

Faculté de philosophie, arts et lettres

Les théâtres et l'affiche illustrée : étude de la production parisienne entre 1881 et 1914

Auteur : Marcia Hisette

Promoteur : Joël Roucloux

Année académique 2018-2019

Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de Master en histoire de l'art et archéologie, orientation générale, à finalité spécialisée en Iconologie et culture visuelle

Remerciements

Je souhaiterais remercier mon promoteur, le professeur Joël Roucloux, pour ses relectures attentives, sa disponibilité ainsi que pour m'avoir guidé à travers ce travail.

Je remercie monsieur Etienne Jollet, professeur à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne pour ses quelques conseils concernant mon projet.

Au personnel du Musée d'Ixelles : Anne Carre et Stéphanie Masuy, pour m'avoir communiqué de précieuses informations.

Et enfin, j'aimerais remercier mes amis et ma famille, qui ont été d'un soutien sans faille au cours de ces cinq ans d'études.

Table des matières

Introduction	6
Chapitre 1 : Un sujet fréquemment abordé : état de la question sur l’affiche illustrée	10
Chapitre 2 : Contexte historique et culturel : l’affiche et le théâtre à Paris	18
2.1. L’affiche : publicité et objet d’art	18
2.1.1. L’épanouissement de l’affiche à Paris	18
2.1.2. « Ce que coûte une affiche »	20
2.1.3. Particularités publicitaires	21
2.2. Histoire et particularités du théâtre durant la Belle Epoque	23
2.2.1. Des premières institutions à la « dramaturgie »	23
2.2.2. Les représentations à la Belle Époque	25
2.2.3. Établissements et distinctions sociales	26
2.3. Réalisme, Naturalisme, Art Nouveau et Symbolisme	29
Chapitre 3 : Constitution et présentation du corpus d’affiche	32
Chapitre 4 : Les diverses influences d’un « réseau coopératif »	38
4.1. Introduction	38
4.2. Des identités diverses : les artistes	40
4.2.1. Alfons Mucha (1860 – 1939)	40
4.2.2. Henri de Toulouse-Lautrec (1864 – 1901)	43
4.2.3. Eugène Grasset (1845 – 1917)	44
4.2.4. Théophile-Alexandre Steinlen (1859 – 1923)	46
4.2.5. Manuel Orazi (1860 – 1934), Eugène Ogé (1861 - 1936), Albert Guillaume (1873 – 1942) et Edouard Dédalle (1848 – 1912)	47
4.3. L’influence de l’Art Nouveau et du Réalisme	49
4.4. Le rôle du commanditaire : le théâtre	52
4.4.1. Les théâtres de l’État : les cas de la Comédie-Française et de l’Odéon	52
4.4.2. Sur les boulevards : les théâtres des bourgeois	54

4.4.3. L'avant-garde théâtrale	59
Chapitre 5 : La transmission d'un message publicitaire	62
5.1. Introduction	62
5.2. La composition et la narration du récit	63
5.3. L'utilisation des couleurs : entre symbolisme et fonction phatique	68
5.4. L'utilisation des références culturelles	71
Chapitre 6 : L'affiche comme miroir de la société.....	76
6.1. Introduction	76
6.2. Le nationalisme.....	77
6.3. La place des femmes.....	81
6.4. La représentation sociale	84
Chapitre 7 : Les particularités de l'affiche de théâtre : comparaison avec la production des cafés-concerts	88
Conclusion.....	96
Bibliographie	100
Illustrations.....	110
Table et source des illustrations	164

Introduction

Que ce soit aujourd'hui ou il y a plus d'un siècle, l'affiche a été largement étudiée. Déjà au milieu du XIX^{ème} siècle, apparaissent des ouvrages et des revues spécialisés consacrés au sujet.¹ L'affichomanie, qui se développe à partir de 1890, a rendu possible la transmission temporelle d'un art qui était conçu comme éphémère. L'histoire en a été retracée dans de nombreux ouvrages récents, qui permettent aujourd'hui d'avoir une vue d'ensemble de l'art de l'affiche.

Le développement de celle-ci est intimement lié à la révolution industrielle. Cette dernière amène de nouvelles façons de consommer des biens par une mutation des moyens de production. L'offre anticipe la demande, qui doit désormais être suscitée au moyen de la publicité.² L'affiche devient le médium idéal de pour transmettre des messages commerciaux à l'attention d'un public vaste et varié.

Paris tient un rôle central dans ce développement.³ La ville domine le marché de l'art depuis le Second Empire. Ses écoles artistiques sont fréquentées par des artistes venant de diverses origines⁴. En parallèle, de nombreux éditeurs s'y installent, permettant une large diffusion d'estampes.⁵ La rencontre de ces deux éléments permettra à la capitale française de devenir celle des grands maîtres des affiches illustrées.

L'essor de l'affiche parisienne arrive en même temps que le développement des loisirs. L'amélioration du niveau de vie⁶ et l'arrivée de l'électricité permettent une croissance des divertissements⁷. Le théâtre est cité par les guides de l'époque comme l'activité reine de la ville⁸. S'il est considéré par les classes bourgeoises comme le plus intelligent des divertissements de l'époque, il commence à être concurrencé par l'arrivée de nouveaux types de spectacles, comme les cirques ou les cafés-concerts⁹.

¹ N.-H. ZMELTY, *L'affiche illustrée à la Belle époque : la collection Dutailly*, catalogue d'exposition, Centre National du Graphisme (Signe), exposition du 23 septembre 2017 au 7 janvier 2018, Chaumont, 2017, p. 17.

² IBIDEM, p. 23 -24.

³ L. SALAMON, *Comment regarder... la gravure : vocabulaire, genres et techniques*, trad. de l'italien par C. Mulkai, Hazan, Paris, 2011, p. 146

⁴ C. CHARLE, *Paris Fin de Siècle. Culture et Politique*, Seuil, 1998, p. 41.

⁵ IBIDEM, p.146.

⁶ J GARRIGUES et P. LACOMBRADÉ, *La France au XIXe siècle. 1814-1914*, 3^e ed., Armand Colin, Paris, 2015. Collection U, p. 175.

⁷ P. GOETSCHÉL et E. LOYER, *Histoire culturelle de la France : de la Belle Epoque à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 35.

⁸ Ch. PROCHASSON., *Paris 1900 : essai d'histoire culturelle*, Paris, Calmann-Lévy, 1999, p. 250.

⁹ J.-C. YON, *Théâtres parisiens : un patrimoine du XIXe siècle*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2003, p. 12.

Les affiches créées pour des théâtres parisiens durant la Belle Epoque s'avèrent alors être des sujets particulièrement intéressants. Elles lient à la fois l'essor d'une pratique artistique ainsi qu'une pratique sociale qui se démocratise de plus en plus. Cependant, si les spectacles (café-concert, cirques, music-hall...) font produire un nombre très important d'affiches illustrées, cela n'est pas le cas du théâtre, qui utilise de façon presque privilégiée une affiche typographique. La production d'affiches illustrées existe, mais elle est minoritaire¹⁰.

C'est sans doute cette faible production qui explique le peu d'ouvrage consacrés à ce sujet. Déjà en 1896, Ernest Maindron, dans son livre *Les affiches illustrées (1886-1895)*, se désintéresse des affiches de théâtre « Le théâtre paraît s'éloigner de l'affiche illustrée à laquelle il était pourtant resté fidèle pendant de longues années et qui lui a fourni bien des succès. [...] Aujourd'hui, ce sont, en général les théâtres de second ou troisième ordre qui ont recours à la publicité par l'image, il y a peu de leurs placards qui méritent une mention spéciale [...] »¹¹.

Aujourd'hui, il existe des analyses ponctuelles de ces affiches, notamment concernant celles créées par Alphonse Mucha, Eugène Grasset ou Henri de Toulouse-Lautrec, mais il n'existe pas encore d'étude générale. Le but de ce travail sera donc de réaliser une analyse de ces productions et d'en donner les caractéristiques principales.

L'étude du sujet se fera en plusieurs étapes. La première consistera en un état de la question. L'affiche étant un sujet largement étudié, il conviendra de répertorier les principales sources, ainsi que la part qu'elles font aux affiches réalisées pour des théâtres.

Ensuite, des éléments de contexte seront donnés sur les éléments constituant le sujet d'étude. Ce chapitre se divisera en trois parties. Le premier abordera l'histoire de l'affiche, ainsi que les spécificités relatives au médium. Le second consistera en un historique des institutions théâtrales en France. La dernière partie de ce chapitre proposera un récapitulatif des mouvements artistiques et littéraires existants durant la période étudiée.

Après avoir défini ces éléments, il sera possible de constituer un corpus d'étude, le plus varié possible. La sélection d'affiches se fera grâce à deux critères principaux. Tout d'abord, la période de création doit être située entre 1881, date à laquelle il est autorisé d'afficher partout où ce n'est pas explicitement interdit¹², et 1914, fin canonique de la Belle Epoque. Ensuite, les affiches doivent avoir été réalisées pour une représentation ayant eu lieu dans la capitale

¹⁰ A. WEILL, *L'Encyclopédie de l'affiche : le dessin graphique*, Hazan, Paris, 2011, p. 216.

¹¹ E. MAINDRON, *Les affiches illustrées (1886-1895)*, G. Boudet, Paris, 1896, p. 138.

¹² A. WEILL, *L'Encyclopédie... op. cit.*, p. 9.

française, excluant ainsi les nombreuses œuvres produites pour les tournées en province. Les affiches sélectionnées devront représenter la diversité de la création artistique et théâtrale de l'époque.

Howard Becker, dans son ouvrage *Les mondes de l'art*¹³, décrit toute production artistique comme étant le fruit d'une chaîne de coopération. Celle-ci sera constituera le sujet du premier chapitre dédié à l'analyse du corpus. Tout d'abord, la première personne concernée par la création de l'affiche est l'artiste qui la réalise. Il intègre dans ses compositions des éléments qui lui sont propres. Chaque artiste représenté dans le corpus sera présenté, et il sera intéressant d'étudier quels éléments lui sont propres, et quelles influences ont pu déterminer l'apparence de sa production. Ensuite, ces artistes et leurs œuvres seront mis en relation avec les mouvements artistiques dans lesquels ils s'inscrivent. Certaines idées issues des grands mouvements artistiques trouvent une illustration dans ces affiches. Enfin, il faudra s'attarder sur la question du commanditaire, le théâtre. Le but de cette dernière partie sera d'établir si les théâtres adaptent leur communication en fonction de leur statut ou du type de public qui les fréquentent.

Le second chapitre sera consacré à la transmission du message publicitaire. Ce type d'image doit transmettre son message aussi clairement que possible. Les divers éléments de composition de l'affiche peuvent donc revêtir un sens particulier ou aider à communiquer l'information¹⁴. Le premier élément étudié sera la composition générale de l'affiche. En effet, du premier coup d'œil, le spectateur peut constater qu'il n'existe pas un format général, mais plutôt une multitude. Il sera donc intéressant d'analyser les variations de ces formes et les différences qu'elles induisent dans la transmission du message publicitaire. Le deuxième point abordé sera les techniques mises en place pour accrocher l'œil du flâneur parisien de la Belle Époque. Ce dernier étant entouré d'affiches, les artistes devaient trouver des stratagèmes pour permettre à leur production de se démarquer. La dernière partie de ce chapitre sera consacrée aux éléments symboliques présents dans les affiches. Celles-ci devant communiquer un message de manière claire, il est intrigant d'apercevoir des symboles qui viennent brouiller la compréhension.

L'affiche est cependant bien plus qu'un message publicitaire, il s'agit également d'une œuvre d'art reflétant les préoccupations de son époque. Trois thèmes ont été sélectionnés, car

¹³ H. BECKER, *Les mondes de l'art*, trad. de l'anglais par J. Bouniort, Paris, Flammarion, 2006 (Champs).

¹⁴ R. BARTHES, « Rhétorique de l'image », *Communications*, t. 4, 1964, Paris.

ils étaient particulièrement illustrés dans le corpus d’affiche. Le nationalisme sera le premier à être abordé. Il est représenté par deux éléments : la présence militaire et l’antisémitisme. Ensuite, la question de la place des femmes dans la société de la Belle Epoque sera évoquée. Les femmes présentes sur les affiches ne sont pas issues de l’idéal bourgeois, il sera donc intéressant de s’interroger sur leur identité et leur présence dans la production publicitaire. La période étudiée voit également des mouvements ouvriers proliférer. Les protagonistes de ceux-ci sont représentés sur les affiches, tout comme d’autres classes sociales.

Comme dit précédemment, les affiches réalisées pour des théâtres ne jouissent pas d’une grande fortune critique. Au contraire, les cafés-concerts, ainsi que leurs productions publicitaires, ont été largement étudiés au fil du temps. En comparant les affiches créées pour des théâtres avec celles réalisées pour ces autres endroits de divertissements, certaines caractéristiques propres apparaîtront plus clairement.

Après la constitution du corpus, son analyse et la comparaison des résultats obtenus, il sera possible de formuler une conclusion. Cette dernière aura pour but de donner les caractéristiques d’une affiche de théâtre durant la Belle Epoque et d’en donner les différentes typologies possibles.

Chapitre 1 : Un sujet fréquemment abordé : état de la question sur l’affiche illustrée

L’affiche illustrée a, depuis ses débuts, été au centre de nombreux ouvrages. Certains sont régulièrement cités comme des sources dans le cadre de recherche plus contemporaine. Parmi ceux-ci, trois se distinguent particulièrement : celui d’Ernest Maindron¹⁵, *Les affiches illustrées 1886-1895* (datant de 1896), celui d’André Mellerio¹⁶, *La lithographie originale en couleur* (1898) et la revue de Roger Marx¹⁷, *Les maîtres de l’affiche (1896 – 1900)*. Ces trois ouvrages permettent de retracer une histoire de l’affiche au travers des yeux des contemporains, et il n’est donc pas étonnant qu’ils soient régulièrement cités.

Ernest Maindron tente dans son livre de recenser toutes les affiches réalisées entre 1886 et 1895. Il divise son œuvre en trois majeures parties : la première est consacrée à la genèse de l’affiche, la seconde dresse une courte biographie de chaque artiste actif durant ces dix années et la dernière est le recensement des affiches, classées par thèmes. L’auteur rédige également des présentations des œuvres remarquables. Cet ouvrage étant particulièrement complet et offrant un regard contemporain sur l’art de l’estampe, il sera fréquemment cité lors de ce travail.

La lithographie originale en couleur d’André Mellerio n’est pas consacré uniquement à l’affiche, mais bien à la gravure lithographique sous toutes ses formes. Tout comme celui de d’Ernest Maindron, ce livre est divisé en trois majeures parties : l’histoire de la lithographie, le recensement des principaux artistes : éditeurs, marchands, imprimeurs et publications, et enfin un questionnement sur la place de la lithographie dans la société de la Belle Epoque.

Les cinq volumes de la revue de Roger Marx, *Les Maitres de l’affiche*, sont regroupés dans une anthologie, introduite par Alain Weill. Cet ouvrage offre un point de vue sur les productions publicitaires, année par année, par les préfaces de Roger Marx, mais aussi par la sélection d’affiches reproduites. Cependant, comme c’est aussi le cas pour les ouvrages précédents, le corpus d’affiches n’est pas représentatif de la production annuelle. Un quart des affiches représentées dans *Les Maitres de l’affiche* sont réalisées par Jules Chéret, la revue et l’artiste ayant le même imprimeur¹⁸.

¹⁵ E. MAINDRON, *Les affiches illustrées (1886-1895)*, G. Boudet, Paris, 1896.

¹⁶ A. MELLERIO, *La lithographie originale en couleurs*, L’estampe et l’affiche, Paris, 1898.

¹⁷ A. WEILL et J. RENNERT, *Les maîtres de l’affiche 1896-1900*, trad. par Bernard Jacobson, Chêne, Paris, 1978.

¹⁸ A. WEILL, « Introduction », dans J. RENNERT, R. MARX, et A. WEILL, *Les maitres de l’affiche, 1896-1900*, trad. par Bernard Jacobson, Paris, Chêne, 1978, p. 4.

Parmi ces trois auteurs, seul Ernest Maindron fait explicitement référence aux affiches de théâtre lors d'un paragraphe. Elle n'est jamais citée dans l'ouvrage d'André Mellerio, tandis qu'elle apparaît au travers de certaines illustrations dans la revue de Roger Marx.

Outre ces sources anciennes, il existe également un certain nombre de livres presque uniquement illustrés, les textes se limitant à une introduction sur le sujet de l'affiche en général. Ces productions restent intéressantes car elles répertorient des affiches selon une thématique (Music-hall¹⁹, danse²⁰, le Salon des Cents²¹, théâtres et studios des Champs-Élysées²²). Il est ainsi possible de voir un ensemble d'affiches et de pouvoir facilement les comparer. Il manque cependant un peu d'information pour pouvoir analyser ces productions artistiques aisément.

*L'affiche, miroir de l'histoire*²³, un livre écrit par Max Gallo en 1973 apporte un nouvel éclairage. Lors d'un chapitre consacré à la Belle Époque, l'auteur analyse la production publicitaire à la lumière du contexte politique et social. Parmi les éléments évoqués, se trouve une brève présentation des grands divertissements de l'époque, ainsi que leurs liens avec la production d'affiches.

Le catalogue d'exposition *Les murs s'affichent : 200 affiches de la Belle Époque au musée d'Ixelles*²⁴ datant de 2004, propose une sélection d'affiches et des commentaires sur celles-ci. L'introduction comporte une mise en contexte sur l'apparition de l'affiche à Paris, citant des noms d'artistes et de personnages connus du grand public de la Belle Époque. Les auteurs analysent plusieurs affiches de théâtre, via différentes entrées : l'artiste, le style et la représentation de, dans tous les cas, l'actrice. Le catalogue du Musée d'Ixelles²⁵, publié en 2010, consacre un chapitre entier à l'art de l'affiche. Plusieurs artistes sont représentés, et certaines affiches sont étudiées. Parmi celles-ci, des affiches créées pour des théâtres.

Le livre *L'intelligence des affiches*²⁶ de 2011 retrace une brève histoire de l'affiche à la Belle Époque. L'auteur extrait les différents traits caractéristiques relatifs à la production de cette période. Il consacre un paragraphe à l'essor des affiches de « spectacles », mot à comprendre ici dans un sens de « divertissements », regroupant théâtre, opéra, cabaret, music-hall et le début du cinéma. Pierre Fresnault-Deruelle propose également dans son introduction

¹⁹ A. WEILL, *100 ans d'affiches de music halls parisiens*, Chêne, Paris, 1977.

²⁰ J. RENNERT et T. WALTER, *100 ans d'affiches de la danse*, H. Verrier, Paris, 1975.

²¹ J. VAN DEPUTTE, *Le Salon des Cent : 1894-1900, affiches d'artistes*, catalogue d'exposition, Paris Musées (ed.), 1994, Musée Carnavalet.

²² *Théâtre, comédie et studio des Champs Élysées : 100 affiches légendaires*, Verhale éditions, 2013.

²³ M. GALLO, *L'affiche : miroir de l'histoire, miroir de la vie*, Paris, Laffont, 1973.

²⁴ EPHREM et I. SIX, *Les murs s'affichent : 200 affiches de la Belle Époque au musée d'Ixelles*, catalogue d'exposition, octobre 2004, Alice, 2004.

²⁵ C. LEBLANC (coord.), *Musée d'Ixelles. Les collections*, SilvanaEditoriale, Ixelles, 2010.

²⁶ P. FRESNAULT-DERUELLE, *L'intelligence des affiches*, Pyramyd, Paris, 2011.

les différentes strates dans lesquelles l’affiche prend naissance (le contexte historique et géographique, le support de médiation et le contexte culturel), qui sont les éléments-clefs à prendre en compte lors d’une étude.

La même année, Alain Weill, grand spécialiste de l’affiche, publie une *Encyclopédie de l’affiche*²⁷. Outre les différents éléments de l’histoire de l’affiche repris dans cet ouvrage, il consacre une catégorie entière à l’affiche de théâtre, malheureusement restreinte. Il différencie cependant les pièces de théâtre et les pièces de Boulevards, plus populaires. Cet ouvrage reste une référence, car il cite un grand nombre d’artistes et de types d’affiches, donnant un aperçu global de la production totale.

Dans la bibliographie de *L’affiche illustrée : au temps de l’affichomanie*²⁸, il y a parmi les sources le livre d’Ernest Maindron. L’auteur cite également beaucoup d’autres sources contemporaines à la naissance et l’apogée de l’affiche, tout en retraçant l’histoire de celles-ci au travers de ces sources. Mis à part des illustrations représentant des affiches de théâtre, ce livre n’apporte qu’un nombre restreint d’informations par rapport aux sources précédentes.

Il y a trois ans, Alain Weill a publié un nouveau livre sur l’affiche *L’affiche au temps de l’Art Nouveau*²⁹. Il divise son livre en aires géographiques et décrit les différences stylistiques régionales présentes en Europe. Il propose quelques chapitres sur des thématiques récurrentes dans les affiches, mais l’affiche de théâtre n’en fait pas partie. Il parle cependant d’artistes comme Alfons Mucha ou Eugène Grasset, en montrant des exemples d’œuvres réalisées pour des théâtres.

L’ouvrage le plus récent a été réalisé en 2017. Écrit par Nicolas-Henry Zmelty (le même auteur que *L’affiche illustrée au temps de l’affichomanie*), *L’affiche illustrée à la Belle Epoque*³⁰ fait une synthèse des différentes informations trouvées dans les ouvrages précédents : il cite les sources anciennes, propose des clefs de lecture et des typologies pour les affiches de la Belle Epoque, trace des portraits d’artistes (comme Chéret, Mucha, ou encore Lautrec) et donne des éléments contextuels. Encore une fois, il n’y a pas de section du livre consacrée exclusivement à l’affiche de théâtre, même si quelques exemples illustrés y font référence.

Les ouvrages consacrés à l’affiche n’étudient que rarement le sujet du théâtre. Pourtant, celui-ci occupe une place importante dans l’histoire culturelle française de la fin du XIX^{ème} et début du XX^{ème} siècle. Une œuvre de plusieurs tomes, écrite entre 1905 et 1910 par Louis-

²⁷ A. WEILL, *L’Encyclopédie de l’affiche : le dessin graphique*, Hazan, Paris, 2011.

²⁸ N.-H. ZMELTY, *L’affiche illustrée : au temps de l’affichomanie (1889-1905)*, Mare et Martins Arts, Paris, 2014.

²⁹ A. WEILL, *L’affiche au temps de l’Art Nouveau*, Hazan, Paris, 2015.

³⁰ N.-H. ZMELTY, *L’affiche illustrée à la Belle époque : la collection Dutailly*, catalogue d’exposition, Centre National du Graphisme (Signe), exposition du 23 septembre 2017 au 7 janvier 2018, Chaumont, 2017.

Henry Lecomte³¹, recense tous les théâtres présents à Paris depuis le début de son histoire. La part des théâtres existant durant la Belle Epoque est grande. Cet ouvrage permet d'avoir le nom de l'institution (voir les noms, dans certains cas), mais aussi son adresse et parfois même, sa programmation. Il n'est cependant jamais fait mention des affiches ou des moyens commerciaux mis en œuvre par ces institutions.

Un ouvrage de 1991, *La France de la Belle Epoque, 1896 – 1914*³², explique que le théâtre devient durant cette période « libérateur et révélateur ». Il corrobore également ce qui apparaît dans l'œuvre citée précédemment : le théâtre se développe et de plus en plus de tentatives de création de théâtres plus populaires apparaissent. Cet engouement est expliqué dans le livre de Christophe Charle, *Paris Fin de Siècle. Culture et Politique*³³, qui explique dans plusieurs paragraphes l'importance sociale de ces institutions culturelles. Il émet également la différence qui sera citée chez Weill entre les salles de théâtre « traditionnelles » et les salles de « boulevard ». Il joint à ces explications une carte géolocalisant les différents théâtres de Paris et donne des idées des recettes des différents établissements.

Un ouvrage collectif édité par le Petit Palais et datant de 2002³⁴ parle brièvement dans son introduction du théâtre comme d'une « source iconographique inépuisable pour les artistes ». Plusieurs articles sont présents dans la suite, évoquant des célèbres affichistes, comme Steinlen, Chéret, Toulouse-Lautrec ou encore Eugène Grasset. Leurs travaux sont analysés.

Sorti en 2011, *Histoire culturelle de la France*³⁵ donne beaucoup d'éléments de contexte pour comprendre la société et la vision de la culture à cette époque. Le monde urbain est de plus en plus alphabétisé. C'est l'heure de gloire pour les quotidiens et les revues, qui sont des vecteurs culturels importants. Mais, surtout, la Belle Epoque fait la part belle aux arts mineurs, comme les affiches, qui sont prisées par les parties moins aisées de la population urbaine (comme les ouvriers et les petits bourgeois). C'est également la naissance d'une culture médiatique, le début d'une publicité présente de façon permanente dans la ville, avec les colonnes Morris. L'auteur dresse ensuite la liste des divertissements de l'époque, proposant un texte sur les différentes salles de spectacle, et les différentes classes sociales qu'on y retrouve.

³¹ L.-H. LECOMTE, *Histoire des théâtres de Paris. 1402 – 1911*, ([Reprod. En Fac Similé]), s.l., 1905 – 1910.

³² D. LEJEUNE, *La France de la Belle Epoque : 1896 – 1914*, Paris, Armand Colin, 1991.

³³ C. CHARLE, *Paris Fin de Siècle. Culture et Politique*, Seuil, 1998.

³⁴ *Paris 1900 dans les collections du Petit Palais, Musées des Beaux Arts de la ville de Paris*, Bruxelles, Marot, 2002.

³⁵ P. GOETSCHER et E. LOYER, *Histoire culturelle de la France : de la Belle Epoque à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2011.

Jean-Claude Yon, spécialiste de l'histoire du théâtre, écrit en 2012 *Une histoire du théâtre à Paris : de la Révolution à la Grande Guerre*³⁶. Un chapitre entier est dédié à la Belle Epoque. L'auteur y décrit l'histoire des différents établissements parisiens, et évoque des questions plus pratiques, comme le fonctionnement commercial des théâtres ou les multiples éléments qui se trouvaient dans la salle. Malgré l'abondance de détails, les affiches ne sont jamais mentionnées.

Trois ans plus tard, un ouvrage précis sur l'histoire de la France au XIX^{ème} siècle est publié³⁷. Passant en revue le contexte économique, politique et social du pays durant cette période, il s'arrête également sur les évolutions culturelles. Une vingtaine de pages sont consacrées aux différents aspects culturels de la Belle Epoque. Cette période voit naître des loisirs accessibles pour une plus grande majorité des classes sociales. L'affiche est mentionnée, tout comme le théâtre. Ces deux éléments connaissent une popularité grandissante, même en dehors des murs de la capitale française. Des noms sont cités, comme celui d'Henri de Toulouse-Lautrec ou d'Alfons Mucha.

Les monographies consacrées aux œuvres de ces deux artistes sont nombreuses. Dans toutes, les affiches y occupent une place importante. Dans *Toulouse-Lautrec*³⁸, écrit en 1999 par Bernard Denvir, l'histoire de l'affiche est encore une fois retracée, pointant ici l'importance de Chéret dans son développement. La vie de Henri de Toulouse-Lautrec permet de mettre en parallèle l'affiche et le théâtre dans toutes ses formes, qu'il fréquenta assidument durant sa vie (notamment le théâtre Libre d'André Antoine et l'Opéra). Il consacre d'ailleurs quelques lithographies à des pièces comme *Phèdre*, *Faust* ou *Les Femmes savantes* et réalisa une affiche pour une pièce de Jean Richepin, au théâtre Antoine, *La Gitane*.

L'affiche occupe aussi une place importante dans l'œuvre d'Alphonse Mucha. Une monographie consacrée à l'artiste³⁹ analyse certaines affiches qu'il a créées, notamment celles pour le théâtre de la Renaissance, en expliquant le contexte de la commande et la procédure suivie pour la réalisation. L'auteur compare l'affichiste tchèque aux autres, et note l'influence que ce dernier a eue sur l'art décoratif. Un article dans un catalogue d'exposition⁴⁰ est spécialement consacré aux affiches réalisées par l'artiste. Dans celui-ci, peu d'analyses

³⁶ J.-C. YON, *Une histoire du théâtre à Paris. De la révolution à la grande guerre*, Aubier, Collection historique, 2012.

³⁷ J GARRIGUES et P. LACOMBRADÉ, *La France au XIX^e siècle. 1814-1914*, 3^e ed., Armand Colin, Paris, 2015. Collection U

³⁸ B. DENVIR, *Toulouse-Lautrec*, trad. de l'anglais par Rozenberg L., Paris, Thames and Hudson, 1999

³⁹ *Alphonse Mucha*, Gründ et Fondation Mucha, 2000.

⁴⁰ J.-L. GALLEMIN, « Les affiches », p. 70-113, dans Husslein-Arco A. (dir.), *Alfons Mucha*, catalogue d'exposition, [Vienne, Belvédère, 12 février au 1 juin 2009; Musée Fabre, Montpellier, 20 juin – 20 septembre 2009 ; Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, Munich, 9 octobre – 24 janvier 2010]. 2009.

d'œuvres particulières, mais en revanche, on retrouve une contextualisation de l'affichomanie à la Belle Epoque. Le catalogue de l'exposition de 2018 au Musée du Luxembourg⁴¹ dédie un article détaillé à la carrière d'affichiste de l'artiste, ainsi que des analyses des affiches qu'il réalisa pour Sarah Bernhardt.

Eugène Grasset bénéficie aussi d'un ouvrage lui étant entièrement consacré. Il s'agit d'un catalogue d'exposition⁴² réalisé par le Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne. Il se divise en une dizaine d'article, dont un consacré à l'affiche. L'angle choisi est celui de la réception critique des œuvres de l'artiste, n'apportant donc pas plus d'informations sur les affiches de théâtres.

Le dernier artiste de la sélection à avoir été au centre de recherches est Eugène Ogé. Encore une fois, il s'agit d'un catalogue⁴³ issu d'une exposition qui eut lieu en 1998 à la Bibliothèque Forney à Paris. Les textes décrivent la vie de l'artiste. Il réalisa quelques affiches de théâtres, dont certaines sont reprises dans l'ouvrage.

Des informations sur l'affiche Belle Epoque se trouvent aussi dans des livres consacrés à l'Art Nouveau. Dans de nombreux documents, comme celui de Jean-Michel Leniaud, *L'Art Nouveau*, 2009⁴⁴, le catalogue d'exposition *L'art Nouveau : la révolution décorative*⁴⁵ ou encore un ouvrage plus général de Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918. Une histoire transnationale*, 2015⁴⁶, l'affiche (ou plus globalement les arts décoratifs) est évoquée. Elle est souvent mentionnée comme un élément-clef de la culture de la fin du XVIII^{ème} et du début du XIX^{ème}. Les deux premiers ouvrages consacrés à ce mouvement regorgent d'illustrations qui permettent d'avoir une idée du type de productions en vogue.

Il est important de noter que les ouvrages présentés ci-dessus ne sont pas les seuls dans lesquels des informations concernant l'affiche de théâtre et son histoire peuvent être trouvées. Bien d'autres ont été consultés et se trouvent dans la liste bibliographique ci-jointe. Cependant, ils semblaient moins pertinents à inclure. Il faut aussi ajouter que les livres ne sont pas les seuls endroits où trouver des informations sur l'affiche. Il existe de nombreux musées à Paris

⁴¹ T. SATO (et. coll.), *Mucha*, catalogue d'exposition, Musée du Luxembourg, Paris, 12 septembre 2018 – 27 janvier 2019, Paris, 2018.

⁴² C. LEPDOR (dir.) *Eugène Grasset 1845-1917 : l'art et l'ornement*, catalogue d'exposition, Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 18 mars 2011 au 13 juin 2011, Milan, 5 Continents Edition, 2011.

⁴³ A.-C. LELIEUR et R. BACHOLLET, *Eugène Ogé. Affichiste : 1861 – 1936*, catalogue d'exposition, Bibliothèque Forney, Paris, du 26 mai au 1^{er} août 1998, Paris, 1998.

⁴⁴ J.-M. LENIAUD, *L'Art Nouveau*, Citadelles et Mazenod, Paris, 2009 (Les Grandes Civilisations).

⁴⁵ M. RESTELLINI (dir.), *L'art Nouveau : la révolution décorative*, catalogue d'exposition, Pinacothèque de Paris, 18 avril – 8 septembre 2013, Skira, 2013.

⁴⁶ B. JOYEUX-PRUNEL, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918. Une histoire transnationale*, Gallimard, Paris, 2015.

évoquant ce sujet. Malheureusement, plusieurs d'entre-deux sont soit entièrement⁴⁷ ou partiellement fermés⁴⁸. Il est possible de voir des affiches Belle Epoque et d'en apprendre un peu plus sur celles-ci aux Musée d'Ixelles (Bruxelles), Musée de la vie de Montmartre ou encore au Musée Fragonard (ancien théâtre reconverti en boutique de parfums). Mais, malgré l'immense succès contemporain de ces affiches, elles ne s'exposent pas aux côtés des autres œuvres des artistes, comme c'est par exemple le cas au musée d'Orsay (qui a pourtant une salle entière consacrée à Toulouse-Lautrec et une autre à Bonnard).

⁴⁷ Le musée Carnavalet.

⁴⁸ Le musée des arts décoratifs –section temps moderne et contemporaine, ou le Petit Palais qui, lors de ma visite, n'exposait plus les œuvres reliées aux affiches.

Chapitre 2 : Contexte historique et culturel : l’affiche et le théâtre à Paris

2.1. L’affiche : publicité et objet d’art

2.1.1. L’épanouissement de l’affiche à Paris

Dès la fin du XVIII^{ème} siècle, les grands centres urbains voient leurs murs se couvrir d’affiches, principalement typographiques⁴⁹. C’est durant cette même période qu’est introduite une nouvelle technique de gravure, la lithographie. Durant la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, cette technique sera celle privilégiée par les artistes dans la création d’affiches publicitaires illustrées⁵⁰.

La gravure est majoritairement utilisée car elle permet une large diffusion de l’image réalisée. La lithographie, inventée par Aloys Senefelder, sera alors la technique la plus répandue dans le monde de l’affiche. Elle est particulièrement appréciée des artistes parce qu’elle permet de retransmettre les qualités du dessin originel. Elle permet également de réaliser des estampes en couleurs. Les affichistes lui trouveront encore un autre avantage : l’infinité du nombre de reproductions possibles grâce à la solidité de la matrice⁵¹. Ainsi, à partir de 1848, il est possible d’imprimer dix-mille feuilles en une heure⁵². Depuis 1890, différents ouvrages comme *L’estampe originale* de Roger Marx et *Les peintres graveurs* d’Ambroise Vollard sont publiés et font connaître au procédé technique un essor important⁵³.

La lithographie utilise une pierre calcaire sur laquelle l’artiste dessine avec un crayon gras. Ensuite, il fixera le dessin grâce à une solution composée d’eau, d’acide nitrique et de gomme arabique. Celle-ci rend les zones vierges de la pierre perméable à l’eau. Elle est ensuite plongée dans l’eau, puis encrée à l’aide d’un rouleau. Les zones vierges rejettent l’encre, tandis que les zones grasses la retiennent. La pierre n’est cependant pas le seul support, des plaques de zinc et du papier report sont également utilisés⁵⁴.

Outre l’évolution technique, d’autres éléments entrent en compte dans la genèse de l’affiche. Tout d’abord, la révolution industrielle apparaît en France au début du XIX^{ème} siècle. Celle-ci change la façon dont les biens sont produits. L’offre anticipe la demande, que la

⁴⁹ A. WEILL, *L’Encyclopédie de l’affiche : le dessin graphique*, Hazan, Paris, 2011, p. 7.

⁵⁰ L. SALOMON et M. A. GONZÁLEZ, *Comment regarder... la gravure : vocabulaire, genres et techniques*, trad. de l’italien par C. Mulkai, Paris, Hazan, 2011, p. 34 (Guide des arts. Clés et repères).

⁵¹ L. SALOMON et M.A. GONZALEZ, *op. cit.*, p. 282.

⁵² J. BARNICOAT, *Histoire concise de l’affiche*, trad. de l’anglais par J. Carlander, Paris, Hachette, 1972, p. 8.

⁵³ C. ROGER-MARX, *La gravure originale au XIX^{ème} siècle*, Paris, Somogy, 1962, p. 183.

⁵⁴ L. SALOMON et M.a. GONZALEZ, *op. cit.*, p. 282.

publicité doit désormais susciter. En parallèle, Paris se métamorphose avec la percée des grands boulevards haussmanniens, peuplant ainsi la capitale française de nombreuses palissades.⁵⁵

Entre 1870 et 1890, l’affiche illustrée gagne de plus en plus d’importance. Durant cette période, « les placards sans image n’arrêtent plus les Parisiens » selon Ernest Maindron, auteur de *Les affiches illustrées 1886-1895*⁵⁶, un ouvrage publié en 1896. En effet, ces affiches typographiques proposent un texte condensé qui peut décourager la minorité de la population qui sait lire⁵⁷. L’estampe rentre ainsi dans le jeu publicitaire pour mieux toucher et convaincre les flâneurs parisiens⁵⁸. Il est aussi possible qu’elle soit apparue dans l’affiche pour pouvoir toucher un public plus large. Durant la Belle Epoque, même si l’alphabétisation fait des progrès, les citoyens issus de milieux sociaux défavorisés sont pour la plupart analphabètes.⁵⁹

L’affiche illustrée devient un objet d’art. Elle attire nombre de collectionneurs, créant ainsi un marché autour de la production, avec des vendeurs, des marchands d’art tels qu’Edmond Sagot et des revues spécialisées, comme *L’affiche* ou *L’estampe*⁶⁰. Parmi les grands ouvrages qui marquent cette mode de « l’affichomanie », il y a l’historiographie réalisée par Ernest Maindron, *Les affiches illustrées 1886-1895* et un volume des *Graveurs du XIX^{ème}* dédié à Jules Chéret. Les premières expositions entièrement consacrées au médium ou à ses artistes apparaissent dès 1884⁶¹. C’est grâce à cet engouement pour ce nouvel art que l’affiche, censée être éphémère, est rentrée dans le patrimoine.⁶²

Paris est un lieu propice pour le développement de cet art, les lois étant favorables à l’affichage. Depuis 1881, il est permis d’afficher partout où ce n’est pas interdit. Il n’y a que peu de cas de censure, aucune règle n’est imposée.⁶³

⁵⁵ EPHREM et I. SIX, *Les murs s’affichent : 200 affiches de la Belle Epoque au musée d’Ixelles*, catalogue d’exposition, octobre 2004, Alice, 2004, p. 7.

⁵⁶ E. MAINDRON, *Les affiches illustrées (1886-1895)*, G. Boudet, Paris, 1896, p. 1.

⁵⁷ M. MARTIN, *De l’affiche à l’affichage (1860-1980) : Sur une spécificité de la publicité française* In : *Histoire de la publicité en France* [en ligne], Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012 (consulté le 1/03/2019) [<http://books.openedition.org/pupo/3984>].

⁵⁸ J. RENNERT, R. MARX, et A. WEILL, *Les maîtres de l’affiche, 1896-1900*, trad. par Bernard Jacobson, Paris, Chêne, 1978, p. 11.

⁵⁹ GOETSCHEL P. et LOYER E., *Histoire culturelle de la France : de la Belle Epoque à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 10.

A l’époque, la population rurale et ouvrière, les femmes et les enfants n’ont pas un accès privilégié à la lecture.

⁶⁰ J. RENNERT, R. MARX, et A. WEILL, *op. cit.*, p. 8. ; N.-H. ZMELTY, *L’affiche illustrée à la Belle époque : la collection Dutailly*, catalogue d’exposition, Centre National du Graphisme (Signe), exposition du 23 septembre 2017 au 7 janvier 2018, Chaumont, 2017, p. 17.

⁶¹ E. MAINDRON, *op. cit.*, p. 23.

⁶² N.-H. ZMELTY, *op. cit.*, p. 17.

⁶³ A. WEILL, *L’Encyclopédie... op. cit.*, p. 9.

2.1.2. « Ce que coûte une affiche⁶⁴ »

Dans un ouvrage déjà cité, Ernest Maindron explicite tout le processus créatif qui amène à la production d'une affiche. Avant toute chose, il faut choisir l'artiste qui réalisera la commande. Le prix demandé, l'aptitude à suivre les demandes du commanditaire et le talent sont autant de critères qui pèsent sur le choix final. Ensuite, il faut se mettre d'accord sur la question du format, qui peut être choisi en fonction du budget consacré (plus l'affiche est grande, plus elle est chère) mais aussi en fonction de l'effet voulu. Avec ces données en mains, l'artiste donne son prix, qui peut encore évoluer au fil du temps. Celui-ci varie également en fonction du tirage : plus le nombre est grand, plus le prix à l'unité baisse.

Quelques jours après la commande, l'artiste montre ses croquis au commanditaire. Ces dessins resteront toujours la propriété artistique de l'artiste. Des reproductions de ces croquis sont envoyées à l'imprimeur. Une fois toutes les affiches sorties des machines, le commanditaire doit contacter une compagnie d'affichage, qui s'occupera d'afficher, d'entretenir et de conserver.⁶⁵

Ce travail de commande est rapidement exécuté et directement payé. Il permet aux artistes même peu connus de vivre de leur art⁶⁶. Le caractère public de l'affiche permet une double publicité : pour le produit évoqué ainsi que pour le créateur de l'image⁶⁷. Certains artistes se font d'ailleurs un nom grâce aux affiches, comme Eugène Grasset, Henri de Toulouse-Lautrec ou encore Théophile-Alexandre Steinlen⁶⁸. Le médium leur permet de montrer leurs virtuosités, le message publicitaire devient alors un prétexte⁶⁹.

L'argent gagné par un affichiste varie. Des personnages réputés peuvent demander de plus grandes sommes que ceux dont le trait n'est pas encore assuré. Toujours dans l'exemple donné par Ernest Maindron dans son ouvrage⁷⁰, le lecteur apprend qu'un artiste peut être payé entre 500 et 1000 francs pour une affiche. À titre de comparaison, durant la Belle Époque, le salaire moyen d'un ouvrier se situait entre 1000 et 1300 francs par mois⁷¹. Il s'agissait donc d'un métier permettant d'avoir une rentrée d'argent importante. Les artistes les plus reconnus peuvent s'y consacrer complètement et, le cas échéant, choisir pour qui réaliser les œuvres.

⁶⁴ E. MAINDRON, *op. cit.*, p. 6.

⁶⁵ IBIDEM., p. 7-11.

⁶⁶ M. MARTIN, *op. cit.*, p. 102.

⁶⁷ R. MARX, « Préface », dans J. RENNERT, R. MARX, et A. WEILL, *Les maîtres de l'affiche, 1896-1900*, trad. par Bernard Jacobson, Paris, Chêne, 1978, p. 11.

⁶⁸ N.-H. ZMELTY, *op. cit.*, p. 45.

⁶⁹ EPHREM et I. SIX, *op. cit.*, p. 7 ; E. MAINDRON, *op. cit.*, p. 4.

⁷⁰ E. MAINDRON, *op. cit.*

⁷¹ A. PROST, *Petite histoire de la France : de la Belle Époque à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2013 (Collection U Histoire), p.9.

2.1.3. Particularités publicitaires

L'affiche est une forme artistique particulière, car elle doit répondre à plusieurs critères liés à la communication d'une information.

Tout d'abord, elle doit être instantanément déchiffrable.⁷² Les artistes sont donc obligés d'utiliser un langage conventionnel, qui peut être rapidement compris par tout le monde.⁷³ Pour que la compréhension du message se fasse le plus facilement possible, les artistes doivent accentuer les traits de leurs personnages ou les caractéristiques des objets représentés, mais ils ne peuvent pas non plus trop s'éloigner de la réalité⁷⁴.

Par nature, l'affiche est une image fixe. Elle s'impose dans le champ de vision des passants. Dans un premier temps, il faut venir trouver le consommateur visé par la publicité, en collant le placard dans un quartier précis. Après, il faut qu'elle se démarque par son originalité, afin d'accrocher le regard et provoquer des sentiments chez le flâneur.⁷⁵

Après avoir attrapé le regard du spectateur, l'affiche doit inciter à la consommation. Pour séduire l'éventuel consommateur, l'artiste peut travailler sur la composition de l'affiche, la couleur ainsi que sur des procédés rhétoriques⁷⁶. En effet, certaines techniques de composition et certaines couleurs, comme le rouge et le jaune, permettent un meilleur rendement de la publicité.⁷⁷ De plus, les arguments utilisés dans la composition ne doivent pas seulement rappeler les capacités du produit vendu, mais aussi suggérer une solution aux maux de la réalité grâce à la consommation.⁷⁸ Ils peuvent aussi refléter un message d'appartenance à une classe de la société.⁷⁹

Ces derniers éléments indiquent que l'affiche est, indirectement, le témoignage d'un contexte culturel.⁸⁰ Elle constitue un miroir des activités des hommes d'une certaine société à un moment donné. De plus, elle influe sur le comportement des personnes de cette époque, car leur répétition dans l'environnement finit par ériger des normes « modernes ».⁸¹ La modernité d'un bien ou d'une affiche peut alors devenir un élément impactant pour le public dans son choix de consommation⁸².

⁷² N.-H. ZMELTY, *op. cit.*, p. 43

⁷³ F. ENEL, *L'affiche : fonctions, langage et rhétorique*, 2^{ème} ed., Tours, Mame, 1971 (Médium) p. 39.

⁷⁴ IBIDEM, p. 10.

⁷⁵ IBIDEM, p. 13;30.

⁷⁶ IBIDEM, p. 24- 25.

⁷⁷ M. PASTOUREAU, *Rouge, : histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2016, p. 187.

⁷⁸ F. ENEL, *op. cit.*, pp. 23, 24, 34.

⁷⁹ P. FRESNAULT-DERUELLE, *L'intelligence des affiches*, Pyramyd, Paris, 2011, p. 13

⁸⁰ IBIDEM.

⁸¹ F. ENEL, *op. cit.*, p. 35.

⁸² IBIDEM, p. 41.

Selon Françoise Enel, dans son ouvrage *L'affiche, fonction, langage et rhétorique*, l'affiche est composée de deux types de stimulus : les stimulus forts (comme l'image) et les stimulus faibles (comme le texte). Le texte vient le plus souvent dédoubler l'information déjà donnée dans l'image. C'est celui-ci qui communique les informations sur le bien en vente, comme, par exemple, le prix.⁸³

⁸³ IBIDEM, p. 22-23.

2.2.Histoire et particularités du théâtre durant la Belle Epoque

2.2.1. Des premières institutions à la « dramaturgie »⁸⁴

Durant la Belle Epoque, Paris est la capitale des plaisirs et du divertissement⁸⁵. Elle connaît un nombre important de théâtres et de lieux de spectacles en tout genre⁸⁶, qui lui donnent un rayonnement international⁸⁷. Différents types d'édifices destinés aux distractions se sont construits autour de la ville, adaptés à la vie sur place⁸⁸. Les théâtres n'y jouent pas qu'un rôle de divertissement, ils permettent également un rassemblement social presque quotidien⁸⁹.

Paris connaît des théâtres déjà bien avant l'effervescence du XIX^{ème} siècle. Selon Louis-Henry Lecomte, dans son ouvrage *Histoire des théâtres de Paris*⁹⁰, les premiers spectacles parisiens apparaissent au XV^{ème} siècle et les premiers théâtres sont construits durant le XVII^{ème} siècle. L'histoire de ses institutions est jalonnée de textes de loi, qui leur accordent de plus en plus de libertés.

Le 19 janvier 1791, un décret de l'Assemblée nationale, approuvé par Louis XVI, donne à tout citoyen le droit de construire un théâtre et d'y faire jouer des pièces⁹¹. Mais en 1807, Napoléon décida de fermer dix des dix-huit théâtres présents dans la Capitale et de restaurer les privilèges des théâtres officiels⁹², tombés lors de la révolution⁹³. Les autres théâtres en exercice avaient besoin d'autorisations pour pouvoir créer leurs pièces. Avec la chute de l'Empire en 1815 et la Restauration, les lois s'assouplirent et les salles de théâtre se multiplièrent⁹⁴.

Il faut attendre le Second Empire pour voir apparaître un nouveau décret qui va radicalement changer le théâtre à Paris. En 1864, il est établi que tout individu a le droit de faire construire et exploiter un théâtre. Ce n'est donc plus l'État, mais le marché qui régule l'offre théâtrale⁹⁵. Cependant, le pouvoir se garde encore la liberté de subventionner certains lieux et

⁸⁴ J.-C. YON, *Théâtres parisiens : un patrimoine du XIX^e siècle*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2003, p. 10

⁸⁵ *Paris 1900 dans les collections du Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la ville de Paris*, Bruxelles, Marot, 2002, p. 31.

⁸⁶ J.-M. BRUSON, *Théâtre romantique à Paris : collection du Musée Carnavalet*, Paris, Paris-Musées, 2012, p. 13.

⁸⁷ J. GARRIGUES et P. LACOMBRADÉ, *La France au XIX^e siècle. 1814-1914*, 3^e ed., Armand Colin, Paris, 2015, Collection U, p. 193.

⁸⁸ M. GALLO, *op. cit.*, p. 106.

⁸⁹ C. CHARLE, *Paris Fin de Siècle. Culture et Politique*, Seuil, 1998, p. 69.

⁹⁰ L.-H. LECOMTE, *Histoire des théâtres de Paris. 1402 – 1911*, s.l., 1905 – 1910, p. 2.

⁹¹ IBIDEM, p. 4.

⁹² IBIDEM, p. 7.

⁹³ B. SALLÉ, *Histoire du théâtre*, Paris, Librairie théâtrale, 1990, p. 179.

⁹⁴ L.-H. LECOMTE, *op. cit.*, p. 7.; B. SALLÉ, *op. cit.*, p. 185.

⁹⁵ C. DELPORTE, J.-Y. MOLLIER et J.-F. SIRINELLI, *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France Contemporaine*, Paris, PUF, 2010, p. 795.

d'interférer dans certaines affaires. Cette réforme a pour but de faire connaître le théâtre classique à des publics plus populaires⁹⁶.

Lors de la guerre contre la Prusse et la Commune de Paris, tous les théâtres de la ville ferment. Cette fermeture avait été rendue obligatoire par un arrêté de police du 9 septembre 1870, alors que beaucoup d'établissements avaient déjà fermé leurs portes bien avant. Ils ne purent rouvrir qu'au début de l'année 1871, voire à la fin d'année pour certains théâtres subventionnés, comme l'Odéon. Plusieurs théâtres subirent la Commune de front, comme le Théâtre-Lyrique et le théâtre de la Porte-Saint-Martin qui furent incendiés⁹⁷.

C'est la même année qu'est abolie la « Commission d'examen des ouvrages dramatiques », qui se chargeait d'établir la censure. Mais la liberté n'est que de courte durée, car, en mai 1871, un arrêté du général Mac-Mahon stipule que, et ce jusqu'à nouvel ordre, les théâtres devront être en possession d'une autorisation spéciale avant de donner des représentations⁹⁸. Ce texte provoque une censure sévère, qui ne s'adoucit qu'en 1874, lorsque que la « Commission d'examen des ouvrages dramatiques » est rétablie⁹⁹. En 1879, le Président Jules Grévy supprime le poste d'inspecteur principal de cette commission, ce qui n'a cependant aucun effet important, tout comme une réforme en 1888, qui place la « commission des théâtres » dans le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts¹⁰⁰.

Au fur et à mesure des années, différentes interdictions provoquent des débats au parlement. La censure dramatique apparaît de plus en plus comme anachronique et inefficace. En 1904, un des postes de censeur est supprimé pour des raisons budgétaires. Les autres censeurs suivront en 1906, ce qui donne aux théâtres parisiens la liberté de ne plus devoir soumettre aux pouvoirs publics les textes qu'ils souhaitent représenter¹⁰¹. Le maintien aussi long de la censure s'explique par le fait que, quel que soit le régime en place, il prête une influence au théâtre qu'il veut pouvoir contrôler¹⁰².

Pendant la Belle Epoque, le théâtre devient le lieu par excellence de la vie mondaine à Paris¹⁰³. Jean-Claude Yon, spécialiste d'histoire contemporaine et du spectacle au XIX^{ème} siècle, parle d'une « dramaturgie » pour désigner le XIX^{ème} siècle et les premières années du XX^{ème} siècle, évoquant ainsi « une société dans laquelle le théâtre est au cœur de la vie publique

⁹⁶J.-C. YON, *Une histoire du théâtre à Paris. De la révolution à la grande guerre*, Aubier, Collection historique, 2012, p. 111.

⁹⁷ IBIDEM, p. 117.

⁹⁸ IBIDEM, p. 118.

⁹⁹ IBIDEM, p. 119.

¹⁰⁰ IBIDEM p. 120.

¹⁰¹ IBIDEM, p. 134.

¹⁰² C. DELPORTE, J.-Y. MOLLIER et J.-F. SIRINELLI, *op. cit.*, p. 795.

¹⁰³ *Paris 1900 dans les collections du Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la ville de Paris*, *op. cit.*, p. 31.

et participe de façon conséquente à la constitution de l'opinion publique, à la fois dans ses aspects les plus importants et les plus futiles¹⁰⁴ ». La dramaturgie commence à décliner lentement avec le Second Empire, mais en 1914, le théâtre joue encore un rôle important dans la vie parisienne¹⁰⁵. En effet, le décret de 1864 a eu pour effet un renforcement de la domination des lieux de spectacles « commerciaux »¹⁰⁶. Les thèmes abordés dans les différentes pièces sont souvent les mêmes, stéréotypes du théâtre de boulevard¹⁰⁷ : drames familiaux, héroïsme et histoire d'amour¹⁰⁸. Les dirigeants de théâtres cherchent plus à satisfaire le public qu'à produire des grandes œuvres littéraires¹⁰⁹. À cause de la multiplication des loisirs et des lieux y étant dédiés, les lieux de spectacles doivent rivaliser d'ingéniosité pour attirer les spectateurs chez eux.

2.2.2. Les représentations à la Belle Époque

Chaque théâtre est dirigé par un directeur, dont l'objectif principal est de travailler avec les meilleurs auteurs, qui attireront les plus grandes foules, tels qu'Eugène Scribe ou Victorien Sardou¹¹⁰. Les acteurs sont un autre élément important pour amener le public dans son théâtre. Ceux-ci deviennent de véritables célébrités, à l'image de Sarah Bernhardt¹¹¹. La Belle époque connaît le développement du « vedettariat ». C'est aussi le temps de l'électricité, qui permet un meilleur éclairage, mettant en valeur la scène et ses couleurs¹¹². Cette nouveauté permet également, pour tous les types de divertissements, de ne plus devoir dépendre des saisons¹¹³.

Le spectacle ne se passe pas que sur la scène. La salle est illuminée pour que tous les spectateurs puissent se voir, le théâtre étant un lieu où les distinctions sociales se créent et se voient¹¹⁴. L'endroit où le spectateur s'assied révèle son statut dans la société¹¹⁵. Dans la partie basse de la salle règne une certaine promiscuité. Le public exprime ses opinions et bavarde librement pendant la représentation¹¹⁶. Il n'est pas rare qu'une « claque » soit organisée. Cette

¹⁰⁴ J.-C. YON, *Théâtres parisiens : un patrimoine du XIXe siècle*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2003, p. 10.

¹⁰⁵ IBIDEM, p. 13

¹⁰⁶ IDEM, *Une histoire du théâtre à Paris. De la révolution à la grande guerre*, Aubier, Collection historique, p. 134.

¹⁰⁷ R. PIGNARRE, « Théâtre occidental – Histoire », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], [http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theatre-occidental-histoire/] (consulté le 28 mai 2018), p. 10.

¹⁰⁸ M. GALLO, *op. cit.*, p. 115.

¹⁰⁹ B. SALLÉ, *op. cit.*, p. 194.

¹¹⁰ J.-C. YON, *Une histoire op. cit.*, p. 175

¹¹¹ M. GALLO, *op. cit.*, p. 115.

¹¹² R. PIGNARRE, « Théâtre occidental – Histoire », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], [http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theatre-occidental-histoire/] (consulté le 28 mai 2018), p. 10.

¹¹³ P. GOETSCHÉL et E. LOYER, *Histoire culturelle de la France : de la Belle Époque à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 35.

¹¹⁴ *Paris 1900 dans les collections du Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la ville de Paris*, Bruxelles, Marot, 2002, p. 31.

¹¹⁵ J.-C. YON, *une histoire du théâtre...op. cit.*, p. 147.

¹¹⁶ IBIDEM, p. 156 – 159.

dernière consiste en des applaudissements achetés par un des membres participant au spectacle¹¹⁷.

Les théâtres peuvent organiser plusieurs types de soirées exceptionnelles, les plus courantes étant les premières, qui sont des moments importants pour tout mondain, les soirées bénéfiques, qui offrent un programme exceptionnel et permettent de soutenir un auteur et les « gratuits », des représentations gratuites¹¹⁸.

2.2.3. Établissements et distinctions sociales

Tous les théâtres ne se valent pas durant la Belle Epoque. Parmi les salles de théâtres parisiennes, il faut distinguer les salles privées des salles officielles de l'État. Ces dernières ne sont que deux durant la Belle Epoque: la Comédie-Française et l'Odéon¹¹⁹. La Comédie-Française a, depuis sa création en 1680 et encore à la Belle Epoque, le rôle de lien entre la culture et l'État¹²⁰. Depuis 1850, elle est placée sous la direction d'un administrateur nommé par le pouvoir.¹²¹ Les comédiens y jouent un jeu codifié pour l'élite parisienne¹²². L'autre salle officielle, l'Odéon, a été promue à ce rôle lors du Second Empire et propose un répertoire plus varié que la Comédie-Française, plus traditionnelle¹²³. D'autres salles sont subventionnées par l'Etat, comme l'Opéra, l'Opéra-Comique ou encore le Théâtre français.¹²⁴ Toutes ces salles prestigieuses sont situées près de l'ancien centre¹²⁵ et les places sont souvent chères et destinées à un public bourgeois¹²⁶.

Les salles comme la Comédie-Française ou l'Opéra se distinguent des salles des boulevards, comme le Gymnase ou les Variétés, qui jouent un jeu simple et efficace, pour un public jugé plus inculte¹²⁷. Celui-ci vient rire au vaudeville, notamment écrit par Georges Feydeau¹²⁸. Les spectateurs sont d'origines sociales diverses¹²⁹, et le public ne cesse de croître

¹¹⁷ IBIDEM, p. 243.

¹¹⁸ IBIDEM, p. 247 – 248.

¹¹⁹ IDEM, *Histoire culturelle de la France au XIX^{ème} siècle*, Armand Colin, Paris, 2010, (Collection U), p. 237. , *Histoire culturelle de la France*, p. 35.

¹²⁰ J. CHOLLET, « Comédie-Française », *Encyclopoedia Universalis* [en ligne], [<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/comedie-francaise/>], (consulté le 28 mai 2018) p. 2., Garrigues, la France au XIX, p. 193.

¹²¹ IBIDEM, p. 2.

¹²² B. SALLÉ, *op. cit.*, p. 191 ; J. GARRIGUES et P. LACOMBRADÉ, *op. cit.*, p. 176.

¹²³ J. CHOLLET, « Odéon – Théâtre de l'Europe », *Encyclopoedia Universalis* [en ligne], [<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/odeon-theatre-de-l-europe/>], (consulté le 28 mai 2018), p. 1.

¹²⁴ J.-C. YON, *Une histoire du théâtre... op. cit.*, p. 116.

¹²⁵ C. CHARLE, *op. cit.*, p. 70.

¹²⁶ P. GOETSCHÉL et E. LOYER, *op. cit.*, p. 36.

¹²⁷ B. SALLÉ, *op. cit.*, p. 195.

¹²⁸ J. GARRIGUES et P. LACOMBRADÉ, *op. cit.*, p. 176.

¹²⁹ C. CHARLE, *op. cit.*, p. 70.

durant le Second Empire et la Belle Epoque¹³⁰. Ces salles se situent généralement à la limite des centres et des faubourgs¹³¹.

D'autres théâtres comme le Chatelet et la Gaieté jouent des opérettes, des comédies mélodramatiques, des drames historiques ou encore des feuilletons parlés¹³². Les drames religieux, comme ceux de Paul Claudel, ou les pièces néoromantiques d'Edmond Rostand (comme *Cyrano de Bergerac*) y attirent un public petit bourgeois, voire plus populaire¹³³.

Dès le Second Empire, la diversité des offres et la réforme de 1864 font que le théâtre devient un véritable marché économique. Pour survivre, les institutions doivent faire des bénéfices et donc attirer le public. Des auteurs comme Zola ou Mallarmé, chacun dans leurs domaines, vont plaider pour un autre théâtre que celui proposé au grand public¹³⁴, et c'est en réaction au théâtre commercial qu'un théâtre d'avant-garde apparaît¹³⁵.

Les salles d'avant-garde rejettent les esthétiques conventionnelles trop souvent utilisées dans les autres théâtres, qu'ils soient officiels ou non¹³⁶. Elles accueillent favorablement des pièces novatrices¹³⁷ et sont fréquentées par un public cultivé¹³⁸. Le théâtre d'avant-garde apporte des nouvelles façons de concevoir le théâtre : le metteur en scène y devient une des figures prépondérantes du spectacle¹³⁹. Ces salles se trouvent, comme l'avant-garde artistique, dans les marges de la ville, comme à Montmartre, Montparnasse, ou au boulevard de Strasbourg¹⁴⁰.

La figure incontournable de l'avant-garde théâtrale est André Antoine. Il fonde, en 1887 le Théâtre Libre, qui produit une dizaine de spectacle par année, qui jouent dans différentes salles de la capitale¹⁴¹. Ces spectacles se composent de plusieurs pièces. Pour être libre de la censure, un système d'abonnement est mis en place, rendant les représentations « privées »¹⁴². Le public est, contrairement à ce qui se fait dans les théâtres traditionnels, laissé dans l'ombre, pour qu'il puisse se concentrer sur la scène.¹⁴³ Celle-ci est composée de vrais décors et non plus

¹³⁰ J. GARRIGUES et P. LACOMBRADÉ, *op. cit.*, p. 193.

¹³¹ C. CHARLE, *op. cit.*, p. 70.

¹³² P. GOETSCHÉL et E. LOYER, *op. cit.*, p. 36.

¹³³ J. GARRIGUES et P. LACOMBRADÉ, *op. cit.*, p. 176.

¹³⁴ B. SALLÉ, *op. cit.*, p. 201.

¹³⁵ J.-C. YON, *Une histoire du théâtre...op. cit.*, p. 103.

¹³⁶ IBIDEM, p. 135.

¹³⁷ P. GOETSCHÉL et E. LOYER, *op. cit.*, p. 31.

¹³⁸ *Paris 1900 dans les collections du Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la ville de Paris*, Bruxelles, Marot, 2002, p. 31.

¹³⁹ J.-C. YON, *Une histoire du théâtre...op. cit.*, p. 135.

¹⁴⁰ C. CHARLE, *op. cit.*, p. 71.

¹⁴¹ B. DORT, « Antoine André », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], [<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/andre-antoine/>], 'consulté le 28 mai 2018), p. 2.

¹⁴² J.-C. YON, *Une histoire du théâtre...op. cit.*, p. 136.

¹⁴³ B. SALLÉ, *op. cit.*, p. 215.

de toiles peintes¹⁴⁴. Les acteurs doivent jouer de façon naturelle, en utilisant de véritables accessoires¹⁴⁵. Ces changements font du Théâtre Libre le théâtre naturaliste par excellence.¹⁴⁶ Cependant, ce théâtre pionnier disparaît en 1896¹⁴⁷, mais André Antoine reste influent dans le milieu théâtral et, à partir de 1906, dirige L'Odéon, salle officielle de l'État¹⁴⁸. Il jouit durant toute sa carrière de la bienveillance du pouvoir en place, ce qui aura une influence sur les débats concernant la censure durant toute la Belle Epoque¹⁴⁹.

Outre toutes ces différentes salles de théâtre, d'autres types de spectacles se donnent dans la capitale Française. Les salles de concerts, des salons de curiosités ou encore les foires attirent des publics populaires¹⁵⁰. Certains événements théâtraux, comme « l'œuvre des Trente ans de théâtre » apportent le théâtre dans les banlieues et connaissent un certain succès dans les classes populaires¹⁵¹.

La Belle Epoque est traversée par un regain d'intérêt pour un projet déjà évoqué sous le Second Empire : celui du « Théâtre du Peuple ». La création de celui-ci apparaît comme un devoir de l'Etat¹⁵². Le but de ce dernier est d'apporter l'art et la culture au peuple, en donnant des représentations brillantes et artistiques pour un petit prix¹⁵³. Si aucune solution concrète n'est apportée, il est important de noter un effort de démocratisation du théâtre, avec, notamment, des représentations gratuites ou à prix réduits dans des grandes salles de la République, comme l'Opéra¹⁵⁴, ou la création d'une commission chargée d'examiner les « mesures à prendre pour favoriser les intérêts de l'art dramatiques et mythiques et le développement des théâtres populaires¹⁵⁵ » en 1905.

Pour tous ces théâtres et ces événements, le moyen de communication privilégié durant la Belle Epoque sera l'affiche. L'affiche illustrée se développe alors que le marché du théâtre est de plus en plus important¹⁵⁶. Il est donc intéressant d'avoir toutes ces données en mains pour déterminer si les différences entre les multiples théâtres, que ce soit au niveau du public ou des représentations, se retrouvent dans leur communication.

¹⁴⁴ IBIDEM, p. 215

¹⁴⁵ J.-C. YON, *Histoire culturelle de la France au XIX^{ème} siècle*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 239.

¹⁴⁶ P. GOETSCHER et E. LOYER, *op. cit.*, p. 31.

¹⁴⁷ IBIDEM, *op. cit.*, p. 31.

¹⁴⁸ J.-C. YON, *Une histoire du théâtre...op. cit.*, p. 136.

¹⁴⁹ IBIDEM, p. 136.

¹⁵⁰ P. GOETSCHER et E. LOYER, *op. cit.*, p. 37.

¹⁵¹ J.-C. YON, *Une histoire du théâtre...op. cit.*, p. 138.

¹⁵² IBIDEM, p. 131.

¹⁵³ IBIDEM, p. 140.

¹⁵⁴ IBIDEM, p. 137.

¹⁵⁵ IBIDEM, p. 139.

¹⁵⁶ P. GOETSCHER et E. LOYER, *op. cit.*, p. 38.

2.3. Réalisme, Naturalisme, Art Nouveau et Symbolisme

Durant la Belle Epoque, Paris est la capitale du monde artistique¹⁵⁷. La prolifération des revues et des salons mondains permet l'émergence de nouveaux mouvements¹⁵⁸. Deux tendances se côtoient : les arts retournant vers la tradition artistique et les recherches esthétiques nouvelles. La fin du XIX^{ème} et le début du XX^{ème} siècle étant une période artistique riche, il convient de se consacrer ici uniquement aux mouvements qui ont été en rapport avec la conception d'affiche.

Au niveau des arts plastiques, le Réalisme se retrouve régulièrement parmi les affiches de la Belle Epoque. Les artistes veulent montrer la réalité, à l'opposé de l'idéalisation des romantiques ou des néoclassiques, mais sans pour autant faire une représentation photographique. Ils illustrent des thèmes politiques et sociaux, comme les injustices du monde du travail ou les conditions de vie des ouvriers¹⁵⁹. Dans le prolongement du Réalisme se trouve le réalisme social, qui représente des personnages populaires dans leurs tâches quotidiennes¹⁶⁰. Des affiches, telles que celle réalisée pour l'adaptation de *Germinal* d'Emile Zola, reprennent les éléments des peintures du réalisme social.

L'Art Nouveau est sans doute le mouvement ayant le plus impacté la production publicitaire fin-de-siècle. Il se développe principalement entre 1890 et 1914. Les artistes issus de ce mouvement veulent apporter l'art dans la vie quotidienne, notamment grâce à l'architecture et aux arts décoratifs¹⁶¹. Pour ce faire, les artistes n'ont aucune restriction¹⁶². Cette absence de règles fait qu'il n'y a pas une définition internationale du style, mais bien des variations régionales partageant une esthétique générale commune. Quelques aspects formels sont récurrents dans les œuvres picturales : l'organisation subtile des éléments de la composition, les perspectives aplaties et les contours nettement dessinés¹⁶³. En France, les estampes japonaises et la nature sont des sources d'inspirations importantes¹⁶⁴.

Défini en 1886 par Jean Moréas¹⁶⁵, le Symbolisme existe pourtant déjà depuis plusieurs années. Les divers artistes qui s'y inscrivent tentent de montrer aux travers de leurs toiles une

¹⁵⁷ C. CHARLE, *op. cit.*, p. 41.

¹⁵⁸ *Paris 1900 dans les collections du Petit Palais, Musées des Beaux Arts de la ville de Paris*, Bruxelles, Marot, 2002, p. 168.

¹⁵⁹ G. CREPALDI, *L'art au XIXe siècle*, trad. de l'italien par C. Moiroud, Paris, Hazan, 2005, p. 36.

¹⁶⁰ A. Sefrioui, *Musée Fin-de-Siècle museum : guide du musée*, Paris, Hazan, 2014, p. 21.

¹⁶¹ J.-M. LENIAUD, *L'Art Nouveau*, Citadelles et Mazenod, Paris, 2009 (Les Grandes Civilisations), p. 31.

¹⁶² M. RESTELLINI (dir.), *L'art Nouveau : la révolution décorative*, catalogue d'exposition, Pinacothèque de Paris, 18 avril – 8 septembre 2013, Skira, 2013, p. 6.

¹⁶³ *IBIDEM*, p. 39.

¹⁶⁴ J.-M. LENIAUD, *op. cit.*, p. 15.

¹⁶⁵ M. GIBSON, *Le symbolisme*, Cologne, Taschen, 1994, p. 31.

réalité cachée¹⁶⁶. Tout comme pour l'Art Nouveau, il est difficile de définir les limites de ce courant. Les artistes s'éloignent de l'académisme, sans pour autant totalement le quitter. Les sujets bibliques et mythologiques sont privilégiés, sans pour autant être la seule source d'inspiration¹⁶⁷.

Le Réalisme et le Symbolisme ne concernent pas uniquement la production picturale. Ces mouvements s'expriment aussi dans la production littéraire de la Belle Epoque.

Le Réalisme sera prolongé par le Naturalisme. Tous deux montrent un intérêt pour la psychologie, les sciences et la reproduction de la nature telle qu'elle se présente¹⁶⁸. Zola, avec son essai de 1881 *Le naturalisme au théâtre*, sera le principal théoricien de l'adaptation du mouvement naturaliste pour les planches. Celle-ci se fait parfois par un simple ajustement de romans pour qu'ils puissent être représentés sur scène¹⁶⁹. Les intrigues prennent place dans des cadres géographiques et temporels précis, cherchant à avoir la plus grande ressemblance possible avec le monde dont elles s'inspirent¹⁷⁰. Les malédictions des tragédies antiques, qui influent sur le destin des différents personnages, sont remplacées par l'influence de l'hérédité et du milieu¹⁷¹, auxquels l'individu est totalement soumis. La mise en scène de ces pièces montre également un souci pour l'exactitude. Le décor n'est plus composé d'une toile peinte, mais de différents objets, qui doivent rejoindre l'éventuelle description qui en est faite dans le roman, si il s'agit d'une adaptation.

Si le Symbolisme s'épanouit principalement dans la poésie, il connaît plusieurs adaptations théâtrales. En opposition à la trop grande importance donnée à la science précédemment, ce mouvement voit apparaître un intérêt pour le mystère, la spiritualité et la religiosité¹⁷². Le récit sert d'intermédiaire pour un autre niveau de réalité. Les enjeux métaphysiques remplacent les préoccupations matérielles et affectives. C'est un théâtre de l'intériorité qui cherche à dégager des vérités éternelles. Les sujets des différentes pièces sont majoritairement issus de la mythologie ou de récits légendaires¹⁷³. Contrairement aux pièces

¹⁶⁶ N. TUFFELLI, « L'art au XIXe siècle », E. Bernard (et. coll), *Histoire de l'art du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Larousse, 2003, p. 597.

¹⁶⁷ M. GIBSON, *op. cit.*, p. 35.

¹⁶⁸ Ch. M. DES GRANGES et J. BOUDOUT, *Histoire de la littérature française*, 51^e ed., Paris, A. Hatier, 1947, p. 765-776

¹⁶⁹ J. ROGER (dir.), *Histoire de la littérature française. t. 2. Du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1970 (Collection U), p. 863.

¹⁷⁰ M. BOUCHARDON, « Réalisme et naturalisme », dans H. Laplace-Caverie, S. Ledda et F. Naugrette (dir.), *Le théâtre français du XIXe siècle : histoire, textes choisis, mise en scène*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2008, p. 381.

¹⁷¹ Le mot « milieu » fait référence à la pensée positiviste comme développée par Hyppolite Taine.

¹⁷² Ch. M. Des GRANGES et J. BOUDOUT, *op. cit.*, p. 777.

¹⁷³ H. LAPLACE-CLAVERIE, « L'utopie symboliste », dans H. Laplace-Caverie, S. Ledda et F. Naugrette (dir.), *Le théâtre français du XIXe siècle : histoire, textes choisis, mise en scène*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2008, p. 416-418.

naturalistes, l'espace et le temps ne sont jamais clairement identifiés. Au niveau de la mise en scène, les décors peints sont confiés à des artistes renommés, parmi lesquels se trouvent de nombreux représentants des Nabis. La symbolique doit répondre à celle du texte¹⁷⁴.

Il existe simultanément d'autres genres de pièces, issues de la tradition romantique, comme la tragédie, qui associe le modèle antique à des préoccupations plus contemporaines, et le drame historique¹⁷⁵.

Les frontières entre le roman et le théâtre peuvent parfois se brouiller. Ce dernier devenant une activité commerciale de plus en plus importante, les directeurs n'hésitent pas à adapter les romans à succès sur la scène pour plaire au public. Cette adaptation permet de profiter de la renommée de l'œuvre pour engranger des rentrées d'argent importantes et toucher un plus vaste public. Ces adaptations se font au détriment de la finesse du récit et s'appuient sur la connaissance préalable de celui-ci par le public. Cet appauvrissement du texte marque un retour à la forme mélodramatique¹⁷⁶.

Le mélodrame est concurrencé par d'autres genres, comme l'opérette, le vaudeville ou la comédie légère. Les constantes mélodramatiques évoluent peu cependant : une intrigue haletante, des rebondissements, des émotions fortes et un dénouement édifiant. Il connaît désormais plusieurs variantes, comme le mélodrame militaire, le mélodrame judiciaire ou encore le mélodrame social¹⁷⁷.

Il est important de préciser que les frontières entre les mouvements et les genres théâtraux ne sont pas hermétiques. Il est parfois compliqué de distinguer la comédie du drame, et le drame de la tragédie¹⁷⁸.

¹⁷⁴ IBIDEM, p. 421.

¹⁷⁵ F. NAUGRETTE, « Longévité du drame romantique et du mélodrame », dans H. Laplace-Caverie, S. Ledda et F. Naugrette (dir.), *Le théâtre français du XIXe siècle : histoire, textes choisis, mise en scène*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2008, 278-279.

¹⁷⁶ IBIDEM, p. 280-281.

¹⁷⁷ IBIDEM, p. 283-284.

¹⁷⁸ Ch. M. DES GRANGES et J. BOUDOUT, *op. cit.*, p. 947.

Chapitre 3 : Constitution et présentation du corpus d’affiche

La période de la Belle Epoque coïncide avec celle de l’affichomanie. Cette mode a permis à nombre de ces productions artistiques, par essence éphémères, de nous parvenir. Le corpus général étant grand, il a fallu faire une sélection, en reprenant des œuvres les plus diverses possible. Les artistes, les théâtres, les pièces représentées et les dates doivent être le plus variées possible pour aboutir à une sélection représentative.

Tout d’abord, toutes les affiches sélectionnées seront postérieures à 1881 et antérieures à 1914, élargissant ainsi la période canonique de la Belle Epoque. L’année 1881 est marquée par une loi sur la liberté d’affichage, ce qui permet à la discipline de connaître un véritable essor et une grande variété de formes¹⁷⁹. La première guerre mondiale apportant de nombreux changements dans la production culturelle, elle marquera la fin de la période étudiée par le corpus.

La sélection comprend également une quinzaine d’artistes identifiés. Ceux-ci vont des affichistes reconnus et établis, comme Alfons Mucha ou Toulouse-Lautrec, à ceux qui n’ont malheureusement pas connu cette gloire postérieure, comme Eugène Ogé ou Maurice Marodon. D’autres affiches ont été réalisées par des artistes dont l’identité s’est perdue au fil du temps.

Le corpus montre également la variété de la production théâtrale de l’époque. Des théâtres plus classiques (comme le Théâtre de la Renaissance) aux théâtres dit d’avant-garde, qui proposent des innovations tant par les pièces abordées que par la mise en scène (comme le Théâtre Antoine), cette diversité théâtrale de l’époque sera présentée dans la sélection faite. Il est important de signaler que certains théâtres changent de nom et de directeur durant la large période étudiée, il sera important de mentionner ces différentes continuités et ruptures tout au long de l’analyse. De plus, certaines affiches ne mentionnent pas de salle de spectacle, certains lettrages pouvant être ajoutés après l’impression de l’illustration¹⁸⁰.

Certaines affiches ont été exclues du corpus. Il a fallu écarter toutes les affiches qui n’avaient pas un sujet « théâtral », comme les opéras, les opérettes et les revues. Ceux-ci sont principalement chantés ou ne s’articulent pas autour d’un récit continu. Les publicités d’abonnements, ne portant donc pas sur une pièce spécifique, ont également été exclus. La zone géographique étudiée étant Paris, les affiches concernant des tournées ont aussi été écartées.

Voici donc, par ordre chronologique, les affiches sélectionnées dans ce corpus.

¹⁷⁹ A. WEILL, *L’affiche au temps de l’Art Nouveau*, Hazan, Paris, 2015, p. 13.

¹⁸⁰ J. BARNICOAT, *Histoire concise de l’affiche*, trad. de l’anglais par J. Carlander, Paris, Hachette, 1972, p. 20.

Manuel Orazi et Auguste Gorguet réalise conjointement une affiche pour Sarah Bernhardt et le Théâtre de la Porte-Saint-Martin en 1884, *Théodora* (fig.1). Peu d'informations sont disponibles sur les deux artistes, bien que Manuel Orazi jouisse d'une certaine gloire posthume. Ils bénéficient d'un paragraphe conjoint dans l'ouvrage d'Ernest Maindron, *Les affiches illustrées 1886-1895*, lequel comporte également une reproduction de leur affiche commune.

L'année suivante ont lieu les représentations du *Voyage au Caucase* au Théâtre de la Renaissance (fig. 2). Le nom de l'artiste s'est malheureusement perdu au fil du temps, tout comme le texte de la pièce.

L'affiche pour la *La porteuse de Pain* (fig. 3), datant de 1889, se compose de différentes scénettes représentant des tournants du récit. L'artiste commandité pour réaliser l'affiche ainsi que le théâtre pour laquelle elle fut composée demeurent inconnus. La pièce est une adaptation d'un roman-feuilleton de Xavier de Montépin. Celui-ci fut l'un des plus grands succès littéraires du XIX^{ème} siècle¹⁸¹.

Il n'était pas rare qu'un roman soit adapté en pièce de théâtre. Emile Zola, avec l'aide de William Busnach, transforma son roman *Germinal* (fig. 4) pour qu'il puisse se jouer sur les planches du Théâtre du Châtelet, tout en évitant la censure. Le théâtre avait déjà mis en scène *L'Assommoir* en 1885¹⁸². La date de la représentation n'est pas formellement connue, mais elle se situe aux alentours de 1890. L'artiste ayant réalisé l'affiche est resté inconnu. Son œuvre se divise en trois parties : deux personnages dans la partie gauche, une scène en dehors de la mine pour la partie supérieure droite, et une dedans pour celle inférieure droite.

Une composition presque identique a été faite pour une affiche pour *Michel Strogoff* (fig. 5) datant de 1890. Cette pièce, une adaptation du roman éponyme de Jules Verne, fut un des plus grands succès du Théâtre du Châtelet, qui la joua de fréquemment jusqu'en 1880. L'artiste, comme pour l'affiche précédente, n'est pas connu.

L'affichiste ayant conçu la publicité pour *Jeanne d'Arc* (fig. 6) est, lui, bien connu des affichomaniaques. Il s'agit d'Eugène Grasset, un artiste Art Nouveau polyvalent. Il réalisa une autre version de cette affiche, qui a été conservée. Les sources ne s'accordent pas à propos de la datation de l'affiche. Les dates avancées sont 1873¹⁸³, 1894 et 1890¹⁸⁴. La première est à exclure, la pièce avec Sarah Bernhardt n'étant jouée qu'en 1890. La seconde pourrait être issue

¹⁸¹ R. MUSNIK, Xavier de Montépin (1823-1902) *Le Blog Gallica*, Gallica, 3/11/2017, [<https://gallica.bnf.fr/blog/03112017/xavier-de-montepin-1823-1902>], (consulté le 3 mai 2019).

¹⁸² H. MITTERAND, Zola. *L'homme de Germinal*, vol. 2, Fayard, Paris, 1999, p. 766.

¹⁸³ P. THIÉBAUT, *Mucha & l'art Nouveau*, Vanves, Chêne, 2018.

¹⁸⁴ C. LEPDOR, *op. cit.*, p. 69.

d'une réédition de l'affiche à des fins commerciales. La date de création des deux versions de l'affiche est bien 1890, car l'actrice la commanda dans le courant de l'année 1889¹⁸⁵.

Emile Zola n'était pas le seul auteur à adapté ses romans. Camille Lemonnier, un écrivain belge associé au naturalisme, adapta son roman *Un Mâle* (fig. 7) pour le théâtre. La représentation eu lieu au Théâtre de l'Avenir Dramatique en 1891. Cette institution pris place dans l'Alcazar d'hiver, et ne dura qu'une année¹⁸⁶. L'affiche présente une dispute entre les deux personnages principaux.

La pièce *Gigolette* (fig. 8) fut l'un des plus grand succès de son auteur, Pierre Decourcelle¹⁸⁷. Le personnage principal, une prostituée, occupe la majeure partie de l'affiche, réalisée en 1894 par Albert Guillaume pour le Théâtre de l'Ambigu. L'artiste travaillait souvent pour des boissons et des produits divers, pour lesquels il avait créé une série de personnages caricaturaux, inspirés par la société parisienne¹⁸⁸.

Alfons Mucha réalise sa première affiche pour Sarah Bernhardt, *Gismonda* (fig. 9), en 1894. Le choix de l'artiste résulte du hasard, il se trouvait chez l'imprimeur quand celui-ci reçu l'appel de l'actrice¹⁸⁹. Cette œuvre réalisée pour le théâtre de la Renaissance s'inspire de celles précédemment réalisées pour l'actrice par Manuel Orazi et Auguste Gorguet ainsi qu'Eugène Grasset¹⁹⁰. Ernest Maindron la décrit comme tel «[...] il a peint l'inimitable tragédienne, seule, dans une sorte de fresque aux tons éteints, archaïques, tout juste assez pour donner prétexte à de jolis motifs de décorations et pourtant assez moderne pour être un très bon portrait de la grande artiste. [...] Le profil s'enlève sur un fond byzantin où le nom de Sarah Bernhardt lui fait comme une auréole, parmi des bleus adoucis et des ors discrets. »¹⁹¹. Il termine en signalant l'affiche comme « absolument remarquable ».

Pour sa reprise en 1895 de l'adaptation théâtrale de *Fanfan La Tulipe* (fig. 10) par Paul Meurice¹⁹², le Théâtre de l'Ambigu fait appel au spécialiste de la peinture militaire, Edouard Détaillé¹⁹³. Ce dernier compose une affiche simple, reprenant simplement le personnage de Fanfan sur un fond blanc. Quelques éléments de paysages sont suggérés.

¹⁸⁵ IBIDEM, p. 70.

¹⁸⁶ L.-H. LECOMTE, *op. cit.*, p. 15.

¹⁸⁷ R. MUSNIK, « Pierre Decourcelle (1858-1926) », *le Blog de Gallica*, Gallica, 21 aout 2018, [<https://gallica.bnf.fr/blog/21082018/pierre-decourcelle-1856-1926>], (consulté le 3 juillet 2019).

¹⁸⁸ A. WEILL, *L'affiche dans le monde*, Paris, Somogy, 1984, p. 47.

¹⁸⁹ T. SATO, *op. cit.*, p. 37.

¹⁹⁰ *Alphonse Mucha*, Gründ et Fondation Mucha, 2000, p. 43.

¹⁹¹ E. MAINDRON, *op. cit.*, p. 94.

¹⁹² « Paul Meurice (1818 – 1905), fondateur du musée », *Maison Victor Hugo*, s.d., [<http://www.maisonsvictorhugo.paris.fr/fr/paul-meurice>], (consulté le 25/07/2019).

¹⁹³ F. ROBICHON, *Edouard Détaillé : un siècle de gloire*, Paris, Ministère de la Défense, 2007, p. 5.

La même année, le Théâtre du Palais-Royal propose une représentation de *Le Dindon* (fig. 11) de Georges Feydeau¹⁹⁴. Ce dernier est le maître incontesté du vaudeville durant la Belle Epoque. Il est particulièrement apprécié par le public parisien. Il fera le succès du Théâtre des Nouveautés et du Théâtre du Palais Royal.

La seconde affiche d'Alfons Mucha pour le Théâtre de la Renaissance, *Les amants* (fig. 12), est réalisée en 1895. Le format et la composition sont tout à fait différents de ce qu'il avait exécuté un an auparavant. Au lieu de la figure isolée de l'actrice, il dessine une multitude de personnages. Le personnage aux cheveux roux, en bas à gauche pourrait être Sarah Bernhardt. Les décors qui structurent le dessin semblent être inspirés de ceux de chez Maxim's, un célèbre restaurant parisien, fondé quatre ans auparavant¹⁹⁵.

La composition réalisée pour *Ubu Roi* (fig. 13) est en total contraste avec la précédente. Celle-ci se compose de deux registres principaux : celui supérieur reprend les éléments d'une affiche typographique, tandis que celui inférieur est illustré. Cette illustration n'est pas colorée. La pièce fut jouée en 1896 au Théâtre de l'Œuvre, un théâtre d'avant-garde, à vocation symboliste. La première représentation fut énormément critiquée par la presse, mais marquera l'histoire du théâtre¹⁹⁶.

La même année, le Théâtre des Nouveautés crée la pièce *Le Sursis* (fig. 14), un vaudeville écrit par André Sylvane et Jean Gascogne. L'artiste qui réalise cette affiche est Eugène Ogé. Comme Albert Guillaume, il a un attrait particulier pour la caricature¹⁹⁷, ce qui lui permettra d'être un affichiste demandé durant la Belle Epoque.

C'est en 1896 qu'Alfons Mucha signe sa troisième affiche pour le Théâtre de la Renaissance, avec, cette fois-ci Sarah Bernhardt au centre de celle-ci. L'actrice tient le rôle de Lorenzo de Médicis dans *Lorenzaccio* (fig. 15), une pièce écrite par Alfred de Musset. Elle est représentée presque grandeur nature, dans un décor divisé en trois registres et marqué par les références à la Renaissance Florentine.

La quatrième affiche qu'il réalisera sous son contrat avec Sarah Bernhardt sera pour les reprises des représentations de *La dame aux Camélias* (fig. 16) en 1897. Le rôle-titre est tenu par la célèbre actrice, qui est représentée de profil, adossée à une rambarde. Elle porte une robe blanche, ainsi qu'un Camélia blanc dans ses cheveux, indiquant ainsi plusieurs informations sur le récit.

¹⁹⁴ H. LACAS, « Feydeau Georges », *Encyclopoedia Universalis*, s.d., [<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/georges-feydeau/>], consulté le 11 juillet 2019.

¹⁹⁵ A. ELLRIDGE, *Mucha : le triomphe du modern style*, Paris, Terrail, 1992, p. 102.

¹⁹⁶ P. BESNIER, *Alfred Jarry*, Paris, Fayard, 2005, p. 273.

¹⁹⁷ A. WEILL, *op. cit.*, p. 47.

Un an plus tard, l'artiste dessine l'affiche pour *Médée* (fig. 17), toujours au Théâtre de la Renaissance. Il transmet dans sa production le climat dramatique dans lequel se déroule la pièce. L'issue de la tragédie antique est suggérée par son dessin : les corps des deux enfants semblent émerger de la robe portée par Sarah Bernhardt, rappelant ainsi l'infanticide¹⁹⁸. L'actrice apparaît comme figée, en état de choc, portant dans les mains une dague maculée de sang¹⁹⁹.

En 1899, Alfons Mucha réalise l'une de ses dernières affiches pour Sarah Bernhardt, *Hamlet* (fig. 18). Comme le montre l'inscription présente dans le registre inférieure, celle-ci ne joue plus au Théâtre de la Renaissance, mais dans son propre théâtre, le Théâtre Sarah Bernhardt, ouvert la même année²⁰⁰. Durant le XIX^{ème} siècle, il n'était pas rare de voir des pièces de William Shakespeare dans les salles de spectacles parisiennes. Le dramaturge anglais fut amené sur les planches françaises par les auteurs romantiques, avec des adaptations parfois fortement éloignées du texte original²⁰¹.

En 1900, le Théâtre de la Porte-Saint-Martin reprend la pièce adaptée du roman *L'Assommoir* (fig. 19) d'Emile Zola. Plusieurs années auparavant, les premières représentations au Théâtre de l'Ambigu avaient connu un succès retentissant²⁰². Pour la reprise, le théâtre fait appeler à Théophile-Alexandre Steinlen.

Avec le Théâtre Antoine, fondé en 1897, André Antoine continue ce qu'il avait commencé avec le Théâtre Libre : renouvelle la façon de consommer le théâtre en France. En 1900, il fait représenter *La Gitane* (fig. 20), avec Marthe Mellot dans le rôle principal. Le mari de celle-ci, Alfred Natanson, commande une affiche à son ami Henri de Toulouse-Lautrec²⁰³. La pièce, écrite par Jean Richepin, a malheureusement été perdue depuis, mais il est possible de déduire quelques éléments de l'intrigue grâce aux autres productions de l'auteur.

L'histoire de Francesca da Rimini et Paolo Malatesta a traversé les époques grâce à la *Divine Comédie* de Dante. En 1902, Francis Manon Crawford l'adapte en un drame, qui sera représenté la même année au Théâtre Sarah Bernhardt. L'affiche (fig. 21) réalisée pour l'occasion est composée des portraits des trois personnages principaux, de leurs blasons, ainsi que d'un livre, évoquant ainsi l'issue de l'histoire.

¹⁹⁸ Alphonse Mucha, Gründ et Fondation Mucha, 2000, p. 42.

¹⁹⁹ T. SATO, *op. cit.*, p. 81.

²⁰⁰ N. WILD, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^{ème} siècle : les théâtres et la musique*, Aux amateurs de livres, Paris, 1989, p. 245 (Domaine musicologique).

²⁰¹ S. LONCLE, « Jouer et voir jouer Shakespeare à Paris au XIX^e siècle », *Les nouveaux cahiers de la comédie française*, HAL, 30 avril 2017, [<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01516320>], (consulté le 10/06/2019).

²⁰² H. MITTERAND, *op. cit.*, p. 573.

²⁰³ B. DENVIR, *op. cit.*, p. 87-96.

Pour la première de *Le crime d'Aix* (fig. 22) au Théâtre de l'Ambigu en 1904, l'institution demande à un artiste peu connu, Maurice Marodon, de réaliser l'affiche. Le texte écrit par Albert Pujol s'inspire d'un crime réel : le meurtre d'une femme « connue dans le monde de la galanterie »²⁰⁴ et de sa dame de compagnie par deux voleurs. Le Théâtre de l'Ambigu, ou Ambigu-Comique, est situé sur le boulevard Saint-Martin et est spécialisé dans les représentations de drames et de mélodrames.

Ce théâtre réalise également une reprise de *Nana* (fig. 23), une pièce issue de l'adaptation du roman éponyme d'Emile Zola. A l'origine, le texte est adapté entre 1880 et 1881, déjà pour le Théâtre de l'Ambigu. Selon l'auteur, la pièce est un succès, mais la critique n'est pas du même avis. Elle connaîtra trente-cinq représentations en 1881²⁰⁵, et sera reprise en 1904.

A l'image de Sarah Bernhardt, d'autres actrices décidèrent de fonder leur propre théâtre et de leur donner leur nom. Ce fut le cas de Réjane, qui fonde le Théâtre Réjane en 1905. Ce théâtre donnera plusieurs représentations de *Zaza* (fig. 24) en 1914, qui connaît un succès public retentissant²⁰⁶. La pièce, écrite par Pierre Berton et Charles Simon, met en scène Emilienne d'Alençon dans le rôle-titre.

L'analyse du corpus sera divisée en deux grandes parties. La première étudiera les éléments de composition et les références à la pièce représentée, relatifs à l'objectif initial de l'œuvre : la transmission d'un message et la compréhension de celui-ci par le public. La seconde partie s'attardera sur les éléments influents sur la création de l'affiche, comme le théâtre, le quartier ou l'artiste. Ces études permettront de déterminer ce qui est relatif au système des affiches de théâtre et ce qui est apporté par l'extérieur.

²⁰⁴ A. SALLES, « Le crime d'Aix », *Le rideau artistique et littéraire : journal des théâtres de Montparnasse, Grenelle et Gobelins*, v. 370, 1905.

²⁰⁵ H. MITTERAND, *op. cit.*, p. 576-577.

²⁰⁶ LE CONTRÔLEUR, « Théâtres », *Le Frou-Frou*, v. 700, 1914, p. 18.

Chapitre 4 : Les diverses influences d'un « réseau coopératif²⁰⁷ »

4.1. Introduction

Dans son ouvrage *Les mondes de l'art*²⁰⁸, Howard Becker décrit l'œuvre d'art comme une production commune de toutes les personnes coopérant suivant des conventions caractéristiques : « Tout travail artistique [...] fait intervenir les activités conjuguées d'un certain nombre, et souvent d'un grand nombre, de personnes. L'œuvre d'art que nous voyons ou que nous entendons au bout du compte commence et continue à exister grâce à leur coopération. L'œuvre porte toujours des traces de cette coopération »²⁰⁹. L'œuvre n'est donc pas le fruit d'un artiste isolé, mais bien d'une chaîne de coopération, dont les acteurs ont tous eu une influence sur le produit final.

Dans le cadre de la production d'une affiche lors de la Belle Époque, la chaîne de coopération se compose de plusieurs éléments. Ceux-ci sont décrits par Ernest Maindron dans *Les affiches illustrées (1886-1895)*²¹⁰ avec un exemple justement issu du processus de création d'une affiche pour un théâtre.

Tout d'abord, le commanditaire crée un événement dont il veut faire la promotion. Il commence à chercher l'artiste qui réalisera son affiche publicitaire. Selon l'auteur, deux facteurs principaux pèsent dans la balance : le coût et le talent, celui-ci allant de pair avec la réputation. Il vaut parfois mieux dépenser plus pour pouvoir avoir une affiche qui sera appréciée par tous les affichomanes et qui attirera l'attention. Le commanditaire soumet à l'artiste le message qu'il veut réussir à transmettre par l'affiche. Il peut décider de laisser celui-ci libre ou d'intervenir dans le processus créatif.

Ensuite, il faut passer un accord avec une compagnie d'affichage qui va se charger de fixer les œuvres dans les rues. Le commanditaire doit transmettre à celle-ci les lieux où l'affiche doit être montrée. Ils diffèrent en fonction de ce qui est vendu : si il s'agit d'un roman de cape et d'épée, il faut aller dans les quartiers les plus peuplés, pour un ouvrage de science, ce sera les quartiers les plus chics²¹¹,... . Pour le théâtre, il faut solliciter les amateurs de littérature et de musique. Toutes les affiches ne s'adressent donc pas aux mêmes personnes.

Cet exemple montre qu'il est important d'étudier les affiches comme des œuvres issues de multiples influences. Pour ce faire, l'analyse sera divisée en trois points principaux.

²⁰⁷ H. BECKER, *Les mondes de l'art*, trad. de l'anglais par J. Bouniort, Paris, Flammarion, 2006 (Champs), p. 28.

²⁰⁸ IBIDEM.

²⁰⁹ IBIDEM, p. 27.

²¹⁰ E. MAINDRON, *op. cit.*, p. 6.

²¹¹ E. MAINDRON, *op. cit.*, p. 10.

Le premier élément étudié sera l'artiste. Chaque artiste a ses sensibilités propres, qui peuvent transparaître dans la création finale. La documentation sur les affichistes est inégale : Jules Chéret, Alfons Mucha, Henri de Toulouse-Lautrec et Eugène Grasset jouissent tous trois d'une fortune critique importante. Si certains ouvrages consacrent quelques lignes aux autres affichistes, ils ont rarement été l'objet de monographies. De plus, plusieurs sont restés anonymes, ne permettant pas aujourd'hui de relier leurs œuvres entre elles. Les artistes seront, quand la documentation le permettra, présentés, et leurs affiches seront mises en rapport avec leurs sensibilités.

Ces artistes s'inscrivent dans des mouvements, dont ils suivent, plus ou moins assidument, les principes. Certaines productions illustrent différents concepts issus de ces grands courants artistiques. Il sera intéressant de déterminer comment ces idées sont représentées dans les affiches de théâtre.

Enfin, il faudra s'arrêter sur la question du commanditaire. Chaque théâtre défend une identité propre qu'il peut vouloir mettre en images dans sa production publicitaire. Ils utilisent également celle-ci différemment, reflétant leurs philosophies propres. Ces institutions seront divisées en trois groupes principaux : les théâtres liés à l'État, les théâtres populaires et les théâtres d'avant-garde. Malheureusement, certains d'entre eux, comme le théâtre de l'Avenir Dramatique, ne sont pas suffisamment documentés pour pouvoir être étudiés.

Pour étudier ces trois éléments, deux sources datant de la Belle Epoque apportent un éclairage. La première sera l'ouvrage déjà cité précédemment d'Ernest Maindron. Dans celui-ci, l'auteur recense et commente tous les artistes actifs entre 1886 et 1895. La deuxième source sera l'œuvre de Louis-Henry Lecomte, *Histoire des théâtres de Paris. 1402 – 1911* ²¹². Il réalise un travail similaire à celui d'Ernest Maindron, en prenant pour sujet les théâtres parisiens.

²¹² L.-H. LECOMTE, *Histoire des théâtres de Paris. 1402 – 1911*, ([Reprod. En Fac Similé]), s.l., 1905 – 1910.

4.2. Des identités diverses : les artistes

L'artiste est en première ligne dans la création de l'affiche. Comme cité précédemment, le choix de l'artiste se fait en analysant son talent artistique et sa capacité à répondre aux demandes du commanditaire. Certaines affiches s'inscrivent ainsi dans la continuité des œuvres créées par l'artiste, que ce soit par la récurrence des éléments de styles, par les thèmes abordés ou encore par la réutilisation d'anciens travaux. Il est important de préciser que toutes les affiches ne sont pas signées, certains artistes travaillant anonymement pour des imprimeries²¹³.

4.2.1. Alfons Mucha (1860 – 1939)

Né en 1860 dans une région sous dominance autrichienne, Alfons Mucha s'installe à Paris en 1887 pour y étudier les arts à l'Académie Julian. Deux ans plus tard, par nécessité financière, il commence à travailler comme illustrateur²¹⁴. En 1894, il réalise l'affiche pour *Gismonda* (fig. 9) au Théâtre de la Renaissance, avec Sarah Bernhardt dans le rôle-titre. Son œuvre est un triomphe, lui permettant d'acquérir une grande notoriété, allant de pair avec une explosion de commandes. L'actrice passe, après ce succès, un contrat de six ans avec l'artiste, qui coïncide avec la durée de sa vie d'affichiste²¹⁵. Il connaissait déjà le monde théâtral auparavant. Il avait, avant sa période parisienne, réalisé des décors pour des théâtres de Vienne²¹⁶.

S'il est, encore aujourd'hui, principalement connu pour son travail publicitaire, Alfons Mucha ne se cantonne pas à cet art. Pour le joaillier Georges Fouquet, il conçoit des bijoux ainsi que la boutique dans laquelle ils seront vendus²¹⁷. Entre 1911 et 1926, il peint une série de vingt toiles monumentales intitulée *L'Épopée slave*. Celle-ci raconte l'histoire du peuple slave à travers différents épisodes, allant des anciens temps à l'époque contemporaine. Il offrira plus tard cette série à la ville de Prague²¹⁸.

La culture slave marque profondément le style de Mucha. Il fait référence à l'art byzantin à de multiples reprises, car il le considère comme le berceau de l'art slave. Ces références se voient notamment sur la fameuse affiche pour *Gismonda*, que ce soit via le

²¹³ E. MAINDRON, *op. cit.*, p. 98.

²¹⁴ « Chronologie » dans T. Sato (et. coll.), *Mucha*, catalogue d'exposition, Musée du Luxembourg, Paris, 12 septembre 2018 – 27 janvier 2019, Paris, 2018, p. 243.

²¹⁵ *Alphonse Mucha*, Grund et Fondation Mucha, 2000, p. 13./ V. VIENNE, « Mucha affichiste », dans T. Sato (et. coll.), *Mucha*, catalogue d'exposition, Musée du Luxembourg, Paris, 12 septembre 2018 – 27 janvier 2019, Paris, 2018, p. 41.

²¹⁶ V. VIENNE, *op. cit.*, p. 31.

²¹⁷ « Mucha le cosmopolite », dans T. Sato (et. coll.), *Mucha*, catalogue d'exposition, Musée du Luxembourg, Paris, 12 septembre 2018 – 27 janvier 2019, Paris, 2018, p. 146.

²¹⁸ « Mucha, le patriote » dans T. Sato (et. coll.), *Mucha*, catalogue d'exposition, Musée du Luxembourg, Paris, 12 septembre 2018 – 27 janvier 2019, Paris, 2018, p. 188.

traitement des couleurs ou les motifs utilisés²¹⁹. Ses œuvres sont aussi caractérisées par des motifs botaniques stylisés à l'extrême qui viennent entourer des arabesques, ainsi que l'idéalisation de l'image et l'abondance de détails²²⁰. Au centre de ses compositions se trouve presque systématiquement une figure féminine à la chevelure « flottante »²²¹ et à l'attitude séductrice. La récurrence de ces éléments fait que le style d'Alfons Mucha est immédiatement identifiable.

Au cours du contrat signé avec Sarah Bernhardt²²², l'artiste réalise sept affiches²²³. Toutes reprennent des éléments caractéristiques du « style Mucha »²²⁴. Les plus reconnaissables sont les éléments issus de la culture traditionnelle slave. Les halos, qui entourent le visage de l'actrice, ainsi que les très nombreuses courbes et les dessins géométriques, présents sur l'affiche de *Hamlet* (fig. 18), sont inspirés des icônes byzantines ainsi que des décors des églises tchèques²²⁵. Les mosaïques, visibles sur les affiches pour *Gismonda* (fig. 9) et *Médée* (fig. 17), sont aussi des allusions aux origines de l'artiste.

Les motifs floraux sont régulièrement présents : ils peuvent être trouvés dans les affiches pour *Lorenzaccio*, *La Dame aux Camélias* (fig. 16), *La Samaritaine* (fig. 25), *Gismonda* (fig. 9) et *Hamlet* (fig. 18). Toujours au centre de ces affiches se trouve Sarah Bernhardt, souvent idéalisée, mais identifiable grâce à l'inscription de son nom à l'arrière-plan. La composition fait toujours référence à des éléments de la pièce, souvent de manière suggérée, comme cela sera démontré dans le chapitre suivant.

En comparant les affiches mettant en vedette Sarah Bernhardt avec une autre production comprenant une multitude de personnages, des différences notables apparaissent. L'affiche *Les amants* (fig. 12) fut réalisée en 1895, peu après l'affiche de *Gismonda*, et est créée pour le Théâtre de la Renaissance²²⁶. De prime abord, le format est différent : il passe du vertical à l'horizontal. De plus, là où les œuvres créées pour l'actrice parisienne font près de deux mètres de haut, celle-ci ne mesure « que » un mètre de haut pour un mètre trente de long.

²¹⁹ T. SATO, « Alphonse Mucha : Art Nouveau & utopie », dans T. Sato (et. coll.), *Mucha*, catalogue d'exposition, Musée du Luxembourg, Paris, 12 septembre 2018 – 27 janvier 2019, Paris, 2018 p. 18.

²²⁰ *Alphonse Mucha*, Gründ et Fondation Mucha, 2000, p. 13.

²²¹ T. SATO, *op. cit.*

²²² Il est important de signaler qu'il s'agit d'un contrat passé avec l'actrice et non avec le théâtre de la Renaissance. Alfons Mucha réalisera encore des affiches pour celle-ci quand elle reprendra le Théâtre Lyrique et en fera le Théâtre Sarah Bernhardt.

²²³ Seules six seront étudiées ici. La septième affiche a été créée dans le cadre d'un banquet prévu en l'honneur de l'actrice, et non pour une pièce.

²²⁴ *Alphonse Mucha*, Gründ et Fondation Mucha, 2000, p. 13.

²²⁵ « Un inventeur d'images populaires » dans T. Sato (et. coll.), *Mucha*, catalogue d'exposition, Musée du Luxembourg, Paris, 12 septembre 2018 – 27 janvier 2019, Paris, 2018, p. 100.

²²⁶ Il est important de préciser que celui-ci était dirigé par Sarah Bernhardt à l'époque.

Pour les six affiches réalisées sous contrat, la figure de l'actrice est systématiquement mise en avant. Elle est seule sur l'affiche et prend place dans une niche. Elle est également mise en avant par les divers éléments décoratifs. Son nom figure en bonne place sur l'affiche. Il peut être intégré au décor (c'est le cas pour *Gismonda* (fig. 9), *Lorenzaccio* (fig. 15) et *La Samaritaine* (fig. 25)), ou s'intégrer avec d'autres lettrages indiquant le nom du théâtre et de la pièce (ce dispositif est utilisé pour *Medée* (fig. 17), *Hamlet* (fig. 18) et *La dame aux Camélias* (fig. 16)). Il semble que son nom et sa figure incarnent son théâtre, le nom de celui-ci pouvant être caché par des drapés (*Gismonda*, *La Dame aux Camélias*) ou apparaître de façon plus discrète que le nom de l'actrice (*Médée*, *La Samaritaine*)²²⁷. Cette omniprésence de l'actrice trouve aussi une explication dans sa perception par le public. Quand Ernest Maindron commente *Gismonda*, il le fait en ces termes : « Pour lui [Mucha], comme pour nous, peut être comme pour M. Sardou lui-même, *Gismonda* c'est Sarah, rien que Sarah, et en conséquence, il a peint l'inimitable tragédienne seule [...] »²²⁸, prouvant ainsi que l'actrice suffit à elle seule à incarner une pièce.

L'actrice, sur ses affiches, devient une effigie, l'incarnation d'une allégorie²²⁹. La niche peu profonde dans laquelle Alfons Mucha place systématiquement le personnage incarné par Sarah Bernhardt semble transformer celle-ci en statue, comparable à celle d'une sainte dans une église²³⁰.

En revenant à l'analyse de l'œuvre comme issue d'une chaîne de coopération, les éléments précédemment cités montrent l'importance de la personnalité de l'artiste et des volontés de la commanditaire. Mais d'autres personnages ont encore influencé les œuvres d'Alfons Mucha, et notamment la fameuse *Gismonda*, l'œuvre qui lui permit d'entrer pleinement dans sa carrière d'affichiste. Contrairement à la croyance populaire, l'affiche ne fut pas créée *ex nihilo*²³¹.

Maurice Brunhoff, l'imprimeur en charge de l'affiche, est horrifié par la première version que lui propose l'artiste. Ce dernier est obligé d'effectuer des changements : il se débarrasse des couleurs vives pour ne garder que des tons neutres, il transforme le visage de

²²⁷ J.-L. GALLEMIN, « La ligne et la figure : le style Mucha », p. 11-16, dans Husslein-Arco A. (dir.), *Alfons Mucha*, catalogue d'exposition, [Vienne, Belvédère, 12 février au 1 juin 2009; Musée Fabre, Montpellier, 20 juin – 20 septembre 2009; Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, Munich, 9 octobre – 24 janvier 2010]. 2009, p. 13.

²²⁸ E. MAINDRON, *op. cit.*, p. 94.

²²⁹ V. VIENNE, *op. cit.*, p. 35.

²³⁰ « Un bohémien à Paris », dans T. Sato (et. coll.), *Mucha*, catalogue d'exposition, Musée du Luxembourg, Paris, 12 septembre 2018 – 27 janvier 2019, Paris, 2018, p. 74.

²³¹ V. VIENNE, *op. cit.*, p. 35.

l'actrice jugé trop petit par l'imprimeur, et ajoute une arche derrière celle-ci²³². Sans ces modifications de dernière minute, l'affiche n'aurait peut-être pas eu le même succès.

Il est aussi intéressant de constater qu'Alfons Mucha s'est inspiré d'un travail qu'il avait réalisé quelques semaines auparavant. Il s'agit d'une illustration pour la couverture du supplément Noël du quotidien littéraire *Le Gaulois* (fig. 26). Celle-ci représente le visage de Sarah Bernhardt en Gismonda, placé dans un médaillon d'inspiration néogothique. Plusieurs éléments sont similaires : la couronne de fleurs roses, la chevelure tombante, la position du visage, le regard, ainsi que les vêtements portés par l'actrice. L'illustration est elle-même inspirée par des photographies publicitaires issues de l'atelier de Nadar (fig. 27) ²³³.

4.2.2. Henri de Toulouse-Lautrec (1864 – 1901)

Probablement l'un des affichistes les plus connus de nos jours, Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautrec, dit Toulouse-Lautrec, naît dans une famille noble d'Albi en 1864²³⁴. Monté à Paris dans le cadre de sa carrière artistique, il comprend rapidement les débouchés que peuvent lui offrir les nombreuses revues qui y sont publiées. Il les utilise pour faire connaître son nom à un large public. Il sera longtemps réticent à soumettre ses œuvres à des galeries d'art, qui constituaient pourtant à l'époque le moyen plus accessible aux artistes pour diffuser leurs œuvres²³⁵.

Toulouse-Lautrec s'intéresse particulièrement au monde du spectacle. Il réalise des affiches pour Aristide Bruant et son cabaret artistique *Le Mirliton*, ainsi que pour la revue de celui-ci²³⁶. En 1891, Charles Zidler, le gérant du *Moulin Rouge* lui commande une nouvelle affiche (fig. 28). Voulant trancher avec l'ancienne affiche réalisée par Jules Chéret, il crée une œuvre simple, mais novatrice. Celle-ci lui offre une grande visibilité ainsi qu'une confirmation pour Toulouse-Lautrec dans le milieu de l'affiche et de la lithographie²³⁷.

À partir de 1893, l'artiste commence à délaisser les cabarets de Montmartre et à leur préférer les théâtres du centre parisien. Il fréquente les théâtres du répertoire classique comme ceux d'avant-garde. Si il peint encore des affiches, notamment *La Gitane* (fig. 20) pour le

²³² IBIDEM, p. 33.

²³³ IBIDEM, p. 35.

²³⁴ G. GOLDIN (dir.), *Toulouse-Lautrec, Chefs-d'œuvre du Musée d'Albi*, Ville de Liège, Musée Saint-Georges, du 14 octobre au 17 décembre 1978, p. 3.

²³⁵ B. DENVIR, *op. cit.*, p. 87-96.

²³⁶ IBIDEM., p. 98-99.

²³⁷ IBIDEM, p. 104.

Théâtre-Libre d'André Antoine, il commence en parallèle à construire des maquettes pour des décors, à illustrer des programmes et à dessiner ce qu'il voit dans la salle²³⁸.

Les œuvres de Toulouse-Lautrec sont caractérisées par un désintérêt pour le paysage au profit de l'humain²³⁹, qu'il peut parfois caricaturer, comme il le fit pour l'affiche du *Moulin Rouge*. Il n'a pas peur de créer des compositions surprenantes et novatrices, qu'il réalise au moyen de grands aplats de couleurs et des formes inspirées des estampes japonaises²⁴⁰.

L'affiche réalisée pour *La Gitane* est une commande d'Alfred Natanson, frère de Thadée Natanson, fondateur de la *Revue Blanche* et ami de Toulouse-Lautrec. Marthe Mello, qui joue le rôle principal, est la femme du commanditaire²⁴¹.

La Gitane rassemble les éléments constitutifs du style de Toulouse-Lautrec : les aplats de couleurs, une ligne noire délimitant les bords et une composition simple mais audacieuse. L'affiche n'est que suggestion, exprimant le sens de la pièce par une économie de moyens²⁴². La présence de la figure de Marthe Mello au centre de la composition peut s'expliquer par la relation entre celle-ci et le commanditaire de l'affiche. L'actrice occupe une place centrale, et se détache par l'aplatissement blanc, contrastant avec le fond brun. L'autre personnage représenté est de plus petite taille et se fond avec le l'arrière-plan.

4.2.3. Eugène Grasset (1845 – 1917)

Eugène Grasset est un artiste suisse. Il s'installe à Paris en 1871 pour y travailler dans les arts décoratifs²⁴³. Tout comme Alfons Mucha, il ne se restreint pas à une discipline. Il réalise des affiches, de l'ébénisterie, des vitraux ou encore des bijoux. Il se fera également théoricien en écrivant deux ouvrages : *La plante et ses applications ornementales* en 1897 et *Méthode de composition ornementale* en 1905²⁴⁴. Il est l'un des artistes les plus commentés dans l'ouvrage d'Ernest Maindron, *Les affiches illustrées (1886-1895)*. L'auteur le voit comme l'artiste qui viendra renouveler l'affiche de manière définitive²⁴⁵.

²³⁸ M. ASSANTE DI PANZILLO, « Toulouse-Lautrec », *Paris 1900 dans les collections du Petit Palais, Musées des Beaux Arts de la ville de Paris*, Bruxelles, Marot, 2002, p. 55.

²³⁹ G. M. SUGANA (dir.), *Tout l'oeuvre peint de Toulouse-Lautrec*, s.l., s.d. (les classiques de l'art), p. 5.

²⁴⁰ J. BARNICOAT, *Histoire concise de l'affiche*, trad. de l'anglais par J. Carlander, Paris, Hachette, 1972, p. 36.

²⁴¹ B. DENVIR, *op. cit.*, p. 198.

²⁴² I. SIX, « Les affiches : reflet d'une belle époque », dans C. Leblanc (coord.), *Musée d'Ixelles. Les collections*, SilvanaEditoriale, Milan, 2010, p. 101.

²⁴³ D. MOREL, « Eugène Samuel Grasset », *Paris 1900 dans les collections du Petit Palais, Musées des Beaux Arts de la ville de Paris*, Bruxelles, Marot, 2002, p. 86

²⁴⁴ P. THIÉBAUT, « Grasset », *L'ABCdaire du Symbolisme et de l'Art Nouveau*, Flammarion, Paris, 1997, p. 51.

²⁴⁵ E. MAINDRON, *op. cit.*, p. 32.

Selon ce dernier, Eugène Grasset occupe « l'une des premières places en tant qu'affichiste » et est « l'un des artistes décorateurs les plus remarquables de notre temps »²⁴⁶. Si ses affiches sont parfois critiquées par ses contemporains pour être « trop complexes », il reste l'un des maîtres les plus appréciés par les affichomanes, dont les productions peuvent être vendues à des prix exorbitants²⁴⁷.

L'artiste propose dans ses affiches une richesse ornementale et chromatique. Il a un goût prononcé pour le détail²⁴⁸. Un des éléments récurrents dans ses productions est la figure féminine avec une chevelure ondoyante. Ernest Maindron décrit celle-ci avec ces mots : « vue dans le passé, elle est auréolée et n'inspire que le respect »²⁴⁹, et l'oppose aux femmes aguicheuses des autres affichistes, tels que Chéret ou Toulouse-Lautrec. Cette figure s'intègre à une nature fortement stylisée, la faune et la flore occupant une place prépondérante dans l'œuvre de l'artiste²⁵⁰. Il s'attache à faire dialoguer le texte et l'image dans ses compositions²⁵¹.

L'affiche qu'il réalise pour la création de *Jeanne d'Arc* (fig. 6) au Théâtre de la Porte-Saint-Martin présente une figure féminine centrale, typique des représentations de l'artiste. La nature est présente sur le costume blanc de celle-ci, par les motifs floraux stylisés.

Bien que, de prime abord, cette affiche comporte les éléments-clefs du style de l'artiste, la première version (fig. 29) de celle-ci était bien différente. Le ton général était plus rouge : la couleur se diffusait sur les lances et sur les lettrages. La principale différence réside dans le traitement réservé à Sarah Bernhardt. Celle-ci ne se trouve pas à son avantage et demande à Eugène Grasset de lui proposer une nouvelle mouture. C'est celle-ci qui sera gardée et diffusée dans tout Paris. Cependant, la première version fut imprimée en quelques exemplaires²⁵².

L'affiche semble avoir inspiré un travail postérieur de l'artiste. En 1893, quatre ans après *Jeanne d'Arc*, il propose une maquette pour des vitraux (fig. 30) dans le cadre d'un concours pour la cathédrale Sainte-Croix d'Orléans. Le thème imposé est « Jeanne d'Arc ». Eugène Grasset ne remporte pas le concours, mais les dessins issus de son projet sont conservés au Musée d'Orsay²⁵³. En comparant ceux-ci avec l'affiche, des grandes similitudes apparaissent, notamment le personnage vêtu de blanc au centre d'une composition rougeâtre.

²⁴⁶ IBIDEM, p. 68.

²⁴⁷ N.-H. ZMELTY, « Eugène Grasset, l'autre roi de l'affiche », *Eugène Grasset 1845-1917 : l'art et l'ornement*, catalogue d'exposition, Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 18 mars 2011 au 13 juin 2011, Milan, 5 Continents Edition, 2011, p. 69-71.

²⁴⁸ IBIDEM, p. 68.

²⁴⁹ E. MAINDRON, *op. cit.*, p. 72.

²⁵⁰ A. WEILL, *L'affiche au temps de l'Art Nouveau*, Hazan, Paris, 2015, p. 14.

²⁵¹ E. RASTOUL, *Eugène Grasset (1845-1917). Le renouveau des arts décoratifs*, numelyo, s.d., [https://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_00GOO01001THM0001grasset], (consulté le 1^{er} juillet 2019).

²⁵² N.-H. ZMELTY, *op. cit.*, p. 72.

²⁵³ IBIDEM, p. 76-77.

L'artiste a pu s'inspirer de sa précédente création, mais cette ressemblance illustre plus particulièrement l'inspiration qu'il trouve dans l'art du vitrail pour le traitement des formes.

4.2.4. Théophile-Alexandre Steinlen (1859 – 1923)

Eugène Grasset partage la même nationalité que Théophile-Alexandre Steinlen. Il arrive à Paris en 1881 et s'installe à Montmartre, un quartier qu'il ne quittera plus²⁵⁴. Il fréquente assidument le cabaret *Le Chat Noir*, pour lequel il créa l'affiche *Tournée du Chat Noir* (fig. 31), une œuvre qui a traversé les époques. Il travaille pour des journaux comme *Le Chambard*, *Gil Blas illustré*, *L'Echo de Paris* ou encore *L'assiette au beurre*. Ces dessins lui permettent d'acquérir une certaine célébrité²⁵⁵.

Théophile-Alexandre Steinlen s'intéresse aux problèmes sociaux de son époque. Il est un socialiste convaincu. Son art est un outil qu'il utilise pour commenter la société, notamment dans des caricatures. Son dessin est réaliste, marqué d'une empreinte populaire²⁵⁶. Selon Ernest Maindron, ses affiches se définissent par « un dessin hardi, un trait sûr » et sont toutes remarquables.²⁵⁷

En 1900, il réalise une affiche pour l'adaptation de *L'Assommoir* (fig. 19) d'Émile Zola au Théâtre de la Porte-Saint-Martin. Ce n'est pas la première fois que l'artiste met en image les écrits de l'auteur. Deux ans auparavant, il avait réalisé la publicité pour *Paris*²⁵⁸, publié en feuilleton dans *Le Journal*. L'affichiste appréciait les œuvres de l'écrivain²⁵⁹. Cet intérêt va de pair avec son investissement pour les questions sociales de l'époque. Sur l'affiche, il représente sans détour Gervaise Macquart, le personnage principal du roman. Elle semble perdue dans ses pensées. Sur la table devant elle, se trouve de l'alcool, qui tuera Coupeau, l'homme représenté à sa gauche²⁶⁰. En comparant cette affiche avec celle créée par Léon Sault pour la première au Théâtre de l'Ambigu en 1879 (fig. 32), le réalisme proposé par l'artiste est frappant. Sur la version de 1879, Gervaise est représentée avec un visage enfantin et souriant, tandis que la version de Théophile-Alexandre Steinlen montre une femme désabusée. L'artiste illustre sans artifice la réalité telle que décrite par Émile Zola dans son roman.

²⁵⁴ I. COLLET, « Théophile-Alexandre Steinlen », *Paris 1900 dans les collections du Petit Palais, Musées des Beaux Arts de la ville de Paris*, Bruxelles, Marot, 2002, p. 38.

²⁵⁵ I. SIX, « Les affiches : reflet d'une belle époque », dans C. Leblanc (coord.), *Musée d'Ixelles. Les collections*, SilvanaEditoriale, Milan, 2010, p. 85.

²⁵⁶ J. BARNICOAT, *op. cit.*, p. 29; p. 193.

²⁵⁷ E. MAINDRON, *op. cit.*, p.107.

²⁵⁸ I. SIX, *op. cit.*, p. 86.

²⁵⁹ I. COLLET, *op. cit.*, p.38.

²⁶⁰ E. ZOLA, *L'Assommoir*, édition établie et annotée par H. Mitterand, Paris, Gallimard, 1978.

4.2.5. Manuel Orazi (1860 – 1934), Eugène Ogé (1861 - 1936), Albert Guillaume (1873 – 1942) et Edouard Dédaille (1848 – 1912)

Plusieurs artistes n'ont pas connu la même gloire postérieure. Manuel Orazi est un artiste attaché à l'Art Nouveau. Il arrive à Paris dans les années 1880. Il dessine plusieurs affiches pour l'Opéra et l'Olympia, ou pour des personnalités comme Liane de Pougy ou Loïe Fuller²⁶¹. Comme Alfons Mucha et Eugène Grasset, il ne se contente pas d'illustrer des affiches, mais réalise également des décors, comme pour le film *L'Atlantide* de Jacques Feyder en 1921²⁶². Il réalisera l'affiche pour *Théodora* (fig. 1) en collaboration avec Auguste Gorguet, un artiste considéré par Ernest Maindron comme une personnalité dont il faut posséder les œuvres. Il créera plusieurs affiches pour des concerts parisiens²⁶³.

L'auteur reconnaît aussi le talent d'un autre artiste : Eugène Ogé. Il le décrit comme « un lithographe de premier ordre, un artiste de grande valeur. »²⁶⁴. Ce dernier commence à travailler pour l'imprimerie Verneau à partir de 1880. Jusqu'en 1894, il ne signera pas ses œuvres, mais, grâce au travail d'Ernest Maindron, il est maintenant connu qu'il était derrière la majorité des œuvres publiées par l'imprimerie. En 1895, il devient indépendant. Il loue un atelier et travaille pour plusieurs imprimeurs²⁶⁵.

Plusieurs éléments sont caractéristiques des productions de l'artiste. Il fait preuve d'un dessin affirmé mais délicat²⁶⁶, des aplats de couleurs douces et des personnages définis par un cerne noir²⁶⁷. Il représente régulièrement des femmes, caractérisées par leurs joues rondes et leurs airs sages, à l'opposé de celles dessinées par Alfons Mucha et Eugène Grasset. Petit à petit, il commence à introduire une dimension humoristique dans ses compositions, notamment par la caricature de personnages politiques²⁶⁸.

Il réalise plusieurs affiches pour des théâtres, la majorité faisant la promotion de tournées en province. Seules quelques œuvres concernent des représentations dans les théâtres parisiens, comme celle créée pour *Le Sursis* (fig. 14) au Théâtre des Nouveautés. Le dessin est caractéristique du dessinateur, à l'inverse de la composition. Celle-ci se divise en six tableaux narrant le récit de la pièce. Elle dénote de la majorité des affiches réalisées par l'artiste, qui ne

²⁶¹ A. WEILL, *L'affiche dans le monde*, Paris, Somogy, 1984, p. 39.

²⁶² A. WEILL, *L'affiche au temps de l'Art Nouveau*, Hazan, Paris, 2015, p. 120.

²⁶³ E. MAINDRON, *op. cit.*, p. 67.

²⁶⁴ E. MAINDRON, *op. cit.*, p. 185.

²⁶⁵ A.-C. LELIEUR et R. BACHOLLET, *Eugène Ogé. Affichiste : 1861 – 1936*, catalogue d'exposition, Bibliothèque Forney, Paris, du 26 mai au 1^{er} août 1998, Paris, 1998, p. 34.

²⁶⁶ IBIDEM, p. 45.

²⁶⁷ A. WEILL, *L'Encyclopédie de l'affiche : le dessin graphique*, Hazan, Paris, 2011, p. 57.

²⁶⁸ A.-C. LELIEUR et R. BACHOLLET, *op. cit.*, p. 46.

comportent pas de division en tableaux, mais plutôt une seule représentation principale. Cette composition semble liée au théâtre plutôt qu'à l'artiste.

Albert Guillaume était un des affichistes vedettes des Imprimerie Camis²⁶⁹. Il fait volontiers dans la caricature, montant même une attraction de caricature pour l'Exposition Universelle de 1900 à Paris. Pour ses affiches, il crée une galerie de personnages caricaturaux qui manquent souvent de pudeur²⁷⁰.

L'attrait pour la caricature se voit dans le traitement du personnage central de l'affiche *Gigolette* (fig. 8) marqué par les traits caricaturaux de son visage. Le personnage représenté est Zélie, une jeune prostituée qui se sacrifie pour sa sœur²⁷¹. Ses vêtements abîmés font allusion à sa pauvreté, mais aussi à sa condition de prostituée. Les robes et châles jaunes sont, au XIX, un moyen de reconnaissance pour la prostitution²⁷².

Certains artistes ne faisaient pas de l'affiche leur profession. Le dessin pour *Fanfan la Tulipe* (fig. 10) fut réalisé par Edouard Détaillé, un peintre principalement renommé pour ses tableaux militaires. Si il est peu connu aujourd'hui, il était pourtant l'un des plus grands peintres de son époque²⁷³. Il n'est pas anodin que cette affiche, représentant un jeune soldat, ait été réalisé par un peintre qui en est spécialiste.

²⁶⁹ A. WEILL, *op. cit.*, p. 56.

²⁷⁰ A. WEILL, *L'affiche au temps de l'Art Nouveau*, Hazan, Paris, 2015, p. 148.

²⁷¹ R. MUSNIK, « Pierre Decourcelle (1858-1926) », *le Blog de Gallica*, Gallica, 21 août 2018, [<https://gallica.bnf.fr/blog/21082018/pierre-decourcelle-1858-1926>] (consulté le 3 juillet 2019).

²⁷² V. BUI, « Le châle jaune des prostituées au XIXe siècle : signe d'appartenance ou signe de reconnaissance ? », *Les colloques, séminaire « Signe, déchiffrement et interprétation »*, Fabula, s.d., [<https://www.fabula.org/colloques/document939.php>] (consulté le 3 juillet 2019).

²⁷³ F. ROBICHON, *op. cit.*, p. 5.

4.3. L'influence de l'Art Nouveau et du Réalisme

Rares sont les artistes qui ne s'inscrivent dans aucun mouvement artistique. Les affichistes ne font pas exception. Certains principes issus de ces grands courants de pensée sont présents dans les réalisations picturales.

L'Art Nouveau est le courant le plus largement représenté dans l'affiche de la Belle Epoque. Ce courant a un intérêt particulier pour les nouveaux marchés, et en particulier l'art décoratif et l'art appliqué²⁷⁴. Les nouvelles technologies leur permettent de poursuivre un de leurs objectifs : apporter l'esthétique dans le cadre de la vie quotidienne²⁷⁵.

L'affiche apporte l'art dans la ville, car la multiplication de celle-ci permet une diffusion dans toute la société, ainsi que de jouer avec des nouveaux graphismes²⁷⁶. Certains personnages issus des affiches sont représentés à taille réelle, notamment chez Alfons Mucha, ce qui réduit la distance entre représentation et vie réelle. Celle-ci est encore amenueillée par le dépassement du cadre. La *Jeanne D'Arc* (fig. 6) d'Eugène Grasset est représentée avec son pied gauche dépassant du socle sur lequel elle se tient, et qui s'avère également être l'encadrement de l'affiche. Alfons Mucha utilise le même procédé, entre autres pour *La Dame aux camélias* (fig. 16). La robe blanche de celle-ci déborde de la niche, venant cacher une partie du registre inférieur. Ces deux exemples de dépassement montrent une projection du personnage vers l'avant, créant une illusion de profondeur, mais aussi brouillant les frontières entre l'illusion et la réalité.

Ces deux exemples illustrent également la volonté d'union des arts voulue par les artistes issus de l'Art Nouveau. La niche dans laquelle prend place la dame aux camélias rappelle celle des statues antiques. Ces niches sont présentes dans toutes les affiches réalisées par Alfons Mucha pour Sarah Bernhardt. La composition de l'œuvre d'Eugène Grasset évoque les vitraux des églises, tandis que celle d'Auguste Gorguet et Manuel Orazi mélange éléments architecturaux et mosaïques byzantines.

À ces différents éléments, il faut ajouter ceux déjà évoqués précédemment. L'Art Nouveau trouve son inspiration dans d'autres époques et d'autres lieux²⁷⁷, cette tendance s'illustrant notamment sur l'affiche réalisée par Manuel Orazi et Auguste Gorguet, *Théodora* (fig. 1), ou dans toute l'œuvre d'Alfons Mucha. Les artistes nourrissent également leur

²⁷⁴ B. JOYEUX-PRUNEL, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918. Une histoire transnationale*, Gallimard, Paris, 2015, p. 282.

²⁷⁵ J.-M. LENIAUD, *L'Art Nouveau*, Citadelles et Mazenod, Paris, 2009, p. 31 (Les Grandes Civilisations).

²⁷⁶ IBIDEM, p. 130.

²⁷⁷ IBIDEM, p. 13.

imagination avec des ouvrages sur l'ornementation²⁷⁸, ce qui explique l'abondance de détails dans certaines productions.

En parallèle à l'idéalisation de l'Art Nouveau, il y a le Réalisme. Ce mouvement évoque la réalité sans idéalisation et en abordant des thématiques politiques et sociales. Le réalisme n'a pas pour objectif d'offrir une vision photographique du monde, mais d'en donner une vision personnelle tout en illustrant ces différents aspects²⁷⁹.

Dans le cadre de l'affiche, un cas particulier est l'adaptation théâtrale du roman d'Émile Zola, *Germinal* (fig. 4), au Théâtre du Châtelet. Le livre est le treizième tome de la série des *Rougon-Macquart*, dont est également issu *Nana*. L'histoire est centrée sur les travailleurs d'une mine du nord de la France et leur combat pour une meilleure vie. L'auteur a voulu porter son texte à la scène une première fois en 1885, mais la censure lui mit des bâtons dans les roues, retardant la création²⁸⁰. L'adaptation fut cependant écrite avec William Busnach la même année²⁸¹.

Il est intéressant de constater que le style choisi pour l'affiche coïncide avec celui déployé par Émile Zola dans ses romans. Ce dernier est un des auteurs ayant développé et théorisé le naturalisme²⁸², un mouvement qu'il essayera d'apporter sur les planches parisiennes dès 1881²⁸³.

Sur l'affiche de *Germinal*, deux personnages occupent la majeure partie de l'espace. Ils sont représentés sans détour, loin des représentations idéalisées d'Eugène Grasset. La mine représentée en arrière-plan est une représentation fidèle des mines française de l'époque. Celle-ci surplombe la partie supérieure de l'affiche, rappelant ainsi le concept d'Hippolyte Taine, qui attirait l'intérêt de Zola. Selon lui, le milieu de l'homme détermine les circonstances de sa vie²⁸⁴. Les questions sociales dominent l'affiche, que ce soit dans la partie supérieure représentant la grève des ouvriers, ou dans partie inférieure montrant leurs conditions de travail. L'affiche réussit à réunir plusieurs éléments-clefs du Réalisme.

Si *Germinal* montre une abondance de personnages, préfigurant ainsi un spectacle grandiose au Châtelet, ce n'est pas le cas de l'affiche réalisée pour *Un Mâle* (fig. 7), qui ne montre que quelques personnages placés dans un décor presque inexistant. Pourtant,

²⁷⁸ IBIDEM, p. 13.

²⁷⁹ N. TUFFELLI, *op. cit.* p. 546.

²⁸⁰ H. MITTERAND, Zola. *L'homme de Germinal*, vol. 2, Fayard, Paris, 1999, p. 768.

²⁸¹ IBIDEM, p. 766.

²⁸² « Zola », P. Hamon et D. Roger-Vasselin (dir.), *Le Robert des grands écrivains de langue française*, Le Robert, Paris, 2000, p. 1452.

²⁸³ M. BOUCHARDON, *op. cit.*, p. 381.

²⁸⁴ IBIDEM.

l'adaptation théâtrale du roman éponyme de Camille Lemonnier est issue du naturalisme. Il semble que l'artiste ayant réalisé cette affiche ait voulu faire référence aux mises en scène issues des théories naturalistes. Celles-ci abandonnent les toiles peintes pour une accumulation d'objet²⁸⁵. Les personnages représentés sur l'affiche sont représentés dans un espace vide, que seul un tabouret vient compléter. Cette représentation pourrait évoquer la scène du Théâtre de l'Avenir Dramatique.

²⁸⁵ IBIDEM, p. 388.

4.4. Le rôle du commanditaire : le théâtre

4.4.1. Les théâtres de l'État : les cas de la Comédie-Française et de l'Odéon

Deux théâtres sont considérés comme les « Théâtre-Français » : la Comédie-Française et le Théâtre de l'Odéon. Depuis 1850, la Comédie Française est dirigée par un administrateur nommé par l'État²⁸⁶. L'Odéon est lié à cette salle mythique, car il devient, à partir d'un arrêté de 1832, une exploitation de celle-ci, en alternance avec la troupe de l'Opéra-comique²⁸⁷.

Fondée en 1680, la Comédie Française est une des institutions les plus anciennes de France²⁸⁸. C'est aussi l'une des plus prestigieuses, ce qui lui permet de remplir un rôle de distinction sociale²⁸⁹. Depuis 1799, elle prend place dans la salle dite « Richelieu », sur l'actuelle place Colette, dans le premier arrondissement de Paris.

Le théâtre est profondément lié à l'Etat. Sous Napoléon en 1812, la Comédie-Française devient un instrument au service de la grandeur culturelle de la France grâce au décret de Moscou, statut qui se poursuivra avec la Restauration. Elle change de nom avec la Révolution de 1848, devenant le « Théâtre de la République ». Le contrôle de l'État sur l'institution est renforcé par deux décrets, datant de 1849 et 1850, qui leur permettent d'imposer l'administrateur du théâtre²⁹⁰. Ces décrets seront encore d'actualité durant la Belle Epoque. À partir de 1852, l'appellation générale redevient « Comédie-Française »²⁹¹.

Deux administrateurs principaux dirigent le théâtre entre 1881 et 1914 : Emile Perrin (1871-1885) et Jules Claretie (1885-1913).²⁹² Emile Perrin monte les pièces d'auteurs à succès comme Victor Hugo, Meilhac et Halévy Pailleron, n'hésitant pas à produire des mises en scène spectaculaires. Il peut également s'appuyer sur une troupe talentueuse, ce qui permet aux pièces de connaître un certain succès. Il développe en parallèle le système d'abonnement, en instituant des matinées et des soirées pour les abonnés.

L'institution devient plus conservatrice sous Jules Claretie, en partie à cause de la multiplication des offres de divertissement. Le répertoire de pièces jouées dans les autres théâtres de la ville n'a rien à envier à celui de la Comédie-Française. De plus, la troupe n'est plus aussi éclatante que ce qu'elle avait pu être sous Emile Perrin. Le théâtre est aussi au centre de scandale et de drames, comme la censure de *Thermidor* de Victorien Sardou, jugé trop

²⁸⁶ J. CHOLLET, « Comédie-Française », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], [<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/comedie-francaise/>], (consulté le 28 mai 2018) p. 2.

²⁸⁷ N. WILD, *op. cit.*, p. 292.

²⁸⁸ J.-C. YON, *Théâtres parisiens : un patrimoine du XIXe siècle*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2013, p. 25.

²⁸⁹ C. CHARLE, *Paris Fin de Siècle. Culture et Politique*, Seuil, 1998, p. 71.

²⁹⁰ J.-C. YON, *op. cit.*, p. 60.

²⁹¹ N. WILD, *op. cit.*, p. 95.

²⁹² IBIDEM, p. 96.

révolutionnaire, et l'incendie qui ravage la salle en 1900. Malgré tout, la Comédie-Française conserve un certain prestige, permettant encore d'attirer les auteurs et le public²⁹³.

Construit en 1782, l'Odéon est initialement pensé comme une nouvelle salle pour la Comédie-Française. La salle qui sera utilisée lors de la Belle Epoque est construite en 1819, place de l'Odéon, dans le sixième arrondissement de Paris. En 1832, un arrêté du Ministre du Commerce et des travaux publics met la salle de spectacle à leur disposition. Elle est alors exploitée successivement par les troupes de la Comédie-Française, de l'Opéra-Comique, du Théâtre de la Porte-Saint-Martin ou encore le Théâtre des Variétés²⁹⁴, qui s'y produisent épisodiquement. Sous le Second Empire, le théâtre est subventionné pour mettre en avant les jeunes artistes et les pièces des auteurs débutants.

Entre 1881 et 1914, les principaux directeurs de l'Odéon sont Paul Porel (1884-1892), Paul Ginisty (1896-1906) et André Antoine (1906-1914). Sous Porel et Ginisty, les drames historiques de François Coppée connaissent un grand succès. Ils mettent en scène des adaptations de romans d'Alphonse Daudet, et n'hésitent pas à montrer des textes plus originaux, issus notamment du réalisme, comme *Thérèse Rasquin* d'Émile Zola ou *Corbeaux* d'Henry Becque²⁹⁵.

Initialement nommé avec Paul Ginisty en 1896, André Antoine est rapidement éjecté de la direction du théâtre. Il est à nouveau désigné en 1906, seul cette fois. Antoine poursuit à l'Odéon ce qu'il avait commencé avec son Théâtre-Libre. Il veut faire du théâtre « un instrument d'enseignement et d'éducation littéraire »²⁹⁶. Il fait de l'Odéon un lieu d'expérimentation dramatique, en montant un grand nombre de pièces, parfois dans des mises en scène couteuses et spectaculaires. Le répertoire joué sous la période Antoine est assez vaste. Il passe du répertoire classique, avec *Tartuffe*, *Le Cid* ou encore *Britannicus*, au répertoire naturaliste, tout en faisant la part belle aux auteurs novices et étrangers²⁹⁷. Malheureusement, le succès n'est pas au rendez-vous. Criblé de dettes, il donne sa démission en 1914.

Peu d'affiches illustrées pour la Comédie-Française et l'Odéon sont conservées aujourd'hui. L'explication est à aller chercher dans les sources de l'époque. Selon Ernest Maindron, dans son ouvrage daté de 1896, *Les affiches illustrées 1886-1895*, « le théâtre paraît s'éloigner de l'affiche illustrée » et précise que « aujourd'hui [1896], ce sont, en général les théâtres de second ou troisième ordre qui ont recours à la publicité par l'image ; il y a peu de

²⁹³ J.-C. YON, *op. cit.*

²⁹⁴ N. WILD, *op. cit.*, p. 289-292.

²⁹⁵ J.-C. YON, *op. cit.*, 74

²⁹⁶ IBIDEM, p. 74.

²⁹⁷ IBIDEM, p. 75.

placards qui méritent une mention spéciale [...] »²⁹⁸. Il apparaît donc que ce manque d’affiche n’est pas dû à un désamour de la part du public, mais plutôt par le peu de production de la part des théâtres pour le public parisien.

Cependant, il est important de préciser que ces théâtres produisent encore bel et bien des affiches illustrées. Celles-ci sont réalisées dans le cadre de tournée en province ou à l’international. La première tournée officielle de la Comédie-Française a lieu en 1879 pour le public londonien. Ces tournées sont bien accueillies par le public de province, qui apprécie de voir une pièce entièrement interprétée par les comédiens issus de la troupe du théâtre. Celles-ci permettent également de faire connaître l’institution à de nouveaux publics, ainsi que de montrer la gloire du théâtre français²⁹⁹. Ces éléments peuvent être mis en lien avec le fait que la Comédie-Française et l’Odéon soient des théâtres liés à l’Etat.

4.4.2. Sur les boulevards : les théâtres des bourgeois

Le théâtre de boulevard est intimement lié à la bourgeoisie. C’est un théâtre à vocation commerciale, dominé par les impératifs de rentabilité. Le directeur occupe une place centrale. Les besoins économiques induisent des règles, des styles et des esthétiques propres. Il n’est pas rare que les préoccupations littéraires soient sacrifiées pour plaire au public. Entre 1881 et 1914, ces salles se distinguent de la Comédie-Française par le répertoire représenté sur scène. Le théâtre de l’État est plus classique, tandis que les théâtres de boulevards proposent des vaudevilles, des comédies en tous genres et des drames historiques, sans faire nécessairement preuve d’imagination. Les thèmes principalement abordés sont l’amour, l’argent et la bourgeoisie³⁰⁰.

La qualification « boulevard » est issue des premières salles de ce type, situées sur les grands boulevards. L’un de ceux-ci est le boulevard Saint-Martin. Si cette appellation géographique n’est plus d’actualité, plusieurs théâtres restent attachés de cette tradition, comme c’est le cas du Théâtre de la Renaissance, le Théâtre de la Porte-Saint-Martin et le Théâtre de l’Ambigu.

Sur la scène du Théâtre de la Renaissance, les genres joués sont variés : le drame, l’opérette, le vaudeville, l’opéra-comique et la comédie³⁰¹. Cette salle est créée suite à la

²⁹⁸ E. MAINDRON, *op. cit.*, p. 138.

²⁹⁹ B. DUQUENET, « Les Comédiens-Français hors les murs », *La Comédie-Française*, Paris, L’avant-scène théâtre, 2009, p. 36.

³⁰⁰ D. ZERKI, « Théâtre de boulevard », *Encyclopedia Universalis*, s.d., [<http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedie/theatre-de-boulevard/>], consulté le 10 juillet 2019.

³⁰¹ L.-H. LECOMTE, *Histoire des théâtres de Paris. La Renaissance*, Paris, H. Daragon, 1905, p. 122.

destruction du bâtiment lors de la Commune de Paris sur le boulevard Saint-Martin. Elle est inaugurée en 1873. La salle est petite par rapport à ses voisines, ne comptant que 750 places³⁰², contre 1800 pour les deux autres.

Le feu qui permettra la construction du Théâtre de la Renaissance viendra de ce qui sera son théâtre voisin, le Théâtre de la Porte-Saint-Martin. Ce dernier sert de refuge pour les communards en 1871. Ils l'incendieront une fois délogé par leurs adversaires³⁰³. Reconstitué en 1873, son répertoire se compose principalement de drames³⁰⁴. Sarah Bernhardt fera de cette salle la sienne. Elle y jouera des créations et des reprises, dont *Théodora*, *La Tosca*, ou encore *Jeanne d'Arc*. Elle quitte la Porte-Saint-Martin en 1893 pour le Théâtre de la Renaissance.

Même dépourvu de la célèbre actrice, le théâtre continue à connaître le succès. En 1896, le remaniement de *Thermidor* de Victorien Sardou, pièce qui avait été censurée à la Comédie-Française, triomphe. En 1897, le directeur Constant Coquelin crée *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand, dont la millième représentation sera fêtée en 1913³⁰⁵.

Autre théâtre du boulevard Saint-Martin, le Théâtre de l'Ambigu-Comique, ou l'Ambigu, est un des plus anciens théâtres parisiens. Fondée en 1769 sur le boulevard du temple³⁰⁶, la salle est déplacée en 1827 sur le boulevard Saint-Martin suite à un incendie. Son répertoire se compose principalement de drames et de mélodrames en prose, pouvant durer entre un et cinq actes, comme autorisé en 1847. Cependant, il lui est interdit d'introduire des morceaux de chants ainsi que des chœurs. Une fois par an, un ouvrage en vers peut être représenté³⁰⁷.

Les affiches des théâtres de boulevard sont généralement de grandes dimensions. Les formats les plus utilisés sont double grand-aigle (140 centimètres sur 110 centimètres), le quadruple colombier (164 centimètres sur 122 centimètres) et le quadruple grand-aigle (220 centimètres sur 140 centimètres). Selon Ernest Maindron, les timbres à apposer sur l'affiche coûtent, pour ces dimensions, vingt-quatre centimes. Ce sont les formats les plus chers. La taille fait également augmenter le prix de l'affichage proprement dit et de l'entretien³⁰⁸.

Ces formats avantageant la visibilité des théâtres, l'affiche occupant un plus grand espace et attirant ainsi davantage l'attention. Alfons Mucha joue avec les conventions, en proposant un format atypique, en superposant deux doubles grand-aigle.

³⁰² N. WILD, *op. cit.*, p. 380.

³⁰³ J.-C. YON, *op. cit.*, p. 106.

³⁰⁴ N. WILD, *op. cit.*, p. 372.

³⁰⁵ J.-C. YON, *op. cit.*, p. 116.

³⁰⁶ N. WILD, *op. cit.*, p. 32.

³⁰⁷ IBIDEM, p. 37.

³⁰⁸ E. MAINDRON, *op. cit.*, p. 12.

Les personnages sont, dans les affiches comme celles réalisées par Alfons Mucha, *Gigolette* de Albert Guillaume ou *Nana* de Tony Martin, représentés presque à taille réelle, interpellant ainsi l'attention du passant. Ceux-ci sont exclusivement des féminins, attirant ainsi le regard masculin. Ces publicités sont également les plus colorés, se démarquant ainsi encore davantage.

Il n'est pas étonnant que les théâtres du boulevard Saint-Martin soient ceux qui produisent les affiches les plus grandes et les plus somptueuses : ce sont ceux qui ont la vocation commerciale la plus assumée.

Parmi les artistes choisis pour réaliser les affiches, il y a une disparité entre les trois théâtres. Le Théâtre de la Renaissance s'appuie sur Alfons Mucha à partir de 1895, suite au contrat qu'il a passé avec Sarah Bernhardt. Les artistes ayant réalisé leurs affiches auparavant sont pour la plupart anonymes. Le Théâtre de l'Ambigu s'entoure principalement d'affichistes expérimentés, comme Léon Sault, Maurice Marodon et Albert Guillaume. Ils réaliseront plusieurs affiches pour différents théâtres, mais aussi pour d'autres types de produits.

Le cas le plus intéressant est celui du Théâtre de la Porte-Saint-Martin. Si Manuel Orazi et Auguste Gorguet en sont à leurs débuts d'affichistes et peu connus lorsqu'ils réalisent l'affiche pour *Théodora*, ce n'est pas le cas d'Eugène Grasset et d'Édouard Détaillé. Le premier a déjà acquis une certaine célébrité pour les illustrations de *L'histoire des quatre filles Aymon* en 1883, un livre qui deviendra rapidement un trésor pour les bibliophiles³⁰⁹. Le second est un expert des peintures militaires, jouissant d'une grande renommée nationale³¹⁰. Quant à Théophile-Alexandre Steinlen, ses illustrations pour divers journaux lui ont déjà permis d'être reconnu³¹¹. La renommée de l'artiste engagé par le théâtre a pu jouer sur les coûts de production, montrant que le Théâtre de la Porte-Saint-Martin avait sans doute un budget élevé pour sa publicité. Ces artistes peuvent aussi avoir été choisis pour renvoyer une image de prestige de l'institution.

De plus, les affiches réalisées pour ce théâtre s'intègrent dans son histoire et son architecture. Certaines affiches étaient sans doute placées dans le prolongement horizontal des caryatides, comme l'atteste une photographie ancienne³¹². Les affiches réalisées pour *Théodora* s'inscrivent alors dans le prolongement, grâce aux colonnes intégrées dans l'affiche. L'inscription du nom du théâtre semble répéter celle qui se trouve sur le bâtiment. Les flammes

³⁰⁹ N. H. ZMELTY, *op. cit.*, p. 69.

³¹⁰ F. ROBICHON, *op. cit.*, p. 5.

³¹¹ I. SIX, *op. cit.*, p. 85.

³¹² Cette photographie montre le Théâtre de la Porte-Saint-Martin décoré d'affiche pour « Falstaff », permettant de dater celle-ci au premier quart du XIX^{ème} siècle.

se trouvant sur l’affiche *Jeanne d’Arc* (fig. 6) d’Eugène Grasset semblent elles faire référence à l’incendie du théâtre qui eut lieu lors de la Commune de Paris, vingt auparavant.

Il n’est pas rare que le théâtre se représente lui-même dans l’affiche. Cela peut se faire par la présence d’éléments structuraux, comme pour *Gismonda* (fig. 9) d’Alfons Mucha, où le personnage incarné par Sarah Bernhardt est représenté sur un ersatz de scène, ou pour *Nana* par Tony Martin, qui dessine Anna Coupeau, une actrice de Paris, allongée dans un fauteuil rouge, rappelant ainsi la couleur des sièges des théâtres parisiens. Sur l’affiche réalisée pour *Les Amants* (fig. 12), c’est la représentation théâtrale elle-même qui s’intègre dans la composition : dans le coin supérieur gauche, des enfants regardent un spectacle de marionnettes.

L’assommoir (fig. 19) par Théophile-Alexandre Steinlen est un cas particulier. L’affiche ne représente pas le théâtre, mais comporte une affiche typographique à l’arrière-plan. C’est celle-ci qui procure aux passants des informations concernant la représentation. Elle rappelle une des affiches réalisées en 1879 par Léon Sault pour le Théâtre de l’Ambigu (fig. 33). Les deux productions partagent une structure similaire. Cette reprise de l’affiche peut apparaître comme un détail rappelant le cadre temporel de la pièce : les années 1870.

L’artiste peut également faire des références à la mise en scène. Pour *Gismonda* (fig. 9), Alfons Mucha habille Sarah Bernhardt de la tenue qu’elle porte durant le dernier acte³¹³. Les éléments décoratifs pour l’affiche *Les amants* (fig. 12) sont inspirés du restaurant Maxim’s, ouvert quatre ans auparavant. Le restaurant avait aussi été la source d’inspiration pour les décors réalisés pour la pièce³¹⁴. L’affiche réalisée par Manuel Orazi et Auguste Gorguet pour *Théodora* (fig. 1) fait écho aux somptueux décors mis en place par Victorien Sardou³¹⁵.

D’autres théâtres attirent un public similaire à celui du boulevard, notamment grâce au vaudeville, le genre à la mode au XIX^{ème} siècle, qui trouve son maître en Georges Feydeau. Ce dernier écrit principalement entre 1887 et 1916³¹⁶. Il fait la réputation du Théâtre des Nouveautés, où il crée toutes ses grandes pièces.³¹⁷ Créée en 1878, la nouvelle salle des Nouveautés se situe sur le Boulevard des Italiens, dans l’ancienne salle des Fantaisies-Parisiennes. Le théâtre fait jouer des opérettes, des opéra-comiques et les fameux vaudevilles de Feydeau³¹⁸. Le Théâtre du Palais-Royal, dans le premier arrondissement de Paris, reprendra

³¹³ E. MAINDRON, *op. cit.*, p. 94.

³¹⁴ A. ELLRIDGE, *Mucha : le triomphe du modern style*, Paris, Terrail, 1992, p. 102.

³¹⁵ J.-C. YON, *op. cit.*, p. 112.

³¹⁶ H. LACAS, *op. cit.*

³¹⁷ THÉÂTRE DES NOUVEAUTÉS, « Histoire », *Théâtre des Nouveautés*, 2019, [<https://www.theatredesnouveautes.fr/histoire>], consulté le 11 juillet 2019.

³¹⁸ L.-H. LECOMTE, *Histoire des théâtres de Paris. Les Nouveautés*, Paris, H. Daragon, 1905, p. 194.

six pièces de l'auteur, tel *Le Dindon* (fig. 11), faisant ses beaux jours³¹⁹. Depuis un arrêté de 1858, cet établissement ne pouvait jouer que des vaudevilles et des revues³²⁰.

Non loin du Théâtre du Palais-Royal, se trouvait le Théâtre Sarah Bernhardt, auparavant Théâtre Lyrique. À partir de 1899, cet établissement est dirigé par la célèbre actrice³²¹. Ce genre de pratique était courant, de nombreuses institutions portant les noms des personnalités le dirigeant, comme le Théâtre Réjane ou le Théâtre Déjazet³²².

En face du Théâtre Sarah Bernhardt, se trouve une salle emblématique de Paris, le Théâtre du Châtelet. Cette salle populaire est inaugurée en 1862, et hérite du répertoire du Cirque Olympique, comprenant des féeries, des pantomimes, des pièces militaires, des drames historiques, puis, petit à petit, elle se met à présenter des drames et des vaudevilles. Le théâtre connaît une succession rapide de directeurs entre 1868 et 1902, jusqu'à l'établissement d'Alexandre Fontanes, dont la direction dure jusqu'en 1928³²³.

L'institution connaît de grands succès, parmi lesquels l'adaptation de 1876 du *Tour du monde en 80 jours* par Jules Verne et Adolphe d'Ennery ou celle de *Michel Strogoff* en 1880. Ces deux pièces comptabilisent respectivement trois mille et deux mille cinq cents représentations, et seront jouées jusqu'à la fin du premier tiers du XX^{ème} siècle. En parallèle, le Châtelet propose des concerts symphoniques, organisés par Édouard Colonne. À partir de 1907, tout en restant populaire, le théâtre devient un lieu de l'avant-garde artistique, grâce à la multiplication des types de divertissement, venus de l'international.

L'affiche réalisée par Alfons Mucha pour le Théâtre Sarah Bernhardt mise à part, les affiches de ces institutions populaires sont de dimension moyenne. La taille « standard » est le double grand-aigle (140 centimètres sur 110 centimètres). Cette grandeur était aussi utilisée pour les théâtres boulevard, mais de manière ponctuelle. Alors qu'elle était la taille minimum pour les boulevards, elle devient ici la taille maximum. L'autre format récurrent pour ces affiches est le « Jésus » (70 centimètres sur 65 centimètres), qui est moins cher que le double grand-aigle, indiquant sans doute un plus petit budget accordé à la publicité. Les formats sont utilisés avec leurs tailles initiales, et ne sont pas (ou peu) adaptés, contrairement à ce que faisait Alfons Mucha pour le Théâtre de la Renaissance.

³¹⁹ THÉÂTRE DU PALAIS-ROYAL, « Histoire », *Théâtre du Palais Royal*, s.d., [<https://theatrepalaisroyal.com/le-theatre/historique/>], consulté le 11 juillet 2019.

³²⁰ N. WILD, *op. cit.*, p. 352.

³²¹ IBIDEM, p. 245.

³²² J.-C. YON, *op. cit.*, p. 199.

³²³ N. Wild, *op. cit.*, p. 76.

Comme pour les théâtres de boulevard, les affiches peuvent faire référence à la mise en scène du spectacle. C'est le cas de l'affiche pour *Le Sursis* (fig. 14) au Théâtre des Nouveautés, qui est composée de six petites scénettes. Les personnages sont situés dans des intérieurs neutres, semblant rappeler les décors du théâtre.

Émile Zola avait spécialement choisi le Théâtre du Châtelet pour ses représentations de *Germinal* car celui-ci était spécialisé dans les féeries, ce qui permettait de spectaculaires effets scéniques. Il avait également pensé la mise en scène, qui devait comporter un grand nombre de figurants³²⁴. Ces deux éléments sont visibles sur l'affiche : dans la partie supérieure gauche, le spectateur peut apercevoir une foule compacte, tandis que la partie inférieure propose la représentation d'une mine plus vraie que nature.

4.4.3. L'avant-garde théâtrale

En marge de ces institutions populaires se développent le théâtre d'avant-garde. Ceux-ci sont créés en réaction à la transformation de l'institution théâtrale en entreprise commerciale, qui, selon Ludovic Halévy³²⁵, soumet le théâtre à ses actionnaires. Parmi les grands représentants de ce mouvement, il y a le Théâtre Libre (1887-1896) d'André Antoine et le Théâtre de l'Œuvre (1893-1897) de Lugné-Poe³²⁶.

André Antoine fonde le Théâtre Libre, un théâtre à vocation naturaliste. Il y instaure un système d'abonnement, ce qui lui permet d'échapper à la censure³²⁷. Il transforme la mise en scène habituelle des théâtres : aux toiles peintes succèdent des vrais décors et accessoires. La salle est laissée dans l'ombre pour que le public puisse se concentrer sur la pièce³²⁸. À partir de 1897, il poursuit son travail dans le nouveau Théâtre Antoine, qui prend place dans la salle de Menus-Plaisirs. Il y travaille jusqu'en 1906, date à laquelle il commence à diriger l'Odéon³²⁹.

Le Théâtre de l'Œuvre bénéficie de la tolérance dont le gouvernement avait fait preuve pour le Théâtre Libre. Héritier du Théâtre d'Art de Paul Fort, le théâtre de Lugné-Poe est le penchant symboliste de l'œuvre d'André Antoine. La première représentation est *Ubu Roi*

³²⁴ H. MITTERRAND, *op. cit.*, p. 766.

³²⁵ Ludovic Halévy (1834-1908) est un dramaturge français, principalement actif durant le Second Empire. Il est élu à l'Académie Française en 1884.

³²⁶ J.-C. YON, *Une histoire du théâtre à Paris. De la révolution à la grande guerre*, Aubier, Collection historique, p. 135.

³²⁷ IBIDEM, p. 136.

³²⁸ B. SALLÉ, *op. cit.*, p. 215.

³²⁹ J.-C. YON, *op. cit.*, p. 137.

d'Alfred Jarry³³⁰, qui voit l'émergence d'un théâtre littéraire³³¹. Ce théâtre symboliste se caractérise par une mise en scène discrète, réduite à sa plus simple expression³³².

Malheureusement, peu d'affiches issues de ces deux théâtres subsistent. La création d'une affiche publicitaire demandant un certain budget, il est probable que ce n'ait pas été la priorité des gérants³³³. *La Gitane* (fig. 20), affiche réalisée pour Toulouse-Lautrec pour le Théâtre Antoine fut une commande du mari de l'actrice³³⁴, et non d'André Antoine. Cependant, l'artiste semble lié aux théâtres d'avant-gardes. Il réalise notamment une affiche pour le Théâtre de l'œuvre de Lugné-Poe, et plusieurs programmes pour le Théâtre Libre, qu'il fréquentait régulièrement³³⁵.

L'affiche pour la première d'*Ubu Roi* (fig. 13) au Théâtre de l'Œuvre n'est que peu documentée³³⁶. Il semble cependant qu'Alfred Jarry, l'auteur de la pièce, ait réalisé lui-même les dessins du programme, qui seront repris plus tard sur l'affiche. Il cite ainsi dans une lettre adressée à Armand Sylvestre, un poète et journaliste, qu'il a dessiné « un portrait en couleur du bonhomme, lequel servira probablement de programme au spectacle de l'œuvre »³³⁷. Des illustrations réalisées par Alfred Jarry pour le *Répertoire du Pantin* (fig. 34) reprennent le même personnage que celui présent sur l'affiche³³⁸.

Les affiches créées pour ces deux théâtres se distinguent par leur apparente simplicité. La composition de Toulouse-Lautrec ne comporte que quatre couleurs différentes, tandis que celle pour la pièce d'Alfred Jarry n'est pas colorée. De plus, l'illustration n'occupe que la moitié de l'affiche, mélangeant typographie et illustration.

³³⁰ J. ROGER (dir.), *op. cit.*, p. 865.

³³¹ B. SALLÉ, *op. cit.*, p. 245.

³³² J. ROGER (dir.), *op. cit.*, p. 865.

³³³ Les « restrictions » de budgets sont attestées pour les représentations d'*Ubu Roi*, ou Lugné-Poe devait réduire les dépenses, notamment par le choix d'un musicien à la place d'un orchestre.

³³⁴ B. DENVIR, *op. cit.*, p. 198.

³³⁵ IBIDEM, p. 132.

³³⁶ Cette affiche a été trouvée dans le livre « Laplace-Caverie H., Ledda S. et Naugrette F. (dir.), *Le théâtre français du XIXe siècle : histoire, textes choisis, mise en scène*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2008», lequel ne mentionnait ni la taille, ni l'auteur, ni les dimensions de l'affiche. Malgré plusieurs tentatives de contacts avec l'administration du Théâtre de l'œuvre, je n'ai pas pu avoir plus d'informations.

³³⁷ P. BESNIER, *op. cit.*, p. 263.

³³⁸ P. BESNIER, *op. cit.*, pl. 9.

Chapitre 5 : La transmission d'un message publicitaire

5.1. Introduction

Chaque image comprend des signes. Comme Roland Barthes l'affirme dans son article « Rhétorique de l'image », les significations des images publicitaires sont « assurément intentionnelles »³³⁹. Les signifiés issus des particularités du produit (ici, une représentation théâtrale) doivent être transmis aussi clairement que possibles. Chaque élément présent sur l'affiche publicitaire va donc potentiellement revêtir un sens³⁴⁰.

Il est donc intéressant de s'attarder sur différents aspects de l'affiche, en allant du général au particulier. Le premier arrêt sera la composition. Chaque artiste a dû choisir, en commun accord avec le commanditaire, là où les scènes qu'il représentera sur son affiche. Plusieurs solutions sont alors mises en place pour attirer de potentiels spectateurs, chacune d'entre elles révèle une stratégie commerciale mise en place. Ces compositions sont associées à un discours, symbolique ou narratif.

L'élément étudié suivant sera le choix des couleurs. Celles-ci possèdent des symboliques précises, parfois différentes de celles en vigueur actuellement. Un code de couleurs peut permettre au flâneur de comprendre plus facilement le sujet de la pièce représentée. Il faudra également faire un tour du côté des fonctions du langage tel que définies par Roman Jakobson³⁴¹. Si toutes ne sont pas pertinentes pour en faire une analyse, la fonction phatique est, elle, particulièrement utilisée dans les mécanismes publicitaires. Il est pertinent d'étudier si les affiches Belle Epoque mettent cette fonction en place et, si oui, par quels moyens.

Enfin, les références culturelles présentes dans certaines affiches seront analysées. Comme l'a mentionné Roland Barthes, rien n'est laissé au hasard dans les messages publicitaires. Certaines affiches proposent des allusions symboliques et culturelles intéressantes, pouvant être comprises par certains spectateurs avertis.

³³⁹ R. BARTHES, « Rhétorique de l'image », *Communications*, t. 4, 1964, Paris, p. 40.

³⁴⁰ IBIDEM.

³⁴¹ R. JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, Paris, Edition de Minuit, 1964-1973, p. 353.

5.2. La composition et la narration du récit

Il n'existe pas une composition « type » de l'affiche illustrée du théâtre parisien, mais plutôt une multitude. Deux genres dominent cependant : les compositions simples, qui se concentrent sur un élément ponctuel de l'histoire, et celles multiples, qui proposent des représentations de plusieurs scènes.

La porteuse de pain (fig. 3) est un drame écrit par Xavier de Montépin (1823-1902). Ce dernier est un auteur de feuilletons populaires, spécialiste des « romans de la victime », qui mettent en scène des individus innocents condamnés injustement, avant de voir la justice opérer. *La porteuse de pain* est son plus grand succès et un des romans les plus vendus sous la III^{ème} République. D'abord publié sous forme de feuilleton dans *Le Petit Journal*, il raconte l'histoire de Jeanne Fortier, accusée à tort d'avoir assassiné son patron, à la place du contremaître de l'usine, Jacques Garraud. Enfermée pendant 20 ans, elle s'évade de prison et retrouve une vie complètement différente. Ses enfants ont grandi, et Jacques essaye de marier sa propre fille au fils du patron assassiné, qui se trouve également être le fiancé de la fille de Jeanne. Elle décide alors de changer d'identité pour devenir « la porteuse de pain », retrouver sa famille et le meurtrier.³⁴²

L'histoire de Xavier de Montépin connaît un succès tel qu'elle est rapidement adaptée en pièce de théâtre³⁴³. L'affiche créée pour l'évènement par un artiste anonyme est divisée en quatre tableaux auxquelles sont ajoutés deux médaillons et deux figures. Les quatre parties principales comprennent un aplat de couleur en haut à gauche, et trois scénettes. La première occupe le centre de l'affiche, la seconde le coin inférieur gauche et la dernière le coin inférieur droit. Ces éléments figuratifs sont bordés d'un liseré noir, les séparant nettement les uns des autres.

Les deux médaillons et les deux figures illustrent quatre personnages au cœur de l'intrigue : Jeanne Fortier, Jacques Garraud, Ovide Soliveau, un voleur devenu lardin de Jacques par le chantage, et George, le fils de Jeanne. Toutes les représentations sont légendées. Les trois scénettes représentent chacune un élément-clef du récit. Au centre, la tentative de meurtre de Jeanne par Ovide, à gauche le « Rendez-vous des Boulangers », le lieu où tous les boulangers et les porteuses de pains se réunissent³⁴⁴, enfin, à droite, l'arrestation de Jeanne.

³⁴² R. MUSNIK, Xavier de Montépin (1823-1902) *Le Blog Gallica*, Gallica, 3/11/2017, [<https://gallica.bnf.fr/blog/03112017/xavier-de-montepin-1823-1902>], (consulté le 3 mai 2019).

³⁴³ A.-M. THIESSE, *Le roman du quotidien : lecteurs et lecture populaire à la Belle Epoque*, Paris, Le chemin vert, 1984 (le temps et la mémoire), p. 155.

³⁴⁴ X. DE MONTÉPIN, *La porteuse de Pain*, H. Geoffroy, 1903-1905, p. 387.

Il est intéressant de noter que les deux scènes inférieures sont des éléments constituant le début de l'intrigue. Celle représentée au centre annonce le dénouement de l'histoire. Ainsi, un spectateur ayant lu le roman peut aisément reconnaître les passages.

Dans cette affiche, les détails sont nombreux. Son format, s'approchant du double colombier³⁴⁵ (1,22 x 0,82 mètre), permettait au passant de voir ceux-ci en s'approchant. Les différentes scènes représentées sont issues des premier, troisième et huitième tableaux et dévoilent ainsi une grande partie de l'intrigue. Ce choix de composition multiple s'explique par la popularité acquise par le récit avant même qu'il soit adapté au théâtre. Ils viennent rappeler aux spectateurs une intrigue qu'ils connaissent déjà. Lors d'adaptations de roman en pièce de théâtre, la production comptait sur cette connaissance préalable du récit pour pouvoir le simplifier, notamment en supprimant certains personnages. Il n'y a pas d'ambiguïté, il s'agit bien d'une adaptation.

Les compositions divisées en plusieurs tableaux sont présentes dans d'autres affiches, réalisées pour d'autres théâtres, comme pour la pièce *Le Sursis* (fig. 14) d'Eugène Ogé.

Il arrive également que les divisions en tableaux soient moins marquées. Une affiche réalisée par Emile Bayard en 1891 pour les représentations d'*Un Mâle* (fig. 7) au Théâtre de l'Avenir Dramatique est divisée en deux parties, chacune d'entre elles évoquant les nœuds du récit. Ce dernier se concentre sur les amours interdites entre Germaine Hulotte, la fille adoptive du fermier du même nom, et Cachaprès, un braconnier. Le rang social de ce dernier empêche leur amour d'avoir lieu au grand jour.

L'affiche propose un discours narratif relatant deux éléments-clefs de l'histoire. La représentation centrale montre la tentative de meurtre sur Germaine par Cachaprès, fou de tristesse et de jalousie, après avoir appris sa relation avec Hubert Hayot. Ce dernier est représenté dans le coin supérieur droit, main dans la main avec Germaine (fig. 35). C'est cette brève relation et la découverte de celle-ci par Cachaprès qui fait basculer le récit écrit. Une partie de cette scène est cependant cachée par le lettrage.

La division entre les deux unités est faite par un fin liseré noir et une démarcation des couleurs. Le thème général de la pièce peut être compris par n'importe quel flâneur. Certains d'entre eux peuvent cependant comprendre l'allusion faite à la conclusion du récit. *Un Mâle* est une adaptation du roman éponyme de Camille Lemonnier, qui fut abondamment commenté lors

³⁴⁵ E. MAINDRON, *op. cit.*, p. 7.

de sa sortie³⁴⁶, permettant à de nombreux spectateurs de connaître les bases du récit sans pour autant aller voir la pièce.

Dans certains cas, les affiches font plus subtilement allusion au développement du récit. Celle pour *Lorenzaccio* (fig. 15) au Théâtre de la Renaissance, réalisée par Alfons Mucha en 1896³⁴⁷, dévoile l'intrigue par ses détails. Le registre supérieur de l'affiche indique le nom de la pièce et ses auteurs. Celui médian (et principal) représente le personnage principal, Lorenzo de Médicis, incarné par Sarah Bernhardt, adossé dans une niche richement ornementée. Celle-ci est surplombée par la statue d'un dragon. Le registre inférieur est lui-même divisé en deux sections. Une dague transperce un personnage en grisaille, sans doute Alexandre de Médicis. Elle repose dans un coffre un verre, qui a comme office de socle une inscription indiquant le Théâtre de la Renaissance. Les trois registres forment un tout cohérent évoquant une structure architecturale.

L'intrigue principale se déroule autour du personnage de Lorenzo de Médicis, cousin du Duc de Florence, Alexandre de Médicis. Homme débauché et esthète, il sert son cousin dans diverses tâches. Suite à une discussion avec l'opposition républicaine de la ville, il prend la décision d'assassiner le duc. Il le tue dans son lit de deux coups d'épée avant de fuir pour Venise. Il y apprendra plus tard que son acte n'aura servi à rien politiquement, ainsi que la mort de sa mère. Il meurt quelque temps après, poignardé lui-aussi³⁴⁸. Cette histoire est inspirée de la réalité historique.

La représentation de Mucha montre Lorenzo pensif, un livre à la main, faisant référence à la scène cinq de l'acte IV, durant laquelle le protagoniste s'interroge sur sa propre déchéance³⁴⁹. La dague présente dans le registre inférieur fait elle référence à deux tournants du récit : l'assassinat d'Alexandre de Médicis par Lorenzo et la mort de celui-ci à Venise.

L'affiche révèle ainsi le nœud de la pièce ainsi que son issue. Cependant, seuls les yeux avertis pourront comprendre l'allusion. Il ne s'agit plus de scènes complètes comme dans *La porteuse de Pain* ou *Un Mâle*, mais plutôt d'allusions symboliques.

Nana (fig. 23), le roman d'Émile Zola³⁵⁰, connu plusieurs adaptations au théâtre. L'affiche réalisée par Tony Martin pour le Théâtre de l'Ambigu met au centre de la composition le personnage d'Anna Coupeau, dite Nana, l'héroïne éponyme. Celle-ci est une courtisane,

³⁴⁶ G. VANWELKENHUYZEN, *Histoire d'un livre : Un mâle, de Camille Lemonnier*, Bruxelles, Palais des Académies, 1961 (Académie Royale de langue et littérature française), p. 15.

³⁴⁷ Alphonse Mucha, Gründ et Fondation Mucha, 2000, p. 42.

³⁴⁸ J.-M. THOMASSEAU, *Alfred Musset : Lorenzaccio*, Paris, PUF, 1986 (Études Littéraires), p. 5.

³⁴⁹ A. MUSSET, *Lorenzaccio*, Paris, Larousse, 1971, p. 73.

³⁵⁰ E. ZOLA, *Nana*, Paris, Librairie générale française, 1984. (Le livre de Poche).

jouant de manière épisodique au Théâtre des Variétés et vivant luxueusement grâce aux hommes fortunés qu'elle côtoie.

Deux sections composent l'affiche. Celle supérieure montre une rue mal éclairée par un lampadaire, faisant référence au milieu de la prostitution, dont est issu le personnage principal. La partie inférieure montre Nana assise lascivement dans un fauteuil rouge. La couleur de ce dernier indique qu'il s'agit d'un fauteuil de théâtre, le rouge devenant la couleur utilisée sous le Second Empire³⁵¹, période durant laquelle se déroule la pièce.

La composition est simple, elle s'axe autour de trois éléments principaux. La pose du personnage, la rue sombre et le fauteuil rouge font tout trois subtilement allusion à la condition de la protagoniste. Cependant, contrairement aux affiches précédemment présentées, aucun élément de l'intrigue n'est donné. Le flâneur peut cependant toujours comprendre le sujet de la pièce en un clin d'œil.

Une affiche réalisée par Toulouse-Lautrec en 1900 réduit encore la composition. La publicité illustre *La Gitane* (fig. 20), une pièce écrite par Jean Richepin dont le texte semble malheureusement aujourd'hui introuvable. Cependant, l'auteur aurait écrit ce texte comme un épilogue pour son roman *Miarka la fille à l'Ourse*³⁵², permettant ainsi de connaître quelques éléments contextuels de l'histoire.

Sur un fond uni brun, deux figures se détachent. La première, à l'avant-plan, est le personnage principal de la pièce, une séductrice cruelle³⁵³ incarnée par Marthe Mellot³⁵⁴, réalisé par un grand aplat blanc. La seconde, un personnage non identifié, à l'arrière-plan, est faite d'un aplat brun foncé. Le lettrage vient compléter l'affiche. Il n'y a plus, comme cela était le cas dans les compositions précédentes, de scène séparée représentant le nœud de l'histoire. Les personnages sont réduits à leur plus simple expression, aucun détail ou attribut ne permettant clairement de reconnaître leurs fonctions ou origines, ni de situer la pièce dans un contexte précis.

L'affiche pour la première d'*Ubu Roi* (fig. 13) d'Alfred Jarry au Théâtre de l'œuvre propose encore une nouvelle forme de composition. Elle se divise en deux parties. Le registre supérieur est écrit, et se situe dans la tradition des affiches typographiques. Le registre inférieur est illustré en noir et blanc.

³⁵¹ J.-C. YON, *Une histoire du théâtre à Paris [...]*, op. cit., p.166.

³⁵² DE VAUX DE FOLETIER, « La Thiérache, Jean Richepin et les tsiganes », dans *Mémoires*, t.29, Fédération des Sociétés d'Histoire et de l'Archéologie de l'Aisne, 1984, p. 198.

³⁵³ I. SIX, *Les affiches : reflet d'une Belle Epoque*, C. Leblanc (coord.), Musée d'Ixelles. Les collections, SilvanaEditoriale, Ixelles, 2010, p. 101.

³⁵⁴ B. DENVIR, op. cit., p. 198.

L'illustration fait référence à certains éléments de l'intrigue. Contrairement aux affiches précédentes, celle-ci n'illustre pas un évènement précis. Le Roi Ubu est représenté par une figure aux formes à peine humaines, en contraste avec les deux hommes priants agenouillés. De plus, il est impossible de situer le récit dans un espace-temps précis. La représentation, absurde, fait écho à l'atmosphère de la pièce.

Une affiche réalisée pour *Francesca da Rimini* (fig. 21) pour le Théâtre Sarah Bernhardt par un artiste anonyme utilise également une composition hybride. Le registre supérieur est illustré, tandis que celui inférieur est typographique.

Plusieurs types de compositions coexistent dans la même époque. Les compositions multiples, comme *La porteuse de pain* (fig. 3) ou *Un mâle* (fig. 7) racontent la pièce via la succession de quelques scénettes. L'artiste met ici en place un discours narratif en prenant plusieurs éléments centraux de la pièce. D'autres sont aux frontières entre simplicité et multiplicité : l'affiche se construit autour d'un seul personnage. Certains détails permettent ensuite de déterminer des éléments contextuels (comme le blason des Médicis présent pour *Lorenzaccio* (fig. 15) d'Alfons Mucha). Il s'agit donc ici d'un discours presque symbolique. Les représentations faites des personnages ne sont pas inspirées d'un moment précis de la pièce, mais montrent celui-ci comme entité. Enfin, des affiches comme *La Gitane* (fig. 20) de Toulouse-Lautrec et *Ubu roi* (fig. 13) se démarquent par une composition simple, avec peu d'éléments constitutifs, ne permettant pas à la scène d'être placée dans un contexte précis.

5.3.L'utilisation des couleurs : entre symbolisme et fonction phatique

La lithographie a permis à l'affiche de se parer de différentes couleurs. Celles-ci jouent un rôle prépondérant pour attirer l'attention et permettent davantage de réactions émotionnelles³⁵⁵. Les affichistes de la Belle-Epoque font déjà usage de celles-ci pour mettre en valeur la pièce qu'ils espèrent vendre. Mais cet usage de la couleur peut aussi aider à communiquer l'intrigue de la pièce, par l'utilisation de symboliques communément admises. Ainsi, en un clin d'œil, le passant peut envisager le thème général du spectacle qu'il va aller voir.

Les couleurs primaires sont les plus récurrentes parmi les affiches de la Belle Epoque. Le rouge est souvent utilisé et associé à des significations symboliques. Durant le XIX^{ème} siècle, le rouge est associé à la prostitution et à la débauche³⁵⁶. Il est aussi, depuis toujours, le symbole de l'amour, de la passion, du plaisir et de l'érotisme³⁵⁷. Il n'est donc pas étonnant de retrouver cette couleur sur les affiches des pièces telles que *Nana* (fig. 23), *Le Crime d'Aix* (fig. 22), *Gigolette* (fig. 8) ou encore *Zaza* (fig. 24), quatre pièces évoquant des femmes issues du monde du spectacle et de la courtoisie, ou sur des affiches telles que *Un Mâle* ou *Les Amants*, dont les pièces racontent des histoires mêlant amour et interdit.

La couleur rouge évoque aussi, à partir de la fin du XVIII^{ème} siècle et durant le XIX^{ème} siècle, le combat politique socialiste. Elle est utilisée en aplat dans *La porteuse de pain* (fig. 3) ou dans les lettrages et les détails pour *Germinal* (fig. 4). Cette pièce, inspirée du roman éponyme d'Emile Zola, raconte l'histoire d'ouvriers d'une mine se battant pour leurs droits, faisant donc directement écho aux luttes sociales³⁵⁸.

Enfin, le rouge peut aussi être associé à la guerre³⁵⁹. Cette connotation se retrouve dans l'affiche réalisée par Eugène Grasset pour *Jeanne D'Arc* (fig. 6). Le rouge est présent dans le titre ainsi qu'à l'arrière-plan et vient également souligner certains éléments guerriers représentés sur Jeanne D'Arc, comme son épée. Dans ce cas précis, le choix de la couleur permet aussi d'évoquer la fin tragique de la pucelle d'Orléans, condamnée et brûlée sur le bûcher.

Le jaune est fréquemment utilisé de manière symbolique dans les conceptions d'affiches. Elle est notamment utilisée pour l'affiche du vaudeville *Le sursis* (fig. 14), faisant

³⁵⁵ M. ELLOUMI AYEDI et M. KAMMOUN, « Le marketing de la couleur : étude comparative entre l'affiche en couleur et l'affiche en noir et blanc », *La revue des sciences de gestion*, n°254, 2012, p. 99-100.

³⁵⁶ M. PASTOUREAU, *op.cit.*, p. 157.

³⁵⁷ IBIDEM, p. 175.

³⁵⁸ E. ZOLA, *Germinal*, Paris, Gallimard, 1978.

³⁵⁹ M. BERLEWI, J. CHEVALIER et A. GHEERBRANDT, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, vol. 4, Paris, Seghers, 1973-1974, p. 128.

ainsi référence à l'adultère³⁶⁰ commis par les protagonistes. C'est aussi pour faire allusion à la trahison amoureuse que du jaune est inséré dans l'affiche d'*Un Mâle* (fig. 7), et plus précisément dans la scène supérieure gauche, montrant l'amour naissant entre Hubert Hayot et Germaine Hulotte. Le jaune peut également évoquer la richesse et la puissance. Le bleu, troisième couleur primaire, est rarement utilisé pour ses significations symboliques. Au contraire, il sert à évoquer la nuit ou à représenter le ciel.

Le blanc est souvent associé à la figure féminine. Les affiches pour *Jeanne d'Arc* (fig. 6), *Le voyage au Caucase* (fig. 2), *La dame aux Camélias* (fig. 16), ainsi que deux versions issues de représentations différentes de *Nana* (fig. 23), comprennent toutes un personnage féminin habillé de blanc. Pourtant, ces personnages vivent des vies diamétralement opposées. Dans le cas de *Jeanne d'Arc* et du *Voyage au Caucase*, le blanc peut être vu comme un symbole de pureté, voire de virginité. Lorsqu'il est porté par Nana ou Marguerite Gautier³⁶¹ (*la Dame aux Camélias*), c'est pour attirer le regard du spectateur, en détachant ainsi la figure du fond.

Pour les lettrages, la couleur prédominante est le rouge. Elle est principalement utilisée pour écrire les titres. Cela n'est pas un hasard. Selon Michel Pastoureau, la présence du rouge dans les affiches a pour but « d'accentuer, de mettre en valeur et de capter le regard »³⁶². Il est donc logique que ce soit le titre de la pièce qui bénéficie de l'attrait qu'apporte celle-ci. Certaines affiches, comme *La porteuse de pain* (fig. 3), utilisent cette couleur pour attirer l'œil du spectateur.

Cette utilisation de la couleur peut être associée aux fonctions du langage telles que définies par Roman Jakobson. Selon ce dernier, tout message doit être envoyé par un destinataire à un destinataire. Pour que ce message soit compris, il doit faire référence à un contexte, utiliser un code commun et créer un contact. Quand ce dernier est accentué pour attirer l'attention de l'interlocuteur, le message met en œuvre la « fonction phatique »³⁶³. Cette dernière est particulièrement présente dans l'affiche, car celle-ci doit se démarquer des autres pour pouvoir accrocher le passant³⁶⁴.

Outre les couleurs, les artistes peuvent mettre en place d'autres mécanismes pour attirer l'attention de potentiels clients. La dimension de l'affiche permet déjà de capter des regards. Dans son ouvrage *Les affiches illustrées (1886 – 1895)*, Ernest Maindron écrit que les formats

³⁶⁰ M. BERLEWI, J. CHEVALIER et A. GHEERBRANDT, *op. cit.*, vol. 3, p. 76.

³⁶¹ Il faut noter que, dans le cas de *La Dame aux Camélias*, la fleur blanche et l'habit sont une référence au nœud du récit.

³⁶² M. PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 187.

³⁶³ R. JAKOBSON, *op. cit.*

³⁶⁴ F. ENEL, *op. cit.*, p. 30.

d'affiches les plus souvent utilisés sont le double et le quadruple colombier³⁶⁵, équivalent respectivement 1,22 mètre sur 82 centimètres et 1,64 mètre sur 1,22 mètre. Des dimensions plus grandes permettent alors à la publicité de se démarquer.

Une autre technique peut être la mise en place d'un jeu de regard. Les affiches *Les amants* (fig. 12), *Zaza* (fig. 24) ou *Médée* (fig. 17) proposent toutes trois des personnages féminins regardants vers l'extérieur de l'affiche, dans la direction de l'éventuel spectateur. Pour *Médée*, Mucha représente en taille réelle Sarah Bernhardt avec des yeux grands ouverts, exprimant toute la tragédie de la pièce et interpellant les éventuels flâneurs. Au contraire, *Zaza* par Daniel de Losques attire l'attention du spectateur par l'attitude presque érotique de la femme, qui invite celui-ci, contribuant ainsi à l'érotisation du cadre de vie des années 1900³⁶⁶.

³⁶⁵ E. MAINDRON, *op. cit.*, p. 7.

³⁶⁶ C. QUIGUER, *Femmes et machines de 1900 : lecture d'une obsession modern style*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 25. (Bibliothèque du XXe siècle).

5.4.L'utilisation des références culturelles

Il a été admis que l'affiche doit être instantanément déchiffrable³⁶⁷ et qu'un individu a un temps limité pour déchiffrer le message transmis³⁶⁸. Le facteur du temps influe sur la conception de l'affiche, qui devra être simplifiée pour être mieux comprise. Cependant, force est de constater que la composition n'est pas toujours simple. Comme vu précédemment, celle-ci peut comporter plusieurs tableaux différents, chacun enrichi de nombreux détails. Si certains d'entre eux sont purement esthétiques, d'autres font écho à des éléments de l'intrigue ou à des concepts.

Sur l'affiche réalisée par Emile Bayard, derrière le titre de la pièce *Un Mâle* se trouvent des fleurs jaunes (fig. 36). Comme vu précédemment, la couleur des fleurs pourrait évoquer l'infidélité de Germaine Hulotte. Celles-ci peuvent être identifiées comme des narcisses. Leur présence fait un rappel vers le prénom du père biologique de Germaine, Narcisse Maucord, garde forestier. Le mythe de Narcisse, un demi-dieu chasseur qui donnera son nom à la fleur, évoque aussi un amour impossible, que ce soit entre lui et la nymphe Echo, ou avec son propre reflet³⁶⁹. La conclusion de celui-ci est la même que pour le roman de Camille Lemonnier : la mort du personnage principal. Les fleurs pourraient également faire écho au naturalisme, mouvement littéraire auquel est parfois rattaché l'auteur de la pièce.

Les œuvres d'Alfons Mucha regorgent elles aussi d'éléments symboliques. L'affiche pour *Lorenzaccio*, déjà abordée précédemment, comprends plusieurs éléments signifiants à l'arrière-plan. A droite du visage de Sarah Bernhardt se trouve le blason des Médicis (fig. 37), dont est issu Laurent, le personnage principal. Ce blason semble menacé par le dragon du niveau supérieur. Dans la symbolique chrétienne, le dragon représente le mal absolu. La couleur utilisée pour représenter celui-ci ainsi que sa gueule ouverte évoque les gargouilles des églises catholiques. Il pourrait être un symbole du Cardinal Cibo. Ce personnage est un cardinal qui manœuvre pour s'assurer le contrôle du pouvoir. Il n'hésite pas, par exemple, à encourager sa belle-sœur à avoir des relations extra-conjugales avec le duc. La gargouille, élément monstrueux des églises, pourrait évoquer ce personnage représentant de la foi chrétienne mais agissant peu scrupuleusement. Cette analyse semble être confirmée par la proximité du dragon avec le blason des Médicis, rappelant la menace qu'est le cardinal pour le pouvoir de la puissante famille italienne. Il est intéressant de noter que, dans certains ouvrages, le dragon est

³⁶⁷ N.-H. ZMELTY, *op. cit.*, p. 43.

³⁶⁸ G. PRÉLI, « L'affiche dans la société urbaine », *Communications*, t.17, 1971, p. 152.

³⁶⁹ OVIDE, *Les métamorphoses*, livre III, trad. du latin par M. Cosnay, Paris, Ed. de l'Orge, 2017 (Orge).

considéré comme un symbole d'Alexandre de Médicis³⁷⁰. Cependant, cette interprétation n'explique pas pourquoi ce dernier menacerait son propre blason.

Alfons Mucha a nourri son affiche de références historiques et artistiques. Tout d'abord, le personnage incarné par Sarah Bernhardt est représenté en *contrapposto*. Cette position est fréquemment utilisée dans les sculptures de la Renaissance, notamment pour le *David* de Donatello (fig. 38) et celui de Michel-Ange (fig. 39), toutes deux créées pour Florence, ville où se déroule le drame. Ces deux artistes ont également travaillé pour la famille des Médicis. Il semble donc possible qu'Alfons Mucha ait représenté Lorenzo dans cette position précise pour faire référence aux arts de la renaissance florentine.

Il a également pu s'inspirer des portraits d'Alexandre de Médicis pour réaliser la figure humaine dans le registre inférieur. En comparant celle-ci avec les portraits du Duc, des similarités apparaissent comme le nez long et proéminent.

Dans d'autres cas, il ne s'agit plus d'un détail précis possédant de multiples sens et références, mais de la totalité de l'affiche. Pour *Jeanne d'Arc*, pièce de Jules Barbier avec Sarah Bernhardt, une affiche est commandée à Eugène Grasset. La première version proposée par l'artiste du être modifiée, après des critiques émises par l'actrice. La composition évoque des vitraux, avec ses aplats de couleurs intenses entourés de traits noirs³⁷¹, rappelant ainsi le caractère catholique du combat de Jeanne d'Arc.

Les références à la religion chrétienne ne s'arrêtent pas à la composition générale : elles se retrouvent également dans les détails. Sur le torse du personnage interprété par Sarah Bernhardt, ainsi que sur l'étendard qu'elle tient dans ses mains, se trouvent des Vierges à l'enfant (fig. 40), symbole par excellence de la chrétienté. Elles peuvent également faire référence à la virginité, point commun entre la Vierge Marie et Jeanne d'Arc.

Enfin, Eugène Grasset ajoute dans l'affiche des références aux Moyen-Âge. Les fleurs-de-lys présentes sur l'étendard sont une allusion à l'héraldique de la France de l'époque. Les lettrages sont inspirés de l'écriture gothique des manuscrits médiévaux, comme en témoigne notamment l'enluminure des capitales. Le traitement de l'affiche, avec des aplats et sans recherche de perspective, est aussi une référence à l'art médiéval³⁷².

Une autre affiche montre ce penchant pour une composition totalement dévouée aux symboles liés à la pièce. Il s'agit d'une affiche réalisée par Manuel Orazi et Auguste-François-

³⁷⁰ R. ORMISTON, *Alphonse Mucha masterworks*, Londres, Flame Tree, 2017, p. 102.

³⁷¹ P. THIÉBAUT, *Mucha & l'art Nouveau*, Vanves, Chêne, 2018, p. 60.

³⁷² EPHREM et I. SIX, *op. cit.*, p.10.

Marie Gorguet pour la pièce *Théodora* (fig. 1) au Théâtre de la Porte-Saint-Martin avec dans le rôle-titre, encore une fois, Sarah Bernhardt.

La pièce écrite par Victorien Sardou s'inspire de la vie de l'impératrice byzantine Théodora, en prenant certaines libertés avec la réalité historique³⁷³. Théodora était la femme de l'empereur Justinien, qui régna durant le VI^{ème} siècle avant Jésus-Christ sur l'Empire Romain d'Orient. Victorien Sardou la fait tomber amoureuse d'un noble, Andreas, qui ne reconnaît pas l'impératrice. Ce dernier est hostile à Justinien et complotte pour le faire assassiner. Après plusieurs péripéties, Théodora empoisonne Andréas par erreur. Elle finit tuée sur ordre de son mari, qui pense qu'elle l'a trahi³⁷⁴.

L'affiche réalisée pour la première de la pièce est divisée en deux registres, divisés chacun en deux parties. Chacune de ces parties est composée à partir de références à la culture byzantine, ainsi qu'à l'empereur Justinien et sa femme Théodora.

La partie gauche du registre supérieur montre un portrait rapproché de Sarah Bernhardt. L'auréole dorée autour du visage de l'actrice ainsi que ses riches vêtements rappellent le portrait de l'impératrice issu de la Basilique Saint-Vital à Ravenne (fig. 41). Ce bâtiment, principalement connu pour ses mosaïques, contient un portrait de l'empereur Justinien (fig. 42)³⁷⁵. Il semble que ce soit également l'empereur représenté dans la partie inférieure gauche de l'affiche. Ce dernier tient en main deux éléments qui permettent de le reconnaître : le *sceptrum augusti*, symbole du pouvoir des empereurs romains et l'orbe crucigère, symbole chrétien. Il porte également une croix dorée sur le torse, rappelant ainsi son combat pour la foi catholique.

Il est également intéressant de constater que l'affiche fait référence aux décors créés pour la pièce. Des photographies ainsi que des dessins de l'époque montrent que *Théodora* était un spectacle de dimensions spectaculaires, avec des décors somptueux et plus de deux cents figurants³⁷⁶. Ces allusions à la représentation se trouvent aussi dans l'affiche pour *La porteuse de pain* (fig. 3). Comme cité précédemment, cette pièce était adaptée d'un roman à succès. Ces adaptations connaissaient la plupart du temps des mises en scène sensationnelles³⁷⁷. Les costumes peuvent également être reproduits à l'identique sur l'affiche.

³⁷³ O. DELOUIS, « Byzance sur la scène littéraire française (1870-1920) », dans M.-F. Auzépy, *Byzance en Europe*, Presses Universitaires de Vincennes, 2003, p.115.

³⁷⁴ D. POTTER, *Theodora: actress, empress, saint*, Oxford, Oxford University Press, 2015, p. 211. (Women in antiquity).

³⁷⁵ M. BRION (dir.), *Histoire des civilisations*. T.1. *Les origines de la civilisation occidentale. La Grèce et Rome*, Londres, Thames and Hudson, 1967, p. 328.

³⁷⁶ O. DELOUIS, *op. cit.*, p. 116.

³⁷⁷ F. NAUGRETTE, *op. cit.*, p. 278.

Les affiches pour *Un Mâle* (fig. 7), *Lorenzaccio* (fig. 15), *Jeanne d'Arc* (fig. 6) et *Théodora* (fig. 1) ont en commun une composition d'apparence simple, mais comprenant des références plus complexes. Ces références font que la composition forme une unité cohérente, en lien avec l'univers apporté par la pièce et la représentation de celle-ci. Le but de ces références culturelles est de faire placer l'intrigue dans un univers que les passants peuvent reconnaître facilement grâce à leur culture visuelle.

Cependant, toutes les affiches de théâtre n'utilisent pas des éléments symboliques. C'est le cas de l'affiche pour *Zaza* (fig. 24), par Daniel de Losques ou de celle pour *Michel Strogoff* (fig. 5) pour le théâtre du Châtelet. Les éléments qui y sont illustrés sont des références directes au récit mis en scène, et non des symboles extérieurs.

Chapitre 6 : L’affiche comme miroir de la société

6.1. Introduction

Selon Marshall McLuhan, l’affiche se définit comme « une image collective en profondeur de la communauté en action »³⁷⁸. Elle représente une société à un moment donné, mais elle agit aussi comme modificateur social, en répétant des motifs qui finissent par être acceptés et intégrés par tous³⁷⁹.

Les productions réalisées durant la Belle Époque sont un miroir de cette période. Elles illustrent plusieurs thématiques inhérentes à cette société parmi lesquelles se trouvent le nationalisme, la place de la femme et les questions sociales.

À partir de 1871, la France montre une résurgence des idées nationales. Avec celles-ci, naît un besoin de protéger la patrie contre les envahisseurs. L’armée gagne ainsi de plus en plus de crédit. En parallèle, les Juifs, bien qu’implantés en France depuis longtemps, deviennent une autre menace identifiée par le nationalisme. L’antisémitisme grandit, et il trouvera une illustration picturale dans un cas particulier : le traitement de Sarah Bernhardt par Eugène Grasset pour les représentations de *Jeanne d’Arc* au Théâtre de la Porte-Saint-Martin.

Durant la Belle Époque, il existe une dichotomie entre l’image des femmes telles que représentées sur les affiches publicitaires, et celle de la femme bourgeoise idéale. Comment expliquer qu’il y ait une telle disparité ? Il sera intéressant de se pencher sur la place que la femme occupe dans les institutions théâtrales et comment les affiches reflètent le statut de celle-ci.

Les adaptations des romans d’Émile Zola le prouvent : les luttes sociales sont présentes dans la production théâtrale du XIX^{ème} siècle. Le théâtre, pourtant destiné aux classes bourgeoises, peut représenter d’autres parties de la population, comme les ouvriers et les paysans. Ceux-ci sont également présents dans les affiches, sans pour autant que leurs conditions de vie soient toujours évoquées.

³⁷⁸ F. ENEL, *op. cit.*, p. 20.

³⁷⁹ F. ENEL, *op. cit.*, p. 21.

6.2. Le nationalisme

La Belle Époque connaît une ascension du nationalisme. La défaite de 1871 face à la Prusse laisse des traces, et amène une nouvelle réflexion sur l'idée de nation³⁸⁰. A partir de 1886, ce besoin de revanche sur les Allemands trouvera son représentant dans la personne du Général Boulanger, un héros militaire du Second Empire devenu Ministre de la Guerre durant la Troisième République³⁸¹.

Celui-ci devient un réel personnage politique en 1888, lorsqu'il est exclu de l'armée pour fautes graves. Il établit un programme, suffisamment vague que pour rassembler tous les opposants au régime : les radicaux, des militants socialistes, les bonapartistes ou encore les monarchistes. Ses idées triomphent dans les milieux les plus populaires³⁸².

Le gouvernement peut compter sur l'union des Républicains pour lutter contre cette menace. Des réformes du type d'élection et des interdictions de candidatures bloquent l'avancée du boulangisme. Suite à une procédure judiciaire, le général devient inéligible. Après plusieurs défaites électorales, il dissout son groupe au parlement en 1890. Un an plus tard, il se suicide à Bruxelles, sur la tombe de sa maîtresse. Cent-cinquante-mille personnes viendront à ses funérailles, témoignant ainsi de sa popularité³⁸³.

Le nationalisme de la fin du XIX^{ème} siècle et du début du XX^{ème} siècle se définit par la protection contre les menaces. Celles extérieures d'abord, représentées par l'Allemagne. Les prétendues menaces intérieures ensuite, ce sont les Juifs et l'internationalisme. Ce n'est plus le nationalisme de conquête du début du siècle, mais bien un nationalisme de défense³⁸⁴. Les nationalistes éprouvent un besoin de changement auquel le gouvernement en place ne semble pas apporter de réponse³⁸⁵.

Les opinions nationales de l'époque se voient dans la production publicitaire. Deux éléments sont particulièrement représentés : le développement de l'armée, en lien avec la menace extérieure qu'est l'Allemagne, et l'antisémitisme, lié à la désignation des Juifs comme cause des malheurs français.

Un élément récurrent du nationalisme est l'importance que celui-ci accorde aux armées. La Belle Époque ne fait pas exception. Elle connaît une ferveur militaire unanimement

³⁸⁰ R. GIRARDET, « Pour une Introduction à l'histoire du nationalisme Français », *Revue Française de science politique*, n°3, 1958, p. 511.

³⁸¹ J. GARRIGUES et P. LACOMBRAGE, *La France au XIX^e siècle. 1814-1914*, 3^e ed., Armand Colin, Paris, 2015. Collection U, p. 151-152.

³⁸² IBIDEM, p. 152-153.

³⁸³ IBIDEM, p. 154.

³⁸⁴ R. GIRARDET, *op. cit.*, p. 514.

³⁸⁵ IBIDEM, p. 521.

partagée³⁸⁶. Cet intérêt trouve sa source dans l'idéologie de la revanche contre l'Allemagne, qui se développe en 1871 et 1914³⁸⁷. Le Général Boulanger, notamment, voulait mettre en place une rénovation militaire³⁸⁸. Selon Raoul Girardet, l'armée au XIXème siècle « incarne [...] tous les principes rassemblés de l'Ordre, de l'Autorité, de l'unité et de la continuité nationale. Pour les uns comme pour les autres, elle demeure néanmoins le symbole de toutes leurs aspirations en même temps que la manifestation la plus visible et la plus tangible de l'idée de Patrie »³⁸⁹.

Les soldats sont fréquemment représentés dans les affiches de théâtre. Pour l'affiche *Le Sursis* (fig. 14), Eugène Ogé représente des militaires à de multiples reprises. La partie supérieure de *Le Crime d'Aix* (fig. 22) montre des soldats issus de la légion étrangère. Quant aux affiches pour *Michel Strogoff* (fig. 5) et *Fanfan la Tulipe* (fig. 10), le personnage principal de la composition est un soldat à cheval. Ces représentations sont des illustrations des textes mis en scène, montrant ainsi l'omniprésence du thème militaire, que ce soit dans la littérature ou dans les images publicitaires dispersées en ville.

Les soldats sont reconnaissables à leurs uniformes. Dans les représentations de *Le Crime d'Aix* et *Le Sursis*, ils sont habillés d'une veste bleue accompagnée d'un pantalon garance. Ils portent généralement un képi³⁹⁰, élément qui permet d'identifier un des personnages représentés sur l'affiche de *Le Dindon* (fig. 11) comme un soldat. Ces hommes sont également représentés en position dominante par rapport au monde qui les entoure. Pour *Michel Strogoff*, le cavalier est représenté à une échelle différente du reste de la composition, lui conférant ainsi une certaine monumentalité. Le personnage de *Fanfan la Tulipe* est le seul personnage de la composition. Il monte son cheval et semble défier le spectateur. Il y a cependant une exception : les soldats représentés pour l'affiche *Le Suris* sont tournés au ridicule, portant tantôt le tablier de madame ou son sac.

En parallèle, l'antisémitisme gagne toute l'Europe, notamment l'Allemagne et l'Autriche à partir de 1870. En 1881, la persécution des Juifs en Russie les pousse à s'exiler, notamment en France. Le pays connaît une récession économique à partir de 1882 avec le krach de la banque catholique, l'Union générale. La responsabilité de cet événement sera imputée, à

³⁸⁶ IBIDEM, p. 512.

³⁸⁷ IBIDEM, p. 518.

³⁸⁸ J. GARRIGUES et P. LACOMBRADÉ, *op. cit.*, p. 144.

³⁸⁹ R. GIRARDET, *op. cit.*, p. 517.

³⁹⁰ F.-M. GRAU, *Histoire du costume*, Paris, PUF, 1999, p. 93 (Que sais-je ?).

tort, aux Rothschild, une famille d'origine juive³⁹¹. Les Français cherchent un responsable de la crise économique et de la détresse sociale qu'ils vivent. Ils pointeront du doigt les Juifs³⁹².

Le développement de la culture de masse permet à ces idées de connaître un grand succès. En 1886, Edouard Drumont écrit *La France juive*, un pamphlet antijuif qui deviendra un best-seller³⁹³. Des journaux diffusent ces idées, comme *La libre parole* ou *La Croix*, qui se définit comme « le journal le plus antijuif de France »³⁹⁴. Le juif est assimilé à l'Allemand, il est un espion et à la fois l'ennemi du patron et de l'ouvrier³⁹⁵. Le point d'orgue de ces pensées sera l'affaire Dreyfus, une affaire d'espionnage militaire durant laquelle Alfred Dreyfus, un officier juif de l'état-major, est accusé à tort de trahison envers la France³⁹⁶.

Le théâtre sera l'une des cibles phares des antisémites. Richard Wagner, dont les propos seront repris plus tard par Edouard Drumont, explique dans son ouvrage *Le judaïsme dans la musique* que « il n'existe pas d'art juif, par conséquent non plus de vie créatrice d'art ». Cette phrase va de pair avec celle-ci « le goût artistique du public a été livré aux mains mercantiles des Juifs ».³⁹⁷ Selon Octave Mirabeau « ils [les Juifs] se sont rués sur le théâtre, poussé par leur désir du gain et aussi par cette idée qui leur fait considérer les professions qui ne dérivent ni de la Bourse, ni de la Banque, comme une sorte d'affranchissement, d'anoblissement. »³⁹⁸.

L'une des cibles de ces attaques est Sarah Bernhardt. La mère de celle-ci était juive, et l'actrice, baptisée catholique, jouera toujours sur cette ambiguïté, mettant en avant l'une ou l'autre religion selon le besoin³⁹⁹. Lors de l'affaire Dreyfus, elle soutiendra ouvertement celui-ci, et rendra fréquemment visite à Émile Zola⁴⁰⁰.

Lorsque, en 1897, elle joue Photine, une jeune prostituée juive qui rencontre puis se dévoue à Jésus, dans *La Samaritaine* (fig. 25), un drame d'Edmond Rostand, elle commande une affiche à Alfons Mucha. Celui-ci fera des références au judaïsme en écrivant le nom de l'actrice avec une calligraphie d'inspiration hébraïque. Le mot « Jéhovah » est écrit en arrière-

³⁹¹ C. MEYER-PLANTUREUX, « De Rachel à Sarah Bernhardt ou la naissance de l'antisémitisme culturel », *Double Jeu*, 5, 2009, p.24.

³⁹² J. GARRIGUES et P. LACOMBRADÉ, *op. cit.*, p. 145.

³⁹³ IBIDEM, p. 146.

³⁹⁴ C. MEYER-PLANTUREUX, *op. cit.*, p. 27.

³⁹⁵ J. GARRIGUES et P. LACOMBRADÉ, *op. cit.*, p. 146.

³⁹⁶ IBIDEM, p. 158.

³⁹⁷ C. MEYER-PLANTUREUX, *op. cit.*, p. 23.

³⁹⁸ IBIDEM.

³⁹⁹ V. DATTA, « Sur les Boulevards : les représentations de Jeanne d'Arc dans le théâtre populaire », *Clio*, 24, 2006, p. 4.

⁴⁰⁰ J. BERGMAN-CARTON, « Negotiating the Categories : Sarah Bernhardt and the Possibilities of Jewishness », *Art Journal*, 55, 1996, p. 58.

plan, en hébreu. Sarah Bernhardt joue sur le fait qu'elle aussi est née juive puis est devenue catholique, et revendique cet héritage⁴⁰¹.

Pourtant, ce ne fut pas toujours le cas. En 1890, l'actrice joue Jeanne D'Arc. À l'époque, le personnage jouit d'une grande popularité. Plus qu'une héroïne, elle devient un symbole patriotique pour la France. Elle deviendra la représentation de la force unificatrice française, au-delà des querelles politiques et religieuses⁴⁰². La pièce *Jeanne d'Arc*, écrite par Jules Barbier en 1873 et jouée au Théâtre de la Porte-Saint-Martin en 1890, reflète l'intérêt de l'époque pour ce personnage historique.

Pour réaliser l'affiche, le théâtre et Sarah Bernhardt font appel à Eugène Grasset. Comme cité plus haut, la première version (fig. 29) fut modifiée suite à des remarques de l'actrice. Quelques affiches eurent cependant le temps d'être imprimées, ce qui permet qu'aujourd'hui les deux versions soient conservées.

Parmi les nombreux changements effectués, les cheveux de l'actrice ont été lissés et cachent désormais ses oreilles. Si il peut s'agir de préférences esthétiques, ces deux éléments coïncident avec les stéréotypes sur les Juifs circulant à l'époque. Dans *La France Juive*, Edouard Drumont donne leurs caractéristiques physiques : « Les principaux signes auxquels on peut reconnaître le Juif restent donc : ce fameux nez recourbé, les yeux clignotants, les dents serrés, les oreilles saillantes, les ongles carrés au lieu d'être arrondis en amande. »⁴⁰³. Quant aux cheveux, ils sont considérés comme crépus, abondants et frisés⁴⁰⁴.

Sarah Bernhardt a sans doute demandé ces modifications à Eugène Grasset afin de ne plus correspondre à ces caractéristiques. L'actrice avait également donné plusieurs interviews, dans lesquelles elle mettait en avant son côté catholique⁴⁰⁵. Ces deux éléments peuvent avoir été mis en place par l'actrice pour parer les éventuels commentaires sur sa légitimité à jouer Jeanne d'Arc, le symbole de la France. L'affiche créée par Eugène Grasset reflète ainsi les réflexions sur la communauté juive qui se développent durant le XIX^{ème} siècle.

⁴⁰¹ IBIDEM, p. 58.

⁴⁰² V. DATTA, *op. Cit.*, p. 4.

⁴⁰³ E. DRUMONT, *La France juive*, Paris, Palmé, 1888.

⁴⁰⁴ P.-A. TAGUIEFF, *La judéophobie des modernes : des Lumières au Jihad mondial*, Paris, Odile Jacob, 2008, p. 240.

⁴⁰⁵ V. DATTA, *op. cit.*, p. 4.

6.3. La place des femmes

Durant la Belle Époque, les femmes possèdent un statut inférieur à celui de l'homme, légalement comme politiquement⁴⁰⁶. Dans les grandes villes, les jeunes filles sont éduquées pour gérer leur foyer et leur vie conjugale, tandis que les hommes apprennent la vie publique et la loi⁴⁰⁷. Les jeunes femmes doivent faire preuve de pudeur, et rester vierge jusqu'au mariage. Une fois mariées, elles ne se consacrent plus qu'aux tâches maternelles et domestiques⁴⁰⁸.

Dans cette société où le rôle de la femme est particulièrement codifié, certaines personnalités s'émancipent : les cocottes, aussi appelées les demi-mondaines. C'est Alexandre Dumas (fils) qui invente cette expression, la définissant avec ces mots « ce monde commence ou l'épouse légale finit, et il finit ou l'épouse vénale commence, il est séparé des honnêtes femmes par le scandale public, des courtisanes par l'argent »⁴⁰⁹. Avec le temps, le terme de demi-mondaine viendra définir les femmes entretenues.

Parmi les personnages féminins sur les affiches de théâtre, plusieurs sont des demi-mondaines ou issues du milieu de la prostitution : *Zaza* (fig. 24), dans la pièce éponyme jouée au Théâtre Réjane, Marguerite Gautier dans *La Dame aux Camélias* (fig. 16) d'Alexandre Dumas (fils), Rose Pompom dans *Le Crime d'Aix* (fig. 22) d'Albert Pujol, Nana dans l'adaptation théâtrale du roman d'Émile Zola ou encore Zélie dans *Gigolette* (fig. 8) de Pierre Decourcelle.

Les cocottes sont des figures incontournables de la production théâtrale du Paris du XIX^{ème} siècle. Elles officient dans les grandes villes telles que Paris ou Lyon⁴¹⁰, et ne sont pas de « simples » prostituées : elles participent à la vie mondaine, en y faisant une démonstration de leur richesse. Celle-ci s'acquiert grâce à leurs amants : des personnalités capables de déboursier de grandes sommes. Plus l'homme est connu, plus il permet à ces femmes de se forger une réputation, et ainsi d'accroître leur poids sur le marché. En contrepartie, outre des faveurs sexuelles, ces femmes offrent à leurs clients l'image d'une réussite sociale⁴¹¹.

L'image de ces femmes était omniprésente dans le Paris de la Belle Époque. Tout d'abord, parce que, pour se faire connaître, il faut s'exposer. Les demi-mondaines posent pour des œuvres d'art sulfureuses, elles jouent dans des pièces ou font parler d'elles dans la presse.

⁴⁰⁶ D. LEJEUNE, *op. cit.*, p. 109.

⁴⁰⁷ F. THÉBAUD (dir.), *Histoire des femmes en Occident. 4. Le XIX siècle*, Paris, Plon, 1992, p. 233.

⁴⁰⁸ IBIDEM, p. 364.

⁴⁰⁹ L. GONZÁLEZ-QUIJANO, « Performer un mauvais genre : la demi mondaine au XIX^{ème} siècle », *Criminocorpus* [En ligne], 3/05/2017, [<http://journals.openedition.org/criminocorpus/3465>], (consulté le 1^{er} aout 2019).

⁴¹⁰ A. CORBIN, *Les fille de Noces : misère sexuelle et prostitution (19^{ème} siècle)*, Paris, Flammarion, 1982, p. 198 (Champs historique).

⁴¹¹ L. GONZÁLEZ-QUIJANO, *op. cit.*

Avec l'essor de la photographie, elles deviennent les figures féminines les plus diffusées : elles sont représentées dans les devantures des photographes, les journaux ou encore les magasins de curiosités. En rue, elles se distinguent des femmes bourgeoises par les couleurs vives de leurs vêtements, ainsi que leurs accessoires ostentatoires⁴¹².

Ces femmes ont un lien particulier avec le monde du spectacle. Si elles peuvent se montrer sur la scène, comme le montre Émile Zola dans « Nana »⁴¹³, elles se font plus particulièrement un devoir d'aller aux premières des théâtres⁴¹⁴. Ce sont des événements clefs de la vie parisienne, auxquels tous les personnages les plus en vue de Paris veulent se montrer. Cependant, pour pouvoir y assister, il faut être invité⁴¹⁵. Ce sont dans de telles situations que les cocottes vont pouvoir rencontrer leurs amants. La majorité des salles de théâtre étant éclairée durant la représentation⁴¹⁶, il s'agissait d'un excellent moyen pour se faire remarquer.

Il n'est donc pas étonnant que ces femmes apparaissent sans ambiguïté sur les affiches. Leur profession n'est pas cachée. Elle peut être indiquée par des éléments subtils intégrés à la composition. C'est le cas pour *La Dame aux Camélias*, dans laquelle Alfons Mucha a représenté deux cœurs transpercés d'épines dans les écoinçons de l'arc sous lequel est représentée Marguerite Gautier.

Les vêtements sont également un indicateur de la situation du personnage. La demi-mondaine est représentée portant des robes au décolleté plongeant. Elle est parée de bijoux, comme Nana dessinée par Tony Martin, ou coiffée de chapeaux extravagants, comme Zaza tel que dépeinte par Daniel de Losques. Son apparence peut être accompagnée d'une attitude suggestive. Zaza regarde le passant, tandis que Nana est allongée sur un fauteuil rouge. Rose Pompom est, elle, représentée dans un lit, évoquant ainsi la nature de son métier.

La présence de ces femmes sur les affiches permet d'attirer le client⁴¹⁷, mais il est possible qu'elle soit également une allusion aux cocottes présentes dans le théâtre durant la représentation. Certains éléments du théâtre se trouvent d'ailleurs représentés sur l'affiche, comme le fauteuil rouge sur lequel est assis Nana.

Ces représentations évoquent également les conditions des actrices elles-mêmes. Celles-ci étant des célébrités, elles attiraient le regard masculin, et elles représentaient un certain prestige. Leurs amants étaient souvent de riches aristocrates, qui n'hésitaient pas à leur envoyer

⁴¹² IBIDEM.

⁴¹³ E. ZOLA, *Nana*, Paris, Librairie générale française, 1984. (Le livre de Poche).

⁴¹⁴ A. CORBIN, *op. cit.*, p. 201.

⁴¹⁵ J.-C. YON, *Une histoire du théâtre à Paris. De la révolution à la grande guerre*, Aubier, Collection historique, p. 247.

⁴¹⁶ IBIDEM, p. 157.

⁴¹⁷ C. QUIGUER, *op. cit.*, p.25.

des cadeaux somptueux dans le but d'obtenir leurs faveurs⁴¹⁸. Des personnalités comme Sarah Bernhardt ou Réjane avaient recours à leurs bienfaiteurs pour payer certaines de leurs excentricités⁴¹⁹. Elles jouissaient d'une position particulière dans la société du XIX^{ème} siècle : elles étaient indépendantes professionnellement, ce qui était impossible pour de nombreuses femmes, mais pour devenir riches et puissantes, elles devaient admettre de pouvoir être achetées par leur public⁴²⁰.

Les femmes du monde théâtral sont à l'opposé de l'idéal bourgeois de l'époque. Il est d'ailleurs plus rare de voir ces dernières représentées sur les affiches. Parmi les affiches sélectionnées dans le corpus, seules *Le Sursis* (fig. 14) et *Le Dindon* (fig. 11) présentent, de manière claire, des femmes bourgeoises. Pour *Le Sursis*, elles sont reconnaissables à leurs vêtements, moins extravagants que ceux des cocottes. Elles partagent avec celles représentées dans les médaillons de l'affiche *Le Dindon*, des coiffures sobres et peu de bijoux décorant leurs corps⁴²¹.

Il est normal que ce soit les demi-mondaines qui figurent principalement sur l'affiche. La dimension sexuelle qu'elles véhiculent permet d'inciter à la consommation. Les placards comprenant des femmes dénudées ne sont pas exclusifs aux théâtres parisiens, celles-ci sont présentes sur toutes les sortes d'affiches⁴²². La multiplication de ces images contribuera à l'érotisation du cadre de vie⁴²³.

⁴¹⁸ J. STOKES, M. R. BOOTH et S. BASSNETT, *Bernhardt, Terry, Duse: the actress in her time*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 3.

⁴¹⁹ L. GONZÁLEZ-QUIJANO, *op. cit.*

⁴²⁰ J. STOKES, M. R. BOOTH et S. BASSNETT, *op. cit.*, p. 3.

⁴²¹ L. GONZÁLEZ-QUIJANO, *op. cit.*

⁴²² M. GALLO, *op. cit.*, p. 106.

⁴²³ C. QUIGUER, *op. cit.*, p. 25.

6.4. La représentation sociale

Si le public des théâtres parisiens est majoritairement bourgeois, la société française est plus contrastée. Les ouvriers constituent une large tranche de la population. Ils travaillent dans les grandes industries et gagnent des salaires comparables à ceux des employés de commerce et des petits fonctionnaires mais ont généralement des plus grandes familles. Il n'est pas rare que, pour subvenir aux besoins du foyer, les enfants travaillent⁴²⁴.

Déjà sous le Second Empire, des manifestations en faveur d'une révolution sociale fleurissent à Paris⁴²⁵. Lors de la répression de la Commune de Paris en 1871, Adolphe Thiers décapite les mouvements ouvriers français, pour rassurer les milieux d'affaires⁴²⁶. Les présidents des débuts de la Troisième République éviteront les réformes sociales, qui effraient les couches de la population plus aisées et la paysannerie⁴²⁷.

La crise économique de 1882 fait rejaillir les tensions sociales. Le pouvoir d'achat chute, et le chômage est omniprésent. Les ouvriers sont en quête d'une reconnaissance politique, le mécontentement social grandit. Celui-ci s'exprimera au travers de grèves. La naissance des bourses du travail à partir de 1887 permet aux ouvriers de profiter de l'équivalent d'une mutualité et de jouir d'une solidarité ouvrière durant les grèves. Elles jouent également un rôle propagandiste pour favoriser l'émergence de nouveaux syndicats et coopératives⁴²⁸.

La question de l'accès des classes populaires à la culture, et notamment au théâtre, occupe une place importante chez les intellectuels. Jean Jaurès, dans une conférence sur le théâtre social prononcée en 1900, définit le théâtre comme « un moyen de lutte sociale, comme moyen de hâter la décomposition d'une société donnée et de préparer l'avènement d'une société nouvelle. »⁴²⁹. Le théâtre est vu comme un des moyens les plus efficaces pour communiquer aux masses une idée politique⁴³⁰. Ces réflexions mènent au projet du Théâtre du Peuple, qui permettrait aux classes populaires d'accéder à des représentations pour des sommes modiques, tout en étant correctement placé dans la salle⁴³¹.

Cette classe ouvrière est représentée sans détour sur les affiches de théâtre. Les adaptations scéniques des ouvrages d'Émile Zola, comme *L'Assommoir* (fig. 19) ou *Germinal*

⁴²⁴ A. PROST, *op. cit.*, p. 9.

⁴²⁵ J. GARRIGUES et P. LACOMBRADÉ, *op. cit.*, p. 100.

⁴²⁶ IBIDEM, p. 117.

⁴²⁷ IBIDEM, p. 126.

⁴²⁸ IBIDEM, p. 144.

⁴²⁹ C. MEYER-PLANTUREUX (ed.), *Théâtre populaires, enjeux politiques : de Jaurès à Malraux*, Bruxelles, Complexe, 2006 p. 77.

⁴³⁰ C. MEYER-PLANTUREUX, « Le théâtre au tournant du XX^{ème} siècle : un enjeu politique. L'exemple de la Maison du Peuple de Montmartre », *Parlements [en ligne]*, 2012, [<https://www.cairn.info/revue-parlements1-2012-3-page-123.htm>], (consulté le 1 août 2019).

⁴³¹ B. SALLÉ, *op. cit.*, p. 140.

(fig. 4), les mélodrames judiciaires comme *La Porteuse de Pain* de Xavier de Montépin ou encore *Gigolette* (fig. 8) mettent toutes en scène des personnages issus des classes populaires.

Pour *Germinal*, les ouvriers sont représentés à l'ouvrage dans la partie inférieure de l'affiche, illustrant ainsi les conditions de travail, tandis que la partie supérieure illustre une grève. Le roman fut inspiré par des événements réels, entre autres, la grève des mineurs d'Anzin. L'auteur se rendra sur place, et y observera scrupuleusement la vie des mineurs⁴³². Les deux mineurs représentés sur le côté gauche occupent la majorité de l'espace, ils s'imposent au regard du flâneur parisien. L'affiche réalisée pour *La Porteuse de Pain* (fig. 3) illustre moins les conditions de vie de l'époque. Seul un des registres inférieurs représente la classe ouvrière, à travers les boulangers. L'aplat rouge peut faire référence au combat politique socialiste, comme vu précédemment. *L'Assommoir*, en présentant la consommation d'alcool au premier plan, veut montrer, tout comme le roman, les ravages de l'alcool dans les classes populaires⁴³³.

Les paysans, la classe sociale majoritaire, ne sont presque jamais représentés dans les théâtres parisiens. Pourtant, ils constituent près de soixante pourcents de la population française. Ils sont également touchés par la crise économique de 1882. Seul *Un Mâle* (fig. 7), l'adaptation théâtrale du roman de Camille Lemonnier, les montrent. Contrairement à ce qui peut s'observer sur les affiches représentant des ouvriers, les deux protagonistes ne sont pas représentés au travail.

Les théâtres sont majoritairement fréquentés par un public bourgeois. Certaines institutions, comme le Théâtre du Châtelet, attirent un public plus populaire, mais, habituellement, ce sont les bourgeois ou les aristocrates qui se rendent au théâtre. Cette fréquentation s'explique par le prix des places, relativement chères, qui ne permet pas à un ouvrier de se rendre au théâtre⁴³⁴. Les classes les plus aisées utilisent aussi ces institutions comme outil de distinction sociale⁴³⁵.

Comme ils sont les principaux spectateurs, il est logique que les affiches leur soient destinées. Ils sont représentés sur certaines publicités, notamment celles illustrant un vaudeville, comme *Le Dindon* ou *Le sursis*.

L'éducation n'était pas accessible pour tous, notamment à cause de son coût. Les classes d'humanités étaient composées d'étudiants au rang social élevé, façonnant ainsi une culture commune à tous. Les bourgeois étaient en possession du baccalauréat⁴³⁶. Cette partie de la

⁴³² MITTERAND H. "Zola à Anzin : les mineurs de *Germinal*", *Travailler*, vol. 7, no. 1, 2002, p. 38.

⁴³³ « Zola », dans P. Hamon et D. Roger-Vasselin, *op. cit.*, p. 1457.

⁴³⁴ P. GOETSCHER et E. LOYER, *op. cit.*, p. 36.

⁴³⁵ A. PROST, *op. cit.*, p. 10.

⁴³⁶ IBIDEM.

population était donc en mesure de comprendre les symboles et références culturelles présentés sur les affiches de théâtre, notamment celles réalisées par Alfons Mucha pour le Théâtre de la Renaissance. Il en va de même pour la lecture. Il n'était pas rare que les ouvriers et la population rurale ne sachent pas lire, contrairement aux bourgeois et aux aristocrates⁴³⁷. Seuls ces derniers pouvaient donc déchiffrer les inscriptions sur les affiches.

⁴³⁷ P. GOETSCHER et E. LOYER, *op. cit*, p. 10.

Chapitre 7 : Les particularités de l’affiche de théâtre : comparaison avec la production des cafés-concerts

Durant la Belle Epoque, les affiches publicitaires se multiplient dans les rues de Paris. Toutes doivent mettre en valeur un produit et communiquer un message instantanément déchiffrable par le consommateur⁴³⁸. Cette tâche s’avère plus compliquée pour les lieux de spectacles : le produit n’est pas directement représenté sur l’affiche, comme peut l’être un vélo ou une automobile. Les théâtres, music-hall, café-concerts, cirques et autres produisent des affiches illustrant la variété de spectacles qu’ils mettent en scène. En comparant des productions issues de différents lieux de divertissements, il est possible de mettre en lumière ce qui est propre au théâtre.

Au XIX^{ème} siècle, les loisirs urbains se développent. L’électricité permet l’apparition de nouveaux genres de divertissements⁴³⁹. Paris devient alors célèbre grâce au nombre de ses lieux de spectacles. Le théâtre perd peu à peu son hégémonie face à des endroits plus populaires, comme les cafés-concerts. Le prix des places de théâtre ne permet pas à tout le monde de s’y rendre, tandis que les cafés-concerts, cirques et music-halls sont plus accessibles, voire gratuit⁴⁴⁰.

En 1889, André Chadourne écrit une monographie consacrée à l’un de ces lieux de loisirs populaires : le café-concert. Cet ouvrage mêle à la fois enquête historique et critique. L’auteur commence son œuvre en comparant ce lieu au théâtre : « Mais, à côté du drame déclamé ou chanté, il y a les œuvres lyriques de courte haleine, à quelque genre qu’elles appartiennent : romances, chansonnette, refrains bachiques, qu’on exécute dans les cafés-concerts. Parmi les agréments particuliers qu’offre ce genre de divertissement, il faut noter ceux-ci [...] : il est mis à la portée des plus modestes bourses, il ne comporte ni étiquette ni recherche de mise ou de tenue, et s’adresse surtout aux partisans de ces joies savourées entre la pipe et la chope. »⁴⁴¹.

Ces lieux de spectacle utilisent également l’affiche illustrée. Ils utilisent, selon l’auteur « une réclame assourdissante » et ils sont « parvenus à faire causer d’eux partout »⁴⁴². Il est intéressant de comparer celles-ci avec celles créées pour des théâtres. Bien qu’il s’agisse, dans

⁴³⁸ N.-H. ZMELTY, *op. cit.*, p. 43.

⁴³⁹ IBIDEM, p. 35.

⁴⁴⁰ A. PROST, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁴¹ A. CHADOURNE, *Le café-concert*, Paris, E. Dentu, 1889, p.2.

⁴⁴² IBIDEM, p. 9.

les deux cas, de créations scéniques, il y a des différences notoires : le type de public ainsi que le type de représentation. En mettant ces affiches côte à côte, il sera possible d'éclairer ce qui est propre à l'affiche de théâtre.

Toujours selon André Chadourne, l'origine des cafés-concerts se trouve dans des auditions musicales réalisées en plein air durant les étés de la seconde moitié du Second Empire. Celles-ci connurent un tel succès de foule que des entrepreneurs construisirent dans le centre de Paris des lieux similaires. Le gouvernement leur permit d'exploiter certains répertoires, ce qui eut pour conséquence d'agrandir la clientèle.

Le succès se confirme avec le retour de la République, qui permet à ces nouvelles institutions de se développer⁴⁴³. Elles sont tolérées par le régime, surtout car celui-ci ne sait pas toutes les maîtriser, mais, dès les années 1870, des critiques commencent à fleurir un peu partout dans Paris⁴⁴⁴. Une fois toutes les restrictions disparues, les représentations deviendront de plus en plus spectaculaires. À partir de 1918 et l'arrivée du Jazz, les cafés-concerts deviendront pour la plupart des music-halls⁴⁴⁵.

Parmi les premiers lieux construits, se trouvent l'*Alcazar*, l'*Eldorado* et le *Bataclan*⁴⁴⁶, des endroits mythiques qui seront rejoints plus tard par les *Ambassadeurs* ou l'*Européen*. Entre 1870 et 1914, ce sont 150 salles qui s'ouvrent dans la capitale française⁴⁴⁷. Dans celles-ci, une nouvelle manière de consommer le spectacle se développe. La salle devient un lieu de fête, les spectateurs y mangent, boivent et fument. Tous les genres se mélangent, il devient parfois compliqué de différencier ce qui relève de la prestation du cirque ou de celle du music-hall⁴⁴⁸.

Pour réaliser leurs publicités, les cafés-concerts pourront profiter des talents de Jules Chéret, Henri de Toulouse-Lautrec, Henri-Gabriel Ibels ou encore Jules Alexandre Grün⁴⁴⁹. Leurs réalisations ont été étudiées de nombreuses fois. Dans son *Encyclopédie de l'affiche*⁴⁵⁰, Alain Weill, spécialiste de l'affiche, leur consacre un chapitre entier, tandis que les théâtres doivent se contenter de quelques lignes. Le même auteur leur accorde une nouvelle fois une place importante lorsqu'il écrit *L'affiche au temps de l'Art Nouveau*⁴⁵¹. Ernest Maindron leur consacre également quelques pages dans *Les affiches illustrées 1886-1895*⁴⁵². Pour *Les Maîtres*

⁴⁴³ IBIDEM, p. 2-8.

⁴⁴⁴ B. SALLÉ, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁴⁵ A. WEILL, *L'Encyclopédie de l'affiche : le dessin graphique*, Hazan, Paris, 2011, p. 222.

⁴⁴⁶ A. CHADOURNE, *op. cit.*, p. 5.

⁴⁴⁷ A. RAUCH, « Mises en scène du corps à la Belle Epoque », *Vingtième Siècle*, 40, 1993, p. 41.

⁴⁴⁸ IBIDEM, p. 34.

⁴⁴⁹ Selon Ernest Maindron, la majorité des affiches de « spectacles-concerts » sont réalisées par des artistes anonymes.

⁴⁵⁰ A. WEILL, *op. cit.*

⁴⁵¹ A. WEILL, *L'affiche au temps de l'Art Nouveau*, Hazan, Paris, 2015.

⁴⁵² E. MAINDRON, *op. cit.*

de l'affiche⁴⁵³, Roger Marx privilégie la figure de Jules Chéret. Dans cette célèbre revue, les représentations d'affiches de cafés-concerts supplantent les affiches de théâtre.

La recherche d'affiches de ces divertissements populaires s'avère tout de suite moins ardue que celles de théâtres, grâce à la multiplicité des sources. Celles sélectionnées l'auront été via les ouvrages précédemment cités, ainsi que dans les collections du Musée Carnavalet.

La sélection représente les salles de l'Eldorado, l'Alcazar, l'Horloge, l'Eden-Théâtre, La Scala ainsi que les Ambassadeurs. Ces salles sont listées comme cafés-concerts dans l'ouvrage d'Ernest Maindron et dans celui d'André Chadourne⁴⁵⁴. Ce corpus est composé d'affiches représentant la variété des spectacles possibles dans ces lieux, ainsi que de plusieurs artistes reconnus tout comme des anonymes.

La Scala est l'une des grandes salles parisiennes, et attire de nombreux amateurs de cafés-concerts⁴⁵⁵. Elle a fait réaliser plusieurs publicités, parmi lesquelles : *Mévisto* par Maximilien Luce en 1891 (fig. 43), ainsi que la version de 1892 réalisée par Henri-Gabriel Ibels (fig. 44), *Yvette Guilbert* par Ferdinand Bac en 1893 (fig. 45) et *La revue de la Scala*, dessinée par Jules Alexandre Grün en 1905 (fig. 46).

Cette dernière est dirigée par le même directeur que l'Eldorado. Cette salle ressemble davantage à un théâtre. C'est également l'une des plus célèbres de la scène parisienne⁴⁵⁶. Pour celle-ci, Hyacinthe Royet réalise en 1880 l'affiche *Aimée Eymard* (fig. 47).

L'Alcazar se compose de deux salles : l'Alcazar d'hiver, dans le quartier Faubourg-Poissonnière et l'Alcazar d'été, près des Champs Élysées. Ces lieux, comme l'Eldorado, sont situés près des grands boulevards, ce qui leur permet de brasser une vaste clientèle.⁴⁵⁷ Ces institutions sont également représentées par plusieurs affiches : *Concert de l'Alcazar d'été* (fig. 48), par Charles Lévy et réalisée entre 1882 et 1888, *Le Procès Verbal* (fig. 49), une affiche dessinée par Georges Goursat, plus connu sous son pseudonyme Sem, et datant de 1891, et enfin *Lidia* (fig. 50) par Jules Chéret en 1895.

Non loin de l'Alcazar d'été, se trouvent l'Horloge et les Ambassadeurs. Dans une chronique publiée dans le journal *Le Temps* et reprise dans l'ouvrage d'André Chadourne, Anatole France décrit ces trois institutions, non sans lyrisme : « De loin, les *Ambassadeurs*, l'*Horloge* et l'*Alcazar* apparaissent comme des palais enchantés. Ces guirlandes lumineuses

⁴⁵³ J. RENNERT, R. MARX, et A. WEILL, *op. cit.*

⁴⁵⁴ Certaines salles, comme les "Folies-Bergère" sont citées chez Ernest Maindron mais pas par André Chadourne, et elles ont donc été exclues.

⁴⁵⁵ A. CHADOURNE, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁵⁶ IBIDEM.

⁴⁵⁷ IBIDEM, p. 18.

formées de globes d'opale, ces portes de feu d'une architecture féérique, ces grands arbres auxquels la clarté du gaz donne l'éclat précieux de l'émeraude et qui semblent baignés dans une atmosphère magique ; ces robes claires, ces bras et ces épaules nus, aperçu à travers des massifs de fusains, dans un salon mauresque, c'est le palais d'Armide sous la fraîcheur du soir. Quel charme pour les esprits incultes ! Quel rafraichissement de l'âme et du corps ! Quel bain de volupté pour un commis qui sort de son magasin, pour un clerc d'avoué ou pour un employé de ministère ! »⁴⁵⁸. Cet extrait illustre la richesse des décors de ces salles, ainsi que la diversité de leurs publics. Tout comme l'Alcazar, l'Horloge et les Ambassadeurs, ainsi que les artistes qui s'y produisent, font réaliser des affiches. L'affiche sélectionnée pour la première salle fut dessinée par un artiste anonyme, pour les représentations de *Naya, la reine de la haute gomme* en 1888 (fig. 51). Pour le deuxième, il s'agit d'une affiche réalisée par Toulouse-Lautrec (fig. 52) en 1892, après une commande d'Aristide Bruant, ami de l'artiste⁴⁵⁹.

L'Eden-théâtre était sur le boulevard de Sébastopol. Lieu élégant, il connaît également un vaste succès⁴⁶⁰. Pour celui-ci, un artiste anonyme réalisa en 1890 une affiche pour le spectacle *Excelsior* (fig. 53).

Tout comme pour les théâtres, le lieu même du café-concert est représenté dans ces affiches. Le plus évident étant la représentation fait pour *Concert de l'Alcazar d'été*, par Charles Lévy. L'illustration montre la salle, avec ses spectateurs, ses rideaux rouges, ses acteurs et ses serveurs. À l'arrière-plan de la scène, des arcs outrepassés rappellent les décors « mauresques » décrit par André Chadoorne⁴⁶¹. Les « guirlandes lumineuses formées de globes d'opale » sont également représentées à l'arrière-plan. Pour *Excelsior*, *Naya la reine de la haute gomme* ou encore *Aimée Eymard*, les personnages sont représentés dans un espace neutre, évoquant une scène. Dans le cas d'*Excelsior*, d'autres danseuses sont visibles à l'arrière-plan. Ces espaces, dépourvus de décorations, illustrent une des différences entre théâtres et cafés-concerts : la mise en scène. Au théâtre, ce sont parfois des mises en scène extravagantes avec un nombre impressionnant de figurants et des décors somptueux, comme pour *Théodora* (fig. 1)⁴⁶², tandis qu'au café-concert, la scène voit se succéder plusieurs artistes⁴⁶³ qui se produisent dans le même décor, parfois arrangé différemment de numéro en numéro⁴⁶⁴.

⁴⁵⁸ IBIDEM, p. 20.

⁴⁵⁹ I. SIX, *op. cit.*, p. 79.

⁴⁶⁰ A. CHADOORNE, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁶¹ IBIDEM, p. 19.

⁴⁶² O. DELOUIS, *op. cit.*, p. 116.

⁴⁶³ A. CHADOORNE, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁶⁴ IBIDEM, p. 58.

Cette succession de numéros se reflète également dans la composition des affiches. De prime abord, les théâtres proposent des modèles plus variés : la publicité peut être divisée en plusieurs registres, clairement séparés les uns des autres ou non, tout comme elle peut représenter une seule scène principale. Pour les cafés-concerts, l’affiche n’est plus divisée en plusieurs parties. La majorité de la production propose une scène principale occupant la totalité de l’espace, comme c’est le cas dans *Aristide Bruant dans son cabaret* par Toulouse-Lautrec, ou *Mévisto* de Henri-Gabriel Ibels. Parfois, de petits médaillons apportent des précisions sur les personnalités présentes pour le spectacle, comme sur *Concert de l’Alcazar d’été*, ou une représentation d’une scène supplémentaire, comme pour *Excelsior*. Les affiches de théâtre présentaient un discours narratif, ce que le café-concert ne peut pas faire. Ces lieux présentent leur tête d’affiche plutôt qu’un récit.

De plus, les compositions sont relativement simples et rapidement déchiffrables. Elles ne comportent pas, comme c’était le cas pour les productions d’Alfons Mucha ou Eugène Grasset, de références culturelles extérieures à la représentation. Seuls des éléments directement liés aux spectacles sont représentés. Les seules exceptions sont les deux affiches réalisées pour le chanteur Mévisto à la Scala. Les personnages illustrés évoquent des chansons de ce dernier.

Une explication à cette absence de références est sans doute à trouver dans l’éducation générale du public des cafés-concerts. Contrairement à celui des théâtres, il est divers, le prix réduit des places permettant à des classes sociales moins aisées de s’y rendre. Or, l’éducation, elle, était chère, et les ouvriers ne pouvaient souvent pas se permettre de mettre leurs enfants à l’école⁴⁶⁵. Des références culturelles pourraient venir encombrer la lisibilité de l’affiche, et ne pas être comprise par le public visé. Cette apparence simple des affiches permet également de distinguer rapidement le type de divertissement auquel celle-ci fait référence, et de mettre en valeur la vedette de la soirée.

Comme pour le théâtre, les femmes occupent une place primordiale sur les affiches. Ce ne sont plus des personnages issus d’un récit, mais bien des chanteuses et performeuses, comme Lidia, représentée sur l’affiche de Jules Chéret, Yvette Guilbert, sur l’affiche de Ferdinand Bac ou encore Aimée Eymard pour une affiche de l’Eldorado. Les robes luxueuses ou les costumes excentriques qu’elles portent ont pour objectif de créer un personnage, un style reconnaissable, qui leur permettra de se démarquer des concurrents⁴⁶⁶. Yvette Guilbert, par exemple, est

⁴⁶⁵ A. PROST, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁶⁶ C. GOUSPY, « La représentation des chanteuses au café-concert : les genres de la romancière comique et de la diseuse », *Volume !* [En ligne], 2 : 2, 2003, mis en ligne le 15 octobre 2005, [<http://journals.openedition.org/volume/2218>], (consulté le 21 avril 2019).

reconnaissable à son chignon et à ses gants noirs, qui sont représentés sur l’affiche de Ferdinand Bac, comme sur d’autres représentations, notamment celle de Toulouse-Lautrec⁴⁶⁷.

Ces femmes ne sont pas choisies uniquement pour la qualité de leurs performances scéniques. Elles doivent avant tout être charismatique pour pouvoir être sélectionnée par un directeur. Leur physique joue un rôle non négligeable⁴⁶⁸. André Chadourne, lors d’un chapitre consacré à celles-ci, décrit leurs apparences sur scène avec ces mots : « Ces gracieuses fées qui, aperçues de votre stalle, vous charmaient, vous éblouissaient par leur prestance, leurs toilettes, leurs yeux, leur voix, leur sourire [...] »⁴⁶⁹, précisant plus tard que tout cela n’est qu’une illusion. Des personnalités comme Emma Valadon, connue sous le nom de Thérèse, attirent les foules autant par ses chansons que par son corps.⁴⁷⁰ Les affiches mettent en scène l’apparence des femmes, en montrant leurs charmes sans détour.

Elles servent également à attirer l’attention du flâneur, en démarquant la publicité des autres par l’attrait sexuel qu’elles exercent⁴⁷¹. Ce procédé relève de la fonction phatique, et était déjà présent pour les théâtres. D’autres moyens sont également utilisés. Les affiches *Lidia*, *Excelsior*, *Mévisto* (par Maximilien Luce) et *Aimée Eymard* représentent des personnages qui semblent regarder et interpeller le passant. Tout comme pour les théâtres, les lettrages sont majoritairement écrits en rouge, une couleur qui permettait d’attirer le regard⁴⁷². Celle-ci est également utilisée en aplat pour *Aristide Bruant dans son cabaret*, ressortant particulièrement entre l’aplat brun du manteau et le visage blanc d’Aristide Bruant, ou encore pour la robe rouge de la cocotte de *La revue de la Scala*.

Ces affiches sont également représentatives des artistes qui les conçoivent. Tout comme c’était le cas pour son œuvre *La Gitane*, Toulouse-Lautrec utilise des grands aplats de couleurs pour représenter Aristide Bruant. Ici encore, les formes sont définies par des cernes noirs. Pour *Lidia*, Jules Chéret réutilise son motif de la « chérette », une femme au physique affriolant et parée de couleurs vives⁴⁷³. L’affiche réalisée par Jules Alexandre Grün pour La Scala est un condensé de tous les éléments chers à l’artiste : la cocotte, le vieillard ainsi que le rouge et le noir en aplat⁴⁷⁴.

⁴⁶⁷ IBIDEM.

⁴⁶⁸ IBIDEM.

⁴⁶⁹ A. CHADOURNE, *op. cit.* p. 38.

⁴⁷⁰ A. RAUCH, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁷¹ C. QUIGER, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁷² M. PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 187.

⁴⁷³ I. SIX, *op. cit.*, p. 73.

⁴⁷⁴ A. WEILL, *L’Encyclopédie de l’affiche : le dessin graphique*, Hazan, Paris, 2011, p. 227.

Ces artistes ne faisaient pas que réaliser les affiches des cafés-concerts, ils les fréquentaient. Toulouse-Lautrec était un assidu des établissements de Montmartre⁴⁷⁵. Henri-Gabriel Ibels, ami de Toulouse-Lautrec, partageait avec celui-ci l'amour des cirques et des cafés-concerts⁴⁷⁶. Jules Alexandre Grün emménage à Montmartre en 1890 et fréquente assidûment les lieux de divertissements du quartier parisien⁴⁷⁷.

L'amour des plaisirs populaires n'empêchait pas de travailler pour les théâtres du centre parisien. Comme dit auparavant, Toulouse-Lautrec réalisa une affiche et des programmes pour le Théâtre Libre d'André Antoine. C'est pour ce même lieu qu'Henri-Gabriel Ibels réalisa également des programmes⁴⁷⁸.

⁴⁷⁵ B. DENVIR, *op. cit.*, p. 136.

⁴⁷⁶ A. WEILL, *op. cit.*, p. 224.

⁴⁷⁷ IBIDEM, p. 227.

⁴⁷⁸ A.-C. LELIEUR et R. BACHOLLET, *op. cit.*, p. 35.

Conclusion

Contrairement à ce que disait Ernest Maindron, les affiches de théâtre méritent une attention spéciale. Elles n'ont, malheureusement, jamais eu droit à un intérêt identique à celui que connaissent les affiches des cabarets de Montmartre. Déjà durant le XIX^{ème} siècle, elles subissaient le désamour de la part des spécialistes, comme Ernest Maindron et Roger Marx. Les sources contemporaines n'apportent pas plus d'attention au sujet. Seules certaines affiches sont étudiées : il s'agit généralement des œuvres intégrant la figure de Sarah Bernhardt.

Ces œuvres ont été réalisées par une grande diversité d'artistes. Si certains demeurent anonymes, d'autres ont connu une gloire qui a traversé les époques. Beaucoup d'entre eux, à l'image d'Alfons Mucha ou Eugène Grasset, étaient des artistes polyvalents, ne restant pas cantonné dans un domaine. Certains, comme Edouard Dédalle, étaient des affichistes occasionnels, tandis que d'autre, tel Eugène Ogé, étaient spécialisés dans l'affiche de spectacle. Leurs affiches se situent dans la continuité de leur travail, leur personnalité artistique étant un facteur important dans leur sélection par les commanditaires.

Pour réaliser leurs œuvres, ces artistes n'hésitent pas à s'inspirer d'autres réalisations, comme c'est le cas d'Alfons Mucha qui, pour l'affiche de *Gismonda*, reprend une de ses anciennes productions, elle-même inspirée d'une photographie de Nadar. Sa création est ensuite modifiée en suivant les conseils de l'imprimeur. Ces diverses influences laissent des traces sur le résultat final, et sont le témoignage d'un système de coopération.

Les théâtres constituent un autre membre de cette chaîne de coopération. Ils influent grandement sur la création, car ils en sont les commanditaires. Les institutions liées à l'Etat commandent peu d'affiches illustrées pour la capitale française. Elles sont réservées aux tournées en province ou à l'étranger, des événements qui permettaient d'accroître la visibilité du théâtre.

La situation est différente sur les boulevards, où se regroupent les théâtres avec la vocation commerciale la plus marquée. Ils ont des impératifs de rentabilité, ce qui explique en partie la place importante accordée à la publicité. Ils choisissent les formats des affiches en fonction de leurs budgets : plus l'œuvre est grande, plus le prix est important. Mais la grandeur permet aussi de se démarquer des autres productions.

Il n'est pas rare que ces théâtres se représentent eux-mêmes sur l'affiche. Cette autoreprésentation peut servir à illustrer la nature du produit vendu. La mise en scène peut être

également présentée sur l’affiche. L’œuvre pour *Un Mâle*, par Emile Bayard, montre deux personnages évoluant sur une scène vide, caractéristique des représentations naturalistes⁴⁷⁹. A l’opposée, *Théodora*, par Auguste Gorguet et Manuel Orazi, donne un avant-gout des décors somptueux qui attendent le spectateur.

L’image des femmes est fréquemment utilisée sur les affiches de boulevard. Tout d’abord, parce qu’elles constituent une manière d’attirer les spectateurs, majoritairement masculins. Elles sont souvent représentées avec des attitudes équivoques, à l’opposé de l’image de la dame bourgeoise. Ces représentations sont celles de « demi-mondaines », des femmes qui vendent leurs charmes à de riches hommes en échange d’avantages financiers. Elles utilisaient les théâtres pour se montrer, que ce soit dans les coulisses ou sur la scène, et ainsi rencontrer leurs amants. Les affiches n’illustraient donc pas seulement la pièce représentée, mais également les autres avantages d’une sortie au théâtre.

A l’opposé de ces représentations, se trouvent les publicités réalisées pour l’avant-garde théâtrale. Les institutions qui en sont issues s’opposaient à la transformation du théâtre en entreprise commerciale. La production d’affiche existe, mais est de moindre envergure que celle des boulevards. La sexualisation de la femme en est absente, et la composition est plus simple.

Il n’existe pas une composition « type » de l’affiche de théâtre. Les exemples répertoriés dans le corpus sont variés : l’image peut être divisée en scénettes, ou ne comporter qu’une illustration centrale. Les détails présents sur l’affiche donnent des indications sur le récit ou les personnages présentés. Il n’est pas rare que le dénouement de la pièce soit représenté, de manière symbolique ou non.

Dans tout les cas, ces affiches privilégient un discours narratif. Ce n’était pas le cas de tous les divertissements, les cafés-concerts se contentant d’un discours descriptif, comme c’est le cas pour l’affiche *Aristide Bruant dans son cabaret* par Henri de Toulouse-Lautrec. Cette différence s’explique par le type de spectacle proposé. Le café-concert propose un numéro d’une personnalité, tandis que le théâtre met en scène des récits.

Les affiches réalisées pour des théâtres utilisent des symboles pour communiquer leur message. Les significations symboliques des couleurs sont fréquemment utilisées. Une même

⁴⁷⁹ M. BOUCHARDON, *op. cit.*, p. 381.

couleur pouvant avoir plusieurs connotations différentes, la signification de celle-ci doit être comprise à la lumière du reste de la composition⁴⁸⁰. Elle vient renforcer le message publicitaire.

Ces œuvres comprennent aussi des références culturelles. Celles-ci permettent de situer la pièce dans une époque (comme pour *Théodora* d'Auguste Gorguet et Manuel Orazi), dans un lieu (comme pour *Lorenzaccio* d'Alfons Mucha) ou encore de souligner certains aspects de l'intrigue (comme pour *Jeanne d'Arc* d'Eugène Grasset). Ces références sont des indicateurs de l'éducation du public. Il n'est donc pas étonnant de voir celles-ci apparaître sur les affiches de théâtres, destinées à un public majoritairement bourgeois, plutôt que sur les affiches de cafés-concerts, dont les spectacles sont plus populaires.

L'art est un reflet de la société qui le crée, et l'affiche de théâtre de la Belle Epoque ne fait pas exception. Tout d'abord, elle met en image la production littéraire et théâtrale contemporaine. Emile Zola, dans ses romans portés à la scène à de multiples reprises, s'attache à représenter fidèlement la vie du XIX^{ème} siècle. Les affiches commandées pour les adaptations de ses pièces (parmi lesquelles *L'Assommoir*, *Nana* et *Germinal*), sont toutes dessinées dans un style réaliste, contribuant à la représentation de classes populaires sur les boulevards bourgeois.

Certains personnages illustrent les préoccupations de l'époque. La peur de l'Allemagne est personnifiée au travers de la représentation de nombreux militaires, tandis que les images des demi-mondaines font écho aux conditions de vie de ces femmes. Parfois, c'est l'absence de certains éléments qui reflètent les pensées d'une époque, comme c'est le cas pour *Jeanne D'Arc* d'Eugène Grasset.

Cette représentation de différents aspects artistiques, sociétaux, culturels ou politiques de la Belle Epoque semble se marquer particulièrement sur l'affiche de théâtre. En alliant art de la scène, littérature et estampe, elle devient une image unique et exceptionnelle d'une époque.

Décriées par ses contemporains, souvent oubliées aujourd'hui ou résumées aux productions d'Alfons Mucha, les affiches commandées par des théâtres regorgent d'intérêt. Elles proposent une illustration des questionnements sur la mise en scène et le rôle du théâtre qui traversent la fin du XIX^{ème} et le début du XX^{ème} siècle. Ces affiches constituent un pont entre art plastique et littérature et montrent la diversité de l'offre théâtrale parisienne.

⁴⁸⁰ R. BARTHES, *op. cit.*, p. 44.

Bibliographie

L'ABCdaire du Symbolisme et de l'Art Nouveau, Flammarion, Paris, 1997.

Alphonse Mucha, Gründ et Fondation Mucha, 2000.

Paris 1900 dans les collections du Petit Palais, Musées des Beaux Arts de la ville de Paris, Bruxelles, Marot, 2002.

Théâtre, comédie et studio des Champs Elysées : 100 affiches légendaires, Verhalc éditions, 2013.

BARNICOAT J., *Histoire concise de l'affiche*, trad. de l'anglais par J. Carlander, Paris, Hachette, 1972.

BARTHES R., « Rhétorique de l'image », *Communications*, t. 4, 1964, Paris.

BECKER H., *Les mondes de l'art*, trad. de l'anglais par J. Bouniort, Paris, Flammarion, 2006 (Champs).

BERGMAN-CARTON J., « Negotiating the Categories : Sarah Bernhardt and the Possibilities of Jewishness », *Art Journal*, 55, 1996.

BERLEWI M., CHEVALIER J. et GHEERBRANDT A., *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, vol. 4, Paris, Seghers, 1973-1974.

BERNARD E. (et. coll), *Histoire de l'art du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Larousse, 2003.

BESNIER P., *Alfred Jarry*, Paris, Fayard, 2005.

BRION M. (dir.), *Histoire des civilisations. T.1. Les origines de la civilisation occidentale. La Grèce et Rome*, Londres, Thames and Hudson, 1967.

BRUSON J.-M., *Théâtre romantique à Paris : collection du Musée Carnavalet*, Paris, Paris-Musées, 2012.

BUI V., « Le châle jaune des prostituées au XIXe siècle : signe d'appartenance ou signe de reconnaissance ? », *Les colloques, séminaire « Signe, déchiffrement et interprétation »*, Fabula, s.d., [<https://www.fabula.org/colloques/document939.php>], (consulté le 3 juillet 2019).

CHADOURNE A., *Le café-concert*, Paris, E. Dentu, 1889.

CHARLE C., *Paris Fin de Siècle. Culture et Politique*, Seuil, 1998.

CHOLLET J., « Comédie-Française », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], [<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/comedie-francaise/>], (consulté le 28 mai 2018).

CHOLLET J., « Odéon – Théâtre de l'Europe », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], [<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/odeon-theatre-de-l-europe/>], (consulté le 28 mai 2018).

CORBIN A., *Les filles de Noces : misère sexuelle et prostitution (19^{ème} siècle)*, Paris, Flammarion, 1982, (Champs historique).

CREPALDI G., *L'art au XIXe siècle*, trad. de l'italien par C. Moiroud, Paris, Hazan, 2005.

DATTA V., « Sur les Boulevards : les représentations de Jeanne d'Arc dans le théâtre populaire », *Clio*, 24, 2006.

DELPORTE C., MOLLIET J.-Y. et SIRINELLI J.-F., *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France Contemporaine*, Paris, PUF, 2010.

DE MONTÉPIN X., *La porteuse de Pain*, H. Geoffroy, 1903-1905.

DE VAUX DE FOLETIER, « La Thiérache, Jean Richepin et les tsiganes », dans *Mémoires*, t.29, Fédération des Sociétés d'Histoire et de l'Archéologie de l'Aisne, 1984.

DELOUIS O., « Byzance sur la scène littéraire française (1870-1920) », dans M.-F. Auzépy, *Byzance en Europe*, Presses Universitaires de Vincennes, 2003.

DENVIR B., *Toulouse-Lautrec*, trad. de l'anglais par Rozenberg L., Paris, Thames and Hudson, 1999.

DES GRANGES CH. M. et BOUDOUT J., *Histoire de la littérature française*, 51^e ed., Paris, A. Hatier, 1947.

DORT B., « Antoine André », *Encyclopoedia Universalis* [en ligne], [<http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/andre-antoine/>], 'consulté le 28 mai 2018).

DUQUENET B. (dir.), *La Comédie-Française*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2009.

ENEL F., *L'affiche : fonctions, langage et rhétorique*, 2^{ème} ed., Tours, Mame, 1971 (Médium).

ELLOUMI AYEDI M. et KAMMOUN M., « Le marketing de la couleur : étude comparative entre l'affiche en couleur et l'affiche en noir et blanc », *La revue des sciences de gestion*, n°254, 2012.

ELLRIDGE A., *Mucha : le triomphe du modern style*, Paris, Terrail, 1992.

EPHREM et SIX I., *Les murs s'affichent : 200 affiches de la Belle Epoque au musée d'Ixelles*, catalogue d'exposition, octobre 2004, Alice, 2004.

FRESNAULT-DERUELLE P., *L'intelligence des affiches*, Pyramyd, Paris, 2011.

GALLO M., *L'affiche : miroir de l'histoire, miroir de la vie*, Paris, Laffont, 1973

GARRIGUES J. et LACOMBRADÉ P., *La France au XIX^e siècle. 1814-1914*, 3^e ed., Armand Colin, Paris, 2015. Collection U

GIBSON M., *Le symbolisme*, Cologne, Taschen, 1994.

GIRARDET R., « Pour une Introduction à l'histoire du nationalisme Français », *Revue Française de science politique*, n°3, 1958.

GOETSCHÉL P. et LOYER E., *Histoire culturelle de la France : de la Belle Epoque à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2011.

GOLDIN G. (dir.), *Toulouse-Lautrec, Chefs-d'œuvre du Musée d'Albi*, Ville de Liège, Musée Saint-Georges, du 14 octobre au 17 décembre 1978.

GONZÁLEZ-QUIJANO L., « Performer un mauvais genre : la demi mondaine au XIX^{ème} siècle », *Criminocorpus* [En ligne], 3/05/2017, [http://journals.openedition.org/criminocorpus/3465], (consulté le 1^{er} août 2019).

GOUSPY C., « La représentation des chanteuses au café-concert : les genres de la romancière comique et de la diseuse », *Volume !* [En ligne], 2 : 2, 2003, mis en ligne le 15 octobre 2005, [http://journals.openedition.org/volume/2218], (consulté le 21 avril 2019).

GRAU F.-M., *Histoire du costume*, Paris, PUF, 1999, p. 93 (Que sais-je ?).

HAMON P. et ROGER-VASSELIN D. (dir.), *Le Robert des grands écrivains de langue française*, Le Robert, Paris, 2000.

HUSSLEIN-ARCO A. (dir.) *Alfons Mucha*, catalogue d'exposition, [Vienne, Belvédère, 12 février au 1 juin 2009; Musée Fabre, Montpellier, 20 juin – 20 septembre 2009 ; Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, Munich, 9 octobre – 24 janvier 2010]. 2009.

JAKOBSON R., *Essais de linguistique générale*, Paris, Edition de Minuit, 1964-1973.

JOYEUX-PRUNEL B., *Les avant-gardes artistiques 1848-1918. Une histoire transnationale*, Gallimard, Paris, 2015.

LAPLACE-CAVERIE H., LEDDA S. et NAUGRETTE F. (dir.), *Le théâtre français du XIX^e siècle : histoire, textes choisis, mise en scène*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2008.

LACAS H., « Feydeau Georges », *Encyclopaedia Universalis*, s.d., [<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/georges-feydeau/>], consulté le 11 juillet 2019.

LEBLANC C. (coord.), *Musée d'Ixelles. Les collections*, SilvanaEditoriale, Ixelles, 2010.

LECOMTE L.-H., *Histoire des théâtres de Paris. 1402 – 1911*, ([Reprod. En Fac Similé]), s.l., 1905 – 1910.

LECOMTE L.-H., *Histoire des théâtres de Paris. La Renaissance*, Paris, H. Daragon, 1905.

LECOMTE L.-H., *Histoire des théâtres de Paris. Les Nouveautés*, Paris, H. Daragon, 1905.

LEJEUNE D., *La France de la Belle Epoque : 1896 – 1914*, Paris, Armand Colin, 1991.

LELIEUR A.-C. et BACHOLLET R., *Eugène Ogé. Affichiste : 1861 – 1936*, catalogue d'exposition, Bibliothèque Forney, Paris, du 26 mai au 1^{er} août 1998, Paris, 1998.

LEMONNIER C., *Un Mâle*, Paris, Slatkine, 1996 (Fleurion).

LENIAUD J.-M., *L'Art Nouveau*, Citadelles et Mazenod, Paris, 2009 (Les Grandes Civilisations).

LEPDOR C. (dir.) *Eugène Grasset 1845-1917 : l'art et l'ornement*, catalogue d'exposition, Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 18 mars 2011 au 13 juin 2011, Milan, 5 Continents Edition, 2011.

LONCLE S., « Jouer et voir jouer Shakespeare à Paris au XIXe siècle », *Les nouveaux cahiers de la comédie française*, HAL, 30 avril 2017, [<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01516320>], (consulté le 10/06/2019).

MAINDRON E., *Les affiches illustrées (1886-1895)*, G. Boudet, Paris, 1896.

MARTIN M., *De l'affiche à l'affichage (1860-1980) : Sur une spécificité de la publicité française*
In : *Histoire de la publicité en France* [en ligne], Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012 (consulté le 1/03/2019) [<http://books.openedition.org/pupo/3984>].

MELLERIO A., *La lithographie originale en couleurs*, L'estampe et l'affiche, Paris, 1898.

MEYER-PLANTUREUX C. (ed.), *Théâtre populaires, enjeux politiques : de Jaurès à Malraux*, Bruxelles, Complexe, 2006.

MEYER-PLANTUREUX C., « Le théâtre au tournant du XXème siècle : un enjeu politique. L'exemple de la Maison du Peuple de Montmartre », *Parlements [en ligne]*, 2012, [<https://www.cairn.info/revue-parlements1-2012-3-page-123.htm>], (consulté le 1 août 2019).

MEYER-PLANTUREUX C., « De Rachel à Sarah Bernhardt ou la naissance de l'antisémitisme culturel », *Double Jeu*, 5, 2009.

MITTERAND H., *Zola. L'homme de Germinal*, vol. 2, Fayard, Paris, 1999.

MITTERAND H. "Zola à Anzin : les mineurs de Germinal", *Travailler*, vol. 7, no. 1, 2002.

MUSNIK R., « Pierre Decourcelle (1858-1926) », *le Blog de Gallica*, Gallica, 21 août 2018, [<https://gallica.bnf.fr/blog/21082018/pierre-decourcelle-1856-1926>], (consulté le 3 juillet 2019).

MUSNIK R., « Xavier de Montépin (1823-1902) », *Le Blog Gallica*, Gallica, 3/11/2017, [<https://gallica.bnf.fr/blog/03112017/xavier-de-montepin-1823-1902>], (consulté le 3 mai 2019).

MUSSET A., *Lorenzaccio*, Paris, Larousse, 1971.

ORMISTON R., *Alphonse Mucha masterworks*, Londres, Flame Tree, 2017.

OVIDE, *Les métamorphoses*, livre III, trad. du latin par M. Cosnay, Paris, Ed. de l'Orge, 2017 (Orge).

PASTOUREAU M., *Rouge, : histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2016.

PIGNARRE R., « Théâtre occidental – Histoire », *Encyclopoedia Universalis* [en ligne], [<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theatre-occidental-histoire/>] (consulté le 28 mai 2018).

PROCHASSON CH., *Paris 1900 : essai d'histoire culturelle*, Paris, Calmann-Lévy, 1999.

POTTER D., *Theodora: actress, empress, saint*, Oxford, Oxford University Press, 2015. (Women in antiquity).

PRÉLI G., « L'affiche dans la société urbaine », *Communications*, t.17, 1971.

PROST A., *Petite histoire de la France : de la Belle Epoque à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2013 (Collection U Histoire).

QUIGUER C., *Femmes et machines de 1900 : lecture d'une obsession modern style*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 25. (Bibliothèque du XXe siècle).

RASTOUL E., *Eugène Grasset (1845-1917). Le renouveau des arts décoratifs*, numelyo, s.d., [https://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_00GOO01001THM0001grasset], (consulté le 1^{er} juillet 2019).

RAUCH A., « Mises en scène du corps à la Belle Epoque », *Vingtième Siècle*, 40, 1993.

RENNERT J. et WALTER T., *100 ans d'affiches de la danse*, H. Verrier, Paris, 1975.

RESTELLINI M. (dir.), *L'art Nouveau : la révolution décorative*, catalogue d'exposition, Pinacothèque de Paris, 18 avril – 8 septembre 2013, Skira, 2013.

ROBICHON F., *Edouard Détaillé : un siècle de gloire*, Paris, Ministère de la Défense, 2007.

ROGER J. (dir.), *Histoire de la littérature française. t. 2. Du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1970 (Collection U).

ROGER-MARX C., *La gravure originale au XIX^{ème} siècle*, Paris, Somogy, 1962.

SALLÉ B., *Histoire du théâtre*, Paris, Librairie théâtrale, 1990.

SALOMON L. et GONZÁLEZ M. A., *Comment regarder...la gravure : vocabulaire, genres et techniques*, trad. de l'italien par C. Mulkai, Paris, Hazan, 2011. (Guide des arts. Clés et repères).

SATO T. (et. coll.), *Mucha*, catalogue d'exposition, Musée du Luxembourg, Paris, 12 septembre 2018 – 27 janvier 2019, Paris, 2018.

SEFRIQUI A., *Musée Fin-de-Siècle museum : guide du musée*, Paris, Hazan, 2014.

STOKES J., BOOTH M. R. et BASSNETT S., *Bernhardt, Terry, Duse: the actress in her time*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

SUGANA G. M. (dir.), *Tout l'oeuvre peint de Toulouse-Lautrec*, s.l., s.d. (les classiques de l'art).

TAGUIEFF P.-A., *La judéophobie des modernes : des Lumières au Jihad mondial*, Paris, Odile Jacob, 2008.

THÉÂTRE DES NOUVEAUTÉS, « Histoire », *Théâtre des Nouveautés*, 2019, [<https://www.theatredesnouveautés.fr/histoire>], consulté le 11 juillet 2019.

THÉÂTRE DU PALAIS-ROYAL, « Histoire », *Théâtre du Palais Royal*, s.d., [<https://theatrepalaisroyal.com/le-theatre/historique/>], consulté le 11 juillet 2019.

THÉBAUD F. (dir.), *Histoire des femmes en Occident. 4. Le XIX siècle*, Paris, Plon, 1992.

THIÉBAUT P., *Mucha & l'art Nouveau*, Vanves, Chêne, 2018.

THIESSE A.-M., *Le roman du quotidien : lecteurs et lecture populaire à la Belle Epoque*, Paris, Le chemin vert, 1984 (le temps et la mémoire).

THOMASSEAU J.-M., *Alfred Musset : Lorenzaccio*, Paris, PUF, 1986 (Etudes Littéraires).

VAN DEPUTTE J., *Le Salon des Cent : 1894-1900, affiches d'artistes*, catalogue d'exposition, Paris Musées (ed.), 1994, Musée Carnavalet.

VANWELKENHUYZEN G., *Histoire d'un livre : Un mâle, de Camille Lemonnier*, Bruxelles, Palais des Académies, 1961 (Académie Royale de langue et littérature française).

WEILL A., *100 ans d'affiches de music halls parisiens*, Chêne, Paris, 1977.

WEILL A., *L'affiche au temps de l'Art Nouveau*, Hazan, Paris, 2015.

WEILL A., *L'affiche dans le monde*, Paris, Somogy, 1984.

WEILL A., *L'Encyclopédie de l'affiche : le dessin graphique*, Hazan, Paris, 2011.

WEILL A., RENNERT J. ET MARX R., *Les maîtres de l'affiche 1896-1900*, trad. par Bernard Jacobson, Chêne, Paris, 1978.

WILD N., *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^{ème} siècle : les théâtres et la musique*, Aux amateurs de livres, Paris, 1989, (Domaine musicologique).

YON J.-C., *Histoire culturelle de la France au XIX^{ème} siècle*, Paris, Armand Colin, 2010.

YON J.-C., *Une histoire du théâtre à Paris. De la révolution à la grande guerre*, Aubier, Collection historique, 2012.

YON J.-C., *Théâtres parisiens : un patrimoine du XIX^e siècle*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2003.

ZERKI D., « Théâtre de boulevard », *Encyclopedia Universalis*, s.d., [<http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedia/theatre-de-boulevard/>], consulté le 10 juillet 2019.

ZMELTY N.-H., *L'affiche illustrée : au temps de l'affichomanie (1889-1905)*, Mare et Martins Arts, Paris, 2014.

ZMELTY N.-H., *L'affiche illustrée à la Belle époque : la collection Dutailly*, catalogue d'exposition, Centre National du Graphisme (Signe), exposition du 23 septembre 2017 au 7 janvier 2018, Chaumont, 2017.

ZOLA E., *L'Assommoir*, édition établie et annotée par H. Mitterand, Paris, Gallimard, 1978.

ZOLA E., *Nana*, Paris, Librairie générale française, 1984. (Le livre de Poche).

ZOLA E., *Germinal*, édition établie et annotée par H. Mitterand, Paris, Gallimard, 1978.

Illustrations

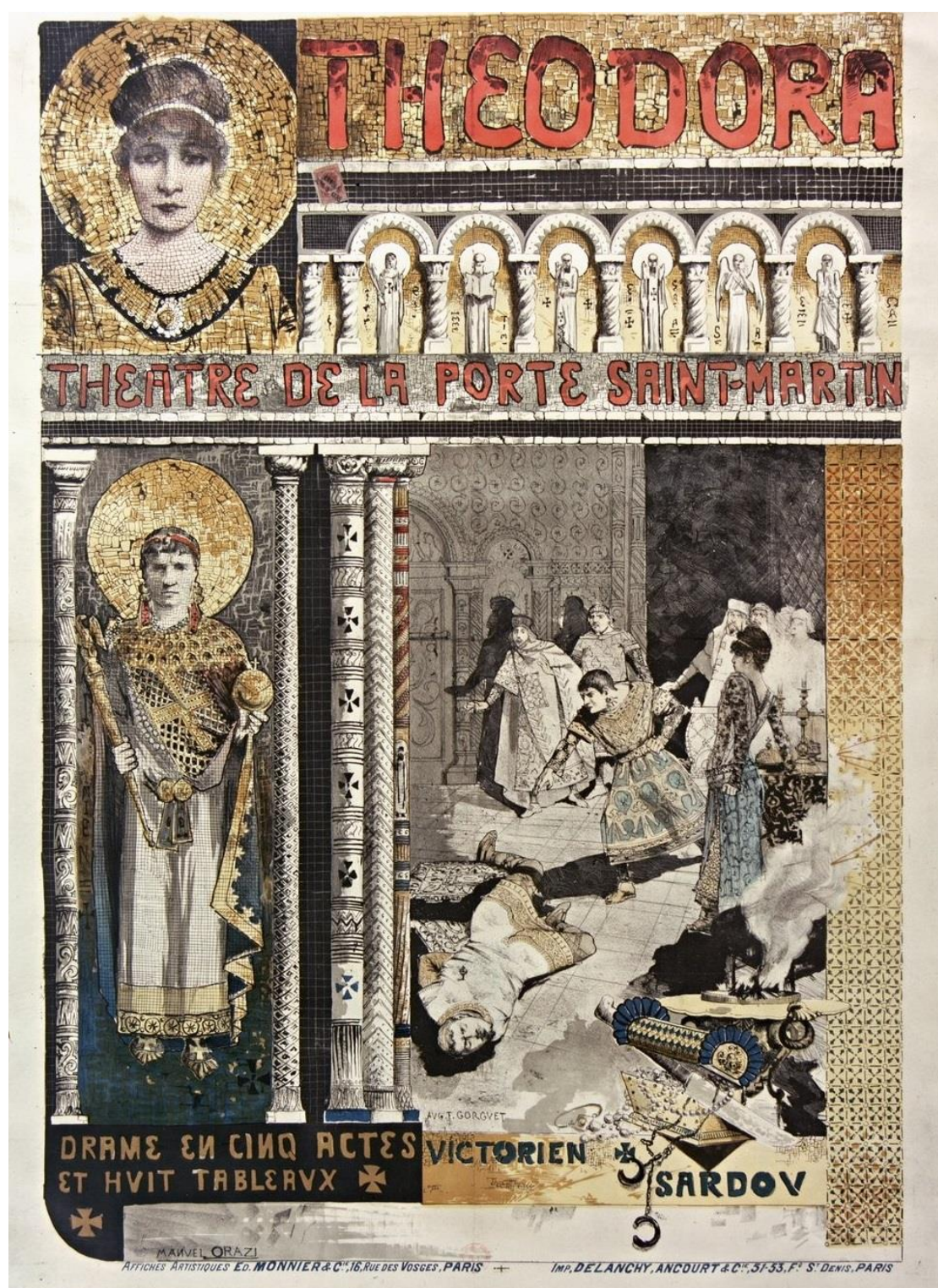


Fig. 1. M. Orazi et A. Gorguet, *Théodora*. Théâtre de la Porte Saint-Martin, 1884, lithographie, 129 x 93 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.



Fig. 2. Théâtre de la Renaissance. *Le Voyage au Caucase*, 1885, lithographie, 130 x 95 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.



Fig. 3. *La Porteuse de Pain*, 1889, lithographie, 1,22 x 0,82 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

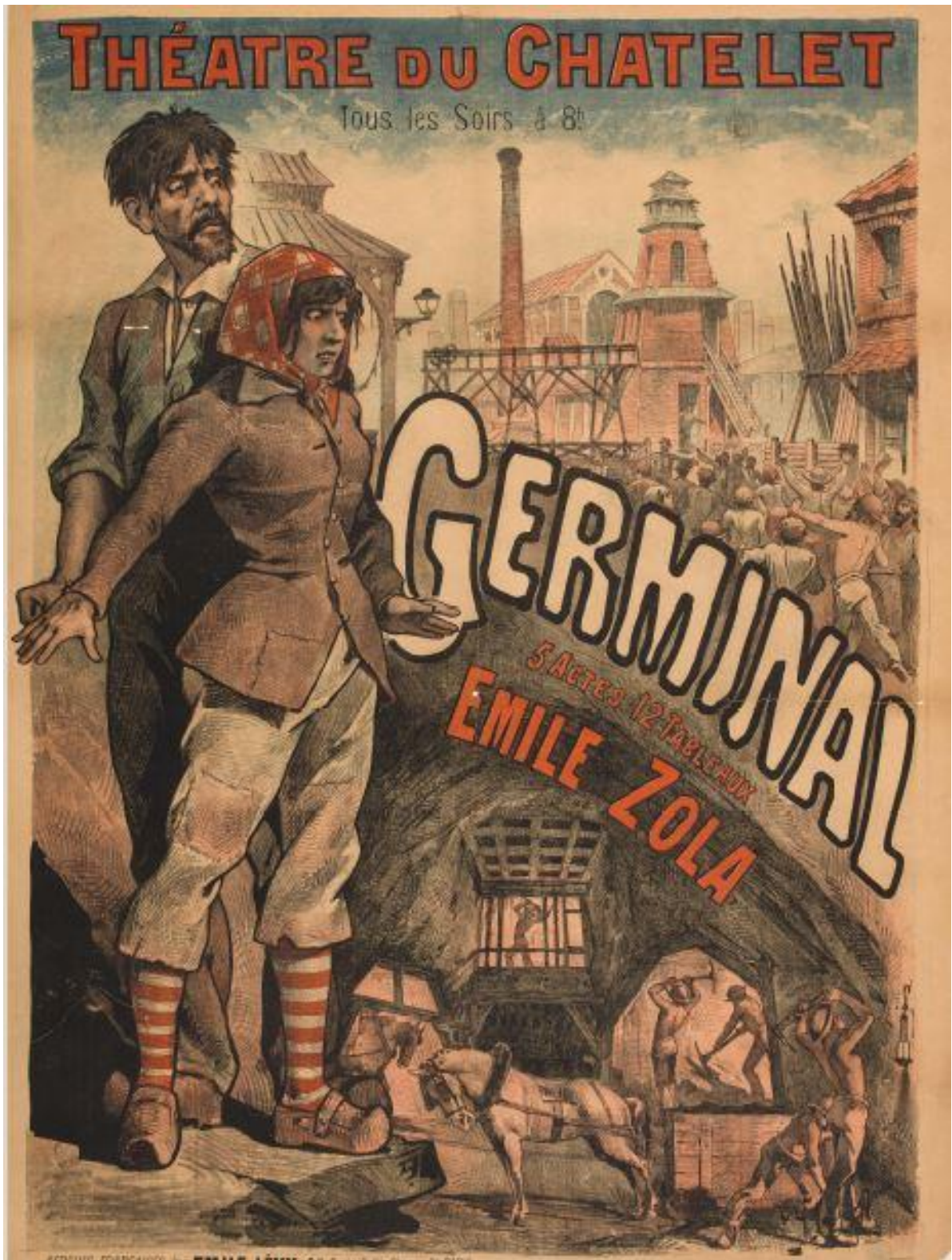


Fig. 4. *Germinal*, ca. 1890, lithographie, 129 x 94 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.



Fig. 5. *Michel Strogoff*, 1890, lithographie, 129 x 93 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.



Fig. 6. E. Grasset, *Jeanne d'Arc*. Sarah Bernhardt, 1890, zincographie, 120 x 77 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.



Fig. 7. E. Bayard, *Théâtre de l'Avenir dramatique. Un Mâle*, 1891, lithographie, 130 x 90 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.



Fig. 8. A. Guillaume, *Ambigu-Comique. Gigolette*, 1894, lithographie, 190 x 125 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.



Fig. 9. A. Mucha, *Gismonda*, 1895, lithographie, 217 x 75 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.



Fig. 10. E. Détaillé, *Théâtre de la Porte Saint-Martin. Fanfan la Tulipe*, 1895, lithographie, 140 x 98 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

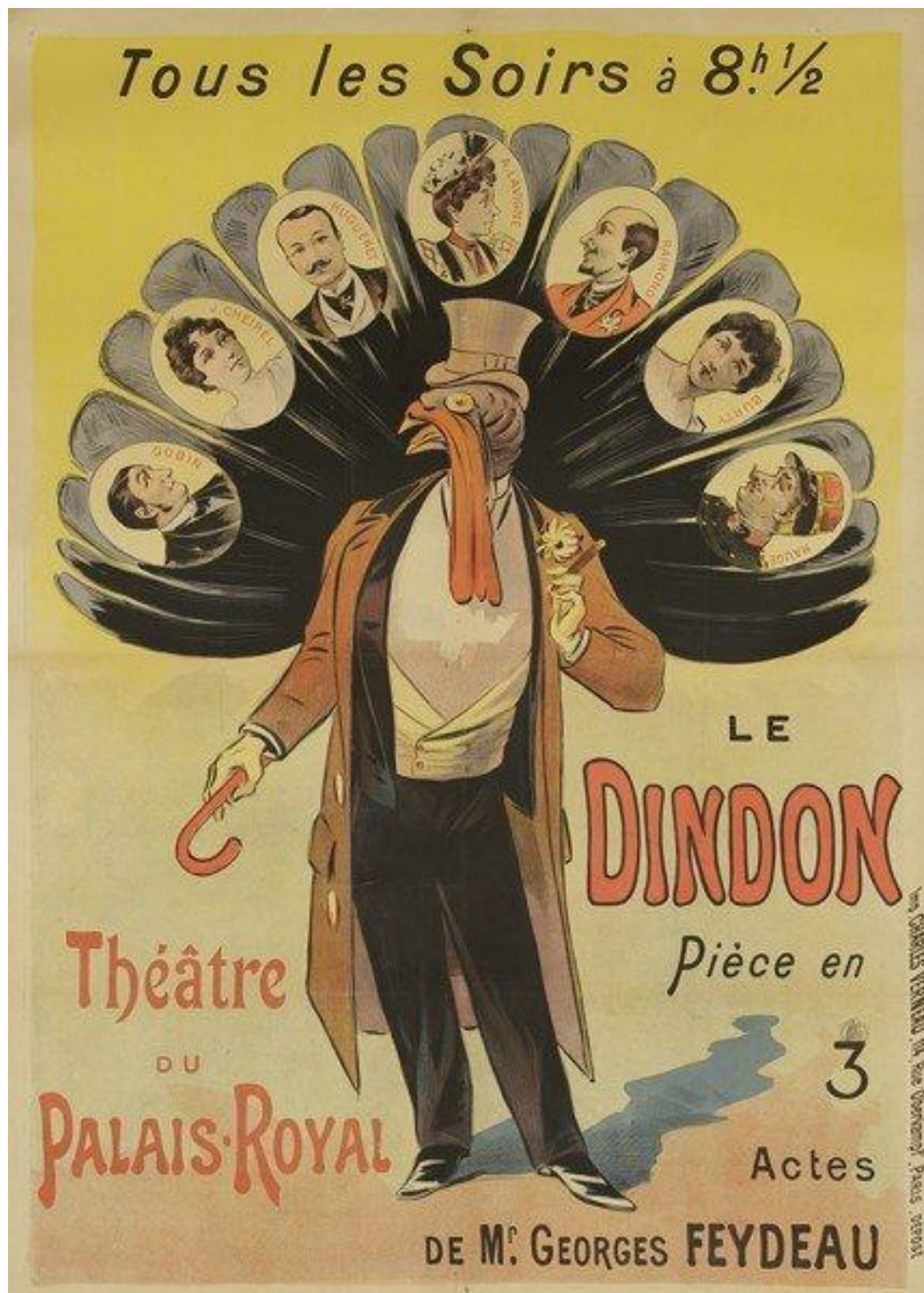


Fig. 11. *Le Dindon*, 1895, lithographie, 140 x 101 cm.



Fig. 12. A. Mucha, *Amants*, 1895, lithographie, 137 x 106,5 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

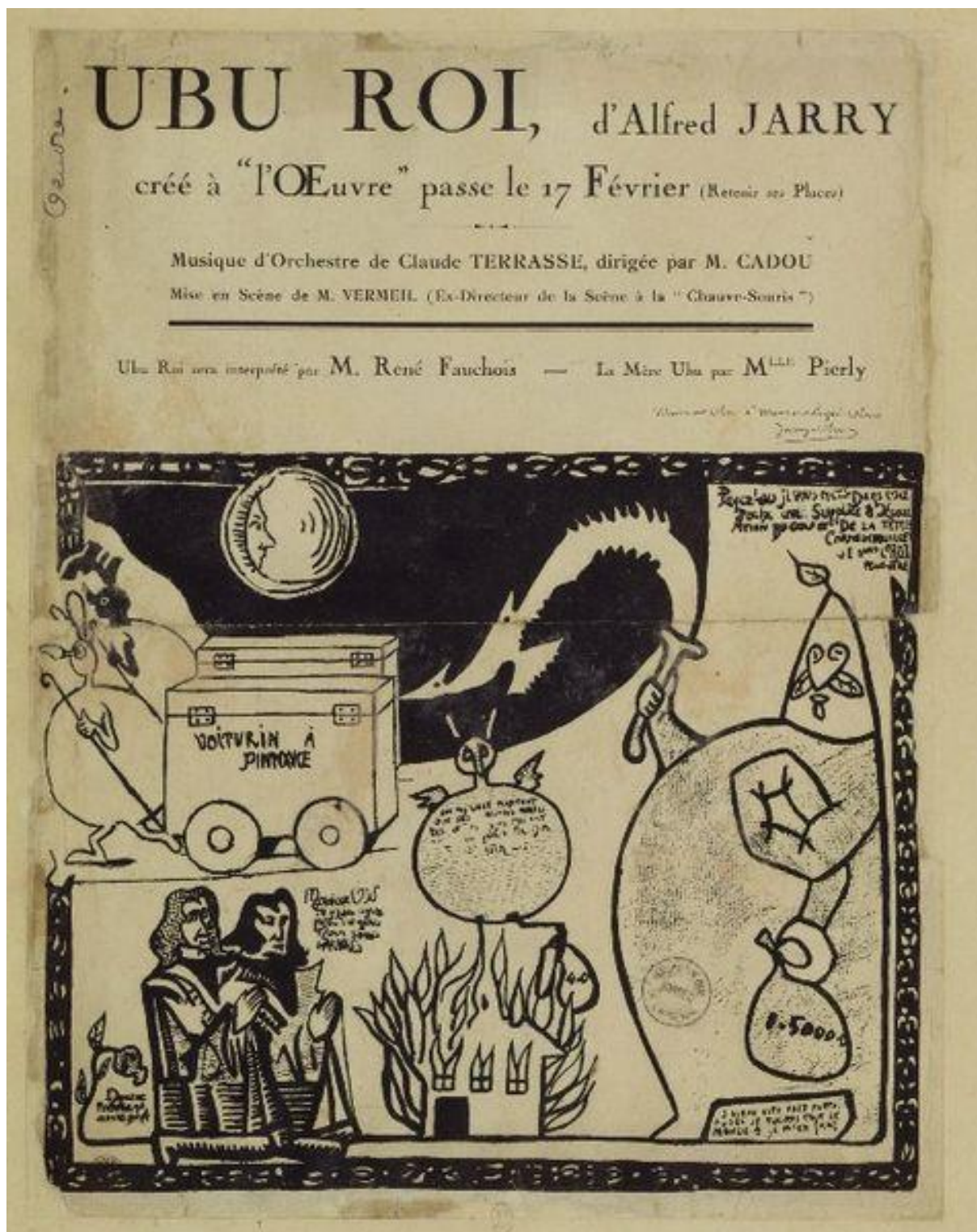


Fig. 13. A. Jarry, *Ubu Roi*, 1896, lithographie.



Fig. 15. A. Mucha, *Lorenzaccio*, 1896, lithographie, 207 x 77 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.



Fig. 16. A. Mucha, *La Dame aux Camélias*, 1899, lithographie, 210 x 80 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.



Fig. 17. A. Mucha, *Médée*, 1896, lithographie, 210 x 78 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.



Fig. 18. A. Mucha, *Hamlet*, 1899, lithographie, 2010 x 78 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.



Fig. 19. T. Steinlen, *L'Assommoir*, 1900, lithographie, 238 x 139 cm. Paris, Musée Carnavalet, n°inv AFF1133.



Fig. 20. H. de Toulouse-Lautrec, *La Gitane*, 1900, lithographie, 99 x 65 cm. Bruxelles, Musée d'Ixelles.



Fig. 21. *Francesca da Rimini*, 1902, lithographie, 120 x 90 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.



Fig. 22. M. Marodon, *Ambigu. Le crime d'Aix*, 1904, lithographie, 150 x 110 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.



Fig. 23. T. Martin, *Théâtre de l'Ambigu. Nana*, 1904, lithographie, 160 x 120 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.



Fig. 25. A. Mucha, *La Samaritaine*, 1897, lithographie, 176 x 62 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.



Fig. 26. A. Mucha, *Couverture du supplément de Noël « le Gaulois »*, 1894, lithographie.



Fig. 27. Atelier Nadar, *Sarah Bernhardt dans Gismonda*, 1894-1895, photographie posée sur papier albuminé d'après négatif sur verre au gélatino-bromure d'argent, 14,5 x 10,5 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

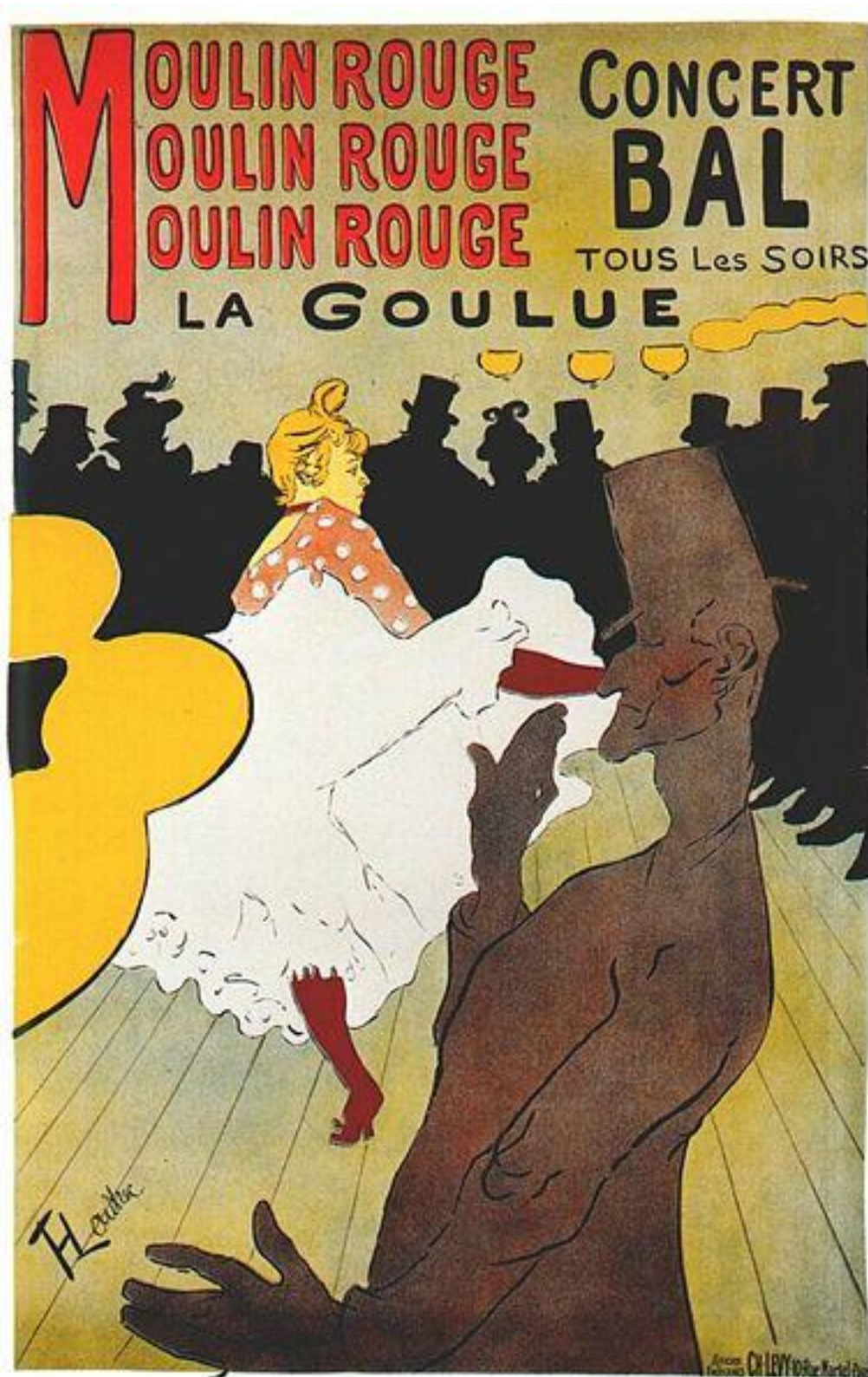


Fig. 28. H. de Toulouse-Lautrec, *Moulin-Rouge. La Goulue*, 1891, lithographie, 167 x 115 cm. Bruxelles, Musée d'Ixelles.



Fig. 29. E. Grasset, *Jeanne d'Arc*. Sarah Bernhardt, première version, 1890, zincographie, 120 x 77 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.



Fig. 30. E. Grasset, *Jeanne d'Arc au bûcher*, projet de vitrail, 1893, crayon, encre, aquarelle et gouache, 97 x 57 cm. Paris, Musée d'Orsay.



Fig. 31. T. Steinlen, *Prochainement. Tournée du Chat Noir avec Rodolphe Salis*, 1896, lithographie, 140 x 100 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

THÉÂTRE DE L'AMBIGU

L'ASSOMMOIR



DRAME EN 10 TABLEAUX TIRÉ DU ROMAN
DE M^{re} E. ZOLA
 PAR M^{rs} W. BUSNACH & O. GASTINEAU

Fig. 32. L. Sault, *Théâtre de l'Ambigu. L'Assommoir*, 1879, lithographie, 120 x 83 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

THÉÂTRE DE L'AMBIGU
 LES BUREAUX OUVRIRONT A 7 HEURES. — ON COMMENCERA A 7 HEURES 1/2.

TOUS LES SOIRS

M. MARAIS et M^{me} HELENE PETIT
 Du Théâtre National de l'Odéon, joueront les rôles de COUPEAU et GERVAISE.

M. DELESSART **M. DAILLY**
 LANTIER. MES-BOTTES.

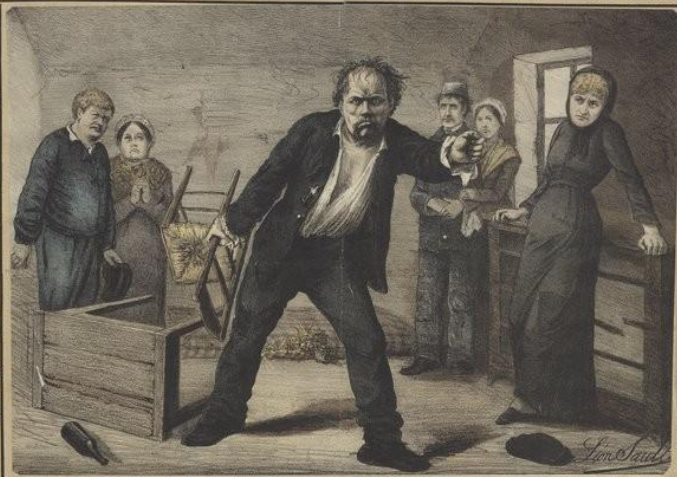
M^{lle} GABRIELLE GAUTHIER
 (Des Variétés), VIRGINIE.

M. ANGELO **La Petite DAUBRAY**
 GOUJET. LA PETITE NANA.

L'ASSOMMOIR

Drame en NEUF tableaux, de MM. WILLIAM BUSNACH et O. GASTINEAU, tiré du Roman de
M. EMILE ZOLA

NEUF DÉCORS NOUVEAUX
 Peints par M. CHÉRET (9^{me}). — M. ZARRA (1^{re}, 2^{me}, 6^{me}, 8^{me}). — M. POISSON (3^{me}, 4^{me}, 7^{me}). — M. CORNIL (5^{me}). — Musique nouvelle de M. MEYRONNET.

M. CHATELIN <i>M. Poisson.</i> M. COURTÈS <i>Bec-Sale.</i> M. MOUSSEAU <i>Bibi-la-Grillade.</i> M. VOLLET <i>Dazouge.</i> M. LERICHE <i>Lorilleux.</i> M. PLOTON <i>Le Père Colombe.</i> M. G. THERY <i>Madinier.</i> M. LAMARQUE <i>Charles.</i> PETITE COURBOIS <i>Zidore.</i> PETITE PAULINE <i>Géne Marsouiller.</i> M. SEGUIER <i>Adolphe.</i>		M^{me} MARIE PROTAT <i>M^{me} Roche.</i> M^{me} C. BEVALET <i>La Grande Nana.</i> M^{me} DEROUET <i>M^{me} Lorilleux.</i> M^{me} DARGY <i>M^{me} Goujet.</i> M^{me} STELLA <i>Clémence.</i> M^{me} AMANDA MAES <i>M^{me} Putois.</i> PETITE MAGNIER <i>Augustine.</i> M^{me} L. DAUBRAY <i>Catherine.</i> M^{me} MARIE-LOUISE <i>Jeanne.</i> M^{me} DOLLY <i>Louise.</i> M^{me} EMMA <i>Martine.</i>
---	--	--

1 ^{er} tableau. L'HOTEL BONCŒUR (1851)	4 ^{ème} tableau. LE MOULIN D'ARGENT (1855)	7 ^{ème} tableau. L'ASSOMMOIR (1862)
2 ^{ème} id. LE LAVOIR (1851)	5 ^{ème} id. LA MAISON EN CONSTRUCTION (1860)	8 ^{ème} id. LA DERNIERE BOUTEILLE (1868)
3 ^{ème} id. LA BARRIERE POISSONNIERE (1852)	6 ^{ème} id. LA FETE DE GERVAISE (1861)	9 ^{ème} id. Le BOULEVARD ROCHECHOUART (1869)

Le Bureau de Location est ouvert tous les Jours, de 11 heures du matin à 6 heures du soir.

Paris. — Typographie MORRIS père et Fils, rue Amelot, 64.

Fig. 33. L. Sault, *Théâtre de l'Ambigu. L'Assommoir. M. Emile Zola*, 1879, lithographie, 126 x 90 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

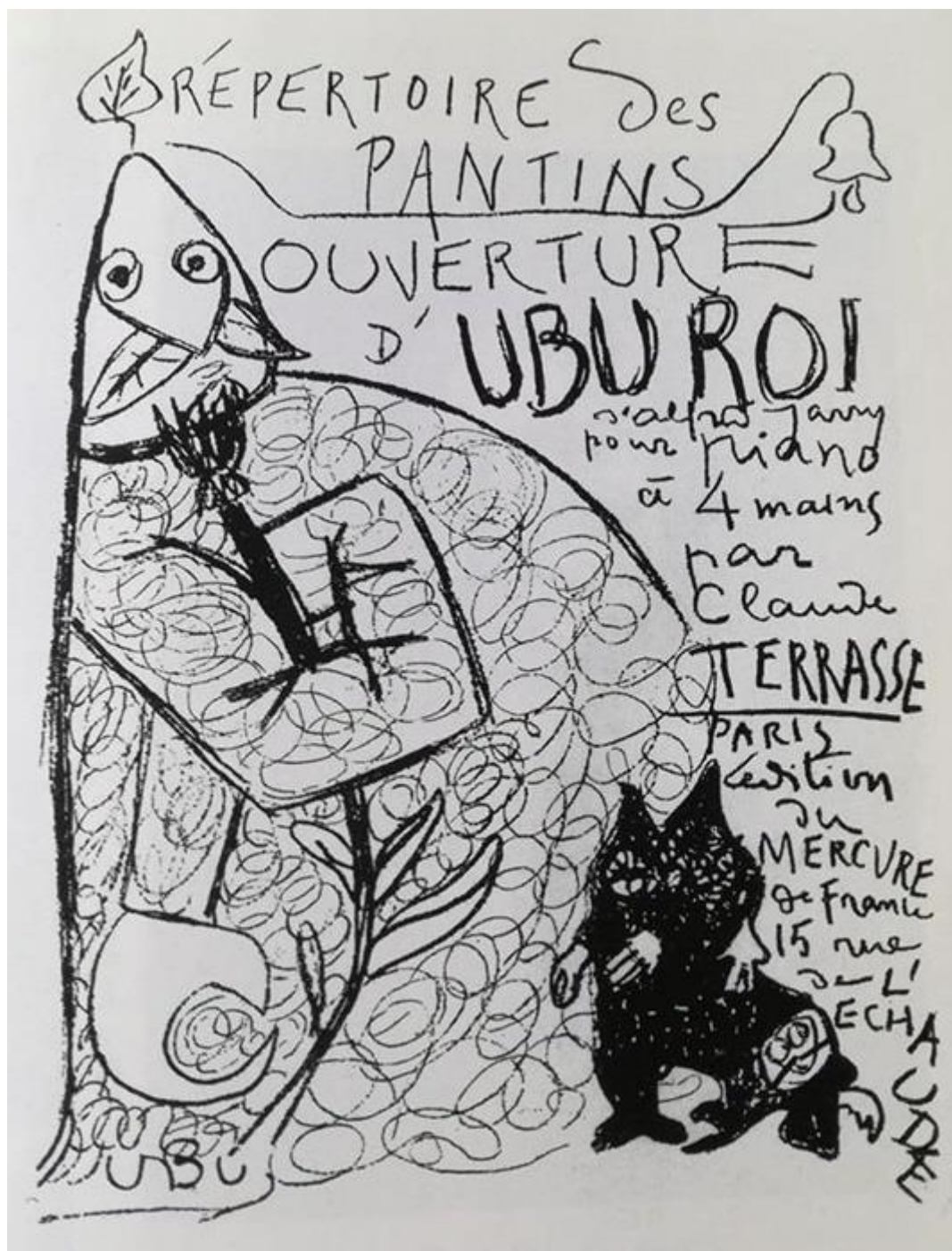


Fig. 34. A. Jarry, *Ouverture d'Ubu*, 1898, illustration pour le *Répertoire du Pantin*.



Fig. 35. E. Bayard, *Théâtre de l'Avenir dramatique. Un Mâle*, détail, 1891, lithographie, 130 x 90 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.



Fig. 36. E. Bayard, *Théâtre de l'Avenir dramatique. Un Mâle*, détail, 1891, lithographie, 130 x 90 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.



Fig. 37. A. Mucha, *Lorenzaccio*, détail, 1896, lithographie, 207 x 77 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.



Fig. 38. Donatello, *David*, 1430-1432, bronze, 158 cm. Florence, Musée national du Bargello.



Fig. 39. Michel-Ange, *David*, 1501-1504, marbre, 434 cm. Florence, Galleria dell'Accademia.



Fig. 40. E. Grasset, *Jeanne d'Arc. Sarah Bernhardt*, détail, 1890, zincographie, 120 x 77 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.



Fig. 41. *Théodora et sa suite*, détail, 6^e siècle, mosaïque. Ravenne, Basilique Saint Vital.



Fig. 42. *Justinien et sa suite*, 6^e siècle, mosaïque. Ravenne, Basilique Saint Vital.



Fig. 43. M. Luce, *Mévisto*, 1891, lithographie, 182 x 68, 8 cm. Paris, Musée Carnavalet, n°inv. AFF84.



Fig. 44. H. G. Ibels, *Mévisto*, 1892, lithographie, p. 175 x 125 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.



Fig. 45. F. Bac, *Mévisto*, 1893, lithographie, 273 x 86 cm. Paris, Bibliothèque Forney.



Fig. 46. J. Grün, *La Revue de la Scala*, 1905, lithographie, 127 x 94 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.



Fig. 47. H. Royet, *Aimée Eymard*, 1880-1900, lithographie, 62 x 90 cm. Paris, Musée Carnavalet, n°inv. AFF1159.

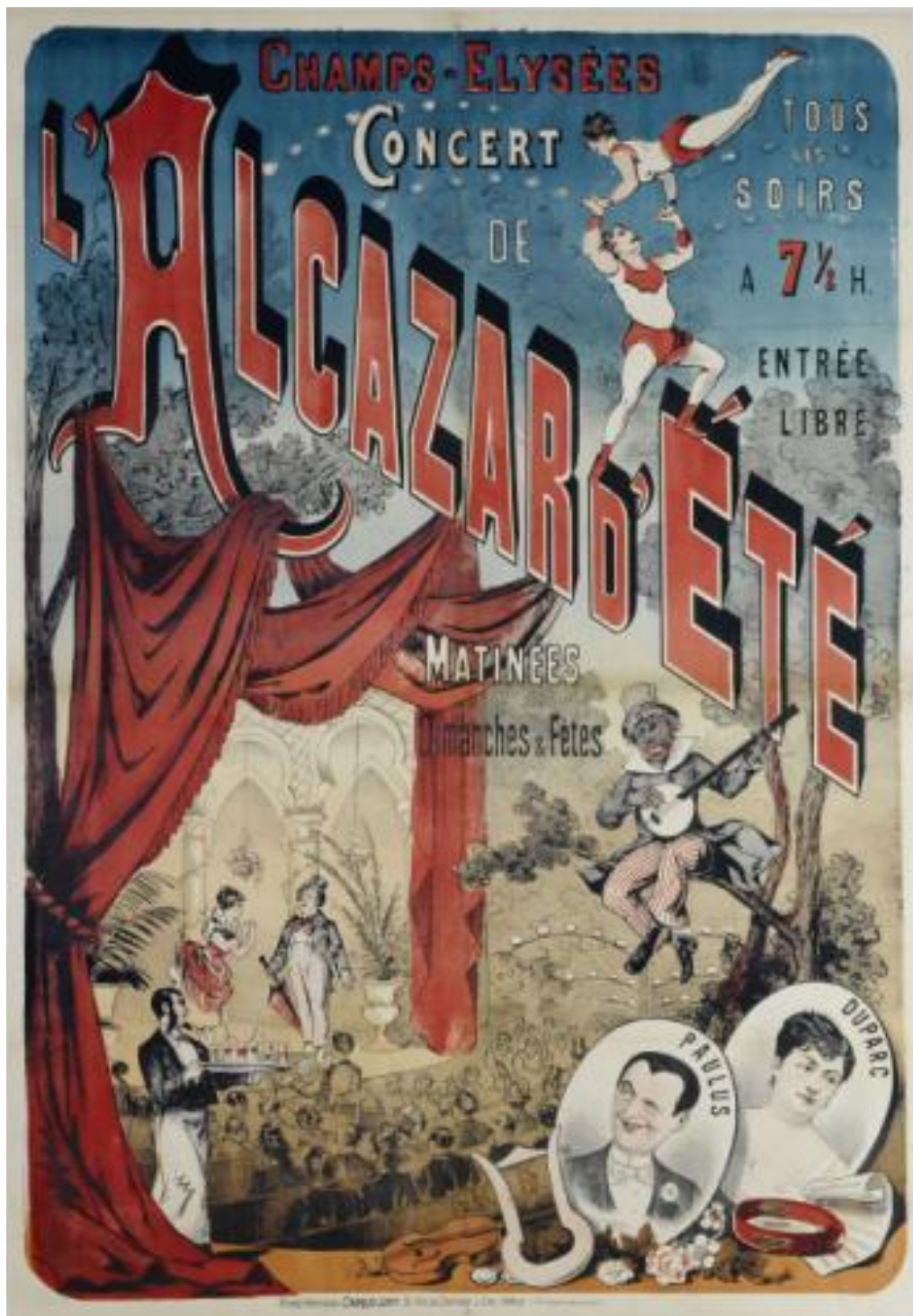


Fig. 48. C. Lévy, *Concert de l'Alcazar d'été*, 1882 - 1888, lithographie, 119,5 x 82, 8 cm. Paris, Musée Carnavalet, n°inv. AFF851.



Fig. 49. SEM, *Le Procès Verbal*, 1891, lithographie, 120 x 87 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.



Fig. 50. J. Chéret, *Alcazar d'été. Lidia*, 1895, lithographie, 124 x 87 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

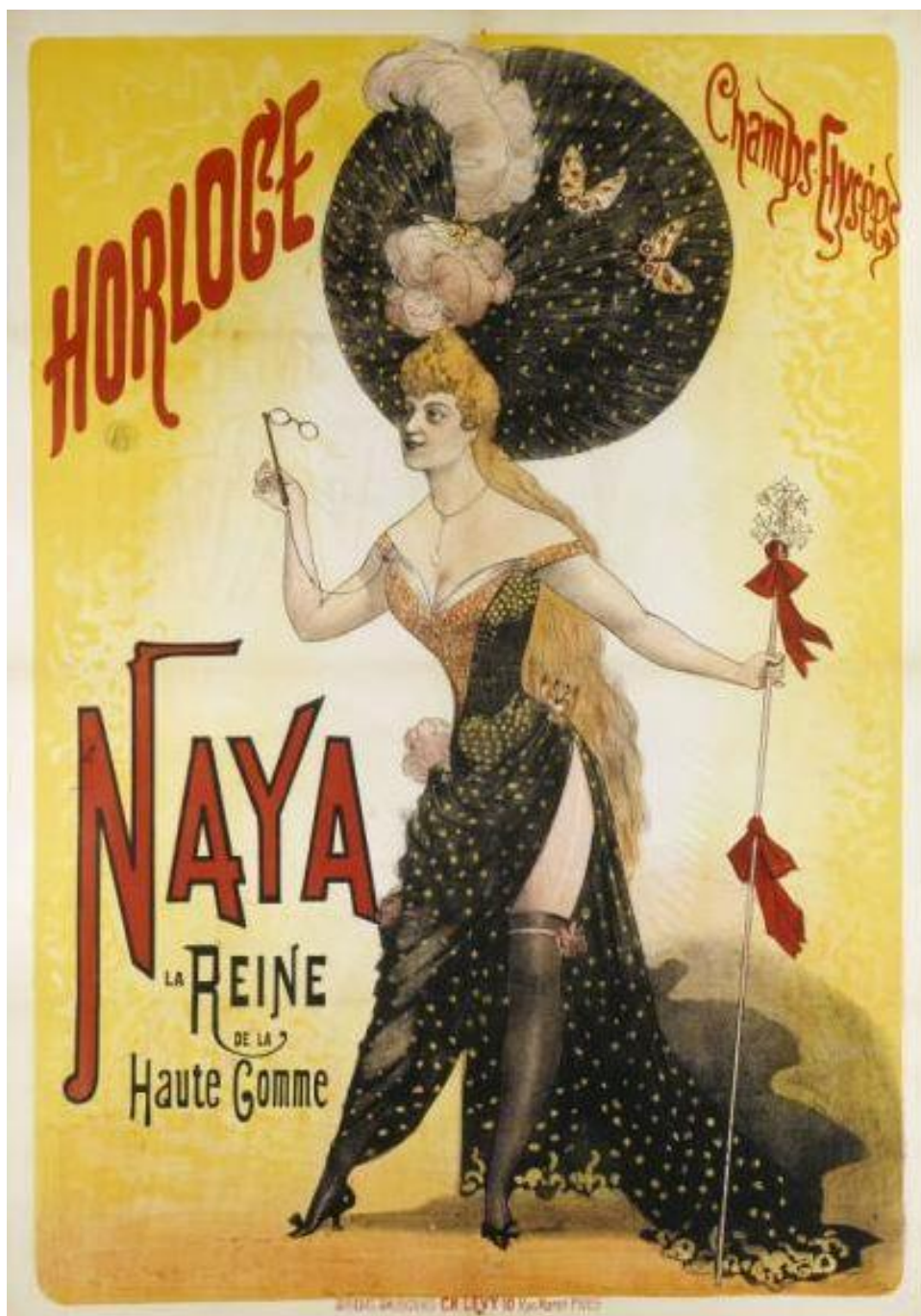


Fig. 51. *Naya, la Reine de la Haute Gomme*, 1888, lithographie, 122,3 x 86,7 cm. Paris, Musée Carnavalet, n°inv. AFF342.



Fig. 52. H. de Toulouse-Lautrec, *Ambassadeurs. Aristide Bruant dans son cabaret*, 1892, lithographie, 138 x 94 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.



Fig. 53. *Excelsior*. *Eden-Théâtre*, 1890, lithographie, 128 x 94 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

Table et source des illustrations

Fig. 1. M. Orazi et A. Gorguet, *Théodora. Théâtre de la Porte Saint-Martin*, 1884, lithographie, 129 x 93 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

Extrait de : « *Théodora. Théâtre de la Porte Saint-Martin, drame en 5 actes et huit tableaux...* », *Gallica*, BNF, 30/04/2011, [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9013428z.item>], (consulté le 25 avril 2019). p. 101.

Fig. 2. *Théâtre de la Renaissance. Le Voyage au Caucase*, 1885, lithographie, 130 x 95 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

Extrait de : « *Théâtre de la Renaissance . Le Voyage au Caucase, comédie en 3 actes par MM Emile Blavet & Fabrice Carré...* », *Gallica*, BNF, 29/08/2016, [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53127589r.item>], (consulté le 25 avril 2019). p. 102.

Fig. 3. *La Porteuse de Pain*, 1889, lithographie, 1,22 x 0,82 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

Extrait de : « *La Porteuse de pain, drame nouveau en 5 actes et 9 tableaux par Mrs. Mrs X. de Montépin & Dornay* », *Gallica*, BNF, 31/12/2017, [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b531455887.r=la%20porteuse%20de%20pain?rk=21459;2>], (consulté le 25 avril 2019). p. 103.

Fig. 4. *Germinal*, ca. 1890, lithographie, 129 x 94 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

Extrait de : « *Théâtre du Châtelet. Germinal* », *Gallica*, BNF, 30/04/2011, [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9016071h.item>], (consulté le 25 avril 2019). p. 104.

Fig. 5. *Michel Strogoff*, 1890, lithographie, 129 x 93 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

Extrait de : « *Michel Strogoff* », *Gallica*, BNF, 28/02/2011, [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9004168g.item>], (consulté le 25 avril 2019). p. 105.

Fig. 6. E. Grasset, *Jeanne d'Arc. Sarah Bernhardt*, 1890, zincographie, 120 x 77 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

Extrait de : « *Jeanne d'Arc. Sarah Bernhardt* », *Gallica*, BNF, 30/04/2011, [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9015942k/f1.item>], (consulté le 25 avril 2019). p. 106.

Fig. 7. E. Bayard, *Théâtre de l'Avenir dramatique. Un Mâle*, 1891, lithographie, 130 x 90 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

Extrait de : « Théâtre de l'Avenir dramatique, 10 Faubourg Poissonnière... Un mâle, pièce en 4 actes de MM. Camille Lemonnier, A. Bahier & J. Dubois », *Gallica*, BNF, 30/04/2011, [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9013196r/f1.item.r=un%20male%20bayard>], (consulté le 25 avril 2019). p. 107.

Fig. 8. A. Guillaume, *Ambigu-Comique. Gigolette*, 1894, lithographie, 190 x 125 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

Extrait de : « Ambigu-Comique. Gigolette », *Gallica*, BNF, 18/04/2011, [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9011061k.item>], (consulté le 25 avril 2019). p. 108.

Fig. 9. A. Mucha, *Gismonda*, 1895, lithographie, 217 x 75 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

Extrait de : « Gismonda. Sarah Bernhardt. Théâtre de La Renaissance », *Gallica*, BNF, 09/05/2011, [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9016308s.item>], (consulté le 25 avril 2019). p. 109.

Fig. 10. E. Détaillé, *Théâtre de la Porte Saint-Martin. Fanfan la Tulipe*, 1895, lithographie, 140 x 98 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

Extrait de : « Fanfan la Tulipe », *Gallica*, BNF, 29/08/2016, [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53127608c.item>], (consulté le 25 avril 2019). p. 110.

Fig. 11. *Le Dindon*, 1895, lithographie, 140 x 101 cm.

Extrait de : LAPLACE-CAVERIE H., LEDDA S. et NAUGRETTE F. (dir.), *Le théâtre français du XIXe siècle : histoire, textes choisis, mise en scène*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2008. p. 111.

Fig. 12. A. Mucha, *Amants*, 1895, lithographie, 137 x 106,5 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

Extrait de : « Amants, comédie de M. Donnay. Théâtre de la Renaissance », *Gallica*, BNF, 09/05/2011, [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9009397f.item>], (consulté le 25 avril 2019). p. 112.

Fig. 13. A. Jarry, *Ubu Roi*, 1896, lithographie.

Extrait de : LAPLACE-CAVERIE H., LEDDA S. et NAUGRETTE F. (dir.), *Le théâtre français du XIXe siècle : histoire, textes choisis, mise en scène*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2008. p. 113.

Fig. 14. E. Ogé, *Théâtre des Nouveautés. Le Suris*, 1896, lithographie, 121 x 81 cm. Paris, Bibliothèque Forney.

Extrait de : « Théâtre des Nouveautés, bd des Italiens 28, le Sursis, Vaudeville en 3 actes de A. Sylvane et Jean Gascogne », *Portail des bibliothèques municipales spécialisées*, 24/10/2017, [<https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000833781>], (consulté le 26 avril 2019). p. 114.

Fig. 15. A. Mucha, *Lorenzaccio*, 1896, lithographie, 207 x 77 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

Extrait de : « Lorenzaccio. Sarah Bernhardt. Théâtre de La Renaissance », *Gallica*, BNF, 30/04/2011, [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9016293s/f1.item>], (consulté le 25 avril 2019). p. 115.

Fig. 16. A. Mucha, *La Dame aux Camélias*, 1899, lithographie, 210 x 80 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

Extrait de : « La Dame aux Camélias. Sarah Bernhardt. Théâtre de La Renaissance », *Gallica*, BNF, 30/04/2011, [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9016284t.item>], (consulté le 25 avril 2019). p. 116.

Fig. 17. A. Mucha, *Médée*, 1896, lithographie, 210 x 78 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

Extrait de : « Médée. Théâtre de La Renaissance. Sarah Bernhardt », *Gallica*, BNF, 30/04/2011, [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9016288g.item>], (consulté le 25 avril 2019). p. 117.

Fig. 18. A. Mucha, *Hamlet*, 1899, lithographie, 2010 x 78 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

Extrait de : « Tragique histoire d'Hamlet prince de Danemark. Sarah Bernhardt. Théâtre Sarah Bernhardt », *Gallica*, BNF, 30/04/2011, [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9016315x>], (consulté le 25 avril 2019). p. 118.

Fig. 19. T. Steinlen, *L'Assommoir*, 1900, lithographie, 238 x 139 cm. Paris, Musée Carnavalet, n°inv AFF1133.

Extrait de : « Théâtre de la Porte Saint-Martin / L'assommoir », *Les Musées de la ville de Paris*, s.d., [<http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/theatre-de-la-porte-saint-martin-l-assommoir#infos-principales>], (consulté le 1^{er} juillet 2019). p. 119.

Fig. 20. H. de Toulouse-Lautrec, *La Gitane*, 1900, lithographie, 99 x 65 cm. Bruxelles, Musée d'Ixelles.

Extrait de : LEBLANC C. (coord.), *Musée d'Ixelles. Les collections*, SilvanaEditoriale, Ixelles, 2010, p. 100. p. 120.

Fig. 21. *Francesca da Rimini*, 1902, lithographie, 120 x 90 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

Extrait de : « Théâtre Sarah Bernhardt. Francesca da Rimini », *Gallica*, BNF, 09/05/2011, [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9014085x.item#>], (consulté le 25 avril 2019). p. 121.

Fig. 22. M. Marodon, *Ambigu. Le crime d'Aix*, 1904, lithographie, 150 x 110 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

Extrait de : « Ambigu. Le crime d'Aix », *Gallica*, BNF, 31/12/2017, [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53145627p.item>], (consulté le 25 avril 2019). p. 122.

Fig. 23. T. Martin, *Théâtre de l'Ambigu. Nana*, 1904, lithographie, 160 x 120 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

Extrait de : « Théâtre de l'Ambigu. Nana, Melle Cassive », *Gallica*, BNF, 31/12/2017, [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b531457522.item>], (consulté le 25 avril 2019). p. 123.

Fig. 24. D. Losques, *Théâtre Réjane. Zaza*, ca. 1914, lithographie, 161 x 119 cm. Paris, Bibliothèque historique de la ville de Paris.

Extrait de : « Zaza [pièce de Pierre Berton et Charles Simon, Théâtre Réjane] », *Portail des bibliothèques municipales spécialisées*, 02/08/2017, [<https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0002140595>], (consulté le 25 avril 2019). p. 124.

Fig. 25. A. Mucha, *La Samaritaine*, 1897, lithographie, 176 x 62 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

Extrait de : « . Théâtre de La Renaissance. Sarah Bernhardt. La Samaritaine : évangile en trois tableaux en vers de Mr Edmond Rostand, musique de Mr Gabriel Pierné », *Gallica*, BNF, 30/04/2011 [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90163348.item#>], (consulté le 25 avril 2019). p. 125.

Fig. 26. A. Mucha, *Couverture du supplément de Noël « le Gaulois »*, 1894, lithographie.

Extrait de : V. VIENNE, « Mucha affichiste », dans T. Sato (et. coll.), *Mucha*, catalogue d'exposition, Musée du Luxembourg, Paris, 12 septembre 2018 – 27 janvier 2019, Paris, 2018, p. 34. p. 126.

Fig. 27. Atelier Nadar, *Sarah Bernhardt dans Gismonda*, 1894-1895, photographie posée sur papier albuminé d'après négatif sur verre au gélatino-bromure d'argent, 14,5 x 10,5 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

Extrait de : V. VIENNE, « Mucha affichiste », dans T. Sato (et. coll.), *Mucha*, catalogue d'exposition, Musée du Luxembourg, Paris, 12 septembre 2018 – 27 janvier 2019, Paris, 2018, p. 34. p. 127.

Fig. 28. H. de Toulouse-Lautrec, *Moulin-Rouge. La Goulue*, 1891, lithographie, 167 x 115 cm. Bruxelles, Musée d'Ixelles.

Extrait de : LEBLANC C. (coord.), *Musée d'Ixelles. Les collections*, SilvanaEditoriale, Ixelles, 2010, p. 78. p. 128.

Fig. 29. E. Grasset, *Jeanne d'Arc. Sarah Bernhardt*, première version, 1890, zincographie, 120 x 77 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

Extrait de : « Jeanne d'Arc. Sarah Bernhardt », *Gallica*, BNF, 18/04/2011, [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90082986.r=jeanne%20d%27arc%20Sarah%20Bernhardt%20grasset?rk=42918;4#>], (consulté le 25 avril 2019). p. 129.

Fig. 30. E. Grasset, *Jeanne d'Arc au bûcher, projet de vitrail*, 1893, crayon, encre, aquarelle et gouache, 97 x 57 cm. Paris, Musée d'Orsay.

Extrait de : « Eugène Grasset. Jeanne d'Arc au bucher, projet de vitrail », *Musée d'Orsay*, s.d., [https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=120938], (consulté le 15 juillet 2019). p. 130.

Fig. 31. T. Steinlen, *Prochainement. Tournée du Chat Noir avec Rodolphe Salis*, 1896, lithographie, 140 x 100 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

Extrait de : « Prochainement Tournée du Chat Noir AVEC Rodolphe Salis », *Gallica*, BNF, 09/05/2011, [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90140922/f1.item.zoom>], (consulté le 30 juillet 2019). p. 131.

Fig. 32. L. Sault, *Théâtre de l'Ambigu. L'Assommoir*, 1879, lithographie, 120 x 83 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

Extrait de : « Théâtre de l'Ambigu... L'Assommoir, drame en dix tableaux, tiré du roman de M. Emile Zola, par Mrs W. Busnach et O. Gastineau », *Gallica*, BNF, 11/12/2017, [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53145576x/f1.item>], (consulté le 10 août 2019). p. 132.

Fig. 33. L. Sault, *Théâtre de l'Ambigu. L'Assommoir. M. Emile Zola*, 1879, lithographie, 126 x 90 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

Extrait de : « Théâtre de l'Ambigu... L'Assommoir, drame en neuf tableaux, de MM. William Busnach et O. Gastineau, tiré du roman de M. Emile Zola », *Gallica*, BNF, 31/12/2017, [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53145645m/f1.item>], (consulté le 10 août 2019). p. 133.

Fig. 34. A. Jarry, *Ouverture d'Ubu*, 1898, illustration pour le *Répertoire du Pantin*.

Extrait de : BESNIER P., *Alfred Jarry*, Paris, Fayard, 2005, pl. 9. p. 134.

Fig. 38. Donatello, *David*, 1430-1432, bronze, 158 cm. Florence, Musée national du Bargello.

Extrait de : « National Museum of Bargello », *The Museums of Florence*, s.d., [http://www.museumsof Florence.com/musei/museum_of_bargello.html#], (consulté le 20 juin 2019). p. 138.

Fig. 39. Michel-Ange, *David*, 1501-1504, marbre, 434 cm. Florence, Galleria dell'Accademia.

Extrait de : « Le Davide de Michel-Ange à l'Accademia de Florence », *E-Venise*, s.d., [<https://www.e-venise.com/michel-ange-david-galerie-accademia-florence-01.html>], (consulté le 20 juin 2019). p. 139.

Fig. 41. *Théodora et sa suite*, détail, 6^e siècle, mosaïque. Ravenne, Basilique Saint Vital.

Extrait de : « Peinture et mosaïque byzantines », *Rivage de Bohème*, s.d., [<https://www.rivagedeboheme.fr/pages/arts/peinture-jusqu-au-14e-siecle/peinture-et-mosaïque-byzantines.html>], (consulté le 3 juillet 2019). p. 141.

Fig. 42. *Justinien et sa suite*, 6^e siècle, mosaïque. Ravenne, Basilique Saint Vital.

Extrait de : « Peinture et mosaïque byzantines », *Rivage de Bohème*, s.d., [<https://www.rivagedeboheme.fr/pages/arts/peinture-jusqu-au-14e-siecle/peinture-et-mosaïque-byzantines.html>], (consulté le 3 juillet 2019). p. 142.

Fig. 43. M. Luce, *Mévisto*, 1891, lithographie, 182 x 68, 8 cm. Paris, Musée Carnavalet, n°inv. AFF84.

Extrait de : « A La Scala Mevisto Tous les Soirs », *Les Musées de la Ville de Paris*, s.d., [<http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/a-la-scala-mevisto-tous-les-soirs>], (consulté le 1^{er} aout 2019). p. 143.

Fig. 44. H. G. Ibels, *Mévisto*, 1892, lithographie, p. 175 x 125 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

Extrait de : « Mévisto », *Gallica*, BNF, 09/05/2011, [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9012306q.item>], (consulté le 3 aout 2019). p. 144.

Fig. 45. F. Bac, *Mévisto*, 1893, lithographie, 273 x 86 cm. Paris, Bibliothèque Forney.

Extrait de : « Affiche : Scala Yvette Guilbert », *AbeBooks*, s.d., [<https://www.abebooks.fr/AFFICHE-SCALA-YVETTE-GUILBERT-BAC-Ferdinand/22561476007/bd>], (consulté le 3 aout 2019). p. 145.

Fig. 46. J. Grün, *La Revue de la Scala*, 1905, lithographie, 127 x 94 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

Extrait de : « Scala. La Revue de la Scala », *Gallia*, BNF, 09/05/2011, [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9015938p.item>], (consulté le 2 aout 2019). p. 146.

Fig. 47. H. Royet, *Aimée Eymard*, 1880-1900, lithographie, 62 x 90 cm. Paris, Musée Carnavalet, n°inv. AFF1159.

Extrait de : « Eldorado/ Aimée / Eymard », *Les Musées de la Ville de Paris*, s.d., [<http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/eldorado-aimee-eymard#infos-principales>], (consulté le 1^{er} août 2019). p. 147.

Fig. 48. C. Lévy, *Concert de l'Alcazar d'été*, 1882 - 1888, lithographie, 119,5 x 82, 8 cm. Paris, Musée Carnavalet, n°inv. AFF851.

Extrait de : « Champs-Élysées/Concert de l'Alcazar d'été/Matinée/Dimanche & Fêtes/ Tous Les Soirs à 71/2H/ Entrée Libre », *Les Musées de la Ville de Paris*, s.d., [<http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/champs-elysees-concert-de-l-alcazar-d-ete-matinees-dimanches-fetes-tous-les>], (consulté le 1^{er} août 2019). p. 148.

Fig. 49. SEM, *Le Procès Verbal*, 1891, lithographie, 120 x 87 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

Extrait de : « Alcazar d'Été. Tous les soirs le Procès verbal par Paulus », *Gallica*, BNF, 30/04/2011, [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9012685c.item>], (consulté le 2 août 2019). p. 149.

Fig. 50. J. Chéret, *Alcazar d'été. Lidia*, 1895, lithographie, 124 x 87 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

Extrait de : « Alcazar d'été. Lidia », *Gallica*, BNF, 12/09/2016, [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53127891q.item>], (consulté le 2 août 2019). p. 150.

Fig. 51. Naya, *la Reine de la Haute Gomme*, 1888, lithographie, 122,3 x 86, 7 cm. Paris, Musée Carnavalet, n°inv. AFF342.

Extrait de : « Horloge/ Champs-Élysées/Naya/La Reine/ De La / Haute Gomme », *Les Musées de la Ville de Paris*, s.d., [<http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/horloge-champs-elysees-naya-la-reine-de-la-haute-gomme#infos-principales>], (consulté le 1^{er} août 2019). p. 151.

Fig. 52. H. de Toulouse-Lautrec, *Ambassadeurs. Aristide Bruant dans son cabaret*, 1892, lithographie, 138 x 94 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

Extrait de : « Ambassadeurs. Aristide Bruant dans son cabaret », *Gallica*, BNF, 08/08/2016, [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52506915g.item>], (consulté le 2 août 2019). p. 152.

Fig. 53. *Excelsior. Eden-Théâtre*, 1890, lithographie, 128 x 94 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

Extrait de : « Excelsior. Eden-Théâtre », *Gallica*, BNF, 18/04/2011, [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90081286.item>], (consulté le 1^{er} août 2019). p. 153.

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial