artistes forces de proposition… à valider » qui suit.

[1972] EAMES Emma, *Some Memories and Reflections*, *op. cit.*, p. 195.

[1973] HEYLBUT Rose et GERBER Aimé, *Backstage at the Metropolitan Opera*, *op. cit.*, p. 4.

[1974] Sur Jean de Reszké comme chanteur « international » du répertoire wagnérien, voir HENSON Karen, *Opera acts*, *op. cit.*, p. 146-153.

[1975] *Tristan und Isolde* est créé à New York, en allemand, le 1er décembre 1886. La reprise neuf ans plus tard, sous l'impulsion de Jean de Reszké, n'est donc pas tant une première en termes de répertoire, mais de

opéras de Wagner déjà au répertoire comme *Lohengrin* sont de plus en plus souvent donnés en allemand – ou du moins dans des versions mixtes, le chœur continuant pendant longtemps de chanter en italien – mais d'autres œuvres du compositeur y sont ajoutées, la plupart du temps avec de Reszké dans le premier rôle masculin. En 1896-1897, il chante notamment Siegfried dans *Götterdämmerung*, et entre le 12 et le 24 janvier 1899, l'Opéra donne pour la première fois une version intégrale du *Ring*, à laquelle participent l'ensemble des vedettes de la troupe[1976]. Bien que l'expression soit ici quelque peu anachronique, il nous semble que sur la période, de Reszké s'impose comme un directeur artistique de premier plan du Metropolitan Opera.

10.2.1.2 Des artistes forces de propositions… à valider

Quand il ne laisse pas ses artistes complètement aux commandes, Maurice Grau reste à l'écoute et se montre prêt à accepter leurs propositions, dès lors que les circonstances permettent de les mettre en œuvre facilement ou qu'ils les défendent avec ferveur. Nous nous appuierons ici sur les exemples respectifs d'Emma Calvé et d'Emma Eames, toutes deux engagées dans la troupe du Metropolitan Opera dans les années 1890.

L'orientation progressive de la maison vers de l'opéra en langue originale se fait aussi sous l'inflexion d'artistes sans qui la direction resterait dans une posture parfois plus autoritaire. Le 20 décembre 1893, *Carmen* est pour la première fois donné en français, avec Emma Calvé dans le rôle-titre et Jean de Reszké en Don José[1977]. La saison précédente, la soprano avait incarné la gitane à l'Opéra-Comique, et avait rapidement été considérée comme la digne successeuse de Célestine Galli-Marié[1978]. Dans ses mémoires, Calvé écrit qu'une fois à New York, en l'absence d'un ténor capable de camper le brigadier en français, Maurice Grau lui

direction artistique, dans la mesure où cette production insère la langue allemande dans une troupe qui n'a encore donné que des œuvres en italien ou en français. C'est donc bien ce plurilinguisme qui est nouveau ici. US-NYmo, [Met Performance] CID:5410, « United States Premiere, New Production, *Tristan und Isolde*, Metropolitan Opera House, Wed, December 1, 1886 », https://archives.metopera.org, consulté le 26 juin 2024 ; US-NYmo, [Met Performance] CID:15570, « New Production, *Tristan und Isolde*, Metropolitan Opera House, Wed, November 27, 1895 », https://archives.metopera.org, le 26 juin 2024. – Juliette est quant à elle jouée par Emma Eames. US-NYmo, [Met Tour] CID:10040, « *Roméo et Juliette*, Chicago, Illinois, Mon, November 16, 1891 », https://archives.metopera.org, consulté le 26 juin 2024.

[1976] US-NYmo, Browse « Ring Cycle », https://archives.metopera.org, consulté le 26 juin 2024.

[1977] US-NYmo, [Met Performance] CID:11720, « New Production, *Carmen*, Metropolitan Opera House, Wed, December 20, 1893 », https://archives.metopera.org/, consulté le 25 juin 2024. – Jusqu'alors, l'opéra avait été donné tantôt en italien, tantôt en allemand, selon les directions.

[1978] HENSON Karen, *Opera Acts : Singers and Performance in the Late Nineteenth Century*, *op. cit.*, p. 155.

aurait demandé de jouer en italien[1979]. Devant le refus de la chanteuse, Coquelin, alors sur place, aurait proposé à Jean de Reszké qui n'avait pas encore Don José à son répertoire de l'apprendre en français[1980]. Comme la programmation l'atteste, le ténor a accepté la proposition, entraînant un succès certain, la critique de Henderson qualifiant la distribution d'idéale, et l'opéra étant joué trente et une fois cette saison-ci, trente avec Calvé[1981]. Elle ne l'aurait peut-être pas été moins si l'opéra avait été chanté en italien. En imposant la langue française néanmoins, la chanteuse fait évoluer la troupe du Metropolitan vers le système de production des œuvres en langue originale qui se généralisera à partir de la saison 1898-1899, plaçant la maison new-yorkaise à l'avant-garde dans ce domaine.

Emma Eames, de son côté, semble réussir à convaincre Maurice Grau de lui confier des personnages au caractère plus trempé que ceux qu'elle a l'habitude de jouer. Alors qu'elle incarne plus souvent Micaela dans *Carmen*, Marguerite dans *Faust*, ou Elsa dans *Lohengrin*, Eames réussit à s'imposer dans les rôles titres d'*Aida* à partir de 1900, puis dans *Tosca* en 1902-1903. Si l'on en croit l'artiste, ces choix n'ont pas été faciles à faire accepter au directeur, et à chaque fois elle a réussi à imposer ses vues en insistant et en faisant valoir son désir de jouer le rôle, plutôt qu'en faisant valoir une quelconque stratégie de programmation. À chaque fois, les entretiens de la chanteuse et du directeur sont soigneusement mis en scène dans les mémoires de l'artiste, qui insiste sur le désespoir que ses propositions suscitent d'abord chez Grau. L'imprésario rejette le choix d'*Aida* car le personnage, « une négresse », dissimulerait trop les traits de l'artiste, considérée par ses contemporains comme une très belle femme[1982]. Il ajoute ensuite que cet opéra n'a jamais eu de succès avec lui, quel qu'ait été le soin avec lequel il l'a monté. À force d'insistance cependant, le directeur se laisse persuader et décide de monter l'œuvre dans une toute nouvelle production, avec de nouveaux décors et de nouveaux costumes

[1979] La première a lieu au Metropolitan Opera le 20 décembre 1893. Le lendemain, le journaliste W. J. Henderson décrit cette production comme la plus à même de correspondre à l'adjectif « idéal ». HENDERSON William James, « ''Carmen'' at the Opera ; Mme. Calve, Jean de Reszke, and M. Lassalle in a Great Performance », *The New York Times*, 21 décembre 1893 ; CALVÉ Emma, *Sous tous les ciels, j'ai chanté…*, *op. cit.*, p 101.

[1980] *Ibid*.

[1981] HENDERSON William James, « ''Carmen'' at the Opera ; Mme. Calve, Jean de Reszke, and M. Lassalle in a Great Performance », art. cit. – US-NYmo, Search results *"carmen",* Statistics, https://archives.metopera.org, le 25 juin 2024.

[1982] « He threw up his hands in despair. "Why," he cried, "choose an opera in which you have to be a Negress? No one will be able to see what you look like. » EAMES Emma, *Some Memories and Reflections*, *op. cit.*, p. 193. – Pour ce qui est de la beauté de la chanteuse, voir notamment WAGNALLS Mabel, *Stars of the Opera. A Description of Twelve Operas and a Series of Personal Sketches, with Interviews, of Marcella Sembrich, Emma Eames, Emma Calve, Lillian Nordica, Lillie Lehmann and Nellie Melba*, New York/Londres, Funk & Wagnalls Company, 1899, p. 48.

pour le chœur, ainsi que des « répétitions complètes[1983] ». Jusqu'au départ de Grau, l'opéra est donné dix-sept fois avec Emma Eames dans le rôle-titre[1984]. Deux ans plus tard, la première partie du scénario se répète avec *Tosca*, dont la création états-unienne a eu lieu au Metropolitan Opera le 4 février 1901, avec Milka Ternina dans le rôle-titre[1985]. L'œuvre, donnée douze fois entre sa première et la saison qui s'ouvre alors, n'a visiblement pas eu le succès que Grau avait escompté, l'imprésario répondant à la demande d'Emma Eames en lui disant : « […] un opéra avec une scène de torture, un meurtre, une fusillade et un suicide ! Même vous ne pourriez réussir à le faire apprécier du public[1986] ! »

Sans toutefois bénéficier d'une nouvelle production comme *Aida*, *Tosca* est donné avec Emma Eames pour la première fois le 12 décembre 1902 puis à quatre autres reprises lors de la saison[1987]. Bien que la critique publiée dans le *New York Tribune* le lendemain soit assez tiède – le journaliste, probablement Henry Edward Krehbiel, salue les progrès faits par la soprano en termes d'expressivité, tout en notant qu'ils ne sont que passagers et que la chanteuse ne parvient pas à s'effacer derrière son personnage – la rubrique « Société » du journal indique que les spectateurs sont venus en masse à la représentation pour admirer Eames dans le rôle-titre[1988]. Si les changements de distribution entraînés par les souhaits de la chanteuse ne renforcent pas nécessairement le succès des opéras en question, ils alimentent la curiosité des spectateurs à leur égard et peuvent du moins susciter un regain d'intérêt lors des premières représentations, ainsi que leur donner l'impression que la maison cherche à se renouveler.

En imposant leurs choix au directeur, Calvé et Eames le poussent à prendre des risques, qui dans deux cas sur trois s'avèrent bénéfiques. Confier l'entière responsabilité de l'interprétation aux comédiens et chanteurs sans chercher à unifier leurs pratiques ou à leur donner d'indications ne veut pas pour autant dire que Maurice Grau se désintéresse

---

[1983] Ce dernier point montre encore à quel point le temps répétition peut être réduit. EAMES Emma, *Some Memories and Reflections*, *op. cit.*, p. 193-194.

[1984] Une recherche croissant les termes « Eames » et « Aida » menée dans les archives en ligne du Metropolitan Opera donne 37 résultats, dont 17 sous la période Grau. US-NYmo, *Multi-Field Search, « Eames »/ »Aida »*, https://archives.metopera.org, consulté le 10 juillet 2024.

[1985] US-NYmo, [Met Performance] CID:25960, « United States Premiere, New Production, *Tosca*, Metropolitan Opera House, Mon, February 4, 1901 », https://archives.metopera.org, consulté le 10 juillet 2024.

[1986] « An opera with a torture scene, a murder, a shooting and a suicide ! Not even you could make the public like it. », EAMES Emma, *Some Memories and Reflections*, *op. cit.*, p. 219.

[1987] US-NYmo, [Met Performance] CID:30180, « *Tosca*, Metropolitan Opera House, Fri, December 12, 1902 », https://archives.metopera.org, consulté le 10 juillet 2024.

[1988] KREHBIEL E. Henry, « Mme. Eames in a new character », *The New York Tribune*, 13 décembre 1893 ; Anonyme, « New-York Society », *The New York Tribune*, 13 décembre 1893. – Krehbiel a été le principal critique musical du journal sous l'ère Grau, mais les articles de la rubrique « musique » ne sont pas signés : dans le doute, nous continuons de les noter comme anonymes. HOROWITZ Joseph, « Krehbiel, Henry (Edward) » dans *The New Grove Dictionary of Opera*, s.l., Online Edition, 2001, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15502, consulté le 10 juillet 2023.

complètement des questions artistiques. Il prend une part active dans la programmation, quand il n'en est pas tout bonnement le principal décisionnaire.

10.2.2 Choisir les œuvres et distribuer les rôles : la direction artistique dans le modèle Grau

Comme Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon le montrent dans leur ouvrage sur les directeurs de théâtre, cette profession est exercée selon des modalités si diverses qu'il serait assez réducteur d'en proposer une figure type[1989]. Si nous avons jusqu'ici écrit que la gestion des finances et la logistique occupaient une place centrale dans l'activité de Maurice Grau, il ne délègue pas pour autant l'ensemble des questions artistiques aux comédiens, chanteurs et musiciens qu'il engage, et leur recrutement n'est pas non plus, pour paraphraser Aimé Gerber une nouvelle fois, sa seule « forme d'expression artistique[1990] ». Qu'il officie à la tête d'une institution ou dans l'itinérance, Grau prend une part active dans la programmation ainsi que dans la distribution des œuvres qui constituent l'essentiel de son activité de direction artistique.

En juillet 1896, quand la nomination de Maurice Grau à la tête de Covent Garden pour la saison suivante est certaine, le correspondant londonien du *Glasgow Herald* écrit que le comité à la tête de l'Opéra de Londres devra probablement superviser l'imprésario états-unien en termes d'œuvres nouvelles, particulièrement pour le répertoire italien, ce même s'il a beaucoup d'expérience[1991]. Si les *Board Minutes* du Metropolitan Opera montrent que le directeur soumet la liste des œuvres de la saison à venir aux actionnaires qui la valident le plus souvent – avec, comme les exemples des sous-sections précédentes le montrent, des sélections opérées en accord avec les artistes de la troupe –, nous manquons de sources pour savoir quelle part Grau prend dans la programmation d'une saison artistique. Les tournées respectives de la troupe du Français à Londres puis de Mounet-Sully en Amérique du Nord indiquent cependant que l'imprésario, sans nécessairement toujours choisir les œuvres, peut imposer celles qui seront jouées et quand elles le seront, selon ce qu'il connaît des goûts du public.

[1989] GOETSCHEL Pascale et YON Jean-Claude (dir.), *Directeurs de théâtre : XIXe-XXe siècles. Histoire d'une profession*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008.

[1990] Nous nous référons ici à la déclaration de Gerber selon laquelle choisir ses artistes était pour Grau une forme d'expression artistique : « Grau took infinite pride in his casts, quite apart from their sheer business value to him. They were, in a sense, his form of personal expression; represented the best of his personal efforts. », HEYLBUT Rose et GERBER Aimé, *Backstage at the Metropolitan Opera*, *op. cit.*, p. 15. À ce propos, voir la section « 2.2.3 "The cleverest of *entrepreneurs*" ».

[1991] Anonyme, « Music and the Drama. (From our own correspondent.), London, Sunday Night », *Glasgow Herald*, 27 juillet 1896.

Dans la lettre que Jules Claretie adresse au ministre des Beaux-Arts après la saison londonienne de la Comédie-Française en juin-juillet 1893, l'administrateur écrit que « dans l'intérêt des impresarii avec lesquels [il a traité] », il a dû modifier des parties du programme, les spectateurs anglais préférant les œuvres modernes aux tragédies classiques[1992]. Bien que les tournures de phrases choisies suggèrent que Claretie est l'artisan principal des changements, il est en fait plus probable qu'ils aient été faits de concert avec Maurice Grau et Augustus Harris, voire que ces derniers, constatant le goût du public pour certaines œuvres quand il se désintéressait d'autres, aient imposé des changements d'affiche. C'est en tout cas ce qui se passe avec Mounet-Sully qui entame quelques mois plus tard des représentations à New York après une tournée européenne qui l'a conduit jusqu'en Russie, toujours sous la direction de Grau. Alors que le comédien souhaite ouvrir sa saison avec *Œdipe Roi*, l'imprésario impose *Hernani*, pensant que la tragédie grecque ne constituerait pas un bon début[1993]. Or la représentation du drame de Hugo obtient un succès mitigé tandis qu'*Œdipe*, donnée le lendemain, suscite, selon les termes de Mounet-Sully, « un gros effet[1994] ». Il attribue d'ailleurs les difficultés de sa tournée à ce mauvais lancement, estimant que Grau a commis une erreur stratégique.

Quand il dirige des troupes avec plusieurs têtes d'affiches, l'imprésario peut aussi demander à ses artistes, si ce n'est exiger d'eux, qu'ils jouent un rôle particulier, comme nous allons le voir à travers exemples respectifs de Victor Maurel et de Marcella Sembrich. Quand la basse française est réengagée au *Metropolitan Opera* par Abbey, Schoeffel & Grau en 1894, les directeurs imposent ainsi que *Don Giovanni* figure à son répertoire[1995]. L'opéra est donné huit fois cette saison-ci, dont sept avec Maurel dans le rôle-titre, sans pour autant rencontrer un succès phénoménal, ce que le chanteur impute au peu d'éducation du public et à des conditions de représentation trop éloignées des exigences de l'œuvre[1996]. William James Henderson, journaliste musical au *New York Times*, encense quant à lui le jeu des deux premiers rôles masculins tout en critiquant une mise en scène inadéquate, notamment pour le bal du deuxième acte[1997]. Le 19 septembre 1901, Maurice Grau envoie un télégramme à Marcella Sembrich pour

[1992] F-Pcf, Registre 428, *Procès verbaux des séances du comité d'administration de la Comédie-Française*, Lettre au Ministre, 1893.

[1993] *Lettres de Mounet-Sully à sa femme pendant sa tournée d'Amérique*, New York, 19-23 mars 1894, [lettres manuscrites], *op. cit.*

[1994] *Ibid.*, 29-30 mars.

[1995] MAUREL Victor, *Dix ans de carrière, 1887-1897*, *op. cit.*, p. 326-327.

[1996] Selon Maurel, il faut à l'œuvre une salle et un orchestre de moindres proportions. *Ibid.* ; US-NYmo, Multi-Field Search results « Don Giovanni »/ « season 1894-1895 », https://archives.metopera.org, consulté le 10 juillet 2024.

[1997] Leporello est joué par Édouard de Reszké. HENDERSON James William, « The Metropolitan Opera Season ; ''Don Giovanni'' produced last night with a fine cast », *The New York Times*, 1er janvier 1895.

lui demander si elle peut et désire jouer le rôle d'Ulana pour la création new-yorkaise de *Manru*, spécifiant que Paderewski et lui souhaitent la voir incarner ce personnage[1998]. Ce qui est intéressant ici est de voir que le directeur travaille de concert avec le compositeur, tous deux ayant porté leur choix sur Sembrich, alors qu'au même moment le critique musical Henry Krehbiel déconseille fortement ce rôle à la soprano, lui écrivant qu'il n'est adapté ni à sa voix ni à son style, et qu'à sa place il a recommandé à Grau de le donner à Emma Eames ou Johanna Gadski[1999]. Comme le montre la distribution de l'opéra qui est donné pour la première fois le 14 février 1902 au Metropolitan Opera, la chanteuse a accepté le rôle[2000].

L'implication de Maurice Grau dans la dimension esthétique de ses entreprises semble donc assez maigre au regard de la place qu'il offre à ses artistes, selon un modèle qui privilégie la créativité individuelle sur l'homogénéité des ensembles – en termes de style, et non de talent, les troupes de l'imprésario étant régulièrement saluées, comme nous l'avons vu à plusieurs reprises, pour leur caractère équilibré. L'itinérance en elle-même impose néanmoins des formats particuliers, transformant les œuvres de départ et concentrant encore davantage l'attention des spectateurs sur les premiers sujets.

10.2.3 Alléger les formats pour mieux faire briller les vedettes

Si Maurice Grau a beaucoup souligné, dans la réclame, la parenté de ses représentations avec leurs conditions originelles de production, il n'en demeure pas moins que des transformations s'observent dans certaines de ses tournées. Sans être en mesure d'énoncer à quelle fréquence elles interviennent, nous nous appuierons ici sur deux exemples issus respectivement de l'opéra et du théâtre. À chaque fois, la forme prise par le spectacle vient souligner ou soutenir le caractère exceptionnel d'une vedette en sélectionnant des scènes, airs ou moments qui la mettent en valeur, concentrant ainsi l'attention des spectateurs sur elle, plus que sur l'œuvre jouée.

[1998] Comme il s'agit pour la chanteuse d'une prise de rôle – contrairement à Victor Maurel qui avait déjà Don Giovanni à son répertoire – rien n'est imposé à Marcella Sembrich, *Deux télégrammes de Maurice Grau à Marcella Sembrich*, [télégrammes], *op. cit.*

[1999] US-NYp, Marcella Sembrich papers 1790-1988 [bulk 1885-1930], Series 1, Box 3, Folder 145, n°1, *Henry Krehbiel letters*, [lettre manuscrite], 2 août 1901.

[2000] La première a lieu le 14 février 1902 au Metropolitan Opera. L'œuvre est donnée neuf fois cette saison, mais n'est pas reprise par la suite. US-NYmo, Repertory Report « *Manru* », https://archives.metopera.org, le 10 juillet 2024.

10.2.3.1 Adelina Patti et les *grand operatic concerts*

Entre novembre 1886 et juillet 1887 puis de janvier à mai 1892, Adelina Patti effectue une série de *grand operatic concerts* dans le nord de l'Amérique, sous la direction d'Abbey, Schoeffel & Grau[2001]. Lors de la première tournée, la soirée comporte généralement une série d'airs chantés par les artistes de la troupe (Adelina Patti, une contralto, un ténor, un baryton et une basse) accompagnés à l'orchestre puis d'un ou deux actes d'opéras distincts joués avec costumes et accessoires[2002]. Proches dans leur forme des représentations à bénéfice que les artistes donnent en fin de saison, ces concerts sont moins coûteux à produire tout en mettant encore davantage en avant la vedette de la troupe dont le nom est précisément ce qui attire les spectateurs.

Lorsqu'elle se produit en *grand operatic concerts*, la troupe d'Adelina Patti voyage avec cinq à sept solistes, un chef d'orchestre et un chef de chant. Aucun chœur ne participe aux représentations. Les chanteurs emportent leurs costumes et accessoires, mais aucun décor n'est transporté ou loué sur place, les artistes jouant sans. Il s'agit donc dans les deux cas d'une compagnie de taille fort modeste en comparaison des grands effectifs avec lesquels Grau et ses associés sont habitués à voyager dès qu'il s'agit d'opéra. Ce format coûte donc *a priori* beaucoup moins cher que de produire des œuvres entières, avec chœur et mise en scène, ce malgré le cachet et les conditions de voyage de Patti[2003]. Et il est d'autant plus rentable pour les imprésarios que les prix d'entrée ne sont pas réduits pour autant. En 1886 comme en 1892, les tarifs en vigueur à New York vont d'1,50$ à 5$ pour des sièges individuels, soit des montants équivalents voir supérieurs (pour le plus bas) à ceux pratiqués au *Metropolitan Opera* pour des œuvres complètes[2004].

En plus d'augmenter la marge de Grau et de ses associés, ce format de concert permet de renforcer la mise en valeur de la vedette, comme le montre l'exemple de la courte saison mexicaine dont la programmation est détaillée dans le tableau 56. La partie « concert » de chaque représentation donne aux principaux solistes de la troupe l'occasion de briller. On ne

[2001] Tournées 30 et 45.

[2002] Anonyme, « Grand National Theatre », *The Two Republics*, 5 janvier 1887 ; Anonyme, « Metropolitan Opera House », *The Sun*, 2 janvier 1892.

[2003] Entre ces deux tournées, Adelina Patti en effectue trois autres avec les imprésarios dans laquelle elle se produit vraisemblablement dans des opéras et non dans des extraits. Deux ont lieu en Amérique du Sud et la troisième en Amérique du Nord. La chanteuse bénéficie alors de conditions tout aussi avantageuses que lorsqu'elle se produit en concert. Tournées 38, 41 et 44.

[2004] Anonyme, « Academy of Music. Patti. », *The New York Tribune*, 14 novembre 1886 ; Anonyme, « Metropolitan Opera House », *The Sun*, 2 janvier 1892. – Pour les prix d'entrée au *Metropolitan Opera*, voir la section « 7.1.1.2 Des prix d'entrée relativement stables mais adaptables aux circonstances ».

trouve cependant dans cet ensemble aucune autre soprano que Patti, ce qui interdit toute comparaison. Sofia Scalchi, seule autre chanteuse de l'ensemble à aller jusqu'à Mexico, est célébrée par la presse, mais à aucun moment les journalistes ne la mettent en balance avec la *prima donna* de la troupe[2005]. Lors du moment joué ensuite, mis à part le second acte de *Semiramide*, les extraits d'opéras et dans une moindre mesure l'opéra choisis mettent surtout en avant la Patti, tant d'un point de vue vocal que dramatique, lui permettant d'exposer son talent sous toutes ses facettes.

[2005] À New York, les chanteuses Erminia Novara et Mlle/Mme Valergo font également partie de la troupe. À partir de Chicago cependant, la presse n'évoque plus que cinq chanteurs en tout, ce qui laisse penser que parmi les chanteuses, seule Sofia Scalchi poursuit la tournée. Anonyme, « Amusements. Academy of Music. Patti », *The New York Tribune*, 14 novembre 1886 ; VILLALOBOS Antonio, « Correspondencia particular del ''Monitor del Pueblo''. Chicago, Diciembre 18 de 1886 », *El Monitor del Pueblo*, 1er janvier 1887. – Alors que les membres masculins de la troupe n'ont droit qu'à quelques lignes dans la presse mexicaine, Sofia Scalchi éveille davantage l'intérêt des critiques. Un article lui est d'ailleurs exclusivement consacré, ce qui n'est le cas pour aucun autre chanteur, la Patti exceptée. ALCÉRRECA Félix M., « Sofia Scalchi », *El Diario del Hogar*, 7 janvier 1887.

Tableau 56 : Répertoire de la troupe d'Adelina Patti, Mexico, décembre 1886-janvier 1887[2006]

Date	Programme
Vendredi 31 décembre 1886	Concert. *Semiramide*, Rossini, acte II.
Dimanche 2 janvier 1887	Concert (ouverture de *La Gazza Ladra ;* Galassi, « Di Provenza il mar e il suol », *La Traviata* ; Scalchi, « Il Segreto per esser felice », *Lucrezia Borgia* ; Guille, « Deserto sull' la terra », *Il Trovatore* ; Patti, « È strano… Ah fors'è lui », *La Traviata* ; Galassi, « O de'verd'anni miei », *Ernani* ; Scalchi et Guille, « Ai nostri monti », *Il Trovatore* ; Patti, « Il Bacio », valse de Luigi Arditi ; Galassi, « La mia Bandiera », romace d'Augusto Rotoli ; Scalchi, Gavota[2007], *Mignon* ; « Aubade » de Paul Lacombe[2008]). *Linda di Chamounix*, Donizetti, acte II.
Mardi 4 janvier 1887	Concert (ouverture de *Las alegres comadres de Windsor* ; Migliara, « Un Sognacio » ; Scalchi, rondeau d'Urbain, *Los Hugonotes*, romance, *Mireille* ; Guille, « Deserto in terra », *Don Sebastian*, « La donna è mobile », *Rigoletto* ; « Grande marche », *El Profeta* ; *Minuetto*, Bolzoni ; Patti, « Caro nome », *Rigoletto*, Habanera, *Carmen*, Valse, *Romeo e Giulietta*, « La Calesera » [chanson andalouse][2009]). *Martha*, Flotow, acte II.
Jeudi 6 janvier 1887	Concert (Scalchi, aria de la sombra, *Dinorah* ; polka composée par Arditi ; Scalchi, Mandolinata, Gounod, Gavota, *Mignon* ; Guille, « Ce que j'aime » ; Patti, Cancion del Eco ; marche de *La Reina de Saba*[2010]). *Faust*, Gounod, acte III.
Dimanche 9 janvier 1887	*Il Barbiere di Siviglia*, Rossini, 2e acte (ou opéra complet). Petit concert supplémentaire.
Mardi 11 janvier 1887	*Lucia di Lammermoor*, Donizetti, 3e acte. Concert (5 pièces). *Semiramide*, Rossini, acte II.
Jeudi 13 janvier 1887 Soirée à bénéfice	Concert (6 pièces). *La Traviata*, Verdi, acte II. *Il Trovatore*, Verdi, acte IV.

[2006] Anonyme, « Grand National Theatre », *The Two Republics*, 1er janvier 1887 ; Titania, « Ecos de la semana », *El Diario del Hogar*, 6 janvier 1887 ; La Redaccion, « Los conciertos de la Patti », *El Nacional*, 8 janvier 1887 ; Titania, « Los Conciertos de la Patti », *El Diario del Hogar*, 9 janvier 1887 ; Anonyme, « Teatro Nacional », *Le Trait d'Union*, 11 janvier 1887 ; Anonyme, « Diversiones. Gran Teatro Nacional », *El Municipio Libre*, 13 janvier 1887.

[2007] On s'attendrait plutôt à l'air « Connais-tu le pays » mais la gavotte, pourtant normalement instrumentale, est ce qui est indiqué par la journaliste Titania dans son compte rendu du 6 janvier.

[2008] Nous reprenons ici l'ordre et la transcription indiqués par Titania dans l'article cité ci-dessus.

[2009] Nous reprenons ici l'ordre et la transcription indiqués par l'article du *Nacional* du 8 janvier, que nous complétons par certains numéros mentionnés dans celui du *Diario del Hogar* du 6. Il s'agit très vraisemblablement de « La Calesera » de Sebastian Iradier.

[2010] Nous reprenons ici l'ordre et la transcription indiqués par Titania dans l'article du 9 janvier.

Même si, à notre connaissance, le *grand operatic concert* est un format qu'Abbey et Grau réservent à Adelina Patti, il est probable qu'il soit fréquent dans les tournées américaines d'alors, du fait de son triple avantage : il est plus mobile, moins coûteux, et valorise ce qui est le plus attendu, une *star*. Concernant les imprésarios qui nous intéressent, il ne s'agit pas pour autant des seules modifications que leurs tournées peuvent faire subir aux œuvres. D'autres, plus discrètes, sont repérables entre les lignes et concourent elles aussi à favoriser un artiste au détriment des autres, comme l'exemple de Sarah Bernhardt le suggère.

10.2.3.2 Coupures de scènes et interludes : Sarah Bernhardt entre *legitimate theatre* et *vaudeville*

Dans leur forme, les *grand operatic concerts* d'Adelina Patti anticipent d'une trentaine d'années les représentations de *vaudeville* que Sarah Bernhardt donnera outre-Atlantique lors de ses dernières tournées entre 1912 et 1918[2011]. Comme l'explique le chercheur en études théâtrales Leigh Woods, le terme *vaudeville* remplace progressivement celui de *variety* dans les États-Unis des années 1870 où il désigne une forme de divertissement mêlant des extraits de pièces de théâtre à d'autres formes populaires, comme des acrobaties, des numéros de danse ou des spectacles animaliers[2012]. À la toute fin de sa carrière donc, Bernhardt se produit, aux États-Unis, uniquement dans des extraits phares de son répertoire, par exemple les derniers actes de *Lucrèce Borgia*, *La Tosca*, *La Dame aux Camélias* ou *Théodora*, comme Patti le faisait dans ses *grand opera concerts*.

Sous la direction d'Abbey et de Grau cependant, la tragédienne française joue dans des pièces de théâtre entières, s'intégrant de fait dans le paysage du *legitimate theatre*. Comme le suggèrent les cancans d'Offenbach et les solos de xylophone joués lors des entractes d'*Adrienne Lecouvreur* au Booth's Theatre de New York le 8 novembre 1880, soit lors de la première apparition scénique de l'actrice aux États-Unis, les spectacles qu'elle donne en tournée diffèrent tout de même de ceux dans lesquels on peut la voir en Europe, bien avant qu'elle ne se lance dans le *vaudeville*[2013]. Ces dissemblances sont ténues et rarement repérables. Les programmes mentionnent bien de la musique de scène, pendant l'action et entre les actes, mais n'en indiquent pas la teneur, sauf dans de rares cas où elle fait partie de la production, comme lors de la tournée

[2011] WOODS Leigh, « Sarah Bernhardt and the Refining of American Vaudeville », *Theatre Research International*, 1993, vol. 18, nº 1, p. 16-24.
[2012] *Ibid.*, p. 16.
[2013] FIZDALE Robert, GOLD Arthur, *The Divine Sarah: a Life of Sarah Bernhardt*, op. cit., p. 169-170.

du Lyceum de Londres en 1893-1894 par exemple[2014]. Du fait de cette absence de trace, nous nous concentrerons ici sur les coupures de scène repérées par la presse mexicaine lors de la saison de Bernhardt dans la ville, du 6 au 20 février 1887, moins d'un mois après celle de Patti[2015].

De tous les articles que nous avons dépouillés sur cette période, seul un, publié dans *El Tiempo* le 17 février, déplore des coupures de scènes entières, apparemment sur l'ensemble des œuvres, comme le suggère la question posée par le journaliste : « Pourquoi ne représente-t-on pas les œuvres complètes, c'est-à-dire, pourquoi retire-t-on des scènes entières ?/Serait-ce par économie[2016] ?» Eu égard à l'abondante littérature journalistique à laquelle cette saison donne lieu[2017], il est assez surprenant de constater que seule cette critique évoque le raccourcissement des œuvres, et peu probable que cette rareté soit due à une méconnaissance du répertoire de la part des autres journalistes, certainement familiers des pièces jouées par la troupe.

Deux hypothèses se dégagent ici. Il est d'une part probable que cette pratique soit courante pour les compagnies itinérantes, et que les spectateurs comme la presse soient habitués à ce que des scènes soient retirées. D'autre part, l'objet des comptes rendus et critiques est plus souvent de savoir comment Bernhardt a joué son rôle que de se concentrer sur l'argument ou la mise en scène[2018]. C'est donc bien la comédienne qui fait spectacle, dans des œuvres qui sont construites pour la mettre en valeur et dont les raccourcissements concentrent encore plus l'attention sur elle au détriment des autres acteurs qui, bien que reconnus comme talentueux, sont décrits comme éclipsés par le talent de la vedette[2019]. Même si cette tournée est la seule au sein de laquelle des coupures sont mentionnées, il nous paraît fort probable que cette pratique en concerne d'autres, si ce n'est la majorité d'entre elles.

[2014] Le programme de *Becket* d'Alfred Lord Tennyson, joué le 16 octobre 1893 au *Columbia Theatre* de Chicago, indique ainsi que la musique jouée pendant l'ouverture, les entractes et l'action a été composée par C. Villiers Stanford. GB-Lbl, Ellen Terry and Edith Craig Database, ET-D678, Loan Ms. 125/24/5 Box 37 8004 D, *Programmes de la tournée américaine de Henry Irving, Ellen Terry et la troupe du Lyceum Theatre de Londres (1893-1894)*, [programme], Columbia Theatre, Chicago, 16 octobre 1893.

[2015] Tournée 29.

[2016] Anonyme, « Notas teatrales », *El Tiempo*, 17 février 1887.

[2017] Une recherche sur le site de la *Hemeroteca nacional digital de México* avec pour mots clés « Sarah Bernhardt », circonscrite à la presse mexicaine publiée entre le 5 et le 21 février 1887 donne 74 résultats : https://hndm.iib.unam.mx/consulta/busqueda/avanzada/#, consulté le 12 janvier 2023.

[2018] La critique publiée dans *El Nacional* le 18 février écrit cependant quelques lignes sur la mise en scène, déclarant qu'elle a été aussi bonne que les costumes et décors du théâtre le permettaient. Anonyme, « Theodora », *El Nacional*, 18 février 1887.

[2019] Titania écrit ainsi : « Il est presque impossible pour un artiste de briller aux côtés de Bernhardt, et les acteurs qui jouent avec elles doivent être très bons pour nous paraître acceptables, comme nous trouvons ceux qui l'entourent durant cette saison. »/« Es casi imposible que luzca un artista al lado de Sarah Bernhardt y deben ser buenos los actores que uno encuentra aceptables representando con ella, como encontramos nosotros a los que la rodean en esta temporada. » Titania, « Ecos de la semana », *El Diario del Hogar*, 10 février 1887.

Bien que s'appuyant sur des œuvres préalablement validées par des succès européens et souvent connues des publics américains et au-delà, les tournées Grau peuvent, même si ce n'est pas systématique, façonner les représentations de telle sorte qu'elles renforcent la focale sur les performances artistiques de la ou des vedettes, sur qui la responsabilité de l'événement repose presque entièrement. Conjuguée au passage éphémère des compagnies, cette concentration entraîne en retour le développement d'excroissances dans l'espace théâtral, durant lesquelles les artistes célébrés disent leur attachement à un public qui, en retour, renchérit en faisant lui-même spectacle.

10.3 Quand le spectacle déborde de la scène et sort de l'art

Les manifestations de reconnaissance, voire d'affection des artistes envers leurs spectateurs ne sont pas spécifiques à la tournée. On les perçoit dès le XVIIIe siècle dans la façon dont un comédien ou un chanteur salue, ou lorsque ce dernier accepte de répéter un air à la demande du public, une ou plusieurs fois. L'itinérance a cependant cela de spécifique qu'elle conduit les interprètes à manifester activement leur gratitude ou leur sympathie envers la salle, voire, plus largement, la ville ou le pays qui les accueille. Cela se traduit par des cris de ralliement, le choix d'airs locaux ou composés pour la circonstance, ainsi que la participation à des événements politiques dans lesquels les artistes deviennent parfois les porte-étendards de leur pays d'origine. Renforcée par la brièveté du passage des troupes, l'affection des spectateurs fait en retour spectacle par des hommages et offrandes remis aux vedettes sur scène dans la continuité de la représentation. Bien que parcellaires, les éléments rassemblés par cette recherche nous conduisent à resserrer cette section sur la tournée d'opéra français entreprise de l'automne 1880 au printemps 1882, avec Paola Marié comme premier sujet, ainsi que sur les deux premiers voyages d'Adelina Patti sous la direction conjointe de Maurice Grau et Henry E. Abbey. Ces exemples lyriques seront ponctuellement complétés par d'autres cas issus de ce même genre ainsi que du théâtre.

10.3.1 Inserts locaux et hommages : créer du lien pour conserver un instant fugace

Le répertoire des artistes produits par Grau est principalement constitué d'œuvres européennes. Néanmoins, ils savent donner une couleur locale à leurs représentations, à travers divers procédés qui apparaissent comme autant de mises en dialogue avec leurs spectateurs. Des pièces composées dans les Amériques ou écrites à l'occasion de la tournée sont ainsi fréquemment ajoutées au spectacle qui se voit par ailleurs orné, notamment avec Adelina Patti, de marques d'affections appuyées de l'artiste envers son public, mais aussi de ce dernier envers elle.

10.3.1.1 Les chansons locales ou de circonstance

En tournée en Amérique du Sud, Paola Marié et Adelina Patti insèrent dans leurs représentations des chansons locales connues et appréciées du public, à leur initiative ou à la demande des spectateurs. Ceci montre que les chanteuses sont conscientes de l'effet positif qu'une adaptation du programme peut avoir, et que le public se sent en droit d'exiger d'elles qu'elles connaissent les airs qu'ils affectionnent le plus, qu'ils aient circulé ou non au-delà de leurs frontières. Ainsi, lors de son bénéfice à La Havane le 27 novembre 1880, Paola Marié intègre une guaracha[2020] intitulée « Negra tú no va á queré », dont le succès est suffisant pour qu'elle doive la chanter une seconde fois. Les spectateurs réclament ensuite « La Paloma » alors qu'elle ne figure pas au programme, et la chanteuse s'exécute[2021]. Bien que le *Diario de la Marina* ne précise pas l'accueil réservé à ce dernier air, l'article consacré à cette soirée précise tout de même que Marié est couverte de présents à l'issue de la représentation. En 1887 et 1889, Adelina Patti chante quant à elle « La Calesera » à Cuba et à Buenos Aires, où elle reçoit à chaque fois un accueil très favorable. Habitués à se produire dans des langues diverses et historiquement plus mobiles que les comédiens et comédiennes, les chanteurs et chanteuses sont avantagés dans cet exercice dans la mesure où il leur est de fait plus facile ou spontané de chanter dans une langue qu'ils ne comprennent pas nécessairement, ce qui leur permet de créer un sentiment de proximité quasi instantané avec le public[2022].

Les airs et chansons insérés dans les représentations en signe de sympathie n'utilisent cependant pas toujours la langue locale, comme le montre « La Marseillaise franco-mexicaine » composée par M. Henriot, souffleur de la troupe d'opéra français de Maurice Grau, en janvier 1881. Cette chanson dont les paroles sont publiées le jour même dans *La Patria* (image 79) puis vendues au bénéfice de la Société des Mendiants et de la Société de Bienfaisance française, suisse et belge, est interprétée par Paola Marié le 30 janvier en matinée et en soirée[2023]. L'air remplace « Le Chant du départ » qui clôture normalement *La Fille du Tambour Major* joué ce jour-là. La *prima donna* l'interprète en serrant les drapeaux français et mexicain contre elle. Il s'agit donc de remplacer un chant révolutionnaire par un autre, dont les nouvelles paroles épousent les spécificités locales en célébrant une amitié finalement acquise entre peuples

[2020] La guaracha est un style de chanson satirique et burlesque cubaine.

[2021] Il s'agit probablement de la habanera du compositeur espagnol Sebastian Iradier, écrite au début des années 1860 après un séjour à Cuba. Anonyme, « Gacetilla », *El Diario de la Marina*, 28 nov. 1880. – La soirée commence avec *La Marjolaine*, se poursuit avec plusieurs airs chantés par Paola Marié, et s'achève avec le troisième acte de *La Vie parisienne*. *Ibid*.

[2022] Si Adelina Patti parle espagnol, nous n'en savons rien concernant Paola Marié.

[2023] Anonyme, « Teatro Nacional », *El Siglo Diez y Nueve*, 31 janvier 1881.

français et mexicain, rappelant en creux l'expédition du Mexique de 1861-1867[2024]. Valorisant le républicanisme et le travail, le poème de cette chanson peut s'inscrire dans le courant socialiste qui se développe alors, d'autant qu'Henriot est dépeint par le journaliste Frú-Frú comme un communiste[2025]. Si l'on en croit les critiques publiées dans *El Siglo Diez y Nueve* le lendemain ainsi que dans *Le Trait d'Union* le 1er février, les spectateurs réagissent très favorablement à cette modification du programme[2026]. Si tous ne comprennent pas le français, l'air est alors suffisamment connu sur le continent pour y être familier et, même dans le cas où il ne l'aurait pas été, les drapeaux respectifs des deux nations sont là pour évoquer le sentiment de fraternité mis à l'honneur par les nouvelles paroles[2027]

[2024] À propos de l'expédition du Mexique, voir notamment SHAWCROSS Edward, *France, Mexico and Informal Empire in Latin America, 1820-1867. Equilibrium in the New World*, *op. cit.*

[2025] Frú-Frú, « Entre Bastidores. M. Henriot », *El Nacional*, 10 février 1881.

[2026] Anonyme, « Teatro Nacional », *El Siglo Diez y Nueve*, 31 janvier 1881 ; Anonyme, « La Marseillaise franco-mexicaine », *Le Trait d'Union*, 1er février 1881.

[2027] LOMNÉ Georges, « Les échos de la Marseillaise en Amérique Latine, XVIIIème-XXème siècles », communication dans le cadre du colloque *La Marseillaise, chant de guerre, chant de liberté*, organisé par DRÉVILLON Hervé, DUBOS François et RICHARD Bernard, Ministère de la Défense (Hexagone), Paris, 2 décembre 2016.

La Marseillaise Franco-Mexicaine

Hymne de Paix

Henriot *À Madame Paola Marie.*

Nos libertés nous furent chères,
Mais les Français, des Mexicains,
Sont enfin devenus les frères,
En devenant républicains ; (bis)
C'est en ton nom, Sainte Alliance, que nous unissons nos couleurs,
Et disons du fond de nos cœurs :
Vivent le Mexique et la France !
REFRAIN
Plus d'armes, citoyens ! Non, plus de bataillons
La Paix (bis) et le Travail fécondent nos sillons.

Henriot, Mexico, Janvier 1881.

Image 79 : La Marseillaise franco-mexicaine, Henriot, janvier 1881[2028].

10.3.1.2 Adelina Patti et le spectacle de la reconnaissance

Dans l'itinérance, les artistes ne se contentent généralement pas de jouer ou de chanter mais insèrent régulièrement dans leurs représentations des apostrophes au public qu'ils remercient. En retour, il n'est pas rare qu'à la fin de la saison les spectateurs expriment ostensiblement leur affection à l'égard des membres de la troupe qui les ont divertis pendant plusieurs semaines. Se construit ainsi une chaîne de réactions émotionnelles vives qui relient la scène et la salle.

Rompue à l'exercice de la tournée depuis une vingtaine d'années lorsqu'elle passe sous la direction d'Abbey, Schoeffel & Grau, Adelina Patti est alors parfaitement maîtresse de son

[2028] Anonyme, « Variedades », *La Patria*, 30 janv. 1881. Les paroles sont également publiées dans le journal francophone *Le Trait d'Union* le 1er février. Le 10 février, le journaliste *Frú-Frú* écrit un article satirique sur le souffleur dont il publie également une mirlitonnade dédiée à la chanteuse Marie Vallot. Frú-Frú, art. cit.

image d'artiste et de femme[2029]. Ceci se traduit notamment par une grande courtoisie à l'égard de la presse et, sur scène, par des signes d'affection très marqués envers le public[2030]. Quand elle chante, on la voit régulièrement glisser des adresses aux spectateurs, dans lesquelles elle joue sur leur fibre patriotique. C'est ce que l'on observe par exemple à Mexico et à Buenos Aires en janvier 1887 puis en mai 1888, quand Patti crie respectivement « Viva México » puis « Viva la Argentina y la Oriental » et « Viva Buenos Aires y Montevideo[2031] ». Dans le premier cas, il s'agit d'un *grand opera concert* classique de la tournée, mais l'adresse intervient pendant ou après – selon la source – la habanera « La Calesera » de Sebastian Iradier, air particulièrement apprécié en Amérique Latine. Dans le second, la chanteuse crie lors d'une représentation organisée en l'honneur du Président de l'Uruguay, alors en visite à Buenos Aires[2032].

Dans les deux cas néanmoins, le geste vocal de Patti prend une couleur politique du fait de la jeunesse des nations qu'il désigne, et est d'autant plus susceptible de susciter l'amitié de ses récepteurs que des années, voire des décennies de conflits ont suivi l'indépendance de chacun des trois États désignés. À chaque fois, la réponse du public témoigne de la forte charge émotionnelle transmise par ces quelques mots. À Mexico la presse parle d'un « délire d'enthousiasme », et à Buenos Aires de cris et d'applaudissements qui se répètent pendant au moins dix minutes[2033]. Un lien d'affection particulier semble se développer à partir de ces échanges spontanés. À Mexico par exemple, le journaliste Cero parle du souvenir que ce moment laissera à Adelina Patti. Selon lui, il lui permettra de garder la patrie mexicaine dans son cœur tandis que la mémoire de la chanteuse vivra dans les annales du théâtre de la capitale[2034].

À la fin de chaque saison, il est d'usage que les principaux membres de la troupe reçoivent des hommages appuyés de la part des spectateurs, sous la forme de couronnes de fleurs et de palmes, mais aussi de leurs imprésarios comme de personnalités locales, qui

[2029] Voir à ce propos FREITAS Roger, art. cit.

[2030] Pour ce qui est de l'affabilité de la chanteuse envers les journalistes, voir entre autres les interviews suivantes : Anonyme, « Entrevista con la Señora Patti », *El Tiempo*, 9 janvier 1887 et Anonyme, « Patti Arrives. She Will Make Her Perennial Farewell Tour », *The Sunday Herald*, 3 janvier 1892. Dans les deux cas, l'artiste est décrite comme calme et joyeuse, et sa vie personnelle est mise en avant ; sa relation amicale avec l'épouse du président de la République Mexicaine dans le premier cas, son mari et son chien dans le second.

[2031] Titania, « Ecos de la semana », *El Diario del Hogar*, 6 janvier 1887 ; La Redaccion, « Los Conciertos de la Patti », *El Nacional*, 8 janvier 1887 ; Cero, « Charla de los Lunes », *El Siglo Diez y Nueve*, 10 janvier 1887 ; Anonyme, « Sur-America », *La Estrella de Panama*, 27 juilet 1889.

[2032] Voir à ce propos la section « 10.3.2 Spectacle lyrique, spectacle politique : les artistes ambassadeurs et faire-valoir ».

[2033] Titania, « Ecos de la semana », art. cit. ; Anonyme, « Sur-America », art. cit.

[2034] Cero, « Charla de los Lunes », art. cit.

montent sur scène pour leur offrir des présents. Ces formes d'hommages ritualisés, en se déroulant devant un public dont l'approbation renforce la portée émotionnelle du moment, prolongent la relation entre les artistes et le public, tout en imprimant la mémoire de leur passage dans les présents qui leur sont offerts. Ils renforcent aussi l'aura des vedettes en les présentant comme des figures d'importance, dans la mesure où des personnalités locales voire nationales viennent leur montrer leur reconnaissance.

Pour illustrer ce propos, nous nous pencherons sur la représentation de bénéfice qu'Adelina Patti donne le 13 janvier 1887 au Teatro Nacional de Mexico et qui clôt la saison de la chanteuse dans la capitale[2035]. Durant son séjour, l'artiste a été invitée au Palais Chapultepec où elle a déjeuné avec le Président de la République et son épouse, rencontre relayée par la presse et racontée par Patti, qui aime souligner sa proximité avec la femme du général Diaz qu'elle désigne par le diminutif de son prénom, « Carmelita[2036] ». Au milieu de son ultime concert, une fois l'artiste couverte de fleurs par les spectateurs qui continuent d'applaudir après qu'elle a chanté « Ah fors'è lui », Carmen Romero Rubio de Diaz est la première à monter sur scène pour lui offrir une peinture sur bois représentant la vue du val de Mexico observé depuis Chapultepec, ainsi qu'un éventail orné de dentelles et de diamants[2037]. Suivent diverses notabilités de la capitale, dont le médecin et hygiéniste Eduardo Leceaga et la journaliste et ancienne chanteuse d'opéra Natali de Testa, qui lui offrent respectivement trois statuettes d'argent et un petit panier en filigrane d'argent orné de violettes. Ne pouvant dérouler une liste exhaustive des cadeaux apportés à Adelina Patti, le journaliste se contente d'écrire qu'il a vu tant d'objets précieux et de couronnes qu'il ne peut se souvenir de tout. Il dit néanmoins se rappeler du bouquet final de l'hommage, consistant en la lecture d'une ode que le poète mexicain Juan de Dios Peza a dédiée à l'artiste. Le texte est reproduit dans le journal et ci-après (image 80). D'après l'article qui évoque le bénéfice, les spectateurs applaudissent vivement cette lecture qui semble beaucoup émouvoir l'artiste.

[2035] Anonyme, « En el Teatro Nacional. El Beneficio de la Sra. Patti », *El Tiempo*, 15 janvier 1887.

[2036] Anonyme, « El Honor de la Patti », *El Partido Liberal*, 5 janvier 1887 ; Anonyme, « Entrevista con la Señora Patti », *El Tiempo*, 9 janvier 1887.

[2037] Anonyme, « En el Teatro Nacional », *El Tiempo*, 15 janvier 1887. Sauf indication contraire, nous continuons de nous appuyer sur cet article dans la suite du paragraphe.

Adelina Patti
(*En su función de beneficio que dedicó a la Sra. Doña Carmen Romero Rubio de Diaz.*)

Yo no canto la ovacion
Que tus méritos pregona…
Ni tu egregia inspiración,
Ni tantos triunfos que son
Diamantes de tu corona.
Todo el que logra escuchar
Tu voz de mágico acento,
Aplaude, al verte imitar
así las quejas del viento
Como los ecos del mar;
así el tranquilo rumor
De la brisa y del follaje,
Como las quejas de amor
Que de noche en el ramaje
Da en el selvo el ruiseñor.
No hallaras almas esquivas
De oír tus notas sonoras,
Siempre dulces, frescas, vivas;
Con ellas nos enamoras,
Nos vences y nos cautivas.
Al oírte pensé yo
Que fue tu voz la que un día
Rossini en sueños oyó…
Y Verdi esta todavía
Soñando que la escuchó.
Quiero afanoso aplaudir
En esta noche sin par,
Tu nobleza en elegir
A una reina del hogar
Que sabe amar y sentir.
Esto ensalza mi laúd,
Mirar en consorcio santo
Tu gloria y su juventud:
Frente a la reina del canto
La reina de la virtud.
Y no es torpe adulación,
Sino tributo a la fama
Y al mérito admiración.
¡Siempre ensalzar a una dama
Es nobleza de galardón!
Mira a esa dama, y galanas
A cuantas brillan aquí
De la virtud soberanas…
Di al mundo que son así
Las mujeres mexicanas.

Adelina Patti
(*Pour sa représentation de bénéfice, dédiée à Mme Carmen Romero Rubio de Diaz.*)

Je ne chante pas l'ovation
Que tes mérites proclament…
Ni ton illustre inspiration
Ni tant de triomphes qui sont
Des diamants à ta couronne
Celui qui peut écouter
Ta voix à l'accent magique,
Applaudit, à te voir imiter ainsi
Les plaintes du vent
Comme les échos de la mer ;
Ainsi la rumeur tranquille
De la brise et du feuillage
Comme les plaintes de l'amour
Que la nuit dans le ramage
Le rossignol donne dans la forêt.
Tu ne rencontreras pas d'âmes rétives
À l'idée d'entendre tes notes sonores,
Toujours douces, fraîches, vives ;
Avec elles tu nous séduis,
Tu nous vaincs et nous captives.
À t'écouter je me suis dit
Que ta voix est celle qu'un jour
Rossini a entendue en rêves…
Et Verdi rêve toujours
Qu'il l'a entendue.
Je veux de toute mon âme applaudir
En cette nuit sans pareille,
Ta noblesse, en choisissant
Une reine du foyer
Qui sait aimer et ressentir.
Cela exalte mon luth,
De regarder dans un saint consortium
Ta gloire et sa jeunesse :
Face à la reine du chant
La reine de la vertu.
Ce n'est pas une adulation maladroite,
Mais un tribut à la renommée
Et une admiration pour le mérite.
Encenser toujours une dame
Est une noblesse de haut prix !
Regarde cette dame, et ces galantes
À toutes celles qui brillent ici
De la vertu souveraines…
Dis au monde qu'elles sont ainsi
Les femmes mexicaines.

Dejas México, Adelina, Donde tu voz nos conmueve Y tu gracia nos fascina. ¡Siempre la dicha te lleve, Hechicera golondrina! Hallaras en tus afanes Otro clima, otro arrebol, Y azucenas y arrayanes; ¡Nunca la luz de este sol Que dora los dos volcanes! Guarda allí el lauro que esmalta Nuestro entusiasmo leal, Prenda que de noble y alta La tierra de la *Peralta* A *Adelina* la inmortal. Juan de Dios Peza. México, Enero 13 de 1887.	Tu laisses Mexico, Adelina, Où ta voix nous émeut Et ta grâce nous fascine. Que la chance te porte toujours, Hirondelle enchanteresse ! Tu rencontreras dans ton ardeur D'autres climats, d'autres aurores, Et des lys et des myrtes ; Jamais la lumière de ce soleil Qui dore les deux volcans ! Demeure ici le triomphe qui émaille Notre enthousiasme loyal, Gage que noble et grande La terre de la *Peralta* Offre à *Adelina* l'immortelle. Juan de Dios Peza. Mexico, 13 janvier 1887.

Image 80 : Juan de Dios Peza, « Adelina Patti », janvier 1887[2038].

En proposant au public des pièces dont il est familier ou qui mettent en scène la relation supposée entre artistes et spectateurs, les représentations de tournée créent le sentiment d'un moment unique et d'une mise en relation privilégiée entre la scène et la salle. Ce phénomène est d'autant plus fort quand une chanteuse comme la Patti prend l'initiative de s'adresser directement au public pour lui rendre l'affection et l'admiration qu'il lui prodigue. Dans l'itinérance, les excroissances du spectacle ne se limitent cependant pas à une relation quasi intime entre le public et ses vedettes. Ces dernières peuvent aisément faire l'objet de récupérations partisanes qu'il s'agit désormais d'étudier.

10.3.2 Spectacle lyrique, spectacle politique : les artistes ambassadeurs et faire-valoir

Comme l'exemple de La Marseillaise franco-mexicaine le montre, les modifications apportées aux représentations peuvent rapidement prendre une tonalité politique, dès lors qu'elles font appel aux notions de peuple ou de nation. Plus encore que de simples airs et mises en scène, les troupes peuvent participer à des événements qui se veulent patriotes ou fraternels, dans lesquels ils agissent comme des ambassadeurs. Nous nous appuierons ici sur trois concerts organisés respectivement le 14 juillet 1881 à Saõ Paulo avec la Compagnie d'Opéra Français,

[2038] Anonyme, « En el Teatro Nacional », *El Tiempo*, 15 janvier 1887.

le 24 mai 1889 à Buenos Aires avec Adelina Patti, et le 25 février 1902 au Metropolitan Opera de New York.

Le 14 juillet 1881, un récital au bénéfice de la Société française est organisé par la Compagnie d'Opéra Français de Maurice Grau au Théâtre San José de Saõ Paulo (image 81). Organisé en neuf numéros, cet événement auquel le président-sénateur de la province assiste met en scène le patriotisme français et brésilien. Construit en miroir, il fait alterner éloges au Brésil et à la France, même si le second pays est davantage mis à l'honneur que le premier. La Fête Nationale est ainsi prétexte à organiser une représentation qui utilise la thématique militaire d'un opéra-comique – ici *La Fille du Tambour Major* – pour épouser la couleur patriotique de la journée, et fait spectacle d'un chant révolutionnaire récemment promu au rang d'hymne national – La Marseillaise – que Paola Marié chante avec quelques cent personnes sur scène.



THEATRO S. JOSÉ

Grande

Companhia de Opera Franceza

DIRIGIDA POR

MR. MAURICE GRAU

Amanhã

Quinta-feira, 14

7ª RECITA

Festa nacional franceza

Espectaculo extraordinario em beneficio da sociedade franceza

14 DE JULHO

Honrado com a presença do exm. sr. senador presidente da provincia



Ordem do espectaculo

1° A' chegada de s exc. o Hymno Nacional Brasileiro, tocado pela orchestra.

2°

LA FILLE

DU

TAMBOUR MAJOR

Opera comica em 3 actos e 4 quadros dos srs. Alfredo Chivot e H. Duru, representada com grande mise-en-scene e luxuosos trajes feitos em Paris para esta obra, banda militar, sapadores e mais de cem pessoas em scena.

3° no fim do 1° acto, a cantata

Salut au Brésil

Poesia de A. Thiébaut, musica de G. Giraudon, cantada por Mlle. Paola Marié.

4°

Segundo acto da opera

5° No fim do 2° acto

Salut à la France!

da opera «La Fille du Regiment», musica de Donizetti, cantado por Mlle. Julie Leatz

6° No intervallo do mesmo acto a grande walsa

14 JUILLET

composição de Camille Boutroul, executada pela orchestra

7°

Terceiro acto da opera

8°

APOTHEOSE

STANCES A LA FRANCE

Poesia de A. Thiébaut, declamada por Mr Nigri.

9°

La Marseillaise

Hymno nacional francez, cantado por M. Paola Marié, com mais de cem pessoas em scena, coros, banda militar, etc.

O resto dos bilhetes para este espectaculo acha-se á venda em casa do sr. H. L. Levy.

As encommendas serão respeitadas somente até quarta-feira á noite.

Director de scena—M. V. MERLE
» da orchestra—M. GRAVENSTEIN.

Preços de entrada

Camarotes de 1ª e 2ª ordem . .	20$000
Ditos de 3ª	10$000
Cadeiras de 4ª classe	4$000
Ditas de 2ª	2$000
Galerias	1$000

Os bilhetes acham-se á venda até ás 5 da tarde em casa do sr. H. L. Levy, e no dia do espectaculo no escriptorio do theatro.

Os tres ultimos espectaculos d'esta Companhia terão logar n'esta semana em a quinta-feira, sabbado e domingo.

Os libretos das operas em francez e hespanhol, e os retratos dos artistas, acham-se á venda no saguão do theatro, e em casa do sr. H. L. Levy.

Image 81 : Anonyme, « Theatro S. José. Grande Companhia de Opera Francesa dirigida por Mr. Maurice Grau. » *Estado de Sao Paulo*, 14 juillet 1881.

Le 24 mai 1889, Adelina Patti alors en tournée en Argentine participe avec Mlle Tetrazzini[2039] à une représentation dédiée au Président de la République Orientale, hébergée au Teatro Politeama de Buenos Aires[2040]. Contrairement au concert du 14 juillet 1881 qui célébrait la France et était honoré par la première notabilité locale, celui-ci met à contribution des artistes pour honorer la présence d'un homme politique, installé au balcon d'honneur avec son homologue argentin et plusieurs ministres. Décorée pour l'occasion des couleurs uruguayennes

[2039] Il s'agit de la soprano italienne Luisa Tetrazzini (1871-1940), engagée à l'Opéra de Buenos Aires pour trois saisons successives entre 1887 et 1890. TETRAZZINI Luisa, *My life of Song*, London/New York, Cassell, 1921, p. 69-70 ; p. 104.

[2040] La République Orientale est une autre dénomination de l'Uruguay. – Anonyme, « Sur-America », *La Estrella de Panama*, 27 juillet 1889.

et argentines, la salle de l'Opéra est remplie du parterre au paradis, avec un public en grande toilette. Le spectacle commence, une fois les personnalités installées, avec l'ensemble des artistes sur scène, la Patti arborant le drapeau argentin et la Tetrazzini le drapeau uruguayen. Cette dernière chante ensuite une strophe de l'hymne de la République Orientale, suivie de sa consœur qui en interprète une de celui du pays voisin. D'après l'article publié dans *La Estrella de Panama*, la réponse du public est telle que chacune des artistes chante une nouvelle fois son air. S'ensuit une représentation du *Barbier de Séville* lors de laquelle, comme nous l'avons écrit plus haut, Patti déclenche une dizaine de minutes d'applaudissements par ses vivas. Tout en participant à la mise en scène du pouvoir politique, la chanteuse semble incarner, par le cosmopolitisme de son art, une sorte de citoyenne idéale, voire universelle, d'autant plus capable de reconnaître les mérites de chacune des nations qu'elle n'est véritablement attachée à aucune d'elle et, peut-être même, à aucune patrie.

Dans ces deux premiers exemples ce sont les artistes qui, bien que rattachés à une idée politique, font spectacle. En revanche le gala organisé au Metropolitan Opera en l'honneur du Prince Henri de Prusse le 25 février 1902 ne laisse qu'une place subalterne aux chanteuses et chanteurs. Comme le billet souvenir présenté ci-dessous l'indique (image 82), ce ne sont pas les étoiles de la troupe de Grau qui attirent le public, mais la présence d'un aristocrate européen issu d'une famille régnante[2041]. C'est aussi la description qu'en fait Aimé Gerber pour qui cette représentation – pour laquelle la salle avait, comme à Buenos Aires, été décorée avec, notamment, les drapeaux respectifs de l'Allemagne et des États-Unis – a surtout été pour Grau un énorme coup financier, le directeur étant alors conscient de l'attrait qu'un Prince pouvait avoir pour les spectateurs[2042]. Le trésorier y décrit un public dont les nuques se tordent constamment pour essayer d'apercevoir Henri de Prusse et sa suite qui ne se présentent que pour quelques minutes, et des chanteuses et chanteurs désespérés de ne pas avoir été entendus par les aristocrates[2043]. Alors que ce gala rassemble vraisemblablement toutes les vedettes de la troupe, ces dernières ne semblent pas éveiller le moindre intérêt de la part du public qui se joint aux artistes dans un désir commun de voir et d'être vu par un Prince.

[2041] Henri de Prusse est le frère cadet de l'empereur Guillaume II.

[2042] À cette occasion, les billets du parterre sont vendus 30$ l'unité au lieu des 5$ habituels. HEYLBUT Rose et GERBER Aimé, *Backstage at the Metropolitan Opera*, *op. cit.*, p. 113.

[2043] *Ibid.*, p. 112-115.



Image 82 : US-NYmo, *Ticket Souvenir, Gala Performance [...] in honor of his Royal Highness Prince Henry of Prussia*, 25 février 1902.

Représentants de leur nation, d'un idéal cosmopolite que l'on souhaite mettre au service du politique, ou instruments d'une mise en scène mondaine conçue pour générer des profits conséquents, les chanteurs itinérants sont aisément associés à des événements qui participent d'une forme de diplomatie culturelle. Alors qu'à l'occasion de la venue du Prince Henri de Prusse les artistes étaient dépossédés du spectacle transposé sur les loges d'honneur, ils le sont aussi lorsqu'ils sont l'objet de remerciements, hommages et autres célébrations qui se déroulent sur scène, sous les yeux de tous.

Par ses contraintes logistiques et financières, la tournée tend à renforcer le *star system* qui offre aux spectateurs des repères plus concrets qu'un répertoire ou un ensemble venu de loin. Ce faisant, elle modifie l'esthétique du spectacle, comme les pratiques des artistes amenés à épouser très rapidement les spécificités de lieux souvent fort distincts les uns des autres. Eu égard à la souplesse qu'il demande implicitement à ses pensionnaires, Maurice Grau leur confère d'autre part une grande autonomie dans la construction de la représentation, confiant à ses principaux sujets le soin de sa réalisation. Si la critique montre que le résultat n'est pas toujours au rendez-vous et que certaines productions apparaissent hétérogènes, elles offrent

cependant aux spectateurs le plaisir de la surprise et le voisinage de personnalités artistiques marquées, autour desquelles le spectacle finit parfois par se concentrer. Quand ce n'est pas le cas, le caractère iconique des vedettes incite des personnalités publiques à récupérer leur image pour servir des événements qui ne gardent de théâtral que leur teneur performative. Selon la célébrité de la dite personnalité, les vedettes peuvent, à la marge, se trouver transformées en faire-valoir, le spectacle changeant de focale. Hors-scène, le *star system* est quant à lui porté par un appareillage médiatique conséquent qui assure la bonne santé du modèle itinérant et qui se développe à partir d'une grande diversité de supports médiatiques offrant au public autant d'opportunités de s'approprier l'image d'artistes pour qui le désir est presque constamment alimenté.

Chapitre 11. Du public à l'intime : démultiplier les présences spectaculaires

Comme nous l'avons énoncé à plusieurs reprises, le soutien financier exclusivement privé sur lequel les entreprises de Grau reposent exige d'elles qu'elles soient rentables, ou au moins que les comptes soient équilibrés. Pour ce faire, le remplissage des salles dans lesquelles les artistes jouent est primordial et, dans le contexte de valorisation du *star system* ici étudié, les places ont d'autant plus de chances d'être vendues que les vedettes reçoivent de visibilité. De New York à San Francisco, en passant par São Paulo, il est crucial de diffuser leur image le plus loin possible et de renforcer leur présence à travers quantité de stratégies et de supports, mis en œuvre et en place par l'imprésario comme par les artistes, souvent conscients de l'importance de leur personnage public. Les pages qui suivent analysent donc la façon dont les nombreux avatars des troupes et de leurs artistes circulent entre les sphères publique et intime, comment leur diffusion est orchestrée et quels échos ils rencontrent auprès de spectateurs effectifs et potentiels.

Nous verrons dans un premier temps le rôle que Maurice Grau joue dans ces divers processus de médiatisation. Conscient de la nécessité de faire connaître ses artistes au public longtemps avant leur arrivée, l'imprésario sature l'espace public de leur présence et transforme leurs parcours en récits de vie cohérents et invariablement orientés vers un succès mérité, qui se présente comme le garant de leur talent. S'il encourage également ses pensionnaires frileux à se mettre en scène, les plus familiers des tournées et de la célébrité montrent une grande maîtrise de leur image, qui s'observe notamment par la finesse avec laquelle ils conduisent leurs relations avec la presse. Côté public, le nombre de supports mis à disposition pour se remémorer une représentation ou se souvenir des traits d'un chanteur ou d'un comédien facilite une appropriation du spectacle et de ses personnalités les plus marquantes qui, en retour, renforce encore un vedettariat qui apparaît comme la clé de voûte de l'industrie spectaculaire d'alors.

11.1 Un imprésario faiseur d'image

Dans un contexte où la diffusion de la presse à l'échelle internationale permet une large circulation de l'information, une partie du travail médiatique des imprésarios est faite avant même qu'ils ne décident de produire leurs artistes dans un lieu donné[2044]. Plus encore, il est fort probable que Maurice Grau et ses confrères s'appuient sur la présence préalable d'un chanteur ou d'un comédien dans les journaux d'une région pour y organiser une tournée. Quand l'imprésario produit Adelina Patti au Mexique en 1887 par exemple, il peut compter sur la curiosité qui va pousser les spectateurs vers le théâtre, attirés par la renommée de la chanteuse[2045]. Comme l'écrit John Collins à propos de Henry E. Abbey néanmoins, cette vivacité de la presse se conjugue avec diverses stratégies publicitaires tout de même mises en place par les imprésarios[2046]. Sans aller jusqu'à faire sien l'adage de Barnum consistant à tourner le moindre événement à son avantage et à en inventer dès lors que rien d'intéressant ne se passe, Maurice Grau peut lui aussi être considéré comme un faiseur d'image[2047]. Nous évoquerons ici trois de ses façons de faire. Tout d'abord, il s'agit de saturer l'espace physique et mental de la présence d'artistes qu'il est d'autant plus indispensable d'aller voir qu'ils risquent de ne jamais revenir. Ensuite, l'imprésario offre aux spectateurs des biographies plus ou moins sensationnalistes de ses pensionnaires, afin de créer un sentiment de familiarité qui enrichit la valeur de la représentation. Enfin, Grau encourage ses vedettes à parler à la presse et à se faire photographier, ce afin qu'elles disposent de la plus grande visibilité possible.

11.1.1 Des artistes omniprésents et indispensables

Dans l'article que Victor Capoul publie dans *Le Figaro* au retour de sa première tournée américaine avec Grau, il écrit : « Les affiches gigantesques et multicolores de la Compagnie française Maurice Grau couvraient les murs des cités américaines que nous traversions[2048]. » Devant promouvoir ses pensionnaires pour maximiser les ventes de places, l'imprésario les

[2044] À ce propos, voir l'exemple de Sarah Bernhardt, avant son arrivée en Australie en 1891 ; section « 5.3.2 Économiser grâce à ceux qui font rêver, ou l'art de construire une intimité avec les vedettes ».

[2045] Parmi les articles qui évoquent la Patti avant son arrivée, voir notamment : Anonyme, « La Patti se acerca », *El Diario del Hogar*, 5 novembre 1886 ; Anonyme, « Llegada de la Patti » et « Petición a la Patti », *El Partido Liberal*, 28 décembre 1886.

[2046] COLLINS John Daniel, « Henry Abbey : Image Maker of the Flash Age », art cit.

[2047] « Turn all events, including train robberies, to your own advantage and, where there is no news, make news. » Cette formule est attribuée à Phineas T. Barnum par John Daniel Collins, *Ibid*., p. 233.

[2048] CAPOUL Victor, « Capoul en Amérique », *Le Figaro*, 9 juin 1880.

présente comme des raretés à ne manquer à aucun prix, s'appuie sur le train pour faire leur promotion, et n'hésite pas à s'arranger avec les faits pour servir ses intérêts commerciaux.

11.1.1.1 Reines, rois et tournées d'adieu : vendre l'exception et la rareté

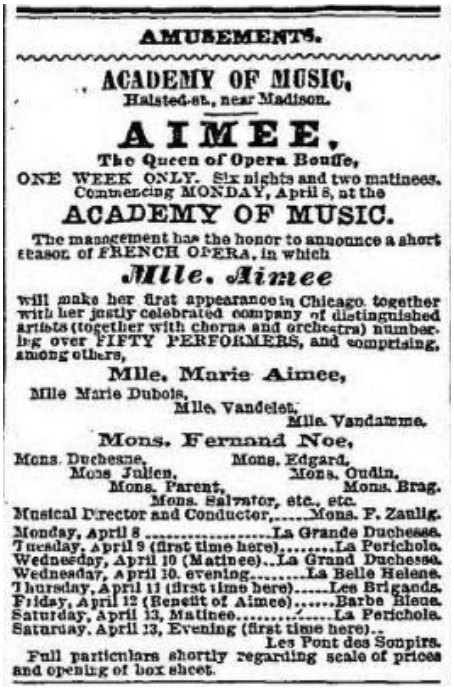
Au début de sa carrière, Maurice Grau semble chercher à compenser son manque de notoriété – et peut-être celui de certains de ses artistes – par l'apposition, dans la réclame qui leur est consacrée, de titres élogieux devant leurs noms. Lorsque Marie Aimée part en tournée vers l'ouest des États-Unis au printemps 1872, elle devient ainsi « la reine de l'opéra bouffe » (image 83), qualificatif que l'on ne rencontre dans les journaux new-yorkais qu'à partir de sa saison à Chicago, qui signe possiblement son passage sous la direction de Grau et Chizzola[2049]. Nous pouvons ici émettre l'hypothèse que l'artiste, déjà connue au Brésil et à New York, ne disposait cependant pas d'une réputation européenne suffisante pour que son nom ait circulé dans des villes états-uniennes plus modestes, où ses nouveaux imprésarios l'emmènent, et qu'il leur était par conséquent nécessaire de la présenter comme une des meilleures interprètes du genre[2050]. Forte des succès rencontrés lors de cette première tournée qui la conduit jusqu'à San Francisco, la chanteuse entame une nouvelle saison à New York à l'automne 1872. Elle est alors nommée « reine en exercice de l'opéra bouffe » dans la presse locale[2051], et le titre royal lui reste attaché jusqu'à la fin de sa carrière. Lorsqu'elle entame une saison à Cuba en 1873, *El Diario de la Marina* la présente comme « la reine universelle de l'opéra bouffe », connue de tout amateur du répertoire[2052].

[2049] Quand Marie Aimée se produit, à la tête de sa propre compagnie, au Lina Edwin's Theatre entre le 6 octobre 1871 et le 1er février 1872, la réclame indique tantôt « Opera Bouffe », tantôt « Aimee's Opera Bouffe ». À partir de sa saison à Chicago en avril 1872, on lit « The Queen of Opera Bouffe » dans la presse. Anonyme, « Amusements. Opera Bouffe », *New York Dispatch*, 1er octobre 1871 ; Anonyme, « Amusements. Aimee's Opera Bouffe », *New York Herald*, 28 janvier 1872 ; Anonyme, « Amusements. Academy of Music, […] Aimée. The Queen of Opera Bouffe », *The Chicago Tribune*, 1er avril 1872. – Pour ce qui est des incertitudes concernant les débuts de la collaboration entre Maurice Grau et Marie Aimée, voir la section « 3.2.2.1 *Light opera* et comédie : Marie Aimée, Emily Soldene, Louise Théo et Anna Judic ».

[2050] Tournée 1.

[2051] Anonyme, « Amusements. Olympic Theatre. Mlle. Aimee », *New York Dispatch*, 6 octobre 1872.

[2052] Anonyme, « Espectáculos. Gran Teatro de Tacon », *El Diario de la Marina*, 27 septembre 1873.



AMUSEMENTS.

ACADEMY OF MUSIC,
Halsted-st., near Madison.

AIMEE,
The Queen of Opera Bouffe,
ONE WEEK ONLY. Six nights and two matinees.
Commencing MONDAY, April 8, at the
ACADEMY OF MUSIC.

The management has the honor to announce a short season of FRENCH OPERA, in which

Mlle. Aimee

will make her first appearance in Chicago, together with her justly celebrated company of distinguished artists (together with chorus and orchestra) numbering over FIFTY PERFORMERS, and comprising, among others,

Mlle. Marie Aimee,
Mlle Marie Dubois,
Mlle. Vandelet,
Mlle. Vandamme.

Mons. Fernand Noe,
Mons. Duchesne, Mons. Edgard,
Mons Julien, Mons. Oudin,
Mons. Parent, Mons. Brag.
Mons. Salvator, etc., etc.

Musical Director and Conductor,.....Mons. F. Zaulig.

Monday, April 8 .....La Grande Duchesse.
Tuesday, April 9 (first time here).....La Perichole.
Wednesday, April 10 (Matinee)..La Grand Duchesse.
Wednesday, April 10, evening.....La Belle Helene.
Thursday, April 11 (first time here).....Les Brigands.
Friday, April 12 (Benefit of Aimee).....Barbe Bleue.
Saturday, April 13, Matinee.....La Perichole.
Saturday, April 13, Evening (first time here)..
Les Pont des Soupirs.

Full particulars shortly regarding scale of prices and opening of box sheet.

Image 83 : Anonyme, « Amusements », *Chicago Daily Tribune*, 2 avril 1872.

Quand elle chante sous la direction de Jacques Offenbach au Booth's Theatre de New York le 12 juin 1876, la réclame annonce respectivement le roi et la reine de l'opéra bouffe[2053]. En 1884, Aimée passe de ce dernier genre à la comédie (en anglais) et devient pour quelque temps « la populaire artiste à la renommée mondiale[2054] ». Utilisé pour pallier le changement de répertoire, ce nouveau titre vise certainement à dissimuler les raisons techniques qui ont poussé l'interprète à passer du chant à la parole. Mensonger, puisque comme l'indique le chercheur Daniel Polleti la renommée d'Aimée se concentre surtout sur les États-Unis, il a pour but de confirmer la valeur universelle de l'artiste qui peut bien se permettre de passer de l'opéra bouffe à la comédie puisque sa réputation mondiale atteste son talent exceptionnel[2055]. À sa mort en 1887, les nécrologies de la presse états-unienne que nous avons recensées reviennent néanmoins à son titre premier, la désignant comme « reine de l'opéra bouffe », signe que le choix publicitaire de Grau et Chizzola a bien fonctionné[2056]. Non seulement il a très certainement permis d'attirer les spectateurs au théâtre, mais il a également eu une valeur presque prophétique, Marie Aimée ayant été érigée en modèle du genre par le public nord-américain et

[2053] Anonyme, « Amusements. Booth's Theatre. Offenbach and Aimee », *The New York Herald*, 8 juin 1876.

[2054] Anonyme, « Amusements », *The Evening Star*, 27 octobre 1884.

[2055] POLLETI Daniel, « Mlle Aimée : étude sur la vie et l'image d'une actrice française à l'étranger au XIXème siècle », art cit. – Curieusement, nous n'avons pas trouvé dans la presse de commentaires sur la capacité de l'artiste à jouer en anglais, qui n'est pas sa langue maternelle.

[2056] US-NYp, *Recollections of Marie Aimée*, [coupures de presse], 1871-1888.

caribéen, comme le laissent envisager les comparaisons établies entre elle et Paola Marié lorsque cette dernière chante à Mexico à l'automne 1880[2057].

À partir de la deuxième décennie de sa carrière néanmoins, et surtout dès son association avec Henry E. Abbey, Maurice Grau se met à organiser des tournées d'artistes plus connus du public, et ce même loin des capitales culturelles de la côte Atlantique des Amériques. De fait, les hyperboles élogieuses cèdent la place à des épithètes plus discrets quoique plus assertifs, ou à la mention du théâtre d'origine de l'artiste. En amont des représentations de Bernhardt au Teatro de la Victoria de Valparaíso, Maurice Grau et Cesare Ciacchi annoncent ainsi, simplement, l' « éminente Sarah Bernhardt[2058] ». Un peu moins de deux ans plus tard, Constant Coquelin et Jane Hading sont quant à eux présentés au Teatro Imperial Don Pedro II de Rio de Janeiro comme venant respectivement de la Comédie-Française et du Théâtre du Gymnase de Paris[2059]. Bien que les spectateurs ne connaissent certainement pas tous les noms des salles parisiennes, la seule mention de la capitale semble apposer un cachet prestigieux au comédien ou à la comédienne qui y est associé.

Les artistes célèbres ne dispensent pas pour autant leurs imprésarios d'une publicité plus volontaire. Parmi les procédés mis en œuvre pour renforcer leur attrait, on trouve ainsi la tournée d'adieux perpétuellement recommencée. Si Sarah Bernhardt est concernée par cette stratégie commerciale, c'est Adelina Patti qui en est sans conteste la meilleure représentante[2060]. La soprano, qui se produit avec les imprésarios entre 1886 et 1892, voit sa première tournée dirigée par l'Abbey, Schoeffel & Grau Company estampillée comme « positively farewell tour[2061] ». Déclarant à la presse mexicaine qu'elle est certaine de ne pas revenir à cause de sa crainte terrible de la mer, la chanteuse est néanmoins de retour à Mexico en 1889, ici encore pour une tournée d'adieux[2062]. Une étude suivie des journaux sur la période montre en fait que chacun des engagements qu'Adelina Patti contracte avec les trois associés est désigné comme un *Farewell tour*. Personne n'est cependant complètement dupe, et la presse ironise rapidement sur cette appellation que l'on sait essentiellement commerciale. Le 28 décembre 1889, le *New York Times* indique que la chanteuse vient de commencer une nouvelle série de représentations

[2057] Don Clarencio, « Correspondencia particular del Monitor Republicano. », *El Monitor Republicano*, 24 novembre 1880.

[2058] Anonyme, « Teatro de la Victoria », *El Mercurio de Valparaíso*, 16 octobre 1886.

[2059] Anonyme, « Imperial Theatro D. Pedro II », *Jornal do Commercio*, 28 mai 1888.

[2060] Dès 1884, le journal *Evening Star* présente la tournée que Bernhardt entamera en 1886 comme un 'farewell tour of the world'. Anonyme, « Late Dramatic Notes », *Evening Star*, 25 octobre 1884.

[2061] Anonyme, « Amusements. Academy of Music. Patti », *The New York Tribune*, 14 novembre 1886.

[2062] Lors de l'entretien qu'elle accorde au journal *El Tiempo* en janvier 1887, la chanteuse déclare : « Pour ma part, je ne traverserai plus l'Atlantique : j'ai beaucoup trop peur de la mer. »/ « Por mi parte, no cruzaré mas el Atlantico : le tengo mucho miedo al mar. » Anonyme, « Entrevista con la Señora Patti », *El Tiempo*, art. cit.

d'adieux. Deux ans après, le *Sunday Herald* salue quant à lui son arrivée en évoquant une « tournée d'adieu perpétuelle[2063]». Au début du XXe siècle, dans la biographie qu'il consacre à Patti, le critique musical Herman Klein présente la « tournée d'adieu » comme un *leitmotiv* du discours artistique d'Abbey, et explique que pour les spectateurs américains, cette appellation finit par devenir synonyme d'une grande tournée[2064]. Le procédé continue malgré tout de fonctionner auprès de nombreux spectateurs, qui se rendent aux représentations de la chanteuse avec d'autant plus d'empressement qu'ils éprouvent un doute quant au fait qu'ils pourront la revoir. Lors de la saison donnée par Patti à San Francisco début 1890, le *Daily Alta California* décrit ainsi un « sentiment général qu'il s'agit de la dernière opportunité d'entendre Patti dans ce pays […][2065]. »

Même si les spectateurs ont probablement conscience du caractère artificiel des stratégies commerciales des imprésarios, celles-ci parviennent à donner une singularité aux artistes qu'il est de fait plus facile d'identifier. En tournée, ce procédé est renforcé par l'usage publicitaire qui est fait du train, dont les circulations donnent le sentiment d'une omniprésence des étoiles.

11.1.1.2 « A traveling circus[2066] » : Du train comme moyen de promotion

Comme nous l'avons vu dans le chapitre 8, Maurice Grau affrète des trains spéciaux pour ses troupes à partir de 1880 au moins. En plus d'offrir une meilleure maîtrise des itinéraires et des horaires, la privatisation des moyens de transport offre aux artistes une publicité supplémentaire en devenant un élément de distinction. Le 4 janvier 1881, le journaliste mexicain Manuel Caballero écrit ainsi que la compagnie de Maurice Grau a débarqué la veille au matin à Veracruz, et qu'elle arrivera le jour même, « en train spécial », dans la capitale[2067]. Il est possible que séparée du commun des passagers par son moyen de transport privé, la troupe d'opéra français apparaisse d'autant plus prestigieuse auprès des spectateurs, des ensembles plus modestes ne pouvant se permettre une telle organisation.

[2063] Anonyme, « Patti Comes Again », *The New York Times*, 6 décembre 1889 ; Anonyme, « Patti Arrives. She Will Make Her Perennial Farewell Tour », *The Sunday Herald*, 3 janvier 1892.

[2064] KLEIN Hermann, *The Reign of Patti*, *op. cit.* p. 233.

[2065] « There is a general feeling that this will be the last opportunity to hear Patti in this country […]. », Anonyme, « The Bride of Lammermoor. Madame Adelina Patti Appears in the Role of Lucia », *Daily Alta California*, 19 février 1890.

[2066] EATON Quaintance, *Opera Caravan : Adventures of the Metropolitan on Tour, 1883-1956*, *op. cit.*, p. 79.

[2067] CABALLERO Manuel, « Opera francesa », *El Monitor Republicano*, 4 janvier 1881.

Dans la deuxième moitié de sa carrière ensuite, Maurice Grau fait un usage explicitement publicitaire du train en inscrivant le nom de sa vedette ou de sa troupe sur les wagons, dans une police suffisamment grande pour que les lettres soient déchiffrées de loin. Le train permet dès lors de repérer plus facilement les déplacements des artistes qui ne font plus seulement parler d'eux dans les localités où ils jouent mais dans tous les lieux qu'ils parcourent. Le 8 janvier 1890, le *Dallas Morning News* rapporte ainsi qu'Adelina Patti est passée la veille par Marshall, au Texas, ville que la compagnie traverse à son retour du Mexique[2068]. Alors que pendant cette tournée c'est le nom de la *prima donna*, utilisé comme une image de marque, qui est inscrit sur le train, celles effectuées avec le Metropolitan Opera indiquent celui de la maison sur les wagons, signe du prestige dont elle est désormais parée[2069]. Aux critiques accusant Grau de donner des allures de cirque ambulant à la compagnie, l'imprésario aurait répondu qu'il était selon lui nécessaire de promouvoir son « produit » le plus ostensiblement possible[2070].

Relayée par la presse, la présence des trains offre donc une vitrine supplémentaire à l'imprésario dont les artistes sont repérables dans des points parfois très reculés des pays dans lesquels ils tournent, et où sans cette tactique publicitaire, ils n'auraient peut-être pas été mentionnés. Les journaux sont donc, ici encore, un relai indispensable dans la promotion des troupes itinérantes, ce qui nous conduit à interroger le degré de probité avec lequel Grau fait usage de ce média.

11.1.1.3 Grau et le « tapage artistique », ou l'art de s'accommoder de la réalité

De la même façon qu'il augmente les mérites et la renommée d'un artiste en lui attribuant un titre élogieux, Maurice Grau peut prendre des libertés avec la réalité pour servir son commerce. Que ce soit en insérant dans la presse des informations qu'il sait fausses ou en entretenant avec les journalistes des relations favorisant des critiques positives, l'imprésario utilise à son profit ce média crucial. Comme Grau entretient l'image d'un homme probe, ce type de tactique apparaît rarement au grand jour. Par conséquent, nous n'en avons trouvé que

[2068] Anonyme, « Patti and Her Special Coach. », *Dallas Morning News*, 8 janvier 1890.

[2069] CALVÉ Emma, *Sous tous les ciels, j'ai chanté…*, *op. cit.*, p. 169. – Évoquant la saison d'opéra italien organisée que Gabriel Astruc organise en 1909 en produisant la troupe du Metropolitan Opera au Théâtre du Châtelet, Jules Cavalié parle lui aussi d'un *branded product* destiné à attirer et satisfaire les spectateurs parisiens les plus fortunés. CAVALIÉ Jules, « The *Saison Italienne* at the Théâtre du Châtelet in Paris in May and June 1910 : The Development of a Branded Product, between Public Institutional Model and Private International Entrepreneurship », dans JARDIN Étienne (dir.), *Financing Music in Europe*, *op. cit.*, p. 271-280.

[2070] EATON Quaintance, *Opera Caravan : Adventures of the Metropolitan on Tour, 1883-1956*, *op. cit.*

deux exemples, datant respectivement de 1879 et de 1881. Dans le premier, l'imprésario distord les faits dans la réclame afin de rendre une représentation plus attrayante. Dans le second, il est accusé de rémunérer un journaliste en échange de critiques élogieuses. Sans chercher à traquer une éventuelle malhonnêteté de Grau, les lignes qui suivent s'attachent à montrer que dans un écosystème économique et artistique hautement concurrentiel, la presse est souvent utilisée comme un instrument commercial plus que comme un canal de diffusion d'information. Dans le cas de Maurice Grau toutefois, cet usage semble avoir été fait avec prudence, afin de garantir une réputation artistique solide, pour lui mais aussi pour ses pensionnaires.

À l'ouverture de la saison d'opéra français au New Fifth Avenue Theatre de New York le 15 septembre 1879, Victor Capoul et Paola Marié partagent l'affiche dans *La Fille de Mme Angot*. Estimant que le rôle d'Ange Pitou ne lui permet pas de donner la mesure de ses qualités vocales, le ténor s'accorde avec Grau pour insérer une romance dans le troisième acte. L'imprésario fait alors imprimer sur les affiches : « ''romance spécialement composée pour M. Capoul, par l'auteur''[2071] ». Quand le chanteur lui fait remarquer que Lecocq n'a pas créé cet air pour lui, son directeur répond en substance qu'il ne pouvait pas se contenter d'écrire que l'air était du compositeur, et maintient la formulation telle quelle. Avant d'être démentie, cette information circule bien sûr dans la presse new-yorkaise, tout en étant rapidement relayée par les journaux parisiens qui contribuent eux aussi à diffuser l'image d'un ténor entretenant des liens privilégiés avec le compositeur[2072]. En plus de faire apparaître les libertés que l'imprésario s'accorde avec les faits, cette anecdote montre que les médias diffusent des informations sans vérification préalable, sans prendre le temps de s'adresser aux intéressés pour qu'ils les confirment ou les infirment.

Deux ans plus tard, la troupe d'opéra français de Grau joue au Teatro Colón de Buenos Aires. Considérant l'ensemble comme médiocre, en comparaison notamment des artistes que la capitale argentine a déjà accueillis, un journaliste du *Libre Pensador* explique le succès de l'ensemble par une manipulation malhonnête de l'imprésario :

> Plus nous observons la troupe qui joue au Colon et plus nous sommes surpris par les louanges artistiques exagérées d'une partie de nos journaux à son égard.
>
> Évoquant le sujet avec un ami familier des secrets de coulisses, ce dernier nous a expliqué les choses de la manière suivante :

[2071] CAPOUL Victor, « Capoul en Amérique », art cit.

[2072] H. Durand-Morimbau, « Courrier des théâtres. Fêtes et Concerts », *La Civilisation*, 18 septembre 1879 ; OSWALD François, « Échos des théâtres », *Le Gaulois*, 1er octobre 1879.

> L'imprésario a à son service, et bien rémunéré, un individu connaisseur des secrets de la presse et qui est chargé, *pour son compte*, de faire la publicité de l'entreprise[2073].

Bien que les propos de cet article doivent être envisagés avec prudence, ils invitent à reconsidérer l'honnêteté sans faille qu'Henry Krehbiel ou Aimé Gerber prêtent à Maurice Grau dans ses relations avec la presse[2074]. Alors qu'à la fin des années 1890 le directeur peut s'appuyer sur une réputation artistique suffisamment solide pour « laisser faire » les journaux, il est très probable qu'à l'époque de la publication de l'article ci-dessus, une situation plus instable ait pu l'inciter à orienter les critiques en sa faveur. Dans l'exemple qui nous intéresse ici, c'est la première fois que Maurice Grau produit des artistes à Buenos Aires, dans un contexte où, qui plus est, la troupe d'opéra français d'un certain M. Dangon l'a précédé[2075]. Obtenir des critiques positives est donc vital pour assurer la rentabilité de cette saison en Argentine et, dans ce contexte, il est possible que les entrées « presse » des comptes analysés dans la deuxième partie de cette étude aient notamment servi à rémunérer des journalistes pour orienter favorablement leurs critiques.

Dans une carrière peu marquée par le scandale, Grau a probablement employé ce type de stratégie en pointillés, sachant se ménager une certaine marge d'imprécision pour arranger ses affaires, tout en étant très réactif pour rectifier ou faire rectifier les informations fausses à son égard[2076]. S'écarter des faits n'est cependant pas toujours nécessaire pour rendre des artistes désirables. Parfois tout réside dans le style et la construction littéraire du discours.

[2073] « Mientra mas estudiamos la compañía que actúa en Colon, mas nos sorprende el bombo exajerado que parte de nuestra prensa le dá.

Diciéndole esto á un amigo que está al tanto de los secretos de bastidores, nos lo esplicó de esta manera :

El empresario tiene á su servicio y bien remunerado, un individuo conocedor de los *secretos de la crónica*, el que, por *su puesto* está encargado de dirijir el bombo de la empresa. », Anonyme, « Compañía Grau », *El Libre Pensador*, 13 octobre 1881.

[2074] À ce propos, voir la section « 2.2.2.2 Discrétion et tempérance ».

[2075] CRANMER Davis, « From Spain to Lusophone Lands : Carmen in Portugal and Brazil », dans ROWDEN Clair et SMITH Richard Langham (dir.), *Carmen abroad*, *op. cit.*, p. 162.

[2076] Voir à ce propos l'affaire des propositions prétendument refusées par Mme Simon-Girard en 1889, que l'imprésario s'empresse de démentir ; section « 1.3.3 Les conflits entre artistes et imprésarios autour des dédits ».

11.1.2 Des vies à mettre en récit

À une époque où comédiens et chanteurs sont de plus en plus appréciés pour la singularité de leur jeu, le récit de leur parcours revêt d'autant plus d'intérêt pour les spectateurs qu'il donne davantage d'épaisseur à l'actrice ou à l'acteur sur scène. Vraisemblablement entreprise par les imprésarios et les directeurs, l'insertion de narratifs élogieux dans la presse et dans les programmes se veut à la fois séduisante et rassurante. Comme le montrent les trois exemples développés plus bas, ces textes attirent les spectateurs sans doute flattés d'avoir la chance de voir jouer un artiste présenté comme admirable ; il est par ailleurs possible qu'ils les mettent en confiance face à des interprètes dont la réputation n'est pas toujours venue jusqu'à eux.

Le 14 septembre 1873, un peu plus de deux semaines avant le début de la saison d'opéra bouffe au Teatro Tacón, *El Diario de la Marina* publie la liste des chanteurs de la troupe dirigée par Maurice Grau, les huit principaux ayant droit à quelques lignes de présentation[2077]. Premier sujet de la compagnie, Marie Aimée est sans surprise celle dont les mérites sont les plus vantés, suivie de près par M. Juteau, son homologue masculin. Les discours ne sont toutefois pas interchangeables et diverses approches sont mises en œuvre pour valoriser les membres les plus en vue. Pour ce qui est de Marie Aimée, l'article souligne sa célébrité et son règne incontesté dans le domaine de l'opéra bouffe, en France, aux États-Unis et au Brésil. Il exerce aussi une forme de pression sur les spectateurs en indiquant que tout amateur du genre a déjà entendu parler de la chanteuse. Par cette assertion, l'article somme en quelque sorte les lecteurs ignorants de se mettre à jour pour ne pas être à la traîne en matière d'actualité artistique, idéalement en allant au théâtre.

La présence dans la troupe de Mlle Rosini Stani et de M. Juteau est quant à elle présentée comme une chance. Ces interprètes sont dépeints comme des artistes complets, aussi bons chanteurs qu'acteurs, et Juteau passe pour une prise stratégique, eu égard au succès triomphal dont il était supposé jouir en Russie au moment où les imprésarios l'ont abordé. La jeunesse, la vivacité et la beauté sont encensées chez Marie Rolland et M. Deschamps, quand chacun des artistes masculins restant est mis en avant pour ses singularités. Il est rappelé que M. Duchesne a incarné le Général Boum lors de la création états-unienne de *La Grande Duchesse de Gérolstein* ; M. Lecuyer est dépeint comme un comédien consommé et un excellent directeur

[2077] Anonyme, « Espectáculos. Grand Teatro de Tacon », *El Diario de la Marina*, 27 septembre 1873.

de scène ; enfin, chez M. Duplan qui vient de faire des débuts décrits comme triomphaux à New York, sont louées la justesse et la fidélité des choix de costume et de maquillage.

Quand l'imprésario veut s'assurer qu'un de ses premiers sujets suscitera suffisamment l'envie du public pour le conduire au théâtre, un article entier peut lui être consacré. Le 19 août 1880 par exemple, le *New York Dispatch* en publie un sur Mary Albert, engagée par l'imprésario pour tenir les premiers rôles féminins aux côtés de Paola Marié[2078]. Inconnue du public new-yorkais, la chanteuse doit lui être présentée en bonne et due forme, et sa qualité d'étoile doit être attestée. De fait, l'article fait du parcours de l'artiste une marche triomphale durant laquelle Albert « gravit tous les échelons de la renommée lyrique[2079] ». Comme le ferait un biographe, le récit commence par la date et le lieu de naissance, résolument française puisque l'artiste serait venue au monde un 14 juillet 1855, à Nancy[2080]. Suit sa formation, rigoureuse et académique car effectuée au conservatoire de Strasbourg. Après des débuts décrits comme sensationnels au Havre, à Besançon et à Reims où Mary Albert est remarquée tant pour la flexibilité de sa voix que pour sa beauté – qualité présentée comme indispensable pour la scène – la carrière de la chanteuse se développe à l'échelle internationale avec des saisons à Constantinople, à Londres, et en Russie, entre lesquelles elle revient quelque temps en France, encore en province, où elle rencontre toujours autant de succès dans l'opéra bouffe et dans l'opéra-comique.

Elle fait ensuite une brève apparition à Paris avant de s'engager dans une tournée qui la conduit notamment à Nice, Genève, Marseille, Bruxelles et Londres. Dans la capitale britannique, M. Comte, directeur des Folies Dramatiques où elle a précédemment joué, la voyant dans le rôle de Mariette dans *Madame l'Archiduc*, lui offre un contrat de deux ans qui consacre sa réputation et la fait entrer dans le cercle des stars, qualificatif apparemment essentiel pour retenir l'attention des spectateurs outre-Atlantique. Ponctué d'hyperboles qui gagnent en intensité au fil du texte, l'article qui fait de la carrière d'Albert un parcours sans fautes conduit ses lecteurs à penser qu'il aura affaire à une artiste de premier ordre, et qu'il se priverait de bien des plaisirs en dédaignant une vedette qui a ravi tant de spectateurs européens[2081]. Ce faisant,

[2078] Comme dans l'exemple précédent, l'article est publié environ deux semaines avant le début de la saison. Anonyme, « Musical and Dramatic Items », *New York Dispatch*, 29 août 1880.

[2079] « […] she steadily and surely mounted the steps of the ladder of lyric fame. » *Ibid*.

[2080] Cette date semble être la bonne ; elle est du moins donnée dans d'autres journaux, et notamment : JAHYER Félix, « Camées artistiques. CCLXXX. Mary-Albert », *Paris-Théâtre*, 26 septembre 1878.

[2081] Les expressions hyperboliques recensées sont, dans le texte, les suivantes : « well earned ovation », « a brilliant season at Havre », « she was vociferously applauded », « her success was phenomena », « another instantaneous success », « the great overwhelming success », « a triple success as chanteuse, comedienne and woman ». *Ibid*.

le récit conditionne les attentes et la posture du public, favorablement disposé à accueillir chaleureusement la vedette désignée.

Trois ans plus tard, c'est Marcella Sembrich qui est encensée dans un feuillet du Metropolitan Opera qui lui est entièrement consacré[2082]. Imprimé en cours de saison, il est sans doute conçu à destination des spectateurs des villes dans lesquelles la troupe entamera sa tournée à partir de fin décembre. Alors âgée de vingt-cinq ans, l'artiste s'est produite avec succès à Milan, Dresde et Londres depuis ses débuts en 1877, mais ne bénéficie pas pour autant d'une renommée aussi solide que Christine Nilsson, engagée comme *prima donna* de la compagnie. Comme l'indique l'article du 25 octobre 1883, sa réputation européenne l'a précédée à New York, mais il est possible que les villes plus modestes du pays n'en aient reçu que des échos lointains[2083]. Constitué de seize pages[2084], le prospectus fait apparaître en couverture une gravure de Marcella Sembrich signée par Lockwood Press. Mise à part la deuxième page consacrée à la publicité de Steinway & Sons, l'ensemble du document concerne la chanteuse[2085].

Les deux premières pages contiennent une biographie de l'artiste s'étendant du début de sa « carrière musicale » à l'âge de quatre ans jusqu'à ses récents succès à l'opéra de Covent Garden. Même si le parcours de la chanteuse est, comme dans le cas de Mary Albert, décrit comme une progression continue vers la gloire, les expressions choisies pour dépeindre les qualités et les succès de l'artiste sont moins concentrées et plus mesurées. On remarque également des phrases plus longues et un discours plus imagé. Une place de choix est par ailleurs donnée à des détails personnels de la vie de l'artiste. Les deux premiers paragraphes insistent ainsi sur la précarité matérielle du milieu familial dans lequel la « petite Marcelline » a grandi, apprenant d'abord le violon et le piano auprès de son père tanneur de profession qui s'était lui-même formé dans un orchestre militaire. Le récit se poursuit en présentant une enfant qui, à l'âge de douze ans, « était forcée de mettre à profit son éducation musicale pour gagner sa vie », ajoutant qu'elle était « extrêmement heureuse » si son violon lui permettait de gagner deux ou trois florins par jours[2086].

[2082] US-NYp, Marcella Sembrich papers 1790-1988 [bulk 1885-1930], Folder 117, *Mr. Henry E. Abbey's Grand Italian Opera Company. Season 1883-1884. Madame Marcella Sembrich*, [programme], 1883.

[2083] *Ibid.*, p. 8.

[2084] Ce comptage inclut la première et la quatrième de couverture.

[2085] La mention « Steinway & Sons' Piano used exclusively by Madame Sembrich » apparaît néanmoins en bas des pages 3 à 16.

[2086] « When only twelve she was forced to depend upon her musical education to earn her living, and it is said that this marvellous vocalist and genius was at one time extremely happy if she could earn by means of her violin two or three florins a day. » *Mr. Henry E. Abbey's Grand Italian Opera Company. Season 1883-1884. Madame Marcella Sembrich*, [programme], *op. cit.*, p. 3. – Plusieurs sources indiquent que Marcella Sembrich a en effet grandi dans un milieu modeste, H. Goddard Owen allant jusqu'à écrire qu'elle naît dans un environnement

L'insistance sur les mérites de la chanteuse ainsi que le ton beaucoup plus mesuré de ce texte par rapport à celui consacré à Mary Albert montre bien que les imprésarios adaptent le style de leurs écrits au public visé. Non content de retracer un parcours sur lequel nous ne reviendrons pas ici, le prospectus ajoute douze pages de coupures de presse censées renforcer le crédit du récit biographique. Deux et demi sont issues de la presse britannique et neuf et demi de journaux états-uniens, parmi lesquels on trouve une page du *Staats-Zeitung* et une dernière du *Courrier des États-Unis*, signe que la saison d'opéra ne suscite pas seulement l'intérêt des spectateurs et lecteurs de langue anglaise, mais aussi celui des communautés germanophone et francophone[2087]. Publiés entre le 9 et le 14 mai 1883, les articles anglais constatent qu'après deux ans d'absence, la voix de la chanteuse a gagné en ampleur et en flexibilité. Après une rentrée dans le rôle d'Elvira dans *I Puritani* puis une seconde soirée dans *Lucia*, les critiques insistent sur la pureté du timbre, l'assurance de la technique et la sincérité de l'expression, qui entraînent les plus grandes marques d'admiration de la part du public.

Probablement à dessein, Sembrich fait ses débuts à New York le 24 octobre dans ce dernier rôle. Malgré les échos positifs que les spectateurs de la ville ont eus sur son exécution londonienne, le critique du *New York Times* écrit que leur caractère enthousiaste n'a pas suffi à les préparer à la « révélation » qui leur a été présentée la veille[2088]. Suivent des articles publiés les 6, 15 et 24 novembre, qui analysent respectivement la performance de la chanteuse dans le rôle de Violetta dans *La Traviata*, dans celui d'Amina dans *La Somnambula*, puis dans Rosina du *Barbiere* (entre-temps, elle a aussi incarné Elvira dans *I Puritani* et Gilda dans *Rigoletto*). Après le délire que les deux premières prises de rôle ont suscité, les articles qui suivent sont dans l'ensemble plus sages, tout en continuant de louer la voix et le jeu de la chanteuse que le *New York Star* désigne comme une des grandes primas donnas du moment[2089]. Lors d'une saison durant laquelle la jeune troupe du Metropolitan Opera subit la concurrence continue de celle du colonel Mapleson, insister sur l'excellence des artistes produits est déterminant pour décider les spectateurs, et il est fort probable que plusieurs chanteurs et chanteuses de la compagnie aient bénéficié de tels supports promotionnels.

---

d' « extrême pauvreté ». À la mort de la chanteuse, la nécrologie que le *New York Times* lui consacre revient également sur le peu de moyens dont disposait sa famille qui s'est pourtant dédiée à la musique. Il ne s'agit donc pas ici, contrairement à ce que nous avons vu dans la sous-section précédente, de distordre la réalité au nom de la réclame, mais plus simplement d'utiliser une information à son avantage. Anonyme, « Mme. Sembrich, 76, dies at home here », *The New York Times*, 12 janvier 1935 ; OWEN H. Goddard, *A Recollection of Marcella Sembrich*, Bolton, N.Y., Marcella Sembrich Memorial Association, 1950, p. 10.

[2087] Pour des raisons linguistiques, la page contenant les articles du *Staats-Zeitung* publiés les 25 octobre, 18 et 25 novembre 1883 sera exclue de l'analyse.

[2088] *Mr. Henry E. Abbey's Grand Italian Opera Company. Season 1883-1884. Madame Marcella Sembrich*, [programme], *op. cit.*, p. 7.

[2089] *Ibid.*, p. 12.

Plus loin dans sa carrière, et ce alors que Maurice Grau produit surtout des artistes à la réputation solide, les récits cèdent la place aux photographies qui, comme nous le verrons dans la troisième section de ce chapitre, ont peut-être plus une fonction mémorielle que préparatoire. Il n'en demeure pas moins que l'image médiatique d'un interprète se façonne et s'entretient à toutes les étapes de sa carrière, et que l'imprésario s'en fait l'accompagnateur.

11.1.3 « C'est une bonne réclame pour vous, ne vous en plaignez pas[2090] » : Inciter les artistes à se vendre

Promouvoir les artistes en tournée ne se fait pas sans leur concours. Maurice Grau encourage ainsi ses pensionnaires à parler avec les journalistes et à se faire photographier, s'assurant que leur présence déborde largement l'enceinte du théâtre. Si la presse dispose d'une autonomie suffisante pour agir de son propre chef, sa présence systématique sur les quais des ports et des gares laisse penser que les imprésarios préviennent les journaux de l'arrivée des artistes. Quand ces derniers adoptent envers les journalistes une attitude que Grau juge inadéquate, il sait leur rappeler que cet organe leur est indispensable, comme l'indique Emma Calvé dans ses mémoires. Quand elle débarque pour la première fois à New York en 1893, la chanteuse explique qu'à peine le bateau à quai, une « nuée de journalistes » monte sur le pont pour l'assaillir de questions qu'elle juge visiblement absurdes[2091]. On lui demande ce qu'elle pense des Américains qu'elle n'a pas encore rencontrés, du Président, des institutions du pays, ou si elle aime les chiens et les chats. Répondant comme elle peut et souvent de façon amusée, elle se montre ensuite bien décidée à refuser de satisfaire la curiosité de ceux qui l'attendent à l'hôtel, ce à quoi Grau lui répond que ces interviews sont une bonne publicité pour elle, et qu'elle ne doit pas s'en plaindre[2092]. Le soir même, la chanteuse s'aperçoit que les journaux ont déjà imprimé les notes prises le matin : on y décrit son costume, on l'estime plus jeune qu'elle ne l'est en vérité, on évoque le moment où elle a déchiré la caricature faite par un dessinateur sur le pont, et on lui attribue de l'esprit. Constatant que la presse se montre favorable à son égard, l'artiste se dit fort satisfaite de l'impression qu'elle a faite et qui contribuera à conditionner le public favorablement à son égard.

[2090] CALVÉ Emma, *Sous tous les ciels, j'ai chanté…*, *op. cit.*, p. 99.
[2091] *Ibid.*, p. 98.
[2092] *Ibid.*, p. 99.

Outre les textes publiés dans la presse, l'iconographie revêt une importance cruciale. Lors de sa tournée nord-américaine, Mounet-Sully écrit ainsi à son épouse qu'il doit retourner chez le photographe Sarony pour poser en Hamlet, après avoir fait faire des épreuves en Ruy Blas[2093]. Alors extrêmement fatigué, le tragédien explique qu'il se rend au studio « presque […] sur l'ordre de l'administration, car l'insistance a été telle qu'il m'est difficile de refuser. Il paraît que c'est indispensable ici pour les journaux et la publicité[2094] ! » À une époque où les photographies d'artistes prolifèrent, il semble qu'imprésarios et directeurs aient joué un rôle déterminant dans leur développement. Diffusés auprès de la presse, comme l'indique la remarque de Mounet-Sully, ces clichés sont aussi vendus à l'unité ou compilés dans des collections, comme nous le verrons dans la troisième section de ce chapitre.

En plus de choisir ses artistes, Maurice Grau contribue donc au façonnage et à l'entretien des liens que ces derniers nouent avec le public, par un usage privilégié et intensif du média journalistique, comme des commodités qu'il met à la disposition de ses troupes et des supports narratifs et iconographiques qu'il fait concevoir à l'attention des spectateurs. Qu'il produise des vedettes d'envergure internationale ou des aspirantes et aspirants vedettes, l'imprésario travaille le plus souvent avec des artistes adroits dans leur mise en scène d'eux-mêmes, jeu que les tournées obligent parfois à ajuster.

[2093] F-Pcf, Fonds Mounet-Sully, Boîte 1, *Lettres de Mounet-Sully à sa femme pendant sa tournée d'Amérique*, New York, lettre du 19 avril, [lettres manuscrites], 1894.
[2094] *Ibid*.

11.2 Vedettariat et mise en scène de soi

> Si au théâtre Mlle Mary Albert est devenue presque une étoile, à la ville elle l'est tout à fait. Son attelage et ses costumes font sensation : c'est une des reines du tour du lac[2095].

En 1879, Mary Albert est installée à Paris depuis deux ans. Consciente de la nécessité de rester présente à l'esprit de spectateurs potentiels, la chanteuse d'opéra bouffe – et possiblement demi-mondaine – montre dans cet article sa science en matière de publicité, remportant apparemment plus de succès en ville qu'à la scène, grâce à ses tenues et ses promenades autour du lac du Bois de Boulogne, lieu central des sociabilités à la mode dans la capitale[2096]. Passant régulièrement de théâtre en théâtre, voire, en début de carrière surtout, de ville en ville, et s'engageant dans les tournées qui les font paraître brièvement dans un lieu, les artistes parviennent malgré tout à construire une image relativement homogène d'eux-mêmes. Que ce soit en prenant directement la parole dans des interviews et des mémoires[2097], ou en reproduisant sans cesse les mêmes types d'actes ou de schémas, comédiens et chanteurs parviennent à forger une figure publique cohérente, qui vient ajouter de l'épaisseur à celle de l'artiste. Le grand nombre d'interprètes avec lesquels Grau a travaillé rendant difficile une analyse un tant soit peu exhaustive du phénomène, nous avons choisi de nous concentrer sur trois d'entre eux : Adelina Patti, Sarah Bernhardt et Henry Irving. Après avoir souligné l'aisance avec laquelle ces vedettes maîtrisent leurs relations avec la presse, nous étudierons les images respectives qu'elles construisent par ce procédé médiatique. En convoquant constamment les signes de la domesticité, Patti apparaît ainsi comme le parangon de la femme bourgeoise célébrée par la société victorienne d'alors. Au contraire, Bernhardt façonne une figure séductrice et dangereuse par son esprit d'aventure comme sa proximité affichée avec le monde sauvage. Face à ces deux stéréotypes féminins opposés, Irving propose un portrait plus masculin à partir d'un discours et d'apparitions publiques qui font de l'artiste un intellectuel courtois et quelque peu austère.

[2095] Pierre Quiroule, « Silhouettes artistiques. Mary Albert », *L'Éclipse*, 18 septembre 1879.

[2096] Voir à ce propos les premières pages de *La Curée* de Zola, qui s'ouvre sur le retour de Renée et Maxime du Bois. ZOLA Émile, *Les Rougon-Macquart*. 2. *La Curée*, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, [1871], 1872, p. 7-17.

[2097] Parmi les artistes ayant collaboré avec Maurice Grau, nous avons relevé dix-neuf écrits autobiographiques, huit signés par des hommes (dont les mémoires inachevés et inédits de Jean de Reszké) et onze par des femmes.

11.2.1 Maîtresses et maître dans l'art de s'adresser aux journalistes : la conférence de presse

Dans ses mémoires, comme évoqué plus haut, Emma Calvé rappelle avec amusement l'empressement médiatique dont elle a fait l'objet à son arrivée à New York[2098]. Questionnés dès leur arrivée en ville, les artistes itinérants sont presque constamment scrutés par la presse qui diffuse toute information qu'elle juge notable à leur sujet. Afin de garder un tant soit peu la maîtrise de leur image comme de leur discours, les vedettes reçoivent des journalistes – souvent choisis – sur leur lieu de résidence. Ce faisant, elles disposent d'une plus grande latitude pour se mettre en scène comme elles le souhaitent, tout en réinstaurant entre les reporters et elles une hiérarchie à leur avantage. Fonctionnant comme une seconde introduction aux études de cas qui suivent, dans la mesure où elle montre une des stratégies à partir desquelles les stars de Grau modèlent leur image, cette sous-section analyse la relation entre la presse et les vedettes à travers quatre interviews données respectivement par Bernhardt en mars 1887, par Patti en décembre 1889 et janvier 1892, et par Irving en novembre 1893[2099].

Comme on peut le lire dans l'article publié dans le *Sun* le 7 novembre 1893, une conférence de presse se définit comme un moment lors duquel « des hommes qui suscitent l'intérêt du public autorisent des journalistes, en qualité de représentants, à leur poser autant de questions qu'ils le souhaitent[2100]. » Ce faisant, même si c'est l'artiste qui convoque les journalistes, il ou elle semble se mettre à leur entière disposition, conditionnant ces derniers favorablement à son égard. Alors que Henry Irving semble jouer le jeu de la disponibilité jusqu'au bout, Sarah Bernhardt et Adelina Patti imposent leur rythme de façon plus ferme, quoique très courtoise. Mi-mars 1887, la comédienne reçoit plusieurs reporters dans sa chambre du *Hoffman's Hotel*, en compagnie de ses imprésarios Henry E. Abbey, Maurice Grau et Marcus R. Mayer, de son fils et du chat-tigre qui lui a été offert par un officier de la marine à Guyaquil. Au cours de l'entretien, l'artiste est interrompue à trois reprises par des appels de

[2098] Voir à ce propos la section « 11.1.3 "C'est une bonne réclame pour vous, ne vous en plaignez pas" : inciter les artistes à se vendre ».

[2099] Anonyme, « Sarah Bernhardt Talks. Her Travels, Plans, and Opinions Detailed. », *The New York Times*, 14 mars 1887 ; Anonyme, « Patti Comes Again », *The New York Times*, 6 décembre 1889 ; Anonyme, « Patti Arrives. She Will Make Her Perennial Farewell Tour », art. cit. ; Anonyme, « Mr. Irving and Miss Terry. They arrive from the West Pleased with their Trip. », *The New York Times*, 7 novembre 1893 ; Anonyme, « Henry Irving and "Becket." », *The Sun*, 7 novembre 1893 ; Anonyme, « Henry Irving Arrives. He is ready sooner than his Theatre », *New York Tribune*, 7 novembre 1893. – Étrangement, nous n'avons trouvé qu'une version des interviews respectives de Bernhardt et Patti.

[2100] « A press reception is an occasion upon which men in whom the public is interested allow newspaper writers, as representatives of the public, to ask them as many questions as they please. », Anonyme, « Henry Irving and "Becket." », art. cit.

plus en plus pressants de Madame Giraud, vraisemblablement sa gouvernante. Les deux premiers sont traités de la même manière : la comédienne répond qu'elle arrive, puis reprend son propos là où elle l'avait laissé, suggérant ainsi aux journalistes que malgré les sollicitations dont elle peut faire l'objet, elle se consacre alors entièrement à eux. À la troisième demande néanmoins – où, selon les termes du reporter du *New York Times*, Mme Giraud apparaît dans l'entrebâillement de la porte, « échevelée » – la comédienne se lève, arguant qu'elle « doit y aller[2101] ». Que le congé de Bernhardt ait été orchestré par elle et son équipe ou que la gouvernante de l'artiste ait réellement eu besoin de la voir, ce départ indique en tout cas que le point final de l'interview est apposé par l'actrice et non par les journalistes[2102]. Par ailleurs, en se montrant occupée, la vedette donne à croire que les moments qu'elle accorde à la presse sont d'autant plus précieux qu'ils sont rares, procurant ainsi un sentiment de satisfaction aux reporters qui ont eu la chance de pouvoir s'entretenir avec elle, mais aussi aux lecteurs qui se sentent en quelque sorte privilégiés de lire les informations qu'on leur propose.

En décembre 1889 puis en janvier 1892, c'est en amont de l'interview qu'Adelina Patti impose ses volontés. Alors que Bernhardt et Irving acceptent de s'adresser aux journalistes ou d'échanger avec la foule qui les attend[2103], la chanteuse semble toujours trouver le moyen de s'exfiltrer discrètement pour ne recevoir les journalistes qu'une fois installée sur son lieu de résidence. Arrivée à New York en décembre 1889, la diva refuse de donner la moindre interview à la sortie du bateau, mais organise plus tard dans la journée une réception au *Windsor Hotel* avec Marcus R. Mayer[2104]. À cette occasion, elle « confie » à un rédacteur du *New York Times* qu'elle a d'abord renoncé à recevoir des journalistes parce qu'elle avait très faim, craignait que ces derniers ne la voient pendant son repas et ne se rendent compte des quantités de nourriture qu'elle était capable d'absorber[2105]. Parfaitement consciente que cette information sera diffusée, la chanteuse véhicule à dessein l'image d'une femme tout à la fois enfantine et naïve dans sa tentative de dissimuler ce qui pourrait être considéré comme un défaut de sa part. Ce faisant, elle se rend sympathique car probablement plus humaine aux yeux du journaliste dans la confidence et des lecteurs de l'article. Trois ans plus tard, un scénario semblable se répète. Arrivée à bord du *City of Paris*, Adelina Patti ne reçoit les journalistes qu'une fois à

[2101] « ''I must go,'' said Sarah Bernhardt, rising. ''I – must go.'' And this time she went. », Anonyme, « Sarah Bernhardt Talks. Her Travels, Plans, and Opinions Detailed. », art. cit.

[2102] L'épilogue de l'interview, dont il est question dans la section 11.2.3, semble cependant indiquer que l'entretien se déroule selon une mise en scène savamment orchestrée par Bernhardt et son entourage.

[2103] Voir la section 9.1.1, mais aussi : Anonyme, « Sarah Bernhardt », *The Daily Bulletin*, 8 mai 1891 ; Anonyme, « Henry Irving is Weary. But Miss Terry is Full of Spirits and Jollity. », *The New York Times*, 7 août 1893.

[2104] Anonyme, « Patti Comes Agains », *The New York Times*, 6 décembre 1889.

[2105] *Ibid.*

l'hôtel[2106], dans un parloir. L'article que le *Sunday Herald* consacre à cette entrevue la présente alors comme calme, jeune et heureuse, « comme si elle était confortablement installée devant un bon feu de bois au château de Craig-Y-Nos[2107]. »

Cette dernière remarque montre le second intérêt des conférences de presse : outre la maîtrise du lieu et du temps, elles permettent aux artistes de se montrer à leur avantage, reposés des fatigues du voyage et dans un environnement qui les met en valeur. Par contraste avec le bref entretien qu'Irving accorde aux reporters à son arrivée au Canada le 6 août 1893, l'interview qu'il donne Plaza Hotel le 6 novembre le montre calme et en pleine santé. Installé dans des appartements donnant sur Central Park, le directeur du Lyceum reçoit vraisemblablement les journalistes en la seule compagnie de son chien, assis au pied de son fauteuil[2108]. Tout au long de l'interview retranscrite par le *New York Times*, Irving tient des propos mesurés et sages, tout en ayant une attitude égale et contenue. Quelques lignes avant la fin de l'entretien, l'acteur se contente de « sourire intérieurement » en évoquant la saison à venir, qu'il envisage vraisemblablement comme fructueuse. Bien que Bernhardt et Patti créent deux atmosphères très distinctes l'une de l'autre, les environnements dans lesquels elles reçoivent les journalistes possèdent au moins deux points communs, quand le seul qui les rapproche de celui d'Irving est la présence d'un animal de compagnie.

Contrairement au tragédien qui est dépeint seul, la comédienne et la chanteuse s'entretiennent systématiquement avec les reporters en présence de membres de leur famille et de leur équipe artistique, probablement pour des raisons de bienséance. Comme nous l'avons écrit plus haut, Bernhardt parle en compagnie de ses trois imprésarios et de son fils Maurice. Patti de son côté conduit l'interview avec Marcus R. Mayer et son époux. Outre ces compagnons, les artistes sont assises dans des pièces décrites comme recouvertes de fleurs, signe de l'admiration qu'elles suscitent et de la sollicitude dont elles font déjà l'objet, peu de temps après leur arrivée. Eu égard à l'attitude et à la réputation de chacune d'elles, les bouquets recouvrent cependant des significations distinctes. Tandis que début 1892 les « amas de fleurs » entourant Patti semblent souligner la petite taille de la chanteuse, cinq ans plus tôt, leur odeur entêtante vient plutôt renforcer la sensualité de Bernhardt, décrite comme « désespérément, mais plaisamment fatiguée[2109] ». Tandis que la longue robe rose pâle surmontée d'un manteau de fourrure pourpre taillé dans la peau d'un animal « assez chanceux d'être mort pour elle[2110] »

[2106] Il s'agit ici encore du Windsor Hotel.
[2107] Anonyme, « Patti Arrives. She Will Make Her Perennial Farewell Tour », art. cit.
[2108] Aucun des trois articles que nous citons ne mentionne la présence d'autres personnes.
[2109] Anonyme, « Sarah Bernhardt Talks. Her Travels, Plans, and Opinions Detailed. », art. cit.
[2110] *Ibid*.

est abondamment décrite par l'article du *New York Times* pour mettre en avant l'élégance de l'actrice et le luxe dont elle s'entoure, la chanteuse apparaît tranquillement assise sur une chaise, son petit chien sur ses genoux, enroulé dans une couverture. À cette image de domesticité paisible répond, encore une fois, le monde sauvage et apparemment dangereux de Bernhardt qui, comme nous l'avons écrit plus haut, accueille les journalistes avec son chat-tigre dans les bras tout en déclarant qu'il deviendra probablement très dangereux en grandissant – il ne s'agit alors que d'un chaton – et qu'en dame bien éduquée, elle devra alors le confier à un tiers.

Comme le montrent ces exemples, le modèle de l'interview donne aux artistes un lieu et un temps durant lequel ils conservent la maîtrise de leur discours comme de leur image, face à des journalistes désireux de recueillir des propos qu'ils leur laissent le loisir de développer. La figure publique des vedettes ne se construit cependant pas uniquement dans l'espace de l'entretien. S'il y contribue grandement, il n'est pas la seule fenêtre par laquelle les stars façonnent un *ethos* médiatique déterminant dans l'entretien de leur lien avec le public.

11.2.2 Adelina Patti et la « performance de la féminité[2111] »

D'après le musicologue Roger Freitas, Adelina Patti construit, tout au long de sa carrière, un personnage correspondant peu ou prou à l'idéal féminin victorien de l'époque, délicat et éternellement jeune[2112]. Cette création s'opère et se repère sur scène dans le jeu et le style vocal de la chanteuse, mais aussi en ville, dans les interviews que l'artiste donne, et dans les informations qu'elle laisse filtrer dans la presse. S'inscrivant dans le sillage de ces analyses, cette sous-section étudie les signes de domesticité dont Patti s'entoure pendant ses tournées américaines de 1886 à 1892. Contribuant à montrer la chanteuse comme une femme comblée par sa vie personnelle, ils font d'elle une figure rassurante pour toute une frange conservatrice du public, ce qui explique probablement en partie son succès à Mexico début 1887 ainsi que la récupération politique dont elle fait alors l'objet et à laquelle elle participe activement[2113]. Trois

[2111] Cette expression est empruntée à Roger Freitas, dont nous reprenons la thèse dans cette sous-section. FREITAS Roger, « Singing Herself », art cit.

[2112] *Ibid.*

[2113] Concernant le lien entre le conservatisme moral de la Patti et son succès à Mexico, nous suivons ici l'hypothèse formulée par Francesco Milella à propos de l'échec que Manuel Garcia connaît au contraire avec son opéra *L'Abufar*, créé dans la capitale en juillet 1827. Selon le musicologue, il est possible que cette œuvre ait notamment déplu à la société mexicaine car la structure du livret divergeait trop de la structure morale de la société mexicaine d'alors. MILELLA GONZÁLEZ LUNA Francesco, « Mexico and the Limits of Operatic Globalisation », *Laboratoire italien*, numéro spécial *Le spectacle italien loin de l'Europe. Scènes d'Amérique et d'Afrique (XIXe-XXe siècles)*, à paraître en 2027. – À propos des échanges entre Adelina Patti et le couple présidentiel mexicain, voir notamment la section « 10.3.1.2 Adelina Patti et le spectacle de la reconnaissance ».

aspects de la stratégie Patti seront abordés ici. Nous verrons d'abord que la chanteuse se montre presque toujours en compagnie de Nicolini qu'elle parvient à imposer comme son époux légitime malgré son divorce. Suite à cela, nous nous pencherons sur la place et le rôle donnés à son chien Ricci, symbole vivant de son amitié avec Carmen Romero Diaz, épouse du Président mexicain. Enfin, sera évoquée la question de la maternité virtuelle de Patti à travers l'adoption de sa nièce, amplement relayée par la presse lors de sa tournée de 1886-1887, et de la relation que l'artiste dit avoir avec les enfants de son époux.

Lors des tournées que Patti effectue dans les Amériques, Ernesto Nicolini est constamment à ses côtés, physiquement comme virtuellement, son nom étant presque toujours cité dans les articles consacrés à la chanteuse. Lors du retour de la *diva* aux États-Unis à l'automne 1886, celle-ci n'est légitimement mariée à l'ancien ténor que depuis quelques mois. On observe alors plusieurs stratégies pour normaliser cette union autrefois adultère, dans les journaux comme au théâtre. Dès le mois de juin, des articles de presse évoquent leur mariage, de façon très factuelle comme celui publié dans le *San Jose Herald* et qui en plus de la date et du lieu de la cérémonie ajoute l'année de divorce de Patti et celle de sa première union[2114], ou plus incisive comme celui proposé par le *Stockton Mail* en septembre, prétendant sans beaucoup de conviction que les deux artistes étaient en fait mariés en Russie depuis de nombreuses années, le divorce y ayant été rendu légal bien plus tôt qu'en France[2115]. Outre les articles de presse, il semble que la chanteuse se mette en scène avec son époux lors de sa deuxième représentation à Mexico, durant laquelle le premier acte de *La Traviata* est donné. À la fin de la cavatine « Ah, fors'è lui », l'artiste a la surprise, réelle ou feinte, d'entendre son époux et non le ténor chargé du rôle d'Armando ce soir-là, lui répondre depuis la coulisse.

Dans l'article qu'elle consacre à cette soirée, la journaliste Titania souligne l'étonnement de la chanteuse comme du public, et ajoute qu'à la fin de l'air, Adelina s'est précipitée vers la coulisse où elle s'est jetée dans les bras de son mari afin de le remercier[2116]. Renouvelé à la fin de la saison, cet arrangement qui sonne comme une mise en scène de la vie conjugale de la diva établit une porosité entre la figure de l'artiste et celle de la femme, tout en conjurant un éventuel soupçon d'immoralité de la part de Patti qui, contrairement à Violetta, voit son amour de jeunesse légitimé par les liens du mariage[2117]. Eu égard à la réaction du public

[2114] Anonyme, « Patti and Nicolini », *San Jose Herald*, 19 juin 1886.
[2115] Anonyme, « About Patti and Her Spouse », *Stockton Mail*, 8 septembre 1886.
[2116] Titania, « Ecos de la semana », *El Diario del Hogar*, 6 janvier 1887. – Notons par ailleurs qu'en relayant ce fait de coulisse, l'article fonctionne aussi comme un hors-scène, prolongeant d'autant plus le plaisir apporté par la soirée au théâtre.
[2117] Anonyme, « El Beneficio de la Sra. Patti », *El Tiempo*, 15 janvier 1887.

et à l'accueil que le couple présidentiel fait aux artistes, il semble que la stratégie ait porté ses fruits, d'autant que ces deux phénomènes sont relayés par le journal *El Tiempo*, qui se positionne sur une ligne catholique[2118]. Outre cette première saison, les apparitions publiques de l'artiste se font désormais toujours en compagnie de son mari dont le nom de famille apparaît parfois aux côtés du sien, soulignant que la chanteuse est aussi, voire peut-être avant tout, épouse[2119].

Comme évoqué dans le chapitre 8, Adelina Patti voyage systématiquement avec son chien Ricci entre 1887 et 1892. Lors des interviews qu'elle donne en décembre 1889 et en janvier 1892, l'artiste est accompagnée de son animal qu'elle porte sur ses genoux et le met en avant, voire au centre de la conversation. Dans le premier entretien, l'article consacré au retour de la chanteuse ne se contente pas de noter la présence du petit chien que Patti caresse tout en parlant. Il apprend ou rappelle aux lecteurs qu'il a été offert à la *diva* par « Mme Diaz, épouse du Président du Mexique[2120] ». Que l'information ait été donnée par la soprano au cours de l'échange ou que le journaliste l'ait déjà eue en sa possession, elle fait de Ricci le symbole de la rencontre et du semblant de relation que sa maîtresse a nouée avec Carmen Romero Diaz lors de sa première saison à Mexico, qui indique que Patti est non seulement une sommité dans le monde de l'art mais aussi dans la sphère mondaine. Deux ans plus tard, une autre stratégie est adoptée, et un demi paragraphe est consacré à Ricci que le journaliste désigne comme un prince, probablement pour établir une filiation implicite entre l'animal et sa maîtresse, communément surnommée « reine du chant », et qui semble lui prodiguer autant d'affection qu'une mère à son enfant. Le chien est enroulé dans une couverture qui le recouvre jusqu'au cou, et l'artiste le couvre de baisers lorsqu'elle parle de lui aux journalistes, pour dire qu'elle préfèrerait qu'ils écrivent sur lui, car il est beaucoup plus intéressant qu'elle. Même si Patti passe ensuite rapidement à ses concerts, la modestie qu'elle feint en se mettant d'abord au second plan nous semble typique de ce que l'on peut attendre alors d'une épouse et d'une mère, qui cherche avant tout à faire briller les membres de sa famille, dont la réussite est censée la combler.

[2118] Anonyme, « Entrevista con la señora Patti », *El Tiempo*, 9 janvier 1887. – Sur la première page du journal, la mention « Diario católico » est inscrite sous son titre.

[2119] Concernant la présence de Nicoloni lors des interviews de la chanteuse, voir les entretiens précédemment cités – Pour les articles dans lesquels la chanteuse est nommée Adelina Patti-Nicolini (autres variantes : « Patti Nicolini », ou « Patti de Nicolini »), voir par exemple : Anonyme, « Society Items », *Southern Ladies' Journal*, 10 juillet 1886 ; Anonyme, « Invitación », *El Partido Liberal*, 1er janvier 1887 ; J. V. R., « Ecos de la semana. Salones y teatros », *La Patria ilustrada*, 10 janvier 1887 (cet article désigne tout simplement la chanteuse comme « Madama Nicolini ») ; Anonyme, « Patti Arrives from Europe », *Los Angeles Daily Herald*, 6 décembre 1889 ; Anonyme, « The City of Paris's Rough Voyage », *New-York Tribune*, 2 janvier 1892.

[2120] « While she chated she amused herself by stroking the fur of Ricchi, the tiny dog which Mrs. Diaz, wife of the President of Mexico, gave her. », Anonyme, « Patti Comes Again », art. cit. – Le nom du chien étant plus souvent orthographié sans « h », c'est cette orthographe que nous retenons.

Cette volonté d'apparaître comme une figure maternelle alors qu'elle n'a elle-même pas eu d'enfants s'observe clairement lors de l'adoption de sa nièce pendant la tournée de 1886-1887. Orpheline de père, la jeune fille de seize ans prénommée Carlina vit à La Nouvelle-Orléans avec sa mère qui ne dispose que de peu de ressources. Ayant été placée au prestigieux institut Locquet-Leroy trois ans auparavant par sa tante, l'enfant doit la rejoindre à la fin de sa tournée puis s'installer avec elle à Craig-Y-Nos[2121]. Loin de rester dans le strict cadre familial, cette adoption est pour la première fois évoquée fin décembre 1886 par Patti dans le *Times Democrat* de La Nouvelle-Orléans[2122]. En compagnie de son époux, de sa nièce et de sa belle-sœur, la chanteuse évoque ses projets pour la jeune fille qu'elle a décidé d'adopter. Elle se comporte ainsi en mère exemplaire, soucieuse de l'éducation de l'enfant à qui elle désire donner une formation musicale et linguistique, souhaitant être sa maîtresse de chant, tout en fermant les portes à une éventuelle carrière théâtrale. La *diva* aura par ailleurs son mot à dire sur le choix d'un parti, et déclare qu'elle s'opposera à « un mariage mercenaire[2123] ». Elle affirme son souhait que sa nièce contracte un mariage d'amour, tout en disant qu'elle ne lui imposera rien qui ne soit pour son bien, ce qui induit que c'est tout de même elle qui est aux commandes. L'artiste poursuit l'interview en parlant d'elle, et de son sentiment d'avoir une famille complète, grâce aux quatre enfants de son époux. Parlant des gendres de Nicolini, qui sont décrits par le journaliste comme de bons garçons adorant leur belle-mère enchanteresse, la chanteuse s'attribue pour ainsi dire la maternité de ces belles filles, devenant de fait une femme complète selon les standards féminins alors en vigueur, étant épouse et mère.

En mettant sa vie domestique au premier plan, Adelina Patti construit un *ethos* médiatique relativement conservateur, dans la mesure où il épouse une part significative des attendus d'alors à l'endéroit des femmes. Si Bernhardt en prend le contre-pied, le personnage qu'elle élabore n'est pas non plus dépourvu des préjugés d'alors ; l'actrice reprend en effet plusieurs des caractéristiques communément attribuées à la séductrice, figure elle aussi très codée.

[2121] Anonyme, « Adelina Patti adopting her niece », *The New York Tribune*, 23 décembre 1886. Le même article est publié dans *The Evening Star* le lendemain, sous le titre « Patti adopts her pretty niece ».

[2122] Anonyme, *Times Democrat*, 23 décembre 1886, article traduit et publié dans le journal mexicain *El Nacional* : Anonyme, « La hija adoptiva de la Patti », *El Nacional*, 6 janvier 1887.

[2123] « Otra cosa que la diva nunca permitirá es que su sobrina haga un casamiento mercenario. », *Ibid.*

11.2.3 Félins et reptiles : Sarah Bernhardt et le monde sauvage

Après avoir été congédiés par Sarah Bernhardt, les journalistes que l'actrice a reçus en mars 1887 rejoignent le hall de l'hôtel par l'ascenseur, dans lequel se trouvent également Grau et le fils de la comédienne. Alors que l'imprésario demande à Maurice s'il ira voir « Sarah Bernhardt dans *Fedora* » le lendemain, le jeune homme répond, « de manière indolente », qu'il ne sait pas, mais que dans l'après-midi il ira chez Barnum[2124]. Comme le note l'attaché de presse James L. Ford, la comédienne est déjà considérée comme maîtresse de son image avant sa première tournée américaine, tactique d'ailleurs attaquée dans le pamphlet de Marie Colombier, *Les Mémoires de Sarah Barnum*[2125]. Comme l'échange entre Maurice Grau et Maurice Bernhardt le montre, ce travail médiatique se poursuit en tournée, et ce en étroite collaboration avec l'entourage de la comédienne qui participe activement – et avec une certaine dose d'humour – à la mise en scène du personnage Bernhardt. Outre les mythes que l'actrice utilise de longue date pour entretenir la curiosité du public à son égard, parmi lesquels on peut citer les anecdotes autour de sa minceur alors jugée excessive, l'affichage de sa maternité hors-mariage, et le cercueil dans lequel elle est supposée dormir[2126], il nous semble que les tournées lui permettent de développer au moins deux nouveaux pans de sa personnalité publique. Mettant en scène ses interactions avec le monde sauvage, la comédienne accentue l'image d'une séductrice dangereuse, voire cruelle, tout en construisant le personnage d'une aventurière courageuse et héroïque.

En se montrant avec son chat-tigre en 1887, l'actrice alimente une confusion entre sa personne publique et les figures de femmes potentiellement dangereuses qu'elle porte à la scène, et tout particulièrement Théodora qu'elle s'apprête à jouer pour la première fois aux États-Unis. Dans l'interview qu'elle donne au *New York Times* mi-mars 1887, Bernhardt parle d'une certaine Mlle Olcott, comédienne qui a joué le rôle de l'impératrice byzantine à New York avant elle, paraît-il accompagnée de lions[2127]. Répondant qu'elle n'en a pas et qu'elle se demande quelle sorte d'acteurs ces animaux peuvent bien être, la vedette ajoute qu'elle ne laissera pas sa chatte prendre part aux représentations, bien qu'elle soit « très féroce et cruelle[2128] ». Un peu plus haut dans l'article, l'artiste a précisé que l'animal l'avait déjà mordue, mais qu'elle ne s'en plaignait pas. En se montrant affectueuse et sans crainte envers cette

[2124] Anonyme, « Sarah Bernhardt Talks. Her Travels, Plans, and Opinions Detailed. », art. cit.
[2125] FORD James Lauren, *Forty-Odd Years in the Literary Shop*, *op. cit.*, p. 137-138.
[2126] *Ibid.*
[2127] Anonyme, « Sarah Bernhardt Talks. », art. cit.
[2128] « I won't even let my cat take a part in it, though she's so fierce and cruel. », *Ibid.*

compagne non-humaine dont elle souligne la dangerosité à deux reprises, Sarah Bernhardt affiche à la fois une forme de courage et un écart vis-à-vis des normes sociales. Tandis que, comme nous l'avons vu au chapitre 9, les animaux dits domestiques gagnent alors de la considération, leurs homologues désignés comme sauvages sont le plus souvent perçus comme des menaces qu'il s'agit de neutraliser en conservant si possible leur dépouille comme symbole de virilité.

Dans l'exemple qui nous intéresse, le symbole est vivant, et donc toujours susceptible d'agir sur le monde civilisé et de perturber son ordonnancement. S'afficher en compagnie d'un chat-tigre place donc Bernhardt du côté de l'imprévisible et du désordre, comme la seconde anecdote concernant l'animal le suggère. En juin de la même année, l'actrice alors à Chicago commence un plat pour *Minette* – le nom est annoncé dans ce second article – à son hôtel[2129]. À l'arrivée du serveur, l'animal désormais décrit comme un « bébé tigre de compagnie », saute sur le bras du préposé et y plante ses crocs, causant une blessure décrite comme grave, qui nécessite l'intervention d'un médecin et des points de suture. Tandis que l'article qui relaie l'incident évoque la possibilité d'un empoisonnement du sang de la victime, l'écart entre la gravité affichée de l'événement et la réaction fort amusée de la comédienne renforce l'image d'une femme inconséquente voire cruelle, car incapable d'empathie pour ses semblables, ce alors qu'elle prodigue de l'affection à une bête.

Fait lui aussi mentionné au chapitre 9, Sarah Bernhardt participe par deux fois à des chasses à l'alligator, au Panama début 1887 puis dans la région de La Nouvelle-Orléans en mars 1901[2130]. Lors de ces expéditions d'une journée, l'artiste adopte une position alors plus conforme vis-à-vis du monde dit sauvage, mais qui tranche avec les attendus de son sexe social, à une époque la pratique féminine de la chasse est pointée du doigt[2131]. Nos recherches ne nous ayant pas permis de trouver des traces de médiatisation de la première partie de chasse de la

[2129] Anonyme, « Sarah Bernhardt Amused », *The New York Times*, 12 juin 1887.

[2130] Voir la section 9.1.1. – Après la retraite de Grau, la comédienne qui poursuit ses tournées outre-Atlantique participe à une troisième chasse à l'alligator, près de La Nouvelle-Orléans, au printemps 1906. Écartée de l'étude car en dehors de la période Grau, la médiatisation de cette sortie alimente davantage la dimension de *freak* de Bernhardt, la presse prétendant notamment que la peau de l'animal sera utilisée dans la mise en scène de *Tosca* la semaine suivante. Anonyme, « Mme. Bernhardt's Alligator. From The Chicago Evening Post. », *The New York Times*, 17 avril 1906.

[2131] Voir à ce propos le chapitre « Une femme qui tue est un monstre » dans l'ouvrage *L'animal et la mort*, de l'anthropologue Charles Stépanoff. Bien qu'en Occident la pratique de la chasse reste pendant longtemps la seule forme de violence concédée aux femmes, l'auteur explique que la virilisation que la pratique connaît au XIXe siècle en écarte progressivement les femmes. À l'aube du XXe siècle, chasser est souvent perçu comme inconvenant pour une femme, voire barbare s'il s'agit d'une jeune fille. STÉPANOFF Charles, « Une femme qui tue est un monstre » » dans *L'animal et la mort : Chasse, modernité et crise du sauvage*, Paris, La Découverte, 2024, p. 357-366. – Comme les lignes qui suivent le montrent néanmoins, Sarah confie la mise à mort de l'animal à son fils ; la transgression est donc partielle.

comédienne, les lignes qui suivent se concentrent sur la seconde uniquement. Le 11 mars, un article publié dans le *Durango Semi-Weekly Herald* présente l'actrice comme une « Diane chasseresse et une digne compétitrice de Nimrod[2132] ». Une fois cette double référence mythologique établie, le papier retranscrit le discours que la comédienne aurait tenu au maire de La Nouvelle-Orléans, la veille de son départ pour le Bayou. L'artiste y aurait clamé son amour du grand air, et exprimé son désir de se régénérer au contact de la nature. Déposant son costume de comédienne, elle se serait présentée comme « Bernhardt la chasseresse », prête à courir sous le ciel, la brise et les embruns, et entourée d'un tourbillon d'insectes bourdonnants. Le bayou étant principalement peuplé de moustiques, l'actrice se montre donc comme une femme à la peau dure, tout comme l'alligator dont elle entend ramener la dépouille[2133]. Avant même d'entamer son expédition – d'abord modestement présentée comme une chasse aux canards – la vedette exprime donc sa volonté de briser les codes genrés en vigueur, qui, pour le dire de façon schématique, associent le féminin à l'intérieur et le masculin à l'extérieur. Une fois cette journée passée, l'alligator donne lieu à divers développements dans la presse. Le 21 mars, le *Warren Sheaf*[2134] et *The San Francisco Call* proposent deux récits fort distincts l'un de l'autre[2135].

Tandis que le premier raconte que la dépouille de l'animal a été ramenée à l'hôtel dans lequel loge l'artiste, le second écrit que la comédienne a adopté un alligator vivant qu'elle cherche à faire accepter dans tous les établissements qui l'accueillent, faisant valoir aux concierges qu'aucune restriction n'existe contre de telles bêtes. Si la première version est vraisemblablement la bonne – c'est d'ailleurs elle qui est relayée dans la presse française[2136] – la deuxième montre les libertés que les journaux prennent avec les faits, dès lors que la « nouvelle » diffusée suscite de la curiosité, ainsi que les excentricités que Sarah Bernhardt inspire, eu égard à son rapport aux animaux considérés comme domestiques ou sauvages. De retour en France, alors qu'elle est interrogée par Jules Huret à la sortie du bateau, la comédienne

[2132] « The divine Sarah is […] a literal Diana of the chase and a fit competitor of Nimrod himself. », Anonyme, « Sarah Bernhardt Hunting. Shoots at Ducks in the Marshes of Lousiana. », art. cit.. Comme nous l'avons noté dans la section 9.1.1, la figure de Diane chasseresse est aussi convoquée par la presse française, mais de façon plutôt ironique.

[2133] « I go out under the sky, the breeze in my face, the spray dashing upon me, the whir and buzz of live creatures about me. » Anonyme, « Sarah Bernhardt Hunting. Shoots at Ducks in the Marshes of Lousiana. », art. cit.

[2134] Ce journal est publié dans la ville de Warren et distribué dans le comté de Marshall, dans l'État du Minnesota.

[2135] Anonyme, « Bernhardt Takes Alligator. French Actress Captures Prize in New Orleans and Has it Taken to Her Hotel. », *Warren Sheaf*, 21 mars 1901 ; Anonyme, *The San Francisco Call*, 21 mars 1901.

[2136] F-Pnas, SR97/3361 RT.5886 (1-3), *Recueil de coupures de presse concernant les tournées de Sarah Bernhardt*, [presse], 1887-1901. ; HURET Jules, « Le retour de Sarah Bernhardt et de Coquelin », art. cit.

raconte ce moment de façon à souligner son courage et sa ténacité. Montrant sa science en matière de chasse, elle indique au journaliste qu'il faut tirer entre les deux yeux de l'alligator pour l'abattre, ce qu'elle ne réussit qu'à la seconde tentative, après quoi son fils achève l'animal. Elle donne ensuite la taille de la bête – trois mètres – transformant ainsi son récit en véritable tableau de chasse. Dans cette mise en scène de soi, Bernhardt est secondée par Huret qui, alors qu'il a retranscrit les propos de la comédienne sur près de quarante lignes, ne donne pas la parole à Coquelin, pourtant présent, et se contente d'écrire que l'acteur, « plus modestement, [a] tué des râles d'eau, des rats musqués, des canards sauvages[2137] ». En minimisant l'implication du comédien alors qu'il renforce celle de l'actrice, l'article opère lui aussi une inversion des genres, le premier sujet féminin de la troupe apparaissant comme plus virile que son homologue masculin.

Alors que Patti cherche à normaliser son image en la mettant en conformité avec les standards féminins alors dominants, Bernhardt opte pour le sensationnalisme et précise, à travers les deux exemples développés, la figure d'une femme d'autant plus intrigante qu'elle fascine par sa non-conformité[2138]. Face à ces deux modèles opposés, Irving adopte une posture mesurée et sage qui renforce la légitimité et le sérieux de ses entreprises artistiques.

11.2.4 Henry Irving, « the grave and solemn mind[2139] »

Comme nous l'avons écrit au chapitre 2, James Lauren Ford avance que le soin que Henry Irving a apporté au façonnage de son image médiatique était tel qu'une partie du public ne voyait pas son caractère construit[2140]. D'après l'attaché de presse, l'acteur était passé maître dans l'art de la pose, et passait pour « un personnage doux, digne, un peu mystérieux et profondément intelligent[2141] ». Se produisant sous la direction de l'Abbey, Schoeffel & Grau Company de septembre 1893 à mars 1894, puis de septembre 1895 à mai 1896[2142], le tragédien développe l'image d'un homme mesuré, parfois même austère, tranchant ainsi drastiquement

[2137] *Ibid*.

[2138] Opposer deux figures d'actrices contrastées, tant par le jeu scénique que le mode de vie, semble en fait s'inscrire dans un système symbolique qui s'inscrit sur le temps long. Plus d'un demi-siècle en arrière, nous pensons notamment aux comparaisons qui opposent Giuditta Pasta à Maria Malibran. À ce propos, voir FRIGAU MANNING Céline, *Chanteurs en scène. L'œil du spectateur au Théâtre Royal Italien (1815-1848)*, *op. cit.*, p. 333-357.

[2139] Anonyme, « Henry Irving is Weary. But Miss Terry is Full of Spirits and Jollity », art. cit.

[2140] Voir à ce propos les premières lignes de la section 2.2.

[2141] « His pose was that of a kindly, dignified, somewhat mysterious and thoroughly intellectual personage ». FORD James Lauren, *Forty-Odd Years in the Literary Shop*, *op. cit.*, p. 140.

[2142] Tournées 49 et 60.

avec le caractère enfantin de Patti et les excentricités de Bernhardt. À partir d'exemples de la première tournée citée ci-avant, nous verrons que les caractéristiques de ce personnage affleurent dans la façon de parler d'Irving, toute en nuances, ainsi que dans les activités essentiellement intellectuelles que l'artiste entreprend en marge de ses tournées[2143].

Dans les interviews qu'Irving donne avant le début de sa saison new-yorkaise en novembre 1893 puis la veille de son départ en mars 1894, son discours mesuré est conforme à l'*ethos* d'un *gentleman* britannique, qui pèse ses mots et analyse très finement les situations dans lesquelles il se trouve, sans trop s'impliquer émotionnellement[2144]. À chaque fois, le tragédien développe son propos en utilisant majoritairement des phrases complexes qui lui permettent de développer sa pensée, quand il ne les reformule tout bonnement pas pour les préciser. Alors qu'il s'apprête à donner ses impressions sur le public états-unien, il évoque d'abord « sa qualité la plus marquante » avant d'ajuster sa déclaration en disant qu'il s'agit plutôt de « la qualité qui l'impressionne le plus[2145] ». En marquant ainsi sa subjectivité, Irving dénie toute valeur absolue à ses déclarations, et fait en quelque sorte preuve d'une modestie qui peut passer pour de la courtoisie. Cette dernière qualité s'observe également dans la tempérance de son propos, qui transparaît notamment à travers le choix d'adjectifs qualificatifs que nous pourrions désigner comme médians dans la mesure où ils n'expriment jamais aucune émotion forte. Dans l'interview donnée au *New York Times* en novembre, le directeur de troupe utilise ainsi les termes « glad », « kindly », « cold », « beautiful » et « delightful », qui ne sont par ailleurs accompagnés d'aucun adverbe susceptible de renforcer ou d'atténuer leur signification première.

Un peu plus loin, Irving se dit « choqué » par l'assassinat du maire Harrisson qu'il connaissait, mais n'en dit pas plus sur les émotions que cet événement suscite en lui. L'artiste établit ainsi un filtre entre son être intime et la presse, qui donne à voir un homme à l'humeur

[2143] Quoique Henry Irving fasse l'objet d'une riche littérature, nous n'avons pas, à ce stade de nos recherches, trouvé d'éléments très précis sur son personnage médiatique. Sur le comédien et la culture de la célébrité de l'époque néanmoins, voir notamment le chapitre 9 de RICHARDS Jeffrey, *Sir Henry Irving. A Victorian Actor and his World, Londres*, Bloomsbury Publising, 2006. Plus généralement, sur la carrière d'acteur-manager d'Irving, voir aussi FOULKES Richard (dir.), *Henry Irving : a Re-Evaluation of the Preeminent Victorian Actor-Manager*, Aldershot (Hampshire), Ashgate, 2008.

[2144] Anonyme, « Mr. Irving and Miss Terry. They arrive from the West Pleased with their Trip. », *The New York Times*, 7 novembre 1893 ; Anonyme, « Sorry to Say Farewell. Henry Irving says he is Loath to leave America », *New York Tribune*, 19 mars 1894. – Dans la biographie qu'il consacre à Irving, Bram Stoker explique que l'acteur choisissait toujours ses mots avec soin et demandait ensuite aux journalistes de lui fournir une épreuve de l'entretien qu'il leur avait accordé, qu'il signait uniquement si elle lui paraissait juste. STOKER Bram, *Personal Reminiscences of Henry Irving, 2 vol.*, New York/Londres, The Macmillan Company, 1906, p. 299.

[2145] « The most striking of all qualities in an American audience – that is to say, the quality that most impresses me, […]. », Anonyme, « Sorry to Say Farewell. Henry Irving says he is Loath to leave America », art. cit.

toujours égale, et qui préserve ses interlocuteurs d'éventuelles agitations intérieures. Une telle posture émotionnelle va de pair avec une étanchéité stricte avec la vie familiale de l'acteur. À la différence de Patti qui met en scène la sienne, Irving ne souffle mot de son épouse ni de ses enfants, qui ne semblent d'ailleurs pas l'avoir accompagné dans cette tournée[2146]. Au-delà du tempérament de l'artiste, ces différences montrent aussi à quel point les figures respectives que ces deux vedettes construisent suivent les codes genrés de l'époque. Irving évoque bien des proches, mais il s'agit d'amis masculins actuels ou passés, qui lui permettent par ailleurs de parler de sa carrière. Après avoir mentionné l'assassinat du maire Harrisson, il évoque ainsi Edwin Booth, disparu quelques mois auparavant. Il rappelle qu'il avait connu le comédien états-unien au tout début de sa carrière, et qu'il avait alors joué avec lui à Manchester, dans des rôles marginaux.

Outre la façon que l'artiste a de s'exprimer et les sujets de discussion qu'il propose aux journalistes en développant ses réponses, Irving façonne sa personnalité publique à travers des activités annexes à la tournée, qui soulignent son goût pour l'apprentissage et la réflexion. À San Francisco où il joue en septembre 1893, Henry Irving présente une lettre d'introduction à un juge nommé Morrow, qu'il souhaite rencontrer[2147]. Recevant l'artiste avec « une cordialité marquée », son interlocuteur accorde cinq minutes de pause aux membres du barreau de la ville, afin de leur permettre de rencontrer le comédien. Près de quinze jours plus tard, ce dernier accompagne le juge pour une affaire à la cour du district où il passe deux heures[2148]. Lors de cette audience, qui oppose la famille Smith à l'Occidental and Oriental Steamship Company[2149], l'artiste prend brièvement la parole pour dire qu'il connaît l'un des juristes britanniques cités. Désigné comme un « Shylock moderne », rôle qu'il joue fréquemment et qui est à son répertoire lors de cette tournée, Irving participe probablement à ce jugement afin d'approfondir la peinture de ce personnage et, peut-être, de le rendre plus évocateur pour les spectateurs états-uniens[2150].

Par la médiatisation de cette séance, l'acteur apparaît comme un homme désireux d'améliorer son art continuellement, et ce alors qu'il monte sur les planches depuis plus de

[2146] Ils ne sont en effet mentionnés ni dans la presse ni dans la correspondance de Terry qui évoque au contraire sa fille, Mme Loveday et Mme. Stoker, les épouses respectives des administrateurs de la compagnie. Pour les références à Edith Craig en tournée, voir notamment la section 9.1.3 ; pour Mme Loveday, voir notamment Ellen Terry and Edith Craig Database, GB-Lbl, ET POLLING 1and2 (BL) Loan 125/76/3 (box 96/1), ET-5,003, *Letters from Ellen Terry [Nell] to Elizabeth Rumball [Boo]*, [lettres manuscrites], Chicago, 5 janvier 1888.

[2147] Anonyme, « A Pleasant Surprise », *San Francisco Call*, 2 septembre 1893.

[2148] Anonyme, « Actor and Jurist », *San Francisco Call*, 15 septembre 1893.

[2149] La famille Smith poursuit l'entreprise en dommages et intérêts après le décès d'un de ses membres.

[2150] Irving joue le rôle de Shylock lors de la saison du Lyceum à San Francisco, BERGEROT P. Alexandre, « Henry Irving as Shylock », *Times Gazette*, 16 septembre 1893.

trente ans. Le rapport qu'Irving entretient avec le savoir et l'apprentissage se fait aussi par la transmission, comme le montre la conférence qu'il donne au Sanders Theater de l'Université de Harvard le 15 mars 1894, alors que sa troupe est en représentations à Boston[2151]. Le discours du tragédien porte sur la nécessité de cultiver son individualité, sans chercher à se conformer à des modèles préétablis. L'artiste insiste sur les singularités de chacun, et invite les étudiants à cultiver les leurs, seul moyen selon lui d'acquérir de la grandeur[2152]. Deux niveaux d'analyse se dégagent de ce cours magistral. À première vue, Irving apparaît ici dans le rôle d'un professeur qui dispense sa science à de jeunes hommes appelés à occuper des fonctions d'importance dans un avenir proche, ce qui renforce l'image d'intellectuel décrite par Ford. Ensuite, les paroles que le tragédien prononce cet après-midi-là permettent de mesurer le travail qu'il a vraisemblablement effectué sur lui-même pour construire patiemment et en conscience une image qui le distinguerait de ses contemporains.

Sans permettre d'affirmer avec quel degré le personnage public que les artistes dessinent pendant leurs tournées diffère de celui qu'ils ont construit dans leur pays d'origine, les cas respectifs d'Adelina Patti, Sarah Bernhardt et Henry Irving indiquent du moins sur leur *ethos* médiatique demande un soin et un entretien presque constant. Bien qu'elles soient soutenues et sans doute conseillées par leur imprésario, les grandes vedettes rompues aux tournées sont parfaitement conscientes de la nécessité de travailler sur leur image et du caractère crucial de leurs relations avec la presse. Par-delà le positionnement des comédiens, chanteurs et musiciens, la figure qu'ils ont construite va ensuite gagner en épaisseur à travers toute une gamme de supports distribués aux spectateurs, vecteurs d'un lien concret entre le public, les œuvres et les artistes.

[2151] Anonyme, « The News in Brief », *Rock Island Argus*, 6 mars 1894 ; Anonyme, « Mr. Irving at Harvard. The Actor Advises the Students to Cultivate Their Own Individuality. », *The Sun*, 16 mars 1894 ; Anonyme, « Henry Irving at Harvard. His Adress on ''Individuality'' Greeted with Enthusiasm », *The New York Times*, 19 mars 1894 ; Anonyme, *The Indianapolis Journal*, 19 mars 1894. – Cette conférence est suivie, le soir même, d'une représentation au Tremont Theatre réservée aux étudiants de Harvard et à leurs amis. D'après l'article du *Sun*, elle fait salle comble, suggérant que la conférence a eu un effet publicitaire.

[2152] Anonyme, « Mr. Irving at Harvard. The Actor Advises the Students to Cultivate Their Own Individuality. », art. cit.

11.3 Des figures à la fois distantes et familières : des supports d'appropriation variés

L'association de produits de consommation courante ou de luxe avec les interprètes, omniprésente dans la presse et dans les programmes, contribue à créer le sentiment d'une intimité partagée avec les spectateurs consommateurs[2153]. La réclame n'est toutefois pas le seul moyen dont le public dispose pour se sentir proche des vedettes. Comme Eleanor Cloutier l'écrit à propos de Giulia Grisi à Londres dans les années 1830, l'image de l'artiste est à l'époque démultipliée grâce à une grande variétés de supports, allant de la partition aux portraits miniatures, et passant par les rumeurs diffusées par la presse[2154]. Cette pluralité de matériaux et d'objets permet d'une part à des publics très divers d'apprécier la *diva*, d'autre part, elle donne à la figure distante de l'artiste une profondeur et une réalité qui nourrissent à la fois la représentation et le temps passé au contact de ces artefacts. À l'autre bout du siècle, les procédés d'identification ont davantage gagné en ampleur que changé. Tandis que les partitions publiées dans la presse et les livrets invitent toujours à prolonger les plaisirs de la représentation dans l'intimité du foyer[2155], l'intérêt porté à la vie de grands artistes tels Maria Malibran semble s'étendre à un plus grand nombre d'acteurs et d'actrices[2156]. Avec la photographie, les images d'instrumentistes, comédiens et chanteurs prennent de nouvelles facettes et deviennent accessibles à un plus grand nombre de personnes, symbolisant un lien d'autant plus recherché qu'elles peuvent être signées. La pratique de l'autographe qui se développe alors autant sur support iconographique que sur des cartes de visite ou des feuilles vierges, vient enfin porter à son comble le privilège de la relation dans la mesure où la signature manuscrite, bien que reproductible, demeure une trace unique.

[2153] Voir à ce propos la section « 5.3.2 Économiser grâce à ceux qui font rêver, ou l'art de construire une intimité avec les vedettes ».

[2154] CLOUTIER Eleanor, « Ways to Possess a Singer in 1830s London », art cit.

[2155] Nous ne reviendrons pas ici sur les poèmes dédiés aux artistes et publiés dans la presse, cette pratique ayant déjà été évoquée, pour Paola Marié et Adelina Patti dans la section « 10.3.1 Inserts locaux et hommages : créer du lien pour conserver un instant fugace ».

[2156] Parmi la littérature abondante sur la vie de Maria Malibran, mentionnons notamment la longue biographie écrite par son amie María de las Mercedes de Sanda Cruz y Cardenas de Jaruco, la comtesse Merlin, publiée deux ans après la mort de la chanteuse, celle d'Ernest Legouvé parue en 1880, et l'étude proposée par Arthur Pougin en 1911. MERLIN Comtesse, *Madame Malibran, par la comtesse Merlin*, 2 vol., Bruxelle, Adolphe Wahlen et compagnie, 1838 ; LEGOUVÉ Ernest, *Maria Malibran*, Paris, J. Hetzel et Cie éditeurs, 1880 ; POUGIN Arthur, *Marie Malibran. Histoire d'une cantatrice*, Paris, Plon, 1911.

11.3.1 De la controverse à l'hagiographie : écrits biographiques en toile de fond

En plus des mémoires, le tournant du siècle voit s'accélérer la publication de récits biographiques et assimilés sur les artistes, qui se substituent ou se superposent aux écrits des vedettes elles-mêmes. Signes de l'intérêt croissant du public pour la vie des étoiles, ces ouvrages constituent un riche vivier littéraire permettant à toute personne curieuse d'un ou d'une interprète de s'en sentir plus proche à travers la connaissance d'éléments personnels de son existence. Contrairement aux supports dont il sera question après, ceux-ci impliquent d'une part une démarche active des lecteurs pour se procurer l'ouvrage en question, d'autre part un investissement sur le temps long, le plus souvent en face à face avec le récit, les biographies et compilations d'anecdotes comptant généralement plusieurs centaines de pages. Si Maurice Grau n'a pas contribué à l'édition de telles œuvres, en proposer ici un échantillon nous semble crucial dans la mesure où elles constituent un arrière-plan culturel sur lequel se déploient d'autres supports d'appropriation, commercialisés et parfois conçus par l'imprésario. À travers un bref tour d'horizon, cette sous-section montre que ces récits prennent plusieurs formes, créant de fait autant de voies et temporalités d'appropriation. Nous en distinguerons deux grandes catégories : les biographies dans le sens classique du terme, publiées après la mort des artistes mais aussi de leur vivant ; les compilations d'écrits et d'anecdotes sur plusieurs personnalités du spectacle, récits hybrides parfois rédigés à plusieurs voix[2157].

Éditées après la mort d'une personnalité publique, les biographies se présentent comme des objets clos sur eux-mêmes, qui viennent asseoir la renommée d'un artiste célèbre de son vivant. En les parcourant, les lecteurs – qu'ils soient ou non d'anciens spectateurs – reviennent sur les moments forts de la carrière d'une vedette qu'ils ont peut-être appréciée et cherchée à approcher hors du théâtre, *via* les procédés médiatiques mis en œuvre à l'époque. De façon rétrospective, ces ouvrages sanctionnent la valeur de l'artiste mort en donnant à son existence l'image d'un tout cohérent, prétendant parfois faire la lumière sur des moments obscurs ou confus de sa vie. En ce sens, leur but ne diffère pas beaucoup de celui des mémoires écrits par les artistes eux-mêmes, ce qui se comprend d'autant mieux que ces récits sont souvent le fait de personnalités ayant côtoyé la vedette[2158]. Il en est ainsi de deux ouvrages biographiques sont

[2157] N'ayant pu rassembler des écrits hispanophones et lusophones, cette section se concentre sur des textes francophones et anglophones.

[2158] Voir, à ce propos, PELLOIS Anne, « L'élaboration du personnage public dans les mémoires d'acteurs au XIXe siècle (Samson, Mounet-Sully, Sarah Bernhardt) », dans FILIPPI Florence, HARVEY Sarah, et

édités sur Irving. Dans l'année qui suit son décès, son directeur artistique Bram Stoker publie *Personal Reminiscences of Henry Irving*, en deux volumes[2159]. En soulignant la subjectivité du propos dans son titre, l'écrivain rend son témoignage d'autant plus précieux qu'il porte la promesse d'anecdotes inédites car présentées du point de vue personnel d'un proche du tragédien. En 1930, Edward Gordon Craig, dont la formation s'est faite en grande partie auprès de sa mère Ellen Terry et d'Irving, publie cette fois-ci des mémoires plus officiels, sobrement intitulés *Henry Irving*[2160]. Contrairement au titre de Stoker, celui de Craig laisse entrevoir une somme plus objective qui offrirait davantage de recul sur la vie du directeur du Lyceum, ce d'autant que la vingtaine d'années qui séparent sa mort de l'édition du livre permettent une telle distanciation.

Dans les faits néanmoins, les deux textes portent la marque de la subjectivité des auteurs, qui s'expriment tous deux à la première personne et évoquent leurs souvenirs à plusieurs reprises. Il arrive aussi, et ce assez fréquemment, que ce type d'ouvrage soit publié du vivant de l'artiste, le plus souvent dès lors qu'il ou elle a acquis une réputation suffisante pour susciter la curiosité d'un lectorat conséquent. Si Sarah Bernhardt est un cas exemplaire de la richesse d'une telle littérature avec, comme nous l'avons déjà écrit, les pamphlets que Marie Colombier publie au début des années 1880, puis notamment et plus sobrement, la biographie que Jules Huret lui consacre en 1899, des vedettes de moindre envergure en profitent aussi[2161]. Deux biographies sont ainsi publiées en anglais sur Helena Modjeska, à l'époque où sa réputation se consolide dans le monde anglophone. La première est écrite par James Altemus et paraît en 1883, la seconde est de Mabel Collins, et sort en 1885[2162]. Alors que la comédienne monte sur scène jusqu'au début du XXe siècle, la rédaction de ces deux récits biographiques à un moment où sa carrière prenait un nouveau tournant peut avoir répondu à une curiosité du public face à cette figure presque romantique, déterminée à apprendre une nouvelle langue pour jouer son répertoire loin de son pays d'origine où elle ne s'estimait pas suffisamment libre.

Outre ces monographies, les vies et tranches de vies d'artistes célèbres trouvent une place de choix dans des compilations de portraits ou d'anecdotes rassemblant plusieurs

---

MARCHAND Sophie (dir.), *Le sacre de l'acteur. Émergence du vedettariat de Molière à Sarah Bernhardt*, *op. cit.*, p. 93-94.

[2159] STOKER Bram, *Personal Reminiscences of Henry Irving, op.cit*.

[2160] CRAIG Edward Gordon, *Henry Irving*, *op. cit.*

[2161] COLOMBIER Marie, *Les mémoires de Sarah Barnum*, *op. cit.* ; HURET Jules, *Acteurs et actrices d'aujourd'hui. Sarah Bernhardt*, *op. cit.*

[2162] ALTEMUS James, *Helena Modjeska*, New York, J.S. Ogilvie and company, 1883. ; COLLINS Mabel, *The Story of Helena Modjeska, (Madame Chlapowska)*, Londres, W. H. Allen, 1885. – Ces écrits n'empêchent pas la comédienne de publier ses mémoires au début du XXe siècle : MODJESKA Helena, *Memories and Impressions of Helena Modjeska. An Autobiography*, New York, The Macmillan Company, 1910.

personnalités de premier plan. En 1893, l'imprésario parisien Joseph Schürmann publie *Les étoiles en voyage*, un récit présenté comme autobiographique, dans lequel il entend partager sa science du métier et revenir sur plusieurs tournées européennes effectuées avec Adelina Patti, Sarah Bernhardt et Constant Coquelin[2163]. Écrit dans un ton enlevé et empreint d'une forte dose d'ironie, voire de cynisme, le récit de Schürmann se concentre sur des anecdotes qui renforcent les défauts les plus caractéristiques de chacun des trois artistes, donnant lieu à une appropriation critique et non admirative. Patti est par exemple présentée comme une femme vaine, capricieuse, et facile à fléchir dès lors qu'elle est persuadée d'être adulée[2164]. En 1899, la pianiste est autrice états-unienne Mabel Wagnalls adopte une posture littéralement opposée dans son livre *Stars of the Opera*, qui fait alterner esquisses biographiques et interviews des six principaux sopranos du Metropolitan Opera avec douze œuvres dans lesquelles ces artistes se sont illustrées[2165]. Par ordre d'apparition, les chanteuses mises en texte et en image sont : Marcella Sembrich, Emma Eames, Emma Calvé, Lillian Nordica, Lilli Lehmann et Nellie Melba[2166]. Le volume, dédié à « ceux qui aiment la musique mais n'ont pas l'opportunité de se familiariser avec le grand opéra[2167] », ramène le répertoire lyrique à son premier rôle féminin, invitant les néophytes à associer une vedette à une œuvre pour faciliter son apprentissage. Par ailleurs, l'autrice s'efforce de faire ressortir les traits caractéristiques de la personnalité de chaque artiste interviewée, insistant sur ses qualités pour susciter la sympathie des lecteurs. Marcella Sembrich est ainsi présentée comme une femme simple et accessible, ainsi que très rigoureuse dans son travail. Emma Calvé, quant à elle, est associée dès les premières lignes au personnage de Carmen, association développée sur plus de trois pages, avant que les premières indications biographiques n'apparaissent.

[2163] SCHÜRMANN Joseph, *Les Étoiles en voyage : la Patti, Sarah Bernhardt, Coquelin*, *op. cit.*

[2164] Schürmann raconte ainsi que devant le refus de la chanteuse de chanter à Bucarest où elle craint d'attraper froid, il organisa une « ovation de la noblesse italienne » à la gare de la capitale, afin de convaincre l'artiste. Émue par ce rassemblement de maçons et ramoneurs italiens engagés à la va-vite par son associé Victor Ullmann, Patti accepte. *Ibid.*, p. 46-49.

[2165] WAGNALLS Mabel, *Stars of the Opera. A Description of Twelve Operas and a Series of Personal Sketches, with Interviews, of Marcella Sembrich, Emma Eames, Emma Calve, Lillian Nordica, Lillie Lehmann and Nellie Melba*, *op. cit.* – Mabels Wagnall (1869-1946) est une pianiste, journaliste et écrivaine états-unienne. Formée en Europe où elle fait ses débuts comme pianiste en 1889, elle se produit quelque temps aux États-Unis avant de se consacrer à l'écriture. En 1920, elle fonde la bibliothèque Wagnalls Memorial à Lithopolis (Ohio), ville natale de ses parents. Elle est la fille d'Adam Wagnalls, co-fondateur de la puissante maison d'éditions Funk & Wagnalls, qui publie notamment le *Standard Dictionary*. Anonyme, « Mabel Wagnalls Jones » et « The Wagnalls Memoirial », *Wagnalls Foundation*, https://www.wagnallsfoundation.org/page/mabel, https://www.wagnallsfoundation.org/page/wagnalls-history, pages consultées le 26 juin 2025.

[2166] Marcella Sembrich est associée à *Semiramide*, Emma Eames à *Faust* et *Werther*, Calvé à *Carmen* et *Hamlet*, Lillian Nordica à *Lohengrin*, *Aida* et *Les Huguenots*, Lilli Lehmann à *Der fliegende Holländer*, et Nellie Melba à *Lakmé*, *I Pagliacci*, et *Orfeo ed Euridice*. *Ibid.*

[2167] WAGNALLS Mabel, *Stars of the Opera. A Description of Twelve Operas and a Series of Personal Sketches, with Interviews, of Marcella Sembrich, Emma Eames, Emma Calve, Lillian Nordica, Lillie Lehmann and Nellie Melba*, *op. cit.*

N'ayant pu interroger l'artiste elle-même, Wagnalls s'appuie sur l'interview du journaliste Harry Steel Morrison pour dresser son portrait, avant de conclure que Calvé est « imaginative, intense, et impulsive », et possède des pouvoirs musicaux et dramatiques innombrables[2168]. Dans une tonalité médiane entre la satire proposée par Schürmann et les hagiographies de Wagnalls, on peut citer *Loges et Coulisses* publié en 1901 par Jules Huret[2169]. Mêlant un long récit biographique de Réjane écrit en collaboration avec la comédienne et Paul Porel, à des retranscriptions d'articles et d'interviews publiées dans *Le Figaro* entre janvier 1891 et novembre 1900, ce livre non préfacé peut se lire comme la somme des principaux travaux journalistiques du critique depuis dix ans. En plus de Réjane, l'ouvrage évoque Sarah Bernhardt, Sibyl Sanderson, Eleonora Duse, Jeanne Ludwig et Emma Calvé, ainsi que plusieurs dramaturges et compositeurs, parmi lesquels Maurice Maeterlinck, Victorien Sardou et Jules Massenet, et des œuvres dramatiques, telles *La Ville Morte* et *L'Assommoir*. Même si anecdotes personnelles et éléments biographiques traversent l'ouvrage, ce dernier est le plus littéraire des trois, et insiste sur la volonté de ne donner au lecteur que des informations directement en lien avec l'activité artistique des personnalités mises en avant.

À travers la diversité d'ouvrages biographiques qui s'offrent à eux, les spectateurs du dernier XIXe siècle bénéficient d'une grande latitude pour apprendre à connaître des artistes ce que l'histoire a bien voulu retenir d'eux, pendant leur carrière comme après. Associés aux représentations, des feuillets plus éphémères apparaissent quant à eux comme des supports plus personnels, dans la mesure où ils font référence à des événements vécus en commun par les artistes et leur public.

11.3.2 Rejouer et revivre le spectacle : programmes, livrets et partitions

Comme évoqué au chapitre 5, les directeurs de théâtre éditent des programmes et livrets qui leur rapportent des revenus marginaux[2170]. Outre cette valeur financière, ces feuillets, une fois ramenés dans l'intimité du foyer, offrent aux spectateurs la possibilité de réinvoquer la représentation et de la garder en mémoire. Sans présumer de l'usage concret qui était fait de ces objets, nous nous concentrerons ici sur les potentialités de remémoration et de continuité offertes par ces supports. Alors que les biographies mentionnées plus haut ajoutent de l'épaisseur aux artistes en soi, les programmes et livrets-partitions renforcent le lien entre des

[2168] *Ibid.*, p. 115.
[2169] HURET Jules, *Loges et coulisses*, Paris, Éditions de la Revue Blanche, 1901.
[2170] À ce propos, voir la section « 5.3.1 Des espaces saturés mais des revenus marginaux ».

spectateurs donnés et un spectacle auquel ils (ou leurs proches) ont assisté. En plus des chanteurs, comédiens ou instrumentistes qui y ont participé, c'est aussi l'œuvre, les décors et le lieu de représentation qui sont impliqués dans le processus de remémoration du spectateur-lecteur. Nous verrons ainsi comment les programmes-souvenirs peuvent être considérés comme des reliques du spectacle, quand les livrets-partitions rendent possibles des reconstitutions partielles et adaptées aux connaissances artistiques des spectateurs comme à la taille de leur intérieur.

11.3.2.1 Des programmes-souvenirs comme reliques

Alors que les programmes classiques sont saturés de publicités[2171], les programmes-souvenirs édités pour revenir sur une saison ou un événement spécial en sont quasiment dépourvus, tout en se distinguant de leurs équivalents réguliers par le choix de matériaux de meilleure qualité, ou par une place plus grande donnée aux artistes, comme l'indiquent celui qui est imprimé pour le Gala donné en l'honneur du Prince de Prusse début 1902 ainsi que le *Grand Opera Souvenir Book* avant le début de la saison 1902-1903 du *Metropolitan Opera*.

Déjà évoquée à plusieurs reprises dans cette étude, la venue à New York du Prince Henri de Prusse entraîne la tenue, le 21 février 1902, d'une soirée spéciale en son honneur. À cette occasion, sont édités des programmes spéciaux d'une page[2172], imprimés sur un tissu de soie crème bordé de franges de la même couleur. Le portrait du prince, enserré dans un médaillon lui-même entouré d'une silhouette rappelant Orphée ou Apollon à gauche et d'une muse à droite, figure tout en haut du document. En bas, une autre muse siège sur un banc de part et d'autre duquel se déroulent les trois premières mesures des hymnes respectifs de l'Allemagne, à gauche, et des États-Unis, à droite. Entre ces deux gravures est inséré le programme de la soirée, sur deux colonnes, indiquant les actes des œuvres choisies et leur distribution[2173]. Commercialisée ou offerte parallèlement à des feuillets papier, cette affiche est clairement conçue pour être conservée, voire exposée. Le tissu se détériore moins vite que le papier et se

[2171] *Idem*.

[2172] Le format du support correspond approximativement à du in-4.

[2173] Sont donnés ce soir-là, dans l'ordre : le premier acte de *Lohengrin*, le deuxième acte de *Carmen*, le troisième acte d'*Aida*, l'acte II de *Tannhäuser,* l'acte I de *La Traviata*, et la scène 1 de l'acte IV du *Cid*. Chaque opéra est donné en langue originale. US-NYp, Marcella Sembrich papers 1790-1988 [bulk 1885-1930], Series 4, Box 1, Folder 26, *Gala Performance of Grand Opera in Honor of the Visit of D. R. D. Prince Henry of Prussia*, [programme], 21 février 1902.

prête davantage à une présentation chez soi, dans un cadre ou une vitrine, afin de montrer à d'éventuels visiteurs que l'on a assisté à un concert aussi prestigieux.

Avant le début de saison suivante, la Maurice Grau Grand Opera Company publie un programme-souvenir dont la vocation mémorielle nous semble plus personnelle que l'affiche de la soirée de gala[2174]. Imprimés sur quinze pages et sur un papier de qualité similaire à celui utilisé pour les programmes classiques, ces feuillets promettent aux futurs spectateurs une saison 1902-1903 si exceptionnelle qu'ils peuvent s'attendre avant même qu'elle ne commence à s'en constituer un souvenir, créé de toutes pièces avant l'événement en lui-même. Après la couverture, les pages 2 et 3 sont consacrées à l'annonce de la saison présentée comme la meilleure proposée par la maison jusque-là : il s'agit de la plus longue, de la plus sélective en termes d'artistes et de répertoire – ce pour quoi les efforts de Grau pour fournir aux spectateurs new-yorkais les meilleurs chanteurs du moment ainsi que plusieurs œuvres réclamées sont soulignés – et de la plus aboutie du point de vue des décors et de la mise en scène[2175]. Après ces deux pages qui listent par ailleurs les œuvres et les noms des principaux artistes de la saison, accompagnés d'un portrait pour les plus éminents d'entre eux, le document se présente simplement comme une succession de photographies. Neuf chanteurs voient leur photographie occuper une page entière, tandis que les trois dernières rassemblent entre quatre et six vignettes chacune avec des interprètes de moindre notoriété et les trois chefs d'orchestre de la saison. Signe que le nom et l'image de Jean de Reszké sont alors étroitement associés à l'entreprise, c'est le ténor qui ouvre cette galerie iconographique, ce alors qu'il ne fait plus partie de la troupe. Outre la promesse de satisfaire les spectateurs du Metropolitan en leur offrant ce qui se fait alors de mieux, ce programme montre bien que leur attention se dirige surtout vers les chanteurs. Ces derniers fondent la réputation de la maison et y attirent le public qui a plaisir à reconvoquer leur souvenir une fois la représentation passée.

Si les personnalités politiques et artistiques sont un vecteur puissant pour remplir les salles, l'insertion de partitions à l'intérieur des livrets vendus aux spectateurs montre toutefois que le désir de revivre ou du moins se remémorer la représentation chez soi est lui aussi très fort.

[2174] US-NYmo, *Grand Opera Souvenir Book-1902-03 Season-under the direction of Maurice Grau*, [programme], 1902.

[2175] Le programme parle de grandes améliorations pour la scène, signe que la direction a vraisemblablement intégré les critiques faites sur la dimension visuelle des productions.

11.3.2.2 Les livrets-partitions : rejouer et redire

Comme Corille Fraser l'écrit à propos de la saison australienne de Sarah Bernhardt, il est fréquent de trouver des partitions associées aux artistes dans la presse, dont la musique est précisément imprimée à partir du moment où la venue de la vedette en question est annoncée[2176]. Également promues dans les programmes, on les retrouve par ailleurs dans les livrets, cette fois-ci davantage en relation avec l'œuvre qu'avec ses interprètes. Si nous n'étudierons ici que ce second cas de figure pour évoquer conjointement le texte de ces supports, il s'agit dans les deux cas de réductions pour piano et voix ou piano seul, destinées à être rejouées à l'intérieur d'un foyer avec un instrument dont nous avons précédemment souligné le rôle central dans la domesticité bourgeoise d'alors[2177]. Le premier document associé à Grau sur lequel nous avons retrouvé de la musique est un livret des *Brigands* d'Offenbach, représenté en 1879. L'ouverture de l'œuvre est proposée à la fin du support[2178]. Si cette pratique n'est pas systématique, comme le montrent plusieurs autres livrets édités dans les années 1870 et 1880[2179], elle semble plus fréquente à partir de l'association de l'imprésario avec Abbey, et perdure après le décès de ce dernier, comme le montre plusieurs supports associés à des représentations du Metropolitan et de Covent Garden, à la fin des années 1890[2180]. Nous développerons ici deux exemples de partitions proposées dans les livrets avant de parler brièvement des potentialités invocatoires des textes bilingues proposés par ces supports.

Lors de la saison inaugurale du Metropolitan Opera, un livret en italien et en anglais de *Don Giovanni* est proposé avec « les airs principaux[2181] » dont les partitions sont insérées au fur et à mesure de la progression du drame, avec les paroles dans les deux langues, et dans la

[2176] FRASER Corille, *Come to Dazzle : Sarah Bernhardt's Australian Tour*, Sydney, Currency press National library of Australia, 1998, p. 65.

[2177] Voir à ce propos la section « 5.3.1 Des espaces saturés mes des revenus marginaux ».

[2178] F-Pnas, *Maurice Grau's Great French Opera Company.* Les Brigands*, Opera Bouffe in Three Acts. By MM. Henri Meilhac and Ludovic Halevy. Music by J. Offenbach. As presented by Maurice Grau's Great French Opera Company*, [livret], 1879.

[2179] Voir par exemple, US-CAe, MUS 583.152, La Marjolaine *(« The Sweet Marjoram. ») Opera Bouffe in Three Acts, Words by MM. Vanloo and E. Leterrier. Music By M. Charles Lecocq, Produced for the First Time in America by the Aimee Opera Bouffe Company, under the Management of Mr. Maurice Grau*, [livret], 1877 ; F-Pnas, 4-EGC-324, *Maurice Grau's French Opera Company.* The Princess of the Canaries*. Opera Bouffe in Three Acts and Four Tableaux. Libretto by A. Duru and H. Chivot. Music by Charles Lecocq, as originally performed for the first time in America by Mr. Maurice Grau's French Opera Company, at the Fifth Avenue Theatre, on Monday Evening, Sept. 10th, 1883*, [livret], 1883.

[2180] US-NYp, *MZ. Reyer. Salammbo, *Grand Opera under the Direction of Mr. Maurice Grau. Libretto and Parlor Pianist. Salammbo*, [livret], env 1900 ; US-RIVu, ML50 M49H84, *Grand Opera under the direction of Mr. Maurice Grau. Libretto and Parlor Pianist. The Huguenots*, [livret], env. 1897-1900.

[2181] CDN-Ttfl, lib pam 03601, *Metropolitan Opera House. Mr. Henry E. Abbey, Director. Grand Opera Libretto. The original Italian Libretto, with a correct English Translation, and the Music of the Principal Airs.* Don Giovanni, [livret], 1883.

tonalité originale de l'œuvre. Sont ainsi référencés : les airs de Leporello, « Notte e giorno faticar », et « Madamina, il catalogo » ; un extrait du duo et chœur de Zerlina et Masetto, « Giovinette, che fate all' amore » ; celui entre la jeune paysanne et Don Giovanni, « Là ci darem la mano » ; l'air du vin « Finch'han dal vino » ; « Batti, batti, o bel Masetto » ; « Deh vieni alla finestra » ; « Vedrai carino », et enfin, « Il mio tesoro in tanto » de Don Ottavio. Si cette sélection met l'accent sur la dimension joyeuse et légère de ce *dramma giocoso* en proposant uniquement les airs bouffes ou tendres de la pièce, le tri qu'elle opère montre aussi une volonté de s'adapter aux possibilités techniques des spectateurs et aux conditions d'exécution des passages musicaux. Les extraits choisis sont ceux qui présentent le moins de difficultés, notamment pour les voix de femmes. Les airs de Donna Anna et Donna Elvira, à l'ambitus beaucoup plus large, notamment dans les aigus, deviennent ainsi des morceaux de second plan. Les passages d'ensemble, nombreux dans l'œuvre, sont aussi écartés au profit de solos et de duos, plus aisément exécutables dans un salon. Enfin, on peut se demander si la sélection n'est pas, également, opérée selon des critères moraux : l'air du catalogue excepté, rien dans les extraits ne vient interroger la conduite de Don Giovanni, ce qui autorise certainement les exécutants à les rejouer devant un public plus large, et notamment familial.

Dans les années 1890, les partitions que nous avons retrouvées dans les livrets du Metropolitan Opera et de Covent Garden (direction Grau) sont des adaptations pour piano, et la partie chant est supprimée, peut-être parce que les œuvres données, le plus souvent composées au XIXe siècle, voire dans sa deuxième moitié, ne comportent plus d'airs facilement exécutables par des amateurs[2182]. C'est ainsi que le livret de *Lohengrin* édité entre 1891 et 1896 propose des adaptations pour piano de cinq passages, dont les titres sont donnés respectivement en italien et en allemand[2183] : la cavatine d'Elsa « Einsam in trüben Tagen » ; la prière, « Mein Herr und Gott » ; le duo entre Elsa et Ortrude « Ha ! Dieser Stolz » ; le chœur « Gesegnet soll sie schreiten », et l'adieu de Lohengrin, « Mein lieber Schwan ». Alors que le livret propose le texte du drame dans ses traductions anglaise et italienne seulement, l'œuvre étant donnée dans cette seconde langue, l'allemand réapparaît dans les titres partitions (également proposés en italien). Eu égard au pluralisme linguistique auquel la compagnie de l'Opéra de New York se

[2182] C'est aussi le cas des partitions que l'on trouve dans les livrets de *Roméo et Juliette* et des *Huguenot*s. CDN-Ttfl, lib pam 03593, *Grand Opera under the Management of Mr. Henry E. Abbey and Mr. Maurice Grau. Libretto and Parlor Pianist.* Romeo and Juliet, [livret], env. 1891 ; *Grand Opera under the direction of Mr. Maurice Grau. Libretto and Parlor Pianist.* The Huguenots, [livret], *op. cit.*

[2183] Aucune année ne figurant sur le livret, nous ne pouvons le dater précisément mais savons que l'œuvre a été donnée en italien jusqu'à la saison 1896-1897, ce qui permet de proposer une estimation. Eu égard aux usages actuels, nous donnons les titres en allemand seulement. US-Bp, 8054.122, *Grand Opera under the Management of Mr. Henry E. Abbey and Mr. Maurice Grau. Libretto and Parlor Pianist.* Lohengrin, années 1890 ; US-NYmo, Search results « Lohengrin », https://archives.metopera.org, consulté le 12 août 2024.

prête depuis la saison 1891-1892, cette réintroduction de l'allemand peut probablement se lire comme le signe de son évolution progressive vers des productions en langue originale[2184].

Que la fable soit traduite ou non, les livrets édités par Grau sont bilingues dès lors que l'œuvre est donnée dans un idiome distinct de celui parlé par le public. Comme nous le verrons plus loin, ces feuillets permettent aux spectateurs de mieux comprendre le déroulé de l'œuvre pendant la représentation[2185]. S'ils se les procurent en amont, ils peuvent aussi prendre le temps de se familiariser avec, et en aval, ils leur donnent l'occasion de revenir sur certains moments du drame, soit qu'ils les aient particulièrement appréciés, soit qu'ils éprouvent le besoin de voir certains éléments éclaircis. On peut aussi supposer que ces supports circulent d'une main à l'autre, entre amis ou au sein d'une même famille, ce qui fait d'eux prétextes à discussion : il ne s'agit donc pas seulement de reconvoquer la représentation seul, mais avec d'autres spectateurs, effectifs ou virtuels, qui prolongent son souvenir et effectuent certainement des comparaisons avec d'autres représentations du même opéra, ou données dans le même théâtre.

Bien qu'ils puissent être appréciés en solitaire, les livrets et leurs partitions ont une vocation éminemment sociale dans la mesure où ils invitent à se regrouper autour d'une représentation à venir qu'il s'agit de préparer, ou d'une représentation passée que l'on a plaisir à réinvoquer, tout en montrant aux autres qu'on y a assisté. À ces supports relationnels s'ajoutent l'iconographie d'artistes mise en circulation à l'époque, objet d'une collecte plus ou moins méthodique.

11.3.3 L'image et la plume : quand photographies et autographes se font fétiches

Les sections et chapitres précédents ont montré à plusieurs reprises combien l'iconographie sur les artistes était riche sous l'ère Grau. Ici, nous nous intéresserons aux potentialités appropriatives que ces images recèlent, les étudiant conjointement avec des marques de reconnaissance des personnalités publiques qui leur sont souvent associées : les autographes. Encouragée par les imprésarios dont Grau qui se prête lui-même à l'exercice, la pratique de la photographie en studio se développe dans les grandes métropoles d'alors, et fait poser les artistes en costume de scène comme de ville, signe de la porosité croissante entre la

[2184] Sur la représentation progressive d'opéras en langue originale au Metropolitan, voir la section « 3.1.3.2 Versions originales et traduction ».

[2185] Sur cette question, voir la section « 14.2.2.1 Des spectateurs-lecteurs ? Les livrets bilingues en question ».

figure de l'interprète et la personne privée. Une fois distribuées, ces images sont souvent personnalisées par l'apposition d'un autographe qui vient matérialiser l'existence d'un lien entre la personnalité publique et son admiratrice ou admirateur, mais aussi consœur ou confrère. En l'absence de clichés, l'autographe peut aussi être écrit sur des cartes de visite ou tout autre support libre, sur lequel artistes et assimilés inscrivent des pensées plus ou moins stéréotypées. Nous verrons ainsi par quels canaux ces artefacts peuvent être acquis, avant d'interroger le désir de collection qu'ils inspirent et qui a entre autres choses permis leur conservation.

11.3.3.1 Ventes officielles et circulations informelles

Les programmes des représentations données par la troupe du Lyceum aux États-Unis entre septembre 1893 et mars 1894 indiquent que des photographies d'Irving et de Terry étaient vendues dans le hall des théâtres les soirs des représentations[2186]. S'établit ainsi un lien direct entre le spectacle et l'image des vedettes, qui deviennent concrètement les icônes de leur art. Il est par ailleurs fort probable que d'autres canaux de distribution aient été exploités, notamment les librairies, dans le cas de commercialisation d'albums comme de vente d'images isolées. Les autographes sont quant à eux souvent récupérés grâce à des tiers. Mounet-Sully évoque par exemple des quantités de photographies à signer l'attendant dans le hall de l'hôtel, ce qui indique que les concierges sont fréquemment, voire systématiquement mis à contribution dès lors qu'une vedette est en ville[2187]. Une lettre de Nellie Melba à Ellen Terry dans laquelle la chanteuse transmet à la comédienne un album de sa sœur qu'elle aimerait voir signé par Terry et Irving avant son départ pour l'Australie montre quant à elle que des connaissances communes peuvent aussi jouer le rôle d'intermédiaires dans ces sortes de transaction[2188]. Enfin, dans le cas des autographes comme des photographies, il est possible que les demandeurs obtiennent directement le support désiré auprès des intéressés, s'ils les connaissent ou ont été introduits auprès d'eux. Ainsi, Nellie Melba ne demande pas seulement des autographes pour sa sœur mais aussi pour elle-même, alors qu'elle s'est vraisemblablement liée d'amitié avec sa consœur et son confrère[2189].

[2186] *Programmes de la tournée américaine de Henry Irving, Ellen Terry et la troupe du Lyceum Theatre de Londres (1893-1894)*, 11 septembre, Grand Opera House, San Francisco, [programme], *op. cit.*

[2187] *Lettres de Mounet-Sully à sa femme pendant sa tournée d'Amérique*, op. cit., lettres du 19 au 23 mars;

[2188] Ellen Terry and Edith Craig Database, GB-Lbl, ET IN, M (BL) Loan 125/29/6, ET-Z1,313, *Letter from Nellie Melba to Ellen Terry*, [lettre manuscrite], s. d.

[2189] Ellen Terry and Edith Craig Database, GB-Lbl, ET IN, M (BL) Loan 125/29/6, ET-Z1,312, *Letter from Nellie Melba to Ellen Terry*, [lettre manuscrite], s. d.

11.3.3.2 Le collectionnisme en question

Pour la chercheuse en littérature française Dominique Pety, « la collection est l'une des grandes passions du XIXe siècle[2190] ». Qu'il s'agisse d'objets d'art, de bibelots ou précisément d'autographes, les pratiques d'accumulation se diversifient et se démocratisent à une époque où prolifèrent les objets divers et variés, produits en série et promus par des stratégies publicitaires plus ou moins agressives[2191]. Sans aucun doute, le recueil de photographies (et autres images) et d'autographes s'inscrit dans cette tendance, comme l'indique l'introduction à la collection de photographies établie par la comédienne Marie Burroughs, et dont la publication est justifiée par le désir d'offrir au public un catalogue à prix raisonnable, les collections réalisées à partir de photographies individuelles étant beaucoup plus onéreuses[2192]. Comme le suggère la réflexion menée par l'archiviste Michel Melot sur la boulimie de conservation qui caractérise selon lui notre époque[2193], il semble cependant que la passion pour la collection évoquée par Dominique Pety s'étende aux XXe et XXIe siècle, durant lesquels elle s'institutionnalise. Les lignes qui suivent analysent en effet des éléments de quatre collections acquises et classées par des bibliothèques états-uniennes entre les années 1930 et 2010, selon diverses modalités qui montrent la nature hybride de la collection, participant des sphères intime et publique. On observe ainsi que le plaisir initial de rassembler et conserver des éléments épars pour un usage personnel se transforme en volonté d'ordonner ces mêmes éléments en un tout dont la cohérence est donnée par le collectionneur ou par l'archiviste, avant d'être mis à disposition d'un public plus ou moins large. À ces quatre ensembles institutionnels s'ajouteront deux recueils édités à la toute fin du XIXe siècle et à qui l'objet livre donne l'apparence d'unité apportée par le classement archivistique.

La caricature de Maurice Grau en joueur d'orgue de barbarie, dessinée par Thomas Nast et montrée dans le chapitre 3 de cette thèse, est issue de la collection de portraits historiques de

[2190] PETY Dominique, *Poétique de la collection au XIXe siècle. Du document de l'historien au bibelot de l'esthète*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010, quatrième de couverture.

[2191] DIAZ José-Luis (dir.), *Les choses. Le Magasin du XIXe siècle*, n°2, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2012.

[2192] « Not only is the public interested in the stage as an institution, but also in the personality of those who exhibit genius or ability in the dramatic and operatic professions. Among photographs publicly sold none find a readier market than those of favorite actors and actresses, and some who can afford it indulge in the expensive luxury of a collection of such photographs. The great outlay involved necessarily limits the number of these collectors, but the large sale of photographs of stage favorites indicates a demand for a collection of such portraits which, while thoroughly artistic, shall be sufficiently reasonable in price to be attainable by the general public. », *The Marie Burroughs Art Portfolio of Stage Celebrities. A Collection of Photographs of the Leaders of Dramatic and Lyric Art*, Chicago, A.N. Marquis & Company, 1894, n.p.

[2193] MELOT Michel, *Des archives considérées comme une substance hallucinogène*, [*Traverses*, n°36, 1986, p. 14-149], Paris, École des Chartes, 2023.

l'homme d'affaires Frederick Hill Meserve, répartie entre la New York Historical Siciety, la Lincoln Memorial University, la New York State Library d'Albanie et la Houghton Library de l'Université de Harvard[2194]. Riche d'environ huit mille portraits, cet ensemble qui réunit des photographies et caricatures de personnalités variées est le fruit de commandes des bibliothèques détentrices des fonds. Celui dans lequel figure Maurice Grau, dernier des quatre à avoir été établi, a d'abord été requis par Belle da Costa Green, bibliothécaire de la Pierpont Morgan Library. Suite au décès de Morgan, l'ensemble constitué pour l'occasion a été conservé par Frederick Hill Meserve jusqu'à ce son gendre Philip Bradish Kunhardt le propose à la vente à la Harvard College Library en 1934[2195]. Les hommes politiques – Abraham Lincoln est représenté plus de cent fois – côtoient des militaires mais aussi des écrivains, journalistes et artistes, voire des hommes d'église. La caricature de Maurice Grau apparaît à la page 51 avec celles de Jefferson Davis, président des États confédérés pendant la Guerre Civile, du roi d'Italie Victor Emmanuel et de l'amiral David G. Farragut, un unioniste du Sud. Bien que nous ne sachions quelle logique suit le classement de Meserve, il est à noter que le portrait de l'imprésario est inséré aux côtés de figures plutôt conservatrices, ce qui donne peut-être une indication sur la façon dont le collectionneur le percevait, ou du moins les goûts qu'il affichait en matière de personnalités publiques.

À la New York Public Library, le *Pauline Goodheim Levy Scrapbook of musicians' autographs* rassemble les signatures, parfois accompagnées de notes, de vingt-deux personnalités artistiques du monde musical new-yorkais – à l'exception de celle de Pauline Viardot, adressée à sa fille qui étudie à Paris entre 1894 et 1895 – collectées dans les années 1890[2196]. Classé dans un carnet par la bibliothèque, cet ensemble lui a été légué en 1939 par Florence Nightgale Levy, fille de la collectionneuse, sous forme de cartes de visites en vrac, présentation qui semble écarter l'hypothèse d'une collecte destinée à être consultée en société. La teneur des messages inscrits au dos de ces cartes – supports moins onéreux que les photographies sur lesquelles nous avons retrouvé la plupart des autographes dont il est question dans cette étude – reste sensiblement la même que sur les dédicaces retrouvées sur les portraits

[2194] La photographie de Grau est issu du fonds de la Houghton Library : US-CAh, Harvard Theatre Collection autograph file 1873-1884, MS Am 2242, 37 CFR 201.14, *Frederick Hill Meserve's Historical Portraits (1850-1915)*, s. d. – Voir la section « 3.2 "Non, non, ce n'est pas un montreur d'étoiles celui-là" ».

[2195] US-CAh, Harvard Theatre Collection autograph file 1873-1884, *Frederick Hill Meserve's Historical Portraits*, Collection Overview, https://hollisarchives.lib.harvard.edu/repositories/24/resources/6755, page consultee le 15 juin 2022.

[2196] US-NYp, JPB 06-32, *Pauline Goodheim Levy Scrapbook of musicians' autographs*, [album d'autographes], s. d. – Pauline Goodheim Levy est la mère de l'éditrice et éducatrice Florence Nightingale Levy, US-NYp, Research Catalog, *Pauline Goodheim Levy Scrapbook of musicians' autographs*, https://qa-www.nypl.org/research/research-catalog/bib/b16489327, page consultée le 8 juillet 2022.

des *Love Family papers* dont il est question ci-dessous. Alors qu'une Adelina Patti écrit qu'une belle voix est un don de Dieu ou que Maurice Grau déplore les difficultés de la vie de manager, Walter Damrosch, Emma Eames ou Lilli Lehmann se contentent d'apposer leur signature.

À la Sterling Memorial Library, on retrouve des photographies d'artistes du Metropolitan Opera dédicacées à l'attention d'Helen Douglas Love et de sa mère Lucy Cleveland Prindle Love, dans les Love *family papers*[2197]. Ce fonds, par ailleurs constitué de lettres sur la vie artistique new-yorkaise, est issu d'une donation effectuée par Helen Love au décès de sa mère en 1969[2198]. Bien que cet ensemble ait été constitué dans un cadre privé, sa cession montre une volonté de médiatiser l'activité de la donatrice et de sa mère dans la sphère culturelle de la métropole. Jouant un rôle actif dans la vie sociale et culturelle new-yorkaise à l'orée du XXe siècle, ces figures de la haute société ont entretenu des liens cordiaux avec les membres de la troupe de Grau, demandant notamment leur concours au directeur à l'occasion d'une soirée de bienfaisance en décembre 1898[2199]. Les portraits avec autographes de leurs archives peuvent ainsi se lire comme un des témoins de leur implication dans l'organisation artistique de la ville à la fin des années 1890. On trouve ainsi dans leur collection des photographies dédicacées de Lilli Lehmann (image 84), Nellie Melba, Lillian Nordica, et Anton Seidl (image 85). À l'exception peut-être de Melba qui dit s'adresser à une amie, le contenu des autographes reste assez stéréotypé, et laisse penser qu'il s'agissait là essentiellement, pour les artistes, d'un exercice formel.

[2197] US-NHs, *The Love Family papers*, Collection Overview, https://archives.yale.edu/repositories/12/resources/3790, page consultée le 20 juillet 2022.

[2198] La page de présentation du fonds ne précise pas si le classement a été effectué par la donatrice ou par la bibliothèque, avec ou sans collaboration avec celle-ci.

[2199] *Grau, Maurice, 2 typed letters signed to Mrs. Love*, [lettres dactylographiées], *op. cit.*



Image 84 : US-NHs, The Love Family papers, MSS 1, Series IV, Box 11, Folder 3, *Lilli Lehman, 1 photograph by Aimé Dupont, with autograph to Helen Love*, [photographie dédicacée], 1894.



Image 85 : US-NHs, The Love Family papers, MSS 1, Series IV, Box 11, Folder 8, *Anton Seidl, 1 signed photograh by Wilhelm*, [photographie signée], 12 janvier 1892.

Au Sterling Memorial encore, la *Collection on prominent figures of recording songs* regroupe notamment plusieurs photographies de consœurs et confrères dédicacées à Victor Maurel. Constitué en 2024, ce fonds rassemble des documents iconographiques, sonores et manuscrits sur plus de mille personnalités du monde du spectacle des XIXe et XXe siècles et n'explicite pas la provenance de chacun de ces éléments. Nous ne pouvons donc établir si les clichés ayant appartenu au chanteur ont d'abord été rassemblés et conservés par ses soins ou s'ils ont été éparpillés avant d'être recueillis par la bibliothèque. Nous pouvons tout au plus établir qu'ils fonctionnent comme à rebours des supports étudiés ci-dessus. Ces derniers mettent en scène une forme d'intimité entre des figures se connaissant à peine, voire pas du tout. Dans le cas du chanteur au contraire, le don ou l'échange de photographies autographiées fait entrer une relation professionnelle et parfois amicale dans le champ médiatique qui suppose souvent une distance plus grande.

La première photographie, de Nellie Melba, est signée à Milan en 1893. Plusieurs sont datées de 1895, et signées depuis les États-Unis par des artistes de la troupe du *Metropolitan Opera* : Luigi Mancinelli (image 86), Édouard et Jean de Reszké, Lillian Nordica (image 87) et Nellie Melba, qui autographie deux portraits d'elle. En 1898, Lilli Lehmann dédicace une photographie d'elle (image 88), et la plus tardive que nous ayons trouvée dans la collection provient d'Emma Eames, en 1909[2200]. Mis à part quelques notes stéréotypées, dont celle de Lillian Nordica plus loin, les autographes apposés sont plus personnels que ceux dédiés à des inconnus ou à des figures lointaines, tout en flattant l'ego du chanteur et en soulignant ses qualités artistiques exceptionnelles. Luigi Mancinelli salue un « artiste incomparable », Nellie Melba et Emma Eames se disent son admiratrice, et Lilli Lehmann lui assure son amitié tout en soulignant la sincérité de son engagement artistique, ce qui sous-entend peut-être la rareté d'une telle qualité[2201]. De fait, et ceci nous conduit à notre troisième point, cette collection moins formelle que les autres semble vouloir inscrire dans la matière le souvenir d'une collaboration et des liens qu'elle génère, ainsi que la valeur de l'artiste, confirmée par ses pairs.

[2200] Pour les portraits qui ne sont pas montrés ici, voir, par ordre d'énonciation : US-NHs, Collection on prominent figures in historical recorded sound, Drawer 4, Folder 820, *Édouard de Reszké, 3 photographs with autographs*, [photographies dédicacées], 1895-1897. ; US-NHs, Collection on prominent figures in historical recorded sound, Drawer 4, Folder 821, *Jean de Reszké, 6 photographs, including 3 with autographs*, [photographies], s. d. ; US-NHs, Collection on prominent figures in historical recorded sound, Drawer 3, Folder 666, *Nellie Melba, 3 photographs with autographs*, [photographies dédicacées], 1893-1895. ; US-NHs, Collection on prominent figures in historical recorded sound, Drawer 2, Folder 291, *Emma Eames, 9 photographs, including 3 with autographs*, [photographies], s. d.

[2201] Sur un des autographes que Nellie Melba signe en 1895 à Chicago, on lit ainsi : « À Victor Maurel, de son amie et admiratrice », l'autographe qu'Emma Eames dédie au chanteur en 1909 indique quant à lui : « À Victor Maurel, Souvenir d'affection et d'admiration. », *Ibid*. ; pour Lili Lehman, voir l'image 88.



Image 86 : US-NHs, Collection on prominent figures in historical recorded sound, Drawer 3, Folder 606, *Luigi Mancinelli, 2 photographs with autographs*, [photographies dédicacées], s. d.



Image 87 : US-NHs, Collection on prominent figures in historical recorded sound, Drawer 3, Folder 722, *Lillian Nordica, 8 photographs, including 2 with autographs*, À Victor Maurel, [photographies], 1895.



Image 88 : US-NHs, Collection on prominent figures in historical recorded sound, Drawer 3, Folder 566, *Lilli Lehmann, 1 photograph with autograph to Victor Maurel*, [photographie dédicacée], 1898.

En marge de ces collections privées et inédites, on en trouve des prêtes à l'emploi, publiées en volume, comme *The Marie Burroughs Art Portfolio on Stage Celebrities* (1894) et *Nos Jolies actrices photographiées par Reutlinger* (1896)[2202]. Malgré les divergences de focale et de longueur de chacune de ces sommes – quelques 290 pages pour la première, un peu plus de 80 pour la seconde ; des clichés signés par plusieurs photographes pour la première, quand ils sont tous de Reutlinger pour la deuxième – leur structure est sensiblement la même. Chaque portrait d'artiste surmonte une courte notice biographique ou des anecdotes personnelles le ou la concernant. Si le lecteur d'un tel ouvrage gagne ainsi en informations plus ou moins documentées sur les personnalités qu'il aspire à connaître, il perd le lien spécifique créé par l'autographe, même quand ce dernier est impersonnel.

[2202] *The Marie Burroughs Art Portfolio of Stage Celebrities. A Collection of Photographs of the Leaders of Dramatic and Lyric Art*, *op. cit.* ; *Nos jolies Actrices photographiées par Reutlinger*, Ludovic Baschet., Paris, Librairie d'Art, 1896. – S'inscrivant dans la généalogie des dictionnaires de chanteurs et d'acteurs, ces ouvrages montrent par ailleurs l'importance croissante acquise par l'iconographie, qui occupe ici sensiblement plus d'espace que le texte.

Qu’elle soit construite patiemment par une admiratrice ou un admirateur ou bien prête à l’emploi, la collection manifeste en tout cas le désir de posséder une trace de personnalités du moment, et le plaisir que l’on peut trouver en le reconvoquant périodiquement.

Devant faire l’effort de conquérir des publics chaque fois nouveaux alors que les artistes en résidence installent une familiarité rassurante avec des spectateurs qui les suivent d’une saison à l’autre, leurs consœurs et confrères en tournée sont soutenus par un riche appareillage médiatique qui instaure une forme de continuité entre les passages des chanteurs et comédiens. Sans être spécifiques à l’itinérance, les relations que les interprètes nouent avec la presse, ainsi que les notes et récits biographiques qui circulent en même temps que les photographies et gravures, sont cruciaux pour ce système nomade centré autour des artistes. Si les tournées renforcent des phénomènes que l'on rencontre déjà dans des contextes plus sédentaires, elles permettent aussi aux chanteurs, comédiens et musiciens qui partent de diversifier leur image et d’affirmer leur place au sein d’une économie très concurrentielle.

Chapitre 12. Ramifications stratégiques et symboliques. La tournée mise en perspective

Comme l'historien Rahul Markovits l'écrit dans son chapitre dédié à la célébrité des comédiens français au XVIIIe siècle, « être une véritable star, c'est être une star internationale », le vedettariat pouvant fonctionner à partir de cercles concentriques qui s'élargissent progressivement de l'échelle locale à celle, « ultime », internationale[2203]. À travers ce processus de renforcement de leur notoriété, l'image des chanteurs, comédiens et musiciens quitte petit à petit le seul domaine de l'art et atteint des dimensions sociales et politiques que les stars cherchent à mettre à profit une fois de retour dans leur pays d'origine ou lorsque l'âge leur impose de réorienter leur carrière. Tandis que dans le dernier XIXe siècle la mise en réseau quasi généralisée du globe donne une plus grande ampleur au phénomène décrit par Markovits, nous interrogerons ici la façon dont la tournée transforme l'*ethos* médiatique des artistes, et explorerons les opportunités professionnelles et personnelles qu'elle leur offre au-delà de la scène.

Plus thématique que les précédents, ce chapitre s'articule autour de deux sections. La première étudie le rôle d'ambassadeurs que les artistes jouent à travers les œuvres de bienfaisance. Même si la charité n'a pas attendu les tournées ou le développement d'un spectacle occidental outre-Atlantique pour impliquer les interprètes, les circulations spectaculaires systématisent leur concours, dans la mesure où des associations viennent souvent solliciter les troupes en fonction de leur pays d'origine. Eu égard à la réputation qu'ils ont acquise en jouant à l'étranger ou à celle que leur seule qualité d'Européens et d'Européennes leur confèrent, les artistes itinérants élargissent par ailleurs leur horizon professionnel grâce à la mobilité, point sur lequel la deuxième section se penchera.

[2203] MARKOVITS Rahul, « Des stars internationales ? Les comédiens français au XVIIIe siècle entre mobilité et célébrité », dans FILIPPI Florence, HARVEY Sarah, et MARCHAND Sophie (dir.), *Le sacre de l'acteur. Émergence du vedettariat de Molière à Sarah Bernhardt*, *op. cit*., p. 61.

12.1 Des artistes fédérateurs et diplomates : une sphère spectaculaire étroitement liée aux œuvres de bienfaisance

Comme l'écrit l'historienne Isabelle Brancourt, la bienfaisance s'impose en France au XVIIIe siècle comme une version sécularisée de la charité chrétienne, avec l'idée que ce n'est plus Dieu qui pourvoit aux besoins des plus démunis, mais les membres les plus fortunés de la société, pour qui le don devient un impératif moral en même temps qu'un témoignage de leur sensibilité aux souffrances des autres[2204]. Contrairement à sa version religieuse, la bienfaisance ne cherche plus tant à soulager les nécessiteux de leur souffrance qu'à leur fournir les conditions de leur subsistance, afin qu'ils se rendent « utiles » à la société[2205]. Ce faisant, les organisateurs acquièrent l'image de personnes vertueuses dont les bonnes actions confirment par ailleurs leur position hégémonique au sein d'une société qu'ils régulent.

Dans le dernier tiers du XIXe siècle où la protection sociale publique est globalement nulle, les sociétés de bienfaisance, majoritairement dirigées par des femmes, se présentent comme des nécessités et peuvent être vues comme un maigre canal de redistribution du haut capital. Le spectacle entretenant alors des liens étroits avec les grandes fortunes, du fait des modalités de financement de la scène d'une part, et du prestige que chacune des parties cherche l'une auprès de l'autre d'autre part, la participation de vedettes aux événements caritatifs est souvent décisive pour convaincre les souscripteurs[2206]. Comme la tournée tend par ailleurs à renforcer le vedettariat tout en faisant des artistes des ambassadeurs de leur pays d'origine, les membres les plus renommés et fortunés des troupes de théâtre et d'opéra obéissent aux mêmes impératifs moraux que les élites économiques des grandes villes, concernant les laissés pour compte. Cette section commence donc par analyser le caractère incontournable des événements de bienfaisance lors des saisons à l'étranger et des tournées, avant de montrer que loin de chez eux, les artistes y acquièrent un statut symbolique supérieur à celui qui leur est alloué en Europe.

[2204] BRANCOURT Isabelle, « La "Bienfaisance" en France au siècle des Lumières. Histoire d'un mot » dans *Société et religion en France et aux Pays-Bas (XVe-XIXe siècles)*, Arras, Artois Presses Université, 2000, p. 525-538.

[2205] Pour une perspective strictement new-yorkaise des buts des sociétés de bienfaisance, voir notamment WAUG Joan, « "Give This Man Work!": Josephine Shaw Lowell, the Charity Organization Society of the City of New York, and the Depression of 1893 », *Social Science History*, 2001, vol. 25, n° 2, p. 217-246.

[2206] Voir à ce propos : RAUCH Marie-Ange, « De la figure charitable à l'engagement social : la vedette comme figure morale du métier d'artiste interprète », dans FILIPPI Florence, HARVEY Sarah, et MARCHAND Sophie (dir.), *Le sacre de l'acteur. Émergence du vedettariat de Molière à Sarah Bernhardt*, *op. cit.*, p. 172.

12.1.1 Un passage obligé de la tournée ?

Si les départs en tournées sont souvent motivés par un désir d'enrichissement personnel, il est régulièrement demandé aux vedettes itinérantes de donner de leur temps et de leur art pour des causes caritatives. Qu'il s'agisse de lever des fonds pour la famille d'un confrère ou d'une consœur disparus, ou de participer au financement d'institutions scolaires ou médicales, un code moral implicite impose aux acteurs et musiciens de jouer gratuitement, ce à quoi leur imprésario est poliment sommé de consentir.

12.1.1.1 Un *devoir* d'altruisme et de solidarité ?

Touchant à l'intérêt général, les œuvres de bienfaisance reposent sur la participation volontaire de donateurs. Comme cette pratique relève de leurs prérogatives sociales, il est délicat pour les plus fortunés de s'y dérober. Il en est de même pour la frange la plus favorisée des artistes et intermédiaires du spectacle, à qui certaines situations semblent imposer de renoncer au profit ou de donner de leur temps. À la lumière de cette observation, le reproche que le journaliste Trogoff profère à l'encontre de Maurice Grau, qui a vraisemblablement gardé pour lui les bénéfices du concert organisé à la mémoire d'Offenbach, peut se lire comme une indécence de la part de l'imprésario[2207]. Paru dans *Gil Blas* dont la ligne est d'ailleurs souvent plus critique envers les sommes offertes ou gagnées par Grau que celle d'un journal comme *Le Figaro*, l'article pointe du doigt l'immoralité de la recherche du profit, dans un contexte mémoriel qui appelle normalement le reversement des sommes engrangées à une ou plusieurs sociétés de secours. Les artistes célèbres, quant à eux, semblent être dans l'obligation de donner de leur temps dès lors que leurs services sont mandés par une œuvre caritative, et décliner ce type d'invitation peut rapidement dégrader leur image. C'est ainsi le cas de Mary Anderson qui, à l'automne 1888, choisit d'envoyer un chèque de cent dollars à l'Actors' Fund Benefit plutôt que de paraître sur scène lors de son gala annuel[2208]. Relayée jusqu'en Californie alors que l'actrice se trouve à New York, l'affaire semble ternir la réputation de l'actrice alors dépeinte dans la presse comme une mauvaise patriote, d'autant que, comme le souligne le *Los Angeles*

[2207] Trogoff, « Courrier des théâtres », *Gil Blas*, 12 novembre 1880. – Cet article est partiellement cité dans la section « 6.4.2.2 Quand l'imprésario ne paie pas : droits d'auteurs et soupçon de fraude ».
[2208] Anonyme, « Notes », *The Salt Lake Herald*, 2 décembre 1888.

Herald, elle conduit sa tournée accompagnée de comédiens britanniques et non pas états-uniens[2209].

12.1.1.2 Emprunter des artistes pour lever des fonds : des événements mondains

Si Mary Anderson refuse, en 1888, de participer au gala annuel de l'Actors' Fund Benefit, Irving, Terry et la compagnie du Lyceum Theatre lui offrent leur concours le 13 décembre 1895 à l'Abbey's Theatre de New York, en collaboration avec la troupe de Charles Frohman[2210]. Les vedettes en tournée, quelle que soit leur nationalité, font ainsi acte de solidarité envers leurs consœurs et confrères plus précaires, et montrent par là même qu'ils forment en quelque sorte une corporation organisée et soucieuse du devenir de ses membres les plus fragiles.

Comédiens, chanteurs et instrumentistes sont en outre sollicités ponctuellement, en cas de décès d'un des leurs, afin de soutenir des proches possiblement laissés dans le besoin. Le 16 novembre 1896, Maurice Grau répond ainsi à Mme Love qui lui a fait part, deux jours plus tôt, du décès d'Alvary, survenu dans des conditions difficiles et laissant sa famille dans la précarité[2211]. Le directeur se dit navré d'apprendre la nouvelle, et autorise ses artistes à participer à la soirée de bienfaisance organisée à sa mémoire. S'agissant vraisemblablement du ténor germanique Max Alvary qui a fait partie de la troupe allemande du Metropolitan entre 1885 et 1889, la demande de Mme Love fait ici appel au sentiment de solidarité susceptible d'animer les artistes de la maison, d'autant que certains d'entre eux, parmi lesquels Lilli Lehmann ou Walter Damrosch, y ont travaillé avec l'artiste[2212]. La priorité que Grau donne aux engagements de ses chanteurs, chefs et instrumentistes envers l'Opéra, ce malgré la

[2209] Anonyme, « Drama and Music », *The Los Angeles Daily Herald*, 26 novembre 1888.

[2210] Ellen Terry and Edith Craig Database, GB-Lbl, ET PROGS ET-D590-D771, 1895-96 (BL) Loan 125/24/7 (box 37), ET/D719, *Programmes. Henry Irving, Miss Ellen Terry and the London Lyceum Company, Direction of Abbey, Schoeffel & Grau. 1895-1896 American Tour*, [programmes], 13 décembre 1895.

[2211] *Grau, Maurice, 2 typed letters signed to Mrs. Love*, [lettres dactylographiées], *op. cit.*

[2212] Walter Damrosch y débute comme chef d'orchestre le 11 février 1885, où il dirige une représentation de *Tannhäuser*. Lilli Lehmann fait quant à elle sa première apparition au Metropolitan Opera le 25 novembre de la même année, dans le rôle de *Carmen*. Après le décès de son père, Damrosch devient le chef d'orchestre principal de la maison jusqu'en 1891. Lehmann fait quant à elle partie de la troupe d'opéra allemand jusqu'en 1889. [Met Performance] CID:4260, *Carmen*, Metropolitan Opera House, Wed, November 25, 1885, https://archives.metopera.org, consulté le 13 décembre 2024 ; [Met Performance] CID:3520, *Tannhäuser*, Metropolitan Opera House, Wed, February 11, 1885, https://archives.metopera.org, consulté le 13 décembre 2024 ; DAMROSCH Walter, *My Musical Life*, *op. cit,* p. 52-62 ; LEHMANN Lilli, *My Path through Life*, op. cit., p. 329-381.

commisération qu'il exprime dans sa lettre, indique cependant que les affaires priment sur les bonnes œuvres qui ne sauraient entraver leur bon déroulement.

De façon générale également, il est attendu des artistes qu'ils prêtent leur concours à des œuvres caritatives médicales ou sociales, les deux allant souvent de pair. À New York, l'Hôpital Français et la Society for the Relief of the Destitute Blind sont par exemple deux institutions qui font régulièrement appel à eux pour des levées de fonds, n'en recevant pas des autorités publiques. Fondatrice de l'Hôpital Français, la French Benevolent Society of New York, organise chaque année un concert caritatif visant à financer ses œuvres, concentrées à partir de sa création en 1881, autour de sa clinique, auquel Grau et ses artistes participent régulièrement[2213]. Le 17 septembre 1882, sa troupe d'opéra français donne ainsi une représentation à son bénéfice à l'Alcazar[2214]. Dans les années 1890, il est aussi périodiquement demandé au directeur du Metropolitan de prêter ses artistes à l'association. Fin 1895, il propose par ailleurs à la chanteuse de café-concert Yvette Guilbert de se joindre à eux, ce qui, d'après l'artiste, crée une forme de polémique, l'une des sopranos refusant d'apparaître sur le même programme qu'elle[2215]. Deux ans plus tard, au mois d'avril, le gala annuel de la société a lieu au Fifth Avenue Theatre, auquel les directeurs de l'Opéra prêtent quatre interprètes, dont trois français : Frances Saville, Victor Capoul, Victor Maurel et Pol Plançon[2216]. À ces chanteurs s'ajoutent plusieurs comédiens parmi lesquels Edward Vroom et Maud Powell[2217].

Moins ancienne que l'association précédemment mentionnée, la *Society for the Relief of the Destitute Blind* opère de façon similaire pour se financer[2218]. Les dates des événements que nous mentionnons semblent indiquer que ses concerts ne sont pas nécessairement organisés sur une base annuelle, mais montrent qu'elle y fait participer des artistes tout aussi prestigieux. Le 22 avril 1875, l'opéra *L'Ombre* de Friedrich von Flotow est ainsi donné à son bénéfice au Lexington Avenue Opera dans sa version française, chanté par M. Fritsch et M. Gilbert et dirigé par Agramonte[2219]. Le 20 février 1892, c'est le Metropolitan Opera qui héberge un concert pour la société, sous le patronage de Mrs. Jeannette M. Thurber et auxquels participent, sous la

[2213] La French Benevolent Society of New York est fondée en 1809 dans le but de porter assistance aux membres de la communauté française de New York. Une partie de ses fonds, principalement consacrés à la gestion de l'Hôpital Français, est conservée à la NYPL. US-NY, MS 233, *French Benevolent Society Records*, 1873-1976.

[2214] Anonyme, « Amusements. Music and Musicians », *The New York Times*, 17 septembre 1882.

[2215] GUILBERT Yvette, *La Passante émerveillée*, *op. cit.*, p. 15-17.

[2216] Anonyme, « In Aid of the French Hospital », *The New York Times*, 12 avril 1896. – À propos de la participation hypothétique de Capoul à cette saison du Metropolitan, voir la tournée 61.

[2217] *Ibid*.

[2218] La Society for the Relief of the Destitute Blind est fondée en 1868 et incorporée un an plus tard. Society for the Relief of the Destitute Blind of the City of New York and Its Vicinity, *Ninetieth Annual Report*, New York, American Printing House for the Blind, 1958.

[2219] Anonyme, « Amusements. Aid for the Blind », *The New York Times*, 22 avril 1875.

direction d'Anton Seidel, les chanteurs suivants (par ordre d'apparition) : Édouard de Reszké, Emma Eames, Jean Lassalle, Lilli Lehman, M. Kalisch et M. Fischer[2220]. Le 12 avril 1901 enfin, Constant Coquelin et Pol Plançon participent à une représentation au bénéfice du Home for the Destitue Blind au Waldorf-Astoria[2221]. Le programme, d'une heure environ, est scindé en deux parties durant lesquelles le comédien et le chanteur font alterner récitations pour le premier avec des airs et mélodies pour le second, le tout accompagné au piano par un certain Victor Beigel. Le comité de direction de la société est entièrement féminin avec, à sa tête, l'incontournable Mme Astor.

12.1.2 Des artistes impliqués et fédérateurs

Qu'ils soient eux-mêmes à l'origine de levées de fonds pour des causes qui leur tiennent à cœur ou mis à contribution par des comités qui se tournent vers eux, les grands artistes d'alors sont indissociables des œuvres de bienfaisance à qui ils donnent un visage et pour qui ils mobilisent souvent quantité de donatrices et donateurs.

12.1.2.1 Donner spontanément de son temps et de son argent

À bord des paquebots, comme nous l'avons vu au début du chapitre 10, les artistes s'organisent entre eux pour monter des concerts et autres représentations dont les bénéfices sont ensuite reversés à des sociétés caritatives[2222]. La proactivité dont ils font preuve en matière de charité montre l'intériorisation d'une forme de devoir moral envers les plus démunis en même temps qu'un désir, dans beaucoup de cas, de se mettre en avant à travers leur engagement[2223]. C'est en tout cas ce qui transparaît à travers deux événements organisés respectivement par Adelina Patti et Lillian Nordica, qui médiatisent toutes deux leur rôle de dame patronnesse. *A contrario*, les actions menées sur le long terme par Constant Coquelin témoignent peut-être d'un investissement plus désintéressé, hypothèse à appréhender avec prudence eu égard à la

[2220] Anonyme, « Musical Notes », *The New York Times*, 19 février 1892.

[2221] US-NHub, Maria H. Dehon Polk Collection of Constant Coquelin, GEN MSS 453, Box 2, Folder 281, *Entertainment for the Benefit of the Home for the Destitue Blind. Waldorf-Astoria, 12th April, 1901*, [programme], 1901.

[2222] Voir la section « 10.1.1 "*Une tragédie grecque* à bord d'un *transatlantique* !!" : construire un spectacle en mer ».

[2223] Pour les représentations sur les paquebots, voir également la section 10.1.1.

qualité des sources que nous avons consultées (supports médiatiques pour les premières ; correspondance privée pour le second).

Le 22 janvier 1890, Adelina Patti, alors à Mexico avec la troupe d'opéra italien d'Abbey et Grau, décide de dédier les bénéfices qui doivent lui revenir à l'issue de la représentation du *Barbier de Séville* aux orphelins de la capitale[2224]. Annonçant cette décision la veille par voie de presse, la chanteuse présente ce don comme un témoignage de son affection sincère pour le public mexicain et son pays qui l'a « captivée par [ses] enchantements[2225] ». Estimant qu'une artiste ne peut rien offrir de plus précieux que son travail, elle entend chanter pour les autres, afin de fournir des ressources à l'Hospice des Pauvres, à l'École Industrielle des Orphelins, et à la Maison Amie de l'Œuvre, qui prennent en charge les enfants dans le besoin[2226]. Le 26 janvier, la Patti remet à Carmen Romero Rubio de Díaz un chèque de 4 600 pesos, montant que l'épouse du Président de la République doit répartir entre les diverses institutions de bienfaisance[2227].

En 1900, Lillian Nordica est quant à elle membre du comité de direction formé pour organiser une soirée de gala en faveur de l'American Hospital Ship American & English Red Cross organisée au Metropolitan Opera le 22 mars, et placée sous la direction de Maurice Grau[2228]. Peut-être pour souligner son implication particulière dans l'organisation de l'événement, la soprano est la dernière soliste à monter sur scène. Avant que le chœur et l'orchestre n'entament la marche du *Prophète* de Meyerbeer, la chanteuse interprète par ailleurs les hymnes nationaux « The Star-Spangled Banner » et « God Save the Queen », ce qui contraste ici encore avec les performances de ses camarades qui ont précédemment chanté des airs d'opéra et des mélodies, et marque d'autant plus son implication pour la cause qui réunit artistes et spectateurs ce soir-là.

[2224] DE OLAVARRÍA Y FERRARI Enrique, *Reseña histórica del Teatro en México*, vol. IV, Mexico, La Europea, 1895, p. 119.

[2225] PATTI Adelina, « Al público », *El Diario del hogar*, 21 janvier 1890. Cette déclaration, accueillie positivement par la presse, est alors publiée dans plusieurs journaux de la capitale, parmi lesquels *El Tiempo*, *La Voz de México* et *La Patria*.

[2226] Nous traduisons ici les noms de ces institutions : « el Hospicio de Pobres, […] la Escuela Industrial de Huérfanos y […] la Casa Amica de la Obrera », *Ibid*.

[2227] DE OLAVARRÍA Y FERRARI Enrique, *Reseña histórica del Teatro en México*, *op. cit*. – Sans remettre en cause la sincérité de la chanteuse, notons que cet acte de charité continue de nourrir l'image maternelle de la Patti, dont nous avons parlé plus haut. Voir à ce propos la section « 11.2.2 Adelina Patti et la "performance de la féminité" ».

[2228] US-Nsc, Zelie De Lussan papers, Sophia Smith Collection, SSC-MS-00045, *American Hospital Ship American & English Red Cross. Metropolitan Opera House on Thursday Evening, March the 22d, 1900 at Nine O'clock. Grand Gala Concert in Aid of the American Hospital Ship « Maine » and the American and British Red Cross Societies under the direction of Mr. Maurice Grau*, [programme], 22 mars 1900.

À peu près à la même époque, Coquelin poursuit son engagement caritatif lors de ses tournées, entre autres afin de lever des fonds pour la maison de retraite pour comédiens qu'il fait aménager dans la commune de Seine et Marne de Couilly-Pont-aux-Dames[2229]. Pour ce faire, il demande à ce qu'une partie des bénéfices réalisés lors d'événements organisés par des tiers soit reversée à son association, il rassemble lui-même des consœurs et confrères autour de cette cause, et obtient le concours de personnalités mondaines engagées dans les bonnes œuvres, afin de continuer d'engranger des fonds. On peut notamment suivre les traces de ses actions à travers la correspondance que le comédien entretient avec son amie Marie Dehon Polk. Le 21 mars 1901, probablement en réponse à une précédente demande, il lui propose, puisqu'il dit devoir continuer « à travailler pour [ses] pauvres », de lui prêter son concours et de dire des monologues dès qu'il sera de retour à New York, soit à l'hôtel Scherry, soit au Waldorf-Astoria. Afin de ne pas empiéter sur ses représentations théâtrales, il demande si la levée de fonds peut avoir lieu à onze heures, et indique qu'il faudra par ailleurs de la musique, sa seule présence ne pouvant suffire. Entre temps, il suit à distance l'organisation de la loterie qu'il a demandée à Paris, toujours pour la même œuvre[2230]. Le 6 mai, alors qu'il raconte à son amie son voyage de retour vers la France, Coquelin se réjouit de la somme collectée à bord – 8 000 francs – lors du concert qu'il a organisé avec les artistes présents[2231]. Un mois plus tard environ, il achève sa lettre en remerciant son interlocutrice pour l'aide qu'elle a récemment apportée à son projet d'asile, à travers son action menée en faveur des aveugles[2232]. Enfin, en 1902 et 1905, on voit que le comédien continue de requérir le concours d'artistes célèbres pour alimenter les caisses de son asile. Le 9 août 1902, il prie Maria Dehon Polk de prier Adelina Patti, si elle la rencontre à Saint Moritz où elle se trouve vraisemblablement, de bien vouloir chanter « pour ses vieux[2233] ». En mars 1905, il lui demande de remercier Marcella Sembrich et son époux pour leur investissement : la chanteuse a accepté de placer des cartes postales de la maison de retraite

[2229] L'établissement ouvre ses portes en 1905. RAUCH Marie-Ange, « Les maisons de retraite des artistes interprètes : la vie de château pour les anciens », *À bas l'égoïsme, vive la mutualité La Mutuelle des artistes et professionnels du spectacle (1865-2011)*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2015, p. 105-120.

[2230] *3 lettres de Constant Coquelin à Maria H. Dehon Polk pendant sa tournée d'Amérique avec Sarah Bernhardt*, [lettres], *op. cit.*

[2231] *Ibid.* – Ce concert est également mentionné dans le chapitre 10, comme exemple d'événement artistique à bord d'un paquebot. Voir, ici encore, la section « 10.1.1 "*Une tragédie grecque* à bord d'un *transatlantique* !!" : construire un spectacle en mer ».

[2232] US-NHub, Maria H. Dehon Polk Collection of Constant Coquelin, GEN MSS 453, Box 1, Folder 2, *7 lettres de Constant Coquelin à Maria H. Dehon Polk*, [lettres], juin 1901. – Coquelin fait très certainement référence à la soirée organisée au Waldorf-Astoria le 12 avril 1901, et dont il est question plus haut.

[2233] US-NHub, Maria H. Dehon Polk Collection of Constant Coquelin, GEN MSS 453, Box 1, Folder 14, *2 lettres de Costant Coquelin à Maria H. Dehon Polk*, [lettres], 1902.

pour la faire connaître, et doit participer à un concert de bienfaisance en sa faveur dès son retour à Paris[2234].

12.1.2.2 Se faire ambassadeur à travers les bonnes œuvres

Quand ils ne sont pas à l'initiative de telles levées de fonds, les artistes célèbres sont régulièrement sollicités pour participer à des événements caritatifs, leur notoriété permettant de rassembler davantage de souscripteurs autour des causes défendues. Ils peuvent ainsi être amenés à prendre la place de personnalités politiques prestigieuses, à donner leur concours pour secourir des sinistrés, ou bien à participer à des manifestations de soutien patriotique.

Lors de sa première saison à New York, Emma Calvé reçoit une lettre du Consul de France qui lui demande de présider une réception au profit de l'Hôpital français[2235]. Mme Cleveland, l'épouse du Président, devait initialement occuper cette fonction mais, comme elle est souffrante, le Comité a l'idée de la remplacer par une artiste en vogue, et le choix se porte sur la chanteuse. Surprise à l'idée que la femme la plus importante du pays accepte qu'une cantatrice prenne sa place, l'artiste se voit répondre par le Consul qu'une telle chose ne peut se produire qu'aux États-Unis, où la devise « Liberté, Égalité » s'applique vraiment. Eu égard aux observations que nos recherches nous ont permis de faire jusque-là, il nous semble que c'est davantage le prestige dont les vedettes européennes jouissent outre-Atlantique qui rend cette « prise de rôle » envisageable, que le sentiment d'égalité animant les dirigeants états-uniens.

Le 23 juin 1875, suite à de fortes pluies, des crues impressionnantes touchent le sud-ouest de la France, et plus particulièrement Toulouse, où quatre ponts sont détruits et près de 20 000 personnes forcées de se déplacer[2236]. À mesure que les dépêches se diffusent, cette catastrophe trouve de plus en plus d'écho dans les journaux nationaux, et le 3 juillet 1875, l'Opéra de Paris organise une représentation extraordinaire au bénéfice des sinistrés[2237]. Au même moment, le correspondant britannique du *Figaro* T. Johnson, Victor Capoul et le directeur de théâtre E. Humbert programment, à Londres, un concert pour venir en aide à leurs

[2234] US-NHub, Maria H. Dehon Polk Collection of Constant Coquelin, GEN MSS 453, Box 1, Folder 17, *Lettre de Constant Coquelin à Maria H. Dehon Polk mentionnant la saison d'opéra et la santé de Grau*, [lettre], mars 1905.

[2235] CALVÉ Emma, *Sous tous les ciels, j'ai chanté…*, *op. cit.*, p. 105-107.

[2236] MULLER Wilfried, « 23 juin 1875 : les crues catastrophiques du Midi de la France vues par la presse », *Le Blog Gallica*, 8 juillet 2025, consulté le 20 décembre 2024.

[2237] PRÉVEL Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 3 juillet 1875.

compatriotes, le ténor se disant d'autant plus touché par la catastrophe qu'il est né à Toulouse[2238].

Le 15 février 1898, le cuirassier *Maine* posté par les États-Unis dans le port de Cuba coule suite à une explosion alors imputée au gouvernement espagnol[2239]. Causant la mort de 266 personnes, cet événement suscite un fort élan de solidarité dans le pays. Le 27 du mois, le Metropolitan Opera est ainsi mis à disposition du *New York Telegraph* qui y organise un concert au bénéfice des familles des victimes, auquel participent les principaux acteurs et chanteurs de la ville[2240]. Après divers numéros, la représentation s'achève par une grande manifestation de patriotisme de la part des artistes qui se rassemblent pour chanter « The Star-Spangled Banner » en agitant des drapeaux états-uniens[2241]. Quelques jours plus tard, une manifestation similaire est organisée au Waldorf-Astoria par un comité de dames patronnesses regroupées pour l'occasion. Dirigé par Anton Seidl, ce concert comprend diverses marches et oraisons funèbres de compositeurs appréciés du public, comme Wagner ou Beethoven[2242].

Si chanter et jouer loin de chez soi impose aux artistes de s'impliquer ponctuellement dans la vie sociale des lieux dans lesquels ils se produisent, les tournées leur donnent aussi l'occasion d'élargir leur horizon professionnel, grâce aux réseaux qu'ils se constituent mais aussi à travers la réputation qu'ils acquièrent dans l'itinérance.

[2238] *Ibid*.

[2239] La première enquête sur les causes de la destruction du bateau conclut en mars 1898 qu'elle est due à l'explosion d'une mine placée sous sa coque. Ce rapport aurait joué un rôle crucial dans l'entrée en guerre des États-Unis contre l'Espagne à l'époque en conflit avec Cuba qui réclame l'indépendance. Dès 1976, de nouvelles études concluent toutefois que l'explosion a été causée par le charbon à bord. FISHER Louis, « Destruction of the Maine (1898) », *The Law Library of Congress*, James Madison Memorial Building, 4 août 2009, https://web.archive.org/web/20210424181239/https://www.loc.gov/law/help/usconlaw/pdf/Maine.1898.pdf, consulté le 12 décembre 2024.

[2240] Anonyme, « For Maine Victims' Families. The Benefit Performance at the Opera House a Success. », *The New York Times*, 28 février 1898. – Pour rappel, Maurice Grau n'organise pas de saison lyrique en 1897-1898.

[2241] *Ibid*.

[2242] Anonyme, « Maine Concert at the Waldorf-Astoria Hotel », *The New York Times*, 27 février 1898.

12.2 La tournée pourvoyeuse d'opportunités professionnelles

La tournée confère souvent aux chanteurs et comédiens plus de liberté et plus de crédit artistique en leur offrant la possibilité de jouer des rôles plus importants que dans des troupes très hiérarchisées, tout en leur permettant de passer plus aisément d'une fonction à une autre, leur expérience à l'étranger ayant souvent valeur d'expertise[2243]. On observe ainsi qu'une fois de retour chez eux, certains artistes cherchent, et parfois parviennent, à obtenir des engagements plus prestigieux qu'auparavant, tandis que d'autres quittent la scène pour occuper des emplois au sein ou en marge de la sphère artistique, opportunités qu'une carrière plus locale ne leur auraient probablement pas offertes.

12.2.1 Renforcer ses capacités de négociation : le cas des artistes de la Comédie-Française

Qu'ils soient pensionnaires ou sociétaires, les comédiens du Français forment un groupe à part au sein du vivier d'artistes produits par Grau. Étant donné le prestige de l'institution et les règles strictes auxquelles les acteurs qui y sont engagés sont soumis, partir en tournée est plus difficile pour eux que pour leurs consœurs et confrères issus d'autres maisons, privées ou subventionnées. Il apparaît néanmoins que pour certains d'entre eux, le départ à l'étranger permet d'infléchir en leur faveur – ou du moins d'essayer – le rapport de forces dans lequel ils s'inscrivent. Nous verrons ainsi comment Jane Hading et Constant Coquelin essaient tous deux de tirer profit des tournées effectuées avec Grau pour obtenir un statut plus avantageux à la Comédie-Française.

12.2.1.1 Requérir franchement mais sans succès : Hading à Claretie

Comme indiqué plus haut, Jane Hading se produit sous la direction de Maurice Grau, avec ou sans intermédiaires, dans cinq tournées entre mai 1888 et juillet 1899[2244]. À l'exception de la saison londonienne de la Comédie-Française en 1893, la comédienne joue toujours en tête

[2243] Il nous semble que contrairement aux artistes mentionnés ici, les instrumentistes vedettes ne gagnent pas particulièrement en liberté lors des tournées dans la mesure où ils se produisent déjà en tant que solistes en Europe.

[2244] À propos des collaborations de Jane Hading avec Grau, voir notamment la section « 3.2.2.6 Les troupes bicéphales ». Voir également les tournées 34, 48, 50, 52 et 70.

d'affiche. Plus encore, le choix de l'imprésario d'introduire l'artiste dans la troupe de Mounet-Sully tournée en 1894 montre bien qu'il la perçoit comme un atout et qu'elle dispose des faveurs du public états-unien. Par contraste, Hading semble insatisfaite de la position qu'elle occupe à la Comédie-Française entre janvier 1892 et décembre 1894[2245]. Engagée comme pensionnaire, elle y reste globalement cantonnée aux comédies de la deuxième moitié du siècle alors qu'elle désire jouer des rôles plus prestigieux.

En mai 1894, la comédienne profite ainsi d'être retenue aux États-Unis dans la compagnie de son confrère pour demander à Jules Claretie, dans une lettre qu'elle lui adresse depuis Philadelphie, de lui faire dans son théâtre la place qu'elle lui demande[2246]. Malgré la fatigue que cette tournée prolongée génère, elle se dit heureuse de jouer aux côtés de Mounet-Sully, dans des pièces du répertoire telles *Ruy Blas* et *Hernani*[2247]. La tonalité de la phrase dans laquelle la requête est faite laisse entendre la volonté forte de l'artiste, et suggère qu'elle ne l'exprime pas pour la première fois, comme le traduit son insistance. Les termes « chez vous », qui désignent la Comédie-Française, sont soulignés, signe que malgré de possibles engagements ailleurs, Hading souhaite développer sa carrière dans ce théâtre où elle insinue que Claretie a les pleins pouvoirs. Les deux points d'exclamation qui suivent le point d'interrogation clôturant la phrase suggèrent quant à eux un état proche de l'agacement de la part d'une actrice qui peine à faire sa place dans une institution aussi prestigieuse, et ce malgré une carrière d'envergure internationale. Bien que la réponse de l'administrateur ne soit pas conservée dans les archives de la Comédie-Française, on peut aisément en déduire la teneur du départ de Jane Hading, qui quitte la maison en décembre 1894 pour retourner au Théâtre du Gymnase sous la direction d'Albert Carré et de Paul Porel[2248].

Alors que les tentatives de négociation de la comédienne échouent, son camarade Coquelin réussit à reprendre une position très favorable au Théâtre-Français, ce malgré les conflits qui l'opposent à l'institution.

[2245] Anonyme, « Théâtres et Concerts. Paris », *Le Phare littéraire*, 5 janvier 1892 ; MAS Émile, « La Maison de Molière et le second théâtre français », *La Vie théâtrale*, 5 décembre 1894, p. 28-29. – Ce contrat de deux ans est interrompu par le long congé que la comédienne obtient pour sa tournée avec Grau entre octobre 1893 et mai 1894. Voir tournées 50 et 52.

[2246] F-Pcf, Fonds Jane Hading, Po 354, *2 lettres de Jane Hading à Jules Claretie*, Philadelphie, 1er mai 1894, [lettres manuscrites], 1893-1994.

[2247] Comme la correspondance de Mounet-Sully l'indique, il s'agit de la première fois que Jane Hading joue le personnage de Doña Sol dont, aux dires du tragédien, elle apprend le rôle en moins d'une semaine, et le met en place en trois répétitions. *Lettres de Mounet-Sully à sa femme pendant sa tournée d'Amérique*, Philadelphie, 29 avril 1894, [lettres manuscrites], *op. cit.*

[2248] NOËL Édouard et STOULLIG Edmond, *Les Annales du théâtre et de la musique*, 21e année : 1895, G. Charpentier, Paris, 1896, p. 146-158.

12.2.1.2 Un pensionnaire traité avec les égards dus aux plus avancés des sociétaires : le retour de Coquelin Aîné en décembre 1889

Les déboires de Constant Coquelin avec la Comédie-Française sont largement connus, et constituent, à la fin du XIXe siècle, une forme de feuilleton théâtral[2249]. Entré comme pensionnaire dans la maison en 1860, le comédien y est nommé sociétaire en 1864. Après plusieurs demandes de démission auxquelles il ne donne jamais suite, et dont la première est déposée le 1er juin 1880, l'artiste quitte le théâtre le 1er mars 1887[2250]. Il entame alors une série de tournées internationales, dans lesquelles s'insère son premier contrat avec Maurice Grau qui l'engage du 28 mai 1888 au 27 juin 1889 (États-Unis, Mexique et Royaume-Uni)[2251]. Quelques mois après son retour en France, alors qu'il s'apprête à jouer au Théâtre de la Porte-Saint-Martin en dépit des termes imposés par sa démission, Coquelin est réintégré dans la troupe de la Comédie-Française comme pensionnaire[2252]. Il y reste jusque fin 1891 avant de quitter à nouveau le théâtre. Devant le non-respect de l'interdiction de jouer à Paris ou en province sans l'autorisation préalable du Ministre des Beaux-Arts, le comédien se voit intenter un procès par la Comédie-Française, qui commence début 1895 et à l'issue duquel Coquelin est autorisé à jouer hors de l'institution à condition de la réintégrer le 1er septembre 1899. Il doit par ailleurs s'acquitter des frais du procès, mettre 100 000 francs en dépôt, et voit sa pension suspendue[2253]. Refusant une fois encore de rejoindre la maison à l'issue de la période indiquée, l'acteur retrouve cette fois-ci sa pleine liberté tout en touchant sa pension dès lors qu'il ne joue pas à Paris[2254].

[2249] À ce propos, voir notamment : LUCET Sophie, « Sur la scène de l'histoire : les héroïsmes réconciliateurs de Constant Coquelin » dans BARA Olivier, LOSCO-LENA Mireille, et PELLOIS Anne (dir.), *Les héroïsmes de l'acteur au XIXe siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2015, p. 189-202 ; BERTHAUD Karine, « Constant Coquelin, des planches boulonnaises aux scènes internationales » dans PODVIN Jean-Louis et PRIOTTI Jean-Philippe (dir.), *Un Siècle d'or culturel en province*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2024, p. 59-80. Sur le comédien, plus généralement, voir aussi la monographique qui lui est consacrée par Roselyne Laplace : LAPLACE Roselyne, *Constant Coquelin, comédien de Paris*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 1975.

[2250] F-Pcf, Fonds Coquelin Aîné, Boîte 3, *Comédie-Française. Affaire contre M. Constant Coquelin. Plaidoirie et réplique de Me Du Buit, avocat à la cour d'appel de Paris. Tribunal de Première Instance de la Seine, première chambre. Février 1895*, [plaidoirie], 1895.

[2251] Tournée 34.

[2252] F-Pcf, Fonds Coquelin Aîné, Boîte 3, *Lettre de Jules Claretie au Ministre des Beaux-Arts*, [lettre manuscrite], octobre 1889.

[2253] F-Pcf, Fonds Coquelin Aîné, Boîte 3, *Ministère de l'Instruction publique, des Beaux-Arts & des cultes. Beaux-Arts. République Française. Arrêté. Signé A. Rambaud*, [arrêté juridique], 4 septembre 1896.

[2254] F-Pcf, Fonds Coquelin Aîné, Boîte 3, *Ministère de l'Instruction publique, des Beaux-Arts & des cultes. Beaux-Arts. République Française. Arrêté*, [arrêté juridique], 2 août 1899.

Cette chronologie établie, les lignes qui suivent cherchent à évaluer dans quelle mesure les tournées effectuées par Constant Coquelin l'ont aidé à établir un rapport de forces en sa faveur, tant dans la négociation de nouvelles conditions d'emploi en 1889 que lors de son procès six ans plus tard[2255].

À son retour au Théâtre-Français, le comédien réussit à obtenir tous les avantages qui lui avaient jusqu'alors été refusés, car jugés excessifs[2256]. Réintégré comme pensionnaire, son nouveau contrat indique une rémunération annuelle de 48 000 francs, réduite en proportion des périodes de congés prises, qui sont autorisées entre le 1er avril et le 30 septembre[2257]. Des articles additionnels ajoutent par ailleurs que Coquelin a « contracté le présent engagement à la condition d'être traité sur le pied du sociétaire le plus favorisé ». Cela lui donne droit : à une deuxième loge de six places pour les premières, ainsi qu'à deux sièges au balcon et deux autres à l'orchestre s'il joue dans la pièce en question ; à un service de sociétaire à chaque fois qu'il joue, si la location le permet ; à une indemnité de cinquante francs lors des matinées[2258]. Eu égard aux sommes que Maurice Grau verse au comédien, il nous semble indéniable que les tournées lui ont fourni un argument de taille pour négocier des conditions aussi favorables[2259].

Malgré le tour de force exceptionnel que Coquelin réussit à la Comédie-Française, les montants qu'il touche lors de ses périodes d'itinérance sont utilisés à son profit par Waldeck-Rousseau, lors du procès que le théâtre lui intente en 1895[2260]. Au cours de sa plaidoirie, l'avocat explique qu'avant de réintégrer l'institution en 1889, le comédien a montré à Jules Claretie le contrat qu'il avait précédemment passé avec l'imprésario, et qui lui assurait 450 000 francs pour quinze mois. Fort de cette anecdote, l'avocat en déduit que l'avidité ne saurait être

[2255] Un autre exemple de ces tensions entre tournées et troupes nationales que nous n'avons pu étayer par la consultation d'archives est offert par Lilli Lehmann. Dans ses mémoires, la soprano allemande explique les difficultés que lui ont causées ses tournées aux États-Unis – à partir de 1885 – alors qu'elle était sous contrat avec l'Opéra de Berlin. Bien que son congé ait d'abord été accepté par la maison, la chanteuse perd sa place en avril 1886, ce qu'elle attribue à son âge – elle a alors trente-huit ans – davantage qu'à une volonté d'appliquer strictement les clauses de son contrat. Malgré les promesses de son ancien directeur Hülsen, elle se voit ensuite interdite de chanter sur les scènes allemandes, ce jusqu'en 1890. LEHMANN Lilli, *My Path through Life*, *op. cit.*, p. 346-347, 365-366, 393.

[2256] Voir à ce propos LAPLACE Roselyne, *Constant Coquelin, comédien de Paris*, *op.cit*.

[2257] F-Pcf, Fonds Coquelin Aîné, Boîte 3, *Copie de l'engagement de Constant Coquelin comme pensionnaire de la Comédie-Française*, [contrat], 1889-1890.

[2258] *Ibid.*

[2259] Lors de la tournée 1900-1901, Coquelin doit toucher 2 500 francs par représentation. Étant donné que la rémunération des vedettes croît au fur et à mesure des tournées, il est fort probable que l'artiste ait touché des appointements moindres lors de son premier engagement avec l'imprésario. Dans l'hypothèse où ils n'avaient été que de 1 000 francs, à raison de sept représentations par semaine, le comédien aurait alors touché 28 000 francs par mois environ, ce qui est cohérent avec la somme annoncée par Waldeck-Rousseau lors du procès de 1895, mentionné ci-après. DELILLIA Alfred, « Nos Artistes en Amérique », art. cit.

[2260] F-Pcf, Fonds Coquelin Aîné, Boîte 3, *Tribunal civil de la Seine, 1e chambre – Plaidoirie de Me Waldeck-Rousseau pour M. Coquelin – Paris, Imprimerie Paul Dupont, 4, rue du Bouloi, 4 – 1895*, [plaidoirie], 1895.

retenue contre Coquelin qui est, preuve en est, revenu au Français mu avant tout par des convictions artistiques, ou tout autre but plus louable que « les questions d'argent[2261] ».

Sorti des arcanes de la plaidoirie et du contexte du procès, le contrat liant l'artiste à Grau apparaît évidemment comme un argument de taille grâce auquel l'acteur parvient à obtenir un statut exceptionnel. Dans l'impossibilité d'offrir à son premier comique des conditions financières semblables à celles dont il jouit à l'étranger, Claretie obtient certes du Ministère des Beaux-Arts une meilleure rémunération, mais surtout le statut le plus élevé qu'un comédien puisse avoir dans la troupe, tout en ayant la possibilité de s'en extraire la moitié de l'année pour s'investir dans des entreprises artistiques personnelles, modèle qui va normalement à l'encontre de la politique de la maison[2262]. En ne se réengageant que pour deux ans avec des termes renégociables d'une saison à l'autre, Coquelin affirme par ailleurs son indépendance vis-à-vis de l'institution qu'il semble ne vouloir rejoindre que ponctuellement, lorsque cela est à son avantage[2263].

Le cas du comédien, conjugué à celui de Jane Hading et, plus encore, de Sarah Bernhardt, illustre sans doute, en grande partie, la difficulté que les grandes troupes nationales peuvent éprouver à garder en leur sein des comédiens révérés du public et ambitieux, à une époque où tournées et vedettariat leur offrent davantage d'opportunités artistiques et financières. Les circulations transnationales ne permettent cependant pas seulement aux chanteurs et acteurs de jouer dans d'autres conditions mais apparaissent comme autant d'opportunités de développer ou poursuivre leur carrière autrement.

12.2.2 Œuvrer en dehors des planches : tournées et perspectives professionnelles

D'après Robert Fizdale et Arthur Gold, c'est grâce à l'argent rapporté par les tournées que Sarah Bernhardt évite de justesse la faillite à l'issue de ses cinq années de direction du Théâtre de la Renaissance[2264]. Dans cette perspective, l'artiste aurait à double titre bénéficié de ses circulations artistiques internationales : d'une part parce qu'elles lui auraient fourni une réserve financière de secours lui permettant d'opérer des choix artistiques ambitieux sans se

[2261] *Ibid.*

[2262] *Lettre de Jules Claretie au Ministre des Beaux-Arts*, [lettre manuscrite], *op. cit.*

[2263] Cela lui sera d'ailleurs reproché par la défense du Français. *Comédie-Française. Affaire contre M. Constant Coquelin. Plaidoirie et réplique de Me Du Buit, avocat à la cour d'appel de Paris. Tribunal de Première Instance de la Seine, première chambre. Février 1895*, [plaidoirie], *op. cit.*

[2264] GOLD Arthur et FIZDALE Robert, *The Divine Sarah*, *op. cit.*, p. 278.

soucier de leur rentabilité, d'autre part, comme nous l'avons souligné précédemment, elles l'auraient doté des fonds nécessaires à l'achat du théâtre, fournis par ses imprésarios états-uniens[2265]. À travers les gains financiers et les relations qu'elles procurent à certains artistes, les tournées élargissent leurs perspectives de carrière une fois que leurs capacités commencent à décliner ou qu'ils ne correspondent plus aux attentes du public. Les exemples de Victor Capoul et de Marie Grau, anciennement Vallot, développés ci-dessous, viennent illustrer ce phénomène.

12.2.2.1 De la scène à la plume, et *vice versa* : circulations transatlantiques et professionnelles de Victor Capoul

Engagé plus ou moins régulièrement par Grau entre 1879 et 1892, Victor Capoul occupe des fonctions variées dans la sphère lyrique de l'époque[2266]. Outre son emploi de chanteur, l'artiste est tour à tour librettiste, homme de presse, enseignant et directeur, de théâtre ou de scène[2267]. Si le caractère pluriel de son parcours n'est pas exceptionnel en soi, il nous intéresse ici par le rôle que les tournées ont joué dans cette diversité et la spécificité des opportunités qu'elles lui ont offertes. Nous nous proposons donc d'analyser successivement le travail journalistique que le ténor mène depuis les Amériques, puis la symbolique attachée au poste d'enseignant qu'il occupe au Conservatoire de New York entre 1892 et 1900[2268].

Victor Capoul écrit régulièrement des articles pour *Le Figaro* entre 1878 et 1898[2269], ce qui lui permet d'enrichir son *ethos* médiatique tout en lui conférant un statut d'observateur du monde qui l'entoure, non dépourvu d'une certaine autorité. Sans avoir attendu ses grands voyages transatlantiques pour publier dans le journal, le ténor envoie des articles lorsqu'il se

[2265] Alberty, « Sarah Bernhardt la veille d'une Première », art. cit.

[2266] Pour ses collaborations avec Grau, voir les tournées et saisons 15, 17, 19, 20, 27, 44 et 61.

[2267] Quand Victor Capoul (1839-1924) entame sa collaboration avec Grau, il a derrière lui une carrière de chanteur de presque vingt ans, en France mais aussi à l'étranger où il a notamment travaillé avec Mapleson et Strakosch. Anonyme, « Faits divers », *L'Avenir républicain*, 14 septembre 1876 ; Anonyme, « Petit journal de la semaine », *L'Europe artiste*, 6 janvier 1878 ; FÉTIS François-Joseph et POUGIN Arthur, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Firmin-Didot, 1881, p. 149-150 ; MAPLESON James Henry, *The Mapleson Memoirs, 1848-1888, 2 vol.*, Chicago/New York/San Francisco, Belford, Clarke & Co., 1888, p. 152 ; HAUSSER Élisabeth, *Paris au jour le jour : les événements vus par la presse (1900-1919)*, Paris, Éditions de Minuit, 1968, p. 14.

[2268] HURET Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 5 mars 1892 ; DELILIA Alfred, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 18 janvier 1900.

[2269] CAPOUL Victor, « Figaro Pic-Nic. La ''Bonne Mère'' », *Le Figaro*, 14 mars 1878 ; CAPOUL Victor, « Figaro en Amérique », *Le Figaro*, 28 décembre 1898. Il est fort probable que la collaboration du ténor avec le journal soit plus longue, étant donné qu'il ne s'installe à nouveau en France qu'à partir de janvier 1900. DELILIA Alfred, « Le retour de Capoul », *Le Figaro*, 20 janvier 1900.

trouve loin de Paris, à la manière d'un reporter qui sélectionne, pour un lectorat avant tout urbain, les faits locaux qui ont suscité son intérêt, qu'ils soient en lien ou non avec le monde du spectacle. En mars 1878 par exemple, à l'occasion d'un concert de bienfaisance auquel il participe à Dieppe, il évoque le travail effectué par une religieuse qui l'a contacté, et qui dirige un orphelinat dédié aux enfants de marins morts en mer[2270]. En septembre 1880, Capoul consacre – chose rare sous sa plume – un article entier à un sujet artistique, à savoir le passage de Sarah Bernhardt à Toulouse[2271]. Comme à son habitude néanmoins, les anecdotes et appréciations personnelles parcourent ce texte, qui souligne les qualités artistiques et la force de travail de sa consœur tout en prenant le soin de mettre en scène chacune de leurs trois rencontres. En plus de donner un aperçu d'une soirée dramatique en province, le chanteur rappelle implicitement que tout comme Bernhardt, il fait partie des artistes de premier plan du pays, ce que semble d'ailleurs confirmer le choix de titre de son premier article consacré à ses tournées transatlantiques.

Intitulé « Capoul en Amérique » et publié quelques mois plus tôt sous la forme d'une lettre que l'artiste aurait écrite à un ami non nommé, il suggère que c'est bien l'expérience personnelle du chanteur qui est susceptible d'éveiller l'intérêt du lectorat, d'autant plus qu'il s'agirait là d'un témoignage intime obtenu par des moyens détournés[2272]. Pouvant se lire comme un préambule du reportage qu'il publiera lors de sa tournée 1882-1883, ce récit évoque tour à tour la traversée, les succès et difficultés de la tournée, la vie dans l'itinérance, où le confort des trains et des hôtels peine à racheter la médiocrité de la nourriture, puis les spécificités du paysage spectaculaire états-unien, et, par conséquent, de la concurrence[2273]. Étudiées au chapitre 13, les chroniques de voyage suivantes ne seront pas abordées en détails dans les lignes qui suivent. Remarquons toutefois que leur titre « Ma tournée en Amérique » place encore une fois la subjectivité du chanteur-reporter au centre du propos. Une grande partie de son discours fait cependant alterner des appréciations subjectives et des propos énoncés à l'aide de tournures impersonnelles qui pourraient leur conférer un parfum d'objectivité, insérant de fait une forme de brouillage dans la réception escomptée de ces écrits[2274]. En 1895, Capoul reprend la chronique « Figaro en Amérique », jusque-là prise en charge par un certain

[2270] CAPOUL Victor, « Figaro Pic-Nic. La ‘‘Bonne Mère’’ », art. cit.
[2271] CAPOUL Victor, « Sarah Bernhardt à Toulouse », *Le Figaro*, 20 septembre 1880.
[2272] CAPOUL Victor, « Capoul en Amérique », art. cit.
[2273] *Ibid*.
[2274] Pour plus de précisions, voir la section « 13.2 Du récit de tournée au récit d'exploration : quand les artistes voyageurs prennent la plume ».

Salvador[2275]. Même si des points communs s'observent entre les auteurs, tous deux adeptes du bon mot, le chanteur se distingue de son prédécesseur par une tendance à traiter une plus grande diversité de sujets dans ses articles, et à systématiquement inclure une note sur le spectacle, à New York ou dans les grandes villes de l'est[2276]. Là où Salvador se limitait à un seul sujet (la politique, l'aménagement urbain…), traité en détail, Capoul s'attache souvent à trois thèmes au moins. En novembre 1897 par exemple, il parle tour à tour du commerce des pompes funèbres à New York, du succès du cyclisme dans la ville, d'un meurtre conjugal dont le procès a défrayé la chronique à Chicago, et du récent phénomène des *continuous performances*[2277].

Tout en tenant cette chronique, Victor Capoul enseigne le chant et l'art scénique[2278] au National Conservatory of Music de New York de l'automne 1892 à janvier 1900, date à laquelle Pedro Gailhard lui propose le poste de directeur de la scène à l'Opéra de Paris, qui signe son retour en France[2279]. Fondée par Jeannette Meyers Thurber en 1885, et principalement financée par les grandes fortunes new-yorkaises qui soutiennent le Metropolitan, cette institution se donne pour but de promouvoir un « esprit musical national[2280] ». Structurée d'après le modèle du Conservatoire de Paris, l'école forme avant tout des chanteuses et chanteurs et recrute ses

[2275] La recherche « Figaro en Amérique » menée au sein des numéros du journal disponibles sur Gallica indique un blanc de neuf ans, entre le dernier article de Salvador disponible et le premier signé par Capoul. SALVADOR, « Figaro en Amérique », *Le Figaro*, 6 janvier 1886 ; CAPOUL Victor, « Figaro en Amérique », *Le Figaro*, 30 décembre 1895.

[2276] Comme nous le verrons plus loin, sous couvert de relayer l'actualité artistique du pays, le chanteur donne souvent une place disproportionnée aux artistes et productions françaises, flattant certainement le lectorat du *Figaro* mais proposant une vision biaisée du paysage spectaculaire local. Voir la section 13.3.2.1.

[2277] SALVADOR, « Figaro en Amérique », *Le Figaro*, 27 octobre 1884 et 6 janvier 1886 ; CAPOUL Victor, « Figaro en Amérique », *Le Figaro*, 2 novembre 1897.

[2278] La dénomination originale est, selon les sources, « opera class » ou « stage department ». RUBIN Emanuel, « Jeannette Meyers Thurber and the National Conservatory of Music », *American Music*, vol. 8, nº 3, p. 318 ; FARRAR Geraldine, *Geraldine Farrar: The Story of an American Singer*, New York, Houghton Mifflin company, 1916, p. 37.

[2279] L'information diffusée par Alfred Delilia selon laquelle Capoul serait, en 1899, directeur du Conservatoire de New York, semble erronée. Selon le musicologue Emmanuel Rubin, le compositeur tchèque Antonín Dvořák occupe ce poste de 1892 à 1895. C'est ensuite le chef d'orchestre autrichien Emil Paur qui dirige l'institution, de 1898/1899 à 1902. Entre ces deux mandats, l'école resterait sans direction. Un article du New York Journal and Adverstiser du 24 juillet 1897 indique cependant que Capoul est alors en route vers New York pour y reprendre la direction du conservatoire. Il est donc possible qu'il ait assuré des fonctions de direction à un moment donné, mais visiblement pas en 1899. Anonyme, « Notes of Amusements », *The New York Journal and Advertiser*, 24 juillet 1897 ; RUBIN Emanuel, art. cit., p. 307-208. – La nomination de Capoul à la direction scénique de l'Opéra de Paris intervient presque immédiatement après la mort d'Eugène Bertrand, en décembre 1899, qui laisse Gailhard seul à la tête du théâtre. SOUBIES Albert, *Almanach des spectacles*, Jouaust, Paris, année 1900, p. 1.

[2280] RUBIN Emanuel, art. cit., p. 295. – Née dans l'État de New York d'un père violoniste danois, Jeannette Meyers Thurber (1850-1946) part étudier la musique (nous ne savons pas quel instrument) au Conservatoire de Paris à l'adolescence. De retour aux États-Unis à la fin des années 1860, elle y épouse le marchand Francis Beattie Thurber, qui la soutiendra financièrement dans toutes ses entreprises de mécénat et dont l'entreprise sera une des donatrices principales du Conservatoire. Outre la fondation de cette école Jeannette Meyers Thurber finance et initie diverses entreprises musicales aux États-Unis. Par exemple, elle organise en 1884 un festival Wagner à New York et fonde, l'année suivante, l'*American Opera Company* qui produit des opéras du répertoire traduits en anglais dans tout le pays. *Ibid*., p. 295-296.

enseignants parmi les artistes les plus réputés de l'époque que Mme Thurber approche souvent personnellement[2281]. C'est ainsi qu'après une carrière internationale d'une vingtaine d'années, Victor Capoul se voit offrir des responsabilités pédagogiques dans une structure dont le prestige est notamment assuré par des personnalités musicales européennes placées aux postes les plus prestigieux. Dans un tel contexte, nul doute que la formation parisienne du chanteur et sa longue expérience des scènes européennes et américaines en font un élément de choix pour le *National Conservatory*.

D'après nos recherches, le travail de Capoul est davantage salué en matière de travail scénique que de technique vocale, l'ancien ténor faisant travailler des rôles à ses élèves en leur indiquant les poses, attitudes et expressions qu'il estime être les bonnes à tel moment d'un récitatif ou d'un air, n'hésitant pas à montrer l'exemple quand son apprenti ne reproduit pas les gestes comme il le souhaiterait[2282]. Ce faisant, l'ancien chanteur, seul enseignant de l'« Opera Class », contribue à créer un style de jeu homogène parmi les chanteurs qu'il forme, possiblement inspiré de celui qu'il a lui-même construit à partir de ses études au Conservatoire de Paris. Par ailleurs, sa renommée se remarque dans la tendance de la presse et des artistes eux-mêmes à écrire qu'ils ont étudié dans sa classe. Présentant la saison du Metropolitan Opera qui s'ouvre, un article publié dans *The Sun* en novembre 1898 précise ainsi que la débutante Mathilde Brugulière, de La Nouvelle-Orléans, est élève de Capoul depuis deux ans[2283]. Revenant sur sa rencontre avec Marie Grau lorsqu'elle avait seize ans, la cantatrice états-unienne Géraldine Farrar prend le soin de rappeler qu'elle a fait partie de la classe d'art scénique du ténor, dans laquelle elle a notamment étudié le rôle de Mignon « à fond », en français et en italien[2284]. Dans les deux cas, avoir été apprentie de Capoul paraît à ces chanteuses une légitimité certaine.

[2281] *Ibid.*, p. 304.

[2282] Voir à ce propos la description, dans un article du *Sun*, d'une séance de travail individuel que le ténor dirige au Metropolitan Opera en 1898. Anonyme, « Live Topics about Town », *The Sun*, 8 mars 1898.

[2283] Anonyme, « New York's Opera Season », *The Sun*, 20 novembre 1898.

[2284] FARRAR Geraldine, *op. cit.* – Pour le rôle d'intermédiaire joué par Marie Grau en cette occasion, voir la section « 9.1.3 Celles et ceux qui accompagnent : ce que femmes et enfants apportent à la tournée ».

12.2.2.2 Donatrice et mondaine : la « carrière » de Madame Maurice Grau hors scène

Comme nous l'avons relevé aux chapitres 2 et 9, le nom de Marie Vallot disparaît des comptes rendus journalistiques au tournant des décennies 1880 et 1890, l'ancienne comédienne et chanteuse étant dès lors désignée comme Madame Maurice Grau[2285]. Outre les fonctions de soutien artistique qu'elle occupe ponctuellement auprès de son conjoint[2286], la jeune femme devient une personnalité publique associée à la haute société et au monde du spectacle à travers le patronyme de son compagnon puis époux, ce à tel point qu'en 1910, un article de *La Revue diplomatique* la présente à tort comme l'ancienne directrice du Metropolitan Opera[2287]. Tandis qu'à l'époque où elle montait sur scène son nom n'était mentionné que dans des listes de troupe ou dans des comptes rendus de représentation[2288], il apparaît désormais régulièrement dans les médias pour signaler sa présence en un point donné du globe. Marie Grau est par ailleurs intégrée aux groupes de sociabilité transatlantique des personnalités états-uniennes en villégiature en France, ainsi qu'aux cercles artistiques et mondains qu'elle fréquente dès ses tournées mais, surtout, à partir du moment où Grau assoit sa position à la tête de l'Opéra de New York et auprès des principales vedettes européennes d'alors. En accord avec le rang social auquel elle appartient désormais, l'ancienne artiste œuvre aussi comme donatrice pour des galas de bienfaisance organisés par les milieux susmentionnés. Ces trois cas de figure s'observent du vivant de Maurice Grau, mais aussi après sa mort, Marie Grau occupant sa fonction de représentante du couple jusqu'à son décès en 1924.

Des années 1890 au début des années 1900, le nom de l'épouse de l'imprésario apparaît régulièrement dans les listes de passagers des paquebots transatlantiques, qu'elle voyage seule ou en famille. Fin mars 1894, *The Evening World* nous apprend ainsi qu'elle retourne en France à bord de *La Bretagne* et en compagnie de Louise Théo, qui a passé l'hiver à New York chez le couple Grau[2289]. Un peu plus de deux ans plus tard, Jules Huret signale sa présence, après

[2285] Plus précisément, voir les sections « 2.1.4 L'Abbey, Schoeffel & Grau Company : les grandes productions » et « 9.1.2.2 Conjoints collaborateurs : une répartition très genrée ».

[2286] Voir la section « 9.1.3 Celles et ceux qui accompagnent : ce que femmes et enfants apportent à la tournée ».

[2287] Anonyme, « Échos et nouvelles. Dîners-Réceptions », *La Revue diplomatique*, 20 février 1910.

[2288] Exception faite, peut-être de l'accident qu'elle subit à New York lorsqu'elle tombe d'un *fire escape*. PRÉVEL Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 30 mars 1884.

[2289] Anonyme, « Sailed for Europe. Mme. Patti One of the Campania's Passengers. *The Evening World*, 24 mars 1894. – Pour le séjour de Théo chez les Grau, voir : Anonyme, « Musical and Dramatic », *Omaha Daily Bee*, 26 novembre 1893 puis, l'invitation étant renouvelée trois ans plus tard : Anonyme, « No more high hats. Directors of a Gotham Opera House Take Action », *The Topeka State Journal*, 18 novembre 1896.

avoir noté celle de son mari, à bord du *Normandie* qui accoste au Havre avec Sarah Bernhardt et sa troupe[2290]. En 1904 enfin, un article de *La Presse* annonce le départ imminent de M. et Mme Jean de Reszké ainsi que de M. et Mme Grau pour la Côte d'Azur[2291]. Dans la décennie qui suit, *Le Figaro* ne se contente plus de noter ses déplacements mais indique aussi ses lieux de villégiature. On sait ainsi qu'elle séjourne à Monte Carlo durant l'hiver 1910 ; on la retrouve ensuite dans la ville thermale de Carlsbad en juin 1912[2292]. Plus le temps passe, et plus Marie Grau rejoint des lieux de séjour mondains, que ses rentes financières lui permettent de fréquenter.

C'est toutefois dès 1890 que son nom est associé à la saison parisienne de la haute société états-unienne, signe que son investissement dans les mondanités transatlantiques est ancien. Sans être citée comme une actrice majeure de cette communauté, Marie Grau gravite indéniablement dans son giron, comme l'indique un article que l'*Omaha Daily Bee* consacre à la *Season* en avril 1890[2293]. Après avoir listé les premiers événements festifs et artistiques organisés par les personnalités féminines les plus influentes de ce qui est désigné comme la colonie américaine, l'article mentionne Mme Maurice Grau parmi les arrivées les plus récentes. En juin 1902, c'est le *New-York Tribune* qui informe ses compatriotes des événements en cours à Paris[2294]. Outre les dîners diplomatiques de Mme Astor aux Champs Élysées, on peut y lire que le peintre français Theobald Chartran et son épouse ont organisé une représentation théâtrale dans leur maison de Neuilly[2295]. Les artistes et spectateurs réunis pour l'occasion sont principalement français et états-uniens et le couple Grau s'insère pour ainsi dire naturellement dans ce paysage transatlantique[2296].

Une fois son époux mort, Marie Grau continue de fréquenter les milieux artistiques dans lesquels elle a évolué à ses côtés. En février 1901, on la retrouve ainsi parmi les convives rassemblés à Monte Carlo par Victor Capoul, qui célèbre à cette occasion son soixante-douzième anniversaire[2297]. Outre ces événements médiatisés, l'ancienne comédienne semble

[2290] HURET Jules, « Le retour de Sarah », *Le Figaro*, 2 juin 1896.

[2291] Anonyme, « Nos échos. Le monde », *La Presse*, 27 janvier 1904.

[2292] Anonyme, « Avis mondains. Déplacements et Villégiatures des Abonnés du ''Figaro''. En France », *Le Figaro*, 16 janvier 1912 ; Anonyme, « Avis mondains. Déplacements et Villégiatures des Abonnés du ''Figaro''. À l'étranger », *Le Figaro*, 6 juin 1912.

[2293] Anonyme, « A Gay Season in Paris. Boulevards Filled with Dashing Turn-outs and Pretty Women », *Omaha Daily Bee*, art. cit.

[2294] Anonyme, « Paris. Forecast of June Weather on the Continent. Recipients of the Salon Medals-Social Incidents and Occurrences », *New-York Tribune*, 1er juin 1902.

[2295] *Ibid*.

[2296] L'article souligne la naissance américaine de la chanteuse Mme Guerlina. Parmi les invités, on peut citer le prince Roland Bonaparte, le comte et la comtesse Rocquigny, ainsi que la sœur et la nièce du Président Roosevelt.

[2297] Anonyme, « Échos et nouvelles. Dîners-Réceptions », *La Revue diplomatique*, art. cit.

maintenir une relation amicale suivie avec Sarah Bernhardt. Elle l'accompagne lors d'une tournée états-unienne effectuée en 1910-1911, durant laquelle elle subit un accident de voiture à bord d'un véhicule conduit par la vedette[2298]. À leur retour en France en juin, elle est interrogée par Serge Basset et confirme le succès phénoménal que son ancienne consœur a rencontré Outre-Atlantique[2299]. Cette proximité se poursuit également dans un cadre plus personnel, puisqu'en 1915 ce même journaliste parti interviewer Bernhardt à Andernos peu après son amputation l'y retrouve en compagnie de Marie Grau[2300]. Outre la fréquentation des cercles de théâtre, on observe également que l'union contractée par Marie Vallot lui confère une autorité artistique mise à profit par la presse. Dans un article consacré à la première monégasque de *La Fanciulla del West*, un journaliste du *Menton & Monte Carlos News* s'appuie sur l'avis favorable de Mme Maurice Grau, qui a vu l'opéra représenté à New York et qu'il présente comme « la veuve du grand imprésario », pour souligner la qualité de cette nouvelle production[2301].

La carrière entreprise par Marie Vallot une fois son parcours d'interprète terminé consistant à représenter le nom de son époux, on la retrouve bien sûr dans quantité de galas de bienfaisance. Comme pour les événements mondains, elle souscrit à des œuvres organisées par des tiers sans en être elle-même à l'initiative, ce qui suffit néanmoins à associer son nom à ces pratiques incontournables pour une femme de son statut social. Eu égard à son réseau, elle est souvent impliquée dans des représentations caritatives organisées au Théâtre Sarah-Bernhardt. En avril 1904, elle participe ainsi, avec son époux, à une soirée au bénéfice des blessés russes[2302]. En décembre 1911, c'est pour les pêcheurs de Belle-Isle qu'elle donne son concours, avec diverses personnalités parisiennes, parmi lesquelles on remarque également Edmond Rostand et Émile Moreau[2303]. Fin 1920, elle et sa fille Louise souscrivent chacune une place d'orchestre pour le bénéfice organisé en l'honneur de Noblet[2304]. Hors de l'entourage direct de Bernhardt, Marie Grau participe à des levées de fonds diverses, la plupart du temps en lien avec des personnalités théâtrales, pour lesquelles elle souscrit généralement la somme de 100 francs.

[2298] Anonyme, « Bernhardt in Auto Crash. Actress Escapes Injury When Car Skids Into Lunch Wagon », *New-York Tribune*, 8 décembre 1910.

[2299] BASSET Serge, « Sarah Bernhardt à Paris », *Le Figaro*, 30 juin 1911.

[2300] BASSET Serge, « Une visite chez Mme Sarah Bernhardt. (de notre envoyé spécial) », *Le Petit Parisien*, 8 mai 1915.

[2301] Anonyme, « The Girl of the Golden West », *The Menton & Monte Carlo News*, 6 avril 1912.

[2302] JOLY Charles, « La Représentation de Gala au bénéfice des blessés russes », *Le Figaro*, 15 avril 1904.

[2303] Anonyme, « Informations. Au théâtre Sarah-Bernhardt », *Gil Blas*, 15 décembre 1911.

[2304] Le Capitaine Fracasse, « Dans les théâtres. Informations », *L'Écho de France*, 1er décembre 1920.

En décembre 1911, elle donne ainsi pour Mme Desclauzas, tandis qu'en juin 1914, elle prend part à un gala donné à l'Opéra pour Antoine[2305].

Comme les quatre exemples ci-dessus le montrent, les tournées fonctionnent moins comme des points isolés dans une carrière que comme des impulsions qui diversifient les opportunités des artistes. Soit elles leur donnent le crédit nécessaire pour négocier une situation plus favorable, soit elles leur permettent de développer leur carrière dans des directions qui ne se seraient probablement pas présentées à eux dans le cadre d'un emploi plus sédentaire. De façon plus générale, les tournées permettent d'élargir l'aura des artistes qui, loin de chez eux, sont sollicités par les œuvres de bienfaisance comme des ambassadeurs de leur pays d'origine. Étape incontournable de la tournée, le concert caritatif obéit à un impératif moral et souligne la sensibilité des artistes de Grau dont il montre le désintéressement tout en signant leur appartenance à une classe privilégiées.

[2305] Anonyme, « Échos », *Le Figaro*, 7 septembre 1911 ; Anonyme, « Le Gala Antoine », *Le Figaro*, 21 juin 1914.

Si le nomadisme artistique est à la fin du XIXe siècle un haut lieu de consécration du *star system*, la bonne conduite des circulations artistiques repose sur le collectif, sur l'agentivité de ses acteurs et sur le relationnel. La tournée se construit en effet grâce à la mise en lien des artistes avec leurs proches, les uns avec les autres, mais aussi avec le public, qui aime accueillir des figures rendues familières par des supports médiatiques qui renforcent l'attrait du spectacle.

Voyage professionnel, l'itinérance dramatique et lyrique est aussi un espace de vie auquel les artistes intègrent leurs proches humains et non humains. Nombre d'entre eux participent à l'entreprise en accompagnant comédiens et acteurs dans leurs périples. Qu'ils et elles occupent ou non une fonction officielle au sein de la troupe, ces intimes effectuent un travail affectif crucial dans la mesure où leur présence apporte un soutien nécessaire et contribue à fluidifier les relations entre les membres de la compagnie. Quand les artistes partent en tournée sans leurs proches, la lecture de leur correspondance rappelle que le spectacle se nourrit aussi des relations entretenues avec les absents, et de tous les moments de loisir dont les interprètes disposent en voyage.

Présentés comme des figures exceptionnelles et uniques, les artistes que Maurice Grau met à l'honneur tirent en grande partie leur force du collectif que constitue la troupe, ce malgré des variations d'effectifs fréquentes. Derrière l'image commerciale du vedettariat, on remarque des chanteurs et comédiens proactifs dans la construction du spectacle. Dans un contexte changeant imposant parfois des conditions de représentation précaires, leur capacité à concentrer le spectacle sur leur personne et leur personnage est déterminante pour le bon déroulement des tournées comme pour le succès du concert, de l'opéra ou de la pièce de théâtre donnée. Plus encore, leurs capacités créatrices façonnent une esthétique performative qui, bien que discréditée par les détracteurs du *star system*, apparaît comme un vecteur d'émotions puissant.

Une telle concentration du spectacle sur les artistes en scène est par ailleurs favorisée par une mise en relation des comédiens et chanteurs avec autant de spectateurs potentiels que les supports médiatiques créés pour les promouvoir peuvent toucher. Construisant un sentiment de familiarité, photographies, récits de vie, interviews et produits dérivés font des vedettes des figures presque intimes de publics qui ont d'autant plus envie de les voir sur scène que la représentation devient un moyen de mieux les connaître. Si la démultiplication des présences spectaculaires est savamment orchestrée par Maurice Grau, certaines vedettes avec qui il collabore excellent dans cette mise en scène d'elles-mêmes et contribuent à une forme d'autopromotion de la tournée.

Construite sur ce terreau collectif dont les membres sont interdépendants, l'itinérance artistique agit aussi sur ses acteurs. Alors que les artistes s'expatrient souvent dans l'idée de s'enrichir, elle leur impose de mettre leur talent au service des autres en participant à des œuvres de bienfaisance qui en retour renforcent leur image sur un mode vertueux. La tournée offre aussi aux artistes des opportunités nouvelles, tant en termes de rémunération que de fonctions, que ce soit à la fin de leur carrière ou lorsqu'ils retournent chez eux. Les capacités transformatrices du nomadisme artistique ne se limitent cependant pas aux compagnies qui le pratiquent. Dans l'ensemble conduites de l'Europe vers d'anciennes colonies, les tournées Grau contribuent à renforcer une « occidentalisation du monde[2306] » fortement imprégnée de l'esprit impérialiste du temps.

[2306] LATOUCHE Serge, *L'Occidentalisation du monde. Essai sur la signification, la portée et les limites de l'uniformisation planétaire*, Paris, La Découverte, [1989], 2005.

Partie IV. Maurice Grau et l'impérialisme culturel

> […] Donc, voici des hommes, débarqués de toutes parts, sur une terre à la fois accueillante et hostile, accueillante par sa végétation intacte et ses minerais offerts, hostile par les Indiens qui l'habitent et qui s'insurgent contre l'envahisseur. La vie ne sera pour eux qu'un combat, un perpétuel effort progressif dans l'industrie et le machinisme, qui érigent contre la force naturelle la force méditée des inventeurs. Toute découverte scientifique est une conquête sur l'Indien, chaque jour refoulé, exilé, diminué. Que pourrait être l'art dramatique dans cette vie qui s'efforce sans cesse et sans cesse fructifie, sinon un amusement, le repos de gens ayant fini leur journée et qui n'ont guère qu'un désir et qu'un besoin : rire naïvement, bestialement, simplement rire ? Ne cherchons pas dès lors d'art dramatique américain. Il n'existe point. Tout au plus sommes-nous maintenant à son aurore[2307].

Dans cet extrait de l'entretien que Maurice Grau accorde à Robert Brussel pour *Le Temps* en 1905, l'imprésario exprime plusieurs *topoï* caractéristiques des sociétés coloniales de l'époque[2308]. De même que le Saccard de Zola fantasme un Orient exsangue susceptible d'être ramené à la vie par la construction de routes et autres grandes infrastructures[2309], Grau dépeint un continent américain conservé dans son état de nature avant l'arrivée des Européens, qu'il désigne comme « l'envahisseur ». Dans la perspective de l'homme de théâtre, la colonisation est justifiée par la lutte qu'elle mène pour le progrès, représenté sous sa plume par l'« industrie », le « machinisme », la « force méditée des inventeurs » et la « découverte scientifique ». Deux mondes apparaissent dès lors en creux dans le portrait qu'il dresse de l'histoire américaine : celui de la nature, « accueillante et hostile », domaine des nations premières, et celui de la civilisation en devenir, « cette vie qui s'efforce sans cesse et sans cesse fructifie », apportée par les colons européens et leurs descendants. Une fois cette grille de lecture établie, l'imprésario déclare qu'œuvrer au progrès laisse peu de temps pour les choses de l'esprit, ce qui explique selon lui pourquoi les nouveaux habitants n'aspirent qu'à se divertir,

[2307] *Ibid.* – Cette déclaration est d'autant plus intéressante qu'elle intervient alors que Grau a pris sa retraite et qu'il a plus de trente ans de carrière et d'« expérience du terrain » derrière lui.

[2308] L'entretien a vraisemblablement été conduit en anglais, le journal indiquant que les propos ont été « recueilli[s] et traduit[s] par Robert Brussel » – Robert Brussel (1874-1940) est un journaliste, critique musical et traducteur français. Collaborateur de Gabriel Astruc avec qui il organise plusieurs saisons lyriques à Paris, il est aussi le fondateur de l'Association Française d'Expansion et d'Échanges Artistiques (1922) qu'il dirige jusqu'en 1939. Eu égard aux objectifs de cette agence, il nous semble probable que Brussel ait lui aussi contribué à donner une teinte conquérante à cette interview. HAHN Renaldo, « Mort de Robert Brussel » et Anonyme, « La carrière de Robert Brussel », *Le Figaro*, 14 février 1940, p. 1 et 2 ; DE CURZON Henri, « Revue Musicale », *Journal des débats politiques et littéraires*, 18 février 1940.

[2309] Voir à ce propos l'extrait de *L'Argent* cité dans l'introduction de la Partie II de cette thèse.

à « rire […] bestialement », d'où la quasi-inexistence d'un art dramatique proprement états-unien[2310]. De la même manière qu'il conçoit les territoires envahis par les puissances européennes comme des espaces en dehors de la civilisation, Grau semble envisager les régions dans lesquelles il a produit ses artistes comme des terrains vierges du point de vue artistique : « Ne cherchons pas dès lors d'art dramatique américain. Il n'existe point. Tout au plus sommes-nous maintenant à son aurore[2311]. »

Ayant intégré l'idée d'une suprématie du spectacle européen, Grau a œuvré à son renforcement par ses tournées et directions de salle, qui ont principalement mis en scène des œuvres et des artistes venus du continent. Or, comme Victoria Grazia l'écrit à propos de la domination états-unienne sur l'Europe après 1945, l'influence du pays s'exerce notamment par la « libre importation des marchandises matérielles et culturelles » et par l'établissement de liens forts avec les sociétés civiles[2312]. La libre importation des œuvres et des artistes européens et l'accueil favorable que les publics locaux leur ont réservé participant selon nous du procédé de domination décrit par Grazia, cette partie envisage les trente années d'activité de Maurice Grau, saluées par la presse et le public de part et d'autre de l'Atlantique, comme une des composantes d'un impérialisme informel européen. Conceptualisé en 1953 par Gallagher et Robinson dans leur article « The Imperialism of Free Trade », l'impérialisme informel peut se définir comme le contrôle et la domination – politiques, économiques, culturelles – qu'une nation exerce sur une ou plusieurs autres sans administrer leur territoire[2313]. Proche du concept de *soft power* qui désigne l'influence qu'un État exerce sur un autre ou sur une partie du monde à travers ses productions culturelles[2314], celui d'impérialisme informel nous semble plus adéquat dans le cas des tournées internationales. Même si ces dernières ne servent pas les intérêts d'un pays européen en particulier et reposent sur des initiatives et des fonds privés, elles ne se contentent pas de faire autorité sur des sphères spectaculaires locales, mais constituent la majeure partie de la production artistique dans les Amériques, tout en bénéficiant de la plus

[2310] L'Amérique désigne, dans cet article, les seuls États-Unis. – Dans ses mémoires, Victor Maurel consacre plusieurs chapitres aux États-Unis, dont un aux Beaux-Arts. L' « analyse » qu'il en fait se rapproche de celle de Grau. MAUREL Victor, *Dix ans de carrière, 1887-1897*, Paris, V. Villerelle, 1898, p. 239-277.

[2311] GRAU Maurice, « L'art dramatique américain », *Le Temps*, art. cit.

[2312] DE GRAZIA Victoria, *Irresistible Empire. America's Advance Through Twentieth-Century Europe*, Cambridge, Belknap Press, 2006, p. 6-9, cité dans TODD David, *Un empire de velours. L'impérialisme informel français au XIXe siècle*, *op. cit.*, https://www-cairn-info.accesdistant.bu.univ-paris8.fr/un-empire-de-velours--9782348073359.htm, consulté en mai 2023.

[2313] GALLAGHER John et ROBINSON Ronald, « The Imperialism of Free Trade », *The Economic History Review*, 1953, vol. 6, nº 1, p. 1-15.

[2314] NYE Joseph S., « Soft Power », *Foreign Policy*, 1990, nº 80, p. 153-171.

haute considération[2315]. Ce faisant, elles se trouvent dans une position de « suprématie[2316] » qui tend à inhiber les initiatives artistiques locales, lesquelles s'inspirent d'ailleurs souvent de modèles européens.

Né sur le continent mais installé aux États-Unis enfant, Maurice Grau apparaît dans ce contexte comme un agent cosmopolite porteur de valeurs et standards européens en territoires non-européens, caractéristique des « élites collaboratives » telles que décrites par Gregory Barton puis Jessie Reeder. Selon eux, l'impérialisme informel repose avant tout sur l'établissement de liens forts entre élites impériales et élites locales, ces dernières profitant de la relation bilatérale asymétrique mise en place[2317]. Cette structuration tacite permet non seulement au concept de fonctionner de façon décentralisée, mais aussi sans l'action directe d'un État. Plus encore, nous souhaitons avancer qu'il peut s'exercer, quoiqu'avec des spécificités locales, entre plusieurs ensembles supra-étatiques, et c'est pourquoi nous souhaitons parler d'impérialisme informel européen, même si la forte proportion de répertoire et d'artistes français importés par Grau nous conduira également à nous concentrer sur le cas de la France.

Si les élites jouent un rôle déterminant dans la mise en place et le fonctionnement des empires informels, l'expression « société civile » employée par Victoria Grazia indique que cette forme d'impérialisme concerne l'ensemble des sociétés dans lesquelles il s'exerce, selon des modalités diverses[2318]. Par conséquent, cette dernière partie s'attachera aussi à interroger les interactions des populations non issues des élites avec le spectacle importé d'Europe. Disposant d'une moindre quantité de sources pour ces publics, nous analyserons les discours et les silences qui les constituent et montrerons que les grandes tournées font apparaître des figures d'altérité qui deviennent des composantes marginales mais souvent indissociables des circulations lyriques et théâtrales. Des écrits d'artistes aux règles officielles et implicites qui

[2315] La pratique de Maurice Grau et de ses confrères et consœurs diffère ainsi des phénomènes étudiés par Esmeralda Rocha dans sa thèse de doctorat *Imperial Opera*. Prenant pour exemple les villes de Calcutta et de Melbourne, la chercheuse montre comment, au XIXe siècle, l'empire britannique utilise l'opéra italien pour renforcer son pouvoir colonial et légitimer sa domination sur les territoires qu'elle occupe. Tandis que les tournées organisées par des imprésarios maintiennent l'influence européenne de façon implicite, Rocha étudie les liens directs entre une puissance politique expansionniste et un genre spectaculaire principalement associé aux élites européennes. ROCHA Esmeralda, *Imperial Opera : The Nexus between Opera and Imperialism in Victorian Calcutta and Melbourne, 1833-1901*, *op. cit.*

[2316] Nous nous reprenons ici le terme employé dans le titre de l'ouvrage sur le théâtre français à l'étranger dirigé par Jean-Claude Yon : YON Jean-Claude (dir.), *Le théâtre français à l'Étranger. Histoire d'une suprématie culturelle*, *op. cit.*

[2317] BARTON Gregory, *Informal Empire and the Rise of One World Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2014 ; REEDER Jessie, *The Forms of Informal Empire : Britain, Latin America, and Nineteenth-Century Literature*, *op. cit.*

[2318] DE GRAZIA Victoria, *Imperial Opera : The Nexus between Opera and Imperialism in Victorian Calcutta and Melbourne, 1833-1901*, *op. cit.*

régissent les villes et les salles de spectacles, les circulations théâtrales sont peuplées de groupes sociaux et ethniques constitués comme des « autres » subalternes par des classes dominantes qui trouvent dans ce miroir un moyen d'affirmer leurs positions.

Centré sur la perception transnationale des tournées, le chapitre 13 examine les traces de discours colonialiste qui entourent et imprègnent les récits que les artistes et les médias font des tournées. Dans le contexte d'intense compétition coloniale d'alors, les circulations théâtrales et lyriques apparaissent souvent comme un moyen d'asseoir et de maintenir son influence dans une région du monde, tout en en se réclamant d'une démarche civilisatrice. Ce faisant, artistes, journalistes et autres commentateurs reconvoquent régulièrement les préjugés racistes de l'époque, tout en véhiculant l'image d'acteurs, chanteurs et musiciens grands voyageurs et connaisseurs des pays qu'ils ont traversés.

Se focalisant sur les spectateurs dont certains, comme l'imprésario, sont envisagés comme des élites collaboratives, le chapitre 14 interroge quant à lui l'intériorisation de la hiérarchie culturelle eurocentrée par les publics extra-européens. Bien que ces derniers maintiennent une certaine distance critique vis-à-vis des représentations qui leur sont proposées, on remarque une préférence marquée pour le spectacle venu d'Europe qui devient en bien des situations, et ce quel que soit le répertoire, un outil de distinction et par extension de tri social et racial.

Chapitre 13. Circulations artistiques et culture coloniale

À l'époque où les tournées Grau se déploient, les puissances européennes sont en compétition les unes avec les autres pour étendre leur emprise coloniale sur l'Afrique et l'Asie du Sud Est. Ce climat d'appropriation des territoires et des ressources crée ce que Sandrine Lemaire et Pascal Blanchard désignent comme une culture coloniale qui imprègne profondément les imaginaires[2319]. Alors que les recherches des deux universitaires se concentrent sur la France, la rhétorique conquérante associée aux tournées qui affleure alors dans les journaux de l'hexagone, mais aussi d'Espagne ou du Royaume-Uni, nous conduit à avancer que cette culture coloniale rassemble en fait une partie significative de la population européenne d'alors. Comme cette thèse l'a montré, Maurice Grau n'organise presque aucune tournée dans des régions récemment colonisées[2320]. L'immense majorité de ses entreprises artistiques s'inscrit dans des territoires ayant acquis leur indépendance au cours du XIXe siècle[2321]. Comme Jessie Reeder l'explique, les États d'Amérique Latine entretiennent à l'époque une relation filiale asymétrique avec les pays européens, et notamment avec la Grande-Bretagne[2322]. Si leurs populations ne sont pas reléguées hors des frontières de la civilisation comme celles d'Afrique et d'Asie, elles sont souvent perçues, depuis l'Europe, comme des nations jeunes qu'il s'agirait de guider et d'éduquer[2323]. De fait, le sentiment de

[2319] BLANCHARD Pascal et LEMAIRE Sandrine (dir.), *Culture coloniale (1871-1931) : La France conquise par son Empire*, Paris, Éditions Autrement, 2003.

[2320] Ses seuls passages dans des territoires accaparés au XIXe siècle ont lieu à Alger et à Oran en mars 1889 (tournée 35) puis à Dakar au printemps 1893 (tournée 46). Il s'agit dans les deux cas de tournées de Sarah Bernhardt.

[2321] On dénombre également des colonies établies depuis plusieurs siècles (Cuba, Canada, Australie, Nouvelle-Zélande) et des pays européens. Pour une cartographie plus précise des entreprises de Maurice Grau, voir la section 3.2.

[2322] Dans son ouvrage, Reeder explique le caractère intrinsèquement contradictoire de l'impérialisme informel britannique vis-à-vis des pays d'Amérique Latine. D'un côté il défend un idéal de liberté, de l'autre il cherche à maintenir une forte domination. En utilisant l'image de la famille victorienne pour décrire les relations interétatiques, l'autrice montre par ailleurs que la Grande-Bretagne adopte une posture paternaliste vis-à-vis de ces pays, ce qui permet de les maintenir dans une position d'infériorité tout en prétendant maintenir des relations bienveillantes. REEDER Jessie, *The Forms of Informal Empire : Britain, Latin America, and Nineteenth-Century Literature*, *op. cit.*, p. 26-27.

[2323] Il ne faut pas oublier que les pays des Amériques ont connu deux grandes phases d'impérialisme. La première correspond à la colonisation territoriale accompagnée de migrations européennes et de la destructuration, voire de la destruction des nations autochtones. La seconde se développe après la prise d'indépendance de ces colonies dont les capitales sont désormais majoritairement peuplées de descendants d'Européens. Elle peut se définir comme l'inféodation idéologique et économique à l'Europe des populations issues de la colonisation. En investissant massivement dans des infrastructures stratégiques comme le secteur ferroviaire et l'extraction minière, des puissances européennes, au premier rang desquelles le Royaume-Uni, exercent désormais une influence décisive sur l'économie et la politique de certains de ces pays, principalement en Amérique Latine. – Sur la décimation des populations natives, voir notamment : GRONDIN Marcel et VIEZZER Moema (dir.), *Le génocide des Amériques Résistance et survivance des peuples autochtones*, trad. du portugais (Brésil) par Yves Carrier (avec la collaboration de Raymond Levac), Montréal, Éditions Écosociété, 2022.

supériorité ressenti vis-à-vis des peuples des Amériques, construit par l'entreprise coloniale, ne disparaît pas avec les indépendances.

Centrées sur l'imaginaire colonialiste et impérialiste que les tournées convoquent dans le dernier tiers du XIXe siècle, les pages qui suivent étudient les façons dont les circulations artistiques d'alors mettent en lumière les relations asymétriques entre Europe et Amériques, tout en rejouant la compétition que les nations du continent se livrent alors sur le plan territorial. Après avoir montré comment l'imaginaire lié aux grandes expéditions et à l'esprit de conquête transforme l'image des artistes et influence l'écriture spectaculaire, nous verrons tout d'abord que les artistes tendent, dans leurs récits privés et publics, à se mettre en scène comme de grands voyageurs qui évoquent les lieux dans lesquels ils séjournent et les personnes qu'ils rencontrent selon une grille de lecture caractéristique de leur temps, qu'ils partagent avec leurs lecteurs. En nous concentrant sur les récits médiatiques qui entourent les tournées, nous montrerons comment ces circulations en viennent à servir, de façon symbolique comme concrète, les intérêts stratégiques des pays dont proviennent les artistes et les œuvres itinérants.

13.1 Artistes explorateurs, spectacles de la conquête

Au XIXe siècle, les voyages à visée exploratoire connaissent un développement sans précédent, portés par une curiosité scientifique comme par un désir d'appropriation de terres considérées en marge de la civilisation[2324]. Si les Occidentaux ne sont pas les seuls à parcourir le monde, leurs entreprises entrent souvent en résonance avec les ambitions coloniales de leurs États, elles-mêmes porteuses de l'idéologie impériale dite des trois C : civilisation, christianisme et commerce[2325]. La doctrine de la découverte et l'esprit de conquête associés à ces expéditions façonnent les représentations du monde d'alors. En étudiant les récits d'exploration et les formes spectaculaires imprégnés par l'idéologie coloniale, les pages qui suivent interrogent la façon dont le monde du spectacle subit l'influence du climat impérialiste de l'époque.

13.1.1 La tournée au prisme du récit d'exploration

À l'automne 1902, un article du conservateur *Journal de la maison* établit un parallèle ironique entre les tournées des grandes vedettes d'alors et les pérégrinations récentes de navigateurs, comme celles du marin norvégien Otto Sverdrup, citées en exemple[2326] :

> Aux aventures que courent les artistes en se rendant en pays étrangers, nous préférons — et nos lecteurs trouveront cela tout naturel — les dangers auxquels s'exposent les hardis navigateurs, tels que ceux du Fram qui ont fait des excursions au Pôle nord et en reviennent avec de nombreux documents, utiles à la science[2327].

[2324] BLAIS Hélène et LOISEAUX Olivier, « L'exploration, mythes et réalité », dans BLAIS Hélène et LOISEAUX Olivier (dir.), *Visages de l'exploration au XIXe siècle. Du mythe à l'histoire*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2022, p. 12.

[2325] *Ibid*., p. 24.

[2326] L'article en question, issu d'un journal vraisemblablement destiné à un public féminin, est en fait un réquisitoire de près d'une page contre la croissance des vocations théâtrales accusées d'entraîner la ruine de jeunes gens autrefois honnêtes, surtout s'ils se laissent entraîner à l'autre bout du monde par des imprésarios douteux qui ne manqueront pas de les y laisser sans le sou, une fois constaté que les recettes n'étaient pas à la hauteur de leurs espérances. Anonyme, « Par-ci, par-là », *La joie de la maison*, 12 octobre 1902. – Otto Sverdrup (1854-1930) participe aux deux premières expéditions du *Fram* dans l'océan Arctique, menées respectivement entre 1893 et 1896, puis entre 1898 et 1902. Il raconte la seconde, qu'il dirige personnellement, dans un ouvrage publié un an plus tard dans sa version originale : SVERDRUP Otto, *New Land : Four Years in the Arctic Regions*, trad. du norvégien par Ethel Harriet Hearn, Londres, Longmans, Green and Co., 1904.

[2327] Anonyme, « Par-ci, par-là », art. cit.

Valorisant le travail de recherche des explorateurs, cet article est rédigé après plus d'un demi-siècle de médiatisation des expéditions, désormais omniprésentes dans l'esprit du public. Dans le but d'augmenter la masse des connaissances disponibles sur le monde, ce sont d'abord des sommes documentaires qui sont publiées à l'issue des grands voyages d'exploration. Passées au filtre de protocoles censés garantir leur caractère scientifique, elles sont accessibles au grand public dans les parties narratives qu'elles proposent, et qui en sélectionnent les anecdotes les plus divertissantes. Quand de tels récits sont absents des écrits d'explorateurs, ils peuvent être compilés dans des livres destinés à des non spécialistes, qui établissent une équivalence entre voyage d'exploration et aventure. Ce dernier terme, comme l'a montré l'historien Sylvain Venayre, acquiert une connotation positive à partir de la seconde moitié du XIXe siècle, et trouve logiquement à s'incarner dans les expéditions lointaines[2328]. C'est ainsi qu'en 1867, Auguste Baron rassemble dans un même ouvrage les récits de voyages célèbres effectués en Afrique entre 1822 et 1831, par le major Laing, le major Denham, le capitaine Clapperton, René Caillé et John et Richard Lander[2329]. Intitulé *Aventures, investigation et recherches en Afrique des plus intrépides voyageurs*, ce livre ordonne les voyages par date et réécrit leur déroulé, tout en insistant sur l'héroïsme des hommes qui les ont entrepris. Par leur caractère divertissant, ces récits fournissent matière première à quantité de romans d'aventure, genre dont la popularité s'accroît sensiblement dans le dernier XIXe siècle.

Comme l'écrit Lionel Dupuy en prenant l'exemple du travail d'écriture de Jules Verne, les romanciers d'alors, qu'ils voyagent ou non, s'appuient souvent sur les relevés cartographiques et anthropologiques d'explorateurs, faisant parfois de leurs œuvres des réécritures plaisantes de récits de voyages effectifs[2330]. Citant l'exemple du roman *Le Superbe Orénoque* publié en 1898, Dupuy souligne d'une part le travail de documentation auquel Jules Verne s'est livré, principalement à travers l'étude du récit de voyage *L'Orénoque et le Cauca*, publié par Jean Chaffanjon en 1889. D'autre part, en comparant les deux ouvrages, le chercheur montre à quel point la frontière entre ces deux types d'écrits est mince, iconographie et trame narrative se rejoignant en plusieurs points. Si le passage du réel à la fiction est ici explicité par le genre romanesque, d'autres publications confondent délibérément les deux, créant ainsi toute

[2328] VENAYRE Sylvain, *La gloire de l'aventure. Genèse d'une mystique moderne, 1850-1940*, Paris, Aubier, 2002.

[2329] BARON Auguste, *Aventures, investigations et recherches en Afrique des plus intrépides voyageurs : le major Laing, le major Denham, le capitaine Clapperton, René Caillié, John et Richard Lander*, Limoges, E. Ardant et C. Thibaut, 1867.

[2330] DUPUY Lionel, « De Jean Chaffanjon à Jules Verne, de l'Orénoque au *Superbe Orénoque* », dans BLAIS Hélène et LOISEAUX Olivier (dir.), *Visages de l'exploration au XIXe siècle. Du mythe à l'histoire*, *op. cit.*, p. 34-39.

une fantasmagorie autour des pays et des peuples extra-européens. C'est notamment le cas de plusieurs journaux spécialisés dans le voyage, le plus emblématique de la période étant *Le Journal des aventures de terre et mer*[2331]. Publié entre 1877 et 1915, cet hebdomadaire destiné à des lecteurs adultes comme au jeune public mêle romans d'aventure, récits documentaires et actualités sur les explorations et voyages les plus récents. Ostensiblement sensationnaliste, le journal insiste sur la supposée violence de peuples présentés comme primitifs, et dont la sauvagerie est censée contraster avec le caractère civilisé des Européens qui les rencontrent[2332]. En parallèle, cette publication clame un respect strict des faits. Toutefois l'indécision presque assumée entre fantasme et rigueur, comme le souligne H. Hazel Hahn, contribue à promouvoir une idéologie de domination qui justifierait les entreprises impérialistes ou coloniales occidentales[2333].

Si la comparaison proposée par le *Journal de la maison* dévalorise les grandes tournées internationales, certaines vedettes de l'époque – parmi lesquelles Sarah Bernhardt et Emma Calvé – n'hésitent pas à mettre en avant leur appétence pour le voyage, qui devient presque indissociable de leur vocation artistique et d'un désir de connaissance du monde. Ce faisant, elles reprennent certains des éléments communément attribués aux entreprises d'exploration. En novembre 1893, dans une interview qu'elle donne à Alberty pour *Le Figaro*, Bernhardt fait ainsi le point sur ses « quatorze ans de vagabondage[2334] ». Ayant alors décidé de s'établir à Paris pour quatre ans, la comédienne exprime son désir de repartir en tournée après cette période de sédentarité. Quand le journaliste avance qu'il lui serait difficile de trouver une ville dans laquelle elle n'a pas encore été, l'artiste rétorque qu'elle n'en est pas encore là et que, par exemple, elle meurt d'envie de connaître les Indes. Dans le cas où Bernhardt ne pourrait pas s'y produire, elle envisage de s'y rendre « pour [son] plaisir », à condition de disposer des ressources financières suffisantes pour une telle « excursion[2335] ». Près d'un demi-siècle plus tard, Emma Calvé ouvre quant à elle ses mémoires au titre évocateur sur le voyage, qui lui est « aussi nécessaire que le chant[2336] ». Citant son ami l'écrivain Jean Richepin, l'artiste se

[2331] HAHN H. Hazel, « Voyages extrêmes : les récits d'aventures en France à la fin du XIXe siècle », *Sociétés & Représentations*, trad. de l'anglais (américain) par Stéphane Bouquet, 2014, vol. 2, nº 38, p. 53-86.

[2332] Pour un renversement de la posture rationaliste de laquelle les Européens se réclament alors, voir notamment : FABIAN Johannes, *Out of Our Minds : Reason and Madness in the Exploration of Central Africa*, Berkeley, University of California Press, 2000.

[2333] *Ibid*.

[2334] Alberty, « Sarah Bernhardt la veille d'une Première », *Le Figaro*, 5 novembre 1893.

[2335] *Ibid*.

[2336] CALVÉ Emma, *Sous tous les ciels, j'ai chanté…*, Paris, Librairie Plon, 1940, préface, n.p.

présente comme une « incorrigible globe-trotter », qui trouve dans son art comme dans l'itinérance l'illusion d'échapper au temps et au monde[2337].

Les politiques d'invasion et d'exploitation coloniale menées par plusieurs états européens durant le XIXe siècle transforment donc la perception du voyage et, en conséquence, la façon dont certains artistes envisagent et dépeignent leurs tournées. Le goût pour l'ailleurs que suscitent les voyages d'exploration menés dans ce contexte est d'autre part récupéré par l'industrie du spectacle selon diverses modalités qui ont cependant en commun de mettre en lumière une civilisation occidentale idéalisée et prétendument supérieure aux autres.

13.1.2 Faire spectacle de la conquête

À l'époque des tournées Grau, exploration, conquête et colonisation s'infiltrent à divers degrés dans le monde du spectacle et selon plusieurs modalités. Sans chercher à reconstituer l'ensemble de ces pratiques, nous prendrons ici exemple sur les zoos humains et le « grand spectacle » pour montrer que la doctrine de la découverte et l'idéologie de la conquête inspirent de nouvelles formes et de nouveaux sujets de divertissement qui relèguent les populations autochtones des régions explorées dans une altérité subalterne, voire les invisibilisent.

Au fur et à mesure du XIXe siècle, le grand public occidental se familiarise avec l'existence de « variétés de l'humanité[2338]» lors des Expositions universelles, d'exhibitions et d'expositions de photographies, dessins, objets, mais aussi d'individus ou de groupes de personnes issues de populations extra-européennes. Alors que dans la première moitié du siècle ces monstrations s'insèrent souvent dans la tradition des *Freak Shows* mêlant des personnes au physique atypique à d'autres venues d'horizons lointains, dans la seconde elles se focalisent davantage sur l'origine et les particularités anthropologiques des individus montrés, donnant aux spectateurs l'illusion d'avoir profité du meilleur du voyage sans en avoir subi les risques[2339]. À l'époque des tournées Grau, ces exhibitions qui s'adressent à toutes les couches de la population urbaine se rencontrent majoritairement dans des zoos humains et lors

[2337] *Ibid.*

[2338] Nous empruntons cette expression à John Conolly, cité par DURBACH Nadja, « Londres, capitale des exhibitions exotiques de 1830 à 1860 », dans BLANCHARD Pascal, BLANCEL Nicolas, BOËTSCH Gilles, LEMAIRE Sandrine (dir.), *Zoos humains et exhibitions coloniales. 150 ans d'inventions de l'Autre*, Paris, La Découverte, 2011, p. 123.

[2339] *Ibid*., p. 124-125 ; BLAIS Hélène, « Le temps du retour », dans BLAIS Hélène et LOISEAUX Olivier (dir.), *Visages de l'exploration au XIXe siècle. Du mythe à l'histoire*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2022, p. 187-188. – Pour une généalogie des zoos humains en Europe et aux États-Unis, voir BANCEL Nicolas, « À chacun son sauvage ? Genèses du zoo humain en Europe et aux États-Unis », dans COUTELET Nathalie et MOINDROT Isabelle (dir.), *L'altérité en spectacle. 1789-1918*, *op. cit.*, p. 21-33.

d'expositions universelles, les secondes pouvant reprendre le même type de mise en scène que les premiers.

D'après Hélène Blais, c'est à Hambourg que le premier zoo humain européen est organisé, par Carl Hagenbeck, propriétaire d'une ménagerie[2340]. Devant le succès que cet événement rencontre, d'autres voient le jour, notamment au Jardin zoologique d'acclimatation de Paris, dont ils deviennent rapidement la principale attraction. En août 1877, sont ainsi exposés quatorze Africains, désignés comme Nubiens, en compagnie d'animaux de Somalie et du Soudan[2341]. Fort des rentrées financières de cette exhibition qui met au même niveau humains et bêtes sauvages – montrés ensemble et séparés du public par une barrière –, le Jardin expose d'autres peuples tout au long des années 1880 et 1890, ce dans des décors de plus en plus spectaculaires, et parfois dans des lieux plus grands[2342]. En 1883, sont exhibés successivement dix-huit Ceylanais en compagnie de dix éléphants, deux familles d'Araucans, vingt-deux Kalmouks puis quinze Omahas[2343]. En 1893, 1895 puis 1896, c'est au Champ-de-Mars que des zoos humains rassemblent respectivement des groupes de personnes amenées du Dahomey, du Soudan et du Sénégal, puis de Madagascar[2344]. Eux aussi organisés par des imprésarios, ces spectacles se mettent à tourner au même titre que les pièces de théâtre et leurs vedettes, et sont notamment reproduits dans le cadre des expositions universelles, qui donnent aux nations occidentales l'occasion de mettre en scène leur puissance coloniale.

Produits à partir de la deuxième moitié du siècle, ces rassemblements gigantesques se tiennent principalement dans des villes d'Europe de l'Ouest et d'Amérique, et, sur ce continent, essentiellement aux États-Unis. En dehors de ces zones géographiques, les métropoles organisatrices se situent dans l'Empire britannique et, dans une moindre mesure, l'Empire français, avec par exemple l'exposition coloniale tenue à Hanoi en 1902-1903[2345]. Généralement réservé à des sections spécifiques inclues dans ces événements, l'épithète « colonial » choisi pour l'Exposition d'Hanoi montre la place qu'un ailleurs exoticisé peut occuper dans ces grands rassemblements. Outre leur situation géographique, les expositions universelles fonctionnent comme de gigantesques fenêtres ouvertes sur les campagnes

[2340] *Ibid*., p. 187.

[2341] SCHNEIDER William H., « Les exposition ethnographiques du Jardin zoologique d'acclimatation », BLANCHARD Pascal, BLANCEL Nicolas, BOËTSCH Gilles, LEMAIRE Sandrine (dir.),, *Zoos humains et exhibitions coloniales. 150 ans d'inventions de l'Autre*, *op. cit*., p. 132-141.

[2342] *Ibid*.

[2343] Les Araucans viennent des Andes et les Kalmuks de Sibérie. *Ibid*., p. 136.

[2344] *Ibid*., p. 137.

[2345] Pour une chronologie des expositions universelles tenues à partir de 1851, voir la collection digitale de la Fresno State Library : https://guides.library.fresnostate.edu/c.php?g=289187&p=1928035, consultée le 27 décembre 2024.

d'exploration d'alors en présentant les « découvertes » géographiques et anthropologiques les plus récentes qui viennent valider le postulat d'une hiérarchie des races alors en vigueur, et faisant globalement consensus dans la communauté scientifique[2346]. En accord avec la scénographie de ces foires, les personnes présentées – d'ailleurs engagées sous des contrats souvent contraignants, voire frauduleux – sont largement folklorisées, voire ensauvagées, afin de mieux marquer le contraste avec le caractère « civilisé » des organisateurs et visiteurs[2347]. Comme dans les ménageries, elles sont exhibées dans un décor censément représentatif de leur lieu de vie, largement théâtralisé. Lors de l'Exposition parisienne de 1889, on trouve ainsi, entre autres éléments : un village tonkinois, un souk tunisien et un campement algérien, le tout piloté par les autorités françaises[2348]. En 1893, une troupe de Dahoméens est quant à elle exportée à Chicago par le Casino de Paris où elle avait été préalablement exhibée[2349].

La World Columbian Exposition qui se tient à Chicago en 1893 est cruciale pour la construction du récit national états-unien, d'ailleurs bâti sur la conquête : à travers la célébration du 400e anniversaire du voyage de Christophe Colomb, cet événement est centré sur l'histoire du pays en donnant le premier rôle aux colons européens. Produit par l'Abbey, Schoeffel & Grau Company, le spectacle *America* d'Irme Kiralfy et Angelo Venanzi participe pleinement de ce phénomène[2350]. Pouvant s'apparenter par son format à l'opérette à grand spectacle *Le Pays de l'Or* créée l'année précédente au Théâtre de la Gaîté[2351], *America* entend retracer « l'histoire de quatre siècles de civilisation américaine[2352] », établissant de fait que cette dernière commence lors de la « découverte » du continent par les Européens. Poursuivant *Columbus, or the Discovery of America* dont une version réduite constitue d'ailleurs son prologue, le nouveau spectacle de Kiralfy balaie l'histoire du sous-continent depuis l'arrivée de

[2346] À propos de l'acceptation de la prétendue hiérarchie des races par la communauté scientifique d'alors, voir notamment : REYNAUD PALIGOT Carole, *La République raciale : une histoire, 1860-1940*, Paris, PUF, 2021.

[2347] HODEI Catherine, « Les exhibitions humaines dans les expositions universelles : entre catégorisation scientifique et exotisme ? World's Columbian Exposition, Chicago, 1893 » dans *L'Invention de la race. Des représentations scientifiques aux exhibitions populaires*, Paris, La Découverte, 2014, p. 247-259.

[2348] *Ibid*. – Concernant l'exportation et l'adaptation de spectacles sensationnalistes aux formats des expositions universelles et les transformations qui en découlent, voir aussi FRIGAU MANNING Céline, « Importer et adapter pour les Expositions universelles de 1867 et 1889 » dans *Ce que la musique fait à l'hypnose. Une relation spectaculaire au XIXe siècle*, Dijon, Les presses du réel, 2021, p. 158-165.

[2349] SCHNEIDER William H., « Les exposition ethnographiques du Jardin zoologique d'acclimatation », *op. cit*., p. 137.

[2350] À propos d'*America*, voir également la section « 3.1.4.2 Les créations dans le modèle Grau ». – Pour rappel, le spectacle est en résidence à l'Auditorium de Chicago du 22 avril au 27 novembre 1893. Tournée 47.

[2351] À propos de cette opérette à grand spectacle, voir : DELAUNAY Léonor, « Synthetic Waters : Aquatic Spectacles in France in the Nineteenth Century », dans RIBAC François, MOINDROT Isabelle, DONIN Nicolas (dir.), *Music and the Performing Arts in the Anthropocene*, Londres, Routledge, 2025, p. 42-60.

[2352] US-U, 791 K63A, *Imre Kiralfy's Grand Historical Spectacle America in a Prologue, Two Acts, and Twenty-One Scenes. Abbey, Schoeffel & Grau, Proprietors and Managers. Music by Angelo Venanzi*, [livret], 1893, p. 7.

Christophe Colomb jusqu'à la période contemporaine, en passant par la Déclaration d'Indépendance et la Guerre de Sécession[2353]. Mise en scène avec des personnages historiques et allégoriques, la pièce est traversée du début à la fin par le Progrès et la Persévérance, et dissimule savamment les aspects les plus sombres des quatre siècles évoqués[2354]. La dernière scène représente l'Exposition de Chicago durant laquelle chaque région du monde est figurée par un groupe d'artistes, le dernier à entrer en scène symbolisant les treize premières colonies rassemblées autour de personnages allégoriques incarnant le Progrès, la Liberté, l'Invention, le Génie, et l'Oncle Sam[2355]. Tandis que la Déesse de Chicago s'avance vers eux à mesure qu'ils s'approchent de l'avant-scène, les autres pays et régions représentés forment des lignes obliques à cour et jardin « pour rendre hommage au génie américain[2356] ».

Outre les créateurs du spectacle, les premiers sujets de la pièce viennent d'Europe, et la plupart – si ce n'est l'intégralité des artistes – sont d'origine caucasienne, comme le suggèrent l'absence de mention d'artistes autochtones ou afroaméricains dans la presse et, *a contrario*, le ballet en *Black Face* dans la première scène de l'acte II[2357]. Dans la fable ensuite, les personnages non européens ont un rôle marginal, voire négatif. À l'ouverture de la pièce, les natifs sont montrés comme des personnes naïves et risibles, d'abord terrifiées par l'arrivée de la Caravelle puis amicales envers les nouveaux arrivants[2358]. Ensuite, dans la première scène de

[2353] *Columbus, or the Discovery of America* tourne avec le cirque Barnum and Bailey entre 1892 et 1893. S'il est conçu pour la piste d'un chapiteau et non pour un dispositif frontal comme *America*, il s'agit également d'un grand spectacle avec ballet, pantomime et chœur. Il dure environ 1h30 et clôt la représentation circassienne. BARKER Barbara, « Imre Kiralfy's Patriotic Spectacles : *Columbus, and the Discovery of America* (1892-1893) and *America* (1893) », *Dance Chronicle*, 1994, vol. 17, nº 2, p. 150. – Comme celui d'*America*, le livret de *Columbus* est disponible sur archive.org : US-Wc, 6811411, *Imre Kiralfy's Columbus and the Discovery of America* .., Buffalo, New York, The Courier co., show printers, [livret], 1892.

[2354] *Ibid*., p. 7-8.

[2355] BARKER Barbara, « Imre Kiralfy's Patriotic Spectacles : Columbus, and the Discovery of America (1892-1893) and America (1893) », *Dance Chronicle*, 1994, vol. 17, nº 2, p. 173.

[2356] *Imre Kiralfy's Grand Historical Spectacle America in a Prologue, Two Acts, and Twenty-One Scenes. Abbey, Schoeffel & Grau, Proprietors and Managers. Music by Angelo Venanzi*, *op. cit*., p. 7.

[2357] Les deux danseuses vedettes du spectacle sont Luigia Cerale, présentée comme « Premiere Danseuse Assoluta » de l'Opéra de Vienne, et Ernestina Stocchetti, première danseuse et mime du Théâtre National de Bucarest. *Imre Kiralfy's Grand Historical Spectacle America in a Prologue, Two Acts, and Twenty-One Scenes. Abbey, Schoeffel & Grau, Proprietors and Managers. Music by Angelo Venanzi*, op. cit., p. 35-37. ; BARKER Barbara, « Imre Kiralfy's Patriotic Spectacles : Columbus, and the Discovery of America (1892-1893) and America (1893) », art. cit., p. 167 et 170.

[2358] Nous reproduisons ici les indications que le livret donne de l'ouverture de la pièce : « Indians bearing deer-skins on their shoulders, with bows and arrows ready to capture game, come forward slowly, but, at sight of the Spanish Caravels in the distance, manifest great alarm, and seek to conceal themselves beneath their deer-pelts. Other Indians cautiously appear, and taking those who preceded them for game are about to shoot at their hidden companions, when they jump up and prevent the shooting, and all laugh heartily at the incident.

An Indian maiden then makes her appearance, and four competing lovers surround and kneel to her, each grotesquely declaring his affection. They soon begin a contention about her, and try to seize her. She escapes, and two Indian girls seek to protect her from the pursuing Indians, but they soon find themselves confronted by the Indian Chief, whom they supplicate. He recognizes their ludicrous position, and sends for his warriors, whom he signals to arrest the four offenders, but in the confusion a cannon salute from one of the Caravels is heard. This novel sound so horrifies the Indians that all of them fall on their faces, but soon arise slowly, and believing the

l'acte I, deux groupes rivaux sont présentés : le premier est ami des colons tandis que le second leur est ouvertement hostile, et initie le conflit qui s'ouvre alors[2359]. Située en 1621, cette scène est la dernière à mettre en scène les natifs, qui disparaissent ensuite de la fable. Si les autochtones sont cantonnés à la « préhistoire » états-unienne, l'esclavage n'est évoqué que lors de son abolition, pour mieux souligner le caractère libérateur de la nouvelle nation. La scène 4 de l'acte II, centrée sur la Guerre de Sécession, se clôt ainsi sur un tableau montrant un groupe d'anciens esclaves entourant Lincoln pour le remercier, « certains d'entre eux [s'agenouillant] et [le regardant] avec une expression de gratitude fervente pour leur avoir donné l'INESTIMABLE BÉNÉDICTION DE LA LIBERTÉ[2360] ». Non seulement la violence de la traite est passée sous silence, mais les personnes racisées sont infantilisées au même titre que les natifs du début de la pièce, ce qui fait écho aux discours de certains contemporains s'émouvant de la situation des groupes de personnes exhibées dans les zoos humains, tout en se demandant si elles sont en mesure de comprendre ou d'avoir conscience du caractère misérable de leur situation[2361].

Par son caractère spectaculaire et sa capacité à flatter l'orgueil patriotique, *America* rencontre un succès retentissant lors de l'Exposition. D'après l'historienne de la danse Barbara Barker, c'est le spectacle qui enregistre les plus grandes rentrées d'argent de l'événement : 908 095$ selon le livre de recettes d'Abbey, Schoeffel & Grau, 908 101,75$ d'après les documents d'Imre Kiralfy[2362]. Entrant en résonance avec la posture d'aventuriers et de « découvreurs » mise en avant dans les récits d'exploration, sa fable dépeint un Occident civilisateur et en position de prééminence par rapport à des groupes de populations extra-européens marginalisés et infantilisés ou dangereux. Par l'ancrage que l'écrit et le spectacle donnent à ces représentations, il n'est pas surprenant de les retrouver, à des degrés divers, dans les témoignages que les artistes livrent de leurs tournées.

Caravels and their crews to be immortals, hide themselves in fear and trembling. » *Imre Kiralfy's Grand Historical Spectacle America in a Prologue, Two Acts, and Twenty-One Scenes. Abbey, Schoeffel & Grau, Proprietors and Managers. Music by Angelo Venanzi*, op. cit., p. 17.

[2359] *Ibid*., p. 22-23.

[2360] « Some of them kneel and gaze at Lincoln with expressions of fervent gratitude for having given them the INESTIMABLE BOON OF FREEDOM. », *Ibid*., p. 42. – Des personnages noirs libres sont cependant dépeints de façon positive dans la scène 3 de l'acte II, situé dans l'Ouest. Une scène de liesse collective faisant intervenir des mineurs et des trappeurs y est en effet représentée, et mêle des hommes racisés et des hommes blancs. *Ibid*., p. 38.

[2361] Sur les critiques ambivalentes qui s'élèvent contre les monstrations humaines à la fin du XIXe siècle, voir POIRSON Martial, « Tristes spectacles : exhibitions fin-de-siècle », dans COUTELET Nathalie et MOINDROT Isabelle (dir.), *L'altérité en spectacle. 1789-1918*, p. 67-81.

[2362] BARKER Barbara, « Imre Kiralfy's Patriotic Spectacles : Columbus, and the Discovery of America (1892-1893) and America (1893) », art. cit., p. 173 ; *Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau*, [livre de recettes], *op. cit*. – D'après le site measuringworth.com, 909 000$ de 1893 équivalent en 2024 à 32 700 000$ de pouvoir d'achat. Measuring Worth, *Relative value US $*, https://www.measuringworth.com, consulté le 1er décembre 2025.

13.2 Du récit de tournée au récit d'exploration : quand les artistes voyageurs prennent la plume

Il est précédemment apparu que dans leur correspondance, les artistes en tournée mettaient davantage l'accent sur les particularités de leur voyage que sur celles de leurs représentations[2363]. Probablement imprégnés de récits d'exploration et d'aventure de l'époque, leurs écrits témoignent par ailleurs d'une vision très eurocentrée du monde. Sans chercher à effectuer un relevé systématique des témoignages d'artistes engagés par Grau, nous concentrerons ici notre analyse sur la série d'articles livrée par Victor Capoul au *Figaro* entre novembre 1882 et juin 1883, intitulée « Ma tournée en Amérique[2364] » complétée par celle que Victor Maurel écrit pour *Le Temps* en juillet et en août 1895, ultérieurement reproduite dans ses mémoires[2365]. À cet ensemble s'ajouteront ponctuellement les lettres que Virginia Arditi écrit à sa fille, en 1889 et 1890, ainsi que des extraits des mémoires respectifs d'Ellen Terry et d'Emma Calvé[2366].

Si Capoul et ses consœurs et confrères cherchent à partager avec leurs lecteurs les particularités de lieux que ces derniers ne verront peut-être jamais, leurs descriptions laissent souvent transparaître une hiérarchie qui départage les régions du monde selon leur degré de développement économique et technologique. À travers ce prisme idéologique, nous verrons que les groupes de personnes rencontrées sont régulièrement présentés comme des éléments d'ensembles à peine différenciables et résolument distincts de soi, rendant toute véritable rencontre impossible.

[2363] À ce propos, voir la section « 9.1.4.4 Un voyage à raconter ».

[2364] On y trouve un article sur la traversée et l'arrivée aux États-Unis, un sur La Havane, trois sur le Mexique, un sur New York et deux sur le Canada. CAPOUL Victor, « Ma Tournée en Amérique », *Le Figaro*, 15 novembre 1882, 31 janvier 1883, 25-27 mars 1883, 14 mai 1883, 20-21 juin 1883.

[2365] MAUREL Victor, *Dix ans de carrière, 1887-1897*, Paris, V. Villerelle, 1898, p. 199-278.

[2366] ARDITI Luigi, *My Reminiscences*, New York, Dodd, Mead and Company, 1896, p. 271-286 ; TERRY Ellen, *The Story of My Life*, *op. cit.* ; CALVÉ Emma, *Sous tous les ciels, j'ai chanté…*, *op. cit.*

13.2.1 Connaisseur ou simple témoin : donner à voir les particularités du pays traversé

Alors que Maurel couple son « analyse de terrain » à la lecture d'ouvrages sur l'histoire des États-Unis, Capoul se présente davantage comme un voyageur aguerri, dont les informations ont été exclusivement acquises grâce à sa curiosité pour les spécificités des pays qu'il traverse. Dans un cas comme dans l'autre néanmoins, les chanteurs se positionnent en connaisseurs des régions dont ils parlent, livrant à leurs lecteurs une forme d'expertise. Dans les lettres qu'elle écrit à sa fille, Virginia Arditi adopte quant à elle une position plus modeste, possiblement parce qu'à l'origine ses écrits n'étaient pas destinés à la publication. Elle s'attarde cependant, elle aussi, sur les points de son voyage qu'elle trouve les plus remarquables et les plus dignes d'être rapportés.

Dans les courriers qu'il adresse au *Figaro*, Victor Capoul se comporte en reporter. Il prend soin de transmettre à ses lecteurs divers traits caractéristiques des régions et des villes dans lesquelles il séjourne, en ne fournissant d'autre référence que celle de son expérience personnelle. À la Havane, il écrit ainsi de longs paragraphes sur les qualités du tabac et des cigares cubains, et donne des conseils pour reconnaître leur qualité. Au Mexique, il évoque les urubus, des vautours très nombreux à Veracruz et qui d'après lui nettoient les rues de leurs déchets[2367] ; à Mexico, il s'attarde sur les promenades quotidiennes que les prostituées font en voiture, ayant interdiction, le jour, d'arpenter la ville à pied. À New York, outre l'aménagement urbain, il décrit précisément une maison close qu'il estime typique, surpris que les clients soient servis par des hommes et non par les « filles » qui s'attablent avec eux avant de leur proposer de monter à l'étage[2368]. Au Canada enfin, il note la forte proportion d'églises et de congrégations religieuses, et détaille les particularités de la chasse au castor. Il évoque ensuite le commerce des fourrures de manière plus générale, qui entraîne une raréfaction des espèces et, avec elle, une inévitable hausse du prix des peaux qui pourrait bientôt avoisiner, selon lui, celui des pierres précieuses[2369].

[2367] Quoique plus brièvement, il parle aussi des services de nettoyage rendus par de « grands oiseaux » noirs à La Havane, déclaration qui alimentera la colère de la population lorsque celle-ci aura accès à son article, un peu moins d'un mois après sa publication. Voir la section « 14.4.1.2. "Un acteur […] appartient absolument au public" : Capoul exfiltré de La Havane en 1883 ».

[2368] CAPOUL Victor, « Ma tournée en Amérique », *Le Figaro*, 15 novembre 1882.

[2369] CAPOUL Victor, « Ma tournée en Amérique. Le Canada (Suite et fin) », *Le Figaro*, 21 juin 1883.

En préambule des articles qu'il retransmet dans ses mémoires, Victor Maurel affirme quant à lui une ambition quasi scientifique[2370]. Il insiste sur la longueur de son étude, conduite sur près de vingt ans, et sur la rigueur avec laquelle il a cherché « à contrôler les faits, soumettre ses sentiments à l'appréciation de la raison, en un mot observer la règle de Descartes[2371] ». La méthode d'investigation qu'il dit avoir suivie le conduit à structurer son texte sur les États-Unis en trois parties : le commerce et l'industrie ; les mœurs ; les arts[2372]. Dans la lignée des écrits européens et états-uniens de l'époque, le chanteur présente le pays comme une nation neuve, de laquelle les populations natives auraient disparu de façon presque naturelle, et ne fait jamais état des descendants d'esclaves, complètement absents de son essai. Dans la première partie, Maurel adopte une approche essentiellement quantitative pour décrire l'état de la production industrielle et agricole du pays, sa balance commerciale, et comparer sa dette avec celle des principales puissances européennes. S'appuyant sur des chiffres impressionnants dont il ne donne pas la provenance, le chanteur dresse un bilan très positif de l'économie nationale, en croissance constante. Quand il aborde les spécificités du peuple états-unien, qu'il étudie de manière générale avant de se pencher sur le « caractère de la femme[2373] », il paraît vouloir emprunter aux méthodes de l'anthropologie naissante. Notant le développement récent d'une forme d'aristocratie dans ce pays qu'il présente comme ayant jusqu'ici été très égalitaire, Maurel liste les caractéristiques qu'il a repérées au sein de sa population, en les justifiant à chaque fois par un fait historique, économique ou scientifique.

Il explique ainsi que les États-Uniens sont sans doute orgueilleux du fait de la jeunesse de leur pays et de la rapidité de son développement, qu'il justifie en s'appuyant sur l'exemple de Chicago[2374]. Il note ensuite, sans en connaître la raison, que l'influence du climat paraît plus « usante » dans ce pays qu'ailleurs, sur les êtres comme sur les choses. Il émet alors deux hypothèses pour expliquer cette usure précoce qui donne le sentiment que tout passe plus vite : elle serait due soit à « la grande quantité d'électricité répandue dans l'air », soit à des « actions hygrométriques ou thermométriques[2375] ». Passées ses conditions générales, il s'attarde sur les spécificités de l'éducation des jeunes filles américaines, qui leur confère une plus grande indépendance qu'à leurs consœurs européennes, mais leur promet également plus de frustrations dans leur vie familiale future, ce qui peut expliquer l'âge quelque peu tardif auquel

[2370] Sur les ambitions scientifiques de Victor Maurel, voir notamment FRIGAU Manning, *Ce que la musique fait à l'hypnose. Une relation spectaculaire au XIXe siècle, op. cit.*, p. 308-325.
[2371] MAUREL Victor, *Dix ans de carrière, 1887-1897*, *op. cit.*, p. 204.
[2372] *Ibid*., p. 201.
[2373] *Ibid*., p. 226.
[2374] *Ibid*., p. 219-220.
[2375] *Ibid.*, p. 222.

elles tendent à se marier, et la suractivité mondaine dont elles font ensuite preuve. Le dernier article cité porte sur les arts, et emprunte avant tout à l'histoire. Partant du postulat que la colonisation et le souci constant des affaires n'avaient pas fourni des conditions propices au développement artistique[2376], Maurel souligne l'influence des productions européennes de 1750 à 1895. Il évoque tour à tour l'opéra et la musique instrumentale, discute les qualités respectives des œuvres de Wagner et de Verdi, et fait l'éloge de l'association Abbey-Grau[2377]. Il se tourne ensuite vers le théâtre, la peinture, puis la sculpture, citant les noms d'artistes états-uniens selon lui dignes d'intérêt.

Plus modestement, Virginia Arditi décrit à sa fille les lieux qu'elle estime les plus susceptibles d'éveiller sa curiosité. À l'approche de la frontière mexicaine, elle évoque ainsi des huttes faites de branches et couvertes de sable, qui abritent plusieurs familles[2378]. Une fois à Mexico, elle dépeint son hôtel, la cathédrale et le palais de Chapultepec, tout en s'émerveillant des couleurs et de la douceur du climat. La capitale apparaît comme un « parfait paradis », le ciel y est « glorieux » et l'atmosphère « pure[2379] ». On apprend par ailleurs que la troupe loge dans un ancien couvent construit autour d'un jardin d'orangers et de palmiers hauts de quinze pieds, ainsi que d'autres arbres – qu'elle ne connaît vraisemblablement pas – toujours en feuilles malgré l'hiver. Le bâtiment est entouré d'une véranda dans laquelle tous se rendent pour prendre l'air[2380]. Après avoir déclaré qu'une plume plus affutée que la sienne ferait davantage justice à la cathédrale, l'épouse du chef d'orchestre en décrit tout de même les principaux aspects. La partie ancienne, érigée sur les ruines du temple aztèque de la ville, semble faite d'ivoire sculpté et est qualifiée de merveille. La plus récente, datant du XVIIe siècle, est apparemment immense et ne contient pas moins de quarante autels, qu'Arditi trouve plus beaux les uns que les autres. Les piliers gigantesques sont en malachite, et, où qu'il aille, l'œil se pose systématiquement sur des sculptures, des dorures et des peintures selon elle magnifiques[2381]. Quant au palais de Chapultepec, Virginia Arditi lui trouve un charme mélancolique, car les pièces sont prétendument conservées dans leur état premier, avec les meubles et les pièces d'origine. Construit sur une colline et entouré de verdure, c'est surtout la vue offerte par le lieu qui impressionne la visiteuse. Elle évoque la beauté indescriptible de la végétation, ainsi qu'une

[2376] Conviction notamment partagée par Grau, comme le montre la citation placée en début de partie.
[2377] Maurel ne mentionne pas Schoeffel.
[2378] ARDITI Luigi, *My Reminiscences*, *op. cit.*, p. 276.
[2379] *Ibid.,* p. 278.
[2380] *Ibid*.
[2381] *Ibid*.

immense chaîne de montagnes à l'horizon, surmontée par un pic enneigé qu'elle suppose être un volcan éteint[2382].

Quel que soit le degré de détails qu'ils donnent à leurs lecteurs ou la posture qu'ils adoptent vis-à-vis des régions qu'ils ont parcourues, les artistes en voyage n'offrent jamais un regard neutre. À travers leurs textes transparaît une grille de lecture du monde qui classe villes, pays et populations en fonction de leur degré d'industrialisation et des richesses ainsi produites.

13.2.2 Progrès, pittoresque et orientalisme : les grilles de lecture de l'ailleurs

En tournée, les artistes s'attardent souvent à décrire les paysages urbains et naturels des lieux dans lesquels ils séjournent, ou qu'ils traversent. Parfois même, ils commentent les particularités de la vie ou de la population locale. Si cette pratique est généralisée, les récits proposés par les chanteurs et les comédiens en voyage participent de deux imaginaires distincts : celui du progrès et de la modernité, incarné par les grandes métropoles états-uniennes, et celui de l'Orient, qui surgit dans des lieux moins développés économiquement que les villes européennes.

13.2.2.1 Des États-Unis symboles d'avenir

Les récits d'artistes en voyage dessinent un monde souvent binaire, selon une ligne de partage établie par la notion de progrès, perçu comme un mouvement inéluctable et devant toucher toute l'humanité. À une époque où la modernité s'appuie principalement sur l'essor de l'industrie, le machinisme et l'urbanisation, certaines grandes villes des États-Unis, au premier rang desquelles New York, font de ce pays un symbole d'avenir[2383]. En marge de ces promesses de développement, les espaces moins normés et moins pourvus sont perçus comme situés en-deçà de la civilisation européenne, ce qui les relègue soit dans un passé mythique, soit dans un espace fictionnel et artistique qui les extrait du réel.

[2382] *Ibid.*, p. 279.

[2383] Sur le caractère construit de cette ontologie du progrès *via* la modernisation, voir notamment : FUREIX Emmanuel et JARRIGE François, « Les voies sinueuses de la modernisation », dans *La modernité désenchantée. Relire l'histoire du XIXe siècle français*, Paris, La Découverte, 2015, p. 49 à 116. Sur des alternatives de l'époque à cette voie industrielle du « progrès », voir aussi : PETRUSEWICZ Marta, « Rethinking Centre and Periphery in Historical Analysis : Land-base Modernization as an Alternative Model from the Peripheries », dans HAUSEWEDELL Tessa, KÖRNER Axel et TIEDAU Ulrich (dir.), *Re-Mapping Centre and Periphery. Asymmetrical Encounters in European and Global Contexts*, Londres, UCL Press, 2019, p. 17-26.

En préambule de l'article qu'il consacre au développement du commerce et de l'industrie aux États-Unis, Victor Maurel écrit la chose suivante :

> Ce ne sont plus aujourd'hui les grandioses tableaux de la nature qui frappent d'admiration l'Européen ; ce sont les œuvres colossales du génie de l'homme : de splendides cités se sont élevées de toutes parts ; un réseau de canaux et de routes porte la vie dans ce pays immense ; des ponts ont franchi les fleuves ; les torrents et les rapides ont réglé leur course vagabonde ; les locomotives bruyantes traînent à toute vitesse des convois de marchandises et de voyageurs là où naguère on se frayait à grand'peine un chemin. Tout atteste la puissance de l'homme et affirme sa conquête.
>
> Ce progrès si rapide, tel que l'histoire n'en offre point d'autre exemple, cette prospérité sans égale, sont dus au développement considérable que les Américains ont su donner au commerce et à l'industrie. Et leur ardeur ne s'est point ralentie, et, chaque jour, des œuvres nouvelles témoignent de la vitalité de ce grand peuple[2384].

Dans ce passage, le chanteur condense toutes les particularités du pays qu'il développera plusieurs pages durant, tout en s'en émerveillant. Opposant « les grandioses tableaux de la nature » aux « œuvres colossales du génie de l'homme », Maurel valorise l'intelligence avec laquelle le peuple états-unien est parvenu à maîtriser son immense territoire pour en tirer les ressources qui assurent son développement et son niveau de vie. Soulignant l'énergie d'un groupe plein d'« ardeur » et de « vitalité », l'artiste français montre les connotations positives dont bénéficient de telles qualités conçues comme viriles et nécessaires à la bonne santé d'une nation[2385].

En amont et en aval du texte de Maurel, les récits que Victor Capoul et Ellen Terry consacrent à New York traduisent eux aussi un fort enthousiasme pour les constructions et l'effervescence d'une ville qu'ils trouvent tous deux admirables. Le ténor français est fasciné par la vitesse de croissance de la métropole, le gigantisme de ses bâtiments, et l'activité quasi permanente de ses habitants, qui se poursuit d'autant plus facilement la nuit grâce à la lumière électrique[2386]. Dans un court passage décrivant l'animation de la rue, le chanteur passe tour à tour en revue les hôtels, qu'il désigne comme de « véritables palais resplendissant […] de mille

[2384] MAUREL Victor, *Dix ans de carrière, 1887-1897*, *op. cit.*, p. 205-206.

[2385] Sur les liens entre infrastructures urbaines et santé d'une région, voir notamment la citation extraite de *L'Argent* de Zola, dans l'introduction de la partie II.

[2386] Dans les lettres qu'elle écrit à sa fille, Virginia Arditi note quant à elle que les moindres villes et villages qu'elle aperçoit depuis le train sont éclairés grâce à l'électricité. *ARDITI Luigi, My Reminiscences, op. cit.*, p. 272.

feux », les nouveaux immeubles qui « surgissent de tous côtés » et dépassent les hauteurs de Central Park, les files de tramways qui parcourent les rues sans interruption, conduites « au galop des petits chevaux nerveux du Kentucky », et les ponts de chemin de fer qui s'élèvent à la hauteur d'un deuxième étage[2387]. Le promeneur que campe ici Capoul se trouve ainsi immergé dans un flot continu de vie et d'animation rendu palpable par les procédés d'accumulation employés par l'auteur qui ajoute :

> C'est un vacarme continuel de cris, de roulements sourds, d'écrasements de rails et de sifflets de locomotives se mêlant à l'immense clameur de la Cité emportée à toute vapeur dans le tourbillon des affaires[2388] !

Quand il retourne à New York au printemps, après ses saisons à La Havane et au Mexique, Capoul écrit avoir le sentiment de rentrer chez lui, après de « lointains voyages ». Il poursuit alors les éloges qu'il avait déjà faits en novembre, utilisant le champ lexical de la grandeur (« majestueusement », « magnifiques maisons à la hauteur prodigieuse », « les plus beaux magasins, les hôtels d'une grandeur et d'un confort inconnus en Europe », « très remarquable ») et valorisant le travail incessant qui semble régner dans la métropole. Les centres commerciaux sont désignés comme de « véritables ruches d'abeilles humaines » et le chanteur approuve l'adage « time is money » qu'il estime visiblement être à l'origine des prodiges qu'il décrit[2389].

Quoiqu'elle donne moins de détails que Capoul, Ellen Terry partage l'émerveillement de son confrère français pour la grandeur de la ville. En retranscrivant l'impression causée par sa découverte du port de New York en 1883, la comédienne insiste sur le caractère impressionnant de son gigantisme et de son activité[2390]. Elle décrit l'immensité de l'Hudson, la multitude de paquebots et de ferries qui le traversent et la « grande statue de la Liberté qui domine tout le vacarme et l'agitation du trafic maritime mondial[2391] ». Sans pour autant dénigrer Londres, l'artiste établit ensuite un parallèle entre l'entrée dans la capitale britannique et celle dans New York, la première incarnant « la poésie du passé » et la seconde « la poésie du futur[2392] », expressions qui illustrent bien la symbolique alors attachée au déploiement urbain,

[2387] CAPOUL Victor, « Ma tournée en Amérique », art. cit.
[2388] *Ibid*.
[2389] CAPOUL Victor, « Ma tournée en Amérique. New-York », art. cit.
[2390] TERRY Ellen, *The Story of My Life*, Londres, Hutchinson, 1908, p. 253-254.
[2391] « […] its tall statue of Liberty dominating all the racket and bustle of the sea traffic of the world ! », *Ibid.*, p. 253.
[2392] *Ibid.*, p. 254.

renforcées ici par les appellations « vieux continent » et « nouveau monde » alors souvent employées pour désigner respectivement l'Europe et les Amériques.

Si des séjours au Mexique ou à Cuba peuvent eux aussi susciter l'admiration des artistes, les termes qu'ils utilisent pour dépeindre ces régions les font souvent basculer dans un univers fictif qui fascine les auteurs mais qui placent ces lieux hors de leur monde. De même qu'en 1832 Charles Darwin, alors à Rio de Janeiro, utilisait une comparaison avec l'opéra et le théâtre pour décrire la nature qui l'environnait, les membres des troupes de Grau passent tour à tour par le merveilleux, la peinture ou le théâtre pour décrire les espaces qu'ils traversent, apportant beaucoup d'importance au pittoresque[2393].

13.2.2.2 Fictionnaliser et mythifier les Amériques

Achevant la description de son trajet entre Veracruz et Mexico, Victor Capoul évoque un « éblouissant voyage[2394] ». Traversant des paysages qu'il dit grandioses et contrastés, le ténor emploie le champ lexical du merveilleux pour mieux donner à voir le caractère fabuleux des espaces qu'il traverse : la lumière semble fantastique, certains lieux sont humanisés, et l'artiste invoque des créatures mythologiques pour caractériser ses impressions. Arrivé dans la vallée d'Orizaba qu'il qualifie de « merveilleuse », le ténor attire l'attention des lecteurs sur ses montagnes « étincelantes sous la blancheur des neiges éternelles ». Dans la zone tempérée, il évoque « les riantes perspectives de la vallée », qui prennent de ce fait un aspect à la fois paisible et féerique. Remarquant que le train circule à des altitudes impressionnantes, Capoul écrit ensuite son sentiment de voyager sur le dos de « l'hippogriffe antique vomissant le feu et la fumée […] déployant […] ses vastes ailes de fer et de pierres[2395] ». Depuis le pont de Mellac enfin, le ténor parle d'énormes blocs de pierres qui semblent avoir été rassemblés par un Titan.

Quand il décrit les villes de La Havane, Veracruz et Mexico, c'est à la peinture et plus particulièrement aux codes de l'orientalisme que le chanteur emprunte ses références[2396]. Après

[2393] « If it may be so compared, it is like one of the gayest scenes in the Opera House or Theatre », entrée du 1er juillet 1832, KEYNES Richard Darwin (dir.), *Charles Darwin's Beagle Diary*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, cité par WALTON Benjamin, « *L'Italiania* in Calcutta », dans ASPDEN Suzanne (dir.), *Operatic Geographies. The Place of Opera & the Opera House*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 2019, p. 119.

[2394] CAPOUL Victor, « Ma tournée en Amérique. Le Mexique », art. cit.

[2395] *Ibid*.

[2396] Virginia Arditi voit aussi des références orientales dans certaines églises mexicaines, mais elle ne passe pas par le vocabulaire de la peinture pour décrire les lieux qu'elle traverse. ARDITI Luigi, *My Reminiscences*, *op. cit.*, p. 277.

la description de New York à laquelle Capoul a donné des couleurs plutôt viriles, La Havane apparaît au contraire comme une cité féminine, alanguie sous le soleil et bercée par les flots :

> Nous arrivâmes enfin au point du jour en vue de la Havane, par un soleil déjà radieux. La mer un peu houleuse roulait, au loin, jusque dans le ciel, ses flots frangés d'écume blanche, irisée sous les rayons de l'astre lumineux.
>
> Devant nous, encore endormie, la Havane, mystérieusement voilée des premières brumes du matin, enveloppant des teintes rosées de l'aurore la blancheur un peu crue de ses maisons basses, d'où montaient çà et là dans l'azur du ciel, les divers clochers et les phares du port semblables aux minarets debout dans les chauds horizons de quelque ville d'Orient !
>
> À l'entrée du port, la cité cubaine déroule la continuité des maisons, presque toutes à un seul étage, ce qui lui donne, quand on la domine, l'aspect d'une grande ville décapitée ; enfin à notre gauche, le vieux fort du *Morro*, profilant sur les hauteurs la masse compacte de ses vieux murs, ayant pris, sous la patine du temps, les chaudes caresses du soleil et sous les morsures de la mousse de mer, une diversité de tons, qui reposent l'œil de l'implacable blancheur qui nous environne[2397].

Outre l'association au féminin par la mention du sommeil et l'impression de dominer la ville – par contraste avec la verticalité et l'agitation new-yorkaises – et le parallèle avec l'architecture musulmane, l'orientalisme apparaît ici en creux à travers les couleurs que Capoul utilise dans sa description. La blancheur, convoquée à trois reprises pour caractériser l'écume et les murs des maisons, ainsi que les teintes chaudes du soleil, ne sont pas sans rappeler certains tableaux d'Eugène Fromentin ou de Théodore Chassériau[2398]. À Veracruz puis à Mexico, le ténor emploie les mêmes références. Dans la ville portuaire, les dômes des églises lui rappellent des mosquées, « les verts, les blancs et les roses » des maisons marquent un contraste vif avec le noir des urubus, et se fondent dans « les teintes douces de l'Orient chauffées par l'implacable lumière d'un soleil de feu[2399] ». Dans la capitale ensuite, ce sont « les maisons à terrasse, la vive lumière, les nombreux âniers parcourant les rues » et les « clochers innombrables passés à la chaux vive » qui donnent à la cité « un aspect oriental », que Capoul, qui ne connaît pourtant du Mexique que les deux villes dans lesquelles il a chanté, déclare typique de l'ensemble du

[2397] CAPOUL Victor, « Ma tournée en Amérique. La Havane », *Le Figaro*, 31 janvier 1883.

[2398] Voir notamment : CHASSÉRIAU Théodore, *Juives au balcon, Alger*, huile sur bois, 37,5x25,5cm, 1849 ; FROMENTIN Eugène, *Ville d'Algérie*, huile sur toile, 18x26cm, 1853 env. ; FROMENTIN Eugène, *Halte à El Aghouat*, huile sur panneau, 41x32cm, 1872.

[2399] CAPOUL Victor, « Ma tournée en Amérique. Le Mexique », art. cit.

pays[2400]. Quand le ténor abandonne cette esthétique, il ne laisse pas pour autant la peinture de côté, et cet art lui permet d'atténuer le caractère horrifiant des quartiers les plus miséreux qu'il visite. C'est ainsi qu'en parcourant les faubourgs de Mexico, « répugnants à cause de leur saleté », le ténor propose à ses lecteurs de prendre de la distance pour composer un « tableau charmant » à partir de ce qu'il voit : des femmes autochtones qui s'épouillent les unes les autres sur le pas de leurs portes, des enfants « crasseux, déguenillés », mais éclairés par « leurs yeux noirs et leurs dents éblouissantes de blancheur », des cavaliers coiffés d'un *sombrero*, des jeunes filles allant et venant, des oiseleurs « presque nus » transportant des cages, le tout sur un fond de « ciel bleu admirable », d'orangers et de citronniers[2401].

Après la peinture, le théâtre vient lui aussi aider le chanteur dans ses descriptions, tout comme il est utilisé, de façon plus marquée, par Virginia Arditi. Lors de leurs trajets en train, tous deux évoquent des changements de décor pour traduire les variations du paysage[2402]. Le long des rives du Mississipi, la femme du chef d'orchestre parle explicitement d'un « décor de théâtre » et, alors que la troupe effectue une halte à la frontière mexicaine, accueillie à la lumière de la lune par des gens aux habits colorés, Arditi évoque « une scène qu'elle n'oubliera jamais[2403] ».

Quoique les artistes soient autant, mais différemment, fascinés par leurs voyages dans les grandes villes des États-Unis que par ceux qu'ils effectuent au Mexique ou à La Havane, le recours quasi systématique à l'art pour décrire ces derniers lieux établit, comme le dit Capoul, une distance qui rend toute rencontre difficile si ce n'est impossible, faisant des personnes vivant sur place autant de figures d'altérité avec qui il est inenvisageable d'entrer en contact.

13.2.3 L'Autre au prisme de l'Europe, et de l'art

Pour les artistes en tournée, les masques de l'Autre sont multiples et peuvent se superposer pour construire des altérités plus ou moins exoticisées, mais qui constituent rarement des *alter egos*. Loin du pays voire du continent d'origine, l'autre est d'abord l'étranger, moins comme un être appartenant à une autre nation, que comme un non-Européen, voire un non-

[2400] *Ibid*.
[2401] *Ibid*.
[2402] *Ibid*. ; ARDITI Luigi, *My Reminiscences*, *op. cit*., p. 277.
[2403] « The sun was so hot, and the vegetation so luxuriant, that, passing through the different settlements, I almost fancied we were witnessing scenes from a theatre. » ; « At night-time we halted at another station, and here the brilliant colouring of the people's dresses, upon which the bright moonshine cast its quiet spell, presented a scene which I shall never forget. », *Ibid*., p. 275.

Occidental, les États-Uniens des villes bénéficiant globalement d'une plus haute considération. Comme des artistes de diverses nationalités composent souvent les troupes de Grau ou, comme nous l'avons vu plus haut, les artistes se reconnaissant souvent entre pairs de pays différents, c'est avant tout la notion vague de « civilisation » qui permet de distinguer l'étranger du pair. Dans les Amériques, ces autres sont ainsi les autochtones, les personnes racisées, les migrants chinois, mais aussi parfois les locaux, quand des métissages les font classer par les voyageurs dans une sorte de catégorie liminaire. À une époque où les théories raciales imprègnent fortement les imaginaires, cette déclinaison de l'altérité est bien souvent perçue dans un rapport d'infériorité « naturel » qui teinte les récits d'artistes de condescendance, voire d'un racisme exprimé sans retenue aucune[2404]. Quelle que soit leur origine ethnique, les travailleurs et les personnes fragilisées par la précarité constituent la deuxième grande figure d'altérité des tournées[2405]. Infantilisées ou transformées en personnages d'un décor pittoresque, elles semblent d'autant plus inoffensives que les artistes, de passage, perçoivent rarement les tensions sociales des pays et régions dans lesquels ils séjournent. Quand les récits de tournées sont écrits par des hommes, les femmes deviennent elles aussi des autres, quand elles ne constituent pas un objet d'étude à part entière, comme l'exemple de Maurel l'a montré plus haut[2406]. Quand ces figures se croisent en une même personne ou en un même groupe, l'éloignement ressenti et la réification qui en découle sont d'autant plus forts. Le groupe en question peut alors entrer dans la catégorie « autre » même s'il en était absent jusque-là : c'est notamment le cas des enfants et dans une moindre mesure des personnes âgées, quand ceux-ci et ceux-là appartiennent à des groupes fragilisés et souvent ethnicisés.

Les récits de voyage mentionnés ne font état d'aucune autre mise en relation qu'avec des envoyés européens ou des représentants du pouvoir, comme les deux exemples qui suivent le suggèrent. Même si, lorsqu'il visite le village de Caughnawaga aux alentours de Montréal, Victor Capoul traverse le Saint-Laurent guidé par deux natifs qui l'adressent à leur dirigeant,

[2404] Sur la hiérarchisation des peuples selon des critères morphologiques et ethniques au XIXe siècle, voir notamment : REYNAULT-PALIGOT Carole, « Altérité raciale, altérité radicale », dans COUTELET Nathalie et MOINDROT Isabelle (dir.), *L'altérité en spectacle. 1789-1918*, Rennes, *op. cit*., p. 35-42.

[2405] Sur la peinture de la pauvreté dans les arts et la littérature au XIXe siècle, voir notamment : FIX Florence et GILLARD-ESTRADA Anne-Florence (dir.), *Pauvretés esthétiques au XIXe siècle. Regards croisés franco-britanniques*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2022.

[2406] MAUREL Victor, *Dix ans de carrière, 1887-1897*, *op. cit*., p. 226-238. – Sur la constitution des femmes comme « autres » de l'humanité dont les hommes seraient la norme, voir bien sûr : DE BEAUVOIR Simone, *Le Deuxième sexe. Tome 1 : Mythes et réalités*, Paris, Gallimard, 1949, p. 20-22. Pour des travaux plus récents, voir aussi : IRIGARAY Luce, *Speculum. De l'autre femme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974 ; IRIGARAY Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977 ; Lloye Genevieve, *The Man of Reason: "Male" and "Female" in Western Philosophy*, Minneapolis, University of Minnesota Press, [1984], 1993 ; PATEMAN Carole, *Le contrat sexuel*, Paris, La Découverte, 2022.

le chanteur fait le déplacement avec le rédacteur en chef d'un journal local puis passe le plus clair de son après-midi avec le père Butain, un prêtre français installé dans le village depuis plusieurs décennies[2407]. À Mexico, Virginia Arditi et son mari côtoient le fils d'un ami britannique défunt, ainsi que le vice-président de la compagnie de chemin de fer de la région[2408]. Hors de ces cercles de sociabilité, les artistes en voyage écrivent le plus souvent des généralités sur les populations qu'ils croisent, traduisant des préjugés généralement négatifs à l'encontre des personnes vivant et venant d'au-delà de l'Europe, exception faite des États-Unis.

Comme pour les paysages, les êtres vus au détour d'une rue ou depuis un train sont parfois passés au filtre de l'art, devenant de plaisants personnages de fiction. Dans ces cas-là, les artistes qui les décrivent ne semblent pas ou plus éprouver d'empathie pour la précarité dans laquelle ses personnes se trouvent parfois. C'est ainsi qu'à Cuba puis au Mexique, Capoul désigne les jeunes filles sortant des églises ainsi que les prostituées maquillées à outrance comme des *carmencitas*, terme valise qui peut visiblement être autant appliqué à un objet de désir qu'à une source de répulsion[2409]. À La Havane, il a recours à la statuaire. Croisant un groupe de mendiants noirs âgés, à moitié dévêtus, il fait d'eux des statues d'ébène[2410]. Ressortant d'un combat de coq, il convoque *Le Vainqueur au combat de coq* de Falguière pour synthétiser l'impression que le gagnant, un jeune homme noir cette fois-ci, lui a donnée tandis qu'il emportait avec lui son animal[2411]. Alors que le train qui conduit la troupe de Grau au Mexique est arrêté pour la nuit dans une bourgade mexicaine après l'effondrement d'un pont, Virginia Arditi évoque quant à elle des femmes et des enfants à demi-nus. Certains d'entre eux, portant de larges cruches, lui rappellent les scènes bibliques de Ruth et Naomi qu'elle a vues représentées avec sa fille, et une jeune enfant vêtue d'une simple chemise ressemble selon elle à « une parfaite petite statue », à tel point qu'elle ne parvient pas à détourner son regard d'elle[2412].

[2407] CAPOUL Victor, « Ma tournée en Amérique. Le Canada (Suite et fin) », *Le Figaro*, 21 juin 1883.

[2408] ARDITI Luigi, *My Reminiscences*, *op. cit.*, p. 280.

[2409] CAPOUL Victor, « Ma tournée en Amérique. La Havane » et « Ma tournée en Amérique. Le Mexique – Suite – », art. cit.

[2410] « […] un groupe de vieux mendiants nègres, admirablement drapés de vieilles guenilles laissant à jour, l'ébène de leur poitrine et de leurs bras nus. » CAPOUL Victor, « Ma tournée en Amérique. La Havane », art. cit.

[2411] « […] l'oiseau vainqueur pousse un cocorico victorieux et quitte le champ du combat, emporté sur le bras d'un nègre de magnifique prestance, qui semble avoir emprunté à l'adorable chef-d'œuvre de Falguière, *le Vainqueur au combat de coqs*, son mouvement plein de grâce et de grandeur ! », *Ibid*.

[2412] « One little baby girl, I particularly noticed, had nothing on but a scanty chemise, and she was such a perfect little statue that I could not keep my eyes off her ». ARDITI Luigi, *My Reminiscences*, *op. cit.*, p. 276. – Notons par ailleurs qu'à la fin du XIXe siècle, les transports font de la halte un motif récurrent en littérature. Voir par exemple la scène d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* dans laquelle le narrateur, passager d'un train, observe une jeune paysanne proposer du café au lait aux voyageurs qui s'éveillent. PROUST Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, nrf, 1918, p. 195.

Quand les artistes amorcent un semblant de rencontre avec des locaux issus de groupes ethniques distincts ou d'une autre classe sociale que la leur, ils montrent souvent, à leur égard, une forme de sympathie amusée et tintée de condescendance. Commentant sa discussion avec le cocher qui le promène dans ce qu'il estime être les principaux points d'intérêts de Montréal, Capoul décrit son interlocuteur comme un homme plaisant, rieur, mais passablement rustre et peu éveillé[2413]. Il qualifie son rire de « bête » et le compare à un bâillement sonore, mais supporte la longueur du trajet « par ses saillies, ses vieilles expressions du quinzième siècle et ses insolentes naïvetés[2414] ». Quelques années plus tard, Virginia Arditi puis Emma Calvé indiquent quant à elles que le service est systématiquement effectué, dans les hôtels états-uniens, par des Afro-américains, et les deux femmes en dressent des portraits très semblables[2415]. Elles soulignent leur courtoisie, leur serviabilité et leur caractère chaleureux, mais insistent surtout sur le fait qu'elles les trouvent très amusants, soit par leurs manières et l'intérêt qu'ils portent à la troupe (pour Virginia Arditi) soit pour leur langage, que Calvé qualifie de « français "petit nègre" des plus réjouissants[2416] ». Dans un paragraphe où elle énumère, avec des anaphores, tous les lieux de l'hôtel où sont postés les employés, la chanteuse dit éprouver le désir de « [s]'habiller en noir pour être à l'unisson de tous ces moricauds gentiment serviables, avec leurs *yes m'ame* qu'ils disent à tout propos[2417] ». Quoique l'artiste n'écrive pas, dans ce paragraphe, de propos insultants à l'égard du personnel qu'elle décrit, l'amusement que leur seule présence lui inspire montre qu'au sentiment de supériorité apporté par la différence sociale s'en superpose un autre, induit par le contraste des couleurs de peau. Cette seconde couche de discrimination transparaît d'ailleurs plus clairement dans une note de bas de page que Calvé ajoute à la suite de sa description, et dans laquelle elle déclare : « Ne pas oublier que tout ceci a été écrit en 1894. Aujourd'hui les palaces n'emploient plus que des serviteurs blancs[2418] », comme pour indiquer que la présence d'employés noirs était un signe de passéisme des États-Unis d'alors.

À San Francisco, Virginia Arditi et Ellen Terry racontent, à environ quatre ans d'intervalle l'une de l'autre, leur découverte du théâtre chinois[2419]. Bien qu'avant de pénétrer dans la salle, la première se dise impressionnée par les qualités des menuiseries observables sur

[2413] CAPOUL Victor, « Ma tournée en Amérique. Le Canada », art. cit.
[2414] *Ibid*.
[2415] ARDITI Luigi, *My Reminiscences*, *op. cit.*, p. 273 ; CALVÉ Emma, *Sous tous les ciels, j'ai chanté…*, *op. cit*., p. 99-100.
[2416] *Ibid*., p. 100.
[2417] *Ibid*., p. 99.
[2418] *Ibid*., p. 100.
[2419] TERRY Ellen, *The Story of My Life*, *op. cit.*, p. 300.

les devantures des échoppes, elle décrète ensuite le jeu des comédiens trop stupide pour être décrit. Elle ajoute qu'elle trouve la musique assourdissante, et que par conséquent ni elle ni son mari ne peuvent la supporter bien longtemps. L'incompréhension première dont les époux Arditi font preuve est ainsi traduite par Virginia comme une infériorité de la forme d'art découverte, et non pas une simple divergence de codes. Ellen Terry rend elle aussi compte de difficultés de compréhension, mais ne les intègre pas dans un jugement de valeur, ce qui place son témoignage en contrepoint des exemples précédents. Observant les spectateurs autour d'elle, la comédienne paraît impressionnée par des visages qu'elle décrit comme impénétrables et dont les « yeux longs, brillants, et inexpressifs » paraissent être le symbole de l'éternité même[2420]. Poursuivant son récit, Terry ajoute que leur regard semble dire : « Nous avons été là avant vous – et nous le serons après vous[2421] ». Peut-être influencée par des lectures ou des échos de l'histoire de la Chine, l'artiste livre en tout cas une vision qui laisse de côté, chose rare à l'époque, l'idée d'une supériorité de la « race » européenne sur les autres.

Cette dernière transparaît au contraire clairement dans les écrits de Capoul qui, tel un anthropologue d'alors, établit des typologies d'individus en fonction de leurs origines ethniques et narre aussi l'histoire d'une « race » native[2422]. Dans son second article sur le Mexique, le ténor consacre plusieurs paragraphes à décrire, dans l'ordre : « la Mexicaine », « l'Indienne », « le Mexicain » et « l'Indien[2423] ». En employant systématiquement un singulier de généralité, le ténor désindividualise les personnes dont il parle et donne l'illusion de groupes sociaux homogènes, constitués d'êtres génériques. La première et le troisième se distinguent de la seconde et du quatrième par le mélange dont ils sont issus. La « Mexicaine » est présentée comme tenant « de l'Espagnol et conséquemment de l'Arabe, et un peu de l'Indien », quand son homologue masculin est dit « de sang mêlé ». Par opposition, les natifs sont ceux « dont la race ne s'est point mêlée à celle des premiers conquérants du Mexique », ce qui fait conclure à Capoul que « l'Indienne » comme « l'Indien », contrairement à « la Mexicaine » décrite comme jolie, sont laids, même s'il admet de rares exceptions chez les femmes. Cette différenciation est complétée par la mention de la couleur de peau des groupes de population décrits : Mexicaine et Mexicain sont censés avoir la peau claire, brune tout au plus, mais jamais foncée, ce qui sous-entend que c'est le cas des natifs. Ces derniers sont par ailleurs rabaissés,

[2420] *Ibid*.
[2421] *Ibid*.
[2422] CAPOUL Victor, « Ma tournée en Amérique. Le Canada (Suite et fin) », art. cit. – Sur l'histoire et l'historiographie du racisme compris comme la dégénérescence de prétendues qualités originaires, voir DORON Claude-Olivier, *L'homme altéré : races et dégénérescence*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2016.
[2423] CAPOUL Victor, « Ma tournée en Amérique. Le Mexique - Suite - », art. cit. – Sauf indication contraire, toutes les citations qui suivent dans ce paragraphe sont extraites de cet article.

soit par les détails intimes que le chanteur livre aux lecteurs, soit par les qualités serviles qu'il leur prête. Capoul explique ainsi que les femmes passent leur temps à « faire la chasse aux insectes qui pullulent sous leurs aisselles et dans leurs cheveux » mais qu'elles sont, d'après les dires d'un ami « grand amateur du beau sexe et allant quand même jusqu'au fond des choses […] extrêmement propres de corps ». Outre que la première information animalise ces femmes, le second commentaire qui évoque une situation d'intimité avec un homme blanc les sexualise, pratique courante dans les récits de voyageurs de l'époque et les représentations des personnes non-blanches[2424].

À l'inverse du « Mexicain » décrit comme excellent cavalier, « l'Indien » va quant à lui à pied et est présenté comme « dur à la fatigue, excellent marcheur, meilleur porteur encore[2425]». Semblable à un marchand de bétail présentant les qualités de la bête qu'il veut vendre, Capoul réduit ainsi les personnes qu'il décrit à un statut d'auxiliaire inférieur, dont le service constituerait en quelque sorte la vocation première, et qui seraient aisément substituables les unes aux autres, étant toutes pourvues des mêmes caractéristiques. Au contraire, les Haudenosaunees du village de Caughnawaga au Canada, que le ténor rencontre au mois de juin et désigne tantôt comme des sauvages, tantôt comme des Peaux-Rouges, sont présentés comme les descendants d'une « race » violente et dangereuse – sous-entendu, pour les premiers colons européens – « dont la disparition […] s'accélère tous les jours, au contact de la civilisation moderne[2426] ». Expliquant la diminution des populations indigènes par leur seul voisinage avec la culture européenne, Capoul place ce phénomène dans un ordre soi-disant naturel et inéluctable des choses, qui voudrait que les peuples dits avancés prennent, sans nécessairement le vouloir, le pas sur leurs équivalents dits primitifs, de la même façon que le progrès entraîne la maîtrise de la nature et par conséquent la raréfaction des espaces considérés comme sauvages[2427]. S'attardant un peu sur la description physique des villageois, le ténor note que

[2424] À ce propos, voir notamment : YEE Jennifer, *Clichés de la femme exotique : un regard sur la littérature coloniale française entre 1871 et 1914*, Paris/Montréal/Turin, L'Harmattan, 2000 ; CHALAYE Sylvie, « L'invention théâtrale de la ''Vénus noire''. De Saartjie Baartman à Joséphine Baker », dans COUTELET Nathalie et MOINDROT Isabelle (dir.), *L'altérité en spectacle. 1789-1918*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 55-66.

[2425] Les mémoires de la comédienne Nancy Vernet contiennent des passages très brutaux sur les porteurs que l'artiste et sa suite emploient à Madagascar. Entre autres choses, l'actrice n'hésite pas à leur donner des coups de pieds dans la tête – qu'elle qualifie de « légers » – en guise d'instructions. Dans le chapitre qu'il consacre aux transports au XIXe siècle, Sylvain Venayre rappelle que le portage demeure longtemps majoritaire dans plusieurs régions du monde, notamment en Afrique et en Asie, institution dont il souligne la violence et les liens étroits avec l'entreprise coloniale, que l'exemple de Vernet illustre très bien. VERNET Nancy, *Dix Ans de Coulisses*, Paris, F. R. de Rudeval, 1908, p. 315 ; VENAYRE Sylvain, « Transports et communications : les paradoxes du réseau », *op. c*it., p. 84.

[2426] CAPOUL Victor, « Ma tournée en Amérique. Le Canada (Suite et fin) », art. cit.

[2427] Sur l'invisibilisation des processus d'affaiblissement des peuples natifs mis en œuvre en Amérique du Nord et sur cette rhétorique de la disparition particulièrement présente à la fin du XIXe siècle, voir notamment :

leurs « chevelures sont lisses, épaisses et noires », et décrit leur peau comme « d'un rouge obscur et sale », déplorant leur habitude de se peindre le visage « avec des onguents préparés et mêlés avec des sucs ou des matières rouges qui pénètrent et dénaturent la couleur naturelle de leur peau[2428] ». De façon assez similaire à ce que Virginia Arditi écrit du théâtre chinois, Capoul utilise ici ses critères esthétiques comme une norme à partir de laquelle il évalue ceux de populations qu'il juge de fait inférieurs.

Probablement imprégnés des théories raciales, des récits d'exploration et des mises en scène de l'ailleurs du dernier XIXe siècle, les artistes qui partent en tournée livrent souvent dans leurs écrits une vision du monde marquée par le sentiment d'une domination occidentale du globe. Les outils d'analyse qu'ils utilisent pour comprendre les régions qu'ils parcourent établissent des hiérarchies en fonction du degré de « civilisation » des lieux et des personnes, ce concept se confondant souvent, dans les faits, avec le stade d'européanisation de ces régions. Dans une telle perspective, on peut se demander dans quelle mesure les tournées Grau, d'autant plus qu'elles produisent presque exclusivement des œuvres et des artistes européens, ne sont pas alors perçues comme les véhicules d'un progrès culturel nécessaire qui porterait, en creux, la marque d'un mode informel d'impérialisme.

DUNBAR-ORTIZ Roxanne, *Contre-histoire des États-Unis*, op. cit., p. 154-158. – Sur l'idéologie selon laquelle la « race blanche » serait amenée, par sa « supériorité », à « détruire ou subjuguer les autres [races] », voir notamment les écrits du scientifique et administrateur colonial Paul Bert, et plus particulièrement : BERT Paul, *Premières notions de zoologie. Lectures à l'usage des élèves des établissements secondaires des écoles normales primaires et des écoles primaires supérieures*, Paris, G. Masson, 4e édition, 1885, p. 93, cité dans REYNAULT - PALIGOT Carole, « Altérité raciale, altérité radicale », art. cit.

[2428] CAPOUL Victor, « Ma tournée en Amérique. Le Canada (Suite et fin) », art. cit.

13.3 De l'importance de la diffusion : tournées et rivalités géopolitiques

Outre les récits d'artistes donnant aux tournées les couleurs d'un voyage d'exploration, c'est toute une rhétorique de la conquête qui entoure les circulations artistiques. Ces discours, que l'on retrouve en pointillés dans la presse, les mémoires et autres récits de contemporains de Grau, montrent que la diffusion du spectacle européen à l'échelle transnationale est conçue, de façon plus ou moins officielle, comme un outil de choix pour asseoir sa domination au-delà de l'Europe. De manière générale, cette utilisation se remarque à travers l'utilisation fréquente d'un vocabulaire militaire pour décrire l'itinérance artistique. Dans le cas plus particulier de la France ensuite, les tournées apparaissent comme un des outils d'une « action culturelle » antérieure au XIXe siècle, qui permet à l'État de conserver une hégémonie symbolique à l'échelle du globe.

13.3.1 Campagnes militaires et généraux : la rhétorique martiale de la tournée

De part et d'autre de l'Atlantique, quoique de façon plus marquée en Europe, le champ lexical de la guerre est présent en pointillés pour décrire les succès des tournées. On le retrouve principalement dans la presse, mais aussi dans des écrits et discours de contemporains, qu'il s'agisse d'artistes ou de personnalités affiliées au monde du théâtre. Alors que les troupes sont volontiers désignées comme des bataillons de soldats et les vedettes et imprésarios comme des généraux, voire des empereurs, on remarque par ailleurs un ensemble de métaphores liées à la notion de conquête. Publics et régions sont ou se disent vaincus par le talent des artistes qui fait tomber toute forme de résistance et entraîne souvent une adhésion presque totale au modèle dramatique et musical diffusé.

13.3.1.1 Des troupes en campagne

Tout au long de la période, et quelle que soit l'origine géographique du locuteur, les tournées et directions de théâtres sont régulièrement désignées comme des campagnes. Si *Le Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle* édité par Pierre Larousse indique que le terme « campagne » peut, par extension, désigner « toute grande entreprise nécessitant un déplacement », son sens premier est bien celui d'une expédition militaire contre des armées ennemies[2429]. De fait, les idées de concurrence et de conquête apparaissent en creux derrière le phénomène de la tournée et, plus largement, de la production artistique. Le 21 mars 1880, les sept saisons que Henry E. Abbey fait commencer, presque simultanément, dans les villes de New York, Brooklyn, Boston, Baltimore et Chicago sont désignées par le journal britannique *The Era* comme une « mammoth summer campaign » (une « campagne d'été titanesque »), la pluralité des entreprises de l'imprésario venant empiéter sur le territoire de ses concurrents[2430]. De l'autre côté de la Manche, l'expression est abondamment utilisée par la presse française qui désigne comme telles les tournées et saisons organisées par Maurice Grau entre 1880 et 1901. La première occurrence que nous ayons trouvée commente le résultat positif d'une tournée d'opéra français passant par la Louisiane, et durant laquelle Capoul rencontre un succès certain :

> On écrit de La Nouvelle-Orléans, le 1er février, que la campagne de Maurice Grau dans cette ville vient de se terminer par une représentation triomphale pour Capoul, qui en était le bénéficiaire[2431].

Après avoir présenté la saison londonienne que la troupe du Théâtre de la Renaissance est sur le point d'entamer au Daly's Theatre, où elle fera notamment la création britannique d'*Izeyl*, Georges Boyer conclut : « ce sera donc une belle et bonne campagne du point de vue de l'art français[2432]. » Enfin, en septembre 1901, un article du *Ménestrel* explique que Maurice Grau songe à se retirer des affaires pour « se reposer après tant de brillantes campagnes[2433]. »

[2429] LAROUSSE Pierre, *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique....*, t. 3, par M. Pierre Larousse, Paris, 1866, p. 221.

[2430] Les artistes alors produits par Abbey sont les suivants : Edwin Booth, à la Brooklyn Academy of Music ; Lotta, au Haverley's Brooklyn Theatre ; Adelaide Nilsson, au Booth's Theatre de New York ; Denman Thompson, au Park Theatre de New York ; la troupe du Union Square Theatre, au Park Theatre de Boston ; la troupe des *Spanish Students* dans *Humpsy Dumpsy*, à l'Academy of Music de Baltimore ; Bartley Campbell dans *Fairfax*, au M'Vicker's Theatre de Chicago. Anonyme, « The Drama in America », *The Era*, 21 mars 1880.

[2431] Anonyme, « Spectacles et concerts », *Le Temps*, 26 février 1880.

[2432] BOYER Georges, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 3 juin 1894.

[2433] Anonyme, « Nouvelles diverses. Paris et départements », *Le Ménestrel*, 22 septembre 1901.

Cette expression n'est pas seulement employée dans la presse. On la retrouve également dans des écrits de contemporains sur la vie artistique d'alors. Dans *Chapters of Opera*, Henry Krehbiel désigne ainsi sept tournées comme des campagnes : celles que Mapleson dirige entre 1883 et 1885, celles de Walter Damrosch dans les années 1890, et celle que Grau conduit avec la troupe du Metropolitan Opera en 1900-1901[2434]. Si Krehbiel peut employer le terme seul, comme il le ferait pour « tour », il l'insère par deux fois dans des champs lexicaux faisant clairement référence à la guerre. Parlant du premier succès que Walter Damrosch rencontre avec l'opéra allemand après le retour d'Abbey et Grau au Metropolitan, l'auteur déclare que le chef d'orchestre « a gagné la première bataille de sa campagne[2435] ». Une fois que les directeurs de l'Opéra de New York ont accepté de confier la direction de l'opéra allemand à Damrosch, pour la saison 1896-1897, le critique parle alors de « traité de paix » que les trois hommes se résolvent à signer[2436]. Aimé Gerber, de son côté, emploie le terme de campagne pour parler de la stratégie de Grau, essentiellement tournée vers les succès que ses artistes rencontrent : « Grau étudiait les critiques de ses artistes aussi attentivement qu'un général aurait étudié des plans de campagne[2437]. »

Outre ce terme fréquemment employé avec des références plus ou moins martiales, certaines expressions insèrent clairement la tournée dans le champ symbolique de la guerre. Fin 1888, T. Johnson, correspondant anglais du *Figaro*, rapporte les propos de Grau qui, depuis Constantinople, décrit les tournées respectives de Bernhardt et de Coquelin comme « des marches triomphales[2438] ». En octobre 1900, l'expression est reprise par Alfred Delilia qui écrit : « c'est une marche triomphale que Maurice Grau a préparée à l'art français[2439] ». Évoquant dans son article la grande tournée Bernhardt/Coquelin et celle du Metropolitan Opera que l'imprésario dirige alors, le journaliste ajoute que ce dernier conduira ses deux saisons « à la victoire[2440] ».

[2434] KREHBIEL Henry Edward, *Chapters of Opera, Being Historical and Critical Observations and Records Concerning the Lyric Drama in New York from its Earliest Days down to the Present Time*, *op. cit.*, p. 77, 109, 258 (2 occurrences du terme), 259, 261 et 299.

[2435] *Ibid*., p. 258.

[2436] *Ibid*., p. 259.

[2437] HEYLBUT Rose et GERBER Aimé, *op. cit.*, p. 15.

[2438] JOHNSON T., « Correspondance anglaise », *Le Figaro*, 19 décembre 1888. – tournées 34 et 35.

[2439] DELILIA Alfred, « Nos Artistes en Amérique », art. cit. ; environ deux semaines plus tard, Albert Cellarius reprend l'expression de « marche triomphale pour l'art français » dans l'article qu'il consacre à la tournée Bernhardt-Coquelin dans *Gil Blas*. CELLARIUS Albert, « La tournée Sarah Bernhardt-Coquelin en Amérique et en Angleterre », art. cit.

[2440] *Ibid*. –Delilia mentionne par ailleurs brièvement la saison de Covent Garden qui n'est plus dirigée par Grau, mais à laquelle participent les principaux artistes du Metropolitan, ainsi que la tournée de la Metropolitan English Grand Opera Company, commencée depuis début octobre. Tournées 73-75.

Dans un tel contexte, il arrive que les artistes engagés en tournée soient comparés à des soldats. Même si la polysémie du terme « troupe », qui désigne indifféremment des groupes d'artistes et de militaires, est surtout prégnante en français, les journaux francophones, anglophones et hispanophones puisent indifféremment dans le vocabulaire militaire pour nommer les ensembles itinérants d'artistes, renforçant ainsi la rhétorique martiale de la tournée. Le 18 février 1872, le *New York Dispatch* décrit ainsi Marie Aimée comme « à la tête de sa légion victorieuse » capable de faire rendre les armes au public puritain de Boston[2441]. Peu avant l'arrivée de Sarah Bernhardt à Mexico, et après le départ d'Adelina Patti, le journaliste Bocacio décrit l'Art comme « un Empereur qui assoit ses soldats sur les trônes des nations[2442] ». En octobre 1895 enfin, alors que les artistes européens engagés dans la troupe du Metropolitan Opera s'apprêtent à embarquer pour New York, le journaliste Colin-Maillard désigne l'ensemble comme une « phalange artistique » que Grau accompagne dans son voyage[2443].

Calquant la hiérarchie militaire sur celle qui structure l'itinérance artistique, la presse comme les contemporains donnent des noms de personnalités militaires aux vedettes mais surtout aux imprésarios, que l'on présente volontiers comme étant à la tête d'empires artistiques.

[2441] « Mademoiselle Aimée, the fascinating, at the head of her victorious legion, has successfully raised the standard of Opera Bouffe in puritanical Boston – and Boston has gracefully surrendered. », Anonyme, « Scraps musical and dramatic », *New York Dispatch*, 18 février 1872.

[2442] « El Arte es un Emperador que sienta a sus soldados en los tronos de las naciones. », Bocacio, « Cuentos fugaces », *El Diario del Hogar*, 16 janvier 1887.

[2443] Colin-Maillard, « Courrier des théâtres », *Le Journal*, 31 octobre 1895.

13.3.1.2 Napoléon, César et Alexandre



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Image 89 : BARET Charles et Job, *C'est ma tournée !!! Histoire d'une tournée Ch. Baret*, Dijon-Paris, A. Rondel, 1913, première de couverture.

En 1913, l'imprésario français Charles Baret publie un court volume censé reproduire, en images, les étapes d'une tournée. Sur la couverture, l'homme d'affaires se fait représenter en Napoléon Ier, un pied appuyé sur une valise, et l'index de sa main gauche pointé sur un train fumant derrière lui, support logistique incontournable de l'itinérance (image 89). Dix ans plus tard, le *Journal de Berck et des environs* le présente comme « le Napoléon des imprésarios[2444] ». Comme les deux exemples suivants le montrent cependant, la métaphore apparaît dès les années 1810. Sa survivance et sa diffusion au-delà de l'Europe tout au long du siècle montrent non seulement qu'elle a su infuser dans les esprits, mais, aussi, qu'elle s'est elle-même faite conquérante. Dans la première moitié du siècle, elle est ainsi abondamment convoquée pour

[2444] Anonyme, « Le Music-Hall », *Journal de Berck et des environs*, 8 juillet 1923.

décrire l'engouement que l'Europe connaît alors pour les opéras de Rossini. Le compositeur est en effet dépeint par plusieurs de ses contemporains comme un génie dont les œuvres conquièrent les principales « places » européennes les unes après les autres[2445]. À l'époque de Grau, elle devient aussi un lieu commun pour décrire les metteurs en scène dont elle vient souligner le charisme et les capacités d'organisation. On la retrouve notamment sous la plume de Jules Claretie qui, dans un article publié dans *Le Temps* en 1901, file abondamment la métaphore militaire pour construire son éloge du travail que Victorien Sardou effectue avec ses comédiens :

> Victorien Sardou, qui est l'auteur dramatique par excellence, l'incarnation même du théâtre, eût fait, je n'en doute pas, un excellent général d'armée. Ce n'est point par hasard que la nature lui a donné le profil de Bonaparte. Il conduit ses figurants comme l'autre enlevait ses hommes. Il pétrit, toute proportion gardée, comme le chef d'armée la pâte humaine. Je le vois là, depuis deux mois, sur les planches comme sur le champ de bataille et c'est plaisir de travailler avec lui, de le voir travailler, s'agiter, aller, venir, commander, crier, indiquer, toujours maître de lui-même dans la vivacité des ripostes, toujours précis dans ses ordres, imperturbable dans sa volonté[2446].

Dans le cas des tournées, la figure du général puis empereur français est régulièrement invoquée pour désigner un imprésario ou manager de premier plan de la sphère spectaculaire du tournant du siècle, que ce soit à l'échelle régionale, nationale ou transnationale. Sur la période qui nous intéresse, elle est notamment et tour à tour appliquée à Thomas Maguire, imprésario californien, Max Maretzek, Gustave Frohman, J. C. Williamson, et Maurice Grau. Bien qu'exprimant toujours une forme de grandeur, voire d'excès, l'association d'imprésarios ou de managers d'alors avec la figure de Napoléon peut revêtir plusieurs significations.

Le parallèle peut tout d'abord avoir une valeur honorifique et illustrer la position prééminente dans laquelle l'agent comparé se trouve à un moment donné. Dans ces cas-là, la

[2445] Voir à ce propos : STENDHAL, *Vie de Rossini*, première partie, Paris, Auguste Boulland et Cie, 1824, préface, p. v-vi. Dans *Filosofia della musica*, publié en 1835, l'homme politique Giuseppe Mazzini décrit explicitement Rossini comme un Napoléon. À la manière du général et empereur qui a « unifié » l'Europe à partir de la France, le compositeur, en se libérant des carcans musicaux anciens, aurait été à l'origine d'une renaissance musicale européenne venue d'Italie. Étant donné le rôle que Mazzini est un fervent promoteur de l'unification italienne, cette comparaison est lourde de signification. MAZZINI Giuseppe, « Il Napoleone di un'epoca musicale », dans STEFFAN Carlida (dir.), *Rossiniana. Antologia della critica nella prima metà dell'Ottocento,* Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1992, p. 213 ; pour d'autres références sur la comparaison Rossini-Napoléon, voir aussi SENICI Emanuele, *Music in the Present Tense Rossini's Italian Operas in Their Time*, Chicago, Chicago University Press, 2019.

[2446] CLARETIE Jules, « La Vie à Paris. Victorien Sardou à la répétition », *Le Temps*, 16 février 1901, cité dans GOETZ Olivier, « Introduction », *Patrie !*, MOINDROT Isabelle (dir.), *Victorien Sardou. Drames et pièces historiques*, t. 1, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 186.

métaphore fonctionne comme une hyperbole qui pourrait être traduite par « le meilleur des imprésarios ». Parmi les agents concernés, nous pouvons citer Max Maretzek qui domine le marché de l'opéra italien sur la côte Est des États-Unis, au Mexique et dans les Caraïbes dans les années 1860 et au début de la décennie suivante[2447]. Pour le théâtre, Robert Grau désigne Gustave Frohman comme promis à devenir le Napoléon du théâtre avant que son frère Charles ne devienne le plus actif de la fratrie[2448]. Dans le domaine du vaudeville états-unien enfin, le même Grau invoque la figure de l'empereur français pour désigner Marcus Loew, qui domine le secteur au début du XXe siècle[2449].

De façon assez proche, la mention de Napoléon peut traduire la position de monopole qu'un agent occupe non pas dans un répertoire mais sur une région donnée. Dans ce cas, l'auteur qui parle de lui détaille ses accomplissements en donnant les noms des villes dans lesquelles l'imprésario est implanté, le nombre de théâtres qu'il a dirigés et fait édifier, et les principales troupes qu'il a produites. C'est ainsi que Milton Goldin écrit que ce titre a longtemps été donné par les Californiens à Thomas Maguire. Installé à San Francisco en 1849, Maguire apparaît comme l'un pionniers du spectacle dans cette ville. En plus d'y faire édifier plusieurs salles – dont les Jenny Lind I, II et III, ou la Maguire's Opera House – il y produit la Bianchi Opera Company, premier ensemble à donner de l'opéra italien avec un orchestre complet dans la ville[2450]. Il élargit ensuite son domaine d'activité à d'autres villes californiennes dont Virginia City avant de se recentrer sur la métropole du Golden Gate[2451]. En Australie, c'est J. C. Williamson que Michal B. Leavitt désigne comme « Napoléon […] des Antipodes[2452] ». Leavitt retrace son parcours d'acteur à travers les États-Unis, l'Australie, les Indes et la Grande-

[2447] Anonyme, « Havana Correspondence », *New Orleans Daily Crescent*, 23 juin 1860 ; DE VIVO Diego, « Grand Opera in America. Signor de Vivo's Reminiscences of the Season of 1865-1866 », *The Sun*, 27 septembre 1896 ; DE VIVO Diego, « A Notable Music Season. Diego de Vivo tells of the Operas and Concerts of 1872-73 », *The Sun*, 3 octobre 1897. – Arrivé aux États-Unis en 1855, Diego de Vivo (1822-1898) travaille d'abord comme secrétaire du ténor Pasquale Brignoli avant d'œuvrer comme *acting manager* pour la Carl Rosa Company, lors des tournées états-uniennes de la troupe entre 1868 et 1872. Entre 1889 et 1897, il écrit régulièrement des chroniques pour le journal *The Sun*, dans lesquelles il publie ses souvenirs artistiques. WARD John, « The Rosa Troupe. Diego de Vivo, C. D. Hess and Uranus Crosby », *The Carl Rosa Trust Limited*, 2017, https://carlrosatrust.org.uk/troupe/troupe_de_Vivo.html, consulté le 23 février 2025.

[2448] GRAU Robert, *Forty Years Observation of Music and the Drama*, New York, Broadway Publishing Company, 1909, p. 59. ; GRAU Robert, *The Businessman in the Amusement World, A Volume of Progress in the Field of the Theatre*, *op. cit.*, p. 158.

[2449] GRAU Robert, *The Theatre of Science, A Volume of Progress and Achievement in the Motion Picture Industry*, New York, Broadway Publishing Company, 1914, p. 192. – Il est à noter que sur les trois volumes cités ici, Robert Grau invoque la figure de Napoléon à dix reprises, sans jamais l'associer au nom de son frère, qu'il évoque pourtant régulièrement dans ses ouvrages.

[2450] GOLDIN Milton, *The Music Merchants*, *op. cit*., p. 58-63.

[2451] Ibid.

[2452] « Williamson is recognized as the Napoleon of theatricals in the Antipodes. », LEAVITT Michael Bennett, *Fifty Years in the Theatrical Management*, *op. cit.*, p. 502.

Bretagne, avant de se concentrer sur sa carrière de manager en Océanie à partir de 1879[2453]. Il y évoque son association avec George Musgrove et Arthur Garner, ainsi que le monopole que leur entreprise exerce sur les théâtres de Melbourne et Sydney pendant près d'une décennie. Il passe ensuite à son partenariat avec Ramaciotti et Tallis, long d'une trentaine d'années, puis s'attarde sur sa position actuelle. Alors que s'ouvre la première décennie du XXe siècle, l'entreprise de Williamson contrôle par ailleurs les principaux théâtres de Nouvelle-Zélande, à Brisbane, Wellington et Christchurch[2454].

Enfin, il arrive que la figure de Napoléon vienne qualifier le gigantisme d'une ou de plusieurs entreprises qu'un imprésario conduit. C'est à notre sens cette signification que la métaphore recouvre dans le cas de Maurice Grau. Quand elle lui est appliquée, c'est en effet toujours pour montrer l'énergie et la détermination dont l'imprésario a fait preuve pour surmonter les difficultés inhérentes à des projets d'ampleur exceptionnelle. Dans une interview qu'il donne à *The Indianapolis Journal* lors de la saison 1899-1900, le ténor Campanari ajoute, après avoir comparé son imprésario à l'empereur français, que « personne ne peut imaginer les inquiétudes qu'il ressent en poursuivant une entreprise aussi conséquente que celle-ci [la tournée du Metropolitan Opera][2455] ». Un peu moins d'un an plus tard, alors que Grau s'apprête à diriger trois tournées, Alfred Delilia le désigne comme un « Napoléon américain » prêt à conduire ses artistes « à la victoire[2456] ». Le nom de l'empereur français peut aussi être adjectivé pour rendre compte du caractère parfois excessif de ses pratiques, notamment en termes de rémunération des artistes. Au moment où l'imprésario est pressenti pour reprendre la direction de Covent Garden, le *Glasgow Herald* s'inquiète ainsi d'une éventuelle application des « salaires napoléoniens de New York » à l'Opéra de Londres[2457].

Un peu plus loin dans le temps, Napoléon peut être convoqué pour évoquer une forme d'autoritarisme, dont certains directeurs et imprésarios pourraient faire preuve. En 1917, le *New York Evening Sun* dresse un bilan de la direction Gatti-Casazza au Metropolitan Opera. Peut-

[2453] *Ibid.*

[2454] *Ibid.* – Sur Williamson, voir notamment le glossaire en annexe 5, et la section « 4.3.2.4 Williamson, Garner and Co. en Océanie », consacrée à sa collaboration avec l'Abbey, Schoeffel & Grau Company, à l'occasion du passage de Sarah Bernhardt en Australie et Nouvelle-Zélande.

[2455] Dans l'interview qu'il donne au journal, Campanari aurait déclaré : « ''We have been looking forward to coming to Indianapolis, because we heard in St. Louis the wonderful news that the whole house has been sold out. That will be good news for Mr. Grau, for he is the Napoleon of impresarios. Nobody can know the worries he has in carrying on such an immense enterprise as this one.'' » Anonyme, « The Grau Company Here. Édouard de Reszké, Campanari and the Others Talk », *The Indianapolis Journal*, 6 novembre 1899.

[2456] DELILIA Alfred, « Nos artistes en Amérique », art. cit.

[2457] « He is, however, accustomed to the Napoleonic salaries of New York, whereas in London, where we have no subsidy, we have to be a little more modest. », Anonyme, « Music and the Drama. (From our own correspondent.) London, Sunday Night », *Glasgow Herald*, 6 juillet 1896.

être pour établir un contraste avec les pratiques de Heinrich Conried qui l'a précédé, le journal explique que son succès est moins dû à une quelconque « autorité napoléonienne » qu'à une « conjugaison d'énergie, de compétence et de tact, capable de déplacer des montagnes[2458] ».

Si les imprésarios et managers sont volontiers comparés à Napoléon, César et Alexandre apparaissent ponctuellement pour désigner les artistes. Peut-être par une forme de mimétisme qui s'inspirerait du cadre temporel de certaines œuvres, c'est comme des chefs militaires de l'Antiquité que certaines interprètes sont dépeints. Tour à tour comparée à l'un et à l'autre, Sarah Bernhardt est d'abord désignée comme un nouvel Alexandre le Grand avant son arrivée au Mexique, début 1887. Faisant de l'Art « un Empereur qui assoit ses soldats sur les trônes des nations », l'article que le journaliste Bocacio consacre à la comédienne dans *El Diario del Hogar* dit que l'actrice, « comme Alexandre, ne fait que parcourir ses provinces reculées[2459] ». Non seulement nous remarquons ici que Bocacio a intériorisé l'idée d'une marginalité de son pays, mais il désigne les publics des Amériques – dont il fait partie – comme les sujets de la grande actrice qui les dirige par l'empire qu'elle exerce sur eux. La polysémie du terme « empire » renvoie surtout, dans cette dernière phrase, à un phénomène de fascination. Eu égard à la force que possède alors l'image de la femme fatale, ceci permet sans doute d'expliquer pourquoi, dans notre corpus, seules des artistes féminines sont concernées par la comparaison impériale[2460]. Outre Bernhardt, Mlle Angèle est comparée à César en septembre 1879, dans un article du *Courrier des États-Unis* repris par le journal mexicain *Le Trait d'Union*. Évoquant le succès que la troupe de Maurice Grau vient de rencontrer à New York dans *La Fille de Mme Angot*, l'article affirme :

> Mlle Angèle […] peut inscrire à son blason les trois mots de César. À sa première apparition le public était vaincu, subjugué, et mettait bas les armes devant une beauté si radieuse, doublée, triplée d'un vrai talent de comédienne et de chanteuse[2461].

[2458] « His success has been due less to any Napoleonic authority than to ability compact of energy, skill and a tactfulness able to move mountains. », Anonyme, « Another Opera Season », *New York Evening Sun*, 14 septembre 1917.

[2459] « El Arte es un Emperador que sienta a sus soldados en los tronos de las naciones./Sarah Bernhardt, como Alejandro, no hace mas que recorrer sus remotas provincias ». Bocacio, « Cuentos fugaces », *El Diario del Hogar*, 16 janvier 1887.

[2460] Sur l'imaginaire de la femme fatale à la Belle Époque, voir notamment : Martine ANTLE Martine, « Mythologie de la femme à la Belle Epoque », *L'Esprit Créateur*, *Women of the « Belle Époque » / Les Femmes de la Belle Époque*, 1997, vol. 37, nº 4, p. 8-16 ; YEE Jennifer, *Clichés de la femme exotique*, *op. cit.*, p. 180-191.

[2461] Ch. V., « Capoul et Paola Marié à New-York », *Le Trait d'Union*, 5 octobre 1879.

Quatorze ans après, le général romain est à nouveau convoqué pour mettre en scène le succès rencontré par Bernhardt lors l'ouverture de sa saison au Teatro Politeama de Buenos Aires[2462]. Le lendemain de la première, un article publié dans *La Prensa* établit que la comédienne, « comme César, a vaincu dès sa première représentation[2463] ». Sa victoire porte sur l'adhésion des spectateurs, leur nombre ayant, selon le journaliste, largement dépassé la jauge du théâtre. Dans le cas de ces deux artistes donc, le vocabulaire militaire est mis à profit pour illustrer un phénomène de séduction, pratique en fait assez courante à l'époque où l'attraction amoureuse ou érotique est bien souvent pensée sur un mode conquérant[2464].

C'est donc sans grande surprise qu'étant évoquées comme des campagnes dirigées par de grands généraux, les tournées soient envisagées comme des conquêtes. Dans un contexte où les puissances européennes œuvrent à asseoir leur influence, voire à s'approprier des territoires de plus en plus vastes loin du continent, les circulations d'artistes sont prises dans la rhétorique coloniale qui domine les discours occidentaux d'alors.

13.3.1.3 Art et conquête

Dans ses mémoires, Walter Damrosch écrit que son épouse, ses filles et leur cousin avaient l'habitude de jouer, chaque Noël, une pièce de théâtre qu'ils créaient pour l'occasion. L'année où les explorateurs Peary et Cook se disputent la découverte du Pôle Nord du globe, les enfants inventent « une pièce merveilleusement spirituelle sur la conquête des régions polaires[2465] ! ». Comme nous l'avons vu dans la première moitié de ce chapitre, les voyages coloniaux et d'exploration se mettent alors largement en scène, imprégnant fortement les imaginaires. Probablement par ricochets, les tournées théâtrales reprennent à leur compte ce vocabulaire de la conquête. Les termes empruntés associent, dans un premier temps, la diffusion d'artistes ou de répertoires sur des territoires où ils n'ont jamais été à une forme d'appropriation. Une fois cette prise de contrôle symbolique actée, cette rhétorique vient célébrer le rayonnement de l'art européen dans ce qui est souvent désigné comme les confins du monde.

[2462] Il s'agit de la deuxième tournée que l'actrice effectue en Argentine.

[2463] « Sarah Bernhardt, como César, venció con un solo presentarse. », Anonyme, « Teatros. El Estreno de Sarah », *La Prensa*, 30 juillet 1893.

[2464] À propos des codes de séduction de l'époque, et plus particulièrement du caractère conquérant de la sexualité masculine, voir notamment CORBIN Alain, « La nécessaire manifestation de l'énergie sexuelle », dans CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, et VIGARELLO Georges (dir.), *Histoire de la virilité. Tome 2 : Le triomphe de la virilité. Le XIXe siècle*, Paris, Seuil, 2011, p. 127-157.

[2465] « […] a wonderfully spirited drama of the conquest of the polar regions ! », DAMROSCH Walter, *My Musical Life*, *op. cit.*, p. 19.

La tournée reprend donc à son compte la mission civilisatrice revendiquée par les pays colonisateurs, grâce à laquelle ces derniers justifient en partie leurs entreprises[2466].

La tournée peut être décrite comme une appropriation territoriale avant, pendant mais aussi après qu'elle a eu lieu, comme le montrent les trois exemples qui suivent. À l'automne 1890, ainsi que nous l'avons écrit dans le chapitre 4, l'Abbey, Schoeffel & Grau Company ouvre un bureau à Londres, dans le quartier de Covent Garden, sur Henrietta Street[2467]. Après avoir évoqué les multiples entreprises conduites par Abbey, le journaliste M.C.S. explique cette installation par la recherche, de la part de l'imprésario, « de nouveaux terrains à conquérir ». S'apprêtant à interviewer Charles Abud, administrateur des affaires de l'entreprise au Royaume-Uni, il le présente comme le « fidèle lieutenant[2468] » du manager états-unien. Un peu moins de six ans auparavant, c'est Maurice Grau qui met à profit le vocabulaire martial pour faire la promotion, en France, des tournées respectives que Sarah Bernhardt et Constant Coquelin conduisent sous sa direction à ce moment-là. Alors à Constantinople, l'imprésario écrit à T. Johnson, correspondant du *Figaro*, que les représentations données par ses deux troupes « sont des marches triomphales[2469] ». Soucieux de maintenir son travail et celui de ses artistes à l'esprit du lectorat du journal, l'imprésario utilise cette image pour mettre en scène les succès prétendus ou réels des comédiens dans des pays étrangers. Après être revenu sur les succès que Walter Damrosch rencontre dans ses tournées d'opéra allemand au milieu des années 1890, le journaliste Henry Krehbiel plonge au contraire directement dans la métaphore martiale et conquérante, qu'il file sur près d'un paragraphe :

> Grisé par la victoire, le jeune manager prépara une campagne de cinq mois pour l'année 1896, et chercha de nouveaux mondes à conquérir. Philadelphie, où il commença les opérations le 20 février, le malmena terriblement, mais il s'en sortit assez bien à New York et dans les autres villes de l'Est comme de l'Ouest. Malheureusement pour lui, il envahit le sud, qui

[2466] Cette dernière remarque est à la fois valable pour les pays européens qui colonisent l'Afrique et l'Asie et pour les États-Unis qui étendent leur territoire tout au long du XIXe siècle au détriment des premières nations. À l'inverse, nous n'avons trouvé aucune trace, dans les écrits d'Amérique hispanophone, de descriptions associant la tournée à une conquête territoriale. Les termes *conquista* et *conquistar* que nous avons rencontrés sont exclusivement utilisés pour décrire les succès que les artistes rencontrent auprès de leurs publics.

[2467] Voir la section 4.3.1.2.

[2468] « Not content with managing the Metropolitan Opera House and Abbey's Theatre in New York, and the Tremont Theatre in Boston, and importing not only famous European "stars," but whole companies, into the United States, and introducing American artists like Miss Mary Anderson to Europe, he, sighing for fresh fields to conquer, comes over here with his partner, Mr. Maurice Grau, establishes himself in permanent offices in Henrietta Street, Covent Garden […].

I found Mr. Abbey busily occupied with his faithful lieutenant, Mr. Charles Abud, but still amiably disposed for a chat. », M.C.S. « A Famous American Impresario. MR. HENRY E. ABBEY », art. cit.

[2469] JOHNSON T., « Correspondance anglaise », *Le Figaro*, 19 décembre 1888.

> n'était pas mûr pour des œuvres lyriques sérieuses, que ce soit d'un point de vue financier ou artistique. Une représentation dans une des villes de la région qui lui avait coûté plus de 3 000$ lui en rapporta exactement 220. La différence entre les sommes que Damrosch dépensait et celles qu'il gagnait lui apprit que ni la connaissance, ni l'amour des opéras de Wagner n'avaient encore pénétré bien loin dans le Tennessee[2470].

Même si le chef d'orchestre ne rencontre pas les succès espérés dans son itinérance, le fait qu'il emmène ses artistes dans de nouvelles villes est décrit par Krehbiel comme une forme de colonisation ou d'opération militaire, quoiqu'infructueuse.

Ces conquêtes ne sont pas faites au seul nom de l'art ou uniquement portées par des raisons économiques. Malgré un contexte dérégulé dans lequel les imprésarios se font concurrence les uns aux autres, les discours mettant en avant des prises de territoires se félicitent le plus souvent du rayonnement de la culture européenne qui en découle. À propos de la grande tournée de deux ans que Sarah Bernhardt s'apprête à entamer début 1891, le journaliste du *Figaro* Georges Boyer écrit ainsi la chose suivante :

> Sarah Bernhardt se propose […] de visiter les deux Amériques, la Nouvelle-Zélande et l'Asie, – c'est-à-dire les grandes Indes ; peut-être même la Chine et le Japon.
>
> C'est la première fois qu'une troupe française aura donné des représentations dans ces contrées, où notre civilisation européenne n'a guère pénétré jusqu'à ce jour, mais nous pouvons affirmer que le succès de la grande artiste y sera considérable, et que les colonies anglaises et françaises lui préparent un accueil triomphal[2471].

Après avoir précisé que la comédienne jouerait le rôle de Cléopâtre jusqu'à huit jours avant son départ, Boyer conclut son article sur l'idée que cette tournée va « pour ainsi dire, rayonner sur le monde entier[2472] ». Ici réside peut-être tout le paradoxe de l'article : au début comme à la fin de la citation, le journaliste se réjouit du rayonnement inédit dont profitera « la

[2470] « Flushed with victory, the young manager prepared a five months' campaign for the year 1896, and sought for new worlds to conquer. Philadelphia, in which city he began operations on February 20th, treated him shabbily, but he did fairly well in New York and other cities in the East and West. Unfortunately for him, he made an invasion of the South, which was not ripe for serious opera, either financially or artistically. A performance in one city of that section which cost him over $3,000 brought him exactly $220. The difference between the sums was what Mr. Damrosch paid to learn that knowledge and love of Wagner's operas had not penetrated far into Tennessee. » KREHBIEL Henry Edward, *Chapters of Opera, Being Historical and Critical Observations and Records Concerning the Lyric Drama in New York from its Earliest Days down to the Present Time*, *op. cit.*, p. 258-259.

[2471] BOYER Georges, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 5 janvier 1891.

[2472] *Ibid*.

civilisation européenne » grâce au voyage de la troupe de Bernhardt, ce qui pourrait signifier, de prime abord, que les artistes s'apprêtent à jouer devant des spectateurs extra-européens. Or, la seule mention des « colonies anglaises et françaises », sans nécessairement indiquer que les comédiens joueront spécifiquement devant des colons, montre qu'en France, c'est avant tout à ce public que l'on pense lorsque l'on imagine les tournées loin de l'Europe. Dans cette perspective, la diffusion de l'art occidental s'appuierait nécessairement sur le réseau colonial que les pays cités – France et Angleterre – ont tissé par-delà les mers, et serait donc indissociable de leurs politiques impérialistes.

Comme l'a montré le travail d'Esmeralda Rocha évoqué plus haut, l'Empire britannique a notamment utilisé l'opéra pour asseoir sa domination en Inde et en Australie, et plus particulièrement dans les métropoles de Calcutta et de Melbourne[2473]. Si dans le dernier tiers du XIXe siècle la plupart des troupes européennes sont perçues comme des représentantes de leur pays d'origine, la presse française commente alors la circulation de ses grands artistes avec un enthousiasme dont nous n'avons pas trouvé d'équivalent en Grande-Bretagne, ce sur quoi la section qui s'ouvre va se pencher[2474].

13.3.2 Tournées et action culturelle française

Dans leur article « Diplomatie culturelle : entre propagande et *soft power* », Juliette Dumont et Didier Aubert rappellent que la France est aujourd'hui encore considérée comme une pionnière en matière d'« action culturelle », notamment à travers le travail de l'Alliance Française[2475]. Créée en 1883, cette agence étatique se donne à l'origine pour but de « [propager] la langue française dans les colonies et à l'étranger[2476] ». Trois ans auparavant, le géographe Onésime Reclus propose la notion de francophonie. Invoqué pour la première fois dans son

[2473] ROCHA Esmeralda, *Imperial Opera : The Nexus between Opera and Imperialism in Victorian Calcutta and Melbourne, 1833-1901*, *op. cit.*

[2474] Il serait à ce propos intéressant de se pencher sur les discours tenus à la même époque en Italie, en Allemagne, au Portugal et en Espagne sur les artistes partant en tournée. Concernant le dernier pays, voir par exemple le colloque *Opera and the Spanish Empire. Genres, Encounters and Translations, 1600 to 1900*, organisé par Franceso Milella au University College de Dublin, du 1er au 3 juillet 2025, https://www.operaspem.com/conference-programme, consulté le 20 mai 2025.

[2475] DUMONT Juliette et AUBERT Didier, « Diplomatie culturelle : entre propagande et soft power », *Transatlantic Cultures*, 2019, https://transatlantic-cultures.org/fr/catalog/diplomatie-culturelle-entre-propagande-soft-power, consulté le 7 mars 2025.

[2476] Le sous-titre de l'Alliance est d'ailleurs précisément « Association Nationale pour la propagation de la langue française dans les colonies et à l'étranger », BARKO Ivan, « L'Alliance française : les années Foncin (1883-1914). Contexte, naissance, mutations », *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, 2000, n° 25, p. 8, http://journals.openedition.org/dhfles/2948, consulté le 27 mai 2021.

ouvrage *France, Algérie et colonies*, le terme y apparaît à trois reprises[2477]. Dans un contexte de concurrence linguistique entre nations européennes expansionnistes, Reclus constate que le nombre d'individus parlant français dans le monde augmente plus lentement que les locuteurs de l'anglais, du russe, de l'espagnol et du portugais. Afin de pallier ce qu'il estime être un retard pris par son pays, il appelle de ses vœux un doublement ou un triplement de la « francophonie » dans les dix années qui viennent[2478]. À la lumière de ces positions idéologiques, la promotion, voire la défense des artistes français à l'étranger de la part de leurs compatriotes peut dès lors se lire comme le reflet d'une volonté d'asseoir l'influence du pays par les arts et la culture au détriment de ceux des autres nations européennes, implicitement perçues comme des concurrentes[2479]. Témoins de la pénétration idéologique de ces idées, les artistes viennent d'une part personnifier, selon les circonstances, la grandeur voire le génie de leur nation ; d'autre part, on remarque que ces derniers se disent fiers d'avoir contribué à une telle propagation. Enfin, eu égard à la volonté de contrôle que l'État français exprime au début des années 1920 en élargissant le mandat de l'Agence Française qui devient l'Association Française d'Action Artistique, nous nous demanderons si les tournées privées du dernier XIXe siècle n'ont pas été un des préalables à la naissance de cette structure.

13.3.2.1 « L'opéra français est resté vainqueur. Et au prix de quelles luttes[2480] ! »

De la fin des années 1880 au tournant du XXe siècle, des articles publiés par Jules Huret, Georges Boyer, Sarah Bernhardt, Victor Capoul (*Le Figaro*), Edmond Stoullig (*Le Monde artiste*), Albert Cellarius et Le Diable boiteux (*Gil Blas*) se félicitent de l'expansion de l'art français à l'étranger, sous l'égide de Maurice Grau. N'ayant pas trouvé de traces de discours similaires plus tôt, nous supposons que la normalisation des tournées de vedettes a beaucoup joué dans cette célébration des circulations artistiques. Tant que les départs d'artistes sont motivés par des difficultés à faire carrière en Europe, les représentations hors des frontières de

[2477] RECLUS Onésime, *France, Algérie et colonies*, Paris, Hachette, 1886, p. 422, 424 et 722., cité dans MARTIN Laurent, « Francophonie : histoire d'un mot, actualité d'un projet », *Transatlantic Cultures*, 2019, https://transatlantic-cultures.org/fr/catalog/francophonie-histoire-d-un-mot-actualite-d-un-projet, consulté le 7 mars 2025.

[2478] *Ibid.*, p. 424.

[2479] Ce rayonnement de la France par les arts ne commence pas au XIXe siècle, mais prend un sens nouveau dans le contexte de compétition coloniale d'alors. Sur le travail de diplomatie culturelle du théâtre français au siècle précédent, voir par exemple : MARKOVITS Rahul, *Civiliser l'Europe. Politiques du théâtre français au XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 2014.

[2480] BERNHARDT Sarah, « La Vérité sur l'affaire Grau », art. cit.

la France ne suscitent pas beaucoup d'intérêt. Dès lors qu'elles bousculent la programmation de la capitale au contraire, elles présentent à la fois une forme de danger et d'attrait, ces deux composantes étant par ailleurs des atouts dans les pays d'accueil des tournées : on préfère voir une comédienne ou un comédien dont les succès déplacent les spectateurs à Paris qu'une ou un artiste qui peine à remplir les salles, à obtenir des premiers rôles ou tout simplement à asseoir sa réputation ailleurs que dans des théâtres de province[2481]. Sur les dix dernières années de carrière de Grau, la présence artistique française est ainsi louée selon une gradation allant de l'opération militaire au triomphe, qui semble consacré à l'orée du XXe siècle.

Comme nous venons de l'observer, les tournées sont régulièrement désignées comme des campagnes. Dès lors que l'épithète national lui est apposé, la dite campagne n'est cependant plus seulement une conquête sur un territoire considéré comme vierge, mais aussi, en creux, une prise effectuée au détriment d'une puissance concurrente, dans un jeu qui mime celui qui se déroule alors sur le plan géopolitique. Un peu plus d'un an après que Georges Boyer a présenté la saison londonienne de Grau comme « une belle et bonne campagne au point de vue de l'art français[2482] », Jules Huret reprend l'expression pour parler de la saison lyrique new-yorkaise qui s'ouvre alors : « Cette campagne sera donc doublement intéressante au point de vue français, tant par le choix des artistes engagés que par le nombre des ouvrages de nos compositeurs qui seront représentés[2483] ». Au même moment, on retrouve la formule dans *Le Journal* puis dans *L'Entr'acte*, qui impriment la seconde partie de l'article d'Huret à l'identique[2484]. En janvier 1907, soit deux mois avant le décès de Grau, Le Diable boiteux rédige quant à lui une sorte de nécrologie ironique de l'imprésario dont il écrit que nul ne sait s'il vit encore. Y faisant la synthèse des poncifs proférés sur Grau depuis les années 1890, il déclare, sur le ton emphatique habituellement utilisé dans ce type de circonstances :

> Associé d'Abbey, il donna à nos plus grands artistes français l'occasion d'acquérir gloire et fortune. Avant le désastreux Conried, il représenta, en Amérique, l'art français, et lui fit des fêtes splendides[2485].

[2481] À ce propos, voir la section « 11.1.2 Des vies à mettre en récit » pour les discours promotionnels envoyés à la presse par les imprésarios, d'autant plus dithyrambiques que les artistes sont peu connus.

[2482] Voir plus haut, la section « 13.2.1.1 Des États-Unis symboles d'avenir ».

[2483] HURET Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 31 octobre 1895.

[2484] Colin-Maillard, « Courrier des théâtres », *Le Journal*, 31 octobre 1895 ; Anonyme, « Nouvelles. Province et Étranger », *L'Entr'acte*, 4 novembre 1895.

[2485] Le Diable boiteux, « Échos. Un brave homme », *Gil Blas*, 6 janvier 1907.

Outre le service rendu à l'art et aux artistes français, la mention de Heinrich Conried, successeur de Grau à la tête du Metropolitan Opera, souligne, bien qu'implicitement, le sentiment de compétition sourde qui semble animer les journalistes français dès lors qu'il s'agit de diffuser des œuvres européennes à l'étranger. Promoteur de Wagner, Conried est, sous son mandat, ponctuellement accusé par la presse parisienne de négliger les œuvres françaises au profit du répertoire allemand, grief certainement amplifié par les tensions diplomatiques entre les deux pays[2486].

Les commentateurs pris dans une telle idéologie développent volontiers leurs discours en convoquant une rhétorique de l'affrontement. Se déployant sur un terrain marqué par la compétition entre nations, les tournées apparaissent comme des armes avec lesquelles l'art français lutte pour défendre une place avantageuse, si ce n'est la première. C'est en substance ce qu'Edmond Stoullig écrit lorsqu'il rend compte de la saison britannique de la Comédie-Française aux lecteurs du *Monde artiste* :

> « Nous n'avons pas encore d'ambassadeur – a dit un grand personnage anglais – mais la France nous envoie le plus cher de ses ambassadeurs : celui de l'Art. » Le mot est joli, et caractérise bien la lutte que soutiennent, au-delà du détroit, pour l'honneur de notre grand Art français, les vaillants comédiens de notre premier théâtre littéraire[2487].

Même si Stoullig précise rapidement que la lutte se fait « pour l'honneur » en raison des maigres rentrées d'argent que cette saison entraînera – eu égard à l'importance des frais – le théâtre est clairement décrit comme un représentant de la France, dont il doit se montrer digne. La citation placée en tête de paragraphe indique quant à elle que l'action culturelle du pays est ancienne, et que, actuellement conduite dans l'adversité, elle nécessite toute la force et le courage d'acteurs qualifiés de « vaillants » par le journaliste qui soutient unilatéralement cette entreprise[2488]. Trois ans après, c'est Sarah Bernhardt qui reprend cette rhétorique pour défendre

[2486] Pour rappel, Heinrich Conried dirige le Metropolitan Opera de 1903 à 1908. Anonyme, « Heinrich Conried Dies in Austria », *The New York Times*, 27 avril 1909 : Anonyme, « Mort d'un célèbre directeur », *Comœdia*, 30 avril 1909. – Pour les critiques à l'encontre de la direction Conried, qui, selon certains journalistes, délaisse trop l'opéra français, voir par exemple : Anonyme, « À New-York », *La Gazette de la Capitale*, 23 septembre 1906 ; MEYER Paul, « ''Comœdia'' à New York. La Réouverture du Metropolitan Opera House. La nouvelle direction », *Comœdia*, 30 novembre 1908.

[2487] STOULLIG Edmond, « Chronique dramatique. Comédie-Française. – Les représentations à Drury Lane », *Le monde artiste*, 25 juin 1893.

[2488] Sur les usages diplomatiques du théâtre français en Europe au XVIIIe siècle, voir par exemple MARKOVITS Rahul, *Civiliser l'Europe. Politiques du théâtre français au XVIIIe siècle*, *op. cit.*

Maurice Grau lors de la faillite de l'Abbey, Schoeffel & Grau Company[2489]. Si l'imprésario se trouve dans la tourmente financière, la comédienne avance que cette mauvaise passe ne doit pas faire douter de la qualité artistique des tournées Grau « grâce à [qui] l'opéra français est resté vainqueur. Et au prix de quelles luttes[2490] ! » Bernhardt avance ensuite que les artistes dramatiques « [ont] eu, grâce à lui, la grande joie de populariser la langue française et de faire apprécier [leurs] plus subtils chefs-d'œuvre[2491] ». Ce faisant, la comédienne inscrit les circulations artistiques dans une mission civilisatrice, *topos* qu'elle reprendra quelques années plus tard dans ses conférences, et que d'autres artistes emploieront eux aussi[2492].

Le succès des tournées Grau joue certainement beaucoup dans l'utilisation de cette rhétorique de l'affrontement. Il est en effet plus flatteur d'écrire que l'on a gagné des batailles que de recenser des pertes. Forts de cette dynamique positive, certains journalistes célèbrent volontiers un triomphe de l'art français. Dès le milieu des années 1890, Victor Capoul se fait par exemple le chantre de sa victoire à New York. Décrivant la vie culturelle de la métropole, il loue d'abord les succès de ses compatriotes, Sarah Bernhardt en tête, puis avance :

> Dans les salons, la chanson française a remplacé le vieil « andante » italien, aujourd'hui démodé, et dans certains milieux on applaudit aux choses suggestives du Chat Noir, tout comme à la Bodinière, ou sur les hauteurs de Montmartre[2493] !

S'appuyant sur ce constat, l'ancien ténor se fait visionnaire et imagine la création prochaine, à New York, d'un théâtre français dirigé par Maurice Grau, qui donnerait des classiques ou « l'ancien répertoire de l'Opéra-Comique[2494] ». En 1898, Capoul acte tout bonnement une « préférence marquée » du public états-unien pour « tout ce qui est Français au point de vue du théâtre et de ses interprètes[2495] ». Assurant que ce goût dépasse le spectacle, le journaliste développe son propos en expliquant qu'on observe une inclination semblable en littérature et en peinture : Ferdinand Brunetière et Léon Jancey donnent des conférences et des lectures, le peintre Chartran est très à la mode, et un certain Clarence Andrews, qualifié d'« Américain très boulevardier », donne alors des représentations françaises dans les salons

[2489] Cet article est mentionné à plusieurs reprises dans cette thèse, particulièrement dans les sections « 2.2.2.1 Se montrer fiable en toutes circonstances » et « 4.4.3 Une ambition démesurée ? La faillite de 1896 ».
[2490] BERNHARDT Sarah, « La Vérité sur l'affaire Grau », art. cit.
[2491] *Ibid*.
[2492] Voir la section « 13.3.2.2 Représenter et diffuser le "génie de la France" ».
[2493] CAPOUL Victor, « Correspondances étrangères. Figaro en Amérique », *Le Figaro*, 7 avril 1896. – Notons qu'ici c'est avec l'Italie que la France est mise en concurrence.
[2494] *Ibid*.
[2495] CAPOUL Victor, « Figaro en Amérique », *Le Figaro*, 2 janvier 1898.

de l'hôtel Astoria[2496]. Tout à son enthousiasme, Capoul affirme l'existence d'une « suprématie » des œuvres et des artistes de son pays outre-Atlantique, d'autant plus facile à attester qu'à deux paragraphes près, la partie artistique de sa chronique ne mentionne que l'art français[2497]. En 1900, même si leur biais est tout aussi fort car eux aussi se concentrent exclusivement sur des artistes français (Coquelin et Bernhardt), Alfred Delilia et Albert Cellarius parlent de « marche triomphale[2498] ». Si la tournée qui s'annonce promet en effet d'être un succès, entre autres parce qu'un nombre conséquent de places a déjà été réservé, ni l'un ni l'autre ne va cependant jusqu'à tirer des conclusions sur l'état général de l'art dramatique aux États-Unis, ou déduire une quelconque supériorité du répertoire et des artistes français sur leurs homologues européens.

À travers les tournées internationales, la presse française a donc tendance à rejouer les rivalités diplomatiques qui peuvent l'opposer aux autres nations européennes. C'est donc assez naturellement qu'elle se réjouit lorsque son pays est clairement célébré à travers les manifestations artistiques qui lui sont rattachées et que les artistes itinérants utilisent la diffusion de la culture française comme un argument pour justifier leurs choix de carrière.

13.3.2.2 Représenter et diffuser le « génie de la France[2499] »

Comme l'écrit Monize Oliveira Moura, les artistes du XIXe siècle qui partent en voyage cherchent souvent à se défaire de l'image de « cabotins mercenaires » que leur attribue volontiers la presse – qui les accuse de partir à la rencontre de publics incultes dans le seul but de faire fortune – en se présentant comme des ambassadeurs du « génie français[2500] ». Flattant la « fierté patriotique » de leur pays, particulièrement vivace dans le contexte impérialiste d'alors, comédiens, chanteurs et instrumentistes itinérants utilisent le climat de compétition

[2496] *Ibid*.

[2497] Capoul évoque brièvement la tournée que Walter Damrosch fait alors faire à Nellie Melba, aucune troupe n'étant alors en résidence au Metropolitan Opera, mais ne parle d'aucune autre manifestation artistique non française. Avant de développer son propos, il déclare d'ailleurs que « toutes les célébrités vocales ou instrumentales de quelque renom en Europe se donnent maintenant rendez-vous ici », indiquant clairement son désintérêt pour les productions locales. *Ibid*.

[2498] DELILIA Alfred, « Nos artistes en Amérique », *Le Figaro*, 14 octobre 1900. (art. cit.) ; CELLARIUS Albert, « La tournée Sara Bernhardt-Coquelin en Amérique et en Angleterre », *Gil Blas*, 31 octobre 1900.

[2499] PRÉVEL Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 2 juillet 1886.

[2500] OLIVEIRA MOURA Monize, *Sarah Bernhardt vue du Brésil (1886-1905)*, *op. cit.*, p. 163. – Sur le même sujet, voir aussi la campagne de presse menée contre la tournée américaine que Rachel entreprend en 1855-1856 : MARTIN-FUGIER Anne, « Rachel en Amérique », dans YON Jean-Claude (dir.), *Le théâtre français à l'Étranger. Histoire d'une suprématie culturelle*, *op. cit.*, p. 219-229.

entre nations à leur avantage, et confèrent à leurs entreprises une valeur artistique régulièrement questionnée[2501].

C'est ainsi qu'en préambule de ses mémoires, Emma Calvé écrit sa « fierté [d'avoir été] la première cantatrice française ayant fait connaître les chants de France dans les pays les plus lointains[2502]. » Avant elle, Sarah Bernhardt convoque régulièrement l'argument de la diffusion de la langue et de l'art français pour justifier la nécessité de ses voyages. En novembre 1888, elle envoie une dépêche à Jules Prével pour lui faire part des succès qu'elle et sa troupe ont rencontrés à Prague. Probablement pour affirmer une forme de patriotisme et évacuer tout soupçon de vanité, l'actrice précise rapidement que les acclamations dont les artistes ont fait l'objet s'adressaient surtout à la France, célébrée à travers eux : « sur tout le parcours pavoisé, les cris de : Vive la France ! étaient répétés par des milliers de poitrines[2503]. » En 1896, Bernhardt reprend et développe cet argumentaire dans un article publié dans le *Figaro* quelques jours avant une fête organisée en son honneur :

> J'ai traversé les Océans emportant mon rêve d'art en moi, et le génie de ma nation a triomphé. J'ai planté le verbe français au cœur de la littérature étrangère, et c'est ce dont je suis le plus fière. Grâce à la propagande de mon art, la langue française est aujourd'hui langue courante de la jeune génération[2504].

Forte de cette assertion, la comédienne propose plusieurs anecdotes tirées de ses tournées internationales, qui la font toujours apparaître comme une figure héroïque. Elle déclare ainsi qu'au Brésil, des étudiants se sont battus à coups de sabres parce qu'on voulait les empêcher de crier : « Vive la France ! » en traînant [sa] voiture[2505] ». En Argentine, elle assure que les étudiants lui ont récité des vers de Racine, Corneille, Molière, ainsi que des extraits de feuilletons de Jules Lemaître, qu'ils prononçaient « dans la langue la plus correcte et presque sans accent[2506] ». Trois autres événements viennent ensuite flatter la fierté patriotique des lecteurs du Figaro, Sarah Bernhardt y mettant tour à tour en scène la rivalité franco-anglaise puis les tensions entre la France et la Prusse.

Pour la première, elle déclare qu'au Canada, les députés et sénateurs ont tiré son traîné en criant « Vive la France » et qu'à chaque fin de représentation, les étudiants chantaient La

[2501] *Ibid*.
[2502] CALVÉ Emma, *Sous tous les ciels, j'ai chanté…*, Paris, Librairie Plon, 1940, préface.
[2503] Sarah Bernhardt à Jules Huret, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, art. cit.
[2504] BERNHARDT Sarah, « Un examen de conscience », *Le Figaro*, 9 décembre 1896.
[2505] *Ibid*.
[2506] *Ibid*.

Marseillaise, que « les Anglais écoutaient debout, chapeau à la main[2507] ». Pour le second élément, l'actrice dit avoir été « blâmée », à Chicago, par un professeur allemand qui lui reprochait précisément d'avoir diffusé la langue française auprès de la jeunesse. En Australie enfin, Bernhardt prétend que sa visite a amélioré la situation de la colonie française qui était, avant son arrivée, « terrassée par la colonie allemande[2508] ». Se présentant tour à tour comme une missionnaire, un instrument de propagande, et une diplomate, Sarah Bernhardt semble s'être mise au service d'un but collectif qui la dépasse, mais qu'elle a servi comme nulle autre et ce en plusieurs points du globe. À en croire l'actrice, ses tournées ont créé une génération de francophones, implanté le répertoire classique à l'étranger, et renforcé les sympathies à l'égard de la France. Si ce pamphlet est le plus long que nous ayons trouvé de la plume de Bernhardt, ce n'est pourtant pas la dernière fois qu'elle met en avant la mission éducative, voire civilisatrice, qu'elle a entreprise dans ses circulations. Au début du XXe siècle, lors de sa sixième *Conférence sur les productions artistiques des hommes et des femmes*, Sarah Bernhardt reprend plusieurs des éléments énoncés dans l'article ci-dessus, et transforme tout bonnement les tournées en sacerdoce, se désignant comme « l'apôtre qui porte la bonne parole[2509]. »

Comme l'attribution de la Légion d'Honneur à Maurice Grau le suggère, la portée de ces discours patriotiques a sans doute dépassé la seule sphère médiatique et artistique, et a probablement contribué à convaincre l'État du bien-fondé des tournées. Récompensé pour avoir, d'après les termes de Jules Huret, « favorisé partout l'art français et fait applaudir ainsi le nom de la France[2510] », l'imprésario reçoit la plus haute décoration de la Troisième République d'après une proposition de Théophile Delcassé, alors ministre des Affaires Étrangères[2511]. Si des directeurs de théâtre comme Jules Claretie arborent cet insigne plus tôt, il semble que Grau soit le premier entrepreneur de spectacle étranger à en bénéficier. Sa récompense donne donc une reconnaissance institutionnelle aux circulations artistiques, et montre l'importance que ces dernières revêtent pour l'État français qui les prendra d'ailleurs en charge quelque vingt ans plus tard en créant l'Association Française d'Action Artistique (AFAA). Développée pour garantir un certain standard en favorisant la diffusion de projets artistiques et non commerciaux, la mission de l'AFAA a pour visée de maintenir une image

[2507] *Ibid*. – Pour rappel, le Canada est alors un *dominion* britannique.
[2508] *Ibid*.
[2509] F-Pnas, MY. 335 (1-2), BERNHARDT Sarah, *5e et 6e conférences sur les productions artistiques des hommes et des femmes*, [manuscrit autographe], s. d.
[2510] HURET Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 28 août 1899.
[2511] *Ibid*.

positive de la France à l'étranger[2512]. Bien que dans ses statuts, l'association oppose le travail de ses agences à celui des imprésarios, les tournées que ces derniers ont organisées depuis la seconde moitié du XIXe siècle semblent avoir été un préalable nécessaire à la constitution d'un tel appareil de diffusion culturelle.

Non contents de constater l'accueil positif que l'art de leur pays peut recevoir à l'étranger, les artistes et la presse le célèbrent et en font le porte-étendard de l'influence culturelle de la France dans le monde. À l'époque des grandes entreprises coloniales, leurs discours confèrent une forte symbolique impérialiste aux tournées, transformées en outils de propagande.

Bien qu'entièrement prises en charge et financées par des acteurs privés, les tournées Grau sont réappropriées par la rhétorique coloniale de l'époque dont elles profitent par ailleurs, grâce à la publicité et à la légitimité que ses discours conquérants leur confèrent. À la manière des grandes entreprises britanniques qui assoient l'influence de leur pays par leurs investissements et leurs monopoles à l'étranger, les circulations artistiques semblent favoriser un impérialisme informel européen[2513]. Ce dernier s'observe dans la posture que les artistes adoptent à l'étranger. Fréquentant presque exclusivement des Européens et descendants d'Européens, ils convoquent dans leurs récits privés et publiés l'imaginaire de l'exploration et de la conquête coloniale si vif à l'époque, rejetant souvent les habitants locaux dans une forme d'altérité qui rend toute rencontre impossible. La presse, quant à elle, emploie volontiers une rhétorique martiale qui transforme les tournées en campagnes militaires destinées à conquérir de nouveaux terrains au détriment de nations concurrentes. Dans la continuité de l'action culturelle que la France a menée en Europe au siècle précédent, l'itinérance artistique que Maurice Grau dirige à l'échelle internationale peut se lire comme une occasion d'expandre son aire d'influence, à une époque où l'Empire français cherche à s'étendre en colonisant de nouvelles régions du monde. Outre l'Algérie conquise sous la Monarchie de Juillet et l'Indochine dont la colonisation commence sous le Second Empire, le gouvernement place notamment la Tunisie sous protectorat en 1881 et crée l'Afrique-Occidentale française en 1895.

[2512] Une thèse de doctorat intitulée « Propagande diplomatique, management et artiste citoyen : l'Association française d'action artistique et les musiciens français aux États-Unis (1922-1965) », est actuellement en cours de préparation par Gabriele Slizyte à l'EHESS, sous la direction de Rémy Campos.

[2513] Sur les modalités de fonctionnement de l'impérialisme informel britannique au XIXe siècle, voir notamment : BROWN Matthew (dir.), *Informal Empire in Latin America. Culture, Commerce and Capital*, Malden/Oxford/Carlton, Blackwell Publishing, 2008 ; BARTON Gregory, *Informal Empire and the Rise of One World Culture*, *op. cit.*

Tandis que ce chapitre s'est avant tout intéressé aux discours produits par des Européens et depuis l'Europe, l'impérialisme implique la mise en place de collaborations entre les forces expansionnistes et des relais locaux qui tirent profit de la sujétion. Les pages qui suivent interrogent donc la façon dont les publics extra-européens reçoivent les tournées du continent et les font leurs, selon des modalités qui sont loin d'être aussi unilatéralement enthousiastes que ce que les discours des artistes, de la presse et des imprésarios laissent entendre.

Chapitre 14. L'irrésistible attrait de l'Europe : intérioriser et s'approprier la domination culturelle

Les recherches menées dans le cadre de cette thèse montrent l'existence, dans les quelque trente années de carrière de Maurice Grau, d'une domination culturelle de l'Europe bien au-delà de ses frontières, dans laquelle s'insèrent et à laquelle participent les tournées dramatiques et musicales. Dans le cas des circulations artistiques, celle-ci se manifeste à travers le prestige attaché aux productions dramatiques et musicales venues d'Europe, qui investissent par ailleurs les lieux de représentation les plus emblématiques. Eu égard aux tensions qu'on observe alors entre la volonté d'établir des théâtres nationaux et l'omniprésence de troupes étrangères, nous nous demanderons comment les spectateurs, dans leur diversité, reçoivent et se réapproprient un art dramatique et musical importé depuis longtemps et pourquoi ce dernier semble toujours en position de force.

Une analyse approfondie de l'ensemble des publics rencontrés par les troupes de Maurice Grau dépassant largement le cadre de cette thèse, ce chapitre procèdera surtout par études de cas, puisées dans les tournées de l'imprésario. Signalons également qu'un manque de sources nous conduit à nous concentrer presque exclusivement sur des témoignages journalistiques ou tirés d'ouvrages publiés. Les expériences de spectateurs seront donc souvent lues à travers le filtre d'une autorité médiatique partiale à partir de laquelle nous émettrons des hypothèses quant aux expériences collectives et intimes des publics.

Nous verrons tout d'abord que l'accueil fait aux troupes européennes atteste leur intégration de longue date dans les paysages spectaculaires locaux. Bien que la venue d'artistes étrangers soit souvent accueillie de façon positive, les publics n'abandonnent pas pour autant leur distance critique et attendent des compagnies qu'elles soient à la hauteur de leurs attentes, façonnées par des décennies de tournées. La préférence que l'on remarque cependant souvent pour les productions et les interprètes venus de l'étranger nous montrera ensuite deux choses : d'une part que l'Europe incarne encore un modèle à suivre, d'autre part que les artistes sont d'autant plus désirables qu'ils ont préalablement été applaudis dans un grand nombre de hauts lieux culturels. La troisième section de ce chapitre sera consacrée à la réappropriation du spectacle européen – et plus particulièrement de ses vedettes – par des spectateurs soucieux d'asseoir leur influence dans des sociétés hiérarchisées par la classe sociale et l'origine ethnique, classements matérialisés par l'organisation spatiale des salles de spectacle. Dans un dernier temps, nous nous attacherons à montrer que contrairement aux déclarations

enthousiastes relevées dans le chapitre 13, les tournées ne sont pas toujours des « marches triomphales ». Nous interrogerons les phénomènes de rejet ou de résistance provoqués par certaines compagnies, certains artistes, et questionnerons la signification que le spectacle européen pouvait avoir pour les populations les plus marginalisées des sociétés dans lesquelles Grau produisait ses artistes.

14.1 Se réjouir sans abandonner son esprit critique, ou comment l'on reçoit les artistes en tournée

À l'époque de Grau, les tournées font depuis longtemps partie de l'écosystème spectaculaire des Amériques. Si les publics accueillent souvent les artistes avec enthousiasme, leur venue n'est pas non plus surprenante. La présence temporaire d'ensembles itinérants augmente cependant leur attrait, surtout quand ils sont composés de membres de renom ou rassemblés par un imprésario connu et apprécié du public. Dans les pages qui suivent, nous développerons deux exemples correspondant à deux modèles distincts. Le premier, concernant la troupe d'opéra français que Maurice Grau produit sur l'est du continent américain entre 1880 et 1882, montrera la réception offerte à une troupe homogène, constituée d'artistes dont le talent est globalement salué par la presse, sans qu'un des membres de la compagnie n'éclipse totalement les autres. Le second cas concernera l'accueil fait à l'ensemble d'Adelina Patti puis de Sarah Bernhardt à Mexico entre janvier et mars 1887. S'agissant de compagnies polarisées autour d'une grande figure féminine qui concentre toutes les attentes, nous verrons que malgré l'emploi d'une rhétorique commune pour évoquer les deux artistes, le renom ne suffit pas à remplir une salle.

14.1.1 Une présence évidente en circulation : l'exemple de la longue tournée d'opéra français de 1880-1882

Le 13 septembre 1880, Maurice Grau entame au Standard Theatre de New York une tournée d'opéra français (opéra bouffe, opéra-comique et opéra) qui s'achève au Québec près de deux ans plus tard[2514]. Dans l'intervalle, la troupe composée de 75 à 100 personnes selon les sources parcourt plusieurs villes des États-Unis, du Mexique, et du Brésil et se produit dans les capitales respectives de Cuba, d'Uruguay et d'Argentine, visitant certains lieux deux fois (carte 17)[2515]. Durant cette longue itinérance, les artistes ont à leur actif un répertoire de 32

[2514] Tournée 18.

[2515] En juin 1881, le journal *Estado de São Paulo* parle de 100 artistes ; un peu moins d'un an plus tard, *Le monde* de Montréal en annonce 75. Outre de probables erreurs de comptage et une volonté, de la part de la direction (des théâtres comme de la troupe) de gonfler les chiffres, il est possible que les effectifs varient au fil de cette longue tournée. Anonyme, « Theatro S. Jose », *Estado de Sao Paulo*, 5 juin 1881 ; Anonyme, « Académie de Musique », *Le Monde*, 12 mai 1882. – Voir carte 17.

œuvres, dont 9 sont des créations locales[2516] (tableau 57). Comme nous l'avons remarqué dans le chapitre 3, l'imprésario prend soin, dans la réclame, de souligner que la compagnie proposera de nouveaux décors, accessoires et costumes, ces derniers étant supposément de facture parisienne[2517]. Si le soin apporté à la production est présenté comme un atout par la presse, la venue de la compagnie ne la surprend aucunement, aussi bien dans les pays où Grau a déjà conduit des artistes, qu'en Uruguay et en Argentine, où il donne des représentations pour la première fois. Comme les troupes européennes sont solidement implantées sur le continent américain depuis plusieurs décennies, celle de Grau s'intègre facilement dans les divers paysages locaux. À l'inverse d'une compagnie en résidence toutefois, son caractère itinérant insère dans la réception un effet d'attente et d'anticipation qui augmente sa désirabilité. Alors que pendant la saison l'attention paraît se concentrer sur les artistes, en amont l'intérêt se porte sur l'arrivée prochaine de la troupe, et en aval sur son possible retour, le départ de la compagnie laissant souvent une impression de vide, surtout quand la saison a été courte.

Tableau 57 : Répertoire de la tournée d'opéra français (1880-1882)[2518]

Titre	**Compositeur**	**Librettiste**	**Date de création**	**Création locale**
Babiole	DE RILLÉ, Laurent	CLAIRVILLE/GASTINEAU	1878	New York
Barbe-Bleue	OFFENBACH, Jacques	HALÉVY, Ludovic/MEILHAC, Henri	1866	
Carmen	BIZET, Georges	HALÉVY, Ludovic/MEILHAC, Henri	1875	New York/La Havane/Mexico/Rio de Janeiro/São Paulo/Montevideo
Faust	GOUNOD, Charles	BARBIER, Jules/CARRÉ, Michel	1859	
Giroflé-Girofla	LECOCQ, Charles	LETERRIER, Eugène/VANLOO, Albert	1874	
L'Œil crevé	HERVÉ	HERVÉ	1867	
La Belle Hélène	OFFENBACH, Jacques	HALÉVY, Ludovic/MEILHAC, Henri	1864	
La Boulangère a des écus	OFFENBACH, Jacques	HALÉVY, Ludovic/MEILHAC, Henri	1875	

[2516] Le nombre de créations locales est probablement plus élevé, notamment si l'on prend en compte *La Mascotte* et *Le jour et la nuit*, deux opéras bouffes créés à Paris pendant la tournée. Les membres de la troupe n'ayant pas participé à ces premières, il s'agit pour eux de prises de rôles, phénomène assez rare dans l'itinérance. Le choix de ces pièces pose par ailleurs la question de la circulation des partitions et livrets, très certainement proposés à Grau ou directement à ses artistes par des intermédiaires qui voyagent alors entre l'Europe et les Amériques.

[2517] Au bas de la réclame annonçant la saison mexicaine de la compagnie, on peut lire : « Les robes et accessoires sont entièrement nouveaux et des plus luxueux, ayant été expressément conçus à Paris pour M. Grau »/ « Los vestidos y accesorios son enteramente nuevos y de lo más lujosos, habiendo sido expresamente fabricados en Paris par el Sr. Grau », anonyme, « Teatros », *El Monitor Republicano*, 30 décembre 1880.

[2518] Les sources sont présentées dans le tableau des tournées en annexe.

Titre	Compositeur	Librettiste	Date de création	Création locale
La Camargo	LECOCQ, Charles	LETERRIER, Eugène/VANLOO, Albert	1878	Mexico
La Fille de Mme Angot	LECOCQ, Charles	Clairville/KONING, Victor, SIRAUDIN, Paul	1872	
La Fille du Régiment	DONIZETTI, Gaetano	BAYARD, Alfred/VERNOY DE SAINT-GEORGES, Jules-Henri	1840	
La Fille du Tambour Major	OFFENBACH, Jacques	CHIVOT, Henri/DURU, Alfred	1879	New York/La Havane/Mexico
La Grande Duchesse de Gérolstein	OFFENBACH, Jacques	HALÉVY, Ludovic/MEILHAC, Henri	1867	
La Jolie Parfumeuse	OFFENBACH, Jacques	BLUM, Ernest/CRÉMIEUX, Hector	1873	
La Marjolaine	LECOCQ, Charles	LETERRIER, Eugène/VANLOO, Albert	1877	La Havane
La Mascotte	AUDRAN, Edmond	CHIVOT, Henri/DURU, Alfred	1880	São Paulo
La Périchole	OFFENBACH, Jacques	HALÉVY, Ludovic/MEILHAC, Henri	1878	
La Princesse de Trébizonde	OFFENBACH, Jacques	NUITTIER, Charles/TRÉFEU, Étienne	1869	
La Traviata	VERDI, Giuseppe	PIAVE, Francesco Maria	1853	
La Vie parisienne	OFFENBACH, Jacques	HALÉVY, Ludovic/MEILHAC, Henri	1866	
Le Droit du Seigneur	VASSEUR, Léon	BOUCHERON Maxime/BURANI Paul	1878	
Le Grand Casimir	LECOCQ, Charles	PRÉVEL, Jules/DE SAINT-ALBIN, Albert	1871	
Le jour et la nuit	LECOCQ, Charles	LETERRIER, Eugène/VANLOO, Albert	1881	
Le Petit Duc	LECOCQ, Charles	HALÉVY, Ludovic/MEILHAC, Henri	1878	
Le Postillon de Lonjumeau	ADAM, Adolphe	BRUNSWICK, Léon-Lévy/DE LEUVEN, Adolphe	1836	Mexico
Le Pré aux Clercs	HÉROLD, Louis-Joseph-Ferdinand	DE PLANARD, Eugène	1832	La Havane/Mexico
Les Brigands	OFFENBACH, Jacques	HALÉVY, Ludovic/MEILHAC, Henri	1869	
Les Cloches de Corneville	PLANQUETTE, Robert	Clairville/GABET, Charles	1877	
Les Noces d'Olivette	AUDRAN, Edmond	CHIVOT, Henri/DURU, Alfred	1879	
Madame Favart	OFFENBACH, Jacques	CHIVOT, Henri/DURU, Alfred	1878	
Martha	VON FLOTOW, Friedrich	RIESE, Friedrich Wilhelm	1847	
Mignon	THOMAS, Ambroise	BARBIER, Jules/CARRÉ, Michel	1866	
Paul et Virginie	MASSÉ, Victor	BARBIER, Jules/CARRÉ, Michel	1876	Mexico
Si j'étais Roi	ADAM, Adolphe	BRÉSIL, Jules/D'ENNERY, Adolphe	1852	

En plus d'annoncer l'arrivée de la troupe plusieurs semaines à l'avance, la presse locale reproduit avec plus ou moins de régularité des articles publiés dans la ville où les artistes sont en représentation avant d'arriver sur place. Ce phénomène s'observe notamment entre New York et La Havane, La Havane et Mexico, puis Québec et Montréal. Avant la venue de la troupe à Cuba, qui doit y entamer sa saison le 3 novembre 1880, *El Diario de la Marina* retransmet l'écho positif des représentations que la troupe de Grau donne alors à New York. Le 30 septembre, il est question de *La Fille du Tambour Major*, le 28 octobre, de *Mignon*[2519]. Alors que le premier article réserve au public havanais la possibilité de se faire sa propre opinion, suggérant que les journaux new-yorkais peuvent donner une vision biaisée des faits, le second reproduit tout bonnement un extrait faisant l'éloge de Paola Marié et de Victor Mauras. Moins d'une semaine avant l'ouverture de la saison, la distance critique des débuts semble ainsi céder la place à un enthousiasme sans tache.

Pendant la saison cubaine ensuite, la presse mexicaine reçoit et publie à plusieurs reprises des extraits de comptes rendus des spectacles de la troupe. Le 24 novembre, le journaliste Don Clarencio retranscrit une lettre adressée depuis La Havane à Vicente García Torres, directeur du *Monitor Republicano*, dans laquelle il fait l'éloge de la troupe qu'il met sur le même plan que la compagnie italienne alors dans la ville, et qu'il présente comme l'une des meilleures que la capitale ait jamais accueillie[2520]. Deux jours plus tard, *La Patria* reproduit un article cubain dithyrambique sur la représentation de *Mignon* dans laquelle Paola Marié aurait été très émouvante[2521]. Lors du passage de la compagnie à Montréal enfin, le journal *L'Événement*, publié dans la ville de Québec, reproduit à l'identique plusieurs comptes rendus de représentations de la troupe, comme s'il s'agissait d'une seule et même saison[2522]. Quelques mois avant l'arrivée des artistes français, ce même journal se réjouissait de l'organisation de cette saison, notant qu'habituellement les Québécois devaient se déplacer jusqu'à Montréal, voire New York, pour profiter de spectacles aussi aboutis[2523]. Dans ce cas-là, la saison est donc d'autant plus attendue qu'elle revêt un caractère exceptionnel.

Une fois la troupe sur place, les chanteurs reçoivent l'essentiel de l'attention des critiques. Cette polarisation peut certes s'expliquer par la prédominance d'un répertoire dans

[2519] Le numéro du 30 septembre annonce aussi à ses lecteurs que des portraits de Paola Marié et de Marie Albert ont été reçus la veille. Anonyme, « Gacetilla », *El Diario de la Marina*, 30 septembre 1880 ; Anonyme, « Gacetilla », *El Diario de la Marina*, 28 octobre 1880.

[2520] Don Clarencio, « Correspondencia particular del Monitor Republicano », *El Monitor Republicano*, 24 novembre 1880.

[2521] Anonyme, « Paola Marié », *La Patria*, 26 novembre 1880.

[2522] Des articles du *Monde* et de *La Patrie* sont notamment reproduits au moins quatre fois dans *L'Événement* : Anonyme, « L'opéra français », *L'Événement*, 20, 22-24 mai 1882.

[2523] Anonyme, « La compagnie d'opéra français », *L'Événement*, 16 mars 1882.

l'ensemble connu, mais même lorsque des œuvres nouvelles sont données, les interprètes continuent d'être les sujets centraux des articles, probablement parce que c'est avant tout à eux que les spectateurs s'intéressent. Le chant et le jeu de Paola Marié, *prima donna* de la troupe, sont ici les plus commentés, et donnent la plupart du temps lieu à des compliments. L'article havanais reproduit dans *La Patria* le 26 novembre 1880 déclare ainsi que la majorité des ovations adressées à la troupe la veille, après la représentation de *Mignon*, concernaient en fait la chanteuse, dont l'interprétation a relevé « du sublime[2524] » et a beaucoup ému les spectateurs. À Québec, *L'Événement* parle d'« intonations superbes et [de] gestes parfaits d'innocence, d'énergie ou de coquetterie », ainsi que d'une voix « dont le timbre est des plus agréables[2525] ». Le premier sujet n'est toutefois pas le seul à recevoir des éloges de la part de la presse qui note à plusieurs reprises la qualité de l'ensemble. Le journaliste havanais qui écrit au *Monitor Republicano* déclare ainsi :

> La troupe des Bouffes français est la plus fournie et la plus homogène que nous ayons eue ici. Personne ne ressort du lot au point d'éclipser ses compagnons ; personne ne dénote au point de rompre l'agréable harmonie de l'ensemble[2526].

Au Brésil, un article publié dans le *Jornal do Commercio* énonce sensiblement la même chose, en affirmant que c'est la première fois que le public a vu autant de chanteurs de premier ordre jouer des seconds rôles[2527]. À Mexico, en léger décalage avec la majorité des comptes rendus qui se concentrent sur le jeu et le chant des artistes, tout en rappelant ou en donnant les grandes lignes de l'intrigue, une critique de Juvénal avance que les représentations des Français sont particulièrement intéressantes pour les spectatrices, eu égard au raffinement des costumes de scène, dont il détaille les particularités sur plusieurs paragraphes[2528].

La réception globalement positive dont la compagnie fait l'objet n'empêche pas le maintien d'une distance critique, les articles ne témoignant en aucun cas d'une quelconque

[2524] Anonyme, « Paola Marié. », *La Patria*, 26 novembre 1880.
[2525] Anonyme, « L'opéra français », *L'Événement*, 26 mai 1882.
[2526] « La Compañía Bufa francesa es la más numerosa é igual que hemos tenido aquí. Ninguno sobresale tanto que eclipse con su brillo á sus compañeros ; ninguno decae hasta el punto de romper la agradable armonía del conjunto. » Don Clarencio, « Correspondencia particular del Monitor Republicano », *El Monitor Republicano*, 24 novembre 1880.
[2527] « Em poucos theatros se terá visto um espectaculo, com tantos artistas de primeira ordem, a desempenhar papeis de segunda importancia. » Anonyme, « Theatro imperial », *Jornal do Commercio*, 21 mai 1881.
[2528] « Uno de los atractivos que la ópera francesa tiene ó debe tener para las señoras, es la exhibicion de trajes de las artistas, que se presentan con gran lujo en la escena ». Juvenal, « Charla de los domingos », *El Monitor Republicano*, 30 janvier 1881.

forme d'émerveillement naïf. À Cuba et à Mexico, c'est par exemple l'orchestre qui est pointé du doigt. Lors d'une représentation de *Mignon*, *El Diario de la Marina* écrit qu'il a mieux joué que d'habitude, eu égard à sa médiocrité notoire. Suite à la création mexicaine de *Carmen*, la presse déplore qu'il ne soit pas plus étoffé, le trop petit nombre d'instrumentistes empêchant de donner la mesure de l'œuvre[2529]. Ponctuellement, ce sont aussi les artistes ou les œuvres qui reçoivent des commentaires négatifs de la part des journaux. Tauffenberger est notamment critiqué à Montréal quand il joue le rôle de Piféar (*Si j'étais roi*). L'article de *L'Art Musical*, qui passe en revue la saison, lui reproche d'avoir forcé le trait comique et d'en être devenu grotesque. Plus loin, le même compte rendu se contente de consacrer deux phrases, lapidaires, à l'opéra bouffe *Le Jour et la nuit* : « Du *Jour et la nuit* nous ne parlerons pas. Le poème est mauvais, par trop grivois, et la musique est du Lecoq médiocre, très médiocre[2530] ». Avant cette saison montréalaise, le public mexicain est rebuté par l'argument de *Barbe-bleue*, que Paola Marié a choisi pour son bénéfice fin février 1881. D'après le journaliste écrivant sous le pseudonyme MOI, les spectateurs sont à cette occasion tiraillés entre leur dégoût pour le livret et leur désir d'applaudir une artiste très estimée[2531].

Plus encore, suivre cette longue tournée à travers la presse montre des réceptions hétérogènes. Alors que la prestation de Paola Marié dans *Mignon* soulève l'enthousiasme des spectateurs de La Havane et de Mexico, l'accueil est plus mitigé à Montréal[2532]. Si *La Patrie* publie une critique positive de l'unique représentation de l'opéra-comique, aussitôt retranscrite dans *L'Événement*[2533], *L'Album Musical* critique sévèrement les deux premiers sujets :

> *Mignon* a été la moins bonne des représentations. Le rôle de Mignon ne convient pas à Mlle Paola Marié, ni comme physique, ni comme voix. Il faudrait vraiment une trop forte dose d'illusion pour pouvoir voir dans cette grosse femme, aussi large que haute, l'enfant innocent et sauvage, le ''Mignon aspirant au ciel.'' Aussi est-elle obligée de forcer des effets, et alors la femme de l'opérette se montre bien vite. Sa voix, où les trous sont nombreux, ne lui permet pas de rendre exactement la partition : témoin le duo des hirondelles qu'elle arrange à sa façon et le grand air du troisième acte.
>
> M. Mauras a été moins bon dans Wilhelm Meister que dans les rôles où nous l'avions entendu précédemment. Il paraissait fatigué et cette fatigue a surtout été visible dans la romance : *Elle ne savait pas*, qu'il a chantée

[2529] Anonyme, « Gacetilla », *El Diario de la Marina*, 16 nov. 1880 ; MOI, *La Patria*, 13 février 1881.
[2530] Anonyme, « La compagnie Grau », *L'Album Musical*, juin 1882.
[2531] MOI, *La Patria*, 27 février 1881.
[2532] Pour la réception à Mexico et à Cuba, voir notamment : Anonyme, « Paola Marié. », *La Patria*, 26 novembre 1880 ; Anonyme, « Gacetilla. Mignon », *El Diario de la Marina*, art. cit.
[2533] Anonyme, « L'opéra français », *L'Événement*, 24 mai 1882.

> beaucoup trop vite et sans aucune nuance. Ah ! combien M. Mauras gagnerait à chanter plus souvent en demi-teinte ; il se fatiguerait moins et charmerait davantage le public[2534].

Insérées dans un article dans l'ensemble élogieux à l'égard d'une saison que le journaliste estime trop courte, ces remarques négatives témoignent peut-être, aussi, de la fatigue ressentie par les chanteurs après un peu moins de deux ans d'itinérance. Notifiée chez Mauras, elle apparaît en creux dans les commentaires portant sur Marié. Alors que la remarque sur l'invraisemblance de son physique dans le rôle de Mignon s'inscrit dans un champ autre, la mention de trous dans sa voix révèle une usure vocale qui n'est notifiée dans aucun des comptes rendus antérieurs que nous avons dépouillés.

Malgré la présence de points négatifs, plusieurs journaux expriment le désir d'un retour prochain de la compagnie. La presse mexicaine écrit par exemple que le départ des chanteurs français laisse « un vide immense[2535] », et spécule sur l'itinéraire qu'elle va alors suivre, qu'elle imagine aller jusqu'au Chili et au Pérou[2536]. Ces déclarations montrent à quel point les artistes itinérants suscitent un imaginaire du voyage chez leurs spectateurs. À Montréal, *L'Album Musical* se fait plus pragmatique en déclarant que le succès de la saison laisse présager un possible retour de la troupe de Maurice Grau, renouvelée à partir de l'automne suivant :

> Mais en présence de la foule qui n'a cessé d'envahir l'Académie pendant ces huit soirées, nous avons tout lieu d'espérer que nous reverrons bientôt la compagnie Grau.
>
> On annonce, en effet, que cette compagnie, composée d'éléments nouveaux, commencera en septembre sa saison à New-York, et que bientôt après elle viendra à Montréal. On parle de l'engagement d'une des étoiles parisiennes : Mme Théo[2537].

Même si les artistes concentrent l'attention des critiques, ces derniers ne semblent pas toujours attachés à certains noms, tant qu'on leur propose des sujets de réputation équivalente. La façon dont *L'Album Musical* achève son article consacré à la troupe de Grau laisse cependant entrevoir l'effet d'appel que les vedettes peuvent avoir sur le public. Bien qu'il soit question ici d'« éléments nouveaux » et donc de plusieurs artistes, c'est bien celui de l'étoile, « Mme Théo », qui conclut ce long compte rendu. Dans un paysage spectaculaire dynamique et

[2534] Anonyme, « La compagnie Grau », *L'Album Musical*, juin 1882.
[2535] Anonyme, « La compañía de ópera francesa. – Su despedida. », *La Patria*, 1er mars 1881.
[2536] Nos recherches ne nous ont pas permis de trouver des traces de la compagnie dans ces pays.
[2537] Anonyme, « La compagnie Grau », *L'Album Musical*, art. cit.

changeant, les célébrités renforcent probablement le phénomène d'attente engendré par le caractère temporaire des tournées, représentant sans doute la promesse d'un spectacle plus qualitatif que ce qui est habituellement offert.

14.1.2 Deux artistes exceptionnelles mais deux réceptions contrastées : Patti et Bernhardt à Mexico

Cette tendance à l'impatience est d'ailleurs manifeste en amont des saisons qu'Adelina Patti et Sarah Bernhardt donnent à Mexico début 1887[2538]. Si les représentations de l'actrice ont finalement moins de succès que les concerts de la chanteuse, toutes deux sont décrites et célébrées comme des génies dont la présence fait honneur aux spectateurs de la capitale. Comme dans le cas de la Compagnie d'Opéra Français néanmoins, ces marques d'admiration n'empêchent pas le maintien d'une distance critique certaine, qui donne même au public l'occasion d'affirmer ses spécificités.

La saison de Bernhardt est directement annoncée à la presse par Grau dès la fin du mois de janvier 1886, et celle de Patti est évoquée début juillet[2539]. Dans les deux cas, ces informations sont d'abord diffusées de façon factuelle et ne donnent alors pas lieu à un émoi quelconque. Dans les mois et les semaines qui suivent (selon l'artiste), les actualités respectives de l'actrice et de la chanteuse continuent d'être présentées dans la presse mexicaine comme elles le sont habituellement[2540]. La dynamique change cependant à l'ouverture de la saison théâtrale en septembre, et se maintient jusqu'à l'arrivée de la Patti fin décembre. Comme si la célébrité des vedettes était plus significative que leur répertoire, celles-ci sont alors fréquemment évoquées ensemble dans des articles qui insistent sur le désir que les spectateurs mexicains ont de les voir. Trois tendances se dégagent de ces écrits. Tout d'abord, la venue de Patti et de Bernhardt semble avoir ôté tout intérêt aux représentations en cours dans la capitale. Ensuite, nous pouvons lire que les attentes du public sont très élevées parce que les Mexicains

[2538] Comme nous l'avons relevé précédemment, la chanteuse donne une saison de concerts en costumes entre le 31 décembre 1886 et le 13 janvier 1887, l'actrice des représentations théâtrales du 6 au 20 février. Pour Sarah Bernhardt, voir la tournée 29, pour Patti, la tournée 30.

[2539] Maurice Grau se trouve à Mexico en janvier 1886, avec la troupe d'Anna Judic ; il diffuse l'information à cette occasion-là (tournée 27). Titania, « Ecos dominicales », *La Patria Ilustrada*, 25 janvier 1886 ; Anonyme, « La Patti y Gayarre », *El Nacional*, 2 juillet 1886.

[2540] Dans la base de données en ligne Hemeroteca Digital Mexicana, pour l'année 1886, 283 articles correspondent à l'entrée « Sarah Bernhardt » et 699 à « Adelina Patti », avec toutefois une marge d'erreur. Les journaux mexicains suivent les représentations de ces artistes en Europe puis dans les Amériques quand leurs tournées transatlantiques respectives commencent.

ont beaucoup entendu parler de ces artistes, dont l'*ethos* a été consciencieusement construit par la presse et par des récits de concitoyens et de voyageurs qui les ont vues en Europe[2541]. Ces attentes sont renforcées par les stratégies publicitaires des imprésarios que nous avons évoquées dans la partie III[2542] : Adelina Patti est censée effectuer une « tournée d'adieu », et Sarah Bernhardt une « tournée mondiale ». En plus de rendre les artistes plus désirables, ces appellations donnent aux futurs spectateurs le sentiment d'appartenir à un groupe privilégié transnational. En ce sens, la possibilité de voir ces artistes ne renferme pas seulement une promesse de divertissement de qualité, mais aussi, en quelque sorte, de satisfaction narcissique pour le public. En dernier lieu, certains articles insistent sur le caractère exceptionnel de ces deux saisons, qui interviennent selon eux après une période pauvre en termes de spectacles. Le 12 décembre 1886, le journaliste Enrique écrit ainsi :

> […] nous ne pouvons pas nous plaindre, il semble que le monde touché de nos malheurs se propose que nous riions, que nous nous divertissions, et nous envoie ses célébrités les plus notables[2543].

Bien que le Teatro Nacional se remplisse moins pour Bernhardt que pour Patti, l'enthousiasme de la presse se maintient pendant les représentations, et les critiques continuent de dépeindre le génie de chacune des artistes[2544]. Pour ce faire, ils utilisent une même rhétorique qui transforme les interprètes en figures mythologiques. Toutes deux âgées d'une quarantaine d'années, les divas sont d'abord décrites comme des femmes éternellement jeunes, *topos* qui, selon Marguerite Chabrol, s'applique aux vedettes féminines européennes que le public états-unien place dans une temporalité différente de celle des célébrités locales. D'après l'universitaire, l'histoire prétendument plus ancienne de l'Europe confère une forme d'immortalité à ses artistes, tandis que leurs homologues des États-Unis sont davantage perçues

[2541] « It is now positively known that Sarah Bernhardt will come to Mexico and it is understood that Patti will also pay a visit to this city next spring. Theatre goers and the lovers of music are very jubilant and are congratulating themselves that they will be able to see and hear two women of whom they have Heard so much. », Anonyme, *The Two Republics*, 6 novembre 1886.

[2542] Voir à ce propos la section « 11.1.1.1 Reines, rois et tournées d'adieu : vendre l'exception ».

[2543] « […] no nos podemos quejar, parece que el mundo condolido de nuestras desgracias se ha propuesto que riamos, que nos divirtamos y nos está mandando sus celebridades más notables. », Enrique, « Cronicas dominicales. La Bernhardt – La Patti », *El Nacional*, 12 décembre 1886.

[2544] Revenant sur l'ouverture de la saison, un article d'*El Tiempo* se désole que le théâtre n'ait pas été plus rempli. Anonyme, « Sarah Bernhardt », *El Tiempo*, 8 février 1887. – Annonçant le bénéfice de Bernhardt, *El Nacional* écrit qu'il espère que le public mexicain, qui s'est jusque-là montré dédaigneux envers Bernhardt, « aura la délicatesse de remplir le théâtre ce soir-là. » Anonyme, « Gacetilla. Sarah Bernhardt », *El Nacional*, 17 février 1887.

comme des incarnations du temps présent[2545]. Eu égard aux commentaires que nous avons lus sur Patti et Bernhardt, il nous semble que l'analyse de Chabrol peut être étendue à d'autres pays extra-européens. À propos de la chanteuse, *El Nacional* écrit ainsi qu'elle « est éternellement jeune. […] de près et de loin elle est la même qu'il y a vingt ans[2546] ». Concernant l'actrice, Titania déclare que « la grande tragédienne est la même que celle qui a fait perdre la tête au public parisien en 1876[2547]. »

Un autre élément renforce ce sentiment d'éternité et cette capacité à transcender les limites humaines : chacune des artistes est tantôt désignée comme une reine, tantôt comme une déesse[2548]. Conséquemment, on voit apparaître des termes appartenant à ces deux champs lexicaux : les artistes sont supposées s'asseoir sur le « trône[2549] » de l'art, porter un « sceptre », conquérir le public par ailleurs décrit comme leur « peuple », à la manière d'« Alexandre[2550] ». Bernhardt devient ensuite une « Melpomène française[2551] », sa voix est « divine[2552] », comme les notes chantées par Patti, par ailleurs issues d'un « chant céleste[2553] » ; il est question de leur vouer un « culte[2554] », et le théâtre se transforme à l'occasion en « temple[2555] ». Quand les artistes ne sont pas explicitement divines, la métaphore reste présente à travers le champ lexical des cieux, voisin du précédent : « voix des séraphins », « ange », « étoile », « astre » sont autant de groupes nominaux et substantifs convoqués pour donner une idée du talent de Patti et de Bernhardt[2556].

[2545] CHABROL Marguerite, « 'La Nouvelle Sarah Bernhardt' : Greta Garbo et le mythe de la diva cosmopolite », *Thaêtre*, 2022, p. 9.

[2546] « La Patti es eternamente joven. […] de cerca y de lejos es la misma que hace veinte años. », La Redacción, *El Nacional*, 8 janvier 1887.

[2547] « La gran trágica es la misma que enloqueció al público parisiense en el año 1876. » Titania, « Ecos de la semana », *El Diario del Hogar*, 10 février 1887.

[2548] Pour Adelina Patti : Titania, « Ecos de la semana », *El Diario del Hogar*, 6 janvier 1887 ; Anonyme, « Adelina Patti », *El Correo de San Luis*, 7 janvier 1887 ; La Redaccion, « Los Conciertos de la Patti », *El Nacional*, 8 janvier 1887. Pour Sarah Bernhardt : Praxiteles, « Ecos de la semana », *La Patria Ilustrada*, 24 janvier 1887 ; Novel, « FÉDORA », *La Voz de México*, 9 février 1887 ; El Duque Job, « SARAH BERNHARDT. (Cartas a Justo Sierra) », *El Partido Liberal*, 13 février 1887.

[2549] « trono », De D. PEZA Juan, « Adelina Patti en México », *El Municipio Libre*, 13 janvier 1887 ; Bocacio, « Cuentos fugaces », *El Diario del Hogar*, 16 janvier 1887; Cero, « Charla de los Lunes », *El Siglo Diez y Nueve*, 24 janvier 1887.

[2550] Dans l'ordre : « trono », « cetro », « pueblo », « como Alejandro ». Bocacio, « Cuentos fugaces », art. cit.

[2551] « Melpomene francesa », Bocacio, « Cuentos fugaces », *El Diario del Hogar*, 16 janvier 1887.

[2552] « voz divina », Anonyme, « Las Noches de Sarah », *El Siglo Diez y Nueve*, 8 février 1887.

[2553] « notas divinas del canto de los cielos », La Redaccion, « Los Conciertos de la Patti », *El Nacional*, 8 janvier 1887.

[2554] Entre septembre 1886 et février 1887, « culto » apparaît une fois pour Patti et deux fois pour Bernhardt. VILLALOBOS Antonio, « Correspondencia particular. Chicago, Diciembre 18 de 1886 », *El Monitor del Pueblo*, 1er janvier 1887 ; Anonyme, « Sarah Bernhardt », *La Patria*, 8 janvier 1887 ; El Duque Job, « Sarah Bernhardt. (Cartas a Justo Sierra) », *El Partido Liberal*, 13 février 1887.

[2555] « Nosotros iremos, sin faltar un día, al templo de la diosa. » *Ibid*.

[2556] « voz de los serafinos », « angel », « estrella », « astro ». La Redaccion, « Los Conciertos de la Patti », art. cit. ; Juan de D. Peza, « Adelina Patti en México », *El Municipio Libre*, 13 janvier 1887 ; Anonyme, « Charla

Ces listes laissent entrevoir une autre caractéristique de l'écriture journalistique : la difficulté à rendre compte de ce qui se passe sur scène conduit bien souvent les critiques à éluder la description au profit de formules toutes faites censées traduire l'échec du langage face à l'ampleur des qualités en présence. Nous nous concentrerons ici sur trois d'entre elles. La première consiste à établir que le génie est son propre modèle. De Bernhardt, Titania écrit qu'« on ne peut pas la mesurer à d'autres comédiennes[2557]. » Patti est quant à elle décrite comme « incomparable » ou comme « inimitable[2558] ». Le second lieu commun consiste à dire que le langage est trop pauvre pour décrire le génie. L'occurrence la plus originale de cette déclaration convenue se trouve sans doute dans le numéro du *Siglo Diez y Nueve* publié le 17 janvier 1887, où elle est dédoublée. Non seulement le journaliste en charge de l'article ne s'exprime pas sur le talent de la comédienne et préfère citer les propos d'un confrère cubain, mais ce dernier explique son incapacité à décrire le talent de la comédienne en se mettant longuement en scène. Le critique raconte qu'il se trouve alors aussi démuni que plusieurs années auparavant, après avoir vu Sarah Bernhardt au Teatro Real de Madrid. À cette époque, il se serait rendu chez le directeur du journal qui l'employait avec la ferme intention de démissionner, se sentant incapable de produire un discours suffisamment juste pour décrire le génie de l'artiste. Son supérieur lui aurait alors répondu en souriant :

> – Ce n'est pas rien ce que tu voulais faire : exprimer dans le journal ce que Sarah Bernhardt exprime sur scène. Quel peintre a fidèlement copié un rayon de soleil ? Pauvre enfant, tu as voulu mettre la lune dans ta poche[2559] !

Après cet échange, le directeur aurait accepté son travail, jugé très bon, mais le journaliste déclare l'avoir trouvé si mauvais qu'il ne conserve aucun souvenir de son contenu. La troisième et dernière stratégie employée pour passer outre cet échec du langage (ou cette paresse rédactionnelle) est de recourir à des hyperboles comme « la meilleure actrice de notre époque »

---

de los Lunes », *El Siglo Diez y Nueve*, 17 janvier 1887 ; Anonyme, « SARAH BERNHARDT », *La Convencion Radical Obrera*, 6 février 1887.

[2557] « No se puede hace un parangón con otras artistas dramáticas. », Titania, « Ecos de la semana », *El Diario del Hogar*, 10 février 1887. – Bernhardt est, à l'occasion, comparée à d'autres modèles, mais il s'agit soit d'une comédienne morte comme Rachel, soit d'une allégorie littéraire, en l'occurrence « le beau songe de Musset de devenu réalité » (« la realidad del bello sueño de Musset »), Anonyme, « Charla de los Lunes », *El Siglo Diez y Nueve*, 17 janvier 1887.

[2558] La Redaccion, « Los Conciertos de la Patti », art. cit.

[2559] « Ahí es nada lo que querías conseguir: expresar en el diario lo que Sarah Bernhardt expresa en la escena. ¿Qué pintor ha copiado exactamente un rayo de sol? ¡Pobre niño, has querido meterte la luna en el bolsillo! », Anonyme, « Charla de los Lunes », art. cit.

ou « la plus enchanteresse, la plus idéale et la plus inspirée que jamais » pour Sarah Bernhardt[2560].

Bien que d'autres journalistes fassent preuve d'esprit critique ou conduisent du moins un travail descriptif en rendant compte des représentations auxquelles ils assistent, il semble que les venues successives d'Adelina Patti et de Sarah Bernhardt soient surtout utilisées pour s'affirmer comme des spectateurs exigeants à l'identité propre. Peut-être afin de pallier un sentiment de marginalité qui s'exprime ponctuellement dans les journaux, cette même identité est toutefois reliée à l'Europe dont il s'agit de montrer que le public mexicain maîtrise les codes.

Que ce soit pour Patti ou pour Bernhardt, les articles insistent sur la froideur première des spectateurs de la capitale, qui désirent se faire leur propre opinion des artistes qui se produisent chez eux, quelle que soit leur réputation. Le 6 janvier 1887, Titania explique ainsi le changement d'attitude de l'audience qui acclame l'artiste lors de sa deuxième représentation, alors qu'elle s'était montrée glaciale pendant la première :

> […] si le public mexicain est parfois capricieux et sévère vis-à-vis des célébrités qui nous viennent d'au-delà des mers, souhaitant avoir une opinion propre, il sait apprécier le vrai mérite et le récompenser par des démonstrations expressives et intelligentes[2561].

Quelques jours plus tard, le journaliste Juan de D. Peza évoque quant à lui un « public latin, si froid et si sévère », et des spectateurs mexicains prétendument pourvus d'« un goût inné pour le chant » qui explique leur exigence[2562]. Si cette rigueur rend le succès de la Patti d'autant plus éclatant, elle fait figure de mise en garde pour Bernhardt, environ deux semaines avant son arrivée. Dans un article précédemment cité, Bocacio prévient l'actrice qu'elle risque de ne pas rencontrer à Mexico les applaudissements qui lui sont, paraît-il, si nécessaires pour jouer pleinement. Selon lui, le triomphe de la comédienne pourrait être compromis par un auditoire qui a « brisé de nombreuses couronnes[2563] ». En faisant des Mexicains des spectateurs à redouter, le journaliste sous-entend que Sarah est loin d'être la première sommité artistique à

[2560] Anonyme, *La Voz de México*, 10 février 1887.

[2561] « […] si el público mexicano es algunas veces caprichoso y severo con las celebridades que nos llegan de allende los mares, queriendo tener una opinión propia, sabe apreciar el verdadero mérito y premiarlo con expresivas e inteligentes demostraciones. », Titania, « Ecos de la semana », *El Diario del Hogar*, 6 janvier 1887.

[2562] « Este público latino, tan frio y tan severo […] » ; « En México hay un gusto innato pour el canto y de aquí resulta la exigencia de los auditores ». De D. PEZA Juan, « Adelina Patti en México », *El Municipio Libre*, 13 janvier 1887.

[2563] *Ibid*.

se produire dans la capitale, et qu'elle doit s'attendre à un public de premier ordre, susceptible de la dédaigner ou du moins de se montrer mitigé.

C'est d'ailleurs ce qui se produit lors de la saison de Bernhardt. Alors que Patti rencontre avant elle un succès presque total[2564], la comédienne reçoit un accueil globalement positif de la presse, mais le théâtre n'affiche jamais complet, à tel point que les dernières représentations sont données à prix réduits[2565]. Ce scénario est annoncé au mois de novembre 1886, les journalistes expliquant la possible tiédeur du public par sa préférence pour la musique. Malgré l'enthousiasme que soulève la venue de Bernhardt, deux journaux prédisent une saison moins suivie pour la comédienne que pour la Patti. Le 6, *The Two Republics* publie la chose suivante :

> Aucune ville au monde n'est plus à même que la nôtre d'apprécier la Patti, et elle peut être sûre d'y recevoir un accueil chaleureux. Bernhardt sera elle aussi bien reçue, même si la grande majorité des habitués n'apprécieront pas autant ses représentations qu'ils ne goûteront le chant de Patti[2566].

Le lendemain, El Duque Job publie dans *El Partido Liberal* un long article humoristique dans lequel il compare la corrida à une tragédie qui respecte la règle des trois unités. Il explique ainsi que les Mexicains ne délaisseront pas les représentations de Bernhardt par manque d'argent – raison qui est alors le plus souvent invoquée pour justifier une possible désaffection – mais parce qu'ils préfèrent voir des taureaux et des chevaux mourir pour de vrai que l'artiste feindre l'agonie sur scène[2567].

Comme on le voit ici, la capacité du public à se positionner vis-à-vis d'un artiste célèbre permet en quelque sorte d'évaluer son degré de distinction. Les vedettes ne sont cependant pas la seule focale à partir de laquelle les spectateurs se définissent. Les comparaisons fréquentes

---

[2564] Un journaliste d'*El Observador de Guanajuato* critique tout de même la Patti, ce en réaction aux accusations de froideur que Titania a proférées à l'encontre des spectateurs. Il écrit de la chanteuse qu'elle n'est plus que « l'ombre d'une grande artiste » (« la sombra de una gran artista ») et que les Mexicains doivent « [payer] pour les miettes d'un banquet le même montant que d'autres qui ont précédemment mangé les meilleurs plats. » (« pagando por las migajas de un banquete, lo mismo que pagaron los que se comieron antes los mejores platillos. »). Cet article est retranscrit et commenté dans *La Patria* en soutien à Titania ; nous n'avons pas retrouvé l'original. Anonyme, « La Sra. Nataly y El Observador de Guanajuato », *La Patria*, 9 janvier 1887.

[2565] Voir la section « 7.1.1.2 Des prix d'entrée relativement stables mais adaptables aux circonstances ».

[2566] « There is no city in the world more capable of appreciating Patti tan Mexico, and she may be sure of a cordial welcome here. Bernhardt will also be well received, even if the great majority of theatre habitues will not really enjoy her representations as much as they will Patti's singing. » Anonyme, *The Two Republics*, 6 novembre 1886.

[2567] El Duque Job, « Humoradas dominicales », *El Partido Liberal*, 7 novembre 1886. – L'article en question n'est pas le seul à mettre en balance théâtre et corrida pour expliquer que les spectateurs mexicains préfèrent la seconde. Le 5 mars 1888, *La Patria Ilustrada* explique ainsi que l'imprésario qui doit bientôt produire Coquelin dans la capitale, en l'occurrence Maurice Grau, ferait mieux de faire accompagner son comédien d'un torero, s'il souhaite gagner de l'argent. ESCANDON Luis, A., « Ecos de la Semana », *La Patria Ilustrada*, 5 mars 1888.

que la presse établit avec l'Europe suggèrent que cette dernière est encore perçue comme une référence qu'il s'agit d'imiter. Il nous semble en cela que le pays poursuive une des stratégies décrites par Jan Ifversen dans *Re-Mapping Centre and Periphery*[2568]. Afin de remettre en cause la suprématie d'un Centre, les périphéries peuvent notamment chercher à adopter ses caractéristiques dominantes, posture qui revient sans cesse dans la presse mexicaine. Bien que le public affirme son autonomie et ses spécificités, recevoir des vedettes consacrées en Europe crée tout d'abord un horizon d'attente particulier, et conditionne la réception. Avant l'arrivée de Bernhardt, *La Patria Ilustrada* rappelle ainsi que la réputation de l'actrice s'est forgée « dans les théâtres de premier ordre de l'Europe cultivée[2569] ». Afin de prévenir tout sentiment d'asymétrie de la part des commentateurs, il est fréquent que les journalistes insistent sur le fait que les spectateurs et eux-mêmes aient déjà vu ou entendu l'artiste en question de l'autre côté de l'Atlantique. La rédaction du *Nacional* déclare ainsi avoir écouté la Patti trois fois à Mexico – soit tous les soirs où elle y a chanté – et « de nombreuses fois en Europe[2570] ». Au même moment, le journaliste ayant attaqué sa consœur Titania dans *El Observador* de Guanajuato clame l'existence d'un vivier de spectateurs aristocrates au Mexique, connaisseurs des codes européens. Dans ce plaidoyer pour le public de la capitale prétendument insulté par la critique, le théâtre permet de matérialiser le lien qui unit les auditoires de part et d'autre de l'Océan :

> Qu'il nous soit permis de dire à Mme Nataly que le public aristocratique de Mexico a déjà écouté la Patti, la Nilson et d'autres célébrités dans les théâtres européens, et que les Mexicains de la haute société sont aussi « comme il faut » que n'importe quel « gentleman, gomense » ou « pehutt » d'Europe. Ou peut-être Mme Nataly croit-elle que le public mexicain est composé de rustres et d'imbéciles[2571] ?

Dans un contexte postcolonial où les citoyens et sujets d'Amérique les plus fortunés cherchent à affirmer leur affiliation à l'Europe, le journaliste semble ici moquer d'éventuelles stratégies

[2568] IFVERSEN Jan, « Europe and the Concept of Margin », dans HAUSEWEDELL Tessa, KÖRNER Axel et TIEDAU Ulrich (dir.), *Re-Mapping Centre and Periphery. Asymmetrical Encounters in European and Global Contexts*, *op. cit.*

[2569] « […] los teatros de primera clase de la culta Europa. », Praxiteles, « Ecos de la semana », *La Patria Ilustrada*, 24 janvier 1887.

[2570] « Tres veces aquí y muchas en Europa, hemos oído a la Patti. », La Redaccion, « Los Conciertos de la Patti », *El Nacional*, 8 janvier 1887.

[2571] « Permita la Sra. Nataly que le digamos, que el publico aristocrático de México ha escuchado antes a la Patti, a la Nilson y a otras celebridades en los teatros europeos, y que los mexicanos de la alta sociedad son tan "comme il faut" como cualquiera "gentleman, gomense" o "pehutt" de Europa. ¿O creerá la Sra. Nataly que el publico mexicano esta compuesto de cafres y de imbéciles? », Anonyme, « La Sra. Nataly y El Observador de Guanajuato », art. cit. – Nous ne sommes pas parvenue à trouver la signification des termes « gomense » et « pehutt » et ne sommes donc pas en mesure d'en proposer une traduction.

de mimétisme, comme l'attestent les expressions étrangères mises entre guillemets. L'ambigüité du terme « cafre », que nous avons traduit par « rustre » mais qui pourrait aussi être rendu par « sauvage » montre cependant un désir clair de ne pas être associé aux populations autochtones dont la prétendue absence de civilisation est par ailleurs perçue comme un défaut d'intelligence.

Enfin, deux articles suggèrent que les spectateurs ont à cœur de montrer que leurs normes sont les mêmes que celles de l'Europe. Cette reconnaissance peut aussi bien venir de l'extérieur que de l'intérieur. Dans l'interview qu'elle donne à *El Tiempo* début janvier, Adelina Patti dit ainsi regretter de ne pas avoir apporté avec elle tous ses bijoux car elle constate que Mexico est une ville très sûre, et que ses habitants sont très bons. Elle synthétise ses impressions en déclarant : « Quand je sors dans la rue, j'ai l'impression de me promener dans une ville d'Europe[2572] ». Si ce type de déclaration s'apparente vraisemblablement à un compliment de la part de la chanteuse, la grandeur de la ville de Mexico peut aussi être convoquée pour réclamer une plus grande considération de la part des artistes en résidence. Reprochant à l'entreprise Grau de programmer trop d'œuvres déclarées ennuyeuses ou passées de mode, *El Nacional* réclame davantage de nouveautés comme *Théodora* ou *Fedora*, arguant que les Mexicains ne forment pas « un public de village, [mais] le public instruit d'une grande ville[2573] ». Cette insistance sur la qualité et la légitimité des spectateurs mexicains nous semble ici révéler un fort soupçon de mépris de la part de la rédaction, soupçon qui traduit probablement un sentiment d'infériorité résiduel.

Si l'ancienneté des tournées et leur intensification confère un parfum de normalité aux troupe étrangères, ces ensembles sont prisés dès lors qu'ils proposent des spectacles de qualité. Leur degré de rareté et la forte demande dont ils font l'objet dans les grands centres culturels renforcent par ailleurs leur attrait, mais ne suffisent pas à maintenir l'intérêt des spectateurs sur l'ensemble d'une saison si le répertoire n'est pas à leur goût. Malgré ce constat, nous souhaitons désormais interroger une éventuelle préférence des publics pour les ensembles étrangers.

[2572] « – Hoy me arrepiento de no haber traído conmigo todas mis alhajas: pues además de que me ven apurada cada noche para cambiarlas, veo que en México hay completa seguridad. Aquí el pueblo es excelente. Cuando salgo a la calle, se me figura andar por cualquier ciudad de Europa. », Anonyme, « Entrevista con La Señora Patti », *El Tiempo*, 9 janvier 1887.

[2573] « El público de México quiere obras nuevas, del géneros de Theodora y Fedora, que impresionen, que deleiten y que valgan lo que ésas. No es un publico de pueblo, es un publico ilustrado y de gran ciudad. », Anonyme, « Theodora », *El Nacional*, 18 février 1887.

14.2 Préférer les spectacles étrangers aux productions locales

Comme le succès rencontré par les troupes d'opéra bouffe et d'opéra-comique de Grau le suggère, le seul renforcement du *star system* n'explique pas l'attrait des spectacles étrangers. Beaucoup des tournées de l'imprésario sont certes centrées autour d'une figure iconique – comme Marie Aimée, Louise Théo ou Anna Judic – mais l'accueil positif dont bénéficient d'autres ensembles qui se présentent avant tout comme des collectifs montre que l'intérêt du public ne se porte pas uniquement sur les vedettes. Au-delà des qualités artistiques de certains ensembles et interprètes, il semble que l'origine étrangère et plus précisément européenne des spectacles proposés en tournée apparaisse comme un atout pour attirer les spectateurs. Si nous avons déjà souligné la façon dont Maurice Grau utilisait l'origine de ses productions comme autant d'arguments publicitaires[2574], plusieurs éléments indiquent que les publics des Amériques ont intégré la supposée supériorité européenne en matière artistique. Les pages qui suivent analyseront ainsi le rôle que la presse a joué dans la valorisation des productions étrangères, ce au détriment de leurs homologues locales. À partir de l'exemple de Sarah Bernhardt, promue incarnation du génie de la France, nous étudierons l'efficacité de la diplomatie culturelle française. Enfin, nous interrogerons la place que la langue occupe dans ce processus de hiérarchisation artistique et nous demanderons de quelles manières elle transforme la réception.

14.2.1 « L'art par excellence[2575] » : presse et impérialisme informel

Avant que les tournées ne retiennent une part significative de l'attention médiatique européenne, les spectateurs des Amériques semblent avoir intériorisé la supposée supériorité des spectacles européens. Si ce constat est à nuancer en fonction de la région étudiée – la richesse de l'offre théâtrale à New York semble amoindrir, voire supprimer le sentiment d'infériorité que l'on peut rencontrer ailleurs – les exemples respectifs de la tournée d'opéra français précédemment évoquée et de celle de Sarah Bernhardt entre 1886 et 1887 montrent une attitude parfois proche de la fascination, qui suggère que la mission civilisatrice dont l'Europe se dit porteuse a été intégrée par les élites « collaboratrices » des pays d'accueil des

[2574] Voir la section « 3.1.4.1 Le rayonnement de l'Europe… puis de New York ».

[2575] « La buena músiva, *el arte por excelencia*, se presenta este año en todos los teatros ». C'est nous qui soulignons. Anonyme, « Gacetilla », *El Diario de la Marina*, 2 novembre 1880.

tournées[2576]. En nous focalisant sur les discours de la presse, nous montrerons comment les journalistes fonctionnent comme des relais d'un impérialisme informel européen, en se faisant les chantres de la supériorité culturelle du continent. Ayant en commun de valoriser œuvres et artistes venus de l'autre côté de l'Atlantique, de souligner leur familiarité avec les codes européens, et de présenter leur pays comme un satellite de la production théâtrale, ces critiques renforcent l'idée selon laquelle les troupes internationales seraient supérieures aux ensembles locaux et n'hésitent pas à voir dans une comédienne de renom l'incarnation du génie de son pays, qu'elle est supposée diffuser à travers son art.

14.2.1.1 Prêcher pour l'art européen

Quand en 1880 les journaux cubains et mexicains évoquent la troupe de Maurice Grau, ils l'insèrent dans l'ensemble plus grand des compagnies européennes – principalement italiennes et espagnoles – alors en résidence à La Havane ou à Mexico. Cette offre spectaculaire est présentée, en creux, comme supérieure aux productions locales, ainsi qu'on le remarque notamment en novembre dans *El Diario de la Marina* et *El Monitor Republicano*[2577]. Deux articles écrits depuis Cuba déclarent que les artistes étrangers apportent avec eux « la bonne musique, l'art par excellence[2578] », « les spectacles sérieux, les spectacles d'importance, l'art dans toutes ses formes[2579] ». Les troupes locales, par contraste, sont dénigrées par les journaux. C'est ainsi que lorsque les artistes de Grau quittent Mexico fin février 1881, *La Patria* évoque « un vide […] immense », et regrette de devoir se limiter à des « divertissements grotesques et de mauvais goût[2580]. »

[2576] D'après les chercheurs Gregory Barton et Jessie Reeder, les élites collaboratives sont des personnes issues des classes les plus élevées des sociétés inclues dans des empires informels, d'ailleurs souvent formées selon les critères de la nation dominante (Barton). Tirant profit de la situation asymétrique dans laquelle leur pays ou leur région se trouve engagée, ils la maintiennent voire la renforcent, notamment en collaborant avec les élites de la nation impérialiste. BARTON Gregory, *Informal Empire and the Rise of One World Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2014 ; REEDER Jessie, *The Forms of Informal Empire : Britain, Latin America, and Nineteenth-Century Literature*, *op. cit.*

[2577] Anonyme, « Gacetilla », *El Diario de la Marina*, 2 novembre 1880 ; Don Clarencio, « Correspondencia particular del Monitor Republicano ». *El Monitor Republicano*, 24 novembre 1880.

[2578] « La buena música, el arte por excelencia », Anonyme, « Gacetilla », *El Diario de la Marina*, art. cit.

[2579] « Los espectáculos sérios, los espectáculos de importancia, el arte en todas sus manifestaciones », Don Clarencio, « Correspondencia particular del Monitor Republicano. », *El Monitor Republicano*, art. cit.

[2580] « El vacío que en México deja la compañía de Mr. Grau es inmenso ; vamos á quedar entregados á diversiones grotesca y de mal gusto. » Anonyme, « La compañía de ópera francesa. – Su despedida. », *La Patria*, 1er mars 1881.

14.2.1.2 Sarah Bernhardt, reine de l'art français

Parmi les artistes de notre corpus, ce phénomène semble atteindre son paroxysme avec Sarah Bernhardt. Alors qu'Adelina Patti, à qui nous comparons souvent la comédienne, est volontiers perçue comme une représentante de l'Europe toute entière, l'actrice est systématiquement identifiée comme française et associée de façon positive à son pays. Comme les deux extraits d'article qui suivent le suggèrent, il est fort possible que Bernhardt ait puisé dans ses tournées mêmes les arguments grâce auxquels elle a ensuite légitimé ses voyages, ce sans beaucoup exagérer. Deux jours avant le début des représentations de l'actrice à Rio de Janeiro en mai 1886, le député Joaquim Nabuco écrit un long éloge de la comédienne, publié en première page du journal *O Paiz*[2581]. À la fin de son article notamment, l'auteur adopte le discours typique d'une élite associée à la promotion de l'impérialisme informel de la France. Il tient pour acquise la prééminence du pays tout en se présentant comme un partenaire de choix pour lui :

> Nous l'acclamerons deux fois : parce qu'elle vient à nous comme Sarah Bernhardt, et parce qu'elle vient à nous comme la France. Pour la première fois dans notre histoire, nous avons l'honneur de recevoir dans notre pays la gloire française. L'actrice qui perpétue la tradition de Mlle Lecouvreur, de Mlle Clairon et de Mlle Rachel est, au plus haut degré, l'ambassadrice de l'esprit français. Elle représente le summum (le sommet) du théâtre d'une nation qui, seule de nos jours, possède un théâtre, et qui fut la seule à avoir une tradition, une école et une éducation théâtrales[2582].

[2581] NABUCO Joaquim, « Sarah Bernhardt », *O Paiz*, 27 mai 1886, article cité dans OLIVEIRA MOURA Monize, *Sarah Bernhardt vue du Brésil (1886-1905)*, *op. cit.*, p. 424-430. – Certains passages de l'article sont retranscrits dans le « Courrier des théâtres » de Jules Prével début juillet. Bien que le journaliste trouve de l'exagération dans les propos de Nabuco, il se dit heureux de voir une « patriote » célébrée de la sorte. PRÉVEL Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 2 juillet 1886.

[2582] Nous reproduisons ici l'intégralité de la citation que nous avons fractionnée par souci de lisibilité : « Nos […] a acclamaremos duas vezes : porque ella nos vem como Sarah Bernhardt e nos vem como a França. Pela primera vez em nossa historia temos a honra de receber em nosso paiz a gloria franceza. A actriz que continua a tradiçao de Mlle. Lecouvreur, de Mlle. Clairon e de Mlle. Rachel é no mais elevado caracter a embaixadora do espiritu francez. Ella representa o ponto culminante do theatro da naçao que, unica em nossos dias, tem um theatro, e que foi a unica a ter no theatro uma tradiçao, uma escola, uma educaçao. Como na arte de escrever, assim também na arte de representar, só a França attingiu essa perfeiçao nas medidas sonoras e visuaes da expressao a que se mode chamar o estylo. Mademoiselle Sarah Bernhardt nos traz assim uma fórma desconhecida do bello fórma de todas a mais precaria, como traz uma lingua que ainda náo foi ouvida em nosso scenario.

As bellas-artes, no pensar do muitos, não chegam até ao palco ; entretanto, quem é mais artista do que o actor ? A materia plastica a quel ella imprime a sua concepção, o seu sentimento creador, não é menos digna do que o marmore, por ser o conjuncto das expressões humanas. Ella transforma-se cada minuto em uma obra d'arte, como o esculptor transforma a marmore. Quanto ao proprio texto do drama ; esse não é mais do que o cinzel com que ella trabalha a sua materia prima, que é ella mesmo. Shakespeare escreveu um só *Hamlet*, mas quantos não têm cahido conforme o sentimento e as idéas de cada época, do genio creador dos seus interpretes ? É essa a arte da qual Sarah Bernhardt vem nos apresentar o mais perfeito modelo, e nós temos para com ella uma divida de

Ici, Nabuco établit la supériorité de l'art français, qui s'exprime selon lui à travers Bernhardt. Comme l'actrice aime à le répéter dans la presse française, elle est effectivement dépeinte comme une représentante de l'esprit de son pays, glorifié avec plus de force qu'elle l'incarnera pour la première fois dans sa langue. Grâce à sa venue, le Théâtre São Pedro de Alcântara devient « le premier des "théâtres français"[2583] », plaçant ainsi Rio de Janeiro, dans la perspective de Nabuco, au cœur de la sphère spectaculaire de l'époque. L'éloge de l'homme politique n'est cependant ni naïf ni passif, ce dernier écrivant en connaisseur de l'art dramatique tout en soulignant le caractère unique du Brésil, et donc la chance que cette tournée représente pour la vedette. Tout d'abord, il mentionne trois grandes tragédiennes qui ont précédé Bernhardt, suggérant qu'il assistera aux représentations de l'actrice riche de modèles auxquels il pourra la comparer[2584]. Outre ces artistes de renom, Nabuco montre aussi son expertise en matière de répertoire, en déclarant que le public brésilien ne se contentera pas des drames modernes dans lesquels Sarah passionne les spectateurs, mais qu'il désirera l'écouter dans des œuvres classiques et romantiques, ce pour quoi il cite Racine et Hugo[2585]. Ensuite, l'homme politique développe une conception très performative de l'art dramatique, dans laquelle il

gratidao, por assim deixar ver ao nosso povo o original das grandes creaçoes francezas de que ella so tinha visto copias pallidas. Neste momento o primeiro dos ''theatros francezes'' nao é a Casa de Molière, é o theatro Sao Pedro de Alcântara.

Á eminente actriz que nos dá a occasião unica de escrever essa phrase, não [???] de faltar provas da admiração que os brazileiros sentem por ella e por seu paiz. Os theatros em que ella representar hao de ser tao pequenos em toda a America par os que anseiam por ouvi-la, como ainda pouco o eram os theatros de Londres. Nem acredite ella que o desejo de vel-a nos dramas emocionaes dos ultimos anos seja maior do que o de escutar a musica indefinivel da sua voz nos versos de Racine ou de Hugo. Nao nos faça ver incompleto o seu gênio artistico. Nao sacrifique á paixao a poesia, e deixe de vez em quando a musa acalmar as platéas que a tragica tiver assombrado e a mulher tiver revolto.

Quanto a nós, também temos o que dar-lhe em troco da sua visita e das nossas emoçoes. Dinheiro, ella o ganha em rios em toda parte ; applaudusos, tem-os todas as noites que representa. Isso não compensaria um tão longa viagem. Mas nós temos que offerecer-mo a ella, que nos traz uma nova fórma da arte, o que para uma natureza como a sua, muitas vezes artistica, ha de ser também uma revelação : o deslumbrante espectaculo que ela teve diante de si ao aproximar-se das nossas montanhas, a magneficencia do imcomparavel scenario que a cerca por todos os lados. Em sua curta visita é de se esperar que ella leve da nossa natureza, como nos ha de deixar do genio de França, uma impressão unica. Neste momento, só temos a dize-lhe que ella não se enganará mendindo o logar que vai occupar entre nós pelo vasio que deixou em Paris. », *Ibid*., p. 229-230. – Toutes les citations en français sont issues d'une traduction aimablement réalisée par Céline Frigau Manning.

[2583] *Ibid*.

[2584] Il est fort possible que Nabuco connaisse Adrienne Lecouvreur grâce à la pièce éponyme d'Eugène Scribe et Ernest Legouvé, dont le rôle-titre a d'ailleurs été créé par Rachel à la Comédie-Française (alors appelée Théâtre de la République), en 1849. SCRIBE Eugène et LEGOUVÉ Ernest, *Adrienne Lecouvreur : comédie-drame en cinq actes, en prose / par MM. Scribe,... et Ernest Legouvé...*, s.l., 1849.

[2585] « Qu'elle ne croie pas non plus que le désir de la voir dans les drames passionnels des dernières années soit plus grand que celui d'écouter l'indéfinissable musique de sa voix dans les vers de Racine ou de Hugo. Qu'elle ne nous montre pas un génie artistique incomplet. Qu'elle ne sacrifie pas la poésie à la passion, et qu'elle laisse, de temps à autre, la muse apaiser les salles que la tragédienne aura bouleversées et que la femme aura troublées. » NABUCO Joaquim, « Sarah Bernhardt », art. cit.

présente le comédien comme sculptant son propre matériau, auquel il parvient à donner une forme unique :

> Les beaux-arts, dans l'opinion de beaucoup, ne vont pas jusqu'à la scène ; pourtant, qui est plus artiste que l'acteur ? La matière plastique à laquelle il imprime sa conception, son sentiment créateur, n'est pas moins digne que le marbre, puisqu'elle est la somme des expressions humaines. À chaque minute, elle se transforme en œuvre d'art, comme un sculpteur transforme le marbre. Quant au texte même du drame, il n'est rien de plus que le ciseau avec lequel elle travaille sa matière première, c'est-à-dire elle-même. Shakespeare n'a écrit qu'un seul Hamlet, mais combien ne sont pas tombés au gré des sentiments et des idées de chaque époque, au gré du génie créateur de ses interprètes ? C'est cet art que Sarah Bernhardt nous présente dans son modèle le plus parfait, et nous avons envers elle une dette de gratitude, pour permettre ainsi à notre peuple de voir l'original des grandes créations françaises, dont il n'avait vu que de pâles copies[2586].

À travers cette démonstration qui encense le théâtre en l'intégrant au domaine des beaux-arts, Joaquim Nabuco renforce encore sa célébration de Bernhardt, puisqu'il la présente comme le « modèle le plus parfait » d'un art qui serait selon lui la quintessence du « génie créateur ». Ce faisant, il continue d'alimenter, de façon très personnelle, l'idée de l'exceptionnalité de cette saison artistique. Après tant d'éloges, le député rééquilibre son propos en soulignant en retour le caractère extraordinaire de la nature brésilienne, qui ne manquera pas, selon lui, d'impressionner positivement Bernhardt :

> Quant à nous, nous avons aussi quelque chose à lui offrir en échange de sa visite et des émotions qu'elle nous apporte. De l'argent, elle en gagne des rivières dans le monde entier ; des applaudissements, elle en reçoit chaque soir où elle se produit. Cela ne compenserait pas un si long voyage. Mais nous avons à lui offrir, à elle qui nous apporte une nouvelle forme de l'art, ce qui, pour une nature comme la sienne, si profondément artistique, doit être aussi une révélation : le spectacle éblouissant qu'elle a eu devant elle en approchant de nos montagnes, la magnificence du décor incomparable qui l'entoure de toutes parts. Durant sa courte visite, il faut espérer qu'elle emportera de notre nature, tout comme elle nous laissera du génie de la France, une impression unique. Pour l'heure, il nous reste à lui dire qu'elle ne se trompera pas en mesurant la place qu'elle occupera parmi nous à l'aune du vide qu'elle a laissé à Paris.

[2586] *Ibid*.

L'admiration et l'humilité affichées au départ par Joaquim Nabuco ne sont donc aucunement synonymes d'une soumission quelconque, et c'est sans doute dans cette nuance que se comprend l'action des élites collaboratrices. Bien que promouvant l'influence d'un ou de plusieurs pays étrangers, ces dernières ne font pas de leur pays un récepteur docile : non seulement celui-ci est en mesure d'avoir du répondant en affirmant une volonté propre, mais il a lui aussi des choses à offrir.

Un peu plus de six mois après, l'arrivée de Sarah Bernhardt au Mexique entraîne la rédaction d'articles aussi élogieux que celui que nous venons d'étudier. Dans *El Siglo Diez y Nueve* notamment, le journaliste Cero[2587] présente l'actrice comme une reine s'apprêtant à conquérir un peuple libre et fier, mais qui consentira à se soumettre devant son génie :

> Sarah Bernhardt est allée de triomphe en triomphe dans la plupart des villes civilisées du monde : son talent, véritablement merveilleux, a été reconnu et admiré par les publics les plus exigeants de la terre ; aujourd'hui même elle vient de devenir l'idole de l'Amérique du Sud la plus distinguée, et il ne lui manque que la fleur des applaudissements mexicains, pour compléter son diadème jalousé d'actrice renommée !
>
> Elle vient conquérir cette fleur et n'en aura pas une, mais des milliards à prendre à l'abondante guirlande que l'admiration universelle a tissée pour elle.
>
> Préparons-nous aux nouvelles fêtes de l'art qui s'approchent déjà. La reine de la scène vient occuper son trône, et notre public lui rendra volontiers la vassalité exceptionnelle à laquelle se prêtent les Mexicains : celle due au talent et à l'inspiration.
>
> Ici, où nous refusons les seigneurs, nous nous inclinons soumis et respectueux devant la souveraineté du génie, et nous lui rendons un hommage fervent et déterminé.
>
> Nous savons défaire les couronnes d'or et les fondre dans le feu du patriotisme, car à Mexico on n'admet pas les monarques, mais les couronnes de laurier reverdissent ici à la chaleur de l'enthousiasme et au baiser de la gloire !
>
> De la terre d'où surgirent des soldats contre l'envahisseur français, surgiront des palmes triomphales pour la Française sublime, dont le nom brille déjà, inscrit dans le ciel de l'immortalité !
>
> Que la muse du théâtre français soit la bienvenue sur notre sol libre !

[2587] Nous n'avons pas réussi à trouver qui se cachait derrière ce pseudonyme.

Saluons, en sa personne, la France artiste et civilisatrice, et ce cerveau fécond de notre impérissable race latine[2588] !

Dans son article, le journaliste Cero rappelle à plusieurs reprises – ouvertement ou en creux – le passé belliqueux partagé par le Mexique et la France, et utilise ce souvenir pour rendre d'autant plus exceptionnel l'accueil que le pays prépare selon lui à l'actrice[2589]. Quatre paragraphes sont peu ou prou construits selon la même structure. L'auteur commence par affirmer la liberté du peuple mexicain et sa détestation pour toute forme de despotisme, avant de concéder qu'il fera preuve d'une ferveur unique envers Sarah Bernhardt, tour à tour présentée comme une idole et comme une reine, ce en raison de son talent extraordinaire. Il est tout d'abord question d'une « vassalité exceptionnelle » acceptée du fait du « talent [et de] l'inspiration » de l'artiste. Le ton se fait ensuite plus véhément avec « nous refusons les seigneurs », affirmation immédiatement désamorcée par « nous nous inclinons soumis et respectueux devant la souveraineté du génie, et nous lui rendons un hommage fervent et déterminé ». Au paragraphe suivant, les couronnes d'or des monarques que le peuple mexicain fait fondre pour conquérir sa liberté répondent à celles de laurier qui « reverdissent à la chaleur de l'enthousiasme et au baiser de la gloire ». Enfin, Cero établit un parallèle entre le surgissement des soldats mexicains contre l'envahisseur français et celui des « palmes triomphantes pour la Française sublime ». Dans les deux derniers paragraphes de l'extrait, le journaliste réaffirme l'indépendance de son peuple évoluant sur un « sol libre » et appartenant à l'« impérissable race latine », ce qui explique sans doute en grande partie l'accueil qu'il

[2588] « […] Sarah Bernhardt ha recorrido de triunfo en triunfo la mayor parte de las grandes ciudades civilizadas del mundo : su talento, verdaderamente maravilloso, ha sido reconocido y aclamado por los públicos mas exigentes de la tierra ; ahora mismo acaba de ser el ídolo de la ilustrada América del Sur, y solo la falta la flor del aplauso mexicano, para completar su envidiable diadema de eminente actriz!

Viene a conquistar esa flor y tendrá no una, sino millares que prender a la rica guirnalda que para sus sienes ha tejido la admiración universal.

Preparémonos a las nuevas fiestas del arte que ya se acercan. La reina de la escena viene a ocupar su trono, y nuestro público le rendirá gustoso el vasallaje único a que se prestan los mexicanos: el debido al talento y a la inspiración.

Aquí, que no consentimos soberanos, nos inclinamos sumisos y respetuosos ante la soberanía del génio, y le tributamos ferviente y voluntario homenaje.

Las coronas de oro sabemos destrozarlas y fundirlas al fuego del patriotismo, que no admite en México monarcas, pero las coronas de laurel reverdecen aquí al calor del entusiasmo y al beso de la gloria!

En la tierra de que brotaron soldados contra el francés invasor, brotarán palmas de triunfo para la francesa sublime, cuyo nombre brilla ya inscrito en el cielo de la inmortalidad!

¡Sea bienvenida a nuestro libre suelo la musa del teatro francés!

¡Salud, en su persona, a la Francia artística y civilizadora, a ese fecundo cerebro de nuestra imperecedera raza latina! », Cero, « Charla de los Lunes », *El Siglo Diez y Nueve*, 24 janvier 1887.

[2589] Cero évoque « les soldats contre l'envahisseur français », en référence à l'Expédition du Mexique menée de 1861 à 1867, se soldant par un échec des troupes françaises. Sur la présence de la France au Mexique au XIXe siècle, voir notamment SHAWCROSS Edward, *France, Mexico and Informal Empire in Latin America, 1820-1867. Equilibrium in the New World*, *op. cit.*

accepte de faire à la comédienne, ici aussi désignée comme la représentante d'un pays « artiste et [civilisateur] ». Le message véhiculé par cet article semble de fait à la fois clair et paradoxal. Sarah Bernhardt est presque assurée d'un accueil triomphal dès lors que le peuple mexicain est certain que la comédienne n'apporte pas avec elle l'ombre conquérante et impérialiste de la France, mais c'est précisément à ce moment-là que le règne de l'actrice et l'influence artistique de son pays sont acceptés avec une soumission présentée comme totale.

La préférence affichée pour les troupes étrangères tient donc à deux éléments majeurs. Leur capacité à se produire dans de grands centres culturels apparaît comme un gage de qualité d'autant plus fort qu'elles viennent d'Europe, à une époque où le continent se perçoit et est perçu comme une référence en matière de production artistique. Plus que des spectacles de qualité, les troupes itinérantes venues de l'autre côté de l'Océan relient virtuellement leurs spectateurs à l'Europe, ce qui leur confère une forme de distinction. Dans le cas des tournées Grau, nombre de représentations sont données dans une langue inconnue ou mal comprise d'une partie significative du public. De fait, il s'agira désormais de comprendre la façon dont cette composante transforme la réception.

14.2.2 Jouer avec la barrière linguistique ?

Dans *Reseña Histórica del Teatro en México*, Enrique Olivaría y Ferrari écrit qu'en 1874, la colonie française de la capitale afflue en masse aux représentations de Marie Aimée, et constitue la plus grande part des spectateurs[2590]. En février 1887, à la fin du troisième acte de *La Dame aux Camélias* que la troupe de Bernhardt joue au Teatro Nacional, le journaliste du *Trait d'Union* Auguste Genin présente un bouquet de fleurs à l'actrice, « de la part des colonies française, suisse et belge de Mexico[2591] ». Ces anecdotes indiquent que les artistes en tournée jouent en partie devant un public parlant couramment leur langue. Cependant, eu égard à l'étendue géographique des tournées Grau, tenter d'évaluer la proportion de spectateurs qui comprennent finement ce qui est prononcé sur scène dépasse largement le cadre de cette étude. Nous pouvons toutefois avancer qu'en dehors des colonies précédemment citées – qui ne sont pas seulement francophones mais aussi italophones et germanophones – et des élites culturelles

[2590] DE OLAVARRÍA Y FERRARI Enrique, *Reseña Histórica del Teatro en México*, Mexico, La Europea, 1895, vol. 3., p. 160-161. – Marie Aimée et sa troupe se produisent pour la première fois à Mexico entre le 30 décembre 1873 et le 15 février 1874. Tournée 4.

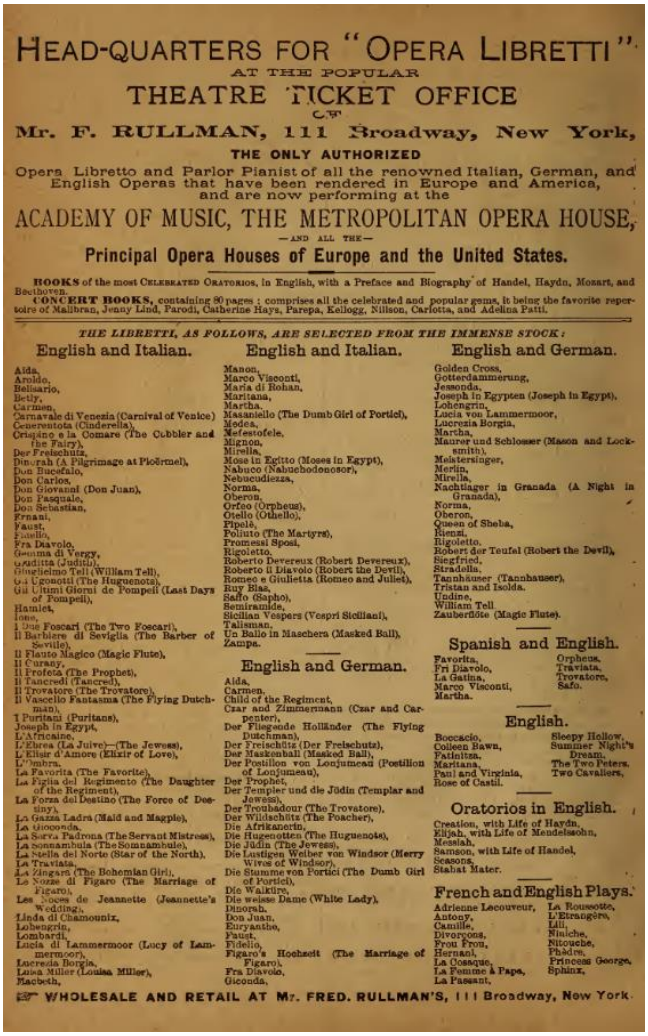
[2591] Anonyme, « Hommage à Mme Sarah Bernhardt », *Le Trait d'Union*, 8 février 1887.

qui maîtrisent plusieurs langues, les troupes itinérantes se produisent souvent devant des publics qui n'entendent pas très bien, voire pas du tout, le verbe prononcé par les artistes.

Dans un contexte où Grau produit principalement des œuvres déjà connues, cette sous-section interroge la façon dont les incompréhensions potentielles induites par la langue étrangère modifient la réception. Nous explorerons tout d'abord le rôle médiateur des livrets bilingues vendus dans la salle, avant de questionner la façon dont le *star system* permet de contourner la méconnaissance linguistique pour se recentrer sur la performance scénique des acteurs. Enfin, nous nous demanderons à quel point les spectacles en langue étrangère constituent un parti-pris élitiste.

14.2.2.1 Des spectateurs-lecteurs ? Les livrets bilingues en question

Notre dépouillement montre que l'ensemble des livrets proposés au public par Maurice Grau sont bilingues, dès lors que la représentation n'est pas donnée dans la langue officielle du pays. Comme le suggère l'encart publicitaire inséré par Fred Rullman, éditeur de l'impresario, dans le livret de la comédie *Un Parisien* (image 90), il semble que le bilinguisme de ces supports relève alors d'une pratique généralisée traduisant, outre le désir de conserver un souvenir de la représentation, celui de comprendre les détails de la fable[2592].



HEAD-QUARTERS FOR "OPERA LIBRETTI"
AT THE POPULAR
THEATRE TICKET OFFICE
OF
Mr. F. RULLMAN, 111 Broadway, New York,
THE ONLY AUTHORIZED
Opera Libretto and Parlor Pianist of all the renowned Italian, German, and English Operas that have been rendered in Europe and America, and are now performing at the
ACADEMY OF MUSIC, THE METROPOLITAN OPERA HOUSE,
—AND ALL THE—
Principal Opera Houses of Europe and the United States.

BOOKS of the most CELEBRATED ORATORIOS, in English, with a Preface and Biography of Handel, Haydn, Mozart, and Beethoven.
CONCERT BOOKS, containing 80 pages; comprises all the celebrated and popular gems, it being the favorite repertoire of Malibran, Jenny Lind, Parodi, Catherine Hays, Parepa, Kellogg, Nilson, Carlotta, and Adelina Patti.

THE LIBRETTI, AS FOLLOWS, ARE SELECTED FROM THE IMMENSE STOCK:

English and Italian.
Aida,
Arnldo,
Belisario,
Betly,
Carmen,
Carnavale di Venezia (Carnival of Venice)
Cenerentola (Cinderella),
Crispino e la Comare (The Cobbler and the Fairy),
Der Freischutz,
Dinorah (A Pilgrimage at Ploërmel),
Don Bucefalo,
Don Carlos,
Don Giovanni (Don Juan),
Don Pasquale,
Don Sebastian,
Ernani,
Faust,
Fidelio,
Fra Diavolo,
Gemma di Vergy,
Giuditta (Judith),
Guglielmo Tell (William Tell),
Gli Ugonotti (The Huguenots),
Gli Ultimi Giorni de Pompeii (Last Days of Pompeii),
Hamlet,
Ione,
I Due Foscari (The Two Foscari),
Il Barbiere di Seviglia (The Barber of Seville),
Il Flauto Magico (Magic Flute),
Il Curiazy,
Il Profeta (The Prophet),
Il Tancredi (Tancred),
Il Trovatore (The Trovatore),
Il Vascello Fantasma (The Flying Dutchman),
I Puritani (Puritans),
Joseph in Egypt,
L'Africaine,
L'Ebrea (La Juive)—(The Jewess),
L'Elisir d'Amore (Elixir of Love),
L'Ombra,
La Favorita (The Favorite),
La Figlia del Regimento (The Daughter of the Regiment),
La Forza del Destino (The Force of Destiny),
La Gazza Ladra (Maid and Magpie),
La Gioconda,
La Serva Padrona (The Servant Mistress),
La Sonnambula (The Somnambule),
La Stella del Norte (Star of the North),
La Traviata,
La Zingara (The Bohemian Girl),
Le Nozze di Figaro (The Marriage of Figaro),
Les Noces de Jeannette (Jeannette's Wedding),
Linda di Chamounix,
Lohengrin,
Lombardi,
Lucia di Lammermoor (Lucy of Lammermoor),
Lucrezia Borgia,
Luisa Miller (Louisa Miller),
Macbeth,

English and Italian.
Manon,
Marco Visconti,
Maria di Rohan,
Maritana,
Martha,
Masaniello (The Dumb Girl of Portici),
Medea,
Mefestofele,
Mignon,
Mirella,
Mose in Egitto (Moses in Egypt),
Nabuco (Nahuchodonosor),
Nebucudiezza,
Norma,
Oberon,
Orfeo (Orpheus),
Otello (Othello),
Pipelo,
Poliuto (The Martyrs),
Promessi Sposi,
Rigoletto,
Roberto Devereux (Robert Devereux),
Roberto il Diavolo (Robert the Devil),
Romeo e Giulietta (Romeo and Juliet),
Ruy Blas,
Saffo (Sapho),
Semiramide,
Sicilian Vespers (Vespri Siciliani),
Talisman,
Un Ballo in Maschera (Masked Ball),
Zampa.

English and German.
Aida,
Carmen,
Child of the Regiment,
Czar and Zimmermann (Czar and Carpenter),
Der Fliegende Holländer (The Flying Dutchman),
Der Freischütz (Der Freischutz),
Der Maskenball (Masked Ball),
Der Postillon von Lonjumeau (Postilion of Lonjumeau),
Der Prophet,
Der Templer und die Jüdin (Templar and Jewess),
Der Troubadour (The Trovatore),
Der Wildschütz (The Poacher),
Die Afrikanerin,
Die Hugenotten (The Huguenots),
Die Jüdin (The Jewess),
Die Lustigen Weiber von Windsor (Merry Wives of Windsor),
Die Stumme von Portici (The Dumb Girl of Portici),
Die Walküre,
Die weisse Dame (White Lady),
Dinorah,
Don Juan,
Euryanthe,
Faust,
Fidelio,
Figaro's Hochzeit (The Marriage of Figaro),
Fra Diavolo,
Giconda,

English and German.
Golden Cross,
Gotterdammerung,
Jessonda,
Joseph in Egypten (Joseph in Egypt),
Lohengrin,
Lucia von Lammermoor,
Lucrezia Borgia,
Martha,
Maurer und Schlosser (Mason and Locksmith),
Meistersinger,
Merlin,
Mirella,
Nachtlager in Granada (A Night in Granada),
Norma,
Oberon,
Queen of Sheba,
Rienzi,
Rigoletto,
Robert der Teufel (Robert the Devil),
Siegfried,
Stradella,
Tannhäuser (Tannhauser),
Tristan and Isolda.
Undine,
William Tell
Zauberflöte (Magic Flute).

Spanish and English.
Favorita,
Fra Diavolo,
La Gazina,
Marco Visconti,
Martha.
Orpheus.
Traviata,
Trovatore,
Safo.

English.
Boccacio,
Colleen Bawn,
Fatinitza,
Maritana,
Paul and Virginia,
Rose of Castil.
Sleepy Hollow,
Summer Night's Dream,
The Two Peters.
Two Cavaliers.

Oratorios in English.
Creation, with Life of Haydn.
Elijah, with Life of Mendelssohn.
Messiah.
Samson, with Life of Handel,
Seasons,
Stabat Mater.

French and English Plays.
Adrienne Lecouveur,
Antony,
Camille,
Divorçons,
Frou Frou,
Hernani,
La Cosaque,
La Femme à Papa,
La Pasant,
La Rousotte,
L'Etrangere,
Lili,
Ninche,
Nitouche,
Phèdre,
Princess George,
Sphinx,

☞ WHOLESALE AND RETAIL AT Mr. FRED. RULLMAN'S, 111 Broadway, New York.

Image 90 : US-Wcr, PQ2265, *The Coquelin-Hading Edition. The Only Correct Version of our Plays, Translated and Printed from our Prompt-Books.* A Parisian. *As represented by COQUELIN-HADING and Company under the management of Mr. Henry E. Abbey and Mr. Maurice Grau.*, [livret], New York, F. Rullman, 1888.

[2592] À propos des stratégies et supports d'appropriation divers en tournée, voir la section « 11.3 Des figures à la fois distantes et familières : des supports d'appropriation variés ».

Une fois cette supposition établie, reste à se demander à quels moments ces livrets sont feuilletés. Dans l'une des interviews que Sarah Bernhardt donne à Jules Huret, la comédienne indique que ces documents sont achetés avant la représentation et que les spectateurs non francophones suivent l'intrigue au fur et à mesure du spectacle. Comme tout le monde lit en même temps, les pages qui se tournent produisent, selon l'artiste, « le bruit d'une averse qui durerait une seconde[2593] ». Il arrive également que certains spectateurs anticipent et lisent le livret avant le début de la pièce. C'est ce que fait un journaliste du *Toronto Daily Night* lors d'une représentation donnée par la troupe de Coquelin Aîné en mars 1889. Après avoir suivi *La Joie fait peur* et *La Vie* en déduisant la progression de l'intrigue du jeu physique des acteurs, le critique décide d'acheter le livret des *Précieuses Ridicules* à l'entr'acte, et en lit rapidement la traduction avant le lever de rideau[2594]. Dans l'article qu'il publie, il déclare qu'il n'aurait rien compris à l'action sans cette lecture[2595]. Comme nous l'avons évoqué dans la partie III de cette thèse, il est aussi possible que les spectateurs se procurent les livrets après la représentation pour mieux comprendre ce qu'ils ont vu et entendu *a posteriori*.

Si dans la pratique évoquée par Bernhardt le support de lecture crée des interférences certaines avec ce qui se passe sur scène, la seconde et la troisième supposent au contraire que les spectateurs se recentrent sur ce qu'ils voient et sur la musicalité de ce qu'ils entendent.

14.2.2.2 Recentrer son intérêt sur le corps et la voix de l'acteur

Dans un contexte où Maurice Grau renouvelle peut-être plus les acteurs qu'il présente au public que les œuvres, voir la réception décentrée de la fable vers le jeu physique et vocal des interprètes n'est pas uniquement lié à la question de la langue. Face à un répertoire connu, les spectateurs se concentrent surtout sur les variations d'interprétations offertes par les artistes qui jouent devant eux, et apprécient la manière dont ils renouvellent des rôles et des œuvres familiers, comme le montrent les deux exemples qui suivent. En décembre 1882, Louise Théo alors en représentation à Mexico est tour à tour comparée à Marie Aimée puis à Paola Marié, qui l'ont précédée dans le même répertoire[2596]. Après avoir détaillé les particularités d'un physique qu'il compare peu ou prou à celui d'une poupée, le journaliste Gutierrez Nájera écrit

[2593] HURET Jules, *Acteurs et actrices d'aujourd'hui. Sarah Bernhardt*, *op. cit.*, p. 79.
[2594] Anonyme, « Drama », *Toronto Saturday Night*, 23 mars 1889.
[2595] « The second comedy, *Les Precieuses Ridicules*, was very funny. After the first comedy, I went out and bought a book of the play, and had time to read it before the performance began. If I had not, it would have been impossible to have understood any of it. », *Ibid*.
[2596] NÁJERA M. Gutiérrez, *El Nacional*, 27 décembre 1882.

que la grâce d'Aimée était « impertinente », celle de Marié « canaille », et celle de Théo « ravissante et exquise[2597] ». À partir de ces nuances, l'auteur de l'article conclut que la chanteuse parvient à jouer les passages les plus scabreux avec la plus grande innocence, ce qui amoindrit leur caractère vulgaire. Toujours à Mexico, Adelina Patti est dépeinte comme une grande actrice par Titania qui cherche à décrire le jeu de la diva dans la scène de folie de *Linda di Chamounix*[2598]. Contrairement à la plupart des cantatrices que la journaliste a vues, la Patti ne rend pas son personnage fou dès qu'il est maudit par son père, mais fait advenir cet état graduellement, depuis le reniement paternel jusqu'à l'annonce du prétendu mariage de son amant. Entre deux hyperboles qui louent le talent exceptionnel de la chanteuse, Titania évoque la variété d'expressions qui animent son visage, la beauté de sa chute, et le contraste d'émotions qui la traversent, la Patti passant des « sanglots étouffés à un rire fébrile », puis de « l'angoisse à la joie de la démente malchanceuse[2599] ».

Dans certains cas cependant, le jeu vocal et physique retient l'intérêt des journalistes pour lui-même, et est analysé dans toute sa matérialité. C'est notamment le cas pour Sarah Bernhardt et Constant Coquelin, lorsque ces derniers se produisent respectivement à Mexico en 1887 et à Toronto en 1889. Avant son retour en Amérique, la voix de la comédienne constitue une part significative de sa réputation, et sa qualité est de fait fréquemment évoquée dans les critiques de presse, comme dans un des échos hebdomadaires de Titania, qui parle d'une voix « mélodieuse et pénétrante dont les intonations émeuvent profondément[2600] ». Un article du *Siglo Diez y Nueve* va cependant plus loin[2601]. Citant les propos d'un critique qu'il ne nomme pas, le journaliste consacre plusieurs paragraphes à la voix de l'actrice décrite dans sa matérialité sonore. Au même titre qu'un instrument, il est question de son volume (modeste), de son timbre (particulièrement riche), et de la diversité de tons qu'elle peut produire. Empruntant à la fois à la musique et à la peinture, le critique affirme que l'actrice possède une « gamme complète [de sons], dont dépend le clair-obscur de la diction[2602] ». Au lieu d'expliquer cette abondance de ressources par le génie de l'actrice, l'article met en avant la précision du travail de Bernhardt, laquelle a taillé « un diamant brut » en apprenant à mouvoir habilement ses lèvres et sa langue. De manière plus surprenante peut-être, le français est aussi présenté

[2597] « Maria Aimée tenía la gracia descarada y Paola la gracia canalla ; pero Theo tiene la gracia primorosa y exquisita […]. » *Ibid*.

[2598] Titania, « Ecos de la semana », *El Diario del Hogar*, 6 janvier 1887.

[2599] « […] la transición del llanto sofocado a la risa febril, la angustia y la alegría de la desgraciada demente. », *Ibid*.

[2600] « […] aquella melodiosa e insinuante voz cuyas entonaciones conmueven hondamente […] », Titania, « Ecos de la semana », *El Diario del Hogar*, 10 février 1887.

[2601] Anonyme, « Las Noches de Sarah », *El Siglo Diez y Nueve*, 8 février 1887.

[2602] « […] una gamma completa, de la cual ha de depender el claro-oscuro de la dicción », *Ibid*.

comme un atout : le caractère chantant de l'idiome le rendrait plus musical que le castillan et, selon le critique toujours, il serait impossible de rendre, « loin de France, ce qui se dit dans la langue de Voltaire[2603] ».

Tandis que cet article traite de la voix de Sarah Bernhardt de manière générale, le jeu physique de Coquelin et de ses comédiens est apprécié et détaillé par un journaliste du *Toronto Saturday Night* à l'occasion d'une représentation de *La Joie fait peur*, pièce inconnue du locuteur[2604]. Déclarant dès les premières lignes qu'il n'est pas francophone, l'auteur explique finalement que s'il est sans doute passé à côté des subtilités de la pièce, sa méconnaissance de la langue l'a conduit à concentrer toute son attention sur le jeu des acteurs, principalement Coquelin et Jeanne Kerwich, qui l'ont captivé. Avant d'arriver à cette déduction, le journaliste fait part de son ressenti face à des scènes, dont il cherche à déduire le sens à partir du comportement des personnages. Il explique notamment que le caractère larmoyant du premier acte a été pour lui d'autant plus oppressant qu'il ne comprenait pas très bien ce qui s'y passait. À la fin de la première scène, il suppose que Mme Desaubiers est veuve et que son fils unique est probablement dans une situation très délicate, si ce n'est mort. À la huitième, il commence à comprendre que la maisonnée a bien cru Adrien (joué par Jean Coquelin) mort. Une fois le vieux serviteur Noal et Blanche informés de sa survie, ils essaient de préparer la nouvelle pour Mme Désaubiers, sans lui causer un trop grand choc.

Pour arriver à ces conclusions, le critique décrit certains passages avec davantage de minutie que ce que l'on trouve habituellement dans les comptes rendus de représentations. Il détaille par exemple tout ce qu'il voit dans la première scène : une femme est assise sur un canapé à l'avant-scène dans des habits de deuil, en pleurs. Une autre, installée à l'opposé de la première, écrit et pleure elle aussi abondamment. Une jeune femme, Blanche, jouée par Jeanne Kerwich, va de l'une à l'autre pour les réconforter, quoiqu'en larmes comme les deux autres. Un jeune homme cherche également à alléger l'atmosphère mais semble aussi triste que les personnages féminins. Il essaie ensuite de partir mais reste finalement pour le thé. Enfin, le journaliste insiste sur le plaisir généré par le jeu de Constant Coquelin et celui de Jeanne Kerwich. Du premier, il écrit qu'il est aussi expressif en levant le petit doigt qu'en parlant[2605]

[2603] « […] fuera de Francia es inimitable lo que con el idioma de Voltaire puede hacerse. », *Ibid*.

[2604] La soirée comporte également une représentation de *La Vie* puis des *Précieuses Ridicules*, dont le journaliste lit le livret à l'entr'acte. Anonyme, « Drama », *Toronto Saturday Night*, 23 mars 1889.

[2605] « […] the wonderful art which makes the uplifting of the great Coquelin's little finger as expressive as if he had spoken […] », *Ibid.*

et que son visage, d'une « drôlerie inimitable » est « fantastique[2606] ». De la seconde, il déclare qu'aucune actrice ne l'avait tant charmé depuis Ellen Terry, et que ses yeux permettent de comprendre à l'avance les émotions qui vont bientôt dominer la scène[2607]. Si le jeu des acteurs offre ici au spectateur l'occasion de décentrer sa réception et d'appréhender le spectacle d'une façon nouvelle qui semble le satisfaire pleinement, la méconnaissance de la langue en représentation peut aussi donner lieu à des scènes d'incompréhension cocasses, comme c'est le cas pour Sarah Bernhardt lorsqu'elle se produit à Panama en 1887.

D'après le *New-York World*, l'actrice est prise d'épouvante au beau milieu du *Maître des forges*, qu'elle joue dans un ancien couvent converti en théâtre[2608]. Alors que des pétards sont tirés dans la rue depuis le début de la pièce par des spectateurs frustrés qui n'ont pas pu entrer, l'un d'eux a l'idée d'en faire exploser un devant la porte de l'édifice. Effrayée par le bruit, l'actrice fait alors un bond avant de retomber à plat ventre sur les planches, « en poussant avec sa voix d'or un cri déchirant[2609] ». Ayant jusque-là suivi l'intrigue comme il pouvait, le public se met alors à applaudir frénétiquement Bernhardt, apparemment persuadé que l'actrice vient d'exécuter un moment clé du drame. Assez vite cependant, un journaliste présent dans l'assistance essaie de calmer l'assistance et déclare que l'actrice s'est probablement évanouie, ce à quoi plusieurs spectateurs refusent de croire. La salle s'agite alors d'une façon que le rapporteur de l'événement déplore ainsi :

> Les spectateurs eurent le mauvais goût de se réjouir de cet intermède, et tous se tordaient de rire en trépignant comme des possédés, en poussant des cris d'animaux et en soulignant les gestes désordonnés de l'actrice par des lazzis impossibles à traduire. Il fallut baisser le rideau, faire une annonce et prier tout le monde de s'en aller[2610].

Les spectateurs des petites villes ne détenant pas les mêmes codes que ceux des capitales culturelles, il est bien sûr probable que les faits évoqués soient avérés, au moins en partie[2611].

[2606] « It was Coquelin's wonderful face, his inimitable drollery which made it an entertainment, for me at least, the most delightful I have had this season. Perhaps it would have been but little funnier had I understood the lines. I might not then have watched his face so closely. », *Ibid*.

[2607] « Not since Ellen Terry have I been so pleased with an actress as with Mme. Kerwich. Her eyes are a book of the play. One can get ready for either laughter or tears by looking at her, though she is not much of a tear producer. », *Ibid.*

[2608] F-Pnas, SR97/3361 RT.5886 (1-3), *Recueil de coupures de presse concernant les tournées de Sarah Bernhardt*, [presse], 21 mars 1887.

[2609] *Ibid*.

[2610] *Ibid*.

[2611] LECERCLE François, MARCHAND Sophie, et SCHWEITZER Zoé (dir.), *Anecdotes dramatiques. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Presse Universitaires de la Sorbonne, 2012 ; MARCHAND Sophie, « Quelques hypothèses sur les leçons de l'anecdote : le cas des anecdotes dramatiques du xviiie siècle » dans

Néanmoins, la mise en spectacle de leur comportement jugé déplacé atteste une forme de condescendance qui n'est pas sans rappeler les propos de Jules Janin dans son feuilleton « Mlle Rachel et la tragédie aux États-Unis », publié le 15 octobre 1855 dans *Le Journal des débats*[2612]. En plus de proférer des informations partiellement fausses[2613], l'article conservateur dénigrait ouvertement les spectateurs états-uniens dépeints comme des individus grossiers et dépourvus de goût littéraire, posant leurs pieds sur les murs du théâtre et passant le temps à couper les bras des fauteuils avec leurs couteaux[2614]. Outre ces « faiseurs de copeaux », Janin évoquait des femmes « hystériques » et des personnes noires, autant d'éléments qui auraient dû, selon lui, conduire Rachel à rentrer immédiatement en France[2615].

Par-delà cette suffisance à l'égard des publics de villes plus modestes, l'anecdote de Bernhardt comme celle de Coquelin indiquent que les représentations en langue étrangère introduisent nécessairement une forme de flottement vis-à-vis du sens du drame, ainsi que des réappropriations symboliques plus ou moins fortes. Les incompréhensions que ces spectacles peuvent générer chez certains publics nous poussent toutefois à explorer la langue en tant que marqueur social et à questionner le caractère élitiste des productions Grau.

14.2.2.3 La langue, élément de distinction ?

Dans *Opera for the People*, Katherine K. Preston écrit que les classes aisées états-uniennes cherchent, à la fin des années 1850, à promouvoir l'opéra en langue étrangère au détriment des œuvres traduites en anglais[2616]. Selon la musicologue, cette préférence permet alors à la haute société de se distinguer des classes moyennes et populaires qui désertent des spectacles dont elles ne peuvent pas facilement suivre l'intrigue. Si Preston indique que ces

---

BOUZINAC Geneviève, ESMEIN-SARRAZIN Camile, RIDEAU Gaël et RIBÉMONT Gabrièle (dir.), *L'anecdote entre littérature et histoire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 323-334.

[2612] JANIN Jules, « Mlle Rachel et la tragédie aux États-Unis », cité dans MARTIN-FUGIER Anne, « Rachel en Amérique (1855-1856) », dans YON Jean-Claude (dir.), *Le théâtre français à l'Étranger. Histoire d'une suprématie culturelle*, *op. cit.*, p. 224-225.

[2613] Janin écrit que le public a réclamé *La Marseillaise* pendant une représentation de *Cinna*. D'une part, cette tragédie ne fait pas partie du répertoire de la troupe ; d'autre part, ce sont surtout les spectateurs français de New York et de Boston qui demandent à ce que l'hymne soit chanté par Rachel. *Ibid*. – Notons tout de même qu'après la Révolution 1848 dans laquelle Rachel s'est beaucoup impliquée, chanter *La Marseillaise* fait partie des attendus des spectacles de la tragédienne. À ce propos, voir notamment : CHEVALLEY Sylvie, « Rachel et La Marseillaise », *1848. Révolutions et mutations au XIXe siècle, Revue d'Histoire du XIXe siècle*, 1988, n° 4, p. 109-111.

[2614] Nous imaginons que les spectateurs en question assistaient à la représentation debout et que, s'adossant au mur, ils repliaient un de leurs genoux et posaient donc un de leurs pieds sur le dit mur.

[2615] *Ibid*.

[2616] PRESTON Katherine K., *Opera for the People : English-Language Opera and Women Managers in Late 19th-Century America*, *op. cit.*, p. 2-3.

goûts linguistiques vont de pair avec des prix d'entrées discriminants car élevés, elle n'aborde pas clairement la compréhension de la langue en représentation. Dans les années 1890, le commentaire que Bernhardt propose à Jules Huret indique cependant que la capacité à comprendre une langue étrangère peut en effet présenter un fort enjeu social :

> Dans les grandes villes d'Amérique tous les gens d'une certaine classe comprennent le français, et comme le prix des places est naturellement fort élevé, il y a beaucoup de ceux-là qui viennent m'entendre. À certains endroits, même, j'ai de véritables salles de « première » où on souligne des effets de mots, des intentions très fines de langue[2617].

Maurice Grau modulant les prix des entrées en fonction du répertoire qu'il propose et du renom des artistes qu'il produit, il serait caricatural d'affirmer que l'imprésario a systématiquement visé les élites, ou que seules ces dernières ont apprécié ses spectacles. Comme il a néanmoins majoritairement donné des représentations en langue étrangère, les trois exemples qui suivent interrogent le caractère sélectif de cette particularité, et montrent qu'elle est loin de créer un effet unilatéral.

Les tournées de Marie Aimée suggèrent tout d'abord que l'appartenance sociale du public est moins corrélée à l'idiome qu'au répertoire et à l'endroit où les représentations ont lieu. Bien que la chanteuse se produise principalement en français[2618], la presse présente ses spectacles comme des divertissements avant tout populaires, souvent mêmes boudés par les franges les plus aisées de la population. En mars 1872, le *New Orleans Times* évoque ainsi l'« enthousiasme populaire » suscité par la troupe, et plus précisément par *La Belle Hélène*, dont les représentations se sont données à guichet fermé[2619]. Lors de la première saison mexicaine de l'artiste deux ans plus tard, le journaliste Joaquin Villalobos écrit que les spectateurs locaux comme étrangers affluent en masse aux représentations, d'autant plus qu'elles constituent alors le principal divertissement de la capitale, la troupe d'opéra italien ayant quitté la ville plus tôt que prévu[2620]. En 1879 enfin, *The Chicago Daily Tribune*, relatant les succès new-yorkais de la compagnie d'opéra bouffe, évoque lui aussi une saison

[2617] HURET Jules, *Acteurs et actrices d'aujourd'hui. Sarah Bernhardt*, *op. cit.*, p. 79.

[2618] Pour rappel, l'artiste insère assez vite des chansons en anglais et en espagnol dans les programmes de ses représentations. Voir à ce propos la section « 3.2.2.1 *Light opera* et comédie : Marie Aimée, Emily Soldene, Louise Théo et Anna Judic ».

[2619] L'article du *New Orleans Times* est cité dans Anonyme, « Amusements », *Memphis Daily Appeal*, 12 mars 1872. Sa publication à Memphis précède de quelques jours l'arrivée de la troupe dans la ville.

[2620] VILLALOBOS Joaquin, « La Opera Buffa. – Un Libro de Cuento », *El Radical*, 18 janvier 1874.

populaire[2621]. Les artistes font salle comble, les spectateurs n'ayant pu trouver de place doivent assister aux représentations debout, et la chanteuse plaît apparemment beaucoup aux hommes d'un certain âge, décrits de façon très policée comme très sensibles à ses manières[2622].

Alors que pour Adelina Patti ou même pour la compagnie d'opéra français que Grau emmène en tournée entre 1880 et 1882 la presse souligne systématiquement la présence de membres de la haute société, il en va tout autrement pour Aimée dont les spectacles sont parfois désertés par cette même frange de la population. Lors de la saison qu'elle donne en 1878 au Teatro Arbeu de Mexico, la chanteuse obtient apparemment de médiocres résultats, les sièges les plus chers se vidant rapidement de spectateurs. D'après le journaliste Manuel M. Romero, qui insiste, dans ses chroniques, sur l'aversion qu'il ressent pour l'opéra bouffe, les « personnes décentes » de la société mexicaine ont abandonné le théâtre après les premières représentations, choquées par la lubricité des spectacles[2623]. Par conséquent, toujours selon Romero, c'est un public avant tout masculin qui remplit la salle[2624]. Sans donner ce genre de détails, le périodique *La Colonia española* évoque, pour le premier bénéfice d'Aimée, « un public inhabituel de gens du peuple qui a gêné la circulation des attelages[2625] ». Il est difficile de savoir si les ouvrières de la capitale se sont rendues en masse aux spectacles d'opéra bouffe comme leurs homologues masculins. Il semble en tout cas que ces divertissements, bien que donnés dans une langue étrangère, aient pu fonctionner comme des repoussoirs pour la haute société que l'origine européenne de la troupe et du répertoire n'ont pas suffi à attirer au théâtre.

Dans le cas de répertoires plus prestigieux, le type de public dépend aussi des lieux dans lesquels les artistes se produisent. Lors des tournées de Sarah Bernhardt notamment, le spectacle en langue étrangère paraît devenir un élément de distinction dès lors qu'il est donné dans des centres urbains pourvus d'une élite économique ou intellectuelle ayant intériorisé d'une part le sentiment d'infériorité de leur pays en termes de productions culturelles, d'autre part la hiérarchie des genres établie par l'Europe. C'est le cas lors de la première saison brésilienne de l'artiste, en 1886. Comme le note Monize Oliveira Moura, la comédienne y est principalement célébrée par les intellectuels locaux, qui voient en elle l'incarnation du théâtre français littéraire, sur la base duquel ils souhaitent voir fonder un art dramatique national.

[2621] Anonyme, « Aimee. Opening in New York – Flattering Prospects », *The Chicago Daily Tribune*, 13 avril 1879.

[2622] « Her external appearance has not changed in the slightest degree since she was here last ; her voice is just as full of melody as ever, and her manners are just as sure death to bald-headed auditors as of yore. », *Ibid*.

[2623] ROMERO Manuel M., « Revista Dominical », *El Combate*, 10 mars 1878. – Sur les attaques dont l'opéra bouffe est l'objet en tournée, voir la section « 14.4.1.1 L'immoralité de l'opéra bouffe en question ».

[2624] ROMERO Manuel M., « Revista Dominical », *El Combate*, 24 mars 1878.

[2625] « […] una concurrencia inusitada de gente del pueblo que dificultaba el tránsito de los carruajues […]. », Anonyme, « El Beneficio de la Aimée », *La Colonia española*, 30 mars 1878.

L'article publié par Joaquim Nabuco le 27 mai, partiellement cité plus haut, illustre bien ce phénomène[2626]. L'homme politique y dépeint l'artiste comme une ambassadrice de la France mais aussi comme un modèle artistique complet, suggérant par là qu'il serait judicieux de l'imiter. Lorsque Bernhardt se produit à La Havane au début de l'année suivante, l'engouement qu'elle suscite est peut-être plus mondain que littéraire[2627]. Si *El Diario de la Marina* mentionne des salles combles, il souligne presque toujours la présence d'un public « très choisi et nombreux », précisant que l'on peut voir au théâtre, « beaucoup des familles les plus connues de notre bonne société[2628] ». Alors qu'au Brésil Nabuco incitait la comédienne à jouer son répertoire classique en plus de ses drames modernes, le public havanais semble s'être ennuyé lors de la représentation de *Phèdre*, donnée en ouverture de saison. Soutenant la froideur des spectateurs, un journaliste du *Diario* explique que les tragédies classiques, écrites en alexandrins, sont désormais passées de mode et qu'elles ne peuvent qu'ennuyer le public. Tout en reconnaissant le talent de Bernhardt, le critique écrit qu'il eût été plus judicieux de proposer une pièce comme *Fedora*, plus susceptible de captiver l'assistance[2629].

Comme nous l'avons vu plus haut, les représentations que cette dernière donne à Panama en janvier 1887 paraissent ensuite rassembler un public beaucoup plus populaire qu'au Brésil et à Cuba[2630]. Contrairement aux métropoles de ces derniers pays, la ville centre-américaine ne possède pas, avant l'arrivée de Bernhardt, de salle de spectacle. La troupe est accueillie dans un ancien couvent réhabilité en théâtre pour l'occasion. Les spectateurs sont quant à eux décrits comme une foule animée, voire bruyante, méconnaissant le répertoire et traitant l'actrice sans les égards qui lui sont dus. Ces informations nous parviennent à travers le double filtre d'une transcription états-unienne puis française. Il est donc possible que l'événement soit rapporté de façon quelque peu caricaturale ou que, tout au moins, les articles mettent l'accent sur le manque de légitimité de spectateurs méconnaissant les codes du rituel

[2626] NABUCO Joaquim, « Sarah Bernhardt », art. cit.

[2627] Sarah Bernhardt et sa troupe se produisent à La Havane entre le 11 janvier et le 3 février 1887. Voir la tournée 29.

[2628] Anonyme, « Teatro de Tacon », *El Diario de la Marina*, 12 et 15 janvier 1887. – Ces remarques contrastent avec les propos que Bernhardt tient auprès du *New York Times* quelques mois plus tard. Dans l'interview qu'elle donne au journal, elle déclare qu'elle a peu goûté les spectateurs havanais, qui selon elle n'ont pas compris ce qui se disait sur scène et ont passé la représentation à fumer et à tousser. « ''I can't say I liked my audiences in Havana,'' she went on. ''Such odious people ! I don't believe they understood a thing. But they smoked and expectorated, and as long as they can do that they are happy. […]'' », Anonyme, « Sarah Bernhardt Talks. Her Travels, Plans, and Opinions Detailed », art. cit.

[2629] *Ibid*., 12 janvier 1887. – *Fedora*, donné le 14 janvier, reçoit d'ailleurs un accueil favorable de la part des spectateurs et de la presse, mais le journaliste du *Diario de la Marina* critique la pauvreté des décors du Tacon, le théâtre réutilisant le même mobilier usé d'un spectacle à l'autre. *Ibid*., 15 janvier 1887.

[2630] Voir les sections « 10.1.2 Des théâtres qui n'en sont pas… ou presque » et « 14.2.2.2 Recentrer son intérêt sur le corps et la voix de l'acteur ».

théâtral, et les dépeignent sous un jour défavorable[2631]. Néanmoins, l'absence de mention d'un public privilégié dans le compte rendu indique à notre avis que la compagnie joue ici devant des spectateurs globalement issus de milieux populaires, et que le français ne tient pas à distance du théâtre.

Enfin, il est possible que dans certaines situations, la langue soit employée comme un outil de distinction par le public lui-même, ce alors que Maurice Grau a préparé le terrain en amont, notamment en choisissant son théâtre avec soin. Fin 1881, sa troupe d'opéra bouffe et d'opéra-comique se produit au Teatro Colón de Buenos Aires, salle qui donne habituellement du répertoire considéré comme plus prestigieux[2632]. Si cette stratégie n'est apparemment pas nouvelle pour l'imprésario qui en 1874 produisait par exemple Marie Aimée au Teatro Nacional de Mexico, elle semble plus efficace dans la capitale argentine, où la présence de la haute société est notée, quoique critiquée dans la presse, et tout particulièrement dans le journal *El Libre Pensador*. Le 2 octobre, le journaliste E. G. M. blâme ainsi le brusque changement de posture de certains grands noms de la capitale :

> Il n'y a pas si longtemps, les familles se scandalisaient si un de leurs membres allait, aux Variétés, voir les mêmes représentations, et aujourd'hui cela semble bien, très bien, parce que c'est le théâtre Colon, le théâtre des merveilles, qui héberge de tels spectacles[2633].

Il semble ici que ce ne soient pas n'importe quelles familles qui assistent aux soirées organisées par Grau, mais surtout celles issues de la haute société. Et c'est là que la langue entre en jeu : cette partie du public est presque systématiquement désignée par des expressions en français ou en anglais, inscrites en italique dans le corps du texte : « *high life* », « *grand confort* » et « *grand monde*[2634] ». Outre ces appellations fréquentes, un article du 20 octobre insère quelques termes français – plus ou moins bien retranscrits – dans son texte. Une phrase commence par « *malgré* », le théâtre est appelé « notre grand Colon » où sont donnés les « *cancanes du primier*

[2631] L'article contenu dans le recueil conservé à la BnF tire ses informations du *New York World*. *Recueil de coupures de presse concernant les tournées de Sarah Bernhardt*, [presse], *op. cit*.

[2632] Tournée 18.

[2633] « No ha mucho tiempo se escandalizaban las familias por que alguno de sus miembros concurria á Variedades á las mismas representaciones, y hoy parece bueno, muy bueno, por que es el teatro Colon, el teatro de las maravillas, el que abriga tales espetáculos. », E.G.M., « Seccion teatral. La Fille de Mdme Angot », *El Libre Pensador*, 2 octobre 1881.

[2634] On retrouve ces expressions dans les articles suivants : Anonyme. « De todo un poco. High life », *El Libre Pensador*, 22 et 25 septembre 1881 ; E.G.M., « Seccion teatral. La Fille de Mdme Angot », *El Libre Pensador*, art. cit. ; Anonyme. « De todo un poco. La compañia Grau », *El Libre Pensador*, 20 octobre 1881.

théatre (sic.) » ; il est enfin question de « *Monsieur Grau* » et de la « *noblesse* » portègne[2635]. Étant donné le caractère critique et le ton ironique de ces articles, la langue étrangère permet ici de se moquer des prétentions mondaines de la haute société de la capitale, qui se sert probablement de ces idiomes et, par extension, des produits importés de leurs pays, pour se distinguer du reste de la population.

La production de spectacles en langue étrangère peut donc servir à alimenter le snobisme d'une partie des spectateurs, mais la diversité du répertoire de Grau et l'étendue géographique de ses tournées ne permet pas de dire que cette spécificité vise principalement, si ce n'est exclusivement, un public privilégié. Il est cependant certain qu'elle modifie la réception, et participe peut-être à renforcer la focale sur les actrices et les acteurs en scène. Même si Maurice Grau ne s'adresse pas seulement à la haute société donc, force est de constater que les tournées donnent souvent à cette dernière l'occasion de se mettre en scène, et que les théâtres demeurent des espaces de ségrégation des populations.

[2635] Anonyme. « De todo un poco. La compañia Grau », *El Libre Pensador*, art. cit.

14.3 Théâtres, affichage, rituel et tri social

Ici encore, proposer une étude quantitative sur l'origine des publics est inenvisageable du fait de l'ère géographique et de la temporalité couvertes par la carrière de Maurice Grau. Les pages qui suivent analyseront en revanche les procédés de mise en valeur de certains groupes de spectateurs et, *a contrario*, ceux mis en œuvre pour invisibiliser des communautés marginalisées. Dans des sociétés très hiérarchisées, la position privilégiée que la haute société occupe dans l'espace public comme dans la salle de spectacle entraîne une surreprésentation dans les journaux et les récits de voyage. Alors que ce groupe social est le principal financeur des théâtres dans les Amériques, cette surexposition atteste leur réussite économique tout en la nourrissant. Comme en négatif, les populations que ces sociétés souhaiteraient probablement discrètes si ce n'est invisibles sont rarement évoquées, ce qui tend à les évincer deux fois : non seulement elles s'installent souvent aux places les moins en vue des salles, mais la rareté des écrits leur étant consacrés tend à les faire disparaître de la mémoire théâtrale.

14.3.1 Une surreprésentation médiatique de la haute société

Si l'engouement populaire de certains spectacles est parfois notifié dans la presse, cette dernière a plutôt tendance à souligner la participation de spectateurs aisés, dont l'adhésion attesterait la valeur de ce qui se joue sur scène. Cette relation entre la qualité du public et celle de la représentation suit la logique décrite par Pierre Bourdieu dans *La distinction*[2636]. D'après le sociologue, la frange la plus aisée de la population ayant la réputation d'avoir le goût le plus sûr, les pratiques et genres artistiques vers lesquels elle se dirige sont perçus comme les meilleurs. En matière de théâtre donc, l'enthousiasme qu'elle montre pour certaines productions et certains artistes viendrait valider, en creux, leur qualité. Dans les lignes qui suivent, nous étudierons trois façons d'indiquer la présence de ces spectateurs : avec laconisme, avec des commentaires élogieux ou en faisant preuve d'ironie.

Souvent, dans la presse du Royaume-Uni et dans les journaux états-uniens, la participation de la haute société est seulement remarquée factuellement, en quelques mots. En octobre 1872, *The Era* indique ainsi que la saison italienne que Maretzek et Jarrett ont inaugurée au début du mois à l'Academy of Music de New York s'est tenue devant « un auditoire

[2636] BOURDIEU Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, *op. cit*.

nombreux et élégant », et que le dernier concert donné par l'ensemble de Max Strakosch au Steinway Hall a « fait le plein et a été remarquablement suivi[2637]. » Fin mai 1889, *The Sportsman* termine quant à lui la longue chronique consacrée à une représentation de *L'Aventurière*, donnée la veille au Gaiety Theatre de Londres, par la phrase suivante : « Il y avait un public nombreux et à la mode[2638]. » Quatre ans plus tard, *The Sun* revient sur le résultat des travaux entrepris au Metropolitan Opera et indique que les nouveaux aménagements du théâtre satisferont certainement les « foules élégantes » qui iront à l'Opéra cette saison[2639]. Loin de minimiser l'importance de cette partie du public, ce laconisme peut indiquer que sa présence est un attendu de la soirée théâtrale, comme le suggère le contre-exemple offert par l'ouverture de saison d'Helena Modjeska à Londres fin mars 1885. Un article du *Scotsman* écrit en effet que le public était nombreux, mais « pas aussi brillant que celui qui assiste généralement aux premières dans cette maison[2640] ».

Dans plusieurs pays d'Amérique Latine en revanche, certains comptes rendus commentent la présence de ces spectateurs aisés pour affirmer le prestige de la soirée. Après avoir déclaré que le bénéfice de Paola Marié avait eu lieu devant « un public nombreux et choisi », un article du *Diario de la Marina* de novembre 1880 ajoute que « nombre de beautés qui donnent son lustre à la société havanaise brillaient dans les loges[2641]». Quelques mois plus tard, à Mexico, le journal francophone *Le Trait d'Union* écrit quant à lui :

> Venant confirmer toutes les prévisions, le bénéfice de Mlle Hélène Leroux a été magnifique à tous les points de vue.
>
> La meilleure société de Mexico s'était donné rendez-vous dans notre grand théâtre National pour montrer à la charmante Isabelle jusqu'où

[2637] « An Italian Opera season was inaugurated last evening at the ACADEMY OF MUSIC, under the management of Messrs. Maretzek and H. C. Jarrett, when Meyerbeer's *L'Africaine* was represented before a large and fashionable audience » et « Max Strakosch's Concert Company gave a final concert at the above Hall on the 24th ult., which was full and fashionably attended. » Anonyme, « American Theatricals. (From our own correspondent) », *The Era*, 20 octobre 1872.

[2638] « There was a large and fashionable audience. », Anonyme, « French Plays at the Gaiety », *The Sportsman*, 28 mai 1889.

[2639] « There have been a number of radical changes made in the interior arrangements of the auditorium, all of which have been designated with the purpose of adding to the comfort and convenience of the audience, and with a view to the spectacular effects which will be presented by the fashionable crowds it is expected will attend this season's performances. », Anonyme, « The Coming Grand Opera. Splendid Preparations that have been made for it », *The Sun*, 26 novembre 1893.

[2640] « There was a large audience present, but scarcely so brilliant a one as generally attends a premiere at this house. » Anonyme, « London Theatricals. Monday night », *The Scotsman*, 31 mars 1885.

[2641] « El de la distinguida artista Paola Marié llevó anoche al teatro de Tacon una numerosa y escogida concurrencia. En los palcos lucian muchas de las beldadades que dan lustre á la sociedad habanera. » Anonyme, « Gacetilla », *El Diario de la Marina*, 28 novembre 1880.

> s'élèvent les sympathies qu'elle s'est acquises par son talent au milieu d'un public aussi sévère que celui de la capitale[2642].

Corroborant ce que nous avons écrit plus haut, cet extrait établit un parallèle entre la qualité du spectacle et celle de l'assistance, déclarant que la soirée a aussi bien été magnifique sur scène que dans la salle. Alors que les commentaires de ces exemples sont assez brefs, d'autres se développent sur plusieurs lignes, donnant au public le premier rôle dans la représentation. Le 30 juillet 1893 notamment, le journal argentin *La Prensa* qui relaie l'ouverture de la saison de Bernhardt au Politeama, écrit ainsi que le théâtre a été soumis à rude épreuve car jamais il n'avait été aussi plein, même lors des soirées de la Patti qui avaient pour particularité de ne rassembler que la bonne société. Même si la troupe française attire vraisemblablement au théâtre des spectateurs de divers milieux, l'article insiste sur l'élégance de ceux installés dans les loges et au parterre :

> Il est inutile de dire que les loges étaient remplies de jolies dames et jeunes filles vêtues avec luxe, et qu'il en était de même à l'orchestre, où la majorité des hommes portaient des smokings.
>
> Dans ce vaste auditorium, le spectacle était éblouissant, et il est certain que ce sera le cas pendant toute la saison, car presque toutes les places ont été prises en abonnement[2643].

Commenter la présence de spectateurs privilégiés ne revient cependant pas toujours à la célébrer. Comme nous l'avons vu dans la section précédente, le snobisme du grand monde portègne est en 1881 moqué dans plusieurs articles du *Libre Pensador*, qui critiquent alors l'incapacité de ce public à reconnaître ce que le journal estime être une troupe médiocre, parce que cette dernière donne des représentations à la mode dans un théâtre prestigieux[2644]. Sans être aussi virulent, un compte rendu de Manuel Caballero publié en janvier de la même année dans le journal mexicain *La Patria* s'amuse lui aussi de l'attitude ostentatoire de la haute société à l'ouverture de la saison de cette compagnie[2645]. Plus encore, Caballero semble se moquer des

[2642] Anonyme, « Le bénéfice de Mlle Leroux », *Le Trait d'Union*, 25 février 1881.

[2643] « Demás esta el decir que los palcos rebosaban de hermosas damas y niñas lujosamente ataviadas, sucediendo lo propio en la platea y que la mayor parte de los caballeros vestian de frac.

En vasto coliseo presentaba un golpe de vista deslumbrador, y hay la certidumbre de que siempre será asi durante la temporada, pues el abono ha absorbido la casi totalidad de las localidades. », Anonyme, « Teatros. El Estreno de Sarah », *La Prensa*, 30 juillet 1893.

[2644] Voir à ce propos la section « 14.2.2.3 La langue, élément de distinction ? ».

[2645] CABALLERO Manuel, « Revista de la semana », *La Patria*, 9 janvier 1881. – Manuel Caballero (1849-1926) est un journaliste mexicain du tournant du siècle. Il se lance dans une carrière journalistique après des études de droit et est considéré comme l'un des premiers reporters modernes du pays. Voir à son propos :

articles qui se félicitent de la présence de ces spectateurs. Pour ce faire, il reprend des lieux communs et des procédés d'écriture qui fleurissent dans ces écrits, tout en hypertrophiant la description des femmes de la haute société. Comme dans la plupart des comptes rendus de première élogieux, on trouve sous la plume de Manuel Caballero la mention d'une salle comble, et d'un abonnement complet jusqu'à la fin de la saison. Contrairement à ses confrères et consœurs néanmoins, le journaliste souligne le rôle déterminant que la médiatisation de cette tournée a eu dans ce succès préalable. Il commence par expliquer que la société mexicaine est venue en nombre au théâtre, incapable de résister à « l'appel au clairon de la célébrité » qui a « convoqué [les spectateurs] avec ses accents les plus puissants[2646] ». Il précise que ce désir est resté intact malgré des prix très élevés, chaque abonnement coûtant 22 pesos, un siège 2$[2647].

Avant de se pencher sur la description du public, Caballero exprime sa crainte d'avoir été trompé par des éloges mensongers dans une phrase exclamative dont le lyrisme reviendra régulièrement dans la suite de l'article : « Nous avons été dupés tant de fois[2648] ! ». Une fois ce contexte posé, le journaliste se met en scène, jumelles à la main, en train d'observer les loges du théâtre pour décrire le « fier auditoire » qui « constitue en soi un spectacle enchanteur qui vaut largement les deux *dollars* qu'on nous fait payer pour chaque fauteuil […] déboursés avec plaisir mercredi dernier[2649] ». Au fil des lignes qui suivent, il ne cite pas moins de dix-sept noms, et décrit la toilette et l'apparence de chaque femme ou de chaque groupe familial féminin dans un langage si imagé et si lyrique que son ironie pointe à travers cette concentration d'éloges. Pour ce faire, il reprend plusieurs éléments de langage communément employés pour célébrer le sexe féminin. Nous puiserons ici des exemples dans trois d'entre eux. Le premier que nous avons relevé est la célébration des fleurs qui ornent les tenues des dames, ainsi que leur utilisation métaphorique pour décrire leur beauté. Le journaliste célèbre notamment la présence de roses, de violettes, et d'un camélia rouge[2650]. Catalina Cuerva, première spectatrice

BONILLA de LEÓN Edith, *Manuel Caballero. Historia y periodismo en la conformación de una modernidad porfiriana*, Mexico, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2015.

[2646] « El clarín vocinglero de la fama nos ha convocado con sus mas poderosos acentos […] ». CABALLERO Manuel, « Revista de la semana », *La Patria*, art. cit.

[2647] En comparaison, des logements avec eau courante, et lavabos sont alors loués entre 4 et 28 pesos par mois ; un pot de dentifrice Sozodont, censé durer entre quatre et six mois, coûte 1,25$. Anonyme, « Viviendas muy bonitas », *La Voz de Mexico*, 21 novembre 1880 ; Anonyme, « Para obtener un aliento suave y una brillante detadura, debe usarse el SOZODONT », *El Siglo Diez y Nueve*, 6 août 1881.

[2648] « Hemos sido engañados tantas veces! », *Ibid*.

[2649] « Si el espectáculo de Mr. Maurice Grau resultaba defectuoso, la soberbia concurrencia que el abono tiene asegurada, constituye por sí misma un espectáculo arrebatador que vale, y con exceso, los dos *dollars* que se nos hacen pagar por cada luneta, y que gustoso desembolsé la noche del miércoles último. », *Ibid.*

[2650] Il nous semble difficile de dire si le camélia rouge, arboré par Mlle Mier, l'est en référence à l'ouvrage de Dumas fils. S'il est possible que la jeune fille ou jeune femme connaisse l'histoire de Marguerite Gautier, au moins par *La Traviata*, choisir cette fleur en référence à la courtisane aurait certainement été perçu comme une provocation scandaleuse de la part de la bonne société mexicaine.

de la liste, est mise en concurrence avec les roses qui ornent son corsage, et qu'elle aurait lésées tant sa beauté est grande[2651]. Esther Guzman, seconde à être décrite, est d'abord comparée à un bourgeon de fleur de Grenade, après quoi Manuel Cavallero défend l'absence de fleurs sur sa tenue, car selon lui celles-ci « poussent sur ses joues dont le velours est plus fin que celui de la jacinthe de feu[2652] ». Le second élément commun est l'association presque systématique de ces figures féminines à une forme de douceur, sinon de pureté. Les deux premières sont ainsi respectivement comparées à Rebecca, de l'Ancien Testament, et à la déesse Lucine. Chez Maria de Limantour, Cavallero célèbre la « douce pâleur de la maternité qui semble poser, sur le visage de celle qui le porte, une auréole de lumière qui l'embellit[2653] ». À propos de la toilette de Madame Idaroff de Iturbe enfin, il écrit que « le tissu dénonce un millionnaire : la confection révèle une sainte[2654] ». Outre des figures de style comme le parallélisme cité ci-dessus, Manuel Cavallero donne du relief à ses descriptions par l'emploi fréquent de phrases exclamatives, qui peuvent laisser croire à une forme naïve d'admiration pour la profusion de raffinement qu'il a sous les yeux. En voici quelques-unes :

> Qu'il est beau de voir notre jeunesse féminine se rapprocher, toujours se rapprocher, de la claire couleur des voiles les plus purs des jeunes mariées[2655] !
>
> […] Quelle richesse ! Quelle simplicité[2656] !
>
> […] Quelle douce pâleur que celle de ce visage, qui débordait tant et tant de vie, avant d'avoir pressé les joues roses d'un petit ange aussi blond que sa mère[2657] !
>
> […] Qu'elles sont belles dans leurs tenues bleu ciel[2658] !

Comme le montrent ces exemples, la mise en scène de soi à laquelle les élites sociales se livrent apparaît comme un trait caractéristique du spectacle itinérant offert par des troupes européennes. Qu'elle soit simplement notifiée, célébrée ou moquée, cette posture de la haute

[2651] « Si quelqu'un a été lésé, ce sont certainement les roses » ; « Si alguno agraviaba á alguno eran, por cierto, las rosas las afrentadas. », *Ibid.*

[2652] « […] las flores están brotando en aquellas mejillas que difieren del *jacinto de fuego*, en que el terciopelo de éste es ménos fino que el de aquellas. », *Ibid.*

[2653] « […] esa dulce palidez de la maternidad que parece colocar, sobre el rostro de la mujer una aureola de luz que la embellece. », *Ibid*.

[2654] « La tela denuncia á un millonario: la confeccion pregona á una santa. », *Ibid.*

[2655] « ¡Qué hermoso es ver á nuestra núbil juventud femenina, acercándose, siempre acercándose, á la nítida color de los purísimos cendales de las vírgenes desposadas! », *Ibid*.

[2656] « Cuánta riqueza! Cuánta sencillez! », *Ibid*.

[2657] « ¡Qué dulce palidez la de ese semblante, que rebosaba tanta y tanta vida, ántes de haber apretado las sonrosadas mejillas de un angelito tan rubio como su madre! », *Ibid*.

[2658] « ¡Qué hermosas están con sus trajes azul cielo! », *Ibid*.

société n'atteste pas toujours une position d'une solidité à toute épreuve. Si cette partie de la population tend à légitimer ce qui se joue sur scène, elle peut aussi chercher à renforcer sa visibilité et sa position sociale par la fréquentation des salles de spectacles, surtout quand ce qui est donné sur scène est présenté comme rare et d'une grande valeur.

14.3.2 Du théâtre comme vitrine et promoteur social

Le théâtre est le lieu où la haute société s'affiche en tant que telle, et affirme sa place dominante. Dans les communautés que les descendants de colons construisent ou consolident alors dans les Amériques, le désir d'affirmer une telle position paraît d'autant plus fort que cette dernière est plus précaire. En prenant pour exemple le cas de Mme Astor, nous distinguerons donc les usages des spectateurs du Metropolitan Opera, certains de leur hégémonie, de ceux de publics bénéficiant d'une offre spectaculaire moins diversifiée qu'à New York, et qui cherchent précisément à acquérir un peu du lustre des vedettes de passage en assistant à leurs représentations. La valeur du spectacle se renforce alors dans un va-et-vient entre artistes et publics, chacun offrant un peu de son prestige à l'autre.

Comme évoqué dans la seconde partie de cette thèse, l'opéra est un des outils grâce auxquels la haute société new-yorkaise affirme son hégémonie[2659]. À chaque ouverture de saison, la presse locale et étrangère souligne sa participation aux représentations, et met l'accent sur le luxe qu'elle affiche, d'une manière semblable à ce que nous avons relevé dans la section précédente[2660]. Comme sous les mandats Grau les abonnés sont à peu près sûrs de profiter des chanteurs les plus en vue du moment, leur présence n'est pas un événement, comme en tournée, mais s'inscrit dans une nouvelle norme qui consacre la légitimité de New York dans la sphère lyrique transnationale d'alors. Par conséquent, la seule apparition des abonnés au spectacle permet d'affirmer leur position hégémonique, peu importe la distribution de la soirée. Dans ce milieu où les femmes jouent un rôle prépondérant, notamment en organisant les événements mondains centraux de la saison, Mme Astor apparaît comme la plus influente, et participe grandement à codifier les usages de l'aristocratie de la ville, comme le rituel social de la saison

[2659] Voir à ce propos la section « 5.2.2 Une loge dans laquelle elle(s) pourrai(en)t briller… Financement du spectacle et distinction ».

[2660] Voir par exemple les articles suivants : Anonyme, « Society Opens the Opera. Previous first Nights Fairly Eclipsed in Brilliancy », *The New York Times*, 17 novembre 1896 ; Anonyme, « Great Events in New York Society. […] Mrs. Astor Gives a Ball », *The New York Herald*, 19 janvier 1898.

lyrique[2661]. D'après Irving Kolodin, c'est elle qui impose le rythme des soirées au Metropolitan Opera au tournant des XIXe et XXe siècles[2662]. Arrivant généralement à 21h, Mme Astor profite, comme tous les membres de sa caste, des entr'actes pour recevoir dans sa loge, dans laquelle elle accueille souvent des invités de marque européens. Ces entretiens, de même qu'un salut discret dans la salle, sont alors réputés déterminants pour l'ascension sociale de personnalités ambitieuses. Partant souvent avant la fin de la représentation, Mme Astor donne à d'autres le signal du départ. Comme le souligne Kolodin, quitter la salle avant elle est alors perçu comme une violation de protocole[2663]. Alors que sa participation – ou son absence – aux grands événements mondains de la saison est systématiquement notifiée dans la presse, sa présence à l'Opéra l'est moins régulièrement[2664]. Peut-être pouvons-nous expliquer cette moindre couverture médiatique par le fait que le travail mondain effectué par Mme Astor au théâtre vise uniquement les membres de sa classe sociale et qu'il se passe de publicité.

Lorsque des vedettes se produisent dans des villes de moindre envergure ou ne profitant pas d'une offre spectaculaire aussi riche et diversifiée qu'à New York, aller au spectacle augmente le prestige des publics dont la position sociale est déjà prééminente, comme si l'autorité de l'artiste renforçait celle de ses spectateurs. Un tel phénomène s'observe notamment lors des tournées d'Adelina Patti, à l'occasion desquelles la presse évoque souvent des salles combles. Comme pour Sarah Bernhardt plus haut, un théâtre plein ne peut signifier que les spectateurs sont exclusivement issus de la haute société. C'est cependant cette partie du public qui est mise à l'honneur par le *Daily Alta California* le 19 février 1890. Revenant sur la représentation de la veille, le journal publie la liste des notabilités de la ville présentes dans une rubrique intitulée « They Heard Patti » (image 91). Mis en page avant la critique de *Lucia di Lammermoor* donnée le 18, cet inventaire souligne la légitimité que le voisinage de la célébrité peut donner aux membres d'une communauté, l'article déclarant par ailleurs : « […] il y a des

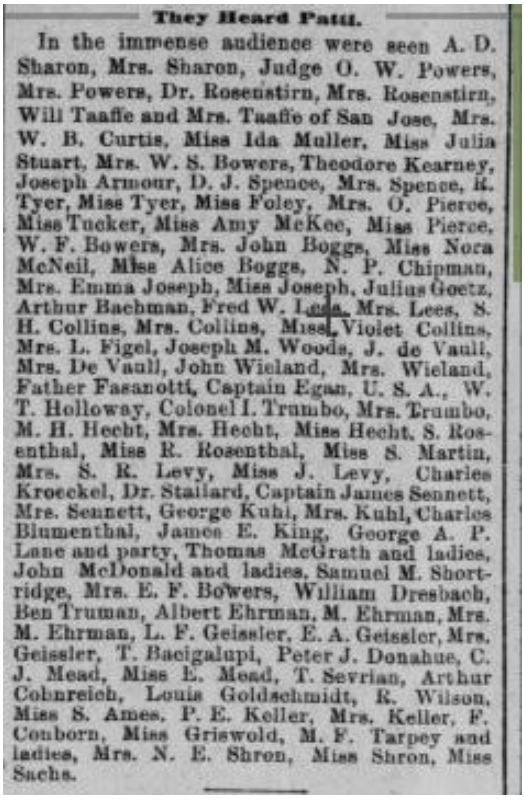
[2661] Sur la place de Caroline Astor (1830-1908) au sein de la société new-yorkaise, voir notamment : HOMBERGER Eric, *Mrs. Astor's New York : Money and Social Power in a Gilded Age*, New Haven, Yale University Press, 2004.

[2662] KOLODIN Irving, *The Story of the Metropolitan Opera (1883-1950) : A Candid Story*, *op. cit.*, p. 66-67.

[2663] *Ibid*., p. 66.

[2664] Alors que la présence de Mme Astor est attendue à un bal de bienfaisance donné fin décembre 1891, le *New York Times* note par exemple qu'elle a été empêchée de venir : Anonyme, « The Charity Ball. A Large and Enjoyable Affair in Spite of the Storm », *The New York Times*, 30 décembre 1891. – Environ un mois plus tard, le même journal consacre un article entier à un bal qu'elle organise chez elle, sur la Cinquième Avenue : Anonyme, « The Week's Social Event. Mrs. Astor Entertains her Hosts and Friends », *The New York Times*, 2 février 1892.

milliers de gens qui veulent pouvoir dire à l'avenir : "Oh, oui, j'ai entendu Patti chanter à l'Opéra." [2665] ».



They Heard Patti.

In the immense audience were seen A. D. Sharon, Mrs. Sharon, Judge O. W. Powers, Mrs. Powers, Dr. Rosenstirn, Mrs. Rosenstirn, Will Taaffe and Mrs. Taaffe of San Jose, Mrs. W. B. Curtis, Miss Ida Muller, Miss Julia Stuart, Mrs. W. S. Bowers, Theodore Kearney, Joseph Armour, D. J. Spence, Mrs. Spence, R. Tyer, Miss Tyer, Miss Foley, Mrs. O. Pierce, Miss Tucker, Miss Amy McKee, Miss Pierce, W. F. Bowers, Mrs. John Bogge, Miss Nora McNeil, Miss Alice Bogge, N. P. Chipman, Mrs. Emma Joseph, Miss Joseph, Julius Goetz, Arthur Bachman, Fred W. Lees, Mrs. Lees, S. H. Collins, Mrs. Collins, Miss Violet Collins, Mrs. L. Figel, Joseph M. Woods, J. de Vaull, Mrs. De Vaull, John Wieland, Mrs. Wieland, Father Fasanotti, Captain Egan, U. S. A., W. T. Holloway, Colonel I. Trumbo, Mrs. Trumbo, M. H. Hecht, Mrs. Hecht, Miss Hecht, S. Rosenthal, Miss R. Rosenthal, Miss S. Martin, Mrs. S. R. Levy, Miss J. Levy, Charles Kroeckel, Dr. Stallard, Captain James Sennett, Mrs. Sennett, George Kuhl, Mrs. Kuhl, Charles Blumenthal, James E. King, George A. P. Lane and party, Thomas McGrath and ladies, John McDonald and ladies, Samuel M. Shortridge, Mrs. E. F. Bowers, William Dresbach, Ben Truman, Albert Ehrman, M. Ehrman, Mrs. M. Ehrman, L. F. Geissler, E. A. Geissler, Mrs. Geissler, T. Bacigalupi, Peter J. Donahue, C. J. Mead, Miss E. Mead, T. Sevrian, Arthur Cohnreich, Louis Goldschmidt, R. Wilson, Miss S. Ames, P. E. Keller, Mrs. Keller, F. Conborn, Miss Griswold, M. F. Tarpey and ladies, Mrs. N. E. Shron, Miss Shron, Miss Sachs.

Image 91 : Anonyme, « The Bride of Lammermoor. Madame Adelina Patti Appears in the Role of Lucia », *Daily Alta California*, 19 février 1890.

Outre le plaisir artistique que la participation à un tel spectacle peut conférer, il s'agit bien pour les spectateurs d'être repérés dans l'assistance, même si venir au théâtre entraîne une forme de déclassement, à cause d'une trop grande affluence. C'est par exemple ce qui se produit trois ans plus tôt, lorsque la Patti chante à Mexico. Commentant le succès du deuxième concert de la troupe, le journal *El Nacional* souligne ainsi le grand nombre de familles fortunées dans la salle :

> Le Colisée de Vergara était aussi bien fréquenté que lors de la première soirée ; rempli par une multitude formée non seulement de la société la plus choisie de la capitale, mais aussi de toutes les familles distinguées d'autres États, qui ont pu trouver des places à n'importe quel prix. Entre ces États, celui de Guanajuato s'est en cette occasion distingué par son bon goût, puisque ses membres les plus choisis sont venus à Mexico écouter l'illustre

[2665] « […] there are thousands of people who want to be able to say at some future time : "Oh, yes, I have heard Patti sing in opera." » Anonyme, « The Bride of Lammermoor […] », art. cit.

> cantatrice ; malheureusement pour eux, la moitié s'est arrêtée aux portes du Théâtre National, car l'or des mines de Guanajuato ne suffit pas pour y entrer quand la Patti chante et qu'on arrive tard pour trouver une place ! On a vu un banquier de Guanajuato riche de six millions de pesos et sa famille au deuxième balcon. D'autres banquiers millionnaires d'ici et d'ailleurs sont restés dans la rue, en dépit de leur fortune[2666].

Soucieuses d'afficher la justesse de leur goût, des familles comptant parmi les plus influentes de l'État de Guanajuato se seraient donc résolues à occuper des loges correspondant normalement à un rang inférieur au leur, cette rétrogradation étant compensée par le prestige acquis en assistant à la représentation de la diva, et que l'afflux de spectateurs fortunés a transformée en privilège, nombre d'entre ne pouvant, selon les dires de l'article, passer les portes du théâtre.

Les deux exemples ci-dessus suggèrent donc que la haute société est en partie mise en avant dans les critiques de spectacle parce que la vie théâtrale structure son organisation sociale. Comme nous l'avons écrit à plusieurs reprises néanmoins, les publics sont plus diversifiés que ce que la lecture de la presse laisse entendre, et il s'agit désormais de faire affleurer leur présence.

14.3.3 Ségrégations et invisibilisations

En prenant pour point de bascule l'émeute de l'Astor Place qui, en 1849, oppose des partisans d'un *Macbeth* divertissant, partiellement réécrit et entrecoupé d'autres œuvres, à ceux d'une version intégrale et à l'européenne, Lawrence Levine défend la thèse d'une confiscation progressive du théâtre de répertoire et de l'opéra par les élites états-uniennes au cours du XIXe siècle[2667]. Marina Lamus Obregón quant à elle, dans le panorama historique qu'elle dresse

[2666] « El coliseo de Vergara estaba tan selectamente concurrido como la primera noche; lleno por una multitud formada no sólo de la sociedad más escogida de la capital, sino de todas las familias distinguidas de los Estados que pudiera encontrar localidad a todo costo. Entre otros Estados, Guanajuato se ha distinguido por su buen gusto en esta ocasión, pues que la sociedad más escogida de aquel Estado ha venido a México a oir a la egregia cantatriz; desgraciadamente para esa sociedad, la mitad se quedo a la puerta del Teatro Nacional, que no basta el oro de las minas de Guanajuato para entrar a él, cuando canta la Patti y se llega tarde para conseguir localidad! A un banquero de Guanajuato que tiene seis millones de pesos, lo hemos visto con su familia en palco segundo. Otros banqueros millonarios de allá y de aquí, se quedaron en la calle, a pesar suyo. » La Redaccion, « Los Conciertos de la Patti », *El Nacional*, 8 janvier 1887.

[2667] LEVINE Lawrence William, *Culture d'en haut, culture d'en bas. L'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis*, trad. de l'anglais (américain) par Roger Chartier, [*High Brow/Low Brow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Harvard University Press, 1988], Paris, Éditions la Découverte, 2010.

du théâtre en Amérique Latine depuis les débuts de la période coloniale, parvient à un constat similaire, quoique légèrement décalé dans le temps[2668]. Selon l'historienne, les publics d'après 1870 adoptent un comportement plus policé que ceux des décennies précédentes, du fait notamment de l'embourgeoisement des populations citadines et d'un système éducatif plus performant[2669]. Contrairement à l'étude de Levine, celle d'Obregón ne constate cependant pas tant une exclusion des publics populaires que leur assagissement et leur relégation dans les zones les moins visibles des théâtres nationaux : les galeries supérieures. Bien qu'ayant nous-même constaté une réappropriation du spectacle européen par la haute société, nous chercherons ici à mettre en lumière la présence de publics non issus des élites, sociales et raciales, des villes dans lesquelles les artistes de Maurice Grau se produisent[2670]. Comme ces spectateurs sont la plupart du temps contraints de s'installer aux places les moins en vue de l'auditorium – quand ils n'assistent pas aux représentations depuis les coulisses – ils sont de fait moins visibles que leurs homologues fortunés. Cette répartition spatiale dans la salle reflète l'image que les sociétés d'alors souhaitent donner d'elles-mêmes : celle d'une classe eurodescendante au sommet d'une population triée par son origine ethnique et son statut économique, l'une et l'autre se superposant souvent. Utilisant d'abord les tarifs pratiqués par Grau pour retracer la présence de travailleurs au spectacle, nous questionnerons ensuite les modalités de participation de publics afrodescendants, avant de nous pencher sur les peuples autochtones[2671].

Étudiés dans la deuxième partie de cette thèse, les prix d'entrée sont un premier indicateur permettant de retracer la participation des classes laborieuses à une partie des spectacles proposés par Maurice Grau. Dans *Opera on the Road*, Katherine K. Preston revient brièvement sur la saison d'opéra italien que l'imprésario havanais Francisco Marti y Torrens

[2668] LAMUS OBREGÓN Marina, *Territoires du théâtre en Amérique latine. Un panorama historique*, Jean-Claude Arnould, [*Geografías del teatro en América Latina : un relato histórico*, Bogotá, Luna Libros, 2010], Paris, Classiques Garnier, 2024.

[2669] *Ibid.*, p. 285-291.

[2670] Notons qu'en choisissant des produire des artistes d'opéra bouffe dans des théâtres nationaux, Maurice Grau renforce ce mouvement d'appropriation.

[2671] Si les populations marginalisées ont, dans les anciennes colonies européennes, des origines ethniques multiples, européennes et extra-européennes, un souci de synthèse comme un défaut de sources nous conduira à nous pencher exclusivement sur les afrodescendants et les autochtones, ce dans les Amériques uniquement. À propos des communautés mises à la marge aux États-Unis, voir notamment : ERTEL Rachel, FABRE Geneviève, et MARIENSTRAS Élise, *En marge. Sur les minorités aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 1971. – Alors que les paragraphes qui suivent évoquent des communautés mises à la marge par le théâtre européen, les recherches menées par Siel Agugliaro montrent au contraire comment les émigrants italiens du dernier XIXe siècle utilisent l'opéra pour affirmer leur identité dans les États-Unis d'alors. AGUGLIARO Siel, *"Addio valle di pianti": Giuseppe Verdi e l'immigrazione italiana negli Stati Uniti (1861-1901)*, à paraître.

donne à Castle Garden, New York, lors de l'été 1850[2672]. Comparant ces représentations avec celles que la troupe de Max Maretzek a données la saison précédente à l'Astor Place, l'autrice évoque des prix bien inférieurs à ceux pratiqués par l'imprésario morave, l'entrée coûtant 50 cents à Castle Garden[2673]. Comme d'après Preston ces représentations attirent essentiellement des spectateurs d'origine modeste, nous pouvons en déduire qu'un tel tarif est, dans les États-Unis du second XIXe siècle, à la portée des classes laborieuses[2674]. Selon les spectacles qu'il propose, Maurice Grau fixe les prix les plus bas entre 25 cents et 3$, le tarif le plus souvent pratiqué pour une entrée à la galerie étant de 50 cents[2675]. Lorsque le prestige de l'événement permet à l'imprésario de pratiquer des prix élevés, comme lors des saisons du Metropolitan Opera ou pour les tournées de Patti, Grau organise des soirées à prix populaire[2676]. À l'Opéra de New York, les tarifs sont divisés par deux pour les places individuelles, celui des loges par trois[2677]. Pour la *diva*, nous n'avons pas retrouvé de prix d'entrée, mais les archives de l'Abbey, Schoeffel and Grau Company indiquent que pour la saison 1886-1887 les recettes sont entre quatre et vingt fois inférieures lors de ces événements, ce qui suggère que les tarifs sont abaissés pour l'occasion[2678]. À San Francisco, deux concerts populaires rapportent ainsi respectivement 1 206 et 1 280,75$ contre une moyenne d'environ 7 460$ pour les soirées ordinaires. À Kansas City, le concert populaire rapporte 311$ tandis que la représentation donnée plus tôt dans la journée permet d'engranger 6 287$.

Même si les concerts populaires permettent de renouveler l'auditoire des vedettes en tournée et de troupes prestigieuses comme celle du Metropolitan Opera, ce procédé renforce la séparation des publics qui ne se tiennent même plus dans l'édifice en même temps. En termes de proposition artistique par ailleurs, il semble que la programmation diffère de celle des soirées habituelles. Lors du Grand Popular Concert organisé au Metropolitan Opera le 18 avril 1897 par exemple, le public écoute des airs d'opéra, et non pas un opéra en entier ou même des actes

[2672] PRESTON Katherine K., *Opera on the Road : Traveling Opera Troupes in the United States, 1825-60*, *op. cit.*, p. 155-158.

[2673] *Ibid.*, p. 155.

[2674] *Ibid*., p. 156.

[2675] Eu égard aux difficultés que de nombreuses conversions peuvent poser, nous nous contentons ici de noter les prix en dollars. Pour les tarifs pratiqués par Grau, voir la section « 5.2.2 Une loge dans laquelle elle(s) pourrai(en)t briller… Financement du spectacle et distinction ».

[2676] Devant le succès que Patti rencontre à Mexico en janvier 1887, la direction choisit d'augmenter les prix et l'entrée à la galerie, sans siège attitré, coûte alors 3$. Pour plus de détails voir, également, la section 5.2.2.

[2677] Un siège coûte à l'ordinaire entre 1 et 5$, contre 0,50 à 2,50$ lors d'une soirée à prix populaire. Une loge de parterre coûte normalement 100$, et 30$ lors de ces événements. Anonyme, « Amusements », *The Sun*, 9 décembre 1891 ; Anonyme, *New York Journal and Advertiser*, 27 novembre 1898.

[2678] *Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau*, [livre de recettes], *op. cit.*

comme c'est le cas lors des soirées de gala[2679]. Même si nous ne pouvons pas tirer de généralités de ce cas précis, il s'agit là de proposer une version moins coûteuse et quelque peu dégradée des représentations auxquelles assistent les publics les plus fortunés.

S'ils renseignent sur les moyens économiques des spectateurs, les prix des entrées ne disent rien de leur origine ethnique. Or, les deux exemples qui suivent, concernant respectivement La Nouvelle-Orléans et le Brésil, montrent que dans les Amériques du moins, les populations afrodescendantes assistent voire participent aux divertissements importés d'Europe, en tant que spectateurs et travailleurs marginalisés, mais aussi, parfois, comme personnes de distinction. De 1820 aux années 1850, le Théâtre d'Orléans propose trois catégories de places, réparties selon l'origine ethnique et le statut des spectateurs[2680]. La première est réservée aux familles blanches, la seconde aux personnes afrodescendantes libres, et la troisième aux esclaves, sur autorisation préalable de leurs maîtres[2681]. Si les publics sont alors séparés par des catégories distinctes, et que la meilleure est réservée aux eurodescendants, le système en vigueur à La Nouvelle-Orléans permet du moins d'accueillir des spectateurs parmi les plus fragilisés de la ville. À la même époque, et jusqu'aux premières tournées que Grau y organise, la situation semble distincte au Brésil. Comme l'écrivent les universitaires Marcelo Diego et Luiz Costa Lima Neto, les grandes villes du pays emploient régulièrement des musiciens noirs, esclaves ou libres, dans les orchestres et dans les chœurs, mais ceux-ci ne disposent pas de la même reconnaissance que leurs homologues blancs[2682]. Par ailleurs, les prix très élevés pratiqués à l'Opéra limitent, voire interdisent, l'accès des noirs, qui constituent la frange la plus pauvre de la population, à cette salle de spectacle. Outre la question des prix, les personnes racisées se heurtent au racisme de la population, comme en témoigne l'anecdote rapportée par Luiz Costa Lima Neto. Sous la Régence[2683], le juge Francisco Batista Rodrigues

[2679] Pour le programme et la distribution de ce concert, voir notamment la page dédiée sur les archives en ligne du Metropolitan Opera : US-NYmo, [Met Concert or Gala] CID:18930, Grand Popular Concert, Metropolitan Opera House, Sun, April 18, 1897, https://archives.metopera.org, consulté le 3 mai 2025.

[2680] BENTLEY Charlotte, *New Orleans and the Creation of Transatlantic Opera, 1819–1859*, *op. cit.*, p. 81-84. – Charlotte Bentley explique par ailleurs que dans les théâtres plus anciens de la ville, il existait généralement deux catégories de places : la première était réservée aux spectateurs blancs, la seconde aux spectateurs noirs libres.

[2681] *Ibid.*

[2682] COSTA-LIMA NETO Luiz, « COSTA-LIMA NETO Luiz O teatro das contradições : o negro nas atividades musicais nos palcos da corte imperial durante o século XIX », *Opus, Goiânia*, décembre 2008, vol. 14, nº 2, p. 37-71 ; MARCELO Diego, « O escravo vai à ópera : ópera e escravidão no Rio de Janeiro ao redor de 1850 », *Socioligia e Antropologia*, août 2019, vol. 9, nº 2, p. 597-613. – Un phénomène semblable s'observe au Théâtre d'Orléans dans les années 1820 : Louis Pepite, un homme afrodescendant libre, y travaille comme décorateur, mais son nom n'apparaît presque jamais dans la presse, qui consacre tous ses éloges à son confrère blanc Jean Baptiste Fogliari. BENTLEY Charlotte, *New Orleans and the Creation of Transatlantic Opera, 1819–1859*, *op. cit.*, p. 83.

[2683] La Régence suit l'abdication de Pierre 1er en 1831 et court jusqu'à la majorité de son fils Pierre II, en 1843.

serait venu à une représentation avec sa servante noire, décision qui aurait causé un scandale dans la salle, la présence de cette spectatrice dans les loges étant alors perçue par beaucoup comme indécente, du fait de sa couleur de peau, mais aussi de sa condition sociale. L'événement se serait répété plusieurs fois, causant toujours les mêmes récriminations[2684]. Quelques années plus tard, le témoignage du voyageur français Charles Lavollée, qui séjourne à Rio de Janeiro début 1844, semble néanmoins indiquer que l'appartenance sociale des spectateurs peut faire oublier leur couleur de peau. L'écrivain note en effet que des spectateurs blancs et « métisses » sont installés dans les loges du théâtre italien – probablement le Teatro São Pedro de Alcântara – sans que personne ne s'en plaigne, la prospérité financière ayant entraîné une certaine tolérance vis-à-vis dont l'origine ethnique n'est pas seulement européenne[2685].

Par-delà ces cas mentionnés par la recherche et par des témoins d'époque, il est possible de faire affleurer la présence de musiciens et de spectateurs noirs lors de représentations données par Maurice Grau. Contrairement à l'exemple de La Nouvelle-Orléans tout d'abord, la réclame publiée pour ces spectacles évoque rarement une quelconque sectorisation raciale[2686]. *A priori* donc, c'est avant tout la richesse qui distinguerait les spectateurs dans la salle. Toutes les restrictions n'apparaissent cependant pas dans la presse, et certaines peuvent procéder d'une forme d'usage, quand d'autres sont mises en œuvre localement par les théâtres, les municipalités, et parfois les régions ou les États dans lesquels se produisent les artistes. Aux États-Unis par exemple, la loi sur les droits civiques promulguée en mars 1875 est progressivement contournée dans plusieurs États du Sud. On y voit alors apparaître de plus en plus de zones séparées dans les lieux publics détenus par des organismes privés que sont les trains, les hôtels et les lieux de divertissement. Ces séparations, défendues par la doctrine « séparés mais égaux », sont actées au niveau fédéral en 1883 puis vont en s'amplifiant[2687].

[2684] « Um relato citado por Bittencourt-Sampaio, referente a um episódio ocorrido durante a Regência, revela o cenário de discriminação sexual e racial que caracterizava o Rio de Janeiro no início do século XIX. [...] Este tumulto deveu-se à presença, no camarote, de uma criada "parda" do Desembargador Francisco Batista Rodrigues. Segundo o relato dos frequentadores esta ocorrência vinha se repetindo "contra a polícia que se deve guardar no teatro e contra a decência mesmo". », COSTA-LIMA NETO Luiz, « COSTA-LIMA NETO Luiz O teatro das contradições : o negro nas atividades musicais nos palcos da corte imperial durante o século XIX », art cit., p. 43.

[2685] LAVOLLÉE Charles Hubert, *Voyage en Chine : Ténériffe.-Rio-Janiero.-Le cap.-Île Bourbon.-Malacca ...*, Paris, Just Rouvier, A. Ledoyen, 1853, p. 25. – Le « degré » de métissage entre certainement en ligne de compte ici, et les hiérarchies que l'esclavage établit sur cette base jouent très probablement en faveur l'acceptation de spectateurs fortunés à la peau sans doute plus claire que celle de la servante du juge.

[2686] Concernant les spectacles Grau, nous n'avons trouvé de trace de ségrégation raciale dans la réclame qu'au Varieties Theatre de La Nouvelle-Orléans en février 1874, pour la saison de Tommaso Salvini. Voir à ce propos le tableau 42 dans la section 7.1.1.2.

[2687] ROLLAND-DIAMOND Caroline, « Sauver son humanité à l'ère de Jim Crow (1865-1915) » dans *Black America. Une histoire des luttes pour l'égalité et la justice (XIXe-XXIe siècle)*, Paris, La Découverte, 2016, p. 30.

Outre le recours à la loi, une ségrégation de fait et des tactiques d'intimidation contribuent à maintenir les spectateurs noirs en dehors des espaces les plus en vue de l'auditorium, comme le montre l'anecdote rapportée par Emily Soldene dans ses mémoires. Relatant sa tournée états-unienne de 1874-1875, la chanteuse britannique évoque l'incident suivant, survenu dans le Kentucky au printemps 1875[2688] :

> Quand nous arrivâmes à Louisville, la loi conférant aux gens de couleur les mêmes droits qu'aux Blancs venait juste d'entrer en vigueur. Auparavant, aucune personne noire ne pouvait réserver de chambre dans un hôtel. Au théâtre, les gens de couleur devaient s'asseoir à l'endroit qui leur était réservé (une galerie tout en haut). Tout cela allait désormais changer, et un vent de rage et de colère soufflait sur la population blanche de Louisville. On s'attendait à des troubles terribles. Une rumeur selon laquelle des hommes de couleur allaient venir s'installer à l'orchestre circulait, et les messieurs blancs juraient que s'ils le faisaient ils les abattraient "à vue". Les ennuis arrivèrent un soir – j'étais sur scène : deux hommes noirs élégants et de belle prestance, en tenue de soirée, entrèrent dans la salle. Des spectateurs blancs se levèrent alors et, les visant avec leurs revolvers, dirent un seul mot : "Dégagez". Ils sortirent, et il n'y eut pas de tirs avant qu'ils soient dans la rue, mais aucun spectateur noir ne revint à l'orchestre[2689].

Certainement loin de constituer un événement isolé, l'altercation rapportée par Emily Soldene dit l'intensité de la violence qui s'exerce alors sur les spectateurs noirs. Elle montre par ailleurs que les théâtres dans lesquels Grau produit ses artistes sont des espaces symboliques dans lesquels une partie de la population assoit sa domination à partir de critères raciaux. Alors que

[2688] Tournée 8. – Au Théâtre d'Orléans également, Charlotte Bentley relève des tactiques visant non pas tant à intimider les spectateurs noirs qu'à les dissuader de se rendre au spectacle. En 1837, des travaux de rénovation agrandissent les loges de la seconde catégorie et les rendent accessibles aux familles, quelle que soit leur couleur de peau. Dans la même décennie, un groupe d'hommes blancs aurait empêché des personnes noires de s'installer à leurs places habituelles sous prétexte que les filles des premiers se seraient plaintes du luxe affiché par les dames afrodescendantes. BENTLEY Charlotte, *New Orleans and the Creation of Transatlantic Opera, 1819–1859*, *op. cit.*, p. 82.

[2689] « When we got to Louisville, the law conferring on coloured people equal rights with white people had just come into operation. Previously to this, no coloured person could take a room in any hotel. In the theatre coloured people had to sit in the place (a top gallery) set apart for them. All this was now to be changed, and white Louisville was in a ferment of fury and rage. Dreadful trouble was expected. There was a rumour that some coloured men were coming into the "Parquet" (stalls), and the white gentlemen swore that if they did they'd shoot them "on sight." The trouble came one evening - I was on the stage - two fine-looking, well-built coloured men in evening dress walked down the aisle, when up rose the white men, and covering them with their revolvers, said one word, "Git." They went, and there was no shooting till they got to the street, but we had no more coloured men in the stalls. » SOLDENE Emily, *My Theatrical and Musical Recollections*, Londres, Downey & Co., 1897, p. 178-179.

nous n'avons pas trouvé de mentions de cet incident dans la presse de l'époque[2690], une recherche menée dans les deux séries de journaux afro-américains de la base Readex fait apparaître le nom de l'imprésario dix-sept fois, entre 1897 et 1907[2691]. Bien que ce résultat soit maigre au regard du nombre d'articles dans lesquels il apparaît de façon plus générale, il ne permet pas d'estimer combien de personnes racisées assistaient aux spectacles donnés par Grau. Il peut en revanche indiquer que l'imprésario ne visait pas ces journaux en priorité lorsqu'il s'agissait de faire la promotion de ses artistes. Nous n'avons en effet trouvé que quatre encarts publicitaires mentionnant ses spectacles, tous publiés dans le *Colored Citizen de Topeka*, au Texas. Cette réclame fait la promotion des représentations données au Convention Hall de Kansas City les 10 et 11 décembre 1900[2692]. Comme ces deux événements ont alors rassemblé un nombre exceptionnel de spectateurs, il est probable qu'à cette occasion l'imprésario ait renforcé et élargi la publicité de son entreprise. Les autres numéros publient quant à eux des articles sur l'actualité théâtrale, signe que leurs lecteurs s'intéressent au spectacle venu d'Europe. Un article en particulier, publié le 3 mai 1902 dans le *Colored American* de Washington, nous apprend par ailleurs que le professeur Albert F. Mando, directeur musical du New York Mozart Conservatory of Music, vient d'être nommé membre honoraire de la *Société Universelle Lyrique*, à la demande de Maurice Grau, alors qu'il était en lisse avec cinquante-six musiciens blancs[2693]. Outre la distinction que cette nomination lui confère, Mando se voit offrir cinq ouvrages illustrés sur des opéras canoniques et peut assister gratuitement à l'ensemble des conférences données sur l'Opéra par la société, dans tous les pays membres[2694].

Alors que nous avons jusqu'ici évoqué des spectateurs officiels, qui s'installent dans le théâtre munis d'un billet d'entrée, la participation de personnes racisées au spectacle importé d'Europe passe aussi par nombre de travailleurs employés par les théâtres, pouvant suivre les répétitions et représentations depuis les coulisses, les loges, ou les couloirs des salles. Évoquant

[2690] Plusieurs hypothèses permettent d'expliquer ce silence apparent. Parmi elles, il est notamment possible que l'incident n'ait pas été relayé car, dans le climat raciste que décrit Soldene, les journaux ne souhaitaient pas ébruiter l'agression et mettre en cause les spectateurs blancs impliqués, désormais légalement condamnables. Il est également envisageable que la presse soit restée silencieuse pour faire de cette altercation un non-événement, et ainsi éviter que des spectateurs noirs s'installent de nouveau au parterre, ne serait-ce que pour affirmer leurs droits nouvellement acquis.

[2691] Ces deux séries rassemblent des journaux afro-américains édités entre 1827 et 1998.

[2692] Anonyme, « Maurice Grau Opera Company », *Colored Citizen*, 2 et 9 novembre 1900. À chaque fois, l'encart publicitaire est inséré deux fois, sur les pages 5 et 6 du journal. Il est fort probable que les numéros suivants aient continué d'insérer la publicité mais qu'ils ne soient pas disponibles sur la base de données. – Sur les représentations au Convention Hall de Kansas City la saison précédente, voir la section « 10.1.2 Des théâtres qui n'en sont pas… ou presque ».

[2693] Anonyme, « Honors for a Colored Musician », *Colored American*, 3 mai 1902.

[2694] La Société Universelle Lyrique rassemble les villes de Paris, Milan, Londres, Berlin et New York. *Ibid*. – Outre les livres, cette récompense apparaît surtout comme symbolique, le voyage vers l'Europe n'étant apparemment pas offert à Mando.

le Théâtre d'Orléans, Charlotte Bentley souligne la présence d'employés noirs libres et esclaves dans cette maison, entre 1819 et 1859. Outre le décorateur Louis Pépite, la chercheuse écrit que l'Opéra emploie, pendant la saison 1820-1821, un concierge noir nommé Ange Jean-Baptiste Nicolas Oddo, tandis que l'éclairagiste Louis Neel, qui travaille au théâtre en 1823, écrit qu'il collabore avec un esclave prénommé Jean-Pierre[2695]. D'autres témoignages mentionnent quant à eux des travailleurs par les expressions « un nègre » ou « une négresse », sans nommer les personnes auxquelles ils font référence, signe du peu d'échanges qu'ils ont avec elles mais aussi très probablement du peu de crédit qu'ils donnent à leur participation[2696]. Dans le cas des productions Grau, il est bien sûr très probable que les théâtres qu'il a dirigés et loués aient employé des personnes racisées. Il est cependant plus délicat de recenser leur présence, par manque de sources. Tandis que dans ses mémoires Emma Calvé écrit plusieurs lignes sur le personnel noir des palaces new-yorkais, la chanteuse ne dit rien sur l'apparence des travailleurs des théâtres dans lesquels elle chante, à New York comme en tournée[2697]. La presse du tournant des XIXe et XXe siècles fait néanmoins apparaître, de façon anecdotique, la présence d'ouvreurs afrodescendants, toujours dans des théâtres d'États du Nord des États-Unis. Peu avant l'ouverture de la saison 1884-1885, les journaux sudistes *Memphis Daily Appeal*, *Daily South Kentuckian* et *Huntsville Gazette* relaient l'information, donnée par le *New York Star*, selon laquelle Augustin Daly a décidé d'employer des ouvreurs noirs dans son théâtre, choix présenté comme une « innovation[2698] ». En janvier 1905 ensuite, un article publié dans *The Minneapolis Journal* raconte brièvement que Charles Walton, un ouvreur noir du Lew Fields Theatre de New York, a été récompensé d'un pourboire de 100$ pour avoir trouvé dans la salle une broche en diamants d'une valeur de 12 000$, appartenant à Mme John King[2699].

Outre les Afrodescendants, le spectacle venu d'Europe laisse à la marge, voire exclut, les personnes issues de sociétés autochtones. Bien que les témoignages de Victor Capoul ou de Jules Huret mentionnent leur présence – sans évoquer de réels contacts – les sources dont nous disposons ne nous permettent pas de relever de traces d'une éventuelle participation aux spectacles européens. Même si des spectateurs autochtones ont possiblement assisté à des représentations de théâtre occidental, voire à certaines organisées par Grau, leur position de

[2695] BENTLEY Charlotte, *New Orleans and the Creation of Transatlantic Opera, 1819–1859*, *op. cit.*, p. 82.

[2696] *Ibid.*

[2697] À ce propos, voir la section « 13.2.3 L'Autre au prisme de l'Europe, et de l'art ».

[2698] Anonyme, « Players and New Plays », *Memphis Daily Appeal*, 20 août 1884 ; Anonyme, « Personal and Impersonal », *Daily South Kentuckian*, 4 octobre 1884 ; Anonyme, « Personal and Impersonal », *Huntsville Gazette*, 11 octobre 1884.

[2699] Anonyme, « Usher Finds Rich Jewels », *The Minneapolis Journal*, 7 janvier 1905. – Notons que le montant du pourboire en question est bien faible par rapport à la probité dont Charles Walton fait alors preuve.

fragilité au sein des sociétés américaines tend à les éloigner des salles de spectacles. Tandis que les afrodescendants sont souvent intégrés à l'économie des villes, les natifs sont pour la plupart relégués dans des réserves aux États-Unis, ou dans les zones rurales des pays d'Amérique Latine. Dans les deux cas, ils font partie des populations les plus fragilisées et les plus paupérisées du continent, après plusieurs siècles d'extermination[2700]. En Amérique latine néanmoins, des créoles[2701] aux ascendances multiples plus ou moins intégrés à la société coloniale sont plus susceptibles de faire partie du contingent habituel des spectateurs, même si Jules Huret note, lors de son voyage sur le sous-continent, que ces personnes se rencontrent surtout dans les zones rurales dont elles constituent les membres les plus fragiles[2702]. Selon le journaliste, quand ce type d'union se rencontre dans une famille de la haute société, ce rapprochement est la plupart du temps considéré comme une mésalliance et pointé du doigt[2703]. On peut dès lors imaginer que dans leur cas, se rendre au théâtre revient autant à affirmer sa légitimité au sein d'une société donnée qu'à s'accorder un moment de divertissement.

À la lecture de cette section, la constitution des salles de spectacle apparaît à travers un miroir déformant qui grossirait la présence de la haute société pour invisibiliser celle des publics les plus populaires et les plus fragiles. Produite par la configuration de la plupart des théâtres, cette altération est amplifiée par les canaux médiatiques dont le premier groupe dispose pour difracter sa présence au-delà du temps et du lieu consacrés à la représentation, quand le second, d'ailleurs hétérogène, en est bien moins pourvu. Même si les spectateurs les plus fortunés utilisent le théâtre comme une vitrine de leur réussite et d'une société fantasmée, il serait naïf de croire que les tournées créent toujours l'unanimité en son sein. La section qui s'ouvre

[2700] Bien que les massacres de populations autochtones perpétrés dans les Amériques depuis le début de la colonisation ne soient pas reconnus comme un génocide par l'ONU, le terme est employé par plusieurs chercheurs pour nommer les crimes commis à l'encontre des peuples premiers. Voir à ce propos la synthèse : GRONDIN Marcel et VIEZZER Moema (dir.), *Le génocide des Amériques Résistance et survivance des peuples autochtones*, *op. cit.*

[2701] Comme l'a montré l'anthropologue Odina Sturzenegger-Benoist par exemple, l'adjectif « criollo » et la notion de créolité qu'il véhicule sont au cœur des cultures sud-américaines, affirmant leur parenté les unes avec les autres ainsi que leur différence par rapport aux sociétés dont elles sont issues. Un créole peut donc aussi bien être descendant d'esclave que d'Espagnol, ou issu d'une union entre personnes d'ascendance européenne et extra-européenne. Dans le contexte d'immigration massive que connaît l'Argentine entre la seconde moitié du XIXe siècle et le premier tiers du XXe, la créolité est aussi utilisée pour démarquer les familles présentes sur le continent avant cette période des nouveaux arrivants d'Europe, de Russie et de l'Empire ottoman. STURZENEGGER-BENOIST Odina, *L'Argentine*, Paris, Les Éditions Karthala, 2006, p. 365.

[2702] HURET Jules, *En Argentine. De la Plata à la Cordillère des Andes...*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1913, p. 134. – Revenant brièvement sur la période coloniale, le journaliste explique que ces derniers avaient alors interdiction de pénétrer dans les villes, et que les mariages entre Européens et Autochtones étaient prohibés. De l'indépendance à 1860, l'accès à l'Université est interdit aux non-Européens et aux personnes issues d'unions mixtes qui n'ont pas, contrairement aux Noirs des États-Unis, la possibilité de fonder leurs propres établissements éducatifs. *Ibid*., p. 387-388.

[2703] *Ibid.*, p. 134.

s’attache donc à interroger les situations dans lesquelles les publics se placent dans une posture de refus ou de contestation, et protestent contre la présence ou les propositions faites par les artistes.

14.4 Résistances et réticences : l'envers de la tournée

Échecs et réussites alternent dans la carrière de Maurice Grau. Néanmoins, sa grande maîtrise de ce que nous appelons désormais les relations publiques lui a souvent permis de transformer, du moins en paroles, des déroutes financières en succès artistiques. Cette dernière section cherche donc à rassembler les témoignages critiques ou virulents à l'encontre des propositions de l'imprésario, afin de rappeler que l'importation du spectacle européen a pu générer des tensions dans des sociétés qui, bien que façonnées par le colonialisme, n'ont pas toutes aspiré à se conformer aux tendances et aux discours du continent.

14.4.1 Protestations morales et indignation : quand les artistes ne sont pas (ou plus) les bienvenus

Les témoignages de rejet concernant les spectacles donnés par Grau sont assez peu nombreux. On sait que les spectateurs ont été rares à Mexico pour Bernhardt, ou lors de la plus grande partie de sa tournée pour Mounet-Sully. Par ailleurs les comptes de l'Abbey, Schoeffel & Grau Company suggèrent que plusieurs tournées ont été déficitaires, eu égard aux faibles recettes qu'elles ont générées. Néanmoins, nos recherches n'ont mis en lumière aucune grande cabale organisée contre les compagnies de l'imprésario, mais plutôt des critiques sporadiques, concentrées sur une ville, un genre, ou un artiste. Nous développerons ici deux exemples faisant état d'un rejet des artistes produits par Grau. Le premier, étalé dans le temps et dans l'espace, rassemble plusieurs critiques prononcées contre l'opéra bouffe, globalement condamné pour immoralité. Le second concerne Victor Capoul, obligé d'écourter sa seconde saison à La Havane lors de sa tournée américaine de 1882-1883, la population ne voulant plus de lui après avoir pris connaissance de son article publié dans *Le Figaro* le 31 janvier.

14.4.1.1 L'immoralité de l'opéra bouffe en question

Sans susciter de fortes réactions collectives de rejet, plusieurs saisons d'opéra bouffe organisées par Maurice Grau entraînent des récriminations ou du moins une posture de retrait d'une partie du public. Dans tous les cas, les spectateurs mécontents accusent ce genre de proposer des fables et une mise en scène immorales, fait d'autant plus choquant pour certains

que ces représentations sont données dans des théâtres prestigieux supposés héberger des œuvres plus décentes. Dans la plupart des situations également, ce répertoire est accusé d'insulter les spectatrices, voire de corrompre les jeunes filles. Bien que les traces de critiques soient, dans chacun des exemples que nous étudierons ici, moins nombreuses que celles des éloges, les variantes que nous y observons attestent la diversité des sociétés dans lesquelles Maurice Grau produit ses artistes, tout en témoignant des contradictions internes présentes dans chacune d'elles. En se focalisant sur quatre tournées d'opéra bouffe, les lignes qui suivent questionneront l'origine des critiques, les canaux de diffusion qu'elles utilisent, ainsi que leur influence sur les représentations. Seront analysées : les deux saisons mexicaines de Marie Aimée, entre le 30 décembre 1873 et le 15 février 1874, puis entre 27 février le 7 avril 1878 ; la saison portègne de la troupe d'opéra français donnée en septembre et octobre 1881 ; celle qu'une compagnie du même nom donne à l'Académie de Musique de Montréal en mai 1883[2704].

Dans le panorama historique qu'Enrique de Olavarría y Ferrari dresse du théâtre à Mexico, l'écrivain explique que si une partie du public s'est rendue aux représentations avec enthousiasme, « une autre a ressenti du dégoût et de la répugnance devant une si grande dégradation de l'art scénique et une telle exhibition de cynisme[2705] ». Citant un article de l'époque que nous n'avons pas retrouvé, l'auteur explique que les détracteurs du genre se sentent alors choqués de voir des artistes s'embrasser sur scène, s'enlacer, voire se mordre. Cherchant à disculper ces spectateurs rebutés de toute volonté de censure, Olavarría y Ferrari ajoute que le plus difficile pour eux a été de voir ce type de spectacle se dérouler sur la scène du Teatro Nacional, alors qu'à Paris et dans d'autres capitales il était relégué dans des salles de second ordre[2706]. Malgré ces plaintes, les articles que nous avons retrouvés font état de salles combles et de spectacles de grande qualité, ce qui suggère que les spectateurs indignés n'ont pas formé un contingent suffisamment fourni pour mettre en déroute l'entreprise[2707]. La situation semble tout autre quatre ans plus tard, et beaucoup d'articles notent que la salle peine alors à se remplir, constat partagé par Olavarría y Ferrari[2708].

[2704] Tournées 4, 14, 18 et 19.

[2705] « Cierta porción del público se encantó con esa Compañía, tanto como otra sintió asco y repugnancia ante tan grande degradación del arte escénico y exhibición de cinismo. », DE OLAVARRÍA Y FERRARI Enrique, *Reseña Histórica del Teatro en México*, *op. cit.*, p. 161.

[2706] *Ibid.*, p. 161.

[2707] Pour des articles élogieux sur la saison, voir notamment : Anonyme, « La Opera Bufa », *Iberia*, 4 janvier 1874 ; VILLALOBOS Joaquin, « La Opera Bufa. – Un Libro de cuentos », *El Radical*, 18 janvier 1874.

[2708] « La saison a été plutôt bonne, si l'on tient compte du fait que les spectateurs des loges se sont fait rares, à cause du retrait de plusieurs familles. »/ « La temporada fué bastante buena, por más que los palcos estuvieron poco concurridos por retraimento de muchas familias. » DE OLAVARRÍA Y FERRARI Enrique, *Reseña Histórica del Teatro en México*, *op. cit.*, p. 277.

La lecture des journaux montre aussi une partition franche entre des critiques favorables au genre et d'autres qui lui sont très hostiles, division que l'on semble retrouver au sein de la haute société, quoique la seconde semble plus nombreuse que la première. Les premiers soulignent la qualité de la troupe et cherchent à décider les lecteurs récalcitrants à se rendre aux représentations, et pour ce faire mettent en avant le retour au théâtre de certaines dames, finalement convaincues que ces spectacles ne proposent pas des situations plus choquantes que celles avec lesquelles les troupes espagnoles de zarzuela les ont déjà familiarisées[2709].

Le second type de critiques attaque au contraire la compagnie, qu'il juge généralement aussi médiocre qu'immorale. Parmi les journaux que nous avons consultés, les attaques les plus virulentes se trouvent dans deux articles d'*El Combate*. Respectivement écrites par D. Evaristo et Manuel M. Romero, ces critiques se félicitent de ce qu'ils décrivent comme le naufrage d'une saison ayant transformé le théâtre en *lupanar* à cause des scènes *lubriques* qu'il propose[2710]. Tous deux vilipendent des scènes d'embrassades osées qui ont nécessairement entraîné la fuite des spectateurs soucieux de décence, contraints de perdre la jouissance de leurs loges[2711]. L'article de Romero, plus long que celui de son confrère, insiste sur l'outrage que les représentations d'opéra bouffe causent aux spectatrices, déclare que le théâtre est désormais un rendez-vous masculin et que les femmes ont cessé d'assister aux scènes « lubriques et honteuses » qui y sont données[2712]. Se contredisant à la fin de sa critique, Romero explique qu'il éprouve le plus grand mépris envers les spectatrices qui continuent de se rendre au spectacle en grande tenue et couvertes de diamants, quand il estime au contraire les femmes et les jeunes filles modestes qui détournent la tête devant des scènes aussi scandaleuses[2713].

[2709] Anonyme, « La Compañía francesa », *La Colonia Española*, 5 mars 1878. – Deux jours plus tard, un article de *La Patria* note lui aussi que le théâtre commence à se remplir davantage, nombre de familles ayant abandonné leurs scrupules. Anonyme, « Teatro Arbeu », *La Patria*, 7 mars 1878.

[2710] Les termes soulignés, transparents dans la langue espagnole, sont utilisés dans chacun des articles. EVARISTO D., « Revista Dominical. La Famosa Aimée », *El Combate*, 10 mars 1878 ; ROMERO Manuel M., « La Opera Bufa Languidece », *El Combate*, 24 mars 1878.

[2711] « La lubricité des spectacles en question a tellement répugné aux personnes convenables de la société de Mexico, qu'il a fallu offrir des loges et des places pour qu'il y ait du monde ; malgré tout, le théâtre est presque vide. »/« La lubricidad de los espectáculos dichos, ha repugnado tanto á las personas decentes de la sociedad de México, que se han tenido que regalar palcos y lunetas para que haya alguna gente ; con todo, el teatro está casi vacío. » EVARISTO D., « Revista Dominical. La Famosa Aimée », *El Combate*, art. cit. ; « Certaines familles convenables, trompées par la publicité tapageuse qui a été faite à l'arrivée de la Aimée, sont venues au théâtre Arbeu, mais quand elles ont vu que ces scènes représentaient un outrage pour les femmes mexicaines, elles ont perdu l'argent de leur abonnement et se sont abstenues de revenir […]. »/« Engañadas algunas familias decentes por el anuncio á son de tambora que se hizo de la llegada de la Aimée, ocurrieron al teatro Arbeu, pero cuando vieron que aquellas escenas eran un ultraje á las señoras mexicanas, perdiendo el precio del abono se abstuvieron de concurrir […]. » ROMERO Manuel M., « La Opera Bufa Languidece », *El Combate*, art. cit.

[2712] *Ibid*.

[2713] « Para concluir diré que algunas personas me han dicho en lo confidencial que yo he faltado al respeto á las señoras que concurren al teatro Arbeu, con el párrafo claridoso que sobre el particular publiqué el domingo.

En 1881, les critiques proférées à l'encontre de la troupe d'opéra français en représentation au Teatro Colón de Buenos Aires ont au moins quatre éléments en commun avec celles émises envers la compagnie d'Aimée. Tout d'abord, il est ici aussi question de dégoût pour ce qui se donne sur scène. À la fin de la saison, le 13 octobre, un article publié dans *El Libre Pensador* – toujours très virulent envers la troupe – écrit ainsi qu'il est « répugnant » de voir les poitrines dénudées des chanteuses et que les pitreries des hommes sont quant à elles « méprisables[2714] ». L'exemple du médecin Don Lucio V. Lopez, alarmé car il est venu au théâtre avec des femmes de sa famille, montre ensuite que le genre de l'opéra bouffe est ici aussi perçu comme une forme de menace pour les spectatrices, qu'il s'agirait de préserver de scènes jugées indécentes ou insultantes[2715]. En troisième lieu, on observe également que les journalistes défavorables au genre en viennent à attaquer les spectateurs d'un certain rang qui se rendent à ces représentations. Le 25 septembre, un article non signé du *Libre Pensador* les qualifie d'« association d'imbéciles » et critique les spectatrices du grand monde qui applaudissent le cancan comme s'il s'agissait d'un genre raffiné comme le menuet[2716]. Le 2 octobre, dans le même journal, E.G.M. ironise sur les « progrès » que fait le public qui accepte avec le plus grand naturel de regarder les genoux des actrices et les embrassades des comédiens[2717]. Comme pour Marie Aimée à Mexico enfin, à l'inverse des soutiens de la compagnie qui soulignent la qualité de son exécution, ses détracteurs estiment qu'elle est plus que médiocre[2718].

Lorsque la troupe d'opéra français de Grau se produit à Montréal en 1883, le mécontentement s'exprime dans la presse, mais pas de façon aussi virulente qu'à Mexico et à Buenos Aires[2719]. C'est en fait principalement dans la salle puis devant le tribunal municipal

---

Yo debo responder que quenes asisten al *lupanar cantante* y no saben respetarse á sí mismas, buscando divertirse con leperadas, no me merecen respeto.

Yo no respeto á la que se viste de gros y se cubre de diamantes, por el gros y los diamantes ; respeto á la que vestida de harapos, descalza y humilde aparta el rostro de las escenas precursoras de la desmoralizacion. Las unas son *mugeres* con diamantes en la cabeza ; las otras son pobres *señoras* y *señoritas*, tal vez con el hambre en el estómago, pero con el pudor en la frente. » *Ibid*.

[2714] « La desnudez del seno en la mugeres, es repugnante y las payzadas de los hombres en la escéna despreciable. », Anonyme, « Compañía Grau », *El Libre Pensador*, 13 octobre 1881.

[2715] Anonyme. « De todo un poco. High life », *El Libre Pensador*, 22 septembre 1881.

[2716] Anonyme. « De todo un poco. High life », *El Libre Pensador*, 25 septembre 1881.

[2717] E. G. M., « Seccion teatral. La Fille de Mdme Angot », *El Libre Pensador*, 2 octobre 1881. – Nous ne sommes pas parvenue à identifier le ou la journaliste écrivant sous ce pseudonyme.

[2718] Anonyme, « Compañía Grau », *El Libre Pensador*, art. cit. – Pour des articles favorables à la saison d'opéra français, voir The Old Stager, « The Colon Theatre. », *The Standard*, 7 septembre 1881.

[2719] Au début de sa saison, Maurice Grau choisit substituer deux opéras bouffes à un opéra et à un opéra-comique. *La Fille de Mme Angot* est donnée à la place de *Roméo et Juliette*, puis *La Périchole* remplace *Carmen*. Déplorant ces choix artistiques, *Le Monde* montréalais écrit que le public de la ville a envie de « musique sérieuse » et non de spectacles « grivois ». Par conséquent, une partie des spectateurs qui avaient pris des places pour l'opéra de Gounod décident de ne pas aller au théâtre ce soir-là. Pour le journal, ces changements sont d'autant plus dommageables que les œuvres finalement jouées confortent les détracteurs du théâtre français dans leur conception

qu'il se fait entendre. Le 8 mai, lors de *La Périchole*, George Villeneuve, un jeune homme qui suit le spectacle depuis la galerie, interrompt la représentation par ses protestations répétées, ce qui lui vaut d'être arrêté. Comparaissant le lendemain devant le recorder[2720], il est relaxé car il justifie son intervention par le caractère immoral de la pièce, avis corroboré par dix témoins appelés pour soutenir sa défense. Jugeant que tout spectateur est en droit de manifester son indignation publiquement en pareil cas, le juge rejette la plainte déposée contre Villeneuve par le directeur du théâtre[2721]. Si plusieurs journaux relatent l'incident dans les jours qui suivent[2722], seul *Le Canard* le commente avec sarcasme, en ironisant sur la sagesse du recorder qui « [acquitte] le coupable » et dont il rapporte les propos suivants :

> "Si j'étais juge de la Cour-Supérieure, je refuserais d'accorder des dommages civils à un père qui viendrait se plaindre de la séduction de sa fille s'il était prouvé qu'il a lui-même conduit sa fille à une représentation immorale et que c'est à la suite de cette représentation que la fille a été séduite !!![2723]l "

Si la culpabilisation d'une victime potentielle observable dans cette citation dépasse la cadre de notre étude, les propos prêtés au juge s'inscrivent eux aussi dans le soupçon de perversion du public féminin que l'on a vu peser sur l'opéra bouffe dans l'ensemble des exemples cités[2724].

L'exemple de l'opéra bouffe montre qu'un genre tout entier peut faire l'objet de récriminations de la part d'une partie du public. Celui qui suit indique quant à lui que les activités menées par les artistes en dehors du théâtre peuvent aussi offusquer les populations locales, posant la question de l'*ethos* des chanteurs et acteurs hors de la scène.

---

d'un art immoral. Il rappelle à l'imprésario que les spectateurs québécois reçoivent une éducation musicale d'aussi bonne qualité qu'en Europe, et qu'il est insultant d'essayer de les tromper avec des œuvres qu'il juge trop légères. L'article en question est rapporté dans Anonyme, « À propos du fameux Opéra », *Le Courrier du Canada*, 8 mai 1883.

[2720] Un recorder est un juge municipal au Canada.

[2721] Anonyme, « The Recorder as a Censor », *The Daily Witness*, 8 mai 1883 ; Anonyme, « Poursuite renvoyée », *L'Événement*, 9 mai 1883 ; Anonyme, « A Pecular Case », *The Montreal Herald*, 9 mai 1883.

[2722] Outre les deux titres cités ci-dessus, l'incident et son traitement judiciaire est mentionné dans le *Morning Chronicle* et dans *Le Canard* : Anonyme, « Special from Montreal », *Morning Chronicle*, 9 mai 1883 ; Anonyme, « Causerie », *Le Canard*, 12 mai 1883.

[2723] Anonyme, « Causerie », *Le Canard*, art. cit.

[2724] Notons que cet incident est aussi commenté aux États-Unis puis en France. S'appuyant sur un article du *Courrier des États-Unis* qui a relayé l'événement, Jules Prével lui consacre une partie de son « Courrier des théâtres » et y moque ce qu'il décrit comme la pudibonderie des Canadiens. PRÉVEL Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 16 juin 1883.

14.4.1.2 « Un acteur […] appartient absolument au public[2725] » : Capoul exfiltré de La Havane en 1883

La série d'articles que Capoul envoie au *Figaro* entre l'automne 1882 et le printemps 1883 montre un chanteur se dépeignant comme un connaisseur des lieux dans lesquels il se produit[2726]. Fin février 1883 néanmoins, l'arrivée à Cuba du numéro dans lequel figure l'article sur La Havane fait naître une forte colère parmi la population, ce qui conduit l'artiste à quitter l'île avant la fin de la saison[2727]. Cet incident souligne selon nous combien la sympathie que les spectateurs expriment envers les chanteurs et comédiens de passage chez eux est conditionnée à l'attitude que ces derniers adoptent en public. Après un bref retour sur la chronologie de l'événement, nous nous demanderons d'abord dans quelle mesure il traduit une posture de surplomb de la part de Capoul, découlant en partie de son incompréhension du contexte politique local. Nous analyserons ensuite les échos que l'événement trouve dans la presse internationale, dont les partis-pris illustrent divers points de vue sur le monde d'alors.

Le 8 avril 1883, le journaliste français Don Lénor consacre sa chronique havanaise hebdomadaire à la mésaventure que Victor Capoul a récemment vécue dans la capitale cubaine[2728]. Alors que la troupe d'opéra français de Maurice Grau y donnait la deuxième saison de sa tournée, l'arrivée par courrier de l'article que le ténor avait fait publier dans *Le Figaro* le 31 janvier a déchaîné la colère des habitants de la ville[2729]. D'après Don Lénor, la fureur de certains était telle qu'on se préparait à accueillir le chanteur, à l'affiche de *Carmen* le 1er mars, avec « une grêle de projectiles de toute espèce », des bâtons, voire des revolvers[2730]. Informé de la gravité de la situation par le capitaine général de la ville, Capoul s'embarque d'urgence pour New York, abandonnant le reste de ses camarades[2731]. Cet incident fait conclure à Don Lénor qu'un acteur appartient au public, et « doit tenir compte de ses impressions et apporter la plus grande réserve dans ses appréciations personnelles, ou mieux encore, les garder pour lui et ne point les livrer à la publicité[2732] ». Sans démentir complètement les informations que le

[2725] Don Lénor, « Chronique havanaise », *Le Lochois*, 8 avril 1883 ; Anonyme, « Mid-Week ??? », *The Sun*, 12 avril 1883.

[2726] À propos de cette série d'articles, voir tout particulièrement les sections « 13.2.1 Connaisseur ou simple témoin : donner à voir les particularités du pays traversé » et « 13.2.2.2 Fictionnaliser et mythifier les Amériques ».

[2727] La troupe se produit une seconde fois à La Havane, après sa saison mexicaine.

[2728] *Ibid*.

[2729] CAPOUL Victor, « Ma tournée en Amérique. La Havane », art. cit.

[2730] *Ibid*.

[2731] *Ibid*.

[2732] Cet incident est relayé dans les articles suivants : Anonyme, « La Compañía del Sr. Grau », *El Monitor Republicano*, 13 mars 1883 ; Anonyme, « Capoul en Mexico », *El Monitor Republicano*, 11 mai 1883 (Mexique)

chanteur donne dans son article, le correspondant souligne leur exagération et explique par ailleurs que Capoul aurait mieux fait de s'abstenir d'aborder des sujets délicats pour les Cubains, notamment les comparaisons entre les populations espagnole et cubaine, ce alors que l'île est toujours une colonie[2733].

Bien qu'un manque de sources nous ait empêché de confirmer la violence des intentions décrites par Don Lénor, la lecture du *Diario de la Marina* indique que le principal grief retenu contre le ténor est en effet d'avoir séparé la population en deux catégories, les Espagnols et les Cubains, et d'avoir montré davantage de sympathie pour les seconds[2734]. Le compte rendu, qui traduit assez fidèlement des passages de l'article du ténor, lui rappelle que l'île est une province espagnole, et que par conséquent n'y résident que des Espagnols, locaux ou de la péninsule[2735]. Plus encore, le journal reproche au chanteur ses commentaires politiques, ce dernier s'étant positionné contre l'état colonial en déclarant : « les forces vives de cette sympathique nation […] se [trouvent] fatalement affaiblies, sous le joug de la domination espagnole, qui reçoit le plus clair des ressources incomparables de ce magnifique pays[2736] !» Si d'un point de vue contemporain la posture de Capoul est difficilement critiquable, elle prend une tout autre dimension dans un contexte où la troupe se produit presque exclusivement devant des colons et descendants de colons et où la France s'investit elle-même intensivement dans la colonisation.

Alors que la présence française au Maghreb et en Asie du Sud Est est alors solidement défendue en métropole, le parti-pris du chanteur s'inscrit selon nous dans l'ambivalence des discours alors tenus sur l'impérialisme. Notamment explicitée par Jessie Reeder, la double posture que la Grande-Bretagne adopte au XIXe siècle – visant à soutenir l'indépendance des pays d'Amérique Latine tout en affirmant sa domination sur d'autres parties du globe – est vraisemblablement adoptée par des membres d'autres nations européennes[2737]. Suivant la définition du progrès donnée par John Stuart Mill, qui l'associe à la notion de liberté, Reeder explique qu'il vient à la fois justifier le colonialisme et l'indépendance. Il légitime le premier

; Anonyme, « Puntos Rojos », *Revista de las Antillas*, 28 mars 1883 (Espagne) – Don Lénor, « Chronique havanaise », *Le Lochois*, art. cit.

[2733] Don Lénor qualifie aussi de fantaisiste l'idée selon laquelle la ville devrait sa salubrité aux urubus sans qui elle serait inhabitable. Si le journaliste concède une certaine négligence dans les services de voirie, il attribue les déclarations du chanteur à son imagination, sans doute frappée par des écrits de Michelet sur des sujets proches. *Ibid*.

[2734] Anonyme, « Noticias varias. Una carta de Capoul », *El Monitor Republicano*, 23 mars 1883. L'article retranscrit des passages de l'article de Capoul, traduit, puis un article publié dans *El Diario de la Marina*.

[2735] « El Sr. Capoul ignora, ó quiere ignorar, que ésta es une provincia de España y que aquí no hay más que españoles, insulares ó peninsulares. », *Ibid*.

[2736] CAPOUL Victor, « Ma tournée en Amérique. La Havane », art cit. – Ce passage, traduit, est cité une seconde fois dans le commentaire du *Diario de la Marina*.

[2737] REEDER Jessie, *The Forms of Informal Empire : Britain, Latin America, and Nineteenth-Century Literature*, *op. cit.*, p. 15.

par la nécessité de « préparer » des « peuples barbares » à leur liberté future, et le second par celle de laisser ceux désormais suffisamment « avancés » se gouverner eux-mêmes[2738]. Dans la perspective de Capoul donc, Cuba appartiendrait à la seconde catégorie, et aurait de fait besoin d'accéder à l'indépendance, idée refusée par les tenants locaux de la domination espagnole comme par ceux qui la défendent en Europe.

Le 28 mars 1883, un article paru dans la *Revista de las Antillas*, journal colonial espagnol, propose une lecture inversée de l'événement. Montrant son mépris pour les habitants de Cuba, il critique la réaction des Havanais qui ont à cette occasion donné une « nouvelle preuve de leur sauvagerie[2739] ». D'après ce compte rendu, Capoul a été molesté alors que sa lettre exprimait toute sa gratitude à l'égard du peuple cubain, qu'il avait eu le malheur de ne pas désigner comme espagnol. L'artiste est donc dépeint comme la victime d'une incompréhension, forcé de se réfugier et de prendre la fuite vers les États-Unis, acte que *La Correspondencia de Cuba* présentait comme un départ « à la française[2740] ». Aucun autre article que nous ayons recensé sur le sujet dans la presse internationale ne se montre cependant aussi acerbe envers la population havanaise. Un entrefilet publié dans *El Monitor Republicano* le 13 mars revient sur l'incident de façon assez factuelle, en minimisant les réactions de rejet évoquées précédemment et ne semblant pas les comprendre, décrivant le reportage de Capoul comme une simple somme d'impressions sur La Havane[2741]. Tout en se montrant assez laconique, *The Sun* new-yorkais profite de la mésaventure vécue par le ténor pour se moquer de lui, en expliquant qu'il s'est mis au journalisme parce qu'il avait perdu sa voix, et que ses écrits avaient engendré une colère si grande chez les Cubains que Maurice Grau avait dû le renvoyer par express[2742]. En France, les journaux nationaux dont *Le Figaro* semblent être restés silencieux sur l'événement. Seul le journal provincial *Le Lochois*, dont nous avons résumé le propos plus haut, donne un compte rendu détaillé des péripéties vécues par le chanteur à Cuba, expliquant que son départ précipité a mis la troupe en grande difficulté[2743]. Ici encore, c'est bien Capoul qui est critiqué, non pas tant pour les idées qu'il a exprimées dans son article, que parce qu'il les a énoncées ouvertement, et sans nuance aucune[2744].

[2738] *Ibid.*

[2739] Anonyme, « Puntos Rojos », *Revista de las Antillas*, art. cit.

[2740] Anonyme, « Carta de Capoul á "El Figaro" », art. cit., p. 60.

[2741] Anonyme, « La Compañía del Sr. Grau », *El Monitor Republicano*, art. cit. – En mai, le journal commente les trois articles que le chanteur a rédigés sur Mexico, sans se récrier sur leur contenu. Anonyme, « Capoul en Mexico », *El Monitor Republicano*, art. cit.

[2742] Anonyme, « Since Victor Capoul has lost his voice… », *The Sun*, 12 avril 1883.

[2743] Don Lénor, « Chronique havanaise », *Le Lochois*, art. cit.

[2744] *Ibid*.

Artistes et genres dramatiques peuvent donc se voir rejetés par les populations devant lesquelles ils se produisent et sont produits. Les récriminations que nous avons retranscrites étant proférées par des franges de la société globalement dominantes, nous souhaitons maintenant interroger la capacité de ses parties subalternes à exprimer un éventuel mécontentement ou désaccord vis-à-vis des pratiques théâtrales venues d'Europe.

14.4.2 Invisibilité et marginalité des tournées

Dans l'introduction de l'ouvrage collectif *Italian Opera in Global and Transnational Perspective*, Axel Körner et Paulo M. Kühl mettent en regard le projet civilisateur dans lequel s'insère l'importation de l'opéra en Amérique latine, et la violence de l'esclavage, pratiquée sur le sous-continent pendant une partie significative du XIXe siècle et notamment au Brésil, où la pratique perdure jusqu'en 1888[2745]. Prenant pour exemple la gravure de Jacques Arago *Vue de la salle de spectacle sur la place do Rocio, à Rio de Janeiro*, qui place trois groupes d'esclaves au premier et second plans, les chercheurs expliquent que l'esclavage est alors perçu comme un « moindre mal » des sociétés sud-américaines[2746]. Cette conception de la privation de liberté entraîne l'invisibilisation de sa violence et des souffrances qu'elle inflige, comme le suggère le commentaire que le navigateur français Louis de Freycinet propose de cette gravure. Dans son récit de voyage, il souligne la magnificence de l'Opéra, mais passe complètement sous silence la présence des esclaves, ce malgré la place significative qu'ils occupent sur l'image[2747]. Faisant écho à ce que nous avons écrit plus haut, la mise en perspective proposée par Körner et Kühl rappelle que le spectacle européen, quand il se déploie au-delà des mers, implique aussi des personnes asservies ou reléguées à la marge. Plus encore, la seconde gravure d'Arago étudiée par les auteurs, montrant un esclave réduit au silence par une pièce de cuir placée sur sa bouche et attachée par deux paires de lanières liées à l'arrière de sa tête, fait écho à la thèse de la

[2745] KÖRNER Axel et KÜHL Paulo, « Opera and Italianità in Transnational and Global Perspective. An Introduction », dans KÖRNER Axel et KÜHL Paulo (dir.), *Italian Opera in Global and Transnational Perspective : Reimagining Italianità in the Long Nineteenth Century,* Cambridge, Cambridge University Press, 2022, https://doi.org/10.1017/9781108920636.002, publié en ligne par Cambridge University Press, p. 1-40, consulté le 12 juin 2023.

[2746] *Ibid.*, p. 2-3.

[2747] La gravure d'Arago est insérée dans l'*Atlas historique* de Freycinet publié en 1824. DE FREYCINET Louis, *Voyage autour du monde… exécuté sur les corvettes de S. M. 'l'Uranie' et 'la Physicienne', pendant les années 1817, 1818 et 1820… publié par M. Louis de Freycinet, Atlas historique*, Paris, Pillet aîné, 1825, cité et commenté dans *Ibid.*, p. 3.

chercheuse Gayatri Chakravorty Spivak selon laquelle les populations subalternes sont exclues de la sphère du discours et de la représentation[2748].

Tout au long de cette thèse, mais de façon plus marquée dans cette dernière partie, nous avons croisé divers groupes de personnes dans des états d'infériorité et de précarité, place découlant de discriminations ethniques, économiques ou de genres, ces catégories se recoupant souvent. Plutôt qu'interroger le silence de certains de ces subalternes concernant les circulations théâtrales et lyriques loin de l'Europe, nous souhaitons ici émettre l'hypothèse que les tournées du dernier XIXe siècle ont pu se réduire, pour eux, à des événements marginaux, intégrés dans des phénomènes plus globalisants. Sans évoquer l'ensemble des marginalisés dont il a été question dans cette thèse, nous nous concentrerons sur plusieurs groupes autochtones, mentionnés par les artistes mais aussi dans des prospectus de sociétés de transport, ainsi que sur les prostituées, dont certaines apparaissent dans les articles de Victor Capoul.

Pour les natifs, la tournée peut être liée à divers degrés à l'entreprise coloniale qui bouscule, voire met à mal leur mode de vie. Pour ceux qui en 1887 viennent à la rencontre de Sarah Bernhardt[2749] et de l'équipage du *Cotopaxi* au sud du Chili, les troupes itinérantes s'intègrent au contingent de voyageurs qui traversent ponctuellement la région, depuis plusieurs siècles. L'actrice semble ravie par leurs échanges, mais le détail de la rencontre montre en fait une relation asymétrique entre Européens et autochtones. Si les hommes du groupe réalisent du troc avec le capitaine du bateau, les femmes se placent dans une posture de mendicité en demandant des biscuits. Les propos obscènes qu'elles répètent, et qui causent apparemment l'hilarité de l'équipage, indiquent peut-être, par ailleurs, l'existence d'une forme de prostitution[2750]. Dans le nord du continent, les troupes d'artistes font également partie des groupes de voyageurs pour les nations premières. En tant qu'usagers du rail cependant, leur présence est peut-être menaçante de façon d'autant plus immédiate que, comme évoqué plus haut, le chemin de fer morcelle leur territoire et met en péril leur mode de vie, notamment du

[2748] KÖRNER Axel et KÜHL Paulo, « Opera and Italianità in Transnational and Global Perspective. An Introduction », *op. cit.*, p. 3 ; SPIVAK Gayatri Chakravorty, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, trad. de l'anglais par Jérôme Vidal, [*Can the Subaltern Speak ?*, 1985], Paris, Éditions Amsterdam, 2020.

[2749] Sarah Bernhardt les désigne comme des Patagons, terme régulièrement employé par les voyageurs de l'époque. La région abrite néanmoins des groupes de populations aux origines ethniques et aux modes de vie distincts les uns des autres. Étant donnée la zone dans laquelle le bateau se trouve lorsque Bernhardt décrit la rencontre, il s'agit probablement des Kawéskar ou des Yámanas, ces derniers vivant le plus au sud de la côte Pacifique. À la fin du XIXe siècle, leur organisation sociale et leurs pratiques ont considérablement changé, du fait des contacts répétés avec les voyageurs européens. Anonyme, « Chonos, Kawéskar, yámanas, Selk'nam y Aónikenk. Pueblos australes de Chile », *memoriachilena. Biblioteca Nacional de Chile*, https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3412.html, consulté le 29 juillet 2025.

[2750] GOLD Arthur et FIZDALE Robert, *The Divine Sarah*, *op. cit.*, p. 229. – Ce moment de la tournée de Sarah Bernhardt en Amérique du Sud a été précédemment évoqué dans la section « 9.1.4.4 Un voyage à raconter ».

fait de l'abattage massif des troupeaux de bisons qui l'accompagne[2751]. En retour, du fait de leur résistance, les natifs d'Amérique du Nord sont présentés comme un danger pour les voyageurs occidentaux, ce qui sert de justification à des mesures extrêmement violentes, comme l'autorisation donnée aux compagnies ferroviaires de tirer à vue sur des individus qui menaceraient les installations[2752]. Pour les natifs de Mexico que Capoul décrit dans son article pour le *Figaro* enfin, il est peu probable que la présence des artistes en ville altère leur quotidien. En revanche, les édifices théâtraux, au cœur de l'architecture urbaine, constituent peut-être des symboles de l'hégémonie coloniale, d'autant plus forts qu'ils se situent au centre de la cité, tandis qu'eux-mêmes vivent dans ses quartiers périphériques[2753].

Dans ses articles, Capoul évoque aussi les maisons closes de New York puis de La Havane[2754]. Bien qu'il ne déclare pas de façon explicite en avoir été client, la description minutieuse qu'il propose de l'établissement new-yorkais le suggère fortement[2755]. Pour les femmes qui y travaillent dans des conditions qui relèvent dans la plupart des cas de l'exploitation, il n'apparaît pas que l'arrivée d'artistes en ville transforme radicalement leur quotidien. Pour les prostituées hors des maisons closes, les saisons lyriques et dramatiques sont peut-être synonyme d'une période d'activité plus intense, possiblement réalisée dans l'enceinte des théâtres, si l'on pense aux nombreux personnages de courtisanes et prostituées qui traversent la littérature du XIXe siècle, comme Marguerite Gautier ou Satin[2756]. À la différence des personnes et groupes mentionnés jusqu'ici, ces femmes associent les compagnies itinérantes à une activité théâtrale ou lyrique, puisqu'elles sont des spectatrices à part entière. Si les salles de spectacle ont peut-être été pour elles des lieux dans lesquels elles peuvent tenter de gagner leur vie, il n'en demeure pas moins qu'elles ont aussi été en mesure d'apprécier les représentations auxquelles elles assistaient.

Si nous avons avant tout proposé des hypothèses quant à la façon dont les populations marginalisées percevaient les tournées artistiques du dernier XIXe siècle, nous avons du moins

[2751] Voir la section « 8.1.1.3 Dommages écologiques, humains et colonisation : l'envers de l'industrie des transports ».

[2752] *Idem*.

[2753] Capoul précise en effet que les natifs vivent dans les « abords de Mexico », qu'il décrit comme « répugnants à cause de leur saleté », signe de la misère matérielle dans laquelle ils se trouvent. CAPOUL Victor, « Ma tournée en Amérique. Le Mexique », art cit. – Concernant les lignes que le ténor consacre à la description de la population mexicaine et à ses conditions de vie, voir les section « 13.2.2.2 Fictionnaliser et mythifier les Amériques » et « 13.2.3 L'Autre au prisme de l'Europe, et de l'art ».

[2754] CAPOUL Victor, « Ma tournée en Amérique », art cit. ; CAPOUL Victor, « Ma tournée en Amérique. La Havane », art cit.

[2755] Sur la mention de la maison close new-yorkaise, voir la section 13.2.1. Sur celle de La Havane, *Ibid*.

[2756] DUMAS Alexandre (fils), *La dame aux camélias*, Paris, [Bruxelles, A. Lebègue, 1848], Gallimard, Folio Classique, 1975 ; ZOLA Émile, *Nana*, *op. cit.*

cherché à souligner que les saisons dramatiques et lyriques organisées par Grau ont par ailleurs été ignorées d'une partie des habitants des régions dans lesquelles l'imprésario et ses artistes ont séjournée, ou n'ont du moins pas été perçues comme exclusivement comme des événements artistiques.

Bien que l'origine européenne des spectacles proposés par Maurice Grau apparaisse comme un atout indéniable pour remplir les salles, les études de cas proposées dans ce chapitre montrent des modalités de réception multiples et complexes. Dans l'ensemble, les publics ont parfaitement conscience d'être intégrés dans des grands réseaux de circulations qui signent leur appartenance à une communauté de spectateurs transnationale. Les compagnies itinérantes constituent une part significative de leur paysage spectaculaire et représentent bien souvent le clou de la saison théâtrale. L'engouement que leur arrivée suscite – habilement entretenu par une presse souvent associée à l'imprésario – se conjugue néanmoins à la volonté d'affirmer un esprit critique qui manifeste la qualité des spectateurs eux-mêmes. Par conséquent, les saisons organisées par Grau ne reçoivent pas toujours le même accueil. Selon le répertoire donné et la réputation des artistes, ce ne sont pas les mêmes publics qui remplissent la salle. Selon le pays ou la ville ensuite, les spectateurs se réapproprient le spectacle à leur manière, ce qui entraîne tantôt des scènes de célébration, tantôt un rejet critique, selon la symbolique attachée aux œuvres et aux interprètes. Outre cela, on remarque que les tournées Grau sont aussi des outils grâce auxquels les sociétés extra-européennes se définissent, dans des contextes marqués par plusieurs phases de colonisation qui doublent les hiérarchies sociales de hiérarchies raciales, dissimulées par une surexposition médiatique des classes supérieures eurodescendantes.

Les tournées Grau renforcent des formes artistiques mais aussi culturelles d'impérialisme, dans la mesure où ces circulations apportent avec elles, outre le spectacle, une certaine idée de l'Europe. Le contexte libéral dans lequel elles sont entreprises tend à invisibiliser les mécanismes à l'œuvre dans ce processus d'influence, mais les discours conquérants et coloniaux qui les entourent le font affleurer, tout comme la préférence dont ces spectacles bénéficient, en partie du fait de leur origine, le mettent en lumière.

Alors que plusieurs pays d'Europe se lancent dans une compétition coloniale effrénée, la médiatisation des voyages d'exploration qui la soutiennent façonne l'image de tournées désormais conçues comme des aventures dont les vedettes seraient des figures héroïques. Quittant leur pays fortes de ces représentations, ces dernières les réinjectent dans leurs écrits de voyage. Ce faisant, elles alimentent à leur tour l'idéologie coloniale de l'époque qui départage le monde selon une ligne établie par la notion de progrès, elle-même représentée par l'innovation technique et la maîtrise de l'environnement. Corollaire de cette vision du monde, les tournées font elles aussi l'objet d'un discours conquérant qui les célèbrent comme autant de témoins du succès de l'influence européenne sur le monde. Eu égard à la centralité des œuvres et des artistes français dans les productions Grau, il n'est pas surprenant de constater la célébration dont elles font l'objet en France, surtout si l'on considère la longue tradition de « diplomatie culturelle » du pays. Dans cette perspective, les circulations artistiques deviennent un outil pour élargir et renforcer son influence à l'étranger.

En tournée, l'art dramatique et lyrique européen est toujours en position de force du fait de l'aura dont le continent bénéficie encore sur d'anciennes colonies, dont les sociétés cherchent à marquer leur singularité tout en revendiquant une place de choix dans le monde occidentalisé d'alors. Pour ce faire, le spectacle venu d'Europe apparaît comme un moyen privilégié non seulement pour affirmer son goût vis-à-vis d'un répertoire et d'artistes connus d'une frange croissante de spectateurs, mais aussi pour présenter une vision idéalisée de sociétés multi-ethniques et socialement fracturées. C'est ainsi que la surreprésentation dont les publics aisés font l'objet dans la presse et les récits de voyageurs vient signaler la constitution d'aristocraties locales, quand les divers processus d'invisibilisation des spectateurs fragilisés atteste la précarité de leur position. Comme toute entreprise à caractère impérialiste par ailleurs, les tournées rencontrent des résistances et des réticences diverses. Si certains publics cherchent à se définir à partir des spectacles auxquels ils assistent, d'autres à l'inverse se positionnent contre des représentations qu'ils estiment médiocres, immorales, ou tout simplement pas à leur goût. Certaines et certains, enfin, restent sans doute en partie étrangers au phénomène de la

tournée, signe que la centralité du spectacle européen dépend aussi de l'intégration occidentale de ses acteurs.

Conclusion

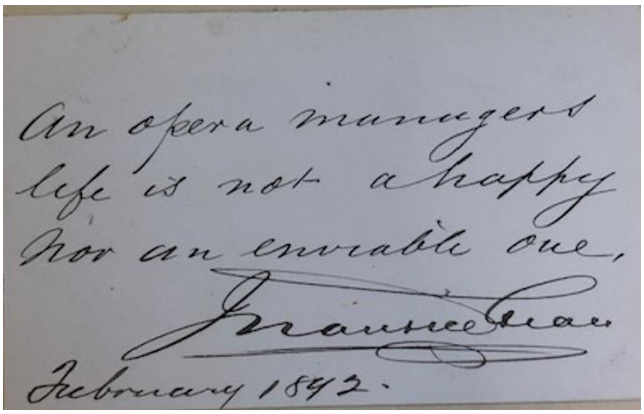


Image 92 : US-NYp, JPB 06-32, *Pauline Goodheim Levy Scrapbook of musicians' autographs*, [album d'autographes], Maurice Grau, février 1892.

« Le travail triomphe de tout », affirmait Maurice Grau en 1872. Vingt ans plus tard, au faîte de sa carrière, il déclare à Pauline Goodheim Levy que « la vie d'un directeur d'opéra n'est ni heureuse ni enviable[2757] ». Le ton est beaucoup plus désenchanté ; l'autographe, signé dans une période relativement faste pour l'imprésario, a été écrit dans un temps d'intense activité. Outre la direction du Tremont Theatre de Boston, Grau et ses associés conduisaient à ce moment-là les tournées de trois compagnies : celle de Sarah Bernhardt qui jouait alors dans le sud des États-Unis, celle du Metropolitan Opera dont c'était la saison new-yorkaise et celle d'Adelina Patti, qui donnait une série de concerts dans le Midwest[2758]. De fait, l'adresse à Pauline Goodheim Levy disait certainement les difficultés et les fatigues engendrées par un métier exigeant, dont le succès résidait en grande partie dans la capacité de ses agents à conduire simultanément plusieurs entreprises au sein desquelles ils prenaient en charge des tâches multiples et variées.

À partir du cas Maurice Grau, nous avons précisément cherché à mettre en lumière les diverses facettes du métier d'imprésario dans le dernier tiers du XIXe siècle ainsi que les interconnexions au centre desquelles il évolue. Riche d'un corpus hétérogène et plurilingue, dont les documents étaient massivement numérisés mais aussi conservés dans des fonds d'archives que nous avons dépouillés au fur et à mesure, au fil des découvertes mais aussi des

[2757] Pour rappel, Pauline Goodheim Levy est la mère de l'éditrice et éducatrice Florence Nightingale Levy. Sa collection d'autographes de plusieurs personnalités artistiques de la fin du XIXe siècle est évoquée dans la section « 11.3.3.2 Le collectionnisme en question ».

[2758] Tournées 43, 44 et 45.

rencontres et recommandations, cette thèse a montré le rôle primordial que l'environnement culturel local et global a joué dans le lancement de la carrière de Maurice Grau. En mettant en regard le prestige considérable dont bénéficiait alors le spectacle européen avec la trajectoire collective de la famille Grau, elle-même solidement ancrée dans l'histoire de sa communauté d'origine, nous avons souligné les contingences comme les déterminismes à l'œuvre dans le choix de carrière du jeune Maurice. S'il a incontestablement bénéficié de l'expérience de son oncle Jacob qui, lui-même imprésario et directeur de théâtre, l'a immergé dès l'enfance dans le monde des arts vivants, celle de son parent semble bien plus liée à l'histoire des migrations du dernier XIXe siècle. En effet, c'est sans doute d'abord parce qu'il devait impérativement trouver un moyen de subsistance que Jacob Grau s'est appuyé sur ses relations au sein de la diaspora juive morave de New York, grâce à laquelle il a intégré l'industrie du spectacle depuis le bas de l'échelle.

Appartenant à la deuxième génération d'imprésarios venus à New York depuis l'Europe centrale, Maurice Grau a certainement tiré profit du recul offert par leur expérience et d'une situation personnelle sans doute plus stable pour s'établir comme imprésario. Il a ensuite progressivement développé un modèle pouvant être décrit comme un mélange de pragmatisme économique et artistique, accordant une place prépondérante au lien humain. Pour faire affleurer ces caractéristiques spécifiques, il nous a fallu suivre avec patience les nombreuses ramifications qui se construisaient à partir du nom « Maurice Grau ». Non seulement nous avons mis au jour un corpus dispersé et foisonnant, mais chacune de ses composantes a pu être analysée selon des approches diverses. Ainsi avons-nous pu déployer notre sujet d'enquête au-delà du seul itinéraire personnel de l'imprésario.

Procédant par coups de sondes, nous avons pisté les traces laissées par les membres de sa famille dans les archives d'État, dans la presse et dans les écrits de contemporains, aucune correspondance privée n'ayant pu être identifiée. Nous avons également investigué du côté des artistes, en cherchant grâce à leurs noms à reconstituer les itinéraires de leurs tournées qui nous ont parfois menée dans des lieux et des espaces inattendus. Au détour de ces pérégrinations conduites grâce à des coupures de presse principalement en français, anglais, espagnol ainsi qu'en italien, portugais et allemand, mais aussi grâce à des lettres, carnets de bords, contrats et autres documents administratifs, nous avons vu surgir d'autres noms. Parmi eux sont apparus ceux d'investisseurs qui nous ont permis de reconstituer les éléments d'un système financier à la base du modèle de l'imprésario qui, très vite, s'est rapproché des grandes fortunes de son pays et donc des instances du pouvoir pour soutenir son activité.

Les supports médiatiques à disposition – mémoires d'artistes, interviews, livrets, programmes, photographies vendues dans les théâtres – nous ont quant à eux renseignée tant sur l'esthétique des spectacles proposés par les compagnies de Maurice Grau que sur l'imaginaire consumériste qui enveloppait les tournées. Ces documents nous ont aussi dit le désir de trace et de preuve que suscitait le spectacle itinérant et les vedettes qui le portaient. Partant de la logistique qui soutenait les tournées, nous avons aussi consulté des usuels et outils promotionnels des compagnies maritimes et ferroviaires. Ces derniers ont été cruciaux pour insérer l'itinérance artistique dans la toile plus vaste des réseaux de transports de la fin du XIXe siècle. Ils ont aussi fait éclore des aspects plus inusités de la recherche, comme les représentations à bord des paquebots, qui nous apparaissent désormais comme un terrain particulièrement fertile pour des recherches futures.

Enfin, les nombreuses lectures et relectures que nous avons entreprises lors de cette enquête ont progressivement construit et rendu nécessaire la quatrième et dernière partie de cette thèse. La posture impérialiste dans laquelle se placent – sans doute inconsciemment – nombre d'artistes tout comme Maurice Grau nous a pour ainsi dire imposé une mise en perspective de ce phénomène si central à l'époque. Il est apparu que les tournées Grau n'ont pas seulement eu le succès que l'on sait grâce à l'habileté pourtant si souvent célébrée de l'imprésario, ou grâce au talent incontestable d'artistes (enfin) conduits dans des régions où une supposée pauvreté de l'offre spectaculaire les avait rendus nécessaires. L'engouement suscité par les tournées du dernier XIXe siècle se comprend aussi par la fascination, par l'« empire irrésistible » que l'Europe suscitait et entretenait alors sur les Amériques, tout en renforçant et en légitimant sa domination formelle et idéologique sur d'autres régions du monde, parmi lesquelles l'Afrique et l'Asie.

Bien que très riche, notre corpus était aussi partiel. Ses incomplétudes nous invitent à interroger, rétrospectivement, l'ancrage temporel et géographique de notre recherche. Massivement aidée par le numérique et ayant nécessité plusieurs voyages à l'étranger, cette thèse aurait sans doute été toute autre si elle avait été menée quelques dizaines d'années plus tôt. Un travail sur Maurice Grau se serait alors probablement concentré sur une zone géographique plus restreinte, comme c'est le cas pour le mémoire et la thèse de doctorat écrits sur Henry E. Abbey[2759]. La profusion de sources auxquelles le XIXe siècle nous donne accès

[2759] COLLINS John Daniel, *Henry Eugene Abbey : Akron Impresario*, mémoire de Maîtrise en arts du spectacle, Akron, Akron University, 1959. ; HOSSALA Richard J., *Henry E. Abbey, Commercial-Manager : A Study of Producing Management in the Theatre of the Late Nineteenth Century (1870-1900)*, thèse de doctorat en études théâtrales, Kent State University, 1972.

ne doit pas non plus oblitérer le fait que notre recherche a été conduite depuis la France. En ce sens, elle a offert un point de vue singulier sur la carrière de Grau, en accordant peut-être une plus grande visibilité aux liens que l'imprésario a entretenus avec le répertoire et les artistes français qu'une thèse par exemple menée depuis le Mexique ou Cuba, qui aurait en revanche disposé d'un matériel plus riche et de connaissances plus pointues sur l'offre spectaculaire locale mais aussi les circulations de troupes théâtrales et lyriques dans la région.

Nous avons tout d'abord rappelé que l'imprésario entamait sa carrière dans une sphère spectaculaire marquée par l'itinérance, aussi bien au niveau local que national et transnational. Afin de mieux visualiser les circuits empruntés par les chanteurs, acteurs et musiciens de l'époque, nous avons cartographié certains d'entre eux et rassemblé sur planisphère plusieurs des grandes routes évoquées séparément dans la littérature scientifique aujourd'hui disponible. Confirmant l'étendue géographique considérable des tournées, ces visuels nous ont amenée à évoquer les grands imprésarios et directeurs officiant depuis divers points-clés du globe, dont la plupart ont collaboré avec Maurice Grau, à une ou plusieurs reprises. Ce n'est qu'une fois ce contexte présenté que nous avons focalisé notre attention sur la figure de l'imprésario, que nous avons cherché à faire apparaître dans sa temporalité et sous les diverses facettes que ses contemporains lui donnaient. À partir de documents d'état civil, de coupures de presse et de textes publiés au tournant des XIXe et XXe siècles, nous avons d'abord reconstitué les grandes étapes de sa vie, dans un entremêlement presque constant entre sphère privée et sphère professionnelle. Nous avons ensuite croisé divers discours proférés à l'endroit de Grau par ses contemporains : artistes, confrères, journalistes et hommes d'affaires. Ces écrits ont dressé un portrait globalement positif du directeur états-unien, qui a surtout permis de saisir plusieurs des qualités alors jugées nécessaires pour piloter des entreprises artistiques à l'échelle internationale : capacité de travail conséquente, honnêteté, flair artistique et sens des affaires.

Après avoir posé ces grands jalons biographiques, nous avons analysé le répertoire donné pendant les quelque trente années de carrière de l'imprésario et avons montré que Maurice Grau s'était avant tout spécialisé dans la production d'œuvres européennes dans l'ensemble considérées comme prestigieuses (avec une prédominance de pièces françaises, au théâtre comme à l'opéra) ainsi que dans l'organisation de tournées lors desquelles les artistes s'exprimaient dans cette langue. Dans le domaine dramatique, la carrière de Grau ne montre pas d'évolution significative, l'imprésario ayant globalement fait jouer des œuvres classiques

ou issues de ce que Christophe Charle appelle le « boulevard littéraire[2760] ». En matière de production lyrique, des mutations plus marquées ont été observées. D'abord spécialisé dans des tournées d'opéra bouffe et d'opéra-comique en français, l'imprésario a progressivement orienté sa production vers l'opéra, en français puis en italien, avant de proposer au public, à partir de son retour à la tête du Metropolitan Opera en 1891, des saisons plurilingues.

Un tel panorama indique tout d'abord que les imprésarios de la fin du XIXe siècle s'illustraient dans un répertoire riche et varié, mais qu'ils se spécialisaient dans des secteurs qui facilitaient l'identification de leurs tournées par le public, tout en leur assurant une réputation particulière. Dans le cas de Grau, il apparaît assez clairement que ses choix artistiques l'ont associé au spectacle de bon ton européen. Quant aux raisons d'un tel positionnement, nous demeurons dans le domaine de l'hypothèse. Suggérons tout de même que le milieu artistique et culturel dans lequel Grau a grandi, et notamment ses années passées comme vendeur de livrets au Théâtre Français de New York, a certainement façonné son goût pour les œuvres du continent dont il était d'ailleurs issu. Si ce facteur a peut-être orienté ses premiers choix vers le répertoire lyrique léger français, il est également possible que dans un contexte où plusieurs imprésarios organisaient des tournées d'opéra italien, le répertoire français soit apparu comme une bonne stratégie de différenciation. Enfin, il semblerait que l'évolution de sa production ait suivi celle des goûts du public, tout en étant infléchie par ses partenariats et par les suggestions de certains de ses comédiens et chanteurs. Dans le répertoire lyrique, Jean de Reszké semble ainsi avoir activement œuvré en faveur du répertoire wagnérien, donné en allemand.

L'exemple du ténor polonais suggère que répertoire et artistes sont en fait indissociables dans la construction d'un modèle spectaculaire. En l'occurrence, Maurice Grau a souvent produit des interprètes avec leurs œuvres de prédilection, qu'ils avaient parfois créées dans des capitales européennes. Suivant la tendance dominante de son temps, on peut dire que l'imprésario a activement œuvré au renforcement du *star system*, travaillant principalement avec des têtes d'affiche qui bénéficiaient d'une renommée *a minima* nationale, plus généralement internationale. Afin de renforcer l'attrait des spectacles qu'il proposait, Grau a souvent organisé des troupes mettant en avant un binôme de vedettes, ce qui n'empêche pas plusieurs de ses ensembles d'avoir été salués pour leur homogénéité. À la fin de sa carrière, Maurice Grau semble avoir réussi à combiner ces deux éléments dans les troupes du Metropolitan Opera, qui au tournant des XIXe et XXe siècles avaient la réputation d'être

[2760] CHARLE Christophe, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne (1860-1914)*, *op. cit.*, p. 165-169. – Voir, à ce propos, la section « 3.1.2.2 Tragédie, comédie et "boulevard littéraire" ».

principalement composées d'étoiles. Quoique régulièrement critiqué en son temps, le *star system* sur lequel Grau s'est appuyé a en fait probablement favorisé la diffusion du répertoire européen. Il était certainement plus facile pour les spectateurs d'identifier et de s'approprier des *stars* que des œuvres, qui plus est sur un territoire transnational.

Produisant d'abord ses artistes en Amérique du Nord et dans les Caraïbes, Maurice Grau a progressivement développé ses entreprises sur l'ensemble du continent, quoiqu'il soit demeuré plus actif sur sa façade Atlantique. Il a ensuite emmené certains de ses comédiens en Europe, et, ponctuellement, en Afrique du Nord et en Océanie. Suite à cette expansion notable dont le point d'orgue se situe au milieu des années 1890 environ, Grau a subitement recentré ses activités sur les États-Unis, tout en conservant Londres comme point d'ancrage européen. Une telle progression montre que les imprésarios du dernier tiers du XIXe siècle étaient capables de déployer leur activité sur des échelles considérables, mais suggère aussi qu'une telle extension était difficilement maintenable sur le temps long, qui plus est en cas de partenariat défectueux.

Bien que Maurice Grau ait principalement conduit des activités itinérantes, les théâtres ont contribué, au même titre que le répertoire et les artistes, à façonner son *ethos* artistique. Dépendant des infrastructures de transport pour mener à bien ses entreprises dans les aires géographiques précédemment mentionnées, Grau n'a, logiquement, donné de représentations que dans des théâtres de centres-villes bien équipés et construits selon des modèles architecturaux proches de leurs ancêtres et homologues européens. Les quelques exceptions à ce schéma concernent des lieux de grande capacité, tels les Convention Halls, ponctuellement adaptés pour accueillir des représentations théâtrales et lyriques. Outre les salles qu'il a investies le temps d'une saison, Maurice Grau a également été à la tête de plusieurs théâtres. Si les directions du Metropolitan Opera (1891-1903) et de Covent Garden (1897-1900) étaient déjà bien documentées, deux autres sont apparues : le Tremont Theatre de Boston (1889-1897) et, dans une moindre mesure, l'Abbey's Theatre de New York (1893-1896). D'autres salles de spectacle ont également été dirigées par Grau entre 1872 et 1903, à New York, Philadelphie et Boston. Ici encore, Maurice Grau est loin d'être un cas isolé. La plupart de ses confrères extraeuropéens d'alors ont cumulé, de façon plus ou moins continue, fonctions imprésariales et directoriales, signe que les institutions étaient probablement des points d'ancrage nécessaires pour la conduite de tournées. Inversement, nous pouvons avancer que l'itinérance structurait si profondément la vie spectaculaire au-delà de l'Europe que les directeurs pouvaient plus difficilement se cantonner à la direction d'un théâtre, comme le faisaient au contraire leurs homologues du continent.

Il n'en demeure pas moins qu'agents européens et extraeuropéens travaillaient souvent dans des réseaux communs, comme les divers partenariats et associations de Grau l'ont montré. Centrée sur sa carrière, cette thèse a néanmoins mis en avant le caractère collectif et collaboratif des tournées. Eu égard aux échelles concernées et à la simultanéité de nombre de ses entreprises, l'imprésario a souvent, si ce n'est systématiquement, délégué plusieurs tâches à des employés. N'ayant retrouvé que quelques noms, nous avons cherché à définir les fonctions susceptibles de leur incomber, retraçant par-là diverses étapes d'une tournée. Outre cette répartition du travail, Maurice Grau s'est très régulièrement trouvé impliqué dans des partenariats avec d'autres imprésarios. Parmi ceux que nous avons pu retracer, nous avons distingué les accords qui l'engageaient ponctuellement avec des confrères actifs depuis d'autres régions du monde et avec qui il s'associait le temps d'une saison, de ceux qu'il contractait avec des homologues ayant peu ou prou la même zone d'exercice que lui et qui pouvaient durer plusieurs années.

Parmi ces derniers, le plus important a sans conteste été le partenariat établi avec les imprésarios états-uniens Henry Eugene Abbey et John Baptist Schoeffel, entre 1884 et 1896. C'est dans le cadre de cette association vraisemblablement contractualisée en 1887 que les entreprises de Maurice Grau ont connu le plus grand rayonnement géographique et qu'elles se sont le plus diversifiées. Si ce partenariat a pris fin à la suite des deux crises successives qu'ont été la mise en faillite du printemps 1896 et le décès d'Abbey à l'automne de la même année, l'étude de cette longue collaboration a ouvert une fenêtre sur la façon dont étaient conduites les (nombreuses) associations d'imprésarios à la fin du XIXe siècle ainsi que sur les relations qu'elles entretenaient avec le milieu des affaires, et plus précisément les secteurs industriels et financiers. Mais c'est sans conteste la Maurice Grau Grand Opera Company qui illustre le mieux ce phénomène : fondée en 1897 pour soutenir l'activité de l'imprésario qui officiait alors sans confrère, cette entreprise a pour ainsi dire consacré Grau en tant que *businessman* et acté le caractère hautement capitaliste du spectacle états-unien.

Ce constat nous a poussée à analyser le système financier sur lequel reposait le modèle Grau. Il est apparu que la circulation et l'injection massive de capitaux observables tout au long de sa carrière illustraient autant la dynamique de croissance économique que connaissaient les États-Unis d'alors, que la haute valeur symbolique de l'argent. Ce dernier était en effet perçu à la fois comme un moteur et un horizon désirable, à une époque où la subsistance des individus et groupes sociaux reposait presque entièrement sur leur capacité à en acquérir, voire à en accumuler. Des investisseurs à l'imprésario jouant en bourse, en passant par les artistes et autres membres des compagnies dramatiques ou lyriques, la possession et la distribution de ressources

financières conséquentes se faisaient le témoin de la valeur d'un être, d'une communauté ou d'un genre artistique, dimension toujours centrale dans les États-Unis d'aujourd'hui.

Sans nier que plusieurs des soutiens financiers de Maurice Grau aient été motivés par un goût sincère pour l'art, il nous semble indéniable que la rétribution symbolique offerte par leurs investissements a joué un rôle crucial dans la systématisation de leur implication. De fait, non content de s'appuyer sur des fonds privés pour mener à bien ses entreprises, Grau a progressivement incité les grandes fortunes états-uniennes à normaliser leur contribution financière. Du début des années 1870 à la fin des années 1890, l'imprésario est ainsi passé de financements épars et irréguliers, principalement apportés par des sponsors, mécènes et prêteurs, à des sociétés par actions pourvues d'un capital conséquent et stable. L'analyse des sources nous a montré que ces investisseurs venaient de divers milieux, et que le monde du spectacle privé s'autofinançait en partie – artistes, confrères et facteurs d'instruments se faisant quelquefois producteurs. Ce sont cependant des membres de la finance et de l'industrie qui ont fourni la majeure partie des capitaux sur lesquels le manager s'est appuyé.

Ce soutien massif n'est pas le seul résultat de la capacité de Grau à susciter la confiance des grandes fortunes d'alors. Il a aussi voire surtout été envisagé dans le contexte particulier des États-Unis du second XIXe siècle, dans lequel banquiers, industriels et grands investisseurs en tous genres prenaient en charge le développement économique, artistique, spirituel et social de leur pays. Ce faisant, ils renforçaient leur position de prééminence au sein de leur société ainsi que leur rayonnement à l'échelle internationale. Dans le même temps, leur capital continuait de croître, du fait de la spéculation foncière et immobilière de l'époque, comme de l'insertion des salles de spectacles dans des ensembles immobiliers à vocation commerciale, qui permettaient aux investisseurs de diversifier leurs rentes. C'est donc dans une véritable culture de la consommation que les entreprises de Grau se sont développées. Cette culture s'observe du reste dans la réclame, omniprésente dans les livrets et programmes d'alors. Utilisant le théâtre et au premier chef les vedettes pour vendre divers produits et services, les annonceurs ont contribué à créer un imaginaire commun entre spectacle et consommation, qui bénéficiait aux fabricants de ces produits et services autant qu'au monde du théâtre qu'il aidait à se déployer hors de la salle de spectacle.

Fort d'un soutien financier de plus en plus solide, Maurice Grau a joué, dans la distribution de l'argent, un jeu similaire à celui de ses investisseurs. L'imprésario et directeur de théâtre a alloué la plus grande partie des ressources entre ses mains aux grands chanteurs, comédiens et instrumentistes sur lesquels reposaient non seulement son modèle artistique et économique, mais aussi sa réputation. La presse d'alors, qui se plaisait à relayer les sommes

injectées dans le spectacle états-unien, se faisait en outre l'écho des montants impressionnants offerts aux vedettes en tournée, impossibles à rassembler pour les directeurs de théâtre des capitales européennes. Si la circulation médiatique de ces sommes participe pleinement de la mythologie du *star system*, l'analyse des archives a clairement montré que la rémunération des étoiles était en effet bien supérieure outre-Atlantique et qu'elle représentait souvent la moitié des salaires totaux versés aux troupes.

Conséquence mathématique de cette forte mise sur les célébrités, l'imprésario a dans l'ensemble géré les autres pans économiques de son activité avec une parcimonie assez relative. L'analyse de ce versant du modèle Grau a laissé transparaître le spectacle itinérant dans sa matérialité. Elle nous a donné l'occasion d'étudier les frais engagés dans la construction d'un théâtre, qui ont fait apparaître un montage financier mixte et une propriété partagée entre les divers investisseurs du projet. Nous avons par ailleurs examiné les postes de dépenses inhérents à la direction de salles comme à l'itinérance. C'est peut-être dans ce domaine que la volonté d'optimisation budgétaire de Grau a été la plus évidente. Si l'on aborde ces questions avec un autre regard que celui de la recherche d'économie cependant, on s'aperçoit que le matériel utilisé en tournée s'intégrait dans une économie du réemploi. Quoique partiellement dénoncée en son temps comme un manque de soin artistique, cette façon de faire est au contraire de plus en plus valorisée de nos jours, dans un contexte de dérèglement climatique qui nous impose d'économiser les ressources matérielles. Enfin, les tentatives de comptabilisation des menues dépenses de Maurice Grau, allant de la réclame à la location de bureaux pour des agences et passant par les droits d'auteurs, ouvrent la porte à des études ultérieures centrées sur ces questions encore peu étudiées.

De même que l'argent venait légitimer les investissements et les artistes, la capacité de Grau à générer des profits grâce à son activité s'est imposée au cœur de son *ethos* professionnel et médiatique. Répété à l'envi comme un *leitmotiv*, le *topos* selon lequel Grau serait un des seuls imprésarios morts riches dit peut-être moins les risques d'une profession soumise à des revers financiers fréquents, que la conviction de la réussite d'un modèle capitaliste valorisant la prise de risque et la force de travail individuelle. Si Maurice Grau s'est principalement rémunéré selon les mêmes modalités que ses confrères d'alors (profits résiduels générés par les entrées en salle, sous-location de ses théâtres, prélèvement de frais sur les artistes sous contrat avec lui), il s'est distingué par sa capacité à s'investir pleinement dans ses entreprises, humainement, artistiquement et économiquement, ce qui impliquait d'accepter l'échec. Comme nous l'avons vu en dernier lieu toutefois, les déconvenues étaient peut-être d'autant plus tolérables pour l'imprésario qu'il avait, au fil des ans, diversifié ses revenus en investissant en

bourse. Les actifs acquis par ce biais ont certainement constitué un filet de sécurité qui, quoique relatif du fait de la volatilité de certains placements financiers, a conféré une plus grande sérénité à Grau dans la conduite de ses entreprises artistiques[2761].

Cette seconde partie consacrée à la dimension financière du modèle Grau a montré qu'à la fin du XIXe siècle, le spectacle apparaissait comme un investissement sûr. Il était certes soumis à des aléas économiques conséquents. Néanmoins, il comptait alors parmi les secteurs les mieux à même de contribuer au prestige social recherché par les investisseurs. L'engouement suscité par les arts vivants se lit également dans le soutien logistique dont ils ont bénéficié. Si l'existence de réseaux de transports et de communications fiables a été un préalable au développement des tournées, les services que les compagnies ferroviaires et maritimes – dont Grau était parfois actionnaire – ont ensuite développés à destination des troupes itinérantes comme des spectateurs suggèrent que les transports se sont en quelque sorte mis au service du spectacle vivant.

Diffusant œuvres et artistes européens loin du continent, les lignes maritimes et ferroviaires ont contribué à affiner les itinéraires suivis par les artistes. Planifiés de plus en plus en avance, ceux-ci ont toutefois conservé une grande souplesse tout au long de la période, imposant aux imprésarios comme aux artistes de composer avec une part d'imprévu d'ailleurs lisible dans les contrats de l'époque. En résultait un rythme particulièrement intense pour les managers, comédiens, chanteurs et musiciens mais aussi pour le personnel invisibilisé de la tournée, allant des habilleuses et habilleurs aux domestiques des vedettes, en passant par les équipes techniques. Voyageant tantôt en avance, tantôt avec le reste de la compagnie, ces dernières effectuaient un travail considérable en amont et en aval de la représentation. Elles devaient régulièrement mettre en place deux jeux de décors et accessoires en une même journée ; la tâche pouvait alors s'avérer particulièrement complexe en cas de retard de train ou lorsque les lieux dans lesquels les artistes devaient jouer présentaient des configurations atypiques.

Outre les personnes, les décors, costumes et autres accessoires sont devenus mobiles en tournée. De fait, ce matériel était lui aussi soumis aux contingences de l'itinérance, et n'était épargné ni par les accidents et retards ferroviaires, ni par les erreurs d'instructions qui

[2761] Pour rappel, Maurice Grau possède des obligations et des actions dans des secteurs divers, parmi lesquels le ferroviaire, l'acier, le gaz, l'électricité et le tabac. À sa mort, la valeur de la plupart de ses obligations avait baissé. La liste de ses actions ne mentionne pas l'évolution de leur prix unitaire. Pour plus d'informations sur les investissements boursiers de Maurice Grau, voir la section « 7.2.3.2 Faire fructifier son argent : Maurice Grau et la bourse » et les extraits présentés en annexe 6.

entraînaient l'envoi d'un mauvais élément de décor ou de costume par exemple. Dans cette perspective, étudier la circulation du matériel scénique a contribué à documenter la part incompressible d'aléatoire qui constituaient les tournées. Néanmoins, analyser les circulations de ces objets nous a aussi appris que leurs conditionnement, chargement, transport et déchargement suivaient des protocoles maîtrisés et pris en charge par une diversité d'acteurs qui étaient autant de maillons dans une chaîne logistique très bien organisée.

Certes, les circulations artistiques du dernier tiers du XIXe siècle ont bénéficié des transformations que le monde connaissait alors, mais elles ont également imposé les leurs. L'intensification et le déploiement géographique des voyages d'artistes a de fait généré un écosystème semi-nomade dans lequel les relations interpersonnelles, les normes esthétiques et médiatiques mais aussi les carrières, ont adopté des configurations nouvelles et formé un ensemble dense bien qu'hétéroclite.

Dans le domaine de l'intime, la tournée exigeait un soin relationnel constant, auquel humains et même animaux participaient de concert. Si l'itinérance entraînait des séparations souvent longues pour les artistes et leurs proches, certains d'entre eux partaient en famille, et leurs membres s'impliquaient, à titre officiel ou officieux, dans la vie artistique et sociale, voire émotionnelle, de la troupe. Sur scène et au-delà, nous avons observé le développement d'un esprit de camaraderie à notre avis favorisé par le dépaysement du voyage, mais aussi parfois, par les conditions difficiles qu'il imposait. Bien sûr, ces difficultés conjuguées à un rythme soutenu étaient aussi sources de tensions souvent jugulées par l'imprésario et ses associés, qui avaient une fonction régulatrice primordiale.

Poursuivant l'étude de l'incontournable *star system*, nous avons souligné la grande souplesse dont les premiers chanteurs et acteurs faisaient preuve dans l'itinérance, ainsi que la pluralité des fonctions qu'ils endossaient. Non contents d'offrir une image de marque à des imprésarios soucieux de remplir leurs salles, les artistes célèbres de la fin du XIXe siècle ont été des piliers des tournées par leur conception du jeu, centré autour du personnage. Malgré les critiques dont cette approche a pu faire l'objet tout au long du siècle et au-delà, aborder la scène à partir de son propre rôle a certainement permis aux acteurs et chanteurs d'offrir des représentations de qualité dans des configurations scéniques, scénographiques et acoustiques variées, renforçant l'unicité de chaque représentation.

Outre leur capacité à s'adapter rapidement à des espaces changeants, certains des premiers artistes des troupes Grau prenaient régulièrement en charge la conduite des répétitions, pratique inscrite dans une tradition théâtrale plus ancienne. Toutefois, il est apparu que ce temps

de travail préparatoire était souvent plus court qu'en Europe, dans l'itinérance mais aussi lorsque les compagnies entamaient des saisons longues dans certains théâtres. C'était notamment le cas au Metropolitan Opera de New York, institution fortement marquée par le modèle itinérant de l'époque. La proactivité des vedettes en matière de direction artistique ne signifiait pas pour autant que l'imprésario se déchargeait complètement de ces questions sur elles. Néanmoins, il semble que dans ce domaine Maurice Grau ait davantage adopté une posture d'accompagnant que de meneur. S'il a parfois imposé ses choix en matière de programmation et de distribution, il a essentiellement écouté les propositions de ses pensionnaires, à qui il paraît avoir laissé une grande latitude en termes de choix artistiques et esthétiques.

À la fois corollaire de la focalisation sur les vedettes et de l'itinérance qui ne met en contact publics et artistes que sur une brève période, la tournée allait de pair avec la création quasi systématique d'excroissances du spectacle pendant et en marge de la représentation. Ces événements que nous pourrions qualifier de participatifs impliquaient à la fois la scène et la salle, et se présentaient comme autant de célébrations de la relation entre interprète et spectateurs qu'ils renforçaient. En amont, ce lien était entretenu voire créé par un appareillage publicitaire dont la mise en place était une des prérogatives de l'imprésario. Comme ses confrères, Maurice Grau devait s'assurer de la désidérabilité de ses pensionnaires pour attirer les publics au théâtre. De leur côté, plusieurs de ses vedettes étaient elles aussi expertes dans le façonnage de leur image, auquel elles travaillaient souvent avec une équipe déjà constituée mais aussi de concert avec Grau. Des interviews et biopics publiés dans la presse à la mise en vente de produits dérivés aussi variés que des partitions, des traités théoriques ou des savons et fers à friser prétendument utilisés par les *stars*, quantités de supports d'appropriation accompagnaient le passage des artistes dans un lieu donné et prolongeaient la représentation dans le temps et l'espace.

Sans révolutionner les carrières, il est indéniable que les tournées les ont fait gagner en ampleur, offrant aux artistes un éventail plus large d'opportunités que s'ils s'étaient produits dans un périmètre géographique plus restreint, et ce même dans des institutions prestigieuses. Pendant et après leurs années d'itinérance, les chanteurs, les comédiens et musiciens mais aussi les divers membres du personnel comme les techniciens ou les administrateurs ayant collaboré avec Grau ont bénéficié d'une part de la réputation de l'imprésario, d'autre part de l'aura dont l'Europe était alors parée. S'ils ont pu se faire ainsi les représentants du « grand art », les artistes du continent ont aussi été récupérés pour des œuvres de bienfaisance et des événements politiques, auxquels ils ont apporté leur concours assez volontiers.

Les interprètes ne sont pas les seuls à avoir fait l'objet de réappropriations ou de projections symboliques fortes. À une époque où nombre d'États européens se lançaient dans des entreprises de conquête et d'exploitation territoriale d'envergure, et où une partie significative de l'Occident établissait des relations impérialistes avec des États anciennement colonisés par des puissances européennes, les tournées ont été des acteurs cruciaux dans le renforcement de politiques impérialistes informelles. Cette imprégnation a été décelée dans les discours conquérants tenus depuis l'Europe et dans la préférence marquée que les publics affichaient pour l'offre spectaculaire du continent, artistes et répertoires confondus.

Ainsi, une véritable culture coloniale a pu être retracée à travers la lecture d'articles de presse, de lettres, de mémoires d'artistes et de récits de contemporains portant sur les tournées. Cette culture coloniale peut être définie par deux grandes caractéristiques qui découlent l'une de l'autre. Nombre d'Européens ont intériorisé un sentiment de supériorité vis-à-vis des personnes non eurodescendantes et, parfois même, de certaines personnes eurodescendantes, dès lors que ces dernières vivent dans un pays jugé moins moderne que la France, l'Angleterre ou l'Allemagne par exemple, du fait notamment d'un moindre développement économique et technologique. En conséquence, ces mêmes observateurs européens perçoivent ces régions du monde comme des territoires en chemin vers la « civilisation », dont l'unique modèle serait en vérité celui forgé par le continent.

Alors que le grand public s'était depuis longtemps familiarisé avec les figures héroïsées de grands voyageurs, les chanteurs et comédiens qui prenaient la plume à l'occasion de leurs tournées se dépeignaient volontiers comme les explorateurs de contrées lointaines, portant un regard curieux mais souvent eurocentré sur les lieux et les personnes qu'ils rencontraient. Ces textes ont par ailleurs modelé l'image d'une tournée conquérante dans laquelle les imprésarios auraient été des généraux à la tête de phalanges prestigieuses et les grand(e)s artistes des empereurs. La conquête pouvait être une percée au sein d'un territoire. Dans ce cas, la venue des compagnies européennes était dépeinte comme une entreprise éducatrice, voire civilisatrice. La conquête pouvait aussi être faite au détriment d'autres puissances européennes, quand les commentateurs déclaraient que le répertoire et les artistes d'un pays obtenaient la préférence du public. Dans un cas comme dans l'autre, les tournées de la fin du XIXe siècle ont montré l'efficacité et la vitalité de la politique de diplomatie ou de propagande culturelle menée par la France depuis près de deux siècles.

Si le « génie » artistique de ce pays a été invoqué et célébré de part et d'autre de l'Atlantique, la préférence souvent affichée pour les productions européennes a été comprise

comme relevant d'un jeu collaboratif entre les nations impérialistes et les régions sous leur influence. Loin d'adopter une posture d'adhésion passive, les publics des Amériques et au-delà se sont approprié le spectacle venu du continent, qui leur permettait de s'inscrire dans une prestigieuse communauté transnationale de spectateurs tout en y revendiquant leurs particularités. Ce faisant, alors que certains se montraient enthousiastes, d'autres ont au contraire été très critiques à l'égard des propositions artistiques qui leur étaient faites, qu'ils les aient trouvées médiocres ou immorales. La plupart du temps néanmoins, les voix les plus audibles étaient issues des franges dominantes de sociétés fort hiérarchisées, tant sur le plan social qu'ethnique. Alors que le spectacle venu d'Europe a joué un rôle central dans l'affirmation hégémonique de leurs membres les plus aisés, nous avons finalement suggéré qu'il pouvait avoir eu un effet relativement accessoire pour les personnes et groupes de populations elles-mêmes marginalisées et invisibilisées. Cette remarque demeure à ce jour à l'état d'hypothèse et mériterait à notre avis de faire l'objet d'investigations plus approfondies à l'avenir. En l'état, ce bref détour nous a invitée à décentrer notre propos et à interroger, à l'intérieur d'une histoire incomplète, les impensés des récits de son temps.

À l'issue de cette recherche, plusieurs pistes et formes de développement peuvent être envisagées. Tout d'abord, les données collectées et rassemblées dans cette thèse, dont une présentation plus détaillée est offerte dans l'annexe 1, invitent à une présentation numérique et participative, par exemple sous la forme d'un site internet collaboratif. Un tel support construit à partir de cartes dynamiques des tournées ferait apparaître les tracés de l'ensemble des entreprises menées à bien par Maurice Grau et donnerait, pour chaque tournée, des informations techniques sur le répertoire, la distribution voire les recettes (quand elles sont connues)[2762]. À ces données pratiques pourraient s'ajouter des informations plus personnelles comme des extraits de lettres, des coupures de presse ou des photographies. Plusieurs des tournées que nous avons retracées n'étant que partiellement reconstituées, ouvrir ce site internet à la participation d'autres chercheurs et institutions favoriserait l'acquisition d'informations complémentaires, et donnerait plus de visibilité à cette recherche. Surtout, une telle plateforme peut être considérée comme un prolongement collectif nécessaire, de même que l'itinérance des artistes que nous avons étudiée était le fruit d'un travail d'équipe.

[2762] En cela, la carte à laquelle nous pensons se rapprocherait de celle proposée sur le site internet du projet de recherche *Carmen Abroad* : Carmen Abroad. The when and where of *Carmen* performances, 1875-1945, « Map and Timeline », https://carmenabroad.org, consulté le 2 décembre 2025.

La seconde grande perspective de développement que nous entrevoyons consisterait en une analyse des réseaux transnationaux formés par les partenariats entre imprésarios, agents et directeurs de théâtre. Une meilleure connaissance du maillage entrepreneurial à la base de l'industrie spectaculaire globalisée ou en voie de globalisation susciterait certainement la mise en lien d'aires géographiques, de genres et de carrières jusqu'ici considérés isolément les uns des autres, ouvrant ainsi de nouvelles perspectives. Une telle étude appelle également la mise en place d'un programme de recherche collectif et international. Rassembler les travaux de plusieurs chercheuses et chercheurs ancrés dans des aires géographiques distinctes approfondirait la dimension collaborative invoquée à plusieurs reprises dans cette thèse et appréhenderait ses enjeux sur un empan chronologique plus large, qui ferait sans doute apparaître des transformations difficilement détectables dans une étude concentrée sur une période plus restreinte. Mettre en commun le fruit de recherches diverses pourrait aussi, nous l'espérons, valoriser l'implication des imprésarias, agentes et directrices que notre corpus ne nous a pas donné l'opportunité d'analyser.

Enfin, nous désirons entreprendre une étude des spectacles à bord des grands transatlantiques du tournant des XIXe et XXe siècles. Il a beaucoup été question, dans cette thèse, de voyages. Ce sont néanmoins des migrations, voire des exils, qui sont à l'origine des grandes tournées que nous avons étudiées. Maurice Grau et la plupart des grands imprésarios de la seconde moitié du XIXe siècle sont pour la plupart des émigrés européens qui font jouer leurs artistes devant des publics qui ont eux aussi des liens étroits avec les grandes vagues d'immigrations de l'époque. Notre thèse nous a permis de toucher du doigt les initiatives artistiques dont les comédiens et chanteurs faisaient preuve lors des traversées en bateaux. Nous souhaiterions, tout en approfondissant ce premier point, interroger l'expérience sensible de la migration en étudiant les formes de spectacles qui se développaient parmi les passagers d'entrepont et de troisième classe.

En reconstituant les quelque trente ans de carrière de Maurice Grau, je n'ai pu m'empêcher de nourrir une certaine sympathie pour l'imprésario dans le quotidien de qui la lecture des journaux, de la correspondance et des comptes rendus de réunion me plongeait parfois. J'ai également été sincèrement séduite par le phénomène de la tournée, par l'imaginaire du voyage qu'il savait convoquer, et par le sentiment de proximité que le dépouillement des sources pouvait créer pour les divers membres des compagnies. Au-delà de ma sensibilité propre, l'engouement que cette recherche a suscité chez moi peut être lu comme la marque du succès durable du modèle construit par Grau à travers le temps. Le *star system* est toujours

opérant de nos jours, et si les tournées dramatiques n'ont plus l'ampleur qu'elles avaient à la fin du XIXe siècle, leur équivalent musical est toujours bien vivace. Toutefois, cet attrait ne saurait oblitérer la complexité d'un système spectaculaire dont la structure même dissimule ses aspects les plus critiquables.

La rentabilité des entreprises et les cachets sensationnels et sensationnalistes des vedettes s'obtiennent en minimisant quantité de dépenses, ce qui tend à précariser la majorité des acteurs du secteur. La libéralisation économique des arts vivants impose d'établir des liens étroits avec les grands de ce monde, sans qui la réussite semble impossible. Souvent de nationalité états-unienne, ceux dont Maurice Grau sollicite le concours tirent leur position d'entreprises industrielles et financières organisées à l'échelle transnationale. Ces dernières contribuent à instaurer une division du travail capitaliste supranationale, dans laquelle des régions entières, bien qu'à des niveaux divers, deviennent les pourvoyeurs de ressources bénéficiant principalement aux pays investisseurs. Enfin, la présentation et parfois l'intériorisation du spectacle européen comme parangon d'un modèle civilisationnel à atteindre apparaît assez clairement comme une forme d'impérialisme qui, convaincue de sa légitimité, ne cherche pas à se cacher.

Ces points sombres de l'histoire des tournées et de la carrière de Grau ne sont pas les seuls que cette thèse a fait affleurer ; pensons notamment à la solidarité et à l'esprit de camaraderie qui peuvent s'exprimer pendant l'itinérance. Ils mettent cependant en lumière les profondes interconnexions qui existent entre les formes dominantes de spectacle et les formes dominantes de gouvernance. En ce sens, la figure de Maurice Grau révèle la façon dont les arts vivants prennent racine dans le monde du XIXe siècle, lequel se met en scène grâce aux arts vivants.

Table des illustrations (cartes, images, tableaux)

Table des cartes

CARTE 1 : ITINERAIRE DE LA TOURNEE EUROPEENNE DE SARAH BERNHARDT (1881-1882) 70

CARTE 2 : ITINERAIRE DE LA TOURNEE EUROPEENNE DE COQUELIN AINE (1882-1883) 71

CARTE 3 : ITINERAIRE DE LA TOURNEE EUROPEENNE D'ADELINA PATTI (1885-1886) 71

CARTE 4 : ITINERAIRES FREQUEMMENT EMPRUNTES PAR LES GRANDES TOURNEES DU DERNIER XIXE SIECLE 73

CARTE 5 : ITINERAIRES PROBABLES DES TOURNEES DANS L'OCEAN PACIFIQUE A LA FIN DU XIXE SIECLE 74

CARTE 6 : ITINERAIRE DE LA TOURNEE THEATRALE DES WILLIAMSON (1874-1876) 75

CARTE 7 : PLANISPHERE DES TOURNEES GRAU 237

CARTE 8 : PLANISPHERE DES VILLES VISITEES PAR GRAU ET SES ARTISTES (PONDERE EN FONCTION DU NOMBRE DE JOURS PASSES SUR PLACE) 241

CARTE 9 : PLANISPHERE DES VILLES VISITEES PAR GRAU ET SES ARTISTES (NON PONDERE) 242

CARTE 10 : ITINERAIRE DE LA TOURNEE RUBINSTEIN/WIENIAWSKY (1872-1873) 534

CARTE 11 : ITINERAIRE DE LA TOURNEE SARASATE/D'ALBERT (1889-1890) 534

CARTE 12 : ITINERAIRE GLOBAL DE LA TOURNEE SARAH BERNHARDT (1886-1887) 535

CARTE 13 : ITINERAIRE DE LA TOURNEE SARAH BERNHARDT - ZOOM AMERIQUE DU NORD (1886-1887) 536

CARTE 14 : ITINERAIRE DE LA TOURNEE MONDIALE SARAH BERNHARDT (1891-1893) 537

CARTE 15 : ITINERAIRE DE LA TOURNEE MONDIALE SARAH BERNHARDT - ZOOM AMERIQUE DU NORD (1891-1892) 537

CARTE 16 : ITINERAIRE DE LA TOURNEE MONDIALE SARAH BERNHARDT - ZOOM EUROPE (1892-1893) 538

CARTE 17 : ITINERAIRE DE LA MAURICE GRAU FRENCH OPERA COMPANY (1880-1882) 560

CARTE 18 : ITINERAIRE DE LA TOURNEE DE LILLIAN RUSSELL (1895-1896) 561

Table des images

IMAGE 1 : US-NYPM, JAMES FULD COLLECTION, *OPERA HOUSES ET AL. GRAU, MAURICE, 1849-1907. AUTOGRAPH SENTIMENT SIGNED*, 31 OCTOBRE 1872. 25

IMAGE 2 : BARET CHARLES, *PROPOS D'UN HOMME QUI A BIEN TOURNE*, PARIS, [S.N.], 1909. 81

IMAGE 3 : ANONYME, « ADELINA PATTI », *EL SIGLO DIEZ Y NUEVE*, 30 NOVEMBRE 1886. 94

IMAGE 4 : US-NYMO, *MAURICE GRAU PHOTOGRAPH*, S.D. 101

IMAGE 5 : ANONYME, « TEATROS. GRAN TEATRO NACIONAL. GRAN COMPAÑIA DEL SR. MAURICIO GRAU », *EL MONITOR REPUBLICANO,* 30 DECEMBRE 1880. 161

IMAGE 6 : ANONYME, « THEATRE NATIONAL. GRANDE COMPAGNIE FRANÇAISE D'OPERA DE M. MAURICE GRAU », *LE TRAIT D'UNION*, 24 NOVEMBRE 1882. 161

IMAGE 7 : *« IL FIGLIO DELLE SELVE, » « INGOMAR, THE BARBARIAN, » A PLAY IN FIVE ACTS. BY F. HALM [PSEUD.] THE ENGLISH VERSION PREPARED EXPRESSLY FOR THE AMERICAN TOUR OF SIGNOR SALVINI AND HIS ITALIAN COMPANY, UNDER THE MANAGEMENT OF MAURICE GRAU*, [LIVRET], *OP. CIT.* 181
IMAGE 8 : ANONYME, « ENTERTAINEMENTS. CARLL'S OPERA HOUSE », *MORNING JOURNAL AND COURIER*, 30 OCTOBRE 1885. 182
IMAGE 9 : ANONYME, « AMUSEMENTS. ABBEY'S THEATRE. […] MME. REJANE », *THE SUN*, 21 MARS 1895. 182
IMAGE 10 : ANONYME, « BROADWAY THEATRE », *NEW-YORK TRIBUNE*, 17 FEVRIER 1895. 182
IMAGE 11 : ANONYME, *MORNING POST*, 7 JUIN 1894. 184
IMAGE 12 : ANONYME, « A BAYREUTH FESTIVAL IN NEW YORK PROMISED MUSIC-LOVERS BY MR. GRAU », *NEW YORK JOURNAL*, 9 SEPTEMBRE 1898. 187
IMAGE 13 : ANONYME, « A BAYREUTH FESTIVAL IN NEW YORK PROMISED MUSIC-LOVERS BY MR. GRAU », ART. CIT. 188
IMAGE 14 : ANONYME, « CALIFORNIA THEATRE », *DAILY ALTA CALIFORNIA*, 23 JUIN 1872. 191
IMAGE 15 : US-CAH, 37CFR201.14, MAURICE GRAU. OPERA MANAGER. *FREDERICK HILL MESERVE'S HISTORICAL PORTAITS*, VOL. 18. 198
IMAGE 16 : MEDAILLONS DE HENRY IRVING ET ELLEN TERRY, ANONYME, « NANCE OLDFIELD. THE BELLS », *THE MORNING CALL*, 5 SEPTEMBRE 1893. 216
IMAGE 17 : ANONYME, « AMUSEMENTS », *SAN FRANCISCO CALL*, 27 AOUT 1893. 221
IMAGE 18 : ANONYME, *THE EVENING STANDARD*, 21 JUIN 1894. 221
IMAGE 19 : ANONYME, « AMUSEMENTS », *THE SUN*, 24 FEVRIER 1895. 222
IMAGE 20 : ANONYME, « ENTERTAINMENTS », *THE MORNING LEADER*, 4 JUILLET 1898. 222
IMAGE 21 : ANONYME, *LONDON EVENING STANDARD*, 13 JUIN 1893. 224
IMAGE 22 : ANONYME, « ADVERTISEMENTS. DRURY-LANE THEATRE ROYAL », *THE ERA*, 17 JUIN 1893. 224
IMAGE 23 : GRAVURE CARICATURANT LA « GUERRE » QUE SE LIVRENT L'OPERA ALLEMAND ET L'OPERA FRANÇAIS/ITALIEN. AUTEUR PRESUME : JOSEPH FERDINAND KEPPLER. US-NYMO, *THE WAR OF THE OPERA – A HARMONIOUS BATTLE, BY PUCK* [CARICATURE], 11 FEVRIER 1891. CITE DANS AFFRON CHARLES ET AFFRON MIRELLA JONA, *GRAND OPERA : THE STORY OF THE MET, OP. CIT.*, P. 35. 227
IMAGE 24 : US-NYMO, MAURICE GRAU CLIPPINGS, [DESSIN DE PRESSE], S. D. 254
IMAGE 25 : *EL TEATRO TACON, VUE DEPUIS LES PORTES DE MONSERRATE*, [LITHOGRAPHIE], LA HAVANE, 1841, HTTPS://FOTOSDLAHABANA.COM/TEATRO-TACON-LA-JOYA-ARQUITECTONICA-DEFINITIVA-DEL-ODIADO-CAPITAN-GENERAL/, CONSULTE LE 2 NOVEMBRE 2025 256
IMAGE 26 : US-NYGRD, CUBA WITH PEN AND PENCIL, HAZARD SAMUEL, *INSIDE OF THE TACON THEATRE*, [GRAVURE], HARTFORD, CONN. (HARTOFROD PUBLISHING COMPANY), 1871. 257
IMAGE 27 : US-NYMC, MNY3205, BYRON COMPANY, *NEW FIFTH AVENUE THEATRE, NEW YORK CITY*, [PHOTOGRAPHIE], 1899. 258
IMAGE 28 : US-NYMO, *METROPOLITAN OPERA HOUSE N. Y., J. CLEVELAND CADY, ARCHITECT* [RAPPORT ET PLAN DE CONSTRUCTION], (EXTRAIT), S. D. 260
IMAGE 29 : BIRKMIRE WILLIAM HARVEY, *THE PLANNING AND CONSTRUCTION OF AMERICAN THEATRES*, NEW YORK, J. WILEY, 1906, P. 60. 265

IMAGE 30 : SALLE DU PARK THEATRE DE BOSTON, STARK JAMES HENRY, *STRANGER'S ILLUSTRATED GUIDE TO BOSTON AND ITS SUBURBS, BOSTON*, PHOTO-ELECTROTYPE CO., 1883, P. 161. 266
IMAGE 31 : EXTRAIT DU PROSPECTUS PROMOUVANT LA SAISON 1893-1894 DU METROPOLITAN OPERA 303
IMAGE 32 : ANONYME, « AMUSEMENT. ACADEMY OF MUSIC. PATTI », *NEW YORK DISPATCH*, 14 NOVEMBRE 1886. 334
IMAGE 33 : ANONYME, « AMUSEMENTS. AMBERG THEATRE », *NEW-YORK DAILY TRIBUNE*, 29 DECEMBRE 1889. 334
IMAGE 34 : « AMUSEMENTS. ENGLISH'S OPERA-HOUSE », *THE INDIANAPOLIS JOURNAL*, 16 MARS 1890. 334
IMAGE 35 : EXTRAIT DU PROGRAMME DE L'EXTRAVAGANZA *BLUEBEARD, JR., OR, FATIMA AND THE FAIRY* DE CLAY M. GREENE ET FRED J. EUSTIS, RICHARD MADDERN ET JOHN JOSEPHE BRAHAM SR., *BLUEBEARD, JR., OR, FATIMA AND THE FAIRY (GREENE). TREMONT THEATRE (BOSTON, MASS.), OP. CIT.* 335
IMAGE 36 : US-NYP, 7-*MBD, *METROPOLITAN OPERA PROGRAMMES*, [PROGRAMMES], SAISON 1901-1902 357
IMAGE 37 : US-NHUB, MARIA H. DEHON POLK COLLECTION OF CONSTANT COQUELIN, GEN MSS 453, BOX 2, FOLDER 281, *ENTERTAINMENT FOR THE BENEFIT OF THE HOME FOR THE DESTITUE BLIND. WALDORF-ASTORIA, 12TH APRIL, 1901*, [PROGRAMME], 1901. 358
IMAGE 38 : *MAURICE GRAU FRENCH OPERA COMPANY.* MME. FAVART. *OPERA COMIQUE IN THREE ACTS. BY MM. DURU AND CHIVOT. THE MUSIC COMPOSED BY MR. J. OFFENBACH. AS ORIGINALLY PERFORMED BY MAURICE GRAU FRENCH OPERA-BOUFFE COMPANY, OP. CIT.*, 1879. 365
IMAGE 39 : THE JUDIC EDITION. « THE ONLY CORRECT VERSION TRANSLATED AND PRINTED FROM MY MANUSCRIPTS. » AMERICAN TOUR UNDER THE DIRECTION OF MR. MAURICE GRAU. *LILI, OP. CIT.*, 1885. 367
IMAGE 40 : *MAURICE GRAU FRENCH OPERA COMPANY.* MME. FAVART. *OPERA COMIQUE IN THREE ACTS. BY MM. DURU AND CHIVOT. THE MUSIC COMPOSED BY MR. J. OFFENBACH. AS ORIGINALLY PERFORMED BY MAURICE GRAU FRENCH OPERA-BOUFFE COMPANY, OP. CIT.*, 1879. L'ANNONCE OCCUPE LE QUART SUPERIEUR DE LA PAGE, LE RESTE ETANT VIDE. 368
IMAGE 41 : BLUEBEARD, JR., OR, FATIMA AND THE FAIRY *(GREENE). TREMONT THEATRE (BOSTON, MASS.)*, OP. CIT., P. 1, 2, 4, 6, 8, 10-12. 372
IMAGE 42 : US-NHS, N. C., *ROYAL OPERA, COVENT GARDEN. THE GRAND OPERA SYNDICATE, LIMITED. MANAGING DIRECTOR : MR. MAURICE GRAU. THIS EVENING PERFORMANCE. WEDNESDAY, JUNE 21ST, AT 7.30, TRISTAN UND ISOLDE*, [PROGRAMME], 1899. 373
IMAGE 43 : US-NYP, MARCELLA SEMBRICH PAPERS 1790-1988 [BULK 1885-1930], PROGRAMS (FOLDER 47), *METROPOLITAN OPERA PROGRAM. JAN. 1903*, [PROGRAMME], 1903. 379
IMAGE 44 : *LYCEUM THEATRE. SOLE LESSEE MR. HENRY IRVING. THE SEASON UNDER THE MANAGEMENT OF MR. HENRY E. ABBEY. MR. LAWRENCE BARRET IN YORICK'S* LOVE, *LONDON LYCEUM THEATRE PROGRAMMES*, [PROGRAMMES DE THEATRE], OP. CIT., S. D. 381
IMAGE 45 : US-NYP, NEW YORK CITY THEATRE PROGRAMS, 1875-1902 AND UNDATED, MWEZ N. C. 713, *BOOTH'S THEATRE. NEW YORK, FRIDAY, DECEMBER 3, 1880. POSITIVELY LAST WEEK. ENGAGEMENT OF THE GRAND FRENCH ARTIST, MLLE. SARAH BERNHARDT, SUPPORTED BY A SPECIALLY SELECTED COMPANY, FROM THE PARISIAN THEATRES, UNDER THE MANAGEMENT OF HENRY E. ABBEY. FRIDAY EVENING WILL BE PRESENTED LE SPHINX, A DRAMA IN FIVE ACTS BY OCTAVE FEUILLET*, [PROGRAMME], 1880, P. 6, 8 ET 10. 388
IMAGE 46 : US-NYP, NEW YORK CITY THEATRE PROGRAMS, 1875-1902 AND UNDATED, MWEZ N. C. 713, *GARDEN THEATRE. CHARLES FROHMAN MANAGER. WEEK BEGINNING MONDAY, NOVEMBER 26, 1900. FAREWELL AMERICAN TOUR OF*

Madame Sarah Bernhardt and M. Coquelin. Under the direction of Mr. Maurice Grau, [programme], 1900., p. 18. 389
Image 47 : *Ibid.*, p. 12 389
Image 48 : *Ibid.*, p. 23 390
Image 49 : Representations de Madame Sarah Bernhardt en Suisse. Septembre 1897, [programme], *op. cit.*, 1897. 392
Image 50 : *Plan du paquebot Canada, Plans de divers paquebots de la Compagnie generale transatlantique, Compagnie generale maritime*, Paris, imp. Moncharmont, 1874-1876. 528
Image 51 : Union and Central Pacific Railroad Line. *op.cit.* 542
Image 52 : Pullman Company, Pullman Company scrapbooks, 1882-1908, s.l., 1882, vol. 12/12 542
Image 53 : Compagnie Generale Transatlantique lignes postales de l'Atlantique... lignes postales de la Mediterranee..., Paris, Direction 6 rue Auber, [affiche], 1887. 544
Image 54 : Nasm. *Compagnie neerlando-americaine*. Boulogne Sur-Mer New York... [affiche], 1890. 544
Image 55 : *Union and Central Pacific Railroad Line. op. cit.* 545
Image 56 : Association Rail et Histoire, *Pullman Accomodations. Sleep in Pullman. Comfort and Safety*. Chicago, Charles Daniel Frey Company Advertising, 1934. 546
Image 57 : *Ibid.* 546
Image 58 : New York Central and Hudson River Railroad Company, *Health and Pleasure on ''America's Greatest Railroad.''*, New York, American bank note company, 1895, p. 381. 548
Image 59 : *Union and Central Pacific Railroad Line. op.cit* 552
Image 60 : *Guide officiel des voyageurs sur tous les chemins de fer de l'Europe et les principaux paquebots...*, [guide], *op. cit.*, p. 813. 553
Image 61 : *Ibid.*, p. 815 554
Image 62 : US-NYmo, *Scenery Truck Loaded with Trunks for Tours (early 1900's)*, [photographie] 571
Image 63 : US-NHub, Maria H. Dehon Polk Collection of Constant Coquelin, GEN MSS 453, Box 2, folder 44, Series IV. Photographs, *8 prints of Constant Coquelin with several unidentified people on board a ship*, [photographies], s. d. 589
Image 64 : *8 prints of Constant Coquelin with several unidentified people on board a ship, op. cit.* 623
Image 65 : *Ibid.* 623
Image 66 : *Ibid.* 624
Image 67 : US-NYmc, Theatrical, Grand Opera Rehearsals, MNY17884, Byron Company, *Rehearsing Grand Opera*, [photographie], env 1890. 626
Image 68 : US-NYmc, Theatrical, Grand Opera Rehearsals, MNY35256, Byron Company, *Musical rehearsal of an unidentified opera on the stage of the Metropolitan Opera House.*, [photographie], env 1900. 626
Image 69 : US-NYmc, Theatrical, Grand Opera Rehearsals, MNY63505, Byron Company, *Ballet dancers in costume rehearsing at the Metropolitan Opera House*, env 1900. 627
Image 70 : *Annales du sauvetage maritime*, juillet-septembre 1888, p. 199. 636
Image 71 : The Kansas City Public Library, Kansas City, E. C. Peixotto, *Kansas City Convention Hall*, s.d. 644

IMAGE 72 : US-NYMC, 38.294.47, B. J. (BENJAMIN J.) FALK (1853-1925). *SCENE FROM "A RUSSIAN HONEYMOON" AT THE MADISON SQUARE THEATRE, N.Y.*, 1883. 650
IMAGE 73 : US-NYHS, THEATRICAL PORTRAITS, OFFISTE-BOX 1, SERIES 1, *MARIE AIMEE*, S.D. 650
IMAGE 74 : US-NYHS, THEATRICAL PORTRAITS, OFFSITE-BOX 4, SERIES 1, *SARAH BERNHARDT*, 1887. 651
IMAGE 75 : US-NHS, COLLECTION ON PROMINENT FIGURES, DRAWER 2, FOLDER 290, *ERNEST VAN DYCK*, S.D. 651
IMAGE 76 : US-NYHS, THEATRICAL PORTRAITS, OFFSITE-BOX 7, SERIES 1, *EMMA CALVE*, S.D. 652
IMAGE 77 : US-NYHS, THEATRICAL PORTRAITS, OFFSITE-BOX 37, SERIES 1, *ELLEN TERRY*, S.D. 652
IMAGE 78 : US-NHS, COLLECTION ON PROMINENT FIGURES, DRAWER 4, FOLDER 821, *JEAN DE RESZKE*, S.D. 653
IMAGE 79 : LA MARSEILLAISE FRANCO-MEXICAINE, HENRIOT, JANVIER 1881. 674
IMAGE 80 : JUAN DE DIOS PEZA, « ADELINA PATTI », JANVIER 1887. 678
IMAGE 81 : ANONYME, « THEATRO S. JOSE. GRANDE COMPANHIA DE OPERA FRANCESA DIRIGIDA POR MR. MAURICE GRAU. » *ESTADO DE SAO PAULO*, 14 JUILLET 1881. 680
IMAGE 82 : US-NYMO, *TICKET SOUVENIR, GALA PERFORMANCE [...] IN HONOR OF HIS ROYAL HIGHNESS PRINCE HENRY OF PRUSSIA*, 25 FEVRIER 1902. 682
IMAGE 83 : ANONYME, « AMUSEMENTS », *CHICAGO DAILY TRIBUNE*, 2 AVRIL 1872. 688
IMAGE 84 : US-NHS, THE LOVE FAMILY PAPERS, MSS 1, SERIES IV, BOX 11, FOLDER 3, *LILLI LEHMAN, 1 PHOTOGRAPH BY AIME DUPONT, WITH AUTOGRAPH TO HELEN LOVE*, [PHOTOGRAPHIE DEDICACEE], 1894. 729
IMAGE 85 : US-NHS, THE LOVE FAMILY PAPERS, MSS 1, SERIES IV, BOX 11, FOLDER 8, *ANTON SEIDL, 1 SIGNED PHOTOGRAH BY WILMELM*, [PHOTOGRAPHIE SIGNEE], 12 JANVIER 1892. 729
IMAGE 86 : US-NHS, COLLECTION ON PROMINENT FIGURES IN HISTORICAL RECORDED SOUND, DRAWER 3, FOLDER 606, *LUIGI MANCINELLI, 2 PHOTOGRAPHS WITH AUTOGRAPHS*, [PHOTOGRAPHIES DEDICACEES], S. D. 731
IMAGE 87 : US-NHS, COLLECTION ON PROMINENT FIGURES IN HISTORICAL RECORDED SOUND, DRAWER 3, FOLDER 722, *LILLIAN NORDICA, 8 PHOTOGRAPHS, INCLUDING 2 WITH AUTOGRAPHS*, À VICTOR MAUREL, [PHOTOGRAPHIES], 1895. 731
IMAGE 88 : US-NHS, COLLECTION ON PROMINENT FIGURES IN HISTORICAL RECORDED SOUND, DRAWER 3, FOLDER 566, *LILLI LEHMANN, 1 PHOTOGRAPH WITH AUTOGRAPH TO VICTOR MAUREL*, [PHOTOGRAPHIE DEDICACEE], 1898. 732
IMAGE 89 : BARET CHARLES ET JOB, *C'EST MA TOURNEE !!! HISTOIRE D'UNE TOURNEE CH. BARET*, DIJON-PARIS, A. RONDEL, 1913, PREMIERE DE COUVERTURE. 795
IMAGE 90 : US-WCR, PQ2265, *THE COQUELIN-HADING EDITION. THE ONLY CORRECT VERSION OF OUR PLAYS, TRANSLATED AND PRINTED FROM OUR PROMPT-BOOKS.* A PARISIAN. *AS REPRESENTED BY COQUELIN-HADING AND COMPANY UNDER THE MANAGEMENT OF MR. HENRY E. ABBEY AND MR. MAURICE GRAU.*, [LIVRET], NEW YORK, F. RULLMAN, 1888. 839
IMAGE 91 : ANONYME, « THE BRIDE OF LAMMERMOOR. MADAME ADELINA PATTI APPEARS IN THE ROLE OF LUCIA », *DAILY ALTA CALIFORNIA*, 19 FEVRIER 1890. 857
IMAGE 92 : US-NYP, JPB 06-32, *PAULINE GOODHEIM LEVY SCRAPBOOK OF MUSICIANS' AUTOGRAPHS*, [ALBUM D'AUTOGRAPHES], MAURICE GRAU, FEVRIER 1892. 883

Table des tableaux

TABLEAU 1: TOURNES GRAU PAR GENRE (1872-1904) 159
TABLEAU 2 : COMPOSITEURS AYANT FOURNI LE PLUS GRAND NOMBRE D'OPERAS AU REPERTOIRE GRAU 163
TABLEAU 3 : LIBRETTISTES AYANT FOURNI LE PLUS GRAND NOMBRE D'OPERAS AU REPERTOIRE GRAU 163
TABLEAU 4 : DRAMATURGES AYANT FOURNI LE PLUS GRAND NOMBRE DE PIECES DE THEATRE AU REPERTOIRE GRAU 167
TABLEAU 5 : ŒUVRES DE CREATRICES DANS LE REPERTOIRE GRAU 173
TABLEAU 6 : LANGUES ENTENDUES DANS LES TOURNEES GRAU, TOUS GENRES CONFONDUS 175
TABLEAU 7 : LANGUES ENTENDUES EN TOURNEE SELON LE REPERTOIRE 175
TABLEAU 8 : LANGUE D'ORIGINE DES ŒUVRES REPRESENTEES 177
TABLEAU 9 : REGIONS DU MONDE INVESTIES PAR GRAU SELON LES ANNEES 238
TABLEAU 10 : CARACTERISTIQUES DES THEATRES ETATS-UNIENS DIRIGES PAR MAURICE GRAU 262
TABLEAU 11 : TROUPES ACCUEILLIES AU STAR THEATRE DE NEW YORK ENTRE MAI 1887 ET JUIN 1888 270
TABLEAU 12 : PART DES REVENUS DU METROPOLITAN OPERA DEGAGES PAR LES LOCATIONS 362
TABLEAU 13 : DEPENSES ET RECETTES PUBLICITAIRES DE L'ABBEY, SCHOEFFEL & GRAU CO. SUR CINQ ANS (1887-1892) 382
TABLEAU 14 : DEPENSES ET RECETTES PUBLICITAIRES DU METROPOLITAN OPERA SUR CINQ ANS (1898-1903) 382
TABLEAU 15 : CHANTIER DU TREMONT THEATRE – DEPENSES PRINCIPALES 401
TABLEAU 16 : OBLIGATIONS DU TREMONT THEATRES 403
TABLEAU 17 : PRINCIPAUX ACTIONNAIRES DU TREMONT THEATRE 403
TABLEAU 18 : LOYER, ASSURANCE ET TAXES PAYES PAR LES DIRECTIONS GRAU, AVEC OU SANS ASSOCIES 408
TABLEAU 19 : DEPENSES ENERGETIQUES DES THEATRES DIRIGES PAR ABBEY, SCHOEFFEL & GRAU 409
TABLEAU 20 : DEPENSES ENERGETIQUES DU METROPOLITAN OPERA (1898-1903) 409
TABLEAU 21 : FRAIS DE REPARATION ET TRAVAUX DIVERS 410
TABLEAU 22 : REMUNERATION DES PERSONNELS DES THEATRES DIRIGES PAR ABBEY, SCHOEFFEL & GRAU, HORS ARTISTES (1887-1891) 412
TABLEAU 23 : REMUNERATION DES PERSONNELS DE LA MAURICE GRAU OPERA COMPANY AU METROPOLITAN OPERA, HORS ARTISTES (1898-1903) 412
TABLEAU 24 : DEPENSES ANNUELLES POUR LE LOYER, L'ENERGIE, L'ENTRETIEN ET LE PERSONNEL DES THEATRES 412
TABLEAU 25 : DEPENSES ALLOUEES AUX THEATRES EN TOURNEE (1887-1892) 414
TABLEAU 26 : FRAIS ENGAGES PAR ABBEY, SCHOEFFEL & GRAU POUR LES DECORS ET COSTUMES (1887-1891) 422
TABLEAU 27 : FRAIS DE DECORS, COSTUMES, ACCESSOIRES ET PARTITIONS DE LA MAURICE GRAU OPERA COMPANY (1898-1903) 423
TABLEAU 28 : DEPENSES CONSACREES AU TRANSPORT ET A L'HEBERGEMENT LORS DE QUATRE TOURNEES D'ABBEY, SCHOEFFEL & GRAU (1888-1892) 430
TABLEAU 29 : DEPENSES CONSACREES AU TRANSPORT ET A L'HEBERGEMENT DE LA TROUPE DU METROPOLITAN OPERA (1898-1903) 430
TABLEAU 30 : SOMMES ALLOUEES A LA PUBLICITE DES ENTREPRISES GRAU (1887-1892 ; 1898-1903) 434
TABLEAU 31 : DEPENSES ALLOUEES A LA LOCATION DE BUREAUX PAR ABBEY, SCHOEFFEL & GRAU (1887-1892) 435

TABLEAU 32 : DROITS PAYES AUX AUTEURS ET COMPOSITEURS PAR ABBEY, SCHOEFFEL & GRAU ENTRE 1887 ET 1892 PUIS PAR LA MAURICE GRAU OPERA COMPANY ENTRE 1898 ET 1903 435
TABLEAU 33 : COMPTES DE LA TOURNEE MARY ANDERSON (1888-1889) 436
TABLEAU 34 : SALAIRES DES ARTISTES DU METROPOLITAN OPERA TELS QUE RETRANSCRITS DANS LES LIVRES DE COMPTES DE LA MAISON (1898-1903) 450
TABLEAU 35 : BILAN ANNUEL DE L'ABBEY, SCHOEFFEL & GRAU COMPANY (1ER MAI 1887- JUIN 1888) 472
TABLEAU 36 : BILAN FINANCIER DU WALLACK'S THEATRE (1887-1888) 475
TABLEAU 37 : COMPTES DE LA TROUPE DE MRS. POTTER (1888-1889) 476
TABLEAU 38 : BILAN FINANCIER DE LA TOURNEE COQUELIN-HADING : ÉTATS-UNIS, MEXIQUE, CANADA (1888-1889) 476
TABLEAU 39 : PRIX D'ENTREES POUR LES REPRESENTATIONS D'OPERA BOUFFE ET D'OPERA EN FRANÇAIS (1872-1878) 479
TABLEAU 40 : PRIX D'ENTREES POUR LES REPRESENTATIONS D'OPERA BOUFFE ET D'OPERA EN FRANÇAIS (1878-1884) 480
TABLEAU 41 : PRIX D'ENTREE AU METROPOLITAN OPERA (1891-1903) 481
TABLEAU 42 : PRIX DES ENTREES PENDANT LA TOURNEE SALVINI (1873-1874) 482
TABLEAU 43 : PRIX D'ENTREE POUR LES REPRESENTATIONS D'ANNA JUDIC, ADELINA PATTI ET SARAH BERNHARDT A MEXICO, EN DOLLARS ETATS-UNIENS (1886-1887) 484
TABLEAU 44 : ÉVOLUTION DES PRIX D'ENTREE POUR LES REPRESENTATIONS DE PATTI, MEXICO, 1887 485
TABLEAU 45 : ÉVOLUTION DES PRIX D'ENTREE POUR LES REPRESENTATIONS DE BERNHARDT, MEXICO, 1887 486
TABLEAU 46 : PRIX D'ENTREE AU METROPOLITAN OPERA (1891-1892) 487
TABLEAU 47 : TARIFS DES CONCERTS A PRIS POPULAIRES 487
TABLEAU 48 : GALA EN L'HONNEUR DU PRINCE HENRI DE PRUSSE, PRIX DES ENTREES (1902) 487
TABLEAU 49 : SOMMES GAGNEES PAR GRAU LORS DE SES BENEFICES ANNUELS (1899-1903) 488
TABLEAU 50 : PART DES ENGAGEMENTS EXTERIEURS D'ARTISTES DANS LES RECETTES DU METROPOLITAN OPERA (1898-1903) ... 490
TABLEAU 51 : DISTRIBUTION DES DIVIDENDES AU METROPOLITAN OPERA (1898-1903) 509
TABLEAU 52 : BENEFICES GENERES PAR LES SAISONS 1898-1903 DU METROPOLITAN OPERA 509
TABLEAU 53 : COMPTES DU 1430 BROADWAY (1887-1888) 513
TABLEAU 54 : QUELQUES-UNS DES VAPEURS EMPRUNTES PAR LES ARTISTES DE GRAU 524
TABLEAU 55 : CHANTEURS LES PLUS SOUVENT ENGAGES AU METROPOLITAN OPERA (1891-1903) 612
TABLEAU 56 : REPERTOIRE DE LA TROUPE D'ADELINA PATTI, MEXICO, DECEMBRE 1886-JANVIER 1887 667
TABLEAU 57 : REPERTOIRE DE LA TOURNEE D'OPERA FRANÇAIS (1880-1882) 816

UNIVERSITÉ PARIS 8 DES CRÉATIONS

Thèse de doctorat

Histoire d'une production spectaculaire : Maurice Grau, un imprésario à succès (1849-1907)

Volume 2

Megan Estela

Soutenue le 12 juin 2026

sous la direction d'Isabelle Moindrot
et de Céline Frigau Manning

Discipline
Théâtre et arts de la scène

École doctorale
ED159, EDESTA

Laboratoire
EA 1573
Laboratoire Scènes du monde, création, savoirs critiques

Composition du jury
Jean-Christophe Branger : rapporteur
Université Lumière – Lyon 2

Guy Ducrey : rapporteur
Université de Strasbourg

Nathalie Coutelet : examinatrice
Université Paris 8

Jean-Claude Yon : président du jury
UVSQ, EPHE

Isabelle Moindrot : directrice de thèse
Université Paris 8

Céline Frigau Manning : co-directrice de thèse
Université Jean Moulin – Lyon 3

Sources et bibliographie

Cette partie s'organise en deux grandes sections. La première rassemble les sources primaires ; la seconde, intitulée « Bibliographie », les sources secondaires.

Les sources sont réparties en onze sections thématiques : 1. les documents personnels relatifs à la famille Grau (état civil, actes de vente, notices nécrologiques), 2. les documents personnels d'artistes (carnet de bord, photographies non destinées à la diffusion…), 3. la correspondance, 4. la documentation interne aux institutions (contrats, comptes-rendus de réunions, audits et bilans financiers, plans, dessins de costumes), 5. les livrets et programmes, 6. les documents médiatiques/promotionnels (autographes, iconographie, enregistrements sonores), 7. la presse (liste des journaux consultés, dossiers de presse, sélection d'articles), 8. les mémoires et biographies d'artistes, 9. les mémoires et biographies d'intermédiaires du spectacle, 10. les écrits de contemporains divers, 11. les dictionnaires et autres usuels de l'époque. À l'intérieur des sections et sous-sections (entre parenthèses), les documents sont classés par ordre chronologique[2763] et alphabétique pour deux documents de même date. Les documents non datés sont placés en fin de section, et ordonnés alphabétiquement. Pour les ouvrages publiés, la référence indique toujours la date de première parution ; celle-ci figure entre crochets quand l'ouvrage a été consulté et cité dans une version postérieure (exemple : ASTRUC Gabriel, *Le Pavillon des fantômes*, [Paris, Grasset, 1929], Paris, Mémoire du Livre, 2003).

La bibliographie rassemble des ouvrages publiés entre la seconde moitié du XXe siècle et aujourd'hui et s'organise en cinq sous-sections. La sous-section 1 rassemble les ouvrages qui analysent les circulations de biens, d'idées et de personnes au tournant des XIXe et XXe siècle, ainsi que la façon dont elles (re)modèlent les rapports de force dans l'espace transatlantique. La sous-section 2 porte réunit des écrits monographiques contemporains sur les acteurs de la sphère spectaculaire de l'époque. Dans la sous-section 3 apparaissent des études sur les arts de la scène. La sous-section 4 rassemble quant à elle des ouvrages d'histoire générale. Enfin, la sous-section 5 regroupe des œuvres de sciences humaines et sociales qui proposent autant de mises en perspective des faits rassemblés dans cette thèse. Dans l'ensemble des sous-sections, les ouvrages sont classés par ordre alphabétique du nom d'auteur.

[2763] Notons deux exceptions : les titres de journaux sont classés par pays et par ordre alphabétique ; les documents conservés au sein d'une même collection d'archives sont d'abord regroupés sous la dîte collection, avant d'être classés par ordre alphabétique.

Comme indiqué dans le volume 1, les noms des institutions dans lesquelles les documents inédits sont conservés sont indiqués selon le sigle proposé par le RISM, à savoir :

Archives départementales des Hauts-de-Seine	F-NANad
Archives départementales des Yvelines	F-MBa
Archives municipales de Croissy-sur-Seine	F-CSam
Archives municipales de Millau	F-MIL
Archives de Paris	F-Pap
Bibliothèque de la Comédie-Française	F-Pcf
Bibliothèque Historique de la Ville de Paris	F-Pbh
Bibliothèque Nationale de France :	
Arts du Spectacle	F-Pnas
Bibliothèque Musée de l'Opéra	F-Po
Biblioteca nazionale centrale di Roma	I-Rn
Boston Public Library, Music Department	US-Bp
British Library	GB-Lbl
Centre Historique des Archives Nationales	F-Pan
Columbia University Library of Music	US-NYcu
Folger Shakespeare Library	US-Ws
Harvard University	
Eda kuhn Loeb Music Library	US-CAe
Widener Memorial Library	US-CAw
Houghton Library	US-CAh
Library of Congress	
Rare Book collection	US-Wcr
General Collections	US-Wcg
Prints and Photographs Division	US-Wcp
Metropolitan Opera Archives	US-NYmo
Morgan Library & Museum	US-NYpm
Museum of the City of New York	US-NYmc
National Archives at the city of New York	US-NYna
National Library of Australia	AUS-CAnl
New York Historical Society's Patricia D. Klingestein Library	US-NYhs
New York Public Library :	

General Research Division	US-NYgrd
Music Division	US-NYp
Billy Rose Theatre Collection	US-NYbrtd
Princeton University Library	US-PRu
Royal Opera House Archives	GB-Lrohc
Smith College, Northampton, MA	US-Nsc
Stanford University	US-STum
Surrogate Court of New York	US-NYsc
University of California, Riverside, General Library	US-RIVu
University of Illinois Urbana-Champaign	US-U
University of Toronto, Thomas Fisher Rare Book Library	CDN-Ttfl
Yale Library	
Beinecke Library	US-NHub
Manuscripts and Archives, Sterling Memorial	US-NHs
Arts Library Special Collections (ALSC), Robert B. Haas Family Arts Library	US-NHalsc

Sources

1. Documents personnels sur Grau et sa famille

a. Documents administratifs (état civil, actes notariés, transactions financières, divers)

F-Pap, Fichiers de l'état civil reconstitué, V3E/N 2174, *Acte de naissance d'Antoinette Marie Vallot*, 6 juin 1855.

US-NYna, 84486834, *Engagement de Jacob Grau dans le régiment de Première Infanterie pendant la Guerre Civile*, [certificat militaire d'engagement volontaire], 1861.

US-NYna, Pre-1906, *Duplicata du certificat de naturalisation américaine de Maurice Grau*, 22 avril 1872.

F-Pap, V4E 6166-1204, *Acte de naissance de Louise Grau*, 4 juillet 1885.

F-Pan, MC/ET/CXV/1672, *Bail avec promesse de vente par Eugène Bertrand, directeur du théâtre des Variétés, bd Pereire n° 103, à Maurice Grau, également directeur de théâtre, bd Haussmann n° 25, de locaux situés à Paris, bd Pereire n° 58*, [contrat immobilier], 13 décembre 1887.

F-Pan, MC/ET/CXV/1670, *Déclaration par Maurice Grau, directeur de théâtre, bd Haussmann n° 25, de propriété d'objets mobiliers et meubles meublants appartenant à Marie Vallot, artiste dramatique, même adresse*, [acte notarié], 12 novembre 1887.

F-MBa, *4 Décembre. Vente par Mlle Leroux à Mlle Vallot. Décembre 1889. Établissement de propriété du chef des précédents propriétaires*, [acte notarié], décembre 1889.

F-MBa, *Répertoire des notaires, 3E6 28 ; 3E6 293, Vente par Angèle Victorine Leroux à Marie Antoinette Vallot d'une propriété de campagne à Croissy-sur-Seine, rue Centrale*, [acte notarié], 6 décembre 1889.

US-NYsc, 1907-0019, *Will and probate of Maurice Grau's Estate*, s. d.

F-Pap, 17D159, *Acte de décès de Maurice Grau*, 15 mars 1907.

F-CSam, 4N2, *Lettre de Marie Grau au Maire de Croissy-sur-Seine demandant l'achat d'une concession à perpétuité. Acte de vente de la concession à perpétuité*, 28 mars 1907.

F-CSam, 4N2, *Demande et accord de concession à perpétuité pour la famille Grau*, 1907.

F-Pap, D87 30810, Déclaration du 4 juillet 1907 n° 1182. Quittance n° 179. *Succession de Mr. Grau (Maurice)*, [déclaration de succession], 1907.

F-Pap, D87 30815, Déclaration complémentaire. N° 117 Déclaration du 10 septembre 1907 n° 1715. Quittance n° 106, [déclaration de succession], 1907.

F-Pap, État civil, DQ8 02580, Tables des décès et successions - *Grau, Maurice*, 1907.

F-CSam, 1E44, *Acte de mariage de Louise Grau et de Maurice Ganne*, 1908.

F-CSam, 4Fi1813, « Copie d'une photographie de la sépulture des époux Grau. Architecte : André Arfvidson. » dans *L'Architecture*, s.l., 1908.

F-NANad, D1924, *Acte de décès de Marie Antoinette Vallot, veuve Grau*, 23 mai 1924.

F-NANad, D.522/NB/80, *Déclaration de succession de Marie Antoinette Vallot, veuve Grau*, 20 novembre 1924.

F-MBa, 9Q5 459, Tables des déclarations de succession - *Vallot Antoinette Marie* – n° 56, 20 novembre 1924.

b. Nécrologies des membres de la famille Grau

Jacob Grau (1816-1877)

Anonyme, « Obituary. Jacob Grau, Manager. », *The New York Times*, 15 décembre 1877.

Anonyme, « Obituary. Jacob Grau. », *The New York Herald*, 15 décembre 1877.

Anonyme, « The Funeral of Jacob Grau. », *The New York Times*, 17 décembre 1877.

Anonyme, « Jacob Grau's Estate », *The New York Times*, 30 décembre 1877.

Anonyme, *La France*, 4 janvier 1877.

Anonyme, « Death of an Operatic Manager », *The Era*, 13 janvier 1878.

Samuel Grau (1853-1891)

Anonyme, « A Day's Deaths », *The New York Herald*, 20 septembre 1891.

Anonyme, « Footlight Flashes », *The Macon Telegraph*, 11 novembre 1891.

Herman Grau (1825-1912)

Anonyme, « Operatic Manager Dead », *The Evening Star*, 28 octobre 1912.

Anonyme, « Operatic Manager Dies », *The New York Herald*, 9 novembre 1912.

Maurice Grau (1849-1907)

US-NYmo, *Maurice Grau Clippings*, [coupures de presse], s. d.

Anonyme, « Maurice Grau is Dead », *Boston Transcript*, 14 mars 1907.

Anonyme, « Maurice Grau dies in his Paris Home », *The New York Times*, 15 mars 1907.

Anonyme, « Mr. Maurice Grau dies in Paris. Late Lessee of the Metropolitan Opera House, New York, Succumbs After Long Illness », *The New York Herald*, 15 mars 1907.

Barthole, « Théâtres. Souvenirs et anecdotes », *Le Radical*, 15 mars 1907.

BASSET Serge, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 15 mars 1907.

N.S., « Maurice Grau dies in his Paris Home. Former Director of the Metropolitan Opera House had Been Ill Since December. A Famous Impresario. Directed the Tours of Many Celebrities and Put Grand Opera on a Paying Basis », *The New York Times*, 15 mars 1907.

Tout-Paris, « Bloc-Notes Parisien. Tournées d'Amérique », *Le Gaulois*, 25 mars 1907.

Anonyme, « Maurice Grau », *La Gazette de la Capitale*, 31 mars 1907.

Anonyme, « Autour du théâtre. Un célèbre imprésario. Les grandes tournées américaines », *Stamboul*, 30 avril 1907.

Robert Grau (1858-1916)

Anonyme, « Theatrical Manager Dead », *Ottawa Free Press*, 9 août 1916.

Anonyme, « Manager Robert Grau, Impresario and Writer Dies of Heart Disease », *The Evening World*, 9 août 1916.

Anonyme, « Overdose of Drug Kills Robert Grau », *The New York Times*, 10 août 1916.

Anonyme, « Theatrical Manager and Impresario Victim of Heart Disease », *The Sun*, 10 août 1916.

Anonyme, « Diversias Noticias », *Jornal Do Commercio*, 30 août 1916.

Marie Antoinette Vallot, épouse Grau (1855-1924)

Serigny, « Le Monde & la Ville. Deuil », *Le Figaro*, 24 mai 1924.

Anonyme, « Death », *The New York Herald (European edition)*, 25 mai 1924.

2. Documents personnels hors famille Grau[2764]

US-NYpm, James Fuld Collection, *Opera Houses et al. Grau, Maurice, 1849-1907. Autograph sentiment signed*, [autographe], 31 octobre 1872.

US-NHs, Collection on prominent figures in historical recorded sound, Drawer 3, Folder 715, *Ernesto Nicolini, 1 photograph with autograph to Joseph Schürmann*, [photographie dédicacée], avril 1886.

US-NYmc, Theatrical, Grand Opera Rehearsals, MNY17884, *Rehearsing Grand Opera*, [photographie], env. 1890.

F-Pcf, Fonds Mounet-Sully, Boîte 1, *Menu du paquebot La Bretagne. Compagnie Générale Transatlantique*, [menu], 18 mars 1894.

F-Pcf, Fonds Mounet-Sully, Boîte 1, *Journal de bord de Mounet Sully pendant sa tournée en Amérique*, [journal], 1894.

US-NHub, Maria H. Dehon Polk Collection of Constant Coquelin, GEN MSS 453, Box 2, Folder 35, *Falk, B. J., New York. Cabinet photograph, as Le Rebbe in L'ami Fritz, signed/1894*, [photographie dédicacée], 1894.

GB-Lrohc, 5C1/3/38-39, *Clara Gye Diaries*, [journal], 1896-1898.

US-NYmc, Theatrical, Grand Opera Rehearsals, MNY63505, *Ballet Dancers in Costume Rehearsing at the Metropolitan Opera House*, [photographie], env. 1900.

US-NYmc, Theatrical, Grand Opera Rehearsals, MNY35256, Muscial rehearsal of an unidentified opera on the stage of the Metropolitan Opera House, [photographie], env. 1900.

US-NYmo, Maurice Grau clippings, To Maurice Grau President of the Maurice Grau Opera Company and for many years Director of Grand Opera at the Metropolitan Opera House New York. On the occasion of his retirement from active management, [livre d'or], 27 avril 1903.

US-NYmc, Theatrical, Electrical and Steam Devices for « Parsifal », MNY25113-MNY33311- MNY36604- MNY7972, *Electrical devices used at Met Opera House for « Parsifal »*, [photographie], env. 1904.

National Museum of American History, Division of Musical History, Steinway & Sons Records and Family Papers, 1996.3031 (NMAH Acc.), *William Steinway Diary, 1861-1896*, [journal], s. d.

[2764] Nous choisissons de faire figurer les photographies d'artistes en répétition dans cette section et non dans la section « Documentation interne » car nous les avons analysées pour ce qu'elles disaient de la vie de la troupe de l'Opéra de New York, pas de son administration.

US-NHub, Maria H. Dehon Polk Collection of Constant Coquelin, GEN MSS 453, Box 2, folder 44, Series IV. Photographs, *8 prints of Constant Coquelin with several unidentified people on board a ship*, [photographies], s. d.

US-CAh, Harvard Theatre Collection autograph file 1873-1884, MS Am 2242, 37 CFR 201.14, *Frederick Hill Meserve's Historical Portraits (1850-1915)*, s. d.

US-NYpm, Hall Collection, Hall 1062, *Carte de visite of Maurice Grau*, s. d.

US-NHs, Collection on prominent figures in historical recorded sound, Drawer 3, Folder 611, *Lionel Mapleson, Librarian of the Metropolitan Opera House recording at the Metropolitan, 1901-1903 for IRCC*, [photographie], s. d.

US-NYp, JPB 06-32, Pauline Goodheim Levy Scrapbook of musicians' autographs, [album d'autographes], s. d.

F-Pnas, MY. 335 (1-2), BERNHARDT Sarah, *5e et 6e conférences sur les productions artistiques des hommes et des femmes*, [manuscrit autographe], s. d.

3. Correspondance[2765]

a. Correspondance impliquant Maurice Grau

US-CAh, Harvard Theatre Collection, 37 CFR 201.14, *Grau, Maurice, 1849-1907. Autograph letters (signed) to various, 1873-1884*, [lettres], 1873-1884.

US-Ws, Box: Y.c.215 (88-128), Y.c.215 (106), *Autograph letter signed from Edwin Booth, Baltimore, Maryland, to Maurice Grau*, [lettre manuscrite], 11 mai 1874.

US-CAh, Letters sent to the Boston Museum 1877, 37 CFR 201.14, *Grau, Maurice, 1849-1907. Letters to Richard Montgomery*, [lettres], 1877.

US-Ws, Y.c.6856 (1-4), *Autograph and typed letters signed from Maurice Grau to William Winter*, New York, [lettres], 1877-1901.

US-Ws, Y.c.4208 (1-7), *Autograph letters signed from Maurice Grau to Augustin Daly*, [lettres manuscrites], 1883-1899.

F-Pbh, 4-TMS-06513 (1-2), *Lettres autographes de Maurice Grau mentionnant les engagements de Sarah Bernhardt*, [lettres manuscrites], 1889.

F-Pcf, Fonds Mounet-Sully, Boîte 1, *Lettre de Mounet-Sully à Maurice Grau*, [lettre manuscrite], 29 janvier 1894.

[2765] Cette section rassemble des lettres et télégramme écrits en français et en anglais. La langue utilisée pour référencer la correspondance indique la langue de rédaction.

F-MIL, Livre d'or d'Emma Calvé, 2952-2954, *Lettre de Maurice Grau à Emma Calvé*, [lettre], 1 avril 1898.

US-NHs, The Love Family papers, MS 12, Series 1, Box 4, Folder 10, *Grau, Maurice, 2 typed letters signed to Mrs. Love*, [lettres dactylographiées], 1898.

F-Pnas, MN137 230, *Maurice Grau. « Six lettres autographiées ». Lettres de Maurice Grau à Constant Coquelin*, [lettres], 1899-1903.

US-NYp, Marcella Sembrich papers 1790-1988 [bulk 1885-1930], [MAI-62109-62110], *Deux télégrammes de Maurice Grau à Marcella Sembrich*, [télégrammes], 1901.

US-NYhs, Fannie Edgar Thomas Collection, MS 2958.9451, *Letter from Maurice Grau to Fannie Edgar Thomas*, 13 mars 1902.

F-Pnas, MN137 230, Lettre de Maurice Grau à Constant Coquelin mentionnant l'imprésario américain Frohman, [lettre dactylographiée], 31 octobre 1902.

US-Ws, Y.c.1082 (1), *Typescript letter signed Maurice Grau, New York, to William Winter*, [lettre dactylographiée], 25 novembre 1902.

US-NYp, Correspondence, [MAI-62108], *Lettre de Maurice Grau à Guillaume Stengel-Sembrich*, [lettre], 31 décembre 1903.

F-Pnas, Fonds Victor Ullmann, *Lettre de Maurice Grau à Sarah Bernhardt, Paris*, [lettre dactylographiée], 2 décembre 1906.

b. Correspondance n'impliquant pas Maurice Grau

<u>GB-Lbl, Ellen Terry and Edith Craig Database</u>

ET OUT, F (BL) Loan 125/31/6 (box 51), ET-Z2,356, *Letter from Ellen Terry to Edith Craig*, [lettre manuscrite], 17 mars 1885.

ET POLLING 1and2 (BL) Loan 125/76/3 (box 96/1), ET-5,001-5,003, *Letters from Ellen Terry [Nell] to Elizabeth Rumball [Boo]*, [lettres manuscrites], novembre 1887.

Loan 125/1/5 (Box 1) - Z3226/23, *Letter from Joe Evans to Edith Craig*, [lettre manuscrite], 22 juillet 1892.

ET POLLING 1and2 (BL) Loan 125/76/3 (box 96/1), ET 5,011, *Letter from Ellen Terry [Nell] to Elizabeth Rumball [Boo] on boat to Quebec*, [lettre manuscrite], août 1893.

ET-Z2,257, *2 letters from Ellen Terry to her sister Marion*, [lettres manuscrites], 29 octobre 1893.

ET OUT, F (BL) Loan 125/31/6 (box 51), ET-Z2,305;2,322, *Letters from Ellen Terry to Albert Fleming*, [Lettres], 1893.

ET POLLING 1and2 (BL) Loan 125/76/3 (box 96/1), ET 5,012-5,015, *Letters from Ellen Terry [Nell] to Elizabeth Rumball [Boo]*, [lettre manuscrite], 7 novembre 1895.

ET IN, B (BL) Loan 125/29/2, ET-Z1,121-Z1,128, *Letters from Pearl Mary Craigie to Ellen Terry*, [lettres manuscrites], 1895-1896.

Loan 125/75/1 (box 94), MHF2-A1, *Draft telegram from Ellen Terry to Jane Hading*, s.d.

Loan 125/38 (box 57), SC2-B2, *Letter from Nellie Melba to Ellen Terry*, [lettre manuscrite], s.d.

ET IN, B (BL) Loan 125/29/2, ET-Z1,087, *Lettre d'Emma Calvé à Ellen Terry*, [lettre], s. d.

ET IN, B (BL) Loan 125/29/2, ET-Z1,106, *Letter from Constant Coquelin to Ellen Terry*, [lettres], s.d.

ET IN, B (BL) Loan 125/29/2, ET-Z1,106, *Lettre de Constant Coquelin à M. Taylor, à propos d'E. Terry*, [lettre], s.d.

ET IN, M (BL) Loan 125/29/6, ET-Z1,311-313, 315-317, *Letters from Nellie Melba to Ellen Terry*, [lettres], s.d.

US-NHs, Collection on Adelina Patti, mss 102, box 1, folder 6, *The Patti Letters*, [lettres dactylographiées], 1886-1900.

F-Po, Lettres autographes signées, L.A.S (MOR-NIC) 3384, *Lettre d'Ernesto Nicolini à Pedro Gailhard*, [lettre manuscrite], 22 octobre 1888.

F-Pcf, Fonds Coquelin Aîné, Boîte 3, *Lettre de Jules Claretie au Ministre des Beaux-Arts*, [lettre manuscrite], octobre 1889.

F-Pcf, Fonds tournées, 4 AV 11.1-23, 17 lettres et 6 télégrammes à Jean Stanislas Guilloire, secrétaire général à la Comédie Française, [lettres manuscrites et télégrammes], 13 juin 1893.

F-Pcf, Fonds Jules Claretie, Boîte 2, *Lettre d'Alexis Lewis à Jules Claretie*, [lettre manuscrite], 13 mars 1893.

F-Pcf, Registre 428, *Lettre de Jules Claretie au Ministre des Beaux-Arts,* [lettre], 1893.

F-Pcf, Fonds Jane Hading, Po 354, *2 lettres de Jane Hading à Jules Claretie*, [lettres manuscrites], 1893-1894.

F-Pcf, Fonds Mounet-Sully, Boîte 1, *Lettres de Mounet-Sully à sa femme pendant sa tournée d'Amérique*, [lettres manuscrites], 1894.

US-NHub, Maria H. Dehon Polk Collection of Constant Coquelin, GEN MSS 453, Box 1

Folder 6, *2 lettres de Constant Coquelin à Maria H. Dehon Polk*, [lettres manuscrites], 1894.

Folder 7, *4 lettres de Constant Coquelin à Maria H. Dehon Polk*, [lettres manuscrites], 1895.

Folder 11, *Lettre de Constant Coquelin à Maria H. Dehon Polk* [en route entre l'Angleterre et la France], [lettre manuscrite], 24 juin 1899.

Folder 1, *3 lettres de Constant Coquelin à Maria H. Dehon Polk*, [lettres manuscrites], 1899.

Folder 12, *3 lettres de Constant Coquelin à Maria H. Dehon Polk à propos de et pendant sa tournée d'Amérique avec Sarah Bernhardt*, [lettres], 1900.

Folder 2, *7 lettres de Constant Coquelin à Maria H. Dehon Polk*, [lettres], 1900-1903.

Folder 13, *3 lettres de Constant Coquelin à Maria H. Dehon Polk pendant sa tournée d'Amérique avec Sarah Bernhardt*, [lettres manuscrites], 1901.

Folder 14, *2 lettres de Constant Coquelin à Maria H. Dehon Polk*, [lettres manuscrites], 1902.

Folder 15, *Lettre de Constant Coquelin à Maria H. Dehon Polk mentionnant la santé de Grau*, [lettre manuscrite], 20 décembre 1903.

Folder 4, *Carte postale annotée de Constant à Maria H. Dehon Polk. Photographie : Royal Hotel, Calle Corrientes 782 Buenos Aires, Rep. Argentina*, [carte postale], s.d.

US-NYbrtd, Henry Irving-Ellen Terry Tour correspondence, 1884-1896, *T-Mss 1940-001, Box 1, folder 3

Letter from Nat. Childs to Bram Stoker regarding the assignment of Abbey, Schoeffel & Grau, [lettre], 25 mai 1896.

Letter from T. P. Fowler, counsellor at law, to Henry Irving, regarding the freight payment of the scenery, costumes and props from Liverpool to New York, [lettre manuscrite], 25 mai 1896.

Letter from Jo. E. Warner (for Abbey, Schoeffel, and Grau) to Bram Stoker regarding the payment of scenery freight to the steamship lines + enclosed bills, [lettre dactylographiée], 27 mai 1896.

Telegrams between the Abbey, Schoeffel, & Grau Co. and Henry Irving regarding the Abbey, Schoeffel, & Grau's assignment, [télégrammes], 30 mai 1896.

Telegram from Ellen Terry to Bram Stoker regarding shipping payment, [télégramme], mai 1896.

Letter from Henry E. Abbey to T. P. Fowler regarding Irving's payment of scenery freight, [lettre dactylographiée], 5 juin 1896.

Letter from Lewis & Lewis to Bram Stoker regarding the Abbey, Schoeffel, & Grau Co.'s assignment, [lettre dactylographiée], 9 juin 1896.

Letter from T. P. Fowler to Henry Irving regardin Abbey, Schoeffel, & Grau's assignment, [lettre dactylographiée], 19 juin 1896.

4 letters from T. P. Fowler to Bram Stoker regarding Abbey, Schoeffel, & Grau's assignment, [lettres], juin 1896.

US-NHs, Collection on prominent figures in historical recorded sound, Drawer 3, Folder 650, *Lettre de Victor Maurel à son fils Berty, écrite au dos d'une carte postale représentant l'artiste en Don Giovanni*, [lettre manuscrite], 24 janvier 1899.

US-NYpm, Mary Flagler Cary Music Coll.-Letters (Unbound), MFC S163.X, *Saléza, Albert, French tenor. Lettre autographe signée à un destinataire non identifié*, [lettre manuscrite], 24 mai 1900.

US-NYp, Marcella Sembrich papers 1790-1988 [bulk 1885-1930], Series 1, Box 3, Folder 145, n° 1, *Henry Krehbiel letters*, [lettre manuscrite], 2 août 1901.

US-NYpm, James Fuld Collection, Typewritten letter signed : New York, to Mrs. Robert Grau, New Rochelle, N.Y., [lettre], 30 septembre 1903.

US-NHs, Collection on Adelina Patti, *Letter from Adelina Patti to Perry Betts about her contract with Maurice Grau*, [lettre manuscrite], 31 janvier 1903.

F-Pnas, Fonds Ullmann, ED 103 (111), *Lettre de Sardou à Ullmann*, [lettre], s.d.

4. Documents administratifs

a. Documents contractuels

US-NYp, Marcella Sembrich papers 1790-1988 [bulk 1885-1930], MAI-62766, Box 2

Folder 32, *Dated 29 May 1883. Mr. H. E. Abbey with Madame Sembrich Agreement*, [contrat], 29 mai 1883.

Folder 32, *Changes to Marcella Sembrich's contract with Henry E. Abbey*, [avenant au contrat], 1883.

Folder 32, *Memorandum of Agreement made and entered into this Twenty Third day of October, 1894, by and between Messrs Abbey, Schoeffel & Grau, of New York, parties of the first part, and Madame Marcella Sembrich, at present residing at Dresden, Saxony, party of the second part*, [contrat], 23 octobre 1894.

Folder 34, *Letter of agreement to Madame Sembrich*, [lettre contractuelle], 12 décembre 1898.

Folder 32, *Agreement entered into this eighth day of April, 1899 by and between Marcella Sembrich of Dresden, Prussia and Geo. W. Stewart of Boston, Massachusetts*, [contrat], 8 avril 1899.

Folder 33, *Memorandum of Agreement made and entered into this twentieth day of May On thousand eight hundred and ninety nine between The Maurice Grau Opera Company, […] and Professor Wilhelm Stengel-Sembrich, for and on behalf of his wife, Madame Marcella Sembrich, […]*, [contrat], 20 mai 1899.

Folder 33, *Memorandum of Agreement made and entered into this first day of July One thousand nine hundred and one, between the Maurice Grau Opera Company […] and Professor Wilhelm Stengel-Sembrich […]*, [contrat], 1er juillet 1901.

Folder 33, *Folgende Vereinbarung ist zwischen der Maurice Grau Opera Company einerseits und Frau Marcella Sembrich Stengel, andererseits, getroffen worden*, [contrat], 27 mai 1902.

Folder 33, *Conried Metropolitan Opera Company. Season 1903-1904. United States of America, Canada, Cuba & Mexico. Memorandum of Agreement, Made and entered into this twenty-seventh day of April 1903, by and between the Conried Metropolitan Opera Company, […] and Madame Marcella Sembrich-Stengel, residing in Dresden, Saxony, party of the second part*, [contrat], 7 avril 1903.

F-Po, Dossier Lucienne Bréval

NLAS - 893 (5), *Engagement de Lucienne Bréval à l'Opéra de Paris du 1er janvier 1897 au 31 décembre 1897*, [contrat], 18 décembre 1896.

NLAS – 893 (6), *Contrat entre les soussignées : La Société « Maurice Grau Opera Company », représentée par Monsieur Maurice Grau, Président et Directeur-Administrateur, demeurant actuellement à Paris, 9, rue Auber, d'une part : et Melle. Lucienne Bréval, habitant actuellement à Paris, Rue Bremontier, d'autre part*…, [contrat], 14 septembre 1901.

AUS-CAnl, Charles Tait papers, NLA, MS 2434, folder 6, *Bernhardts Australian tour memo of Terms*, [notes manuscrites], 1890.

F-Po, Dossier Emma Calvé

NLAS - 794 (2) - don 3556, *Engagement d'Emma Calvé à l'Opéra-Comique, du 1er novembre 1892 au 1er mai 1893 et du 1er novembre 1893 au 15 mai 1894*, [contrat], 12 avril 1892.

NLAS - 794 (5) - don 3556, *Engagement d'Emma Calvé à l'Opéra de Paris, du 1er octobre 1895 au 31 mai 1896*, [contrat], 9 juillet 1894.

NLAS - 794 (4), *Contrat entre Emma Calvé et Maurice Grau, directeur de la Société Maurice Grau Opera Company*, [contrat], 27 mai 1899.

F-Pcf, Fonds Jules Claretie, Boîte 2, *Contrat d'assurance de Drury Lane, traduit de l'anglais. Valable entre le 9 juin et le 14 juillet 1893*, [police anti-incendie], 1893.

F-Pnas, Fonds Victor Ullmann

ED 103 (39), *Contrat d'engagement de Victor Ullmann comme administrateur général du théâtre de la Renaissance*, [contrat], 13 novembre 1893.

ED 103 (41), *Contrats d'engagement d'auteurs dramatiques au théâtre de la Renaissance*, [contrats], 1893.

ED 103 (40), *Contrat type d'engagement pour les tournées du Théâtre Sarah-Bernhardt*, [modèle de contrat], s.d.

US-NYp, Damrosch Collection, *MNY AMER DAMROSCH, Box 20

Articles of Copartnership made and entered into this seventh day of April One thousand eight hundred and ninety seven by and between Walter Damrosch, of the City of New York and Charles A. Ellis of Boston, Massachusetts, [contrat], 7 avril 1897.

2 letters establishing contracts between Walter Damrosch and the Maurice Grau Opera Company, [lettres dactylographiées], 1900-1901.

US-NYmo, *Contract Summaries. Artists & Companies*, [résumés de contrats], 1898-1915.

US-NYpm, James Fuld Collection, 244609, *Jackson & Sykes Theatrical Transfer*, [contrat commercial], 14 juillet 1899.

F-Pcf, Fonds Coquelin Aîné, Boîte 3, *Copie de l'engagement de Constant Coquelin comme pensionnaire de la Comédie Française*, [contrat], 1889-1890.

b. Documents non contractuels

The Act of Incorporation and By-Laws of the Trustees of the Astor Library, New York, Sibell & Mott, 1849.

Société des auteurs et compositeurs dramatiques, *Annuaire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques*, Paris, Commission des auteurs et compositeurs dramatiques, 1866.

US-NYmo, *Stockholders List. May 1883*, [liste des actionnaires du Metropolitan Opera], 1883.

US-NYmo, Abbey File

Abbey Amusement Book, [livre de comptes, lettres, divers], 1883.

Account of Moneys paid by Mr. Henry E. Abbey for the Amusement Account of the Metropolitan Opera House N. Y., [livre de dépenses], 1883.

James Cox Audit of H. E. Abbey's Accounts Nov. 14th 1883, [rapport financier], 1883.

F-Pcf, Fonds Coquelin Aîné, Boîte 3

République Française. Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Cabinet. *Arrêté de démission de Constant Coquelin*, signé par René Goblet, 7 octobre 1886.

Comédie-Française. Affaire contre M. Constant Coquelin. Plaidoirie et réplique de Me Du Buit, avocat à la cour d'appel de Paris. Tribunal de Première Instance de la Seine, première chambre. Février 1895, [plaidoirie], 1895.

Tribunal civil de la Seine, 1e chambre – Plaidoirie de Me Waldeck-Rousseau pour M. Coquelin – Paris, Imprimerie Paul Dupont, 4, rue du Bouloi, 4 – 1895, [plaidoirie], 1895.

Ministère de l'Instruction publique, des Beaux-Arts & des cultes. Beaux-Arts. République Française. Arrêté. Signé A. Rambaud, [arrêté juridique], 4 septembre 1896.

Ministère de l'Instruction publique, des Beaux-Arts & des cultes. Beaux-Arts. République Française. Arrêté, [arrêté juridique], 2 août 1899.

US-NYmo, *Metropolitan Opera and Real Estate Company. By-Laws*, [statuts d'entreprise], 1892.

F-Pcf, Registre 428, *Procès-verbaux des séances du comité d'administration de la Comédie Française*, 28 mars 1893.

F-Pan, F/21/4686, *Déclaration de direction du théâtre de la Renaissance*, 14 mai 1893.

F-Pcf, Registre 434, *Assemblées Générales des Sociétaires (1869 à 1919)*, [comptes rendus], 1893.

US-NYmo, *Box Drawing List 1893*, [liste des actionnaires du Metropolitan Opera], 1893.

F-Pcf, Fonds tournées, A AV. 11, *Feuille indicative des jours de présence. Comédie Française. Représentations à Londres*, [feuille de présence], 1893.

US-NYmo, *Metropolitan Opera House Company, Limited. Minutes*, [comptes rendus], 1892-1893.

US-NYmo, *Metropolitan Opera and Real Estate Company. Minute Book*, [comptes rendus], 1893-1901.

US-NYmo, *Met Opera Insurance Register Book n° 1*, [registre d'assurance], 1894-1901.

US-NYmo, *Met Opera Insurance Register Book n° 2*, [registre d'assurance], 1895-1901.

US-NYbrtd, Henry Irving-Ellen Terry Tour correspondence, 1884-1896, *T-Mss 1940-001, Box 1, folder 3

Abbey's Theatre. New York. Abbey, Schoeffel, & Grau, Proprietors and Managers. Box Office Statement. Henry Irving Performances, [recettes financières], 11 mai 1896.

Plan and Agreement for the Readjustment of the Affairs of Abbey, Schoeffel, & Grau. William Steinway, Robert Dunlap, Mr. Fowler, Committee, [plan de restructuration], 1896.

US-NYmo, *Metropolitan Opera Company Ledgers*, [livre de comptes], 1898-1949.

US-NYcu, ML69. M38, *By-laws of the Maurice Grau Opera Company*, [statuts d'entreprise], 1900.

GB-Lrohc, *Royal Opera House, Covent Garden. Tableau des productions. Saison 1900*, [tableau de productions], 1900.

US-NYmo, *Metropolitan Opera and Real Estate Company. Minute Book*, [comptes rendus], 1901-1907.

US-NYmo, *List of the Stockholders of the Metropolitan and Real Estate Company ; as at April 27 1904, two weeks before the annual Metting*, [liste des actionnaires du Metropolitan Opera], 1904.

US-NYmo, *Metropolitan Opera House Company of New York, Limited. Minutes*, [comptes rendus], 1883-1892.

US-NYmo, *Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau*, [livre de recettes], 1884-1908.

GB-Lrohc, Seasons 1835-1914 Box, Season 1900, *International Opera Season 1900*, s. d.

US-NYmo, *Metropolitan Opera House N. Y., J. Cleveland Cady, Architect. Points*, [rapport sur la construction du Metropolitan Opera], s. d.

5. Livrets et programmes

a. Livrets

US-NYgrd, NAC p.v. 424 n° 5, Faust. *A Tragedy in three acts, by J. Wolfgang von Goethe. as performed by Mme. Marie Seebach, and her Dramatic Company, in New York ... under the Direction of Mr. J. Grau. The English translation arranged by Maurice Grau, A.M.*, [livret], 1870.

US-NYgrd, *NCV p.v. 15, n° 4, Hamlet. *A Tragedy in five acts. By. Wm. Shakespeare. The Italian version as performed by Signor Salvini and his Italian Company during the Amercian tour under the management of Mr. Maurice Grau*, [livret], 1873.

US-NYgrd, NGB p.v. 202 n° 10, *« Il figlio delle selve, » « Ingomar, the barbarian, » a play in five acts. By F. Halm [pseud.] The English version prepared expressly for the American tour of Signor Salvini and his Italian company, under the management of Maurice Grau*, [livret], 1873.

US-NYgrd, NNO p.v. 147 no. 9, The Gladiator. *A Tragedy in Five Acts, by. A. Saumet. The Italian Version, as Performed by Signor Salvini and his Italian Company during the American Tours, under the Management of Mr. Maurice Grau*, [livret], 1873.

US-NYgrd, NNC p. v. 14 no. 5, Elizabeth, *Queen of England, an Historical Play in Five Acts, by Paolo Giacometti. English Translation in Accordance with the Version Performed by Signor Salvini and his Italian Company during the American Tour under the Management of Mr. Maurice Grau*, [livret], 1874.

US-CAe, Mus 577 326.2, *French Opera Bouffe*. Giroflé-Girofla. *Opera-Bouffe in Three Acts. Words by Albert Vanloo and Eugene Leterrier. Music by Charles Lecocq. Presented for the first time in America at the Park Theatre, by the French Opera Company, under the management of Maurice Grau and C. A. Chizzola*, [livret], 1875.

US-NYp, JFM 97-29, *French Opera Bouffe*. Giroflé-Girofla. *An Opera Bouffe in Three Acts, Words by Albert Vanloo and Eugene Leterrier. Music by Charles Lecocq. Presented for the first time in America at the Park Theatre, by the French Opera Company, under the management of Messrs. Grau and Chizzola*, [livret], 1876.

US-CAe, MUS 583.152, La Marjolaine *(« The Sweet Marjoram. ») Opera Bouffe in Three Acts, Words by MM. Vanloo and E. Leterrier. Music By M. Charles Lecocq, Produced for the First Time in America by the Aimee Opera Bouffe Company, under the Management of Mr. Maurice Grau*, [livret], 1877.

F-Pnas, *Maurice Grau's Great French Opera Company*. Les Brigands, *Opera Bouffe in Three Acts. By MM. Henri Meilhac and Ludovic Halevy. Music by J. Offenbach. As presented by Maurice Grau's Great French Opera Company*, [livret], 1879.

US-NYp, *MZ Offenbach, *Maurice Grau French Opera Company*. Mme. Favart. *Opera Comique in Three Acts. By MM. Duru and Chivot. The music composed by Mr. J. Offenbach. As originally performed by Maurice Grau French Opera-Bouffe Company, at the Park Theatre, N. Y., Monday Evn, May 12, 1879*, [livret], 1879.

F-Pnas, E.G.C. 4° 745, *Mr. Maurice Grau's French Opera Company*. La Princesse de Trébizonde (The Princess of Trebizonde) *Opera Bouffe in Three Acts. Words by Charles Nuitter and E. Trefeu. Music by Jacques Offenbach. As Performed by Mr. Maurice Grau's French Opera Company*, [livret], 1880.

F-Pnas, *Mr. Maurice Grau's Great French Opera Company*. Giroflé-Girofla, *Opera Bouffe in Three Acts. Words by Albert Vanloo and Eugene Leterrier. Music by Charles Lecocq. As performed by Maurice Grau's Great French Opera Company*, [livret], 1880.

CDN-Ttfl, lib pam 03601, *Metropolitan Opera House. Mr. Henry E. Abbey, Director. Grand Opera Libretto. The original Italian Libretto, with a correct English Translation, and the Music of the Principal Airs*. Don Giovanni, [livret], 1883.

F-Pnas, 4-EGC-324, *Maurice Grau's French Opera Company*. The Princess of the Canaries. *Opera Bouffe in Three Acts and Four Tableaux. Libretto by A. Duru and H. Chivot. Music by Charles Lecocq, as originally performed for the first time in America by Mr. Maurice Grau's French Opera Company, at the Fifth Avenue Theatre, on Monday Evening, Sept. 10th, 1883*, [livret], 1883.

NAJAC Émile (de) et SARDOU Victorien, *Divorçons*, Paris, Calmann-Lévy, 1883.

NAJAC Émile (de) et SARDOU Victorien, *The Réjane Edition. American Tours. Direction Messrs. Abbey, Schoeffel and Grau*, Divorçons, New York, F. Rullman, 1885.

US-NYp, *MZ Hervé, *The Judic Edition. « The only correct version translated and printed from my manuscripts. » American Tour under the direction of Mr. Maurice Grau*. La Cosaque, [livret], 1885.

US-NYp, *MZ Hervé, *The Judic Edition. « The only correct version translated and printed from my manuscripts. » American Tour under the direction of Mr. Maurice Grau*. Lili, [livret], 1885.

US-CAw, 40532 7.30, *Edicion Coquelin-Hading. Esta es la única versión correcta y autorizada de las obras de mi repertorio*. El Casamiento de Figaro. *Representada por M. Coquelin and Mme. Jane Hading y sur compañia, bajo la empresa de los Sres. Henry E. Abbey y Maurice Grau*, [livret], 1888.

US-CAw, 41557.19.3, *The Coquelin-Hading Edition. The only correct version of our plays. Translated and printed from our prompt books*. Mlle. de la Seigliere. *As represented by COQUELIN-HADING and Company under the management of Mr. Henry E. Abbey and Mr. Maurice Grau*, [livret], 1888.

US-Wcr, PQ2265, *The Coquelin-Hading Edition. The Only Correct Version of our Plays, Translated and Printed from our Prompt-Books*. A Parisian. *As represented by COQUELIN-HADING and Company under the management of Mr. Henry E. Abbey and Mr. Maurice Grau, Published by F. Rullman, Theatre Ticket Office, 111 Broadway, New York*, [livret], 1888.

US-Bp, 8054.122, *Grand Opera under the Management of Mr. Henry E. Abbey and Mr. Maurice Grau. Libretto and Parlor Pianist*, Lohengrin, années 1890.

CDN-Ttfl, lib pam 03593, *Grand Opera under the Management of Mr. Henry E. Abbey and Mr. Maurice Grau. Libretto and Parlor Pianist*. Romeo and Juliet, [livret], env. 1891.

US-Wc, 6811411, *Imre Kiralfy's Columbus and the Discovery of America...*, [livret], 1892.

US-U, 791 K63A, *Imre Kiralfy's Grand Historical Spectacle America in a Prologue, Two Acts, and Twenty-One Scenes. Abbey, Schoeffel & Grau, Proprietors and Managers. Music by Angelo Venanzi*, [livret], 1893.

US-RIVu, ML50 M49H84, *Grand Opera under the direction of Mr. Maurice Grau. Libretto and Parlor Pianist*. The Huguenots, [livret], env. 1897-1900.

US-NYp, *MZ. Reyer. Salammbo, *Grand Opera under the Direction of Mr. Maurice Grau. Libretto and Parlor Pianist*. Salammbo, [livret], env. 1900.

US-CAt, ACT.ED. HTC-LC (PQ2619.O59 A54 X, 1901), L'Aiglon (The Eaglet). *A Synopsis of the Play as Presented by Mme. Sarah Bernhardt and Mons. Coquelin*, [livret], 1901.

b. Programmes et prospectus

Fift Avenue Hotel Gilsey House and Windsor Hotel, *Souvenir of Places of Amusement of New York City*, [prospectus], 1874.

US-NYp, New York City theatre programs, 1875-1902 and undated, MWEZ n. c. 713

Booth's Theatre. New York, Friday, December 3, 1880. Positively last week. Engagement of the Grand French Artist, Mlle. Sarah Bernhardt, supported by a specially selected company, from the Parisian Theatres, under the management of Henry E. Abbey. Friday Evening will be presented Le Sphinx, *a drama in five Acts by Octave Feuillet*, [programme], 1880.

The Star Programme. New York, November 7, 1883. Engagement of Mr. Henry Irving, Miss Ellen Terry, and the Lyceum Theatre Co., under the direction of Mr. Henry E. Abbey, [programme], 1883.

Abbey's Theatre. Abbey, Schoeffel & Grau Proprietors. Mme. Rejane. Last Week of Sardou's and Moreau's plays, Madame Sans-Gêne *in Three Acts and a Prologue*, [programme], 1895.

Garden Theatre. Charles Frohman Manager. Week Beginning Monday, November 26, 1900. Farewell American Tour of Madame Sarah Bernhardt and M. Coquelin. Under the direction of Mr. Maurice Grau, [programme], 1900.

US-NYp, Marcella Sembrich papers 1790-1988 [bulk 1885-1930]

Series 3 (Folder 10), *2 Programs. Metropolitan Opera House. Mr. Henry E. Abbey Director. Acting manager Mr. Maurice Grau*, [programmes], 1883.

Folder 117, *Mr. Henry E. Abbey's Grand Italian Opera Company. Season 1883-1884. Madame Marcella Sembrich*, [programme], 1883.

Series 3 (Folder 11), *Metropolitan Opera House. Mr. Henry E. Abbey Director. Spring Season of Italian Opera. Monday Evening, April 7th. Thirteen Subscription Night. Meyerbeer's Opera*, Les Huguenots, [programme], 1884.

Series 3 (Folder 11), *Metropolitan Opera House. Testimonial Benefit to Mr. Henry E. Abbey. Monday Evening, April 21st, 1884*, [programme], 1884.

Prospectus (Folder 123), *Madame Sembrich's Re entré at the Metropolitan Opera House, New York, Tuesday, October 26th, 1897*, [prospectus], 1897.

Programs (Folder 40), *Metropolitan Opera programs. Jan-Ap. 1899*, [programmes], 1899.

Prospectus (Folder 123), *Grand Opera by the Sembrich Opera Co. Direction C. L. Graff. Music Hall*, [programme], avril 1900.

Series 4, Box 1, Folder 26, *Gala Performance of Grand Opera in Honor of the Visit of D. R. D. Prince Henry of Prussia*, [programme], 21 février 1902.

Programs (Folder 47), *Metropolitan Opera Program. Jan. 1903*, [programme], 1903.

US-NYmo, *New Metropolitan Opera House, New York. Prospectus. Inaugural Season, 1883-84. Mr. Henry E. Abbey, Director. Acting Manager, Mr. Maurice Grau*, [prospectus], 1883.

US-NYp, Souvenir Programme from the Cadet Theatres, MWEZ n. c. 2261, *Cadet Theatricals. Tremont Theatre, Week of January 12-17, 1891*. Injured Innocents, *by R. A. Barnet. Original Music by Carl Pflueger. Given under the Auspices of the First Corps of Cadets, M. V. M.*, [programme], 1891.

US-NYmo, *Metropolitan Opera House. Grand Opera in Italian and French. Under the direction of Messrs. Henry E. Abbey and Maurice Grau. Season 1891-1892*, [prospectus], 1891.

GB-Lbl, Ellen Terry and Edith Craig Database

ET PROGS ET-D1-234 1860-1899 (BL) Loan 125/21/3 (box 29), ET/D139b, *Royal Lyceum Theatre. Sole Lessee and Manager : Mr. Henry Irving. Morning Performance in aid of the Actors' Benevolent Fund*, [programme], 23 juin 1892.

ET PROGS ET-D1-234, ET-D1-234 1860-1899 (BL) Loan 125/21/3 (box 29), ET-D139b, *In aid of the Actors' Benevolent Fund*, [programme], juin 1892.

ET-D669-D682, Loan Ms. 125/24/5 Box 37 8004 D, *Programmes de la tournée américaine de Henry Irving, Ellen Terry et la troupe du Lyceum Theatre de Londres (1893-1894)*, [programme], 1893.

ET-D685-D708, Loan 125/24/6 (box 37), *Programmes de la tournée américaine de Henry Irving, Ellen Terry et la troupe du Lyceum Theatre de Londres (1893-1894)*, [programme], 1894.

ET PROGS ET-D590-D771, 1895-96 (BL) Loan 125/24/7 (box 37), ET/D709-ET/D736, *Programmes. Henry Irving, Miss Ellen Terry and the London Lyceum Company, Direction of Abbey, Schoeffel & Grau. 1895-1896 American Tour*, [programmes], 9 mars 1895.

ET-D709-D721, Loan 125/24/7 (box 37), *Programmes de la tournée américaine de Henry Irving, Ellen Terry et la troupe du Lyceum Theatre de Londres (1895-1896)*, [programmes], 1895.

ET POLLING 1and2 (BL) Loan 125/76/4, ET 5, 149, *Schedule. American Tour 1895-96 for Henry Irving, Ellen Terry and the Lyceum Company*, [prospectus], 1895.

F-Pnas, Fonds Victor Ullmann

ED 103 (3), *Grand Théâtre Khédivial de l'Opéra du Caire. Direction Victor Ullmann & Eugène Lamare. Saison 1892-93. Grand Opéra - Opéra-Comique - Ballet-Divertissement. Tableau de la troupe. Répertoire. Conditions de l'abonnement. Prix des places*, [programme], 1892.

ED 103 (5), *Saison théâtrale 1898-99. Le Photo. Programme illustré. Théâtre de La Gaîté. Directeur : M. Debruyère. Secrétaire Général : M. A. Vallin*. La Fille de Madame Angot, [programme], 1898-1899.

US-CAw, FL 394.01, *Theatre Royal Drury Lane. Sole Lessee and Manager Sir Augustus Harris. The Entire Personnel of the Comédie Française Having obtained the necessary permission from the French Government will visit London this Season, appearing Nightly and Saturday afternoons at this Theatre For One Month. Commencing Monday, June 12th under the Direction of Sir Augustus Harris and Messrs. Henry E. Abbey and Maurice Grau*, [programme], 1893.

US-NYmo, *Metropolitan Opera House. Lessees and Managers: Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau. Grand Opera Season 1893-94*, [prospectus], 1893.

US-NYmo, *Metropolitan Opera House. Grand Opera. Lessees and Managers : Messrs. Henry E. Abbey and Maurice Grau. Season 1894-1895*, [prospectus], 1894.

US-NYp, New York City theatre programs, 1875-1902 and undated, MWEZ n. c. 713, *Abbey's Theatre, Rejane Season*, [programme], 1895.

US-NYmo, *Grand Opera. Metropolitan Opera House. Lessees and Managers, Messrs Abbey, Schoeffel & Grau. Grand Opera. Season 1895-96*, [prospectus], 1895.

US-NHalsc, Jack Randall Crawford Modern Drama Collection, Series 2, Box 2, *Sardou's Great Success* Madame Sans Gêne *by Victorien Sardou & Émile Moreau under the Management of Augustus Pitou*, [programme souvenir], 1895.

US-NYmo, *Grand Opera. Metropolitan Opera House. Lessees and Managers : Abbey, Schoeffel & Grau, Limited. Grand Opera Season 1896-1897*, [prospectus], 1896.

F-Pnas, Fonds Ullmann, ED 103 (5), *Représentations de Madame Sarah Bernhardt en Suisse. Septembre 1897*, [programme], 1897.

US-NYp, MWEZ n. c. 9.575, *7 Theater Programs, New York + Chicago*, [extraits de programmes], 1897-1901.

GB-Lrohc, 8/4/2, *Royal Opera, Covent Garden. Programmes from 1897 to 1899*, [programmes], 1897-1899.

US-NYmo, *Grand Opera Season of 1898-99. Under the Direction of Mr. Maurice Grau. (Also Manager of Royal Opera, Covent Garden, London)*, [prospectus], 1898.

US-NHs, n. c., *Royal Opera, Covent Garden. The Grand Opera Syndicate, Limited. Managing director : Mr. Maurice Grau. This Evening Performance. Wednesday, June 21st, at 7.30,* Tristan und Isolde, [programme], 1899.

US-NYmo, *1899-1900 Grand Opera. Tour of the Maurice Grau Grand Opera Company from the Metropolitan Opera House New York. Under the direction of Mr. Maurice Grau (Also Managing Director of Royal Opera, Covent Garden, London). Traveling in a Special... Wagner Palace Car Train*, [prospectus], 1899.

GB-Lrohc, 8/4/3, *Royal Opera, Covent Garden. Programmes from May 1900 to July 1900*, [programmes], 1900.

GB-Lrohc, *Theatre Royal, Covent Garden. Lessees - The Grand Opera Syndicate, Limited. Managing Director - Maurice Grau. Season 1900*. Der Ring des Nibelungen *by Richard Wagner. Second Cycle*, [prospectus], 1900.

US-NYgrd, 9*-CE M34-32, *Illinois Theatre. Souvenir Programme. Dedicatory Performance. Charles Frohman Presents Julia Marow in « Barbara Fritchie, » an Original Play by Clyde Fitch. C. B. Dillingham Manager*, [programme souvenir], 15 octobre 1900.

US-Nsc, *Zelie De Lussan papers, Sophia Smith Collection, SSC-MS-00045, American Hospital Ship American & English Red Cross. Metropolitan Opera House on Thursday Evening, March the 22d, 1900 at Nine O'clock. Grand Gala Concert in Aid of the American Hospital Ship « Maine » and the American and British Red Cross Societies under the direction of Mr. Maurice Grau*, [programme], 22 mars 1900.

F-Pnas, *Boston Theatre. Opened Sept 11th 1854. Eugene Tompkins Proprietor and Manager. Week of April 22, 1901. Last Week Mme. Sarah Bernhardt and M. Coquelin*, [programme], 1901.

US-NHub, Maria H. Dehon Polk Collection of Constant Coquelin, GEN MSS 453, Box 2, Folder 281, *Entertainment for the Benefit of the Home for the Destitue Blind. Waldorf-Astoria, 12th April, 1901*, [programme], 1901.

US-NYmo, *Metropolitan Opera House. Lessees, The Maurice Grau Opera Company. Under the Direction of Mr. Maurice Grau. Season of 1901-02*, [prospectus], 1901.

US-NYp, 7-*MBD, *Metropolitan Opera Programmes*, [programmes], 1901-1902.

GB-Lbl, RB.23.a.37308, *Garrick Theatre. Madame Sarah Bernhardt. Under the direction of Maurice Grau and Charles Frohman*, [programme], 1902.

US-NYmo, *Grand Opera Souvenir Book-1902-03 Season-under the direction of Maurice Grau*, [programme], 1902.

US-NYmo, *Prospectus. New York. Season of Grand Opera. 1902-1903. Under the direction of Mr. Maurice Grau. Metropolitan Opera House. Maurice Grau Opera Company. Lessees*, [prospectus], 1902.

US-NYp, *Souvenir Programme from the Cadet Theatres, MWEZ n. c. 2261, Tremont Theatre. Jno. B. Schoeffel Mgr. Feb. 5 to Feb. 10 '06. Cadet Theatricals. « Miss Pocahontas », an Indian Extravaganza in two Acts. By R. A. Bernat et R. M. Baker. Music by Dan J. Sullivan*, [programme], 1906.

GB-Lbl, Stead Collection, MWEZ n.c. 1228, *London Lyceum Theatre Programmes*, [programmes de théâtre], s. d.

6. Iconographie médiatique :

El Teatro Tacón, vue depuis les portes de Monserrate, [lithographie], 1841.

US-NYgrd, *Cuba with pen and pencil, Inside of the Tacon Theatre*, [gravure], 1871.

GERMONT Louis (Rose-Thé), *Loges d'artistes. Dessins de Félix Fournery*, Paris, E. Dentu Éditeur, 1889.

US-Wcp, PAGA 7, no. 3131 (E size) [P&P], *Adelina Patti, chromolithographe, 92x122 cm*, [photographie], 1891.

US-NYhs, Fannie Edgar Thomas Collection, *New York Historical Society Theatrical Portrait Collection circa 1800-1895*, [photographies], 1891-1902.

US-NHs, Collection on Prominent Figures in Historical Recorded Sound[2766]

Drawer 2, Folder 291, *Emma Eames, portrait by Julian Story*, [peinture], env. 1891.

Drawer 1, Folder 13, *Emma Albani, 1 photograph by Sarony, with autograph*, [photographie dédicacée], 1890.

[2766] Nous parlons de « photographie signée » quand l'artiste a simplement apposé sa signature et de « photographie dédicacée » quand l'artiste y a ajouté une note manuscrite.

Drawer 3, Folder 666, *Nellie Melba, 3 photographs with autographs*, [photographies dédicacées], 1893-1895.

Drawer 5, Folder 962, *Francesco Tamagno, 1 photograph by Falk, with autograph*, [photographie signée], 1895.

Drawer 4, Folder 820, *Édouard de Reszké, 3 photographs with autographs*, [photographies dédicacées], 1895-1897.

Drawer 1, Folder 29, *Mario Ancona, 1 photograph by Aimé Dupont, with autograph*, [photographie signée], 1896.

Drawer 4, Folder 859, *Thomas Salignac, 1 photograph by Aimé Dupont, with autograph*, [photographie dédicacée], saison 1896-1897.

Drawer 4, Folder 792, *Pol Plançon, 1 photograph with autograph*, [photographie dédicacée], 1897.

Drawer 2, Folder 361, *Johanna Gadski, 1 photograh by Aimé Dupont, with autograph*, [photographie dédicacée], 4 avril 1902.

Drawer 2, Folder 277, *Andreas Dippel in Lohengrin, 1 photograph by Sarony*, [photographie], s. d.

Drawer 1, Folder 163, *Emma Calvé, 7 photographs, including 5 with autographs*, [photographies], s. d.

Drawer 2, Folder 291, *Emma Eames, 9 photographs, including 3 with autographs*, [photographies], s. d.

Drawer 2, Folder 290, *Ernest Van Dyck, 4 photographs, including 3 with autographs*, [photographies], s. d.

Drawer 4, Folder 821, *Jean de Reszké, 6 photographs, including 3 with autographs*, [photographies], s. d.

Drawer 3, Folder 566, *Lilli Lehmann, 1 photograph with autograph to Victor Maurel*, [photographie dédicacée], s. d.

Drawer 3, Folder 722, *Lillian Nordica, 8 photographs, including 2 with autographs*, [photographies], s. d.

Drawer 1, Folder 140, *Lucienne Bréval, 2 photographs*, [photographies], s. d.

Drawer 3, Folder 606, *Luigi Mancinelli, 2 photographs with autographs*, [photographies dédicacées], s. d.

Drawer 4, Folder 909, *Marcella Sembrich, 4 photographs, including one with autograph*, [photographies], s. d.

Drawer 1, Folder 72, *Mathilde Bauermeister, 1 photograph by Falk*, [photographie], s. d.

Drawer 4, Folder 738, *Paderewski, 1 photograph by Mora*, [photographie], s. d.

Drawer 2, Folder 333, *Philippe Flon, 2 photographs by Aimé Dupont*, [photographies], s. d.

Drawer 2, Folder 431, *Robert Grau, 2 photographs by Aimé Dupont*, [photographies], s. d.

Drawer 3, Folder 727, *Rosa Olitzka, 1 photograph with autograph*, [photographie signée], s. d.

Drawer 4, Folder 878, *Sofia Scalchi, 1 photograph by Mora*, [photographie], s. d.

Drawer 1, Folder 171, *Victor Capoul, 4 photographs, including 1 with autograph*, [photographies], s. d.

Drawer 3, Folder 650, *Victor Maurel, 5 photographs, including 2 with autographs*, [photographies], s. d.

Drawer 2, Folder 232, *Walter Damrosch, 5 photographs, including 1 with autograph*, [photographies], s. d.

US-NHs, The Love Family papers, MSS 1, Series IV, Box 11

Folder 8, *Anton Seidl, 1 signed photograh by Wilmelm*, [photographie signée], 12 janvier 1892.

Folder 3, *Lilli Lehman, 1 photograph by Aimé Dupont, with autograph to Helen Love*, [photographie dédicacée], 1894.

Folder 5, *Nellie Melba, 1 photograph by Reutlinger, with autograph to Mrs. Edward Love*, [photographie dédicacée], 1898.

Folder 8, *Marcella Sembrich, 2 photographs with autographs to Mrs. Edward Love*, [photographies dédicacées], 1899-1902.

Folder 8, *Ernestine Schumann-Heink, 1 photograph with autograph to Lucia Love*, [photographie dédicacée], 18 novembre 1904.

Folder 6, *Lillian Nordica, 2 photographs with autographs*, [photographies dédicacées], s. d.

BURROUGHS Marie, *The Marie Burroughs Art Portfolio of Stage Celebrities. A Collection of Photographs of the Leaders of Dramatic and Lyric Art*, Chicago, A.N. Marquis & Company, 1894.

BASCHET Ludovic, *Nos jolies Actrices photographiées par Reutlinger*, Paris, Librairie d'Art, 1896.

US-NYmc, MNY3205, *New Fifth Avenue Theatre*, New York City, 1899.

7. Presse

La presse a été, dans sa grande majorité, consultée en ligne sur les bases de données suivantes : British Newspaper Archive, California Digital Newspaper Collection, Gallica, Hemeroteca Nacional Digital de México, Library of Congress, les archives du *New York Times*, ReadEx, RetroNews et Trove.

Après une recherche plein texte « Maurice Grau », des investigations plus ciblées ont été menées, afin de tracer des artistes ou des tournées particulières. Une liste indicative des journaux consultés apparaît ci-dessous, les titres étant classés par pays puis par ordre alphabétique.

a. Journaux consultés (par pays)

Argentine

El Libre Pensador, *La Prensa*, *The Standard*.

Australie

The Lorgnette.

Brésil

Estado de Sao Paulo, *Jornal do Commercio*, *O Paiz*.

Canada

Le Canard, Le *Courrier du Canada*, *The Daily Witness*, *Le Monde*, *The Montreal Herald*, *Morning Chronicle*, *Toronto Daily Mail*, *Toronto Saturday Night*.

Chili

El Mercurio de Valparaíso.

Cuba[2767]

La Correspondencia de Cuba, *El Diario de la Marina*, *La Lucha*.

[2767] Pour la période couverte par cette thèse, l'île est d'abord une colonie espagnole puis, après la guerre civile qui s'achève en 1898, un protectorat états-unien, ce jusqu'en 1902.

Espagne

Revista de la Antillas.

États-Unis

The Abbeville Press and Banner, *Barton County Democrat*, *Colored American*, *Colored Citizen*, *The Evening Critic*, *Evening Star*, *The Evening World*, *The Journal*, *The Indianapolis Journal*, *The Minneapolis Journal*, *National Republican*, *New Orleans Daily Crescent*, *New Orleans Times*, *New York Daily Tribune*, *New York Evening Sun*, *New York Tribune*, *The New York Herald*, *The New York Times*, *New-York World*, *Omaha Daily Bee*, *Omaha Republican*, *Rock Island Argus*, *The Salt Lake Herald*, *The San Francisco Call*, *The Sun*, *The Topeka State Journal*, *The Wichita Daily Eagle*, *Times Gazette*, *Warren Sheaf*.

France

L'Album musical, L'Avenir *républicain*, *Comœdia*, *Journal des débats politiques et littéraires*, *L'Éclair*, *L'Écho de France*, *L'Entr'acte*, *L'Événement*, *L'Europe artiste*, *Le Figaro*, *Le Gaulois*, *Gazette anecdotique, littéraire, artistique et bibliographique*, *La Gazette de la capitale*, *Gil Blas*, *L'Illustration*, *La Joie de la maison*, *Le Journal*, *Journal de Berck et des environs*, *Le Lochois*, *Lyrica*, *Le Ménestrel*, *Le Madagascar*, *Le Monde artiste*, *Officiel-artiste*, *Paris Programmes*, *Le Petit Journal*, *Le Phare littéraire*, *La Soirée Parisienne*, *La Revue diplomatique*, *Stamboul*, *Le Temps*, *La Vie théâtrale*.

Mexique

El Centinela Español, *La Colonia española*, *El Combate*, *La Convencion Radical Obrera*, *El Diario del Hogar*, *La Libertad*, *El Monitor Republicano*, *El Municipio Libre*, *El Nacional*, *El Partido Liberal*, *La Patria*, *El Radical*, *La Patria Ilustrada*, *El Telégrafo*, *El Tiempo*, *Le Trait d'Union*, *The Two Republics*, *La Voz de México*.

Royaume-Uni

Aberdeen Press and Journal, *Army and Navy Gazette*, *Birmingham Daily Post*, *Birmingham Mail*, *Bradford Daily Telegraph*, *Clarion*, *Cork Constitution* (Irlande[2768]), *Daily Telegraph and Courier*, *Derby Daily Telegraph*, *Dundee Courier*, *Dundee Evening Telegraph*, *The Era*, *Freeman's Journal*, *Glasgow Herald*, *The Globe*, *The Graphic*, *Greenock Telegraph*

[2768] Ce journal irlandais est classé avec la presse du Royaume-Uni car la période qui nous intéresse est antérieure à l'indépendance de l'Irlande.

and Clyde Shipping Gazette, *Hull Daily Mail*, *Illustrated London News*, *Illustrated Sporting and Dramatic News*, *Kentish Mercury*, *Kirkintilloch Herald*, *Leeds Mercury*, *Leicester Journal*, *Lloyd's List*, *Lloyd's Weekly Newspaper*, *Liverpool Daily Post*, *London and Provincial Entr'acte*, *London Daily News*, *London Evening Standard*, *Manchester Courier and Lancashire General Advertiser*, *Music Hall and Theatre Review*, *Newcastle Chronicle*, *Northampton Mercury*, *Northern Whig*, *Pall Mall Gazette*, *Sporting Gazette*, *Sporting Times*, *The Morning Post*, *Nottinghamshire Guardian*, *Penny Illustrated Paper*, *The Queen*, *Reynolds's Newspaper*, *Sporting Life*, *St James's Gazette*, *Sheffield Independent*, *The Scotsman*, *The Sketch*, *Sportsman*, *The Stage*, *Truth*, *Westminster Gazette*, *Yorkshire Post and Leeds Intelligencer*.

b. Dossiers de presse

F-Pnas, Fonds Rondel, 8-RT-3344, *Théâtre de la Renaissance. Historique - Administration (1838-1909)*, [recueil factice d'articles de presse sur l'historique et l'administration du théâtre de la Renaissance], 1838-1909.

US-NYp, *Recollections of Marie Aimée*, [coupures de presse], 1871-1888.

STOULLIG Edmond, *Recueil factice d'articles de presse de critique dramatique par divers auteurs : 1876-1914*, Paris.

F-Pnas, SR97/3361 RT.5886 (1-3), *Recueil de coupures de presse concernant les tournées de Sarah Bernhardt*, [presse], 1887-1901.

F-Pnas, SR 97/3336, *Recueil factices d'interviews de Sarah Bernhardt*, [presse], 1893.

US-NYmo, *Maurice Grau Clippings*, [coupures de presse], s. d.

c. Sélection d'articles

EVARISTO D., « Revista dominical », *El Combate*, 10 mars 1878.

CAMPSAUR Félicien, « Victor Capoul », *Les Hommes d'aujourd'hui*, n°12, 29 novembre 1878.

CAPOUL Victor, « Capoul en Amérique », *Le Figaro*, 9 juin 1880.

Don Clarencio, « Correspondencia particular del Monitor Republicano », *El Monitor Republicano,* 24 novembre 1880.

Anonyme, « Compañía Grau », *El Libre Pensador*, 13 octobre 1881.

VALTER Jehan, « Les artistes dramatiques français en province et à l'étranger. Saison 1882-1883. En Amérique », *Le Figaro*, 28 août 1882.

CAPOUL Victor, « Ma tournée en Amérique », *Le Figaro*, 15 novembre 1882.

NÁJERA GUTIÉRREZ M., « Señor Director », *El Nacional*, 27 décembre 1882.

CAPOUL Victor, « Ma tournée en Amérique. La Havane », *Le Figaro*, 31 janvier 1883.

CAPOUL Victor, « Ma tournée en Amérique. Le Mexique », *Le Figaro*, 25 mars 1883.

CAPOUL Victor, « Ma tournée en Amérique. Le Mexique - Suite - », *Le Figaro*, 26 mars 1883.

CAPOUL Victor, « Ma tournée en Amérique. Le Mexique - Suite et fin - », *Le Figaro*, 27 mars 1883.

CAPOUL Victor, « Ma tournée en Amérique. New-York », *Le Figaro*, 14 mai 1883.

CAPOUL Victor, « Ma tournée en Amérique. Le Canada », *Le Figaro*, 20 juin 1883.

CAPOUL Victor, « Ma tournée en Amérique. Le Canada (Suite et fin) », *Le Figaro*, 21 juin 1883.

Yankee, « Ouverture du Métropolitan Opéra-House de New-York », *Le Figaro*, 24 octobre 1883.

Anonyme, « Carta de Capoul á "El Figaro" », *La Correspondencia de Cuba*, 1883, p. 47-60.

JOHNSON T., « Correspondance anglaise. Départ de Mme Adelina Patti-Nicolini pour sa tournée d'Amérique [...] Itinéraire de M. Abbey [...] », *Le Figaro*, 10 novembre 1886.

Titania, « Ecos de la semana », *El Diario del Hogar*, 9 décembre 1886.

Anonyme, « El primer concierto de la Sra. Patti », *El Siglo Diez y Nueve*, 1er janvier 1887.

Anonyme, « The Patti concert », *The Two Republics*, 1er janvier 1887.

Titania, « Ecos de la semana », *El Diario del Hogar*, 6 janvier 1887.

Anonyme, « Entrevista con la señora Patti », *El Tiempo*, 9 janvier 1887.

Bocacio, « Cuentos fugaces », *El Diario del Hogar*, 16 janvier 1887.

Anonyme, « La noches de Sarah », *El Siglo Diez y Nueve*, 8 février 1887.

BOUCICAULT Dion, « Coquelin and Hading », *The North American Review*, vol. 147, nº 384, 1888, p. 581-583.

X., « Cléopatre », *Le Figaro*, 22 août 1890.

Colin-Maillard, « Courrier des Théâtres. Chez M. Maurice Grau », *Le Journal*, 1 octobre 1892.

Cousin Pons, « Le théâtre à l'Exposition de Chicago », *Le Figaro*, 29 juillet 1892.

Anonyme, « Teatros. El Estreno de Sarah », *La Prensa*, 30 juillet 1893.

Anonyme, « Grand Opera is Assured. Singers and Metropolitan Directors sign Contracts », *The New York Times*, 1er juillet 1896.

Anonyme, « Creditors give Consent. The Abbey, Schoeffel & Grau Reorganization Scheme », *The New York Times*, 21 juin 1896.

Anonyme, « Abbey's Firm Up Again », *The New York Times*, 26 juin 1896.

Anonyme, « The Affairs of Messrs. Abbey and Co. Interview with Mr. Maurice Grau. (From a correspondent.) », *Pall Mall Gazette*, 5 juin 1896.

Anonyme, « Courrier des théâtres », *Le Journal*, 28 mai 1896.

Anonyme, « Unique Career. Abbey, Schoeffel & Grau Began in Small Way », *The Boston Herald*, 25 mai 1896.

Anonyme, « Henry E. Abbey's Failure », *The New York Times*, 24 mai 1896.

BERNHARDT Sarah, « La Vérité sur l'affaire Grau », *Le Figaro*, 3 juin 1896.

GUILLEMOT Maurice, « La Vérité sur MM. Abbey et Grau », *Gil Blas*, 3 juin 1896.

NEBLIS Pierre, « Conversation avec M. Maurice Grau », *Le Journal*, 3 juin 1896.

Anonyme, « Mrs. Abbey seeks divorce. She charges her husband with cruelty and abandonment. », *The New York Times*, 6 août 1896.

Anonyme, « Mrs. Abbey gest Alimony. Justice Myth allows her $3,333.33 and a counsel fee », *New York Times*, 13 août 1896.

Anonyme, « Death of Henry E. Abbey. The Well-Known Manager's long career closed », *The New York Times*, 18 octobre 1896.

Anonyme, « Death of Henry E. Abbey », *New-York Daily Tribune*, 19 octobre 1896.

Anonyme, « Death of Mr. Abbey. Sketch of his career », *The Stage*, 22 octobre 1896.

Anonyme, « Directors of Opera Meet », *The New York Times*, 4 mai 1897.

SAMSON Adelaide L., « Grand Opera in English », *Metropolitan Magazine*, juin 1900, p. 593-602.

MANZI Michel, « Mme Bernhardt - M. Coquelin. Under the Direction of Mr. Maurice Grau. Special Number », *Le Théâtre*, Paris, Jean Boussod, Manzi, Joyant & Cie, 1901.

Anonyme, « Par-ci, par-là », *La Joie de la maison*, 12 octobre 1902.

Anonyme, « Mr. Maurice Grau. A Successful Impresario », *The New Metropolitan*, 1902.

KLEIN Hermann, « Modern Musical Celebrities, IV », *The Century Illustrated Monthly Magazine*, juillet 1903, p. 461-471.

GRAU Maurice, « L'art dramatique américain », *Le Temps*, 11 septembre 1905.

ALDRICH Richard, « Henry Edward Krehbiel », *Music & Letters*, juillet 1923, vol. 4, no 3, p. 266-268.

Anonyme, « John B. Schoeffel dies in Boston at 72 », *The New York Times*, 1er septembre 1918.

8. Mémoires et biographies d'artistes

STENDHAL, *Vie de Rossini,* première partie, Paris, Auguste Boulland et Cie, 1824.

MERLIN Comtesse, *Madame Malibran, par la comtesse Merlin*, Bruxelles, Adolphe Wahlen et compagnie, vol. 2, 1838.

ROSENBERG Charles G., *Jenny Lind in America*, New York, Stringer & Townsend, 1851.

DE GRAVE Théodore, *Biographie d'Adelina Patti*, Paris, Librairie de Castel, 1865.

DUVAL Georges, *Virginie Déjazet (1797-1875)*, Paris, Tresse, 1876.

OFFENBACH Jacques, *Notes d'un musicien en voyage*, Paris, Calmann-Lévy, 1877.

LEGOUVÉ Ernest, *Maria Malibran*, Paris, J. Hetzel et Cie éditeurs, 1880.

COLOMBIER Marie, Le voyage de Sarah Bernhardt en Amérique, s.l., 1881.

ALTEMUS James, *Helena Modjeska*, New York, J.S. Ogilvie and company, 1883.

COLOMBIER Marie, *Les mémoires de Sarah Barnum*, Paris, Chez tous les libraires, 1883.

COLLINS Mabel, The Story of Helena Modjeska, (Madame Chlapowska), Londres, W. H. Allen, 1885.

WINTER William, *The Stage Life of Mary Anderson*, New York, G. J. Coombes, 1886.

COLOMBIER Marie, *Voyages de Sarah Bernhardt en Amérique*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1887.

US-AUSm, G780.92 F277, Adelina Patti, su vida y sus obras ; apuntes biográficos, críticos e históricos sobre esta celebridad, desde su nacimiento hasta su llegada a México..., [feuillet], 1887.

RISTORI Adelaide, *Studies and Memoirs*, trad. anonyme de l'italien, [*Ricordi e Studi artistici*, Turin/Naples, L. Roux&Cie, 1887], Boston, Roberts brothers, 1888.

US-Ws, Y.d.921 (1-2), *Alcune avventure di un artista drammatico sulla scena*, [manuscrit], 10 décembre 1889.

RUBINSTEIN Anton, *Autobiography of Anton Rubinstein*, trad. du russe par Aline Delano, Boston, Little, Brown and Company, 1890.

CHABOT Adrien, *Henri Meilhac*, Paris, [S.I], 1891.

SALVINI Tommaso, *Leaves from the autobiography of Tommaso Salvini*, trad. anonyme de l'italien, New York, Century, 1893.

ARDITI Luigi, *My Reminiscences*, New York, Dodd, Mead and Company, 1896.

GOUNOD Charles, *Les Mémoires d'un artiste*, Paris, Calmann-Lévy, 1896.

SOLDENE Emily, *My Theatrical and Musical Recollections*, Londres, Downey & Co., 1897.

MAUREL Victor, *Dix ans de carrière, 1887-1897*, Paris, V. Villerelle, 1898.

HURET Jules, Acteurs et actrices d'aujourd'hui. Sarah Bernhardt, Paris, F. Juven, 1899.

HURET Jules, *Loges et coulisses*, Paris, Éditions de la Revue Blanche, 1901.

LECOMTE, Louis-Henry, Virginie Déjazet, d'après ses papiers et sa correspondance, Paris, J. Tallandier, 1904.

STOKER Bram, *Personal Reminiscences of Henry Irving*, 2 vol., New York/Londres, The Macmillan Company, 1906.

BERNHARDT Sarah, *Ma double vie*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1907.

TERRY Ellen, *The Story of My Life*, Londres, Hutchinson, 1908.

VERNET Nancy, *Dix Ans de Coulisses*, Paris, F. R. de Rudeval, 1908.

MODJESKA Helena, *Memories and Impressions of Helena Modjeska. An Autobiography*, New York, The Macmillan Company, 1910.

SCHOEN Henri, *Victorien Sardou et Constant Coquelin*, Paris, Fishbacher, 1910.

KELLOGG Clara Louise, *Memoirs of an American Prima Donna*, New York/Londres, G. T. Putnam's son, 1913.

LEHMANN Lilli, *My Path through Life*, trad. de l'allemand par Alice Benedict Seligman, New York/Londres, G. P. Putnam's sons, 1914.

FARRAR Geraldine, *Geraldine Farrar : The Story of an American Singer*, New York, Houghton Mifflin company, 1916.

MOUNET-SULLY Jean, *Souvenirs d'un tragédien*, Paris, Lafitte, 1917.

KLEIN Hermann, *The Reign of Patti*, Londres, T. Fisher Unwin, 1920.

TETRAZZINI Luisa Luisa, *My life of Song*, London/New York, Cassell, 1921.

HAUK Minnie, *Memories of a Singer*, Londres, A. M. Philpot., 1925.

DAMROSCH Walter, *My Musical Life*, New York, Scribner, 1926.

MELBA Nellie, *Melodies and Memories*, New York, George H. Doran Company, 1926.

EAMES Emma, *Some Memories and Reflections*, New York, D. Appleton, 1927.

LAWTON Mary, *Schumann-Heink, the last of the Titans*, New York, The Macmillan Company, 1928.

BRANCOUR René, *Offenbach : biographie critique*, Paris, H. Laurens, 1929.

GUILBERT Yvette, *La Passante émerveillée*, Paris, Grasset, 1929.

CRAIG Edward Gordon, *Henry Irving*, Londres, J.M. Dent and sons Ltd., 1930.

LEISER Clara, *Jean de Reszke and the Great Days of Opera*, New York, Minton, Balch, 1934.

SARDOU Victorien et MOULY Georges, *Les papiers de Victorien Sardou : notes et souvenirs*, Paris, Albin Michel, 1934.

DUBEUX Albert, *Julia Bartet*, Paris, Plon, 1938.

CALVÉ Emma, *Sous tous les ciels, j'ai chanté…*, Paris, Librairie Plon, 1940.

US-NHs, Collection on prominent figures in historical recorded sound, Drawer 4, Folder 909, *An Outline of the Career of Madame Marcella Sembrich*, 1940.

MORELL Parker, *Lillian Russell The Era Of Plush*, New York, Garden City Publishing Company, 1943.

CARTON Pauline, *Les Théâtres de carton*, Paris, Librairie académique Perrin, 1947.

OWEN H. Goddard, *A Recollection of Marcella Sembrich*, Bolton, N.Y., Marcella Sembrich Memorial Association, 1950.

IRVING Laurence, *Henry Irving : The Actor and his World*, New York, Macmillan, 1952.

US-STum, MLM1383, De RESZKÉ Jean, *Souvenirs*, 2 vol., [manuscrit inachevé], s.d.

US-NHs, Collection on Adelina Patti, MSS 102, Box 2, Folder 9, *Adelina Patti : Her Loves and Letters*, [mémoires inédits], s. d.

US-NHs, Collection on Adelina Patti, MSS 102, Box 1, Folder 4, *Biographical material by Gladys Adelina Lewis (Patti's goddaughter)*, s. d.

9. Mémoires et écrits d'intermédiaires du spectacle

BARNUM Phineas Taylor, *The Life of P.T. Barnum*, New York, Redfield, 1855.

MARETZEK Max, Crotchets and Quavers ; or, Revelations of an Opera Manager in America, New York, S. French, 1855.

BARNUM Phineas Taylor Phineas, *Struggles and Triumphs : or, Forty Years' Recollections of P. T. Barnum*, Buffalo, N.Y., The Courier Company, 1875.

STRAKOSCH Maurice, *Souvenirs d'un imprésario*, Paris, Ollendorff, 1887.

MAPLESON James Henry, *The Mapleson Memoirs, 1848-1888*, 2 vol., Chicago/New York/San Francisco, Belford, Clarke & Co., 1888.

BARNUM Phineas Taylor Phineas, *How I made millions : The Life of P. T. Barnum*, New York, G. W. Dillingham, 1888.

MARETZEK Max, *Sharps and Flats. A Sequel to Crotchets and Quavers*, New York, American Musician Publishing Co., 1890.

BARNUM Phineas Taylor, « A Trip Abroad », *The North American Review*, vol. 152, no 415, 1891, p. 696-703.

SCHÜRMANN Joseph, *Les Étoiles en voyage : la Patti, Sarah Bernhardt*, Coquelin, Paris, Tresse et Stock, 1893.

SCHÜRMANN Joseph, Impresario Schürmann. - Une Tournée en Amérique, Paris, F. Juven, 1900.

SCHÜRMANN Joseph, *Impresario Schürmann. Secrets de coulisses*, Paris, M. Bauche, 1905.

BARET Charles, *Propos d'un homme qui a bien tourné*, Paris, s.n., 1909.

GRAU Robert, *Forty Years Observation of Music and the Drama*, New York, Broadway Publishing Company, 1909.

GRAU Robert, The Businessman in the Amusement World, A Volume of Progress in the Field of the Theatre, New York, Broadway Publishing Company, 1910.

LEAVITT Michael Bennett, *Fifty Years in the Theatrical Management*, New York, Broadway Pub. Co, 1912.

BARET Job et BARET Charles, *C'est ma tournée !!! Histoire d'une tournée Ch. Baret*, Dijon/Paris, A. Rondel, 1913.

BRACHARD Adolphe, Comment on organise une Tournée Mondiale. Imprésariisme méthodique et pratique, Paris/Bruxelles, V. Stock et E. Long, 1913.

WILLIAMSON James Cassius, *J. C. Williamson's Life-story in His Own Words*, Sydney, NSW Bookstall Company, 1913.

GRAU Robert, The Theatre of Science, A Volume of Progress and Achievement in the Motion Picture Industry, New York, Broadway Publishing Company, 1914.

PITOU Augustus, *Masters of the Show*, New York, The Neale Publishing Company, 1914.

BARET Charles, *Cahots et cabots*, Paris, Éd. Mignot, 1916.

FROHMAN Daniel et MARCOSSON Isaac, *Charles Frohman, Manager and Man*, New York/Londres, Harper & Brothers, 1916.

MOSES Montrose Jonas, *The Life of Heinrich Conried*, New York, Thomas Y. Crowell, 1916.

MARBURY Elisabeth, *My Crystal Ball Reminiscences*, Tiptree, Anchor Press Ltd., 1924.

ASTRUC Gabriel, *Le Pavillon des fantômes*, [Paris, Grasset, 1929], Paris, Mémoire du Livre, 2003.

FROHMAN Daniel, *Encore*, New York, Lee Furman, Inc., 1937.

GATTI-CASAZZA Giulio, *Memories of the Opera*, New York, C. Scribner's Sons, 1941.

GUNSBOURG Raoul, *Cent ans de souvenirs... ou presque*, Monaco, Édition du Rocher, 1959.

MARETZEK Max, *Further Revelations of an Opera Manager in 19th Century America : the third Book of Memoirs of Max Maretzek*, édité par Ruth Henderson, Sterling Heights, Mich., Harmonie Park Press, 2006.

10. Écrits de contemporains divers

BALZAC Honoré (de), *César Birotteau*, Paris, [éd. Charles-Béchet, 1837], Gallimard, Folio Classique, 1975.

SAND George, *Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt*, [L. de Potter, 1843], vol. 2, Paris, Gallimard, 2014.

THOREAU David Henry, *Walden ; or, Life in the Woods*, Boston, Ticknor and Fields, 1854.

LAVOLLÉE Charles Hubert, *Voyage en Chine : Ténériffe.-Rio-Janiero.-Le cap.-Île Bourbon.-Malacca ...*, Paris, Just Rouvier, A. Ledoyen, 1853.

CHARNAY Désiré, *Cités et ruines américaines : Mitla, Palenqué, Izamal, Chichen-Itza, Uxmal / recueillies et photographiées par Désiré Charnay ; avec un texte par M. Viollet-le-Duc... suivi du voyage et des documents de l'auteur...*, Paris, Gide/A. Morel & Co., 1863.

CHARNAY Désiré, « Madagascar à vol d'oiseau... », *Le Tour du Monde*, 1864, p. 193-231.

BARON Auguste, *Aventures, investigations et recherches en Afrique des plus intrépides voyageurs : le major Laing, le major Denham, le capitaine Clapperton, René Caillié, John et Richard Lander*, Limoges, E. Ardant et C. Thibaut, 1867.

MAYNARD Walter, *The Enterprising Impresario*, Londres, Bradbury, Evans & Co., 1867.

MORREL T.H., *A Sketch of the Life of James William Wallack, (senior,) Late Actor and Manage*r, New York, Imp. Svo, 1865.

ZOLA Émile, *La Curée*, [Paris, A. Lacroix/Verboekhoven et Cie, 1871, Paris, Gallimard, Folio Classique, 1999.

ZOLA Émile, *L'Argent*, [Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1891], Paris, Gallimard, Folio Classique, 1980.

LECOMTE Louis-Henry, *Histoire des théâtres de Paris*, vol. 1 : *La Renaissance, 1838-1841, 1868, 1873-1904*, Paris, H. Daragon, 1905.

BROWN Thomas Allston, *History of the American Stage*, New York, Dick & Fitzgerald, 1870.

STARK James Henry, *Stranger's illustrated Guide to Boston and its Suburbs*, Boston, Photo-electrotype Co., 1883.

HUNTER Alexander et PLKINHORN J. H., *New National Theater*, Washington, D.C. A Record of Fifty Years, Washington D. C., R. O. Polkinhorn & Son, 1885.

RECLUS Onésime, France, *Algérie et colonies*, Paris, Hachette, 1886.

BLAVET Émile (Parisis), *La Vie parisienne*, Paris, Paul Ollendorff, 1888.

COTTEAU Edmond, *En Océanie. Voyage autour du monde en 365 jours. 1884-1885*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1888.

EDWARDS H. Sutherland, *The Prima Donna. Her History and Surrounding from the Seventeenth to the Nineteenth Century*, Londres, Remington and Co., vol. 2, 1888.

KREHBIEL Henry Edward, *Review of the New York Musical Season 1887-1888*, New York/Londres, Novello, Ewer & Co., 1888.

ANTOINE André, *Le Théâtre libre*, Paris, [s.n], 1890.

RAMÍREZ Serafín, *La Habana artística : apuntes históricos*, La Havane, Imp. del E.M. de la Capitanía General, 1891.

GERMAIN Auguste, *Les dessous du théâtre. Les agences dramatiques et lyriques*, Paris, Librairie académique Didier Perrin et Cie, 1891.

CHADWICK French Ensor et al., *Ocean Steamships : A Popular Account of their Construction, Development,* Management and Appliances, New York, Scribner's sons, 1891.

BREWER Francis Campbell, *The Drama and Music in New South Wales*, Sydney, Charles Potter, Government Printer, 1892.

DE LA CRUZ Manuel, *Cromitos cubanos*, La Havane, Establecimiento tipográfico La Lucha, 1892.

DE OLAVARRÍA Y FERRARI Enrique, *Reseña histórica del Teatro en México*, vol. 3 et 4, Mexico, La Europea, 1895.

Rand Mc Nally and Co., *Handy Guide to Boston and Environs*, New York/Chicago, Rand Mc Nally and Co. Publishers, 1895.

CAHN Julius, *Julius Cahn's Official Theatrical Guide*, vol.1, New York, Empire Theatre Building, 1896.

MILTON M. Shaw, *Nine Thousand Miles on a Pullman Train : An Account of a Tour of Railroad Conductors from Philadelphia to the Pacific Coast and Return*, Philadelphie, Allen, Lane & Scott, 1898.

BUET Ferdinand, *Le Théâtre d'Edmond Rostand*, Paris, s.l., 1900.

STEEVENS George Warrington, From Capetown to Ladysmith, An Unfinished Record of the South African War, Édimbourg, W. Blackwood and sons, 1900.

STRANG Lewis Clinton, *Prima Donnas and Soubrettes of Light Opera and Musical Comedy in America*, Boston, L.C. Page and Company, 1900.

BROWN Thomas Allston, *A History of the New York Stage from the First Performance in 1732 to 1901*, New York, Dodd, Mead and Company, vol. 2 et 3, 1903.

KLEIN Hermann, *Thirty Years of Musical Life in London, 1870-1900*, New York, The Century Co., 1903.

BIRKMIRE William Harvey, *The Planning and Construction of American Theatres*, New York, J. Wiley, 1906.

STRANG Lewis, *Famous Prima Donnas*, Boston, L.C. Page and Company, 1906.

BAYET Jean, *La Société des auteurs et compositeurs dramatiques*, Paris, Arthur Rousseau éditeur, 1908.

DE CURZON Henri, L'Évolution lyrique au théâtre dans les différents pays. Tableau chronologique, Paris, L.-M. Fortin, 1908.

HANEY Lewis Henry, *A Congressional History of Railways in the United States*, Madison, Wis., Democrat Printing Company, 1908.

TOMPKINS Eugene, *The History of the Boston Theatre*, 1854-1901, Boston, Houghton Mifflin Co., 1908.

BOSSUET Pierre, *Histoire administrative des rapports des théâtres et de l'État*, Paris, Jouve, 1909.

BERGERAT Émile, *Souvenirs d'un enfant de Paris*, Paris, Eugène Fasquelle, vol.1, 1911.

KREHBIEL Henry Edward, *Chapters of Opera, Being Historical and Critical Observations and Records Concerning the Lyric Drama in New York from its Earliest Days down to the Present Time*, New York, Henry Holt and Company, 1911.

RICE Edward Le Roy, *Monarchs of Minstrelsy, from « Daddy » Rice to Date*, New York, Kenny publishing company, 1911.

CURREY Josiah Seymour, *Chicago : Its History and its Builders, a Century of Marvelous Growth*, Chicago, The S. J. Clarke publishing company, 1912.

BRUNETIÈRE Félix, *Des contrats entre artiste et impresario*, Paris, Édouard Duchemin, 1913.

HURET Jules, En Argentine. De la Plata à la Cordillère des Andes..., Paris, Bibliothèque Charpentier, 1913.

MITTON Geraldine Edith, *The Peninsular and Oriental : Peeps at Great Steamship Lines*, Londres, Adam and Charles Black, 1913.

LEONARD John William (dir.), *Woman's Who's Who of America : A Biographical Dictionary of Contemporary Women of the United States and Canada, 1914-1915*, New York, The American Commonwealth Company, 1914.

IZARD Forrest, *Heroines of the Modern Stage*, New York, STURGIS & WALTON, 1915.

BRANDER Matthews, *These Many Years. Recollections of a New Yorker*, New York, C. Scribner's Sons, 1917.

HURET Jules, *En Amérique, de New York à la Nouvelle-Orléans*, Paris, Eugène Fasquelle, 1917.

KINSILA Edward Bernard, *Modern Theatre Construction*, New York, The Moving Picture World, 1917.

PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*. 2. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, nrf, 1918.

KREHBIEL Henry Edward, *More Chapters of Opera : Being Historical and Critical Observations and Records concerning the Lyric Drama in New York from 1908 to 1918*, New York, Henry Holt and Company, 1919.

FORD James Lauren, *Forty-Odd Years in the Literary Shop*, New York, E. P. Dutton Co., 1921.

LAHEE Henry Charles, *The Grand Opera Singers of To-Day*, Boston, The Page company, 1922.

MORGENTHAU Henry et STROTHER French, *All in a Life-Time*, Garden City, N.Y., Doubleday, Page and Company, 1922.

MATTEFELD Julius, *A Hundred Years of Grand Opera in New York*, New York, The New York Public Library, 1927.

DENSMORE Clinton et ORDELL George, *Annals of the New York Stage*, vol. 15, s.l., 1927

CARSON William Glasgow Bruce, *The Theatre on the Frontier ; the Early Years of the St. Louis Stage*, Chicago, University of Chicago Press, 1932.

FIORDA KELLY Alfredo, *Cronología de las Óperas, dramas líricos, oratorios, himnos, etc. cantados en Buenos Aires*, Buenos Aires, Imp. Riera y Cia, 1934.

HEYLBUT Rose et GERBER Aimé, *Backstage at the Metropolitan Opera*, New York, Thomas Y. Crowell Company, 1937.

FISHER Chas. E., « An Early Sleeping Car Pioneer », *The Railway and Locomotive Historical Society Bulletin*, 1942, no 59, p. 28-36.

MILLER Philip L., « Mapleson Cylinders in the New York Public Library », *Notes*, 1942, no 13, p. 12-14.

CAPOT-REY Robert, *Géographie de la circulation sur les continents*, Paris, Gallimard, 1946.

CARSON William Glasgow Bruce, *St. Louis Goes to the Opera, 1837-1941*, St. Louis, Missouri Historical Society, 1946.

CLARENS Juliette, *D'avant-hier à aujourd'hui*, Paris, Debresse, 1962.

11. Dictionnaire, usuels et cartes

Alphabet des cinq parties du monde, Épinal, impr. de Pellerie et Cie, 1863.

LAROUSSE Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique*..., t. 17, suppl. 2, Paris, 1866.

Société centrale de sauvetage des naufragés, *Annales du sauvetage maritime*, Paris, Société nationale du sauvetage en mer, 1866.

Compagnie générale maritime, *Plans de divers paquebots de la Compagnie générale transatlantique*, Paris, imp. Moncharmont, 1874-1876.

SOUBIES Albert, *Almanach des spectacles*, Jouaust., Paris, 1877.

US-STum, David Rumsey Map Collection, G3701.P3 1879.C4 T, *Union And Central Pacific Railroad Line. The Great American Over-Land Route. Rand, McNally & Co., Printers, Engravers and Electrotypers, 77 and 79 Madison Street, Chicago. (map on verso) New Map Of The American Overland Route Showing Its Connections, And Land Grants Of 30,000,000 Acres...*, [prospectus], 1879.

NOËL Édouard et STOULLIG Edmond, *Les Annales du théâtre et de la musique*, G. Charpentier, Paris, 1880.

GILLIG Henry F., *« Hints » to the American Traveler Abroad*, Boston, Cordner brothers & company, 1880.

FÉTIS François-Joseph et POUGIN Arthur, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Firmin-Didot, 1881.

BnF Cartes et plans, GE CC-453, *Planisphère Châtelain, ou carte des voies de communication établies dans le monde entier au moyen de la vapeur et de l'électricité*, [planisphère], 1881.

Pullman Company, *Pullman Company scrapbooks*, 1882-1908, vol. 12, s.l., 1882.

F-Pa, 8-NF-21094, *Guide officiel des voyageurs sur tous les chemins de fer de l'Europe et les principaux paquebots...*, [guide], 1883.

LERMINA Jules (dir.), *Dictionnaire universel illustré, biographique et bibliographique, de la France contemporaine : comprenant par ordre alphabétique la biographie de tous les français et alsaciens-lorrains marquants de l'époque actuelle, l'analyse des œuvres les plus célèbres... / par une société de gens de lettres et de savants*, Paris, L. Boulanger, 1885.

POUGIN Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Librairie de Firmin-Didot et Cie, 1885.

FISAK Harrison Grey (dir.), *The New York Mirror Annual and Directory of the Theatrical Profession*, New York, New York Mirror, 1888.

MARKENS Isaac, *The Hebrews in America. A Series of Historical and Biographical Sketches*, New York, Publié à compte d'auteur, 1888.

KING Moses, Notable New Yorkers of 1896-1899 : *A Companion Volum to King's Handbook of New York City*, New York, Bartlett & Company, 1899.

New York Central and Hudson River Railroad Company, Health and Pleasure on « America's Greatest Railroad ». Descriptive of Summer Resorts and excursion Routes, Embracing more than One Thousand Tours by the New York Central & Hudson River Railroad, New York, American bank Note Company, 1895.

WEEKS Lyman Horace (dir.), *Prominent Families of New York, being an Account in Biographical Form of Individuals and Families distinguished as Representatives of the Social, Professional and Civic Life of New York City*, New York, The Historical Company, 1897.

LAURENT Alexandre, *Planisphère indiquant les Communication Télégraphiques entre la France, les Colonies Françaises et les autres Pays du Globe*, Paris, Forest Éditeur, 1899.

Biographical Directory of the State of New York, New York, Biographical Directory Co., 1900.

Bulletin of the Department of Labor, Washington, Government Printing Office, juillet 1900.

LYONNET Henry, *Dictionnaire des comédiens français*, Genève, Bibliothèque de la Revue universelle, vol., 1900.

LEONARD John W. (dir.), Who's Who in America. A Biographical Dictionary of Notable Living Men and Women of the United States, Chicago, A. N. Marquis & Company, 1901.

Universal Cyclopædia and Atlas, New York, D. Appleton and Co., vol. 5, 1901.

ANONYME, *Where and How to Dine in New York*, New York, Lewis, Scribner & Co., 1903.

CHILDE Cromwell, *New York. A Guide in Comprehensive Chapters*, New York, Brooklyn Daily Eagle, 1903.

Eighteenth Annual Report of the Commissioner of Laber. 1903. Cost of Living and Retail Prices of Food, Washington, Government Printing Office, 1904.

VINCENT Benjamin, *Haydyn's Dictionary of Dates and Universal Information relating to all Ages and Nations*, New York, G. P. Putnam's sons, 1904.

MARDEN Orison Swett, *Little Visits with Great Americans*, New York, The Success Company, 1905.

HERRINGSHAW Thomas William, *Herringshaw's Encyclopedia of American Biography of the Nineteenth Century*, Chicago, American Publishers' Association, 1907.

CHAMBERS Julius, *The Book of New York. Forty Years' Recollections of the American Metropolis*, New York, The Book of New York Company, 1912.

LARNED Josephys Nelson, *History for Ready Reference from the Best Historians, Biographers, and Specialists*, Springfield, Mass., The C. A. Nichols Co., Publishers, 1913.

CHAPIN Anna Alice, *Greenwich Village*, New York, Dodd, Mead and Company, 1917.

RUOFF Henry Woldmar, *The Master Question Book and Home Study Outlines*, Buffalo, N.Y., The Frontier Press Company, 1918.

JOYCE John St. George, *Story of Philadelphia*, Philadelphie, Rex Printing House, 1919.

ODELL George C. D., *Annals of the New York Stage*, New York, Columbia University Press, vol. 15, 1927.

Pullman Accomodations. Sleep in Pullman. Comfort and Safety, Chicago, Charles Daniel Frey Company Advertising, 1934.

D'AMICO Silvio (dir.), *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. 5, Rome, Unedi, 1954.

Bibliographie

1. Échanges, circulations et *soft power*

ANDERSON Benedict, *Imagined Communities*, Londres, Verso, 1993.

ARBEU Marcia et MIDORI DEATRO Marisa (dir.), *Circulation transatlantique des imprimés*, s.l., 2014.

BALME Christopher et LEONHARDT Nic (dir.), *Theatrical Trade Routes. Journal of Global Theatre History*, Munich, Ludwig Maximilians, University Munich, 2016.

BARA Olivier, « Vedettes de la scène en tournée : première mondialisation culturelle au XIXe siècle ? », *Romantisme*, 2014, vol. 1, n° 163, p. 41-42.

BARTON Gregory, *Informal Empire and the Rise of One World Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2014.

BENTLEY Charlotte, « Transatlantic operatic networks during the nineteenth century », *Transatlantic Cultures*, avril 2022.

BENTLEY Charlotte, *New Orleans and the Creation of Transatlantic Opera, 1819–1859*, Chicago, University of Chicago Press, 2022.

BROWN Matthew (dir.), *Informal Empire in Latin America. Culture, Commerce and Capital*, Malden/Oxford/Carlton, Blackwell Publishing, 2008.

CHARLE Christophe, « La Circulation des opéras en Europe au XIXe siècle », *Relations internationales*, 2013, vol. 3, n° 155, p. 11-31.

CHARLE Christophe, *La Dérégulation culturelle, essai d'histoire des cultures en Europe au XIXe siècle*, Paris, PUF, 2015.

CORBIÈRE Laetitia, *Du concert au show business : le rôle des imprésarios dans le développement international du commerce musical*, thèse de doctorat, Universités de Lille et Genève, 2018.

CORBIÈRE Laetitia, « Les racines transatlantiques du show business (1850-1910) », *Relations internationales*, février 2020, n° 182, p. 7-21.

CORBIÈRE Laetitia, *Du concert au show business. Les imprésarios au cœur des échanges internationaux, 1850-1930*, Lyon, Symétrie, 2023.

DE ALENCASTRO Luiz Felipe, « L'Atlantique Sud », *Transatlantic Cultures*, avril 2022.

DE GRAZIA Victoria, *Irresistible Empire. America's advance through Twentieth-Century Europe*, Cambridge, Belknap Press, 2006.

DUMONT Juliette et AUBERT Didier, « Diplomatie culturelle : entre propagande et *soft power* », *Transatlantic Cultures*, 2019.

FAUSER Margit et XÓCHITL Bada (dir.), *The Routledge International Handbook of Transnational Studies*, Londres, Routledge, 2024.

FLÉCHET Anaïs, PELLEGRINOS SOARES Gabriela et COMPAGNON Olivier, « Périodiser l'Atlantique », *Transatlantic Cultures*, septembre 2022.

GALLAGHER John et ROBINSON Ronald, « The Imperialism of Free Trade », *The Economic History Review*, 1953, vol. 6, nº 1, p. 1-15.

GALLAGHER John, ROBINSON Ronald, et DENNY Alice, *Africa and the Victorians : The Official Mind of Imperialism*, Londres, Macmillan, 1961.

HANNERZ Ulf, *Transnational Connections. Culture, People, Places*, Londres/New York, Routledge, 1996.

HAUSEWEDELL Tessa, KÖRNER Axel et TIEDAU Ulrich (dir.), *Re-Mapping Centre and Periphery. Asymmetrical Encounters in European and Global Contexts*, Londres, UCL Press, 2019.

JURGENSMEYER Mark, SASSEN Saskia, STEFER Manfred B., et FAESSEL Victor (dir.), *The Oxford Handbook of Global Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2019.

LEONHARDT Nic, *Theatre Across Oceans. Mediators of Transatlantic Exchange (1890-1925)*, trad. de l'allemand par Lisa Marie Bowler, [*Theatre über Ozeane*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2018], Londres, Palgrave Macmillan, 2021.

LEWIS Daniel, *Iron Horse Imperialism : The Southern Pacific of Mexico, 1880-1951*, Tucson, University of Arizona Press, 2007.

MACLNOW LISBOA Karen et TORRÃO FILHO Amilcar, « French Travelers in the Atlantic World in the Nineteenth Century – in Brazil and in Africa », *Transatlantic Cultures*, trad. du portuguais (Brésil) par Eoin O'Neill, avril 2022.

MARKOVITS Rahul, *Civiliser l'Europe. Politiques du théâtre français au XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 2014.

MARNOT Bruno, *La mondialisation au XIXe siècle (1850-1914)*, Paris, Armand Collin, 2012.

MEYER Christian (dir.), *Le musicien et ses voyages : pratiques, réseaux et représentations*, Berlin, Berliner Wissenschatfs-Verlag, 2003.

NOLAN Mary, *The Transatlantic Century. Europe and America, 1890-2020*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

NYE Joseph S., « Soft Power », *Foreign Policy*, 1990, nº 80, p. 153-171.

REEDER Jessie, *The Forms of Informal Empire : Britain, Latin America, and Nineteenth-Century Literature*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2020.

ROCHA Esmeralda, *Imperial Opera : The Nexus between Opera and Imperialism in Victorian Calcutta and Melbourne, 1833-1901*, thèse de doctorat en philosophie, University of Western Australia, 2012.

ROCHE Daniel, *Les Circulations dans l'Europe moderne. XVIIe-XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 2011.

ROSSELLI John, ZASLAW Neal, BAUMAN Thomas, BURTON Nigel, PRESTON Katherine K. et SIMPSON Adrienne, *Travelling troupes*, https://www.oxfordmusiconline.com, consulté le 13 janvier 2023.

SAID Edward W., *Culture and Imperialism*, New York, Vintage Books Edition, 1994.

SCHWEITZER Marlis, Transatlantic Broadway. The Infrastructural Politics of Global Performance, New York, Palgrave Macmillan, 2015.

SENELICK Laurence (dir.), *Jacques Offenbach and the Making of Modern Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017.

SHAWCROSS Edward, *France, Mexico and Informal Empire in Latin America, 1820-1867. Equilibrium in the New World*, New York, Palgrave Macmillan, 2018.

STEGER Manfred et WAHLRAB Amentahru, *What is Global Studies ? Theory & Practice*, Londres, Routledge, 2016.

TODD David, *Un empire de velours. L'impérialisme informel français au XIXe siècle, Joseph Felix*, Paris, La Découverte, 2022.

TOURNÈS Ludovic et SCOTT-SMITH Giles (dir.), *Global Exchanges : Scholarships and Transnational Circulations in the Modern World*, vol. 1, New York, Berghan, 2018.

VELLUTINI Claudio, *Entangled Histories : Opera and Cultural Exchange Between Vienna and the Italian States After Napoleon*, Oxford, Oxford University Press, 2025.

WALTON Benjamin, « Canons of Real and Imagined Opera : Buenos Aires and Montevideo, 1810-1860 » dans NEWARK Cormac et WEBER William (dir.), *The Oxford Handbook of the Operatic Canon*, Édition en ligne, Oxford Academic, 2020, consulté le 4 septembre 2022.

WALTON Benjamin, « Rossini in South America », *Die Tonkunst*, octobre 2018, p. 364-380.

WALTON Benjamin, « Italian Operatic Fantasies in Latin America », *Journal of Modern Italian Studies*, 2012, vol. 17, n° 4, p. 460-471.

YON Jean-Claude (dir.), *Le théâtre français à l'Étranger. Histoire d'une suprématie culturelle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2008.

YON Jean-Claude, « Le répertoire offenbachien : un produit d'exportation dans la seconde moitié du XIXe siècle », *Les Cahiers Sirice*, 23 avril 2020, vol. 24, n° 1, p. 9-16.

2. Écrits sur les artistes et intermédiaires du spectacle de la période

AHLQUIST Karen, « Grau, Maurice », *American National Biography*, s.l., 2000, https://doi.org/10.1093/anb/9780198606697.article.1800492, consulté le 12 septembre 2018.

ASTON Elaine, *Sarah Bernhardt : A French Actress on the English Stage, Oxford*, Berg, 1989.

BAILY Dee, « Grau, Maurice », *Grove Music Online*, s.l., 2002, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O004182, consulté le 12 septembre 2018.

BERTHAUD Karine, « Constant Coquelin, des planches boulonnaises aux scènes internationales » dans PODVIN Jean-Louis et PRIOTTI Jean-Philippe (dir.), *Un Siècle d'or culturel en province*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2024, p. 59-80.

BLOOM Arthur, *Joseph Jefferson : Dean of the American Theatre*, Savannah, Ga., Frederic C. Beil, 2000.

BRÉCOURT-VILLARS Claudine, *Yvette Guilbert : l'irrespectueuse*, Paris, Plon, 1988.

BRENNEISE Harvey R., « Abbey, Henry Eugene », *American National Biography*, https://www.anb.org, 2000, consulté le 19 novembre 2020.

BRULEY Yves, *Charles Gounod*, Paris, Bleu nuit, 2015.

CARLSON Marvin, *The Italian Shakespearians : Performances by Risotri, Salvini, and Rossi in England and America*, Londres/Washington, Associated University Press/Folger Shakespeare Library, 1985.

CHABROL Marguerite, « 'La Nouvelle Sarah Bernhardt' : Greta Garbo et le mythe de la diva cosmopolite », *Thaêtre*, 2022.

CHEVALLEY Sylvie, « Rachel et La Marseillaise », 1848. Révolutions et mutations au XIXe siècle, Revue d'Histoire du XIXe siècle, 1988, n° 4, p. 109-111.

CHRISTOFORIDIS Michael et KERTESZ Elizabeth, « Gypsy Primitivism and the Rise of Emma Calvé » dans *Carmen and the Staging of Spain : Recasting Bizet's Opera in the Belle Epoque*, New York, Oxford Academic, 2018, p. 141-170.

CLINTON Craig, « Cora Urquhart Potter's 'Perilous Public Experiment': The 1889 'Antony and Cleopatra.' », *Victorian Review*, 2010, vol. 36, n° 1, p. 147-163.

COLLINS John Daniel, « Henry Abbey : Image Maker of the Flash Age », *Educational Theatre Journal*, octobre 1966, vol. 18, n° 3, p. 230-237.

COLLINS John Daniel, *Henry Eugene Abbey : Akron Impresario*, mémoire de Maîtrise en arts du spectacle, Akron, Akron University, 1959.

DAVIES James Q., « Pneumotypes. Jean de Reszke's High Pianissimos and the Occult Sciences of Breathing » dans TRIPPETT David et WALTON Benjamin (dir.), *Nineteenth-Century Opera and the Scientific Imagination*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020, p. 21-43.

DE ANGELIS Marcello, *Le cifre del melodramma : l'archivio inedito dell'impresario teatrale Alessandro Lanari nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, 1815-1870*, Florence, La nuova Italia, 1982.

ESTELA Megan, « Et la *diva* enchanta les Amériques : regards sur les tournées Patti de l'Abbey, Schoeffel & Grau Company », numéro spécial *Le spectacle italien loin de l'Europe. Scènes d'Amérique et d'Afrique depuis 1825*, Laboratoire italien, n°37, à paraître en 2027.

FILIPPI Florence, HARVEY Sarah, et MARCHAND Sophie (dir.), *Le sacre de l'acteur. Émergence du vedettariat de Molière à Sarah Bernhardt*, Malakoff, Armand Collin, 2017.

FISHER James, *Historical Dictionary of American Theatre : Beginnings*, Lanham (Maryland), Rowman & Littlefield, 2015.

FOULKES Richard (dir.), *Henry Irving : A Re-Evaluation of the Preeminent Victorian Actor-Manager*, Aldershot (Hampshire), Ashgate, 2008.

FRASER Corille, *Come to Dazzle : Sarah Bernhardt's Australian Tour*, Sydney, Currency Press National library of Australia, 1998.

FRASSÀ Lorenzo et NICCOLAI Michela (dir.), *Verdi Reception*, Turnhout, Brepols, 2013.

FREITAS Roger, « Singing Herself: Adelina Patti and the Performance of Femininity », *Journal of the American Musicological Society*, 2018, vol. 71, nº 2, p. 287-369.

FRIGAU MANNING Céline, « Opera and Hypnosis: Victor Maurel's Experiments with Verdi's Otello » dans TRIPPETT David et WALTON Benjamin (dir.), *Nineteenth-Century Opera and the Scientific Imagination*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020, p. 84-105.

GÄNZL Kurt, *Emily Soldene : In Search of A Singer*, Wellington, Steele Robert, 2007.

GENTILI Barbara, « A Project of Her Own: Emma Carelli's Enactment of Femininity in Early Twentieth-Century Italy », *Cambridge Opera Journal*, 2024, p. 1-16.

GHESQUIÈRE Dominique, *La Troupe de Jacques Offenbach*, Lyon, Symétrie, 2018.

GINESTET Aude, *Gabrielle Réjane (1856-1920). Itinéraire d'une actrice, directrice de théâtre et Parisienne à la Belle Époque*, thèse de doctorat en Histoire, École des Chartes/EPHE, 2022.

GLACKENS Ira, *Yankee Diva : Lillian Nordica and the Golden Days of Opera. With Lillian Nordica's Hints to Singers*, New York, Coleridge Press, 1963.

GOLD Arthur et FIZDALE Robert, *The Divine Sarah : a Life of Sarah Bernhardt*, New York, Knopf, 1991.

GOUIFFÈS Anne-Marie, *Pedro Gailhard, un artiste lyrique à la direction de l'Opéra de Paris : 1884-1907*, thèse de doctorat en musicologie, Université Paris-Sorbonne, 2000.

HALSÉ Laurène, *La direction d'Adolphe Lemoine-Montigny au Théâtre du Gymnase de 1844 à 1880*, thèse de doctorat en histoire, Paris, EPHE/Université Paris 8, 2020.

HATANO Sayuri, *„Der intellectuelle Urheber bin doch ich!" Der Konzertagent Hermann Wolff als Wegweiser des Berliner Konzertlebens 1880 bis 1902*, Berlin, Universität der Künste, 2018.

HATHORN Ramon, « Sarah Bernhardt et l'accueil montréalais », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, hiver-printemps 1983, vol. 5, p. 43-54.

HENDERSON Ruth, « A Confluence of Moravian Impresarios : Max Maretzek, the Strakosches, and the Graus » dans GRAZIANO John (dir.), *European Music and Musicians in New York City, 1840-1900*, Rochester/New York, University of Rochester Press, 2006, p. 235-252.

HENSON Karen, « Victor Capoul, Marguerite Olagnier's "Le Saïs", and the Arousing of Female Desire », *Journal of the American Musicological Society*, 1999, vol. 52, n° 3, p. 419-463.

HOSSALA Richard J., *Henry E. Abbey, Commercial-Manager : A Study of Producing Management in the Theatre of the Late Nineteenth Century (1870-1900)*, thèse de doctorat en études théâtrales, Kent State University, 1972.

ISAAC Veronica, « "A well-dressed actress": Exploring the Theatrical Wardrobe of Ellen Terry », *Costume*, 2018, vol. 52, n° 1, p. 74-96.

LACOMBE Hervé, *Georges Bizet : naissance d'une identité créatrice*, Paris, Fayard, 2000.

LAPLACE Roselyne, *Constant Coquelin, comédien de Paris*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 1975.

LEONHARDT Nic, *Theatre Across Oceans. Mediators of Transatlantic Exchange, 1890-1925*, Cham, Palgrave Macmillan, 2021.

LERNER Lawrence Marton, *The Rise of the Impresario : Bernard Ullman and the Transformation of Musical Culture in Nineteenth Century America*, thèse de doctorat en philosophie, Université du Wisconsin, 1972.

LORCEY Jacques, *Edmond Rostand*, Biarritz, Séguier, 2004.

LOTT Robert Allen, « Anton Rubinstein in America (1872-1873) », *American Music*, 2003, vol. 21, nº 3, p. 291-318.

LUCET Sophie, « Sur la scène de l'histoire : les héroïsmes réconciliateurs de Constant Coquelin » dans BARA Olivier, LOSCO-LENA Mireille, et PELLOIS Anne (dir.), *Les héroïsmes de l'acteur au XIXe siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2015, p. 189-202.

MALLOCH Alan, « The Mascagni Tour of 1902. An Italian Composer Confronts the American Musical World », *Opera Quaterly*, 1990, vol. 7, nº 4, p. 13-37.

MARTIN George, The Damrosch Dynasty : American First Family of Music, Boston, Houghton Mifflin, 1983.

MAZAGATTI Pacien, *Tricks of the Trade. The Role of the Impresario in the Development of Nineteenth-Century American Concert Life, thèse de doctorat en histoire de la musique, Manhattan School of Music*, New York, 2005.

MECHELLI Paolo, *I fili della scena. Alessandro Lanari : il carteggio con impresari e delegati, 1820-1830*, Lucques, Libreria musicale italiana, 2009.

MILELLA GONZÁLEZ LUNA Francesco, *Beyond Italian Opera : Manuel García in Postcolonial Mexico City*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2025.

MILELLA GONZÁLEZ LUNA Francesco, *Beyond Italian Opera. Manuel García in Postcolonial Mexico City (1826-1828)*, thèse de doctorat en musicologie., Cambridge, University of Cambridge, 2022.

MOINDROT Isabelle (dir.), *Victorien Sardou : le théâtre et les arts*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

OLGUÍN HERNÁNDEZ Fabiola, *Una soprano irlandesa en México. Fanny Nataly y la vida cultural aristocrática durante el Porfiriato*, thèse de doctorat en histoire de la musique, Mexico, UNAM, 2016.

OLIVEIRA MOURA Monize, « Les tournées de Sarah Bernhardt dans les Amériques », *Transatlantic Cultures*, 2019.

OLIVEIRA MOURA Monize, *Sarah Bernhardt vue du Brésil (1886-1905)*, thèse de doctorat en histoire et histoire de l'art, Université Paris Saclay, 2015.

PAOLETTI Matteo, A Huge Revolution of Theatrical Commerce : Walter Mocchi and the Italian Musical Theatre Business in South America, Cambridge, Cambridge University Press, 2020.

PATELLI Clémence, *La vie théâtrale en province au XVIIIe siècle, à travers l'étude du réseau théâtral de Mademoiselle Montansier dans le Nord-Ouest de la France (1763-1820)*, thèse de doctorat en études théâtres, en préparation sous la direction de Nathalie Coutelet, Université Paris 8.

PIOVANO Ugo, *Otello fu : La vera vita di Francesco Tamagno il « tenore-cannone »*, Milan, Rugginenti, 2005.

POLLETI Daniel, « Mlle Aimée : étude sur la vie et l'image d'une actrice française à l'étranger au XIXème siècle », *Intersections*, 2018, vol. 38, n° 1-2, p. 57-79.

RICHARDS Jeffrey, *Sir Henry Irving. A Victorian Actor and his World*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2006.

RIEDLER Juliette, *7 femmes en scène : émancipations d'actrices*, Paris, L'extrême contemporain, 2022.

RIEDLER Juliette, *Sept femmes en scène. Étude sur l'émancipation féminine en arts vivants*, thèse de doctorat en études théâtrales, Université Paris 8, 2020.

ROGERS Francis, « Jenny Lind », *The Musical Quarterly*, 1946, vol. 32, n° 3, p. 437-448.

ROSSELLI John, *The Life of Verdi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

SCHABAS Ezra, *Theodore Thomas : America's Conductor and Builder of Orchestras*, 1835-1905, Chicago, University of Illinois Press, 1989.

SCHAU Reinhard, *Die Stiftung der Marie Seebach : ein Altenheim für Bühnenkünstler seit 1895 in Weimar*, Köln, Böhlau, 2015.

TRIOLA Alberto, *Una vita per l'Opera, dalla Scala al Metropolitan, il primo manager dell'Opera*, Varese, éditions Zecchini, 2014.

VIZIANO Teresa, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, Rome, Bulzoni, 2000.

WOODS Leigh, « Sarah Bernhardt and the Refining of American Vaudeville », *Theatre Research International*, 1993, vol. 18, n° 1, p. 16-24.

YON Jean-Claude, *Eugène Scribe : la fortune et la liberté*, Saint-Genouph, A.-G. Nizet, 2000.

YON Jean-Claude, *Jacques Offenbach*, Paris, Gallimard, 2000.

YON Jean-Claude (dir.), *M. Offenbach nous écrit. Lettres au Figaro et autres propos*, Paris, Actes Sud/Palazzetto Bru Zane, 2019.

ZELLERS Parker, *Tony Pastor : Dean of the Vaudeville Stage*, Ypsilanti, Eastern Michigan University Press, 1971.

ZELLERS Parker Parker, *Tony Pastor: Manager and Impresario of the American Variety Stage*, State University of Iowa, Ames, 1964.

3. Histoire des arts du spectacle

AFFRON Charles et AFFRON Mirella Jona, *Grand Opera : The Story of the Met*, Oakland, University of California Press, 2014.

AMINE Khalid et CARLSON Marvin, *The Theatres of Morocco, Algeria, and Tunisia : Performance tranfistions of the Maghreb*, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2012.

ARAGÓN María Eugenia, *El Teatro Nacional de la ciudad de Mexico (1841-1901)*, Mexico, Premio Rodolfo Usigli, 1992.

ASPDEN Suzanne (dir.), *Operatic Geographies. The Place of Opera & the Opera House*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 2019.

BARKER Barbara, « Imre Kiralfy's Patriotic Spectacles : Columbus, and the Discovery of America (1892-1893) and America (1893) », *Dance Chronicle*, 1994, vol. 17, n° 2, p. 149-178.

BARREA-MARLYS Mirta et CORTÉS Eladio (dir.), *Encyclopedia of Latin American Theater*, Westport, Conn./Londres, Greenwood Press, 2003.

BARRIÈRE Mireille, *L'Opéra français de Montréal*, Montréal, Fides, 2002.

BARRIÈRE Mireille, « Montréal, microcosme du théâtre lyrique nord-américain (1893-1913) » dans BOUCHARD Gérard et LAMONDE Yvan (dir.), *Québécois et Américains. La culture québécoise aux XIXe et XXe siècles*, Montréal, Fides, 1995.

BARRIÈRE Mireille, *La société canadienne-française et le théâtre lyrique à Montréal entre 1840 et 1913*, thèse de doctorat, Université de Laval, 1990.

BEAN Annemarie, HATCH James Vernon et McNAMARA Brooks (dir.), *Inside the Minstrel Mask : Readings in Nineteenth-Century Blackface Minstrelsy*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1996.

BERENSON Edward et GILOI Eva (dir.), *Constructing Charisma : Celebrity, Fame, and Power in Nineteenth-Century Europe*, New York/Oxford, Berghahn Books, 2010.

BERNARD-DUQUENET Nicole, *La Comédie-Française en tournée ou Le Théâtre des cinq continents, 1868-2011*, Paris, L'Harmattan, 2013.

BIANCONI Lorenzo et PESTILLI Giorgio (dir.), *Histoire de l'opéra italien. 2. Les systèmes. L'opéra spectacle*, trad. de l'italien par Bernadette Delcomminette, [*Storia dell'opera italiana. I sistemi : la spettacolarità*], Liège, Mardaga, 1992.

BORDMAN Gerald Martin (dir.), *The Oxford Companion to American Theatre*, New York, Oxford University Press, 1984.

BOUCHARDON Marianne et FERRY Ariane (dir.), *Rendre accessible le théâtre étranger, XIXe-XXIe siècles*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2017.

BUDDEN Julian, *The Operas of Verdi*, Oxford, Oxford University Press, 1973.

C. RODRÍGUEZ Héctor, *Primera Historia del Teatro en Panamá*, Panamá, 1984.

CAROL Anne, « Cadavre et exhumation dans *La dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils » dans *La Mort à l'oeuvre*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2013, p. 155-173.

CAVAGLIERI Livia, CHICHIRICCÒ Emanuela, et ROMANI Marina, « Tournée et célébrité. Pour une analyse économique du "giro del mondo" d'Adelaide Ristori (1874-1876) », *Le Théâtre en tournée (1830-1950), Revue d'Histoire du Théâtre*, 2016-1.

CETRANGOLO Aníbal Enrique, « "Aida" Times Two : How Italian Veterans of Two Historic "Aida" Productions Shaped Argentina's Music History », *Cambridge Opera Journal*, mars 2016, vol. 28, nº 1, p. 79-105.

CHANCE Victoria et PARSONS Philip (dir.), *Companion to Theatre in Australia*, Sydney, Currency Press/Cambridge University Press, 1995.

CHAOUCHE Sabine, HERLIN Denis, et SERRE Solveig (dir), *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique. Approches comparées*, Paris, École des Chartes, 2012.

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

CHARPY Manuel, « Les ateliers d'artistes et leurs voisinages. Espaces et scènes urbaines des modes bourgeoises à Paris entre 1830-1914 », *Histoire urbaine*, 2009, vol. 26, nº 3, p. 43-68.

CLOUTIER Eleanor, « Ways to Possess a Singer in 1830s London », *Cambridge Opera Journal*, 2018, vol. 29, nº 2, p. 189-214.

CONE John Frederick, *First Rival of the Metropolitan Opera*, New York, Columbia University Press, 1983.

COOPER Rachel Dorith, *Opera in Montreal and Toronto : A Study of Performance Traditions and Repertoire 1783-1980*, thèse de doctorat en musique, Université de Toronto, 1983.

CORBIÈRE Laetitia, « Le Concert et la Tournée. Perspectives sur la Directions de Concerts Albert Gutmann », *Artl@s Bulletin*, 2015, vol. 4, nº 2.

COSTA-LIMA NETO Luiz, « COSTA-LIMA NETO Luiz O teatro das contradições : o negro nas atividades musicais nos palcos da corte imperial durante o século XIX », *Opus, Goiânia*, décembre 2008, vol. 14, nº 2, p. 37-71.

COUTELET Nathalie et MOINDROT Isabelle (dir.), *L'altérité en spectacle. 1789-1918*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

COWGILL Rachel et PORISS Hilary, *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century*, s.l., Oxford University Press, 2012.

DAVIS Tracy C., *The Economics of the British Stage 1800-1914*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

DE ANGELIS Marcello, Le carte dell'impresario : melodramma e costume teatrale nell'Ottocento, Florence, Sansoni, 1982.

DELAUNAY Léonor, « Synthetic Waters : Aquatic Spectacles in France in the Nineteenth Century » dans RIBAC François, MOINDROT Isabelle, et DONIN Nicolas (dir.), *Music and the Performing Arts in the Anthropocene*, Londres, Routledge, 2025, p. 42-60.

DELAUNAY Léonor et POIRSON Martial (dir.), *Les commerces du théâtre. Revue d'Histoire du Théâtre*, Montreuil, Presses de STIPA, 2017.

DENIZOT Marion, *Les Oublis de l'Histoire du théâtre*, *Revue d'Histoire du Théâtre*, Paris, Société d'Histoire du Théâtre, 2016.

DIZIKES John, *Opera in America. A Cultural History*, New Haven, Yale University Press, 1993.

DONOHUE Joseph W. (dir.), *The Cambridge History of British Theatre. 1860 to 1895*, vol. 2, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

DURHAM Weldon B. (dir), *American Theatre Companies 1749-1887*, Westport, Conn., Greenwood Press, 1986.

EATON Quaintance, Opera Caravan : Adventures of the Metropolitan on Tour, 1883-1956, New York, Da Capo Press, 1978.

EISLER Paul E., *The Metropolitan Opera : The First Twenty-Five Years, 1883-1908*, Croton-on Hudson, New York, North River Press, 1984.

ESTAVAN Lawrence (dir.), *San Francisco Theater Research. History of Opera in San Francisco*, [San Francisco 1939 WPA Project], vol. 8, New York, AMS Press, 1972.

FARIA João Roberto (dir.), *História do Teatro Brasileiro*, vol. 1, São Paulo, Ed. Perspectiva, 2012.

FRIGAU MANNING Céline, « Le Théâtre-Italien de Paris au temps de Fausto », *Livre-disque : Louise Bertin, Fausto (1831)*, 2024, (coll. « Palazzetto Bru Zane - Centre de musique romantique française »), p. 16-23.

FRIGAU MANNING Céline, Ce que la musique fait à l'hypnose. Une relation spectaculaire au XIXe siècle, Dijon, Les presses du réel, 2021.

FRIGAU MANNING Céline, « Importer et adapter pour les Expositions universelles de 1867 et 1889 » dans *Ce que la musique fait à l'hypnose. Une relation spectaculaire au XIXe siècle*, Dijon, Les presses du réel, 2021, p. 158-165.

FRIGAU MANNING Céline, Chanteurs en scène : L'œil du spectateur au Théâtre Italien (1815-1848), Paris, Classiques Garnier, 2014.

FRIGAU MANNING Céline, « “Sick of the Old World’s Sophistry!” Performing Italian Opera at Sea in 1825 », numéro spécial *Le spectacle italien loin de l’Europe. Scènes d’Amérique et d’Afrique depuis 1825*, Laboratoire italien, n° 37, à paraître en 2027.

GOETSCHEL Pascale et YON Jean-Claude (dir.), *Directeurs de théâtre : XIXe-XXe siècles. Histoire d’une profession*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008.

GOLDIN Milton, *The Music Merchants*, Londres, The Macmillan Company, 1969.

GRANGE William, *Historical Dictionary of German Theatre*, Lanham/Toronto/Oxford, The Scarecrow Press, Inc., 2006.

GREGORY Melissa, « Melodrama and the Penitent Woman Tableau in Victorian Culture : From Tennyson to Conrad », *The Henry James Review*, printemps 2004, vol. 25, n° 2, p. 146-167.

HASHEM Hanan, *Émile Augier, Alexandre Dumas fils, Victorien Sardou : dramaturgie du savoir-vivre sous le Second Empire*, Paris, L’Harmattan, 2015.

HENDERSON Mary C., *Theater in America. 250 Years of Plays, Players and Productions, New York*, Harry N. Abrams, 1996.

HENSON Karen (dir.), *Technology and the Diva : Sopranos, Opera, and Media from Romanticism to the Digital Age*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.

HENSON Karen, *Opera Acts : Singers and Performance in the Late Nineteenth Century*, New York, Cambridge University Press, 2014.

HOROWITZ Joseph, « Krehbiel, Henry (Edward) » dans *The New Grove Dictionary of Opera*, s.l., Online Edition, 2001, consulté le 5 avril 2021.

IZQUIERDO KÖNIG José Manuel, « Kickstarting Italian Opera in the Andes. The 1840s and the First Opera Companies », *Cambridge University Press*, coll. « Elements in Musical Theatre », 7 janvier 2023.

JARDIN Étienne (dir.), *Financing Music in Europe*, Turnhout, Brepols, 2022.

JENNINGS Harlan, « Grand Opera in Nebraska in the 1890s », *The Opera Quarterly*, 1995, vol. 11, n° 2, p. 97-118.

JOHNSON H. Earle, *Operas on American Subjects*, New York, Coleman-Ross, 1964.

JOUANNY Sylvie, *L’actrice et ses doubles : figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIXe siècle*, Genève, Droz, 2002.

KENDALL John Smith, *The Golden Age of the New Orleans Theater*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1952.

KERSHAW, *The Cambridge History of British Theatre. Since 1895*, vol.3, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

KING Donald, *The Theatres of Boston : A Stage and Screen History*, Jefferson, McFarland and Company, Inc., 2005.

KOLODIN Irving, *The Story of the Metropolitan Opera (1883-1950) : A Candid Story*, New York, A. A. Knopf, 1953.

KOLODIN Irving, *The Metropolitan Opera 1883-1939*, New York, Oxford University Press, 1940.

KÖRNER Axel et KÜHL Paulo (dir.), *Italian Opera in Global and Transnational Perspective: Reimagining Italianità in the Long Nineteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2022.

LACOMBE Hervé, *Les voies de l'opéra français au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 1997.

LACOMBE Hervé (dir.), *Histoire de l'opéra français. Du Consulat aux débuts IIIe République*, vol. 2, Paris, Fayard, 2020.

LACOMBE Hervé (dir.), *Histoire de l'opéra français : De la Belle époque au monde globalisé*, vol. 3, Paris, Fayard, 2022.

LAFLAMME Jean et TOURANGEAU Rémi, *L'Église et le théâtre au Québec*, Montréal, Fides, 1979.

LAMUS OBREGÓN Marina, *Geografías del teatro en América Latina : un relato histórico*, Bogota, Luna Libros, 2010.

LAMUS OBREGÓN Marina, *Territoires du théâtre en Amérique latine. Un panorama historique*, trad. de l'espagnol (colombien) par Jean-Claude Arnould, [*Geografías del teatro en América Latina : un relato histórico*, Bogotá, Luna Libros, 2010], Paris, Classiques Garnier, 2024.

LAUNAY Florence, *Les compositrices en France au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 2006.

LE GONIDEC Nathalie et YON Jean-Claude (dir.), *Tréteaux et paravents : le théâtre de société au XIXe siècle*, Grâne, Créaphis éditions, 2012.

LECERCLE François, MARCHAND Sophie, et SCHWEITZER Zoé (dir.), *Anecdotes dramatiques. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Presse Universitaires de la Sorbonne, 2012.

LEROY Dominique, « Socio-économie du grand opéra parisien » dans MOINDROT Isabelle, GOETZ Olivier et HUMBER-MOUGIN Sylvie (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène, du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS Éditions, 2006.

LEVINE Lawrence William, *Culture d'en haut, culture d'en bas. L'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis*, trad. de l'anglais (américain) par Roger Chartier, [*High Brow/Low Brow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Harvard University Press, 1988], Paris, Éditions la Découverte, 2010.

LILTI Antoine, *Figures publiques. L'invention de la célébrité, 1750-1850*, Paris, Fayard, 2014.

LOCHERT Véronique, BOUHAÏK-GIRONÈS Marie, CANDIARD Céline, CAVAILLÉ Fabien, HOSTIOU Jeanne-Marie, et TRAVERSIER Mélanie (dir.), *Spectatrices ! De l'Antiquité à nos jours*, Paris, CNRS Éditions, 2022.

MARCELO Diego, « O escravo vai à ópera : ópera e escravidão no Rio de Janeiro ao redor de 1850 », *Socioligia e Antropologia*, août 2019, vol. 9, nº 2, p. 597-613.

MARCHAND Sophie, « Quelques hypothèses sur les leçons de l'anecdote : le cas des anecdotes dramatiques du XVIIIe siècle » dans BOUZINAC Geneviève, ESMEIN-SARRAZIN Camile, RIDEAU Gaël, et RIBÉMONT Gabrièle (dir.), *L'anecdote entre littérature et histoire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 323-334.

MARQUIÉ Hélène, « Le prestige de l'Opéra couvre tout : Les coulisses de la danse à l'Opéra Garnier (1875-1914) », *Histoire des coulisses. Histoire du jeu, Revue d'Histoire du théâtre*, 2019, vol. 2019-1, nº 281, p. 73-86.

MARTIN George Whitney, *Verdi in America, « Oberto » through « Rigoletto »*, Rochester, University of Rochester Press, 2011.

MARTIN Roxane, *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Classiques Garnier, 2022.

MASON Alexandre Hamilton, *French Theatre in New York. A List of Plays : 1889-1939*, New York, AMS Press, Inc. [Columbia University, 1940], 1966.

MAYER Martin, *The Met : One Hundred Years of Grand Opera*, New York, Simon and Schuster, 1983.

MAZZAGATTI Pacien, *Tricks of the Trade. The Role of the Impresario in the Development of Nineteenth-Century American Concert Life*, thèse de doctorat en musique, New York, Manhattan School of Music, 2005.

MOINDROT Isabelle, GOETZ Olivier, et HUMBERT-MOUGIN Sylvie (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène, du romantisme à la belle époque*, Paris, CNRS Éditions, 2006.

NELSON-HABER Molly, « From Leap of Faith to Lasting Legacy : The New York Sojourn of the "Incomparable García Family" », *The García Family : A Musical Journey between Spain and the U.S.*, 2023, nº 86, p. 11-50.

NEWARK Cormac, « Faust, Nest Reception and La Castafiore », *Cambridge Opera Journal*, juillet 2013, vol. 25, nº 2, p. 165-184.

NOGUERA Lía Sabrina, « Teatro, trabajo y afectos en las compañías-familias argentinas de los Podestá durante finales del siglo XIX y principios del XX », *ESCENA. Revista de las artes*, 2023, vol. 82, nº 2, p. 218-244.

OTTENBERG June C., *Opera Odyssey : Toward a History of Opera in Nineteenth-Century America*, Westport, Conn./Londres, Greenwood Press, 1994.

OWEN Bobbi, *The Broadway Design Roster : Designers and their Credits*, Westport, Conn., Greenwood Press, 2003.

PARSONS Philip, CHANCE Victoria (dir.), *Companion to Theatre in Australia*, Sydney, Currency Press/Cambridge University Press, 1995.

PIÑA Juan Andrés, *Historia del teatro en Chile. 1890-1940*, Santiago de Chile, RIL ed., 2009.

PRADENAS Luis, *Le théâtre au Chili, traces et trajectoires. XVIe-XXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 1992.

PIANA Romain, « Victorien Sardou et la "grande Sarah" : la construction d'une figure héroïque éclectique » dans BARA Olivier, LOSCO Mireille et PELLOIS Anne (dir.) *Les Héroïsmes de l'acteur au XIXe siècle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2015, p. 203-215.

PICON-VALLIN Béatrice, « Les metteurs en scène voyageurs », *Études théâtrales*, 2006, vol. 3, n° 37, p. 49-57.

PISONI Michael J., *Operatic War in New York City, 1883-84 : Colonel James H. Mapleson at the Academy of Music vs. Henry E. Abbey at the Metropolitan Opera House*, Indiana University, Bloomington, 1975.

PISTONE Danièle (dir.), *Piano français des années 1870*, Paris, OMF, 2014.

PRESTON Katherine K., *Opera on the Road : Traveling Opera Troupes in the United States, 1825-60*, Urbana, University of Illinois Press, 1993.

PRESTON Katherine K., *Opera for the People : English-Language Opera and Women Managers in Late 19th-Century America*, New York, Oxford University Press, 2017.

PŮTOVÁ Barbora, « Freak Shows. Otherness of the Human Body as a Form of Public Presentation », *Anthropologie (1962-)*, 2018, vol. 56, nº 2, p. 91-102.

RAMOS GAY Ignacio, « "An Ingrained Antipathy" : traduire et adapter le théâtre français en Angleterre, du pillage à la suprématie culturelle (1843-1886) », *Revue de littérature comparée*, 2020, vol. 3, nº 375, p. 283-296.

ROELL Craig H, *The Piano in America, 1890-1940*, Chapel Hill, N. C., University of North Carolina Press, 1989.

ROLLAND Didier, « Les conséquences de l'incendie de l'Opéra-Comique » dans *Les Publics des scènes musicales en France (XVIIIe-XXIe siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 357-358.

ROSENTHAL Harold, *Two Centuries of Opera at Covent Garden*, Londres, Putnam, 1958.

ROSSELLI John, « Latin America and Italian Opera : A Process of Interaction, 1810-1930 », *Revista de Musicología*, 1993, vol. 16, nº 1, p. 139-145.

ROSSELLI John, *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi : the Role of the Impresario*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

ROWDEN Clair et SMITH Richard Langham (dir.), *Carmen Abroad : Bizet's Opera on the Global Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020.

RUBIN Emanuel, « Jeannette Meyers Thurber and the National Conservatory of Music », *American Music*, vol. 8, nº 3, p. 294-325.

RUOCCO Monica, *Storia del teatro arabo. Dalla nahdah a oggi*, Rome, Carocci, 2010.

RUTHERFORD Susan, *The Prima Donna and Opera, 1815-1930*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

SAID ALI Ismail, *Histoire du théâtre en Égypte au XIXe siècle*, Le Caire, Al-hay-a al-miçryya al-'āmma lil kitāb, 2005.

SALA Emilio, *The Sounds of Paris in Verdi's La Traviata*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

SALGADO Susana, *The Teatro Solis : 150 Years of Opera, Concert, and Ballet in Montevideo*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 2003.

SENICI Emanuele, *Music in the Present Tense : Rossini's Italian Operas in Their Time*, Chicago, Chicago University Press, 2019.

SMITH Christopher J., *The Creolization of American Culture : William Sidney Mount and the Roots of Blackface Minstrelsy*, Champaign, University of Illinois Press, 2013.

STEFFAN Carlida (dir.), *Rossiniana. Antologia della critica nella prima metà dell'Ottocento*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1995.

TOLL Robert Charles, *Blacking Up : The Minstrel Show in Nineteenth-Century America*, New York, Oxford University Press, 1974.

TOUARIGT Boualem, « Les salles de théâtre de l'Algérie coloniale », *Revue d'histoire du théâtre. En revenant à la revue. La revue de fin d'année au XIXe siècle*, 2015, nº 266, p. 309-324.

TRABELSI Ons, « L'essor du théâtre occidental dans l'Égypte khédiviale et les premières aspirations des Égyptiens à un théâtre moderne arabe », *Horizons/Théâtre. Revue d'études théâtrales*, 1er janvier 2018, nº 12, p. 26-46.

TSCHUDIN Jean-Jacques, *Histoire du théâtre classique japonais*, Toulouse, Anacharsis Éditions, 2011.

TURNER Kristen M., *Opera in English : Class and Culture in America, 1878-1910*, thèse de doctorat en musique, Chapel Hill, N. C., University of North Carolina at Chapel Hill, 2015.

VOGELEY Nancy, « Italian Opera in Early National Mexico », *Modern Language Quarterly*, 1er juin 1996, vol. 57, nº 2, p. 279-288.

WADE Leslie, « Le théâtre français de la Nouvelle-Orléans. Les origines du burlesque de la rue Bourbon », *L'Annuaire théâtral: Revue québécoise d'études théâtrales*, 1992, nº 12, p. 7-30.

WILD Nicole, *Dictionnaire des théâtres parisiens (1807-1914)*, Lyon, Symétrie, 2012.

WILMETH Don B. et BIGSBY Christopher (dir.), *The Cambridge History of American Theatre*, vol. 2 (1870-1945), Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

YON Jean-Claude, *Une histoire du théâtre à Paris de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Flammarion, 2012.

4. Histoire générale

ABITBOL Michel, *Histoire des Juifs en France : du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, Perrin, 2024.

AMANN Flora, CASTONGUAY-BELANGER Joël, MARPEAU Anne-Claire et ROZA Stéphanie (dir.), *Déboulonner les Lumières ?*, *Dix-Huitième Siècle*, Société Française d'Étude du Dix-Huitième Siècle, n° 57, juin 2025.

ANTLE Martine Martine, « Mythologie de la femme à la Belle Époque », *Women of the « Belle Époque »/Les Femmes de la Belle Époque*, 1997, vol. 37, nº 4, p. 8-16.

ARIÈS Philippe, DUBY Georges, et PERROT Michelle (dir.), *Histoire de la vie privée. De la Révolution à la Grande Guerre*, vol. 4, Paris, [Éditions du Seuil, 1987], Points, 1999.

BARBANCE Marthe, *Histoire de la Compagnie Générale Transatlantique*, Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1955.

BARKO Ivan, « L'Alliance française : les années Foncin (1883-1914). Contexte, naissance, mutations », *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, 2000, [en ligne], nº 25, p. 90-115, consulté le 17 juin 2024.

BAYLY Christopher Alan, *La Naissance du monde moderne (1780-1914)*, trad. de l'anglais (britannique) par Michel Cordillot, Paris, Les Éditions de l'Atelier, 2007.

BERNERON-COUVENHES Marie-Françoise, *Les Messageries Maritimes. L'essor d'une grande compagnie de navigation française, 1851-1894*, Paris, PUPS, 2007.

BLAIS Hélène et LOISEAUX Olivier (dir.), *Visages de l'exploration au XIXe siècle. Du mythe à l'histoire*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2022.

BLANCHARD Pascal, BANCEL Nicolas, BOËTSCH Gilles, et LEMAIRE Sandrine (dir.), *Zoos humains et exhibitions coloniales. 150 ans d'inventions de l'Autre*, Paris, La Découverte, 2011.

BLANCHARD Pascal et LEMAIRE Sandrine (dir.), *Culture coloniale (1871-1931) : La France conquise par son Empire*, Paris, Éditions Autrement, 2003.

BLANCHETON Bertrand, *Histoire des faits économiques. De la Révolution industrielle à nos jours*, Paris, Dunod, 2020.

BONILLA de LEÓN Edith, CABALLERO Manuel, *Historia y periodismo en la conformación de una modernidad porfiriana*, Mexico, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2015.

BONNAFFÉ Benoît, *Histoire du Ruban bleu de l'Atlantique*, Haute-Goulaine, Éditions Opéra, 2013.

BRANCOURT Isabelle, « La "Bienfaisance" en France au siècle des Lumières. Histoire d'un mot », *Société et religion en France et aux Pays-Bas (XVe-XIXe siècles)*, Arras, Artois Presses Université, 2000, p. 525-538.

BRASSEUL Jacques, *Petite histoire des faits économiques. Des origines à nos jours*, Paris, Armand Collin, 2022.

BUDER Stanley, *Pullman. An Experiment in Industrial Order and Community Planning. 1880-1930*, New York, Oxford University Press, 1967.

CADET André et CATHELAT Bernard, *La publicité, de l'instrument économique à l'institution sociale*, Paris, Payot, 1968.

CARNES Mark C. et GARRATY John A. (dir.), *American National Biography*, vol. 24, New York/Oxford, Oxford University Press, 1999.

CHARPY Manuel, *Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise. Paris, 1830-1914*, thèse de doctorat en histoire contemporaine, Université François-Rabelais de Tours, 2010.

CHESSEL Marie-Emmanuelle, *Histoire de la consommation*, Paris, La Découverte, 2012.

CHESSEL Marie-Emmanuelle, *La publicité. Naissance d'une profession, 1900-1940*, Paris, CNRS-Éditions, 1998.

CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, et VIGARELLO Georges (dir.), *Histoire de la virilité. Tome 2 : Le triomphe de la virilité. Le XIXe siècle*, Paris, Seuil, 2011.

DEBOUZY Marianne, *Le capitalisme « sauvage » aux États-Unis (1860-1900)*, Paris, Seuil, 1972.

DELPORTE Christian, *Publicité, quelle histoire ?*, *Le Temps des Médias*, n° 2, Paris, Nouveau Monde éditions, 2004.

DINHOBL Günter et ROTH Ralf (dir.), *Across the Borders : Financing the World's Railways in the Ninettenth and Twentieth Centuries*, Aldershot/Burlington, Ashgate Publishing Company, 2008.

DORON Claude-Olivier, *L'homme altéré : races et dégénérescence*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2016.

DUNBAR-ORTIZ Roxanne, *Contre-histoire des États-Unis*, trad. de l'anglais (états-unien) par Pascal Menoret, Marseille, Wildproject, 2018.

ERTEL Rachel, FABRE Geneviève, et MARIENSTRAS Élise, *En marge. Sur les minorités aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 1971.

FABIAN Johannes, *Out of Our Minds : Reason and Madness in the Exploration of Central Africa*, Berkeley, University of California Press, 2000.

FAHMY Khaled, *All the Pasha's Men : Mehmed Ali, His Army, and the Making of Modern Egypt*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1997.

FIX Florence et GILLARD-ESTRADA Anne-Florence (dir.), *Pauvretés esthétiques au XIXe siècle. Regards croisés franco-britanniques*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2022.

FUREIX Emmanuel et JARRIGE François, *La modernité désenchantée. Relire l'histoire du XIXe siècle français*, Paris, La Découverte, 2015.

GÖÇEK Fatma Müge, *Rise of the Bourgeoisie, Demise of Empire : Ottoman Westernization and Social Change*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1996.

GODLEY Andrew, *Jewish Immigrant Entrepreneurship in New York and London, 1880-1914*, Basingstone, Palgrave Macmillan, 2001.

GRIFFITHS Andrew, « George Warrington Steevens in Africa, 1898–1900 », *Literary Journalism Studies*, printemps 2017, vol. 9, n° 1.

GRONDIN Marcel et VIEZZER Moema (dir.), *Le génocide des Amériques. Résistance et survivance des peuples autochtones*, trad. du portugais (Brésil) par Yves Carrier (avec la collaboration de Raymond Levac), [*O Maior Genocídio da História da Humanidade : Uma história de resistência e sobrevivência*, Toledo, Gráfica e Editora, 2018], Montréal, Éditions Écosociété, 2022.

HANSSEN Jens et WEISS Max (dir.), *Arabic Thought Beyond the Liberal Age. Towards an Intellectual History of the Nahda*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.

HARLOW Vincent, *The Founding of the Second British Empire, 1763-1793*, Londres, Longmans, Green and Co., 1952.

HAUSSER Élisabeth, *Paris au jour le jour : les événements vus par la presse (1900-1919)*, Paris, Éditions de Minuit, 1968.

HAWS Duncan, *Union Steamship Company of New Zealand*, Pembroke, TCL Publications, 1997.

HODEI Catherine, « Les exhibitions humaines dans les expositions universelles : entre catégorisation scientifique et exotisme ? World's Columbian Exposition, Chicago, 1893 » dans BANCEL Nicolas, DAVID Thomas et THOMAS Dominic (dir.), *L'Invention de la race. Des représentations scientifiques aux exhibitions populaires*, Paris, La Découverte, 2014, p. 247-259.

HOFFMANN Charles, *The Depression of the Nineties ; An Economic History*, Westport, Conn., Greenwood Pub. Corporation, 1970.

HOMBERGER Eric, *Mrs. Astor's New York : Money and Social Power in a Gilded Age*, New Haven, Yale University Press, 2004.

IRIYE Akira, *Global and Transnational History : The Past, Present and Future*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013.

JAKES Aaron G., *Egypt's Occupation. Colonial Economism and the Crises of Capitalism*, Stanford, Stanford University Press, 2020.

JARRIGE François et VRIGNON Alexis, *Face à la puissance. Une histoire des énergies alternatives à l'âge industriel*, Paris, La Découverte, 2020.

KALIFA Dominique, RÉGNIER Philippe, THÉRENTY Marie-Ève, et VAILLANT Alain (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011.

MACK Kenneth W., « Law, Society, Identity, and the Making of the Jim Crow South : Travel and Segregation on Tennessee Railroads, 1875-1905 », *Law & Social Inquiry*, 1999, vol. 24, n° 2, p. 377-409.

MARTIN Laurent, « Francophonie : histoire d'un mot, actualité d'un projet », *Transatlantic Cultures*, 2019, https://transatlantic-cultures.org/fr/catalog/francophonie-histoire-d-un-mot-actualite-d-un-projet, consulté le 5 mars 2025.

MARTIN Marc, *Trois siècles de publicité en France*, Paris, Odile Jacob, 1992.

MILLER Michael Laurence, *Rabbis and Revolution. The Jews of Moravia in the Age of Emancipation*, Stanford, Stanford University Press, 2011.

MONOD David, *Store Wars : Shopkeepers and the Culture of Mass Marketin, 1890-1939*, Toronto/Buffalo, University of Toronto Press, 1996.

MOROWITZ Laura et VAUGHAN William (dir.), *Artistic Brotherhoods in the Nineteenth Century*, Burlington, Ashgate Publishing Company, 2000.

MORRIS Charles Richard, *The Tycoons : How Andrew Carnegie, John D. Rockefeller, Jay Gould, and J. P. Morgan Invented the American Supereconomy*, New York, Henry Hold and Company, 2005.

OSTERHAMMEL Jürgen, *La transformation du monde. Une histoire globale du XIXe siècle*, trad. de l'allemand par Hugues Van Besien, [*Die Verwandlung der Welt : eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, Munich, C. H. Beck, 2010], Paris, Nouveau Monde éditions, 2017.

PALMORE Joseph R., « The Not-So-Strange Career of Interstate Jim Crow: Race, Transportation, and the Dormant Commerce Clause, 1878-1946 », *Virginia Law Revie*w, 1997, vol. 83, nº 8, p. 1773-1817.

PAYEN Evelyne, *Les Capitalistes de Californie et les chemins de fer, 1887-1916 : Étude de cas*, thèse de doctorat en Histoire, Université Paris 1, 1998.

POLIAKOV Léon, *Histoire de l'antisémitisme. 3, de Voltaire à Wagner*, Paris, Calmann-Lévy, 1968.

RESCHE Antoine, *L'exploitation de la ligne de l'Atlantique Nord par les compagnies françaises et britanniques (1890-1940)*, thèse de doctorat en Histoire contemporaine, Université Bretagne Loire, 2016.

ROLLAND-DIAMOND Caroline, « Sauver son humanité à l'ère de Jim Crow (1865-1915) », *Black America. Une histoire des luttes pour l'égalité et la justice (XIXe -XXIe siècle)*, Paris, La Découverte, 2016, p. 25-78.

SINGARAVÉLOU Pierre et VENAYRE Sylvain (dir.), *Histoire du monde au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 2017.

STÉPANOFF Charles, « Une femme qui tue est un monstre » », *L'animal et la mort : Chasse, modernité et crise du sauvage*, Paris, La Découverte, 2024, p. 357-366.

TAYLOR Miles (dir.), *The Victorian Empire and Britain's Maritime World, 1837-1901*, Basingstoke (Hampshire)/New York, Palgrave Macmillan, 2013.

VENAYRE Sylvain, *Panorama du voyage (1780-1920). Mots, figures, pratiques*, Paris, Les Belles Lettres, 2012.

VENAYRE Sylvain, *La gloire de l'aventure. Genèse d'une mystique moderne, 1850-1940*, Paris, Aubier, 2002.

VERLEY Patrick, « La crise de la dette argentine des années 1890 : un moment de la régulation économique internationale » dans BÉAUR Gérard et QUENNOUËLLE-CORRE Laure (dir.), *Les crises de la dette publique : XVIIIe-XXIe siècle*, Vincennes, Institut de la gestion publique et du développement économique, 2019, p. 289-315.

WAUG Joan, « "Give This Man Work!": Josephine Shaw Lowell, the Charity Organization Society of the City of New York, and the Depression of 1893 », *Social Science History*, 2001, vol. 25, nº 2, p. 217-246.

WEILL Nicolas, « L'antisémitisme » dans DUCLERT Vincent et SIMON-NAHUM Perrine (dir.), *L'affaire Dreyfus. Les événements fondateurs*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 65-73.

WICKER Elmus, « The Banking Panic of 1893 », *Banking Panics of the Gilded Age*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 52-82.

YALÇINKAYA M. Alper, *Learned Patriots : Debating Science, State, and Society in the Nineteenth-Century Ottoman Empire*, Chicago, University of Chicago Press, 2015.

YEE Jennifer, *Clichés de la femme exotique : un regard sur la littérature coloniale française entre 1871 et 1914*, Paris/Montréal/Turin, l'Harmattan, 2000.

Alphonse Mucha. Maître de l'Art nouveau, Vanves, Éditions Hazan, 2023.

Library of Congress, Digital Collections, « The Transcontinental Railroad », *History of Railroads and Maps*, https://www.loc.gov/collections/railroad-maps-1828-to-1900/articles-and-essays/history-of-railroads-and-maps/the-transcontinental-railroad/, consulté le 13 janvier 2023.

5. Littérature, sciences humaines et sociales

BARRREAU Hervé, *Le temps*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

BECQUER Annie, CERQUIGLINI Bernhard, CHOLEWSKA Nicolas, CLOUTIER Martine, FRÉCHER Josette, et MATHIEU Marie-Josèphe (dir.), *Femme, j'écris ton nom... Guide d'aide à la féminisation des noms de métiers, titres, grades et fonctions*, s.l., Institut national de la langue française, 1999.

BHABHA Homi Kharshedji, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, trad. de l'anglais par Françoise Bouillot, [*The Location of Culture*, Routledge, 1994], Paris, Payot, 2017.

BONNEUIL Christophe et FRESSOZ Jean-Baptiste, *L'Événement anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, Paris, Éditions du Seuil, 2013.

BOURDIEU Pierre, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1986, p. 62-63.

BOURDIEU Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

CHARBONNIER Pierre, *Abondance et liberté. Une histoire environnementale des idées politiques*, Paris, Éditions la Découverte, 2020.

CRONON William, *Nature et récits. Essais d'histoire environnementale*, Bellevaux, Édition Dehors, 2016.

DE BEAUVOIR Simone, *Le Deuxième sexe. Tome 1 : Mythes et réalités*, Paris, Gallimard, 1949.

DIAZ José-Luis (dir.), *Les choses. Le Magasin du XIXe siècle*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2012.

FARGE Arlette, *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989.

FAUCHE Xavier, LÉTURGIE Jean, et MORRIS, *Sarah Bernhardt*, *Lucky Luke*, Givrins, Lucky Comics, 1982.

FEDERICCI Silvia, *Caliban et la sorcière : Femmes, corps et accumulation primitive*, trad. de l'anglais par le collectif Senonevero, revue et corrigée par Julien Guazzini, [*Caliban and the Witch, Women, the Body and Primitive Accumulation*, Brooklyn, Autonomedia, 2004], Genève/Paris/Marseille, Entremonde, 2016.

FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

FUREIX Emmanuel et JARRIGE François, *La modernité désenchantée. Relire l'histoire du XIXe siècle français*, Paris, La Découverte, 2015.

GILLIGAN Carol, *In a Different Voice : Psychological Theory and Women's Development*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1982.

GINZBURG Carlo, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, trad. de l'italien par Monique Aymard, Christian Paoloni, Elsa Bonan et Martine Sancini-Vignet, [*Miti emblemi spie. Morfologia e storia*, Turin, Einaudi, 1986], Paris, Lagrasse [Flammarion, 1989], 2010.

GINZBURG Carlo, *Le fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVIe siècle*, trad. de l'italien par Monique Aymard, [*Il Formaggio e i Vermi : il cosmo di un mugnaio del '500*, Turin, Einaudi, 1876], Paris, Flammarion, 1980.

HACHE Émilie, *De la génération. Enquête sur sa disparition et son remplacement par la production*, Paris, Éditions la Découverte, 2024.

HAHN H. Hazel, « Voyages extrêmes : les récits d'aventures en France à la fin du XIXe siècle », *Sociétés & Représentations*, trad. de l'anglais (américain) par Stéphane Bouquet, 2014, vol. 2, n° 38, p. 53-86.

HARAWAY Donna, *Manifeste des espèces compagnes. Chiens, humains, et autres partenaires*, trad. de l'anglais (américain) par Jérôme Hansen, Paris, Flammarion, 2018.

IRIGARAY Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977.

IRIGARAY Luce, *Speculum. De l'autre femme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974.

KAENEL André, LEJEUNE Catherine, et ROSSIGNOL Marie-Jeanne, *Cultural Studies. Études culturelles*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2003.

KARPIK Lucien, *L'économie des singularités*, Paris, Gallimard, 2007.

LAMY Jérôme, « La nature, constructions historiques et techniques » dans BOURSIER Philippe et GUIMONT Clémence (dir.), *Écologies. Le vivant et le social*, Paris, La Découverte, 2023, p. 223-230.

LATOUCHE Serge, *L'Occidentalisation du monde. Essai sur la signification, la portée et les limites de l'uniformisation planétaire*, Paris, La Découverte, 1989.

LATOUR Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991.

LEOPOLD Aldo, *A Sand County Almanac*, Londres/Oxford/New York, Oxford University Press, 1949.

Les linguistes atterré·es, *Le français va très bien, merci*, Paris, Tracts Gallimard, 2023.

LLOYD Genevieve, *The Man of Reason : "Male" and "Female" in Western Philosophy*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

MATTELART Armand et NEVEU Érik, *Introduction aux* Cultural Studies, Paris, La Découverte, 2008.

MELOT Michel, *Des archives considérées comme une substance hallucinogène*, [Traverses, n° 36, 1986, p. 14-149], Paris, École des Chartes, 2023.

PATEMAN Carole, *Le contrat sexuel*, Paris, La Découverte, 2022.

PETY Dominique, *Poétique de la collection au XIXe siècle. Du document de l'historien au bibelot de l'esthète*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010.

REYNAUD PALIGOT Carole, *La République raciale : une histoire, 1860-1940*, Paris, PUF, 2021.

RIMLINGER Constance, « Peut-on concilier une recherche d'émancipation féministe et un mode de vie plus écolo ? » dans BOURSIER Philippe et GUIMONT Clémence (dir.), *Écologies, le vivant et le social*, Paris, La Découverte, 2023, p. 364-371.

SAÏD Edward Wadie, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, trad. de l'anglais (américain) par Catherine Malamoud, [*Orientalism*, 1978], Paris, Le Seuil, 1980.

SPIVAK Gayatri Chakravorty, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, trad. de l'anglais par Jérôme Vidal, [*Can the Subaltern Speak ?*, 1985], Paris, Éditions Amsterdam, 2020.

STURZENEGGER-BENOIST Odina, *L'Argentine*, Paris, Les Éditions Karthala, 2006.

Virgile, *Géorgiques*, trad. du latin par Eugène de Saint-Denis, Paris, éd. bilingue, Gallimard, 1983.

Annexes

Annexe 1 : Chronologie des tournées et saisons Grau (juin 1872-mars 1904)

Le tableau ci-après présente, dans l'ordre chronologique, les tournées et saisons que Maurice Grau dirige pendant sa carrière. Il commence en juin 1872 par la tournée états-unienne de la troupe d'opéra bouffe de Marie Aimée, et se termine en mars 1904 par les derniers concerts qu'Adelina Patti donne dans ce même pays. Les années durant lesquelles Grau collabore avec son oncle Jacob – présentées par Grau lui-même comme une période de formation – sont écartées de ce tableau. Aussi, la liste des théâtres que l'imprésario dirige, seul ou avec associés, fait l'objet d'un tableau à part, en annexe 2. Covent Garden mis à part, ces institutions n'apparaissent ici que lorsqu'elles hébergent temporairement des troupes en tournée dirigées par Grau. L'Opéra de Londres fait l'objet d'un traitement particulier car il est ici envisagé comme un prolongement de la direction du Metropolitan, dans la mesure où l'imprésario y produit presque les mêmes artistes qu'aux États-Unis.

Cette chronologie nous a servi d'instrument pour tracer et analyser les flux engendrés par l'activité de Grau, ainsi que les réseaux au sein desquels il a officié. Chaque tournée ou saison[2769] est numérotée puis traitée selon les entrées suivantes : 1. Bornes temporelles et, s'il y a lieu, ports de départ et d'arrivée des membres de la troupe avec le nom du navire sur lequel se fait la traversée[2770]. 2. Nom de la troupe et liste des imprésarios/directeurs, artistes et, quand ces informations étaient disponibles, du personnel technique constitutif de la troupe. Cette section mentionne aussi des informations remarquables de la tournée (conditions financières, techniques, imprévus…). Pour les prénoms d'artistes qui n'ont pu être retrouvés, la mention Mlle[2771]/Mme/M. est utilisée[2772]. Les différentes catégories de personnes sont listées par ordre alphabétique des noms de famille. 3. Répertoire : genre et langue en représentation, puis titres des œuvres jouées, par ordre alphabétique[2773]. 4. Itinéraire de la tournée, du plus large au plus précis : pays[2774], ville, dates, nom du théâtre et nombre de représentations – ces trois derniers

[2769] Pour la Metropolitan Opera House, saison new yorkaise et tournée continentale sont réunies.

[2770] Certains engagements ont été difficiles à délimiter les uns des autres à cause de leur proximité temporelle. C'est le cas par exemple de plusieurs tournées d'opéra-comique et d'opéra bouffe au début de la carrière de l'imprésario. Durant souvent plus d'un an, leurs effectifs varient parfois dans la durée.

[2771] La distinction Mlle/Mme reproduit les classifications de l'époque.

[2772] Il arrive parfois que seule la première du prénom soit donnée. Dans ces cas, c'est elle que nous donnons.

[2773] L'ensemble des tournées n'ayant pu être scrupuleusement analysé, certaines listes d'œuvres recensent celles figurant au répertoire de la troupe. Nous ne pouvons assurer qu'elles ont toutes été données lors de la tournée ou saison concernée. Pour les concerts, nous donnons, quand cela est possible, le programme d'une soirée qui fait office d'échantillon. – Nous retranscrivons ici les titres d'œuvres tels qu'ils sont renseignés par la presse, donc, parfois, dans des traductions locales.

[2774] Quand les artistes tournent dans des régions où les frontières sont alors différentes de celles d'aujourd'hui, nous utilisons les dénominations d'époque, et indiquons entre crochets, à droite des villes

types de données n'étant pas toujours disponibles. 5. Sources, dans l'ordre suivant : a. archives, b. articles de journaux, c. écrits de contemporains, d. ouvrages universitaires.

Pour cette dernière entrée, nous nous sommes essentiellement appuyée sur la presse de l'époque. Si les données fournies par les journaux sont particulièrement riches, les dates et les noms d'artistes sont bien souvent annoncés à titre prévisionnel et, quand des croisements de sources se sont avérés impossibles, il est plus prudent de les considérer comme probables que comme certaines. Elles nous donnent néanmoins une idée globale des trajectoires empruntées et des interprètes engagés. Viennent ensuite les documents d'archives. Parmi eux, l'*Account Book* de l'entreprise Abbey, Schoeffel & Grau, conservé aux archives du Metropolitan Opera, nous a donné les dates précises de la majorité des tournées organisées par les associés dans les Amériques entre 1884 et 1896, puis par Maurice Grau seul de 1896 à 1903[2775]. Dans les cas où les informations données par ce document entrent en contradiction avec celles fournies par d'autres sources, nous l'indiquons en notes et conservons la date fournie par le livre de compte en colonne 4. Si des étapes non renseignées dans le livre sont indiquées par d'autres sources, nous l'indiquons également et faisons figurer les étapes dans la colonne. Outre l'*Account Book*, nous avons utilisé des programmes, des livrets, des extraits de correspondance, des carnets de bords, des contrats et des comptes-rendus de réunions, conservés dans des fonds d'artistes, de collectionneurs et d'institutions, pour compléter le tableau. Parmi les documents édités, les mémoires d'artistes et d'intermédiaires du spectacle contemporains ont fourni des indications précieuses, tout en mettant en perspective celles apportées par la presse et par les archives. Offenbach mis à part, les écrits de compositeurs contemporains – dont les œuvres ont été diffusées par Grau et qui ont entretenu des liens avec des artistes engagés par l'imprésario – ont été écartés car ils ne faisaient pas cas (ou trop peu pour nous apporter des informations utiles) de la diffusion de leurs œuvres outre-Atlantique. Des ouvrages universitaires enfin – livres, thèses et articles – portant sur des tournées, des salles de spectacle ou des artistes, ont contribué à affiner nos données.

Consciente du caractère lacunaire de ces sources, nous savons que ce tableau ne peut rendre compte de la totalité des entreprises de Grau. Il met cependant en avant les caractéristiques principales de sa carrière et des conditions de travail des artistes : densité du calendrier et rythme de représentations soutenu, étendue géographique considérable (continent

concernées, le nom du pays actuel. Ex. EMPIRE AUSTRO-HONGROIS/Prague [République tchèque]. Pour Cuba et l'Algérie, qui sont alors des colonies, nous conservons le nom actuel. Enfin, nous situons la ville de Dakar au Sénégal, l'Afrique Occidentale Française étant créée deux ans après le passage de Sarah Bernhardt dans la région.

[2775] Maurice Grau a repris le recueil à son compte après la mort de son associé Henry E. Abbey en 1896 puis de sa séparation d'avec John B. Schoeffel en 1897.

américain, Europe de l'Ouest, Afrique du Nord et Océanie), répertoire varié[2776], concentration progressive des artistes les plus en vogue dans une même troupe, constat surtout valable pour l'opéra qui, à la lecture de ce tableau, apparaît comme l'activité principale de Maurice Grau. Le théâtre vient au second plan avec, de plus en plus, des duos de vedettes : Coquelin Aîné et Jane Hading, Henry Irving et Ellen Terry, puis Sarah Bernhardt et Coquelin Aîné. Le concert ne semble quant à lui constituer qu'une maigre part de l'activité de l'imprésario, et est toujours polarisé autour d'un artiste sensationnel (soit un jeune virtuose, soit une diva). Enfin, deux tournées présentent des genres à la marge : celle de la Gaiety Company en 1889-1890, et celle du ballet-pantomime *America* en 1893.

Code typographique et abréviations générales :

Noms des pays : en lettres capitales.

Noms des théâtres : entre parenthèses.

Noms des troupes : en italique.

Pour les journaux mentionnés, le pays d'origine apparaît en bout de citation : Australie (Aust), Belgique (B), Brésil (Br), Canada (Ca), Cuba (C), États-Unis (ÉU), France (F), Mexique (M), Royaume-Uni (RU).

La Metropolitan Opera House étant très souvent mentionnée, l'acronyme MOH est utilisé dans la 4e colonne par souci de lisibilité. Dans la colonne 4 également, « Théâtre »/ « Theatre » est abrévié en Th.

Toujours par souci de lisibilité, les noms de mois de plus d'une syllabe apparaissent sous forme abrégée. Nous écrivons par exemple « avr. » pour « avril ».

Quand une tournée n'a pas pu être reconstituée dans son intégralité, les blancs sont figurés par des points de suspension.

Des projets de tournées annulés, ainsi que des itinéraires d'artistes dont nous ne sommes pas sûre peuvent être indiqués dans ce tableau, en lettres grises.

[2776] Au sein de cette variété, une évolution de l' « opéra léger » (opéra bouffe et opéra-comique) vers l'*opera seria* s'observe clairement et peut être mise en corrélation avec l'augmentation des moyens financiers dont Maurice Grau dispose dans la deuxième moitié de sa carrière ; l'opéra bouffe et l'opéra-comique ne sont pas désignés comme légers uniquement à cause des sujets qu'ils traitent mais aussi par le peu d'effectifs que leur exécution nécessite.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
1	26 fév. -27 juil. 1872	Tournée de la Marie Aimée Opera Company/Aimee Parisian Opera Troupe. Imprésarios : Maurice Grau, Charles A. Chizzola. Chanteuses : Marie Aimée[2777], Mlle Bonelli, Mlle Daron, Marie Dubois, Mlle Julien, Mlle Noemi, Marie Vandamme, Mlle Vandelet. Chanteurs : M. Adrien, M. Berthon, M. Bragg, M. Cudia, M. Duchesne, M. Edgard, M. Gabel, M. Julien, M. Juteau, Fernand Noe, M. Parent, M. Salvator[2778]. *Liste non exhaustive.* Directeur musical et chef d'orchestre : F. W. Zaulig. Le *San Francisco Chronicle* ne fait apparaître que le nom de Chizzola dans la réclame mais le *Sacramento Daily Union* du 15 mars 1872 précise que Maurice Grau est en route pour San	Opéra bouffe (français) *Barbe Bleue*, *La Belle Hélène*, *Les Brigands*, *Fleur de Thé*, *Geneviève de Brabant*, *La Grande Duchesse de Gerolstein*, *Orphée aux Enfers*, *La Périchole*, *Le Pont des Soupirs*, *La Princesse de Trébizonde*, *La Vie parisienne*[2779].	ÉTATS-UNIS La Nouvelle-Orléans : 26 fév.-9 mars (Academy of Music) Memphis : 18-22 mars (Memphis Th.) Chicago : 8-13 avr. (Academy of Music) … Denver : 20-… juin, [3 représentations] San Francisco : 1er-27 juil. (California Th.)[2780]	Anonyme, « Aimee – Farewell Matinee », *The Sun*, 13 fév. 1872. (ÉU) Anonyme, « Amusements. Academy of Music », *New Orleans Republican*, 25 fév. ; 9 mars 1872. Anonyme, « Amusements. Memphis Th. », *Memphis Daily Appeal*, 12 mars 1872. (ÉU) Anonyme, « Domestic News », *Sacramento*

[2777] Marie Aimée se produit déjà à New York, au théâtre Lina Eldwin (720 Broadway) en 1871. Maurice Grau et Chizzola ne la font donc pas « venir » de Paris.

[2778] Bonelli, Adrien, Gabel et Juteau ne sont mentionnés qu'à partir du retour de la compagnie à New York. *A contratio*, Fernand Noe disparaît. La troupe a très certainement été renouvelée à partir d'octobre 1872.

[2779] *Les Brigands*, *Le Pont des Soupirs*, *Fleur de Thé*, *La Vie parisienne* et *Geneviève de Brabant* sont des nouveautés à San Francisco. Anonyme, « California Theatre », *Daily Alta California*, 23 juin 1872. (ÉU)

[2780] C'est la première fois que Marie Aimée se produit en Californie. Anonyme, « New Advertisements », *San Francisco Chronicle*, 23 juin 1872.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		Francisco afin d'organiser la saison d'opéra bouffe de Marie Aimée.			*Daily Union*, 15 mars 1872. (ÉU) Anonyme, « Amusements », *Chicago Daily Tribune*, 2 avr. 1872. (ÉU) Anonyme, *The Cheyenne Daily Leader*, 14 juin 1872. (ÉU) Anonyme, « New Advertisements », *San Francisco Chronicle*, 23 juin ; 25 juil. 1872. (ÉU) Anonyme, « Amusements. California Theatre », *Daily Alta California*, 24 juil. 1872. GRAU Robert, *Forty Years Observation of Music and the Drama*, New York/Baltimore, Broadway Publishing Company, 1909, p. 275-276.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
2	23 sept. 1872-22 mai 1873 Voyage à bord du steamer *Cuba.* Le *Morning Post* écrit que Mme Liebhardt voyage à bord du *Westphalia*.	Tournée d'Anton Rubinstein et Henryk Wieniawsky. Imprésarios : Maurice Grau, Charles A. Chizzola[2781]. Ce contrat appartenait initialement à Jacob Grau. Suite à un problème de financement, la tournée peut avoir lieu grâce à l'arrangement que Maurice Grau trouve avec l'entreprise Steinway. Rubinstein reçoit 200$ par concert. (R. Grau, *op. cit*. p. 291). À Steinway Hall, l'orchestre est dirigé par Carl Bergmann. Un orchestre dirigé par Theodore Thomas s'ajoute aux deux instrumentistes en milieu de tournée (fruit d'une collaboration entre Maurice Grau et Jacob Gosche [R. Grau, *op. cit*. p. 292]. Il arrive que Rubinstein le dirige [R. Allen Lott]). Cette série de concerts compte aussi (et au moins) deux chanteuses : Louise Liebhardt (soprano) et Louise Ormeny (contralto).	Concerts Prog. du 23 sept. 1872 : Ouverture d'Oberon (Weber) Concert en ré mineur, n°4 (Rubinstein) Air de la *Cenerentola* (Rossini) Concert pour violon en mi mineur (Mendelssohn) Scène et air du *Freischütz* (Weber) Air et variation en ré mineur (Haendel) Rondo en la majeur (Mozart) Marche des *Ruins of Athens* (Mozart)	ÉTATS-UNIS New York : 23 sept.-12 oct. 1872 (Steinway Hall) Brooklyn : 30 sept., 8 oct. Newark: 10 oct. Boston : 14-19 oct. Providence : 17 oct. Springfield, Mass : 21 oct. Hartford, Conn : 22 oct. New Haven, Conn. : 23 oct. New York : 24-26 oct. Philadelphie : 28-30 oct. Baltimore : 31 oct.-2 nov. Washington : 4, 5 nov.	Anonyme, « Musical Notes », *The Morning Post*, 2 sept. 1872. (RU) Anonyme, « The Rubinstein Concerts. Steinway Hall », *The New York Herald*, 22 sept. 1872. (ÉU) Anonyme, « American Theatricals », *The Era*, 20 Oct. 1872. (RU) Anonyme, « Rubinstein Concerts », *New Orleans Republican*, 29 janv. 1873. (ÉU) GRAU Robert, *Forty Years Observation of Music and the Drama*, New York/Baltimore, Broadway Publishing Company, 1909, p. 291-292.

[2781] Grau suit la tournée.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		Rubinstein et Wieniawsky voyagent avec la troupe Lucca/Kellogg dirigée par Max Maretzek et Max Strakosch.	« Sull Aria », (Mozart) Études symphoniques (Schumann) Ballade, « Little Bird so Sweetly Singing » (G. B. Allen) Legende (Wieniawski) Airs Russes (Wieniawski) Air, Capuletti e Montecchi (Bellini) Barcarole en sol majeur (Rubinstein) Mélodie en fa majeur (Rubinstein) Valse, caprice (Rubinstein)	Wilmington : 6 nov. Philadelphie : 7-8 nov. New York : 12-17 nov. Brooklyn : 11 nov. Albany : 18 nov. Troy : 19 nov. Utica : 20 nov. Syracuse : 21 nov. Elmira : 22 nov. Rochester : 23 nov. Buffalo : 25 nov. Cleveland : 27-28 nov. Columbus : 29 nov. Dayton : 30 nov. Chicago : 2-7 déc. Cincinnati : 9-14 déc. Louisville : 11, 12 déc. Indianapolis : 16 déc.	LOTT R. Allen, « Anton Rubinstein in Ameria (1872-1873) », *American Music*, Vol. 21, No. 3, *Nineteenth-Century Special Issue* (Automn, 2003), p. 303-318.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				Fort Wayne, 17 déc. Detroit : 18, 19 déc. CANADA Toronto : 20 déc. ÉTATS-UNIS Buffalo : 21 déc. Providence : 23 déc. Boston : 24-28 déc. Hartford : 26 déc. New York : 31 déc.-13 janv. 1873 Brooklyn : 2 janv. Albany : 6 janv. Poughkeepsie : 7 janv. Newark : 10 janv. Philadelphie : 14, 15 janv. Pittsburgh : 16 janv. Steubenville : 17 janv.	

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				Pittsburgh : 18 janv. Indianapolis : 20 janv. Terre Haute : 21 janv. Saint Louis : 22-25 janv. Mobile : 28, 30 janv. La Nouvelle-Orléans : 29 janv.-9 fév. (Opera House) Memphis : 11, 12 fév. Nashville : 13, 14 fév. Evansville : 15 fév. Saint Louis : 17, 18 fév. Springfield : 19 fév. Bloomington : 20 fév. Chicago : 21-23 fév. Peoria : 24 fév. Burlington : 26 fév. Quincy : 27 fév. Jacksonville : 28 fév.	

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				Lexington : 3 mars Cincinnati : 5 mars Cleveland : 6 mars Titusville : 8 mars Toledo : 10 mars Detroit : 11 mars Grand Rapids : 12 mars Kalamazoo : 13 mars Milwaukee : 14, 15 mars Chicago : 17-19 mars Cincinnati : 20-22 mars Columbus : 24 mars Pittsburgh : 25, 25 mars Harrisburg : 27 mars Baltimore : 28 mars Washington : 29 mars New York : 31 mars-3 avr. Brooklyn : 2 avr.	

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				Philadelphie : 4, 5 avr. New Haven : 7 avr. Farmington : 8 avr. (mat.) Hartford : 8 avr. Boston: 9-12 avr. Worcester: 10 avr. Washington : 14-16 avr. Baltimore: 16 avr. Brooklyn : 17 avr. New York : 18 avr. (mat.) Newark : 18 avr. New York : 19 avr. CANADA Montréal : 22 avr. ÉTATS-UNIS Burlington : 23 avr. Troy : 24 avr.	

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				New York : 25, 26 avr. Albany : 28 avr. Buffalo : 29 avr. Cleveland : 30 avr. Dayton : 1er mai Akron : 2 mai CANADA Toronto : 5 mai Hamilton : 6 mai ÉTATS-UNIS Springfield : 8 mai Portland : 9 mai Boston : 10 mai New York : 12-22 mai Philadelphie : 12 mai Brooklyn : 13 mai Boston : 15, 21 mai	

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
3	9 déc. 1872-1873	Tournée de Marie Aimée. Mlle Marie Aimee and the New Parisian Opera Bouffe[2782]. Imprésarios : Maurice Grau, Charles A. Chizzola[2783]. Chanteuses : Marie Aimée, Mlle Bonelli, Mlle Deschamps, Mlle Juteau, Mlle Roland, Marie Vandamme. Chanteurs : M. Berthon, M. Duchesne, M. Julien, M. Juteau, M. Lecuyer, M. Marcus, M. Nardin. Chef d'orchestre : Charles van Ghele. Chœur et orchestre. Le *Boston Herald* promeut une troupe de 65 artistes.	Opéra bouffe (français) *Barbe Bleue*, *La Belle Hélène*, *Les Brigands*, *Les Cent Vierges*[2784], *Geneviève de Brabant*, *La Grande Duchesse de Gérolstein*, *Orphée aux Enfers*, *La Périchole*, *Le Petit Faust*.	ÉTATS-UNIS New York : 14 oct.-9 nov. (Olympic Th.) … New York : 9 déc. 1872-6 janv. 1873 (Olympic Th.) … La Nouvelle-Orléans Boston : 1er-5 avr. (Globe Theatre)[2785] New York : 17-18 avr. (Academy of Music) Washington : 28 avr.-3 mai (Wall's New Opera House) Brooklyn : 12-13 mai	Anonyme, *New Orleans Republican*, 28 juil. 1872. Anonyme, « Amusements », *The New York Herald*, 11 oct. ; 23 oct. ; 3 nov. ; 6 déc. 1872 ; 1er janv. 1873. (ÉU) Anonyme, « Amusements. The Globe, Aimee », *The Boston Herald*, 24 mars ; 3 avr. 1873. (ÉU) Anonyme, « Amusements. Academy of Music », *The New York Herald*, 14 avr. 1873. (ÉU)

[2782] Seul un mois sépare cette tournée de la précédente. Il est donc fort probable que Marie Aimée ait pris son congé aux États-Unis.
[2783] Chizzola suit la tournée. New York : 14 oct.-9 nov. (Olympic Th.).
[2784] *Les Cent vierges* est donné pour la première fois à New York lors de cette tournée. Anonyme, « World of Amusement. Musical. Olympic Theatre », *New York Dispatch*, 13 oct. 1872. (ÉU)
[2785] Les 4 et 5 avril, la pianiste Teresa Careno joue des fantaisies pendant les entr'actes. Anonyme, « Amusements. The Globe », *The Boston Herald*, 3 avr. 1873. (ÉU)

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
					Anonyme, « Feuilleton du Courrier des États-Unis », *Courrier des États-Unis*, 12 mai 1873. (ÉU)
4	25 août 1873-27 juin 1874	Tournée de Marie Aimée – *Marie Aimee Company*. Imprésarios : Maurice Grau, Charles A. Chizzola.[2786] Agent : Chas. Lévi. Trésorier : A. Durand Chanteuses : Marie Aimée, Mlle Briot, Ciacconi, Mlle Contrelles, Mlle Deschamps, Durand, Blanche Gandon, Mlle Gerzey, Mlle Juteau, Mlle Kid, Léontine Minelli, Mlle Perrault, Marie Rolland, Rosine Stani. *Liste non exhaustive et variable.* Chanteurs : M. Benedick, M. Bragg, M. Davalis, M. Debeer, M. Deschamps, M. Dubouchet, M. Duchesne, Émile Duplan, Émile Juteau, M.	Opéra bouffe (français)[2788] *Barbe bleue*, *La Belle Hélène*, *Les Brigands*, *Les Cent vierges*, *La Fille de Madame Angot*, *Fleur de thé*, *Geneviève de Brabant*, *La Grande Duchesse de Gerolstein*, *L'Œil crevé, Le Petit Faust*, *La Périchole*, *Le Pont des soupirs*, *La Princesse de Trébizonde*, *La Vie parisienne*.	ÉTATS-UNIS New York : 25 août- CUBA La Havane : 14 oct. 1873 (Teatro Tacón) MEXIQUE Mexico : 30 déc. 1873-15 fév. 1874 (Teatro Nacional) CUBA La Havane : mars 1874 (Teatro Tacón) ÉTATS-UNIS	Anonyme, « Amusements. Daly's Broadway Theatre », *The New York Herald*, 17 août 1873. (ÉU) Anonyme, « Espectáculos. Grand Teatro de Tacon », *El Diario de la Marina*, 27 sept. 1873. (C) Anonyme, « Amusements. Lyceum Theatre », *Courrier des États-Unis*, 3 mars 1874. (ÉU)

[2786] Chizzola suit la tournée et Grau n'est mentionné que lorsque la troupe revient à New York pour se produire au Lyceum, que les deux imprésarios dirigent. À cette occasion, de nouveaux artistes semblent rejoindre la troupe.

[2788] *Les Cent Vierges*, *L'Œil crevé*, *Le Petit Faust* sont des nouveautés à San Francisco.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		Lécuyer, Nardin, M. Perrant, Rolland, Salvator Runino, Salvatori, M. Victor. *Liste non exhaustive et variable.* Chef d'orchestre : Charles van Ghele. Directeur de scène : C. Lécuyer[2787] Chœur et orchestre « complets ».		New York : 9 mars-1874 (Lyceum Th.) Philadelphie : 6-11 avr. (Chestnut Street Th.) CANADA Toronto Montréal : 1874 San Francisco : 18 mai-27 juin (California Th.)	Anonyme, « Amusements. Chestnut Street Theatre », *The Philadelphia Inquirer*, 4 avr. 1874. (ÉU) Anonyme, « Amusements. California Theater », *The Sunday Chronicle*, 10 mai 1874. (ÉU) Anonyme, « California Theater », *The Elevator*, 27 juin 1874. (ÉU) Anonyme, « Amusements. Lyceum Theatre », *Courrier des États-Unis*, 26 août ; 12 oct. 1874. (ÉU) Anonyme, « Amusements, Lyceum Theatre », *The Jewish*

[2787] Lécuyer chante et s'occupe de la direction scénique.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
					Messenger, 16 oct. 1874. (ÉU) DE OLAVARRÍA Y FERRARI Enrique, *Reseña histórica del Teatro en México*, Mexico, La Europea, 1895, vol. 3, p. 160-161. POLLETI Daniel, « Mlle Aimée : étude sur la vie et l'image d'une actrice française à l'étranger au XIXème siècle », *Intersections*, 38 (1-2), 2018, p. 57-79.
5	16 sept. 1873- 20 juin 1874	Tournée de Tommaso Salvini. Imprésarios : Charles Chizzola, Maurice Grau (ce contrat appartenait initialement à Jacob Grau, qui le cède à son neveu suite à son attaque). La troupe comprend quarante artistes. Comédiennes : A. Hoffman, Isolina Piamonti. *Liste non exhaustive.*	Théâtre (italien, anglais) *Elizabeth, Queen of England*, *Il Figlio delle Selve* (*Ingomar*), *Il Gladiatore*, *Hamlet*, *La Morte civile*, *Othello*, *Il romanza di un giovane povero* (sic.), *Samson*,	ÉTATS-UNIS New York : 16 sept.- (Academy of Music) Philadelphie : Baltimore : Pittsburgh : Washington :	US-NYgrd, *NCV p.v. 15, n°4/ NNO p.v. 147/NNO p.v. 147, n°9/NNO p.v. 180, n°7/NGB p.v. 202 n°10/NCO p.v. 488, n°3/NNC p.v. 14, n°5, *Tommaso Salvini*, [livrets].

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		Comédiens : G. Baracchi, P. Bongini, A. Buffi, L. Caracciolo, G. Casali, A. Colonello, E. Della Beta, A. Fabbri, A. Mancini, A. Piamonti, L. Picinini, Alessandro Salvini, Tommaso Salvini. Chef d'orchestre : G. Conterno. Les prix sont plus élevés que ceux demandés pour les autres représentations de l'époque. Parterre et balcon : 3$ et 2,50$. Loges, 16$, 12$ et 10$. D'après Robert Grau (*op. cit*. p. 292), William Steinway finance cette tournée. Le contrat de T. Salvini ne fixe pas d'honoraires fixes mais le comédien touche 50 % des recettes brutes. Les résultats financiers de cette tournée sont mitigés, entre autres parce que la troupe semble composée de mauvais acteurs, T. Salvini et Mme Piamonti mis à part.	*Saul*, *Sullivan*, *Torquato Tasso*.	Boston : New York : Albany : Utica : Syracuse : Rochester : Buffalo : Toledo : Détroit : Chicago : La Nouvelle-Orléans : 9-15 fév. (Varities Th.) CUBA La Havane : mars-18 avr. ÉTATS-UNIS New Haven : 27 avr. Hartford : 28 avr. New Haven : 30 avr.	Justitia, *Sporting Times*, 31 mai 1873. (RU) Anonyme, « Amusements. Academy of Music », *The New York Herald*, 12 sept. 1873. (ÉU) Anonyme, « Amusements. Varieties Theatre. Salvini », *New Orleans Republican*, 31 janv. 1874. (ÉU) Anonyme, « Signor Salvini », *The New York Times*, 18 avr. 1874. (ÉU) Anonyme, « The Salvini Season and the Future », *The New York Times,* 21 juin 1874. (ÉU) Anonyme, « The Drama in America », *The Era*, 10 mai 1874. (RU)

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				Boston : 4 mai (une semaine) Providence : 11-12 mai Washington : 18 mai (National Th.) (une semaine) Richmond : 25-26 mai Baltimore : 28-29 mai Philadelphie : 1er-7 juin [1 semaine] (Walnut Street Th.) New York : 8-20 juin (Booth's Th.)[2789]	SALVINI Tommaso, *Leaves from the Autobiography of Tommaso Salvini*, trad. De l'italien, New York, Century, 1893, p. 154-160. BROWN T. A., *A History of the New York Stage*, Vol. 3, New York, Dodd Mead and Co., 1903, p. 103-103. GRAU Robert, *Forty Years Observation of Music and the Drama*, New York, Broadway, 1909, p. 292.
6	oct. 1873 - 1874	Tournée de Clara Louise Kellogg. The *Kellogg Grand English Opera.*	Opéra (anglais) *Barber of Seville*, *Bohemian Girl*,	ÉTATS-UNIS	Anonyme, « Nouvelles diverses. Étranger », *Le*

[2789] De New York, Salvini embarque vers Rio de Janeiro à bord de l'*Ontario* où il se produit au théâtre Dom Pedro. Il joue ensuite au Théâtre Solis de Montevideo, à Buenos Aires, puis traverse le Détroit de Magellan vers Valparaiso puis Santiago, apparaissant dans les théâtres de chacune des villes. Il pousse ensuite jusqu'au Pérou avant de retourner à Montevideo pour une courte apparition d'où il prend un paquebot pour Bordeaux. Nous n'avons pas pu identifier les imprésarios (l'acteur en mentionne deux dans ses mémoires, sans les nommer) qui ont dirigé cette partie de la tournée. SALVINI Tommaso, *op. cit.*, p. 160-163.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		Imprésarios : Maurice Grau et C.D. Hess (vont à Londres recruter des chanteurs pour le compte de la chanteuse). Clara Louise Kellogg fait partie de la troupe comme *prima donna* et comme directrice artistique (direction des répétitions, choix des œuvres et traduction des livrets). Chanteuse : Mlle Boudinot, Clara Louise Kellogg, Kate Owen, Zelda Seguin, Anna Starbird, Jennie van Zandt Chanteurs : Thomas Bartleman, Edward Carleton, George Conly, Theodore Habelmann, Gustave Hall, Joseph Maas, Wilfred Morgan, Henry Peakes, Ellis Ryse, Edwin Seguin, W. White. Chef d'orchestre : Edward Reyloff. Chef assistant : Benjamin Owen. La réclame du *New York Herald* annonce un chœur « puissant » et un véritable orchestre. Les costumes ont été confectionnés par Millet à Paris.	*Crispino e la Comare*, *Daughter of the Regiment*, *Don Giovanni*, *Faust*, *Fra Diavolo*, *Lucia di Lamermoor*, *Maritana*, *Marriage of Figaro*, *Martha*, *Mignon*, *Rigoletto*, *La Traviata*, *Il Trovatore*.	Philadelphie : 6 oct.-… (Academy of Music) Chicago : 1er -22 déc. (Hooley's Th.) Pittsburgh : fin déc. (Library Hall) Baltimore : 12- janv. 1874 New York : 21- janv. (Academy of Music) Worcester : 23-24 fév. (Worcester Th.) Albany : mars Boston : mars Washington : …-24 avr. (National Th.) …	*Ménestrel*, 12 oct. 1873, p. 366. (F) Anonyme, « Amusements. The Kellogg Grand English Opera », *The New York Herald*, 12 sept. 1873. (ÉU) Anonyme, « Review of Amusements », *The Chicago Daily Tribune*, 16 nov. 1873. (ÉU) Anonyme, « Amusements. Hooley's Theatre », *The Chicago Daily Tribune*, 24 nov. ; 18 déc. 1873. (ÉU) Anonyme, « Musical and Dramatic Items », *The New York Dispatch*, 28 déc. 1873 ; 25 janv. 1874. (ÉU)

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		Le *Chicago Daily Tribune* annonce des prix de 1,50$ et 2$, selon l'emplacement. Le *New York Dispatch* annonce des prix entre 1$ (entrée sans place assise) et 2$ (billet avec place numérotée).			Anonyme, « Amusements », *The New York Herald*, 11 janv. 1874. (ÉU) Anonyme, « Amusements. Worcester Theatre », *Worcester Daily Press*, 21 fév. 1874. (ÉU) Anonyme, « Musical and Dramatic Notes », *The New York Herald*, 1er mars 1874. (ÉU) Anonyme, « General News », *The Daily Kennebec Journal*, 16 mars 1874. (ÉU) Anonyme, « The Theatres », *The Evening Star*, 22 avr. 1874. (ÉU) Anonyme, « Amusements », *The National Republican*, 24 avr. 1874. (ÉU)

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
					KELLOGG Clara Louise, *Memoirs of an American Prima Donna*, New York/Londres, G. P. Putnam's Sons, 1913, p. 258.
7	24 août 1874-mai 1875 Les artistes voyagent à bord du *Pereire* et débarquent à New York le 12 août 1874.	Tournée de Marie Aimée et sa New French Opera Bouffe Company. Imprésario : Maurice Grau, Charles A. Chizzola. Chanteuses : Marie Aimée, Mlle Blondet, Mme Briot, Mme Delafontaine, Mme Delmar, Mlle Davallo, Mlle Dubouchet, Mlle Cantrelle, Mlle Guerzy, Mlle Kid, Léontine Minelli, Marie Nardynn, Mlle Thwillard. *Liste non exhaustive*. Chanteurs : M. Arrigotti, M. Clautaul, M. Davalis, M. Debeer, M. Dubouchet, Émile Duplan, M. Guyot, M. Kolletz, M. Perraut, M. de Quercy, E. Salvator, M. Schmidt, M. Valaire, M. Victor. *Liste non exhaustive.*	Opéra bouffe, opéra-comique (français) *La Belle Hélène*, *La Fille de Madame Angot*, *Giroflé-Girofla*[2790], *La Grande Duchesse de Gérolstein*, *La Jolie Parfumeuse*, *La Périchole*, *La Princesse de Trébizonde*, *La Timbale d'argent*[2791], *Lieschen und*	ÉTATS-UNIS New York : 24 août-17 oct. (Lyceum Th.) Richmond (VA) : 9-14 nov. (Richmond Th.) Philadelphie : -23 nov.- (Chestnut Street Th.) … New York : 11 janv.-20 mars 1875 (Park Th.) ; 31 mars- (Lyceum Th.)	Anonyme, « Amusements. Lyceum theatre », *The New York Dispatch*, 9 août 1874. (ÉU) Anonyme, « Amusements », *Courrier des États-Unis*, 12, 13 août 1874. (ÉU) Anonyme, « Amusements. Richmond Theatre. Aimee », *The Daily*

[2790] La réclame indique que seuls Grau et Chizzola sont les seuls à détenir les droits de production de *Giroflé-Girofla*. Anonyme, « Amusements. Park Theatre », *Courrier des États-Unis*, 16 janv. 1875. (ÉU)

[2791] *La Timballe d'argent* est donnée pour la première fois aux États-Unis lors de cette saison. Anonyme, « Amusements », *Courrier des États-Unis*, 13 août 1874. (ÉU)

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		Chef d'orchestre : G. Operti (Philadelphie) et Charles van Ghele. Le 4 déc. 1874, une représentation extraordinaire est organisée au Chestnut Street Theatre, durant laquelle *La Périchole* et *Lieschen and Fritzschen* sont donnés en intégralité, et auxquels s'ajoutent divers airs chantés en anglais, allemand et espagnol. Le 19 janvier 1875, un bal d'opéra bouffe est organisé à l'Academy of Music de New York, réunissant la troupe de Marie Aimée, celle d'Emily Soldene et la *Nouvelle Troupe Française*, chacune d'entre elle se produisant sans sa direction.	*Fritzchen*, *Le Voyage en Chine*[2792].	Hartford (Ct) : 13 avr. (Roberts Opera House) CANADA	*Dispatch*, 3 nov. 1874. (ÉU) Anonyme, « Amusements. Chestnut Street Theatre », *The Philadelphia Inquirer*, 18 nov. 1874. (ÉU) Anonyme, « Amusements. Académie de Musique », *Le Courrier des États-Unis*, 7 janv. 1875. (ÉU) Anonyme, « Amusements. Park Theatre », *Courrier des États-Unis*, 16 janv. 1875. (ÉU) Anonyme, « Amusements. Lyceum Theatre – Adieux d'Aimée », *Le Courrier*

[2792] La réclame indique de nouveaux décors pour le *Voyage en Chine*, conçus par Isherwood et Maeder. Anonyme, « Amusements. Park Theatre », *Courrier des États-Unis*, 16 janv. 1875. (ÉU)

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
					des États-Unis, 29 mars 1875. (ÉU) Anonyme, « Amusements. Roberts Opera House », *Hartford Daily Courant*, 9 avr. 1875. (ÉU) Ch. V., « Amusements. Chronique théâtrale », *Le Courrier des États-Unis*, 17 mai 1875. BROWN T. A., *A History of the New York Stage*, vol III, New York, Dodd, Mead and CO., 1903, p. 191-192. BILODEAU Louis, « Offenbach à Montréal avant 1914 », dans YON Jean-Claude (dir.) *Le Théâtre Français à l'étranger au XIXe siècle*, Paris, Nouveau

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
					Monde Éditions, 2008, p. 99.
8	2 nov. 1874- mai 1875 À l'aller, la troupe voyage à bord du *Celtic*.	Tournée de la Emily Soldene English Opera Bouffe Troupe. Imprésarios : Maurice Grau, Charles A. Chizzola. Chanteuses : Mlle Beaumont, Una Brooke, Laura Carthew, Kate Chorley, Mlle Digby, Mlle Durant, Clara Gray, Mlle Hargrove, Mlle Loftus, Agnes Lyndhurst, Mlle Nichols, Nellie Reid, Ruth Reid, Julia Roberts, Rose Roberts, Lizzie Robson, Mlle Saint Clair, Emily Soldene, Helen Travers, Clara Vesey, Marie Williams. Chanteurs : E. D. Beverley, M. Cooper, M. Cottrell, J. E. Cullen, M. Gibbons, M. Hillier, M. Laurent, H. Lewens, Edward Marshall, M. Maynard, C. W. Norton, M. Quine, M. Quinton, J. B. Rae, John W. Wallace. Chef d'orchestre : George Richardson.	Opéra bouffe (anglais) *Chilpéric*, *Geneviève de Brabant*, *La Grande Duchesse*, *Mme Angot's Daughter*, *Madame L'Archiduc* (*The Archiduchess*).	ÉTATS-UNIS New York : 2 nov.-2 janv. 1875 (Lyceum Th.) Philadelphie (Mrs. Drew's Theatre) Brooklyn (Academy of Music) Boston (Globe Theatre[2793]) Washington : 21-23 janv. 1875 (Saville's National Th.[2794]) Baltimore Buffalo Cincinnati	Anonyme, « Amusements. Lyceum Theatre », *New York Dispatch*, 1er nov. 1874. (ÉU) Anonyme, « World of Amusements. Musical. Lyceum Theatre », *New York Dispatch*, 22 nov. 1874 ; 3 janv. 1875. (ÉU) Anonyme, « Amusements. Saville's National Theater », *The Evening Star*, 21 janv. 1875. (ÉU) Anonyme, « St Charles Theatre », *New Orleans*

[2793] Des étudiants de Harvard rejoignent alors temporairement la troupe pour jouer les figurants. SOLDENE Emily, *My Theatrical and Musical Recollections*, *op. cit*., p. 175.

[2794] Emily Soldene évoque le Ford's Theatre, et précise que c'est là que Lincoln a été tué. *Ibid*., p. 175.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		La réclame annonce de nouveaux décors, costumes et accessoires. À New York, la troupe joue tous les soirs et le samedi en matinée.		Chicago (Academy of Music) Louisville Saint Louis (Olympic Theatre) Houston Galveston La Nouvelle-Orléans (Saint-Charles Th.)	*Bulletin*, 11 avr. 1875. (ÉU) SOLDENE Emily, *My Theatrical and Musical Recollections*, Londres, Downey & Co., 1897, p. 150 ; p. 161 ; p. 172-185.
9	2 mars-mi mai 1875 La troupe arrive à New York depuis La Havane à bord du *Ville de Brest*.	Tournée d'Adelaide Ristori[2795]. Imprésarios : Maurice Grau, Charles A. Chizzola. La tournée est présentée comme une « tournée mondiale d'adieu ».	Théâtre (italien, anglais) *Elizabeth Queen of England*, *Lucrezia Borgia*, *Macbeth*[2796], *Mary Stuart*, *Marie Antoinette*, *Medea*.	ÉTATS-UNIS New York : 2-… mars (Lyceum Th.) Brooklyn : 18 mars (Brooklyn Academy)	Anonyme, « Amusements. Roberts Opera House », *Hartford Daily Courant*, 9 avr. 1875. (ÉU) Anonyme, « Amusements.

[2795] Les représentations qu'Adelaide Ristori donne aux États-Unis s'intègrent dans une tournée de bien plus grande ampleur, entre mai 1874 et janvier 1876. La tragédienne et sa troupe se produisent d'abord à Rio de Janeiro, Buenos Aires et Montevideo, puis dans les principales villes des Andes, en longeant la côte vers le nord. Des saisons sont ensuite organisées au Mexique et à Cuba, d'où les artistes rejoignent New York et se produisent dans les villes mentionnées dans le tableau. Après cela ils jouent à San Francisco d'où ils embarquent pour la Nouvelle-Zélande et l'Australie. Puis la troupe arrive en Égypte *via* le canal de Suez et termine cette grande tournée à Rome. Nous ne savons quels imprésarios pilotent cette tournée mondiale. RISTORI Adelaide, *Studies and Memoirs*, trad. de l'italien, [*Ricordi e Studi artistici*, Turin/Naples, L. Roux & Cie, 1887], Boston, Roberts brothers, 1888, p. 109-128.

[2796] La scène de somnambulisme est jouée en anglais.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				Hartford (Ct) : 9 avr. (Roberts Opera House)[2797] New York : 12 et 14 avr. (Lyceum Th.) Newalk : 15 avr. Brooklyn : 16 avr. Washington : 26-28 avr. (National Th.) New York : 3-6 mai (Lyceum Th.) Chicago : 10-15 mai (M'Vicker's Th.)	Adelaide Ristori – Marchesa del Grillo », *The New York Herald*, 21 fév. 1875. (ÉU) Anonyme, « Amusements. Lyceum Theatre – Ristori », *The New York Dispatch*, 28 fév. ; 11 avr. 1875. (ÉU) Anonyme, « Ristori's Las Week but One », *The New York Times*, 15 mars 1875. (ÉU) Anonyme, « Lyceum Theatre. Ristori – to-night», *The New York Times*, 12 avr. 1875. (ÉU) Anonyme, « Amusements. National Theatre », *The National*

[2797] Adelaide Ristori et Marie Aimée apparaissent toutes deux dans ce théâtre, à quelques jours d'intervalle.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
					Republican, 21 avr. 1875. Anonyme, « Amusements. Lyceum theatre – Aimée's last nights », *The New York Herald*, 24 avr. 1875. Anonyme, « Amusements. M'Vicker's Theatre – Ristori », *Chicago Daily Tribune*, 2 mai 1875. RISTORI Adelaide, *Adelaide Ristori. Studies and Memoirs*, Boston, Roberts brothers, 1888, p. 109-128.
10	6 sept. 1875-…	Tournée d'opéra bouffe français. Imprésarios : Maurice Grau, Charles A. Chizzola. Chanteuses : Florence Duparc, Coralie Geoffroy, Marie Nardynn, *Liste non exhaustive.*	Opéra bouffe (français) *Le Canard à trois Becs*, *La Jolie Parfumeuse*, *Giroflé-Girofla*, *Madame*	ÉTATS-UNIS New York : 6 sept.-… (Lyceum Th.) La Nouvelle-Orléans : 1er-7 nov. (Varieties Th.)	Anonyme, « Amusements. Lyceum Theatre », *Courrier des États-Unis*, 31 août 1875. (ÉU)

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		Chanteurs : M. Castel, M. Darcy, Émile Duplan, G. de Guercy, M. Ludovic, M. Roger. *Liste non exhaustive.* Chefs d'orchestre : Émile Schmidt, Charles van Ghele, M. Rosenboom. La réclame annonce un chœur de 50 chanteurs et un orchestre de 25 instrumentistes. (*Courrier des États-Unis*)	*l'Archiduc*[2798], *La Princesse de Trébizonde*, *La Timballe d'argent*.	MEXIQUE Mexico : fin déc-janv. 1876. (Teatro Arbeu) CUBA La Havane : 24 fév.-fin mars (Teatro Tacón) ÉTATS-UNIS New York	Anonyme, « Amusements. Varietes Theatre », *The New Orleans Times*, 31 oct. 1875. (ÉU) Anonyme, « El teatro Arbeu », *El Siglo Diez y Nueve*, 1er déc. 1875. (ÉU) Anonyme, « Compañía de ópera bufa francesa », *El Diario de la Marina*, 10 fév. 1876. (C) Anonyme, « Cronica habanera », *El Diario de la Marina*, 26 mars 1876. (C)
11	20 oct. 1875-…	Tournée de théâtre français[2799]	Théâtre (français)	ÉTATS-UNIS	Anonyme, « Eastern Notes », *San Francisco*

[2798] C'est vraisemblablement la première fois que le public new-yorkais assiste à la représentation de cet opéra-comique en français et sans coupures, l'œuvre ayant été donnée l'année passée par Emily Soldene et sa troupe d'opéra en anglais. SULLIVAN Barry, « Music and the Drama », *The Jewish Messenger*, 10 sept. 1875. (ÉU)

[2799] C'est au départ le tragédien italien Ernesto Rossi qui devait être produit au Lyceum, mais le comédien annule finalement sa venue aux États-Unis. Anonyme, « Politics and Gossip. [From our own Correspondent], Paris, Sunday evening », *Daily Telegraph and Courier*, 12 oct. 1875 ; Anonyme, « The Drama in America (From our own Correspondent) », *The Era*, 31 oct. 1875. (RU)

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		Imprésarios : Maurice Grau et Charles A. Chizzola.		New York : 28 oct.-… (Lyceum Th.) [10 semaines]	*Chronicle*, 10 oct. 1875. (ÉU)
12	11 mai 1876-7 juil. 1876 Offenbach voyage à bord du *Canada* et arrive à New York le 5 mai.	Tournée américaine de Jacques Offenbach. Imprésarios : Maurice Grau, Lino Bacquero (envoyé comme émissaire en France pour négocier le contrat avec Offenbach). Un orchestre de 100 musiciens, principalement sélectionnés dans la *Philharmonic Society*, est alloué au compositeur et chef d'orchestre. Offenbach voyage aussi avec quelques instrumentistes et une trentaine d'autres doivent le rejoindre de France peu de temps après son arrivée. Offenbach est surnommé « King of *opéra bouffe* » par la presse. Le *New York Dispatch* du 28 mai annonce, en plus d'Offenbach, le pianiste Henri Kowalski et le chef d'orchestre Max Maretzek au Gilmore's Garden. La combinaison semble avoir	Concerts (liste non exhaustive) Ouverture de *Fra Diavolo* (Auber) Valse « Abendblatter » (Offenbach) Paraphrase « How Fair Art Thon » (Neavadba) Fantaisie « La Grande Duchesse » (Offenbach) Ouverture « Pomme d'Api » (Offenbach) Fantaisie « Les Braconniers » (Offenbach)	ÉTATS-UNIS New York : 11 mai-10 juin (Gilmore's Garden) New York : 12 juin- (Booth's Th.) CANADA … ÉTATS-UNIS New York : 7 juil. (Gilmore's Garden)[2801]	Anonyme, « Amusements. Gilmore's Garden », *The New York Herald*, 4, 19 mai ; 4, 7 juin 1876. (ÉU) Anonyme, « Amusements. Offenbach. Arrival of the King of Opera Bouffe », *The New York Herald*, 6 mai 1876. (ÉU) Anonyme, « Amusements. Gilmore's Garden. Offenbach », *The New York Dispatch*, 28 mai ; 1er juin 1876.

[2801] Cette dernière soirée est une représentation au bénéfice de l'American Musical Fund Society.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		commencé fin mai, avec des prix réduits de moitié (de 1$ à 50 cents). Marie Aimée prend le bateau avec le compositeur pour sa saison new yorkaise. Maurice Grau lance une saison conjointe au Booth's dès le 12 juin, ventant la réunion de « The King of Opera Bouffe » et de « The Queen Of Opera Bouffe ».	Hymne à Sainte Cécile (Gounod) Offenbachiana (Offenbach) Ouverture « Permission de dix heures » (Offenbach) Fantaisie *La Jolie Parfumeuse* (Offenbach) Valse *Moregenblutter* (Strauss) Ouverture *Freischütz* (Weber) Extraits de *La Juive* (Halévy) Ballet de la Neige (Offenbach) Fantaisie sur *Geneviève de Brabant* (Offenbach)		Anonyme, « Amusements. Gilmore's Garden », *The New York Herald*, 8 juil. 1876. (ÉU) OFFENBACH Jacques, *Notes d'un musicien en voyage*, Paris, Calmann-Lévy, 1887. DIZIKES John, *Opera in America. A Cultural History*, New Haven, Yale University Press, 1993, p. 196-201. YON Jean-Claude, *Offenbach*, Paris, Gallimard, 2000, p. 541-548.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
			Piano solo *Ventre à terre* (Kowalski) Polka burlesque (Offenbach) Ouverture *Boadissea* (Richter) Prière de *Moses in Egypt* (Rossini) Centennial March (Fiede) Opéra bouffe[2800]		
13	12 juin 1876-1877 Voyage à bord du *Canada*.	Tournée de Marie Aimée. Imprésario : Maurice Grau. Chanteuses : Marie Aimée, Mme Kid, Mlle Duparc, Mme Gueymard. *Liste non exhaustive.* Chanteurs : Darcy, Émile Duplan, Raoul. *Liste non exhaustive.* Chef d'orchestre : Jacques Offenbach (jusqu'en juillet 1876)	Opéra bouffe (français) *La Belle Hélène*, *La Belle Poule*, *La Boulangère a des écus*, *Les Dragons de Villars*, *La Fille de Mme Angot*, *La Grande Duchesse de Gerolstein*, *Giroflé-Girofla*, *La Jolie*	ÉTATS-UNIS New York : 12 juin- … New York : 25 sept.-(Lyceum Th.) [1 semaine environ]	Anonyme, « Amusements. Booth's Theatre. Offenbach and Aimee », *The New York Herald*, 8 juin 1876. (ÉU) Anonyme, « Amusements. Musical. French Opera Bouffe. »,

[2800] Voir tournée de Marie Aimée (1876-1877).

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		Orchestre de 24 musiciens.	*Parfumeuse*, *Mme Angot et ses demoiselles*, *Mme L'Archiduc*, *La Périchole*, *La Petite Mariée*[2802], *La Vie parisienne*.	La Nouvelle-Orléans : 24 déc.- (Varietes Th.) [2 semaines] CUBA La Havane : début 1877 ÉTATS-UNIS : New York : 25 janv-1er avr. (The Eagle Th.) CANADA Printemps 1877	*The New York Times*, 26 sept. 1876. (ÉU) Anonyme, « Varietes Theatre », *New Orleans Republican*, 22 déc. 1876. (ÉU) Anonyme, « Amusements », *New Orleans Republican*, 24 déc. 1876. (ÉU) Anonyme, « Amusements this Evening. », *The New York Times*, 14 fév., 13 mars 1877 (ÉU) BROWN T. A., *A History of the New York Stage*, Vol. 3, New York, Dodd Mead and Co., 1903, p. 238. POLLETI Daniel, « Mlle Aimée : étude sur

[2802] Création new-yorkaise d'après Brown (p. 238).

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
					la vie et l'image d'une actrice française à l'étranger au XIXème siècle », *Intersections*, 38 (1-2), 2018, p. 57-79.
14	12 sept. 1877-1878	Tournée de la Marie Aimée French Opera Bouffe Company. Imprésario : Maurice Grau. Chanteuses : Mlle Adrienne, Marie Aimée, A. Désirée, Florence Duparc, Sophie Gherzi, Adèle Gueymard, Isaye Martial, Berthe Mario, Marie Vandamme. Chanteurs : Castel, Darcy, Davalis, Émile Duplan, Girard, A. Hayne, E. Jouard, Legras/Legros, Mauriez, J. Mézières, Mollard, Mortland. Directeur de scène : Charles Darcy. Marie Aimée introduit déjà des extraits de zarzuela dans cette tournée. Les 2 et 4 avr. elle	Opéra bouffe, opéra-comique (français) *La Belle Hélène*, *La Boulangère a des écus*, *Les Cent vierges*, *Les cloches de Corneville*, *Les Dragons de Villars*, *La Fille de Mme Angot*, *Giroflé-Girofla*, *La Grande Duchesse de Gerolstein*, *La Marjolaine*, *La Périchole*, *La petite Mariée*, *La Reine Indigo*, *La Vie parisienne*, *Le Voyage en Chine*.	ÉTATS-UNIS New York : 12-29 sept. (Booth's Th.) ; 1er oct.- (Broadway Th.) … Washington : 26-27 nov. (National Th.) New York : 3-10 déc. (Booth's Th.) … MEXIQUE Mexico : 27 fév.-7 avr. 1878 (Teatro Arbeu) Veracruz : 9 avr. (Teatro Principal) …	Anonyme, « National Theatre », *Washingtoner Journal*, 24 novembre 1877. (ÉU) Anonyme, « Teatro Arbeu », *La Gacetilla*, 10 mars ; 2 avr. 1878. (M) Anonyme, « Diversiones publicas. Teatro Arbeu », *El Siglo Diez y Nueve*, 16 mars 1878. (M) Anonyme, « Theatre Arbeu », *Le Trait d'Union*, 24 mars 1878. (M)

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		chante un duo issu d'*El Barberillo de Lavapiés*[2803] avec Gueymard. Enrique De Olavarria y Ferrari écrit que la troupe donne la première française de *Carmen* à Mexico le 4 avr. 1878, mais la presse mexicaine mentionne seulement l'*Habanera* du premier acte, chantée à cette date par Marie Aimée lors de la représentation au bénéfice de Charles Darcy (Olavarría y Ferrari, *Reseña Histórica del teatro en México*, p. 277).		ÉTATS-UNIS New York : mai (Park Th.) New York : 3-11 juin (Booth's Th.)	Anonyme, « Teatro Arbeu », *La Patria*, 4 avr. 1878. (M) Anonyme, « Park Theatre », *The New York Times*, 13 mai 1878. (ÉU) DE OLAVARRIA Y FERRARI Enrique, *Reseña histórica del teatro en México*, vol. 3, Mexico, La Europa, 1895, p. 276-277. BROWN T. A., *A History of the New York Stage*, Vol. 3, New York, Dodd Mead and Co., 1903, p. 123, 127.
15	Fév. 1879	Représentations lyriques. Imprésario : Maurice Grau.	Opéra (français) *Les Amants de Vérone*.	FRANCE	PRÉVEL Jules, « Courrier des

[2803] *El Barberillo de Lavapiés* est une zarzuela en trois actes, dont le livret a été écrit par Mariano José de Larra, et la musique composée par Francisco Asenjo Barbieri. Il est créé en 1874 au Teatro de la Zarzuela de Madrid. HUDRY François, « Francisco Asenjo Barbieri : *El Barberillo de Lavapies* (1874) », *France Musique*, 28 août 2014.– Comme à notre connaissance Maurice Grau n'a jamais produit cette œuvre en entier, nous ne la faisons pas figurer à son répertoire.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		Chanteuses : Émilie Ambre, Mlle Lhéritier. Chanteurs : Victor Capoul, Eugène Dufriche, Pedro Gailhard, Mouret. D'après la presse parisienne, l'œuvre est jouée 20 fois.		Paris : 15 fév.-… (Th. de la Gaîté)	théâtres », *Le Figaro*, 8 fév.1879. (F) François Oswald, « Bruits de coulisses », *Le Gaulois*, 9 fév. 1879. (F) LAROUSSE Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, t. 17, supp. 2, Paris, p. 214.
16	15 mars – juil. 1879 (départ du Havre à bord du *Labrador*)	Tournée de la Maurice Grau's French Opera-Bouffe Company[2804]. Imprésario : Maurice Grau. Chanteuses : Marie Aimée[2805], Alphonsine, Mlle Angèle, Mlle Armand, Louise Beaudet, Jeannie Canonge, Félicie Delorme, Berthe Elsasser, Mlle Estradières, Cécile Grégoire, Mlle Leroy, Mlle	Opéra bouffe, opéra-comique, opéra (français) *Les Cloches de Corneville*, *Madame Favart*[2806], *La Fille de Mme Angot*, *La Jolie*	ÉTATS-UNIS New York : 12 avr.-3 mai (Booth's Th.[2807]) ; 5 mai-31 mai [au moins] (Park Th.) Philadelphie	PRÉVEL Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 19 mars 1879 ; 11 août 1879. (F) Anonyme, « Amusements. Musical

[2804] La troupe est aussi désignée comme la « Aimee Opera Troupe », notamment par le *Sacramento Daily Union*.
[2805] Marie Aimée est en représentation pour 5 mois.
[2806] D'après Brown, il s'agit de la première représentation de l'opéra aux États-Unis (p. 200).
[2807] Henry E. Abbey loue spécialement le Booth's Theatre pour les représentations d'Aimée. Il doit initialement héberger la troupe au Park Theatre, mais devant le succès de la pièce qu'il y produit déjà (*Engaged*), il préfère la maintenir à l'affiche tout en produisant Aimée et sa troupe dans une autre salle. Anonyme, « Aimee. Opening in New York – Flattering Prospects », *The Chicago Daily Tribune*, 13 avr. 1879.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		Marguerite, Sara Raphaël, Marthe Sylla, Marie Vallot. Chanteurs : Émile Duplan, Maurice Dupuis, M. Gavaut, M. Haymé, E. Jouard, M. Juteau, J. Mezières, A. Poyard, E. Salvator, E. Terbel, M. Terranele, M. Vilano, E. Vinchon. Chef d'orchestre : M. Almerre. Le 2 juil. 1879, Le *Sacramento Daily Union* « repère » la troupe dans le train allant d'Omaha à Sacramento. Le départ est fixé au 1er juil. et l'arrivée au 5. Les 35 artistes voyagent avec d'autres passagers : l'imprésario n'a pas affrété de train pour eux.	*Parfumeuse*, *La Belle-Hélène*, *Le Petit Duc*, *La Petite Mariée*, *La Grande Duchesse de Gerolstein*, *Mignon, Faust*, *La Camargo*, *Le Pré aux Clercs*.	Boston Cincinnati Saint Louis San Francisco (début le 7 juil. 1879 pour 6 semaines de représentations) La Nouvelle-Orléans …	Notes », *The Chicago Daily Tribune*, 31 mars 1879. (ÉU) Anonyme, « Aimee. Opening in New York – Flattering Prospects », *The Chicago Daily Tribune*, 13 avr. 1879. (ÉU) Anonyme, « Passengers En Route to the Pacific Coast », *Sacramento Daily Union*, 2 juil. 1879. (ÉU) Anonyme, « Nouvelles diverses. Étranger », *Le Ménestrel*, 29 fév. 1880. (F) BROWN T. A., *A History of the New York Stage*, vol. III, New York, Dodd, Mead and Co., 1903, p. 129-130 ; p. 200.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
					BENTLEY Charlotte, « The Unstoppable March of Time : Carmen, and New Orleans in Transition », dans ROWDEN Clair, SMITH Richard Langham (dir.), *Carmen Abroad. Bizet's Opera on the Global Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020, p. 133.
17	15 sept. 1879-6 juin 1880	Tournée de la French Opera Company. Imprésario : Maurice Grau. Chanteuses : Mlle Angèle, Marguerite Armand, Amélie Bazin, Louise Beaudet, Antonia Bouvard, Félicie Delorme, Camille Delray, Louise Duparc, Berthe Elsasser, Helen Esteve, Camille Estradere, Cécile Grégoire, Hélène	Opéra bouffe, opéra-comique (français) *Barbe-Bleue*, *La Belle Hélène*, *La Camargo*, *La Fille de Mme Angot*, *Les Brigands*, *Giroflé-Girofla*, *La Grande Duchesse de*	ÉTATS-UNIS New York : 15 sept.-9 nov. (New Fifth Av. Th.[2810]) … New York : 24 nov.-13 déc. (Booth's Th.)	Anonyme, « Extensive Theatrical Venture », *The Boston Herald*, 26 juil. 1879. (ÉU) CAPOUL Victor, « Capoul en Amérique », *Le Figaro*, 9 juin 1880. (F)

[2810] Grau est alors directeur du Fifth Avenue Theatre avec John Ford et Max Strakosch (voir l'annexe 2) : les imprésarios produisent leurs répertoires respectifs à tour de rôle, ce qui explique pourquoi Grau donne ses représentations au Booth's Theatre quand il revient à New York fin novembre ; le Fifth Avenue Theatre héberge alors des représentations d'opéra en anglais.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		Leroux, Paola Marié, Sara Raphaël, Marthe Sylla. Chanteurs : Victor Capoul, Émile Duplan, J. Dupuis, M. Ferrande, M. Gérard, A. Hayne, E. Jouard, Émile Juteau, J. Mézières, A. Poyard, E. Terbel, E. Vichon, M. Vilano, Chef d'orchestre : Ch. Almeras. T. A. Brown mentionne également deux concerts new-yorkais (les dimanche 26 oct.[2808] et 9 nov.) lors desquels la pianiste Henrietta Markstein – qui fait ses débuts américains – se joint à la troupe.	*Gérolstein*, *La Marjolaine*, *Mignon*, *La Périchole*, *La Petite Muette*[2809], *Le Petit Faust*, *Le Pré aux Clercs*, *La Vie parisienne*.	Départ de la Nouvelle - Orléans pour Chicago le 31 janv. 1880. Capoul indique notamment Philadelphie, Boston, Cincinnati, Saint Louis, et Chicago. New York : 8 mars-10 avr. (New Fifth Av. Th)	BROWN T. A., *A History of the New York Stage*, vol III, New York, Dodd, Mead and Co., 1903, p. 25-28, 131.
18	13 sept. 1880-mai/juin 1882 Départ le 23 août 1880 du Havre à bord du *Canada*.	Tournée de la French Opera Company/Gran Compañía de Opera Francesa. Imprésario : Maurice Grau. Chanteuses : Mary Albert, Marguerite Armand, Amélie Bazin, Mlle Blainville, Mlle Blanche, Mlle Cartier, Mlle Céline, Octavie Choquet,	Opéra bouffe, opéra-comique, opéra (français) *Babiole*[2813], *Barbe-Bleue*, *La Camargo*[2814], *Carmen*, *La Belle*	AMÉRIQUES ÉTATS-UNIS New York : 13 sept.-27 oct. (Standard Th.)	Anonyme, « Amusements on the continent (From our own correspondent) », *The Era*, 28 mars 1880. (RU)

[2808] Brown donne en fait la date du 26 nov. pour le premier concert ; il s'agit visiblement d'une erreur, les deux autres étant indiqués au 2 et au 9 nov., et le début de la saison suivante au 10 nov.

[2809] *La Petite Muette* est donnée pour la première fois à New York le 24 mars 1880 (d'après Brown, p. 27).

[2813] Création new-yorkaise. Anonyme, « Amusement. Music, &c. », *The Philadelphia Inquirer*, 20 août 1880. (ÉU)

[2814] Création à Mexico. Anonyme, « Teatro Nacional », *El Siglo Diez y Nueve*, 31 janvier 1881.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		Félicie Delorme, Berthe Elsasser, Margherita Alda Ferri, Louise Duparc, Cécile Grégoire, Malvina Herrmann, Hélène Leroux, Mlle Lucienne, Paola Marié, Pauline Merle, Mlle Ruflino, Mlle Seygaud, Mlle Teresina, Marie Vallot, Marie Vandamme. Chanteurs : Alphonse Bernard, M. Borel, M. Cartier, Émile Duplan, M. Gérard, M. Leclerc, Joseph Mauras, M. Maurier, M. Merchand, J. Mézières, M. Milano, M. Millet, M. Musso, Clément Nigri, M. Perret, A. Poyard, M. Rufino, R. Tauffenberger, M. Terrancle, M. Thuillart, M. Vilano, E. de Vigne[2811]. Chef d'orchestre : Ch. Almeras (meurt à Rio de Janeiro des suites de la fièvre jaune) et Buenconsiglio puis Gravenstein. Cette tournée produit les premières de *Carmen* (en français) dans les villes suivantes : La	*Hélène*, *La Boulangère a des écus*, *Les Brigands*, *Les Cloches de Corneville*, *Les Dragons de Villars*, *Le Droit du Seigneur*, *Faust*, *La Favorite*, *La Fille de Mme Angot*, *La Fille du régiment*, *La Fille du Tambour Major*[2815], *Giroflé-Girofla*, *Le Grand Casimir*, *La Grande Duchesse de Gerolstein*, *La Jolie parfumeuse*, *Le Jour et la nuit*[2816], *La Marjolaine*[2817], *Martha*, *La*	Washington: 27 sept.-2 oct. (Ford's Opera House) CUBA La Havane : 3 nov. -fin déc. (Teatro Tacón) Cerro : 28 nov. (Teatro de la Caridad) MEXIQUE Mexico : 5 janv.- fin fév. 1881 (Teatro Nacional) Puebla : 8 représentations. Veracruz CUBA La Havane : mi-mars	Anonyme, « Amusement, Music, &c. », *The Philadelphia inquirer*, 20 août 1880. (ÉU) Anonyme, « Courier des théâtres », *Gil Blas*, 22 août 1880. (F) Anonyme, « French Opera in Washington », *The Evening Star,* 18 sept. 1880. (ÉU) Anonyme, « Amusements. &c. », *The Evening Star,* 2 oct. 1880. (ÉU) Anonyme, « Amusements. Standard

[2811] Anonyme, « Teatros. », *El Monitor Republicano*, 30 déc. 1880. (M) Étant donnée la durée de cette tournée, il est fort possible que l'effectif ait bougé, surtout en ce qui concerne les artistes de second plan.

[2815] *La Fille du Tambour Major* est créée au Standard Theatre de New York le 13 sept. 1880. Anonyme, « World of Amusement. Musical. Standard Theatre », *New York Dispatch*, 12 sept. 1880.

[2816] Cet opéra bouffe étant créé à Paris le 5 novembre 1881, il est joué dans la deuxième partie de la tournée. Il est fort probable que la troupe de Grau l'ai créé localement.

[2817] Création à la Havane. Anonyme, « Gacetilla », *El Diario de la Marina*, 28 nov. 1880. (C)

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		Havane (26 déc. 1880), Mexico (11 fév. 1881), Rio de Janeiro (5 juin 1881), São Paulo (7 juil. 1881), Montevideo (28 juil. 1881)[2812]. La réclame publiée dans la presse brésilienne annonce une troupe de cent artistes et des costumes fabriqués à Paris. Un récital est organisé à São Paulo le 14 juil. 1881 pour célébrer la Fête Nationale française.	*Mascotte*[2818], *Madame Favart*, *Mignon*[2819], *Les Mousquetaires*, *Les Noces d'Olivette*, *L'Œil crevé*, *Paul et Virginie*[2820], *La Périchole*, *Le Petit Duc*, *Piccolino*, *Le Postillon de Longjumeau*[2821], *Le Pré aux Clercs*[2822], *La Princesse de Trébizonde*, *La Vie parisienne*, *Si j'étais*	BRÉSIL Rio de Janeiro : début mai -5 juin (Th. Imperial Dom Pedro II) São Paulo[2824] : juil. (Teatro San José) URUGUAY Montevideo : 28 juil.-28 août (Teatro Solis) [Chaque pièce est jouée 2 fois au maximum]. ARGENTINE	Theatre », *The Sun*, 24 oct. 1880. (ÉU) Anonyme, « Gacetilla », *El Diario de la Marina*, 28 oct. , 26 nov. 1880. (C) Salvador, « Crónica habanera », *El Diario de la Marina,* 25 déc. 1880. (C) Anonyme, « Gran Compañía de Opera Francesa. Temporada de

[2812] La troupe prévoyait probablement de donner la première de l'opéra-comique à Buenos Aires également, mais la troupe française de M. Dangon l'ayant précédée d'un mois environ, organise la première représentation de *Carmen* le 9 août 1881 au *Teatro Francés*, avec Mme Privat dans le rôle-titre. Voir à ce propos Alfredo Fiorda Kelly, *Cronología de las óperas: dramas líricos, oratorios, himnos, etc. cantados en Buenos Aires*, Buenos Aires, Rieira, 1934, p. 41.

[2818] *La Mascotte* étant créé au théâtre des Bouffes Parisiens le 29 déc. 1880, il est donné dans la deuxième partie de la tournée, avec une création à Rio de Janeiro le 28 mai 1881. Anonyme, « Imperial Theatro D. Pedro II », *Jornal do Commercio*, 26 mai 1881. (Br)

[2819] Alfredo Fiorda Kelly mentionne le 8 mai 1883 comme date de la première de *Mignon* à Buenos Aires, avec une troupe dirigée par Angel Ferrari. FIORDA KELLY Afredo, *Cronología de las óperas: dramas líricos, oratorios, himnos, etc. cantados en Buenos Aires*, Buenos Aires, Rieira, 1934, p. 64.

[2820] Création mexicaine. Anonyme, « Grand Compañía de Opera Francesa. Temporada de 1881 », *La Patria*, 29 déc. 1880. (M)

[2821] Création mexicaine. *Ibid.*

[2822] Création à La Havane et à Mexico. Anonyme, « Gacetilla », *El Diario de la Marina*, 20 nov. 1880 (C) ; Anonyme, « Grand Compañía de Opera Francesa. Temporada de 1881 », art. cit. (M)

[2824] Dans son article sur les premières de *Carmen* en terre lusophone, David Cranmer écrit que Saõ Paulo était reliée à Rio de Janeiro par le rail.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
			Roi, *La Traviata*, *Le Voyage en Chine*. *Divorçons*[2823].	Buenos Aires : 31 août.-oct. (Teatro Colón) ÉTATS-UNIS New York[2825] : 28 nov.-7 déc. 1881 (Park Th.) La Nouvelle-Orléans : 2 semaines MEXIQUE Veracruz : Mexico : 3 janv. 1882-[50 représentations] CUBA La Havane : 1er-30 mars (Teatro Tacón) ÉTATS-UNIS New York : 24 avr.-14 mai (Fifth Av. Th.)	1881 », *La Patria*, 29 déc. 1880. (M) Anonyme, « La compañía de ópera francesa. – Su despedida. », *La Patria*, 1er mars 1881. (M) Anonyme, « Imperial Theatro D. Pedro II », *Jornal do Commercio*, 3, 26 mai 1881. (Br) Anonyme, *Estado de Sao Paulo*, 5 juin 1881. (Br) Anonyme, « Theatro S. José. Grande Companhia de Opera Francesa dirigida por Mr. Maurice Grau. » *Estado de Sao*

[2823] La comédie *Divorçons* de Sardou est jouée par les chanteurs de la troupe pendant cette tournée. S'agissant de la seule pièce de théâtre de cette tournée, nous la mentionnons à part.

[2825] Initialement, la troupe devait se produire au Globe Theatre de Boston à partir du 28 novembre, et à l'Academy of Music de New York à partir du 24 décembre. Anonyme, « Musical and Dramatic Items », *New York Dispatch*, 20 nov. 1881. (ÉU)

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				CANADA Montréal : 16-24 mai [8 représentations] (Académie de musique) Québec : 25-27 mai [4 représentations] (Salle de Musique)	*Paulo*, 14 juil. 1881. (Br) Émile Abraham, « Revue des Théâtres », *Le Petit Journal*, 21 août 1881. (F) Anonyme, « Teatro Colon », *The Standard*, 28 août 1881. (Ar) Anonyme, « World of Amusement », *New York Dispatch*, 27 nov. 1881. Anonyme, « Memoranda », *London and Provincial Entr'acte*, 10 déc. 1881. (RU) Anonyme, « Arrivée du vapeur américain ‘‘City of Mérida’’ », *Le Trait d'Union*, 31 déc. 1881. (M) Anonyme, « Opera francesa », *El Diario de*

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
					la Marina, 1er fév. 1882. (C) Anonyme, « La compagnie d'opéra français », *L'événement*, 16 mars 1882. (Ca) Anonyme, « Gacetillas. Teatro de Tacon », *El Diario de la Marina*, 29 mars 1882. (C) Anonyme, « Académie de Musique », *Le monde*, 12 mai 1882. (Ca) Anonyme, « Salle de Musique », *L'événement*, 26 mai 1882. (Ca) Anonyme, « La compagnie Grau », *L'Album Musical*, juin 1882. (Ca) Anonyme, « Les recettes de M. Grau », *Le Trait*

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
					d'Union, 22 juil. 1882. (M) BROWN T. A., *A History of the New York Stage*, Vol. III, New York, Dodd Mead and Co., 1903, p. 34-35, 206, 244. CRANMER David, « From Spain to Lusophone Lands : Carmen In Portugal and Brazil », dans Richard Langham Smith et Clair Rowden (dir.), *Carmen Abroad*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020, p. 158-170. SALGADO Susana, *The Teatro Solis : 150 Years of Opera, Concert, and Ballet in Montevideo*, Middletown, Connecticut, Wesleyan

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
					University Press, 2003, p. 57-62)
19	9 sept. 1882 (départ du Havre ; paquebot *La France*)-juin 1883 La troupe voyage à bord du *City of Merida* de NY à la Havane.	Tournée de la Compagnie lyrique française. Imprésario : Maurice Grau. Chanteuses[2826] : Maria Dérivis, Henrietta de Moya, Mme Naire, Mme Privat, Suzanne Thal. Chanteurs : Victor Capoul (engagement de 25 000 fr. par mois avec 10 représentations), M. Ducos, M. Dangon, Émile Duplan, M. Grivel, M. Huguet, M. Maire, Victor Maugé, J. Mézières, M. Mussy, M. Noë, M. Tecchi. Des artistes de la tournée d'opéra bouffe (19bis) complètent la troupe. 30 choristes hommes ; 30 choristes femmes. Régisseur général : M. Ch. Darcy – 2ème régisseur : M. Salvator[2827] – 1er chef d'orchestre : M. Lagye – 2èmes chefs d'orchestre : MM. Rosenstiel et Alloo – Secrétaires : MM. Edgar Strakosch et Comelli – Coiffeur : M. Ibé – Costumiers et costumière : M. et Mme Moreau	Opéra-comique, opéra (français) *Carmen*, *Charles VI*, *Les Contes d'Hoffmann*, *La Dame Blanche*, *Le Domino noir*, *Faust*, *La Favorite*, *Fra Diavolo*, *Lucie de Lammermoor*, *Mignon*, *Mireille*, *L'Ombre*, *Paul et Virginie*, *Le Postillon de Longjumeau*, *Le Pré aux Clercs*, *Roméo et Juliette*, *Le Saïs*, *La Traviata*. Liste non exhaustive.	ÉTATS-UNIS New York : 16-25 oct. 1882 (Fifth Av. Th.) CUBA La Havane (Teatro Tacón) MEXIQUE Mexico : 13 déc. 1882-… (Teatro Nacional) CUBA La Havane : janv.-10 mars 1883 (Teatro Tacón) ÉTATS-UNIS New York : 17 mars-15 avr. (The Casino)	PRÉVEL Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 13 juil. ; 10 août ; 2 nov. ; 15 nov. ; 14 déc. 1882. ; 11 avr. 1883. (F) Jehan Valter, « Les artistes dramatiques français en province et à l'étranger, saison 1882-1883 », *Le Figaro*, 28 août 1882. (F) Anonyme, « Amusements. 5th Av. Th. Théo and Capoul », *New-York Tribune*, 23 oct. 1882. (ÉU) Victor Capoul, « Ma tournée en Amérique »,

[2826] Un article du *Figaro* du 16 sept.1882 annonce que Marie Aimée, qui devait faire partie de cette troupe, « est empêchée de partir, pour cas de force majeure. »
[2827] Nous supposons qu'il s'agit d'E. Salvator, également chanteur dans la compagnie.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		et M. Parodi – Caissier : M. A. Durand. (Personnel technique identique aux 2 troupes). La troupe voyage avec tout son matériel (idem pour celle ci-dessous, les 2 voyageant ensemble). Un incendie se déclare lors du voyage Mexico-Vera-Cruz ; il est éteint à la station suivante (l'Espéranza) mais un wagon de matériel est touché (costumes de *Mignon* et de l'*Archiduc*, malles de cabines d'artistes, partitions). (Victor Capoul, « Ma tournée en Amérique ») Charles Darcy meurt pendant le séjour à la Havane, victime de la fièvre jaune.		… CANADA : Montréal : 30 avr.-9 mai (Académie de Musique) Québec : 10-12 mai (Salle de Musique) ÉTATS-UNIS New York : 15 mai- (Daly's Th.)	*Le Figaro*, 15 nov. 1882 ; 31 janv. ; 25-26 mars ; 14 mai ; 20-21 juin 1883. (F) Anonyme, « Théâtre National. Grande compagnie française d'opéra de M. Maurice Grau », *Le Trait d'Union*, 24 nov. 1882. (M) Anonyme, « Theatrical Gossip », *The Era*, 24 fév. 1883. (RU) Anonyme, « La Compañia del Sr. Grau », *El Monitor Republicano*, 13 mars 1883. (M) Anonyme, « Amusements. The Casino », *The Sun*, 13 mars 1883. (ÉU)

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
					Don Lénor, « Chronique havanaise », *Le Lochois*, 1er et 8 avr. 1883. (F) Anonyme, « The Casino », *New York Dispatch*, 15 avr. 1883. (ÉU) Anonyme, « Amusements. Academy of Music », *Montreal Herald*, 27 avr. 1883. (Ca) Anonyme, « Amusements. Daly's Theatre », *New-York Tribune,* 6 mai 1883. (ÉU) Anonyme, « Académie de Musique », *La Minerve*, 7 mai 1883. Anonyme, « Musical and Dramatic », *Evening Star*, 15 sept. 1883. (ÉU)

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
					BROWN T. A., *A History of the New York Stage*, *op. cit*., p. 36.
19 bis	11 août 1882-juin 1883 La troupe part du Havre. Représentations initialement prévues du 11 sept. au 10 nov. Un deuxième contrat prolonge la tournée de Théo de deux mois. La troupe est à la Havane en déc. 1882. Un troisième contrat prolonge la	Tournée de Louise Théo. Chanteuses : Adèle, Adrienne, Mme Amiel, Mme Betty, Léa Buisson, Caro, Mme Casimir, Mme Colbert, Mme Dorsay, Louise Duparc, Berthe Elsasser, Eva, Félicie Delorme, Geneviève, A. Moreau, Mme Morel, Louise Théo, Marie Vallot, Mme Vign. Chanteurs : M. Amiel, Jullien Ber, M. Boulanger, David, Émile Duplan, M. Grivel, M. Huguet, M. Lamant, M. Mas, J. Mezières, M. Millet, Mourot, M. Mussy, M. Noë, M. Norbert, M. Nys, E. Salvator, M. Terrancle, E. Vinchon. Listes non exhaustives. 30 choristes hommes ; 50 choristes femmes. Orchestre de 40 musiciens. Régisseur général : Charles Darcy – 2ème régisseur : M. Salvator[2828] – 1er chef d'orchestre : M. Lagye – 2èmes chefs d'orchestre :	Opéra bouffe (français) *Bagatelle*, *Les Cloches de Corneville*, *Le Grand Casimir*, *La Jolie Parfumeuse*, *Madame l'archiduc*, *La Mascotte*, *La Marjolaine*, *Niniche, Pomme d'Api*, *La Timbale d'argent*. Liste non exhaustive.	ÉTATS-UNIS New York : 11 sept.-2 oct. 1882 (Fifth Av. Th.) Idem tournée 19 (après ces dates, les deux troupes se produisent ensemble.)	PRÉVEL Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 10 août 1882. (F) Jehan Valter, « Les artistes dramatiques français en province et à l'étranger, saison 1882-1883 », *Le Figaro*, 28 août 1882. (F) PRÉVEL Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 4 oct., 1er nov., 14 déc. 1882. (F) Anonyme, « Theatrical Gossip », *The Era*, 24 fév. 1883. (RU)

[2828] Nous supposons qu'il s'agit d'E. Salvator, également chanteur dans la compagnie.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
	tournée de Théo jusqu'en mai 1883.	MM. Rosenstiel et Alloo – Secrétaires : MM. Edgar Strakosch et Comelli – Coiffeur : M. Ibé – Costumiers et costumière : M. et Mme Moreau et M. Parodi – Caissier : M. A. Durand.			PRÉVEL Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 5 mars 1883. (F)
20	Oct. 1883-avr. 1884 Départ le 19 sept. 1883 du Havre à bord du *Normandie*. Première le 22 oct. 1883	Abbey Grand Opera Company (Troupe du Metropolitan). Directeur : Henry Eugene Abbey. *Acting Manager* : Maurice Grau. Chanteuses : Ida Corani, Immogene Forti, Emma Fursch-Madi, Emily Lablache, Louise Lablache, Christine Nilsson, Sofia Scalchi, Marcella Sembrich, Zelia Trebelli-Bettini, Alwina Valleria. Chanteurs : Achille Augier, Italo Campanini, Victor Capoul, Baldassare Corsini, Lodovico Cotini, Amadeo Grazzi, Luigi Guadaguini, Giuseppe Kaschmann, Lombardelli, M. Mirabella, Franco Novara, Giuseppe Del Puente, Francesco Risdelli, Roberto Stagno, Chef d'orchestre : Augusto Vianesi (a recruté les musiciens d'orchestre en Allemagne, Belgique et Italie), Cleofonte Campanini.	Opéra, opéra-comique (italien) *Faust*, *Lohengrin*, *Mefistofele*, *Mignon*, *Hamlet*, *Lucia di Lammermoor*, *La Traviata*, *Lakmé*, *Il Trovatore*, *La Somnambula*, *La Gioconda*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Martha*, *Carmen*, *Don Giovanni*, *Robert le Diable*, *Le Prophète*, *Mephistofele*, *Les Huguenots*, *Roméo et Juliette*. Concert :	ÉTATS-UNIS New York : 22 oct.-24 déc. (Metropolitan Opera House) Boston : 26 déc.-5 janv. Brooklyn : 7 janv.-19 janv. Chicago : 21 janv.-2 fév. Saint Louis : 4-9 fév. Cincinnati : 11-23 fév. Washington : 25-28 fév. Baltimore : 29 fév.-1er mars Boston : 3-8 mars ; 29 mars Philadelphie : 14-19 avr.	PRÉVEL Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 25 juin, 19 sept. 1883. (F) Jehan Valter, « Les artistes dramatiques français en province et à l'étranger – Saison 1883-1884 », *Le Figaro*, 3 sept. 1883. (F) Yankee, « Ouverture du Métropolitan Opéra-House de New-York », *Le Figaro*, 24 oct.1883. (F) Anonyme, « Amusements », *The Evening Star*, 12 fév. 1884. (ÉU)

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		Chef de chœur : M. De Rialp. Orchestre de 120 musiciens – 100 choristes – 48 danseuses. La presse annonce des frais journaliers de 40 000 fr. Des agents ont été envoyés en Italie pour faire livrer décors, costumes et partitions.	*Stabat Mater*.		EATON Quaintance, Opera Caravan : Adventures of the Metropolitan on Tour, 1883-1956, New York, Da Capo Press, 1978, p. 188-190.
21	10 sept. 1883-1884 Départ du Havre le 18 août 1883 à bord du *Normandie*. (Grau fait le voyage avec la troupe ; il est de retour à Paris en août 1884). Répartition des 36 artistes de la troupe dans le bateau : 11 en première classe, 19 en seconde et 6 en troisième.	Tournée de la Maurice Grau's Opera Company. Imprésario : Maurice Grau. Chanteuses : Marie Aimée, Mlle Angèle, Mlle Fouget, Nixau, Rose Mignon, L. Astruc, Léa Buisson, Félicie Delorme, Marie Vallot, Jeanne Decott (?), Lescot, Adrienne Vandamme, Mme Morel, Escot (?), Delourney, Gatineau, Berthe, Daniel, E. Salvator, Adorei. *Liste non exhaustive.* Chanteurs : Emile Lary, G. Guy, Clément Nigri, J. Mezières, Émile Duplan, Léon Ducos, E. Salvator, E. Vinchon, Morel, Perret, Estiot, Trouvé, Millet, Nys, Gérard, Amiel, Lamoni, Auligna, Moreau. *Liste non exhaustive.*	Opéra bouffe, opéra-comique (français) *Boccace*, *Les Cloches de Corneville*, *Le Cœur et la Main*, *La Fille de Madame Angot*, *La Fille du Tambour Major*, *Gillette de Narbonne*, *La Jolie parfumeuse*, *Le Jour et la Nuit*, *Madame Favart*, *La Mascotte*, *Niniche*, *Les Noces d'Olivette*, *Le Petit Duc*, *La Princesse des Canaries*, *La Princesse*	ÉTATS-UNIS New York : 10 sept. 1883- (Fifth Avenue Th.) ; 22 oct.- (Standard Th.) Brooklyn Baltimore Washington : 22 oct.- … (Ford's Th.) Philadelphie Boston Chicago : déc. 1883 Saint-Louis	Anonyme, « Télégrammes et correspondances », *Le Figaro*, 19 août 1883. (F) Anonyme, *Evening Star*, 15 sept. 1883. (ÉU) Jehan Valter, « Les artistes dramatiques français en province et à l'étranger – Saison 1883-1884 », *Le Figaro*, 3 sept. 1883. (F) Anonyme, « Amusements », *New-*

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		Régisseur : Victor Merle. Chef d'orchestre : M. A. Lagye. Orchestre de 30 musiciens, 60 choristes.	*de Trébizonde*, *La Vie Parisienne*. *Divorçons*. Liste non exhaustive.	Cincinnati Louisville New York : 31 déc.-26 janv. 1884 (Haverly's Comedy Th.) La Nouvelle-Orléans CUBA La Havane : avr. 1884 CANADA Montréal	*York Tribune*, 14 octobre 1883. (ÉU) PRÉVEL Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 29 déc. 1883. (F) Anonyme, « Courrier des théâtres », *Gil Blas*, 19 août 1883. (F) Anonyme, The Abbeville press and banner, 9 avr. 1884. (ÉU) BROWN T. A., *A History of the New York Stage*, *op. cit*., p. 210.
22	Automne 1884-juin 1885 (Théo rentre en France un mois plus tôt que prévu, à cause de sa fatigue).	Tournée de Louise Théo. Imprésario : Maurice Grau. Chanteuses : L. Astruc, G. Barrot, Mlle Caw, Mlle Daniel, Mlle Dass, Mlle Gabrielle, Mlle Gatineau, Mlle Nordall, Louise Théo, Marie Vallot, Marie Vandamme.	Opéra bouffe (français) *Boccacio*, *François les Bas bleus* (*Fanchon* aux ÉU), *La Fille de Madame Angot*, *La Jolie Parfumeuse*, *Madame L'Archiduc*,	ÉTATS-UNIS New York : 8 sept.-… (Wallack's Th.) Boston Philadelphie	Anonyme, « Paris Items. (From our own correspondent.) Paris, August 19th, 1884 », *The Stage*, 22 août 1884. (RU)

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
	Départ et retour par Liverpool.	Chanteurs : M. Ducos, Émile Duplan, Estiot, M. Gaillard, M. Guy, Perret, E. Vinchon, D'après le *Savannah Morning News*, Grau offre à Théo 10 000$ par mois, un intéressement sur les profits, une soirée à son bénéfice dans les villes où plus de dix représentations consécutives sont données, et paie les dépenses du voyage pour elle et quatre personnes.	*Madame Boniface*, *La Mascotte*, *La Timballe d'Argent*.	Chicago : début novembre Buffalo … Washington Baltimore CANADA Montréal ÉTATS-UNIS Californie	Anonyme, « Footlight Flashes », *Savannah Morning News*, 21 sept. 1884. (ÉU) Anonyme, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 21 nov. 1884. (F) Anonyme, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 22 juin 1885. (F) BROWN T. A., *A History of the New York Stage*, *op. cit*., p. 316.
23	Saison 1884-1885	Tournée de Marie Aimée. Imprésario : Maurice Grau. Comédiennes : Marie Aimée, Laura Wallace, Charlene Weidman. Comédiens : J. A. Anderson, J. O. Barrows, Newton Chisnel, A. K. Feeley, Frank E. Lamb,	Chansons, théâtre (français, anglais) *Mam'zelle* Liste non exhaustive.	ÉTATS-UNIS New York : déc. 1884 (Fifth Avenue Th.) Washington : 27 oct.-… (National Th.)	US-NYbrtd, *Recollections of Marie Aimée*, [coupures de presse, programmes], s.d. Anonyme, *Evening Star*, 3 mai 1884. (ÉU)

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		Bob Pritchard, Frederick Roberts, Lester Victor, W. A. Whitecar. En plus de la pièce de théâtre, les représentations comprennent des chansons françaises et espagnoles, ainsi qu'une imitation « of the lady song and dance artiste in ''Pretty as a Picture.'' » (*Evening Star*, 27 oct. 1884.) Le 14 mai 1885, Samuel Grau (frère de Maurice Grau) arrive avec la troupe à Sacramento.		Memphis : janv.-… 1885 (Leubrie's Theater) Sacramento : mai San Francisco : 7 juin-… (Baldwin Theatre)	Anonyme, *Evening Star*, 27 oct. 1884. (ÉU) Anonyme, « Local Paragraphs », *Memphis Daily Appeal*, 13 janv. 1885. (ÉU) Anonyme, « Social and Personal », *Sacramento Daily Union*, 14 mai 1885. (ÉU) Anonyme, « Amusements. Baldwin Theatre. Extra », *Daily Alta California*, 7 juin 1885. (ÉU) BROWN T. A., *A History of the New York Stage*, Vol. 3, New York, Dodd Mead and Co., 1903, p. 43.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
24	12 sept. 1884- 26 sept. 1885	Tournée de Mary Anderson[2829]. Imprésarios : Abbey, Schoeffel & Grau. D'après les comptes de l'entreprise Abbey, Schoeffel & Grau, Madame Modjeska se produit le 4 avril 1885 au Lyceum Th.	Théâtre (anglais) *Adrienne Lecouvreur*, *Hunch Back*, *Ingomar*, *Lady of Lyons*, *Pygmalion and Galatea*, *Romeo and Juliet*.	ROYAUME-UNI Londres : 12 sept. 1884-15 avr. 1885 (Lyceum Th.) Stratford : 29 août 1885 Leeds : 5 sept. 1885 Édimbourg : 12 sept. 1885 Glasgow : 19 sept. 1885 Dublin: 26 sept. 1885 [Irlande]	US-NYmo, *Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau*, [livre de recettes], 1884-1908.
25	30 mars-… 1885	Tournée d'Helena Modjeska. Imprésarios : Abbey, Schoeffel & Grau. Comédiennes : Marie Cheverton, Kate Conroy, B. Huntley, E. Huse, Mary Jocelyn, Helena Modjeska, Lady Monckton, Florence West, Annie White.	Théâtre (anglais) *Adrienne Lecouvreur*, *Heartsease*, *The Two Pigeons*. Liste non exhaustive.	ROYAUME-UNI Leicester : 30-31 mars (Royal Opera House) Londres : 4-25 avr. (Lyceum Th.) Birmingham : 13 avr.- (Theatre Royal)	US-NYmo, *Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau*, [livre de recettes], 1884-1908. Anonyme, « The London Theatres », *The Era*, 4 avr. 1885. (RU)

[2829] Les tournées de Mary Anderson et d'Helena Modjeska sont indiquées ici car présentes dans l'*Account Book* des imprésarios. Leur association n'a cependant pas encore statut d'entreprise et nous ne sommes pas certaine du degré d'implication de Grau dans ces projets.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		Comédiens : William Farren junior, A. Fenwicke, H. Howe, Henry Neville, E. B. Norman, H. Renouf, Lewis Waller.		Hule Newcastle Édimbourg Glasgow Dublin Liverpool Manchester Leeds	Anonyme, « After-Dinner Gossip », *Leicester Chronicle*, 4 avr. 1885. (RU) Anonyme, « Theatre Royal. Madame Modjeska », *Birmingham Daily Post*, 14 avr. 1885. (RU)
26	1885-…1886 La troupe quitte Le Havre à bord du *Canada*.	Tournée de Marie Aimée Imprésarios : Maurice Grau, Michael B. Leavitt. Chanteuses : Marie Aimée, Marie Delest, Alice Raymonde. Chanteurs : M. Cooper, M. Dupuis, M. Germain, M. Grégoire, M. Guerra. Acting Manager : Edgard Strakosch. Business Manager : Jeff. S. Leerburger. Stage Manager : Lester Victor.	Chanson, théâtre (anglais) *Divorçons*[2830], *Mam'zelle*. « Pretty as a Picture[2831] ».	ÉTATS-UNIS New Haven : 30-31 oct. (Carl's Opera House) … Boston : 5 déc. 1885- (Park Th.) … Indianapolis : 22-23 janv. 1886	US-NYbrtd, *Recollections of Marie Aimée*, [coupures de presse, programmes], s.d. PRÉVEL Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 29 sept. 1885. (F) Anonyme, « Carl's Opera House », *Morning*

[2830] La pièce de Sardou est tantôt annoncée sous son titre original, tantôt intitulée *The Divorce Bill*.
[2831] La réclame insérée dans *The Annapolis Journal* présente cet air comme « [la] chanson et la danse inimitable » d'Aimée.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				… Savannah : 24 fév. (Savannah Th.) … Wilmington (Del.) : 8 mars (Grand Opera House) Annapolis (Md) : 9 mars (Opera House) Washington (DC) : 16 mars-… (Albaugh's Grand Opera House) New York : 5-12 avr. (People's Th.) San Francisco	*Journal and Courier*, 27 oct. 1885. (ÉU) Anonyme, « Amusements », *The Indianapolis Journal*, 19 janv. 1886. (ÉU) Anonyme, « Amusements. Savannah Theatre », *Savannah Morning News*, 23 fév. 1886. (ÉU) Anonyme, « Opera House ! », *Evening Capital*, 4 mars 1886. (ÉU) Anonyme, « Amusements. Grand Opera House », *Daily Republican*, 4 mars 1886. (ÉU) Anonyme, « Albaugh's Grand Opera House »,

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
					Alexandria Gazette, 15 mars 1886. (ÉU) Anonyme, « People's Theatre », *New York Dispatch*, 4 avr. 1886. (ÉU) Anonyme, « Mlle. Aimee has had a hard season », *New York Dispatch*, 16 mai 1886. (ÉU) LEAVITT Michael Bennett, *Fifty Years in the Theatrical Management*, New York, Broadway Pub. Co, 1912, p. 704.
27	1er oct. 1885-1er mai 1886 Départ du Havre le samedi 5 sept.1885 à bord du *Canada*.	Tournée d'Anna Judic Imprésario : Maurice Grau. Chanteuses/comédiennes : Jeanne Blanc, Ellen-Andrée, Félicie Delorme, Marie Delest, Denise, Caro, Fournyaire, Gatineau, Anna Judic,	Opéra bouffe, théâtre (français) *La Belle Hélène*, *Les Charbonniers*, *La Cosaque*, *Divorçons*, *La Femme à papa*, *Le*	ÉTATS-UNIS New York : 1er oct.- (Wallack's Th.) Boston Philadelphie	PRÉVEL Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 11 juil. 1884. (F) Anonyme, « Paris Items. (From our own

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
	Grau quitte le Havre (*via* le *Normandie* le 29 août 1885 et revient à Paris début mars 1886)	Myribel, Alice Raymonde, Salvator, Marie Vallot, Marie Vandamme, Jeanne de Witt. Chanteurs/comédiens : Baron, Albert Brasseur, Victor Capoul, Cooper, Dubernet, Maurice Dupuis, Estiot, Germain, Ginet, Girard, Grégoire, J. Mezières, Perret, E. Salvator, E. Vinchon, Yalowicz, Vérande. Listes non exhaustives. Régisseur : Victor Merle. Chef d'orchestre : M. Guerra. Marie Aimée voyage avec la troupe. Grau assure à sa vedette au moins 210 représentations à 5000 fr.. Il prend en charge tous les frais de troupe, de costumes, de décors et de droits d'auteur. Il paie les frais de voyage de Judic et de sa suite de 3 personnes. Voyage aux États-Unis en train spécial. Judic apporte avec elle un répertoire d'œuvres dont elle a, pour beaucoup, assuré la création.	*Grand Casimir*, *La Grande Duchesse de Gérolstein*, *Lili*, *Mam'zelle Nitouche*, *La Mascotte*, *Niniche*, *La Périchole*, *La Roussotte*, *La Vie parisienne*.	Chicago San Francisco MEXIQUE Mexico : janv. 1886 (Teatro Nacional) CUBA La Havane ÉTATS-UNIS La Nouvelle-Orléans Saint Louis Baltimore Washington Philadelphie Brooklyn Boston New York : 5…avr. (Star Th.) CANADA	correspondent) », *The Stage*, 18 juil. 1884. (RU) Anonyme, « Courrier des théâtres », *Gil Blas*, 1er août 1885. (F) PRÉVEL Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 29 août ; 29 sept. 1885. (F) Titania, « Ecos dominicales », *La Patria Ilustrada*, 25 janv. 1886. (M) Anonyme, « Star Theatre », *New York Dispatch*, 4 avr. 1886. (ÉU)

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				Montréal : avr.-mai 1886	
28	12 oct. 1885- 22 mai 1886	Tournée de Mary Anderson. Imprésarios : Abbey, Schoeffel & Grau. Comédiennes : J. Billington, C. Calvert, F. H. Macklin, Tidbury, Ziffie. Comédiens : Joseph Anderson, T. D. Blindlas, Kenneth Black, H. Gaytie, Sidney Hayes, Arthur Lewis, F. H. Mackin, J. Forbes Robertson, Jas. G. Taylor, W. Sainsbury.	Théâtre (anglais) *Pros and Cons*, *As you Like it*, *Romeo and Juliet*, *Lady of Lyons*, *Double Bill*, *Ingomar*.	ÉTATS-UNIS New York : 12 oct.-21 nov. 1885 (Star Th.) Boston : 23 nov.-12 déc. Providence : 14 déc. New Haven : 15 déc. Hartford : 16 déc. Worcester : 17 déc. Springfield : 18 déc. Ivoy (?) : 19 déc. Buffalo : 21-23 déc. Syracuse : 24 déc. Utica : 25 déc. Albany : 26 déc. Brooklyn : 28 déc.-3 janv. 1886 Philadelphie : 4-16 janv.	US-NYmo, *Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau*, [livre de recettes], 1884-1908. Anonyme, « Musical and Dramatic », *Evening Star*, 26 sept. 1885. (ÉU) Anonyme, « World of Amusement. Star Theatre », *New York Dispatch*, 11 oct. 1885. (ÉU)

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				Baltimore : 18-23 janv. Washington : 25-30 janv. Cincinnati : 1er-6 fév. Cleveland : 8-10 fév. Detroit : 11-13 fév. Indianapolis : 15-17 fév. Louisville : 18-20 fév. Saint Louis : 22-27 fév. Chicago : 1er-13 mars Minneapolis : 15-17 mars Saint Paul : 18-20 mars Omaha : 22-23 mars Denver : 25-27 mars Salt Lake City : 30-31 mars Sacramento : 3 avr. San Francisco : 5 -17 avr.	

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				Chicago : 26 avr.-1er mai Boston : 3-15 mai New York : 17-22 mai	
29	Mai 1886-30 juil. 1887 Départ de Liverpool à bord du *Cotopaxi* entre le 6 et le 8 mai 1886 (Grau fait le voyage). Le voyage jusqu'à Rio de Janeiro dure entre 22 et 25 jours. Une partie de la troupe d'opéra bouffe que Grau va produire au Brésil en même temps que Bernhardt rejoint le	Tournée de Sarah Bernhardt[2832]. Imprésarios : Abbey, Schoeffel & Grau. Traitent avec Cesare Ciacchi pour l'Amérique du Sud. (Grau suit la tournée). Comédiennes : Sarah Bernhardt, Mlle Fontanges, Mme Jolliet, Mme Lacroix, Jeanne Malvau, Mlle Noirmont, Mlle Rénard, Marcelle Robin, Suzanne Seylor, Marie Vallot. Comédiens : Charles Angelo, M. Bertier, M. Cartereau, M. Decori, M. Fournier, M. Fraizier, Philippe Garnier, M. Jolliet, M. Lacroix, M. Pvion, M. Thefer. D'après Robert Grau, Michael B. Leavitt, manager spécialisé dans le burlesque et les cirques *black face*, fournit la majeure partie du capital nécessaire à cette tournée.	Théâtre (français) *Adrienne Lecouvreur*, *La Dame aux camélias*/*Camille*, *Divorçons*, *L'Étrangère*, *Fédora*, *Frou-Frou*, *Hamlet*, *Hernani*, *Jean Marie*, *Macbeth*, *Le Maître de Forges*, *Marion Delorme*, *Martyre*, *Le Passant*, *Patrie*, *Phèdre*, *Princesse George*, *Théodora*, *La Tour de Nesles*, *Sphinx*.	ROYAUME-UNI Londres : 24 avr.-début mai (Her Majesty's Th.) BRÉSIL Rio de Janeiro : 29 mai-11 juil. 1886 (Th. Sao Pedro de Alcântara) São Paulo Campinas ARGENTINE Buenos Aires : …-1er sept. Rosario URUGUAY	US-NYmo, Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau, [livre de recettes], 1884-1908. PRÉVEL Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 10 sept. 1884, 19 mars 1886. (F) DARCOURS Charles, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 21 janv. 1886. (F) Anonyme, « Paris items. (From our own correspondent) », *The*

[2832] L'*Account Book* omet les villes suivantes : São Paulo, Campinas, Rosario, Valparaiso, Guayaqui, Panama, et la Havane. Ces étapes de la tournée de Bernhardt sont cependant présentées dans diverses sources, notamment : F-Pnas, SR97/3361 RT.5886 (1-3), *Recueil de coupures de presse concernant les tournées de Sarah Bernhardt*. OLIVEIRA MOURA Monize, *Sarah Bernhardt vue du Brésil (1886-1905)*, Thèse de doctorat d'Histoire, Université Paris-Saclay, 2015, p. 137.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
	bateau lors d'une escale à Bordeaux. Bernhardt accoste à Valparaíso le 6 octobre après 12 jours de traversée depuis l'Uruguay, à bord du *Cotopaxi*.	Comptable : le frère de Jeanne Malvau. 300 représentations minimum, cachet de 3500 fr. par représentation plus un partage des recettes au-delà d'une certaine somme, fixée selon l'importance des villes ; l'artiste et sa suite sont défrayées de tout. Elle emmène avec elle son fils, sa nièce, son secrétaire M. Stevens, Mme Guérard, un domestique et deux femmes de chambre. D'après la presse, la comédienne participe à la constitution de sa troupe. Son agent, M. Jarret, meurt pendant cette tournée (Aston Elaine). Bernhardt est sous contrat avec Grau jusqu'en 1889.		Montevideo : …-20 sept. CHILI Santiago du Chili : oct.-17 nov. Valparaiso : 19 oct. … (Teatro de la Victoria) Bernhardt fait probablement des aller-retours entre les deux villes. PÉROU Lima : ÉQUATEUR Guayaquil PANAMA Panama : 28 déc.-8 janv. 1887 CUBA La Havane : 11 janv.-3 fév. (Teatro Tacón)	*Stage*, 26 mars 1886. (RU) Anonyme, « The London Theatres », *The Era*, 24 avr. 1886. (RU) Anonyme, *Bristol Mercury*, 7 mai 1886. (RU) NABUCO Joaquim, « Sarah Bernhardt », *O Paiz*, 27 mai 1886. (Br) PRÉVEL Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 8 avr., 8 mai, 2 juil., 24 août 1886. (F) Anonyme, *Toronto Daily Mail*, 10 juin 1887. (Ca) Anonyme, « Sarah Bernhardt », *La Patria*, 8 déc. 1886. (M)

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				MEXIQUE Mexico : 6-20 fév. (Teatro Nacional) ÉTATS-UNIS Washington : 1er-5 mars Philadelphie : 7-12 mars New York : 14 mars-2 avr. Boston : 4-9 avr. Brooklyn : 11-13 avr. Newark : 14-15 avr. New York : 16 avr. Cincinnati : 18-20 avr. Saint Louis : 21-23 avr. Chicago : 25-30 avr. Saint Paul : 2-3 mai Minneapolis : 4-5 mai Omaha : 6-8 mai ? Kansas City : 9-10 mai	Anonyme, « Teatro de Tacon », *El Diario de la Marina*, 12 janv. 1887. (C) Anonyme, « Faits Divers. Sarah Bernhardt », *Le Trait d'Union*, 13 janv. 1887. (M) Anonyme, « World of Amusement. Star Theatre », *New York Dispatch*, 5 juin 1887. (ÉU) Anonyme, *El Partido Liberal*, 19 janv. 1887. (M) Anonyme, « Lettres d'Angleterre », *Journal des débats*, 2 juil. 1887. (F) Anonyme, « Nouvelles diverses », *La Dépêche,*

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				San Francisco : 16-29 mai Cheyenne : 2 juin Denver : 3-4 juin Des Moines : 6 juin Davenport : 7 juin Milwaukee : 8 juin Chicago : 9 juin Detroit : 10 juin CANADA Toronto : 11 juin ÉTATS-UNIS Philadelphie : 12-14 juin New York : 15-17 juin (Star Th.) ROYAUME-UNI Cork : 28 juin Dublin : 30 juin-2 juil. …	*journal quotidien*, 20 juil. 1887. (F) PRÉVEL Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 19 déc. 1887. (F) F-Pnas, SR97/3361 RT.5886 (1-3), Recueil de coupures de presse concernant les tournées de Sarah Bernhardt, s.d. GRAU Robert, *Forty Years Observations of Music and the Drama*, New York/Baltimore, Broadway Publishing Company, 1909, p. 92. ASTON Elaine, *Sarah Bernhardt : a French Actress on the English Stage*, Oxford, Berg, 1989, p. 66. OLIVEIRA MOURA Monize, *Sarah*

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				Londres: 19-30 juil. (Lyceum Th.)	*Bernhardt vue du Brésil (1886-1905)*, thèse de doctorat d'Histoire, Université Paris-Saclay, 2015, p. 137. OLIVEIRA MOURA Monize, « Les tournées de Sarah Bernhardt dans les Amériques », *Transatlantic Cultures*, 2019, consulté le 1er sept. 2023.
30	18 nov. 1886-1er juil. 1887 Départ de Queenstown (actuelle Cobh, Irlande) pour New York le 7 nov. 1886 à bord de l'U*mbria*[2833].	Tournée d'Adelina Patti Imprésarios : Abbey, Schoeffel & Grau. (Abbey suit la tournée). Chanteuses : Adelina Patti, Erminia Novara, Sofia Scalchi, Valergo. Chanteurs : Antonio Galassi, Albert Guille, et Franco Novara. Chef d'orchestre : Luigi Arditi.	Opéra. Costume Concerts. (italien) « Chaque représentation comprend, dans la première partie, un concert ; dans la seconde, un acte du répertoire de Mme A. Patti ; il n'y aura, en	IRLANDE Dublin : (Leinster Hall) ÉTATS-UNIS New York : 18-21 nov. 1886 (Academy of Music) Boston : 24-26 nov.	US-NYmo, *Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau,* [livre de recettes], 1884-1908. Anonyme, « Correspondance anglaise », *Le Figaro*, 10 nov. 1886. (F)

[2833] La presse française orthographie le nom du vaisseau « Ombria » ; s'agissant d'un navire de la Cunard Line, nous reproduisons l'orthographe employée par l'entreprise anglaise.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
	Retour de New York pour Liverpool le 15 mai 1887 à bord de l'*Umbria*.	Chef de chant : Romualdo Sapio. Orchestre de 50 instrumentistes. (Ernesto Nicolini, son époux, voyage avec elle mais ne chante pas.) Conditions de voyage exceptionnelles pour la diva.	règle générale, que deux représentations par semaine. » (*Le Figaro*) Extraits des œuvres suivantes : *Carmen*, *Faust*, *Lucia di Lammermoor*, *Martha*, *Semiramide*, *La Traviata*.	New York : 28 nov.-1er déc. Philadelphie : 3 déc. Baltimore : 7 déc. Cincinnati : 10 déc. Chicago : 13-16 déc. Nouvelle-Orléans : 20 déc. Galveston : 23 déc. MEXIQUE Mexico : 31 déc.-13 janv. 1887 (Teatro Nacional) ÉTATS-UNIS Los Angeles : 20 janv. San Francisco : 24 janv.-15 fév. Denver : 15 fév. Kansas City : 18 fév. Saint Louis : 21 fév.	Anonyme, « Amusements. Academy of Music. Patti », *The New York Tribune*, 14 nov. 1886. (ÉU) Anonyme, *The New York Times,* 15 mai 1887. (ÉU) ARDITI Luigi, *My Reminiscences*, Londres, Skeffington and Son, 1896, p. 261.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				Omaha : 24 fév. Saint Paul : 28 fév. Minneapolis : 2 mars Chicago : 7-12 mars Saint Louis : 15-17 mars Cincinnati : 19 mars Pittsburgh : 21 mars Cleveland : 28 mars CANADA Toronto : 31 mars ÉTATS-UNIS New York : 11-24 avr. Boston : 28-30 avr. New York : 1er mai Washington : 3 mai Philadelphie : 9 mai New York : 13 mai Chicago	

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				Cleveland ROYAUME-UNI Londres : 4 et 11 juin (Albert Hall) ; 1er juil. (Her Majesty's Th.)	
31	26 sept. 1887- …	Tournée de la Maurice Grau French Opera Company[2834]. Imprésario : Maurice Grau. Manager : A. Durand. Chanteuses : Julia Bennati, Mlle Nordall, Mary Pirard. Chanteurs : M. Desclos, M. Guernol, M. Maris, M. Stephen, M. Tony.	Opéra bouffe, opéra-comique, opéra (français) *Fatinitza*, *La Fille de Madame Angot*, *Le Grand Mogol*[2835], *La Mascotte*, *Le Serment d'Amour*.	ÉTATS-UNIS New York : 26 sept.-15 oct. (Star Th.) …	Anonyme, « Amusements. Star Theatre. French Opera », *The New York Dispatch*, 25 sept. 1887. (ÉU) Anonyme, « The Drama in America », *The Era*, 15 oct. 1887. (RU) Anonyme, « Amusements. Mlle. Bennati's Benefit », *The Sun*, 15 oct. 1887. (ÉU)

[2834] Marie Aimée meurt pendant la saison new-yorkaise de cette tournée. Maurice Grau est présent à ses funérailles le 4 oct. 1887. Anonyme, « Marie Aimee's Sad Funeral », *The Salt Lake City Herald*, 16 oct. 1887. Grau est de retour à New York le 18 janvier 1888. Entre temps, il a signé un bail de location d'immeuble à Paris avec Eugène Bertrand, le 13 décembre 1887. F-Pan, MC/ET/CXV/1672, *Bail avec promesse de vente par Eugène Bertrand, directeur du théâtre des Variétés, bd Pereire n°103, à Maurice Grau, également directeur de théâtre, bd Haussmann n°25, de locaux situés à Paris, bd Pereire n°58.*, 13 décembre 1887 ; Anonyme, « Eventful Voyage of La Gascogne », *The Evening World*, 18 janv. 1888.

[2835] Il s'agit de la création new-yorkaise en français de cette œuvre.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
32	29 nov. 1887- 18 fév. 1888	Tournée du pianiste Josef Hofmann[2836]. Imprésarios : Abbey, Schoeffel & Grau. Artistes : Mme de Anna Nettie Carpenter, Helene Hastreiter, Mme Sacconi. Romualdo Sapio. Chef d'orchestre : Adolph Neuendorff.	Concerts Prog. du 1er déc. 1887 : Ouverture d'*Oberon* (Weber) Concerto pour piano et orchestre en do mineur, n°3 (Beethoven) Air de *Tannhaüser* (Wagner) Solo de violon, « Concertstuck » (Saint-Saëns) Gavott (Pirani) Romance (Rubinstein) Le bananier [negro song] (Gottschalk) Improvisation on a theme given by any lady or gentleman in the andie co.	ÉTATS-UNIS New York : 29 nov.-1-3 déc. 1887 (MOH) ; 4-8 déc. (Casino) Brooklyn : 10-14 déc. (Casino) New York : 13 et 15 déc. Brooklyn : 16 déc. Philadelphie : 17-19 déc. Brooklyn : 21 déc. New York : 22 déc. Boston : 23 et 26 déc. New York : 27 déc. Philadelphie : 29 déc. New York : 31 déc.-3 janv. 1888 Boston : 4-6 janv.	US-NYmo, *Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau*, [livre de recettes], 1884-1908. Anonyme, « Metropolitan Opera House. Hofmann concerts », *The New York Tribune*, 1er déc. 1887. Anonyme, « Metropolitan Opera House. Hofmann Concerts », *The Sun*, 11 fév. 1888.

[2836] Josef Hofmann est un « enfant prodige » de dix ans.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
			Ouverture de *Rienzi* (Wagner) Air du Toreador, *Carmen* (Bizet) Solo de harpe *Capriccio* en si mineur pour piano et orchestre (Mendelssohn)	Providence : 7 janv. Washington : 9 janv. Baltimore : 10 janv. Washington : 11 janv. Brooklyn : 13 janv. C. Vanderbilt : 14 janv. Boston : 16 janv. New York : 18 janv. Brooklyn : 19 janv. Philadelphie : 20 janv. New York : 21 janv. Boston : 23 janv. Providence : 24 janv. New York : 25 janv. Philadelphie : 27 janv. Brooklyn : 28 janv. Boston : 30 janv. New Haven : 31 janv.	

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				New York : 2 fév. Philadelphie : 3 fév. Williamsburgh : 4 fév. Washington : 6 fév. Baltimore : 7 fév. New York : 8 fév. Boston 10-11 fév. Providence : 13 fév. New York :15 fév. (MOH) Philadelphie : 17 fév. New York : 18 fév.	
33	4 avr.-11 août 1888 Départ de Lisbonne à bord du *Congo*, le 8 mars ; arrivée à Buenos Aires le 3 avr.	Tournée d'Adelina Patti. Imprésarios : Abbey, Schoeffel & Grau Company ; Cesare Ciacchi. Une quarantaine de représentations en 3 mois.	Opéra (italien) *Il Barbiere di Siviglia*, *Crispino e la Comare*, *Lakmé*[2837], *Linda di Chamounix*, *Lucia di Lamermoor*, *I Puritani*,	ARGENTINE Buenos Aires : 4 avr.-3 juil. (Teatro Politeama) URUGUAY	US-NYmo, *Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau,* [livre de recettes], 1884-1908. PRÉVEL Jules, « Courrier des

[2837] La troupe de Patti créer *Lakmé* en italien à Buenos Aires le 20 juin 1888. FIORDA KELLY Alfredo, *Cronología de las óperas: dramas líricos, oratorios, himnos, etc. cantados en Buenos Aires*, Buenos Aires, Rieira, 1934, p. 58.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
	Grau participe au voyage et suit la tournée jusqu'au bout. Retour le 12 août 1888 de Rio à bord du *Ionic* vers Plymouth.	Grau assure à Patti un million de francs pour cette tournée. Les recettes obtenues sont extraordinaires (la presse parle d'une moyenne de 87 265 fr. par représentation (sur la base des recettes des 35 premières). Lors de la dernière représentation donnée au Politeama, Grau et Ciacchi sont appelés sur scène.	*Rigoletto*, *Semiramide*, *La Traviata*.	Montevideo : 8 juil.-1er août (Teatro Solis) BRÉSIL Rio de Janeiro : …-11 août[2838] (Th. Imperial Dom Pedro II)	théâtres », *Le Figaro*, 4 mars ; 1er, 10 août 1888. (F) Anonyme, « Current Events Abroad », *Connecticut Western News*, 4 avr. 1888. (ÉU) KLEIN Hermann, *The Reign of Patti*, Londres, T. Fisher Unwin, 1920, p. 244-247.
34	28 mai 1888-27 juin 1889 Départ de Bordeaux à bord de l'*Équateur* le 5 mai 1888 à destination de Rio de Janeiro. Coquelin rejoint la troupe lors de l'escale du	Tournée de Coquelin Aîné et Jane Hading. Imprésarios : Abbey, Schoeffel & Grau. En association avec Cesare Ciacchi pour le Brésil, l'Uruguay et l'Argentine. Administrateur : M. Durand. Comédiennes : Berthe Dieck, Berthe Gilbert, Jane Hading, Jeanne Kerwich, Renée Lemercier,	Théâtre (français) *Adrienne Lecouvreur*, *L'Aventurière*, *Chamillac*, *La Dame aux camélias*, *Denise*, *Le Député de Bombillac*, *Don César de Bazan*, *L'Étrangère*, *Frou-Frou*, *Le Gendre de M. Poirier*,	BRÉSIL Rio de Janeiro : 28 mai-29 juin 1888 (Teatro Imperial Don Pedro II) São Paulo : mi-juin [5 représentations] (Teatro San José) ARGENTINE	US-NYmo, *Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau*, [livre de recettes], 1884-1908. PRÉVEL Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 2 mars ; 3 mai ; 24 oct. 1888. (F)

[2838] Herman Klein écrit que plusieurs membres de la compagnie refusent de se rendre à Rio de Janeiro à cause d'une épidémie de fièvre jaune. KLEIN Hermann, *The Reign of Patti*, *op. cit*., p. 246.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
	paquebot à Lisbonne. Le paquebot arrive à destination le 22 mai. Engagement initialement prévu jusqu'au 1er février ; prolongé jusqu'au 1er mai 1889. 27 mai 1889 : début des représentations à Londres.	Lina Munte, Pauline Patry, Jenny Rose, Berthe Stuart[2839]. Comédiens : Abel, Pierre Borel, Chambelly. Constant Coquelin, Jean Coquelin, Jules Deroy, Duquesne, Gonzalès, T. Huguenet, H. Mayer, Marsay, Pitou, Ramy, Stuart, Rouvillain. Théodore de Glaser, imprésario et secrétaire de Coquelin, accompagne l'artiste. En plus des pièces de théâtre, les représentations peuvent comporter des récitations de textes théâtraux et littéraires, parmi lesquels « Le sous-préfet aux champs » d'Alphonse Daudet, « Le Corbeau et le renard » de Jean de La Fontaine.	*Gringoire*, *Jean Dacier*, *Jean-Marie*, *La Joie fait peur*, *Mademoiselle de la Seiglière*, *Le Maître de forges*, *La Mégère*, *Les Pattes de Mouche*, *Les Précieuses ridicules*, *Les Surprises du Divorce*, *Tartuffe*, *Le Voyage de M. Perrichon*.	Buenos Aires : 6 juil.-27 août. URUGUAY Montevideo : 29 août-5 sept. BRÉSIL Rio de Janeiro : 10-12 sept. ÉTATS-UNIS New York : 13-24 oct. (Palmer's Th.) Boston : : 3 nov.[2840] (Hollis St. Th.) CANADA Montréal : 10 nov. ÉTATS-UNIS Philadelphie : 17 nov. Washington : 24 nov.	PRÉVEL Jules, « Correspondance anglaise », *Le Figaro*, 8 mai 1889. (F) Anonyme, « Local Notes », *Rio News*, 24 mai ; 12 juin 1888. (Br) Anonyme, « Imperial Theatro D. Pedro II », *Jornal do Commercio,* 28 mai 1888. (Br) Anonyme, « Coquelin em S. Paulo », *Estado de São Paulo*, 31 mai 1888. (Br) Anonyme, « Imperial Theatro D. Pedro II », *Cidade do Rio*, 16 juin 1888. (Br) Anonyme, « Amusements.

[2839] Anciennement Berthe Girardin (Brown, p. 331)
[2840] Entre Boston et Kansas City, l'*Account Book* n'indique qu'une date par lieu. À voir s'il s'agit des premières ou des dernières.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				Chicago : 1er déc. Saint Louis : 8 déc. Kansas City : 11 déc. San Francisco : 23-30 déc. MEXIQUE Mexico : 13-24 janv. 1889 Veracruz : 27 déc. CUBA La Havane : 12 fév. ÉTATS-UNIS New York : 23 fév.-2 mars (Palmer's Th.) CANADA Montréal : 9 mars ÉTATS-UNIS Boston : 16 mars CANADA	Wallacks. Avis préliminaire », *Le Courrier des États-Unis*, 22 sept. 1888. (ÉU) Anonyme, « Drama », *Toronto Saturday Night*, 23 mars 1889. (C) Anonyme, « Propos de Coulisses », *Gil Blas*, 14 mai 1889. (F) Anonyme, *Morning Post*, 27 mai 1889. (RU)

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				Toronto : 20 mars (Grand Opera House) ÉTATS-UNIS Buffalo : 23 mars New York : 30 mars (Star Th.) ROYAUME-UNI Londres : 27 mai-27 juin (Gaiety Th.)	
35	1er oct. 1888-10 août 1889	Tournée de Sarah Bernhardt (avec Damala). Imprésarios : Abbey, Schoeffel & Grau Company. En collaboration avec Eugène Bertrand pour le Théâtre des Variétés. Marcus R. Mayer s'occupe d'organiser les représentations à Londres. Artistes en tournée : Sarah Bernhardt, Berton, Marie Grandet, Marie Vallot… Liste non exhaustive. Sarah envoie une dépêche à la presse depuis Budapest, datée du 17 nov. 1888 (les dates programmées sont donc respectées) : le fisc austro-hongrois a imposé une taxe sur les	Théâtre (français) *Adrienne Lecouvreur*, *La Dame aux camélias*, *Fédora*, *Francillon*, *Frou-Frou*, *Marie Stuart*, *La Tosca*. Liste non exhaustive.	EUROPE (Dates programmées) : BELGIQUE : Anvers : 1, 3 oct. (Th. Royal) Liège : 2, 4, 6 oct. (Th. Royal) PAYS-BAS : Amsterdam : 5, 7, 9, 14 oct. (Grand Th.)	PRÉVEL Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 31 janv.,16 juin, 23 sept., 18 nov., 19 déc. 1888. (F) PRÉVEL Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 7, 26 fév. 1889. (F) HEULARD Arthur, « Le Figaro en Algérie », *Le*

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		cachets des artistes et Maurice Grau les a pris à sa charge. Grau est à Constantinople avec la troupe en décembre (il est probablement avec Coquelin et Hading avant cela) ; il la suit en Italie (avec un bref passage à Paris). Fin février 1889, la troupe et Grau se trouvent sur la Côte d'Azur. D'après Arthur Heulhard (« Le Figaro en Algérie », *le Figaro*, 22 mars 1889), M. Grau se plaint des conditions de voyage en Algérie et plus particulièrement du manque de confort.		La Haye : 8, 10, 15, oct. (Th. Royal Français) Rotterdam : 11 oct. Utrecht : 12 oct. Arnhem : 13 oct. (Grand Th.) BELGIQUE : Bruxelles : 16-27 oct. (Th. de l'Alhambra) EMPIRE AUSTRO-HONGROIS : Vienne : 30 oct.-12 nov. (Th. An der Wien) Prague : 13-14 nov. (Th. National Tchèque) Budapest : 15-19 nov. (Th. Népszinhaz) ROUMANIE Bucarest : 21 nov.-5 déc. (Th. National de Roumanie)	*Figaro*, 22 mars 1889. (F) Anonyme, « Sarah Bernhardt, July 9, at the Lyceum Theatre », *London Evening Standard*, 20 juin 1889. (RU) Anonyme, « Appearance of Mdme. Sarah Bernhardt », *The Globe,* 10 juil. 1889. (RU)

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				EMPIRE OTTOMAN : Constantinople : 6-12 déc. (Nouveau Th. Français) ÉGYPTE : Le Caire : 23 déc.-11 janv. (Th. Khédivial) et Alexandrie (Th. Zizinia) La presse ne donne pas toutes les dates mais mentionne aussi l'Italie, la Russie et la Scandinavie. La troupe passe par Naples (janv. 1889) et Milan (Filodrammatico) probablement début fév. La troupe passe par l'Algérie (Alger puis Oran) en mars 1889. La troupe descend à l'hôtel	

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				Continental d'Oran le 16 mars. FRANCE Paris : 20 avr.-fin juin (Th. des Variétés) ROYAUME-UNI Londres : 9 juil.-10 août (Lyceum Th.)[2841]	
36	5 oct. 1888-1er juin 1889	Tournée de Mrs. Potter. Imprésarios : Abbey, Schoeffel & Grau Company. Comédiennes : Helen Bancrott, Louisa Eldridge, Alice Butler, Lizzie Hudson, Polls Poland, Mrs. Potter. Comédiens : Kyrle Bellew, Sidney Bowkett, Charles Butler, Harry Edwards, B. F. Hornun, W. J. Hurley, De Loss King, Fred M. Mayer, Ian Robertson, Vincent Sternroyd, George Stevens.	Théâtre (anglais) *Antony and Cleopatra*, *Civil War*, *The Lady of Lyons*, *Madame de Bresster*, *Romeo and Juliet*, *She Stoops to Conquer*, *Twixt Axe & Crown*.	ÉTATS-UNIS Newburg : 5 oct. 1888 Elizabeth : 6 oct. Philadelphie : 13-20 oct. (Chestnut St. Th.) Pittsburgh : 27 oct. Boston : 27 oct.-3 nov. (Globe Th.) CANADA Toronto : nov.	US-NYmo, *Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau*, [livre de recettes], 1884-1908. Anonyme, « Mrs. Potter and Kyrle Bellew », *The Pihladelphia Inquirer,* 11 oct. 1888. (ÉU) Anonyme, « Amusements. Mrs. Potter », *The Boston*

[2841] Initialement, Bernhardt devait se produire au Gaiety Theatre dès la fin du mois de juin. La presse écrit que l'engagement de la comédienne y est finalement annulé sans en donner la raison. Anonyme, « Musical and Dramatic Notes », *Derby Daily Telegraph*, 17 juin 1889.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				ÉTATS-UNIS Cleveland : nov. Chicago : 17-24 nov. Détroit : 1er déc. Sandusky : 2 déc. Youngstown : 3 déc. Akron : 4 déc. Washington : 8-… déc. Baltimore : 15 déc. Brooklyn : 22 déc. New York : 29 déc.-23 fév. 1889 (Palmer's Th.) Boston : 2-9 mars Nouvelle Angleterre : 16 mars Williamsburg : 23 mars Harlem : 30 mars Washington : 6 avr.-	*Herald*, 23 oct. 1888. (ÉU) Anonyme, « Globe Theatre – Extra », *The Boston Herald*, 25 oct. 1888. (ÉU) Anonyme, « Mrs. Potter as Cleopatra », *The Boston Herald*, 9 janv. 1889. (ÉU) CLINTON Craig, « Cora Urquhart Potter's 'Perilous Public Experiment': The 1889 'Antony and Cleopatra.' », *Victorian Review*, 2010, vol. 36, no 1, p. 147-163.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				New York : 27 avr. (Niblo's Garden) Philadelphie : 20 avr. New York : 27 avr. (Windsor Th.) Jersey City : 4 mai Baltimore : 11 mai Brooklyn : 18 mai Chicago : 25 mai-1er juin (McVicker's Th.)	
37	17 nov. 1888-9 mars 1889 La comédienne voyage à bord de l'*Umbria* et arrive à New York le 4 novembre.	Tournée de Mary Anderson Imprésarios : Abbey, Schoeffel & Grau[2842]. *The Sun* annonce que *The Winter's Tale* sera produit comme au Lyceum de Londres où Mary Anderson l'a joué 150 fois. D'après *The Evening Bulletin*, la troupe se déplacerait avec 1 500 robes et 300 perruques.	Théâtre (anglais) *The Lady of Lyons*, *Pygmalion and Galatea*, *Tragedy and Comedy*, *The Winter's Tale*.	ÉTATS-UNIS New York[2843] : 13 nov.-22 déc. (Palmer's Th.) Boston : 31 déc.-… (Hollis Street Th.) Philadelphie : 15 janv. 1889- (Chestnut's Street Th.)	US-NYmo, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York. 1887-1892*, [livre de comptes], juin 1892.

[2842] *The Evening World* n'indique que le nom d'Abbey.

[2843] Le *Report upon Accounts* indique la date du 17 pour l'inauguration de la tournée, mais la presse états-unienne mentionnée dans les sources donne celle du 13, que nous retenons.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		La tournée s'arrête en mars à cause de la mauvaise santé de Mary Anderson, qui souffre de « prostration nerveuse ».		Chicago: 29 janv.-16 fév. (McVicker's Th.) Indianapolis : 18-19 fév. Saint Louis : 21 fév.- Washington : 4-9 mars (Albaugh's Grand Opera House)	Anonyme, « Amusements », *The Evening World*, 8 nov. ; 15 déc. 1888. (ÉU) Anonyme, « Amusements », *The Sun*, 8 nov. 1888. (ÉU) Anonyme, « Topics of the Day », *The Springdale news*, 9 nov. 1888. (ÉU) Anonyme, « Pointed Paragraphs », *The Evening Bulletin*, 24 nov. 1888. (ÉU) Anonyme, « Big Sale of Seats », *Evening Tribune*, 21 déc. 1888. (ÉU) Anonyme, « Amusements », *New-York Daily Tribune*, 20 déc. 1888. (ÉU)

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
					Anonyme, « A Misused Word », *The Evening World*, 1er janv. 1889 Anonyme, « Notes of the Stage », *New-York Tribune*, 15 janvier 1889. (ÉU) Anonyme, « Theatrical », *New-York Tribune*, 3 fév. 1889. (ÉU) Anonyme, « Actors, Managers and Plays », *New-York Tribune*, 14 fév. 1889. (ÉU) Anonyme, « Amusements. Notes », *The Indianapolis Journal*, 16 fév. 1889. (ÉU) Anonyme, « Actors and their Plays », *New-York Tribune*, 21 fév. 1889. (ÉU)

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
					Anonyme, « Albaugh's Grand Opera House », *Evening Star*, 25 fév. 1889. (ÉU) Anonyme, « Miss Anderson to Play no more this Season », *New-York Tribune*, 18 mars 1889. (ÉU)
38	9 avr.-fin juin. 1889 La Patti embarque le 5 mars depuis Bordeaux à bord du *Portugal*. Elle arrive à Buenos Aires le 25.	Tournée d'Adelina Patti. Imprésarios : Abbey, Schoeffel & Grau Company. Cesare Ciacchi. Chanteuses : Adelina Patti… Chanteurs : Victor Maurel, M. Masini… Listes non exhaustives. La presse annonce en août 1888 que toutes les places sont déjà louées en abonnement.	Opéra (italien) *La Stella del Nord*[2844], *La Traviata*, *Il Trovatore*. Liste non exhaustive.	ARGENTINE[2845] Buenos Aires : 9 avr.-… (Teatro Politeama) [30 représentations]	PRÉVEL Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 10 août 1888. (F) Anonyme, « Stage and Orchestra », *Penny Illustrated Paper,* 5 janv. 1889. (RU) T. Johnson, « Correspondance

[2844] Donné pour la première fois à Buenos Aires en italien le 13 juillet 1889, avec pour titre *La Stella del Nord*. FIORDA KELLY Alfredo, *Cronología de las óperas: dramas líricos, oratorios, himnos, etc. cantados en Buenos Aires*, Buenos Aires, Rieira, 1934, p. 78.

[2845] *Le Figaro* évoque des représentations en Europe en janvier et février, sous la direction d'Abbey et Grau. Ces dernières pourront faire l'objet d'un recensement ultérieur.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
					anglaise », *Le Figaro*, 9 janv. 1889. Anonyme, « Adelina Patti », *A Provincia de São Paulo*, 8 mars 1889. (Br) Anonyme, « River Plate Times », *The Rio News*, 8 avr. 1889. (Br) Anonyme, *La Prensa*, 9, 17 avr. 1889. (Ar) Anonyme, « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel,* 14 avr. 1889. (F) FIORDA KELLY Alfredo, Cronología de las óperas: dramas líricos, oratorios, himnos, etc. cantados en Buenos Aires, Buenos Aires, Rieira, 1934, p. 78.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
39	26 oct. 1889-14 janv. 1890	Tournée du pianiste Otto Hegner. Imprésarios : Abbey, Schoeffel & Grau. Au MOH, le pianiste joue accompagné d'un orchestre dirigé par Walter Damrosch. La soprano L. Pemberton Hincks participe également au concert. Utilisation et promotion de pianos Steinway.	Concerts Programme du 2 déc. : Sonate, Op. 90 (Beethoven) Rondo Cappricioso (Mendelssohn) Spinnerlied (Liszt) Valse Caprice (Rubinstein)	ÉTATS-UNIS New York : 26 oct. 1889 (MOH) Philadelphie : 28 oct. Boston : 31 oct. Brooklyn : 2 nov. New York : 5 nov. (Broadway Th.) Philadelphie : 7 nov. Boston : 9 nov. New York : 12 nov. (Broadway Th.) Brooklyn : 14 nov. (Park Th.) Boston : 16 nov. New York : 19 nov. (Broadway Th.) Boston : 23 nov. Springfield : 25 nov. CANADA	US-NYmo, Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau, [livre de recettes], 1884-1908. Anonyme, « Amusements. Metropolitan Opera House », *New-York Tribune*, 25 oct. 1889. (ÉU) Anonyme, « Entertainments. The Hyperion », *Morning Journal and Courier*, 30 nov. 1889. Anonyme, « Amusements. Amberg's Theatre », *New-York Tribune*, 29 déc. 1889. (ÉU)

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				Montréal : 27-30 nov. ÉTATS-UNIS New Haven : 2 déc. Hartford : 5 déc. Providence : 7 déc. Worcester Mass. : 10 déc. Troy : 12 déc. Buffalo : 14 déc. CANADA Toronto : 16 déc. ÉTATS-UNIS Albany : 18 déc. New York : 5-14 janv. 1890 (Amberg Th.)	
40	18 nov. 1889-15 mai 1890	Tournée de Pablo de Sarasate et d'Eugene d'Albert. Imprésarios : Abbey, Schoeffel & Grau Company.	Concerts Programme du 27 janv. 1890 :	ÉTATS-UNIS New York : 18-25 nov. 1889 (MOH) Boston : 27 nov.	US-NYmo, *Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau*, [livre de recettes], 1884-1908.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		Artistes de la troupe : Pablo de Sarasate (violon), Eugene d'Albert (piano), Bertha Marx (piano), Otto Goldsmidt (pianiste accompagnateur). Concerts exceptionnels avec le chef d'orchestre Hans Van Bulow et Eugene d'Albert les 9 et 10 mai 1890 (*Account Book*). Utilisation et promotions des pianos Steinway.	Ouverture, « Midsummer Night's Dream », Mendelssohn. Concerto pour piano et orchestre en Mi mineur, Chopin. Concerto pour violon et orchestre, Mendelssohn. Humoresque, op. 6, No. 2, Grieg. Barcarolle No 5, La mineur, Rubinstein. *Walzer*, « Man lebt nur einmal », Tausig. *Fantasia on airs from Carmen*, pour violon solo et orchestre, Sarasate. Albumblatt, Wagner.	New York : 29 nov. (Broadway Th.) Boston : 30 nov. New York : 2 déc. (MOH) Brooklyn : 3 déc. New York : 5 déc. Baltimore : 6 déc. Boston : 10 déc. Providence : 11 déc. New York : 12 déc. Baltimore : 14 déc. Boston : 16 déc. Springfield : 17 déc. Boston : 18 déc. Brooklyn : 19 déc. Boston : 21 déc. CANADA Toronto : 28 déc.	US-NYp, MWEZ n.c. 9574, *19 Theater Programs, New York & Chicago*, [programmes et extraits de programmes], 1889-1896, The Auditorium, Chicago, 27 janv.-1er fév. 1890. Georges Boyer, « Courrier des théâtres », *Le Figaro,* 16 nov. 1889. (F) Anonyme, *Evening Star*, 4 janv. 1890. (ÉU)

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				ÉTATS-UNIS Buffalo : 30 déc. Syracuse : 2 janv. 1890 C Vanderbilt : 4 janv. Philadelphie : 6 janv. Washington : 9 janv. (Lincoln Music Hall) Philadelphie : 11 janv. New York : 14 janv. Washington : 15 janv. Philadelphie : 16 janv. Pittsburg : 18 janv. Cincinnati : 20 et 23 janv. Cleveland : 24 janv. Chicago : 27 janv.-1er fév. (Auditorium) Milwaukee : 4 fév. Chicago : 6 et 8 fév.	

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				Milwaukee : 11 fév. Kansas City : 13 et 15 fév. Omaha : 18 fév. Salt Lake City : 21 fév. San Francisco : 1er-9 mars Denver : 14-15 mars Omaha : 17 mars Minneapolis : 19 mars Saint Paul : 20 mars Cincinnati : 24 mars Louisville : 25 mars Nashville : 27 mars Memphis : 29 mars MEXIQUE Mexico : 6-15 avr.[6 concerts] ÉTATS-UNIS	

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				Kansas City : 22 avr. Saint Louis : 24 et 26 avr. Chicago : 27 avr. Buffalo : 29 avr. Boston : 1er et 3 mai Providence : 5 mai Worcester : 6 mai Albany : 9 mai New Haven : 10 mai Philadelphie : 12 mai New York : 13-15 mai	
41	9 déc. 1889- 25 avr. 1890 Grau s'embarque du Havre sur le transatlantique *la Bretagne* mi-nov. 1889.	Tournée de la Grand Italian Opera Company. Imprésarios : Abbey, Schoeffel & Grau. Marcus R. Mayer est *acting manager* de la tournée et la suit. Chanteuses : Emma Albani, Mathilde Bauermeister, Attalie Claire, Guerrina Fabbri, Lillian Nordica, Adelina Patti, Giula-Valda Pettigiano, Hortense Synnerberg.	Opéra (italien) *L'Africana*, *Aida*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Carmen*, *Faust*, *Guillaume Tell*, *Les Huguenots*, *Lakmé*, *Linda di Chamounix*, *Lucia di Lammermoor*,	ÉTATS-UNIS Chicago : 9 déc. 1889-4 janv. 1890 (Auditorium) MEXIQUE Mexico : 11 janv.-2 fév. (Teatro Nacional) ÉTATS-UNIS	US-NYmo, *Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau,* [livre de recettes], 1884-1908. Anonyme, « Nouvelles diverses. Étranger », *Le Ménestrel*, 4 août 1889. (F)

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
	Grau dirige personnellement la tournée.	Chanteurs : Roberto Banni, Roberto Bieletto, Agostino Carbone, Armando Castlemary, Lucini, Ettore Marcassa, Arturo Marescalchi, Firmino Migliara, Franco Novara, Giovanni Perrugini, Giuseppe Del Puente, Luigi Ravelli, Francesco Tamagno, Enrico Viccini, A. de Vaschetti, Napoleone Zardo. Chefs d'orchestre : Luigi Arditi, Romualdo Sapio. Le *Daily Alta California* annonce par ailleurs un chœur de 80 chanteurs, 24 danseuses, un orchestre de 60 musiciens et une fanfare militaire de trente musiciens. La troupe voyage dans un train spécial de 15 wagons dont un aménagé spécialement pour Patti, un comme boudoir, un autre comme hôtel, et cinq pour les bagages. Les frais journaliers s'élèvent à 50 000 fr. d'après la presse française. La troupe inaugure l'Auditorium de Chicago le 9 déc. 1889. Harklan Jennings recense une troupe de 175 personnes.	*Martha*, *Otello*, *La Somnambula*, *Roméo et Juliette*, *Semiramide*, *La Traviata*, *Il Trovatore*.	San Francisco : 10-22 fév. (Grand Opera House) Denver : 27 fév.-1er mars Omaha : 3-4 mars (Coliseum) Louisville : 6-8 mars (Amphitheater Auditorium) Chicago : 10-15 mars (Auditorium) Boston : 17-22 mars (Mechanics' Hall) Milwaukee : 20 mars [Concert de Lillian Nordica] New York : 24 mars-25 avr. (MOH) ; (Concerts. Casino Th.: 6, 13 et 20 avr.)	BOYER Georges, « Courrier des théâtres », *Le Figaro,* 16 nov. 1889. (F) Anonyme, « (From Society) », *Greenock Telegraph and Clyde Shipping Gazette,* 23 nov. 1889. (RU) Anonyme, « The Patti Opera Season », *Daily Alta California*, 10 janv. 1890. (ÉU) Anonyme, « The Patti Opera Company Arrives Here », *The Two Republics*, 11 janv. 1890. (M) Anonyme, « Mme Adelina Patti », *The Hickman Courier*, 28 fév. 1890. Anonyme, « Chicago's Theatrical Attractions »,

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				Philadelphie : 3 ; 10 ; 21 avr.[2846]	*Jamestown weekly alert*, 13 mars 1890. (ÉU) Anonyme, *Pawtucket record*, 18 mars 1890. (ÉU) Anonyme, « A Rush for Italian Opera Seats. », *The Sun*, 20 mars 1890. (ÉU) JENNINGS Harlan, « Grand Opera in Nebraska in the 1890s », *The Opera Quaterly*, Vol. 11, n°2, 1995, p. 97-118.
42	14 déc. 1889-24 mai 1890[2847]	Tournée de la troupe du Gaiety Th. de Londres.	Opera burlesque (anglais)	ÉTATS-UNIS New York : 14 déc. 1889-18 janv. 1890 (Broadway Th.)	US-NYmo, *Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau,* [livre de recettes], 1884-1908.

[2846] Du fait de la proximité géographique entre les deux villes, des représentations à Philadelphie sont organisées pendant la saison new-yorkaise.

[2847] Outre ces 3 tournées simultanées, les imprésarios inaugurent cet hiver-là le Tremont Th. à Boston, établissement qu'ils ont fait construire. Selon Georges Boyer, les associés avaient aussi prévu de produire Otto Neguet, un jeune pianiste de douze ans, surnommé « le petit Mozart ». N'ayant trouvé trace de cette tournée, nous supposons qu'elle a été annulée. Georges Boyer, « Courrier des théâtres », Le Figaro, 16 nov. 1889. (F)

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		Imprésarios : Abbey, Schoeffel & Grau Company[2848]. Artistes femmes : R. Ashley, Kate Barrl, C. Capel, Addie Conyers, G. Hilyar, Maud Hobson, Maria Jones, Nellie Langton, Florence Levey, Grace Pedley, Lillian Price, Edith Rayner, J. Wilcox, Maud Wilmot. Artistes hommes : Charles Danby, E. H. Haslem, E. J. Lonnen, H. Menton, F. Va Cotti. La réclame annonce100 artistes sur scène.	*Faust Up to Date*[2849].	Philadelphie : 25 janv.-8 fév. CANADA Montréal : 15 fév. Toronto : 22 fév. ÉTATS-UNIS Brooklyn : 1er mars Boston : 8-29 mars Philadelphie : 5 avr. Pittsburgh : 12 avr. Baltimore : 19 avr. New York : 26 avr. et 3 mai Chicago : 10-24 mai [3 représentations])	Georges Boyer, « Courrier des théâtres », *Le Figaro,* 16 nov. 1889. (F) Anonyme, « Amusements. Special Broadway Theatre », *The Sun*, 8 déc. 1889. (ÉU)

[2848] Les noms des imprésarios n'apparaissent pas dans la réclame. Cette tournée est par ailleurs difficile à tracer dans la presse car des « Gaiety Theatres » fleurissent un peu partout aux États-Unis et que plusieurs troupes estampillées « London Gaiety Theatre » sont repérées.

[2849] *Faust* est ici joué en travesti et incarné par Addie Conyers.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
43	5 fév. 1891-22 avr. 1892[2850] Départ pour New York le 24 janv. 1891 depuis le Havre à bord du transatlantique *La Champagne*. Première représentation à New York le 5 fév. (environ cinq	Tournée mondiale de Sarah Bernhardt (1/2)[2851]. Imprésarios : Abbey, Schoeffel & Grau. En collaboration avec Williamson, Garner & Co. pour l'Australie. Abbey part à New York un mois avant la troupe tandis que Grau fait le voyage avec elle. Abbey suit la tournée en Australie où il arrive le 28 avril, soit près d'un mois avant la troupe. Troupe (telle que listée par la presse anglaise) : Comédiennes : Gilberte Fleury, Jane Mea, Pauline Merle, Nadrey, Simonson.	Théâtre (français) *Adrienne Lecouvreur*, *Cléopâtre*, *Fédora*, *Francillon*, *Frou-Frou*, *Théodora*, *La Dame aux camélias* [*Camille*], *La Dame de Challant*[2852], *Jeanne d'Arc*[2853], *Leah The Forsaken*, *Pauline Blanchard*, *La Tosca*. Liste non exhaustive.	ÉTATS-UNIS[2854] New York : 5 fév.-7 mars 1891 (Garden Th.[2855]) Boston : 9-14 mars (Tremont Th.) Washington : 16-21 mars (Albaugh's Grand Opera House) Philadelphie : 23-28 mars	US-NYmo, Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau, [livre de recettes], 1884-1908. X., « Cléopâtre », *Le Figaro*, 22 août 1890. (F) BOYER Georges, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 5, 10 janv. ; 13 fév. 1891. (F)

[2850] La tournée devait commencer en juin 1890, mais une maladie de Bernhardt (atteinte d'une lymphangite) la repousse de plusieurs mois. Georges Boyer, « Courrier des théâtres », *Le Figaro* 10 mai 1890. (F)

[2851] Pour plus de lisibilité, nous avons choisi de fractionner la tournée mondiale de Bernhardt en deux parties et de faire terminer la première avec les représentations londoniennes de juillet 1892, qui précèdent une pause d'un peu plus d'un mois, durant laquelle l'actrice se rend en villégiature en Bretagne. À partir de septembre 1892, Victor Ullmann en est nommé administrateur général, ce qui constitue une seconde rupture dans cette grande tournée. Anonyme, « Sarah Bernhardt dans le Finistère », *La Dépêche de Brest*, 5 août 1892. (F)

[2852] *La Signora di Challant* de Giuseppe Giacosa est créée par la troupe d'Eleonora Duse à Turin le 14 oct. 1891. Or, la presse états-unienne annonce ce drame dans sa traduction française dès le 4 février 1891, quelques mois avant l'arrivée de Bernhardt, et avance que le dramaturge l'a écrit pour elle. Le 11 oct. 1891, Giacosa arrive à New York. La création mondiale de son drame a donc lieu sans lui, alors qu'il préside à celle qui se déroule à New York le 2 décembre, dans une traduction française. Anonyme, « Sarah very Busy », *The New York Herald*, 4 fév. 1891 ; Anonyme, « Sunday Ships all Late », *The Sun*, 12 oct. 1891 ; Anonyme, « An Italian Playrwright. He Wrote "La Dame de Challant" for Mme. Sarah Bernhardt », *The Cheyenne Daily Leader*, 18 nov. 1891 ; Anonyme, « Standard Theatre. Mme Sarah Bernhardt », *The Sun*, 28 nov. 1891.

[2853] Création new-yorkaise. La réclame annonce la même production qu'au Théâtre de la Porte-Saint-Martin. Anonyme, « Amusements. Standard Theatre », *New-York Tribune*, 30 oct. 1891.

[2854] Les étapes marquées d'une astérisque sont recensées dans l'ouvrage de Corille Fraser mais pas dans les *Account Books*.

[2855] Les représentations sont initialement prévues au Fifth Av. Th. mais il brûle en janvier lors d'une représentation de *Cléopâtre*, avec les décors copiés sur les originaux.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
	semaines de représentation). La troupe voyage entre San Francisco et Sydney à bord du *Monowai* et fait escale à Auckland le 21 mai 1891. Les artistes arrivent à Sydney le 26 mai et repartent le 28 pour Melbourne, par le train de 17h, ce qui les fait arriver le lendemain en début d'après-midi. Sarah arrive au Havre le 1er mai 1892.	Comédiens : André, Charles Angelo, Besson, Cartereau, Charles Charton, Albert Darmont, Henri Deschamps, Duberry, Dubois, Dupont, Fleury, Latour, Marchand, Munie, Piron, Rebel, Jean Tarebb, Thefer. Liste non exhaustive. Musique de scène : Leroux. La réclame du *New York Herald* annonce que les décors, costumes, meubles et accessoires proviennent du théâtre de la Porte Saint-Martin.		New York : 30 mars [mat.] (Palmer's Th.) New Haven : 30 mars Norwich : 31 mars Hartford : 1er avr. Albany : 2 avr. Rochester : 3 avr. Syracuse : 4 avr. CANADA Montréal : 6-11 avr. ÉTATS-UNIS Détroit : 13 avr. Indianapolis :14-15 avr. Saint Louis : 16-18 avr. Denver : 20-21 avr. San Francisco : 24-30 avr. ÎLES SANDWICH Honolulu*	Anonyme, « Garden Theatre »,*The New York Herald*, 2, 28 fév. 1891. (ÉU) Anonyme, *Evening Star*, 7 mars 1891. (ÉU) Anonyme, « Theatrical Topics », *The Week*, 1er mai 1891. (Aust) Boccaccio, « Melbourne Town Talk », *Seymour Express*, 19 mai 1891. (Aust) Anonyme, « Sarah Bernhardt. Her Arrival in Sydney », *The Sydney Morning Herald*, 27, 28 mai 1891. (Aust) Anonyme, « Arrival of Sarah Bernhardt in Melbourne », *The Sydney Morning Herald*, 29 mai 1891. (Aust)

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				SAMOA Samoa* NOUVELLE-ZÉLANDE Auckland[2856] AUSTRALIE Melbourne : 30 mai-26 juin (Princess's Theatre) Adelaide : 29 juin-3juil. Sydney : 8 juil.-8 août (Th. Royal)[2857] NOUVELLE-ZÉLANDE Auckland* SAMOA Tutuila* ÎLES SANDWICH	Anonyme, « Arrival of Sarah Bernhardt », *The Barrier Miner,* 22 mai 1891. (Aust) Anonyme, *The Evening World*, 26 nov. 1891. (ÉU) Anonyme, « Tremont Theatre », *The Boston Herald*, 3 avr. 1892. (ÉU) Pédrille, « Foyers et coulisses », *Le Petit journal*, 2 mai 1892. (F) Anonyme, *Globe*, 28, 31 mai 1892. (RU) Anonyme, « London Amusements », *Pall Mall Gazette*, 23 juil. 1892. (RU)

[2856] Auckland n'est pas mentionné dans l'*Account Book*. Comme la troupe y fait étape, il est fort probable qu'elle y ait proposé une représentation.

[2857] Bernhardt crée *Pauline Blanchard* à Sydney, ce qui flatte énormément le public de la métropole. DICKER, Ian G., « Sarah Bernhardt », dans CHANCE Victoria et PARSONS Philip (dir.), *Companion to Theatre in Australia*, Sydney, Currency Press/Cambridge University Press, 1995, p. 86.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				Honolulu* ÉTATS-UNIS San Francisco : 5-12 sept. Los Angeles : 14 sept. Fresno : 15 sept. Oakland : 16 sept. Portland : 18-19 sept. CANADA Vancouver : 21-22 sept. ÉTATS-UNIS Tacoma : 23 sept. Seattle : 24 sept. Spokane : 25 sept. Butte : 26 sept. Duluth : 28-29 sept. Minneapolis : 30 sept.-1er oct. Saint Paul : 2-3 oct.	FRASER Corille, *Come to Dazzle. Sarah Bernhardt's Australian Tour*, Sydney, Currency Press, 1998, p. 344-346.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				Chicago : 5-17 oct. Louisville : 19-20 oct. Cincinnati : 21-24 oct. Dayton : 26 oct. Columbus : 27 oct. Détroit : 28 oct. CANADA Toronto : 29 oct. ÉTATS-UNIS Niagara* Buffalo : 30-31 oct. New York *:* 4 nov.-12 déc. (Standard Th.) Philadelphie : 14-19 déc. Providence : 21-22 déc. Worcester : 23 déc. New Haven : 24 déc. Springfield : 25 déc. Utica : 26 déc.	

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				Albany : 28 déc. CANADA Montréal : 29 déc.-2 janv. 1892 ÉTATS-UNIS Boston : 4-9 janv. Baltimore : 11-12 janv. Washington : 13-16 janv. Richmond : 18-19 janv. Norfolk : 20 janv. Charleston : 21 janv. Augusta : 22 janv. [annulée] Savannah : 23 janv. Atlanta : 25 janv. Knoxville : 26 janv. Chattanooga : 27 janv. Macon : 28 janv.	

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				Mobile : 29 janv. Meridian : 30 janv. Fort Worth : 1er fév. Dallas : 2-3 fév. Houston : 4 fév. Galveston : 5-6 fév. La Nouvelle-Orléans : 7-14 fév. Memphis : 15-17 fév. Saint Louis : 18-20 fév. Omaha : 22 fév. Sioux City : 23 fév. Minneapolis : 24 [annulée]-25 fév. Saint Paul : 26 [annulée]-27 fév. Chicago : 29 fév.-5 mars Milwaukee : 7-8 mars Grand Rapids : 9 mars	

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				Saginaw MI : 10 mars Toledo : 11 mars Détroit : 12 mars Cleveland : 14-16 mars Akron : 17 mars Buffalo : 18-19 mars Pittsburg : 21-26 mars Brooklyn : 28 mars-2 avr. Philadelphie : 4-9 avr. Boston : 11-16 avr. Williamsburg : 18 avr. New York : 19-22 avr. (MOH) ROYAUME-UNI[2858] Londres : 28 mai- 23 juil. 1892 (Royal English Opera House)	

[2858] L'immense majorité des étapes de cette tournées nous sont fournies par l'ouvrage de Corille Fraser.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
44	9 nov. 1891-9 avr. 1892	Troupe du Metropolitan Opera. *Grand Italian Opera Company*[2859]. Directeurs : Abbey, Schoeffel, Grau. Chanteuses : Emma Albani, Mathilde Bauermeister, Mlle Cernusco, Emma Eames, Guerrina Fabbri, Ida Klein, Lilli Lehmann, Adelina Patti, Maria Pettigiani, Giulia Ravogli, Sofia Ravogli, Marie van Zandt, Jane de Vigne, Sofia Scalchi, Marie Tavary. Chanteurs : M. de Baschetti[2860], Eduardo Camera, Victor Capoul, Agostino Carbone, M. Claus, M. Furst, M. Gianini, M. Grossi, Antonio Magini-Coletti, Paul Kalisch, Jean Lassalle, Jean Martapoura, M. Mira, Sebastian Montariol, Franco Novara, Antonio Rinaldini, Édouard de Reszké, Jean de Reszké, Enrico Serbolini, Fernando Valero, Jules Vinché, Lodovico Viviani.	Opéra (français, italien) *Aida*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Cavalleria Rusticana*, *Dinorah*, *Don Giovanni*, *Faust*, *Les Huguenots*, *Lakmé*, *Lohengrin*, *Martha*, *Die Meistersinger*, *Mignon*, *Norma*, *Orfeo ed Euridice*, *Otello*, *Roméo et Juliette*, *Rigoletto*, *Semiramide*, La Somnambula, *La Traviata*.	ÉTATS-UNIS Chicago : 9 nov.-12 déc. 1891 (Auditorium) Milwaukee 3 déc.[2861] Louisville 8 déc.[2862] New York : 14 déc.-12 mars 1892 (MOH) Brooklyn : 5 janv. ; 2. fév. ; 1er et 8 mars[2863] Albany : 25 ; 30 janv. [2864] CANADA Montréal : 26-28 janv. (Académie de Musique) ÉTATS-UNIS Troy : 29 janv.	US-NYmo, *Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau*, [livre de recettes], 1884-1908. US-NYmo, *Metropolitan Opera House. Grand Opera in Italian and French. Under the direction of Messrs. Henry E. Abbey and Maurice Grau. Season 1891-1892*, [prospectus], 1891. Anonyme, « Théâtres et concerts », *Journal des débats politiques et littéraires*, 18 nov. 1891. (F)

[2859] Nous reprenons l'intitulé de l'*Account Book*.
[2860] Ce nom n'apparaît pas dans les archives en lignes du Metropolitan Opera, ni celui de Gianini.
[2861] Les représentations à Milwaukee et Louisville s'insèrent dans la saison de Chicago.
[2862] Quaintance Eaton indique la date du 7 déc. Nous avons retenu celle inscrite dans l'*Account Book*.
[2863] Les représentations à Brooklyn et Philadelphie s'insèrent dans la saison new yorkaise.
[2864] Les représentations à Albany (25 et 30 janv.) et à Troy (29 janv.) n'apparaissant pas dans l'*Account Book*.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		Chefs d'orchestre : Luigi Arditi, Louis Saar, Anton Seidl, Augusto Vianesi.		Philadelphie : 4, 11 et 16 fév. ; 3 et 10 mars Boston 14-26 mars New York : 28 mars-9 avr. (MOH) Philadelphie 29 mars	Anonyme, « Amusements. Académie de Musique », *La Presse*, 12 janvier 1892. (Ca) EATON Quaintance, *Opera Caravan : Adventures of the Metropolitan on Tour, 1883-1956, op. cit.*, p. 199-201. https://archives.metopera.org
45	7 janv.-14 mai 1892	Tournée d'Adelina Patti. Imprésarios : Abbey, Schoeffel & Grau Company. Chanteuses : Guerrina Fabbri, Adelina Patti. Chanteurs : Albert Guille, Giuseppe Del Puente, Franco Novara. Chef d'orchestre : Luigi Arditi.	Opéra (grand operatic concerts ?) (italien) Extraits des œuvres suivantes : *Semiramide*, *La Traviata*. Liste non exhaustive.	ÉTATS-UNIS New York : 7, 12 janv. (MOH) Boston : 15 janv. Philadelphie : 18 janv. New York : 20 janv. (MOH) Buffalo : 23 janv.	US-NYmo, *Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau*, [livre de recettes], 1884-1908. Anonyme, « Metropolitan Opera House », *The Sun*, 2, 10 janv. 1892. (ÉU)

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				CANADA Toronto : 26 janv. ÉTATS-UNIS Cleveland : 29 janv. Chicago : 2, 6 et 9 fév. Cincinnati : 12 fév. Saint Louis : 15 fév. Kansas City : 17 fév. Milwaukee : 25 fév. Saint Louis : 27 fév. Louisville : 29 fév. Pittsburgh : 4 mars Rochester : 9 mars Albany : 14 mars Syracuse : 19 avr. Philadelphie : 26 avr. Richmond : 29 avr. Washington : 3 mai	

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				New York : 10, 12 et 14 mai (Garden Th.)	
/	Nov. 1892-1893	Tournée d'Anton Rubinstein. Imprésarios : Abbey, Schoeffel & Grau. Engagement pour 50 concerts. Au cours de l'été 1892, la presse annonce que le pianiste a rompu son engagement et annule sa tournée.	Concerts	ÉTATS-UNIS TOURNÉE ANNULÉE.	Anonyme, *The Wichita Daily Eagle*, 19 janv. 1892. (ÉU) Anonyme, « Behind the Scenes », *Idaho Daily Statesman,* 4 mars 1892. (ÉU) Anonyme, « General Theatrical Notes », *San Francisco Chronicle*, 31 juil. 1892. (ÉU)
46	Sept. 1892- sept. 1893 D'après l'interview de Grau publiée dans *Le Journal* le 1er oct. 1892, l'imprésario suit Bernhardt pendant cette tournée.	Tournée mondiale de Sarah Bernhardt (2/2) Imprésarios : Abbey, Schoeffel & Grau. En collaboration avec l'entreprise Luiz Ducci au Brésil (sauf pour la représentation au Th. Apollo). Administrateur général : Victor Ullmann. Comédiennes : Sarah Bernhardt, Mme Boyer, Mme Durand, Marie Grandet, Mme Louise, Jane	Théâtre (français) *Adrienne Lecouvreur*, *L'Aveu*, *Cléopâtre*, *La Dame aux camélias*, *Le Demi monde*, *Denise*, *L'Étrangère*, *Fédora*, *Frou-Frou*, *Francillon*, *Jean*ne d'Arc, *Le Maître de forges*, *On*	BELGIQUE Bruxelles : 1er sept.-... 1892 (Th. des Galeries) Charleroi Anvers Ostende FRANCE	Anonyme, « Our London Letter », *Dundee Courier*, 6 sept. 1892. (RU) Anonyme, « Dernières petites nouvelles », *Le Rappel*, 3 sept. 1892. (F)

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
	La troupe voyage entre l'Europe et le Brésil à bord du *Potosi*.	Méa, Pauline Merle, Suzanne Seylor, Marcelle Valdey, Comédiens : M. Albony, Charles Angelo, M. Chelice, M. Cortereau, Albert Darmont, M. Deneubourg, M. Deval, M. Duberry, M. Hems, M. Munic, M. Piron, M. Rebei. Régisseur général : Victor Merle L'article de *La Vie mondaine à Nice* annonce une troupe de 43 personnes arrivant de Palerme par bateau ou train spécial ; *Cléopâtre* est présentée comme donnée avec « la mise en scène originale du Théâtre de la Porte Saint-Martin, ballet, chœurs. »	*ne badine pas avec l'amour*, *La Paix du ménage*[2865], *Phèdre*, *La Tosca*.	Lille : 13 sept. BELGIQUE Liège Anvers Gand FRANCE Roubaix PAYS-BAS Amsterdam Utrecht La Hague Rotterdam Haarlem BELGIQUE Namur : oct. Anvers	Anonyme, « Théâtres et concerts », *La Petite Presse*, 4 sept. 1892. (F) BOYER Georges, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 13 sept. 1892. (F) Anonyme, « Fêtes, concerts, etc. », *Le Courrier de Metz*, 29 sept. 1892. (F) Collin-Maillard, « Courrier des Théâtres. Chez M. Maurice Grau », *Le Journal*, 1er oct. 1892. (F) Anonyme, « Théâtre de l'Opéra », *La Vie mondaine à Nice*, 9 fév. 1893. (F)

[2865] Cette comédie étant créée à la Comédie-Française le 6 mars 1893 (bien qu'écrite en 1880), elle n'est probablement jouée qu'à partir de la deuxième moitié de la tournée. SIMON Charles (dir.), *La vie parisienne à travers le XIXe siècle : Paris de 1800 à 1900 d'après les estampes et les mémoires du temps*, t. 3, Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1901, p. 466.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				LUXEMBOURG Luxembourg : 6 oct. FRANCE Nancy SUISSE Zurich EMPIRE AUSTRO-HONGROIS Prague [République tchèque] EMPIRE RUSSE Varsovie [Pologne] Saint-Pétersbourg : nov. Moscou Cracovie [Pologne] Kiev [Ukraine] Odessa [Ukraine] Lemberg [Lviv, Ukraine]	Anonyme, « Noticias teatrales », *El Siglo Diez y Nueve*, 9 mars 1893. (M) Anonyme, « General Theatrical Notes », *San Francisco Chronicle*, 12 mars 1893. (ÉU) Anonyme, « Chronique », *The Egyptian Gazette*, 4 avr. 1893. (É) Anonyme, « Theatro Lyrico. Tournée Sarah Bernhardt », *Jornal do Commercio*, 12 juin ; 3 juil. 1893. (Br) Anonyme, « Local Notes », *The Rio News*, 13 juin 1893. (Br) Anonyme, « Theatro San José. Tournée Sarah Bernhardt », *Estado de*

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				Cracovie [Pologne] EMPIRE AUSTRO-HONGROIS Vienne : janv. 1893 Trieste [Italie] ITALIE Venise Bologne Florence Rome Naples Palerme MONACO Monaco FRANCE Nice 16-26 fév. 1893 (Th. de l'Opéra) Cannes ITALIE	*Sao Paulo*, 4, 19 juil. 1893. (Br) Anonyme, « Theatro Apollo. Tournée Sarah Bernhardt », Jornal do Commercio, 22 juil. 1893. (Br) Anonyme, « Teatros. El Estreno de Sarah », *La Prensa*, 30 juil. 1893. (Ar) HURET Jules, *Sarah Bernhardt*, Paris, F. Juven, 1899, P. 80. FRASER Corille, *Come to Dazzle. Sarah Bernhardt's Australian Tour*, Sydney, Currency Press, 1998, p. 344.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				San Remo FRANCE Marseille Lyon : avr. ITALIE Turin Milan SUISSE Genève FRANCE Paris : 28 mars (Th. du Vaudeville)[2866] EMPIRE AUSTRO-HONGROIS Budapest : avr. ROUMANIE	

[2866] Le 28 mars, Sarah Bernhardt joue *Phèdre* au Vaudeville au profit de l'œuvre de bienfaisance La Pouponnière. Anonyme, « Chronique dramatique », *Le Monde artiste*, 2 avr. 1893. (F)

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				Bucarest : 15 avr.- (Grand Th. National) Iaşi Brăila Galatz Sulina Varna EMPIRE OTTOMAN Constantinople GRÈCE Athènes FRANCE Marseille : mai Toulon Avignon Montpellier Narbonne ESPAGNE Barcelone	

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				FRANCE Perpignan Toulon Bordeaux PORTUGAL Lisbonne BRÉSIL Rio de Janeiro : 15 juin-3 juil. (Teatro Lírico) [10 représentations] São Paulo : 6-19 juil. (Teatro San José) [8 représentations] Rio de Janeiro : 22 juil. (Teatro Apollo) Santos ARGENTINE Buenos Aires : 29 juil. (Teatro Politeama) URUGUAY	

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				Montevideo : août BRÉSIL Rio de Janeiro : sept. SÉNÉGAL Dakar PORTUGAL Lisbonne FRANCE Bordeaux	
47	22 avr. 1893-20 mai 1894	Tournée du spectacle *America*. Imprésarios : Abbey, Schoeffel & Grau.	Grand Historial Spectacle (anglais) *America*.	ÉTATS-UNIS Chicago : 22 avr.-27 nov. 1893 (Auditorium) New York : 5 déc.-27 janv. 1894 (M.O.H.) Philadelphie : 12 fév.-3 mars (Chestnut Street Th.) Washington : 5-10 mars (Albaugh's Grand Opera House)	US-NYmo, *Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau*, [livre de recettes], 1884-1908. US-U, 791 K63A, *Imre Kiralfy's Grand Historical Spectacle America in a Prologue, Two Acts, and Twenty-One Scenes. Abbey, Schoeffel & Grau, Proprietors and*

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				Baltimore : 12-17 mars Boston : 20 mars-21 avr. (Tremont Th.) Pittsburgh : 23-28 avr. Chicago : 30 avr.-20 mai	*Managers. Music by Angelo Venanzi*, [livret], 1893. BARKER Barbara, « Imre Kiralfy's Patriotic Spectacles : Columbus, and the Discovery of America (1892-1893) and America (1893) », *Dance Chronicle*, 1994, vol. 17, nº 2, p. 174.
48	12 juin-12 juil. 1893	Saison londonienne de la Comédie-Française[2867]. Imprésarios : Abbey, Schoeffel & Grau. Augustus Harris. Comédiennes : Mme Barretta, Julia Bartet, Mme Bertiny, R. Boyer, Mme Brandès, Mme Broisat, Mme Drunzer, Mme Dudlay, Mme Famaux, Mme Fayolle, Mme Gandy, Mme Granger, Mme Hadamard, Jane Hading, Mme Jamaux, Mme Kalb, Mme Lerou, Mme Ludwig, Mme Lymnes,	Théâtre (français) *Arlequin poli par l'amour*, *Bataille de Dames*, *Denise*, *Le Demi-Monde*, *Les Effrontés*, *L'Été de la St. Martin*, *L'Étincelle*, *Les Femmes Savantes*, *Le Flibustier*, *Francillon*, *Le Gendre*	ROYAUME-UNI Londres : 12 juin-12 juil. (Drury Lane)	F-Pcf, 4 AV 11, Archives Fonds tournées, *Tournée en Angleterre (juin-juil. 1893).* Anonyme, « Theatrical Gossip », *The Era*, 1er avr. ; 6 mai 1893. (RU)

[2867] Grau aurait aussi prévu de produire la troupe de la Comédie-Française à l'Exposition Universelle de Chicago, mais le projet ne s'est visiblement pas réalisé. Cousin Pons, « Au Jour le Jour ; Le théâtre à l'Exposition de Chicago », *Le Figaro*, 29 juil. 1892. (F).

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		Mme Lyrine, Marie-Louise Marsy, Nancy Martel, Mme Minel, Mme du Minil, Mme Moreno, Mme Muller, Mme Persoons, Mme Pierson, Mlle Reichenberg. Comédiens : Lambert fils, Baillet, Le Bargy, Georges Berr, Boucher, Coquelin Cadet, Clerh, Dehelly, Dupont, Falconnier, F. Febvre, de Feraudy, Got, Hamel, Joliet, H. B. Lambert, Langier, Leitner, Leloir, Martel, J.-C. Mounet, Mounet-Sully, Prud'hon, Roger, Silvain, Silvani, Truffier, Dufour Vernon, Villain, Worms. Jules Claretie est présent à Londres avec la troupe. Costumes et accessoires apportés par la troupe. Décors et musique apportés par l'imprésario. La troupe joue très souvent deux pièces par soir. La troupe joue devant la Cour au château de Windsor le 27 juin.	*de M. Poirier*, *Gringoire*, *Hamlet*, *La Joie fait peur*, *Le Luthier de Crémone*, *Mlle de La Seiglière*, *Le Malade imaginaire*, *Le Monde où l'on s'ennuie*, *Œdipe Roi*, *Un Père Prodigue*, *Par le Glaive*, *Les Plaideurs*, *Les Précieuses Ridicules*, *La Reine Juana*, *Ruy Blas*, *Souvent Homme varie*.		Anonyme, « Foreign Operas to visit London », *Aberdeen Press and Journal*, 1er avr. 1893. (RU) Anonyme, « Comédie Française at Drury Lane », *The Globe*, 12 juin 1893. (RU) Anonyme, « Drury Lane Theatre Royal », *The Morning Post*, 13 juin 1893. (RU) Anonyme, « To-night's Entertainments. Drury Lane Theatre Royal », *Pall Mall Gazette*, 15, 19, 23, 27, 28, 29, 30 juin ; 3, 4, 5, 6, 12 juil.1893. (RU) Anonyme, « Drury Lane Theatre Royal », *London Evening Standard*, 10 juil. 1893. (RU)

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
					Anonyme, « The French Actors at Windsor Castle », *London Evening Standard*, 28 juin 1893. (RU)
49	4 sept. 1893-17 mars 1894	Tournée d'Henry Irving et Ellen Terry. *London Lyceum Theatre Company*. Imprésarios : Abbey, Schoeffel & Grau. Comédiennes : Amy Coleridge, Ailsa Craig, Miss Foster, Maud Milton, Mlle Millward, Kate Phillips, Ellen Terry, Grace Webb. Comédiens : M. Archer, M. Belmore, M. Bishop, M. Buckley, Léo Byrne, Frank Cooper, M. Cushing, M. Doughty, M. Graham, Clarange Hague, Martin Harvey, M. Haviland, M. Howe, Henry Irving, S. Johnson, M. Lacy, M. Lorriss, M. Marion, M. Reynolds, M. Seldon, M. Tabb, William Terriss, M. Tyars, M. Yeldham, Direction musicale : Meridith Ball.	Théâtre (anglais) *Becket*, *The Bells*, *Charles I*, *Henry VIII*, *Louis XI*, *The Lyons Mail*, *The Merchant of Venice*, *Much Ado About Nothing*, *Nance Oldfield*, *Olivia*.	ÉTATS-UNIS San Francisco : 4-16 sept. 1893 (Grand Opera House) Portland : 18-19 sept. Seattle : 20 sept. Tacoma : 21 sept. Minneapolis : 26-27 sept. Saint Paul : 28-29 sept.[2868] Chicago : 2 oct.-4 nov. (The Columbia Th.)	US-NYmo, *Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau*, [livre de recettes], 1884-1908. GB-Lbl, Ellen Terry and Edith Craig Database, Loan 125/24/6 (box 37), *Programmes de la tournée américaine de Henry Irving, Ellen Terry et la troupe du Lyceum Theatre de Londres (1893-1894)*, 1893-1894.

[2868] L'*Account Book* évoque des représentations les 28 et 29 sept. mais les programmes conservés dans l'*Ellen Terry and Edith Craig Database* annoncent aussi une représentation le 30 sept.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		Équipe d'Irving : H. J. Loveday (stage manager), C. Howsen (trésorier), Bram Stoker (acting manager). Équipe d'Abbey, Schoeffel & Grau : John E. Warner (agent), Myron B. Rice (business manager). Les programmes indiquent que des photographies de Henry Irving et Ellen Terry sont en vente dans le hall des théâtres. Ils fournissent également de précieuses informations sur la musique de scène : si l'atmosphère sonore est souvent créée par des compositions originales, des extraits d'œuvres de l'époque sont donnés en ouverture et pendant les entr'actes.		New York : 8 nov.-30 déc. (Abbey's Th.) Boston : 1er-27 janv. 1894 (Tremont Th.) Philadelphie : 29 janv.-10 fév. Washington : 12-17 fév. CANADA Toronto : 19-21 fév. Montréal : 22-24 fév. (Académie de Musique) ÉTATS-UNIS New York : 26 fév.-10 mars Boston : 12-17 mars	
50	2 oct. 1893-2 avr. 1894	Tournée de Constant Coquelin et Jane Hading. Imprésarios : Abbey, Schoeffel & Grau. Comédiennes : Marie Barety, Mlle Dalba, Mme Dauville, Mlle Duluc, Jane Hading, Pauline Patry, Mme Simonson.	Théâtre (français) *L'Ami Fritz*, *L'Aventurière*, *La Dame aux camélias* [*Camille*], *Les Effrontés*, *Frou-Frou*,	ÉTATS-UNIS Chicago : 2-28 oct. 1893 (Hooley's Th.)	US-NYmo, Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau, [livre de recettes], 1884-1908.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		Comédiens : M. Chambly, M. Chameroy, Constant Coquelin, Jules Deroy, M. Gallaud, M. Gillett, M. Hertz, M. Maury, M. Moriere (?), M. Nicolini, M. Pitou, M. Punde, M. Ramy, M. Volny. Directeur scénique : Jules Deroy. Représentant général de l'entreprise Abbey, Schoeffel & Grau : Edgar Strakosch. Administrateur de la troupe : A. Simonson. La réclame du *Boston Herald* spécifie que Coquelin et Jane Hading apparaissent ensemble à chaque représentation.	*Gringoire*, *Nos Intimes*, *La Joie fait peur*, *Mademoiselle de La Seiglière*, *Le Maître de forges*, *La Mégère apprivoisée*, *Les Précieuses Ridicules*, *Les Surprises du divorce*, *Tartuffe*, *Thermidor*.	San Francisco : 4-18 nov. (Grand Opera House) Washington : 6-9 déc. (Albaugh's Grand Opera House) Philadelphie : 11-16 déc. (Chestnut St. Th.)[2869] Boston : 25-30 déc. New York : 1er janv.-10 fév. 1894 (Abbey's Th.) Baltimore : 12-13 fév. CUBA La Havane : 19 fév.-6 mars ÉTATS-UNIS La Nouvelle-Orléans : 11-17 mars MEXIQUE	GB-Lbl, ET/D682, Ellen Terry and Edith Craig Database. Cousin Pons, « Au Jour le Jour. Le théâtre à l'Exposition de Chicago », *Le Figaro*, 29 juil. 1892. (F). Anonyme, « Theatrical News » *San Francisco Chronicle*, 15 nov. 1893. (ÉU) Anonyme, « Coquelin-Hading. A Great Play of the French Revolution. Coquelin Makes a Triumph Again », *San Francisco Chronicle*, 17 nov. 1893. (ÉU) Anonyme, « Albaugh's Grand Opera House »,

[2869] Les dates à Washington et Philadelphie ne sont pas inscrites dans l'*Account Book*. Nous les indiquons car elles figurent dans la presse et que nous n'y avons pas trouvé de mention d'annulation.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				Mexico : 25 mars-11 avr. (Gran Teatro Nacional)	*The Evening Star*, 6 déc. 1893. (ÉU) Anonyme, Chestnut St. Theatre. Next week », *The Philadelphia Inquirer*, 9 déc. 1893. (ÉU) Anonyme, « An Evening with the Players », *The Philadelphia Inquirer*, 12 déc. 1893. (ÉU) Anonyme, « Tremont Theatre », *The Boston Herald*, 30 déc. 1893. (ÉU) Anonyme, « Gran Teatro Nacional », *La Voz de Mexico*, 18 fév. 1894. (M)
51	27 nov. 1893-29 avr. 1894	Tournée du Metropolitan Opera. *Grand Italian Opera*. Directeurs : Abbey, Schoeffel et Grau.	Opéra (français, italien) *L'Africaine*, *Aida*, *L'Amico Fritz*,	ÉTATS-UNIS New York : 27 nov.-25 fév. (MOH)	US-NYmo, Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau, [livre de recettes], 1884-1908.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		Chanteuses : Sigrid Arnoldson, Mathilde Bauermeister, Emma Calvé, Virginia Colombati, Consuelo Domenech, Emma Eames, Olimpia Guercia, Anita Ibles, Nellie Melba, Lillian Nordica, Sofia Scalchi, Marie Tavary, Rita Elandi. Chanteurs : Mario Ancona, Armando Castelmary, Agostino Carbone, Giuseppe Cernusco, Luigi Colonnesi, Eugène Dufriche, Victor De Gromzeski, Pedro Guetary, Jean Lassalle, Fernando De Lucia, Catullo Maestri, Jean Martapoura, N. Mastrobuono, Georges Mauguière, Pol Plançon, Édouard de Reszké, Jean de Reszké, Antonio Rinaldini, Antonio de Vaschetti, Francesco Vignas, Lodovico Viviani. Chefs d'orchestre : Enrico Bevignani, Luigi Mancinelli,	*Carmen*[2870], *Cavalleria Rusticana*, *Don Giovanni*, *Faust*, *Hamlet*, *Les Huguenots*, *Lohengrin*, *Lucia di Lammermoor*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Mignon*, *Le Nozze di Figaro*, *Orfeo ed Euridice*, *Pagliacci*, *Philémon et Baucis*, *Rigoletto*, *Roméo et Juliette*, *Semiramide*, *Tannhäuser*, *Werther*.	Philadelphie : 5, 12 et 19 déc. ; 2, 9, 11 et 16 janv. ; 1er et 8 fév. Brooklyn : 21 et 30 déc. ; 16, 23 et 30 janv. ; 17 fév. Boston : 26 fév.-10 mars Chicago : 12 mars-7 avr. Saint Louis : 9 avr. -14 avr. New York : 16-29 avr. (MOH)	US-NYmo, *Metropolitan Opera House. Lessees and Managers : Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau. Grand Opera Season 1893-94*, [prospectus], 1893. EATON Quaintance, *Opera Caravan : Adventures of the Metropolitan on Tour, 1883-1956*, *op. cit.*, p. 201-204. https://archives.metopera.org/
52	janv.-19 mai 1894 Quitte le Havre le 10 mars à bord de *La Bretagne*. Arrive	Tournée de Mounet-Sully. Imprésarios : Abbey, Schoeffel & Grau Company.	Théâtre (français) *Andromaque*, *Antigone*, *Le Cid*,	FRANCE[2872] Lyon, Marseille, Nice, Cannes, Monte Carlo*.	F-Pcf, Fonds Mounet-Sully, Boîte 1, *Journal de Mounet-Sully*

[2870] Donné en français. CALVÉ Emma, *Sous tous les ciels, j'ai chanté…*, Paris, Librairie Plon, 1940, p. 101-103.
[2872] L'*Account Book* pas la tournée en Europe dont les journaux français et anglais parlent.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
	à New York le 19. Retour à bord de *La Touraine* le 26 mai (Mounet-Sully prend quelques jours de vacances après la dernière représentation pour voir les chutes du Niagara). Grau ne suit pas Mounet-Sully en Europe mais vient l'accueillir sur son bateau à son arrivée à New York.	Comédiennes : Aline Guyon, Jane Hading[2871], Mme Second-Weber, Mme Schmidt, Mme Viot. Comédiens : M. André, M. Bertin, M. Deval, M. Dorny, M. Gillio, M. Gourdan, M. Hermaut,M. Maffeo, M. Mallet, M. Mumie, M. Pichard, M. Prad, M. Remy, M. Rohde, M. Second, M. Urban, M. Viot. Théodore de Glaser, l'agent de Mounet-Sully, accompagne le tragédien dans cette tournée.	*Hamlet*, *Hernani*, *Œdipe Roi*, *Ruy Blas*.	ITALIE Milan EMPIRE AUSTRO-HONGROIS Vienne EMPIRE RUSSE Varsovie [Pologne] Saint Pétersbourg, Moscou [Russie] Odessa [Ukraine] ROUMANIE Bucarest … ÉTATS-UNIS New York : 26 mars-21 avr. (Abbey's Th.)	*pendant sa tournée d'Amérique*, 1894. F-Pcf, Fonds Mounet-Sully, Boîte 1, *Lettres de Mounet-Sully à sa femme pendant sa tournée d'Amérique, 1894*, [lettres manuscrites], 1894.[2873] US-NYmo, *Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau*, [livre de recettes], 1884-1908. GB-Lbl, Ellen Terry and Edith Craig Database. ET/D682. Anonyme, « Les représentations de Mounet-Sully en

[2871] Fin avril, à Washington, Grau ajoute Hading, encore aux États-Unis, à la troupe de Mounet-Sully, pensant ainsi faire de meilleures recettes. D'après les lettres que Mounet-Sully écrit à son épouse, cette association améliore les rentrées d'argent mais au détriment des relations entre comédiens, l'arrivée de Hading créant des tensions avec Mme Second-Weber dont elle reprend les rôles.

[2873] La première lettre que Mounet-Sully écrit à sa femme depuis New York mentionne une invitation d'Irving à un dîner qu'il va donner avant son départ. Le tragédien français entame donc sa tournée nord-américaine quand son confrère britannique termine la sienne (tournée 49).

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				Washington : 23-26 avr. Baltimore : 27-28 avr. Philadelphie : 30 avr.-5 mai Boston : 7-12 mai CANADA Montréal : 14-19 mai	Russie », *Le Figaro*, 20 oct.1893. (F) Anonyme, « The Drama in Paris », *The Era*, 6 janv. 1893. (RU) Anonyme, « Actors from over Seas. The Mounet-Sully Company Arrives », *New-York Daily Tribune*, 20 mars 1894. (ÉU)
53	18 Juin-28 juil. 1894 Départ pour l'Angleterre le 16 juin 1894	Tournée de Sarah Bernhardt avec la troupe du Théâtre de la Renaissance. Imprésarios : Abbey, Schoeffel & Grau. Locataire et directeur du théâtre : Augustin Daly. Comédiennes : Marie Grandet, Merle, Seyer… Comédiens : Angelo, Albert Darmont, Henri Deschamps, Deval, Dunenbourg, Lacroix, Laroche, de Max… Liste non exhaustive.	Théâtre (français) *Andromaque*, *L'Aveu*, *La Dame aux camélias*, *Fédora*, *La Femme de Claude*, *Izyel* (création locale), *On ne badine pas avec l'amour*, *Phèdre*, *Les Rois*, *La Tosca*.	ROYAUME-UNI Londres : 18 juin-21 juil. (Daly's Th.) Édimbourg : 23 juil. (Lyceum Th.) Glasgow : 24 juil. Bradford : 25 juil. Birmingham : 26 juil. (Prince of Wales')	JOHNSON T. « Corres pondance anglaise », *Le Figaro*, 21 mars 1894. (F) BOYER Georges, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 3 juin 1894. (F) Anonyme, *Morning Post*, 28 mai ; 29 juin 1894. (RU)

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		La tournée dans les provinces est sous la gestion de C. J. Abud. La troupe comporte 60 personnes : artistes, musiciens, choristes, machinistes, costumiers, coiffeurs… Le matériel de la Renaissance (décors, tentures, accessoires…) voyage avec la troupe. Avant l'arrivée de Bernhardt, Eleonora Duse joue au Daly (jusqu'au 14 juin).		Liverpool : 27 juil. (Shakespeare Th.) Manchester : 28 juil. (Prince's Th.)	Anonyme, *London Evening Standard*, 14 juil. 1894. (RU) Anonyme, *The Era*, 14 juil. 1894. (F)
54	8 sept. 1894-15 juin 1895	Tournée de la Lillian Russell Opera Company. Imprésarios : Abbey, Schoeffel & Grau. Locataire et directeur du Lyceum Theatre (Londres) Henry Irving. C. J. Abud s'occupe personnellement de la saison londonienne. Chanteuses : Mme Amadi, Florence Burie, Comyns, Gracie Leigh, Susanne Leonard, Annie Meyers, Lizzie Ruggles, Lillian Russell, Sadie Wigley. Chanteurs : Compton Coutts, W. H. Denny, John George Honey, Le Hay, Avon Saxon, Fred	Opéra bouffe, opéra-comique (anglais) *The Queen of Brilliants*, *The Grand Duchess of Gerolstein* (remplace la première œuvre aux États-Unis après 4 semaines de représentations), *La Périchole* (donné à partir du 21 fév. ; alterne ensuite avec la *Grand Duchess*).	ROYAUME-UNI Londres : 8 sept.-18 oct. (Lyceum Th.) ÉTATS-UNIS New York : 7 nov.-22 déc. (Abbey's Th.) Brooklyn : 24-29 déc. Boston : 31 déc.-12 janv. 1895 Providence : 14-16 janv. Worcester : 17 janv.	US-NYmo, *Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau*, [livre de recettes], 1884-1908. GB-Lbl, Collection Northcott, 111 (1-2), *Special Engagement of Miss Lillian Russell. Lyrics and Argument of The Queen of Brilliants*, [livret].

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		Storey, Owen Westford, Hubert Wilke, Arthur Williams, Fred Wright jun.,. Chef d'orchestre: John d'Auban. Chœur de 100 chanteurs, orchestre de 50 instrumentistes.		Springfield : 18 janv. New Haven : 19 janv. Philadelphie : 21 janv.-2 fév. Chicago : 4-23 fév. Louisville : 25-28 fév. Columbus : 1er et 2 mars Pittsburgh : 4-9 mars Washington : 11-16 mars Baltimore : 18-23 mars Cincinnati : 25-30 mars Saint Louis : 1er-6 avr. Indianapolis : 8-10 avr. Détroit : 11-13 avr. Cleveland : 15-17 avr. Buffalo : 18-20 avr. New York : 29 avr.-15 juin (Abbey's Th.)	Anonyme, *London Evening Standard*, 28 août 1894. (RU) Anonyme, *Sporting Life*, 8 sept. 1894. (RU) Anonyme, « Music and the Drama », *Manchester Courier and Lancashire General Advertiser*, 15 sept. 1894. (RU) Anonyme, « London Theatres », *The Stage*, 25 oct. 1894. (RU)

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
55	10 oct.-11 nov. 1894	Tournée de Nellie Melba. Madame Melba Concert Company. Imprésarios : Abbey, Schoeffel & Grau. Chanteuses : Nellie Melba, Sofia Scalchi. Chanteur : Georges Mauguière, Pol Plançon. Pianiste : Gertrude Betz. Pianiste accompagnateur : Victor Harris. Chef d'orchestre : Enrico Bevignani. Orchestre du Metropolitan Opera.	Opéra (concerts) (français, italien) Programme du 6 nov. *Ruy Blas*, F. Mendelssohn « Ouverture de Ballo », A. Sullivan « Au Bruit », *Philémon et Baucis*, Ch. Gounod (Plançon) « Two Grenadiers » R. Schumann (Plançon) Barcarole, *Fra Diavolo*, Auber (Mauguière) « Famous Aria[2874] », *Orfeo*, Ch. W. Gluck (Scalchi)	ÉTATS-UNIS New York : 10 oct. Brooklyn : 12 oct. New York : 13 oct. Philadelphie : 15 oct. Albany : 17 oct. Buffalo : 18 oct. Philadelphie : 20 oct. New York : 21 oct., 2 et 4 nov. Washington : 6 nov. (Convention Hall) Boston : 10 nov. New York : 11 nov.	US-NYmo, *Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau*, [livre de recettes], 1884-1908. Anonyme, « Amusements. The Melba Concert », *The Evening Star*, 2 nov. 1894. (ÉU)

[2874] Nous supposons qu'il s'agit de « Che farò senza Euridice ».

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
			« Ah quel giorno », *Semiramide*, G. Rossini (Scalchi) *Polonaise en Si majeur*, I. Paderewski (Bertz) « Ah, fors'e lui », *La Traviata*, G. Verdi (Melba) « Sweet Bird », G. F. Haendel (Melba) « Se Saran Rose », L. Arditi (Melba) Ve acte de *Faust*, Gounod.		
56	18 oct.-10 nov. 1894	Saison de Francesco Tamagno. Imprésarios : Abbey, Schoeffel & Grau. Chanteuses : Mlle Ball, Mlle Bellini, Mme Corsí, Maria Pettigiani.	Opéra (italien) *Aida*, *Guillermo Tell*, *Hugonotes*, *Otello*, *Poliuto*, *Il Trovatore*. Liste non exhaustive.	MEXIQUE Mexico : 18 oct.- 3 nov. [8 représentations] (Gran Teatro Nacional) San Luis Potosí : 8 et 10 nov.	US-NYmo, *Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau*, [livre de recettes], 1884-1908. Anonyme, « Actualidades. El tenor Tamagno », *La Voz de*

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		Chanteurs : M. De Anna, M. Cecarelli, M. Ferraresi, M. Font, M. Lucenti, M. Nicolini, Enrico Serbolini. Chef d'orchestre : M. Lombardi. Les chanteurs qui accompagnent Tamagno lors de ces représentations font partie de la Sieni Opera Company (*The Two Republics*, 23. oct) *La Voz de Mexico* rapporte que le ténor voyage avec sa fille, qu'il a amenée avec lui « pour qu'elle connaisse ce beau pays[2875] ».			*Mexico*, 18 oct. 1894. (M) Gioconda, « Teatro Nacional. Guillermo Tell », *El Diario del Hogar*, 19 oct. 1894. (M) Anonyme, « Poliantea », *La Voz de Mexico*, 21 oct. 1894. (M) Anonyme, « The Tenor Tamagno », *The Two Republics*, 23 oct. 1894. (M) Alter Ego, « En la Opera. Guillermo Tell », *La Voz de Mexico*, 24 oct. 1894. (M) Alter Ego, « En la Opera. Hugonotes », *La*

[2875] « Dice Tamagno que tiene tantas simpatías por México, que trajo á su hija para que conociera este hermoso país. », Anonyme, « Actualidades. El tenor Tamagno », *La Voz de Mexico*, 18 oct. 1894.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
					Voz de Mexico, 26 oct. 1894. (M)
57	19 nov. 1894-30 avr. 1895	Tournée du Metropolitan Opera. Directeurs : Abbey, Schoeffel & Grau. Chanteuses : Mathilde Bauermeister, Mlle Bertinetti, Marie Van Cauteren, Libia Drog, Emma Eames, Mira Heller, Lucille Hill, Zélie de Lussan, Eugenia Mantelli, Nellie Melba, Myrtha Michaelena, Julia Miramar, Lillian Nordica, Sofia Scalchi, Sibyl Senderson, Jane de Vigne. Chanteurs : Abram Abramoff, Mario Ancona, Lloyd d'Aubigné, Maurizio Bensaude, Giuseppe Campanari, Agostino Carbone, Victor De Gromzeski, Catullo Maestri, Alfonso Mariani, Georges Mauguière, Victor Maurel, Heinrich Meyn, M. Nicolini, Dante Del Papa, Pol Plançon, Antonio Rinaldini, Édouard de Reszké, Jean de Reszké, Giuseppe Russitano, Francesco Tamagno, Roberto Vanni, Antonio de Vaschetti, Lodovico Viviani.	Opéra (français, italien) *Aida*, *Carmen*, *Elaine*, *Cavalleria Rusticana*, *Don Giovanni*, *Falstaff*, *Faust*, *Les Huguenots*, *Lohengrin*, *Lucia di Lamermoor*, *Manon*, *Die Meistersinger*, *Le Nozze di Figaro*, *Otello*, *Pagliacci*, *Rigoletto*, *Roméo et Juliette*, *Samson et Dalila*[2876], *La Traviata*, *Il Trovatore*. Concert : *Stabat Mater*.	ÉTATS-UNIS New York : 19 nov.-17 fév. (MOH) Philadelphie : 4, 11 et 18 déc. ; 8, 10, 15, 22, 24, 29 et 31 janv. ; 7 fév. Brooklyn : 13 et 20 déc. ; 10, 17 et 29 janv. ; 14 fév. Boston : 4 déc. Baltimore : 18-20 fév. Washington 21-23 fév. New York : 24 fév. Boston : 25 fév.-9 mars Chicago : 11-30 mars Saint-Louis 1er -6 avr.)	US-NYmo, Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau, [livre de recettes], 1884-1908. US-NYmo, *Metropolitan Opera House. Grand Opera. Lessees and Managers : Messrs. Henry E. Abbey and Maurice Grau. Season 1894-1895*, [prospectus], 1894. Anonyme, « Music and the Drama. Walter Damrosch », *Toronto Daily Mail*, 6 juil. 1894. (C) EATON Quaintance, *Opera Caravan : Adventures of the*

[2876] Les archives numériques du Metropolitan Opera (https://archives.metopera.org/) indiquent que l'opéra a probablement été représenté en français.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		Chefs d'orchestre : Enrico Bevignani, Luigi Mancinelli, Louis Saar. Le Metropolitan Opéra est loué à Walter Damrosch à partir de février 1895 pour y produire de l'opéra en allemand.		Boston : 9 -14 avr. New York : 15-30 avr. (MOH)	*Metropolitan on Tour, 1883-1956, op. cit.*, p. 204-208. https://archives.metopera.org/
58	26 fév.-13 juil.1895 Réjane et sa troupe arrivent à New York le 24 fév. après avoir voyagé à bord de *La Champagne*. Le retour sur le continent a lieu début juin.	Tournée de Réjane et de la troupe du Vaudeville. Imprésarios : Abbey, Schoeffel & Grau. Comédiennes : Mlle Avril, Mme Claudia, Mme Duluc, Gabrielle Réjane, Mme Simonson. Comédiens : M. Maury, M. Numes, M. Prevost, M. Rambert. Réjane est accompagnée de son mari, Paul Porel qui conserve la direction directe de la troupe, et de leur fille Germaine. *Madame Sans-Gêne* est donnée en anglais au Broadway Theatre pendant que Réjane est à New York. (*New York Times*, 3 mars 1895)	Théâtre (français) *Ma Cousine*, *Divorçons*, *L'Enfant merveilleuse*[2877], *Lolotte*, *Maison de poupée* [*Doll's House*], *Madame Sans-Gêne*, *Sapho*, *Lysistrata*.	ÉTATS-UNIS[2878] New York : 26 fév.-6/7 avr. (Abbey's Th.) Philadelphie : 8 avr.- (Broad St. Th.) Washington : 15-21 avr. (Grand Opera House [5 dates]) La Nouvelle-Orléans : avril Saint-Louis : avril	D'HEYLLI Georges, Gazette anecdotique, littéraire, artistique et bibliographique, 15 janv. 1895, p. 25-26. (F) Anonyme, « Music And Drama », *The Jewish Messenger*, 8 fév. 1895. (ÉU) Anonyme, « Mme Réjane's Arrival. The French Comedienne and Her Company on *La Champagne* », *The New*

[2877] Cette comédie en un acte est jouée à la Gisley House le 24 fév. avant le début de l'engagement de Réjane à l'Abbey Theatre. Louise Grau y joue le rôle principal et M. Porel monte également sur scène, avec des journalistes. Anonyme, « Mme Réjane's Arrival. The French Comedienne and Her Company on La Champagne », *The New York Times*, 25 fév. 1895.

[2878] Les dates surlignées sont annoncées à l'avance par Georges d'Heylli. Comme toutes ne correspondent pas à celles données par la presse américaine pendant la tournée, nous les renseignons à titre provisoire et indicatif. D'Heylli indique par exemple Baltimore le 8 avril. Georges d'Heylli, *Gazette anecdotique, op. cit.*

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				Chicago : fin avril-début mai Philadelphie : début mai [2 dates] Boston : 13-25 mai (Tremont Th.) CANADA Montréal : début juin [1 date] ROYAUME-UNI Londres : 1er-13 juil. (Garrick Th.)	*York Times*, 25 fév. 1895. (ÉU) Anonyme, « Madame Réjane Here », *The Philadelphia Inquirer*, 25 fév. 1895. (ÉU) Anonyme, « Notes of the Stage », *The New York Times*, 3 mars 1895. (ÉU) Anonyme, « Daudet's 'Sapho' Acted for the First Times in This Country », *The New York Times*, 26 mars 1895. (ÉU) Anonyme, « Amusements. Broad Street Theatre », *The Philadelphia Inquirer*, 31 mars 1895. (ÉU) Anonyme, « News, Notes and Gossip », *The*

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
					Sunday Herald, 7 avr. 1895. (ÉU) Anonyme, « Mme Réjane », *The Sunday Herald*, 21 avr. 1896. (ÉU) Anonyme, « Rejane Travels via the Southern », *The Washington Times*, 22 avr. 1895. (ÉU) Anonyme, « Tremont Theatre », *The Boston Herald*, 22, 25 mai 1895. (ÉU) Anonyme, *The Boston Herald*, 7 juin 1895. (ÉU) Anonyme, *The Era*, 29 juin 1895. (RU) Anonyme, *Globe*, 2 juil. 1895. (RU)

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
					Anonyme, *Morning Post*, 13 juil. 1895. (RU) HURET Jules, *Loges et coulisses. Réjane par elle-même*, Paris, Éditions de la Revue Blanche, p. 83-84.
59	2 sept. 1895-23 mai 1896	Tournée de Lillian Russell. Imprésarios : Abbey, Schoeffel & Grau. Composition de la troupe inconnue. La troupe donne 7 représentations par semaine, réparties sur 6 jours ; le dernier jours comprend 2 représentations (*Account Book*). Lillian Russell prend une semaine de repos entre le 28 avr. et le 3 mai 1896 (*Account Book*).	Opéra bouffe, opéra-comique (anglais) *Tzigane*, *La Perichole*, *Little Duke*, *The Grand Duchess of Gerolstein*, *Goddess of Truth*.	ÉTATS-UNIS Boston : 2-28 sept. (Tremont Th.) Washington : 30 sept.-5 oct. (Lafayette Square Opera House) CANADA Montréal : 7-12 oct. Toronto 14-19 oct. ÉTATS-UNIS Buffalo : 21-23 oct. Cleveland : 24-26 oct.	US-NYmo, Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau, [livre de recettes], 1884-1908. Anonyme, « Amusements. Lafayette Square Opera House », *The Evening Times*, 23 sept. 1895. (ÉU) Anonyme, « Boston Theatrical Attractions », *The Providence News*, 24 sept. 1895. (ÉU)

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				Chicago : 28 oct.-16 nov. Saint Louis : 18-23 nov. Cincinnati : 25-30 nov. Louisville : 2 et 3 déc. Nashville : 4 et 5 déc. Memphis : 6 et 7 déc. La Nouvelle-Orléans : 9-21 déc. [Lillian Russell malade les 13 et 14] Mobile : 23 déc. Atlanta : 24-26 déc. Macon : 27 déc. Augusta : 28 déc. Savannah : 30 et 31 déc. Charleston : 1er janv. 1896 Norfolk : 2 janv. Richmond : 3 et 4 janv. Pittsburgh : 6-11 janv.	

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				Philadelphie : 13-25 janv. Trenton : 27 janv. Easton PEN : 28 janv. Scranton : 29 janv. Wilkes-Barre : 30 janv. Reading : 31 janv. Harrisburg : 1er fév. Baltimore : 4-8 fév. Rochester : 10-12 fév. Syracuse : 13 fév. Albany : 14 fév. Poughkeepsie : 15 fév. Providence : 17-19 fév. New Haven : 20 fév. Hartford : 21 fév. Springfield : 22 fév. New York : 26 fév.-18 avr. (Abbey's Th.)	

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				Brooklyn : 20-25 avr. (E. D. Amplion) *;* 27 avr. (Columbia) Trenton : 4 mai Allentown : 5 mai Wilkes-Barre : 6 mai Scranton : 7 mai Wilmington : 8 mai Pottsville : 9 mai Philadelphie : 11-16 mai Harlem : 18-23 mai	
60	16 sept. 1895-15 mai 1896	Tournée d'Henry Irving et Ellen Terry. Imprésarios : Abbey, Schoeffel & Grau. Comédiennes : Ailsa Craig, Mlle Foster, Mme Lacy, Brenda Gibson, Maud Milton, Mlle Penrose, Ellen Terry, May Witty. Comédiens : M. Archer, M. Belmore, Frank Cooper, M. Innes, Henry Irving, S. Johnson, Fuller Mellish, M. Rivington, M. Valentine, Ben Webster.	Théâtre (anglais) *Becket*, *The Bells*, *Charles I*, *Christmas Story*, *The Corsican Brothers*, *Don Quixote*, *Faust*, *Godefroi and Yolande*, *Journeys End in Lovers Meeting*, *King Arthur*, *Louis XI*, *The Lyons Mail*,	CANADA Montréal : 16-21 sept. (Academy of Music) Toronto : 23-28 sept. (Grand Opera House) ÉTATS-UNIS Boston : 30 sept.-26 oct. (Tremont Th.)	US-NYmo, Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau, [livre de recettes], 1884-1908. GB-Lbl, Ellen Terry and Edith Craig Database, ET 5, 149, ET POLLING 1and2 (BL) Loan 125/76/4, *Schedule. American*

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		Équipe du Lyceum Th. : J. Meredith Ball (musical director), C. E. Howson (trésorier), H. J. Loveday (stage manager), Bram Stoker (acting manager). La troupe joue 7 fois par semaine sur six jours, le dernier jour comprenant 2 représentations. (*Account Book*).	*Macbeth*, *The Merchant of Venice*, *Much Ado about Nothing*, *Nance Oldfield*, *A Story of Waterloo*.	New York : 29[2879] oct.-21 déc. (Abbey's Theatre) Philadelphie : 23 déc.-4 janv. 1896 (Chestnut St. Opera House) Baltimore : 6-11 janv. (Academy of Music) Washington : 13-18 janv. Richmond : 20-21 janv. Charleston : 22 janv. Savannah : 23 janv. Atlanta : 24-25 janv. La Nouvelle-Orléans : 27 janv.-1er fév. (Grand Opera House) Memphis : 3-4 fév. Nashville : 5-6 fév.	*Tour 1895-96 for Henry Irving, Ellen Terry and the Lyceum Company, 1895.* GB-Lbl, Ellen Terry and Edith Craig Database, Loan 125/24/6, (Box 37), *Programs. American Tour 1895-96 for Henry Irving, Ellen Terry and the Lyceum Company*.

[2879] Le *Schedule* annonce la date du 28 et l'*Account Book* celle du 29 ; ces derniers étant remplis au fur et à mesure de la tournée, nous retenons la date qui y est indiquée en partant du principe que le prospectus imprimé avant le début de la tournée est soumis à divers aléas et que les dates sont susceptibles de varier.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				Louisville : 7-8 fév. Saint Louis : 10-15 fév. (Grand Opera House) Cincinnati : 17-22 fév. (Grand Opera House) Chicago : 24 fév.-21 mars (Columbia Th.) Indianapolis : 23-25 mars Détroit : 26-28 mars Cleveland : 30 mars-1er avr. Buffalo : 2-4 avr. Philadelphie : 13-18 avr. (Chestnut St. Opera House) Boston : 20-25 avr. (Tremont Th.) Providence[2880] : 27-29 avr.	

[2880] Le *Schedule* annonçait Worcester après Providence, absent de l'*Account Book*.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				Springfield : 30 avr. Hartford : 1er mai Newhaven : 2 mai New York : 4-15[2881] mai (Abbey's Th.)	
61	18 nov. 1895-28 avr. 1896 Les artistes engagés en Italie partent de Gênes le 31 oct. 1895 Les chœurs, danseuses et le personnel technique partent d'Angleterre.	Tournée de la troupe du Metropolitan Opera. Imprésarios : Abbey, Schoeffel & Grau. Chanteuses : Johanna Bach, Mathilde Bauermeister, Lola Beeth, Marie Brema, Emma Calvé, Marie Van Cauteren, Marie Engle, Clara Hunt, Aurelia Kitzu, Eugenia Mantelli, Nellie Melba, Lillian Nordica, Rosa Olitzka, Frances Saville, Sofia Scalchi, Marcella Sembrich, Sophie Traubmann. Chanteurs: Mario Ancona, Karl Bucha, Vittorio Arimondi, Victor Capoul[2882], Agostino Carbone,	Opéra (allemand, français, italien)[2883] *L'Africaine*, *Aida*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Carmen*, *Cavalleria Rusticana*, *Falstaff*, *Faust*, *La Favorita*, *Les Huguenots*, *Lohengrin*, *Lucia di Lammermoor*, *Manon*, *La Navarraise*, *Philémon et Baucis*,	ÉTATS-UNIS New York : 18 nov.-16 fév. (MOH) Brooklyn :17, 24 et 31 déc. ; 7, 14, 21 et 28 janv. ; 4, 13 fév. Boston : 17 fév.-29 fév. Baltimore et Washington en alternance 2-7 mars	US-NYmo, *Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau*, [livre de recettes], 1884-1908. US-NYmo, *Grand Opera. Metropolitan Opera House. Lessees and Managers, Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau. Grand Opera. Season 1895-96.*, [prospectus], 1895.

[2881] Le *Schedule* annonçait une clôture le 16 et non le 15 mai.

[2882] *Le Figaro* annonce Victor Capoul dans la troupe mais ni les listes d'Eaton ni celles du Metropolitan Opera ne mentionnent son nom. Le ténor participe néanmoins au concert annuel de la *French Benevolent Society of New York* en avril 1896, durant lequel le *New York Times* écrit qu'il a été « prêté » par les directeurs de l'Opéra. Il est donc possible qu'il ait participé à quelques représentations en plus de ce concert de bienfaisance. Anonyme, « In Aid of the French Hospital », *The New York Times*, 12 avril 1896.

[2883] Quaintance Eaton mentionne *Le Cid* dans la programmation. Cette œuvre n'étant ni répertoriée dans www.archives.metoperafamily.org ni dans la presse pour la saison 1895-1896, nous ne la faisons pas figurer ici. *Idem* pour *Le Prophète*, dont seule La « Marche du couronnement » est donnée le 15 déc. 1895 lors d'un concert dominical. Au contraire, *La Navarraise* est absente de https://archives.metopera.org/ mais bien indiquée dans le *New York Times*.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		Armand Castelmary, Giuseppe Cernusco, Giuseppe Cremonini, Maurice Devriès, Giuseppe Kaschmann, John August Livermann, M. de Longprez, Albert Lubert, Catullo Maestri, Georges Mauguière, Victor Maurel, Otto Mirsalis, Pol Plançon, Édouard de Reszké, Jean de Reszké, M. Riedel, Antonio Rinaldini, Giuseppe Russitano, Roberto Vanni, Antonio de Vaschetti, Lodovico Viviani, Adolph Wallnöfer. Première danseuse : Mlle Maria Giuri. Chefs d'orchestre : Enrico Bevignani, Louis Saar, Anton Seidl, Armando Seppilli. Troupe d'environ 350 personnes (recrutées en Europe). Chaque vedette a un rôle phare dans lequel elle fait sa rentrée à l'ouverture de la saison. D'après l'*Account Book*, Yvette Guilbert donne un conseil au Metropolitan Opera le 19 janv. 1896.	*Rigoletto*, *Roméo et Juliette*, *Tannhäuser*, *La Traviata*, *Tristan und Isolde*, *Il Trovatore*, *Die Walküre*[2884]. Concert : *La Damnation de Faust*.	Philadelphie : 9-14 mars Buffalo : 16-18 mars Détroit : 19-21 mars Chicago : 23 mars-4 avr. Saint Louis : 6-11 avr. New York : 13-28 avr. (MOH)	BOYER Georges, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 12 août 1895. (F) BOYER Georges, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 18 août 1895. (F) BOYER Georges, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 31 oct. 1895. (F) CAPOUL Victor, « Figaro en Amérique », *Le Figaro*, 7 avr. 1895. (F) Anonyme, « Calvé in La Navarraise », *The New York Times*, 12 déc. 1895. (ÉU)

[2884] *Tristan und Isolde* et *Die Walküre* sont donnés en allemand cette saison. https://archives.metopera.org/ et Anonyme, « Die Walkuere (sic.) in German », *The New York Times*, 10 janv. 1896. Le programme de la saison évoque aussi des opéras donnés en allemand par des artistes germaniques.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
					Anonyme, « Die Walkuere (sic.) in German », *The New York Times*, 10 janv. 1896. EATON Quaintance, *Opera Caravan : Adventures of the Metropolitan on Tour, 1883-1956, op. cit.*, p. 208-211. https://archives.metopera.org/
62	20 janv. 1896-22 mai 1896 (retour) Départ pour le Havre à bord de *la Normandie* le 23 mai 1896 avec Maurice Grau. Arrivée au Havre le 31 mai 1896. Victor	Tournée de Sarah Bernhardt. Imprésarios : Abbey, Schoeffel & Grau. Comédiennes : Sarah Bernhardt, Mme Berthilde, Mme Boulanger, Mme Cauti, Mme Gournay, Marie Grandet, Pauline Merle, Mme Moskovite, Pauline Patry, Suzanne Seylor. Comédiens : M. André, Charles Angelo, M. Brunière, M. Castelli, M. Chameroy, Jean Dara, Albert Darmont, M. Deneubourg, M. Deval, M.	Théâtre (français) *Adrienne Lecouvreur*, *La Dame aux camélias* [*Camille*], *La Femme de Claude*, *Fédora*, *Gismonda*, *Izeyl*, *Magda*, *La Tosca*.	ÉTATS-UNIS New York : 20 janv.-22 fév. (Abbey's Th.) Brooklyn : 24 fév. Albany : 25 janv. CANADA Montréal : 26-29 fév. ÉTATS-UNIS	US-NYmo, *Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau*, [livre de recettes], 1884-1908. CAPOUL Victor, « Figaro en Amérique », *Le Figaro*, 7 avr. 1895. (F) Anonyme, « The Drama. Sarah Bernhardt in

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
	Ullmann y attend Bernhardt et Grau. Mme Grau fait partie du comité d'accueil de la gare Saint-Lazare.	Dubos, M. Gérard, M. Giraud, M. Kolo, M. Piron, M. Ramy. Bernhardt joue 7 à 8 fois par semaine (*Account Book*).		Philadelphie : 2-7 mars Washington : 9-14 mars Baltimore : 16-18 mars New Haven : 19 mars Hartford : 20 mars Springfield : 21 mars Boston : 23 mars-4 avr. CANADA Toronto : 6-7 avr. London : 8 avr. ÉTATS-UNIS Détroit : 9-10 avr. Columbus : 11 avr. Cincinnati : 13-16 avr. Louisville : 17-18 avr. La Nouvelle-Orléans : 20-25 avr. Indianapolis : 27 et 28 avr.	Izeyl, *New-York Tribune*, 21 janv. 1896. (ÉU) Anonyme, « Nouvelles par dépêches de nos correspondants », *Le Figaro*, 24 mai 1896. (F) HURET Jules, « Le Retour de Sarah », *Le Figaro*, 2 juin 1896.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				Saint Louis : 29 avr.-2 mai Chicago : 4-9 mai Cleveland : 11-12 mai Buffalo : 13 mai Rochester : 14 mai Syracuse : 15 mai New York : 16-22 mai	
63	16 nov. 1896-avr. 1897 Grau, sa femme Marie et leur fille Louise quittent le Havre le 31 oct. 1896 pour NY à bord de *la Champagne* avec une partie de la troupe (les Reszké,	Saison et tournée de la troupe du Metropolitan Opera. Directeurs : Maurice Grau, John Baptist Schoeffel.[2885] Chanteuses : Mathilde Bauermeister, Maria Belina, Emma Calvé, Marie Van Cauteren, Emma Eames, Marie Engle, Felia Litvinne, Eugenia Mantelli, Nellie Melba, Rosa Olitzka, Sophie Traubmann, Clementine de Vere. Chanteurs : Mario Ancona, Lloyd d'Aubigné, Jacques Bars, Giuseppe Campanari, Armand	Opéra (allemand, français, italien) *L'Africaine*, *Aida*, *Carmen*, *Cavalleria Rusticana*, *Don Giovanni*, Faust, *Les Huguenots*, *Le Cid*, *Lohengrin*, *Roméo et Juliette*, *Martha*, *Mefistofele*, *Philémon et Baucis*, *Tristan und*	ÉTATS-UNIS New York : 16 nov.-20 fév. (MOH) Brooklyn : 7, 19 et 28 janv.; 11 fév. New Haven : 11 janv. Hartford : 26 janv. Chicago : 22 fév.-20 mars	US-NYmo, *Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau*, [livre de recettes], 1884-1908. US-NYmo, *Grand Opera. Metropolitan Opera House. Lessees and Managers : Abbey, Schoeffel & Grau, Limited. Grand Opera*

[2885] Henry E. Abbey meurt le 17 oct. 1896. Malgré son décès, l'entreprise Abbey, Schoeffel & Grau Limited, dont les statuts ont été revus l'été précédent, dirige toujours l'Opéra cette saison. Le prospectus annonçant le programme de la saison ne mentionne pas la disparition d'Abbey.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
	Lassalle et Plançon).	Castelmary, Antonio Ceppi, Giuseppe Cernusco, Iginio Corsi, Giuseppe Cremonini, Maurice Devriès, Jean Lassalle, Von Adolph Hübbenet, Catullo Maestri, Pol Plançon, Édouard de Reszké, Jean de Reszké, M. Riedel, Thomas Salignac, Antonio de Vaschetti, Lodovico Viviani. Chefs d'orchestre : Enrico Bevignani, Luigi Mancinelli, Louis Saar, Anton Seidl.	*Isolde*, *Il Trovatore, Siegfried*[2886].	Saint Louis : 22-25 mars Louisville : 26-27 mars Cincinnati : 29 mars-3 avr. Boston : 4-10 avr. New York : 14-20 avr.	*Season 1896-1897*, [prospectus], 1896. HURET Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 1er nov. 1896. (F) EATON Quaintance, Opera Caravan : Adventures of the Metropolitan on Tour, 1883-1956, New York, Da Capo Press, 1978, p. 211-213. https://archives.metopera.org/
64	10 mai 1897-28 juil. 1897	Royal Opera Season – Covent Garden. Direction : Grand Opera Syndicate – Lord de Grey et M. Higgins. Managing director : Maurice Grau. Régisseur général : Neil Forsyth.	Opéra (italien) *Aida* (4), *L'Attaque du moulin* (2), *Carmen* (4), *Don Giovanni* (2), *Evangelimann* (2), *Faust* (7), *Les Huguenots* (5), *Inès*	ROYAUME-UNI Londres : 10 mai-28 juil. (ROH Covent Garden)	GB-Lrohc, 8/4/2, Royal Opera, Covent Garden. *Programmes from 1897 to 1899*. HURET Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 27

[2886] *Siegfried* est exclusivement donné en allemand tandis que *Lohengrin* est donné soit en allemand soit en italien. https://archives.metopera.org/

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		Chanteuses : Ada Adiny, Miss Bartlett, Mathilde Bauermeister, Hebe Bliss, Fernanda Brazzi, Marie Brema, Marie Van Cauteren, Emma Eames, Marie Engle, Margherita Kowska, Zélie de Lussan, Margaret Macintyre, Jennie Mc-Culloch, Louise Meisslinger, Nellie Melba, Liane Pacary, Esther Palliser, Mme Piton, Margaret Reid, Maud Roudès, Regina de Sales, Frances Saville, Ernestine Schumann-Heink, Sophie Sedlmair, Susan Strong, Clementine de Vere, Jane de Vigne. Chanteurs : Albert Alvarez, Mario Ancona, Jacques Bars, David Bispham, Charles Bonnard, Charles Brucks, Antonio Ceppi, Giuseppe Cernusco, Iginio Corsi, Édouard de Reszké, Jean de Reszké, Antonio de Vaschetti, Andreas Dippel, Hector Dufranne, Georges Dupeyron, Ernest van Dyck, Lucien Fugère, Charles Gilibert, Marcel Journet, Julius Lieban, Catullo Maestri, Thomas Meux, Jean Noté, Monsieur Paz, Pol Plançon, Lempriere Pringle, Maurice Renaud, Thomas Salignac, Emile Scaremberg, Giovanni Simon, Lodovico Viviani. Chefs d'orchestre : Philippe Flon, Luigi Mancinelli, Albert Rendegger, Anton Seidl.	*Mendo* (3), *Lohengri*n (7), *Manon* (3), *Die Meistersinger* (3), *Le Nozze di Figaro* (2), *Roméo et Juliette* (6), *Siegfried* (4), *Tannhäuser* (6), *La Traviata* (1), *Tristan und Isolde* (3), *Die Walküre* (3).		juil. 1896 ; 14 mai, 1er août 1897. (F) ROSENTHAL Harold, *Two Centuries of Opera at Covent Garden*, Londres, Putnam, 1958, p. 730-731.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		Du 2 au 30 oct., la Carl Rosa Company occupe le théâtre (Rosenthal, p. 731)			
65	9 mai- 26 juil. 1898[2887]	Royal Opera Season – Covent Garden. Direction administrative : Grand Opera Syndicate – Lord de Grey et M. Higgins. Managing director : Maurice Grau. Régisseur général : Neil Forsyth. Régisseur chargé de la mise en scène du répertoire général : M. Baudu. Régisseur chargé du répertoire wagnérien : M. Fœhlig. Chanteuses : Suzanne Adams, Mathilde Bauermeister, Marie Brema, Emma Calvé, Mme Czuick, Zélie de Lussan, Emma Eames, Marie Engle, Mme Ganne, Meyrianne Heglon, Louise Meisslinger, Nellie Melba, Lillian Nordica, Liane Pacary, Margaret Reid, Frances Saville, Ernestine Schumann-Heink, Milka Ternina,	Opéra (allemand, français, italien [les solistes chantent dans la langue originale, les chœurs chantent en italien]) *Aida* (1), *Il Barbiere di Siviglia* (1), *Carmen* (7), *Cavalleria Rusticana* (2), *Don Giovanni* (1), *Ero e Leandro* (2), *Faust* (7), *Fidelio* (2), *Göttedämmerung* (3), *Hamlet* (1), *Henri VIII* (2), *Lohengrin* (7), *Mefistofele* (1), *Die Meistersinger* (4), *Le Nozze di Figaro* (2),	ROYAUME-UNI Londres : 9 mai-26 juil. (ROH, Covent Garden)	GB-Lrohc, Royal Opera, Covent Garden. *Programmes from 1897 to 1899*, 8/4/2. HURET Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 7 fév., 12 mai, 14 mai 1898. (F) ROSENTHAL Harold, *Two Centuries of Opera at Covent Garden*, *op. cit.*, p. 732-733.

[2887] Harold Rosenthal indique les dates du 9 mai et du 16 juil. pour cette saison. Les programmes conservés aux archives de la R.O.H. ne commencent cependant qu'au 11 mai et vont jusqu'au 26 juil., avec *Roméo et Juliette*, en français, comme dernière représentation de la saison.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		Fanchon Thompson, Josephine von Artner, Marion Weed. Chanteurs : Henri Albers, Charles Bonnard, Hans Breuer, Giuseppe Campanari, Agostino Carbone, Sgr Costa, Édouard de Reszké, Jean de Reszké, Andreas Dippel, Hector Dufranne, Eugène Dufriche, Fritz Feinhals, Charles Gilibert, Marcel Journet, Thomas Meux, Karl Nebe, Pol Plançon, Lempriere Pringle, Maurice Renaud, Albert Saléza, Gabriel Soulacroix, Roberto Vanni, Ernest van Dyck, Anton van Rooy, Rudolf von Milde, Rudolf Wittlekopf. Chefs d'orchestre : Philippe Flon, Luigi Mancinelli, Felix Mottl, Alberto Randegger, Franz von Schalk, Hermann Zumpe.	*Orfeo*[2888] (2), *Philémon et Baucis* (1), *Das Rheingold* (3), *Roméo et Juliette* (4), *Siegfried* (3), *Tannhäuser* (3), *La Traviata* (1), *Tristan und Isolde* (4), *Die Walküre* (5).		
66	23 juin -mi-juil. 1898	Tournées de Sarah Bernhardt avec la troupe du Théâtre de la Renaissance. Imprésario : Maurice Grau. Administrateur : C. J. Abud. Comédiennes : Sarah Bernhardt, Saryta Bernhardt, Mme Berthilde, Mme Boulanger,	Théâtre (français) *Adrienne Lecouvreur*, *La Dame aux camélias*, *La Femme de Claude*. Liste non exhaustive.	ROYAUME-UNI Croydon : 23 juin (Grand Theatre) Londres : 27 juin-… (Lyric Th.)	Anonyme, « Sarah Bernhardt at Croydon. (From our own correspondent.) », *The Era*, 25 juin 1898. (RU) HURET Jules, « Courrier des

[2888] Il s'agit de l'*Orfeo* de Glück, donné en français.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		Marie Grandet, Mme Labady, Mme O. Redze, Suzanne Seylor. Comédiens : M. Colas, Jean Dara, M. Deneubourg, M. Deval, M. Champeroy, M. Lacroix, M. Lefrançais, M. Piron, M. Stebler. La troupe joue avec les costumes et accessoires du Théâtre de la Renaissance.		Brighton : 5 juil. (Th. Royal) … Newcastle upon Tyne : 13 juil. (Tyne Th.) Liverpool : Manchester :	théâtres », *Le Figaro*, 28 mai, 7 juil. 1898. (F) Anonyme, « The Standard. Lyric », *London Evening Standard*, 1er juil. 1898. (RU) Anonyme, « Amusements in Brighton », *The Era*, 9 juil. 1898. (RU) Anonyme, « Amusements in Newcastle-on-Tyne. (From our own correspondent.) », *The Era*, 16 juil. 1898. (RU) Anonyme, « Manchester Railway Accident. Sarah Bernhardt's narrow Escape », *Reynold's Newspaper*, 17 juil. 1898. (RU)

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
67	4 juil.-21 juil. 1898	Saison londonienne de Constant Coquelin. Imprésario : Maurice Grau. Directeur de salle : Henry Irving. Comédiennes : Marie Legault, Mlle Miroir. *Liste non exhaustive*. Comédiens : M. Castillan, Constant Coquelin, Jean Coquelin, M. Dujardin, M. Nicolini, M. Péricaud, M. Volny.	Théâtre (français) *Cyrano de Bergerac*.	ROYAUME-UNI Londres : 4-21 juil. (Lyceum Th.)	HURET Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 28 mai 1898. (F) Anonyme, *London Evening Standard*, 1er juin 1898. (RU)
68	7 nov. 1898-23 avr. 1899	Saison et tournée de la troupe du Metropolitan Opera. *Grau Grand Opera Company*. Directeur : Maurice Grau. Chanteuses : Suzanne Adams, Johanna Bach, Mathilde Bauermeister, Marie Brema, Rosalia Chalia, Marthe Djella, Emma Eames, Johanna Gadski, Lilli Lehmann, Eugenia Mantelli, Minnie Molka-Kellogg, Lillian Nordica, Louise Meisslinger, Olga Pevny, Maud Roudez, Ernestine Schumann-Heink, Marcella Sembrich. Chanteurs : Henri Albers, Jacques Bars, David Bispham, Giuseppe Campanari, Agostino Carbone, Maurice Devriès, Andreas Dippel, Eugène Dufriche, Ernest Van Dyck, Catullo	Opéra (allemand, français, italien) *Aida*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Don Giovanni*, *Ero e Leandro*, *Les Huguenots*, *Lohengrin*, *Lucia di Lammermoor*, *Martha*, *Le Nozze di Figaro*, *Roméo et Juliette*, *Tannhäuser*, *Faust*, *La Traviata*, *Il Trovatore*, *Rigoletto*, *Tristan und Isolde*, *Die Walküre*.	ÉTATS-UNIS Chicago : 7-26 nov. New York : 29 nov.-26 mars 1899 (MOH) Brooklyn : 3, 10 et 26 janv. ; 3 et 9 fév. Philadelphie : 31 janv. ; 2, 21, 23 et 28 fév. ; 2, 7 et 9 mars Boston : 27 mars-8 avr. New York : 2, 9 avr. Baltimore : 10-12 avr.	US-NYmo, *Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau*, [livre de recettes], 1884-1908. US-NYmo, *Grand Opera Season of 1898-99. Under the Direction of Mr. Maurice Grau. (Also Manager of Royal Opera, Covent Garden, London)*, [prospectus], 1898. EATON Quaintance, *Opera Caravan : Adventures of the*

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		Maestri, Hans Meffert, Theodore Meux, Adolph Mühlmann, Pol Plançon, Lempriere Pringle, Édouard de Reszké, Jean de Reszké, Anton van Rooy, Albert Saléza, Thomas Salignac, Roberto Vanni. Chefs d'orchestre : Enrico Bevignani, Luigi Mancinelli, Franz von Schalk. Lors de cette saison, Grau engage Walter Damrosch pour diriger, chaque dimanche à New York, des concerts de musique allemande. Cette saison est la première durant laquelle le cycle du *Ring* de Wagner est donné en intégralité aux États-Unis, sans coupures. Le programme de la saison souligne aussi les efforts que la direction a faits pour donner ces œuvres dans le style le plus proche de celui des représentations données à Bayreuth.		Washington : 13-15 avr. Pittsburg : 17-19 avr. Philadelphie : 20 avr. New York : 21[2889] et 23 avr.	*Metropolitan on Tour, 1883-1956, op. cit.*, p. 213-215. https://archives.metopera.org/
69	8 mai 1899-24 juil. 1899[2890]	Royal Opera Season – Covent Garden. Direction administrative : Grand Opera Syndicate – Lord de Grey et M. Higgins.	Opéra (allemand, français, italien) *Aida* (4), *La Bohème* (4), *Carmen* (5),	ROYAUME-UNI Londres : 14 mai-30 juil. (ROH Covent Garden)	Royal Opera, Covent Garden. Programmes from 1897 to 1899, 8/4/2, GB-Lrohc.

[2889] Représentation au bénéfice de Maurice Grau (*Account Book*).
[2890] Rosenthal donne 8 mai-24 juil. mais le programme du 24 juillet n'indique pas qu'il s'agit de la dernière représentation de la saison.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		Managing director : Maurice Grau. Régisseur général/secrétaire : Neil Forsyth. Chanteuses : Suzanne Adams, Mathilde Bauermeister, Lucienne Bréval, Zélie de Lussan, Mlle Elba, Marie Engle, Johanna Gadski, Louise Homer, Meyrianne Heglon, Mlle Leclerc, Lilli Lehmann, Felia Litvinne, Nellie Melba, Henriette Mottle, Lillian Nordica, Rosa Olitzka, Giulia Ravogli, Ernestine Schumann-Heink, Mme Seiffert, Luisa Sobrino, Phoebe Strakosch, Susan Strong, Mlle Thévenet. Chanteurs : Henri Albers, Mario Ancona, Jacques Bars, David Bispham, Maurice Cazeneuve, Herman Devriès, Andreas Dippel, Ernest van Dyck, Fernando de Lucia, Eugène Dufriche, Édouard de Reszké, Jean de Reszké, Charles Gilibert, Peter Heidkamp, Marcel Journet, Thomas Meux, Adolph Muhlmann, Pol Plançon, Lempriere Pringle, Maurice Renaud, Albert Saléza, Thomas Salignac, Herman Schramm, Karl Scheidemantel, Antonio Scotti, Anton van Rooy, Roberto Vanni.	*Cavalleria Rusticana* (3), *Le Châlet* (1), *Don Giovanni* (3), *Ero e Leandro* (1), *Faust* (8), *Fidelio* (1), *Der Fliegende Holländer* (2), *Les Huguenots* (2), *Lohengrin*[2891] (6), *Lucia di Lammermoor* (2), *Die Meistersinger* (2), *Messaline* (3), *La Norma* (2), *Pagliacci* (4), *Roméo et Juliette* (5), *Tannhäuser* (5), *Tristan und Isolde* (4), *Die Walküre* (4).		Jules Huret, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 16 mars 1899. (F) Anonyme, « Nouvelles ; Angleterre », *Le Figaro*, 25 mai 1899. (F) ROSENTHAL Harold, *Two Centuries of Opera at Covent Garden*, *op. cit.*, p. 733-734.

[2891] Chanté en ouverture de saison puis à Windsor par la troupe de Covent Garden (frères de Reszké, Mmes Schumann et Nordica) pour le 80ème anniversaire de la Reine.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		Chefs d'orchestre : Philippe Flon, Luigi Mancinelli, Karl Muck. Le Syndicat a redécoré le théâtre et fait installer un nouveau système électrique et un fumoir.			
70	15 juin 1899-…	Tournée de Constant Coquelin avec la troupe du Théâtre de la Porte Saint-Martin. Imprésarios : Maurice Grau, A. et S. Gatti. Comédiennes : Jane Hading, Marie Legault. Comédiens : Constant Coquelin, M. Volny. *Listes non exhaustives*.	Théâtre (français) *Cyrano de Bergerac*, *Mademoiselle de la Seiglière*, *Plus que Reine*, *Les Précieuses ridicules*, *Tartuffe*. Liste non exhaustive.	ROYAUME-UNI Nottingham : 15 juin (Nottingham Th. Royal) Newcastle upon Tyne : 17 juin (Tyne Th.) Glasgow : 20 juin (Th. Royal) Dublin : 23-24 juin (Gaiety Th.) [Irlande] Londres : (Adelphi Th.) …	HURET Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 22 mai 1899. (F) Anonyme, « Evening Chronicle », *Newcastle Evening Chronicle*, 2 juin 1899. (RU) Anonyme, « Entertainments », *Hampshire Post and Southsea Observer*, 2 juin 1899. (RU) Anonyme, *London Evening Standard*, 3 juin 1899. (RU)

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
					Anonyme, « Music and the Drama », *Northern Whig*, 5 juin 1899. (RU) Anonyme, « Popular Entertainments », *Glasgow Herald*, 7 juin 1899. (RU) Anonyme, « Music and the Drama », *Notthinghamshire Guardian*, 10 juin 1899. (RU) Anonyme, « Gaiety Theatre », *Freeman's Journal*, 16 juin 1899. (RU)
71	8 oct. 1899-25 avr. 1900 Les époux Grau et leur fille débarquent au Havre avec une partie de la troupe	Saison et tournée de la troupe du Metropolitan Opera. Imprésario et directeur : Maurice Grau. Chanteuses : Suzanne Adams, Johanna Bach, Mathilde Bauermeister, Mlle Bertinetti, Isabelle	Opéra (allemand, français, italien)[2892] *Aida*, *Carmen*, *Cavalleria Rusticana*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Faust*, *Der Fliegende*	ÉTATS-UNIS New York : 8, 15, 22, 29 oct. ; 5 nov., 3, 11 déc.	US-NYmo, Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau, [livre de recettes], 1884-1908. US-NYmo, *1899-1900 Grand Opera. Tour of*

[2892] L'*Hérodiade* de Massenet et la *Sapho* de Gounod devaient être données cette saison mais leur programmation a été annulée.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
	le 5 mai 1900. Ils ont voyagé à bord de la *Touraine*.	Bouton, Marie Brema, Eleanor Broadfoot, Emma Calvé, Marie Van Cauteren, Johanna Gadski, Zélie de Lussan, Eugenia Mantelli, Minnie Molka-Kellogg, Lillian Nordica, Rosa Olitzka, Olga Pevny, Nina Pratti, Ernestine Schumann-Heink, Marcella Sembrich, Susan Strong, Milka Ternina, Clementine de Vere. Chanteurs : Albert Alvarez, Jacques Bars, Theodore Bertram, Claude Bonnard, Hans Breuer, Giuseppe Campanari, Giuseppe Cernusco, Pierre Cornubert, Antonio Pini-Corsi, Maurice Devriès, Andreas Dippel, Eugène Dufriche, Ernest Van Dyck, Fritz Friedrichs, M. Illy, Catullo Maestri, Theodore Meux, Adolph Mühlmann, Julius Perotti, Pol Plançon, Lempriere Pringle, Auguste Queyla, Édouard de Reszké, Anton van Rooy, Albert Saléza, Thomas Salignac, Césare Sonnino, Antonio Scotti, Roberto Vanni, Otto Weber. Chefs d'orchestre : Enrico Bevignani, Gustav Hinrichs, Luigi Mancinelli, Emil Paur.	*Holländer*, *Don Giovanni*, *Götterdämmerung*, *Les Huguenots*, *Lohengrin*, *Die Meistersinger*, *Mignon*, *Le Nozze di Figaro*, *Pagliacci*, *Don Pasquale*, *Le Prophète*, *Das Rheingold*, *Rigoletto*, *Roméo et Juliette*, *Siegfried*, *Tannhäuser*, *La Traviata*, *Tristan und Isolde*, *Il Trovatore*, *Die Walküre*.	[Sunday Concerts][2893] (MOH) New Haven : 10 oct. (Hyperion Th.) Springfield : 11 oct. (Court Square Th.) Albany : 12 oct. (Harmanus Lyceum) Utica : 13 oct. (Utica Opera House) Syracuse : 14 oct. [2 représentations] (New Wieting Opera House) CANADA Montréal : 16-19 oct. (Her Majesty's Th.) Toronto : 20-21 oct. (Grand Opera House) ÉTATS-UNIS	*the Maurice Grau Grand Opera Company from the Metropolitan Opera House New York. Under the direction of Mr. Maurice Grau (Also Managing Director of Royal Opera, Covent Garden, London). Traveling in a Special... Wagner Palace Car Train*, [prospectus], 1899. F-Po, NLAS 794 (4), *Engagements d'Emma Calvé*. HURET Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 22 juin, 20 août, 15 déc. 1899. (F)

[2893] Quand la troupe s'installe à New York, les dates de ces concerts ne sont plus indiquées.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		Walter Damrosch dirige toujours les concerts du dimanche, qui n'ont pas forcément lieu toutes les semaines, d'après l'*Account Book*. La saison se termine par une représentation au bénéfice de Grau (*Account Book*).		Détroit : 23-25 oct. (Detroit Opera House) Cleveland : 26-28 oct. (Euclid Avenue Opera House) Kansas City : 30 et 31 oct. (Convention Hall) Saint Louis : 1er-4 nov. (Olympic Th.) Indianapolis : 6 nov. (English's Opera House) Louisville 7-8 nov. (The Auditorium) Cincinnati : 9-11 nov. (Music Hall) Chicago : 13-nov-2 déc. (Auditorium) Milwaukee : 24 nov. Boston : 4-17 déc. (Boston Th.) Portland, ME : 14 déc.	Anonyme, « Music », *Truth*, 8 mars 1900. (RU) Anonyme, « Télégrammes et correspondances », *Le Figaro*, 5 mai 1900. (F) EATON Quaintance, *Opera Caravan : Adventures of the Metropolitan on Tour, 1883-1956*, *op. cit.*, p. 215-220. https://archives.metopera.org/

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				New York : 18 déc.-15 avr. 1900 (MOH) Philadelphie : 26, 28 déc. ; 2, 4, 9, 11, 16, 18, 23, 25 et 30 janv. ; 1er, 6, 8, 13, 15, 22 fév. ; 6, 8, 13, 15 mars Brooklyn : 6 fév.; 12 mars Pittsburg : 16 -18 avr. Washington : 19-21 avr. New York : 22 avr. [Concert de Souza] (MOH) Baltimore : 23-24 avr. New York : 25 avr. (MOH)	
72	14 mai-30 juil. 1900	Royal Opera Season – Covent Garden. Direction administrative : Grand Opera Syndicate – Lord de Grey et M. Higgins. Managing director : Maurice Grau.	Opéra (allemand, français, italien) *Aida* (4), *Il Barbiere di Siviglia* (1), *La Bohème* (3), *Carmen*	ROYAUME-UNI Londres : 14 mai-30 juil. (Covent Garden)	GB-Lrohc, 8/4/3, Royal Opera, Covent Garden. *Programmes from May 1900 to July 1900*.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		Régisseur général : Neil Forsyth. Chanteuses : Suzanne Adams, Mathilde Bauermeister, Emma Calvé, Zélie de Lussan, Clementine de Vere, Mlle Eldée, Johanna Gadski, Ellen Gulbranson, Lucille Hill, Louise Homer, Margaret Macintyre, Beatrice Miranda, Nellie Melba, Jeanne Maubourg, Luise Reuss-Belce, Fritzi Scheff, Ernestine Schumann-Heink, Luisa Sobrino, Susan Strong, Milka Ternina, Edyth Walker. Chanteurs : André Allard, M. Baldelli, Jacques Bars, Maurizio Bensaude, Theodore Bertram, Robert Blass, Alessandro Bonci, Hans Breuer, Otto Briesemeister, Herr Carlen, Emile Cossira, Francesco Daddi, Maurice Decléry, Imbart de la Tour, Fernando de Lucia, Édouard de Reszké, Jean de Reszké, Andreas Dippel, Eugène Dufriche, Fritz Friedrichs, Charles Gilibert, Marcel Journet, Victor Klopfer, Ernest Kraus, Catullo Maestri, Adolph Muhlmann, Joesph O' Mara, Pol Plançon, Lempriere Pringle, Albert	(5), *Cavalleria Rusticana* (2), *Don Giovanni* (2), *Faust*[2894] (8) *Fidelio* (2), *Götterdämmerung* (2), *Les Huguenots* (2), *Lohengrin* (6), *Lucia di Lammermoor* (2), *Die Meistersinger* (2), *Pagliacci* (2), *Das Rheingold* (2), *Rigoletto* (2), *Roméo et Juliette* (5), *Siegfried* (3), *Tannhäuser* (7), *Tosca*[2895] (4), *Die Walküre* (3).		HURET Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 28 nov. 1899 ; 15 mai, 23 juil. 1900. (F) ROSENTHAL Harold, *Two Centuries of Opera at Covent Garden*, *op. cit.*, p. 734-735.

[2894] Ouverture de saison.
[2895] *Tosca* est créée à Londres le 12 juil. 1900 avec Milka Ternina dans le rôle-titre et Fernando de Lucia dans celui de Mario Cavaradossi (ROSENTHAL Harold).

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		Saléza, Antonio Scotti, Leo Slezak, Anton van Rooy. Chefs d'orchestre : Philippe Flon, Luigi Mancinelli, Felix Mottl, Emil Paur. A l'issue d'une représentation de *Faust* à Windsor courant juillet, la reine offre des présents aux artistes présents, à Maurice Grau et à Neil Forsyth.			
73	1er oct. 1900-26 janv. 1901	Metropolitan English Grand Opera Company. Imprésarios : Maurice Grau, Henry Wilson Savage. Directeur : Maurice Grau. Chanteuses : Zélie de Lussan, Fanchon Thompson, Ingeborg Ballstrom, Grace Golden, Louise Meisslinger, Phoebe Strakosch. Chanteurs : Lloyd D'Aubigne, Homer Lind, Lempriere Pringle, William Pruette, Joseph Sheehan.	Opéra (anglais) *Aida*, *The Bohemian Girl*, *Cavalleria Rusticana*, *Esmeralda*[2896], *Faust*, *Lohengrin*, *Lucia di Lammermoor*, *Martha*, *Mignon*, *The Mikado*, *Pinafore*, *Tannhäuser*, *Il Trovatore*, *I Pagliacci*, *Romeo and Juliet*, *La Traviata*.	ÉTATS-UNIS New York : 1er oct.-15 déc. (MOH) … Chicago : 24 déc.-7 janv. 1901 (Auditorium) Buffalo Rochester Syracuse Utica	DELILLA Alfred, « Nos Artistes en Amérique », *Le Figaro*, 14 oct. 1900. (F) Anonyme, « 'Aida' presented in Chicago », *New York Daily Tribune*, 25 déc. 1900. (ÉU) Anonyme, « A Check for English Opera », *The*

[2896] Comme nous l'indiquons dans l'annexe 4, il ne s'agit pas ici de *La Esmeralda* de Louise Bertin mais d'un opéra en quatre acte d'un certain Arthur Goring Thomas. Anonyme, « Musical Notes. […] Rossini's "Barber" and Goring Thomas "Esmeralda" », *New-York Tribune*, 2 décembre 1900.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		D'autres artistes de la troupe du Metropolitan peuvent joindre cette compagnie occasionnellement. Troupe d'environ 200 personnes. Cette troupe est en tournée pendant que la troupe du Met est à New York.		Washington : 21-26 janv. (New National Th.) …	*New York Tribune*, 2 janv. 1901. (ÉU) GRAU Robert, *Forty Years Observation of Music and the Drama*, New York, Broadway 1909, p. 277-278.
74	9 nov. 1900-29 avr. 1901 Les membres européens de la troupe embarquent depuis le Havre, Brême et Newhaven. Maurice Grau part pour les États-Unis mi-octobre pour régler les derniers détails administratifs. Bernhardt et Coquelin jouent un	Saison et tournée de la troupe du Metropolitan Opera. Directeur : Maurice Grau. Chanteuses : Suzanne Adams, Mathilde Bauermeister, Lucienne Bréval (à partir de janvier 1901, ne chante qu'à New York), Carrie Bridewell, Marie Van Cauteren, Johanna Gadski, Louise Homer, Marguerite Marilly, Nellie Melba, Margaret MacIntyre, Lillian Nordica, Rosa Olitzka, Ernestine Schumann-Heink, Fritzi Scheff, Susan Strong, Milka Ternina, Fanchon Thompson. Chanteurs : Jacques Bars, Theodore Bertram, David Bispham, Robert Blass, Giuseppe Campanari, Giuseppe Cremonini, Eugène Dufriche, Ernest Van Dyck, Andreas Dippel,	Opéra (allemand, français, italien) *L'Africaine*, *Aida*, *La Bohême*, *Cavalleria Rusticana*, *Le Cid*, *Faust*, *Fidelio*, *Don Giovanni*, *Götterdämmerung*, *Der Fliegende Holländer*, *Les Huguenots*, *Lohengrin*, *Lucia di Lammermoor*, *Die Meistersinger*, *Mefistofele*, *Pagliacci*, *Rigoletto*, *Il Trovatore*, *Das Rheingold*, *Roméo et Juliette*,	ÉTATS-UNIS Los Angeles : 9 et 10 nov. [3 représentations] San Francisco : 12 nov.-2 déc. [24 représentations] Salt Lake City : 4 déc. Denver : 5-8 déc. [5 représentations] Kansas City : 10 et 11 déc. [3 représentations] Lincoln : 12 déc. [2 représentations] (The Lancing Th.)	US-NYmo, *Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau*, [livre de recettes], 1884-1908. HURET Jules, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 10, 17 oct. 1900. (F) DELILIA Alfred, « Nos Artistes en Amérique », *Le Figaro*, 14 oct.1900. (F) HURET Jules, « Le retour de Sarah Bernhardt et de

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
	acte pour la clôture de la saison, au bénéfice de Grau. Cette soirée enregistre environ 20 000 $ de recettes. Certains membres de la troupe effectuent le voyage de retour jusqu'à Cherbourg à bord du *Kaiser-Wilhelm-der-Gross*.	Gaetano Fanelli, Charles Gilibert, Adolph Von Hübbenet, Marcel Journet, Imbart de la Tour, Catullo Maestri, Aristide Masiero, Adolph Mühlmann, Antonio Pini-Corsi, Pol Plançon, Albert Saléza, Thomas Salignac, Édouard de Reszké, Jean de Reszké (à partir de janvier 1901), Antonio Scotti, Eugène Sizes, Ernesto Viviani. Chefs d'orchestre : Walter Damrosch, Philippe Flon, Luigi Mancinelli. La troupe se compose en tout de 250 personnes dont 200 viennent d'Europe. 8 wagons couchettes sont affrétés pour les artistes, un wagon-restaurant et 12 fourgons pour les bagages, décors et accessoires. Les abonnements à New York et Philadelphie représentent 2 500 000 fr. Les frais de voyages pour les 5 semaines de tournée jusqu'au 18 déc. s'élèvent à 200 000 fr. Cette même tournée se fait souvent dans de	*Salammbô*[2897], *Siegfried*, *Tannhäuser*, *Tosca*, *La Traviata*, *Tristan und Isolde*, *Die Walküre*. Concert : *Requiem* de Verdi.	Minneapolis : 13-15 déc. [4 représentations] New York : 18 déc.-30 mars (MOH) Philadelphie : 20, 25 et 27 déc.; 1er, 3, 8, 10, 15, 17, 22, 24, 29 et 31 janv. ; 5, 7,14, 21 et 28 fév. ; 5 mars Brooklyn : 21 mars Boston : 1er-13 avr. [17 représentations] Pittsburgh : 15-18 avr. [5 représentations] Cincinnati : 19 et 20 avr. [3 représentations] Chicago : 22-27 avr. [8 représentations]	Coquelin », *Le Figaro*, 8 mai 1901. (F) EATON Quaintance, *Opera Caravan : Adventures of the Metropolitan on Tour, 1883-1956, op. cit.*, p. 220-225. https://archives.metopera.org

[2897] *Salammbô* n'est pas mentionné par Eaton mais l'opéra de Reyer figure bien dans les archives numériques du Metropolitan Opera. La création new-yorkaise de l'œuvre a lieu le 20 mars 1901 à New York, avec Lucienne Bréval dans le rôle-titre. US-NYmo, *[Met Performance] CID:26440, Metropolitan Opera Premiere, New Production, Salammbô, Metropolitan Opera House, Wed, March 20, 1901,* https://archives.metopera.org, consulté le 10 avril 2022.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		grandes salles, ce qui permet de modérer le prix des places. La saison se termine par une représentation au bénéfice de Grau.		New York : 29 avr. (MOH)	
75	26 nov. 1900-juil. 1901 Départ du Havre le 12 nov. 1900 à bord de l'*Aquitaine* (le paquebot initialement prévu était la *Lorraine* et Coquelin fait part de la déception occasionnée par ce changement ; le second étant à ses dires moins confortable que le premier.)	Tournée de Sarah Bernhardt et de Constant Coquelin. Imprésario: Maurice Grau. Comédiennes : Mme Bardy/Bardey, Mme Baudu, Sarah Bernhardt, Mme Berthilde, Mme Boulanger, Louise Cellarius, Mme Damiroff, Mme Dove, Mme Emma, Jeanne Kerwich, Marcya, Mme Marie, Jane Méa, Pauline Patry, Pickel/A. Piquel, Mme Simonson, Mlle Solters. Comédiens : Barry, M. Boyer, M. Bonin, M. Brusset, M. Cauroy, M. Chabert, Constant Coquelin, Jean Dara, M. Dartois, M. Deneubourg, Henri Deschamps, Desjardins, M. Dupuis, M. Durec, Français, M. Fuchs, M. Fusier, La Gandara, M. Georges, M. Guiraud, M. Krauss, M. Laine, Jean Laurent, M. Levy, M. Mallet, M. Masse, M. Neuville, M. Paulard, M.	Théâtre (français) *L'Aiglon*, *Cyrano de Bergerac*, *La Dame aux camélias* [*Camille*], *Frou-Frou*, *Hamlet*, *Phèdre*, *Tartuffe*, *La Tosca*. 166 représentations en tout, dont 83 de *L'Aiglon* et 23 de *Cyrano* (HURET Jules, « Le retour de Sarah Bernhardt et de Coquelin »).	ÉTATS-UNIS New York : 26 nov.-29 déc. (Garden Th.) Philadelphie : 31 déc.-12 janv. 1901 Washington : 14-19 janv. (New National Th.) Chicago : 21 janv.-2 fév. Kansas City : 4 fév. (Auditorium Th.[2898]) Omaha : 5 fév. (Boyd's Th.)	US-NYmo, *Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau*, [livre de recettes], 1884-1908. US-NHub, Maria H. Dehon Polk Collection of Constant Coquelin, GEN MSS 453, Box 1, Folder 13, *3 lettres de Constant Coquelin à Maria H. Dehon Polk pendant sa tournée d'Amérique avec Sarah Bernhardt*, San Francisco, 16 février 1901.

[2898] D'après *The Topeka State Journal*, la troupe devait jouer à la Coates' Opera House, mais celle-ci est détruite par un incendie dans la nuit du 31 janvier au 1er février 1901. Anonyme, « Coates Burned », *The Topeka State Journal*, 1er fév. 1901. (ÉU)

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
	La troupe fait le voyage de retour jusqu'à Cherbourg à bord du *Kaiser-Wilhelm-der-Gross*. Maurice Grau accompagne Bernhardt à Londres au mois de juin.	Pauline, Piron, M. Pitou, M. Prilleux, M. Ramy, M. Rebel, M. Rock, M. Ruault, M. Sauve, M. Scheler, M. Stebler/Stebbler, M. Stefano/Stephano, M. Vaillant. Personnel total : 60 voyageurs (dont accessoiristes et habilleurs). Sarah Bernhardt voyage accompagnée de 5 personnes (dont son secrétaire et son masseur), ses cachets s'élèvent à 5 000 fr. par représentation, Grau couvre ses frais à hauteur de 1 000 fr. par semaine, mais elle déclare en avoir pour 500 fr. par jour. Elle emporte 26 costumes plus 8 costumes de fourrure. Coquelin voyage avec son domestique Gillet et doit toucher 2 500 fr. par représentation. Les décors, costumes et accessoires sont acheminés avant le départ de l'artiste et tiennent dans 6 wagons.		Denver : 6 et 7 fév.[2899] San Francisco : 11-23 fév. La Nouvelle-Orléans : 27 fév.- 9 mars[2900] (Tulane Th.) Saint Louis : 11-16 mars (Olympic Th.) Louisville : 18 mars Indianapolis : 19 mars Toledo : 20 mars Détroit : 21-23 mars (Opera House) Cleveland : 25-27 mars (Euclid Av. Opera House)	DELILIA Alfred, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 7 mai ; 7 juin ; 2, 23 sept. 1900 ; 2 juin 1901. (F) DELILIA Alfred, « Nos Artistes en Amérique », *Le Figaro*, 14 oct.1900. (F) HURET Jules, « Avant le départ », *Le Figaro*, 10 nov. 1900. (F) Coquelin, « Le journal de Coquelin en Amérique », *Le Figaro*, 22 nov. 1900. (F) Anonyme, « Amusements. National », *The Evening*

[2899] *Le Figaro* annonçait deux dates à Salt Lake City entre Denver et San Francisco. Comme elle n'apparaissent pas dans les Accounting Books, nous en déduisons qu'elles ont été supprimées pendant la tournée.

[2900] *Le Figaro* annonçait des représentations à Los Angeles, San Antonio et Galoestown (ville alors détruite par un séisme) entre San Francisco et La Nouvelle-Orléans. Ici encore, l'*Account Book* montre qu'elles n'ont pas été honorées (la troupe arrive à La Nouvelle-Orléans fin février alors que le journal annonçait le début de la saison orléanaise pour le 4 mars).

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		Le Figaro estime à 250 000 fr. le montant des droits d'auteur acquittés par Maurice Grau. 8 représentations par semaines (6 en soirée et 2 en matinée) ; le dimanche est un jour de repos. 300 colis de décors, costumes et accessoires de fabrication française. Un train spécial est affrété pour la troupe, Coquelin et Bernhardt partageant une voiture qui leur tient lieu d'habitation lors des courts séjours.		Pittsburgh : 28[2901]-30 mars (Alvin Th.) Buffalo : 1er et 2 avr. Syracuse : 3 avr. Rochester : 4 avr. Brooklyn : 5 et 6 avr. New York : 7-13 avr. (MOH)[2902] Boston : 15-27 avr. (Boston Th.) New York : dernières représentations jusqu'au 30 avr. [spectacle de bienfaisance au bénéfice de la Société des Artistes dramatiques] ROYAUME-UNI Londres : 3 juin-mi-juil. (Majesty's Th.)	*Star*, 15 janv. 1901. (ÉU) Anonyme, « Amusements », *Omaha Daily Bee*, 27 janv. 1901. (ÉU) HURET Jules, « Le retour de Sarah Bernhardt et de Coquelin », *Le Figaro*, 8 mai 1901. (F)

[2901] La représentation du 28 est annulée, Bernhardt étant malade (*Account Book*).
[2902] Au lieu de ces représentations à Brooklyn, et New York, le *Figaro* annonçait deux courtes saisons canadiennes (Toronto les 5 et 6 avr. ; Montréal du 8 au 13).

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
76	7 oct. 1901-22 avr. 1902 Grau part de Cherbourg à bord du *Kronprinz-Wilhem* le 18 sept. Départ de la troupe le 27 sept. à bord de *la Champagne* 24 janv. 1902 : départ de Lucienne Bréval pour l'Amérique	Tournée de la troupe du Metropolitan Opera. *Grau Grand Opera Company*. Directeur : Maurice Grau. Chanteuses : Suzanne Adams, Mathilde Bauermeister, Isabelle Bouton, Lucienne Bréval (rejoint la troupe fin janvier), Carrie Bridewell, Emma Calvé (engagement de 500 000 fr.), Marie Van Cauteren, Rosalia Chalia, Emma Eames, Johanna Gadski, Louise Homer, Helen Mapleson, Marguerite Marilly, Marie Maurer, Luise Reuss-Belce, Sybil Sanderson (quitte la troupe en janvier), Fritzi Scheff, Ernestine Schumann-Heink, Marcella Sembrich, Milka Ternina. Chanteurs : Albert Alvarez, Jacques Bars, M. Bighinelli, David Bispham, Robert Blass, Giuseppe Campanari, Maurice Decléry, Andreas Dippel, Eugène Dufriche, Ernest Van Dyck, Gaetano Fanelli, Étienne Gibert (sept.-oct.), Charles Gilibert, Marcel Journet, Catullo Maestri, Emilio de Marchi, Adolph Mühlmann,	Opéra (allemand, français, italien)[2903] *Aida*, *Il Barbiere di Siviglia*, *La Bohème*, *Carmen*, *Cavalleria Rusticana*, *Le Cid*, *Faust*, *La Fille du régiment*, *Götterdammerung*, *Les Huguenots*, *Lohengrin*, *Otello*, *Manon*, *Manru*, *Die Meistersinger*, *Messaline*, *Pagliacci*, *Don Pasquale*, *Le Nozze di Figaro*, *Das Rheingold*, *Roméo et Juliette*, *Siegfried*, *Tannhäuser*, *Tosca, La Traviata*, *Tristan und*	ÉTATS-UNIS Albany : 7 oct. CANADA Montréal : 8-10 oct. (L'Arena) Toronto : 10-12 oct. ÉTATS-UNIS Rochester : 14 oct. Syracuse : 15 oct. Buffalo : 16-19 oct. Louisville : 21 et 22 oct. Nashville : 23 et 24 oct. Memphis : 25 et 26 oct. Atlanta : 28 et 29 oct. Birmingham : 30 oct. La Nouvelle-Orléans : 31 oct.-3 nov.	US-NYmo, Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau, [livre de recettes], 1884-1908. US-NYmo, *Metropolitan Opera House. Lessees, The Maurice Grau Opera Company. Under the Direction of Mr. Maurice Grau. Season of 1901-02*, [prospectus], 1901. F-Po, NLAS 893 (6), *Engagements de Lucienne Bréval*. DELILIA Alfred, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 21, 22, 25 juil., 3, 30 août, 18, 19 sept., 14

[2903] *Otello* (Verdi), n'est pas mentionné par Eaton mais apparaît dans les archives numériques du Metropolitan Opera. US-NYmo, *[Met Performance] CID:28800, Otello, Metropolitan Opera House, Fri, January 31, 1902*, https://archives.metopera.org, consulté le 11 avril 2022. – *Tristan und Isolde* est donné pour la première fois à San Francisco le 3 déc. 1901. PARTINGTON Blanche, « Opera "Tristan and Isolde" Heard Here for the First Time », *The San Francisco Call*, 4 déc. 1901.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		Pol Plançon, Albert Reiss, Édouard de Reszké, Anton van Rooy, Thomas Salignac, Antonio Scotti, Andrés de Segurola, Luigi Tavecchia, Roberto Vanni, Lodovico Viviani. Chefs d'orchestre : Walter Damrosch, Philippe Flon, Armando Seppilli. Entre le 16 et le 28 sept. 1901, Grau loue le Metropolitan Opera à Alfred C. Aarons qui y produit la comédie musicale *Ladies' Paradise* (*Account Book*). Entre le 1er déc. et le 30 mai, le Metropolitan Opera est loué 14 fois à des artistes faisant ou non partie de la troupe ainsi qu'à des institutions autres. La location coûte entre 600 et 750$ la soirée (*Account Book*). Cette saison, la représentation au bénéfice de Grau a lieu la veille de la dernière, qui se joue exceptionnellement à Brooklyn avec *Carmen* (*Account Book*).	*Isolde*, *Die Walküre*, *Die Zauberflöte*[2904]. Concert : *Stabat Mater* (Rossini), *Requiem* (Verdi).	Houston : 4 nov. San Antonio : 5 nov. Los Angeles : 8 et 9 nov. San Francisco : 11 nov.-5 déc. Kansas City : 9 et 10 déc. Indianapolis : 14 déc. Cincinnati : 16.-19 déc. Cleveland : 20 et 21 déc. New York : 23 déc. 1901-9 mars 1902 (MOH) Philadelphie : 26 et 31 déc. ; 2, 7, 9, 14, 16, 21, 23, 28 et 30 janv. ; 4, 6, 13 et 18 fév. Boston : 10-23 mars	déc. 1901 ; 13 janv. 1902. (F) EATON Quaintance, *Opera Caravan : Adventures of the Metropolitan on Tour, 1883-1956*, *op. cit.*, p. 225-231. https://archives.metopera.org

[2904] Chanté en italien. US-NYmo, *[Met Performance] CID:28760, Die Zauberflöte, Metropolitan Opera House, Mon, January 27, 1902*, https://archives.metopera.org, consulté le 11 avril 2022.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
				Chicago : 31 mars-13 avr. Pittsburgh : 14-17 avr. Baltimore : 18 et 19 avr. New York : 21 avr. Brooklyn : 22 avr.	
77	9-28 juin 1902	Saison londonienne de Sarah Bernhardt. Imprésarios : Maurice Grau, Charles Frohman. Comédiennes : Sarah Bernhardt, Mme Boulanger, Mlle Duc, Mme Germain, Jane Mea, Pauline Patry, Mme Simonson. Comédiens : M. Barry, M. Cauroy, M. Dara, M. Krauss, Pierre Magnier, M. de Max, M. Piron.	Théâtre (français) *La Dame aux camélias* [*Camille*], *Fédora*, *Francesca da Rimini*[2905], *Frou-Frou*, *Hamlet*, *Phèdre*, *La Tosca*.	ROYAUME-UNI Londres : 9-28 juin (Garrick Th.)	GB-Lbl, RB.23.a.37308, *Garrick Theatre. Madame Sarah Bernhardt. Under the direction of Maurice Grau and Charles Frohman*, [programme], 1902. Anonyme, *London Evening Standard*, 6 juin 1902. (RU)

[2905] Il est fort probable que *Francesca da Rimini* fasse l'objet d'une création locale à Londres cette saison, ce drame étant créé au Théâtre Sarah Bernhardt le 22 avril de la même année, dans une traduction de Marcel Schwob. CRAWFORD Francis Marion, *Francesca da Rimini*, trad. de l'anglais (américain) par Marcel Schwob, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1902.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
78	30 juin-12 juil. 1902	Saison londonienne de Coquelin Aîné et de la troupe du Théâtre de la Porte Saint-Martin. Imprésarios : Maurice Grau, Charles Frohman. Directeur du théâtre : Arthur Bouchier. Comédiennes : … Comédiens : Constant Coquelin, Jean Coquelin... Les soirées mettent deux pièces à l'affiche, sauf pour *Cyrano* et *Le Bourgeois Gentilhomme*.	Théâtre (français) *L'Anglais ou le fou raisonnable*, *L'Avare*, *L'Aventurière*, *Le Bourgeois Gentilhomme*, *Cyrano de Bergerac*[2906], *Le Dépit amoureux*, *La Joie fait peur*, *Mademoiselle de la Seiglière*, *Les Précieuses Ridicules*, *Tartuffe*.	ROYAUME-UNI Londres : 30 juin-12 juil. (Garrick Th.)	Anonyme, *London Evening Standard*, 28 juin 1902. (RU)
79	14-28 juil. 1902 Les comédiens font ensemble le voyage vers Londres. Ils partent de la Gare du Nord le 13 puis font le trajet Calais-	Saison londonienne de la troupe du Théâtre des Variétés. Imprésarios : Maurice Grau, Charles Frohman. Directeur du théâtre : Arthur Bouchier. Comédiennes : Mme Andral, Mme Brésil, Mme Doroille, Jeanne Granier, Eve Lavallière, Marie	Théâtre (français) *Les Deux Écoles*, *La Veine*[2907].	ROYAUME-UNI Londres : 14-28 juil. (Garrick Th.)	Anonyme, « Échos », *Le Figaro*, 5 mai 1902 (F) Anonyme, *London Evening Standard*, 1er juil. 1902. (RU) BASSET Serge, « Courrier des

[2906] C'est cette pièce qui ouvre la saison et occupe la programmation des six premières représentations.
[2907] *La Veine* est jouée la première semaine, *Les Deux Écoles* la deuxième.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
	Douvres avant de rejoindre Londres.	Magnier, Mme Rivière, Mme Yves Ronald, Mme Thiebaut. Comédiens : M. Batrian, M. Bernard, Albert Brasseur, M. Damores, Lucien Guitry, M. Guy, M. Numes, M. Perrin, M. Ronland. Jeanne Granier serait à Londres le 1er juillet pour une matinée de charité au profit des hôpitaux français de la ville. La réclame promeut des décors, costumes et effets originaux.			théâtres », *Le Figaro*, 10 juin, 11 juil. 1902. (F) Anonyme, « Garrick Theatre », *London Evening Standard*, 14 juil. 1902. (RU)
80	24 nov. 1902-début avr. 1903 Grau donne sa démission en février, pour raisons de santé. La famille Grau est de retour en France le 14 mai 1903. Voyage à bord du *Savoie* qui débarque au Havre. Pendant la traversée, Mlle	Saison et tournée de la troupe du Metropolitan Opera. *Grau Grand Opera Company*. Direction : Maurice Grau. Chanteuses : Mathilde Bauermeister, Isabelle Bouton, Carrie Bridewell, Marie Van Cauteren, Emma Eames, Johanna Gadski, Louise Homer, Louise Kirby-Lunn, Helen Mapleson, Marguerite Marilly, Marie Maurer, Lillian Nordica, Mlle Padroni, Luise Reuss-Belce, Fritzi Scheff, Ernestine Schumann-Heink, Marcella Sembrich, Camille Seygard, Cleopatra Vicini.	Opéra (allemand, français, italien) *Aida*, *Un Ballo in Maschera*, *Il Barbiere di Siviglia*, *La Bohème*, *Cavalleria Rusticana*, *Carmen*, *Ernani*, *Faust*, *La Fille du régiment*, *Don Giovanni*, *Götterdämmerung*, *Les Huguenots*, *Lohengrin*, *Die Meistersinger*,	ÉTATS-UNIS New York : 24 oct.-21 mars (MOH) Philadelphie : 2, 9, 11, 16, 23 et 30 déc.; 6, 8, 13, 20, 27 et 29 janv. ; 3, 10, 17, et 26 fév. ; 3, 10, 12 et 17 mars Washington : 20 janv. Boston : 23 mars-4 avr. Chicago : 7-18 avr.	US-NYmo, Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau, [livre de recettes], 1884-1908. US-NYmo, *Prospectus. New York. Season of Grand Opera. 1902-1903. Under the direction of Mr. Maurice Grau. Metropolitan Opera House. Maurice Grau Opera Company.*

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
	Grau et Mme Gofflot organisent une collecte au profit des naufragés du brick *Sans-Souci*.	Chanteurs : Albert Alvarez, George Anthes, Jacques Bars, Bernard Bégué, M. Bighinelli, David Bispham, Alois Burgstaller, Robert Blass, Giuseppe Cernusco, M. Conde, Carlo Dani, Maurice Decléry, Eugène Dufriche, Johannes Elmblad, Gaetano Fanelli, Charles Gilibert, Marcel Journet, Catullo Maestri, Emilio de Marchi, Adolph Mühlmann, Édouard de Reszké, Thomas Salignac, Antonio Scotti, Albert Reiss, Anton van Rooy, Roberto Vanni. Chefs d'orchestre : Philippe Flon, Alfred Hertz, Luigi Mancinelli. Régisseur de scène pour les répertoires français et italien : Fernand Almanz Entre le 5 juin 1902 et le 26 avr. 1903, le Metropolitan Opera est loué 35 fois à des troupes, des structures ou des associations indépendantes de Grau. La location coûte entre 300 et 2 500$ la soirée, exception faite d'un bénéfice pour Astor, lors duquel les lieux sont prêtés (*Accounting Reports*).	*Otello*, Pagliacci, *Don Pasquale*, *Philémon et Baucis*[2908], *Le Prophète*, *Das Rheingold*, *Rigoletto*, *Roméo et Juliette*, *Siegfried*, *Tannhäuser*, *Tosca*, *Tristan und Isolde*, *Il Trovatore*, *La Traviata, Der Wald*, *Die Walküre*, *Die Zauberflöte*.	Cincinnati : 20 et 21 avr. Pittsburgh : 22-25 avr. New York : 27 avr. (MOH)	*Lessees*, [prospectus], 1902. BASSET Serge, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 20 déc. 1902 ; 3 fév. 1903. (F) Anonyme, « Échos, Hors Paris », *Le Figaro*, 15 mai 1903. (F) EATON Quaintance, *Opera Caravan : Adventures of the Metropolitan on Tour, 1883-1956*, *op. cit.*, p. 231-234. https://archives.metopera.org/

[2908] Donné au bénéfice d'une œuvre de charité le 30 janv. 1903 en présence du couple présidentiel états-unien.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
		La saison se termine par une représentation au bénéfice de Grau.			
81	4 nov. 1903-mars 1904	Tournée d'Adelina Patti. Imprésarios : Robert Grau [Maurice Grau ayant dû cesser ses activités pour raisons de santé, il donne la charge de la tournée à son frère Robert] et Marcus R. Mayer [désigné comme *manager*]. Chanteurs : Kathleen Howard (contralto), Wilfred Virgo (ténor), Claude Cunningham (baryton). Instrumentistes : Vera Margolies (piano), Rosa Zamela (violon), Anton Hegner (violoncelle). Chef d'orchestre : Romualdo Sapio. S'agissant de concerts, la réclame n'indique généralement pas le répertoire.	Opéra[2909], Concerts (italien, anglais) Extraits des opéra suivants : *Don Carlos*, *Linda di Chamounix*, *Mignon*, *Queen of Sheba*. Extraits et œuvres instrumentales : « Concerto, in B flat, for piano and orchestra » (Liszt) « Concerto, in B minor, for violin and orchestra » (Saint-Saëns) « Coronation March » (Saint-Saëns)	ÉTATS-UNIS New York : 2 nov.-… (Carnegie Hall) Baltimore : 23 nov. (Maryland Th.) San Francisco : 7 et 11 janv. 1904 (Grand Opera House) San Antonio : 12 mars …	US-NHs, Collection on Adelina Patti, *Letter from Adelina Patti to Perry Betts about her contract with Maurice Grau*, [lettre manuscrite], 31 janvier 1903. Anonyme, « Of Music and Musicians », *The New York Times*, 1er nov. 1903. (ÉU) Anonyme, « Amusements. Maryland Theater Baltimore »/ « Patti Farewell Concert », *The Evening Star*, 7 nov. 1903. (ÉU)

[2909] Cette tournée ne donnant que des extraits d'opéras (airs, ouvertures…), les œuvres listées ici ne sont pas comptées dans le tableau d'œuvres.

N°	Dates principales	Artistes, personnel et informations complémentaires	Répertoire	Itinéraire/théâtres	Sources
					Anonyme, « Amusements », *San Francisco Chronicle*, 2 janv. 1904. (ÉU) Anonyme, *San Antonio Express*, 24 fév. 1904. (ÉU) KLEIN Hermann, *The Reign of Patti*, Londres, T. Fisher Unwin, 1920, p. 356-360. CORBIÈRE Laetitia, *Du concert au show business, thèse d'Histoire*, Université Lille 3, 2018, p. 144.

Annexe 2 : Directions théâtrales de Maurice Grau (et associés).

Ce tableau recense les théâtres que Maurice Grau a dirigés (location ou propriété), avec divers associés. L'imprésario n'ayant pas été très impliqué (voire pas du tout) dans la gestion de ces institutions, ce document ne cherche pas à reconstituer le répertoire précis de ces institutions mais à fournir des informations significatives pour la carrière de Grau.

Le tableau est organisé de la manière suivante : 1. Dates de direction. 2. Nom du théâtre. 3. Localisation (adresse, ville, PAYS). 4. Noms des propriétaires. 5. Informations remarquables. 6. Sources.

Comme pour le tableau des tournées, les sources apparaissent dans l'ordre suivant : a. documents d'archives, b. articles de presse, c. ouvrages de contemporains, d. ouvrages universitaires.

Dates	Théâtre	Localisation	Directeurs	Informations remarquables	Sources
1er août 1874- 1876	Lyceum Theatre	14th Street et 6th Avenue. New York ÉTATS-UNIS	Maurice Grau, Charles A. Chizzola	La décoration du théâtre a été entièrement refaite avant la prise de direction de Grau et Chizzola. *The Era* annonce que Grau a loué le Lyceum Th. à partir du 1er août 1874 et ce pour 5 ans. Le même journal annonce Adelaide Neilson (produite par Max Strakosch) pour la 1e saison dirigée par Grau, et Adelaide Ristori. *The Era* annonce l'engagement de Mrs Rousby au Lyceum, à partir de janv. 1875. *The Era* annonce l'engagement du comédien italien Rossi qui préfère finalement payer une amende à Grau pour rester en Europe (« Literature, Music and the Drama », *Sheffield Independent*, 2 oct. 1876). Saison sept.-27 oct. 1875 (opéra bouffe) : Madame Geoffroy, M. de Quency, M. Rossi (d'abord annoncé à partir de nov., il annule finalement son contrat pour rester en Europe). La direction, que la presse annonçait au départ pour 5 ans, s'arrête au bout de 2, comme la collaboration entre Chizzola et Grau.	Anonyme, « The Drama in America », *The Era*, 10 mai ; 7 juin 1874. (RU) Anonyme, « Advertisements & Notices », *The Era*, 16 août ; 20 sept. 1874. (RU) Anonyme, « The Drama in America », *The Era*, 8 et 22 août 1875. (RU) Anonyme, « Amusements. Lyceum Theatre », *The New York Dispatch*, 9 août 1874. (ÉU) Anonyme, « Politics and Gossip », *Daily Telegraph and Courier*, 12 oct. 1875. (RU) Anonyme, « The Drama in America », *The Era*, 31 oct. ; 7 nov. 1875. (RU) Anonyme, « New York Gossip », *Illustrated Sporting and Dramatic News*, 8 jan. 1876. (RU)

Dates	Théâtre	Localisation	Directeurs	Informations remarquables	Sources
					Anonyme, « Literature, Music and the Drama », *Sheffield Independent*, 2 oct. 1876. (RU)
Nov. 1874-	Chestnut Street Theatre	North Chestnut Street. Philadelphie ÉTATS-UNIS	Maurice Grau, Charles A. Chizzola		Anonyme, « Amusements. Chestnut Street Theatre », *The Philadelphia Inquirer*, 18 nov. 1874.
1879-1880	Fifth-Avenue Theatre.	North 28th Street. New York ÉTATS-UNIS	Maurice Grau, John Ford et Max Strakosch. La collaboration avec Max Strakosch est incertaine. Seul l'article de presse du *Freeman's Journal* de juil. 1879 l'évoque.	Chacun des imprésarios utilise le théâtre pour y produire son répertoire de prédilection. Maurice Grau ouvre la saison avec de l'opéra en français. Ford poursuit, à partir de novembre, avec de l'opéra en anglais. En mars, Grau revient avec sa troupe jusqu'en avril. Strakosch est supposé y donner des représentations d'opéra en italien, mais nous n'en avons pas trouvé la trace.	US-Cah, 37 CFR 201.14, Grau, Maurice, 1849-1907. Autograph letters (signed) to various, 1873-1884, [lettres manuscrites]. Anonyme, *Freeman's Journal*, 9 juil. 1879. (RU) Anonyme, « Extensive Theatrical Venture », *The Boston Herald*, 26 juil. 1879. (ÉU) BROWN T. A., *A History of the New York Stage*, Vol. III, New York, Dodd, Mead and Co., 1903, p. 25-28.
1883-1884	Metropolitan Opera House	39th et 40th Street et Broadway.	Henry E. Abbey et Maurice Grau	Cette première saison s'achève avec un déficit conséquent, notamment à cause de la concurrence à laquelle se livrent les troupes du Metropolitan et	KREHBIEL Henry Edward, *Chapters of Opera, Being Historical and Critical*

Dates	Théâtre	Localisation	Directeurs	Informations remarquables	Sources
		New York ÉTATS-UNIS	(*acting manager*)	de l'Academy of Music, à New York comme en tournée. Ces ensembles jouent en effet dans le même répertoire, avec des artistes de renommées équivalentes.	*Observations and Records Concerning the Lyric Drama in New York from its Earliest Days down to the Present Time*, New York, Henry Holt and Company, 1911, p. 85-108. KOLODIN Irving, *The Story of the Metropolitan Opera (1883-1950) : A Candid Story*, New York, A. A. Knopf, 1953, p. 89-93. EATON Quaintance, *Opera Caravan : Adventures of the Metropolitan on Tour, 1883-1956*, New York, Da Capo Press, 1978, p. 1-20.
1er oct. 1887-1888	Wallack's Theatre	30th street et Broadway. New York ÉTATS-UNIS	Henry E. Abbey, Maurice Grau et John B. Schoeffel. (Abbey, Schoeffel & Grau Company)	Wallack est toujours propriétaire du théâtre. Theodore Moss, trésorier de longue date du théâtre, en détient le bail pour dix ans à partir du 1er oct., et peut utiliser à son compte du nom « Wallack's Theatre » considéré comme une marque. Il paie un loyer annuel de 10 000$ aux propriétaires et partage le résultat de la saison avec ses sous-locataires. Harry Edwards est le stage manager	US-NYmo, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York.*, [Livre de comptes], mai 1887-juin 1892. BROWN T. A., A *History of the New York Stage*, Vol. III, New

Dates	Théâtre	Localisation	Directeurs	Informations remarquables	Sources
				C. H. Mathews est acting manager	York, Dodd, Mead and Co., 1903, p. 324-325.
1er mai 1887-26 mai 1888	Star Theatre	844 Broadway New York ÉTATS-UNIS	Henry E. Abbey, Maurice Grau et John B. Schoeffel (Abbey, Schoeffel & Grau Company)	Fin avril 1888 : la Brockmann's Monkey Theatre Company, de Berlin, se produit au Star dans un spectacle qui semble passablement raciste (les singes incarnent notamment des Africains dînant au Delmonico).	US-NYmo, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York.*, [Livre de comptes], mai 1887-juin 1892. Anonyme, « Amusements. Star Theatre », *The Sun*, 9 nov. 1887. (ÉU) Anonyme, « Seasick, but Funny. Remarkable Actors of the Monkey Tribe at the Star », *The New York Times*, 24 avr. 1888. (ÉU) https://timesmachine.nytimes.com/ timesmachine/1888/04/24/106319159.pdf, consulté le 3 mars 2023.
1889-1897	Tremont Theatre	179 Tremont Street Boston ÉTATS-UNIS	Abbey, Schoeffel & Grau.	Le théâtre est construit par les associés à partir de l'hiver 1888. Après la mort d'Abbey, Grau cède (vend ?) ses parts à Schoeffel qui reste seul propriétaire du théâtre jusqu'à sa mort en 1918.	US-NYmo, *Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau*, [Livre de comptes], 1884-1903. US-NYmo, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey,*

Dates	Théâtre	Localisation	Directeurs	Informations remarquables	Sources
					Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York., [Livre de comptes], mai 1887-juin 1892. Anonyme, « John B. Schoeffel dies in Boston at 72. », *The New York Times*, 1er sept. 1918. Anonyme, « Death of Henry E. Abbey. », *The New York Times*, 18 oct. 1896.
1891-1897	Metropolitan Opera House	39th et 40th Street et Broadway. New York ÉTATS-UNIS	Henry E. Abbey, Maurice Grau, John B. Schoeffel. (Abbey, Schoeffel & Grau Company)		US-NYmo, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York.*, [livre de comptes], mai 1887-juin 1892.
1893-1896	Abbey's Theatre	38th Street/Broadway New York ÉTATS-UNIS	Henry E. Abbey, Maurice Grau, John B. Schoeffel (Abbey, Schoeffel & Grau Company)	Ce théâtre se trouve à quelques pas seulement du Metropolitan Opera. La gestion du théâtre est abandonnée lors de la faillite de l'entreprise.	Anonyme, « Unique Career. Abbey, Schoeffel & Grau Began in Small Way », *The Boston Herald*, 25 mai 1896. BROWN T. A., A *History of the New York Stage*, Vol. III, New

Dates	Théâtre	Localisation	Directeurs	Informations remarquables	Sources
					York, Dodd, Mead and Co., 1903, p. 590-596.
1896-1897	Metropolitan Opera House	39th et 40th Street et Broadway. New York ÉTATS-UNIS	Maurice Grau, John B. Schoeffel. (Abbey, Schoeffel & Grau Limited)		US-NYmo, *Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau*, [livre de comptes], 1884-1903.
1897-1903	Metropolitan Opera House	39th et 40th Street et Broadway. New York ÉTATS-UNIS	Maurice Grau. (Maurice Grau Opera Company)	Grau sous-loue le théâtre à Alfred C. Aarons (16-28 sept. 1901) qui y donne la comédie musicale *Ladies' Paradise*. La presse avance que les danseuses n'ont pas été payées à l'issue de cette saison de 15 jours. Anonyme, « Lady Dancers in « The Ladies' Paradise » Say They Want Their Salaries Paid », *The Boston Herald*, 30 sept. 1901.	US-NYmo, *Account Book - Abbey, Schoeffel & Grau*, [livre de comptes], 1884-1903.

Annexe 3 : Artistes ayant collaboré avec Maurice Grau (1872-1904)

Le tableau ci-dessous donne les noms des artistes ayant travaillé avec Maurice Grau entre 1872 et 1904. Comme dans l'annexe 1, qui nous a d'ailleurs fourni les données présentées ici, la date de 1904 est choisie comme borne haute parce que cette dernière tournée a été organisée par l'imprésario avant qu'il ne confie sa gestion à son frère Robert. Nous supposons donc que Maurice Grau a participé au recrutement de ses artistes.

La colonne 1 indique les noms et, quand cela a été possible, les prénoms des artistes qui sont classés par ordre alphabétique du patronyme. Quand il nous a été impossible de retrouver leur prénom, nous utilisons la mention « M. » pour les hommes et « Mlle/Mme » pour les femmes, sauf si « Mlle » ou « Mme » était indiquée dans les colonnes de presse, auquel cas nous avons reproduit une seule de ces deux mentions. Afin de distinguer leurs noms de ceux des comédiens et chanteurs identifiables grâce au répertoire donné dans la colonne 2, ceux des chefs d'orchestre sont accompagnés d'une astérisque. On lira par exemple : DAMROSCH Walter*. Quand un ou une artiste n'a été désigné que par un seul mot qui ressemble fortement à un prénom, nous l'indiquons en minuscules avec la mention « M. », « Mlle » ou « Mme » entre crochets, selon l'exemple suivant : Adèle [Mlle]. Dans le cas où deux orthographes d'un même nom ont été données pour une même tournée, nous les faisons apparaître ensemble, séparées par une barre oblique, comme suit : BARDY/BARDEY Mme. Nous sommes consciente que ce recensement contient une marge d'erreur certaine. Pour faciliter la poursuite de recherches ultérieures, nous avons préféré lister séparément des artistes dont les noms similaires suggèrent qu'ils ne sont qu'une seule et même personne. C'est ainsi que les chefs d'orchestre Ch. Almeras et M. Almerre se suivent dans le tableau, même si nous soupçonnons qu'il s'agisse en fait d'un artiste unique. Comme ces noms apparaissaient dans deux tournées distinctes (quoique du même répertoire), nous avons préféré les distinguer l'un de l'autre.

La colonne 2 indique le répertoire dans lequel ces artistes se sont illustrés, selon les entrées suivantes : chanson, concert, opéra, opéra bouffe, opéra-comique, théâtre. Comme il arrivait parfois, dans les troupes de Grau, que certains artistes soient spécialisés dans l'opéra bouffe et dans l'opéra-comique, nous indiquons moins le(s) genre(s) dans

le(s)quel(s) tel interprète s'illustrait que celui ou ceux qui étaient représentés par les compagnies avec lesquelles il ou elle avait tourné avec l'imprésario.

Cette remarque vaut d'autant plus pour la colonne 3, qui renseigne les langues des tournées auxquelles un ou une artiste a participé. Lors des tournées du Metropolitan Opera par exemple, nous savons que seuls certains grands chanteurs étaient engagés pour chanter indifféremment en allemand, en français ou en italien. La plupart des autres ne jouaient que dans une ou deux langues. Ici encore donc, les données présentées dans cette colonne donnent principalement des indications sur la morphologie des représentations données par la ou les troupes.

La colonne 4 indique la période durant laquelle l'artiste a collaboré avec Maurice Grau. Pour un aperçu précis des tournées auxquelles l'interprète a participé, il faudra se reporter à l'annexe 1. Enfin, la colonne 5 liste, par ordre alphabétique, les pays dans lesquels l'artiste s'est produit lors des tournées Grau.

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
ABEL M.	théâtre	français	1888-1889	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Royaume-Uni, Uruguay
ABRAMOFF Abram	opéra	français, italien	1894-1895	États-Unis
ADAMS Suzanne	opéra	allemand, français, italien	1898-1902	Canada, Royaume-Uni, États-Unis
Adèle [Mlle]	opéra bouffe	français	1882-1883	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
ADINY Ada	opéra	italien	1897	Royaume-Uni
ADRIEN M.	opéra bouffe	français	1872	États-Unis
Adrienne [Mlle]	opéra bouffe, opéra-comique	français	1877-1884	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
AIMÉE Marie	chanson, opéra bouffe, opéra-comique, théâtre	anglais, français	1872-1886	Canada, Cuba, Mexique, États-Unis
ALBANI Emma	opéra	français, italien	1889-1892	Canada, Mexique, États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
ALBERS Henri	opéra	allemand, français, italien	1898-1899	Royaume-Uni, États-Unis
ALBERT Mary	opéra bouffe, opéra-comique, opéra	français	1880-1882	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
ALBONY M.	théâtre	français	1892-1893	Argentine, Belgique, Brésil, Empire Austro-Hongrois, Empire Ottoman, Empire Russe, Espagne, France, Grèce, Italie, Luxembourg, Monaco, Pays-Bas, Portugal, Roumanie, Suisse, Sénégal, Uruguay
ALLARD André	opéra	allemand, français, italien	1900	Royaume-Uni
ALLOO M.*	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1882-1883	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
ALMERAS Ch.*	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1879-1881	Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
ALMERRE M.*	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1879	États-Unis
Alphonsine [Mlle]	opéra bouffe, opéra, opéra-comique	français	1879	États-Unis
ALVAREZ Albert	opéra	allemand, français, italien	1897-1903	Canada, États-Unis, Royaume-Uni
AMADI Mme	opéra bouffe, opéra-comique	anglais	1894-1895	États-Unis, Royaume-Uni
AMBRE Émilie	opéra	français	1879	France
AMIEL M.	opéra bouffe, opéra-comique	français	1882-1884	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
AMIEL Mme	opéra bouffe, opéra-comique	français	1882-1883	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
ANCONA Mario	opéra	allemand, français, italien	1893-1899	États-Unis, Royaume-Uni
ANDERSON J. A.	chanson, théâtre	anglais, français	1884-1885	États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
ANDERSON Joseph	théâtre	anglais	1885-1886	États-Unis
ANDRAL Mme	théâtre	français	1902	Royaume-Uni
ANDRÉ M.	théâtre	français	1891-1896	Australie, Canada, Empire Russe, États-Unis, France, Îles Sandwich, Nouvelle-Zélande, Royaume-Uni, Samoa
Angèle [Mlle]	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1879-1884	Canada, Cuba, États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
ANGELO Charles	théâtre	français	1886-1896	Argentine, Belgique, Brésil, Canada, Chili, Cuba, Empire austro-hongrois, Équateur, États-Unis Empire ottoman, Empire russe, Espagne, France, Grèce, Italie, Luxembourg, Mexique, Monaco, Panama, Pays-Bas, Portugal, Pérou, Roumanie, Royaume-Uni, Sénégal, Suisse, Uruguay
ANNA M. (de)	opéra	italien	1894	Mexique
ANTHES George	opéra	allemand, français, italien	1902-1903	États-Unis
ARCHER M.	théâtre	anglais	1893-1896	Canada, États-Unis
ARDITI Luigi*	opéra	français, italien	1889-1892	Canada, Mexique, États-Unis
ARIMONDI Vittorio	opéra	allemand, français, italien	1895-1896	États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
ARMAND Marguerite	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1879-1882	États-Unis
ARMAND Mlle	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1879	États-Unis
ARNOLDSON Sigrid	opéra	français, italien	1893-1894	États-Unis
ARRIGONI Cesare	opéra bouffe, opéra, opéra-comique	français	1880-1882	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, Mexique, Uruguay, États-Unis
ARRIGOTTI M.	opéra bouffe, opéra-comique	français	1874-1875	Canada, États-Unis
ARTNER Josephine (von)	opéra	allemand, français, italien	1898	Royaume-Uni
ASTRUC L.	opéra bouffe, opéra-comique	français	1883-1885	Canada, États-Unis
AUBAN John (d')*	opéra bouffe, opéra-comique	anglais	1894-1895	États-Unis, Royaume-Uni
AUGIER Achille	opéra, opéra-comique	italien	1883-1884	États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
AULIGNA M.	opéra bouffe, opéra-comique	français	1883-1884	Canada, Cuba, États-Unis
AVRIL Mlle	théâtre	français	1895	Canada, États-Unis, Royaume-Uni
BACH Johanna	opéra	allemand, français, italien	1895-1900	Canada, États-Unis
BAILLET M.	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
BALDELLI M.	opéra	allemand, français, italien	1900	Royaume-Uni
BALL Meridith*	théâtre	anglais	1893-1894	Canada, États-Unis
BALL Mlle	opéra	italien	1894	Mexique
BALLSTROM Ingeborg	opéra	Anglaise	1900-1901	États-Unis
BANCROTT Helen	théâtre	anglais	1888-1889	Canada, États-Unis
BANNI Roberto	opéra	italien	1889-1890	Mexique, États-Unis
BARACCHI G.	théâtre	anglais, italien	1873-1874	Cuba, États-Unis
BARBÉ Henri	opéra bouffe, opéra, opéra-comique	français	1880-1882	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
BARDY/BARDEY Mme	théâtre	français	1900-1901	États-Unis, Royaume-Uni

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
BARETY Marie	théâtre	français	1893-1894	Cuba, Mexique, États-Unis
BARGY (Le)	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
BARON M.	opéra bouffe, opéra-comique, théâtre	français	1885-1886	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
BARRETTA Mme	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
BARROT G.	opéra bouffe	français	1884-1885	Canada, États-Unis
BARROWS J. O.	chanson, théâtre	anglais, français	1884-1885	États-Unis
BARRY M.	théâtre	français	1900-1902	États-Unis, Royaume-Uni
BARS Jacques	opéra	allemand, français, italien	1896-1903	Canada, Royaume-Uni, États-Unis
BARTET Julia	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
BARTLEMAN Thomas	opéra	anglais	1873-1874	États-Unis
BARTLETT Mlle	opéra	italien	1897	Royaume-Uni
Baschetti M. (de)	opéra	français, italien	1891-1892	Canada, États-Unis
BATRIAN M.	théâtre	français	1902	Royaume-Uni
BAUDU Mme	théâtre	français	1900-1901	États-Unis, Royaume-Uni

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
BAUERMEISTER Mathilde	opéra	allemand, français, italien	1889-1903	Canada, États-Unis, Mexique, Royaume-Uni
BAZELLI Lorenzo	opéra bouffe, opéra-comique, opéra	français	1880-1882	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
BAZIN Amélie	opéra bouffe, opéra-comique	français	1879-1882	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, Mexique, États-Unis, Uruguay
BEAUDET Louise	opéra bouffe, opéra-comique, opéra	français	1879-1880	États-Unis
BEAUMONT Mlle	opéra bouffe	anglais	1874-1875	États-Unis
BEETH Lola	opéra	allemand, français, italien	1895-1896	États-Unis
BÉGUÉ Bernard	opéra	allemand, français, italien	1902-1903	États-Unis
BELINA Maria	opéra	allemand, français, italien	1896-1897	États-Unis
BELLEW Kyrle	théâtre	anglais	1888-1889	Canada, États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
BELLINI Mlle	opéra	italien	1894	Mexique
BELMORE M.	théâtre	anglais	1893-1896	Canada, États-Unis
BENEDICK M.	opéra bouffe	français	1873-1874	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
BENNATI Julia	opéra bouffe, opéra, opéra-comique	français	1887	États-Unis
BENSAUDE Maurizio	opéra	allemand, français, italien	1894-1900	États-Unis
BER Jullien	opéra bouffe	français	1882-1883	États-Unis
BERGMANN Carl*	concert		1872	États-Unis
BERNARD Alphonse	opéra bouffe, opéra-comique, opéra	français	1880-1882	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
BERNARD M.	théâtre	français	1902	Royaume-Uni

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
BERNHARDT Sarah	théâtre	français	1886-1902	Argentine, Belgique, Brésil, Canada, Chili, Cuba, Empire austro-hongrois, Empire ottoman, Empire russe, Équateur, Espagne, États-Unis, France, Grèce, Italie, Luxembourg, Mexique, Monaco, Panama, Pays-Bas, Portugal, Pérou, Roumanie, Royaume-Uni, Suisse, Sénégal, Uruguay,
BERNHARDT Saryta	théâtre	français	1898	Royaume-Uni
BERR Georges	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
Berthe Mlle/Mme	opéra bouffe, opéra-comique	français	1883-1884	Canada, Cuba, États-Unis
BERTHILDE Mme	théâtre	français	1896-1901	Canada, États-Unis, Royaume-Uni
BERTHILDE Mme	théâtre	français	1896-1901	Canada, États-Unis, Royaume-Uni
BERTHON M.	opéra bouffe	français	1872-1873	États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
BERTIER M.	théâtre	français	1886-1887	Argentine, Brésil, Canada, Chili, Cuba, Équateur, États-Unis, Mexique, Panama, Pérou, Royaume-Uni, Uruguay
BERTIN M.	théâtre	français	1894	Canada, Empire russe, États-Unis France
BERTINETTI Mlle	opéra	allemand, français, italien	1894-1900	Canada, États-Unis
BERTINY Mme	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
BERTRAM Theodore	opéra	allemand, français, italien	1899-1901	Canada, États-Unis, Royaume-Uni
BESSON M.	théâtre	français	1891-1892	Australie, Canada, États-Unis, Nouvelle-Zélande, Royaume-Uni, Samoa, Îles Sandwich
BETA E. Della	théâtre	anglais, italien	1873-1874	Cuba, États-Unis
Bettina Mlle/Mme	opéra bouffe, opéra, opéra-comique	français	1880-1882	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, Mexique, Uruguay, États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
BETTY Mme	opéra bouffe	français	1882-1883	États-Unis
BEVERLEY E. D.	opéra bouffe	anglais	1874-1875	États-Unis
BEVIGNANI Enrico*	opéra	allemand, français, italien	1893-1900	Canada, États-Unis
BIELETTO Roberto	opéra	italien	1889-1890	États-Unis, Mexique
BIGHINELLI M.	opéra	allemand, français, italien	1901-1903	Canada, États-Unis
BILLINGTON J.	théâtre	anglais	1885-1886	États-Unis
BISHOP M.	théâtre	anglais	1893-1894	Canada, États-Unis
BISPHAM David	opéra	allemand, français, italien	1897-1903	Canada, États-Unis, Royaume-Uni
BLACK Kenneth	théâtre	anglais	1885-1886	États-Unis
BLAINVILLE Mlle	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1880-1882	Argentine, Canada, Cuba, Brésil, États-Unis, Mexique, Uruguay
BLANC Jeanne	opéra bouffe, opéra-comique, théâtre	français	1885-1886	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
Blanche [Mlle]	opéra bouffe, opéra, opéra-comique	français	1880-1882	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
BLASS Robert	opéra	allemand, français, italien	1900-1903	Canada, États-Unis
BLINDLAS T. D.	théâtre	anglais	1885-1886	États-Unis
BLISS Hebe	opéra	italien	1897	Royaume-Uni
BLONDET Mlle	opéra bouffe, opéra-comique	français	1874-1875	Canada, États-Unis
BONCI Alessandro	opéra	allemand, français, italien	1900	Royaume-Uni
BONELLI Mlle	opéra bouffe	français	1872-1873	États-Unis
BONGINI P.	théâtre	anglais, italien	1873-1874	Cuba, États-Unis
BONIN M.	théâtre	français	1900-1901	États-Unis, Royaume-Uni
BONNARD Charles	opéra	allemand, français, italien	1897-1898	Royaume-Uni
BONNARD Claude	opéra	allemand, français, italien	1899-1900	Canada, États-Unis
BONORA Pietro	opéra bouffe, opéra-comique, opéra	français	1880-1882	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
BOREL Pierre	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1880-1882	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Royaume-Uni, Uruguay
BOUCHER M.	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
BOUDINOT Mlle	opéra	anglais	1873-1874	États-Unis
BOULANGER M.	opéra bouffe	français	1882-1883	États-Unis
BOULANGER Mme	théâtre	français	1896-1902	Canada, États-Unis, Royaume-Uni
BOUTON Isabelle	opéra	allemand, français, italien	1899-1903	Canada, États-Unis
BOUVARD Antonia	opéra bouffe, opéra-comique	français	1879-1880	États-Unis
BOWKETT Sidney	théâtre	anglais	1888-1889	Canada, États-Unis
BOYER M.	théâtre	français	1900-1901	États-Unis, Royaume-Uni

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
BOYER Mme	théâtre	français	1892-1893	Argentine, Belgique, Brésil, Empire austro-hongrois, Empire ottoman, Empire russe, Espagne, France, Grèce, Italie, Luxembourg, Monaco, Pays-Bas, Portugal, Roumanie, Suisse, Sénégal, Uruguay
BOYER R.	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
BRAGG M.	opéra bouffe	français	1872-1874	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
BRANDÈS Mme	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
BRASSEUR Albert	opéra bouffe, théâtre, opéra-comique, théâtre	français	1885-1902	Canada, Cuba, Mexique, États-Unis, Royaume-Uni
BRAZZI Fernanda	opéra	italien	1897	Royaume-Uni
BREMA Marie	opéra	allemand, français, italien	1895-1900	Canada, États-Unis, Royaume-Uni
BRÉSIL Mme	théâtre	français	1902	Royaume-Uni
BREUER Hans	opéra	allemand, français, italien	1898-1900	Canada, États-Unis, Royaume-Uni,

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
BRÉVAL Lucienne	opéra	allemand, français, italien	1899-1902	Canada, États-Unis, Royaume-Uni
BRIDEWELL Carrie	opéra	allemand, français, italien	1900-1903	Canada, États-Unis
BRIESEMEISTER Otto	opéra	allemand, français, italien	1900	Royaume-Uni
BRIOT Mlle/Mme	opéra bouffe, opéra-comique	français	1873-1875	Canada, Cuba, Mexique, États-Unis
BROADFOOT Eleanor	opéra	allemand, français, italien	1899-1900	Canada, États-Unis
BROISAT Mme	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
BROOKE Una	opéra bouffe	anglais	1874-1875	États-Unis
BRUCKS Charles	opéra	italien	1897	Royaume-Uni
BRUNIÈRE M.	théâtre	français	1896	Canada, États-Unis
BRUSSET M.	théâtre	français	1900-1901	États-Unis, Royaume-Uni
BUCHA Karl	opéra	allemand, français, italien	1895-1896	États-Unis
BUCKLEY M.	théâtre	anglais	1893-1894	Canada, États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
BUENCONSIGLIO M.*	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1880-1882	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
BUFFI A.	théâtre	anglais, italien	1873-1874	Cuba, États-Unis
BUISSON Léa	opéra bouffe, opéra-comique	français	1882-1884	Canada, Cuba, États-Unis
BURGSTALLER Alois	opéra	allemand, français, italien	1902-1903	États-Unis
BURIE Florence	opéra-comique	anglais	1894-1895	Royaume-Uni, États-Unis
BUTLER Alice	théâtre	anglais	1888-1889	Canada, États-Unis
BUTLER Charles	théâtre	anglais	1888-1889	Canada, États-Unis
BYRNE Léo	théâtre	anglais	1893-1894	Canada, États-Unis
CALVÉ Emma	opéra	allemand, français, italien	1893-1900	Canada, États-Unis, Royaume-Uni
CALVERT C.	théâtre	anglais	1885-1886	États-Unis
CAMERA Eduardo	opéra	français, italien	1891-1892	Canada, États-Unis
CAMPANARI Giuseppe	opéra	allemand, français, italien	1894-1902	Canada, Royaume-Uni, États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
CAMPANINI Cleofonte*	opéra	italien	1883-1884	États-Unis
CAMPANINI Italo	opéra, opéra-comique	italien	1883-1884	États-Unis
CANONGE Jeannie	opéra bouffe, opéra-comique, opéra	français	1879	États-Unis
CANTRELLE Mlle	opéra bouffe, opéra-comique	français	1874-1875	Canada, États-Unis
CAPOUL Victor	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	allemand, français, italien	1879-1896	Canada, Cuba, États-Unis, France, Mexique
CARACCIOLO L.	théâtre	anglais, italien	1873-1874	Cuba, États-Unis
CARBONE Agostino	opéra	allemand, français, italien	1889-1899	Canada, États-Unis, Mexique, Royaume-Uni
CARLEN M.	opéra	allemand, français, italien	1900	Royaume-Uni
CARLETON Edward	opéra	anglais	1873-1874	États-Unis
CARO Mlle/Mme	opéra bouffe, opéra-comique, théâtre	français	1882-1886	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique,

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
CARTEREAU M.	théâtre	français	1886-1892	Argentine, Australie, Brésil, Canada, Équateur, États-Unis, Îles Sandwich Mexique, Panama, Pérou, Nouvelle-Zélande, Royaume-Uni, Samoa, Uruguay
CARTHEW Laura	opéra bouffe	anglais	1874-1875	États-Unis
CARTIER M.	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1880-1882	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
CARTIER Mlle	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1880-1882	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
CASALI G.	théâtre	anglais, italien	1873-1874	Cuba, États-Unis
CASIMIR Mme	opéra bouffe	français	1882-1883	États-Unis
CASTEL M.	opéra bouffe, opéra-comique	français	1875-1878	Cuba, États-Unis, Mexique
CASTELLI M.	théâtre	français	1896	Canada, États-Unis
CASTELMARY Armando	opéra	allemand, français, italien	1889-1897	États-Unis, Mexique

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
CASTILLAN M.	théâtre	français	1898	Royaume-Uni
CAUROY M.	théâtre	français	1900-1902	États-Unis, Royaume-Uni
CAUTEREN Marie (van)	opéra	allemand, français, italien	1894-1903	Canada, États-Unis, Royaume-Uni
CAUTI Mme	théâtre	français	1896	Canada, États-Unis
CAW Mlle	opéra bouffe	français	1884-1885	Canada, États-Unis
CAZENEUVE Maurice	opéra	allemand, français, italien	1899	Royaume-Uni
CECARELLI M.	opéra.	italien	1894	Mexique
Céline [Mlle]	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1880-1882	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
CELLARIUS Louise	théâtre	français	1900-1901	États-Unis, Royaume-Uni
CEPPI Antonio	opéra	allemand, français, italien	1896-1897	États-Unis, Royaume-Uni
CERESA Luigi	opéra bouffe, opéra, opéra-comique	français	1880-1882	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
CERNUSCO Giuseppe	opéra	allemand, français, italien	1893-1903	Canada, États-Unis, Royaume-Uni
CERNUSCO Mlle	opéra	français, italien	1891-1892	Canada, États-Unis
CHABERT M.	théâtre	français	1900-1901	États-Unis, Royaume-Uni
CHALIA Rosalia	opéra	allemand, français, italien	1898-1902	Canada, États-Unis
CHAMBLY M.	théâtre	français	1893-1894	Cuba, États-Unis, Mexique
CHAMEROY/CHAMPEROY M.	théâtre	français	1893-1896	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
CHARTON Charles	théâtre	français	1891-1892	Australie, Canada, Nouvelle-Zélande, Royaume-Uni, Samoa, États-Unis, Îles Sandwich

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
CHELICE M.	théâtre	français	1892-1893	Argentine, Belgique, Brésil, Empire Austro-hongrois, Empire Ottoman, Empire husse, Espagne, France, Grèce, Italie, Luxembourg, Monaco, Pays-Bas, Portugal, Roumanie, Sénégal, Suisse, Uruguay
CHEVERTON Marie	théâtre	anglais	1885	Royaume-Uni
CHISNEL Newton	chanson, théâtre	anglais, français	1884-1885	États-Unis
CHOQUET Octavie	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1880-1882	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
CHORLEY Kate	opéra bouffe	anglais	1874-1875	États-Unis
CIACCONI Mlle/Mme	opéra bouffe	français	1873-1874	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
CLAIRE Attalie	opéra	italien	1889-1890	Mexique, États-Unis
Claudia [Mme]	théâtre	français	1895	Canada, États-Unis, Royaume-Uni
CLAUS M.	opéra	français, italien	1891-1892	Canada, États-Unis
CLAUTAUL M.	opéra bouffe,	français	1874-1875	Canada, États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
	opéra-comique			
CLERH M.	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
COLAS M.	théâtre	français	1898	Royaume-Uni
COLBERT Mme	opéra bouffe	français	1882-1883	États-Unis
COLERIDGE Amy	théâtre	anglais	1893-1894	Canada, États-Unis
COLOMBATI Virginia	opéra	français, italien	1893-1894	États-Unis
COLONELLO A.	théâtre	anglais, italien	1873-1874	Cuba, États-Unis
COLONNESI Luigi	opéra	français, italien	1893-1894	États-Unis
COMYNS Mlle/Mme	opéra-comique	anglais	1894-1895	États-Unis, Royaume-Uni
CONDE M.	opéra	allemand, français, italien	1902-1903	États-Unis
CONLY George	opéra	anglais	1873-1874	États-Unis
CONROY Kate	théâtre	anglais	1885	Royaume-Uni
CONTERNO G.*	théâtre	italien, anglais	1873-1874	Cuba, États-Unis
CONTRELLES Mlle	opéra bouffe	français	1873-1874	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
COOPER Frank	théâtre	anglais	1893-1896	Canada, États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
COOPER M.	chanson, opéra bouffe, théâtre	anglais, français	1874-1886	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
COQUELIN Constant	théâtre	français	1888-1902	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Royaume-Uni, Uruguay
COQUELIN Jean	théâtre	français	1888-1902	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Royaume-Uni, Uruguay
CORANI Ida	opéra-comique, opéra	italien	1883-1884	États-Unis
CORNUBERT Pierre	opéra	allemand, français, italien	1899-1900	Canada, États-Unis
CORSI Iginio	opéra	allemand, français, italien	1896-1897	Royaume-Uni, États-Unis
CORSÍ Mme	opéra	italien	1894	Mexique
CORSINI Baldassare	opéra, opéra-comique	italien	1883-1884	États-Unis
COSSIRA Emile	opéra	allemand, français, italien	1900	Royaume-Uni

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
COSTA M.	opéra	allemand, français, italien	1898	Royaume-Uni
COTINI Lodovico	opéra, opéra-comique	italien	1883-1884	États-Unis
COTTRELL M.	opéra bouffe	anglais	1874-1875	États-Unis
COUTTS Compton	opéra-comique	anglais	1894-1895	États-Unis, Royaume-Uni
CRAIG Ailsa	théâtre	anglais	1893-1896	Canada, États-Unis
CREMONINI Giuseppe	opéra	allemand, français, italien	1895-1901	États-Unis
CUDIA M.	opéra bouffe	français	1872	États-Unis
CULLEN J. E.	opéra bouffe	anglais	1874-1875	États-Unis
CUSHING M.	théâtre	anglais	1893-1894	Canada, États-Unis
CZUICK Mme	opéra	allemand, français, italien	1898	Royaume-Uni
D’AUBIGNE Lloyd	opéra	allemand, anglais, français, italien	1894-1901	États-Unis
DADDI Francesco	opéra	allemand, français, italien	1900	Royaume-Uni
DALBA Mlle	théâtre	français	1893-1894	Cuba, États-Unis, Mexique

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
DALMONT Mlle	opéra bouffe, opéra, opéra-comique	français	1880-1882	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
DAMIROFF Mme	théâtre	français	1900-1901	États-Unis, Royaume-Uni
DAMORES M.	théâtre	français	1902	Royaume-Uni
DAMROSCH Walter*	opéra	allemand, français, italien	1900-1902	Canada, États-Unis
DANGON M.	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1880-1883	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
DANI Carlo	opéra	allemand, français, italien	1902-1903	États-Unis
DANIEL Mlle/Mme	opéra bouffe, opéra-comique	français	1883-1885	Canada, Cuba, États-Unis
DARA Jean	théâtre	français	1896-1902	Canada, États-Unis, Royaume-Uni
Darcy M.	opéra bouffe, opéra-comique	français	1875-1878	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
DARMONT Albert	théâtre	français	1891-1896	Argentine, Australie, Belgique, Brésil, Canada, Empire austro-hongrois, Empire ottoman, Empire russe, Espagne, États-Unis, France, Grèce, Îles Sandwich, Italie, Luxembourg, Monaco, Nouvelle-Zélande, Pays-Bas, Portugal, Roumanie, Royaume-Uni, Samoa, Suisse, Sénégal, Uruguay
DARON Mlle	opéra bouffe	français	1872	États-Unis
DARTOIS M.	théâtre	français	1900-1901	États-Unis, Royaume-Uni
DASS Mlle	opéra bouffe	français	1884-1885	Canada, États-Unis
DAUVILLE Mme	théâtre	français	1893-1894	Cuba, États-Unis, Mexique
DAVALIS M.	opéra bouffe, opéra-comique	français	1873-1878	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
DAVALLO Mlle	opéra bouffe, opéra-comique	français	1874-1875	Canada, États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
DAVID M.	opéra bouffe	français	1882-1883	États-Unis
DEBEER M.	opéra bouffe, opéra-comique	français	1873-1875	Canada, Cuba, Mexique, États-Unis
DECLÉRY Maurice	opéra	allemand, français, italien	1900-1903	Canada, États-Unis
DECORI M.	théâtre	français	1886-1887	Argentine, Brésil, Canada, Chili, Cuba, Équateur, États-Unis, Mexique, Panama, Pérou, Royaume-Uni, Uruguay
DECOTT Jeanne	opéra bouffe, opéra-comique	français	1883-1884	Canada, Cuba, États-Unis
DEHELLY M.	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
DELAFONTAINE Mme	opéra bouffe, opéra-comique	français	1874-1875	Canada, États-Unis
DELEST Marie	chanson, opéra bouffe, théâtre	anglais, théâtre	1885-1886	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
DELMAR Mme	opéra bouffe, opéra-comique	français	1874-1875	Canada, États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
DELORME Félicie	opéra bouffe, opéra, opéra-comique, opéra, théâtre	français	1879-1886	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
DELOURNEY Mlle/Mme	opéra bouffe, opéra-comique	français	1883-1884	Canada, Cuba, États-Unis
DELRAY Camille	opéra bouffe, opéra-comique	français	1879-1880	États-Unis
DENEUBOURG M.	théâtre	français	1892-1901	Argentine, Belgique, Brésil, Canada, Empire Austro-hongrois, Empire ottoman, Empire russe, Espagne, États-Unis, France, Grèce, Italie, Luxembourg, Monaco, Pays-Bas, Portugal, Roumanie, Royaume-Uni, Sénégal, Suisse, Uruguay

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
Denise Mlle/Mme	opéra bouffe, opéra-comique, théâtre	français	1885-1886	Canada, Cuba, Mexique, États-Unis
DENNY W. H.	opéra-comique	anglais	1894-1895	États-Unis, Royaume-Uni
DÉRIVIS Maria	opéra-comique, opéra	français	1882-1883	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
DEROY Jules	théâtre	français	1888-1894	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Royaume-Uni, Uruguay
DESCHAMPS Henri	théâtre	français	1891-1901	Australie, Canada, États-Unis, Îles Sandwich, Nouvelle-Zélande, Samoa, Royaume-Uni
DESCHAMPS M.	opéra bouffe	français	1873-1874	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
DESCHAMPS Mlle	opéra bouffe	français	1872-1874	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
DESCLOS M.	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1887	États-Unis
DÉSIRÉE A.	opéra bouffe et	français	1877-1878	États-Unis, Mexique

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
	opéra-comique			
DESJARDINS M.	théâtre	français	1900-1901	Royaume-Uni, États-Unis
DEVAL M.	théâtre	français	1892-1898	Argentine, Belgique, Brésil, Empire austro-hongrois, Empire ottoman, Empire russe, Espagne, France, Grèce, Italie, Luxembourg, Monaco, Pays-Bas, Portugal, Roumanie, Royaume-Uni, Sénégal, Suisse, Uruguay
DEVRIÈS Herman	opéra	allemand, français, italien	1899	Royaume-Uni
DEVRIÈS Maurice	opéra	allemand, français, italien	1895-1900	Canada, États-Unis
DIECK Berthe	théâtre	français	1888-1889	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Royaume-Uni, Uruguay
DIGBY Mlle	opéra bouffe	anglais	1874-1875	États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
DIPPEL Andreas	opéra	allemand, français, italien	1897-1902	Canada, Royaume-Uni, États-Unis
DJELLA Marthe	opéra	Allemand, français, italien	1898-1899	États-Unis
DOMENECH Consuelo	opéra	français, italien	1893-1894	États-Unis
DORNY M.	théâtre	français	1894	Canada, Empire Russe, États-Unis, France
DOROILLE Mme	théâtre	français	1902	Royaume-Uni
DORSAY Mme	opéra bouffe	français	1882-1883	États-Unis
DOUGHTY M.	théâtre	anglais	1893-1894	Canada, États-Unis
DOVE Mme	théâtre	français	1900-1901	États-Unis, Royaume-Uni
DROG Libia	opéra	français, italien	1894-1895	États-Unis
DRUNZER Mme	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
DU MINIL Mme	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
DUBERNET M.	opéra bouffe, théâtre	français	1885-1886	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
DUBERRY M.	théâtre	français	1891-1893	Argentine, Australie, Belgique, Brésil, Canada, États-Unis, Empire austro-hongrois, Empire ottoman, Empire russe, Espagne, France, Grèce, Îles Sandwich, Italie, Luxembourg, Monaco, Nouvelle-Zélande, Pays-Bas, Portugal, Roumanie, Royaume-Uni, Sénégal, Samoa, Suisse, Uruguay
DUBOIS M.	théâtre	français	1891-1892	Australie, Canada, États-Unis, Îles Sandwich Nouvelle-Zélande, Royaume-Uni, Samoa
DUBOIS Marie	opéra bouffe	français	1872	États-Unis
DUBOS M.	théâtre	français	1896	Canada, États-Unis
DUBOUCHET M.	opéra bouffe, opéra-comique	français	1873-1875	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
DUBOUCHET Mlle	opéra bouffe, opéra-comique	français	1874-1875	Canada, États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
DUC Mlle	théâtre	français	1902	Royaume-Uni
DUCHESNE M.	opéra bouffe	français	1872-1874	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
DUCOS Léon	opéra bouffe, opéra-comique	français	1883-1884	Canada, Cuba, États-Unis
DUCOS M.	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1882-1885	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
DUDLAY Mme	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
DUFRANNE Hector	opéra	allemand, français, italien	1897-1898	Royaume-Uni
DUFRICHE Eugène	opéra	français	1879-1903	Canada, France, États-Unis, Royaume-Uni
DUJARDIN M.	théâtre	français	1898	Royaume-Uni
DULUC Mlle/Mme	théâtre	français	1893-1895	Cuba, États-Unis, Mexique, Royaume-Uni
DUNENBOURG M.	théâtre	français	1894	Royaume-Uni
DUPARC Florence	opéra bouffe, opéra-comique	français	1875-1878	Cuba, États-Unis, Mexique

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
DUPARC Louise	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1876-1883	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
DUPEYRON Georges	opéra	italien	1897	Royaume-Uni
DUPLAN Émile	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1873-1885	Argentine, Brésil, États-Unis, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
DUPONT M.	théâtre	français	1891-1893	Australie, Canada, États-Unis, Îles Sandwich, Nouvelle-Zélande, Royaume-Uni, Samoa
DUPUIS J.	opéra bouffe, opéra-comique	français	1879-1880	États-Unis
DUPUIS M.	chanson, théâtre, théâtre	anglais, français	1885-1901	États-Unis, Royaume-Uni
DUPUIS Maurice	opéra bouffe, opéra, opéra-comique, théâtre	français	1879-1886	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
DUQUESNE M.	théâtre	français	1888-1889	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Royaume-Uni, Uruguay
DURAND Mme	opéra bouffe	français	1873-1874	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
DURAND Mme	théâtre	français	1892-1893	Argentine, Belgique, Brésil, Empire austro-hongrois, Empire ottoman, Empire russe, Espagne, France, Grèce, Italie, Luxembourg, Monaco, Pays-Bas, Portugal, Roumanie, Sénégal, Suisse, Uruguay
DURANT Mlle	opéra bouffe	anglais	1874-1875	États-Unis
DUREC M.	théâtre	français	1900-1901	Royaume-Uni, États-Unis
DYCK Ernest (van)	opéra	allemand, français, italien	1897-1902	Canada, États-Unis, Royaume-Uni
EAMES Emma	opéra	allemand, français, italien	1891-1903	Canada, États-Unis, Royaume-Uni
EDGARD M.	opéra bouffe	français	1872	États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
EDWARDS Harry	théâtre	anglais	1888-1889	Canada, États-Unis
ELANDI Rita	opéra	français, italien	1893-1894	États-Unis
ELBA Mlle	opéra	allemand, français, italien	1899	Royaume-Uni
ELDÉE Mlle	opéra	allemand, français, italien	1900	Royaume-Uni
ELDRIDGE Louisa	théâtre	anglais	1888-1889	Canada, États-Unis
ELLEN-ANDRÉE Mlle/Mme	opéra bouffe, théâtre	français	1885-1886	Canada, Cuba, Mexique, États-Unis
ELMBLAD Johannes	opéra	allemand, français, italien	1902-1903	États-Unis
ELSASSER Berthe	opéra bouffe, opéra-comique, opéra	français	1879-1883	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
Emma [Mme]	théâtre	français	1900-1901	États-Unis, Royaume-Uni
ENGLE Marie	opéra	allemand, français, italien	1895-1899	États-Unis, Royaume-Uni
ESCOT Mlle/Mme	opéra bouffe, opéra-comique	français	1883-1884	Canada, Cuba, États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
ESTEVE Helen	opéra bouffe, opéra-comique	français	1879-1880	États-Unis
ESTIOT M.	opéra bouffe, opéra-comique, théâtre	français	1883-1886	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
ESTRADERE Camille	opéra bouffe, opéra-comique	français	1879-1880	États-Unis
ESTRADIÈRES Mlle	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1879	États-Unis
ÉTIENNE M.	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1880-1882	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
EVA Mlle/Mme	opéra bouffe	français	1882-1883	États-Unis
FABBRI A.	théâtre	anglais, italien	1873-1874	Cuba, États-Unis
FABBRI Guerrina	opéra	français, italien	1889-1892	Canada, États-Unis, Mexique
FALCONNIER M.	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
FAMAUX Mme	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
FANELLI Gaetano	opéra	allemand, français, italien	1900-1903	Canada, États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
FARREN William junior	théâtre	anglais	1885	Royaume-Uni
FAYOLLE Mme	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
FEBVRE F.	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
FEELEY A. K.	chanson, théâtre	anglais, français	1884-1885	États-Unis
FEINHALS Fritz	opéra	allemand, français, italien	1898	Royaume-Uni
FENWICKE A.	théâtre	anglais	1885	Royaume-Uni
FERAUDY de	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
FERRANDE M.	opéra bouffe, opéra-comique	français	1879-1880	États-Unis
FERRARESI M.	opéra	italien	1894	Mexique
FERRI Margherita Alda	opéra bouffe, opéra, opéra-comique	français	1880-1882	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
FLEURY Gilberte	théâtre	français	1891-1892	Australie, Canada, États-Unis, Nouvelle-Zélande, Royaume-Uni, Samoa, Îles Sandwich
FLEURY M.	théâtre	français	1891-1892	Australie, Canada, États-Unis, Îles Sandwich, Nouvelle-Zélande, Royaume-Uni, Samoa

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
FLON Philippe*	opéra	allemand, français, italien	1897-1903	Canada, Royaume-Uni, États-Unis
FONT M.	opéra	italien	1894	Mexique
FONTANGES Mlle	théâtre	français	1886-1887	Argentine, Brésil, Canada, Chili, Cuba, Équateur, États-Unis, Mexique, Panama, Pérou, Royaume-Uni, Uruguay
FORTI Gaetano	opéra bouffe, opéra-comique, opéra	français	1880-1882	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
FORTI Immogene	opéra, opéra-comique	italien	1883-1884	États-Unis
FOSTER Mlle	théâtre	anglais	1893-1896	Canada, États-Unis
FOUGET Mlle	opéra bouffe, opéra-comique	français	1883-1884	Canada, Cuba, États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
FOURNIER M.	théâtre	français	1886-1887	Argentine, Brésil, Canada, Chili, Cuba, Équateur, États-Unis, Mexique, Panama, Pérou, Royaume-Uni, Uruguay
FOURNYAIRE Mlle/Mme	opéra bouffe, théâtre	français	1885-1886	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
FRAIZIER M.	théâtre	français	1886-1887	Argentine, Brésil, Canada, Chili, Cuba, Équateur, États-Unis, Mexique, Panama, Pérou, Royaume-Uni, Uruguay
FRIEDRICHS Fritz	opéra	allemand, français, italien	1899-1900	Canada, États-Unis
FUCHS M.	théâtre	français	1900-1901	États-Unis, Royaume-Uni
FUGÈRE Lucien	opéra	italien	1897	Royaume-Uni
FURSCH-MADI Emma	opéra, opéra-comique	italien	1883-1884	États-Unis
FURST M.	opéra	français, italien	1891-1892	Canada, États-Unis
FUSIER M.	théâtre	français	1900-1901	États-Unis, Royaume-Uni
GABEL M.	opéra bouffe	français	1872	États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
Gabrielle [Mlle]	opéra bouffe	français	1884-1885	Canada, États-Unis
GADSKI Johanna	opéra	allemand, français, italien	1898-1903	Canada, Royaume-Uni, États-Unis
GAILHARD Pedro	opéra	français	1879	France
GAILLARD M.	opéra bouffe	français	1884-1885	Canada, États-Unis
GALASSI Antonio	opéra, *costume concert*	italien	1886-1887	Canada, Mexique, Royaume-Uni, États-Unis
GALLAUD M.	théâtre	français	1893-1894	Cuba, États-Unis, Mexique
GANDON Blanche	opéra bouffe	français	1873-1874	Canada, Cuba, États-Unis Mexique,
GANDY Mme	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
GANNE Mme	opéra	allemand, français, italien	1898	Royaume-Uni
GARNIER Philippe	théâtre	français	1886-1887	Argentine, Brésil, Canada, Chili, Cuba, Équateur, États-Unis, Mexique, Panama, Pérou, Royaume-Uni, Uruguay

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
GATINEAU Mlle	opéra bouffe, opéra-comique, théâtre	français	1883-1886	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
GAVAUT M.	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1879	États-Unis
GAYTIE H.	théâtre	anglais	1885-1886	États-Unis
Geneviève [Mlle/Mme]	opéra bouffe	français	1882-1883	États-Unis
GEOFFROY Coralie	opéra bouffe	français	1875	Cuba, États-Unis, Mexique
GEORGES M.	théâtre	français	1900-1901	États-Unis, Royaume-Uni
GÉRARD M.	opéra, opéra bouffe, opéra-comique, théâtre	français	1879-1896	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
GERMAIN M.	chanson, opéra bouffe, théâtre	français, anglais	1885-1886	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
GERMAIN Mme	théâtre	français	1902	Royaume-Uni
GERZEY/GUERZY Mlle	opéra bouffe	français	1873-1874	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
GHELE Charles (van)*	opéra bouffe	français	1872-1875	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
GHERZI Sophie	opéra bouffe et opéra-comique	français	1877-1878	États-Unis, Mexique
GHIZONE N.	opéra bouffe, opéra, opéra-comique	français	1880-1882	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
GIANINI M.	opéra	français, italien	1891-1892	Canada, États-Unis
GIBBONS M.	opéra bouffe	anglais	1874-1875	États-Unis
GIBERT Étienne	opéra	allemand, français, italien	1901-1902	Canada, États-Unis
GIBSON Brenda	théâtre	anglais	1895-1896	Canada, États-Unis
GILBERT Berthe	théâtre	français	1888-1889	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Royaume-Uni, Uruguay
GILIBERT Charles	opéra	allemand, français, italien	1897-1903	Canada, États-Unis, Royaume-Uni

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
GILLETT M.	théâtre	français	1893-1894	Cuba, États-Unis, Mexique
GILLIO M.	théâtre	français	1894	Canada, Empire russe, États-Unis, France
GINET M.	opéra bouffe, opéra-comique, théâtre	français	1885-1886	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
GIRARD M.	opéra bouffe, opéra-comique, théâtre	français	1877-1886	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
GIRAUD M.	théâtre	français	1896	Canada, États-Unis
GOLDEN Grace	opéra	anglais	1900-1901	États-Unis
GOLDSMIDT Otto	concert		1889-1890	Canada, États-Unis, Mexique
GONZALÈS M.	théâtre	français	1888-1889	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Royaume-Uni, Uruguay
GOT M.	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
GOURDAN M.	théâtre	français	1894	Canada, Empire russe, États-Unis, France

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
GOURNAY Mme	théâtre	français	1896	Canada, États-Unis
GRAHAM M.	théâtre	anglais	1893-1894	Canada, États-Unis
GRANDET Marie	théâtre	français	1888-1898	Argentine, Belgique, Brésil, Canada, Cuba, Égypte, Empire austro-hongrois, Empire ottoman, Empire russe, Espagne, États-Unis, France, Grèce, Italie, Pays-Bas, Roumanie, Royaume-Uni, Suisse, Sénégal, Uruguay
GRANGER Mme	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
GRANIER Jeanne	théâtre	français	1902	Royaume-Uni
GRAVENSTEIN M.*	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1880-1882	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
GRAY Clara	opéra bouffe	anglais	1874-1875	États-Unis
GRAZZI Amadeo	opéra, opéra-comique	italien	1883-1884	États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
GRÉGOIRE Cécile	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1879-1882	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
GRÉGOIRE M.	chanson, opéra bouffe, opéra-comique, théâtre	français, anglais	1885-1886	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
GRIVEL M.	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1882-1883	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
GROMZESKI Victor (de)	opéra	français, italien	1893-1895	États-Unis
GROSSI M.	opéra	français, italien	1891-1892	Canada, États-Unis
GUADAGUINI Luigi	opéra, opéra-comique	italien	1883-1884	États-Unis
GUÉRARD Mme	théâtre	français	1886-1887	Argentine, Brésil, Canada, Chili, Cuba, Équateur, États-Unis, Mexique, Panama, Pérou, Royaume-Uni, Uruguay
GUERCIA Olimpia	opéra	français, italien	1893-1894	États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
GUERCY G. de	opéra bouffe	français	1875	Cuba, États-Unis, Mexique
GUERNOL M.	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1887	États-Unis
GUERRA M.*	chanson, opéra bouffe, théâtre	anglais, français	1885-1886	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
GUETARY Pedro	opéra	français, italien	1893-1894	États-Unis
GUEYMARD Adèle	opéra bouffe opéra-comique	français	1877-1878	États-Unis, Mexique
GUILLE Albert	opéra, concert.	italien	1886-1892	Canada, États-Unis, Mexique, Royaume-Uni
GUIRAUD M.	théâtre	français	1900-1901	États-Unis, Royaume-Uni
GUITRY Lucien	théâtre	français	1902	Royaume-Uni
GULBRANSON Ellen	opéra	allemand, français, italien	1900	
GUY G.	opéra bouffe, opéra-comique	français	1883-1884	Canada, Cuba, États-Unis
GUY M.	opéra bouffe, théâtre	français	1884-1902	Canada, États-Unis, Royaume-Uni

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
GUYON Aline	théâtre	français	1894	Canada, Empire Russe, États-Unis, France
GUYOT M.	opéra bouffe, opéra-comique	français	1874-1875	Canada, États-Unis
HABELMANN Theodore	opéra	anglais	1873-1874	États-Unis
HADAMARD Mme	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
HADING Jane	théâtre	français	1888-1899	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, Empire russe, États-Unis, France, Mexique, Royaume-Uni, Uruguay
HAGUE Clarange	théâtre	anglais	1893-1894	Canada, États-Unis
HALL Gustave	opéra	anglais	1873-1874	États-Unis
HAMEL M.	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
HARGROVE Mlle	opéra bouffe	anglais	1874-1875	États-Unis
HARVEY Martin	théâtre	anglais	1893-1894	Canada, États-Unis
HAVILAND M.	théâtre	anglais	1893-1894	Canada, États-Unis
HAYES Sidney	théâtre	anglais	1885-1886	États-Unis
HAYMÉ M.	opéra, opéra bouffe,	français	1879	États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
	opéra-comique			
HAYNE A.	opéra bouffe, opéra-comique	français	1879-1880	États-Unis
HAYNE A.	opéra bouffe, opéra-comique	français	1877-1878	États-Unis, Mexique
HEGLON Meyrianne	opéra	allemand, français, italien	1898-1899	Royaume-Uni
HEGNER Anton	concert lyriques	anglais, italien	1903-1904	États-Unis
HEIDKAMP Peter	opéra	allemand, français, italien	1899	Royaume-Uni
HELLER Mira	opéra	français, italien	1894-1895	États-Unis
HEMS M.	théâtre	français	1892-1893	Argentine, Belgique, Brésil, Empire austro-hongrois, Empire ottoman, Empire russe, Espagne, France, Grèce, Italie, Luxembourg, Monaco, Pays-Bas, Portugal, Roumanie, Sénégal, Suisse, Uruguay

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
HERMANN Malvina	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1880-1882	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
HERMAUT M.	théâtre	français	1894	Canada, Empire russe, États-Unis, France
HERTZ Alfred*	opéra	allemand, français, italien	1902-1903	États-Unis
HERTZ M.	théâtre	français	1893-1894	Cuba, États-Unis, Mexique
HILL Lucille	opéra	allemand, français, italien	1894-1900	États-Unis
HILLIER M.	opéra bouffe	anglais	1874-1875	États-Unis
HINRICHS Gustav	opéra	allemand, français, italien	1899-1900	Canada, États-Unis
HOFFMAN A.	théâtre	anglais, italien	1873-1874	Cuba, États-Unis
HOMER Louise	opéra	allemand, français, italien	1899-1903	Canada, États-Unis, Royaume-Uni
HONEY John George	opéra-comique	anglais	1894-1895	États-Unis, Royaume-Uni
HORNUN B. F.	théâtre	anglais	1888-1889	Canada, États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
HOWARD Kathleen	concert, opéra	anglais, italien	1903-1904	États-Unis
HOWE H.	théâtre	anglais	1885	Royaume-Uni
HOWE M.	théâtre	anglais	1893-1894	Canada, États-Unis
HÜBBENET Adolph (von)	opéra	allemand, français, italien	1896-1901	États-Unis
HUDSON Lizzie	théâtre	anglais	1888-1889	Canada, États-Unis
HUGUENET T.	théâtre	français	1888-1889	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Royaume-Uni, Uruguay
HUGUET M.	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1882-1883	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
HUNT Clara	opéra	allemand, français, italien	1895-1896	États-Unis
HUNTLEY B.	théâtre	anglais	1885	Royaume-Uni
HURLEY W. J.	théâtre	anglais	1888-1889	Canada, États-Unis
HUSE E.	théâtre	anglais	1885	Royaume-Uni
IBLES Anita	opéra	français, italien	1893-1894	États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
ILLY M.	opéra	allemand, français, italien	1899-1900	Canada, États-Unis
INNES M.	théâtre	anglais	1895-1896	Canada, États-Unis
IRVING Henry	théâtre	anglais	1893-1896	Canada, États-Unis
JAMAUX Mme	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
JOCELYN Mary	théâtre	anglais	1885	Royaume-Uni
JOHNSON S.	théâtre	anglais	1893-1896	Canada, États-Unis
JOLIET M.	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
JOLLIET M.	théâtre	français	1886-1887	Argentine, Brésil, Canada, Chili, Cuba, Équateur, États-Unis, Mexique, Panama, Pérou, Royaume-Uni, Uruguay
JOLLIET Mme	théâtre	français	1886-1887	Argentine, Brésil, Canada, Chili, Cuba, Équateur, États-Unis, Mexique, Panama, Pérou, Royaume-Uni, Uruguay

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
JOUARD E.	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1877-1880	États-Unis, Mexique
JOURNET Marcel	opéra	allemand, français, italien	1897-1903	Canada, États-Unis, Royaume-Uni
JUDIC Anna	opéra bouffe, théâtre	français	1885-1886	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
JULIEN M.	opéra bouffe	français	1872-1873	États-Unis
JULIEN Mlle	opéra bouffe	français	1872	États-Unis
JUN Fred Wright	opéra-comique	anglais	1894-1895	États-Unis, Royaume-Uni
JUTEAU Émile	opéra bouffe, opéra-comique	français	1873-1880	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
JUTEAU M.	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1872-1879	États-Unis
JUTEAU Mlle	opéra bouffe	français	1872-1874	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
KALB Mme	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
KALISCH Paul	opéra	français, italien	1891-1892	Canada, États-Unis
KASCHMANN Giuseppe	opéra-comique, opéra	allemand, français, italien	1883-1896	États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
KELLOGG Clara Louise	opéra	anglais	1873-1874	États-Unis
KERWICH Jeanne	théâtre	français	1888-1901	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Royaume-Uni, Uruguay
KID Mlle/Mme	opéra bouffe, opéra-comique	français	1873-1877	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
KING De Loss	théâtre	anglais	1888-1889	Canada, États-Unis
KIRBY-LUNN Louise	opéra	allemand, français, italien	1902-1903	États-Unis
KITZU Aurelia	opéra	allemand, français, italien	1895-1896	États-Unis
KLEIN Ida	opéra	français, italien	1891-1892	Canada, États-Unis
KLOPFER Victor	opéra	allemand, français, italien	1900	Royaume-Uni
KOLLETZ M.	opéra bouffe, opéra-comique	français	1874-1875	Canada, États-Unis
KOLO M.	théâtre	français	1896	Canada, États-Unis
KOWSKA Margherita	opéra	italien	1897	Royaume-Uni

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
KRAUS Ernest	opéra	allemand, français, italien	1900	Royaume-Uni
KRAUSS M.	théâtre	français	1900-1902	Royaume-Uni, États-Unis
LA GANDARA M.	théâtre	français	1900-1901	Royaume-Uni, États-Unis
LABADY Mme	théâtre	français	1898	Royaume-Uni
LABLACHE Emily	opéra, opéra-comique	italien	1883-1884	États-Unis
LABLACHE Louise	opéra, opéra-comique	italien	1883-1884	États-Unis
LACROIX M.	théâtre	français	1886-1898	Argentine, Brésil, Canada, Chili, Cuba, Équateur, États-Unis, Mexique, Panama, Pérou, Royaume-Uni, Uruguay
LACROIX Mme	théâtre	français	1886-1887	Argentine, Brésil, Canada, Chili, Cuba, Équateur, États-Unis, Mexique, Panama, Pérou, Royaume-Uni, Uruguay

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
LACY M.	théâtre	anglais	1893-1894	Canada, États-Unis
LACY Mme	théâtre	anglais	1895-1896	Canada, États-Unis
LAGYE M.*	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1882-1884	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
LAINE M.	théâtre	français	1900-1901	Royaume-Uni, États-Unis
LAMB Frank E.	chanson, théâtre	anglais, français	1884-1885	États-Unis
LAMBERT H. B.	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
LAMBERT M. (fils)	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
LAMONI M.	opéra bouffe, opéra-comique	français	1883-1884	Canada, Cuba, États-Unis
LANGIER M.	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
LAROCHE M.	théâtre	français	1894	Royaume-Uni
LARY Emile	opéra bouffe, opéra-comique	français	1883-1884	Canada, Cuba, États-Unis
LASSALLE Jean	opéra	allemand, français, italien	1891-1897	Canada, États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
LATOUR M.	théâtre	français	1891-1892	Australie, Canada, États-Unis, Îles Sandwich, Nouvelle-Zélande, Royaume-Uni, Samoa
LAURENT Jean	théâtre	français	1900-1901	États-Unis, Royaume-Uni
LAURENT M.	opéra bouffe	anglais	1874-1875	États-Unis
LAVALLIÈRE Eve	théâtre	français	1902	Royaume-Uni
LE HAY M.	opéra bouffe, opéra-comique	anglais	1894-1895	États-Unis, Royaume-Uni
LECLERC M.	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1880-1882	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
LECLERC Mlle	opéra	allemand, français, italien	1899	Royaume-Uni
LÉCUYER/LECUYER M.	opéra bouffe	français	1872-1874	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
LEFRANÇAIS M.	théâtre	français	1898	Royaume-Uni
LEGAULT Marie	théâtre	français	1898-1899	Royaume-Uni
LEGRAS/LEGROS M.	opéra bouffe, opéra-comique	français	1877-1878	États-Unis, Mexique

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
LEHMANN Lilli	opéra	allemand, français, italien	1891-1899	Canada, États-Unis, Royaume- Uni
LEIGH Gracie	opéra-comique	anglais	1894-1895	Royaume-Uni, États-Unis
LEITNER M.	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
LELOIR M.	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
LEMERCIER Renée	théâtre	français	1888-1889	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Royaume-Uni, Uruguay
LENTZ Julie	opéra bouffe, opéra-comique, opéra	français	1880-1882	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
LEONARD Susanne	opéra-comique	anglais	1894-1895	Royaume-Uni, États-Unis
LEROU Mme	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
LEROUX Hélène	opéra bouffe, opéra-comique, opéra	français	1879-1882	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
LEROY Mlle	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1879	États-Unis
LESCOT Mlle/Mme	opéra bouffe, opéra-comique	français	1883-1884	Canada, Cuba, États-Unis
LEVY M.	théâtre	français	1900-1901	États-Unis, Royaume-Uni
LEWENS H.	opéra bouffe	anglais	1874-1875	États-Unis
LEWIS Arthur	théâtre	anglais	1885-1886	États-Unis
LHÉRITIER Mlle	opéra	français	1879	France
LIEBAN Julius	opéra	italien	1897	Royaume-Uni
LIND Homer	opéra	anglais	1900-1901	États-Unis
LITVINNE Felia	opéra	allemand, français, italien	1896-1899	États-Unis, Royaume-Uni
LIVERMANN John August	opéra	allemand, français, italien	1895-1896	États-Unis
LOFTUS Mlle	opéra bouffe	anglais	1874-1875	États-Unis
LOMBARDELLI M.	opéra, opéra-comique	italien	1883-1884	États-Unis
LOMBARDI M.*	opéra	italien	1894	Mexique
LONPREZ M. (de)	opéra	allemand, français, italien	1895-1896	États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
LORRISS M.	théâtre	anglais	1893-1894	Canada, États-Unis
Louise [Mme]	théâtre	français	1892-1893	Argentine, Belgique, Brésil, Empire austro-hongrois, Empire ottoman, Empire russe, Espagne, Grèce, France, Italie, Luxembourg, Monaco, Pays-Bas, Portugal, Roumanie, Sénégal, Suisse, Uruguay
LOVEDAY H. J.	théâtre	anglais	1895-1896	Canada, États-Unis
LUBERT Albert	opéra	allemand, français, italien	1895-1896	États-Unis
LUCENTI M.	opéra.	italien	1894	Mexique
LUCIA Fernando (de)	opéra	Allemande, français, italien	1893-1900	États-Unis, Royaume-Uni
Lucienne [Mlle]	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1880-1882	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
LUCINI M.	opéra	italien	1889-1890	États-Unis, Mexique

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
LUDOVIC M.	opéra bouffe	français	1875	Cuba, États-Unis, Mexique
LUDWIG Mme	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
LUSSAN Zélie (de)	opéra	allemand, anglais, français, italien	1894-1901	Canada, États-Unis, Royaume-Uni
LYMNES Mme	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
LYNDHURST Agnes	opéra bouffe	anglais	1874-1875	États-Unis
LYRINE Mme	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
M. CORTEREAU	théâtre	français	1892-1893	Argentine, Belgique, Brésil, Empire Austro-hongrois, Empire ottoman, Empire russe, Espagne, France, Grèce, Italie, Luxembourg, Monaco, Pays-Bas, Portugal, Roumanie, Sénégal, Suisse, Uruguay
MAAS Joseph	opéra	anglais	1873-1874	États-Unis
MACINTYRE Margaret	opéra	allemand, français, italien	1897-1901	États-Unis, Royaume-Uni
MACKIN/MACLKIN F. H.	théâtre	anglais	1885-1886	États-Unis
MAESTRI Catullo	opéra	allemand, français, italien	1893-1903	Canada, États-Unis, Royaume-Uni

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
MAFFEO M.	théâtre	français	1894	Canada, Empire Russe, États-Unis, France
MAGINI-COLETTI Antonio	opéra	français, italien	1891-1892	Canada, États-Unis
MAGNIER Marie	théâtre	français	1902	Royaume-Uni
MAGNIER Pierre	théâtre	français	1902	Royaume-Uni
MAIRE M.	opéra, opéra-comique	français	1882-1883	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
MALLET M.	théâtre	français	1894-1901	Canada, Empire russe, États-Unis, France, Royaume-Uni
MALVAU Jeanne	théâtre	français	1886-1887	Argentine, Brésil, Canada, Chili, Cuba, Équateur, États-Unis, Mexique, Panama, Pérou, Royaume-Uni, Uruguay
MANCINELLI Luigi*	opéra	allemand, français, italien	1893-1900	Canada, États-Unis, Royaume-Uni
MANCINI A.	théâtre	anglais, italien	1873-1874	Cuba, États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
MANTELLI Eugenia	opéra	allemand, français, italien	1894-1900	Canada, États-Unis
MAPLESON Helen	opéra	allemand, français, italien	1901-1903	Canada, États-Unis
MARA Joesph (O')	opéra	allemand, français, italien	1900	Royaume-Uni
MARCASSA Ettore	opéra	italien	1889-1890	États-Unis, Mexique
MARCHAND M.	théâtre	français	1891-1892	Australie, Canada, États-Unis, Îles Sandwich, Nouvelle-Zélande, Royaume-Uni, Samoa,
MARCHI Emilio (de)	opéra	allemand, français, italien	1901-1903	Canada, États-Unis
MARCUS M.	opéra bouffe	français	1872-1873	États-Unis
MARCYA Mlle/Mme	théâtre	français	1900-1901	États-Unis, Royaume-Uni
MARESCALCHI Arturo	opéra	italien	1889-1890	États-Unis, Mexique
Marguerite [Mlle]	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1879	États-Unis
MARIANI Alfonso	opéra	français, italien	1894-1895	États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
MARIE Mme	théâtre	français	1900-1901	États-Unis, Royaume-Uni
MARIÉ Paola	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1879-1882	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, Mexique, Uruguay, États-Unis
MARILLY Marguerite	opéra	allemand, français, italien	1900-1903	Canada, États-Unis
MARIO Berthe	opéra bouffe, opéra-comique	français	1877-1878	États-Unis, Mexique
MARION M.	théâtre	anglais	1893-1894	Canada, États-Unis
MARIS M.	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1887	États-Unis
MARSAY M.	théâtre	français	1888-1889	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Royaume-Uni, Uruguay
MARSHALL Edward	opéra bouffe	anglais	1874-1875	États-Unis
MARSY Marie-Louise	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
MARTAPOURA Jean	opéra	français, italien	1891-1894	Canada, États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
MARTEL M.	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
MARTEL Nancy	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
MARTIAL Isaye	opéra bouffe, opéra-comique	français	1877-1878	États-Unis, Mexique
MARX Bertha	concert		1889-1890	Canada, États-Unis, Mexique
MAS M.	opéra bouffe	français	1882-1883	États-Unis
MASIERO Aristide	opéra	allemand, français, italien	1900-1901	États-Unis
MASSE M.	théâtre	français	1900-1901	États-Unis, Royaume-Uni
MASTROBUONO N.	opéra	français, italien	1893-1894	États-Unis
MAUBOURG Jeanne	opéra	allemand, français, italien	1900	Royaume-Uni
MAUGÉ Frédéric	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1880-1882	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
MAUGÉ Victor	opéra, opéra-comique	français	1882-1883	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
MAUGUIÈRE Georges	opéra	allemand, français, italien	1893-1896	États-Unis
MAURAS Joseph	opéra bouffe, opéra, opéra-comique	français	1880-1882	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
MAUREL Victor	opéra	français, italien	1889-1895	Argentine, États-Unis
MAURER Marie	opéra	allemand, français, italien	1902-1903	États-Unis
MAURIER M.	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1880-1882	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
MAURIEZ M.	opéra bouffe et opéra-comique	français	1877-1878	États-Unis, Mexique
MAURY M.	théâtre	français	1893-1895	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Royaume-Uni
Max M. (de)	théâtre	français	1902	Royaume-Uni
MAYER Fred M.	théâtre	anglais	1888-1889	Canada, États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
MAYER H.	théâtre	français	1888-1889	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Royaume-Uni, Uruguay
MAYNARD M.	opéra bouffe	anglais	1874-1875	États-Unis
MC-CULLOCH Jennie	opéra	italien	1897	Royaume-Uni
MEA/MÉA Jane	théâtre	français	1892-1901	Argentine, Australie, Belgique, Brésil, Empire austro-hongrois, Empire ottoman, Empire russe, Espagne, États-Unis, France, Grèce,Îles Sandwich, Italie, Luxembourg, Monaco, Nouvelle-Zélande, Pays-Bas, Portugal, Roumanie, Royaume-Uni, Samoa, Sénégal, Suisse, Uruguay

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
MEFFERT Hans	opéra	allemand, français, italien	1898-1899	États-Unis
MEISSLINGER Louise	opéra	allemand, français, italien	1897-1901	États-Unis, Royaume-Uni
MELBA Nellie	opéra	allemand, français, italien	1893-1901	États-Unis, Royaume-Uni
MELLISH Fuller	théâtre	anglais	1895-1896	Canada, États-Unis
MERCHAND M.	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1880-1882	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
MERLE Mme	théâtre	français	1892-1896	Argentine, Belgique, Brésil, Canada, Empire austro-hongrois, Empire ottoman, Empire russe, Espagne, États-Unis, France, Grèce, Italie, Luxembourg, Monaco, Pays-Bas, Portugal, Roumanie, Sénégal, Suisse, Uruguay

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
MERLE Pauline	théâtre	français	1880-1894	Argentine, Australie, Belgique, Brésil, Canada, Empire austro-hongrois, Empire ottoman, Empire russe, Espagne, États-Unis, France, Îles Sandwich, Italie, Luxembourg, Monaco, Nouvelle-Zélande, Pays-Bas, Portugal, Royaume-Uni, Roumanie, Samoa, Sénégal, Suisse, Uruguay
MEUX Theodore	opéra	allemand, français, italien	1898-1900	Canada, États-Unis
MEUX Thomas	opéra	allemand, français, italien	1897-1899	Royaume-Uni
MEYERS Annie	opéra-comique	anglais	1894-1895	États-Unis, Royaume-Uni
MEYN Heinrich	opéra	français, italien	1894-1895	États-Unis
MEZIÈRES/MÉZIÈRES J.	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1877-1886	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
MICHAELENA Myrtha	opéra	français, italien	1894-1895	États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
MIGLIARA Firmino	opéra	italien	1889-1890	États-Unis, Mexique
MIGNON Rose	opéra bouffe, opéra-comique	français	1883-1884	Canada, Cuba, États-Unis
MILANO M.	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1880-1882	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
MILDE Rudolf (von)	opéra	allemand, français, italien	1898	Royaume-Uni
MILLET M.	opéra bouffe, opéra-comique	français	1882-1884	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
MILLWARD Mlle	théâtre	anglais	1893-1894	Canada, États-Unis
MILTON Maud	théâtre	anglais	1893-1896	Canada, États-Unis
MINEL Mme	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
MINELLI Léontine	opéra bouffe, opéra-comique	français	1873-1875	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
MIRA M.	opéra	français, italien	1891-1892	Canada, États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
MIRABELLA M.	opéra, opéra-comique	italien	1883-1884	États-Unis
MIRAMAR Julia	opéra	français, italien	1894-1895	États-Unis
MIRANDA Beatrice	opéra	allemand, français, italien	1900	Royaume-Uni
MIROIR Mlle	théâtre	français	1898	Royaume-Uni
MIRSALIS Otto	opéra	allemand, français, italien	1895-1896	États-Unis
MODJESKA Helena	théâtre	anglais	1885	Royaume-Uni
MOLKA-KELLOGG Minnie	opéra	allemand, français, italien	1898-1900	Canada, États-Unis
MOLLARD M.	opéra bouffe et opéra-comique	français	1877-1878	Mexique, États-Unis
MONCKTON Lady	théâtre	anglais	1885	Royaume-Uni
MONTARIOL Sebastian	opéra	français, italien	1891-1892	Canada, États-Unis
MOREAU A.	opéra bouffe	français	1882-1883	États-Unis
MOREL M.	opéra bouffe, opéra-comique	français	1882-1884	Canada, Cuba, États-Unis
MOREL Mme	opéra bouffe, opéra-comique	français	1882-1884	Canada, Cuba, États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
MORENO Mme	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
MORGAN Wilfred	opéra	anglais	1873-1874	États-Unis
MORIERE M.	théâtre	français	1893-1894	Cuba, États-Unis, Mexique
MOSKOVITE Mme	théâtre	français	1896	Canada, États-Unis
MOTTL Felix*	opéra	allemand, français, italien	1898-1900	Royaume-Uni
MOTTLE Henriette	opéra	allemand, français, italien	1899	Royaume-Uni
MOUNET J.-C.	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
MOUNET-SULLY	théâtre	français	1893-1894	Canada, Empire austro-hongrois, Empire russe, États-Unis, France, Italie, Roumanie, Royaume-Uni
MOURET M.	opéra	français	1879	France
MOUROT M.	opéra bouffe	français	1882-1883	États-Unis
MOYA Henrietta de	opéra-comique, opéra	français	1882-1883	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
MUHLMANN Adolph	opéra	allemand, français, italien	1899-1900	Royaume-Uni

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
MÜHLMANN Adolph	opéra	allemand, français, italien	1898-1903	Canada, États-Unis
MULLER Mme	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
MUMIE M.	théâtre	français	1894	Canada, Empire russe, États-Unis, France
MUNIC/MUNIE M.	théâtre	français	1891-1893	Argentine, Australie, Belgique, Brésil, Empire austro-hongrois, Empire ottoman, Empire russe, Espagne, France, Grèce, Îles Sandwich, Italie, Luxembourg, Monaco, Nouvelle-Zélande, Pays-Bas, Portugal, Roumanie, Samoa, Sénégal, Suisse, Uruguay

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
MUNTE Lina	théâtre	français	1888-1889	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Royaume-Uni, Uruguay
MUSSO M.	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1880-1882	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
MUSSY M.	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1880-1883	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
MYRIBEL Mlle/Mme	opéra bouffe, opéra-comique, théâtre	français	1885-1886	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
NADREY Mlle/Mme	théâtre	français	1891-1892	Australie, Canada, États-Unis, Îles Sandwich, Nouvelle-Zélande, Royaume-Uni, Samoa
NAIRE Mme	opéra-comique, opéra	français	1882-1883	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
NARDIN M.	opéra bouffe	français	1872-1874	Canada, Cuba, Mexique, États-Unis
NARDIN M.	opéra bouffe	français	1872-1873	États-Unis
NARDYNN Marie	opéra bouffe, opéra-comique	français	1875	Cuba, États-Unis, Mexique
NEBE Karl	opéra	allemand, français, italien	1898	Royaume-Uni
NEUENDORFF Adolph*	concert		1887-1888	États-Unis
NEUVILLE M.	théâtre	français	1900-1901	États-Unis, Royaume-Uni
NEVILLE Henry	théâtre	anglais	1885	Royaume-Uni
NICHOLS Mlle	opéra bouffe	anglais	1874-1875	États-Unis
NICOLINI M.	opéra, théâtre	français, italien	1893-1898	Cuba, États-Unis, Mexique, Royaume-Uni
NIGRI Clément	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1880-1884	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
NILSSON Christine	opéra, opéra-comique	italien	1883-1884	États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
NIXAU Mlle/Mme	opéra bouffe, opéra-comique	français	1883-1884	Canada, Cuba, États-Unis
NOE Fernand	opéra bouffe	français	1872	États-Unis
NOË M.	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1882-1883	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
Noemi [Mlle]	opéra bouffe	français	1872	États-Unis
NOIRMONT Mlle	théâtre	français	1886-1887	Argentine, Brésil, Canada, Chili, Cuba, Équateur, États-Unis, Mexique, Panama, Pérou, Royaume-Uni, Uruguay
NORBERT M.	opéra bouffe	français	1882-1883	États-Unis
NORDALL Mlle	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1884-1887	Canada, États-Unis
NORDICA Lillian	opéra	allemand, français, italien	1889-1903	Canada, États-Unis, Mexique, Royaume-Uni
NORMAN E. B.	théâtre	anglais	1885	Royaume-Uni
NORTON C. W.	opéra bouffe	anglais	1874-1875	États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
NOTÉ Jean	opéra	italien	1897	Royaume-Uni
NOVARA Erminia	opéra	italien	1886-1887	Canada, États-Unis, Mexique, Royaume-Uni,
NOVARA Franco	opéra, opéra-comique	français, italien	1883-1892	Canada, États-Unis, Mexique, Royaume-Uni
NUMES M.	théâtre	français	1895-1902	Canada, États-Unis, Royaume-Uni
NYS M.	opéra bouffe, opéra-comique	français	1882-1884	Canada, Cuba, États-Unis
OFFENBACH Jacques*	concert, opéra bouffe	français	1876	Canada, États-Unis
OLITZKA Rosa	opéra	allemand, français, italien	1895-1901	Canada, États-Unis, Royaume-Uni
OPERTI G.*	opéra bouffe, opéra-comique	français	1874	États-Unis
OWEN Benjamin*	opéra	anglais	1873-1874	États-Unis
OWEN Kate	opéra	anglais	1873-1874	États-Unis
PACARY Liane	opéra	allemand, français, italien	1897-1898	Royaume-Uni

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
PADRONI Mlle	opéra	allemand, français, italien	1902-1903	États-Unis
PALLISER Esther	opéra	italien	1897	Royaume-Uni
PAPA Dante (del)	opéra	français, italien	1894-1895	États-Unis
PARENT M.	opéra bouffe	français	1872	États-Unis
PATRY Pauline	théâtre	français	1888-1902	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Royaume-Uni, Uruguay
PATTI Adelina	opéra, concert lyriques	français, italien	1886-1904	Argentine, Brésil, Canada, États-Unis, Mexique, Royaume-Uni, Uruguay
PAULARD M.	théâtre	français	1900-1901	États-Unis, Royaume-Uni
PAULINE M.	théâtre	français	1900-1901	États-Unis, Royaume-Uni
PAZ M.	opéra	italien	1897	Royaume-Uni
PEAKES Henry	opéra	anglais	1873-1874	États-Unis
PENROSE Mlle	théâtre	anglais	1895-1896	Canada, États-Unis
PÉRICAUD M.	théâtre	français	1898	Royaume-Uni

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
PEROTTI Julius	opéra	allemand, français, italien	1899-1900	Canada, États-Unis
PERRANT M.	opéra bouffe	français	1873-1874	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
PERRAULT Mlle	opéra bouffe	français	1873-1874	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
PERRAUT M.	opéra bouffe, opéra-comique	français	1874-1875	Canada, États-Unis
PERRET M.	opéra bouffe, opéra-comique, théâtre	français	1880-1886	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
PERRIN M.	théâtre	français	1902	Royaume-Uni
PERRUGINI Giovanni	opéra	italien	1889-1890	États-Unis, Mexique
PERSOONS Mme	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
PETTIGIANI Maria	opéra	français, italien	1891-1894	Canada, États-Unis, Mexique
PETTIGIANO Giula-Valda	opéra	italien	1889-1890	États-Unis, Mexique
PEVNY Olga	opéra	allemand, français, italien	1898-1900	Canada, États-Unis
PHILLIPS Kate	théâtre	anglais	1893-1894	Canada, États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
PIAMONTI A.	théâtre	anglais, italien	1873-1874	Cuba, États-Unis
PICHARD M.	théâtre	français	1894	Canada, Empire russe, États-Unis, France
PICININI L.	théâtre	anglais, italien	1873-1874	Cuba, États-Unis
PICKEL/PIQUEL A.	théâtre	français	1900-1901	États-Unis, Royaume-Uni
PIERSON Mme	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
PINI-CORSI Antonio	opéra	allemand, français, italien	1899-1901	Canada, États-Unis
PIPPO M.	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1880-1882	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
PIRARD Mary	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1887	États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
PIRON M.	théâtre	français	1891-1902	Argentine, Australie, Belgique, Brésil, Canada, Empire austro-hongrois, Empire ottoman, Empire russe, Espagne, États-Unis, France, Grèce, Îles Sandwich, Italie, Luxembourg, Monaco, Nouvelle-Zélande, Pays-Bas, Portugal, Roumanie, Royaume-Uni, Samoa, Suisse, Sénégal, Uruguay
PITON Mme	opéra	italien	1897	Royaume-Uni
PITOU M.	théâtre	français	1888-1901	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Royaume-Uni, Uruguay
PLANÇON Pol	opéra	allemand, français, italien	1893-1902	Canada, États-Unis, Royaume-Uni
POLAND Polls	théâtre	anglais	1888-1889	Canada, États-Unis
POTTER Mrs.	théâtre	anglais	1888-1889	Canada, États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
POYARD A.	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1879-1882	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
PRAD M.	théâtre	français	1894	Canada, Empire russe, États-Unis, France
PRATTI Nina	opéra	allemand, français, italien	1899-1900	Canada, États-Unis
PREVOST M.	théâtre	français	1895	Canada, Royaume-Uni, États-Unis
PRILLEUX M.	théâtre	français	1900-1901	États-Unis, Royaume-Uni
PRINGLE Lempriere	opéra	allemand, anglais, français, italien	1897-1901	Canada, États-Unis, Royaume-Uni
PRITCHARD Bob	chanson, théâtre	anglais, français	1884-1885	États-Unis
PRIVAT Mme	opéra, opéra-comique	français	1882-1883	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
PRUD'HON M.	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
PRUETTE William	opéra	anglais	1900-1901	États-Unis
PUENTE Giuseppe (del)	opéra, opéra-comique	italien	1883-1892	Canada, États-Unis, Mexique

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
PUNDE M.	théâtre	français	1893-1894	Cuba, États-Unis, Mexique
PVION M.	théâtre	français	1886-1887	Argentine, Brésil, Canada, Chili, Cuba, Équateur, États-Unis, Mexique, Panama, Pérou, Royaume-Uni, Uruguay
QUERCY M. (de)	opéra bouffe, opéra-comique	français	1874-1875	Canada, États-Unis
QUEYLA Auguste	opéra	allemand, français, italien	1899-1900	Canada, États-Unis
QUINE M.	opéra bouffe	anglais	1874-1875	États-Unis
QUINTON M.	opéra bouffe	anglais	1874-1875	États-Unis
RAE J. B.	opéra bouffe	anglais	1874-1875	États-Unis
RAMY M.	théâtre	français	1888-1901	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Royaume-Uni, Uruguay
RANDEGGER Alberto	opéra	allemand, français, italien	1898	Royaume-Uni
RANDEGGER Alberto*	opéra	italien	1897-1898	Royaume-Uni

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
RAPHAËL Sara	opéra bouffe, opéra, opéra-comique	français	1879-1880	États-Unis
RAVELLI Luigi	opéra	italien	1889-1890	Mexique, États-Unis
RAVOGLI Giulia	opéra	allemand, français, italien	1891-1899	Canada, Royaume-Uni, États-Unis
RAVOGLI Sofia	opéra	français, italien	1891-1892	Canada, États-Unis
RAYMONDE Alice	chanson, opéra bouffe, opéra-comique, théâtre, théâtre musical	anglais, français	1885-1886	Canada, Cuba, Mexique, États-Unis
REBEL M.	théâtre	français	1891-1901	Australie, Canada, États-Unis, Îles Sandwich, Nouvelle-Zélande, Royaume-Uni, Samoa
REBELLY M.	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1880-1882	Amériques, Argentine, Brésil, États-Unis, Canada, Cuba, Mexique, Uruguay
REDZE O. Mme	théâtre	français	1898	Royaume-Uni

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
REICHENBERG Mlle	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
REID Margaret	opéra	allemand, français, italien	1897-1898	Royaume-Uni
REID Nellie	opéra bouffe	anglais	1874-1875	États-Unis
REID Ruth	opéra bouffe	anglais	1874-1875	États-Unis
REISS Albert	opéra	allemand, français, italien	1901-1903	Canada, États-Unis
RÉJANE Gabrielle	théâtre	français	1895	Canada, États-Unis, Royaume-Uni
REMY M.	théâtre	français	1894	Canada, Empire russe, États-Unis, France
RÉNARD Mlle	théâtre	français	1886-1887	Argentine, Brésil, Canada, Chili, Cuba, Équateur, États-Unis, Mexique, Panama, Pérou, Royaume-Uni, Uruguay
RENAUD Maurice	opéra	allemand, français, italien	1897-1899	Royaume-Uni
RENOUF H.	théâtre	anglais	1885	Royaume-Uni
RESZKÉ Édouard (de)	opéra	allemand, français, italien	1891-1903	Canada, États-Unis, Royaume-Uni

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
RESZKÉ Jean (de)	opéra	allemand, français, italien	1891-1900	Canada, États-Unis, Royaume-Uni
REUSS-BELCE Luise	opéra	allemand, français, italien	1900-1903	Canada, États-Unis, Royaume-Uni
REYLOFF Edward*	opéra	anglais	1873-1874	États-Unis
REYNOLDS M.	théâtre	anglais	1893-1894	Canada, États-Unis
RICHARDSON George*	opéra bouffe	anglais	1874-1875	États-Unis
RIEDEL M.	opéra	allemand, français, italien	1895-1897	États-Unis
RINALDINI Antonio	opéra	allemand, français, italien	1891-1896	Canada, États-Unis
RISDELLI Francesco	opéra, opéra-comique	italien	1883-1884	États-Unis
RIVIÈRE Mme	théâtre	français	1902	Royaume-Uni
RIVINGTON M.	théâtre	anglais	1895-1896	Canada, États-Unis
ROBERTS Frederick	chanson, théâtre	anglais, français	1884-1885	États-Unis
ROBERTS Julia	opéra bouffe	anglais	1874-1875	États-Unis
ROBERTS Rose	opéra bouffe	anglais	1874-1875	États-Unis
ROBERTSON Ian	théâtre	anglais	1888-1889	Canada, États-Unis
ROBERTSON J. Forbes	théâtre	anglais	1885-1886	États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
ROBIN Marcelle	théâtre	français	1886-1887	Argentine, Brésil, Canada, Chili, Cuba, Équateur, États-Unis, Mexique, Panama, Pérou, Royaume-Uni, Uruguay
ROBSON Lizzie	opéra bouffe	anglais	1874-1875	États-Unis
ROCK M.	théâtre	français	1900-1901	États-Unis, Royaume-Uni
ROGER M.	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
ROHDE M.	théâtre	français	1894	Canada, Empire russe, États-Unis, France
ROLAND Mlle	opéra bouffe	français	1872-1873	États-Unis
ROLLAND M.	opéra bouffe	français	1873-1874	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
ROLLAND Marie	opéra bouffe	français	1873-1874	Canada, Cuba, Mexique, États-Unis
RONALD Yves Mme	théâtre	français	1902	Royaume-Uni
ROOY Anton (van)	opéra	allemand, français, italien	1898-1903	Canada, États-Unis, Royaume-Uni

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
ROSE Jenny	théâtre	français	1888-1889	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Royaume-Uni, Uruguay
ROSENBOOM M.*	opéra bouffe	français	1875	Cuba, États-Unis, Mexique
ROSENSTIEL M.*	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1882-1883	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
ROUDÈS/ROUDEZ Maud	opéra	allemand, français, italien	1897-1899	États-Unis, Royaume-Uni
RUAULT M.	théâtre	français	1900-1901	États-Unis, Royaume-Uni
RUFINO M.	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1880-1882	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
RUFLINO Mlle	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1880-1882	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
RUGGLES Lizzie	opéra-comique	anglais	1894-1895	États-Unis, Royaume-Uni

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
RUNINO Salvator	opéra bouffe	français	1873-1874	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
RUSSELL Lillian	opéra-comique	anglais	1894-1896	États-Unis, Royaume-Uni
RUSSITANO Giuseppe	opéra	allemand, français, italien	1894-1896	États-Unis
RYSE Ellis	opéra	anglais	1873-1874	États-Unis
SAAR Louis*	opéra	allemand, français, italien	1891-1897	Canada, États-Unis
SAAR Louis*	opéra	allemand, français, italien	1891-1897	Canada, États-Unis
SAINSBURY W.	théâtre	anglais	1885-1886	États-Unis
SAINT CLAIR Mlle	opéra bouffe	anglais	1874-1875	États-Unis
SALES Regina (de)	opéra	italien	1897	Royaume-Uni
SALÉZA Albert	opéra	allemand, français, italien	1898-1901	Canada, États-Unis, Royaume-Uni
SALIGNAC Thomas	opéra	allemand, français, italien	1896-1903	Canada, États-Unis, Royaume-Uni
SALVATOR E.	opéra bouffe, opéra-comique	français	1872-1886	Canada, Cuba, États-Unis
SALVATOR M.	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1874-1879	Canada, États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
SALVATORI M.	opéra bouffe	français	1873-1874	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
SALVINI Alessandro	théâtre	anglais, italien	1873-1874	Cuba, États-Unis
SALVINI Tommaso	théâtre	anglais, italien	1873-1874	Cuba, États-Unis
SAPIO Romualdo*	concert, opéra bouffe	italien, anglais	1886-1904	Canada, États-Unis, Irlande, Mexique
SAUVE M.	théâtre	français	1900-1901	États-Unis, Royaume-Uni
SAVILLE Frances	opéra	allemand, français, italien	1895-1898	États-Unis, Royaume-Uni
SAXON Avon	opéra-comique	anglais	1894-1895	États-Unis, Royaume-Uni
SCALCHI Sofia	opéra, opéra-comique	allemand, français, italien	1883-1896	Canada, États-Unis
SCAREMBERG Emile	opéra	italien	1897	Royaume-Uni
SCHAEFFER Joséphine	opéra bouffe, opéra, opéra-comique	français	1880-1882	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
SCHALK Franz (von)*	opéra	allemand, français, italien	1898-1899	États-Unis, Royaume Uni

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
SCHEIDEMANTEL Karl	opéra	allemand, français, italien	1899	Royaume-Uni
SCHELER M.	théâtre	français	1900-1901	États-Unis, Royaume-Uni
SCHMIDT Émile*	opéra bouffe	français	1875	Cuba, États-Unis, Mexique
SCHMIDT Émile*	opéra bouffe	français	1875	Cuba, États-Unis, Mexique
SCHMIDT M.	opéra bouffe, opéra-comique	français	1874-1875	Canada, États-Unis
SCHMIDT Mme	théâtre	français	1894	Canada, Empire russe, États-Unis, France
SCHRAMM Herman	opéra	allemand, français, italien	1899	Royaume-Uni
SCHUMANN-HEINK Ernestine	opéra	allemand, français, italien	1897-1903	Canada, États-Unis, Royaume-Uni
SCOTTI Antonio	opéra	allemand, français, italien	1899-1903	Canada, États-Unis, Royaume-Uni
SECOND M.	théâtre	français	1894	Canada, Empire Russe, France, États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
SECOND-WEBER Mme	théâtre	français	1894	Canada, Empire russe, États-Unis, France
SEDLMAIR Sophie	opéra	italien	1897	Royaume-Uni
SEGUIN Edwin	opéra	anglais	1873-1874	États-Unis
SEGUIN Zelda	opéra	anglais	1873-1874	États-Unis
SEGUROLA Andrés (de)	opéra	allemand, français, italien	1901-1902	Canada, États-Unis
SEIDL Anton*	opéra	allemand, français, italien	1891-1897	Canada, États-Unis, Royaume-Uni
SEIDL Anton*	opéra	allemand, français, italien	1891-1897	Canada, États-Unis
SEIFFERT Mme	opéra	allemand, français, italien	1899	Royaume-Uni
SELDON M.	théâtre	anglais	1893-1894	Canada, États-Unis
SEMBRICH Marcella	opéra, opéra-comique	allemand, français, italien	1883-1903	Canada, États-Unis
SENDERSON Sibyl	opéra	français, italien	1894-1895	États-Unis
SEPPILLI Armando*	opéra	allemand, français, italien	1895-1902	États-Unis
SERBOLINI Enrico	opéra	français, italien	1891-1894	Canada, États-Unis, Mexique

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
SEYER Mlle/Mme	théâtre	français	1894	Royaume-Uni
SEYGARD Camille	opéra	allemand, français, italien	1902-1903	États-Unis
SEYGAUD Mlle	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1880-1882	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
SEYLOR Suzanne	théâtre	français	1886-1898	Argentine, Belgique, Brésil, Canada, Chili, Empire austro-hongrois, Empire ottoman, Empire russe, Équateur, Espagne, États-Unis, France, Grèce, Italie, Luxembourg, Mexique, Monaco, Panama, Pays-Bas, Pérou, Portugal, Roumanie, Royaume-Uni, Suisse, Sénégal, Uruguay
SILVAIN M.	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
SILVANI M.	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
SIMON Giovanni	opéra	italien	1897	Royaume-Uni

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
SIMONSON Mme	théâtre	français	1891-1902	Australie, Canada, Cuba, États-Unis, Îles Sandwich, Mexique, Nouvelle-Zélande, Royaume-Uni, Samoa
SIZES Eugène	opéra	allemand, français, italien	1900-1901	États-Unis
SLEZAK Leo	opéra	allemand, français, italien	1900	Royaume-Uni
SOBRINO Luisa	opéra	allemand, français, italien	1899-1900	Royaume-Uni
SOLDENE Emily	opéra bouffe	anglais	1874-1875	États-Unis
SOLTERS Mlle	théâtre	français	1900-1901	États-Unis, Royaume-Uni
SONNINO Césare	opéra	allemand, français, italien	1899-1900	Canada, États-Unis
SOULACROIX Gabriel	opéra	allemand, français, italien	1898	Royaume-Uni
STAGNO Roberto	opéra, opéra-comique	italien	1883-1884	États-Unis
STARBIRD Anna	opéra	anglais	1873-1874	États-Unis
STEBLER/STEBBLER M.	théâtre	français	1900-1901	États-Unis, Royaume-Uni
STEFANO/STEPHANO M.	théâtre	français	1900-1901	États-Unis, Royaume-Uni

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
STEPHEN M.	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1887	États-Unis
STERNROYD Vincent	théâtre	anglais	1888-1889	Canada, États-Unis
STEVENS George	théâtre	anglais	1888-1889	Canada, États-Unis
STOREY Fred	opéra-comique	anglais	1894-1895	États-Unis, Royaume-Uni
STRAKOSCH Phoebe	opéra	allemand, anglais, français, italien	1899-1901	États-Unis, Royaume-Uni
STRONG Susan	opéra	allemand, français, italien	1897-1901	Canada, États-Unis, Royaume-Uni
STUART Berthe	théâtre	français	1888-1889	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Royaume-Uni, Uruguay
STUART M.	théâtre	français	1888-1889	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, Mexique, Royaume-Uni, Uruguay, États-Unis
SYLLA Mlle	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1879-1880	États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
SYNNERBERG Hortense	opéra	italien	1889-1890	États-Unis, Mexique
TABB M.	théâtre	anglais	1893-1894	Canada, États-Unis
TAMAGNO Francesco	opéra	français, italien	1889-1895	Mexique, États-Unis
TAREBB Jean	théâtre	français	1891-1892	Australie, Canada, États-Unis, Îles Sandwich, Nouvelle-Zélande, Royaume-Uni, Samoa
TAUFFENBERGER R.	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1880-1882	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
TAVARY Marie	opéra	français, italien	1891-1894	Canada, États-Unis
TAVECCHIA Luigi	opéra	allemand, français, italien	1901-1902	Canada, États-Unis
TAYLOR Jas. G.	théâtre	anglais	1885-1886	États-Unis
TERBEL E.	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1879-1880	États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
TERESINA Mlle	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1880-1882	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
TERNINA Milka	opéra	allemand, français, italien	1898-1902	Canada, Royaume-Uni, États-Unis
TERRANCLE M.	opéra bouffe	français	1880-1883	États-Unis
TERRANELE M.	opéra bouffe, opéra, opéra-comique	français	1879	États-Unis
TERRISS William	théâtre	anglais	1893-1894	Canada, États-Unis
TERRY Ellen	théâtre	anglais	1893-1896	Canada, États-Unis
THAL Suzanne	opéra-comique, opéra	français	1882-1883	Canada, Cuba, États-Unis, Mexique
THEFER M.	théâtre	français	1886-1887	Argentine, Brésil, Canada, Chili, Cuba, Équateur, États-Unis, Mexique, Panama, Pérou, Royaume-Uni, Uruguay

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
THÉO Louise	opéra bouffe	français	1882-1885	Canada, États-Unis
THÉVENET Mlle	opéra	allemand, français, italien	1899	Royaume-Uni
THIEBAUT Mme	théâtre	français	1902	Royaume-Uni
THOMAS Theodore*	concert		1872-1873	États-Unis
THOMPSON Fanchon	opéra	allemand, anglais, français, italien	1898-1901	États-Unis, Royaume-Uni
THUILLART M.	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1880-1882	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
TIDBURY Mlle/Mme	théâtre	anglais	1885-1886	États-Unis
TONY M.	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1887	États-Unis
TOUR Imbart (de la)	opéra	allemand, français, italien	1900-1901	Royaume-Uni, États-Unis
TRAUBMANN Sophie	opéra	allemand, français, italien	1895-1897	États-Unis
TRAVERS Helen	opéra bouffe	anglais	1874-1875	États-Unis
TREBELLI-BETTINI Zelia	opéra, opéra-comique	italien	1883-1884	États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
TROUVÉ M.	opéra bouffe, opéra-comique	français	1883-1884	Canada, Cuba, États-Unis
TRUFFIER M.	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
TYARS M.	théâtre	anglais	1893-1894	Canada, États-Unis
URBAN M.	théâtre	français	1894	Canada, Empire russe, États-Unis, France
VALAIRE M.	opéra bouffe, opéra-comique	français	1874-1875	Canada, États-Unis
VALDEY Marcelle	théâtre	français	1892-1893	Argentine, Belgique, Brésil, Empire austro-hongrois, Empire ottoman, Empire russe, Espagne, France, Grèce, Italie, Luxembourg, Monaco, Pays-Bas, Portugal, Roumanie, Suisse, Sénégal, Uruguay
VALENTINE M.	théâtre	anglais	1895-1896	Canada, États-Unis
VALERGO Mlle/Mme	opéra, costume concert	italien	1886-1887	Canada, États-Unis, Mexique, Royaume-Uni
VALERO Fernando	opéra	français, italien	1891-1892	Canada, États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
VALLERIA Alwina	opéra, opéra-comique	italien	1883-1884	États-Unis
VALLOT Marie	opéra, opéra bouffe, opéra-comique, théâtre	français	1879-1887	Argentine, Brésil, Canada, Chili, Cuba, Équateur, États-Unis, Mexique, Panama, Pérou, Royaume-Uni, Uruguay
VANDAMME Adrienne	opéra bouffe, opéra-comique	français	1883-1884	Canada, Cuba, États-Unis
VANDAMME Marie	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1872-1886	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
VANDELET Mlle	opéra bouffe	français	1872	États-Unis
VANNI Roberto	opéra	allemand, français, italien	1894-1903	Canada, États-Unis
VASCHETTI Antonio (de)	opéra	allemand, français, italien	1889-1897	États-Unis, Mexique, Royaume Uni
VERE Clementine (de)	opéra	allemand, français, italien	1896-1900	Canada, États-Unis, Royaume-Uni
VERNON DUFOUR M.	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
VESEY Clara	opéra bouffe	anglais	1874-1875	États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
VIANESI Auguste*	opéra	français, italien	1883-1892	Canada, États-Unis
VICCINI Enrico	opéra	italien	1889-1890	Mexique, États-Unis
VICHON E.	opéra bouffe, opéra-comique	français	1879-1880	États-Unis
VICINI Cleopatra	opéra	allemand, français, italien	1902-1903	États-Unis
VICTOR Lester	chanson, théâtre	anglais, français	1884-1885	États-Unis
VIGN Mme	opéra bouffe	français	1882-1883	États-Unis
VIGNAS Francesco	opéra	français, italien	1893-1894	États-Unis
VIGNE Jane (de)	opéra	français, italien	1891-1897	Canada, États-Unis, Royaume-Uni
VILANO M.	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1879-1882	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
VILLAIN M.	théâtre	français	1893	Royaume-Uni
VINCHÉ Jules	opéra	français, italien	1891-1892	Canada, États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
VINCHON E.	opéra, opéra bouffe, opéra-comique	français	1879-1886	Argentine, Brésil, Canada, Cuba, États-Unis, Mexique, Uruguay
VIOT M.	théâtre	français	1894	Canada, Empire russe, États-Unis, France
VIOT Mme	théâtre	français	1894	Canada, Empire russe, États-Unis, France
VIRGO Wilfred	concert, opéra	anglais, italien	1903-1904	États-Unis
VIVIANI Ernesto	opéra	allemand, français, italien	1900-1901	États-Unis
VIVIANI Lodovico	opéra	allemand, français, italien	1891-1902	Canada, États-Unis, Royaume-Uni
VOLNY M.	théâtre	français	1898	Royaume-Uni
WALKER Edyth	opéra	allemand, français, italien	1900	Royaume-Uni
WALLACE John W.	opéra bouffe	anglais	1874-1875	États-Unis
WALLACE Laura	chanson, théâtre	anglais, français	1884-1885	États-Unis
WALLER Lewis	théâtre	anglais	1885	Royaume-Uni
WEBB Grace	théâtre	anglais	1893-1894	Canada, États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
WEBER Otto	opéra	allemand, français, italien	1899-1900	Canada, États-Unis
WEED Marion	opéra	allemand, français, italien	1898	Royaume-Uni
WEIDMAN Charlene	chanson, théâtre	anglais, français	1884-1885	États-Unis
WEST Florence	théâtre	anglais	1885	Royaume-Uni
WESTFORD Owen	opéra-comique	anglais	1894-1895	États-Unis, Royaume-Uni
WHITE Annie	théâtre	anglais	1885	Royaume-Uni
WHITE W.	opéra	anglais	1873-1874	États-Unis
WIGLEY Sadie	opéra-comique	anglais	1894-1895	États-Unis, Royaume-Uni
WILKE Hubert	opéra-comique	anglais	1894-1895	États-Unis, Royaume-Uni
WILLIAMS Arthur	opéra-comique	anglais	1894-1895	États-Unis, Royaume-Uni
WILLIAMS Marie	opéra bouffe	anglais	1874-1875	États-Unis
WITT Jeanne (de)	opéra bouffe, théâtre	français	1885-1886	Canada, Cuba, Mexique, États-Unis
WITTLEKOPF Rudolf	opéra	allemand, français, italien	1898	Royaume-Uni
WITTY May	théâtre	anglais	1895-1896	Canada, États-Unis
YELDHAM M.	théâtre	anglais	1893-1894	Canada, États-Unis

Nom et prénom de l'artiste	Répertoire	Langues	Période de collaboration avec Grau	Pays
ZAMELA Rosa	concert, opéra	anglais, italien	1903-1904	États-Unis
ZANDT Jennie (van)	opéra	anglais	1873-1874	États-Unis
ZANDT Marie (van)	opéra	français, italien	1891-1892	Canada, États-Unis
ZARDO Napoleone	opéra	italien	1889-1890	États-Unis, Mexique
ZAULIG F. W.*	opéra bouffe	français	1872	États-Unis
ZIFFIE Mlle/Mme	théâtre	anglais	1885-1886	États-Unis
ZUMPE Hermann*	opéra	allemand, français, italien	1898	Royaume-Uni

Annexe 4 : Ouvrages au répertoire des compagnies engagées par Maurice Grau

Les 3 tableaux ci-dessous recensent les ouvrages donnés par les artistes de Maurice Grau entre 1872 et 1903. Le tableau 1 rassemble les pièces lyriques, le tableau 2 les pièces dramatiques, et le tableau 3 deux pièces à grand spectacle n'entrant pas dans les deux premières catégories.

Chacun de ces tableaux est construit selon la même morphologie et classe les pièces en fonction de leur date de première représentation avec Maurice Grau, ce qui permet de visualiser l'évolution du répertoire proposé par l'imprésario au fil du temps. La colonne 1 renseigne les titres des œuvres, en langue originale et suivis, quand cela a été le cas, du titre traduit entre crochets. La colonne 2 donne le ou les noms du ou des dramaturges/librettistes et des traducteurs, entre crochets, quand il y en a eu et que leur nom est connu. La colonne 3 donne ceux du ou des compositeurs, de façon seulement ponctuelle pour le tableau 2. La colonne 4 indique le genre de l'ouvrage en question. La colonne 5 renseigne la langue dans laquelle l'œuvre a été créée. La colonne 6 donne la date de première avec Maurice Grau ; la colonne 7 la date de la dernière représentation de l'œuvre proposée par l'imprésario. La colonne 8 indique, quand nous avons pu retrouver l'information, si l'œuvre a été créée par les artistes de l'imprésario. Si la création a eu lieu dans une langue distincte de la langue originale, ou qu'elle a déjà eu lieu en traduction et que Grau et ses artistes donnent la pièce dans sa langue originale pour la première fois, nous l'indiquons entre crochets ; si l'œuvre a probablement fait l'objet de créations, nous l'indiquons en italique ; s'il s'agit d'une création mondiale, continentale ou nationale, cette mention est indiquée en lettres capitales ; s'il s'agit d'une création locale, seule le nom de la ville est donné, en caractères romains ; enfin, la date de création est donnée entre parenthèses. La colonne 9, dernière du tableau, indique dans quelle(s) langue(s) les ouvrages ont été donnés. Si des incertitudes existent, un point d'interrogation est ajouté à côté de la langue sur laquelle nous avons un doute.

Quand nous n'avons pas été en mesure de retrouver une information, la case a été laissée vide. Les données présentées dans ce tableau s'appuient sur les informations données en annexe 1, sur les archives en ligne du Metropolitan Opera, sur les livrets et programmes que nous avons rassemblés et sur la presse.

Œuvres lyriques

Titre	Librettiste(s)	Compositeur	Genre	Langue de création	Date de création	Première avec Grau	Dernière avec Grau	Création	Langue(s) en représentation
Orphée aux Enfers	CRÉMIEUX Hector HALÉVY Ludovic	OFFENBACH Jacques	opéra bouffe	français	1858	1872	1873		français
Geneviève de Brabant	JAIME Adolphe TRÉFEU Étienne	OFFENBACH Jacques	opéra bouffe	français	1859	1872	1874	San Francisco (1872)	français, anglais
Le Pont des soupirs	CRÉMIEUX Hector HALÉVY Ludovic	OFFENBACH Jacques	opéra bouffe	français	1861	1872	1874	San Francisco (1872)	français
Fatinitza	GENÉE Richard WALZEL Camillo	SUPPÉ Franz (de)	opéra bouffe	allemand	1876	1887	1888		français
Les Dragons de Villars	CORMON Eugène LOCKROY	MAILLART Aimé	opéra-comique	français	1856	1876	1883		français
Les Mousquetaires au couvent	FERRIER Paul PRÉVEL Jules	VARNEY Louis	opéra-comique	français	1880	1881	1883		français
Faust	BARBIER Jules CARRÉ Michel	GOUNOD Charles	opéra	français	1859	1873	1903		anglais, français, italien
Il Barbiere di Siviglia	STERBINI Cesare	ROSSINI Gioachino	opéra	italien	1816	1873	1903		anglais, italien
Il Trovatore	BARDARE Leoner Emanuele CAMMARANO Salvatore	VERDI Giuseppe	opéra	italien	1853	1873	1903		anglais, italien

Titre	Librettiste(s)	Compositeur	Genre	Langue de création	Date de création	Première avec Grau	Dernière avec Grau	Création	Langue(s) en représentation
Don Giovanni	DA PONTE Lorenzo	MOZART Wolfgang Amadeus	opéra	italien	1787	1873	1903		anglais, italien
La Traviata	PIAVE Francesco Maria	VERDI Giuseppe	opéra	italien	1853	1873	1903		anglais, français, italien
Rigoletto	PIAVE Francesco Maria	VERDI Giuseppe	opéra	italien	1851	1873	1903		anglais
La Fille du Régiment	BAYARD Jean-François VERNOY de SAINT-GEORGES Jules-Henri	DONIZETTI Gaetano	opéra-comique	français	1840	1873	1903		anglais, français
Le Nozze di Figaro	DA PONTE Lorenzo	MOZART Wolfgang Amadeus	opéra	italien	1786	1873	1902		anglais
Lucia di Lammermoor	CAMMARANO Salvatore	DONIZETTI Gaetano	opéra	italien	1835	1873	1901		anglais, français, italien
Martha	RIESE Friedrich Wilhelm	FLOTOW Friedrich (von)	opéra-comique	allemand	1847	1873	1900		anglais, italien
Mignon	BARBIER Jules CARRÉ Michel	THOMAS Ambroise	opéra	français	1866	1873	1900		anglais, français, italien
The Bohemian Girl	BUNN Alfred	BALFE Michael William	opéra	anglais	1843	1873	1900		anglais
Lieschen und Fritzchen	DUBOIS Paul	OFFENBACH Jacques	opéra bouffe	français	1863	1874	1875		français
Barbe Bleue	HALÉVY Ludovic MEILHAC Henri	OFFENBACH Jacques	opéra bouffe	français	1866	1872	1881		français
La Vie parisienne	HALÉVY Ludovic	OFFENBACH Jacques	opéra bouffe	français	1866	1872	1882	San Francisco (1872)	français

Titre	Librettiste(s)	Compositeur	Genre	Langue de création	Date de création	Première avec Grau	Dernière avec Grau	Création	Langue(s) en représentation
	MEILHAC Henri								
Roméo et Juliette	BARBIER Jules CARRÉ Michel	GOUNOD Charles	opéra	français	1867	1882	1903		français, italien, anglais
Lohengrin	WAGNER Richard	WAGNER Richard	opéra	allemand	1850	1883	1903		italien, allemand, anglais
Les Huguenots	DESCHAMPS Émile SCRIBE Eugène	MEYERBEER Giacomo	opéra	français	1836	1883	1903		italien, français
Le Prophète	DESCHAMPS Émile SCRIBE Eugène	MEYERBEER Giacomo	opéra	français	1849	1883	1903		italien
Stabat Mater		ROSSINI Gioachino	oratorio	latin	1842	1883	1902		
La Gioconda	BOITO Arrigo	PONCHIELLI Amilcare	opéra	italien	1876	1883	1902		italien
Mefistofele	BOITO Arrigo	BOITO Arrigo	opéra	italien	1868	1883	1901		italien
La Fille de Madame Angot	CLAIRVILLE Charles KONING Victor SIRAUDIN Paul	LECOCQ Charles	opéra-comique	français	1872	1873	1889		français, anglais
Hamlet	BARBIER Jules CARRÉ Michel	THOMAS Ambroise	opéra	français	1868	1883	1898		italien, français
Crispino e la comare	PIAVE Francesco Maria	RICCI Federico/RICCI Luigi	opéra-comique	italien	1850	1873	1888		anglais
Les Brigands	HALÉVY Ludovic MEILHAC Henri	OFFENBACH Jacques	opéra bouffe	français	1869	1872	1882	San Francisco (1872)	français
La Favorite	ROYER Alphonse VAËZ Gustave	DONIZETTI Gaetano	opéra	français	1840	1880	1896		français, italien

Titre	Librettiste(s)	Compositeur	Genre	Langue de création	Date de création	Première avec Grau	Dernière avec Grau	Création	Langue(s) en représentation
Otello	BOITO Arrigo	VERDI Giuseppe	opéra	italien	1887	1890	1903		italien
Fleur de thé	CHIVOT Henri DURU Alfred	LECOCQ Charles	opéra bouffe	français	1868	1872	1872	San Francisco (1872)	français
Aida	GHISLANZONI Antonio	VERDI Giuseppe	opéra	italien	1871	1891	1903		italien, anglais
L'Africaine	SCRIBE Eugène	MEYERBEER Giacomo	opéra	français	1864	1890	1902		italien
Die Meistersinger von Nürnberg	WAGNER Richard	WAGNER Richard	opéra	allemand	1868	1892	1903		italien, allemand
Les Cent vierges	CHIVOT Henri DURU Alfred CLAIRVILLE Charles	LECOCQ Charles	opéra bouffe	français	1872	1873	1878	San Francisco (1874)	français
Fra Diavolo	SCRIBE Eugène	AUBER Daniel François Esprit	opéra-comique	français	1830	1873	1883		anglais, français
Pagliacci	LEONCAVALLO Ruggiero	LEONCAVALLO Ruggiero	opéra	italien	1892	1893	1903		italien, anglais
Philémon et Baucis	BARBIER Jules CARRÉ Michel	GOUNOD Charles	opéra-comique	français	1860	1893	1903		Italien ?
Le Petit Faust	CRÉMIEUX Hector JAIME ADOLPHE	HERVÉ	opéra bouffe	français	1869	1873	1874	San Francisco (1874)	français
Le Petit Duc	HALÉVY Ludovic MEILHAC Henri	LECOCQ Charles	opéra-comique	français	1878	1879	1884		français
L'Œil crevé	CRÉMIEUX Hector	HERVÉ	opéra bouffe	français	1867	1873	1882	San Francisco (1874)	français
Tannhäuser	WAGNER Richard	WAGNER Richard	opéra	allemand	1845	1894	1903		italien, allemand, anglais

Titre	Librettiste(s)	Compositeur	Genre	Langue de création	Date de création	Première avec Grau	Dernière avec Grau	Création	Langue(s) en représentation
La Somnambula	ROMANI Felice	BELLINI Vincenzo	opéra	italien	1831	1883	1892		italien
La Timballe d'argent	JAIME Adolphe NORIAC Jules	VASSEUR Léon	opéra bouffe	français	1872	1874	1885	ÉTATS-UNIS, New York (1874)	français
Norma	ROMANI Felice	BELLINI Vincenzo	opéra	italien	1831	1890	1899		italien
La Boulangère a des écus	HALÉVY Ludovic MEILHAC Henri	OFFENBACH Jacques	opéra bouffe	français	1875	1876	1882		français
Die Walküre	WAGNER Richard	WAGNER Richard	opéra	allemand	1870	1895	1903		allemand
Tristan und Isolde	WAGNER Richard	WAGNER Richard	opéra	allemand	1865	1895	1903	San Francisco (1901)	allemand
Orfeo ed Euridice	CALZABIGI Ranieri (de)	GLUCK Christoph Willibald	opéra	italien	1762	1890	1898		italien
Les Contes d'Hoffmann	BARBIER Jules	OFFENBACH Jacques	opéra	français	1881	1882	1883		français
Siegfried	WAGNER Richard	WAGNER Richard	opéra	allemand	1876	1896	1903		allemand
Manon	GILLE Philippe MEILHAC Henri	MASSENET Jules	opéra-comique	français	1884	1895	1902		italien
Pomme d'Api	BUSNACH William HALÉVY Ludovic	OFFENBACH Jacques	opéra bouffe	français	1873	1882	1883		français
La Mascotte	CHIVOT Henri DURU Alfred	AUDRAN Edmond	opéra-comique	français	1880	1881	1887		français
Das Rheingold	WAGNER Richard	WAGNER Richard	opéra	allemand	1869	1898	1903		allemand

Titre	Librettiste(s)	Compositeur	Genre	Langue de création	Date de création	Première avec Grau	Dernière avec Grau	Création	Langue(s) en représentation
Le Cid	BLAU Édouard ÉNNERY Adolphe (d'/GALLET Louis	MASSENET Jules	opéra	français	1885	1897	1902		français (?)
Göttedämmerung	WAGNER Richard	WAGNER Richard	opéra	allemand	1876	1898	1903		allemand
Les Cloches de Corneville	CLAIRVILLE Charles/GABET Charles	PLANQUETTE Robert	opéra-comique	français	1877	1879	1884		français
Bagatelle	BLUM Ernest/CRÉMIEUX HECTOR	OFFENBACH Jacques	opéra-comique	français	1874	1882	1883		français
Carmen	HALÉVY Ludovic/MEILHAC Henri	BIZET Georges	opéra-comique	français	1875	1878	1903	[en français] CUBA, La Havane (1880) MEXIQUE, Mexico (1881) Brésil, Rio de Janeiro, São Paulo (1881) URUGUAY, Montevideo (1881)	français, italien
Don Pasquale	RUFFINI Giovanni	DONIZETTI Gaetano	opéra	italien	1842	1899	1903		italien
Le Pré aux Clercs	PLANARD Eugène (de)	HÉROLD Ferdinand	opéra-comique	français	1832	1879	1883	MEXIQUE, Mexico (1880) CUBA, La Havane (1881)	français

Titre	Librettiste(s)	Compositeur	Genre	Langue de création	Date de création	Première avec Grau	Dernière avec Grau	Création	Langue(s) en représentation
La Princesse de Trébizonde	NUITTER Charles TREFEU E.	OFFENBACH Jacques	opéra bouffe	français	1869	1872	1884		français
Les Noces d'Olivette	CHIVOT Henri DURU Alfred	AUDRAN Edmond	opéra-comique	français	1879	1880	1884		français
Niniche	HENNEQUIN Alfred MILLAUD Albert	BOULARD Marius	vaudeville opéra bouffe	français	1878	1882	1886		français
Le Grand Casimir	PRÉVEL Jules SAINT ALBIN Albert (de)	LECOCQ Charles	opéra bouffe	français	1871	1882	1886		français
La Petite Muette	FERRIER Paul	SERPETTE Gaston	opéra-comique	français	1877	1880	1880		français
Le Jour et la Nuit	LETERRIER Eugène VANLOO Albert	LECOCQ Charles	opéra bouffe	français	1881	1882	1884	AMÉRIQUES (1882)	français
Madame Favart	CHIVOT Henri DURU Alfred	OFFENBACH Jacques	opéra-comique	français	1878	1877	1884	ÉTATS-UNIS, New York (1877)	français
La Marjolaine	LETERRIER Eugène VANLOO Albert	LECOCQ Charles	opéra bouffe	français	1877	1878	1883	CUBA, La Havane (1880)	français
Die Zauberflöte	SCHIKANEDER Emanuel	MOZART Wolfgang Amadeus	opéra	allemand	1791	1901	1903		italien, allemand ?
Requiem		VERDI Giuseppe	requiem	latin	1874	1900	1902		latin
Fidelio	SONNLEILTHNER Joseph	BEETHOVEN Ludwig (Von)	opéra	allemand	1805	1899	1901		allemand
Ernani	PIAVE Francesco Maria	VERDI Giuseppe	opéra	italien	1844	1901	1903		italien

Titre	Librettiste(s)	Compositeur	Genre	Langue de création	Date de création	Première avec Grau	Dernière avec Grau	Création	Langue(s) en représentation
Le Saïs	OLAGNIER Marguerite	OLAGNIER Marguerite	opéra-comique	français	1881	1882	1883	*créations probables* ÉTATS-UNIS, MEXIQUE, CUBA	français
Lakmé	GILLE Philippe GONDINET Edmond	DELIBES Léo	opéra	français	1883	1883	1892	[en italien] ARGENTINE, Buenos Aires (1888)	italien
Boccace	CHIVOT Henri DURU Alfred	SUPPÉ Franz (de)	opéra-comique	français	1882	1883	1885		français
François les bas-bleus	BURANI Paul DUBREUIL Ernest HUMBERT Eugène	BERNICAT Firmin/MESSAGER André	opéra-comique	français	1883	1884	1885		français
Madame Boniface	CLAIRVILLE Charles DEPRÉ Ernest	LACÔME Paul	opéra-comique	français	1883	1884	1885		français
Linda di Chamounix	ROSSI Gaetano	DONIZETTI Gaetano	opéra	italien	1842	1888	1890		italien
Der Fliegende Holländer	WAGNER Richard	WAGNER Richard	opéra	allemand	1843	1899	1901		allemand
Semiramide	ROSSI Gaetano	ROSSINI Gioachino	opéra	italien	1823	1886	1894		italien
La Roussotte	HALÉVY Ludovic MEILHAC Henri MILLAUD Albert	BOULLARD MARIUS/HERVÉ/LECOCQ CHARLES	vaudeville opéra bouffe	français	1881	1885	1886		français
Falstaff	BOITO Arrigo	VERDI Giuseppe	opéra	italien	1893	1895	1896		italien

Titre	Librettiste(s)	Compositeur	Genre	Langue de création	Date de création	Première avec Grau	Dernière avec Grau	Création	Langue(s) en représentation
La Dame Blanche	SCRIBE Eugène	BOIELDIEU François-Adrien	opéra-comique	français	1825	1882	1883		français
Le Domino noir	SCRIBE Eugène	AUBER Daniel François Esprit	opéra-comique	français	1837	1882	1883	MEXIQUE, Mexico (1883)	français
Ero e Leandro	BOITO Arrigo	MANCINELLI Luigi	opéra	italien	1896	1898	1899		italien
Le Serment d'amour	ORDONNEAU Maurice	AUDRAN Edmond	opéra-comique	français	1886	1887	1887		français
La Camargo	LETERRIER Eugène VANLOO Albert	LECOCQ Charles	opéra-comique	français	1878	1879	1882	MEXIQUE, Mexico (1881)	français
Le Grand Mogol	CHIVOT Henri DURU Alfred	AUDRAN Edmond	opéra bouffe	français	1877	1887	1888	[en français] ÉTATS-UNIS, New York (1887)	français
Charles VI	DELAVIGNE Casimir DELAVIGNE Germain	HALÉVY Fromental	opéra	français	1843	1882	1883		français
Le Postillon de Longjumeau	BRUNSWICK Léon Lévy LEUVEN Adolphe (de)	ADAM Adolphe	opéra-comique	français	1836	1880	1883	MEXIQUE, Mexico (1880)	français
Robert le Diable	DELAVIGNE Germain SCRIBE Eugène	MEYERBEER Giacomo	opéra	français	1831	1883	1884		italien
Paul et Virginie	BARBIER Jules CARRÉ Michel	MASSÉ Jules	opéra	français	1876	1880	1883	MEXIQUE, Mexico (1880)	français
L'Étoile du nord	SCRIBE Eugène	MEYERBEER Giacomo	opéra-comique	français	1854	1889	1889	[en italien] ARGENTINE,	italien

Titre	Librettiste(s)	Compositeur	Genre	Langue de création	Date de création	Première avec Grau	Dernière avec Grau	Création	Langue(s) en représentation
								Buenos Aires (1889)	
Mireille	CARRÉ Michel	GOUNOD Charles	opéra	français	1864	1882	1883		français
L'Ombre	SAINT GEORGES Henri (de) LEUVEN Adolphe (de)	FLOTOW Friedrich (von)	opéra-comique	français	1870	1882	1883		français
Cavalleria Rusticana	MENASCI Guido TARGIONI-TOZZETTI Giovanni	MASCAGNI Pietro	opéra	italien	1890	1891	1903		italien, anglais
La Petite Mariée	LETERRIER Eugène VANLOO Albert	LECOCQ Charles	opéra bouffe	français	1875	1876	1880	ÉTATS-UNIS, New York (1876)	français
Giroflé - Girofla	VANLOO Albert LETERRIER Eugène	LECOCQ Charles	opéra bouffe	français	1874	1875	1881	ÉTATS-UNIS, New York (1875)	français
La Fille du Tambour Major	CHIVOT Henri DURU Alfred	OFFENBACH Jacques	opéra-comique	français	1879	1880	1884	MEXIQUE, Mexico (1880)	français
La Jolie parfumeuse	BLUM Ernest CRÉMIEUX HECTOR	OFFENBACH Jacques	opéra-comique	français	1873	1875	1885		français
Madame l'archiduc	MILLAUD Albert	OFFENBACH Jacques	opéra bouffe	français	1874	1875	1885	[en français] ÉTATS-UNIS, New York (1875)	français, anglais
La Princesse des Canaries	CHIVOT Henri DURU Alfred	LECOCQ Charles	opéra bouffe	français	1883	1883	1884		français

Titre	Librettiste(s)	Compositeur	Genre	Langue de création	Date de création	Première avec Grau	Dernière avec Grau	Création	Langue(s) en représentation
Maritana	FITZBALL Edward	WALLACE William Vincent	opéra	anglais	1845	1873	1874		anglais
Gillette de Narbonne	CHIVOT Henri DURU Alfred	AUDRAN Edmond	opéra bouffe	français	1882	1883	1884		français
Si j'étais roi	BRÉSIL Jules-Henri ENNERI Adolphe (d')	ADAM Adolphe	opéra-comique	français	1852	1880	1881		français
La Belle Hélène	HALÉVY Ludovic MEILHAC Henri	OFFENBACH Jacques	opéra bouffe	français	1864	1872	1886		français
Le Cœur et la main	BEAUME Alexandre NUITTER Charles	LECOCQ Charles	opéra-comique	français	1882	1883	1884		français
Die Brillantett-Königin	FUCHS Isidor TAUBE Theodor	JAKOBOWSKI Edward	opéra-comique	allemand	1894	1894	1895		anglais
Les Charbonniers	GILLE Philippe	COSTÉ Jules	opéra bouffe	français	1877	1885	1886		français
La Cosaque	MEILHAC Henri MILLAUD Albert	HERVÉ	comédie opéra bouffe	français	1884	1885	1886		français
Lili	HENNEQUIN Alfred MILLAUD Albert	HERVÉ	comédie opéra bouffe	français	1882	1885	1886		français
La Périchole	HALÉVY Ludovic MEILHAC Henri	OFFENBACH Jacques	opéra bouffe	français	1868	1872	1895		français, anglais
Werther	BLAU Édouard HARTMANN Georges	MASSENET Jules	opéra	français	1892	1894	1894		italien ?

Titre	Librettiste(s)	Compositeur	Genre	Langue de création	Date de création	Première avec Grau	Dernière avec Grau	Création	Langue(s) en représentation
	MILLET Paul								
Elaine	FERRIER Paul	BEMBERG Herman	opéra	français	1892	1894	1895		français
La Tzigane	DELACOUR Alfred WILDER Victor	STRAUSS Johann	opéra-comique	français	1877	1895	1896		anglais
The Goddess of Truth	STANGE Stansilaus	EDWARDS Julian	opéra-comique	anglais	N/C	1895	1896		anglais
La Navarraise	CLARETIE Jules CAIN Henri	MASSENET Jules	opéra	français	1894	1895	1896		français
Der Fliegende Holländer	WAGNER Richard	WAGNER Richard	opéra	allemand	1843	1900	1901		allemand
Inès Mendo	DECOURCELLE Pierre LIORAT Armand	RÉGNAL Frédéric	opéra	français	1897	1897	1897		français ?
La Bohème	GIACOSA Giuseppe ILLICA Luigi	PUCCINI Giacomo	opéra	italien	1896	1899	1903		italien
Messaline	MORAND Eugène SILVESTRE Paul Armand	DE LARA Isidore	opéra	français	1899	1899	1902		français
Tosca	ILLICA Luigi	PUCCINI Giacomo	opéra	italien	1900	1900	1903	ROYAUME-UNI, Londres (1900)	italien
Samson et Dalila	LEMAIRE Ferdinand	SAINT-SAËNS Camille	opéra	français	1877	1895	1895		français ?
La Damnation de Faust	GANDONNIÈRE Almire	BERLIOZ Hector	légende dramatique	français	1846	1896	1896		français ?
Un Ballo in Maschera	SOMMA Antonio	VERDI Giuseppe	opéra	italien	1859	1903	1903		italien

Titre	Librettiste(s)	Compositeur	Genre	Langue de création	Date de création	Première avec Grau	Dernière avec Grau	Création	Langue(s) en représentation
Les Amants de Vérone	IVRY (d') Paul de Richard	IVRY Paul de Richard (d')	opéra	français	1878	1879	1879		français
Salammbô	DU LOCLE Camille	REYER Ernest	opéra	français	1890	1901	1902	ÉTATS-UNIS, New York (1901)	français
The Mikado	GILBERT William S.	SULLIVAN Arthur	opéra bouffe	anglais	1885	1900	1900		anglais
L'Amico Fritz	SUARDON P.	MASCAGNI Pietro	opéra	italien	1891	1894	1894		italien
Poliuto	CAMMARANO Salvatore	DONIZETTI Gaetano	opéra	italien	1838	1894	1894		italien
Guillaume Tell	BIS Hippolyte JOUY Étienne (de)	ROSSINI Gioachino	opéra	français	1829	1894	1894		italien
L'Attaque du moulin	GALLET Louis ZOLA Émile	BRUNEAU Alfred	opéra	français	1893	1897	1897		italien ?
Evangelimann	KIENZL Wilhelm	KIENZL Wilhelm	opéra	allemand	1895	1897	1897		italien ?
Manru	NOSSIG Alfred	PADEREWSK Ignacy	opéra	allemand	1901	1902	1902	ÉTATS-UNIS, New York (1902)	allemand
Henry VIII	DÉTROYAT Léonce SILVESTRE Armand	SAINT-SAËNS Camille	opéra	français	1883	1898	1898		français
Le Châlet	MÉLESVILLE SCRIBE Eugène	ADAM Adolphe	opéra-comique	français	1834	1899	1899		français
Esmeralda	MARZIALS Theo RANDEGGER Alberto	THOMAS Arthur Goring	opéra	anglais	1883	1900	1900		anglais
H. M. S. Pinafore	GILBERT William S.	BALFE Michael William	opéra-comique	anglais	1878	1900	1900		anglais

Titre	Librettiste(s)	Compositeur	Genre	Langue de création	Date de création	Première avec Grau	Dernière avec Grau	Création	Langue(s) en représentation
Der Wald	BREWSTER Henry SMYTH Ethel	SMYTH Ethel	opéra	allemand	1902	1903	1903	ÉTATS-UNIS, New York (1903)	allemand
Le Voyage en Chine	DELACOUR Alfred LABICHE Eugène	BAZIN François	opéra-comique	français	1865	1875	1882		français
Mam'zelle Nitouche	MEILHAC Henri MILLAUD Albert	HERVÉ	opéra bouffe	français	1883	1885	1886		français
La Grande Duchesse de Gerolstein	HALÉVY Ludovic MEILHAC Henri	OFFENBACH Jacques	opéra bouffe	français	1867	1872	1896		français, anglais
Chilpéric	HERVÉ	HERVÉ	opéra bouffe	français	1868	1875	1875		anglais
Le Canard à trois becs	MONAUX Jules	JONAS Émile	opéra bouffe	français	1869	1875	1875		français
Piccolino	GUIRAUD Ernest	NUITTER Charles/ SARDOU Victorien	opéra-comique	français	1876	1880	1882		français
La Belle Poule	CRÉMIEUX Hector ALBIN Albert (de)	HERVÉ	opéra bouffe	français	1875	1876	1877		français
Madame Angot et ses demoiselles	JALLAIS Amédée (de)	JALLAIS (de) Amédée	fantaisie musicale	français	1873	1876	1877		français
Indigo und die verzig Räuber (La Reine Indigo)	GENÉE Richard STEINER Maximilien (JAIME Adolphe WILDER Victor)	STRAUSS Johann	opéra bouffe	allemand	1871	1877	1878		français

Titre	Librettiste(s)	Compositeur	Genre	Langue de création	Date de création	Première avec Grau	Dernière avec Grau	Création	Langue(s) en représentation
Babiole	CLAIRVILLE Louis-François Nicolaï GASTINEAU Octave	RILLÉ Laurent (de)	opéra bouffe	français	1878	1880	1882		français
Le Droit du Seigneur	DESFONTAINES François-Georges	MARTINI Johann Paul Aegidius	comédie mêlée d'ariettes	français	1783	1880	1882		français

Œuvres dramatiques

Titre	Dramaturge	Musique	Genre	Langue de création	Première	Première avec Grau	Dernière avec Grau	Création	Langue(s) en représentation
Elisabetta, Regina d'Inghilterra	GIACOMETTI Paolo		drame	italien	1860	1873	1875		italien
Hamlet	SHAKESPEARE William		tragédie	anglais	1603	1873	1902		italien, français
Der Sohn der Wildniss [Ingomar the Barbarian/Il Figlio delle Selve]	HALM Friedrich		drame historique	allemand	1842	1873	1886		italien, anglais
La Morte civile	GIACOMETTI Paolo		drame	italien	1861	1873	1874		italien
Le Gladiateur	ALTENHEIM Gabrielle (d') SOUMET Alexandre		tragédie	français	1841	1873	1874		italien
Le Roman d'un jeune homme pauvre	FEUILLET Octave		comédie	français	1858	1873	1874		italien
Othello	SHAKESPEARE William		tragédie	anglais	1604	1873	1874		italien, anglais
Samson	ASTE Ippolito (d')		tragédie	italien	?	1873	1874		italien
Sullivan	MÉLESVILLE		comédie	français	1852	1873	1874		italien
Torquato Tasso	GIACOMETTI Paolo		drame historique	italien	1854	1873	1874		italien
Saul	ALFIERI Vittorio		tragédie	italien	1782	1874	1874		italien
Lucrèce Borgia	HUGO Victor		drame	français	1833	1875	1875		italien

Titre	Dramaturge	Musique	Genre	Langue de création	Première	Première avec Grau	Dernière avec Grau	Création	Langue(s) en représentation
Macbeth	SHAKESPEARE William		tragédie	anglais	1623	1875	1896		italien, anglais, français
Maria Stuart	SCHILLER Friedrich (von)		drame	allemand	1800	1875	1889		italien, français
Marie Antoinette	GIACOMETTI Paolo		drame	italien	1867	1875	1875		italien
Médée	LEGOUVÉ Ernest		tragédie	français	1855	1875	1875		italien
Divorçons	NAJAC Émile (de)/SARDOU Victorien		comédie	français	1880	1880	1895		français, anglais
Adrienne Lecouvreur	LEGOUVÉ Ernest/SCRIBE Eugène		comédie-drame	français	1860	1884	1898		anglais, français
Hunch Back						1884	1885		anglais
Pygmalion and Galatea						1884	1885		anglais
Romeo and Juliet	SHAKESPEARE William		tragédie	anglais	1597	1884	1886		anglais
The Lady of Lyons	BULWER-LYTTON Edward		mélodrame	anglais	1838	1884	1889		anglais
Mam'zelle	GILL/JESSOP		comédie	anglais		1884	1886		anglais
As You Like it	SHAKESPEARE William		comédie	anglais	1599	1885	1886		anglais
Double Bill						1885	1886		anglais
Heartsease	MORTIMER James		drame	anglais	1875	1885	1885		anglais
La Femme à papa	HENNEQUIN Alfred/MILLAUD Albert	HERVÉ	vaudeville	français	1879	1885	1886	ÉTATS-UNIS, New York (1885)	français

Titre	Dramaturge	Musique	Genre	Langue de création	Première	Première avec Grau	Dernière avec Grau	Création	Langue(s) en représentation
Les deux pigeons	MASSON Michel		comédie vaudeville	français	1838	1885	1885		anglais
Pros and Cons			anglais		1885	1886			anglais
Fédora	SARDOU Victorien		drame	français	1882	1886	1902	MEXIQUE, Mexico (1887)	français
Frou-Frou	HALÉVY Ludovic/ MEILHAC Henri		comédie	français	1869	1886	1902		français
Hernani	HUGO Victor		drame romantique	français	1830	1886	1894		français
Jean-Marie	THEURIET André		drame	français	1872	1886	1889		français
L'Étrangère	DUMAS Alexandre (fils)		comédie	français	1876	1886	1889		français
La Dame aux camélias	DUMAS Alexandre (fils)		drame	français	1852	1886	1902		français
La Tour de Nesles	DUMAS Alexandre (père)/ GAILHARDET François		drame historique	français	1832	1886	1887		français
Le Maître de forges	OHNET Georges		drame	français	1883	1886	1894		français
Le Passant	COPPÉE François		comédie	français	1869	1886	1887		français
Le Sphinx	FEUILLET Octave		drame	français	1874	1886	1887		français
Marion Delorme	HUGO Victor		drame	français	1831	1886	1887		français
Martyre !	ENNERY Adolphe (d')		drame	français		1886	1887		français
Patrie !	SARDOU Victorien		drame historique	français	1869	1886	1887		français

Titre	Dramaturge	Musique	Genre	Langue de création	Première	Première avec Grau	Dernière avec Grau	Création	Langue(s) en représentation
Phèdre	RACINE Jean		tragédie	français	1677	1886	1902		français
Princesse George	DUMAS Alexandre (fils)		comédie	français	1871	1886	1887		français
Théodora	SARDOU Victorien		drame	français	1884	1886	1892	MEXIQUE, Mexico (1887)	français
Don Quixote	WILLS William Gorman		drame	anglais	?	1887	1896		anglais
Faust	GOETHE Johann Georg (von)		tragédie	allemand	1808	1887	1888		anglais
Jingle	ALBERY James		farce	anglais	1871	1887	1888		anglais
Le Courrier de Lyon	DELACOUR Pierre MOREAU Eugène SIRAUDIN Paul		drame	français	1850	1887	1896		anglais
Le Juif polonais	CHATRIAN Alexandre ERCKMANN Émile		drame	français	1867	1887	1896		anglais
Louis XI	DELAVIGNE Casimir		tragédie	français	1832	1887	1896		anglais
Olivia	WILLS William Gorman			anglais	1873	1887	1894		anglais
Richard II	SHAKESPEARE William		tragédie historique	anglais	1597	1887	1888		anglais
The Merchant of Venice	SHAKESPEARE William		comédie	anglais	1600	1887	1896		anglais
Chamillac	FEUILLET Octave		comédie	français	1886	1888	1889		français
Civil War						1888	1889		anglais

Titre	Dramaturge	Musique	Genre	Langue de création	Première	Première avec Grau	Dernière avec Grau	Création	Langue(s) en représentation
Denise	DUMAS Alexandre (fils)		drame	français	1885	1888	1893		français
Don César de Bazan	DUMANOIR Philippe ENNERY Adolphe (d')		drame	français	1844	1888	1889		français
Francillon	DUMAS Alexandre (fils)		pièce en trois actes	français	1887	1888	1893		français
Gringoire	BANVILLE Théodore (de)		comédie	français	1866	1888	1894		français
L'Aventurière	AUGIER Émile		comédie	français	1848	1888	1894		français
La Joie fait peur	GIRARDIN Delphine (de)		comédie	français	1854	1888	1902		français
La Tosca	SARDOU Victorien		drame	français	1887	1888	1902	*créations probables* EUROPE (1888) ; [en français] ÉTATS-UNIS, New York (1891) ; ROYAUME-UNI, villes de province (1894)	français
Le Député de Bombillac	BISSON Alexandre		comédie	français	1884	1888	1889		français
Les Pattes de mouche	SARDOU Victorien		comédie	français	1860	1888	1889		français
Les Précieuses ridicules	MOLIÈRE		comédie	français	1659	1888	1902		français

Titre	Dramaturge	Musique	Genre	Langue de création	Première	Première avec Grau	Dernière avec Grau	Création	Langue(s) en représentation
Les Surprises du divorce	BISSON Alexandre MARS Antony		comédie	français	1888	1888	1894		français
Madame de Bresster			N/C	N/C	N/C	1888	1889		anglais
Mademoiselle de la Seiglière	SANDEAU Jules		comédie	français	1851	1888	1902		français
She Stoops to conquer	GOLDSMITH Oliver		comédie	anglais	1773	1888	1889		anglais
Tartuffe	MOLIÈRE		comédie	français	1669	1888	1902		français
Twixt Axe & Crown	TAYLOR Tom		pièce historique	anglais	1870	1888	1889		anglais
Tragedy and Comedy	GILBERT William S.		drame	anglais	1884	1888	1889		anglais
Antony and Cleopatra	SHAKESPEARE William		tragédie	anglais	1607	1889	1889		anglais
Jean Dacier	LOMON Charles		drame	français	1877	1889	1889		français
Le Gendre de Monsieur Poirier	AUGIER Émile SANDEAU Jules		comédie	français	1864	1889	1893		français
Le Voyage de Monsieur Perrichon	LABICHE Eugène MARTIN Édouard		comédie	français	1860	1889	1889		français
The Taming of the Shrew	SHAKESPEARE William		comédie	anglais	1594	1889	1894		français
Cléopâtre	MOREAU Émile SARDOU Victorien		drame	français	1890	1891	1893	[en français] ÉTATS-UNIS, New York ; ROYAUME-UNI, Londres (1892)	français

Titre	Dramaturge	Musique	Genre	Langue de création	Première	Première avec Grau	Dernière avec Grau	Création	Langue(s) en représentation
Jeanne d'Arc	BARBIER Jules	GOUNOD Charles	drame	français	1873	1891	1893	ÉTATS-UNIS, New York (1891)	français
Pauline Blanchard	DARMONT Albert HUMBLOT Alfred		drame	français	1891	1891	1892	CRÉATION MONDIALE, AUSTRALIE, Sydney (1891)	français
La Dame de Challant	GIACOSA Giuseppe		drame	italien	1891	1891	1892	[en français] ÉTATS-UNIS, New York (1891)	français
L'Aveu	BERNHARDT Sarah		drame	français	1887	1892	1894		français
Leah, The Forsaken	DALY Augustin		drame	anglais	1862	1892	1892		français
On ne badine pas avec l'amour	MUSSET Alfred (de)		drame romantique	français	1834	1892	1894		français
Andromaque	RACINE Jean		tragédie	français	1667	1893	1894		français
Arlequin poli par l'amour	MARIVAUX		comédie	français	1720	1893	1893		français
Bataille de dames	LEGOUVÉ Ernest SCRIBE Eugène		comédie	français	1851	1893	1893		français
Becket	TENNYSON Alfred		pièce historique	anglais	1884	1893	1896		anglais
Charles Ier	WILLS William Gorman		pièce historique	anglais	1872	1893	1896		anglais
Henry VIII	SHAKESPEARE William		tragédie	anglais	1613	1893	1894		anglais
L'Ami Fritz	CHATRIAN Alexandre		comédie	français	1876	1893	1894		français

Titre	Dramaturge	Musique	Genre	Langue de création	Première	Première avec Grau	Dernière avec Grau	Création	Langue(s) en représentation
	ERCKMANN Émile								
L'Été de la Saint-Martin	HALÉVY Ludovic/MEILHAC Henri		comédie	français	1873	1893	1893		français
L'Étincelle	PAILLERON Édouard		comédie	français	1879	1893	1893		français
La Paix du ménage ou Duel au canif	MAUPASSANT Guy (de)		comédie	français	1893	1893	1893	[création probable] EUROPE	français
La Reine Juana	PARODI Alexandre		comédie	français	1893	1893	1893	oui	français
Le Cid	CORNEILLE Pierre		tragi-comédie	français	1637	1893	1902		français
Le Demi-monde	DUMAS Alexandre (fils)		comédie	français	1855	1893	1893		français
Le Flibustier	RICHEPIN Jean		comédie	français	1888	1893	1893		français
Le Luthier de Crémone	COPPÉE François		comédie	français	1876	1893	1893		français
Le Malade imaginaire	MOLIÈRE		comédie	français	1673	1893	1893		français
Le Monde où l'on s'ennuie	PAILLERON Édouard		comédie	français	1881	1893	1893		français
Les Effrontés	AUGIER Émile		comédie	français	1861	1893	1894		français
Les Femmes savantes	MOLIÈRE		comédie	français	1672	1893	1893		français
Les Plaideurs	RACINE Jean		comédie	français	1664	1893	1893		français
Much Ado About Nothing	SHAKESPEARE William		comédie	anglais	1600	1893	1896		anglais
Nance Oldfield	READE Charles		comédie	anglais	1891	1893	1896		anglais

Titre	Dramaturge	Musique	Genre	Langue de création	Première	Première avec Grau	Dernière avec Grau	Création	Langue(s) en représentation
Nos intimes	SARDOU Victorien		comédie	français	1861	1893	1894		français
Œdipe roi	SOPHOCLE		tragédie	grec ancien	Ve siècle avant J-C.	1893	1894		français
Par le glaive	RICHEPIN Jean		drame	français	1892	1893	1893		français
Ruy Blas	HUGO Victor		drame romantique	français	1838	1893	1894		français
Souvent homme varie	VACQUERIE Auguste		comédie	français	1859	1893	1893		français
Thermidor	SARDOU Victorien		drame historique	français	1891	1893	1894		français
Un Père prodigue	DUMAS Alexandre (fils)		comédie	français	1859	1893	1893		français
Antigone	SOPHOCLE		tragédie	grec ancien	Ve siècle avant notre ère	1894	1894		français
Izeyl	MORAND Eugène SILVESTRE Armand		drame	français	1894	1894	1896	ROYAUME-UNI, Londres (1894)	français
La Femme de Claude	DUMAS Alexandre (fils)		drame	français	1873	1894	1898	ROYAUME-UNI, Londres (1894)	français
Les Rois	LEMAÎTRE Jules		drame	français	1893	1894	1894	ROYAUME-UNI, Londres (1894)	français
A Story of Waterloo	DOYLE Arthur Conan		pièce	anglais	1894	1895	1896		anglais
Christmas Story				anglais		1895	1895		anglais

Titre	Dramaturge	Musique	Genre	Langue de création	Première	Première avec Grau	Dernière avec Grau	Création	Langue(s) en représentation
Et Dukkehjem [Une maison de poupée]	IBSEN Henrik		pièce	norvégien	1869	1895	1895		français
Godefroi and Yoland	IRVING Laurence		pièce médiévale	anglais	1894	1895	1896		anglais
Journeys End in Lovers' Meeting	HOBBES John Oliver [RICHARDS Pearl Mary Teresa]		proverbe	anglais	1894	1895	1896		anglais
Lolotte	HALÉVY Ludovic MEILHAC Henri		comédie	français	1879	1895	1895		français
Lysistrata	DONNAY Maurice		comédie	français	1892	1895	1895		français
Ma Cousine	MEILHAC Henri		comédie	français	1890	1895	1895		français
Madame Sans-Gêne	MOREAU Émile SARDOU Victorien		comédie	français	1893	1895	1895		français
Sapho	BELOT Adolphe DAUDET Alphonse		pièce	français	1884	1895	1895		français
The Corsican Brothers	BOUCICAULT Dion		drame	anglais	1852	1895	1896		anglais
Une Enfant merveilleuse	N/C		comédie	N/C	N/C	1895	1895		français
Gismonda	SARDOU Victorien		drame	français	1894	1896	1896		français
Heimat [Magda]	SUDERMANN Hermann		drame	allemand	1893	1896	1896		français

Titre	Dramaturge	Musique	Genre	Langue de création	Première	Première avec Grau	Dernière avec Grau	Création	Langue(s) en représentation
Cyrano de Bergerac	ROSTAND Edmond		drame	français	1897	1898	1902	ROYAUME-UNI, Londres (1898)	français
Plus que reine	BERGERAT Émile		drame	français	1899	1899	1899		français
L'Aiglon	ROSTAND Edmond		drame	français	1900	1900	1901	ÉTATS-UNIS, New York (1900)	français
Francesca da Rimini	CRAWFORD Francis Marion	PIERNÉ Gabriel	drame	anglais	1902	1902	1902	*création probable* Londres (1902)	français
L'Anglais, ou le fou raisonnable	PATRAT Joseph		comédie	français	1781	1902	1902		français
L'Avare	MOLIÈRE		comédie	français	1668	1902	1902		français
La Veine	CAPUS Alfred		comédie	français	1901	1902	1902		français
Le Bourgeois Gentilhomme	MOLIÈRE		comédie-ballet	français	1670	1902	1902		français
Le Dépit amoureux	MOLIÈRE		comédie	français	1656	1902	1902		français
Les deux écoles	CAPUS Alfred		comédie	français	1902	1902	1902		français

Autres

Titre	Dramaturge	Musique	Genre	Langue de création	Première	Première avec Grau	Dernière avec Grau	Création	Langue(s) en représentation
Faust Up to Date	PETTITT Henry SIMMS George	LUTZ Meyer	opéra burlesque	anglais	1888	1889	1890		anglais
America	KIRALFY Imre	VENANZI Angelo	ballet pantomime	anglais	1893	1893		CRÉATION MONDIALE ÉTATS-UNIS, Chicago (1893)	anglais

Annexe 5 : Index biographique des imprésarios et directeurs contemporains de Maurice Grau

Cette annexe présente de courtes notices biographiques des imprésarios et directeurs de théâtres mentionnés dans cette thèse. La plupart d'entre eux sont contemporains de Maurice Grau et ont collaboré avec lui de façon ponctuelle ou à plusieurs reprises, voire pendant plusieurs années, comme c'est notamment le cas de Henry Eugene Abbey et John Baptist Schoeffel. D'autres ont été actifs lors de périodes antérieures ou ultérieures et n'ont pas nécessairement travaillé avec Grau. Leur parcours est néanmoins présenté ici car il donne une meilleure compréhension de l'activité imprésariale internationale du second XIXe siècle.

Les agents sont classés par ordre alphabétique, selon leur nom de famille. Quand leurs dates de naissance et de mort sont connues, elles figurent à droite du nom de l'intermédiaire, entre parenthèses. Certaines notices sont plus développées que d'autres, les figures mentionnées ne bénéficiant pas toutes de la même postérité. Les sources à partir desquelles ces biographies ont été construites sont présentées en notes de bas de pages, et classées dans l'ordre suivant : 1. Documents d'archives. 2. Articles de presse. 3. Récits édités de contemporains. 4. Articles de dictionnaires et ouvrages scientifiques.

ABBEY Henry Eugene (27 juin 1846–17 octobre 1896)[2910] : Henry Eugene Abbey Est un imprésario et directeur de théâtre états-unien. Il naît le 27 juin 1846 à Akron, dans l'Ohio, dans une famille de joailliers. Après des études secondaires au lycée de la ville, il travaille avec son père dans la bijouterie familiale, fonction qu'il délaisse rapidement. Dès 1869, il se lance dans le commerce musical en officiant dans diverses institutions de la région comme manager ou trésorier, et en organisant quelques tournées locales en partenariat avec John Adam Ellsler Jr., alors directeur de l'Opéra de Pittsburgh. À la mort de son père en 1873, Abbey reprend brièvement sa bijouterie, qu'il revend dans un état proche de la faillite en 1876. C'est alors qu'il s'associe à John Baptist Schoeffel pour diriger l'Academy of Music de Buffalo ; la même année, il épouse une certaine Kate Kingsley avec qui il aura deux enfants.

Fort de son association avec Schoeffel, Abbey s'implante dans les grandes villes de la côte Est : les imprésarios louent le Park Theatre de New York dès 1876 puis celui de Boston dès 1879[2911] – c'est vraisemblablement à cette époque qu'ils rencontrent Maurice Grau, comme l'attestent plusieurs lettres que l'imprésario écrit au librettiste Alfred Villa sur du papier à entête du Park de New York. En 1880, ils prennent la direction du Booth's Theatre (toujours à New York).

Le début des années 1880 marque aussi celui des tournées de grandes vedettes européennes, dont Abbey obtient la primeur aux États-Unis : Sarah Bernhardt en 1880, Adelina Patti en 1881 – l'organisation du retour de Patti en Amérique constitue la première incursion d'Abbey dans le domaine lyrique – et Christine Nilsson en 1882.

En octobre 1883, Abbey – récemment veuf – est nommé directeur du tout nouveau Metropolitan Opera House, avec Maurice Grau comme *acting manager*. La prestigieuse troupe italienne que les imprésarios ont formée est presque constamment en concurrence avec celle de James Henry Mapleson à l'Academy of Music, à New York puis en tournée à travers le pays. La saison s'achève avec un énorme déficit, et le bail d'Abbey n'est pas renouvelé.

[2910] US-NYmo, *Report upon the Accounts of Messrs. Abbey, Schoeffel & Grau, Theatrical and Operatic Managers, New York.*, [livre de comptes], juin 1892 ; US-CAh, Harvard Theatre Collection, 37 CFR 201.14, *Grau, Maurice, 1849-1907. Autograph letters (signed) to various, 1873-1884*, [Lettres], 1873-1884 ; Anonyme, « Death of Henry E. Abbey. The Well-Known Manager's long career closed », *The New York Times*, 18 octobre 1896 ; Anonyme, « Death of Henry E. Abbey », *New-York Daily Tribune*, 19 octobre 1896 ; BERNHARDT Sarah, *Ma double vie*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1907, p. 463-567 ; COLLINS John Daniel, « Henry Abbey : Image Maker of the Flash Age », *Educational Theatre Journal*, octobre 1966, vol. 18, nº 3, p. 230-237 ; BRENNEISE Harvey R., « Abbey, Henry Eugene » dans *American National Biography*, Revue en ligne, 2000, consulté le 12 janvier 2023.

[2911] Le Park Theatre de Boston était initialement une salle de concert nommée Beethoven Hall. Henry E. Abbey et son associé entreprennent des travaux conséquents pour le transformer en théâtre. KING Donald, *The Theatres of Boston : A Stage and Screen History*, Jefferson, McFarland and Company, Inc., 2005, p. 65.

Malgré ce fiasco financier, Abbey, Schoeffel et Grau poursuivent leur collaboration, l'Abbey, Schoeffel Company étant officiellement créée en 1887. Le trio renforce la mainmise qu'Abbey avait établie sur les vedettes européennes en organisant plusieurs tournées de Patti, Bernhardt – Abbey l'accompagnera en Australie lors de sa tournée mondiale de 1891 –, mais aussi Coquelin Aîné et Jane Hading, Henry Irving et Ellen Terry, entre autres. Parallèlement, ils dirigent le Wallack's Theatre de New York (1887-1888), le Tremont Theatre de Boston (le théâtre inauguré début 1889 ; les imprésarios l'ont fait construire et en sont propriétaires) puis l'Abbey Theatre dès 1893, situé dans le même pâté de maisons que le Metropolitan.

En 1891, l'entreprise se voit à nouveau confier la direction de l'Opéra new-yorkais et y organise des saisons d'opéra en français et en italien. Malgré les succès que les associés connaissent alors, leur société est mise en faillite en juin 1896 à cause du montant de leurs dettes. Confiants, leurs investisseurs acceptent de liquider les dettes de l'entreprise pour la reconstruire sur de nouvelles bases. Abbey ne profite cependant pas de ce nouveau départ : malade depuis plusieurs mois et engagé dans une procédure de divorce avec sa seconde épouse, la comédienne Florence Gérard, qui l'accuse de maltraitance, il meurt le 17 octobre 1896 à New York, dans l'appartement qu'il occupe avec sa fille et sa première belle-mère[2912]. Il est alors célébré dans la presse états-unienne et française comme un des plus grands imprésarios de l'époque.

BARET Charles (1861-1934)[2913] : Charles Baret est un directeur de théâtre et imprésario français, actif de la fin des années 1870 à 1929. Entrant dans le monde du spectacle comme comédien, il débute dans des cafés-concerts, en province puis au Théâtre des Variétés où il joue de petits rôles. Rapidement néanmoins, il se lance dans l'organisation de tournées. Principalement actif en régions, il conduit également ses artistes dans les colonies et en Europe, visant surtout les pays francophones. En 1890, il fonde la société Tournées Baret. Reprise par ses associés au moment de sa retraite, elle reste active jusqu'en 1993.

[2912] Le fils né de sa première union est mort en bas âge.

[2913] F-Pbh, *Fonds des tournées Charles Baret*, [administration, programmation, inventaire des archives Tournées Baret], 1879-1998 ; H. F., « Charles Baret, fondateur des célèbres tournées théâtrales qui portent son nom », *Le Monde illustré*, 1er décembre 1934 ; Anonyme, « La mort de Charles Baret », *La Vie bordelaise*, 2 décembre 1834 ; Anonyme, « La mare aux cabots », *Fantasio*, 25 décembre 1934 ; BARET Charles, *Propos d'un homme qui a bien tourné*, Paris, [s.n.], 1909 ; BARET Charles et Job, *C'est ma tournée !!! Histoire d'une tournée Ch. Baret*, Dijon/Paris, A. Rondel, 1913.

BARNUM Phineas Taylor (1810-1891)[2914] : Phineas Taylor Barnum est un imprésario états-unien spécialisé dans les spectacle sensationnalistes, notamment les zoos humains et les *Freak Shows*, ainsi que pour ses procédés publicitaires tapageurs. Né à Bethel dans le Connecticut, il officie d'abord dans des commerces variés, étant tour à tour propriétaire d'une boutique de sucreries puis d'un journal dans sa ville natale. Il se lance dans le commerce spectaculaire en 1835, lorsqu'il décide d'exhiber Joice Heth, une femme afrodescendante en situation d'esclavage prétendument âgée de 161 ans et ancienne nourrice de George Washington. Cette première entreprise interrompue par le décès de Joice Heth rencontre beaucoup de succès auprès de spectateurs curieux. Barnum poursuit son activité et monte sa propre compagnie de cirque, dans laquelle certains de ses artistes jouent en *Black Face*. Au fil du temps, des animaux seront ponctuellement ajoutés à sa « ménagerie ».

Parallèlement à ces tournées, Barnum crée un lieu de monstration permanent à New York, qu'il baptise l'American Museum. Il le dirige entre 1842 et 1865 et, pendant cette période, ouvre des franchises dans d'autres villes. En 1850, il organise la célèbre tournée nord-américaine de la soprano suédoise Jenny Lind, dont les recettes sont estimées à quelques 700 000$.

À partir de 1876, le Barnum Circus parcourt les États-Unis grâce au rail, dans des wagons spécialement conçus pour l'occasion. À partir du milieu des années 1885, il s'associe avec le britannique Bailey et fonde avec lui le Barnum, Bailey & Hutchinson Circus dont les représentations sont extrêmement rentables pour les associés. Comme au début de la carrière de Barnum, ces spectacles reposent sur l'exhibition d'animaux sauvages et de personnes pourvues de caractéristiques physiques atypiques, exagérées par la réclame et la performance, et souvent racisées.

Outre sa carrière dans le cirque, Phineas T. Barnum s'investit en politique dès le début des années 1850, dans le parti démocrate d'abord, puis dans le camp républicain. Il effectue notamment plusieurs mandats comme maire dans la ville de Bridgeport (Connecticut) où il s'est établi. Il rédige trois mémoires successifs, dans lesquels il cherche à légitimer son modèle souvent décrié, principalement en le présentant comme une preuve de patriotisme et de dévotion à un public populaire.

[2914] Anonyme, « P. T. Barnum Dead. The Great Showman Breathes his Last at Bridgeport », *The New York Tribune*, 8 avril 1891 ; BARNUM Phineas Taylor, *The Life of P.T. Barnum*, New York, Redfield, 1855 ; BARNUM Phineas Taylor Phineas, *Struggles and Triumphs : or, Forty Years' Recollections of P. T. Barnum*, Buffalo, N.Y., The Courier Company, 1875 ; BARNUM Phineas Taylor Phineas, *How I made millions : The Life of P. T. Barnum*, New York, G. W. Dillingham, 1888.

BERTRAND Eugène (1834-1899)[2915] : Eugène Bertrand est un directeur de théâtre français. Formé en art dramatique au Conservatoire, Eugène Bertrand fait un bref passage à l'Odéon avant de partir en tournée dans les Amériques. Entre 1859 et 1865, il est comédien puis directeur de troupe au Brésil, au Mexique, aux États-Unis et dans les Antilles notamment. À son retour en Europe, il joue brièvement au Théâtre de Bruxelles, avant d'obtenir la direction des deux théâtres de Lille. Il y produit Adelina Patti qui fait, à cette occasion, ses débuts en France. En 1867 Bertrand est nommé à la tête du Théâtre des Variétés où il reste en poste jusqu'en 1891[2916]. Pendant cette longue direction, il collabore avec Grau lors de la saison 1889-1890, lors de laquelle Sarah Bernhardt, sous contrat avec l'imprésario, se produit dans le théâtre de Bertrand. Entre 1892 et 1899, il dirige l'Opéra de Paris, seul puis avec Pedro Gailhard.

CAGLI Augusto (dates inconnues)[2917] : Augusto Cagli est un imprésario italien actif en Inde, en Australie et dans plusieurs pays de l'est de l'Asie entre 1864 et 1879. Cagli séjourne pour la première fois à Bombay en 1864, lorsqu'il accompagne son épouse, la soprano Gemma Onorati, invitée par des colons britanniques pour une série de concerts. Remarquant qu'il existe une forte demande pour l'opéra italien dans cette région de l'Empire, Cagli décide d'y organiser des tournées lyriques dès la fin de l'année. Fort du succès de cette première entreprise, il devient une figure familière de la ville entre 1866 et 1872, période durant laquelle il organise sept saisons d'opéra italien (concerts et représentations mises en scène) à Bombay et à Calcutta, où il se trouve en situation de quasi-monopole, surtout à ses débuts. Au tournant des années 1860 et 1870, il se trouve néanmoins en concurrence avec les troupes d'un autre imprésario italien, Giovanni Pompei, jusqu'alors principalement actif en Asie du Sud-est et en Océanie.

En avril 1871, les deux confrères s'associent et la troupe Cagli-Pompei quitte Calcutta pour Melbourne, où leur saison est suivie d'une tournée à travers le pays. À compter de cette date, les imprésarios répartissent leurs artistes entre l'Australie, la Nouvelle Zélande et l'Inde, durant presque toute la décennie.

[2915] CALMETTE Gaston, « Mort d'Eugène Bertrand », *Le Figaro*, 31 décembre 1899 ; Anonyme, « Eugène Bertrand », *L'Illustration*, 6 janvier ; Anonyme, « Nécrologie », *Le Monde artiste*, 7 janvier 1900 ; LACOMBE Hervé (dir.), *Histoire de l'opéra français. Du Consulat aux débuts IIIe République*, vol. 2, Paris, Fayard, 2020, p. 541-452.

[2916] Nous retenons 1867 comme date de début de mandat de Bertrand, et non 1869, comme l'indique Christophe Charle. La première date est donnée dans les nécrologies du directeur, dont certaines sont référencées dans la note précédente. CHARLE Christophe, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne (1860-1914)*, *op. cit*., p. 73.

[2917] ROCHA Esmeralda, *Imperial Opera : The Nexus between Opera and Imperialism in Victorian Calcutta and Melbourne, 1833-1901*, thèse de doctorat en philosophie, University of Western Australia, 2012, p. 91-148.

CANTIN Louis (1822-1893)[2918] : Louis Cantin est un violoniste, chef d'orchestre et directeur de théâtre français à la tête du Théâtre des Folies Dramatiques (1871-1880) et du Théâtre des Bouffes Parisiens (1879-1885). Il fonde aussi l'Eden Théâtre avec Eugène Bertrand et Francis de Plunkett ; la salle est inaugurée en janvier 1883.

CHIZZOLA Charles A. (dates inconnues)[2919] : Charles (ou Carlo) A. Chizzola est un imprésario états-unien, vraisemblablement d'origine italienne, dont la carrière semble s'étendre de la fin des années 1860 à la fin des années 1890. En l'absence de notices nécrologiques et de rubriques biographiques le concernant, nous pouvons seulement avancer qu'il est décédé avant 1896 – comme l'indique un article du *Boston Herald*.

Chizzola est pour la première fois mentionné dans la presse états-unienne en 1869, comme imprésario d'opéra italien. Jusqu'en 1871, il produit notamment le ténor Pasqualo Brignoli aux États-Unis, ainsi que des chanteurs qu'il a embauchés au Teatro Tacón de La Havane. Cette même année, alors qu'il est associé à A. Durand[2920], il emploie Maurice Grau quinze jours comme agent chargé d'organiser la saison de Brignoli à Chicago.

Début 1872, ce dernier devient pleinement partenaire de Chizzola, et ce jusqu'en 1876. Ensemble, ils produisent de l'opéra bouffe en français et en anglais, de la musique instrumentale et du théâtre classique. En novembre 1874, les deux associés entament vraisemblablement une direction du Chestnut Street Theatre à Philadelphie, sans que nous sachions quand elle s'achève. De façon plus pérenne, ils dirigent le Lyceum Theatre de New York entre août 1874 et début 1876. Faisant face à des problèmes financiers conséquents, ils dissolvent leur partenariat au printemps de la même année.

[2918] BOURGEAT Fernand, « Louis Cantin », *L'Entr'acte*, 13 avril 1893 ; Anonyme, « Nécrologie. M. Louis Cantin », *L'Intransigeant*, 14 avril 1893 ; WILD Nicole, *Dictionnaire des théâtres parisiens (1807-1914)*, Lyon, Symétrie, 2012, p. 60, 125-126, 152 et 234.

[2919] En termes d'archives, plusieurs lettres écrites à ou par Chizzola sont conservées à la Folger Shakespearian Library : US-Ws, Y.c.517 (1), *Autograph letter signed from Charles Chizzola, London, to Simmonds* [lettre], 13 mai 1882 ; Y.c.2858 (1-10), *Autograph letters signed from Charles A. Chizzola to various recipients* [lettres] ; Y.c.4910 (1-23), *Autograph letters signed and 4 cablegrams from Victorien Sardou to various people* [lettres et télégrammes]. Des livrets d'œuvres sont également conservés à la Folger sous la côte PR2829, ainsi qu'à la New York Public Library, sous diverses côtes.

Anonyme, « Local Paragraphs », *The Memphis Daily Appeal*, 30 avril 1869 ; Anonyme, « Brignoli's Concerts », *San Francisco Chronicle*, 27 novembre 1869 ; Anonyme, « Amusements. Academy of Music », The Evening Telegraph, 16 avril 1870 ; Anonyme, « Italian Opera », *The New York Herald*, 27 mars 1881 ; Anonyme, « Extranjero. Nueva York », *El Monitor Republicano*, 30 avril 1887 ; Anonyme, « Exéquias de la Aimée », *El Monitor Republicano*, 28 octobre 1887 ; Anonyme, « Unique Career », *The Boston Herald*, 25 mai 1896.

GRAU Robert, *Forty Years Observation of Music and the Drama*, New York, Broadway Publishing Company, 1909, p. 117, 166-168, 275.

[2920] Nos recherches ne nous ont pas permis de retrouver son prénom.

Après cela, Chizzola continue à produire des artistes dans des genres et répertoires similaires à ceux de Grau. Il organise par exemple plusieurs tournées d'Emily Soldene – opéra bouffe en anglais – et, dans les années 1880, il produit le tragédien Ernesto Rossi et Tommaso Salvini, avec qui il avait travaillé en 1872. En octobre 1887, il est présent aux funérailles de Marie Aimée aux côtés de Grau et du directeur des Variétés Eugène Bertrand. Quelques mois plus tôt, il semble être entré en négociations avec Constant Coquelin et Hading pour une tournée américaine, sans succès. En janvier 1890, une annonce publiée par le comptable britannique Henry Newson Smith dans l'édition européenne du *New York Herald* indique la vente publique imminente de bijoux déposés en caution par Charles A. Chizzola et une certaine Katherine Chase. Après cette date, aucune nouvelle entreprise de l'imprésario n'est recensée, et l'on ne retrouve sa trace que dans des articles ou rubriques consacrés aux artistes qu'il a produits ou à Maurice Grau.

CIACCHI Cesare (…-1913)[2921] : Ancien journaliste italien, Cesare Ciacchi arrive à Buenos Aires en 1875 où il s'établit rapidement comme l'un des principaux imprésarios et directeurs de la capitale. Directeur du Teatro Politeama puis du Teatro Colón, il y produit Adelina Patti, Sarah Bernhardt et Constant Coquelin en association avec Maurice Grau, ainsi que d'autres grands artistes telle Eleonora Duse. Également implanté à Montevideo, São Paulo et Rio de Janeiro, il établit une sorte de monopole pour la production de vedettes européennes sur la côte sud Atlantique des Amériques. Outre les artistes, il produit à Buenos Aires plusieurs premières lyriques, comme celles d'*Otello* de Verdi ou *Der Fliegende Holländer* de Wagner. Présenté à sa mort comme un des bâtisseurs du théâtre argentin, il promeut surtout, comme Grau dans l'hémisphère nord, un spectacle européen en langue étrangère qui fait de Buenos Aires un centre artistique majeur en Amérique Latine. En visite à Rome, il meurt le 30 novembre 1913 des suites d'un infarctus.

CLARETIE Jules (1840-1913)[2922] : Jules Claretie est un homme de lettres et un directeur de théâtre français. Né à Limoges en 1840, il entame d'abord une carrière de journaliste à Paris et publie des articles sous divers pseudonymes, parmi lesquels Olivier de

[2921] Anonyme, « Fallecimiento del señor Ciacchi », *La Prensa*, 1er décembre 1913 ; Anonyme, « Cesar Ciacchi », *La Vanguardia*, 2 décembre 1913.

[2922] Anonyme, « Mort de M. Jules Claretie », *Paris*, 24 décembre 1913 ; CHARLE Christophe, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne (1860-1914)*, *op. cit*., p. 73 ; HUTHWOHL Joël et SAVEUSE-BOULAY Laure, « Jules Claretie, "L'homme le plus affairé de Paris" », dans GOETSCHEL Pascale et YON Jean-Claude (dir.), *Directeurs de théâtre : XIXe-XXe siècles. Histoire d'une profession*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008, p. 71-86.

Jalin, Candide ou Perdican. Il écrit également des romans, des pièces de théâtre et des essais historiques. En 1885, il est nommé administrateur de la Comédie-Française, fonction qu'il occupe jusqu'à sa mort en décembre 1913. Trois ans après cette prise de poste, il est élu à l'Académie Française. Pendant son long mandat, il collabore avec l'Abbey, Schoeffel & Grau Company et Augustus Harris, avec qui il organise une saison du Français à Londres entre le 12 juin et le 12 juillet 1893.

CONRIED Heinrich (1855-1909)[2923] : Heinrich Conried est un homme de théâtre autrichien. Il naît en Silésie et suit une formation de tisserand comme son père, après quoi il part à Vienne où il travaille d'abord dans une banque. Attiré par la scène, il entre en contact avec le régisseur du Burg Theater grâce à qui il obtient un premier engagement dans cette salle. Il travaille ensuite dans des théâtres à Berlin, Leipzig puis Brême. Dans cette dernière ville, il devient successivement régisseur puis directeur du Stadt Theater. Suite à cette première expérience vraisemblablement positive, il est employé comme régisseur en chef du Germania Theatre qu'il accompagne en tournée aux États-Unis en 1878.

Au cours des années 1880, il travaille de plus en plus comme imprésario et directeur artistique, et, dans le cadre de ces fonctions, commence à faire de la mise en scène, d'abord dans le répertoire lyrique léger[2924]. En 1893, il reprend la direction du théâtre allemand de New York, qu'il renomme l'Irving Place Theatre. Il enrichit son répertoire de nouvelles œuvres, lyriques et théâtrales, et travaille avec une troupe homogène, tout en organisant la venue de vedettes en fin de saison. Parmi les pièces qu'il donne, on compte notamment *Magda*, *Die Weber*, *Glück im Winkel*, et *Julius Caesar*.

Après dix ans de direction, Conried est placé à la tête du Metropolitan Opera House, où il succède à Maurice Grau. Contrairement à son prédécesseur, il met l'accent sur la qualité de la scénographie et de la mise en scène, et augmente la période d'engagement du chœur et de l'orchestre. Il introduit plusieurs nouvelles œuvres au répertoire de la maison, parmi lesquelles *Parsifal* puis *Salomé*, qui font toutes deux l'objet d'une réception houleuse. Les chanteurs Enrico Caruso, Olive Fremstad et Geraldine Farrar font également leurs débuts états-uniens sous sa direction. Il est contraint de quitter ses fonctions en 1908 à cause de sa santé déclinante, et meurt l'année suivante en Autriche.

[2923] Anonyme, « Heinrich Conried Dies in Austria », *The New York Times*, 27 avril 1909 ; HEYLBUT Rose et GERBER Aimé, *Backstage at the Metropolitan Opera*, *op. cit.*

[2924] La nécrologie que le *New York Times* lui consacre mentionne les œuvres suivantes : *Nanon*, *Amorita*, *The Gypsy Baron*, *Poor Jonathan*, *Apollo*. Anonyme, « Heinrich Conried Dies in Austria », art. cit.

DALY Augustin (1838-1899)[2925] : Augustin Daly est un dramaturge et directeur de théâtre états-unien basé à New York. Né à Plymouth en 1838, il arrive à New York avec sa mère et son frère après le décès de leur père. Il écrit alors des articles de presse, des romans et des pièces de théâtre. Il glisse petit à petit vers la direction de salles, fonction qui lui permet notamment de produire plus facilement ses œuvres. Il acquiert une certaine notoriété dès 1869 avec sa direction du Fifth Avenue Theatre. Après la destruction du bâtiment par un incendie en 1873, Daly est successivement à la tête de plusieurs salles new-yorkaises. Parallèlement, il s'introduit sur le marché théâtral européen, notamment à Londres où il ouvre le Daly's Theatre en 1893.

En termes dramaturgiques, il a notamment adapté la pièce germanique *Deborah* sous le titre *Leah the Forsaken*, que Sarah Bernhardt joue lors de sa tournée de 1891-1892, et *L'Assommoir* d'Émile Zola, sous le titre *Drink*. Contrairement à Charles Frohman connu pour avoir promu le *combination system*, Augustin Daly est un des derniers grands directeurs de théâtre états-uniens du siècle à entretenir une *stock company*, soit une troupe permanente.

Il meurt le 7 juin 1899 à Paris. Ses funérailles ont lieu dans la cathédrale Saint Patrick de New York près de quinze jours plus tard, devant une assistance nombreuse, le *New-York Daily Tribune* évoquant un millier de personnes.

DUCCI Luiz (dates inconnues)[2926] : Luiz Ducci est un imprésario brésilien, probablement d'origine italienne. Il collabore régulièrement avec Cesare Ciacchi, à notre connaissance principalement dans les années 1890. Il est encore actif à la toute fin des années 1900, mais nous ne savons pas jusqu'à quand son activité se maintient.

FERRARI Angelo (dates inconnues)[2927] : Angelo Ferrari est un imprésario d'origine italienne concurrent de Cesare Ciacchi, actif depuis Buenos Aires, au moins dans les années 1890. Après sa mort, sa veuve Amelia Passi de Ferrari reprend son activité.

[2925] Anonyme, « Augustin Daly », *The Journalist*, 10 juin 1899 ; Anonyme, « Augustin Daly's Funeral », *New-York Daly Tribune*, 20 juin 1889 ; LEAVITT Michael Bennett, *Fifty Years in the Theatrical Management*, New York, Broadway Pub. Co, 1912, p. 100-101 ; Éditeurs de Britannica, « Augustin Daly », *Encyclopedia Britannica*, 16 juillet 2025, https://www.britannica.com/biography/Augustin-Daly, consulté le 3 décembre 2025.

[2926] Anonyme, « Theatro Lyrico », *Jornal do Commercio*, 23 avril 1890 ; Anonyme, « Palcos e circos », *Estado de Sao Paulo*, 3 août 1892 ; Anonyme, « Politeama Argentino – Direccion : L. Ducci – Tournée de Mme. Réjane », *La Prensa*, 10 septembre 1909 ; OLIVEIRA MOURA Monize, « Les tournées de Sarah Bernhardt dans les Amériques », art. cit.

[2927] Miss-Teriosa, « Emilio de Marchi », *La Ilustracion Nacional*, 16 mars 1892 ; FIORDA KELLY Alfredo, *Cronología de las Óperas, dramas líricos, oratorios, himnos, etc. cantados en Buenos Aires*, Buenos Aires, Imp. Riera y Cia., 1934.

FORD THOMPSON John (1829-1894)[2928] : John T. Ford est un imprésario et directeur de théâtre états-unien, surtout connu comme constructeur et directeur de la Ford's Grand Opera House de Washington, où Abraham Lincoln est assassiné le 14 avril 1865. Durant la saison 1879-1880, il dirige le Fifth Avenue Theatre de New York en collaboration avec Maurice Grau et probablement Max Maretzek.

FROHMAN Charles (1860-1915)[2929] : Né à Sandusky dans l'Ohio le 17 juin 1860, Charles Frohman est un des principaux directeurs producteurs de théâtre états-unien du tournant du siècle. Arrivé à New York à l'âge de douze ans grâce à son frère aîné Daniel Frohman – qui sera lui aussi producteur –, il y occupe divers petits emplois dans la presse et dans les théâtres avant de se lancer dans le commerce théâtral en 1877. Il organise alors plusieurs tournées, dont une à Londres, et s'établit comme agent artistique à New York. Il connaît son premier véritable succès en 1888 avec la pièce *Shenandoha* de Bronson Howard, représentée au Boston Museum. À partir de là, il étend son contrôle sur les théâtres new-yorkais et états-uniens, en participant à la création du Theatrical Syndicate, qui établit progressivement un monopole sur les institutions dramatiques du pays. En 1890 également, il s'installe au 4 Henrietta Street à Londres où il partage un bureau avec les imprésarios Abbey, Schoeffel et Grau. Il devient progressivement un des imprésarios états-uniens les plus impliqués sur la scène britannique, où il contrôle simultanément plusieurs théâtres. Au tournant du siècle, il partage son année entre New York, où il officie d'août à janvier, et Londres, où il est présent entre février et juillet.

Outre la création du Theatrical Syndicate, Frohman est connu pour sa capacité à découvrir et mettre en valeur le talent des artistes qu'il produit – auteurs comme comédiens – participant de fait, comme Grau, au renforcement du *star system*. En plus des dramaturges anglophones, il produit des pièces d'auteurs français contemporains traduites en anglais, notamment celles de Victorien Sardou avec qui il entretient une correspondance.

Encore très actif dans les années 1910, il périt le 7 mai 1915 lors du naufrage du paquebot le *Lusitania* qui devait le ramener des États-Unis vers l'Angleterre.

[2928] Anonyme, « John T. Ford Dead », *The Jersey City News*, 14 mars 1894.

[2929] Anonyme, « Charles Frohman », *The Stage*, 13 mai 1915 ; BROWNE Walter (dir.), *Who's who on the Stage*, New York, B. W. Dodge & Company, 1908, p. 183-184 ; FROHMAN Daniel, MARCOSSON Isaac, *Charles Frohman, Manager and Man*, New York/Londres, Harper & Brothers, 1916 ; TRAVIS Steve. « The Rise and Fall of the Theatrical Syndicate », *Educational Theatre Journal*, vol. 10, no. 1, 1958, p. 35–40, JSTOR, https://doi.org/10.2307/3204232, consulté le 29 août 2023.

GARNER Arthur (dates inconnues)[2930] : Arthur Garner est un imprésario britannique principalement actif en Océanie de la fin des années 1870 au début du XXe siècle. Il conduit son activité à travers plusieurs partenariats, notamment avec W. S. Lyster (1879-1880), George Musgrove et James C. Williamson (1882-1890), puis Williamson seul (1890-1891).

GATTI-CASAZZA Giulio (1869-1940)[2931] : Giulio Gatti-Casazza est un imprésario et directeur d'opéra italien central dans le premier XXe siècle. Formé à l'École Polytechnique de Gênes dont il sort diplômé en 1890, il est nommé directeur du Teatro Communale de Ferrare trois ans plus tard lorsque son père, désormais sénateur, doit renoncer au poste qu'il occupait jusqu'alors dans le comité de ce théâtre. Gatti-Casazza reste en fonction dans cette salle jusqu'à sa nomination à la tête de la Scala de Milan en 1898. Il renforce le rayonnement de la maison italienne et introduit une plus grande part d'œuvres françaises et allemandes à son répertoire. Entre 1908 et 1935, il dirige le Metropolitan Opera de New York, réalisant alors le plus long mandat au sein de l'institution. Outre sa collaboration étroite avec les compositeurs, les chanteurs et scénographes, on doit à Giulio Gatti-Casazza la première retranscription radiophonique mondiale d'un opéra, pour les fêtes de Noël de 1931.

GRAU Jacob (1816-1877)[2932] : Jacob Grau est un imprésario états-unien d'origine Morave, actif entre les années 1850 et le tout début des années 1870. Né aux alentours de 1816 à Brünn (Brno) dans l'Empire austro-hongrois, il reçoit probablement une formation en médecine à Vienne, lors de laquelle il aurait côtoyé Max Maretzek. En 1847, il émigre vers les États-Unis. Les raisons invoquées pour expliquer ce départ sont, d'après les nécrologies

[2930] LOVE Harold, « W. S. Lyster », WEST John, « George Musgrove » et DICKER Ian G., « J. C. Williamson », dans CHANCE Victoria et PARSONS Philip (dir.), *Companion to Theatre in Australia*, *op. cit*., p. 333, 379-380 et 643-644.

[2931] Un fonds conséquent consacré à Gatti-Casazza, à notre connaissance non classé, est conservé aux archives du Metropolitan Opera de New York ; Anonyme, « Gatti-Casazza Dies at 71 in Homeland », *The New York Times,* 3 septembre 1940 ; GATTI-CASAZZA Giulio, *Memories of the Opera*, New York, C. Scribner's Sons, 1941 ; TRIOLA Alberto, *Una vita per l'Opera, dalla Scala al Metropolitan, il primo manager dell'Opera*, Varese, éditions Zecchini, 2014.

[2932] US-NYgrd, NAC p.v. 424 no. 5 : Faust. *A Tragedy in Three Acts by J. Wolfgang von Goethe. As Performed by Mme Marie Seebach, and her Dramatic Company […] under the direction of Mr. J. Grau. The English Translation arranged by Maurice Grau, A. M*., New York, Saxton, Torrey & co., [livret], 1870 ; Anonyme, « Obituary. Jacob Grau », *The New York Herald*, 15 décembre 1877 ; Anonyme, « Obituary. Jacob Grau », *The New York Times*, 15 décembre 1877 ; Anonyme, « The Funeral of Jacob Grau », *The New York Times*, 17 décembre 1877 ; GRAU Robert, *Forty Years Observation of Music and the Drama*, New York/Baltimore, Broadway Publishing Company, 1909, p. 56-57, 162-166, 177, 199, 272, 275, 291, 323, 339 ; HENDERSON Ruth, « A Confluence of Moravian Impresarios : Max Maretzek, the Strakosches, and the Graus. », dans *European Music and Musicians in New York City, 1840-1900*, John GRAZIANO (dir.), Rochester, New York, University of Rochester Press, 2006, p. 235-252 ; CORBIÈRE Laetitia, *Du concert au show business : le rôle des imprésarios dans le développement international du commerce musical, 1850 – 1930*, thèse de doctorat en Histoire, Universités de Lille et Genève, 2018, p. 120 ; p. 133-134.

publiées par la presse états-unienne, « une mauvaise santé » et « des complications politiques ». Une fois installé à New York, il mobilise la communauté morave installée dans la ville pour se lancer dans le commerce spectaculaire, d'abord en vendant des livrets d'opéra devant l'Astor Place alors dirigé par Max Maretzek, puis en montant ses propres entreprises. Il produit notamment le violoniste Ole Bull, le pianiste Sigismond Thalberg et organise des tournées d'opéra italien en débauchant les artistes de Maretzek et Strakosch lorsque les entreprises de ces derniers périclitent. Il se rend également célèbre auprès du public new-yorkais en organisant, en 1860, un bal en l'honneur du Prince de Galles à l'Academy of Music.

À partir de 1863, il se rend régulièrement en Europe pour recruter des artistes. Il continue de produire de l'opéra en italien et de l'opéra bouffe en français. Au milieu de la décennie (les sources font commencer cette période entre 1865 et 1867), il dirige le Théâtre Français de New York. Il y emploie ses neveux Maurice, Sam et Robert comme vendeurs de livrets. C'est dans cet établissement qu'il produit, en 1866, la tragédienne Adelaide Ristori qui entame alors une première tournée américaine, longue de deux ans. En 1870, il engage la tragédienne Marie Seebach ; Maurice Grau, qui collabore alors avec lui, réalise alors la traduction des livrets proposés au public.

En 1872, alors qu'il se trouve à Vienne, il est frappé d'une attaque qui le rend tétraplégique (visiblement une rupture d'anévrisme). Il est rapatrié à New York où il est installé chez un de ses frères (Emmanuel ou Herman). Le contrat qu'il avait alors signé avec le pianiste Anton Rubinstein est transmis à son neveu Maurice, qui reprend aussi, pendant un temps, sa collaboration avec Charles A. Chizzola.

Jacob Grau s'éteint le 14 décembre 1877 à New York, 4 Beekman-place, et est alors salué par la presse comme un des principaux imprésarios de l'époque.

GAILHARD Pedro (1848-1918)[2933] : Pedro Gailhard est un chanteur et directeur de théâtre français. Baryton-basse formé aux Conservatoires de Toulouse (1863-1865) puis de Paris (1865-1867), il débute comme chanteur à l'Opéra-Comique en 1867. À partir de mai 1871, il entre à l'Opéra de Paris dans le rôle de Méphistophélès, dans le *Faust* de Gounod. En février 1879, il est à l'affiche des *Amants de Vérone*, au Théâtre de la Gaîté, loué pour l'occasion par Maurice Grau. La même année, il se produit brièvement à Londres. Il s'agit vraisemblablement

[2933] GOUIFFÈS Anne-Marie, *Pedro Gailhard, un artiste lyrique à la direction de l'Opéra de Paris: 1884-1907*, thèse de doctorat en musicologie, Université Paris-Sorbonne, 2000 ; LACOMBE Hervé (dir.), *Histoire de l'opéra français. Du Consulat aux débuts IIIe République*, *op. cit.*, p. 541-452.

de son seul passage à l'étranger, Gailhard poursuivant une carrière solidement ancrée dans la capitale française.

En 1884, il est nommé directeur de la scène de l'Opéra de Paris pour seconder l'homme d'affaires Eugène Ritt, dont il est probablement la caution artistique. Si Ritt a plus de prérogatives que Gailhard, leur collaboration évolue progressivement vers une codirection, effective jusqu'à la fin de l'année 1891. Écarté de la maison au profit d'Eugène Bertrand, Gailhard est rappelé par le Ministre des Beaux-Arts en 1893 pour en redresser les finances. Il collabore avec Bertrand jusqu'à la mort de ce dernier en 1899, puis reste seul à la tête de l'institution jusqu'en 1907. Ses divers mandats se caractérisent par une gestion équilibrée des finances, la réintroduction du répertoire wagnérien, et une quinzaine de créations françaises. Il est à ce jour le seul chanteur à avoir dirigé l'Opéra de Paris.

GLASER Théodore (de) (1857-1903)[2934] : Théodore de Glaser est un imprésario et agent théâtral français. En 1882-1883, il est vraisemblablement l'agent de Coquelin Aîné lors de la tournée européenne que ce dernier effectue avec Joseph Schürmann. En 1892, il est présenté par la presse niçoise comme le représentant d'Abbey et Grau pour la saison locale de Sarah Bernhardt et de sa troupe. En 1894, il accompagne Mounet-Sully en Amérique du Nord. Il dirige également plusieurs tournées en son nom propre. On compte parmi elles celle de la chanteuse Anna Judic en Europe et en Afrique du Nord en 1891-1892, et celle de la comédienne Marcelle Josset en 1897, en Europe et au Proche Orient.

GRAU Robert (1858-1916)[2935] : Né à New York, Robert Grau est le plus jeune frère de Maurice Grau. Il est imprésario et écrivain. Formé avec ses frères auprès de son oncle Jacob, il se lance très tôt dans la production spectaculaire, se spécialisant dans le *vaudeville* et le théâtre musical. Il collabore à plusieurs reprises avec son aîné Maurice, dont il reprend notamment la tournée d'Adelina Patti, en 1903-1904. Il est par ailleurs l'auteur de plusieurs ouvrages sur le

[2934] Anonyme, « Tournée Judic », *Istanboul*, 16 octobre 1891 ; Nicolet, « Courrier des spectacles », *Le Gaulois*, 19 janvier 1897 ; Anonyme, « Nécrologie », *Le Monde artiste*, 8 mars 1903 ; F-Pcf, Fonds Mounet-Sully, Boîte 1, *Lettres de Mounet-Sully à sa femme pendant sa tournée d'Amérique*, [lettres manuscrites], 1894 ; SCHÜRMANN Joseph, *Les Étoiles en voyage : la Patti, Sarah Bernhardt, Coquelin*, Paris, Tresse et Stock, 1893.

[2935] Anonyme, « Theatrical Manager and Impresario Victim of Heart Disease », *The Sun*, 10 août 1916 ; Anonyme, « Overdose of Drug Kills Robert Grau », *The New York Times*, 10 août 1916 ; STRAKOSCH Maurice, *Souvenirs d'un imprésario*, Paris, Ollendorff, 1887, p. 97-98 ; GRAU Robert, *Forty Years Observation of Music and the Drama*, *op. cit.* ; GRAU Robert, *The Businessman in the Amusement World, A Volume of Progress in the Field of the Theatre*, *op. cit.* ; GRAU Robert, *The Theatre of Science, A Volume of Progress and Achievement in the Motion Picture Industry*, New York, Broadway Publishing Company, 1914 ; HENDERSON Ruth, « A Confluence of Moravian Impresarios. Max Maretzek, the Strakosches, and the Graus », *op. cit.*, p. 235-252.

théâtre et sur le cinéma états-unien. Il meurt en 1916 d'une overdose de morphine, alors qu'il est malade depuis plusieurs mois.

GRAU Samuel (1853-1891)[2936] : Également né à Brno, Samuel Grau est le cadet de la fratrie. Il s'illustre également dans le commerce musical : il est régulièrement mentionné dans la presse comme un associé de son frère Maurice et ses nécrologies le présentent comme un des associés de l'Abbey, Schoeffel & Grau Company. Auparavant, il a également travaillé aux côté de John A. McCauli dans le domaine de l'opéra-comique anglais. Il meurt de tuberculose à trente-huit ans.

GRAU Herman (1825-1912)[2937] : Frère de Jacob Grau et père de Jules et Matt Grau, Herman Grau est imprésario d'opéra allemand entre 1868 et 1895. Il a vraisemblablement organisé la création new-yorkaise de *Lohengrin* en 1874 et, en 1886, il a recruté plusieurs artistes du Metropolitan – qui donnait alors de l'opéra en allemand – pour organiser une saison d'opéra en allemand à Chicago.

GRAU Jules (…-1905) **et GRAU Matt** (dates inconnues)[2938] : Fils d'Herman Grau et cousins de Maurice Grau, Jules et Matt Grau dirigent une troupe d'opéra-comique anglais aux États-Unis entre 1882 et 1904. Jules est vraisemblablement à l'avant-poste puisque leur troupe apparaît dans la presse comme la Jules Grau Comic Opera Company. À sa mort en 1905, Jules est présenté comme le premier imprésario à avoir produit, aux États-Unis, la version originale de l'opéra bouffe britannique *The Mikado*.

[2936] Anonyme, « A Day's Deaths », *The New York Herald*, 20 septembre 1891, Anonyme, « Footlight Flashes », *The Macon Telegraph*, 11 novembre 1891.

[2937] Anonyme, « Stadt Theatre-Lohengrin », *The New York Herald*, 5 janvier 1874 ; Anonyme, « Herman Grau's Offer », *The New York Times*, 26 janvier 1886 ; Anonyme, « Operatic Manager Dead », *The Evening Star*, 28 octobre 1912 ; Anonyme, « Operatic Manager Dies », *The New York Herald*, 9 novembre 1912 ; HENDERSON Ruth, « A Confluence of Moravian Impresarios. Max Maretzek, the Strakosches, and the Graus », *op. cit.*, p. 235-252.

[2938] Anonyme, « Amusements. Grand Opera House », *San Antonio Daily Light*, 17 février 1904 ; Anonyme, « Deaths of the Day. Jules Grau, New York », *Los Angeles Herald*, 12 septembre 1905 ; Anonyme, « Theatrical Manager Dead. Jules Grau, Who Brought "Mikado" to America, Dies in New York », *The San Francisco Call*, 12 septembre 1905 ; HENDERSON Ruth, « A Confluence of Moravian Impresarios : Max Maretzek, the Strakosches, and the Graus », *op. cit*., p. 235-252.

HAMMERSTEIN Oscar (1846-1919)[2939] : Oscar Hammerstein est un homme d'affaires et directeur de théâtre. Né à Berlin en 1846 ou 1847 selon les sources, il émigre vers les États-Unis en 1863. Il s'installe à New York où il travaille d'abord comme ouvrier dans une fabrique de cigares. Au début des années 1870, il invente plusieurs machines visant à faciliter la transformation du tabac, grâce auxquelles il fait fortune. Il se lance alors dans la construction immobilière et dirige brièvement le Stadt Theatre de New York. En 1889, il fait construire la Harlem Opera House, à la suite de laquelle seront édifiées dix autres salles de spectacle. Entre 1906 et 1910, il dirige la Manhattan Opera House avec laquelle il entend faire concurrence au Metropolitan Opera, en pratiquant des prix plus bas tout en produisant des artistes célèbres.

HARRIS Augustus (1852-1896)[2940] : Fils du comédien et imprésario britannique Augustus Frederick Glossop Harris, Augustus Harris naît à Paris en 1852 dans une famille de théâtre. Un temps correspondant étranger de la banque française Émile Erlanger & Company, il entame sa carrière théâtrale comme comédien en 1873, à la mort de son père. Lors de cette première saison, Henry J. Mapleson l'engage comme régisseur de sa troupe d'opéra italien. À partir de là, il est à la fois comédien, dramaturge, régisseur et agent pour divers imprésarios et directeurs qui l'envoient notamment comme émissaire à Paris du fait de sa connaissance de la langue française. Il monte des pantomimes à succès, comme *Sinbad the Sailor* au Crystal Palace en 1876. Trois ans plus tard, il prend la direction de Drury Lane qu'il conservera jusqu'à sa mort. Il y produit alors du théâtre et de l'opéra, puis uniquement du théâtre à partir de 1881 où il devient directeur de la Royal Opera House, Covent Garden, poste qu'il conserve jusqu'à son décès en 1896. Ponctuellement, il dirige également d'autres salles londoniennes, comme l'Opera Comique, le Palace Theatre et l'Olympia Theatre.

Les opéras qu'il propose sont alors salués tant pour la qualité de leur mise en scène que pour les artistes qui s'y produisent – Harris y engage notamment les frères de Reszké, Emma Calvé, Nelly Melba et Jean Lassalle. Il se distingue également de ses prédécesseurs en ajoutant *Die Meistersinger*, *Tristan und Isolde* et *Die Walküre* au répertoire de l'opéra et en donnant, à partir de la saison 1890, les opéras *Le Prophète*, *Roméo et Juliette* et *Carmen* en français,

[2939] Anonyme, « Hammerstein Began Career As East Side Cigarmaker », *New-York Tribune*, 2 août 1919 ; Anonyme, « What the Music World Lost When Oscar Hammerstein Died », *The Sun*, 10 août 1919 , LEAVITT Michael Bennett, *Fifty Years in the Theatrical Management*, *op. cit.*, p. 352.

[2940] BENNETT Joseph, « Sir Augustus Harris as Opera Director », *The Daily Telegraph*, 23 juin 1896 ; Anonyme, « Death of Sir Augustus Harris. Special Memoir and Autobiography », *The Westminster Gazette*, 23 juin 1896 ; Anonyme, « Death of Sir Augustus Harris », *London Evening Standard*, 23 juin 1896 ; BIDDLECOMBE George, ROSENTHAL Harold, « Harris, Sir Augustus », *Grove Music Online*, 2001, consulté le 8 septembre 2023.

ouvrant la voie aux représentations en langue originale quelques années plus tard. À Drury Lane, il organise notamment la saison de la Comédie-Française à l'été 1893, en partenariat avec Maurice Grau.

Atteint de diabète, Augustus Harris s'éteint le 22 juin 1896 à Londres.

LEAVITT Michael Bennett (1843-1935)[2941] : Michael Bennett Leavitt est un imprésario et producteur états-unien actif à partir des années 1870 et propriétaire de plusieurs salles de théâtre sur la côte ouest des États-Unis. Dans son autobiographie, il affirme avoir partiellement financé plusieurs tournées de Maurice Grau, notamment celle de Sarah Bernhardt en 1886-1887.

MAPLESON James Henry (1830-1901)[2942] : James Henry Mapleson, aussi appelé le colonel Mapleson, est un imprésario et directeur de théâtre britannique spécialisé dans l'opéra italien. Formé comme chanteur et violoniste à la Royal Academy of Music de Londres puis en Italie, il commence sa carrière comme artiste, principalement en Grande-Bretagne. En 1849, il travaille pour la première fois comme imprésario et organise une tournée d'opéra italien dans les villes de province du Royaume-Uni, avec Henriette Sontag en vedette. En 1856, il fonde une agence musicale à Londres, présentée par la presse comme la première de ce type.

Entre 1861 et 1887, il dirige successivement plusieurs salles de spectacle dans la capitale britannique : Haymarket, le Lyceum Theatre, Her Majesty Theatre, Covent Garden et le Daly's Theatre. À cette époque, à partir de 1877, il organise des tournées aux États-Unis et s'ancre à l'Academy of Music de New York qu'il dirige, avec des périodes d'interruption, jusqu'en 1886. Lors de la saison 1883-1884, la troupe du Metropolitan Opera lui oppose une sérieuse concurrence, dans la métropole comme en tournée, ce malgré la présence d'Adelina Patti dans sa compagnie. Il semble ralentir son activité à la fin des années 1880, et organise probablement sa dernière tournée transatlantique en 1896, avec une troupe qu'il désigne comme la New Imperial Opera Company. Il meurt à Londres en 1901 et est salué par la presse comme un acteur de premier ordre du monde lyrique de la seconde moitié du XIXe siècle.

[2941] LEAVITT Michael Bennett, *Fifty Years in the Theatrical Management*, *op. cit.*

[2942] Anonyme, « A Famous Impresario. Death of Colonel James H. Mapleson in London », *The Evening Star*, 18 novembre 1901 ; Anonyme, *The San Francisco Call*, 1er décembre 1901 ; MAPLESON James Henry, *The Mapleson Memoirs, 1848-1888, 2 vol.*, Chicago/New York/San Francisco, Belford, Clarke & Co., 1888 ; LEAVITT Michael Bennett, *Fifty Years in the Theatrical Management*, *op. cit.* ; ROSENTHAL Harold, *Two Centuries of Opera at Covent Garden*, *op. cit*., p. 130-153 et 163-173 ; EATON Quaintance, *Opera Caravan : Adventures of the Metropolitan on Tour, 1883-1956*, New York, Da Capo Press, 1978, p. 1-20.

MARETZEK Max (1821-1897)[2943] : Max Maretzek est un chef d'orchestre, imprésario et directeur de théâtre originaire de Brünn (Brno), en Bohême-Moravie. Après avoir dirigé plusieurs ensembles dans des capitales européennes, il s'installe à New York en 1848, où il est engagé comme chef d'orchestre à l'Astor Place. La saison suivante, les actionnaires du théâtre lui en proposent la direction, qu'il conserve jusqu'à la fermeture de l'établissement en 1853. En parallèle puis jusqu'au milieu des années 1870, Maretzek organise des tournées d'opéra italien avec des artistes qu'il fait venir d'Europe, dont son épouse, la mezzo-soprano Apollonia Bertucca. Il conduit ses troupes dans plusieurs villes de la Côte Est, à La Nouvelle-Orléans, à La Havane et à Mexico. En 1874, il vend à Maurice Grau une partie significative de son matériel (partitions, décors et costumes), probablement pour éponger ses dettes. À peu près à la même époque, il se retire des affaires. Il meurt en 1897 dans sa propriété de Staten Island.

MUSGROVE George (1854-1916)[2944] : George Musgrove est un imprésario britannique principalement actif en Australie et à Londres. Il est issu d'une famille de théâtre – sa mère est une comédienne et chanteuse nommée Fanny Hodson et sa tante est une chanteuse d'opéra nommée Georgina Hodson – et arrive à Victoria en 1866, à l'âge de douze ans. Il entre alors dans le commerce théâtral grâce à son oncle William S. Lyster, qui le forme. En 1880, un mois après le décès de Lyster, Musgrove organise la venue à Melbourne d'une troupe d'opéra bouffe qui reste à l'affiche plus de trois mois avec *La Fille du tambour-major*.

Deux ans après, il s'associe avec James C. Williamson et Arthur Garner, partenariat qu'il quitte en 1890 pour diriger seul des tournées d'opéra bouffe en anglais. En 1892 cependant, il renouvelle son association avec Williamson seulement, et la conserve jusqu'en 1899. Durant cette période, il loue le Shaftesbury Theatre de Londres pour deux saisons, où il donne, entre autres, la pièce *The Belle of New York*, avec une troupe venue de la métropole états-unienne. Le succès mitigé que l'ouvrage obtient à Melbourne en avril 1899 et la préférence que Musgrove semble donner à des entreprises dans l'hémisphère nord ont vraisemblablement raison du partenariat.

[2943] MARETZEK Max, *Crotchets and Quavers ; or, Revelations of an Opera Manager in America*, New York, S. French, 1855 ; MARETZEK Max, *Sharps and Flats. A Sequel to Crotchets and Quavers*, New York, American Musician Publishing Co., 1890 ; HENDERSON Ruth, « A Confluence of Moravian Impresarios. Max Maretzek, the Strakosches, and the Graus », art cit. ; CORBIÈRE Laetitia, *Du concert au show business : le rôle des imprésarios dans le développement international du commerce musical*, thèse de doctorat en Histoire, Universités de Lille et Genève, 2018.

[2944] WEST John, « George Musgrove », dans CHANCE Victoria et PARSONS Philip (dir.), *Companion to Theatre in Australia*, *op. cit*., p. 379-380.

La chanteuse et actrice Nellie Stewart, qui travaille avec l'imprésario depuis le début des années 1890, poursuit sa collaboration avec lui au début du XXe siècle et entreprend plusieurs tournées australiennes sous la direction de Musgrove, avant de jouer aux États-Unis, où la compagnie survit au grand tremblement de terre qui dévaste San Francisco en 1906. Se débattant avec des problèmes financiers et une mauvaise santé, Musgrove semble organiser sa dernière grande tournée en 1910-1911. Toujours avec Nellie Stewart en vedette, ces représentations ont lieu en Australie et en Nouvelle-Zélande. George Musgrove meurt le 21 janvier 1916 à Sydney.

PASTOR Tony (1837-1908)[2945] : Tony Pastor est un comédien, chanteur et imprésario états-unien principalement actif dans le *vaudeville* et le *variety theatre*. Issue d'une famille de théâtre, il monte sur scène dès l'âge de six ans. Il s'illustre ensuite, tour à tour, dans des *minstrel shows* et des spectacles musicaux d'ordres divers. Il commence vraisemblablement à officier comme imprésario en 1865, année durant laquelle il ouvre la Tony Pastor's Opera House dans l'est de New York. La salle héberge de l'opéra bouffe en anglais, mais aussi des *minstrel shows*, du *vaudeville* et du cirque. Multipliant les directions de salle, Pastor est le premier à produire la soprano états-unienne Lillian Russell, à qui il aurait donné son nom de scène. L'imprésario est actif jusqu'au début des années 1890, dans les théâtres qu'il dirige à New York ainsi qu'en tournée à travers les États-Unis.

POMPEI Giovanni (dates inconnues)[2946] : Giovanni Pompei est un chanteur et imprésario italien actif dans la seconde moitié du XIXe siècle. Il aurait d'abord organisé des tournées d'opéra italien en Europe avant de s'implanter en Asie et dans le Pacifique, et plus particulièrement en Inde et en Australie. Il s'associe à plusieurs reprises avec des homologues. Entre 1871 et 1874 par exemple, la Cagli-Pompei Royal Italian Company se produit dans plusieurs villes d'Océanie. À la fin des années 1870, Pompei établit un partenariat avec l'imprésario australien et directeur de théâtre Samuel Lazar, avec qui il donne principalement du répertoire italien. Lors de la saison 1876-1877, une collaboration avec la soprano allemande Antonietta Link les conduit également vers le répertoire germanique et plus particulièrement Wagner. La presse australienne mentionnant encore Giovanni Pompei au début des années 1880

[2945] STRANG Lewis Clinton, *Prima Donnas and Soubrettes of Light Opera and Musical Comedy in America*, Boston, L.C. Page and Company, 1900, p. 36-40 ; ZELLERS Parker, *Tony Pastor : Dean of the Vaudeville Stage*, Ypsilanti, Eastern Michigan University Press, 1971.

[2946] Anonyme, « Amusements in India », *The Lorgnette*, 2 mars 1881 ; ROCHA Esmeralda, *Imperial Opera : The Nexus between Opera and Imperialism in Victorian Calcutta and Melbourne, 1833-1901*, *op. cit.*

pour des représentations à Calcutta, nous supposons qu'il reste actif dans la région jusqu'à cette époque.

SAVAGE Henry Wilson (1959-1927)[2947] : Officiant d'abord dans l'immobilier à Boston, Henry Wilson Savage entre dans le commerce théâtral par ce biais, en achevant la construction du Castle Square Theatre en 1895. Il met d'abord un directeur à la tête de l'institution, mais après une première saison infructueuse, il décide de diriger le théâtre lui-même et y donne de l'opéra en anglais avec des chanteurs américains. Devant le succès de cette entreprise, il s'associe avec Maurice Grau pour la saison 1900-1901 qui débute au Metropolitan Opera de New York. Malgré les prix attractifs et une réclame centrée autour du prestige de la maison new yorkaise, la tournée de cette troupe est un échec commercial.

Si la collaboration entre Grau et Savage s'arrête là, ce dernier continue de produire de l'opéra en anglais avec de grand moyens, tout en poursuivant ses activités immobilières et en officiant ponctuellement comme producteur de théâtre. Ses nécrologies le présentent comme le premier imprésario à avoir diffusé de l'opéra en anglais à si grande échelle et recensent une cinquantaine d'œuvres produites tout au long d'une carrière qui s'étend du milieu des années 1895 à 1925.

SCHOEFFEL John Baptist (1846-1918)[2948] : John Baptist Schoeffel est un imprésario et directeur de théâtre états-unien, l'époux de la comédienne Agnes Booth et l'un des principaux associés de Maurice Grau. Il entre en partenariat avec Henry E. Abbey dès 1876. Les deux hommes organisent plusieurs tournées tout en étant à la tête d'institutions théâtrales. Ils dirigent par exemple l'Academy of Music de Buffalo (1876-1877), le Park Theatre de New York (1877-1880) et le Park Theatre de Boston qu'ils font entièrement aménager (1879-1889). Parmi leurs grandes tournées, on compte notamment celles de l'actrice états-unienne Lotta Crabtree, ainsi que celles des vedettes européennes Sarah Bernhardt (1880-1881), Adelina Patti (1881-1882) et Henry Irving (1882-1883).

[2947] Anonyme, « Famous Opera Promoter Dead. Henry W. Savage Succumbs at Phillips House », *The Boston Herald*, 30 novembre 1927 ; Anonyme, « Henry W. Savage, producer, is dead », *The New York Times*, 30 novembre 1927 ; Anonyme, « Henry Wilson Savage. A Manager with Ambitions and Ideals », *The Boston Herald*, 4 décembre 1927 ; Anonyme, « Savage Dead », *San Francisco Chronicle*, 18 décembre 1927.

[2948] ELIOT Max, « Chats. About Folks », *The Sunday Herald*, 11 novembre 1888 ; Anonyme, « Death of Henry E. Abbey. THE WELL-KNOWN MANAGER'S LONG CAREER CLOSED. He Died Early Yesterday Morning, tie Fatal Attack Having Come the Preceding Day — The Direct Cause a Hemorrhage of the Stomach — Affecting Scenes During the Last Hours — Mr. Abbey's Anxiety About His Daughter's Future », *The New York Times*, 18 octobre 1896 ; Anonyme, « John B. Schoeffel dies in Boston at 72. Veteran Manager Once Directed Metropolitan Opera House with H. E. Abbey and Maurice Grau. », *The New York Times*, 1er septembre 1918 ; KING Donald, *The Theatres of Boston : A Stage and Screen History*, *op. cit.*, p. 65-66 et 95-96.

À partir de 1883, Schoeffel et Abbey travaillent avec Maurice Grau. Leur partenariat devient l'Abbey, Schoeffel & Grau Company en 1887, puis, après une liquidation pour dettes, l'Abbey, Schoeffel & Grau Limited, en 1896. Les trois hommes organisent de nombreuses tournées et dirigent plusieurs théâtres, dont le Metropolitan Opera (1883-1884 puis 1891-1897), le Tremont Theatre qu'ils font construire à Boston (1889-1897) et l'Abbey Theatre à New York (1893-1896)[2949].

Avec Abbey comme avec Abbey et Grau, John B. Schoeffel semble surtout en charge des affaires locales. À partir de 1880, il devient en effet le directeur en résidence du Park Theatre de Boston, fonction qu'il reprend au Tremont Theatre neuf ans plus tard. Lors de la dissolution de l'Abbey, Schoeffel and Grau Limited en 1897, Schoeffel reprend seul la tête du Tremont, qu'il dirige jusqu'à sa mort en 1918.

SCHÜRMANN Joseph (1857-…)[2950] : Joseph Schürmann est un imprésario basé à Paris, actif à partir de 1877. Il organise plusieurs tournées de vedettes, en Europe et aux États-Unis. Parmi les artistes avec lesquels il a travaillé, on compte notamment Coquelin Aîné, Sarah Bernhardt et Adelina Patti dans les années 1880, Eleonora Duse à la fin des années 1890, et la comédienne italienne Mimi Aguglia en 1908. Un an auparavant, il aurait déposé, sans succès, sa candidature à l'Opéra de Paris, pour le poste de directeur. Son travail est évoqué dans la presse jusqu'aux années 1920.

STRAKOSCH Maurice (1825-1887)[2951] : Maurice Strakosch est un imprésario et agent originaire de Brünn (Brno), cousin de Max Maretzek. Formé comme pianiste puis comme chanteur, il entame une carrière d'artiste en Europe et organise une première tournée d'opéra en Italie dans les années 1840, avant de s'installer à New York au printemps 1848. Il tente

[2949] Pour rappel, Henry E. Abbey meurt en octobre 1896. Nous indiquons cependant 1897 comme borne haute des directions du Metropolitan et du Tremont dans la mesure où l'Abbey, Schoeffel and Grau Limited est dissoute à cette date.

[2950] Anonyme, « The Duse with us Again », *The Journal*, 7 février 1896 ; Anonyme, « Sicilian Players on Tour », *The New York Herald*, 14 novembre 1908 ; CHAUMETTE Gabriel, « Les Chanteurs Romains à la Cathédrale », *La Revue méridionale*, 15 avril 1922 ; SCHÜRMANN Joseph, *Les Étoiles en voyage : la Patti, Sarah Bernhardt, Coquelin*, Paris, Tresse et Stock, 1893 ; SCHÜRMANN Joseph, *Impresario Schürmann. - Une Tournée en Amérique*, Paris, F. Juven, 1900 ; SCHÜRMANN Joseph, *Impresario Schürmann. Secrets de coulisses*, Paris, M. Bauche, 1905 ; GOUIFFÈS Anne-Marie, *Pedro Gailhard, un artiste lyrique à la direction de l'Opéra de Paris*, *op. cit.*, p. 96 ; CORBIÈRE Laetitia, *Du concert au show business : le rôle des imprésarios dans le développement international du commerce musical*, *op. cit.*

[2951] DARCOURS Charles, « Le roman d'un imprésario. Maurice Strakosch », *Le Figaro. Supplément littéraire du dimanche*, 22 octobre 1887 ; STRAKOSCH Maurice, *Souvenirs d'un imprésario*, *op. cit.* ; HENDERSON Ruth, « A Confluence of Moravian Impresarios : Max Maretzek, the Strakosches, and the Graus », *op. cit*.

d'abord de gagner sa vie comme pianiste puis ouvre un magasin de pianos. Voisin de la famille Patti, il épouse la mezzo-soprano Amalia Patti et forme sa jeune sœur Adelina. Avec d'autres artistes, tous trois effectuent plusieurs tournées à travers les États-Unis, entre 1852 et 1854.

Il officie comme imprésario à partir de 1856 et, dès l'année suivante, s'associe à son confrère hongrois Bernard Ullmann, pour trois ans. Avec lui, il organise notamment une courte saison d'opéra italien à l'Academy of Music en 1859, durant laquelle Adelina Patti, âgée de seize ans, fait ses débuts. Fort du succès de la jeune fille, Strakosch lui obtient plusieurs contrats à travers le pays, entre autres à La Nouvelle-Orléans. Il retourne ensuite en Europe avec elle et devient son agent jusqu'au mariage de la chanteuse avec le Marquis de Caux, en 1868.

Avec son frère Max, il organise ensuite plusieurs tournées d'opéra italien aux États-Unis, le plus souvent polarisées autour de vedettes, telles Christine Nilsson, Carlotta Patti ou Clara Louise Kellogg. En 1873, le Ministre des Beaux-Arts lui propose la direction du Théâtre-Italien qui rouvre ses portes, et qu'il conserve deux saisons. En 1884-1885 enfin, il dirige brièvement le Théâtre Apollo à Rome, avec son autre frère Ferdinand. Il publie ses mémoires en 1886 et meurt un an plus tard à Paris.

STRAKOSCH Max (1835-1892)[2952] : Max Strakosch est un imprésario et agent originaire de Brünn (Brno), frère de Maurice et de Ferdinand Strakosch, et apparenté aux Maretzek. Il arrive à New York en 1853 sans formation préalable et travaille comme agent de son aîné Maurice à partir de 1857. Il collabore avec lui pour l'organisation de ses tournées aux États-Unis dans les années 1870, et en organise d'autres seul et avec d'autres collaborateurs. Paralysé depuis plusieurs années, il meurt des suites d'une pneumonie en 1892, à New York.

STRAKOSCH Robert (dates inconnues)[2953]: Robert Strakosch est un imprésario basé à Paris. Il collabore régulièrement avec son père depuis la France, tout en organisant des tournées musicales et lyriques en province et en Europe. Son nom apparaît dans la presse française ponctuellement entre 1883 et 1919, mais son activité d'imprésario n'est mentionnée que jusqu'en 1891.

[2952] Anonyme, « Obituary. Max Strakosch », *New-York Tribune*, 18 mars 1892 ; HENDERSON Ruth, « A Confluence of Moravian Impresarios : Max Maretzek, the Strakosches, and the Graus », *op. cit*.

[2953] Anonyme, « Concerts et soirées », *Le Ménestrel*, 18 février 1883 ; Nevers, « La saison de Londres », *Le Progrès artistique*, 8 juin 1889 ; Anonyme, « Concert Krauss », *La Dépêche de l'Est*, 21 mars 1891. – À la mort d'Adelina Patti en 1919, Robert Strakosch, mentionné dans le testament de sa tante, reçoit 2 000 livres sterling. Le Coq, « Ça et là », *Le Gaulois*, 5 décembre 1919 ; HENDERSON Ruth, « A Confluence of Moravian Impresarios : Max Maretzek, the Strakosches, and the Graus », *op. cit*.

STRAKOSCH Ferdinand (1839-1902)[2954] : Ferdinand Strakosch est un imprésario et directeur de théâtre originaire de Brünn (Brno), spécialisé dans l'opéra italien. Frère de Maurice et Max Strakosch, il serait impliqué dans la direction du Théâtre Italien avec le premier, au début des années 1870. Il dirige des tournées lyriques en Italie et en Espagne, avec pour vedettes, notamment, Carlotta Patti et Marietta Alboni. Il dirige également les théâtres Apollo à Rome, de la Pergola à Florence, le Théâtre Communal en Autriche (la ville n'est pas mentionnée) et le Grand Théâtre de Trieste. Il se retire des affaires en 1892 et meurt à Paris.

ULLMANN Bernard (1817-1915)[2955] : D'origine hongroise, Bernard Ullmann est présenté comme un précurseur dans l'établissement du commerce musical aux États-Unis, tant par les modalités de production des artistes que par le modelage de la fonction imprésariale. Arrivé dans ce pays en 1842, il réussit à obtenir un contrat auprès du pianiste Henri Herz, qu'il produit dans des concerts qu'il cherche à rendre spectaculaires notons, par exemple, une représentation éclairée par mille bougies.

À partir des années 1850, il s'associe avec Maurice Strakosch avec qui il dirige notamment l'Astor Place en 1855 et l'Academy of Music à New York en 1861. C'est aussi à cette époque qu'il instaure un rythme annuel consistant à passer ses été en Europe pour recruter des artistes et le reste de l'année en Amérique du Nord pour ses tournées. Il retourne vraisemblablement sur le continent pendant la Guerre Civile, s'établissant à Paris. Il continue de travailler en Europe où il produit notamment les sœurs Patti et Caroline Miolhan-Carvalho. En août 1883, la presse française annonce que l'imprésario est atteint d'une paralysie de la langue et des mains qui le force à cesser ses activités. Après cette date, nous ne trouvons plus de traces de l'imprésario.

[2954] Tout-Paris, « Bloc-Notes Parisien », *Le Gaulois*, 19 mars 1892 ; Anonyme, « What is going on in the Theatrical World », *The New York Herald*, 19 décembre 1892 ; Anonyme, « Une famille d'impresarii. Les trois Strakosch », *Le Petit bleu de Paris*, 6 août 1902 ; Anonyme, « Courrier de la semaine », *Le Monde artiste*, 10 août 1902 ; HENDERSON Ruth, « A Confluence of Moravian Impresarios : Max Maretzek, the Strakosches, and the Graus », *op. cit*.

[2955] J. B. « M. Ullmann », *L'Indépendant des Basses-Pyrénées*, 3 février 1868 ; Anonyme, « Nouvelles diverses », *Courrier des États-Unis,* 8 mars 1876 ; Anonyme, « Petites nouvelles », *Le Progrès artistique*, 10 août 1883 ; MARETZEK Max, *Crotchets and Quavers; or, Revelations of an Opera Manager in America*, New York, S. French, 1855, p. 305-326. ; HERZ Henri, *Mes voyages en Amérique*, Paris, A. Faure, 1866, p .101 ; LERNER Lawrence Marton, *The Rise of the Impresario : Bernard Ullmann and the Transformation of Musical Culture in Nineteenth Century America*, thèse de philosophie, Université du Wisconsin, 1972 ; CORBIÈRE Laetitia, *Du concert au show business : le rôle des imprésarios dans le développement international du commerce musical*, thèse de doctorat, Universités de Lille et Genève, 2018, p. 108-111; 141 ; 151, 208-210.

ULLMANN Victor (…-1940)[2956] : Victor Ullmann est un imprésario et directeur de théâtre, dont nous ne savons pas s'il est apparenté à Bernard Ullmann présenté ci-dessus. Mentionné pour la première fois dans la presse française comme secrétaire de l'imprésario parisien Joseph Schürmann, il dirige une saison d'opéra français au Théâtre Khédivial du Caire en 1892-1893.

À partir de novembre 1893, il est nommé administrateur du Théâtre de la Renaissance dirigé par Sarah Bernhardt et probablement acquis par Henry E. Abbey et Maurice Grau. Il occupe cette fonction jusqu'en 1899, date à laquelle il suit la comédienne au Théâtre Sarah-Bernhardt, qu'il administre seul jusqu'en 1909 puis avec Maurice Bernhardt jusqu'en 1925. Parallèlement, il dirige diverses tournées théâtrales – dont les dernières de Sarah Bernhardt – principalement en France et parfois en Europe, s'associant avec l'imprésario René Forval entre 1925 et 1934. Après cette date, son nom apparaît dans divers événements mondains associés au monde du spectacle parisien, ce jusqu'à sa mort – très peu médiatisée – en décembre 1940.

WILLIAMSON James Cassius (1844-1913)[2957] : James C. Williamson est un acteur, imprésario et directeur de théâtre né en Pennsylvanie en 1844. Il entre dans le monde du spectacle au début des années 1860 comme comédien et se produit d'abord au Royal Lyceum Theatre de Toronto, avant d'obtenir un contrat d'apprentissage de huit ans au Wallack's Theatre de New York. Après cela, il part à San Francisco où il est engagé au Californian Theatre. Il y rencontre l'actrice Maggie Moore, sa première épouse et partenaire de scène jusqu'au début des années 1890. Ensemble, il effectuent une tournée d'environ deux ans, qui les conduit notamment en Australie, en Inde et au Royaume-Uni. Plusieurs s'en suivent, et le couple s'implante progressivement dans la zone océanique et l'Asie du Sud Est, James C. Williamson y ayant acquis l'exclusivité des droits de l'opéra bouffe britannique de Gilbert et Sullivan, *HMS Pinafore*, alors très populaire.

[2956] L'exploration du fonds Ullmann récemment acquis au département des Arts du Spectacle de la BnF permettra certainement de préciser le parcours de cet imprésario. F-Pnas, Fonds Ullmann, ED 103 (39), *Contrat d'engagement de Victor Ullmann comme administrateur général du théâtre de la Renaissance*, [contrat], 13 novembre 1893. – Anonyme, « Tournées artistiques. Tournée Schürmann », *Officiel-artiste*, 12 août 1886 ; Petit Duc, « Échos », *La Finance pour rire*, 10 février 1909 ; Le Soiriste, « Au Théâtre Apollo. Mon Curé chez les riches », *Le Phare de la Loire*, 22 août 1925 ; Anonyme, « La journée d'aujourd'hui. La main passe », *Le Petit Bleu de Paris*, 17 octobre 1925 ; Anonyme, « Tournées Ullmann », *Courrier de Saône-et-Loire*, 1934 ; Anonyme, « Un dîner fou pour la 50e d'*Un monde fou* », *Le Matin*, 17 décembre 1938 ; Anonyme, « Spectacles », *L'Œuvre*, 14 décembre 1940.

[2957] DICKER Ian G., « J. C. Williamson », dans CHANCE Victoria et PARSONS Philip (dir.), *Companion to Theatre in Australia*, *op. cit*., p. 643-644. La première grande tournée que Williamson effectue en tant que comédien a été retracée sur la carte 6, présentée dans la section 1.1.2.

Faisant de plus en plus le pont entre les scènes londonienne et océaniennes, Williamson se lance dans la direction de troupe en 1880. Il fonde alors la Royal Comic Opera Company et, l'année suivante, loue le Theatre Royal de Melbourne. Dès 1882 il s'associe à ses confrères Arthur Garner et George Musgrove, entreprise grâce à laquelle – avec des configurations diverses dues aux changements de partenariats – il établit un monopole théâtral sur l'Australie et la Nouvelle-Zélande, pendant près de trente ans. Lors de cette longue période, Williamson et ses associés produisent un grand nombre d'artistes occidentaux réputés dans la région, tout en dirigeant plusieurs théâtres. Il organise par exemple les tournées de Dion Boucicault (1885), Sarah Bernhardt (1891), l'actrice états-unienne Nance O'Neil (1900 et 1902) et la soprano australienne Nellie Melba (1911).

Il meurt en France en 1913, et est inhumé à Chicago.

WOLFF Hermann (1845-1902)[2958] : Hermann Wolff est un agent et imprésario berlinois spécialisé dans la musique instrumentale. Quoiqu'ayant reçu une formation musicale, il travaille d'abord à la Bourse de Berlin à partir des années 1860. Afin d'augmenter ses revenus, il rédige ponctuellement des articles de journaux et écrit des poèmes sur commande. Maîtrisant l'anglais et le français en plus de sa langue maternelle, il est engagé comme traducteur pendant la guerre de 1870, et publie des nouvelles du front dans la presse berlinoise. C'est dans ce contexte qu'il aurait organisé son premier concert, de façon assez informelle, à Wittenberg où son régiment était en réserve. De retour en Allemagne, il obtient un poste au sein de la maison d'édition musicale Bote & Bock et, à partir de 1878, devient rédacteur en chef de la *Neue Berliner Musikzeitung*, poste qu'il obtient par l'entremise de son ancien professeur d'harmonie, Richard Wüerst.

À son retour à Berlin en 1880, Hermann Wolff fonde avec son épouse Louise une agence, qui devient rapidement incontournable dans le milieu musical international du tournant des XIXe et XXe siècles. L'agence Wolff représente en effet les instrumentistes les plus renommés de l'époque, parmi lesquels Anton Rubinstein mentionné plus haut, le pianiste et compositeur Feruccio Busoni ou le pianiste Hans von Bülow, avec qui ses directeurs signent des contrats d'exclusivité. De fait, cette direction de concert traite avec les plus grandes salles

[2958] CORBIÈRE Laetitia, *Du concert au show business : le rôle des imprésarios dans le développement international du commerce musical*, *op. cit.*, p. 241-242, 246-247, 251 et 348-351 ; HATANO Sayuri, *„Der intellectuelle Urheber bin doch ich!" Der Konzertagent Hermann Wolff als Wegweiser des Berliner Konzertlebens 1880 bis 1902*, Berlin, Universität der Künste, 2018.

européennes d'alors, ainsi qu'avec nombre d'imprésarios influents, parmi lesquels l'Abbey, Schoeffel & Grau Company.

WOLFF Louise (1835-…)[2959] : Née Louise Schwarz, Louise Wolff est une agente berlinoise, spécialisée dans la musique instrumentale. Formée en art dramatique à Vienne où elle a notamment eu Heinrich Conried pour professeur, Louise codirige le bureau de concerts qu'elle et son mari ont fondé à Berlin en 1880. À la mort d'Hermann en 1902, Louise conserve la direction de l'agence avec ses filles Édith et Lili. Devant la pénurie de main d'œuvre masculine qu'entraîne la Première Guerre Mondiale, la direction de concerts Wolff fusionne avec la maison Jules Sachs, dirigée par Erich Sachs, pour devenir la Direction de Concert Hermann Wolff & Jules Sachs (aussi appelée Wolff & Sachs), qui maintient tant bien que mal son activité pendant le conflit[2960]. L'entre-deux-guerres permet à l'agence de prospérer de nouveau, jusqu'au milieu des années 1930. En 1936 des agents de la *Reichmusikkammer* vandalisent les bureaux désormais dirigés par Édith et Lili Wolff, mettant un terme à ses activités.

[2959] CORBIÈRE Laetitia, *Du concert au show business : le rôle des imprésarios dans le développement international du commerce musical*, *op. cit.*, p. 39, 264, 290, 401-402, 427 et 433 ; HATANO Sayuri, *„Der intellectuelle Urheber bin doch ich!" Der Konzertagent Hermann Wolff als Wegweiser des Berliner Konzertlebens 1880 bis 1902*, *op. cit*.

[2960] Sans doute la conservation du prénom d'Hermann, malgré sa disparition plus de dix ans auparavant, est-elle décidée pour rassurer les interlocuteurs de l'agence, de fait inscrite dans sa continuité historique (masculine).

Annexe 6 : Documents d’archives

Annexe 6.1 US-NYmo, *Metropolitan Opera House N. Y., J. Cleveland Cady, Architect. Points*, [rapport sur la construction du Metropolitan Opera], s. d.

METROPOLITAN OPERA HOUSE N. Y.

J. CLEVELAND CADY, Architect.

P o i n t s.

SIZE. The building covers a little over a block and a quarter (200 x 200 feet) each of the four sides facing on a street — Broadway — 39th Street — 40th Street — Seventh Avenue.

The Auditorium is the largest in the world, surpassing the La Scala of Milan in size, which has been hitherto the largest.

	Length of Auditorium.		Width of Auditorium.
La Scala, Milan	87' 9"	x	85' 6"
Covent Garden	82'	x	72'
Grand Opera House, Paris,	81'	x	79'
Metropolitan, N. Y.	95' 6"	x	85' 8"

The Stage is 106 x 90 feet and 150 feet from top to bottom.

There are thirty-eight artists' dressing rooms, also scene rooms, green rooms, band rooms, property rooms, draper rooms, rehearsal rooms, carpenter shop, etc., etc.

The orchestra accommodates one hundred preformers.

The Auditorium has three and a half tiers of boxes and over these, two tiers without boxes, making five and a half tiers in all.

Each box has a little parlor at its back, the opening of which commands a good view of the stage.

Though intended for six seats the boxes and their parlors will nicely accommodate ten with good view of the stage.

There are 133 boxes	1,220 seats.
Parquette, seats	600
Balcony, "	750
Gallery "	930
	3,500

In Paris and Vienna two seats only in each box have a good view of the stage; here all are in full view of it.

ENTRANCE & EXIT.

A large vestibule on each of the three principal streets, that on Broadway being 60 x 35

39th St. " 70 x 33

40 th St." 50 x 33

There are walks in front of the Vestibules closed in by light iron Portcochers, those on the side streets are so arranged that the carriages can drive under them and passengers alight with entire protection from the weather.

These Portcochers have heavy duck curtains, which buttoning down leave only the entrance and exit exposed.

Private staircases lead from the side vestibules to the tiers of boxes.

Beside these Vestibules there are separate entrances for Balcony and Gallery, with stair-cases built in a tower, and separate from the rest of the house.

There are four of these stair-cases, two for Balcony and two for Gallery.

All the stair-cases in the building are of iron and slate. If the several stair-cases were placed side by side they would form one stair-case as wide as three full sized

city houses (75 feet). There are twenty-one doorways opening out to the streets.

The seats are of unusual spaciousness, depth and width.

Those in the Parquette are stuffed arm-chairs, little showing but the embossed plush with which they are covered.

The box seats which need to be more portable, in old mahogany and black rattan were designed for that particular situation.

- - - x x x - - -

The foot lights have an exhaust duct running under them; a fan driven by steam sucks out the unconsumed gas, heat etc.

The building is heated by four large boilers on the 40th Street side. On the same side is the engine which drives the great ventilating fan. This fan is on the north or 40th Street side, forming a side of the heating Chamber. This Chamber has a flue some nine feet square rising up to the roof, from where pure air is drawn for the house. The Chamber itself is largely filled with steam pipes arranged in sections which can be shut off or turned on at pleasure. There are four miles of these pipes in the Auditorium. When the fan is set in motion it draws the fresh air down the shaft and through the steam pipes in the heating chamber, then it throws it out with great force under the Auditorium. It rises by several little outlets to every part of the house.

The large well of the dome is arranged as an ex-

haust to draw off foul air.

The gas fixtures largely are arranged so that not only the product of gas combustion passes off without contaminating the air, but aids otherwise in ventilation.

The house is wired for electricity which is delayed in that part of the town as yet.

- - - x x x - - -

The Orchestra is sunk so that the Audience may not have their view obstructed by instruments or struggling musicians. It has a large drum or sound chamber built under it, of egg shape, and covered with resonant sounding-board of spruce. This is about 60 x 20 feet. The Orchestra can be reinforced if needed by the powerful Rosevelt organ built in, back of the Proscenium, and connected with electricity with the players desk in the Orchestra.

- - - x x x - - -

The building has been made thoroughly fire proof. There is not a stud partition in it, all being masonry. The floors are all of iron beams and brick arches. In the Auditorium they have for comfort a covering of wood over the masonry. In the Corridors, passages and vestibules the masonry is finished and exposed.

The roof is of iron and masonry, the outer covering of slate being secured to the masonry blocks that cover it.

The iron roof beams have over one hundred feet span, and are mounted on rollers to allow for contraction and expansion.

The ceiling of the Auditorium is of iron; the orna-

mental work of Proscenium of various metals, the tier balustrades of iron; the box partitions with iron frames and papier mache panels; those panels are covered with a silk made expressly for them imported by the Cheneys of Manchester, Conn, as are also the curtains to the box openings.

The stage is supported by a complex framework of iron, so arranged that any part of it can be removed quickly for changes in the stage. It has four thousand pieces of iron work in its construction, and is unlike anything previously constructed.

It has three stories below the stage floor.

At the top of the stage above the rigging-loft is the great fire tank. Underneath it is a net-work of pipes, the numerous openings sealed with easily fusible solder; in case of even a slight fire on the stage this apparatus would be set in operation by the heat, completely drenching that part of the stage.

The building has however, little that is inflammable in it, and possesses numerous exits on every side, many of which are separate from each other, so that the audience is greatly divided in leaving the house, which could be easily emptied in two or three minutes.

- - - x x x - - -

The Corner Buildings when completed will give a number of rooms of great size arranged for Assemblies &c. Among them are a Dining Room 83 x 33 feet, a ball room 75 x 40 feet, a Reception Room 60 x 32 feet, all en suite, as well as serving rooms, kitchen, dressing rooms, Committee Rooms,

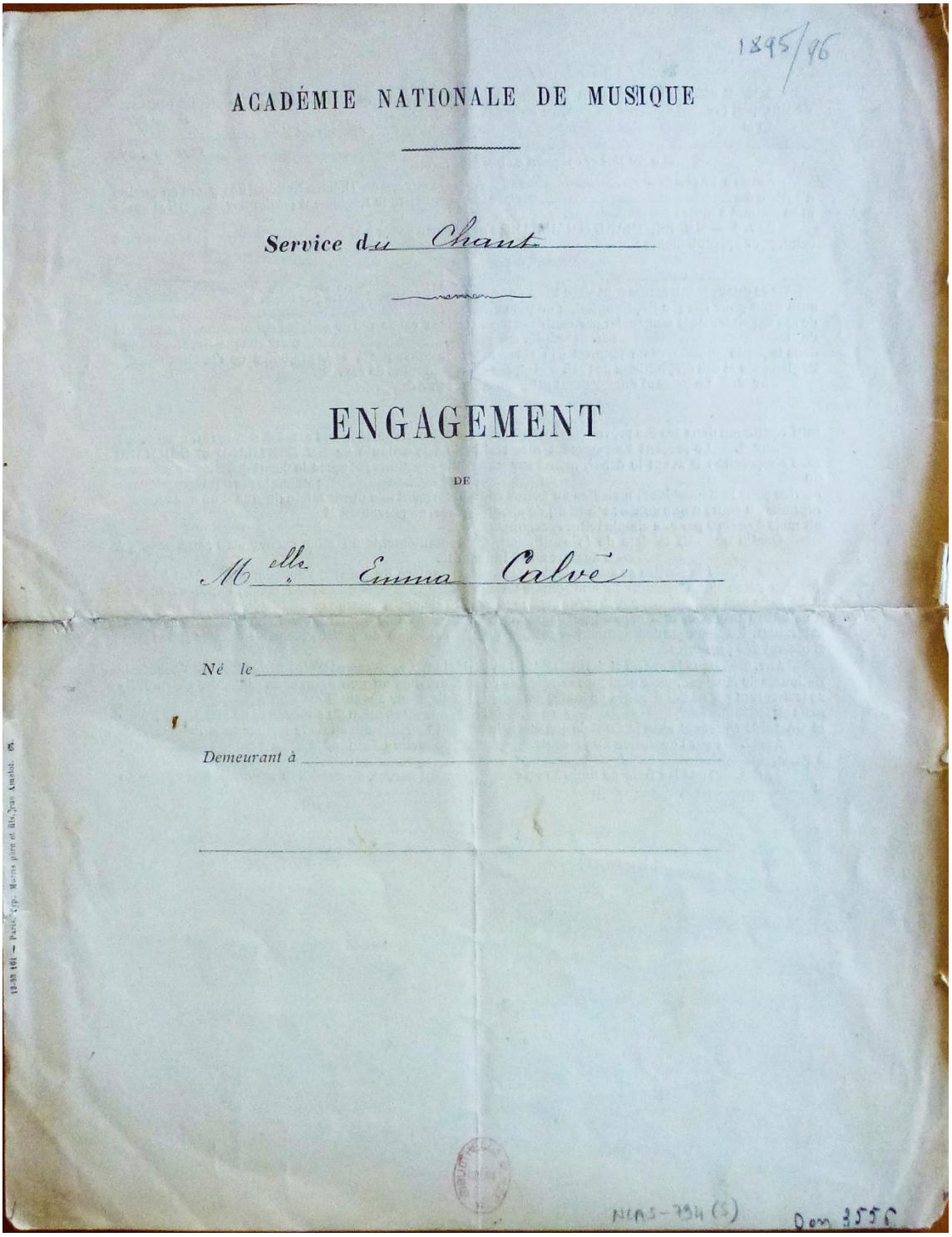
&c., all on the most ample scale. These rooms extend on two sides of the building — 39th and 40th Sts.— and with the grand stair-case and Auditorium make a circuit of the house.

In the architecture treatment of the building, the architect has endeavored to avoid all passing fashions or "crazes", and to design a building that should not soon be out of style.

The detail throughout has been a matter of deliberate and careful study, and nothing has been done as a "make-shift". The builders work has been as thoroughly executed as on very best private houses. It is almost impossible to cut into the walls.

The decoration has been carefully subordinated to the Architect's treatment, and combines with the architecture more perfectly than is usually the case.

Annexe 6.2.a F-Po, Dossier Emma Calvé, NLAS - 794 (5) - don 3556, *Engagement d'Emma Calvé à l'Opéra de Paris, du 1er octobre 1895 au 31 mai 1896*, [contrat], 9 juillet 1894.



1895/96

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE

Service du Chant

ENGAGEMENT

DE

Mlle Emma Calvé

Né le

Demeurant à

NLAS-794 (5) Don 3556

Entre les Soussignés :

MM. Eugène BERTRAND et Pierre GAILHARD, Directeurs privilégiés de l'Académie Nationale de Musique, prenant domicile au Théâtre National de l'Opéra, *D'une part;*

Et Mlle Emma Calvé, demeurant à Paris 24 rue Marbeuf *D'autre part;*

Il a été fait et convenu ce qui suit :

Article Premier. — Mlle Emma Calvé est engagé au Théâtre National de l'Opéra en qualité d'Artiste du Chant elle déclare bien connaître le Règlement particulier transcrit ci-après et se soumet à toutes ses dispositions.

Art. 2. — MM. BERTRAND et GAILHARD s'engagent à payer à Mlle Emma Calvé, par douzième échu, pour appointements fixes la somme de soixante quatre mille francs pour huit mois, soit huit mille francs par mois.

Les dits appointements sont ainsi fixés pour huit Représentations par mois. Mlle Emma Calvé aura droit pour chaque Représentation en plus de ces huit représentations à une huitième de ses appointements mensuels; par contre et pour quelque cause que ce soit, les appointements mensuels de Mlle Emma Calvé seront réduits de une huitième pour chaque Représentation dans laquelle elle ne jouerait pas après avoir été convoqué, sans préjudice de l'application des Règlements et des dispositions de l'art. 5 ci-après en cas de refus de service.

Art. 3. — Le présent Engagement est conclu pour une durée de huit mois, du premier Octobre mil huit cent quatre vingt quinze au trente et un mai mil huit cent quatre vingt seize.

sauf résiliation dans les cas prévus par les Règlements et ceux spécifiés aux art. 4 et 6 ci-après.

Art. 4. — Le présent Engagement sera résiliable à la volonté de MM. BERTRAND et GAILHARD sans réciprocité : 1° avant le début, même sur une seule répétition; 2° après le début qui devra s'effectuer d'un commun accord au ; 3° dans le cas d'interruptions de service pour indispositions, maladies ou autres causes, formant une durée totale de plus d'un mois d'interruptions au cours d'une année; 4° à la fin de chaque année, en prévenant Mlle Emma Calvé un mois d'avance par une simple lettre recommandée.

Quelle que soit la date de la résiliation, les appointements du mois commencé seront acquis à Mlle Emma Calvé, sans aucune autre indemnité.

Art. 5. — Les parties se soumettent à l'exécution entière du présent Engagement pendant toute sa durée, à peine d'une indemnité d'une somme de soixante quatre mille francs, stipulée à titre de dédit, sans que la fixation de cette indemnité puisse être regardée comme comminatoire, ni être modérée sous aucun prétexte, lors même que l'infraction au présent Engagement toucherait au terme de son expiration, les deux parties donnant à cette clause le caractère de forfait, jusqu'au dernier jour inclusivement des présentes.

Art. 6. — Dans le cas où MM. BERTRAND et GAILHARD cesseraient d'être Directeurs de l'Académie Nationale de Musique, pour quelques causes que ce soit, prévues ou non prévues au cahier des charges, ils se trouveront par ce fait dégagés de toutes garanties et obligations envers Mlle Emma Calvé, mais Mlle Emma Calvé sera tenu de rester à la disposition du successeur de MM. BERTRAND et GAILHARD, lequel aura le droit de continuer le présent Engagement ou de le résilier sans indemnité.

Art. 7. — Pour l'exécution du présent Engagement, domicile est élu par Mlle Emma Calvé, à Paris, 24 rue Marbeuf

Art. 8. — Tous les frais de timbre et d'enregistrement seront, de condition expresse, à la charge de Mlle Calvé

Fait en double à Paris le Samedi 9 juillet 1892

Lu et approuvé.
Emma Calvé.

Bertrand & Gailhard

RÈGLEMENT PARTICULIER

Pour le Service du Chant

ARTICLE PREMIER.

Tout Artiste engagé par le Directeur devra jouer et figurer sur le Théâtre National de l'Opéra ou de tout autre qu'il plaira à l'Administration, dans quelque lieu que ce soit, aux jours et heures qui seront indiqués, dans toutes les pièces qu'elle voudra faire représenter, quel que soit le nombre des Représentations que l'Administration juge convenable de donner, même quand l'Opéra jouerait tous les jours.

Il jouera tous les rôles pour lesquels il sera jugé apte et nécessaire, sans pouvoir en refuser aucun, sous quelque prétexte que ce soit, et sans pouvoir également en rendre ou en quitter aucun sans le consentement du Directeur.

Il devra prêter son concours à l'exécution des Concerts donnés par l'Administration et généralement se prêter à tout ce qui sera jugé utile au bien du service.

ART. 2.

Par le seul fait de son engagement au Théâtre National de l'Opéra, tout Artiste s'oblige :

1° A se rendre avec exactitude aux Représentations et aux Répétitions générales ou particelles qui seront indiquées par l'Administration, aux heures qu'elle jugera convenables, de jour ou de nuit, même après le spectacle, sous peine d'une amende qui pourra être portée au dixième de ses appointements mensuels et qui sera retenue sur les dits appointements;

2° A être toujours prêt à jouer sans répétition les rôles qu'il aura joués depuis moins d'une année ;

3° A être prêt à répéter tous les rôles qui lui seront distribués dans les délais suivants, à partir du jour de la remise du rôle, savoir :

Pour tout premier rôle d'un opéra en quatre ou cinq actes, au maximum, un mois ;

Pour tout second rôle, au maximum, quinze jours ;

Pour les rôles et les ouvrages de moindre importance, le délai sera fixé proportionnellement par la Direction, et l'Artiste devra se conformer à sa décision ;

4° A se conformer aux usages et aux Règlements établis ou à établir par l'Administration pour le service général du Théâtre.

ART. 3.

Tout Artiste devra, les jours de spectacle, se tenir à la disposition de l'Administration, pour, en cas de changement de spectacle ou d'interprétation, jouer, le soir même, dans la pièce qui lui serait indiquée. En conséquence, aucun Artiste ne pourra demeurer hors Paris ni quitter la ville sans autorisation, et tout Artiste, s'il s'absente de son domicile, devra se mettre en mesure de recevoir les convocations qui pourraient lui être adressées, toutes convocations remises au domicile de l'Artiste étant valables et ayant tous leurs effets, que l'Artiste soit présent ou absent.

ART. 4.

Si, par suite d'accident quelconque, même survenu pendant l'exercice de ses fonctions au Théâtre, l'Artiste se trouvait dans l'impossibilité de continuer son service et même sa profession, la Direction ne serait passible d'aucune espèce de dédommagement envers lui, attendu qu'en s'engageant, il accepte toutes les conséquences qui se rattachent à sa profession.

ART. 5.

Aucune indisposition ou maladie ne dispensera du service qu'autant qu'elle aura été justifiée par un certificat d'un des médecins de l'Administration. Ce certificat devra exprimer l'impossibilité absolue de faire le service, à défaut de quoi l'Artiste sera considéré comme refusant de jouer et, dès lors, soumis à l'application de l'art. 16 du présent Règlement.

L'Administration pourra exiger que ce certificat soit renouvelé tous les cinq jours.

En cas de simple indisposition, l'Artiste devra rester chez lui tant qu'elle durera et se soumettre dans tous les cas à toutes constatations de sa présence à domicile.

ART. 6.

Toute absence, même autorisée, tout manquement de service pour quelque cause que ce soit, entraîneront la retenue des appointements pendant toute la durée de l'interruption du service.

Dans le cas d'interruptions de service pour indispositions, maladies ou autres causes, formant une durée totale de plus d'un mois d'interruptions dans le cours d'une année, la Direction aura le droit de résilier immédiatement l'Engagement sans être tenue au paiement d'aucun dédit ou indemnité.

ART. 7.

Dans le cas où soit par maladie, soit par accident, soit par une cause quelconque, les facultés physiques ou vocales d'un Artiste viendraient à subir une altération qui ne lui permettrait plus de tenir convenablement l'emploi pour lequel il a été engagé, son engagement pourra être résilié par la Direction. L'altération sera constatée par trois experts choisis, l'un par la Direction, l'autre par l'Artiste, le troisième par les deux autres; ils prononceront à la majorité des voix et sans recours.

ART. 8.

Aucun Artiste ne pourra faire usage de ses talents sur aucun Théâtre, dans aucun Concert ou Réunion publique ou particulière, sans autorisation préalable du Directeur à peine d'une indemnité représentant quinze jours de son traitement mensuel, laquelle sera retenue sur ses appointements.

Tous les congés, payés ou non payés, accordés par la Direction, étant des congés de repos, l'Artiste ne pourra pas faire usage de ses talents, pendant la durée de ces congés sans l'autorisation écrite du Directeur.

ART. 9.

La Direction fournit les costumes, l'Artiste ne peut rien exiger de plus; il ne peut en refuser aucun même sous le prétexte qu'il n'aurait pas été créé pour lui et il doit porter les costumes tels qu'ils lui sont délivrés par les préposés à l'habillement, avec tous les accessoires, perruques et port de barbe, sans pouvoir y apporter aucune suppression ou modification.

Tout costume sali, détérioré ou mis hors d'usage par la faute de l'Artiste sera nettoyé, réparé ou rétabli à ses

frais, sans préjudice des peines disciplinaires qui pourraient lui être appliquées dans le cas de détérioration ou de destruction volontaire.

Les dispositions qui précèdent s'appliquent à tous les objets mis à la disposition de l'Artiste par la Direction.

ART. 10.

Tout Artiste qui, le jour même d'une Représentation annoncée, contraindrait par sa faute l'Administration à changer de spectacle, sera mis à l'amende d'un dixième de ses appointements mensuels. Cette mesure disciplinaire ne se confondra pas avec la réduction d'appointements pour cause de service non rendu.

Dans le cas où l'Artiste serait cause de la fermeture du Théâtre, il devra rembourser le montant présumé de la recette, calculé en prenant pour base le chiffre moyen des dix dernières recettes.

ART. 11.

En cas de fermeture du Théâtre ou de suspension continue du spectacle pour causes d'épidémies, guerre, émeutes, incendie, réparations et autres cas de force majeure, les appointements seront suspendus pendant la fermeture ou la suspension du spectacle et ne recommenceront à courir que du jour de la réouverture ou de la reprise des spectacles. Aucun Artiste ne pourra s'engager avec une autre Administration avant le terme de trois mois écoulés depuis la fermeture ou la suspension, ni faire usage de ses talents sur aucun Théâtre, dans aucun Concert ou Réunion particulière sans l'autorisation écrite du Directeur.

ART. 12.

Dans le cas d'une contestation entre l'Administration et un Artiste devant la juridiction compétente, aux termes des lois et du présent Règlement, le service ne devra pas en souffrir ; en conséquence l'Artiste devra satisfaire aux demandes de l'Administration pendant toute la durée de cette contestation, sous peine de l'application de l'art. 16 pour refus de service.

ART. 13.

Tout Artiste qui troublerait la tranquillité du spectacle ou qui manquerait au respect que l'on doit au public et aux égards mutuels, subira une amende proportionnée à la gravité du cas.

S'il est prouvé qu'un Artiste se soit permis de décrier un ouvrage, il encourt, pour la première fois, une amende d'un dixième de ses appointements mensuels ; en cas de récidive, l'amende sera doublée.

ART. 14.

Lorsqu'un Artiste aura encouru plus de trois amendes dans un mois, la Direction pourra résilier l'Engagement sans indemnité.

ART. 15.

Tout Engagement sera résiliable à la fin de la première année, à la volonté de la Direction et sans réciprocité, quand bien même l'Artiste n'aurait pas débuté.

ART. 16.

Tout Engagement stipulera une somme à titre de dédit ; cette somme pourra être exigée de l'Artiste à quelque époque de l'Engagement que ce soit, et quel que soit le temps qui en reste à courir.

ART. 17.

Pour l'exécution de l'Engagement, l'Artiste élira un domicile où tous actes lui seront valablement signifiés ; en cas de changement de domicile au cours de son Engagement, il devra en prévenir la Direction par écrit.

ART. 18.

Le présent Règlement particulier sera transcrit ou imprimé à la suite de chaque Engagement. L'Artiste, en s'engageant, devra déclarer le bien connaître et se soumettre à toutes ses dispositions ; sa déclaration à cet égard fera essentiellement partie des clauses de l'Engagement.

L'Administrateur général et les Chefs de service sont chargés d'assurer l'exécution du présent Règlement.

Paris, le 15 Décembre 1893.

Emma Calvé

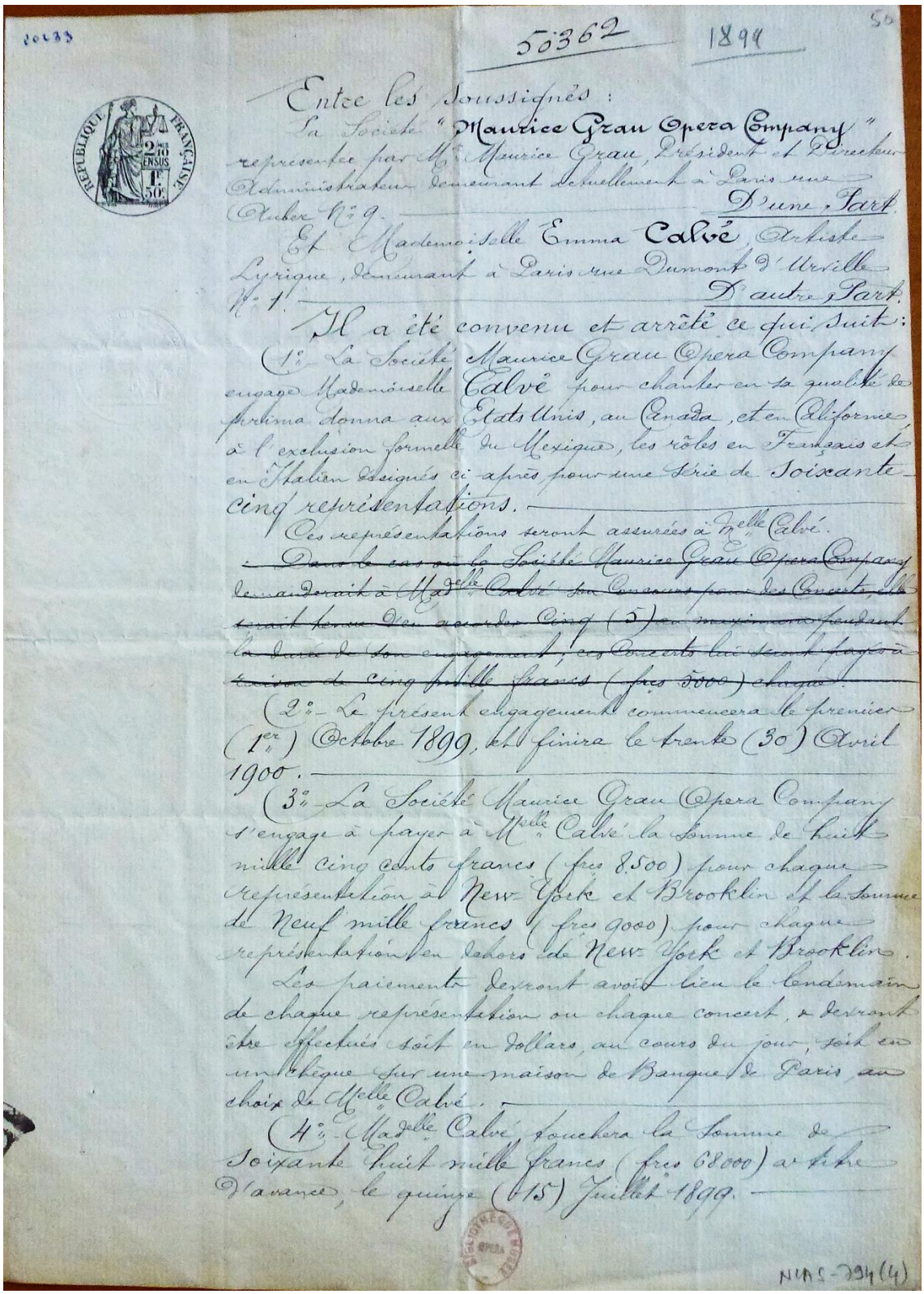
LES DIRECTEURS DE L'ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE,

E. BERTRAND. P. GAILHARD.

Mlle Emma Calvé débutera dans le rôle d'Anita de la Navarraise de Mr Jules Massenet si pendant la période d'engagement prescrite Mlle Calvé chantait le rôle de Faust Mlle Calvé chantera le rôle de Marguerite et pendant la même période dans lequel le rôle d'Ophélie lui sera confié

Emma Calvé. Bertrand P. Gailhard

Annexe 6.2.b F-Po, Engagements d'Emma Calvé, NLAS - 794 (4), *Contrat entre Emma Calvé et Maurice Grau, directeur de la Société Maurice Grau Opera Company*, [contrat], 27 mai 1899.



50362 1899

Entre les soussignés :

La Société "Maurice Grau Opera Company" représentée par M. Maurice Grau, Président et Directeur Administrateur demeurant actuellement à Paris rue Auber N° 9.

D'une Part.

Et Mademoiselle Emma Calvé, Artiste Lyrique, demeurant à Paris rue Dumont d'Urville N° 1.

D'autre Part.

Il a été convenu et arrêté ce qui suit :

(1°) La Société Maurice Grau Opera Company engage Mademoiselle Calvé pour chanter en sa qualité de prima donna aux Etats Unis, au Canada, et en Californie à l'exclusion formelle du Mexique, les rôles en Français et en Italien désignés ci après pour une série de soixante cinq représentations.

Ces représentations seront assurées à Mlle Calvé.

~~Dans le cas où la Société Maurice Grau Opera Company le aurait droit à Mlle Calvé six Concerts pour des Concerts, elle serait tenue d'en accorder cinq (5) au maximum pendant la durée de son engagement, ces Concerts lui seront payés à raison de cinq mille francs (frcs 5000) chaque.~~

(2°) Le présent engagement commencera le premier (1er) Octobre 1899, et finira le trente (30) Avril 1900.

(3°) La Société Maurice Grau Opera Company s'engage à payer à Mlle Calvé la somme de huit mille cinq cents francs (frcs 8.500) pour chaque représentation à New York et Brooklin et la somme de neuf mille francs (frcs 9000) pour chaque représentation en dehors de New York et Brooklin.

Les paiements devront avoir lieu le lendemain de chaque représentation ou chaque concert, et devront être effectués soit en dollars, au cours du jour, soit en un chèque sur une maison de Banque de Paris au choix de Mlle Calvé.

(4°) Mlle Calvé touchera la somme de soixante huit mille francs (frcs 68000) à titre d'avance, le quinze (15) Juillet 1899.

NLAS-794(4)

Cette somme de soixante huit mille francs (frcs 68000) représente les appointements de Mlle Calvé, savoir :

Pour les huit (8) dernières représentations, si ces huit (8) représentations sont toutes au chiffre de huit mille cinq cents francs (frcs 8500).

Et pour les sept (7) dernières représentations et une partie de la huitième (8e) avant dernière, de parmi ces huit (8) représentations il s'en trouve une ou plusieurs au chiffre de neuf mille francs (frcs 9000).

(5e) La Société Maurice Grau Opera Company prend à sa charge tous les frais de voyage en bateau et en Chemin de fer en première classe (1re Catégorie) pour trois personnes, et d'une personne en seconde Classe, du Hâvre en Amérique et d'Amérique au Hâvre, ainsi que pendant tous les voyages en Amérique.

Les frais de transport des bagages personnels de Mlle Calvé et à sa Suite seront aussi à la charge de la Société Maurice Grau Opera Company jusqu'aux hôtels dans lesquels Mlle Calvé descendra.

Dans les voyages en bateau, une Cabine sera mise à la disposition de Mlle Calvé seule et pour les voyages en Chemin de fer il sera réservé un Compartiment de huit personnes dans les wagons salons pour Mlle Calvé et les deux personnes qui l'accompagneront.

(6e) Mlle Calvé s'engage à chanter dix (10) fois par mois ~~en dehors des Concerts dont il est question si dessus~~, mais jamais deux jours de Suite. Dans le cas où Mlle Calvé chanterait de son plein gré plus de dix fois par mois, elle sera néanmoins tenue à donner des représentations jusqu'au trente (30) Avril 1900, même si le nombre de soixante cinq (65) représentations était atteint, et la Société Maurice Grau Opera Company lui garantit deux (2) représentations par semaine, au minimum.

au même prix que celui qui est stipulé pour les représentations assurées par le présent traité.

7° Les Costumes pour le théâtre demeurant à la charge de l'artiste.

8° La Société Maurice Grau Opera Company s'engage à mettre à la disposition de Mlle Calvé dans chaque théâtre où elle paraîtra une loge tout près de la scène, si cela est possible & aussi propre et confortable que les circonstances le permettront.

9° Chaque représentation qui ne pourrait avoir lieu pour cause de maladie de Mlle Calvé lui sera diminuée du nombre des représentations assurées. Il est bien entendu que dans le cas où Mlle Calvé n'aurait pas donné les soixante Cinq (65) représentations dont il est question ci-dessus, elle devra restituer à la Société Maurice Grau Opera Company autant de fois huit mille cinq cents francs (frcs 8500) qu'il manquera de représentations jusqu'à remboursement des soixante huit mille francs (frcs 68000) qui lui seront avancés ainsi qu'il est dit ci-dessus.

10° Le répertoire de Mlle Calvé est le suivant :

Aïda - - - - - - - - (Italien).
Juliette - - - - - - - (Français).
Faust - - - - - - - (Français).
Cavalleria Rusticana - (Italien)
Mefistofele - - - - - (Italien).
Messaline - - - - - - (Français).
Noces de Figaro (Comtesse) (Italien).
Navarraise - - - - - (Français).
Carmen - - - - - - (Français).
Hamlet - - - - - - (Français).
Sapho - - - - - - (Français).

Mlle Calvé fera son premier début dans Hamlet ou dans Faust, ~~son troisième début dans~~ au choix de la direction ~~et son troisième début dans~~ _____. Elle ne pourra être contrainte de débuter autrement.

11° Mlle Calvé s'interdit de chanter en public sans l'autorisation de la Direction durant le présent engagement, mais elle se réserve le droit de chanter dans les maisons particulières en tant que cela n'entravera

BIBLIOTHÈQUE DE L'OPÉRA

pas l'exécution de son engagement à son service au théâtre.

(12°) Seront en faveur de la Direction tous les cas fortuits de force majeure, comme incendie, guerre, émeute, etc...

(13°) Dans le cas où la Société Maurice Grau Opera Company ne serait pas à même d'exécuter les conditions du présent traité et de non paiement de deux (2) représentations ou concerts consécutifs et après que Mlle Calvé en aura fait la demande par écrit, ainsi qu'il sera dit ci après et vingt quatre (24) heures après, si les paiements n'ont pas été effectués elle sera libre de résilier le présent traité en donnant avis par écrit à la Société Maurice Grau Opera Company ou à M. Maurice Grau son Président et Directeur Administrateur au bureau du théâtre où elle aurait paru pour la dernière fois, ou à la dernière demeure connue de la Société Maurice Grau Opera Company. Mlle Calvé sera libre alors de traiter et de signer tout autre engagement avec telles personnes qu'elle avisera et de paraître sur les scènes de théâtre du Continent américain ou toutes autres à son gré, sans que la Société Maurice Grau Opera Company puisse élever aucune réclamation à ce sujet, Mlle Calvé aura droit en outre dans ce cas, ainsi qu'il a été dit ci-dessus, à la somme qui lui resterait encore due pour compléter le nombre des représentations ou concerts qui lui sont assurés.

(14°) Pour l'exécution des présentes les parties font élection de domicile à Paris en leurs demeures respectives ci-dessus indiquées et se soumettent à la juridiction des Tribunaux de la Seine.

Fait double à Paris et à Londres, les vingt sept et vingt neuf Mai mil huit cent quatre vingt dix neuf.

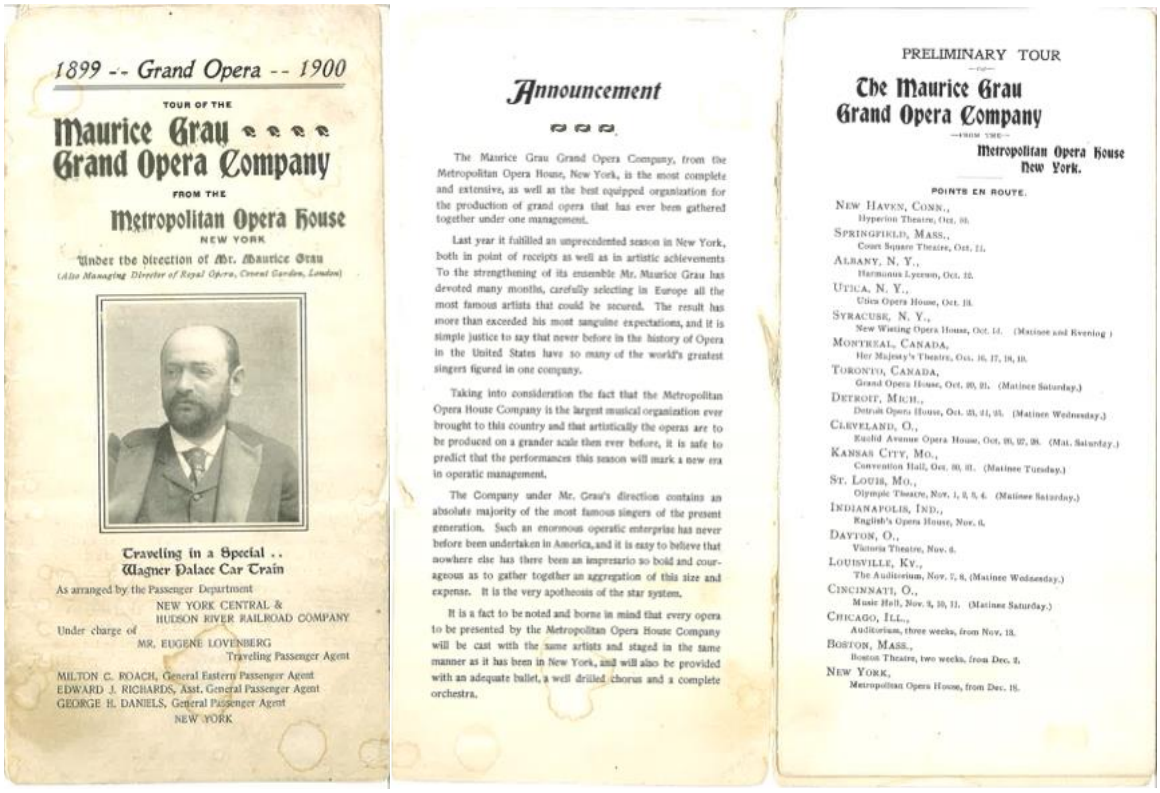
Rayé cinq lignes entières et dix neuf mots comme nul
F. C.

Lu et approuvé.

Rayé cinq lignes entières et dix neuf mot comme nul
M. J. O. C.ie
F. per proc.

Lu et approuvé
Maurice Grau Opera Company
per Maurice Grau.
President et Administrateur
Directeur

Annexe 6.3 US-NYmo, *1899-1900 Grand Opera. Tour of the Maurice Grau Grand Opera Company from the Metropolitan Opera House New York. Under the direction of Mr. Maurice Grau (Also Managing Director of Royal Opera, Covent Garden, London). Traveling in a Special... Wagner Palace Car Train*, [prospectus], 1899.



1899 -- Grand Opera -- 1900

TOUR OF THE

Maurice Grau Grand Opera Company

FROM THE

Metropolitan Opera House

NEW YORK

Under the direction of Mr. Maurice Grau

(Also Managing Director of Royal Opera, Covent Garden, London)

Traveling in a Special .. Wagner Palace Car Train

As arranged by the Passenger Department

NEW YORK CENTRAL & HUDSON RIVER RAILROAD COMPANY

Under charge of

MR. EUGENE LOVENBERG

Traveling Passenger Agent

MILTON C. ROACH, General Eastern Passenger Agent

EDWARD J. RICHARDS, Asst. General Passenger Agent

GEORGE H. DANIELS, General Passenger Agent

NEW YORK

Announcement

The Maurice Grau Grand Opera Company, from the Metropolitan Opera House, New York, is the most complete and extensive, as well as the best equipped organization for the production of grand opera that has ever been gathered together under one management.

Last year it fulfilled an unprecedented season in New York, both in point of receipts as well as in artistic achievements To the strengthening of its ensemble Mr. Maurice Grau has devoted many months, carefully selecting in Europe all the most famous artists that could be secured. The result has more than exceeded his most sanguine expectations, and it is simple justice to say that never before in the history of Opera in the United States have so many of the world's greatest singers figured in one company.

Taking into consideration the fact that the Metropolitan Opera House Company is the largest musical organization ever brought to this country and that artistically the operas are to be produced on a grander scale then ever before, it is safe to predict that the performances this season will mark a new era in operatic management.

The Company under Mr. Grau's direction contains an absolute majority of the most famous singers of the present generation. Such an enormous operatic enterprise has never before been undertaken in America, and it is easy to believe that nowhere else has there been an impresario so bold and courageous as to gather together an aggregation of this size and expense. It is the very apotheosis of the star system.

It is a fact to be noted and borne in mind that every opera to be presented by the Metropolitan Opera House Company will be cast with the same artists and staged in the same manner as it has been in New York, and will also be provided with an adequate ballet, a well drilled chorus and a complete orchestra.

PRELIMINARY TOUR

The Maurice Grau Grand Opera Company

—FROM THE—

Metropolitan Opera House New York.

POINTS EN ROUTE.

NEW HAVEN, CONN.,
Hyperion Theatre, Oct. 10.

SPRINGFIELD, MASS.,
Court Square Theatre, Oct. 11.

ALBANY, N. Y.,
Harmonus Lyceum, Oct. 12.

UTICA, N. Y.,
Utica Opera House, Oct. 13.

SYRACUSE, N. Y.,
New Wieting Opera House, Oct. 14. (Matinee and Evening.)

MONTREAL, CANADA,
Her Majesty's Theatre, Oct. 16, 17, 18, 19.

TORONTO, CANADA,
Grand Opera House, Oct. 20, 21. (Matinee Saturday.)

DETROIT, MICH.,
Detroit Opera House, Oct. 23, 24, 25. (Matinee Wednesday.)

CLEVELAND, O.,
Euclid Avenue Opera House, Oct. 26, 27, 28. (Mat. Saturday.)

KANSAS CITY, MO.,
Convention Hall, Oct. 30, 31. (Matinee Tuesday.)

ST. LOUIS, MO.,
Olympic Theatre, Nov. 1, 2, 3, 4. (Matinee Saturday.)

INDIANAPOLIS, IND.,
English's Opera House, Nov. 6.

DAYTON, O.,
Victoria Theatre, Nov. 6.

LOUISVILLE, KY.,
The Auditorium, Nov. 7, 8, (Matinee Wednesday.)

CINCINNATI, O.,
Music Hall, Nov. 9, 10, 11. (Matinee Saturday.)

CHICAGO, ILL.,
Auditorium, three weeks, from Nov. 13.

BOSTON, MASS.,
Boston Theatre, two weeks, from Dec. 3.

NEW YORK,
Metropolitan Opera House, from Dec. 18.

The Repertoire

will be selected from the following Operas:

ROMÉO ET JULIETTE,	GOUNOD
FAUST,	GOUNOD
CARMEN,	BIZET
AIDA,	VERDI
LA TRAVIATA,	VERDI
RIGOLETTO,	VERDI
LUCIA DI LAMMERMOOR,	DONIZETTI
DON PASQUALE,	DONIZETTI
IL BARBIERE DI SIVIGLIA,	ROSSINI
CAVALLERIA RUSTICANA,	MASCAGNI
PAGLIACCI,	LEONCAVALLO
LOHENGRIN,	WAGNER
TANNHÄUSER,	WAGNER
DIE WALKÜRE,	WAGNER
FLYING DUTCHMAN,	WAGNER
SIEGFRIED,	WAGNER
MIGNON,	THOMAS
LES HUGUENOTS,	MEYERBEER
DON GIOVANNI,	MOZART
NOZZE DI FIGARO,	MOZART
MARTA,	FLOTOW

The Metropolitan Opera Special.

- - SCHEDULE. - -



GRAND CENTRAL STATION, 42D ST. AND 4TH AVE., NEW YORK.

NEW YORK TO NEW HAVEN AND SPRINGFIELD.

AS ARRANGED BY

NEW YORK, NEW HAVEN & HARTFORD R.R.

Movement from New York, 74 Miles.

NEW YORK, Lv. N.Y., N.H.&H.R.R., **11.00 a.m.,** Tuesday, Oct. 10th.
NEW HAVEN, Ar. " " **1.00 p.m.,** " " "

Movement from New Haven, 62 Miles.

NEW HAVEN, Lv. N.Y.N.H.&H.R.R., **10.10 a.m.,** Wed'sday, Oct. 11th.
SPRINGFIELD, Ar. " " **12.10 p.m.,** " " "

Movement from Springfield, 103 Miles.

SPRINGFIELD, Lv. B. & A. R.R., **10.00 a.m.,** Thursday, Oct. 12th.
ALBANY, Ar. " " **1.30 p.m.,** " " "

* 3 Baggage Cars, 0 Day Coaches, 2 Wagner Palace Cars.

THE SPECIAL WAGNER PALACE CAR TRAIN.



Movement from Albany, 95 Miles.

ALBANY, Lv. New York Central, **10.00 a.m.,** Friday, Oct. 13th.
UTICA, Ar. " " " **12.15 p.m.,** " " "

*5 Baggage Cars, 0 Day Coaches, 2 Wagner Palace Cars.

Movement from Utica, 53 Miles.

UTICA, Lv. New York Central, **8.00 a.m.,** Saturday, Oct. 14th.
SYRACUSE, Ar. " " **10.30 a.m.,** " "

*2 Baggage Cars, 2 Day Coaches, 2 Wagner Palace Cars.

Movement from Syracuse, 285 Miles.

SYRACUSE, Lv. New York Central, **10.00 a.m.,** Sunday, Oct. 16th.
UTICA, Ar. " (Lunch) **11.50 a.m.,** " " "
UTICA, Lv. " **12.00 noon,** " " "
MONTREAL, Ar. " **8.00 p.m.,** " " "

*3 Baggage Cars, 2 Day Coaches, 2 Wagner Palace Cars, 1 Dining Car.



THROUGH THE ADIRONDACKS.

Movement from Montreal, 339 Miles.

MONTREAL, Lv. Can. Pac. Ry., **1.00 a.m.,** Friday, Oct. 20th.
TORONTO, Ar. " " " **11.05 a.m.,** " " "

*5 Baggage Cars, 2 Day Coaches, 2 Wagner Palace Sleeping Cars, 2 Canadian Pacific Sleeping Cars, and Dining Car serving Breakfast.

Movement from Toronto, 231 Miles.

TORONTO, Lv. Can. Pac. Ry., **10.50 a.m.,** Sunday, Oct. 22d.
DETROIT, Ar. " " " **5.30 p.m.,** " " "

*5 Baggage Cars, 2 Day Coaches, 2 Wagner Palace Cars. Dining Car serving Lunch.

Movement from Detroit, 169 Miles.

DETROIT, Lv. Lake Shore Ry., **9.00 a.m.,** Thursday, Oct. 26th.
CLEVELAND, Ar. " " " **1.25 p.m.,** " " "

*3 Baggage Cars, 2 Day Coaches, 2 Wagner Palace Cars.

Movement from Cleveland, 875 Miles.

CLEVELAND, Lv. Lake Shore R'y. **1.00 a.m.,** Sunday, Oct. 29th.
ELKHART, Ar. " (Breakfast) **7.30 a.m.,** " " "
ELKHART, Lv. " " " **8.00 a.m.,** " " "
CHICAGO, Ar. " " " **11.00 a.m.,** " " "

Remain in Chicago until 1.30 p.m. (Dinner).

CHICAGO, Lv. Rock Island Route, **1.30 p.m.,** Sunday, Oct 31th.
ROCK ISLAND, Ar. " (Supper) **6.30 p.m.,** " " "
ROCK ISLAND, Lv. " **6.50 p.m.,** " " "
KANSAS CITY, Ar. " **5.40 a.m.,** Monday, " 30th.

*5 Baggage Cars, 2 Tourist Cars, 4 Wagner Palace Cars. Rock Island Dining Car serving Supper.



Movement from Kansas City, 283 Miles.

KANSAS CITY, Lv. Mo. Pac. Railroad, 1.00 a.m., Wed., Nov. 1st.
ST. LOUIS, Ar. " " " 9.00 a.m., " " "
*3 Baggage Cars, 2 Tourist Cars, 4 Wagner Palace Cars.

Movement from St. Louis, 240 Miles.

ST. LOUIS, Lv. Big Four Route, 10.30 a.m., Sunday, Nov. 5th.
MATTOON, Ar. " " (Lunch) 1.50 p.m., " " "
MATTOON, Lv. " " 2.10 p.m., " " "
INDIANAPOLIS, Ar. " " 6.00 p.m., " " "
*2 Baggage Cars, 3 Day Coaches, 2 Wagner Palace Cars, 1 Dining Car, serving Lunch.

Movement from Indianapolis, 1st Section, 120 Miles.

INDIANAPOLIS, Lv. Big Four Route 6.25 p. m., Sunday, Nov. 5th.
DAYTON, Ar. " " " 10.25 p. m., " " "
*2 Baggage Cars, 2 Coaches, 1 Wagner Palace Car.



Movement from Dayton, 191 Miles.

DAYTON, Lv. Big Four Route, 4.40 a.m., Tuesday, Nov. 7th.
CINCINNATI, Ar. " " B'k'st 8.50 a.m., " "
CINCINNATI, Lv. B. & O. S. W. R. R. 9.15 a.m., " "
LOUISVILLE, Ar. " " 12.10 p.m., " "
*2 Baggage Cars, 2 Coaches, 1 Wagner Palace Car.

Movement from Indianapolis, 2d Section, 126 Miles.

INDIANAPOLIS, Lv. Big Four Route, 9.00 a.m., Tuesday, Nov. 7th.
LOUISVILLE, Ar. " " 12.45 p.m., " "
*2 Baggage Cars, 2 Day Coaches, 1 Wagner Palace Car.

Movement from Louisville.

LOUISVILLE, Lv. B. & O. S. W. R.R., 9.00 a.m., Thursday, Nov. 9th.
CINCINNATI, Ar. " " 1.00 p.m., " "
*2 Baggage Cars, 2 Day Coaches, 2 Wagner Palace Cars.

Movement from Cincinnati, 306 Miles.

CINCINNATI, Lv. Big Four Route, 10.00 a.m., Sunday, Nov. 12th.
INDIANAPOLIS, Ar. " " 1.10 p.m., " "
INDIANAPOLIS, Lv. " " 1.40 p.m., " "
CHICAGO, Ar. " " 7.50 p.m., " "
* 3 Baggage Cars, 3 Day Coaches, 2 Wagner Palace Cars, 1 Dining Car.
Lunch at Indianapolis Station.
Remain in Chicago until December 1st, 1900.

Auxiliary Movement.—From Chicago.

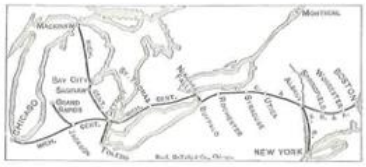
CHICAGO, Lv. Big Four Route, 9.00 a.m., Sun. or Mon., Nov. 5th or 6th
INDIANAPOLIS, Ar. Big Four Route, 2.45 p.m., Sun. or Mon., Nov. 5th or 6th.
*1 Special Baggage Car, 1 Special Parlor Car.—40 People.

Auxiliary Movement.—From Dayton.

DAYTON, Lv. Big Four Route, 9.55 a.m., Tuesday, Nov. 7th.
NEW YORK, Ar. N.Y.C. & H. R. R. 8.00 a.m., Wednesday, Nov. 8th.
*1 Special Baggage Car, 1 Special Wagner Sleeper.—40 People.



Movement from Chicago, 1,035 Miles.



CHICAGO, Lv. Michigan Central, 1.00 a.m., Sunday, December 2d.
DETROIT, Ar. " " 8.30 a.m., " "
DETROIT, Lv. " " 9.00 a.m., " "
BUFFALO, Ar. " " 2.30 p.m., " "
BUFFALO, Lv. New York Central, 5.00 p.m., " "
ALBANY, Ar. " " 12.00 n'ht, " "
ALBANY, Lv. Boston & Albany, 12.10 a.m., Monday, December 3d.
BOSTON, Ar. " " 8.00 a.m., " "
Dining Car from Detroit to Buffalo. Breakfast at Detroit Station.
Supper at Buffalo Station.
The equipment to be arranged.

Remain in Boston until December 10th.
Transportation Boston to New York. To be arranged.

Metropolitan Opera House, New York.
As announced. From December 10th.

---

* One or more Baggage Cars will be forwarded on regular train or trains ahead as may be arranged in each case.



LIST OF PASSENGER REPRESENTATIVES OF LINES TRAVERSED BY THE SPECIAL.



New York Central & Hudson River Railroad Co.

George H. Daniels, General Passenger Agent, New York.
Edward J. Richards, Ass't Gen'l Pass'r Agent, New York.
Milton C. Roach, Gen'l Eastern Pass'r Agent, New York.
F. J. Wolfe, General Agent, Albany, N. Y.
Harry Parry, General Agent, Buffalo, N. Y.
W. B. Jerome, General Western Passenger Agent, Chicago, Ill.
H. D. Carter, General Agent, Malone, N. Y.
G. C. Gridley, General Agent, Watertown, N. Y.

Boston & Albany Railroad.

A. S. Hanson, General Passenger Agent, Boston, Mass.
J. L. White, City Passenger Agent, Boston, Mass.

Canadian Pacific Railroad.

Robert Kerr, Passenger Traffic Manager, Montreal, Que.
C. E. E. Usshер, General Passenger Agent, Montreal, Que.
A. H. Notman, Ass't Gen'l Pass'r Agent, Toronto, Ont.
E. V. Skinner, General Eastern Agent, New York.

Lake Shore & Michigan Southern Railroad.

A. J. Smith, General Passenger Agent, Cleveland, Ohio.
T. S. Timpson, Gen'l Eastern Passenger Agent, Buffalo, N. Y.
F. M. Byron, Western Passenger Agent, Chicago, Ill.
James Rhodes, City Passenger Agent, Detroit, Mich.

Rock Island Route.

Jno. Sebastian, General Passenger Agent, Chicago, Ill.
Charles Kennedy, Ass't General Passenger Agent, Chicago, Ill.
William Leahy, General Eastern Passenger Agent, New York.
A. H. Moffet, Gen'l S. W. Pass'r Agent, Kansas City, Mo.

Missouri Pacific Railroad.

H. C. Townsend, General Passenger Agent, St. Louis, Mo.
Wm. B. Hoyt, General Eastern Passenger Agent, New York.
E. S. Jewett, City Passenger Agent, Kansas City, Mo.

Big Four Route.

Warren J. Lynch, General Passenger Agent, Cincinnati, O.
W. P. Deppe, Ass't Gen'l Passenger, Agent, Cincinnati, O.
J. R. Reynes, General Southern Agent, Cincinnati, O.
C. L. Hillebert, Ass't General Passenger Agent, St. Louis, Mo.
H. M. Bronson, Ass't Gen'l Passenger Agent, Indianapolis, Ind.
S. J. Gates, General Agent, Louisville, Ky.
J. C. Tucker, General Northern Agent, Chicago, Ill.

Baltimore & Ohio Southwestern Railway.

O. P. McCarty, General Passenger Agent, Cincinnati, O.
Lehan McCarty, Ass't General Passenger Agent, New York.
H. A. Wells, Eastern Passenger Agent, New York.
R. S. Brown, Gen'l Southern Passenger Agent.

Michigan Central Railroad.

O. W. Ruggles, General Passenger Agent, Chicago, Ill.
L. D. Hendon, General Western Passenger Agent, Chicago, Ill.
W. H. Underwood, Gen'l Eastern Pass'r Agent, Buffalo, N. Y.

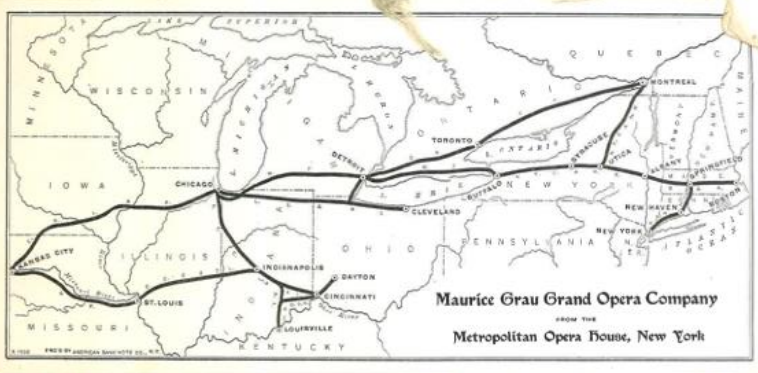
Wagner Palace Car Company.

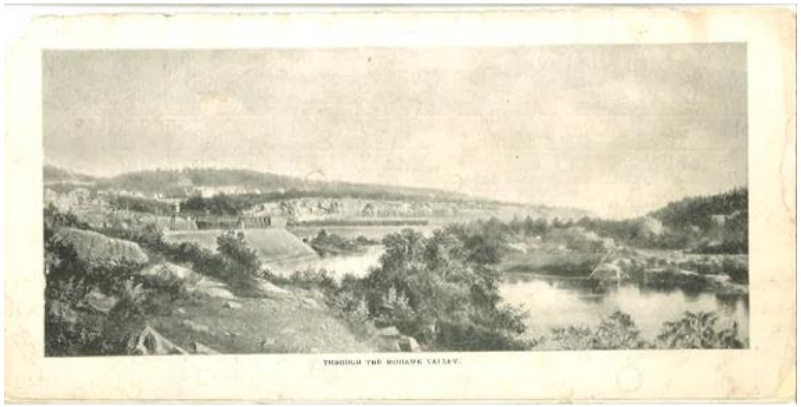
J. C. Yager, General Manager, New York.
W. O. Chase, General Superintendent, Chicago, Ill.
C. R. Wagner, Division Superintendent, New York.
C. J. Bostow, District Superintendent, Kansas City, Mo.
G. H. Edwards, District Superintendent, St. Louis, Mo.
P. E. Cook, District Superintendent, Cincinnati, O.
R. A. Forsyth, District Superintendent, Cleveland, O.
C. C. Cox, District Superintendent, Detroit, Mich.
A. J. Grant, District Superintendent, Buffalo, N. Y.
W. H. Deal, District Superintendent, Albany, N. Y.
Walter Burns, District Superintendent, Boston, Mass.

DISTANCE TABLE.

RAILROADS.	MILES.	STANDARD TIME.
New York, New Haven & Hartford,	136	Eastern.
Boston & Albany,	305	"
New York Central & Hudson River,	731	"
Lake Shore & Michigan Southern,	526	Central.
Cleveland, Cincinnati, Chicago & St. Louis,	854	"
Canadian Pacific,	570	Eastern.
Chicago, Rock Island & Pacific,	518	Central.
Missouri Pacific,	283	"
Baltimore & Ohio, Southwestern,	262	"
Michigan Central,	535	"
Total Miles,	4,720	

Eastern Time one hour faster than Central Time.





THROUGH THE MOHAWK VALLEY.

Annexe 6.4 Surrogate Court of New York County, 1907-0019, *Will and Probate of Maurice Grau's Estate*, s. d. (extraits)

M

SURROGATES' COURT,

COUNTY OF NEW YORK.

In The Matter of the Appraisal,
Under the Act in Relation to
Taxable Transfers of Property,
of the Property of
MAURICE GRAU,

Deceased.

TO THE SURROGATES' COURT OF THE COUNTY OF NEW YORK:

I, J. SIDNEY BERNSTEIN, who was, by an order of Hon. Abner C. Thomas, , one of the Surrogates of the County of New York, made and entered on the 15th day of May 1907, certified copy of which order is hereto annexed, directed to act as Appraiser, pursuant to Chapter 908 of the Laws of 1896, and the Acts amendatory thereof and supplemental thereto, do respectfully report:

1st: Having filed my oath of office in the State Comptroller's office, pursuant to Chapter 173 of the Laws of 1901, I gave notice by mail, postage prepaid, to all persons known to have or claim an interest in all property subject to the tax imposed by said law, to wit, to the following persons, being those named in the petition for said order, of the time and place at which I would appraise the property of the above-named decedent, subject to the payment of said tax; a true copy of said notice is also hereto attached:

John S. Jenkins,
Hoadly, Lauterbach & Johnson
Marie Antoinette Grau
Louise R. Grau
Charles Frazier

2nd. I further report that at the time and place in said notice stated, to wit, on the 20th day of June, 1907, at 3:15 oclock in the afternoon, and at other times and places , I appraised the Estate of MAURICE GRAU, deceased, subject to tax in this proceeding at its fair market value, on the 14th day of March, 1907, the date of his death, as follows :-

PERSONAL ESTATE

Bonds.

$10,000 of the N.Y. Central & Michigan Central 3 1/2s, due 1998 at 83	8,300.
16,000 of the United States Steel Corporation , sinking fund 5s , due 1963 at 96	15,360.

$10000 of Fort Worth & Denver City 1st 6s, due 1921, at 110	11,000.
10,000 of the New York Central & Hudson River Railroad Company 3 1/2s , due 1997 at 91 1/2	9,150.
10000 of the New York, Chicago & St. Louis Railroad 4s , due 1937, at 103 1/4	10,325.
$5000 of the Commercial Cable Company, registered 4s , due 2397, at 91	4,550.
$40000 of the Mexican Central Railroad Company's first income ,due 1939 at 21	8,400.
$10000 of the Mexican Central Railroad second incomes,due 1939 at 15	1,500.
$30000 of the Green Bay & Western R.R. debenture certificates A's , at 70	21,000.

$10000 of the Green Bay & Western Railroad debenture certificates Bs, at 10	1,000.
20000 of the Chicago & Alton Railroad preferred 3's ,due 1949 , at 77	15,400.
$15000 of the Chicagd & Alton Railroad Company's 3 1/2s due 1950 , at 68 1/2 ,due 1950	10,275.
$25000 of the Chicago, Rock Island & Pacific Railroad Company's 4s, due 2002 , at 69	17,250.
$10,000 of the Chicago, Rock Island & Pacific Railroad Company, Collateral trust gold 5s, due 1913 at 86	8,600.
$10000 of the Colorado Southern Railroad Company's first 4s, due 1929 at 90 1/2	9,050.

$5000 of the St. Joseph & Grand Island first 4s, due 1947, at 91 — 4,550.

$15000 of the American Tobacco Company's 6s , due 1944 at 107 — 16,050.

$5000 of the New York & Westchester Gas Company, general mortgage 4s , due 2004 at 80 — 4,000.

$10000 of the DesMoines & Fort Dodge first fours, due 1935, at 92 — 9,200.

$15000 of the Baltimore & Ohio Railroad Company's prior lien 3 1/2s , due 1935 at 92 1/2 — 13,875.

$10000 of the Chesapeake & Ohio Rich. & Alleghany Div. second 4s , due 1989 at 92 1/4 — 9,225.

$10000 of the International Paper Company's convertible sinking fund 5s , due 1935, at 90 — 9,000.

$20000 of the Colorado Industrials 1st Col. Tr. 5s As, due 1934 at 63	12,600.
$5000 of the same company 5s Bs at 63	3,150.
$20000 of the Consolidated Gas Company's debenture 6s, due 1909 at 124	24,800.
$1700 of the American Ice Company's debentures 6s , due 1925 at 88	1,496.
$10000 of the United LCad Company's debentures 5s at 65	6,500.
$5000 of the Central Leather 20 year 5s, due 1925 at 96	4,800.
$10000 of the Havana Tobacco Company's 20 year 5s , due 1922 at 50	5,000.

$10000 of the Delaware & Hudson , 10 year convertible debentures 4s , due 1916 at 97 3/4	9,775.
$10000 of the Westinghouse Electric Manufacturing Company's debenture convertible sinking fund 5s, due 1931 at 94	9,400.
$10000 of the Interborough Metropolitan Collateral trust 4 1/2s , due 1956 , at 75	7,500.
$15000 New York , New Haven & Hartford Railroad Company's debenture convertibles 3 1/2s, due 1956, 50% paid, at 106	8,400.
3 shares of the stock of the Madison Square Safe Deposit Co. at 80	240.
800 shares of the stock of the Bay State Gas Co. common at 1/4	200.

300 shares of the common stock, of the New York Transportation Co. at 3	900.
300 shares of the stock of the Tast Boston Land Co. at 7 1/2	2,250.
300 shar s of the stock of the Adventure Mining Co. at 4	1,200.
100 shares of the stock of the Buffalo Gas Co. at 5	500.
200 shares of the common stock of the Central Foundry Company at 2 1/2	500.
110 shares of the common stock if the Mexican Telephone & Telegraph Co. at 3 1/2	385.
55 shares of the preferred stock of the same Company, at 6	330.
5 shares of the Tr. Rec. (Old stock) of the same Company at $.40	2.

400 shares of the second preferred stock of the Wheeling & Lake Erie at 14	5,600.
100 shares of the common stock of the Green Bay & Western at 71	7,100.
100 shares of the preferred stock of the Detroit & Mackinac at 88	8,800.
100 shares of the stock of the National Bank of Commerce, Borough of Manhattan, City of New York at 175	17,500.
200 shares of the preferred stock of the Chicago Union at 12 1/2	2,500.
100 shares of the common stock of the Havana Tobacco Company at 10	1,000.
100 shares of the preferred stock of the same company at 20	2,000.

300 shares of the common stock of the Diamon Match Company. at 123	36,900.
600 shares of the common stock of the Union Bag & Paper Company at 5 7/8	3,525.
500 shares of the common stock of the American Cotton Oil Co. at 28 1/4	14,125.
300 shares of the common stock (new stock) of the Seaboard Co. at 15	4,500.
230 shares of the common stock of the Chicago Edison Company at 136	31,280.
200 shares of the preferred stock of the Allis Chalmers Company at 27	5,400.
400 shares of the preferred stock of the Macket Company at 68	27,200.

100 shares of the preferred stock of the Virginia Carolina Chemical Co. at 105	10,500.
200 shares of the preferred stock of the Central Leather Company at 92	18,400.
200 shares of the common stock of the Corn Products Refining at 18 1/2	3,700.
100 shares of the preferred stock of the American Beet Sugar Co. at 77 1/2	7,750.
500 shares of the common stock of the Interborough Metropolitan Co. at 24	12,000.
200 shares of the preferred stock of the same company at 59 7/8	11,975.
1100 shares of the common stock of the Chicago, Rock Island & Pacific at 21 1/2	23,650.

200 shares of the preferred stock of the American Smelting & Refining Co. at 105	21,000.
600 shares of the common stock of the Southern Railway Company at 21 1/8	12,675.
100 shares of the preferred stock of the International Pump Co. at 75	7,500.
50 shares of the common stock of Cripple Creek at 40	2,000.
180 shares of the stock of the same company, preferred, at 40	7,200.
400 shares of the stock of the Furnace Creek Copper CompanN at 1 5/8	650.
200 shares of the stock of the Ely Central Copper Company at 4 3/4	950.

400 shares of the preferred stock of the United States Smelting , Refining & Mining Company at 43	17,200.
200 shares of the stock of the Nevada Concolidated Copper Company at 13 3/4	2,750.
200 shares of the stock of the Bingham Central Mining Company at 1 5/8	325.
500 shares of the stock of the Mammoth Mining Company at 1.65	8.25
200 shares of the stock of the McKinley Darragh Savage Mining Co. at 1 3/4	350.
20 shares of the stock of the Granby Consolidated Mining Co. at 135	2,700.
100 shares of the stock of the New York & New Haven R.R. at 175	17,500.

100 shares of the stock of the Western Union Telegraph company at 81	8,100.
200 shares of the stock of the Superior & Pittsburg Mining Co. at 20	4,000.
200 shares of the stock of the Pacific Mail Steamship Co. at 25	5,000.
100 shares of the common stock of the National Lead Company at 60	6,000.
200 shares of the preferred stock of the United States Steel Corp. at 98 1/2	19,700.
Money on deposit in the Fifth Avenue, Trust Company, Borough of Manhattan , City of New York	7,412.70
Amount received from foreign representatives of the estate, from the sale of assets	1,189.74

Making the Total Personal
Estate, the sum of 717,420.44

I further report that decedent died seized and possessed of no real estate within the State of New York.

I further report that said estate is subject to the following deductions.

DEDUCTIONS.

W.G.Wiley & Co.	44,680.99
Fifth Avenue Trust Co.	131.25
Dunlap & Co.	15.75
Dr. W.S.Bennett	20.
Phoenix Clun	45.
Administration expenses	10,000.

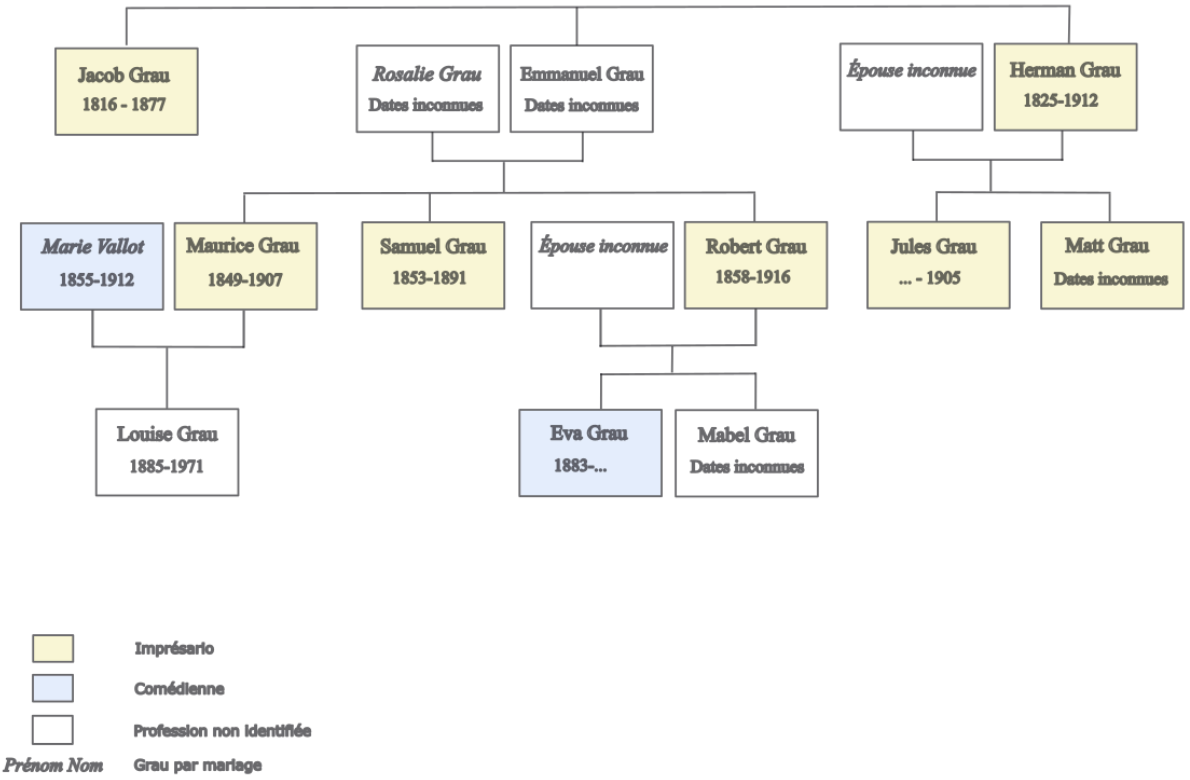
Executors' commissions	22,092.60	
Total deductions		76,985.59
Net Personal Estate		640,434.85
Less Trustees commissions		19,783.02
		620,651.83

3rd. I further report that MAURICE GRAU died on the 14th day of March, 1907, a resident of the City and County of New York, leaving a last Will and Testament , copy of which is hereto attached and which is made a part of this report ,and which was duly admitted to probate by one of the Surrogates of the County of New York ,and that Letters Testamentary under said will were duly issued to Charles Frazier, whose post office address is No. 10 South Oxford Stree, in the Borough of Brooklyn, City of New York, and ,

Roland F. Knoedler, 122 West 13th Street, Borough of Manhattan, City of New York, and

Henry Dazian,the latter on the 20th day of August,1907.

Annexe 7 : Arbre généalogique de la famille Grau



Annexe 8. Maurice Grau, repères chronologiques

1849	Naissance de Maurice Grau à Brünn (Brno), dans l'Empire austro-hongrois.
1854	Arrivée à New York avec ses parents, Rosalie et Emmanuel, et son jeune frère, Samuel.
Années 1860	Vente de livrets, avec ses frères Samuel et Robert, à l'Academy of Music puis au Théâtre Français de New York, dirigé par son oncle Jacob Grau.
1867	Diplôme de la Free Academy (aujourd'hui City College) de New York.
1867-1869	Cursus de droit à la Columbia University et stage au sein du cabinet d'avocats Lauterbach & Company.
1869-1872	Maurice Grau assiste son oncle Jacob.
1872	Début de la carrière de Maurice Grau sans son oncle.
1872-1876	Partenariat avec Charles A. Chizzola.
1883	Première collaboration avec Henry E. Abbey au Metropolitan Opera.
2 juillet 1885	Naissance de Louise Rolande Grau, fille de Marie Vallot et de Maurice Grau, au 11 rue de Maubeuge, à Paris. Bien qu'ayant un domicile dans la capitale française, l'imprésario demeure résident new-yorkais jusqu'à sa mort.
1887	Création de l'Abbey, Schoeffel & Grau Company.
Octobre 1889	Inauguration du Tremont Theatre de Boston, construit par l'Abbey, Schoeffel & Grau Company.
6 décembre 1889	Achat d'une villa à Croissy-sur-Seine par Marie Vallot. Cette propriété sera la résidence d'été du couple jusqu'au décès de l'imprésario.
1891-1897	L'Abbey, Schoeffel & Grau Company puis l'Abbey, Schoeffel & Grau Limited dirige le Metropolitan Opera.

Début 1893	Henry E. Abbey et Maurice Grau aident Sarah Bernhardt à acquérir le Théâtre de la Renaissance, à Paris.
1895	Mariage de Marie Vallot et de Maurice Grau à Londres.
Printemps 1896	Mise en liquidation de l'Abbey, Schoeffel & Grau Company puis création de l'Abbey, Schoeffel & Grau Limited.
Octobre 1896	Mort de Henry E. Abbey.
1897-1900	Maurice Grau dirige Covent Garden, à Londres.
Mai 1898	Fondation de la Maurice Grau Opera Company. L'Abbey, Schoeffel & Grau Limited reste active jusqu'au paiement des dettes contractées lors de sa création.
Sept. 1898-avr. 1903	La Maurice Grau Opera Company dirige le Metropolitan Opera.
1903	Maurice Grau démissionne de son poste de directeur pour raisons de santé et s'installe définitivement en France.
14 mars 1907	Mort de Maurice Grau à son domicile, 53 bis rue Jouffroy, à Paris. Il est inhumé au cimetière de Croissy-sur-Seine.

Index

A Russian Honeymoon 650

Abbey, Florence (née Gérard) 447, 596

Abbey, Henry Eugene 29, 32, 83, 93, 112-114, 117, 162, 201-202, 207-208, 211, 226, 229, 234, 240, 243-244, 260, 265, 274, 282, 288, 294, 297, 300-301, 309, 326-328, 341, 381, 388, 406, 418, 427, 470, 483, 493, 503, 511, 521, 588, 645, 671, 686, 689, 701, 792, 839, 885, 889

Abbey, Schoeffel et Grau 104, 150, 176, 178, 193-194, 206-207, 213, 216, 227-228, 230, 248, 265-268, 282-283, 290, 296-298, 301, 309, 326, 333, 335-336, 342, 360, 397, 399, 402, 407, 409-410, 413, 415, 419, 421, 443, 447, 474, 482, 491-494, 507, 512, 561, 574, 628, 647

Abbey, Schoeffel & Grau Company 83-84, 86, 112-114, 117, 138, 148-149, 171-172, 185, 191-193, 209-210, 220, 223, 253, 279, 298, 305, 308, 314, 324, 326-327, 330, 338, 340-341, 346, 381-382, 399, 308, 406, 411-412, 418, 420-422, 427-428, 430, 432-433, 435, 454, 470, 472-473, 475, 491, 494, 498-500, 503, 563, 620, 641, 663, 665, 674, 689, 711, 772, 774, 801, 807, 868

Abbey, Schoeffel & Grau Limited 117, 279, 307, 310, 312, 323, 327, 330, 336-341, 343, 346-347, 491

Abbey's Theatre 114, 170, 182, 185, 262-265, 301-302, 305-306, 308-309, 343, 407, 419, 421, 560, 738, 888,

Abraham, Émile 462

Abud, Charles 283, 436, 801

Académie de Musique (Montréal) 869

Academy of Music (Milwaukee) 74

Academy of Music (New York) 26, 104, 107, 112, 205, 226, 323, 334, 350, 352, 453, 481-482, 506, 562, 850

Academy of Music (Philadelphie) 287

Adam, Adolphe 817

Adams, Suzanne 447-448, 618

Adelaide 73

Adrienne Lecouvreur 171, 668

Africaine, L' 195

Agramonte, M. 739

Aida 133, 144-145, 164, 195, 597, 658, 660-661

Aimée, Marie 25, 28, 99, 110, 156, 167-168, 177, 181, 184, 190, 200-201, 204-205, 215, 226, 230, 239, 282, 285-286, 325, 364, 477-478, 483, 500, 540, 558, 561, 567, 591, 610, 617, 639, 647, 649-650, 657, 687-688, 694, 794, 830, 837, 840, 845, 848, 869, 871

Aix-les-Bains 620

Albani, Emma 590, 596, 615

Albany 339, 549, 567,

Albaugh's Opera House 482

Albert, Eugene (d') 215, 302, 333, 433, 533-534, 566

Albert, Mary 695-697, 700

Alberty 274, 769,

Alcazar, L' 739

Alexandrie 203, 239, 243

Alger 203, 239, 243, 543,

Almanz, M. 411

Almeras, Charles 91-92

Altemus, James 717

Altenheim, Gabrielle (d') 172-173, 179,

Alvary, Max 738

Amants de Vérone, Les 110, 245, 271, 292,

America 159, 189, 192-193, 302, 772, 774

Andernos 125, 756

Anderson, Mary 169, 205-207, 209, 240, 414, 421-422, 430, 434-436, 447, 657, 737-738

Andrews, Clarence 807

Andromaque 213

Angèle, Mlle 610, 799

Anthes, Georg 196

Antigone 180, 607, 637

Antoine, André 631, 655, 757

Antony and Cleopatra 169, 208, 420

Anvers 67

Arago, Jacques 876

Arditi, Giulietta 596

Arditi, Luigi 145, 596, 667, 788

Arditi, Virginia 444, 566, 590, 596, 599, 613, 615, 628, 775-776, 778, 784, 786-788, 790

Arfvidson, André 125

Argent, L' 319

As You Like it 169,

Association Française d'Action Artistique (AFAA) 810

Assommoir, L' 719

Astor (famille) 351-353, 489

Astor, Caroline 352, 355, 740, 755, 855-856

Astruc, Gabriel 85-86, 280, 467

Astor Place 106, 407, 418, 858, 860

Au Bonheur des Dames 384

Auckland 239, 243

Auditorium (Chicago) 192, 257, 259, 359-360, 362-363, 380, 556, 620,

Auditorium (Kansas City) 642

Audran, Edmond 817

Aventurière, L' 851

Aveu, L' 172-173

Babiole 816

Bacquero, Lino 85, 200, 281

Ballo in Maschera, Un 164

Baltimore 195, 288, 601-602, 645, 792

Bandrowski, Alexander (Von) 195

Barbaja, Domenico 34

Barbe-bleue 816, 820

Barbier, Jules 164

Barbiere di Siviglia, Il 165, 667, 681, 697, 741

Barcelone 555

Baret, Charles 66-67, 79-81, 158, 795

Barnum, Phineas Taylor 79-80, 158, 193, 202, 639, 686, 708

Baron, Auguste 768

Bars, Jacques 611

Bartet, Julia 578

Basset, Serge 138, 756

Bataille de Dames 579

Bauermeister, Mathilde 611-612

Bayreuth 178, 186-188

Bazzani, Luigi 34

Beatrice (Nebraska) 218

Beethoven Hall 265

Beethoven, Ludwig (Van) 214, 332, 744

Beigel, Victor 740

Belle Hélène, La 205, 816, 845

Belle-Isle 756

Bellew, Kyrle 208-209

Bellini, Vincenzo 165

Belmont (famille) 353

Benson, Harry 95

Bergerac 604

Bergerat, Émile 68, 139, 424

Berlin 84, 173, 195, 270, 278, 336

Bernhardt, Jeanne 598, 608

Bernhardt, Maurice 445, 586, 597, 600, 606, 703

Bernhardt, Sarah 28, 36, 39, 41, 45, 47, 69-70, 80, 83-84, 87, 89-92, 95, 112, 114, 116-117, 119, 123-126, 129, 137-139, 154, 168-169, 171-173, 179-180, 184, 193-195, 199, 202-203, 210-211, 217-220, 234, 238-239, 243, 245-246, 248-249, 267, 270-275, 282-283, 289, 291, 293-297, 299-300, 302, 306, 308, 314, 326-327, 366, 383-392, 413-414, 420-422, 425, 428, 430, 432, 434-435, 439, 441, 443, 445, 447, 452-456, 460, 472, 482-486, 489-490, 499, 502-503, 509, 515, 521, 529, 535-538, 547-549, 555, 563, 565, 568-569, 572, 584-588, 594-597, 600-601, 606-608, 611, 614-615, 617-618, 629, 641, 644-645, 649, 651, 656-657, 668-669, 689, 700-704,

707-712, 714, 717-719, 722, 749, 751, 755-756, 769, 793-794, 799-810, 814-815, 822-847, 852, 856, 868, 877, 883

Bernhardt, Saryta 598, 608

Bertie-Marriott, Clément 564-656

Bertrand, Eugène 87, 115, 272-273, 291-292, 489-490, 513

Bertucca, Apollonia 106, 108

Besançon 695

Birkmire, William H. 264

Bizet, Georges 165, 816

Bluebeard, Jr. 335, 368, 372

Blum, Ernest 817

Bocacio 794, 799, 826

Bohème, La 447

Bonay, John (de) 156

Booth, Edwin 213, 713,

Booth's Theatre 230, 288, 385, 388, 478, 668, 688

Boston 97, 113-114, 195, 239, 244, 258, 262-263, 265-266, 288, 298, 301-303, 306-307, 314, 328, 333, 335, 346, 359, 368, 372, 397, 399, 407, 418, 420, 426, 464, 470, 472, 494, 554, 557, 560, 562, 567-568, 575, 590, 601, 620, 714, 792, 794, 883, 888

Boston Howard Athenaeum 269-270

Boston Theatre 464

Boucheron, Maxime 817

Boucicault, Dion 180, 270

Bouffar, Zulma 98

Boulangère a des écus, La 816

Boulogne-sur-Mer 544, 579

Boyd, M. 647

Boyd's Opera House 642, 647

Boyer, Georges 792, 802, 804-805

Brasseur, Albert 446, 460

Bréval, Lucienne 421, 425, 439-440, 447, 490

Brigands, Les 190, 647, 722, 817

Brignoli, Pasquale 284

Brno [Brünn] 28, 103, 105-108

Broadway Theatre 156-157, 170, 182

Broaker & Chapman 299, 324, 326, 338, 340-343, 420-421, 491

Brockmann, Henry 269-270

Brooklyn 156, 277, 440, 569, 573, 792,

Broussan, Leimistin 164

Brugulière, Mathilde 753

Brunetière, Ferdinand 807

Brunswick, Léon-Lévy 817

Brussel, Robert 761

Bruxelles 67, 92, 153, 695

Bucarest 243

Budapest 69, 243, 246

Buenos Aires 28, 72, 82-83, 92, 202, 243, 293, 399, 535, 555, 558-559, 672, 675, 679-681, 692-693, 800, 848, 871

Buffalo 567

Bülow, Hans (von) 335

Burani, Paul 817

Burroughs, Marie 726, 732

Butain, père 786

Butler, Charles 592

Butler, Mme 592

Byron Company 258, 625-627

Caballero, Manuel 690, 852-853

Cady, J. Cleveland 259-260, 262

Cagli, Augusto 75

Caillé, René 768

Caire, Le 203, 239, 243, 294

Calcutta 40, 73, 803

California Theatre 190-191, 558,

Callao 555

Calvé, Emma 97, 138, 166, 228-299, 310, 347-348, 421, 425, 439-440, 444, 447, 455, 490, 556, 612-613, 618, 620, 652, 659-661, 698, 701, 718-719, 743, 769, 775, 787, 809, 865

Camargo, La 817

Campanari, Giuseppe 612, 614, 798,

Campinas 535

Canary, M. 209

Cantin, Louis 273

Capoul, Victor 92, 111, 125, 174, 229, 271-272, 419, 441, 446, 460, 463-464, 527, 540, 547, 565, 572-573, 577, 587, 610, 614-615, 634, 646, 686, 692, 739, 743, 750-753, 755, 775-776, 780, 781-790, 792, 804, 807-808, 865, 868, 873-875, 877-878

Capus, Alfred 61

Carbone, Agostino 612

Carlsbad 755

Carmen 155, 162, 165-166, 228-229, 455, 463, 601, 618, 659-660, 667, 816, 820, 873

Carré, Albert 746

Carré, Michel 164

Carton, Pauline 67

Caruso, Enrico 124, 146

Carvalho, Léon 87

Casino Theatre 209

Castle Garden 860

Caughnawaga 614, 785, 789

Cauteren, Marie (Van) 611-612

Ceballos, M. 94

Cellarius, Albert 460, 804, 808

Cellarius, Louise 428, 439, 460, 555

Central Railway 565

Cero 675, 835-836

Chaffanjon, Jean 768

Chartran, Theobald 755, 807

Chassériau, Théodore 783

Check 44 : Or, Tombogganing 270

Cherbourg 524, 531

Chestnut Street Theatre 262-263, 285, 478

Cheyenne 561

Chicago 72, 97, 128-129, 192, 208-209, 230, 240, 243, 257, 259, 276-277, 284, 288, 314, 348, 350, 359-360, 362-363, 380, 394, 418, 427, 475, 491, 500, 549, 551, 555, 557, 560, 568-570, 596, 607, 617, 620, 658, 687, 709, 752, 772-773, 777, 792, 810

Chickering & Sons 335, 337

Chilpéric 205

Chimène, William 86

Chivot, Henri 163, 365, 368, 817

Chizzola, Charles A. 25, 28-29, 109-110, 112, 183, 190, 263, 265, 281, 284-286, 288, 317, 558, 577, 687-688

Chopin, Frédéric 214

Choudens 155, 463

Ciacchi, Cesare 29, 83, 85, 293, 399, 689

Cincinnati 598

Clairon, Mlle 832

Clairville 463, 816-817

Clapperton, capitaine 768

Claretie, Jules 87, 223-224, 291, 414, 663, 745-746, 748-749, 796, 810

Cléopâtre 168, 208, 597, 802

Cleveland 549, 567-568

Cleveland Prindle Love, Lucy 728

Cleveland, Mme 743

Clews, Henry 360, 407

Cloches de Corneville, Les 205, 817

Coates' Opera House 642

Cohen, Octavus 213

Colin-Maillard 418, 794

Coliseum (Omaha) 641-642, 647

Collins, Mabel 717

Collins, Wilkie 208

Colombier, Marie 708, 717

Columbia Theatre 555

Columbus, and the Discovery of America 193

Comédie-Française 86-87, 114, 168-169, 222, 224, 249, 291, 417, 576, 578, 663, 689, 745-748, 806

Comme dans un miroir 273

Compagnie des Messageries Maritimes 524-525

Compagnie Générale Transatlantique 426, 524-525, 527-528, 543-544, 553

Comte, M. 695

Connoly, C.J. 402

Conried, Heinrich 98, 134, 140, 405, 799, 805-806

Constant, Benjamin 604, 617

Constantinople 203, 243, 695, 793, 801

Contes d'Hoffmann, Les 155, 463

Convention Hall (Kansas City) 258, 642-644, 864, 888,

Coombe 620

Cooper, Henri 125, 617

Coquelin Aîné [Constant Coquelin] 29, 45, 47, 69, 71, 86, 114, 119-120, 125, 129, 132, 137-139, 142-143, 168-169, 172, 179-180, 203, 213, 216-220, 250, 282, 290, 293, 302, 306, 314, 367, 389, 443, 452-453, 474, 476, 509, 512, 529, 568-569, 572, 586, 589, 592, 600, 603, 605, 611, 617-619, 621-623, 628-629, 634-638, 656-657, 660, 689, 711, 718, 740, 742, 745-749, 793, 801, 808, 840-842, 844

Coquelin, Jean 592

Corneille, Pierre 809

Couilly-Pont-aux-Dames 742

Courrier de Lyon, Le [*The Lyons Mail*] 179-180

Covent Garden [Royal Opera House] 28, 87, 118, 120, 125, 167, 176, 178-179, 186, 226, 245, 255, 259, 261, 275-276, 278-280, 314, 346, 350, 368, 372, 380, 406, 456, 592, 658, 662, 696, 722-723, 798, 801, 888

Crabtree, Lotta 326

Craig-y-Nos 69, 703, 707

Craig, Edith 428, 599, 602-603, 619,

Craig, Edward Gordon 717

Crawford, Francis Marion 180

Crémieux, Hector 817

Cricket on the Hearth, The 270

Crispino e la comare 162

Croissy-sur-Seine 116, 121, 125-126, 515, 610

Cunard Line 524-525, 527, 531, 554

Curée, La 501

Curtis, dr. 597

Cyrano de Bergerac 220, 389

Dale, Alan 209

Daly, Augustin 87, 171-172, 865

Daly's Theatre 87, 792

Damala, Jacques 292

Dame aux Camélias, La [*Camille*] 169, 171, 668, 837

Damrosch, Leopold 209, 631

Damrosch, Walter 249, 448, 490, 728, 738, 793, 800-801

Dangon, M. 693

Darcours, Charles 539

Darcy, Charles 91-92

Darmont, Albert 193, 296

Darwin, Charles 782

Davenport, Fanny 326

Davis, Jefferson 727

Davis, John 26, 33

Dazian, Henry 144, 313, 327, 403, 420, 514

Decker Bros. 365

Decori 608

Dehon Polk, Maria H. 132, 142, 600, 603, 742

Delacour 179

Delavigne, Germain 179

Delcassé, Théophile 810

Delilia, Alfred 292, 455, 462, 573, 793, 798, 808

Delorme, Félicie 610

Demi-monde, Le 169

Denver 239, 248, 326, 561

Denver Pacific Railroad Company 561

Deschamps, M. 694

Desclauzas, Mme 757

Diable boiteux, Le 804-805
Dieppe 751
Dinorah 667
Dios Peza, Juan (de) 676, 678
Dippel, Andreas 614
Divorçons 168, 181, 205
Docquois, Georges 90
Don Clarencio 226, 478, 818
Don Giovanni 663, 722-723
Don Lénor 873-874
Donizetti, Gaetano 163-165, 667, 817
Doucet, Jacques 125
Douglas Love, Helen 728
Dresde 195, 696
Droit du Seigneur, Le 817
Drury Lane 86-87, 106, 206, 223, 291, 414, 579
Dublin 74, 599
Ducci, Luiz 293
Duchesne, M. 694
Duff, James C 156
Dufriche, Eugène 612
Dukkehjem, Et [*Une maison de poupée ; Doll's House*] 180-181
Dunham, Curtis 186-187
Dunkerque 67
Dunlap and Company 514
Dunlap, Robert 312-313
Dupont, Aimé 649, 729
Dupuis, Maurice 122, 639
Duque Job, El [Guttiérrez Nájara, Manuel] 95, 827
Duru, Alfred 163, 365, 368, 817
Duse, Eleonora 179, 293, 495, 719
Dyck, Ernest (Van) 649, 651
E. G. M. 848
Eames, Emma 121, 131-136, 139, 141, 143-145, 228-229, 597, 611-612, 648, 653, 658-661, 664, 718, 728, 730, 740
Eastern Telegraph Company 526
Edison Company 401, 621
El Paso (Texas) 218
Emmanuel, Victor 727
Enfant merveilleuse, L' 598
Ennery, Adolphe (d') 817
Ernani 164, 667
Étoile du Nord, L' 162
Evaristo, D. 870
Fabbri, Mlle 590
Falguière 786
Falk, Benjamin J. 649-650
Fall of Babylon, The 193
Falstaff 164
Fanciulla del West, La 756
Farragut, David G. 727
Farrar, Geraldine 597
Farrar, Maurice J. 206
Faust (Goethe) 179, 192, 410, 601, 646
Faust (Gounod) 165-166, 228-229, 660, 667, 816
Faust Up to Date 191, 193
Felix 184
Femme de Claude, La 184
Femmes savantes, Les 578
Ferrari, Angelo 83
Fifth Avenue Theatre 112, 257-258, 262-263, 287-288, 478, 739
Fille de Madame Angot, La 157, 205, 463-464
Fille du régiment, La 162, 165, 173, 196, 817
Fischer, M. 740
Fisk, Jim 200, 204
Fleur de Thé 190
Flon, Philippe 448
Florence, William J. 268

Flotow, Friedrich (von) 739
Fontanès, Alexandre 86
Ford Thompson, John 263, 287
Ford, James Lauren 127, 708, 711
Ford's Opera House 558
Forsyth, Neil 278
Fort Russell 561
Foster, Fannie 156
Francesca da Rimini 180
Frazier, Charles 118, 313, 328, 514
Frece, B. Franklin (de) 313
Fremstadt, Olive 124, 146
Freycinet, Louis (de) 876
Fritsch, M. 739
Frohman, Charles 87, 122, 271, 289-290, 298, 389, 738,
Frohman, Gustave 796-797
Fromentin, Eugène 783
Frou-Frou 171
Frú-Frú 673
Furniss, Harry 224
Gabet, Charles 817
Gadski, Johanna 196, 664
Gaiety Theatre 159, 191, 222, 302, 851
Gailhard, Pedro 35, 87, 124, 164, 292-293, 593, 752
Galli-Marié, Célestine 44, 659
García Torres, Vicente 818
García, Manuel 26, 37, 541
Garden Theatre 389-390, 482
Garner, Arthur 29, 84, 294-295, 383, 798
Gastineau 816
Gatti-Casazza, Giulio 135, 415, 449, 467, 798
Gaultier-Garguille 455
Gazza Ladra, La 667
Genève 67, 69, 695
Geneviève de Brabant 190
Genin, Auguste 837
Geoffroy, Mme 286
Gerber, Aimé 118, 120, 128, 133-134, 137, 139-141, 143-149, 313, 315, 328, 343, 405, 411, 415, 422, 437, 487, 501-502, 505, 510-511, 563, 573, 627, 658, 662, 681, 693, 793
Germain, Auguste 99, 424, 489
Germinal 615
Giacosa, Giuseppe 179
Gibraltar 555
Gilbert, M. 739
Gillette, William Hooker 268, 270
Gillig, Henry F. 305, 307, 327
Girardin, Delphine (de) 173
Giraud, Mme 702
Giroflé-Girofla 816
Gladiateur, Le [*Il Gladiatore*] 179
Glaser, Theodore 605
Globe Theatre 265, 562
Goelet (famille) 351-352
Goerlitz, Ernest 313, 315, 341
Goethe, Johann Wolfgang (von) 179, 192
Goodheim Levy, Pauline 727, 883
Götterdämmerung 659
Gould, Jay 128
Gounod, Charles 165, 192, 667, 816
Gozlan, Léon 618
Grand Casimir, Le 817
Grand Opera Syndicate [Royal Opera Syndicate] 55, 186, 278-279, 350, 373, 380, 406
Grande Duchesse de Gérolstein, La 162, 200, 205, 210, 694, 817
Granier, Jeanne 290
Grau, Emmanuel 103
Grau, Herman 104
Grau, Jules 104
Grau, Louise 115, 125, 594, 598, 756

Grau, Matt 104

Grau, Robert 104, 120, 140, 147, 176, 207-208, 211-212, 282, 285, 323, 327-328, 337, 507-508, 510-512, 515, 797

Grau, Rosalie 103

Grau, Samuel 103-104, 109

Great Northern Railway 541

Grenoble 69

Grisi, Giulia 715

Gruenberg Lewis, Selma 600-601, 603, 605

Guayaquil 243

Guilbert, Yvette 739

Guilloire, Jean Stanislas 578-579

Gutmann, Albert 84

Guyaquil 243

Gye, Clara 279

Gye, Frederick 279

Hading, Jane 129, 168-169, 179-180, 203, 213, 215-217, 250, 282, 293, 302, 306, 367, 474, 476, 592, 602, 611, 617, 619, 622, 628-629, 635-636, 638, 653, 689, 745746, 749, 839

Hagenbeck, Carl 771

Halévy, Ludovic 163, 171, 816-817

Halm, F. 179, 181

Hamburg-Amerika Linie 524-525

Hamlet (Shakespeare) 168, 179, 212, 579, 699, 834

Hamlet (Thomas) 616

Hanoi 771

Harris, Augustus 86-87, 206, 223, 225, 278, 291, 663

Hartford 353, 573

Hauk, Minnie 166

Havane, La 34, 40, 72, 78, 91-92, 107, 128, 157, 166, 239-240, 243, 250, 255-256, 463-464, 500, 524, 558-559, 573, 646, 672, 776, 781-784, 786, 816-818, 820, 831, 847, 868, 873, 875, 878

Haven, George G. 307, 311

Haymarket Theatre 208

Hegner, Otto 213-214, 333

Heimat [*Magda*] 179

Held by the Enemy 268, 270

Héloïse, Mlle 578-579

Henderson, William James 166, 196, 229-230, 655, 658, 660, 663

Henriot, M. 672-674

Hernani 169, 602, 629, 653, 663, 746

Hérold, Louis-Joseph-François 817

Herrmann, Pr. 269-270

Hertz, Henry 124

Hervé 162-163, 192, 205, 816

Hervieu, Paul 154

Hess, C.D. 110, 206, 287

Heugel, Jacques-Léopold 155

Hill, Frederick 198, 727

Hofmann, Josef 213-214, 335-336

Hongkong 552

Howsen, C. 283

Hubert, Eugène 455

Hugo, Victor 167, 169, 179, 663, 833

Huguenots, Les 228-229, 447, 486, 667

Humbert, E. 743

Humblot, Alfred 193, 296

Ibsen, Henrik 180-181

Illinois Theatre 350, 360

Iradier, Sebastian 675

Irving, Henry 86-87, 112, 114, 127, 142, 168-169, 179, 213, 216, 219, 230, 247, 270, 283, 298, 302, 380, 410, 454, 482, 503, 603, 605, 616, 618, 620, 646, 656, 700-703, 711-714, 717, 725, 738

Irving, Laurence 602

Ivry, Marquis (d') 110, 271

Iselin (famille) 353

Izeyl 184, 220, 792

Jackson & Sykes 570

Jancey, Léon 807
Janin, Jules 844
Jarrett, William 92, 249, 850
Jean-Marie 636
Jean-Pierre 125, 865
Jefferson, Joseph 268, 270
Jenkins, William R. 389
Jenny Lind I Theatre 797
Jenny Lind II Theatre 797
Jenny Lind III Theatre 797
Johnson, T. 321, 743, 793, 801
Joie fait peur, La 172-173, 840, 842
Joslé, Philibert 616
Jour et la nuit, Le 817, 820
Journeys End in Lovers Meeting 172-173
Juch, Emma 338
Judic, Anna 45, 167, 204-205, 226, 240, 283, 365, 367, 439, 446, 451, 459, 483-484, 610, 617, 634, 830
Julien, M. 591
Julien, Mlle 591
Juteau, M. 591
Juteau, Mlle 591
Juvénal 819
Kalisch, M. 740
Kansas City 393, 549, 568, 642-644, 860, 864
Karlsbad 540
Kauser, Alice 31
Kellogg, Clara Louise 110, 166, 205-206, 287, 365, 592, 616, 657
Keppler, Joseph Ferdinand 227
Kerwich, Jeanne 842
Kidder, Kathryn 170
Kingsley, Mme F.A. 402-403
Kiralfy, Imre 172, 192-193, 302, 772, 774
Klein, Herman 690
Knabe (pianos) 367
Knoedler, Roland F. 313, 329, 514
Koning, Victor 463-464, 817
Kostia, Conde 250
Kowalski, Henri 201
Kranich, M. 186
Krehbiel, Henry Edward 97, 129, 140, 214, 229, 495, 661, 664, 693, 793, 801-802
Kunhard, Philip Bradish 727
La Grange, Mme 635
Lachine 614
Lady de Grey 279
Lafayette Square Theatre 574
Laing, major 768
Lanari, Alessandro 32
Lander, John 768
Lander, Richard 768
Lausanne 390
Lauterbach & Company 104
Lauterbach, Edward 118, 313, 329, 347
Lavollée, Charles 862
Leah, The Forsaken 171
Leceaga, Eduardo 676
Lecocq, Charles 162-163, 463-464, 692, 816-817
Lecouvreur, Adrienne 832
Lecuyer, M. 694
Lederer, M. 209
Lefort, Mme 91
Legouvé, Ernest 171, 179
Le Havre 72, 121-122, 446, 524, 527, 543, 550, 553-554, 639, 695, 755
Leinster Hall 599
Lemaître, Jules 275, 809
Lemoine-Montigny, Adolphe 35
Lend me Five Shillings 270
Leroux, Angèle 116
Leroux, Hélène 442, 851

Leterrier, Eugène 816-817
Leuven, Adolphe (de) 817
Lew Fields Theatre 865
Liebler, M. 495
Liège 67
Lille 67
Lima 34
Lincoln, Abraham 727
Lind, Jenny 79, 193, 202
Linda di Chamounix 667, 841
Lisbonne 69, 72, 90, 555
Liszt, Franz 214, 599
Liverpool 72, 554
Loew, Marcus 797
Lohengrin 164-165, 167, 565, 575, 659-660, 723
Londres 55, 63, 82, 84-87, 89, 109-110, 114, 116, 119, 129, 159, 168, 172, 178-180, 186, 191, 206-207, 209-210, 216, 219, 222, 234, 239, 243-245, 261, 267, 275-276, 278, 280, 283-284, 287, 290-291, 298, 302, 313, 321, 327, 380, 410, 421, 431, 456, 472, 555, 563, 576, 578, 592-592, 601, 610-611, 620, 657, 662, 669, 695-696, 715, 743, 781, 798, 801, 851, 888
Lopez, Don Lucio V. 871
Lord de Grey 350
Lord Higgins 279
Lota 615
Louis XI 179-180
Louisville 206, 248, 863
Lucca, Pauline 26
Lucia di Lammermoor 165
Lucrèce Borgia (Hugo) 179, 668
Lucrezia Borgia (Donizetti) 667
Ludwig, Jeanne 719
Lyceum Theatre (Londres) 86-87, 168, 172, 179-180, 206-207, 216, 219-220, 267, 270, 283, 291, 298, 380-381, 410, 421, 428, 555, 563, 610, 669, 703, 717, 725, 738
Lyceum Theatre (New York) 109, 112, 183, 262-263, 265, 285-287, 478-479, 577, 618
Lyon 67
Lyster, William Saurin 84
M. C. S. 521
Macbeth 168, 176, 179, 601, 858
Mackay, John William 313, 329
Madame Favart 364-365, 367-368, 817
Madame l'Archiduc 577-578, 695
Madame Sans-Gêne 170, 182, 185, 220, 416, 419, 594
Madison Square Garden 650
Maestri, Catullo 611-612
Maeterlinck, Maurice 719
Maguire, Thomas 796-797
Maguire's Opera House 797
Maitland, Fuller 279
Maître de forges, Le 843
Majesty's Theatre 87
Malibran, Maria 715
Mam'zelle 184, 205
Man and Wife 208
Manchester 132, 713
Mancinelli, Luigi 448, 730-731
Mando, Albert F. 864
Manhattan Opera House 506
Mann Boudoir Company 445
Manon 162
Mantelli, Eugenia 612
Mapleson, James Henry 78, 85, 87, 113, 231, 321, 328, 453, 697, 793
Mapleson, Lionel 624, 627
Marbury, Elisabeth 31, 309, 326
Maretzek, Albert 106
Maretzek, Max 30, 78, 83, 103, 105-109, 201, 231, 328, 407, 416, 418, 491, 796-798, 850, 860

Maretzek, Raphael Junior 106

Mariage forcé, Le 638

Marie Stuart (Scribe) 635

Marié, Paola 99, 177, 610, 671-672, 679, 689, 692, 695, 818-821, 840-841, 851

Marinelli, H.B. 31

Marion Delorme 169

Marjolaine, La 156, 817

Marlowe, Julia 268, 270

Marnet, M. 99

Marseille 67, 555, 695

Marshall (Texas) 691

Marshalltown (Iowa) 218

Martel, M. 269

Martha 162, 667, 817

Marti y Torrens, Francisco 859

Mary Stuart 179

Mascotte, La 817

Massé, Victor 817

Massenet, Jules 719

Mauras, Joseph 455, 818, 820-821

Maurel, Victor 44, 150, 229, 486, 616, 618, 663, 730-732, 739, 775-778, 780

Maurice Grau Opera Company 97, 118, 309-311, 313, 323, 327, 330, 340-341, 344-345, 362, 412, 423, 435, 440, 448, 508, 514, 570

Mayer, Marcus R. 93-96, 282, 302, 701-703

Mazzantini, M. 96

McElfatrick & Sons 262, 264, 401

McElfatrick, John Bailey 264

McNish, Johnson & Slavin 269-270

Médée [*Medea*] 179

Meilhac, Henri 163, 171, 816-817

Meistersinger, Die 164, 505

Melba, Nellie 84, 138, 228-299, 310, 326, 339, 486, 612, 619-620, 718, 725, 728, 730

Melbourne 40, 73, 82, 84-85, 239, 243, 296, 798, 803

Mélesville 179

Merchant of Venice, The 169

Merida 524

Merle, Mme 595

Merle, Victor 595

Messager, André 164

Mestayer & Vaughn 269-270

Metropolitan House and Real Estate Company 307, 310-311, 337, 339-340, 344-346, 348-348, 351, 361, 491, 508-509

Metropolitan Opera 28, 50, 52, 54-55, 83, 85-86, 97, 109, 112-114, 118-123, 125, 129, 136, 140, 143, 146, 148, 157, 159, 164-167, 173-174, 176, 178-179, 186-187, 189, 195-196, 199, 217, 226-229, 231232, 244, 254-255, 258, 260, 262-263, 275-280, 282, 288-289, 292, 301-303, 305-306, 308-314, 317, 319, 321, 323, 329-330, 337-340, 343-363, 368, 373, 379, 381-382, 393, 397, 400, 402, 405-413, 415, 418-419, 422-423, 426, 428-430, 432-435, 437, 443-444, 446-450, 452-453, 455-456, 470, 474, 480-482, 484, 486-494, 501, 505-511, 549, 556, 563, 565-566, 568-569, 573-574, 592, 595-597, 599, 611-613, 617-618, 621, 624-628, 631, 642-643, 645, 649, 653, 655-661, 663-665, 679, 681, 691, 696-697, 718, 720-723, 728, 730, 738-739, 741, 744, 753-754, 793-794, 798, 806, 851, 855-861, 883, 887-888, 894

Metz 67

Mexico 72, 78, 93, 96, 106, 166, 202-203, 226, 239-240, 243, 250, 256, 282, 442, 483-486, 532-533, 541, 559, 564-565, 573, 577, 597, 601, 614-615, 666-667, 674-676, 689, 704-706, 741, 776, 778, 782-784, 786, 794, 815, 816-820, 822, 826, 828-829, 831, 835, 837, 840-841, 846, 848, 851, 857, 868-869, 871, 878

Meyerbeer, Giacomo 195, 741

Meyers Thurber, Jeannette 752

Mézières, J. 610

Mighty Dollar, The 268

Milan 34, 178, 259, 696, 730

Mill, John Stuart 874

Miramon, Rodríguez 94

Mireille 155, 463, 667

Mitchell & Hollbach 401

Modjeska, Helena 297, 617, 717, 851

Molière 167, 169, 809

Montansier, Mademoiselle 35

Monte Carlo 121, 126, 539, 755-756

Montevideo 72, 166, 202, 243, 293, 399, 535, 555, 559, 606, 675, 816

Montpellier 67

Montréal 156, 239, 276, 455, 549, 614, 785, 787, 818, 820-821, 869, 871

Montserrat, El 250

Moore, Maggie 74

Moreau, Émile 179, 756

Morgan (famille) 351-353, 727

Morrison, Harry Steel 719

Moss, Theodore 474-475, 494

Mottl, Félix 146

Mounet-Sully 53, 55, 142, 168-169, 179-180, 212-213, 215, 243, 249, 302-303, 306, 325, 443, 454, 497, 499, 501, 503, 550, 564, 567-568, 600, 602, 604-608, 617, 621-622, 628, 634, 637-638, 653, 662-663, 699, 725, 746, 868

Mounet, Jeanne 53, 142, 303, 600

Mozart, Wolfang Amadeus 133, 214

Much Ado About Nothing 169

Mucha, Alphonse 391

Mühlmann, Adolph 612

Musgrove, George 84-85, 798

Nabuco, Joaquim 832-835, 847

Najac, Émile (de) 180

Nájera, Gutierrez 840

Nancy 695

Nantes 67

Naples 178, 539

Napoléon 795-799

Narbonne 67

NASM 543-544

Nast, Thomas 198, 726

Neel, Louis 865

Neilson, Adelaide 297

Nero, or the Destruction of Rome 193

Nettleship, Ada 620

Neuilly-sur-Seine 126, 514, 755

Neumane, Antonio 34

New Fifth Avenue Theatre 258, 692

New York 26, 28, 30, 51, 54, 68, 72, 74, 78, 82-86, 89, 95, 97, 103-104, 106-107, 110, 112, 114, 122, 126, 129, 140, 142, 156, 164, 170, 172, 178-179, 183, 185-189, 194-195, 200, 205-206, 209-210, 218, 226-228, 230-232, 239-240, 243-245, 258, 262-263, 265, 267, 270, 273, 275-277, 280, 284-285, 287-289, 297, 301-302, 305, 308-309, 314-315, 319, 323, 336, 346-347, 350-353, 359, 385, 388-390, 393-394, 399, 407, 411, 420, 431, 433, 440, 447, 449, 452, 459-460, 472, 478-483, 491, 497-498, 500, 506, 514, 524, 527, 538, 540, 543-544, 548, 550, 553-554, 557-560, 562-565, 567-569, 573, 577, 587, 592, 595-596, 598, 601-602, 605, 607, 611, 616-618, 624-625, 631, 639, 643, 645-646, 648, 658-659, 663, 665, 668, 679, 685, 687-689, 692, 695-698, 701-702, 708, 720, 723, 737-739, 742-743, 750, 752, 754, 756, 776, 779-781, 783, 792-794, 798-799, 801, 807, 815-818, 830, 839, 850, 855-856, 860, 864-865, 873, 878, 884, 887-888, 894

Newark 573

Newsboy 649

Niblo Garden 200

Nice 67, 695

Nicolini, Ernesto 593, 705, 707

Niemann Raabe, Hedwig 268, 270

Nightgale Levy, Florence 727

Nilsson, Christine 109, 112-113, 298, 696

Noblet 756

Noces d'Olivette, Les 817

Norddeutscher Lloyd Bermen 524-525

Nordica, Lillian 229, 309, 326, 486, 562, 611-612, 618, 628, 644-645, 718, 728, 730-731, 740-741

Nos Intimes 168

Nossig, Alfred 195

Nouvelle-Orléans, La 26, 33, 40, 72, 78, 232, 239, 478-479, 481-482, 524, 533, 558-559, 562, 564, 586, 598, 707, 709-710, 753, 792, 861-862

Novara, Franco 614

Nuittier, Charles 817

O'Connor, James Owen 268

Ober, Effie 38

Occidental and Oriental Steamship Company 713

Oddo, Ange Jean-Baptiste Nicolas 856

Œdipe Roi 180, 602, 663

Œil crevé, L' 816

Offenbach, Jacques 28, 85, 111-112, 128-129, 162-163, 190, 199-201, 215, 281, 365, 368, 462-463, 470, 477-479, 498-500, 549-550, 668, 688, 722, 737, 816-817

Olagnier, Marguerite 172-173

Olcott, Mlle 708

Olivaría y Ferrari, Enrique 837

Olympic Theatre 479

Omaha 248, 551, 562, 641-642, 647

Ombre, L' 739

Opéra de Paris 35, 87, 178, 259, 292, 347, 437, 439-440, 493, 593, 743, 752

Opéra-Comique 87, 124, 659, 807

Oran 203, 239, 243

Oregon Steamship Company 551

Orénoque et le Cauca, L' 768

Oriental Limited 541

Otello (Verdi) 164, 415

Othello (Shakespeare) 179, 212

Pacific Mail Company 551

Pacific Steam Navigation Company 524-525, 535, 555

Paderewski, Ignacy Jan 618

Pantanelli, Raffaele 34, 77

Paris 28, 35, 68-69, 81-82, 85-87, 92, 98, 106-107, 115, 120-121, 124, 142, 164, 168, 174, 178, 183-185, 192, 194, 206, 216, 220, 224, 228, 239, 244-245, 255, 259, 272-275, 277, 281, 284, 291-292, 298, 307-308, 347, 359, 384, 388, 431, 437, 439-440, 457, 489, 493, 513, 515, 538-540, 543, 554, 576, 578-579, 593, 595, 604, 606, 617, 689, 695, 700, 727, 742-743, 747, 751-753, 755, 769, 771-772, 805, 834, 869

Park Theatre (New York) 559, 562

Park Theatre (Boston) 266, 399, 406-410, 412, 420, 422, 426, 434, 470, 472, 494

Parsifal 146, 625

Pasta, Giuditta 616

Pastor, Tony 209

Patrie ! 168

Patry, Pauline 611

Pattes de mouche, Les 168

Patti, Adelina 28, 45, 47, 69-70, 93-96, 103-104, 112-114, 120, 130, 166, 177, 199, 201-203, 210-211, 226, 282, 293, 297, 333-334, 384-385, 414, 425, 427, 430, 434, 442, 444-445, 472, 483-485, 499, 547-549, 562, 572, 588, 590, 593, 596, 598-601, 603, 605, 613, 628, 642, 665-669, 671-672, 674-676, 678-681, 686, 689-691, 700-707, 711-714, 718, 728, 740-742, 794, 815, 822-829, 832, 841, 846, 852, 856-858, 860, 883

Patti, Amalia 106, 108

Patti, Carlina 598, 707

Paul et Virginie 817

Pauline Blanchard 189, 193, 296

Pays de l'Or, Le 772

Peninsular & Oriental Steam Navigation Company 526

Pépite, Louis 865

Père prodigue, Un 169

Périchole, La 162, 205, 817, 872

Perpignan 67

Pestalardo, Angelo 83

Petit Duc, Le 817

Phèdre 847

Philadelphie 195, 239, 244, 262-263, 277, 285, 287, 478-479, 481, 560, 567, 569, 573, 601, 645, 746, 801, 888

Philémon et Baucis 162

Piamonti, A. 592

Piamonti, Isolina 592

Piave, Francesco Maria 817

Piron, M. 611

Pitou, Augustus 170, 182, 185

Pitrot, Richard 31

Pittsburgh 195, 529

Plançon, Pol 141, 228-229, 486, 611-612, 617-618, 739-740

Planquette, Robert 817

PLM 531

Pluie et le beau temps, La 618

Podestá (famille) 583

Pompei, Giovanni 75

Ponchon, Richard 585, 600-601, 607, 645

Pont des Soupirs, Le 190

Porel, Germaine 595

Porel, Paul 124, 220, 594, 598, 644-645, 655, 719, 746

Porto Riche, Georges (de) 275

Postillon de Lonjumeau, Le 817

Potter, Cora Urquhart [Mrs. Potter] 169, 205, 207-209, 414, 420-422, 426, 430, 434, 474, 476, 499, 592, 657

Powell, Maud 739

Pray, Malvina 268

Pré aux Clercs, Le 817

Précieuses ridicules, Les 169, 636, 840

Prével, Jules 91, 155, 157, 272, 441, 455, 459, 461-464, 502, 538-539, 639, 809, 817

Princesse de Trébizonde, La 817

Prophète, Le 741

Prusse, Henri (de) 148, 487, 681-682, 720

Puebla 559

Puerner, Charles 270

Pullman Company 445, 542, 545-548

Puritani, I 697

Queen of Brilliant, The 210

Quency, M. (de) 286

Rachel 27, 39, 832, 844

Racine, Jean 213, 809, 833

Ramaciotti, M. 798

Ravogli, Giulia 592

Ravogli, Sofia 592

Raymonde, Alice 617

Read, George R. 361-362

Reade, Charles 180

Reclus, Onésime 803-804

Reichenberg, Mlle 579

Reims 695

Reina de Saba, La 667

Reiss, Albert 614

Réjane, Gabrielle 36, 41, 168, 170, 179-182, 184-185, 219-220, 293, 306, 416, 454, 499, 594, 598, 611, 719

Renaud, Maurice 97-98, 123

Requiem (Verdi) 165

Reszké, Édouard (de) 125, 138, 141, 228-229, 310, 486, 592, 611-612, 617-618, 622, 634, 730, 740

Reszké, Jean (de) 44, 119, 132, 138, 149, 178, 228-229, 309-310, 326, 339, 441, 443, 461, 486, 589, 592, 611-612, 617-618, 622, 634, 644-645, 653, 657-660, 721, 730, 755, 887

Reszké, Jean Mme (de), 755

Reuss-Belce, Luise 196

Reutlinger 732

Rice, Myron B. 283

Richards, Pearl Mary Teresa [Mrs. Graigie] 173

Richepin, Jean 769

Richmond Theatre 479

Riese, Friedrich Wilhelm 817

Rigo, Frank 643

Rigoletto 164, 206, 667

Rillé, Laurent (de) 816

Ring des Nibelungen, Der 164, 186, 195, 314

Rio de Janeiro 28, 68, 72, 89, 91, 166, 202, 243, 524, 532, 555, 559, 601, 645, 689, 782, 816, 832-833, 862, 876

Ristori, Adelaide 27, 84, 104, 107, 169, 176, 179, 181, 206, 285-286, 295, 577, 584, 634-635, 637-638, 644-645, 648, 656

Rivals, The 270

Roberty, M. 621

Rois, Les 184

Rolland, Marie 694

Romeo and Juliet (Shakespeare) 169

Romeo e Giulietta (Bellini) 667

Roméo et Juliette (Gounod) 155, 228, 447, 463, 565, 575, 593, 618, 658

Romeri Díaz, Carmen 588, 676, 705-706, 741

Romero, Manuel M. 846, 870

Rosario 535

Rosini Stani, Mlle 694

Rossi, Ernesto 98

Rossini, Gioachino 165, 667, 796

Rostand, Edmond 389, 756

Rouché, Jacques 178

Rubinstein, Anton 25-26, 39, 131-132, 214-215, 285, 298, 325, 329, 331-333, 335, 483, 500, 533-534, 566-567

Rullman, Frederick 144, 313, 329, 839

Rumball, Elizabeth 599-603

Russell, Lillian 86, 162, 205, 209-210, 245, 283, 306, 499, 558-559, 561, 574

Ruy Blas 169, 213, 653, 699

Saint Moritz 742

Saint Paul 218

Saint Vincent 555

Saint-Albin, Albert (de) 817

Saint-Nazaire 543

Saint-Pétersbourg 69, 243

Saïs, Le 172-173

Saléza, Albert 489

Salignac, Thomas 612, 618

Salle Ventadour 271

Salt Lake City 74, 218

Salvator, M. 610

Salvini, Alessandro 592

Salvini, Tommaso 132, 168, 172, 176, 179, 181, 212-213, 285, 287, 298, 325, 337, 482-482, 591-592, 618, 656

San Angel 614

San Francisco 72, 74, 133, 190, 206, 231, 239-240, 285, 294, 314, 447, 524, 526, 535, 551-552, 554, 558, 567, 590, 597, 629, 685, 687, 690, 713, 787, 797, 860

Sanders Theater 714

Sanderson, Sibyl 44, 228, 719

Sandy-Point 555

Sanger, Frank W. 144, 313

Santiago du Chili 72, 243, 532, 535

Santillane 457

Saõ Paulo 72, 607, 678-679

Sarcey, Francisque 224

Sardou, Victorien 117, 167-168, 171, 181, 194, 719, 796

Sargent, Harry J. 617

Sarony 699

Saunier, Octave 90

Savage, Henry Wilson 109, 288-289

Saville, Frances 739

Scala, La 259

Scalchi, Sofia 229, 486, 666-667

Schoeffel, John Baptist 29, 113, 117, 162, 201, 226, 244, 263, 265, 297-300, 306, 309, 317, 338, 341, 402, 426, 470, 472-473, 493-494, 503, 509, 511, 889

Schultz-Curtius 186

Schumann-Heink, Ernestine 595, 612, 618

Schürmann, Joseph 69-70, 718-719

Schwob, Marcel 180

Scribe, Eugène 163-164, 171, 635

Sears, Joshua 401

Seebach, Marie 107

Seguin, Edwin 592

Seguin, Zelda 592

Segurola, Andrés (de) 614

Seidl, Anton 126, 728-729, 744

Sembrich, Marcela 124, 195, 379, 424-425, 427-428, 443-444, 490, 540, 593, 612, 663-664, 696-697, 718, 742

Semiramide, La 165, 666-667

Shakespeare, William 167-169, 180, 420, 834

Si j'étais Roi 817, 820

Signora di Challant, La [*La Dame de Challant*] 179

Simon-Girard, Mme 98, 539

Simon-Max, M. 98-99

Simonson, Mme 282, 610

Siraudin, Paul 179, 463-464, 817

Smith, Sam W. 74

Smyth, Ethel 173, 195

Société Générale de Transports Maritimes à Vapeur 555

Sohn der Wildniss, Der [*Ingomar the Barbarian* ; *Il Figlio delle Selve*] 179, 181

Soldene, Emily 204-205, 286, 863

Soumet, Alexandre 172-173, 179

Springfield 549

Standard Theatre 179, 459, 461, 480, 482, 558, 815

Stanhope, Chandos 597, 615

Star Theatre 257, 262-263, 267-270, 301, 406-410, 412, 421-422, 433-434, 472, 482, 646

Steevens, George Warrington 207

Steinway & Sons 696

Steinway Hall 26, 483, 851

Steinway, William 308, 323-324, 327, 329-332, 336-339, 341-343, 433, 511

Stengel-Sembrich, Guillaume (Wilhelm) 124, 146, 593

Stetson, John B. 328

Stewart, George W. 424

Stoker, Bram 220, 283, 302, 717

Stoullig, Edmond 804, 806

Strakosch, Edgar 109, 282

Strakosch, Ferdinand 109

Strakosch, Maurice 30, 80, 106-108, 321, 328, 332

Strakosch, Max 108-109, 263, 287-288, 617, 851

Strakosch, Phoebe 109

Strasbourg 69, 695

Strauss, Johann 574

Struck Oil 74

Stuart, Berthe 592

Stuart, M. 592

Sullivan 179

Superbe Orénoque, Le 768

Sverdrup, Otto 767

Sydney 73, 193-195, 239, 243, 295-296, 524, 552, 798

Syracuse (États-Unis) 549

Tacubaya 614

Taillade, Paul-Félix 92

Talcahuano 555

Tallis, M. 798

Talma, François-Joseph 616

Tamagno, Francesco 590, 596, 599

Tamagno, Margherita 599

Taming of the Shrew, The [*La Mégère apprivoisée*] 168, 180

Tannhäuser 164

Tartuffe 169

Taylor, M. 619

Teatro Albisu 250

Teatro Colón 559, 692, 848, 871, 692, 848

Teatro de la Victoria 689

Teatro Imperial Don Pedro II 689

Teatro Nacional (Mexico) 93, 161, 256, 483-484, 559, 676, 823, 837, 869

Teatro Nacional (Panama) 641

Teatro Politeama 680, 800, 852

Teatro Real 825

Teatro San José 559, 679

Teatro Solis 559

Teatro Tacón 255-257, 259, 559, 646, 694

Terka, comtesse 445

Ternina, Milka 661

Terry, Ellen 114, 168-169, 179, 216, 219, 270, 283, 298, 302, 427-429, 482, 555, 587, 599, 600-603, 605-608, 617-620, 646, 652, 656, 717, 725, 738, 775, 780-781, 787-788, 843

Terry, Marion 427, 599-601, 603

Tetrazzini, Mlle 680-681

The Pyramide 270

Théâtre de la Gaîté 110, 245, 261, 271-272, 292, 298, 539, 772

Théâtre de la Porte Saint-Martin 124, 220, 271, 273, 291, 747

Théâtre de la Renaissance 87, 110, 116-117, 154, 184, 216, 219, 245, 255, 261, 271, 274-272, 282, 326, 749, 792

Théâtre de Lausanne 390

Théâtre de Tananarive 122

Théâtre des Bouffes Parisiens 273

Théâtre des Folies Dramatiques 695

Théâtre des Variétés 87, 222, 245, 271-272, 290-292

Théâtre du Châtelet 86, 272

Théâtre du Gymnase 35, 216, 689, 746

Théâtre du Palais-Royal 216

Théâtre du Vaudeville 124, 185, 219, 419, 594, 645

Théâtre Français (New York) 104, 107, 887

Théâtre Sarah-Bernhardt 87, 756

Théâtre d'Orléans 26, 33, 44, 861, 865

Théo, Louise 204-205, 442, 445, 610, 614, 821, 830, 840-841

Théodora 168, 668, 708, 829

Thermidor 168

Thomas, Ambroise 616, 817

Thomas, Theodore 365

Titania [Natali de Testa] 676, 705, 824-826, 828, 841

Toluka 597

Tosca (Puccini) 660-661

Tosca, La (Sardou) 168, 171, 184, 668

Toulouse 743-744, 751

Traviata, La 164-165, 667, 697, 705, 817

Tréfeu, Étienne 817

Tremont Theatre 114, 117, 258, 262-263, 301-303, 306-309, 328, 330, 333, 335, 346, 359-360, 368, 372-373, 397, 399-410, 412-413, 419, 422, 433-434, 560, 620, 883, 888

Tristan und Isolde 164, 229, 373, 618, 658

Trogoff, Christian (de) 446, 462-463, 737

Trovatore, Il 164, 173, 196, 667

Turin 179

Tyson, George W. 328

Tzigane, La 574

Ugalde, Delphine 36

Uhl, M. 647

Ullmann, Bernard 30, 32, 78, 83, 103, 107

Ullmann, Victor 117, 158, 272, 282

Union Central Pacific Railroad Line 541

Union Steamship Company of New Zealand 524-526

Vainqueur au combat de coq, Le 786

Valda, Mme 596

Vallot, Marie [Marie Grau ; Mme Maurice Grau] 115-116, 125, 514-516, 594, 597, 610, 750, 753-756

Valparaíso 34, 72, 89, 243, 532, 535, 555, 608, 689

Valter, Jehan 155, 452-453, 464

Vanderbilt (famille) 351-353, 355, 526

Vanloo, Albert 816-817

Vanni, Roberto 611-612

Varieties Theatre 478, 481

Varsovie 69

Vasseur, Léon 817

Venanzi, Angelo 172, 192, 772

Veracruz 240, 532, 558-559, 564-656, 573, 577, 690, 776, 782-783

Verdi, Giuseppe 163-166, 195, 667, 778, 817

Verne, Jules 768

Vernet, Nancy 92

Verrons, A. 578-579

Viardot, Pauline 727

Vie parisienne, La 190, 205, 817

Vienne 69, 178, 332-333

Villa, M. 135

Villalobos, Joaquin 845

Ville Morte, La 719

Villeneuve, George 872

Viviani, Lodovico 612

Volny, M. 611

Vroom, Edward 739

Wagnalls, Mabel 718-719

Wagner Palace Car Company 393, 547, 549

Wagner, Richard 126, 163-165, 167, 178, 186-187, 448, 659, 744, 778, 802

Wald, Der 173, 185, 195-196

Waldeck-Rousseau, Me 748

Walker, M. 146

Walküre, Die 164, 618

Wallack, James W. 257

Wallack, Lester 399, 494, 617

Wallack's Theatre 74, 257, 262-263, 301, 406-410, 413-414, 421-422, 432, 434-435, 474-475, 494

Walton, Charles 865

Warner, John E. 302

Warren (famille) 351-353

Weber (pianos) 335, 365

Weber, Albert 327

Weber, Carl Maria (von) 214

Weber, Mme 628-629

Weinschenck, Camille 272

Wetmore, George Peabody 352

White Star Line 524-525, 527

Wieniawsky, Henryk 26, 131, 285, 298, 533-534, 567

Williamson, Garner & Co. 84, 294

Williamson, James Cassius 74, 84, 114, 294

Wolff, Hermann 33, 84, 299

World Columbian Exposition [Exposition Universelle de Chicago] 129, 192, 363, 555, 607, 617, 772

Worth, Charles Frederick 208

Yankee 319, 400, 455

Young, John Phillip 190

Zandt, Marie (Van) 228

Zauberflöte, Die 133

Zola, Émile 128, 319, 384, 615, 647, 761.

Table des matières

Résumé 1
Abstract 2
Remerciements 3
Note aux lectrices et lecteurs 21

Introduction 25

Imprésarios, directeurs et directrices, des oubliés de l'Histoire ? 29
La tournée, un objet de recherche en quête d'autonomie 37
Au carrefour des disciplines, les études théâtrales 45
Relier les arts du spectacle aux enjeux du dernier XIXe siècle 50
Maurice Grau, un « objet insaisissable parce qu'en continuelle expansion » ? 51
Une histoire en quatre temps et un détour 57

Partie I. Maurice Grau et la tournée : un panorama 61

Chapitre 1. Une sphère spectaculaire mobile : les imprésarios sous les feux de la rampe 65
1.1 Le spectacle itinérant dans le dernier tiers du XIXe siècle 66
1.1.1 L'itinérance locale 66
1.1.2 Les grandes routes transnationales 68
1.2 Les imprésarios au cœur des circulations spectaculaires 77
1.2.1 Du *capocomico* à l'*impresario* : quand l'entrepreneur de spectacle remplace le chef de troupe 77
1.2.2 Réseaux transnationaux : la toile spectaculaire du dernier XIXe siècle 82
1.2.2.1 Les imprésarios et leurs implantations géographiques 82
1.2.2.2 Les directeurs de théâtre 86
1.3 Un milieu rempli d'aléas 89
1.3.1 Vols, maladies et décès 89
1.3.2 Escroquerie et usurpation d'identité : le cas du faux Mayer 93
1.3.3 Les conflits entre artistes et imprésarios autour des dédits 96
Chapitre 2. Maurice Grau, l'art du *businessman* ? 101
2.1 Du berceau au cercueil : l'impossible *détrication* du personnel et du professionnel 103
2.1.1 Imprésario, un métier de famille 103

2.1.2 Retours sur la « confluence morave » 105
2.1.3 Un Juif morave féru d'opéra bouffe et d'opéra-comique 110
2.1.4 L'Abbey, Schoeffel & Grau Company : les grandes productions 112
2.1.5 Un imprésario chef d'entreprise : consécration institutionnelle et renforcement du vedettariat 118
2.1.6 Épilogue : un monde artistique impossible à quitter ? 121
2.2 Bien faire et *écouter* dire : Grau par ses contemporains 127
2.2.1 « Grau was an indefatigable worker » 128
2.2.1.1 « La vie bouillonnante des affaires » 128
2.2.1.2 Être chef de troupe sans monter sur scène 130
2.2.1.2.1 Chef de troupe ou exploiteur ? Des commentaires assassins de Rubinstein aux « sacrifices » d'Emma Eames 131
2.2.1.2.2 Variabilité du *leadership* 133
2.2.1.2.3 Observer la construction et le déroulé des représentations 135
2.2.1.2.4 Garantir la cohésion de la troupe, l'image et la protection des artistes 136
2.2.2 Grau, « cet honnête et charmant homme » 137
2.2.2.1 Se montrer fiable en toutes circonstances 137
2.2.2.2 Discrétion et tempérance 139
2.2.2.3 Un homme « très sympathique » 142
2.2.2.4 Un personnage de théâtre 143
2.2.3 « The cleverest of *entrepreneurs* » 145
Chapitre 3. « Pioneering don't pay » : Grau et l'art d' « innover » dans des valeurs sûres 151
3.1 Trente ans de répertoire : *le goût de l'Europe* 152
3.1.1 Circulation internationale des œuvres et propriété intellectuelle 152
3.1.1.1 Réflexions et avancées sur les droits d'auteurs et compositeurs dans le second XIXe siècle 153
3.1.1.2 Grau et la question des droits 155
3.1.2 Un répertoire diversifié mais (presque) toujours prestigieux 158
3.1.2.1 Le théâtre lyrique avant tout 159
3.1.2.1.1 Du *light opera* au grand opera 160
3.1.2.1.2 Compositeurs et librettistes emblématiques 162
3.1.2.1.3 Les œuvres lyriques les plus jouées par les troupes de Maurice Grau 165
3.1.2.2 Tragédie, comédie et « boulevard littéraire » 167
3.1.2.2.1 Tendances globales 167
3.1.2.2.2 Les œuvres dramatiques les plus données par Grau 171
3.1.2.3 Les créatrices et créateurs à la marge 171

3.1.3 Un imprésario aux productions polyglottes et… francophiles ! 174
3.1.3.1 Le primat de la langue française sur scène 174
3.1.3.2 Versions originales et traductions 177
3.1.4 Promouvoir des conditions de représentations authentiques 183
3.1.4.1 Le rayonnement de l'Europe… puis de New York 183
3.1.4.2 Les créations dans le modèle Grau 189
3.2 « Non, non, ce n'est pas un montreur d'étoiles celui-là » 198
3.2.1 L'art du « coup » : produire des vedettes sur des terres vierges 199
3.2.1.1 Emmener Offenbach en terrain conquis 200
3.2.1.2 Adelina Patti en Amérique du Sud 201
3.2.1.3 Sarah Bernhardt… là où elle n'était pas encore allée 202
3.2.2 Des têtes d'affiche 204
3.2.2.1 *Light opera* et comédie : Marie Aimée, Emily Soldene, Louise Théo et Anna Judic 204
3.2.2.2 Les *stars* états-uniennes : Clara Louise Kellogg, Mary Anderson, Mrs. Potter et Lillian Russell 205
3.2.2.3 Reines et déesses : les longues collaborations avec Patti et Bernhardt 211
3.2.2.4 Les tragédiens : Tommaso Salvini et Mounet-Sully 212
3.2.2.5 Les jeunes prodiges : Josef Hofmann et Otto Hegner 213
3.2.2.6 Faire sensation : les troupes bicéphales 215
3.2.3 Un désir de cohérence ? Des troupes lyriques des débuts aux *all-star companies* 219
3.2.3.1 Les vedettes et leurs institutions : un cas spécifiquement dramatique 219
3.2.3.1.1 Les seules institutions dramatiques à la marge 222
3.2.3.1.1 Les troupes estampillées par leur répertoire : quand les œuvres prennent la vedette 225
3.2.3.1.2 Les *all-star companies* du Metropolitan Opera, ou l'art de cumuler le prestige 226
3.2.3.2 Quand l'imprésario devient spectacle : les Maurice Grau Opera Companies 230
3.3 Sous tous les ciels il a tourné… ou presque 234
3.3.1 Sur la notion de pays « civilisé » 234
3.3.2 *An American impresario* : Une carte à géométrie variable 238
3.3.2.1 Du sous-continent nord-américain aux États-Unis : la naissance d'un marché intérieur ? 239
3.3.2.2 « Théâtres en capitales » : les grandes villes du monde 240
3.3.2.3 Un triangle entre New York, Londres et Paris 244
3.3.3 Tournée, économie et géopolitique : quand les crises coupent court aux circulations 246
3.3.3.1 Du caractère limitatif des États-nations 246
3.3.3.2 Tournées et crises économiques 247

3.3.3.3 Circulations artistiques, géopolitique et patriotisme 249
Chapitre 4. Institutions, partenaires et délégataires : relais et supports des circulations 253
4.1 Un directeur nomade, ou des institutions comme tremplins 254
4.1.1 Où l'on ne joue que dans des théâtres de centre-ville 255
4.1.2 Un directeur de théâtre états-unien 261
4.1.2.1 Panorama des théâtres états-uniens 262
4.1.2.2 Des théâtres (presque) toujours occupés : l'exemple du Star Theatre de New York (1887-1888) 267
4.1.3 Maurice Grau et les théâtres parisiens : des rendez-vous manqués ? 271
4.1.3.1 Courtes saisons et directions avortées 271
4.1.3.2 Le Théâtre de la Renaissance : un cas à part 274
4.1.4 Metropolitan et Royal Opera Houses : du prestige new-yorkais au pont transatlantique 276
4.1.4.1 Le Metropolitan Opera, une jeune institution intégrée dans un système itinérant 276
4.1.4.2 Du Metropolitan à Covent Garden : l'unicité d'une direction transatlantique 278
4.2 Organiser et déléguer à l'intérieur de la tournée 281
4.3 Du local au transnational : des collaborations à niveaux multiples 284
4.3.1 Associations locales : multiplier les réseaux 284
4.3.1.1 Charles A. Chizzola : un premier pied à l'étrier 284
4.3.1.2 Une multitude de partenariats ponctuels 286
4.3.1.2.1 C. D. Hess et Clara Louise Kellogg 287
4.3.1.2.2 Max Strakosch et John Ford 287
4.3.1.2.3 Henry Wilson Savage 288
4.3.1.2.4 Charles Frohman 289
4.3.2 Les collaborations transcontinentales : travailler avec des homologues 290
4.3.2.1 Augustus Harris à Londres 291
4.3.2.2 Eugène Bertrand à Paris 291
4.3.2.3 Cesare Ciacchi et Luiz Ducci, de l'Argentine au Brésil 293
4.3.2.4 Williamson, Garner and Co. en Océanie 294
4.4 L'Abbey, Schoeffel & Grau Company : un monopole pour se déployer plus facilement à l'échelle transnationale 297
4.4.1 Mutualiser réseau et territoire 297
4.4.2 Des imprésarios-directeurs et des tournées simultanées : Être présents sur tous les tableaux 301
4.4.3 Une ambition démesurée ? La faillite de 1896 305
4.5 La Maurice Grau Opera Company : un imprésario et des actionnaires 310
4.5.1 Incertitude autour de l'opéra new-yorkais 310

4.5.2 Un soutien financier solide pour faire briller ses étoiles… et s'enrichir 313

Partie II. L'art et l'argent. Faire spectacle « sous le signe du dollar » 319

Chapitre 5. Théâtre en capital : vers une rationalisation du monde du spectacle ? 321

5.1 Des investisseurs ponctuels aux sociétés d'exploitation : Maurice Grau et la sécurisation des capitaux 323

5.1.1 De la diversité des sources et des modes de financement : essai de reconstitution d'un système économique fluctuant 324

5.1.1.1 Financements endogènes et exogènes : des aller-retours constants entre le spectacle et l'industrie 324

5.1.1.1.1 Quand le monde du spectacle s'autofinance 325

5.1.1.1.2 Les institutions bancaires au cœur des échanges 327

5.1.1.1.3 Des hommes d'affaires 328

5.1.1.2 Des divers visages du financement : prêt, subvention et investissement 329

5.1.2 Sponsor, prêteur et actionnaire : William Steinway, un cas d'école 331

5.1.2.1 Financer une tournée pour vendre ses instruments, ou les débuts du sponsoring en musique 331

5.1.2.2 Un prêteur fiable et régulier 336

5.1.2.3 Un actionnaire des sociétés Abbey, Schoeffel & Grau 337

5.1.3 Maurice Grau et les sociétés d'exploitation : quand l'itinérance s'institutionnalise 340

5.1.3.1 Sécuriser et rationaliser l'activité nomade des imprésarios : une pratique survenue sur le tard 340

5.1.3.2 Maurice Grau Opera Co. et Metropolitan Opera & Real Estate Company : deux modèles jumeaux 344

5.1.3.3 Toujours au Metropolitan : des rapports de force entre deux sociétés d'exploitation 346

5.2 Les propriétaires de théâtre, entre prestige et profit ; *Patrons*, entre *Gentry* et État 349

5.2.1 Quand l'industrie et la banque remplacent la *Gentry* : le cas du Metropolitan Opera 350

5.2.2 Une loge dans laquelle elle(s) pourrai(en)t briller… Financement du spectacle et distinction 354

5.2.3 Les théâtres, ces projets immobiliers à forte valeur ajoutée 359

5.3 Icônes de chair et de papier – Spectacle et culture de la consommation 364

5.3.1 Des espaces saturés mais des revenus marginaux 364

5.3.2 Économiser grâce à ceux qui font rêver, ou l'art de construire une intimité avec les vedettes 383

Chapitre 6. « No one ever paid a nickel to see a man's back ! » Variabilité et mise en scène de la dépense 397
6.1 Imprésario, directeur et propriétaire : la construction du Tremont Theatre de Boston 399
6.2 Frais de fonctionnement et matériel : une tendance globale à l'économie ? 405
6.2.1 Sécuriser les salles de spectacle, en résidence et en tournée 405
6.2.1.1 Exploiter une salle : une sobriété de moyens relative 406
6.2.1.2 Les théâtres en tournée 413
6.2.2 Des décors « stockés un peu partout » : le matériel, un omniprésent délicat à comptabiliser 415
6.2.3 Transporter et héberger 424
6.2.4 Dépenses diverses 431
6.3 Rémunération des artistes : une prime croissante à la visibilité 437
6.3.1 « The singers made the show » 438
6.3.1.1 Partir pour faire fortune : des cachets plus élevés qu'en Europe 439
6.3.1.2 Des montants en augmentation sur la période 441
6.3.1.3 Le cumul des avantages 442
6.3.2 Dans l'ombre des étoiles : hiérarchies et inégalités de traitements 446
6.4 Des dépenses hautement médiatisées, ou l'art de conférer de la valeur aux êtres et aux choses 451
6.4.1 Frais et cachets d'artistes : inquiétudes ou fascinantes excentricités 452
6.4.1.1 Les frais journaliers : ces gouffres qui amoindrissent l'ampleur des bénéfices 452
6.4.1.2 Les cachets d'artistes : symboles de réussite et d'inégalités sociales 454
6.4.2 Précarité et conflits : *pathos*, amusement et courroux 458
6.4.2.1 La « dure réalité » des petits emplois 459
6.4.2.2 Quand l'imprésario ne paie pas : droits d'auteurs et soupçon de fraude 462
Chapitre 7. Grau « finally broke the operatic hoodoo, and […] died, ''leaving enough to pay his funeral expenses'' » : autopsie d'une fortune *spectaculaire* 467
7.1 « The impresario as businessman » : des diverses manières de se rémunérer 469
7.1.1 Se payer sur les profits 469
7.1.1.1 Une question d'équilibre mathématique ? 470
7.1.1.2 Des prix d'entrée relativement stables mais adaptables aux circonstances 477
7.1.2 Des sources de revenus secondaires mais régulières 489
7.1.2.1 Les prélèvements sur les engagements d'artistes : la consécration du rapport de forces avec l'imprésario ? 489
7.1.2.2 Se défaire de ses possessions : un dernier recours en cas de déroute ? 491
7.1.3 Spécificités des directions de théâtre 492
7.1.3.1 Être directeur salarié : le cas du Metropolitan Opera 492

7.1.3.2 Sous-louer le théâtre dont on a la charge 494
7.2 « Throw money out of the window with both hands, and it will come back again » : un modèle dispendieux ? 497
7.2.1 Le jeu des affaires : « ce serait trop beau si l'on gagnait toutes les parties » 497
7.2.1.1 Des multiples visages de l'échec 498
7.2.1.2 Maximiser ses chances plutôt que diminuer les risques 500
7.2.1.3 Soigner ses relations avec les artistes : ou l'art d'entretenir son capital humain 502
7.2.2 « There *just happened to be* a plethora of magnificent voices » : De la chance dans les affaires 505
7.2.3 La fortune de Maurice Grau, un bilan comptable 507
7.2.3.1 Une fortune acquise lors de ses dernières années d'exercice : retour sur l'âge d'or du Metropolitan Opera 508
7.2.3.2 Faire fructifier son argent : Maurice Grau et la bourse 510
7.2.3.2.1 Grau et la spéculation boursière 510
7.2.3.2.2 La fortune de Grau d'après sa succession : le triomphe de la famille nucléaire 514

Détour logistique. La question des transports 519

Chapitre 8. À toute vapeur ! Faire tourner la tournée 521
8.1 Transports et télécommunications, miroirs d'un monde occidentalisé ? 522
8.1.1 Sociétés privées, migrations et impérialisme : le secteur des transports en question 522
8.1.1.1 Les sociétés privées au cœur du système 523
8.1.1.2 Séparer et hiérarchiser les voyageurs 527
8.1.1.3 Dommages écologiques, humains et colonisation : l'envers de l'industrie des transports 529
8.1.2 Une invitation au voyage 531
8.1.2.1 L'abolition des distances 531
8.1.2.2 Trains privés et palais flottants : monétiser le confort 541
8.1.2.3 De la gare à l'hôtel, des voyageurs pris par la main 551
8.2 Mesure et précision : le paramétrage des tournées 557
8.2.1 Suivre les routes et composer avec l'imprévu 557
8.2.1.1 Optimiser la tournée en fonction des routes établies 557
8.2.1.2 Une prévision précise tardive : souplesse et adaptation des itinéraires en cours de tournée 562
8.2.1.3 L'impossible suppression des aléas 564

8.2.2 La précision au service de l'optimisation : soutenir le rythme de la tournée 566
8.3 Un système de production intégralement mobile : décors, costumes et accessoires en voyage . 570
8.3.1 Des spectacles dans des malles 571
8.3.1.1 Des troupes lourdement chargées 572
8.3.1.2 Des décors déchargés en même temps que les artistes 573
8.3.1.3 Des objets et des hommes : quand le matériel est envoyé avant les artistes 574
8.3.2 Organiser des circulations à risque : heurs et malheurs des objets en voyage 576
8.3.2.1 Quand la mécanique coince : détériorations, retards, pertes 576
8.3.2.2 Aventures des costumes du Français à l'été 1893 578

Partie III. La tournée Grau, un écosystème à ramifications multiples 581

Chapitre 9. Vivre en tournée : le *care* dans une économie capitalisée 583
9.1 Conjoints, enfants, parents… Les intimes et la tournée 584
9.1.1 Les espèces compagnes en tournée 585
9.1.2 Figures de continuité : les proches intégrés à l'économie 591
9.1.2.1 Monter sur scène en famille : la question du métier 591
9.1.2.2 Conjoints collaborateurs : une répartition très genrée 593
9.1.3 Celles et ceux qui accompagnent : ce que femmes et enfants apportent à la tournée 595
9.1.4 Les proches absents au détour de la correspondance : l'épistolaire et la tournée 600
9.1.4.1 « I have met with tremendous success here » : rester concis face aux évidences 601
9.1.4.2 S'enquérir de l'autre et parler de soi 603
9.1.4.3 La tournée comme espace de sociabilités 605
9.1.4.4 Un voyage à raconter 606
9.2 Sociabilités et cofraternités : les liens qui se nouent au fil des tournées 609
9.2.1 Du caractère fédérateur des troupes 609
9.2.1.1 Des troupes relativement instables 609
9.2.1.2 Passer du bon temps ensemble 613
9.2.2 Du transnational au transcontinental : la communauté artistique en tournée 615
9.2.2.1 De multiples occasions de se rencontrer 616
9.2.2.2 De la « cordialité artistique » dans la correspondance et les faits 619
9.2.3 Immortaliser le son et l'image pour soi : quand la technologie crée des objets-souvenirs 621
9.2.4 Heurs et malheurs de la vie en communauté 627
Chapitre 10. Ce que la tournée fait au spectacle. Enquête sur le *star system* 631
10.1 Jouer en tout lieu : des artistes plus que des scènes 633

10.1.1 « *Une tragédie grecque* à bord d'un *transatlantique* !! » : construire un spectacle en mer 633
10.1.2 Des théâtres qui n'en sont pas… ou presque 640
10.1.3 Faire fi du nomadisme : réflexion sur les espaces et les corps 646
10.1.3.1 Composer avec les décors et composer les décors 647
10.1.3.2 Des artistes impassibles face aux changements d'environnements scéniques ? 648
10.2 ..... « In the Metropolitan Opera House the singers of principal rôles are not under the rule of the stage manager » 655
10.2.1 Tout sauf interprètes : des artistes aux multiples visages 656
10.2.1.1 Des vedettes cheffes de troupes 657
10.2.1.2 Des artistes forces de propositions… à valider 659
10.2.2 Choisir les œuvres et distribuer les rôles : la direction artistique dans le modèle Grau 662
10.2.3 Alléger les formats pour mieux faire briller les vedettes 664
10.2.3.1 Adelina Patti et les *grand operatic concerts* 665
10.2.3.2 Coupures de scènes et interludes : Sarah Bernhardt entre *legitimate theatre* et *vaudeville* 668
10.3 Quand le spectacle déborde de la scène et sort de l'art 671
10.3.1 Inserts locaux et hommages : créer du lien pour conserver un instant fugace 671
10.3.1.1 Les chansons locales ou de circonstance 672
10.3.1.2 Adelina Patti et le spectacle de la reconnaissance 674
10.3.2 Spectacle lyrique, spectacle politique : les artistes ambassadeurs et faire-valoir 678
Chapitre 11. Du public à l'intime : démultiplier les présences spectaculaires 685
11.1 Un imprésario faiseur d'image 686
11.1.1 Des artistes omniprésents et indispensables 686
11.1.1.1 Reines, rois et tournées d'adieu : vendre l'exception et la rareté 687
11.1.1.2 « A traveling circus » : Du train comme moyen de promotion 690
11.1.1.3 Grau et le « tapage artistique », ou l'art de s'accommoder de la réalité 691
11.1.2 Des vies à mettre en récit 694
11.1.3 « C'est une bonne réclame pour vous, ne vous en plaignez pas » : Inciter les artistes à se vendre 698
11.2 Vedettariat et mise en scène de soi 700
11.2.1 Maîtresses et maître dans l'art de s'adresser aux journalistes : la conférence de presse 701
11.2.2 Adelina Patti et la « performance de la féminité » 704
11.2.3 Félins et reptiles : Sarah Bernhardt et le monde sauvage 708
11.2.4 Henry Irving, « the grave and solemn mind » 711
11.3 Des figures à la fois distantes et familières : des supports d'appropriation variés 715
11.3.1 De la controverse à l'hagiographie : écrits biographiques en toile de fond 716

11.3.2 Rejouer et revivre le spectacle : programmes, livrets et partitions 719
11.3.2.1 Des programmes-souvenirs comme reliques 720
11.3.2.2 Les livrets-partitions : rejouer et redire 722
11.3.3 L'image et la plume : quand photographies et autographes se font fétiches 724
11.3.3.1 Ventes officielles et circulations informelles 725
11.3.3.2 Le collectionnisme en question 726
Chapitre 12. Ramifications stratégiques et symboliques. La tournée mise en perspective 735
12.1 Des artistes fédérateurs et diplomates : une sphère spectaculaire étroitement liée aux œuvres de bienfaisance 736
12.1.1 Un passage obligé de la tournée ?..... 737
12.1.1.1 Un *devoir* d'altruisme et de solidarité ?..... 737
12.1.1.2 Emprunter des artistes pour lever des fonds : des événements mondains 738
12.1.2 Des artistes impliqués et fédérateurs 740
12.1.2.1 Donner spontanément de son temps et de son argent 740
12.1.2.2 Se faire ambassadeur à travers les bonnes œuvres 743
12.2 La tournée pourvoyeuse d'opportunités professionnelles..... 745
12.2.1 Renforcer ses capacités de négociation : le cas des artistes de la Comédie-Française 745
12.2.1.1 Requérir franchement mais sans succès : Hading à Claretie 745
12.2.1.2 Un pensionnaire traité avec les égards dus aux plus avancés des sociétaires : le retour de Coquelin Aîné en décembre 1889..... 747
12.2.2 Œuvrer en dehors des planches : tournées et perspectives professionnelles..... 749
12.2.2.1 De la scène à la plume, et *vice versa* : circulations transatlantiques et professionnelles de Victor Capoul..... 750
12.2.2.2 Donatrice et mondaine : la « carrière » de Madame Maurice Grau hors scène 754
Partie IV. Maurice Grau et l'impérialisme culturel 761
Chapitre 13. Circulations artistiques et culture coloniale 765
13.1 Artistes explorateurs, spectacles de la conquête 767
13.1.1 La tournée au prisme du récit d'exploration..... 767
13.1.2 Faire spectacle de la conquête 770
13.2 Du récit de tournée au récit d'exploration : quand les artistes voyageurs prennent la plume... 775
13.2.1 Connaisseur ou simple témoin : donner à voir les particularités du pays traversé 776
13.2.2 Progrès, pittoresque et orientalisme : les grilles de lecture de l'ailleurs..... 779
13.2.2.1 Des États-Unis symboles d'avenir..... 779

13.2.2.2 Fictionnaliser et mythifier les Amériques 782
13.2.3 L'Autre au prisme de l'Europe, et de l'art 784
13.3 De l'importance de la diffusion : tournées et rivalités géopolitiques 791
13.3.1 Campagnes militaires et généraux : la rhétorique martiale de la tournée 791
13.3.1.1 Des troupes en campagne 792
13.3.1.2 Napoléon, César et Alexandre 795
13.3.1.3 Art et conquête 800
13.3.2 Tournées et action culturelle française 803
13.3.2.1 « L'opéra français est resté vainqueur. Et au prix de quelles luttes ! » 804
13.3.2.2 Représenter et diffuser le « génie de la France » 808
Chapitre 14. L'irrésistible attrait de l'Europe : intérioriser et s'approprier la domination culturelle 813
14.1 Se réjouir sans abandonner son esprit critique, ou comment l'on reçoit les artistes en tournée 815
14.1.1 Une présence évidente en circulation : l'exemple de la longue tournée d'opéra français de 1880-1882 815
14.1.2 Deux artistes exceptionnelles mais deux réceptions contrastées : Patti et Bernhardt à Mexico 822
14.2 Préférer les spectacles étrangers aux productions locales 830
14.2.1 « L'art par excellence » : presse et impérialisme informel 830
14.2.1.1 Prêcher pour l'art européen 831
14.2.1.2 Sarah Bernhardt, reine de l'art français 832
14.2.2 Jouer avec la barrière linguistique ? 837
14.2.2.1 Des spectateurs-lecteurs ? Les livrets bilingues en question 839
14.2.2.2 Recentrer son intérêt sur le corps et la voix de l'acteur 840
14.2.2.3 La langue, élément de distinction ? 844
14.3 Théâtres, affichage, rituel et tri social 850
14.3.1 Une surreprésentation médiatique de la haute société 850
14.3.2 Du théâtre comme vitrine et promoteur social 855
14.3.3 Ségrégations et invisibilisations 858
14.4 Résistances et réticences : l'envers de la tournée 868
14.4.1 Protestations morales et indignation : quand les artistes ne sont pas (ou plus) les bienvenus 868
14.4.1.1 L'immoralité de l'opéra bouffe en question 868
14.4.1.2 « Un acteur […] appartient absolument au public » : Capoul exfiltré de La Havane en 1883 873
14.4.2 Invisibilité et marginalité des tournées 876

Conclusion **883**

Table des illustrations (cartes, images, tableaux) **901**

Table des cartes 901
Table des images 901
Table des tableaux 906

Sources et bibliographie **909**

Sources **913**

Bibliographie **953**

Annexes **977**

Annexe 1 : Chronologie des tournées et saisons Grau (juin 1872-mars 1904) 978
Annexe 2 : Directions théâtrales de Maurice Grau (et associés). 1147
Annexe 3 : Artistes ayant collaboré avec Maurice Grau (1872-1904) 1154
Annexe 4 : Ouvrages au répertoire des compagnies engagées par Maurice Grau 1262
Annexe 6 : Documents d'archives 1315
Annexe 7 : Arbre généalogique de la famille Grau 1351
Annexe 8. Maurice Grau, repères chronologiques 1352

Index **1354**