



HAL
open science

Théâtre et capitalité: le tour des capitales en vingt théâtres par une famille de nobles espagnols du XIXe siècle

Marie Salgues

► **To cite this version:**

Marie Salgues. Théâtre et capitalité: le tour des capitales en vingt théâtres par une famille de nobles espagnols du XIXe siècle. Iberic@l, CRIMIC, 2022, pp.15-30. hal-03748320

HAL Id: hal-03748320

<https://hal-univ-paris3.archives-ouvertes.fr/hal-03748320>

Submitted on 23 Aug 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives | 4.0 International License

Théâtre et capitalité : le tour des capitales en vingt théâtres par une famille de nobles espagnols du XIX^e siècle

Marie Salgues

Université Sorbonne Nouvelle, CREC, EA 2292

Résumé : L'article étudie un corpus de 125 lettres que s'échangent divers membres de la famille Zavala entre 1800 et 1870, depuis des villes capitales, à différentes échelles : d'une capitale de *comarca* (Laguardia, pour la Rioja alavesa), à la capitale mondiale des lettres (Paris), en passant par des capitales de province (Saint-Sébastien, Santander, Vitoria, Saragosse...) ou par la capitale du pays, Madrid, c'est toute une géographie du théâtre et un tableau culturel des capitales que déclinent les spectateurs privilégiés que sont ces nobles basques du XIX^e siècle. Cette correspondance permet d'appréhender la question de la réception du théâtre et d'une

réception médiatisée par le contexte des différentes villes, capitales ou non, où les œuvres sont représentées.

Mots-clés : Théâtre, correspondance, noblesse, XIX^e siècle, villes capitales, Espagne, France.

Resumen: El artículo estudia un corpus de 125 cartas que se mandan distintos miembros de la familia Zavala entre 1800 y 1870, desde varias ciudades capitales, a diferentes escalas: desde una capital de comarca (Laguardia, en la Rioja alavesa), hasta la capital mundial de las letras (París), pasando por diversas capitales de provincia (San Sebastián, Santander, Vitoria, Zara-

goza...) o por la capital del país, Madrid, se despliega toda una geografía del teatro y un cuadro cultural de las capitales bajo la pluma de unos espectadores privilegiados como son aquellos nobles vascos del siglo XIX. Esta correspondencia permite tratar la cuestión de la recepción del teatro, y de una recepción mediatizada por el

contexto de las distintas ciudades, ya sean capitales o no, en que se representan las obras.

Palabras clave: Teatro, correspondencia, nobleza, siglo XIX, ciudades capitales, España, Francia.

Si l'on considère comme Flaubert, dans *Mme Bovary*¹, que « la fenêtre, en province, remplace le théâtre et les promenades », alors une différence évidente semble s'établir entre province et capitale, faisant de cette dernière le lieu naturel, quoique sous-entendu, du théâtre. Cette formulation, bien plus riche qu'une simple mise en regard de Paris et du reste du territoire, permet de concevoir la capitalité comme un facteur d'activité théâtrale de par la position de domination (institutionnelle, en termes de moyens de communication, de services, etc.) d'une ville sur son territoire. L'histoire de la structuration du territoire espagnol, réunion d'anciens royaumes où la centralisation à la française ne remonte qu'à l'arrivée des Bourbons sur le trône, le fait que les années 1830 voient se mettre en place une nouvelle organisation territoriale avec Javier de Burgos, font de la péninsule du XIX^e siècle un laboratoire d'études idéal de cette question de la capitalité et de son lien au théâtre, nous permettant de la décliner sous de multiples formes. Pour ce faire, j'ai choisi de me centrer sur la question de la réception du théâtre et d'une réception médiatisée par le contexte des différentes villes, capitales ou non, où les œuvres sont représentées. Ainsi, cette contribution étudie un corpus de 125 lettres que s'échangent divers membres de la famille du III^e Comte de Villafuertes entre 1800 et 1870, depuis des villes capitales, à différentes échelles : d'une capitale de *comarca* (Laguardia, pour la Rioja alavesa), à Paris, « capitale théâtrale nationale et européenne » selon C. Charle², en passant par des capitales de province (Saint-Sébastien, Santander, Vitoria, Saragosse...) ou par la capitale du pays, Madrid. D'autres villes sont également le lieu de représentations théâtrales auxquelles assistent les membres de cette famille (Bordeaux et Dresde, notamment), et nous permettent de mettre en perspective la capitalité et son impact sur la vie théâtrale et sur la façon dont des nobles basques, au XIX^e siècle, vont au théâtre.

Les 125 lettres du corpus ne constituent qu'une infime partie des 16 000 missives réunies dans les fonds de la Fundación Archivo Casa Zavala³, dont seule une moitié a été numérisée, et qui couvrent une période plus large que celle étudiée ici. La sélection s'est faite à partir d'une recherche par mots clefs autour de quelques termes liés au théâtre, ce qui écarte toute prétention d'exhaustivité. D'autres informations sur le théâtre se cachent sans doute dans la correspondance, mais on

1. FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, 1972 (Folio n° 801), Deuxième partie, chap. VII, p. 176.

2. CHARLE, Christophe, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne. 1860-1814*, Paris, Albin Michel, 2008, p. 312.

3. *Fundación-Fundazioa Archivo Casa Zavala*, www.archivozavala.org [25 novembre 2021]. Je remercie Maitane Ostolaza qui m'a fait découvrir ce fonds d'archives.

veut penser que le corpus constitué est révélateur de l'ensemble. La période choisie correspond à un moment de croissance exponentielle du théâtre professionnel en Espagne, avec la multiplication des édifices construits *ad hoc* et une progressive démocratisation de la pratique, qui devient véritablement populaire dans le dernier quart du XIX^e, moment où notre étude s'arrête. C'est aussi parce que 70 ans correspondent à peu près à la durée d'une vie (certes, une belle durée pour l'époque) que l'on n'a pas souhaité étendre plus le corpus, afin de comparer des éléments qui ne soient pas radicalement étrangers entre eux ou à certains des correspondants présents dans le corpus.

De fait, si ces correspondants varient et sont, au total, au nombre de 36, trois d'entre eux sont plus prolixes que les autres : Manuel José de Zavala, le III^e Comte de Villafuertes (1772-1842), auteur de 21 lettres (mais qui meurt jeune); son gendre, Miguel María de Alcibar, qui a écrit 27 des missives du corpus et Ramón, un de ses fils, auteur de 10 lettres. Mais la véritable protagoniste de cette correspondance n'en a pas écrit une seule missive, elle les a reçues : Escolástica Salazar Sánchez de Samaniego (1777-1859), que le comte a épousée en 1796, est la destinataire de 100 lettres, en tant qu'épouse, mère, belle-mère, grand-mère, tante, sœur, nièce, amie ou relation d'affaires des différents auteurs.

Si l'on ignore la provenance de l'une de ces lettres, les autres ont été écrites, pour l'une de Bagnères, pour une autre de Dresde, une autre a été rédigée à Saragosse, 2 à Valladolid et 2 à Santander, 3 à Tolosa, 4 à Saint-Sébastien et 4 autres à Laguardia, puis, par ordre d'importance quantitative : 11 à Bordeaux, 17 à Vitoria, 21 à Pampelune et 26 à Madrid, le même chiffre que pour Paris. Toutes les lettres ne sont pas datées, mais, à défaut, une fourchette a souvent été indiquée par le personnel de la fondation, ce qui évite a priori de sortir de la période d'étude définie.

La première étude publiée sur cette immense correspondance présente la famille comme une lignée de propriétaires terriens dont les racines se trouvent à Tolosa, qui est d'abord libérale, participe activement au mouvement *fueriste* à partir de la mort de Ferdinand VII et qui, après s'être opposée au carlisme lors du conflit de 1833-40, en défendra, en revanche, les idéaux à partir de 1872. Le comte est qualifié de « libéral modéré » et son fils Ramón de « carliste intégriste⁴ ».

17 des 26 lettres parisiennes couvrent deux séjours que le Comte réalise dans la capitale française : en 1800-1801, tout d'abord, quand jeune marié et jeune papa, il vient (seul) étudier les mathématiques, puis de décembre 1824 à juin 1825, avec deux de ses enfants (Ignacio et Ladislao, alors respectivement âgés de 22 et 19 ans) pour leur faire suivre des études de haut niveau et échapper, quant à lui, à des repréailles liées à son engagement libéral. Ce séjour coïncide avec le début du règne de Charles X et son sacre à Reims. Les autres missives parisiennes correspondent à des séjours ponctuels de divers membres de la famille, au début des années 1840 puis, notamment, en 1855 pour voir l'exposition Universelle qui s'y déroule. Les lettres madrilènes, dont on connaît les dates, vont de 1826 à 1867 et s'échelonnent régulièrement sur toute la période, à l'exception des années 1853-1861. Bordeaux est, avec Paris, la ville qui présente la chronologie la plus large, de 1800 à 1859. En 1800, le Comte s'y attarde sur le chemin de Paris, tandis qu'en 1858-59, un neveu de Ramón y réside chez le marquis de Riscal et il écrit régulièrement à son oncle. À part Valladolid (1825), la plupart des lettres postées depuis les villes de province espagnoles datent des années 40

4. Informations et citations dans ZAVALA Y FERNÁNDEZ DE HEREDIA, Luis María de (dir.), *Política y vida cotidiana. La sociedad vasca del siglo XIX en la correspondencia del archivo de la Casa de Zavala*, Lasarte, Ed. Etor-Ostoa, 2008, p. 15.

et suivantes⁵, soulignant la question des communications difficiles dans un Pays basque (ou dans des zones limitrophes) déchiré par le conflit carliste. C'est d'ailleurs une remarque qui sera faite⁶.

1 - La pratique théâtrale de la famille Zavala et de ses correspondants

Quelles sont les pièces que cette famille va voir ? Principalement et, très majoritairement, des opéras et des opéras-comiques. Ils écoutent Rossini (*Semiramide*, *Le Barbier de Séville*, *La Cenerentola*), Verdi (*Nabuchodonosor*, *Ernani*, *Il Trovatore*), Bellini (*El Pirata*), mais aussi Kreutzer (*Paul et Virginie*), Alexandre Duval (*Le prisonnier ou la ressemblance*) et Ambroise Thomas (*Hamlet*). S'y ajoutent Meyerbeer (*Robert le Diable*, *Le prophète*), Halévy (*La Juive*), Adam (*Giralda ou la nouvelle Psyché*, sur un livret de Scribe) et Auber et Saint-Georges (*Les diamants de la couronne*, livret de Scribe également). Ils n'en dédaignent pas pour autant le théâtre déclamé et vont voir Kotzebue (*Misanthropie et repentir*), veulent assister à *Louis XI* de Casimir Delavigne et profitent de la représentation de comédies de magie (*La pata de cabra* et *Los polvos de la madre Celestina*). Ils ne se détournent pas non plus de spectacles a priori beaucoup moins élitistes : en 1850, à Pampelune, Miguel María de Alcívar est tellement impressionné par une montée en ballon, depuis lequel un acrobate se laisse tomber qu'il en fait un croquis pour sa belle-mère⁷ et, dans la même ville, María Ángeles, l'une des petites-filles du comte va au théâtre voir, en 1849, des équilibristes⁸ puis, en 1858, un spectacle de chiens savants, où elle emmène ses enfants⁹.

À première vue, leur pratique du théâtre correspond à ce que l'on sait être la norme parmi les élites : l'opéra est le spectacle-roi, parce que c'est celui dont les prix élevés permettent un entre-soi (ou, en tout cas, le favorisent) et parce qu'il est un critère de distinction. Le fait que ce soit ce qui est donné à Bagnères, ville d'eau, en 1818, quand le comte y séjourne en même temps que des hôtes aussi distingués que le Duc de Gloucester, montre que l'association entre élites et

5. Par exemple, Pamplona ne donne lieu à des lettres qu'entre 1840 et 1858, Saint-Sébastien entre 1846 et 1851.

6. « Mi querido Alcivar : con particular gusto y sin retraso he recibido tu carta del 24 del corriente escrita desde tu cuartel general de Tolosa. Tal vez haberte valido del conducto que me dices para su conduccion hasta Vitoria la habra libertado de extraviarse entre los montes de Guipuzcoa que tantos tropiezos ofrecen hasta ahora para la correspondencia publica : Son para nosotros tanto mas apreciables las buenas noticias que me das de todas las gentes de esa casa cuanto que la privacion aviva el interes y aumenta los deseos », écrit Luis María Salazar (l'oncle d'Escolástica Salazar) à Miguel María de Alcívar (le gendre d'Escolástica Salazar) le 30 décembre 1833. [L'orthographe originale est respectée dans toutes les lettres citées]. [Sign. 46.31, leg. 7040].

7. Lettre de Miguel María de Alcívar à sa belle-mère, Escolástica Salazar (Pampelune, 16/12/1850). [Sign. 16.45, leg. 1660].

8. Lettre de Miguel María de Alcívar à son beau-frère, Ramón de Zavala Salazar (Pampelune, 21/01/1849). [Sign. 49.35, leg. 7458].

9. Lettre d'Esteban Zurbano (mari d'une des petites-filles du comte, María Ángeles) à l'oncle de celle-ci, Ramón de Zavala Salazar (Pampelune, 26/04/1858). [Sign. 60.18, leg. 18].

opéra fonctionne effectivement¹⁰. Il importe donc de s’y montrer. Alors qu’il est à Madrid avec un collègue, à cause de ses fonctions de *prócer del reino*, le comte écrit en 1834 à son épouse pour décrire sa routine : « Al Teatro solemos hir alguna vez que otra ; yo quando hai alguna opera buena, y nueva¹¹ ». De même, quand Manuel Areizaga Magallón trouve refuge à Toulouse avec sa femme et ses beaux-parents (sans doute pour fuir une épidémie de choléra), la famille s’abonne au théâtre pour toute la saison après s’être assurée que la troupe d’opéra qui va donner les représentations est de bon niveau¹². Il y a, certes, là, une histoire de prestige, mais pas uniquement. Sans tomber dans le cliché (faux, comme le souligne Christophe Charle) de la « diffusion de l’opéra [assimilé] à un processus affranchi des frontières culturelles et linguistiques¹³ », l’opéra présente, au moins dans certains cas, l’avantage d’être compris quel que soit l’endroit où il est joué. En effet, il constitue l’une des seules distractions possibles pour les deux fils du comte, à Bordeaux, tant qu’ils ne dominent pas le français¹⁴. Rappelons, toutefois, que les opéras circulent également en traduction, (avec parfois aussi des adaptations musicales¹⁵), ce qui limite donc en partie ce qui vient d’être dit. Ainsi, José María de Zavala Ortés de Velasco écrit à son oncle, lors de son séjour à Bordeaux : « Tienes mucha razon en decir que lo pasamos bien en esta, porque tenemos buena compañía de Opera, y de Opera Comica, lo que es una gran ventaja, el otro dia estuvimos á ver Yl trovatore, por supuesto traducido en Francés, y nos gustó mucho, sobre todo el tenor cantó muy bien¹⁶ ».

Si l’opéra évite le dépaysement et permet de fréquenter les élites de la ville, il s’agit aussi, dans le cas de la famille Zavala, d’une véritable passion, la plupart des hommes de la famille (et au moins Dolores, la fille du comte¹⁷) semblant avoir reçu une éducation musicale très poussée. Quand il s’installe à Paris avec ses fils pour leur faire étudier les sciences, le comte consacre une

-
10. Lettre de Manuel José de Zavala à son épouse Escolástica Salazar (Bagnères, 21/08/1818) : « Anoche estubimos en el Teatro que hay en esta, donde representaron Paulo y Virginia, y otra la del Prisonero ; que son piezas de opera muy decentes ». [Sign. 36.37, leg. 5522].
 11. Lettre de Manuel José de Zavala à son épouse Escolástica Salazar (Madrid, 28/08/1834). [Sign. 37.108, leg. 5676].
 12. Lettre de M.M. [probablement Mariana Magallón] à son amie Escolástica Salazar (Madrid, 23/10/1834) : « Mi hijo Manuel con su mujer y suegros se allan en tolosa de francia muy contentos dicen és ermosa ciudad que tiene un buen teatro una buena compañía de opera y que de consiguiente se an abonado á el por toda la temporada de Ynbierno ». [Sign. 28.20, leg. 3830].
 13. CHARLE, Christophe, « La circulation des opéras en Europe au XIX^e siècle », *Relations internationales*, vol. 155, n° 3, 2013, p. 11-31. www.cairn.info/revue-relations-internationales-2013-3-page-11.htm [19 août 2021].
 14. Lettre d’Ignacio de Zavala Salazar à sa mère, Escolástica Salazar (Bordeaux, 16/11/1824) : « Las noches que no haya Ópera ó vaile de gusto, no asistimos, porque no disfrutamos de las comedias, hasta que podamos entenderlas. » [Sign. 38.69, leg. 5772].
 15. Sur cette question, voir PORTO SAN MARTIN, Isabelle, « Aux frontières de la zarzuela (1849-1856) : Perspectives pour l’étude d’un genre et de ses liens avec l’opéra-comique au milieu du XIX^e siècle », *Revue de musicologie*, T. 95, n° 2, 2009, p. 335-357. Patrick Barbier parle même de « mixtures » à propos de ce que des arrangeurs faisaient subir, au début du XIX^e siècle, aux opéras venus d’ailleurs. Même Mozart sera massacré. Cf. BARBIER, Patrick, *La vie quotidienne à l’opéra au temps de Rossini et de Balzac, Paris (1800-1850)*, Paris, Hachette, 1987, p. 86-90 en particulier.
 16. Lettre de José María de Zavala Ortés de Velasco à son oncle, Ramón de Zavala Salazar (Bordeaux, 12/05/1858). [Sign. 58.44, leg. 1].
 17. Lettre de Manuel José de Zavala à sa fille Dolores (Paris, 11/07/1825) : « Supongo habreis tocado ya ó ensayado algunos de los papeles de musica que te embie. Dime que tales son ; por que no siempre se atina con buena musica ». [Sign. 46.38, leg. 7068].

somme importante à leur louer des instruments de musique et à acheter des partitions¹⁸. Les deux jeunes gens pratiquent pendant leur temps libre¹⁹, et l'acquisition et l'étude de partitions sont des sujets importants qui reviennent dans différentes missives²⁰. L'opéra est donc un spectacle auquel ils assistent en véritables connaisseurs, comme le montre le fait que José María de Zavala Ortés de Velasco refuse de quitter Madrid à la date prévue, afin de ne pas se priver des prochaines représentations d'opéra au *Teatro de los Campos Eliseos*²¹, ou les considérations techniques des uns ou des autres sur la qualité des chanteurs, la difficulté d'un opéra, etc²². C'est tout naturellement que les différents membres de la famille, de passage à Paris, fréquentent l'opéra et le Théâtre-Italien, avec une prédilection pour ce dernier²³, à la fois le meilleur pour les spectacles d'opéra mais aussi le plus sélect²⁴.

Or, comme on le rappelle souvent, aller au théâtre, à cette époque, est un acte de sociabilité qui dépasse très largement ce qui se passe sur scène. On y va tout autant pour le public que pour les comédiens et, de ce point de vue, la famille Zavala ne fait pas non plus exception. Ainsi, Miguel María de Alcívar écourte la lettre qu'il écrit à sa belle-mère afin d'aller au théâtre de Pampelune, et ce malgré la mauvaise qualité de la troupe : « Dejo á Ud. para seguir a la familia á oír una pesima compañía de canto que tenemos en este Teatro, pero como es una especie de tertulia en que nos reunimos tanto conocido se pasa el tiempo²⁵ ». Cet espace de sociabilisation est

-
18. Lettre de Manuel José de Zavala à son épouse, Escolástica Salazar (Paris, 28/12/1824) : il parle des sommes retirées « para el alquiler del piano, violin, papeles de musica, que todo se ba á llebar dinero, pero utilmente para los Muchachos ». [Sign. 37.11, leg. 5552].
 19. Lettre de Manuel José de Zavala à sa fille Dolores (Paris, 11/07/1825) : « En Casa es donde los dos hermanos hacen algun exercicio de Duos de piano y violin despues del paseo de la tarde ». [Sign. 46.38, leg. 7068].
 20. Lettre d'Ignacio de Zavala Salazar à son beau-frère Miguel María de Alcívar (Paris, ca. 1825) : « escribi últimamente á mamá sobre los sueños y la otra pieza de Rosini que tu pedias (...) : Harás lo que quieras visto lo que te decia entonces, y si quieres alguna pieza de Rosini de las puestas aqui para piano te la embiaremos ; pero me repito sobre lo que decia de la diferencia que hay de las arregladas aqui para el piano, y de las que he visto aí arregladas en Madrid. Yo aprendí en la casa de campo de la tía la overtura de la Semiramide que es una de las mexores operas de Rosini ; pero creo que peca por el mismo defecto de falta de harmonía en lo arreglado para el piano. (...) Si la hubiesen arreglado en en Madrid (por Nonó), me alegraría la adquirieseis para la vuelta ; y como yo confio bastante en mi memoria, la compararíamos ». [Sign. 46.38, leg. 7076].
 21. Lettre de Josefa Ortés de Velasco Urbina à son beau-frère, Ramón de Zavala Salazar (Madrid, 26/05/1865). [Sign. 56.8, leg. 16].
 22. Parmi de nombreux autres exemples : « voy generalmente á los teatros, pues en lo demas se me hace el tiempo muy largo, ya los he visto casi todos y no he encontrado ni uno que pueda compararse con el Real de Madrid, la grande Ópera me gusta porque el conjunto es bastante bueno y las decoraciones y la mise en scène magnificas pero los cantantes escepto alguna que otra honrosa escepcion como la Nilsson y Faure, son fatales, estos dos ultimos estan cantando ahora el Hamlet que es una Ópera de una musica dificil de comprender, asi es que generalmente á nadie gusta sino el cuarto acto que es el mas comprensible, sin embargo á mi me gustan mucho cuatro de los cinco actos de que consta y encuentro que es lo mejor que han cantado en Paris desde que yo vine. » Lettre de José María de Zavala Ortés de Velasco à son oncle Ramón de Zavala Salazar (Paris, 23/04/1868). [Sign. 58.44, leg. 17].
 23. Javier Ortés de Velasco Urbina parle du « Teatro Italiano, nuestro favorito » dans sa lettre à Ramón de Zavala Salazar, le beau-frère de sa soeur (Paris, 05/04/[1842]). [Sign. 56.1, leg. 35].
 24. BARBIER, Patrick, *La vie quotidienne à l'opéra...*, op. cit., p. 140-141 : « Dès la fin de la Restauration puis sous la monarchie de Juillet, le Théâtre-Italien jouira aux yeux de l'aristocratie d'un prestige nettement supérieur à celui de l'Opéra : considéré comme l'épicentre de l'art lyrique, rendez-vous incontesté de la *fashion* parisienne, il ouvrira ses loges aux noms les plus illustres de la noblesse ».
 25. Lettre de Miguel María de Alcívar à Escolástica Salazar (Pampelune, ca. 1840). [Sign. 15.12, leg. 1433].

à ce point important qu’Iñigo Ortés de Velasco n’hésite pas à avouer à Miguel María de Alcívar, le beau-frère de sa fille, sa solitude parisienne : « aun el Teatro que ofrece cosas tan buenas á todos los sentidos, es para mi sumamente fastidioso viendome sin algun conocido con quien hablar, á quien dirigirle la palabra²⁶ ». Et au théâtre, on a évidemment sa propre loge²⁷, lieu de réunion, sauf à être de passage dans une ville où personne ne peut vous accueillir dans sa loge à lui. Pourtant, eux-mêmes ne souhaitent pas toujours être vus et apprécient également d’être en retrait, signe suprême de distinction et façon de se faire remarquer plus encore, en se cachant. Miguel María de Alcívar écrit à sa belle-mère pour lui faire part d’un détail intéressant : « dire á Ud. una cosa que la gustara : Los de Antillon estan avonados al Teatro en un Palco tan reservado que no son vistos por nadie, y asta ponen celosias quando quieren²⁸ ».

C’est donc, dans l’ensemble, une pratique du théâtre qui correspond à celle que les spécialistes du théâtre de l’époque décrivent, dans les grandes lignes au moins, pour les classes aisées de la population en Espagne²⁹. En quoi, dès lors, cette pratique est-elle infléchie par les villes où elle se déroule ? Quelle incidence la capitalité a-t-elle sur la consommation théâtrale de la famille Zavala ?

26. Lettre d’Iñigo Ortés de Velasco à Miguel María de Alcívar (Paris, 11/12/ca.1825). [Sign. 85.47, leg. 4].

27. Miguel María de Alcívar fait allusion à la loge de la famille au théâtre de Pampelune (lettre à Escolástica Salazar, Pampelune, 23/05/1848) [Sign. 16.2, leg. 1586] ; Ángeles de Alcívar Zavala est régulièrement invitée dans la loge que les Antillón – une famille de Pampelune – a prise au théâtre de Tolosa (lettre d’Ángeles de Alcívar Zavala à sa grand-mère, Escolástica Salazar, Tolosa, 17/07/1839) [Sign. 17.11, leg. 1804] ; à Saint-Sébastien, une certaine Isabel s’occupe beaucoup d’une des petites-filles du comte et elle va l’emmener au théâtre, dans sa loge (lettre de Lucía de Altuna Zavala à sa grand-mère, Escolástica Salazar, Saint-Sébastien, 08/02/1851) [Sign. 18.56, leg. 2219] ; à Santander, c’est Duque, jeune marié, qui insiste pour inviter, autant de fois qu’elles le voudront, Margarita Garce de Acedo et ses filles, dans la loge qu’il a (lettre de Margarita Garce de Acedo à la nièce de son mari, Escolástica Salazar, Santander, 26/05/1836) [Sign. 25.5, leg. 3323]. Mieux encore, Ramón et sa femme sont invités dans la loge qu’ont, à l’Opéra de Paris, ses oncles d’Echaz qui se sont établis dans la capitale française (lettre de Ramón de Zavala Salazar à sa mère, Escolástica Salazar, Paris, 20/05/1855) [Sign. 39.40, leg. 6085]. On pourrait allonger la liste des exemples.

28. Lettre de Miguel María de Alcívar à sa belle-mère, Escolástica Salazar (Tolosa, 27/07/1839). [Sign. 14.93, leg. 1405].

29. Serge Salaün écrit : « Pendant toute la moitié du XIX^e siècle, l’opéra est la culture identitaire des classes dominantes, la vitrine culturelle d’une aristocratie et d’une haute bourgeoisie en expansion, l’emblème de leur volonté hégémonique [...]. [L’]opéra favorise la naissance d’une sociabilité complexe et, déjà, d’une culture urbaine, sous le signe du luxe, donc hors de portée des classes inférieures. L’opéra [...] devient un véritable lieu de vie ; on vient voir et se faire voir, c’est un lieu d’échanges et de rencontres, on y traite des affaires, des alliances, des mariages et on y étale les signes d’une position sociale [...]. Vers 1850, le vent a tourné. [...] Bien sûr, l’opéra reste le modèle de référence, l’apanage des classes huppées. » (SALAÜN, Serge, « Le théâtre espagnol entre 1840 et 1876 (“currinches”, “escribidores” y “garbanceros”) », in *Escribir en España entre 1840 y 1876*, Marie-Linda Ortega (dir.), Madrid, Visor Libros, 2002, p. 231-247. Citation p. 231-232.) Notons que dans une des lettres, Ramón de Zavala Salazar commente les rumeurs de mariage qui courent entre deux jeunes gens, uniquement parce qu’ils ont été vus ensemble au théâtre. (Lettre de Ramón de Zavala Salazar à sa mère, Escolástica Salazar, Vitoria, 13/09/1843. [Sign. 39.33, leg. 6013]).

2 - Théâtre et capitalité

La question de savoir si ces voyageurs ont vu très tôt, dans les villes capitales, des pièces qui n'arrivent que plus tard dans des villes non capitales se pose et relève presque de l'évidence. En Espagne, le dramaturge Zorrilla affirmait que son père, alors rapporteur [*relator*] à la Chancellerie de Valladolid, avait signé 72 000 passeports régionaux pour permettre à leurs détenteurs d'aller voir à Madrid *La pata de cabra*³⁰. Cet aspect se superpose, ici, à la question du passage des frontières, puisque certaines pièces (soit parce qu'elles sont françaises, soit parce qu'elles ont été importées avant à Paris, « méridien de Greenwich de la littérature » selon Pascale Casanova³¹) sont jouées en France avant de l'être en Espagne. De fait, quand José María de Zavala Ortés de Velasco, petit-fils du Comte, assiste, en 1858, à Bordeaux, à une représentation du *Prophète*, l'opéra de Meyerbeer n'a pas encore été joué à Madrid et ne le sera qu'en 1865³². Mais puisque c'est à Bordeaux et non à Paris que cette représentation a lieu, on voit bien que la capitalité ne joue pas ici³³.

Ce qui est indéniable, c'est que toute capitale, parce qu'elle est le siège d'un certain nombre d'organismes qui sont autant de relais de l'autorité, concentre en général une plus forte population, et une population de fonctionnaires notamment, de militaires et d'étudiants, le cas échéant, qui constituent une grande partie du public théâtral de l'époque. De plus, la nécessité de pouvoir accéder à ces relais du pouvoir favorise la création d'infrastructures routières et ferroviaires qui rendent ces lieux accessibles à un éventuel public extérieur. Enfin, les villes capitales, quelle que soit l'échelle du territoire dont elles occupent le centre administratif, sont susceptibles d'attirer une population flottante, de passage, qui peut mettre à profit un séjour imposé pour aller au théâtre. Ce dernier point est particulièrement visible à Paris notamment, où les théâtres sont plus nombreux à proximité des gares et des hôtels confortables³⁴.

Puisque le nombre de spectateurs est, potentiellement au moins, ne serait-ce que numériquement si on le rapporte au nombre d'habitants, plus élevé dans ces capitales, la première différence que l'on observe dans la consommation théâtrale est celle d'un choix possible. En effet, dans les villes pourvues d'un seul théâtre, le spectateur décide s'il va ou non au théâtre, mais ne décide pas du spectacle qu'il verra. À Paris et Madrid, il faut, de plus, sélectionner une œuvre (ou un auteur, ou un/une comédien(ne) célèbre, autant de critères concurrentiels à l'heure de faire son choix). Le panorama évolue au fil des 70 ans de notre étude, dans toutes les villes étudiées. Du Madrid du début du XIX^e, avec trois salles « en piteux état³⁵ », on passe à celui de 1859, avec 11 salles

30. Ce que rappelle David T. Gies, p. 103 dans GIES, David T., *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, Traduction de Juan Manuel Seco.

31. CASANOVA, Pascale, « Paris, méridien de Greenwich de la littérature », in *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes*, Christophe Charle et Daniel Roche (dir.), Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, p. 289-296.

32. *Boletín de loterías y de toros*, 11/4/1865, n° 737, p. 3. « Revista de teatros » : « ...*Il Profeta*, grande ópera del ilustre Meyerbeer, que, si no estamos equivocados, se canta en Madrid por primera vez ».

33. En revanche, c'était bien dans une capitale (à Paris) qu'Íñigo Ortés de Velasco (*consuegro* du Comte de Villafuertes) avait vu, lui, *Le Prophète*, dès le 23 juin 1851, et il en décrivit la spectaculaire mise en scène, le lendemain, à ses enfants. (Paris, 24/06/1851) [Sign. 48.76, leg. 7334].

34. CHARLE, Christophe, *Théâtres en capitales...*, op. cit., p. 32.

35. MOISAND, Jeanne, *Scènes capitales. Madrid, Barcelone et le monde théâtral fin de siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 2013, p. 60. C'est cette auteure que je suis pour la description du panorama théâtral de Madrid qui suit.

pour atteindre les 26 théâtres (auxquels s’ajoutent des salles mineures et d’innombrables cabarets et cafés) en 1882. À Paris, comme le rappelle Olivier Bara, à la suite de la Révolution française qui supprime, en 1791, le privilège théâtral, les salles s’étaient multipliées jusqu’à ce que les décrets napoléoniens de 1806-1807 rétablissent ce privilège, limitant à 8 le nombre de théâtres autorisés dans la capitale et spécifiant le répertoire de chacun. Pourtant, peu à peu, l’activité théâtrale va croître, connaître une législation plus permissive³⁶ et c’est ainsi que Christophe Charle dénombre 21 théâtres en 1850, 40 en 1874, avant que leur nombre ne redescende à 26 en 1880³⁷. À Bordeaux, le Grand-Théâtre, avec une capacité de 1 700 places, est inauguré en 1780³⁸ et il reste le théâtre phare de la ville même si, selon les époques, il en existe jusqu’à quatre autres³⁹. Dans les villes espagnoles, les théâtres se construisent au fur et à mesure du XIX^e siècle et participent, pour certains, d’une stratégie de prestige des élites de la ville (et d’une nouvelle vision de l’urbanisme⁴⁰). Une visite touristique d’une ville peut englober le théâtre, vécu comme un monument « à voir ». Ainsi, à Saint-Sébastien, en 1846, Celestina écrit à sa tante Escolástica qu’ils sont allés « aver el pueblo, y por la tarde al muelle; ayer por la mañana, vimos la Sala de ayuntamiento, Casa de Vaños y Teatro⁴¹ ». Cet urbanisme d’un nouveau genre a modifié la conception des théâtres en France dès le XVIII^e et, en 1855, c’est Bordeaux que certains membres de la famille visitent avec un regard architectural : « Ayer recorrimos parte de la poblacion y vimos la Bolsa el palacio de Justicia el camposanto y el teatro⁴² ». Se doter d’un théâtre digne de ce nom devient donc une nécessité et, à Santander, la construction du théâtre, financée par une société de particuliers, s’achève en 1837 : l’édifice peut accueillir 1 000 spectateurs⁴³. À Saint-Sébastien, le vieux théâtre obsolète et mal placé ne fait plus l’affaire aux yeux des notables de la ville qui font voter à la *Diputación provincial* la construction d’un nouvel édifice, adapté à sa catégorie de ville balnéaire, en décembre 1843⁴⁴. Le théâtre de Pamplune, d’une capacité de 800 places, est quant à lui construit en 1840-44⁴⁵. Vitoria, plus précoce,

36. BARA, Olivier « Les spectacles », in *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Eve Thérenty et Alain Vaillant (dirs.), 2013, p. 1059-1075, en particulier p. 1063-1064. Version en ligne. www-numeriquepremium-com.janus.bis-sorbonne.fr/content/books/9782847365436#toc-articles [22 août 2021].

37. CHARLE, Christophe, *Théâtres en capitales...*, op. cit., p. 25.

38. *Histoire du Grand Théâtre*, www.opera-bordeaux.com/histoire-2299 [19 janvier 2022].

39. COUSTET, Robert, « Le Théâtre Français de Bordeaux », in *Victor Louis et le théâtre : scénographie, mise en scène et architecture théâtrale aux XVIII^e et XIX^e siècles : actes du colloque tenu les 8, 9 et 10 mai 1980 à Bordeaux à l’occasion du bicentenaire de l’inauguration du Grand Théâtre*, Paris, Éditions du CNRS, 1982, p. 199-207.

40. RABREAU, Daniel, *Apollon dans la ville. Essai sur le théâtre et l’urbanisme à l’époque des Lumières*, Paris, Éditions du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2008.

41. Lettre de Celestina Salazar Zavala du 7 avril 1846 à Escolástica Salazar, depuis Saint-Sébastien. [Sign. 34.9, leg. 4988].

42. Lettre de Ramón Zavala Salazar et son épouse à Lucía de Altuna Zavala, leur nièce (Bordeaux, 05/05/1855). [Sign. 39.40, leg. 6082].

43. MADOZ, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico. Santander*, Valladolid, Ambito ediciones, 1984, édition facsimil de *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1845-1850, p. 238.

44. MADOZ, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico. Guipúzcoa*, Valladolid, Ambito ediciones, 1991, édition facsimil de *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1845-1850, p. 189.

45. MADOZ, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico. Navarra*, Valladolid, Ambito ediciones, 1986, édition facsimil de *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1845-1850, p. 295.

dispose d'un théâtre, dès 1821, et le bâtiment est considéré comme un des plus beaux de la ville qui abrite, en outre, un *liceo artístico y literario* et diverses associations théâtrales⁴⁶. Certaines villes, peut-être parce qu'elles eurent un rôle phare dans le passé, avaient un théâtre depuis longtemps. À Saragosse, l'ancien édifice est ravagé par un incendie en 1778 mais la mairie en reconstruit un, au même emplacement, dès 1779. C'est toujours le même édifice dans les années 1850, même s'il a subi des travaux et aménagements, et sa capacité est de 1 600 places⁴⁷. De même, Valladolid hérite son théâtre du XVIII^e siècle et y apportera de nombreuses modifications tout au long du XIX^e, destinées, entre autres choses, à accueillir différemment le public — ou des publics différents. Si, au début des années 1840, sa capacité officielle était de 800 places, un rapport de 1845 montre que les gérants vendaient systématiquement 100 à 150 places supplémentaires⁴⁸. On sait, par le contenu des lettres du corpus, que Laguardia, capitale de *comarca*, possédait, en 1844, un théâtre, dont il est dit qu'il est peu confortable à cause de sa mauvaise isolation thermique⁴⁹.

On l'aura compris, la grande ville suppose la possibilité d'un choix, souvent inexistant dans une cité plus réduite. Ou même, la possibilité d'un théâtre. À Laguardia, María Micaela s'amuse à décrire à sa belle-sœur la venue d'habitantes de Leza (bourgade distante de 7 kms) pour une représentation sans doute amateur à laquelle elles assistent parées de leurs plus beaux atours, comme il convient pour un voyage « à la capitale » : « La noche de San Tiago huvo una bonita funcion Teatral; dos Comedias cortitas, y una Tonadilla, en la que desempeño Dn. Pablo el papel de Sacristan, con mucha propiedad; la concurrencia fue mui numerosa, y lucida asta de forasteros, Damas de Leza, de mucha pañueleta de Tul etc. etc.⁵⁰ ».

Par-delà ce premier constat, il importe de souligner que les différents correspondants ont un sens aigu de la spatialisation du territoire et de la hiérarchie qui s'établit entre les différents espaces. Ainsi, en 1824, le comte explique à son épouse combien les distances dans Paris sont grandes, posant la question du choix de lieu de résidence, ni trop éloigné du lieu d'études de ses fils, ni des théâtres, dont il considère obligatoire de profiter : « Lo que aqui falta es tiempo, particularmente por las grandes distancias que hai que andar para asistir á las Escuelas. Estas estan á distancia del Ateneo (...). Estan tambien lexos aquellas de los Teatros, que alguna vez que otra es menester que concurren⁵¹ ». Cette particularité, liée à l'extension de la ville, se double, toutefois,

46. MADDOZ, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico. Rioja*, Valladolid, Ambito ediciones, 1991, edición facsímil de *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1845-1850, p. 205.

47. MADDOZ, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico. Zaragoza*, Valladolid, Ambito ediciones, 1991, edición facsímil de *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1845-1850, p. 336. Madoz rappelle que Saragosse a eu son université dès le XIV^e siècle (p. 339).

48. DIEZ GARRETAS, Rosa, *El teatro en Valladolid en la primera mitad del siglo XIX*, Valladolid, Diputación provincial : Institución cultural Simancas, 1982, p. 29-39. Comme on le sait, Valladolid fut même lieu de résidence de la cour jusqu'à ce qu'en 1561 Philippe II décide de faire de Madrid la capitale pérenne du royaume. La ville a de nouveau le statut de villa de Corte, de 1600 à 1606.

49. Le 14 juin 1844, María Micaela de Zavala écrit à sa belle-sœur, Escolástica, et explique « tampoco la veremos [la comedia] si aprieta el calor como estos dias, por que el Teatro es á tejavana, de consiguiente le penetra lo mismo el frio, que el calor ». [Sign. 40.4, leg. 6119].

50. Lettre de María Micaela de Zavala à sa belle-sœur, Escolástica Salazar (Laguardia, 27/07/1845). [Sign. 40.5, leg. 6134].

51. Lettre de Manuel José de Zavala à son épouse, Escolástica Salazar (Paris, 2/12/1824). [Sign. 37.12, leg. 5553].

d'un rapport aux distances qui est autre, et cela de par son statut de capitale. En effet, c'est le même comte qui explique à son gendre, Miguel María de Alcívar, un an plus tard : « Ya sabras de la paseata que proyectamos dar por las bacaciones, de Agosto á Septiembre, á Bruselas é ymediaciones, que es como si se fuese de Tolosa á Vitoria, ó poco mas⁵² ». L'accessibilité de ces villes capitales, si faciles à rallier, raccourcit les distances.

Et parce que la hiérarchie peut jouer différemment selon les époques ou les comparaisons établies, la façon même de nommer les villes peut varier. C'est tout d'abord la ville de Pampelune qui reçoit plusieurs qualificatifs, tous révélateurs. Si en 1840, Ignacio de Alcívar Zavala parle de « pueblo » quand il compare la ville à Tolosa⁵³, en 1849, Miguel María de Alcívar insistera sur son caractère de capitale, dans une formule amusée qui souligne, en réalité, le fait que Tolosa, où habite la destinataire, est désormais, également, une ville capitale⁵⁴, puisque la ville est la capitale de Guipuzcoa, en lieu et place de Saint-Sébastien, de 1844 à 1854⁵⁵. Cette fonction nouvelle est suffisamment importante pour qu'Esteban Zurbano décide de ne nommer Tolosa que par la périphrase « la capital de Guipuzcoa » dans une lettre de 1850⁵⁶. De même, sous la plume de Ramón de Zavala Salazar, Vitoria aura tantôt le statut de « pueblo⁵⁷ », tantôt celui d'une « pequeña corte⁵⁸ ». C'est la mise en rapport de cette ville avec sa résidence beaucoup plus rurale de la Rioja qui entraîne cette dénomination, puisque Ramón écrit :

la vida que hagamos en la Rioja [ils vont à La Bastida, puis à Laguardia] será muy diferente de la que hacemos en esta pequeña corte; haqui por ejemplo, hacemos muchas visitas, poniendonos para ello, muy elegantes; salimos á menudo á pasearnos en coche, y vamos al Teatro por la noche; y esto último lo hacemos todas las noches; y en la Rioja, pensamos andar siempre vestidos de caza, con nuestros grandes zapatos llenos de clavos, y polvorin y perdigonera⁵⁹.

Ce qui est en jeu, c'est donc tout d'abord un rapport à l'espace conditionné par les liens entre les différentes villes, mais aussi par la sociabilité qui s'y déploie. Il faut, de ce fait, sans doute faire retour sur les spectacles choisis par nos différents correspondants. On l'a dit, le choix n'est pas toujours possible et, quand il l'est, il semble s'orienter vers l'opéra. Mais, en réalité, il convient

52. Lettre de Manuel José de Zavala à son gendre, Miguel María de Alcívar (Paris, 9/05/1825). [Sign. 46.38, leg. 7062].

53. Lettre d'Ignacio de Alcívar Zavala à sa grand-mère, Escolástica Salazar (Pampelune, 17/02/ca. 1840). [Sign. 17.15, leg. 1819].

54. Lettre de Miguel María de Alcívar à sa belle-mère, Escolástica Salazar (Pampelune, ca. 1849). La lettre commence ainsi : « En las Capitales (mi querida Mama) cojemy la pluma á horas avanzadas... » [Sign. 16.22, leg. 1618].

55. Sur ce changement de capitale, voir PRO, Juan, *La construcción del Estado en España. Una historia del siglo XIX*, Madrid, Alianza editorial, 2019, p. 215-216. Plus généralement, pour tout le processus de division territoriale et la réforme de Javier de Burgos, on consultera la même source (« la construcción del territorio », p. 204-216).

56. Lettre d'Esteban Zurbano (mari d'une des petites-filles du comte, María Ángeles) à l'oncle de celle-ci, Ramón de Zavala Salazar (Pampelune, 08/05/1850). [Sign. 60.17, leg. 11].

57. Lettre de Ramón de Zavala Salazar à sa mère, Escolástica Salazar (Vitoria, 20/09/1846). [Sign. 39.35, leg. 6033].

58. Lettre de Ramón de Zavala Salazar à sa mère, Escolástica Salazar (Vitoria, 13/10/1845). [Sign. 39.34, leg. 6025].

59. *Ibid.*

de prendre en considération le lieu de ces divertissements. À Madrid et Paris, il n'est question que d'œuvres relevant d'une culture que l'on pourrait nommer élitiste et la seule infraction parisienne vraiment visible, le désir d'aller voir une pièce beaucoup plus populaire, est justifiée par le fait que tout le monde y va. Ainsi, après avoir répété qu'en temps normal il fréquente assidûment le Théâtre-Italien et celui du Palais Royal, Javier Ortés de Velasco Urbina écrit : « pero la que ahora llama la atencion es una que representan en el Circo-Olimpico, titulada Le Chien des Pyrénées, en donde un perro hace el principal papel y dicen que hace cosas extraordinarias y dignas de hacer el viaje del Boulevard du Temple ; yo pienso ir á verla un dia de estos⁶⁰ ». De même, à Madrid, en 1839, quand « las chicas » vont voir la célèbre comédie de magie *La pata de cabra*, dix ans ont passé depuis la première de la pièce et, non contente d'avoir attendu si longtemps pour que ses petites-filles y aillent, María Micaela de Zavala rapporte leurs paroles : « que es solo para vista una vez segun dicen⁶¹ ». C'est bien un écart, mais tout petit, et qui ne se reproduira plus, alors que la pratique théâtrale de l'époque consiste au contraire à voir et revoir plusieurs fois les œuvres. Mais dans des villes plus petites, au prestige moindre, d'autres types de spectacles sont parfaitement admissibles. Montée en ballon, chiens savants ou équilibristes, on l'a dit, font les délices de certains à Pampelune, de même qu'une autre comédie de magie qui, cette fois, attire presque toute la famille : le 31 janvier 1847, Miguel María de Alcibar est resté seul avec les domestiques pendant que tous les autres allaient voir *Los polvos de la Madre Celestina*⁶². Cette sociabilité à plusieurs niveaux est visible dans l'ironie que l'on sent poindre sous la plume de María Micaela, à Laguardia, quand elle explique à sa belle-sœur que ses visiteurs « han disfrutado de todas las diversiones propias del tiempo, no siendo la que menos les ha gustado el Circo, pues dice es una buena compañía de Caballos, y Chinos, que trabajan bien⁶³ ».

3 - Madrid et Paris, capitales nationales

Par ailleurs, c'est la réception même des pièces qui, plus largement, est infléchie par la capitalité, du fait des dispositifs annexes que l'on y trouve pour faire la publicité du théâtre. Quand ils sont à Madrid ou Paris, les Zavala ont un accès à la presse spécialisée et se montrent sensibles aux informations visibles sur les affiches placardées dans l'espace urbain ou entendent ce qui se dit dans les cercles informés. Ainsi, la première représentation à Paris de *Semiramide* de Rossini déclenche un véritable duel entre deux cantatrices, Madame Fodor et Giuditta Pasta, en

60. Lettre de Javier Ortés de Velasco Urbina à Ramón de Zavala Salazar, le beau-frère de sa sœur (Paris, 05/04/[1842]) [Sign. 56.1, leg. 35].

61. Lettre de María Micaela de Zavala à sa belle-sœur, Escolástica Salazar (Madrid, 30/04/1839) [Sign. 40.3, leg. 6102].

62. Lettre de Miguel María de Alcibar à sa belle-mère, Escolástica Salazar (Pampelune, 31/01/1847) [Sign. 15.79, leg. 1539].

63. Lettre de María Micaela de Zavala à sa belle-sœur, Escolástica Salazar (Laguardia, 04/03/1846). [Sign. 40.6, leg. 6144].

1825⁶⁴. Ignacio de Zavala Salazar est au courant de l'affaire, qu'il résume à son oncle quelques jours avant la première : « van á darla por 1^a vez en Paris, el martes proximo, para la entrada en este teatro italiano de Mme. Fodor, que como es francesa, tiene anticipadamente muchos elogiadores. No obstante, los apasionados de la Pasta la creen muy inferior á ella, y aun adelantan que tiene miedo de presentarse á su lado en el teatro⁶⁵ ».

Christophe Charle insiste sur ce rôle de la presse spécialisée (notamment) qui médiatise la réception des pièces et il explique : « Avec le développement de la presse et de la publicité, des tournées des troupes de la capitale vers la province et d'un pays à l'autre, le futur spectateur a déjà "entendu et vu", en tant que lecteur de journaux et habitué de multiples espaces de sociabilité urbains (cafés, salons, etc.) la pièce dont on parle⁶⁶ ». Or, ce qui est on ne peut plus vrai dans le cas de Madrid et Paris, semble, à l'inverse, ne pas du tout fonctionner quand nos correspondants se trouvent ailleurs que dans ces capitales. À Paris, non seulement il existe une presse spécialisée, mais, de plus, le théâtre occupe une très grande place dans la presse quotidienne, à travers une multiplicité de rubriques, comme le rappelle Olivier Bara⁶⁷. Les sources d'information sont abondantes. À Madrid, il y a une presse théâtrale spécialisée depuis le XVIII^e siècle, mais elle est souvent très éphémère (la plupart des journaux durent moins d'un an) et ne devient vraiment régulière, ou à peu près, qu'à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle⁶⁸. En général, les quotidiens donnent le programme des principaux théâtres, mais rarement celui des petites salles. Pour l'Espagne, en province, outre l'absence d'une presse spécialisée sur les seuls spectacles, la presse généraliste se développe beaucoup plus lentement. Fernández Sebastián parle, pour la décennie 1850-60, d'un quasi-monopole de la presse madrilène et, en 1860, la presse du Pays Basque représente 1% de l'ensemble. De plus, ces journaux n'ont, le plus souvent, qu'une diffusion locale⁶⁹. On sait que certains périodiques madrilènes avaient des abonnés dans tout le pays, de même que la presse française s'exportait outre-Pyrénées, mais nos correspondants ne paraissent pas être concernés. En effet, à l'inverse de ce que l'on a pu observer pour Madrid et Paris, pour les spectacles auxquels ils assistent en province, les membres de la famille ne semblent pas rechercher d'information, pas même celle qu'ils pourraient trouver dans la presse madrilène ou étrangère.

La presse ne joue donc son rôle d'informateur et de prescripteur que dans les seuls cas de Paris et Madrid, apparemment, et la famille n'échappe pas, par ailleurs, à la réputation de Paris comme capitale mondiale des divertissements. Ce poids plus ou moins conscient de Paris, à l'aune duquel tout ou presque se mesure, réapparaît régulièrement dans la correspondance. Sans doute est-

64. Tout l'affrontement est analysé par MENCIASSI-AUTHIER, Catherine, « La profession de chanteuse d'opéra dans le premier XIX^e siècle. Le cas de Giuditta Pasta », *Annales historiques de la Révolution française*, Vol. 379, n° 1, 2015, p. 183-201. Cf. en particulier p. 188-193.

65. Lettre d'Ignacio de Zavala Salazar à son oncle, Miguel María de Alcibar (Paris, 1825). [Sign. 46.38, leg. 7076].

66. CHARLE, Christophe, *Théâtres en capitales...*, *op. cit.*, p. 243.

67. BARA, Olivier « Les spectacles », *op. cit.*

68. GÓMEZ REA, Javier « Las revistas teatrales madrileñas (1790-1930) », *Cuadernos de bibliografía de las artes escénicas*, n° 3 (1995) [réédition de l'article publié dans *Cuadernos Bibliográficos*, Publicación periódica del CSIC. n° 31, 1974.] www.teatro.es/publicaciones/cuadernos-de-bibliografia-de-las-artes-escenicas-las-revistas-madrilenas-1790-1930 [5 octobre 2021].

69. FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier, « La difusión de la prensa vasco-navarra a mediados del siglo XIX. Una aproximación cuantitativa », *Cuadernos de Sección. Medios de Comunicación*, 4, 1991, p. 107-138, cf. en particulier p. 130.

il difficile de s'y soustraire, puisque c'est toute la pratique des spectacles d'alors qui se plie à cette domination parisienne. Ainsi, en 1858, à Bordeaux, José María de Zavala Ortés de Velasco rapporte que : « El teatro ha estado muy animado esta semana, porque ha habido una famosa cantatriz de la Grande Ópera, que ha cantado el Barbero de Sevilla y el Profeta⁷⁰ ». Il précise, un mois plus tard, que la cantatrice est toujours là, responsable de la même effervescence mais que, en revanche, quand elle ne chante pas, le théâtre est presque désert⁷¹. Déjà, en 1800, le comte faisait remarquer, lors de son séjour parisien : « Ante ayer estube tambien en la Opera endonde dieron una pieza de las mejores y canto el mejor cantor que tiene la Francia, y quieren decir la Europa⁷² ». Dès lors, José María de Zavala Ortés de Velasco semble échapper à cette doxa et se montrer original quand, en 1868, il dresse à son oncle le tableau d'un Paris où les spectacles sont loin de pouvoir égaler ceux de Madrid. Ainsi, après avoir fait le tour des théâtres, il s'exclame : « no he encontrado ni uno que pueda compararse con el Real de Madrid », avant d'ajouter : « Los Ytalianos, fuera de la Patti no valen gran cosa, es cien veces mejor la compañía que tienen en Madrid. » Toutefois, il n'ignore pas la réputation de Paris comme scène scandaleuse et succombe donc à un autre cliché en écrivant, juste après : « Respecto á los teatros de verso hay poco que ponderar pues no se representan sino piezas muy antiguas ó comedias escandalosas, les filles de marbre era ejemplar al lado de Paul Forestier que se esta dando con gran éxito en el Teatro Francés⁷³ ». On renverra, une fois encore, aux propos de Christophe Charle qui montre comment, quand ils souhaitent offrir un théâtre « national » à leurs compatriotes, les dramaturges étrangers, en parlant des pièces françaises mettent, sous l'adjectif « français », « des pièces parisiennes, qui ont vu les feux de la rampe et connu le succès sur les scènes de la capitale, mais colportent [...] une conception immorale voire amoral, propre à un pays à la dérive depuis la Révolution⁷⁴ ». L'évolution lisible entre l'admiration du comte en 1800 et les critiques de son petit-fils en 1868 est le reflet, finalement, de l'évolution politique de la famille Zavala au cours des 70 années de notre étude.

70. Lettre de José María de Zavala Ortés de Velasco à son oncle, Ramón de Zavala Salazar (Bordeaux, 25/12/1858) [Sign. 58.44, leg. 2].

71. « El teatro sigue muy animado pues todavía no se ha marchado la cantatriz de la grande Ópera de Paris, sobre todo los dos días que ha cantado el Trovatore, ha estado el teatro enteramente lleno, pero en cambio cuando no canta ella esta muy desanimado, yo he estado á ver Giralda y les Diamants de la couronne, que son dos Operas comicas muy bonitas, no sé si las habrás visto en Paris y no habia casi nada de gente ». Lettre de José María de Zavala Ortés de Velasco à son oncle Ramón de Zavala Salazar (Bordeaux, 16/01/1859) [Sign. 58.44, leg. 3].

72. Lettre de Manuel José de Zavala à son épouse, Escolástica Salazar (Paris, 21/11/1800) [Sign. 87.10, leg. 6].

73. *Les filles de marbre* (de Théodore Barrière et Lambert Thiboust) est un drame en 5 actes mêlé de chant, créé au théâtre du Vaudeville, le 17/05/1853. *Paul Forestier* (d'Émile Augier) est une comédie en 4 actes, créée au Théâtre Français le 25/01/1868. Il s'agit, dans les deux cas, d'infidélités féminines.

Lettre de José María de Zavala Ortés de Velasco à son oncle, Ramón de Zavala Salazar (Paris, 23/04/1868). [Sign. 58.44, leg. 17].

74. CHARLE, Christophe, *Théâtres en capitales...*, op. cit., p. 310.

Conclusion

À la fin de ce parcours des théâtres en capitales, quelles conclusions pouvons-nous tirer de cette correspondance ? La sociabilité théâtrale de cette famille nous en dit tout autant sur les pratiques théâtrales des élites espagnoles de province que sur la société dans laquelle elles s'inscrivent et où les nobles ont une place à tenir et ce, y compris quand ils s'amuse. Tout férus d'opéra qu'ils soient, ces nobles verront d'un mauvais œil le mariage de la jeune marquise de Gauna avec un ténor⁷⁵, Lázaro Puig, Flavio de son nom de scène, relativement brillant même si l'histoire de l'opéra n'a pas retenu son nom⁷⁶. On le sait, même à Paris, la haute société se bat pour inviter compositeurs et chanteurs, mais elle ne les traitera jamais sur un pied d'égalité, loin de là⁷⁷. De même, se mêler au petit peuple n'est pas souhaitable et lorsqu'il se trouve à Paris au moment du sacre de Charles X, le comte décrit très négativement un certain nombre des festivités annoncées : « Y en quanto á coronacion ó sus fiestas aqui se combiene en que para forasteros nada ó mui poco habra que ver por ello ; Teatros gratis, que seran para una muchedumbre de manjares⁷⁸ ». Quand elles ont lieu, il en apprécie le faste, mais reste éloigné des théâtres : « Hoi no hai fiesta ninguna ; sino la de Teatros para todo el que quiera y pueda entrar de balde que sera una confusión⁷⁹ ».

Or, en 1801, le comte se trouvait déjà dans la capitale française et il avait assisté au même genre de festivités publiques pour célébrer la paix de Lunéville, entre la France et l'Autriche. Accompagné de son ami Eguía, il alla de célébration en célébration et en fit le récit à son épouse :

á la mañana vimos la proclamacion; comimos á buena hora, y recorrimos por los teatros, observando la multitud de gentes de que estaban llenos, y el buen orden que reynaba sin embargo; muy raro en una reunion ynnumerable de las gentes de mas baja educacion, que á pesar del gran ruydo y bullicio que havia en los entre actos, escuchaban con la mayor atencion quando empezaban los Actores á representar⁸⁰.

75. « esta es la actual Marquesa de Gauna joben de unos 20 años, esta se casa con un tal Puy joven muy buena figura y de una habilidad en el Canto sorprendente : como que aprendido la musica en él Conserbatorio de Paris abiendo despues sido su Maestro el famoso Rubini ; á si es que cuantos an Oido aquel, y án Oido á este dicen és identico en el modo de cantar : este tiene en el dia á su Papa de Gefe politico de aqui : El nobio no tiene ni oficio ni beneficio ; ni metalico alguno por si, para poder susistir á si és que todos aseguran que casandose para poder sostenersen ; él ha dicho se contratara en el teatro de Paris para tener que Comer ; y á si abla de hacerlo por que tampoco ella con su Marquesado puede hacer habilidades por que á duras penas creo la da al cabo del año doce mil reales. Triste Renta por cierto : Esta boda segun tengo entendido no la aprueban de ningun modo sus tios los de Ezpeleta, mas ella dicen esta muy encaprichada, y decidida hacerla ». Lettre de Mariana Magallón à son amie, Escolástica Salazar (Madrid, 20/01/1840) [Sign. 29.3, leg. 3935].

76. Sur ce ténor, on lira GARCÍA DE LA PUERTA LÓPEZ, Vicente, *Lázaro Puig. Marqués, divo de ópera y profesor de canto de Julián Gayarre*, Madrid, Vision Libros, 2020. Colección Tenores históricos españoles, IV.

77. BARBIER, Patrick, *La vie quotidienne à l'opéra...*, op. cit., p. 190-192.

78. Lettre de Manuel José de Zavala à son gendre Miguel María de Alcívar (Paris, 09/05/1825) [Sign. 46.38, leg. 7062].

79. Lettre de Manuel José de Zavala à son gendre Miguel María de Alcívar (Paris, 07/06/1825) [Sign. 46.38, leg. 7065].

80. Lettre de Manuel José de Zavala à son épouse, Escolástica Salazar (Paris, 23/03/1801) [Sign. 87.10, leg. 27].

Stupeur, donc, face à ce petit peuple qui se tient bien et qu'il juge étonnamment respectueux des comédiens et du spectacle. On sait que le public italien, par exemple, était beaucoup plus dissipé que le public parisien (celui de l'Opéra et, plus encore, du Théâtre-Italien) puisqu'il ne « rest[ait] en place et ne fai[sai]t silence que pour les grands airs⁸¹ ». Existe-t-il, là aussi, entre public français et public espagnol, une véritable différence ? C'est peu probable et sans doute se trouve-t-on devant un degré de haute civilisation tout à fait fantasmé — ou une « peur du peuple » démentie par les faits. Christophe Charle souligne à quel point les élites étrangères recherchent cette sociabilité des théâtres parisiens pour se donner l'impression d'être « à la pointe de la civilisation européenne⁸² ». Par leurs différents comportements, adaptés aux différentes échelles des villes capitales qu'ils traversent, les membres de la famille Zavala montrent bien que « le théâtre en capitale est une mise en représentation de l'élite nationale, [et que] la société du spectacle de Paris, comme capitale théâtrale internationale, met en abyme cette fonction⁸³ ».

81. BARBIER, Patrick, *La vie quotidienne à l'opéra...*, *op. cit.*, p. 149.

82. CHARLE, Christophe, *Théâtres en capitales...*, *op. cit.*, p. 340.

83. *Ibid.*, p. 349.