CHRISTOPHE CHARLE
(SOUS LA DIRECTION DE)

LE TEMPS DES CAPITALES CULTURELLES

XVIIIe-XXe SIÈCLES

Conclusion de Daniel Roche

Epoques
CHAMP VALLON

Extrait de la publication

ÉPOQUES
EST UNE COLLECTION
DIRIGÉE PAR
JOËL CORNETTE

Illustration de couverture :
John Orlando Parry : Affiches à Londres.

© 2009, CHAMP VALLON, 01420 SEYSSEL
WWW. CHAMP-VALLON. COM
ISBN 2-87673-512-5
ISSN 0298-4792

LE TEMPS DES CAPITALES CULTURELLES

Extrait de la publication

Le présent ouvrage est publié
avec le concours du Collège de France
et de l'Institut Universitaire de France

Extrait de la publication

Christophe Charle
(sous la direction de)

LE TEMPS DES CAPITALES CULTURELLES

XVIIIe-XXe SIÈCLES

TEXTES DE

Giovanna Capitelli
Sophie Cœuré
Maria Pia Donato
Charlotte Guichard
Béatrice Joyeux-Prunel
Matteo Lafranconi
Antoine Lilti
Véronique Tarasco-Long
Bénédicte Savoy
Mélanie Traversier
Stéphane Van Damme
Blaise Wilfert-Portal

conclusion de
Daniel Roche

Champ Vallon

Extrait de la publication

Cet ouvrage est dédié aux enfants des auteurs :

« Augustin, Guilhemette et Raphaël
Juliette et Zoé
Lisa, Louise, Diane et Hugo
Justine
Marie et Louise
Léonie
Louise
Marianne et Raphaël
Olivier »

INTRODUCTION

Christophe Charle

Extrait de la publication

Le temps des capitales culturelles

> « [...] D'ici peu, il n'y aura ni ruines ni monuments dignes de voyage : chaque ville, chaque nation, s'efforce d'annihiler son originalité traditionnelle, dans ses façons comme dans ses édifices, dans les règles de la police comme dans les vitrines des bijoutiers pour s'offrir le style parisien. Au Caire, ville des califes, il y a des copies de Mabille, et les oulémas oublient les gentilles métaphores des poètes persans, pour répéter les bons mots du *Figaro* : le premier son que j'ai entendu en pénétrant les murailles de Jérusalem, ce fut le cancan de la *Belle Hélène* ; et il sortait de l'habitation d'un rabbin, d'un docteur de la sainte loi ; sur les bords du Jourdain, sur le sable doré, que les pieds de Jésus ont foulés, j'ai trouvé deux vieux cols en papier, du modèle Smith : je sais bien qu'ils n'appartenaient pas au Sauveur, ni au Précurseur, mais ce qui est vrai c'est qu'ils étaient là et qu'ils dépoétisaient assez ce rivage sacré.
> Le monde devient peu à peu une contrefaçon universelle du Boulevard et de Regent Street. Et le modèle des deux villes est si envahissant que, plus une race perd son originalité et se perd sous la forme française ou britannique, plus elle se considère elle-même civilisée et méritant les applaudissements du *Times*. »

Eça de Queiroz, l'écrivain portugais auteur de ces lignes, évoque ici de manière plaisante en 1880 l'un des phénomènes culturels majeurs de la période allant des Lumières à « l'âge des extrêmes » : la diffusion de plus en plus large, à partir de quelques grands centres urbains, principalement européens, d'innovations culturelles englobant aussi bien la musique que la littérature, la presse éphémère que les façons de s'habiller, les goûts esthétiques que le mode de vie urbain. Sans doute son tableau est-il incomplet et axé sur les formes de culture et les consommations les plus connues des classes moyennes supérieures qui lisaient ses chroniques dans la *Gazeta de Noticias*, journal brésilien d'élite[2]. Mais bien d'autres témoignages confirment l'universalité de ce processus culturel centré sur les capitales d'Europe. Un lecteur pressé de l'abondante production actuelle sur « la mondialisation » pourrait être tenté d'inclure cette émergence des

1. Eça de Queiroz, *Lettres de Paris*, trad. fr., Paris, « Minos », La Différence, 2006, p. 18-19 (texte daté du 6 juin 1880).
2. Armelle Enders, *Histoire de Rio de Janeiro*, Paris, Fayard, 2000, p. 208.

capitales culturelles dans ce thème plus global. C'est effectivement la tendance de la littérature qui réduit la diffusion culturelle à une forme particulière d'expansion de la consommation[1] et néglige les dénivellations produites par la hiérarchisation des villes, leur composition sociale spécifique et leur rôle politique. L'autre approche dominante en matière de diffusion culturelle est de privilégier le point de vue de l'offre en partant des producteurs ou des institutions, le cadre urbain auquel ils appartiennent devenant une sorte de paysage conventionnel alors que ces écrivains, artistes, musiciens, etc., ont été eux-mêmes sélectionnés par ces espaces urbains et par les relations existantes ou à construire entre eux[2].

Issu des travaux collectifs entamés par l'Institut d'histoire moderne et contemporaine depuis plus de dix ans sur ces thématiques, le présent ouvrage voudrait échapper à ces biais en proposant la notion de capitales culturelles comme nouveau cadre de compréhension des phénomènes d'innovation et de diffusion culturelle. Cette notion a peu à peu émergé à partir des conclusions du livre dirigé par Daniel Roche, *La Ville promise*, publié en 2000, ou de mes travaux personnels antérieurs[3]. Afin de tester si le cas parisien était atypique ou pouvait être intégré dans une série plus large, plusieurs tables rondes et un colloque l'ont confronté à celui de Rome, aux capitales germaniques, à Londres et même aux capitales russes et aux grandes villes américaines. Deux nouveaux volumes collectifs en ont résulté : *Capitales culturelles, capitales symboliques, Paris et les expériences européennes* (2002) et *Capitales européennes et attraction culturelle* (2004)[4].

Troisième volet de la série, ce livre les complète mais s'en distingue par la méthode d'élaboration. Conçu au sein d'un séminaire de longue durée, il est né de la lecture croisée des travaux des participants et associe les compétences de spécialistes d'espaces et de formes culturelles diverses encore peu abordées dans les recueils précédents : arts, littérature, patrimoine et musées, théâtre, musique, sciences, sociabilités culturelles, représentations esthétiques. Avant de dessiner notre propos d'ensemble, cepen-

1. Ann Bermingham & John Brewer (eds), *The Consumption of Culture, 1600-1800 : Image, Object, Text*, Londres, New York, Routledge, 1995.

2. Cf., par exemple, Karl Schlögel, *Jenseits des Grossen Oktober. Das Laboratorium der Moderne. Petersburg 1909-1921*, Berlin, Siedler, 1988 ou Patrice Higonnet, *Paris capitale du monde, des Lumières au surréalisme*, Paris, Tallandier, 2005, notamment les chapitres X « Balzac, Baudelaire, Zola : Paris dans l'imaginaire littéraire du XIXe siècle » et XIV : « Les surréalistes et la fin des anciens mythes parisiens ».

3. Daniel Roche (dir.), *La Ville promise. Mobilité et accueil à Paris (fin XVIIe-début XIXe siècle)*, Paris, Fayard, 2000 ; Christophe Charle, *Paris fin de siècle, culture et politique*, Paris, Le Seuil, 1998, notamment le chapitre 1 qui compare Paris et Berlin, une ancienne et une nouvelle capitale culturelle. Ces analyses reposent aussi sur une lecture critique d'ouvrages classiques et pionniers comme celui de Carl E. Schorske, *Vienne fin de siècle*, trad. fr., Paris, Le Seuil, 1983, aujourd'hui discuté par de nombreux travaux récents sur Vienne (cf., par exemple, Steven Beller, *Vienne et les juifs 1867-1938*, trad. fr., Paris, Nathan, 1991).

4. Christophe Charle et Daniel Roche (dir.) *Capitales culturelles, capitales symboliques, Paris et les expériences européennes XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002 (issu d'un colloque tenu au Collège de France en 1999) ; C. Charle (dir.), *Capitales européennes et attraction culturelle XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Éditions rue d'Ulm, 2004.

Extrait de la publication

dant, il convient de le définir par rapport au contexte historiographique et théorique de l'histoire urbaine et de l'histoire culturelle contemporaines.

Contexte historiographique et théorique

Le manque d'intérêt des spécialistes de la diffusion culturelle ou de la mondialisation pour le rôle spécifique de certaines villes ne tient pas qu'à la spécialisation des historiographies. Il découle aussi de certaines orientations de l'histoire urbaine qui rendent difficiles les liaisons avec cette problématique englobante.

Branche florissante depuis les années 1960, l'histoire urbaine, située au carrefour de l'histoire démographique, de l'histoire économique et de l'histoire sociale, s'est surtout concentrée sur une approche morphologique et sociologique de la vie des populations. Cette approche est parfois croisée avec l'histoire des politiques urbaines. Quand elle se marie avec une vision plus géographique et dynamique, elle s'intéresse aux migrations, aux réseaux urbains et aux relations entre l'agglomération et l'espace global environnant. Mais ces travaux ont tendance nécessairement à privilégier les phénomènes les plus massifs ou justiciables de cartographies à l'échelle du quartier ou de la ville[1]. Si les capitales n'ont pas échappé à leur attention, les phénomènes culturels y sont toujours des parents pauvres ou traités comme variables dérivées et illustratives des schémas généraux d'explication. On peut le voir notamment dans toutes les monographies consacrées dans les années récentes à de grandes capitales[2].

Nous avons délibérément pris le parti inverse. Centrée sur un certain nombre de domaines culturels conçus comme des champs relativement autonomes ou en lutte pour l'autonomisation, notre démarche entend mettre en évidence les interactions entre ces diverses activités culturelles et les spécificités que leur confère la ville majeure où elles se développent. Des travaux monographiques situés dans le temps court ont déjà amorcé ce questionnement. Ils ne peuvent cependant tester leurs hypothèses com-

1. Des publications récentes marquent une attention renouvelée aux phénomènes culturels urbains en général négligés : le volume Paris de l'*Atlas de la Révolution française*, dirigé par Daniel Roche, Paris, EHESS, 2001, et Virgilio Pinto Crespo (dir.), *Madrid Atlas Historico de la Ciudad 1850-1939*, Madrid, Lunwerg, 2001 ; Jacques Bottin et Donatella Calabi (dir.), *Les Étrangers dans la ville*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1999.

2. Peter Clark & Bernard Lepetit (eds), *Capital Cities and their Hinterlands in Early Modern Europe*, Aldershot (Gb), Brookfield (Vt.), Scholar press, 1996 ; Wolfgang Ribbe, *Geschichte Berlins*, Munich, Beck, 1987 ; Bernard Marchand, *Paris histoire d'une ville*, Paris, Le Seuil, 1993 ; Thomas Bender & Carl E. Schorske (eds), *Budapest and New York : Studies in Metropolitan Transformation, 1870-1930*, New York, Russell Sage Foundation, 1994, ainsi que la série « Histoire des grandes villes du monde » publiée chez Fayard (*Berlin*, par Cyril Buffet (1993), *Budapest*, par Catherine Horel (1999), *Madrid* par Bernard Bessière (1996), *Prague* par Bernard Michel (1998), *Saint-Pétersbourg* par Wladimir Bérélowitch et Olga Medvekova (1996), *Vienne* par Jean-Paul Bled (1998)) pour ne citer que les titres concernant l'Europe.

Extrait de la publication

plètement faute de comparaisons larges entre plusieurs villes, entre plusieurs époques et plusieurs champs d'activité culturelle. La logique de spécialisation des travaux reprend en effet la division du travail de production des biens symboliques, telle qu'elle apparaît dans la séparation des branches de l'histoire culturelle, elle-même dérivée de la spécialisation des sphères de production. Dans sa version empirique, on aura donc des histoires de la « vie littéraire, artistique, musicale ou théâtrale… » à Paris, Londres, Vienne, Rome, New York, etc., essentiellement parce que des disciplines universitaires se sont constituées en fonction de ces diverses manifestations culturelles : histoire de la littérature, de l'art, de la musique, du théâtre[1].

Une histoire comparée des capitales culturelles entend rompre avec ces approches sectorielles. Elle implique donc de faire travailler ensemble des historien(ne)s relevant de ces diverses sous-disciplines. Elle prend aussi au sérieux le terme de capitale aussi bien dans son sens politique que métaphorique de ville dominante d'un domaine. Une des originalités de l'Europe depuis le Moyen Âge est la concurrence des cités dominantes qu'elles soient républiques ou principautés indépendantes ou lieux de résidence des souverains puis capitales d'État plus vastes qui entendent en faire des vitrines culturelles et symbolique de leur puissance. Cela implique de réinsérer les divers champs culturels dans l'espace plus global du champ du pouvoir qui les conditionne, les contrôle ou, dans les époques anciennes, les instrumentalise.

De ce fait, est posée la question de la capitale en tant que lieu du pouvoir interagissant avec les formes culturelles. Les études qui ont adopté ces principes ont jusqu'ici appliqué leurs analyses à un temps relativement court d'observation (vingt à quarante ans en général) afin de dégager des structures synchroniques et les interactions les plus lisibles avec le *tempo* rapide du politique[2]. Elles ne peuvent par là même prendre en compte la temporalité plus longue, spécifique à l'histoire des capitales dans lesquelles s'inscrivent ces champs, et qui conditionne en partie leur position relative à l'échelle internationale par le jeu des traditions et des héritages, des circuits de reconnaissance et de consécration à l'échelle locale, nationale, internationale. Cette géopolitique des centres de pouvoir culturel produit ses effets à travers la connaissance partielle qu'en ont les nouveaux entrants qui le plus souvent suivent les parcours des producteurs plus

1. Voir, par exemple, l'ouvrage pionnier de William Weber, *Music and the Middle Class : The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*, Londres, Croom Helm, 1975, 2nd ed., Aldershot, Ashgate, 2004.

2. Pierre Bourdieu, « Champ littéraire, champ du pouvoir et habitus de classe », *Scolies*, 1, 1971, p. 7-26 ; *Les Règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992 ; C. Charle, *Paris fin de siècle*, *op. cit.* et, sur un autre mode, Michael Pollak, *Vienne 1900*, Paris, Gallimard, 1984 et C. E. Schorske, *Vienne fin de siècle*, *op. cit*.

Extrait de la publication

anciens déjà reconnus. Elle est cependant mouvante en fonction des changements de rapports de force politiques entre les espaces européens, des transformations des relations entre les divers champs culturels et des crises d'encombrement que la reproduction à l'identique de l'état antérieur ne manque pas de faire naître ce qui en retour implique des reconversions, des migrations ou remises en questions entre domaines culturels, entre capitales ou espaces nationaux[1].

C'est précisément à la réconciliation de ces deux régimes d'historicité et de ces deux échelles d'analyse que cet essai d'histoire comparée des capitales culturelles européennes voudrait s'attacher. Nous sommes conscients que nous heurtons ainsi des habitudes intellectuelles et surtout, ce qui est plus grave, des intérêts disciplinaires. Les diverses disciplines et les spécialistes des différentes périodes historiques, en effet, se retrouvent bien dans cette division du travail qui permet à chacun d'entre eux de reprendre les mêmes questions sous des angles différents sans tenir compte des autres travaux. Il n'y a pas là pour nous seulement une volonté de transgresser des limites admises, mais surtout l'expression d'une conviction : seule cette réunification pourra permettre de comprendre réellement l'ensemble de ces phénomènes étudiés, dans leur dynamique et leur spécificité. Ce sont en effet l'interaction sociale et symbolique et la communication quasi immédiate, que permettent la proximité spatiale et la rencontre, ailleurs plus improbable, difficile ou aléatoire, entre individus relevant de différents champs et souvent d'origines fort diverses, qui confèrent au champ de production des biens symboliques d'une capitale son pouvoir d'attraction et de consécration, sa dynamique et son originalité intrinsèques. Mais cette attraction et ce rayonnement ne peuvent se comprendre à leur tour sans leur réinsertion géographique et historique dans l'espace de concurrence et de comparaison de l'Europe des capitales, lui-même en perpétuelle recomposition en fonction des flux économiques, des rapports de force politiques, des conjonctures intellectuelles, de l'histoire propre de chaque champ culturel.

À l'époque considérée, ces dynamiques produisent leurs pleins effets grâce à la construction des États monarchiques puis des États nations centrés sur des villes capitales et avec l'accélération des circulations culturelles internes et externes. En amont, les capitales culturelles ont un statut plus incertain ou jouent un moindre rôle (faute de la construction d'un État territorial un minimum unifié et centralisé et d'institutions culturelles à rayonnement extra local), tandis qu'à partir du second XXe siècle, elles subissent l'effet des transformations de la vie culturelle à l'âge de toutes les

1. Les grandes migrations artistiques et intellectuelles à la suite de la Révolution russe ou de la prise de pouvoir par Hitler sont les versions grossies de ces phénomènes qui se produisent régulièrement aux XVIIIe et XIXe siècles (au moment de la Révolution française ou après 1848 par exemple).

massifications et de l'éclipse grandissante du cadre national et de la centralité européenne comme foyer d'innovation. La constitution des « collèges invisibles », dans les disciplines scientifiques et la vie universitaire en général, réduit l'importance des grands centres universitaires liés à des capitales. La dénationalisation et la dispersion de nombre d'activités culturelles (festivals, congrès, expositions temporaires, création de « campus ») les affranchissent de plus en plus d'un cadre urbain spécifique. La domination croissante des logiques économiques transnationales (apparition d'industries culturelles fondées sur des conglomérats multinationaux) sur les initiatives politiques à dominante nationale, ou encore la mise en place de structures de communication instantanées, atténuent la nécessaire proximité spatiale des divers acteurs de la vie culturelle dans un cadre urbain. Sans doute, la plupart des activités culturelles restent-elles liées à des « métropoles » globales pour des raisons d'économies d'échelle et de proximité de publics cibles qui servent de tests pour des diffusions plus larges (on parle aujourd'hui en géographie de « *global cities* »), mais les logiques nationales de prestige s'y font moins sentir en raison du contexte dominant d'une culture cosmopolite[1].

Une nouvelle temporalité

Centrée sur les capitales de l'histoire culturelle européenne, notre lecture propose donc en même temps, au second degré, un redécoupage chronologique de l'histoire culturelle dans un temps plus long qui relativise la césure traditionnelle dans l'historiographie française entre histoire moderne et contemporaine[2]. On s'interrogera en particulier dans certains chapitres sur la variation des limites chronologiques au sein desquelles cette problématique conserve ses vertus heuristiques et comparatives. On recherchera aussi quels facteurs ont amené des espaces régionaux ou nationaux à s'y conformer progressivement (cas allemand et italien) alors qu'ils échappaient jusque-là à ce processus de polarisation. On essaiera, d'autre part, de déterminer quand, dans quels domaines et quelles parties de l'Europe et pour quelles raisons, les capitales culturelles perdent une partie de leur pouvoir de domination.

1. Cf. Boris Grésillon, *Berlin métropole culturelle*, Paris, Belin, 2002 ; Pierre-Michel Menger, « L'hégémonie parisienne. Économie et politique de la gravitation artistique », *Annales (ESC)*, n° 6, 1993, p. 1565-1600 ; Saskia Sassen, *The Global City : New York, London, Tokyo*, Princeton, Princeton U. P., 1991 ; Martin Shefter (ed.), *Global City : The Economic, Political and Cultural Influence of New York*, New York, Russell Sage Foundation, 1993.

2. Il ne s'agit pas pour autant de réduire le rôle de la Révolution française. On verra, au contraire, que pour certains domaines (musée, opéra) elle a eu des effets européens souvent sous-estimés dans les approches traditionnelles (cf. aussi Bénédicte Savoy, *Patrimoine annexé. Les biens culturels saisis par la France en Allemagne autour de 1800*, préface de Pierre Rosenberg, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme / coll. « Passages/Passagen » du Centre allemand d'histoire de l'art, 2003, 2 vol.).

En second lieu, et cela renvoie au choix de la longue durée, l'espace social spécifique d'une capitale culturelle résulte à la fois de l'accumulation des institutions et des productions culturelles des différentes générations (et de leurs oppositions ou traditions réactivées), de l'inscription de cette histoire culturelle dans des lieux spécifiques et de la remise en cause permanente des limites entre secteurs de la vie culturelle.

C'est pourquoi on partira ici d'une définition provisoire et a priori mais suffisamment flexible de ce qu'est une capitale culturelle, pour justifier cette transgression des frontières admises au cœur du projet. Nous avons retenu comme capitale culturelle des espaces urbains dont suffisamment d'indices convergents permettent d'établir qu'ils sont, à l'époque considérée, un lieu d'attraction et de pouvoir structurant de tel ou tel champ de production symbolique (voire, pour les plus importantes, comme Paris, Londres, parfois Rome, de la majorité de ces champs). Cette définition souple présente l'intérêt de ne pas trancher a priori quant au nombre et au type d'indicateurs nécessaires pour établir qu'il s'agit bien d'une capitale culturelle. Elle évite aussi d'être prisonnier d'un cadre national ou territorial figé sur le modèle de l'État nation des XVIIIe-XIXe siècles, et tient compte de la variation des réseaux urbains entre l'époque ancienne et l'époque plus récente. Selon les changements généraux des principes de production et de reconnaissance symboliques, selon les sphères culturelles, selon le rapport de force entre villes dominantes, telle ou telle ville pourra ou non être retenue comme capitale culturelle[1]. La variation des indices rapportée à chaque espace national ou culturel permet ainsi d'ouvrir des perspectives comparatives inédites et de rompre avec les chronologies conventionnelles.

Dans la mesure où nous travaillons à la fois sur l'époque pré-statistique et sur l'époque d'avènement de la statistique, il a été impossible de réduire ces indicateurs à des indices de type objectiviste comme ceux qu'emploie couramment l'économie de la culture contemporaine. Même quand on peut risquer ces quantifications, il ne faut pas en surestimer la signification : nous nous situons dans un espace autant symbolique que matériel où le souvenir de quelques figures littéraires ou artistiques illustres peut être plus lourd de conséquence pour la domination culturelle qu'une masse de productions vite oubliées[2]. Certaines capitales continuent de dominer certaines activités culturelles bien au-delà de leur période la plus créative, en raison de l'effet retard d'images glorieuses diffusées au loin par les souvenirs, les tableaux, les musées ou l'hystérésis des institutions de consécration[3].

1. Sur l'exemple paradoxal d'une capitale littéraire à éclipse, voir le cas de Leipzig dans Frédéric Barbier, « Construction d'une capitale : Leipzig et la librairie allemande, 1750-1914 » et Matthias Middell, « La bibliothèque nationale allemande » dans C. Charle et D. Roche (dir.), *op. cit.*, respectivement, p. 335-357 et 249-262.

2. Voir les chapitres de V. Long, de C. Charle ou de B. Joyeux-Prunel pour un usage prudent du quantitatif culturel.

3. Voir ici même le chapitre de Maria Pia Donato et al., sur Rome capitale des arts aux XVIIIe-XIXe siècles.

Extrait de la publication

Nous nous situons aussi à un moment particulier du développement culturel. La culture des élites qui prolonge la culture de cour y côtoie de plus en plus, dans les capitales, les prodromes de la culture de masse qui bouleverse les hiérarchies des genres. La citation initiale d'Eça de Queiros le mettait pleinement en lumière par le pittoresque même de ses exemples. Cet auteur portugais francophone supposait que ses lecteurs bourgeois brésiliens partageaient à la fois ses références à la culture antique et chrétienne (présente explicitement avec l'évocation de Jérusalem, du Caire, du Christ ou, sous forme parodique, avec *La Belle Hélène*) et à la culture mêlée du « Boulevard », du bal (« Mabille »), de la danse un peu scandaleuse (« le cancan ») diffusée par les troupes de théâtre et la presse illustrée[1].

Propre aux capitales, cette cohabitation, source de mélanges sociaux et de transgressions des genres, n'efface toutefois jamais complètement les hiérarchies et les polarités. Elle permet en revanche des déclinaisons inédites, y compris dans les formes d'élite et d'avant-garde. La cannibalisation, le collage et le patchwork se produisent dans les deux sens, depuis les papiers collés de Picasso, transfiguration de la presse populaire en nouveau support peint pour *happy few,* jusqu'au cinéma forain recyclant les grands romans de la littérature universelle, en passant par les citations de musique populaire dans les grands opéras[2]. Le phénomène débute plus tôt que ne le laisseraient penser les exemples qu'on vient de citer, même s'il s'accentue avec la multiplication des capitales culturelles potentielles, l'intensité des échanges et la remise en question des genres dans chaque domaine.

Ces rencontres commencent en fait bien avant l'émergence théorique de la culture de masse qu'on situe conventionnellement, pour l'Europe occidentale, dans les années 1860[3]. Elles résultent du phénomène même de transfert et de circulation des productions symboliques diffusées d'une capitale vers d'autres espaces régionaux ou extranationaux. À Paris ou à Londres, telle pièce ou tel opéra est présenté dans un théâtre aux caractéristiques socioculturelles assignées par la concurrence et la hiérarchie entre les lieux de spectacle. Une fois transplanté devant des publics forcément plus mêlés d'autres villes, la perception et la signification de l'ouvrage changent – sauf une, la plus importante sans doute : être une

1. Sur les connotations de ces divertissements, voir François Gasnault, *Guinguettes et lorettes*, *bals publics et danse sociale à Paris entre 1830 et 1870*, Paris, Aubier, 1986 et Charles Rearick, *Pleasures of the Belle Époque, Entertainment and Festivity in Turn of the Century France*, New Haven & Londres, Yale U. P., 1985.

2. Voir Didier Francfort, *Le Chant des nations*, *musiques et cultures en Europe 1870-1914*, Paris, Hachette, 2004, chapitre 6.

3. L'ouvrage collectif qui présente la plus récente synthèse sur ce thème, bien qu'il affiche cette chronologie dans son titre, montre qu'on peut la faire remonter vers l'amont dans certains cas, et pour une grande partie du monde, descendre vers l'aval (Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli et François Vallotton (dir.), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques (1860-1940)*, Paris, PUF, 2006).

Extrait de la publication

œuvre estampillée « créée à Paris » ou « Londres » ou « Milan »[1]. L'œuvre a donc déjà franchi la censure et le jugement d'un public exigeant et de qualité qui fixe théoriquement la norme d'une époque. Il n'en résulte nullement que la domination soit sans partage ni ne rencontre des résistances ou des contre-feux. Mais sa réception ne peut être analogue à celle d'une œuvre anodine issue de l'espace local. Elle véhicule déjà avec elle tout un halo d'images plus ou moins anciennes associées à ces capitales culturelles.

L'époque considérée est traversée en effet par un double mouvement : d'un côté, la sphère d'attraction des grandes villes et, parmi elles, des capitales (au sens politique ou économique), s'élargit et donc leur pouvoir de domination culturelle s'étend aussi. Ce pouvoir s'institutionnalise par la construction de réseaux de diffusion de plus en plus serrés des productions culturelles (édition, enseignement secondaire et supérieur, expositions, tournées théâtrales, traductions, presse, mouvement des voyageurs) qui touchent des publics de plus en plus larges et différenciés. Dans certains contextes, l'État national y joue un rôle moteur à des fins de « nationalisation » des classes moyennes, voire des « masses ». Dans d'autres, c'est une dynamique relativement autonome de consommation culturelle qui l'emporte. La spécialisation de ces productions et leur diversification selon des publics de plus en plus variés, aux attentes et aux compétences inégales, fragmentent les champs de production culturelle en fonction des transformations sociales, culturelles et urbaines générales, mais aussi des stratégies de distinction des groupes de producteurs différemment affectés par ces mutations.

Partiellement contradictoires, ces mouvements donnent ainsi à certaines capitales culturelles une chance de conquérir un rôle inédit, malgré la permanence relative, en tête du classement, des dominations les plus visibles de Paris, Londres et Rome dont le chapitre 1 examine l'ancienneté et les complémentarités subtiles et structurantes de l'imaginaire européen.

Deux principes d'organisation (jamais complètement séparés, mais qu'on distinguera grossièrement pour la commodité) entrent en conflit selon des configurations variées : l'État et le marché. Si le mouvement général, des années 1700 aux années 1900, est le passage de la dominante du premier principe à celle du second (avec des réactions inverses dans certaines périodes intermédiaires : guerres, périodes autoritaires), cette évolution joue différemment selon les capitales culturelles (donc selon les espaces nationaux ou régionaux dans lesquelles elles s'inscrivent), selon les

1. Sur ce phénomène pour l'Italie du XVIIIe siècle, voir le chapitre de Mélanie Traversier et, pour Paris, mon article : « Opera in France 1870-1914, between Nationalism and Foreign Imports » in Victoria Johnson, J. Fulcher, Thomas Ertman (eds), *Opera in Europe (France, Italy) from Monterverdi to Bourdieu*, Cambridge, Cambridge U. P., 2007, p. 243-266.

Extrait de la publication

champs (biens culturels d'élite ou biens culturels de large diffusion) et selon la position de ceux-ci par rapport au champ du pouvoir[1]. Elle dépend aussi de l'histoire des relations entre espaces linguistiques et de l'affirmation des cultures nationales, comme l'ont montré ailleurs, pour le champ littéraire, Pascale Casanova et Blaise Wilfert[2].

Une comparaison décentrée

Comprendre ces multiples dominations, ces transferts, ces concurrences et les changements qui les affectent à travers l'histoire comparée des capitales culturelles, est l'ambition de ce livre. La théorie élaborée par P. Bourdieu et affinée par certains auteurs cités plus haut a fourni un certain nombre d'instruments pour le faire ; elle a eu cependant tendance à généraliser à partir de son point d'application initial qui était le cas français et singulièrement sa capitale, Paris. Or, comme l'ont montré des travaux déjà cités, mais qui ont dû mettre à distance cet impensé initial, ce cas et cette capitale sont, à bien des égards, des exceptions dans le paysage européen des capitales culturelles comme le serait Rome, sous un autre aspect, dans le domaine religieux ou, dans une moindre mesure, artistique[3].

Mais, précisément, parce que le cas parisien est exceptionnel, il a servi de modèle (ou de contre-modèle) aux autres capitales culturelles européennes et américaines. Pour la plupart des biens symboliques, le champ culturel parisien a ainsi proposé une norme soit d'imitation (dont les plus visibles sont la mode[4] et la sociabilité littéraire[5]), soit de diffusion (ainsi pour les spectacles et les revues[6]), soit d'asile (colonies artistiques ou intellectuelles d'origine étrangère[7]). Il fournit aussi, à l'inverse, un repoussoir

1. Le cas de Londres est marqué par la précocité et l'importance de la commercialisation de la culture (dès le XVIIIe siècle), en raison notamment de la faiblesse de la culture de cour et du mécénat royal (cf. John Brewer, « " The most polite age and the most vicious ". Attitudes towards Culture as a Commodity 1660-1800 », in A. Bermingham & J. Brewer (eds), *The Consumption of Culture 1600-1800 : Image, Object, Text*, *op. cit.*, p. 341-361, en particulier p. 342-50 et Richard D. Altick, *The Shows of London*, Londres, Belknap Press of Harvard U.P., 1978.

2. Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Le Seuil, 1999 et Blaise Wilfert, *Paris, la France et le reste… Importations littéraires et nationalisme culturel en France 1885-1930*, thèse sous la direction de C. Charle, Université de Paris-I, 2003, 2 volumes.

3. C. Charle et D. Roche (dir.), *Capitales culturelles, capitales symboliques*, *op. cit.*; Philippe Boutry et Dominique Julia, *Pélerins et pélerinages ans l'Europe moderne*, Rome, École Française de Rome, de Boccard, 2000 ; Jean Boutier, Brigitte Marin, Antonella Romano (dir.), *Naples, Rome, Florence, une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVIIe-XVIIIe siècles)*, Rome, École française de Rome, 2005, en particulier p. 172-327.

4. Daniel Roche, « Capitales et modes (XVIe-XIXe siècles) », dans C. Charle (éd.), *Capitales européennes et attraction culturelle*, *op.cit.*, p.141-150.

5. Antoine Lilti, *Le monde des salons*, *sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIe siècle*, Paris Fayard, 2005 ; Maria Teresa Mori, *Salotti : la sociabilità delle élite nell'Italia dell'Ottocento*, Rome, Carocci, 2000.

6. C. Charle, « L'attraction théâtrale des capitales au XIXe siècle, problèmes de comparaison », dans *Capitales européennes et rayonnement culturel*, *op. cit.*, pp. 151-168, et ici même le chapitre 7.

7. Marie-Claude Chaudonneret (éd.), *Les Artistes étrangers à Paris de la fin du Moyen Âge aux années 1920*, Berne, Berlin, Bruxelles, etc., Peter Lang, 2007.

Extrait de la publication

quand les conditions de l'émulation n'étaient pas remplies ou lorsque la domination culturelle parisienne était ressentie comme un impérialisme étouffant. Ainsi, dans l'Europe centrale multipolaire et dans les îles britanniques, se diffuse tout un discours anti-urbain où Paris symbolise la capitale de la décadence morale, esthétique et politique dévoreuse de talents et productrice d'artifices nés de la surenchère, de la réclame et de la vanité. Ce discours se retrouve de manière constante du genevois Jean-Jacques Rousseau au hongrois germanisé Max Nordau, de l'écossais Carlyle à l'aumônier des armées prussiennes en 1870 stigmatisant la fête impériale[1].

Mais il serait fallacieux, et contraire aux vrais principes d'une comparaison équilibrée, de définir négativement tous les autres cas en fonction de cet idéal-type exceptionnel. Même s'il peut être intéressant de faire une histoire internationale de la diffusion du modèle culturel parisien et de son influence (ou de son échec), ce serait une entreprise réductrice à laquelle ce livre n'entend pas se limiter.

Une autre tentation serait de construire une typologie des formes possibles de capitale culturelle dont Paris (et Londres) serait l'un des pôles extrêmes, et l'espace de l'ancien Saint Empire (en y incluant la partie nord et centre de la péninsule italienne), l'autre pôle, avec ses capitales multiples et éphémères qui dominent rarement plus d'une sphère culturelle à la fois et souvent pour des périodes limitées. Cette typologie linéaire réduit trop la comparaison à un schéma conventionnel (centralisation/décentralisation), oublie les décalages de *tempo* historique et reprend paresseusement, en outre, certains stéréotypes du dialogue franco-allemand ou franco-italien dont les linéaments se rencontrent déjà chez Goethe conversant avec Eckermann :

> « Nos hommes de talent, nos bonnes têtes, sont disséminés à travers toute l'Allemagne. L'un est à Vienne, l'autre à Berlin, un autre à Kœnigsberg, un autre encore à Bonn ou à Düsseldorf ; des centaines de lieues les séparent, de sorte que les relations personnelles et les échanges de pensées constituent une rareté. [...] Maintenant, imaginez une ville comme Paris, où les meilleurs cerveaux d'un grand royaume sont réunis sur un seul point et s'instruisent et s'exaltent réciproquement par un contact, une lutte, une émulation de tous les jours ; où l'on a

1. J.-J. Rousseau, *Lettre à M. d'Alembert... sur son Article « Genève » dans le septième volume de l'Encyclopédie et particulièrement sur le projet d'établir un théâtre de comédie en cette ville*, Paris, Éd. Garnier, 1962 (première publication 1758) ; Max Nordau, *Dégénérescence* (1892), trad. fr., Paris, Alcan, 1894. Carlyle écrit : « I think that never was a more corrupt, abominable city, nothing but a brothel and a gambling hall », cité par Rupert Christiansen, *Tales of the new Babylon Paris 1869-1875*, London, Sinclair Stevenson, 1994, p. 17). Londres suscite un discours similaire mais moins international et plutôt sur les questions sociales que culturelles, l'exportation culturelle anglaise concernant plutôt les modes de vie et les classes supérieures, alors même que la censure morale y est plus forte qu'à Paris ; sur la polémique autour de la décadence morale manifestée par les productions culturelles de la fin du Second Empire voir la réponse de Numa-Denis Fustel de Coulanges, « À messieurs les ministres du culte évangélique de l'armée du roi de Prusse » [1870], in *Questions contemporaines*, rééd., Paris, Hachette, 1930, p. 103-111.

> constamment sous les yeux ce qu'il y a de plus remarquable dans tous les domaines de la nature et de l'art du monde entier [...] »[1]

Comme le montrait en partie l'ouvrage *Capitales culturelles, capitales symboliques*, il serait périlleux de postuler a priori l'existence d'un modèle unifié de fonctionnement de chaque capitale culturelle. Quand on étudie séparément chaque domaine, on s'aperçoit que les spécificités du rôle des capitales culturelles dépendent autant des règles du jeu de chaque champ, que des caractéristiques des villes capitales dans lesquelles il s'inscrit : tout dépend des moments historiques, de l'extension du public visé, de la position relative de ce domaine dans l'ensemble des activités culturelles, de l'histoire propre de celui-ci, et de ses liens plus ou moins étroits avec le politique ou l'État. Une activité comme l'opéra permet ainsi l'émergence précoce d'un modèle centraliste de type parisien dans les diverses capitales européennes en raison des investissements et des publics particuliers qu'il suppose, alors qu'une production de large diffusion comme le roman ou les arts décoratifs peut se concilier avec une décentralisation en réseau qui pourra elle-même grandement varier à l'échelle des deux siècles considérés. Aucune typologie ne peut être posée a priori. Elle doit naître de la comparaison et être élaborée selon les trois dimensions retenues : selon les champs culturels, les espaces nationaux, les contextes politiques et religieux et les époques.

Cette concurrence intra nationale et internationale entre capitales culturelles introduit à la troisième dimension, politique et identitaire, de l'enquête, autre justification de l'approche comparative. L'époque considérée est traversée en effet par un double mouvement. D'un côté, la sphère d'attraction des grandes villes et, parmi elles, des capitales (au sens politique ou économique) s'étend, ce qui accroît leur pouvoir de domination culturelle. Ce pouvoir s'institutionnalise au travers de la construction de réseaux de diffusion des productions culturelles (édition, enseignement secondaire et supérieur, expositions, tournées théâtrales, presse) qui touchent des publics de plus en plus larges. D'autre part, la spécialisation de ces productions et leur différenciation en fonction de publics de plus en plus variés et aux attentes inégales, fragmentent les champs de production culturelle en fonction des transformations sociales, culturelles et urbaines générales, mais aussi des logiques spécifiques des groupes en charge de ces activités différemment affectées par ces transformations.

L'État lui-même se différencie, selon les espaces, en fonction de son lien, plus ou moins étroit, avec les institutions religieuses plus ou moins agissantes dans la sphère politique. Selon les traditions politiques, il intervient différemment pour doter sa capitale d'institutions culturelles de prestige :

1. *Conversations de Goethe avec Eckermann*, traduction de Jean Chuzeville (1949), n. éd., Paris, Gallimard, 1988, p. 516-517 (jeudi 3 mai 1827).

musées, opéras, théâtres subventionnés. La césure entre le continent et Londres est ici durable et frappante, même si, comme le montrent les chapitres de Charlotte Guichard, Bénédicte Savoy et Véronique Long, une évolution apparaît dans la politique des musées de Londres ou des grandes villes américaines au cours du XIXe siècle, précisément sous l'effet de l'émulation avec la capitale française[1]. Le marché n'est jamais non plus complètement autonome par rapport aux instances politiques ou étatiques, comme l'indique la permanence de la censure théâtrale, même dans un pays réputé libéral comme l'Angleterre[2], ou la mobilisation de l'État au XIXe siècle pour moraliser certains marchés culturels (lutte contre la contrefaçon littéraire, préservation des droits des productions nationales à l'étranger, intervention des musées nationaux sur le marché de l'art pour préserver le patrimoine du pays, etc.).

Parce que les capitales culturelles sont les nœuds d'espaces culturels, d'espaces sociaux, d'espaces nationaux et le point de contact entre les nations, elles permettent d'élaborer des grilles de comparaison dynamiques qui échappent aux trois idoles que révèrent les historiens stigmatisées par François Simiand dans un article célèbre. Contrairement à la chanson, « Paris » ne sera pas toujours Paris (ni Londres, ni Rome, ni Berlin, ni Venise, ni Dresde[3]…). La double mise en série, transversale entre champs et longitudinale entre espaces des villes en concurrence, permet de sortir de la prison des stéréotypes et du piège de la célébration culturelle des vainqueurs de la lutte des capitales culturelles.

Circulations, hiérarchies culturelles et concurrence

Dans la perspective ainsi délimitée, on pourrait estimer que la multiplicité des objets possibles rend l'enquête sans fin puisque, à la limite, le projet pourrait se confondre avec une histoire socioculturelle comparée des principales villes d'Europe qui ont toutes, peu ou prou, à un moment ou à un autre de leur histoire, pu jouer un rôle de capitale culturelle dans un domaine ou un autre. En fonction des spécialités du groupe de chercheurs qui ont bien voulu participer à la rédaction, on a sélectionné, au terme des deux années de travail, un certain nombre de thèmes stratégiques permettant de tester les diverses dimensions et perspectives théoriques évoquées

1. Voir aussi Brandon Taylor, *Art for the Nation : exhibitions and the London public, 1747-2001*, New Brunswick (N.J.), Rutgers U. P., 1999.

2. John Russell Stephens, *The Censorship of English Drama 1824-1901*, Cambridge, Cambridge U. P., 1980 et Steve Nicholson, *The Censorship of British Drama 1900-1968*, vol. 1, Exeter, University of Exeter, 2003.

3. Sur Dresde, voir Michel Espagne, *Le Creuset allemand. Histoire interculturelle de la Saxe* (XVIIIe-XIXe *siècle*), Paris, Cerf, 2000 et Philippe Ther, *In der Mitte der Gesellschaft, Operntheater in Zentraleuropa 1815-1914*, Vienne, Oldenbourg, 2006, chapitre III.

Extrait de la publication

plus haut, sur plusieurs cas analysés en profondeur. Au comparatisme européen de survol ou à la juxtaposition des monographies, les deux modalités les plus fréquentes de cette forme d'histoire, on a préféré une comparaison raisonnée et structurale de quelques sous-espaces européens significatifs, centrés sur des cas analysés de manière fine mais toujours en dialogue avec les cas voisins et suffisamment divers pour mettre en valeur les configurations multiples.

Trois thématiques transversales peuvent ainsi être suivies entre les chapitres : les transferts, les circulations et les mouvements des sociabilités intellectuelles ; la mise en place, la préservation et la remise en cause des hiérarchies esthétiques ; enfin la concurrence entre les États et, plus généralement, entre les élites pour la prééminence symbolique nationale et internationale.

Les chapitres suivent approximativement l'ordre chronologique, des débuts du XVIIe siècle pour les chapitres sur la sociabilité ou l'opéra (chapitre et 6), jusqu'au XXe siècle pour le chapitre final sur les capitales russes. On passe aussi des éléments les plus élitistes de la domination, avec les sociabilités savantes ou de salons et les élaborations d'images des grandes capitales élaborées par la littérature, aux biens culturels de large diffusion représentés par le théâtre (chapitre 7) et le roman (chapitre 8). Les différents types de patrimonialisation (musées) à visée pédagogique ou nationale, et d'entretien de la tradition esthétique (chapitre 2 : « Rome capitale des arts »), apparaissent comme des modes de résistance au déclin spirituel et politique, comme à l'entrée en réseau et en compétition pour les capitales culturelles (chapitres 5 sur les expositions d'avant-garde et chapitre 6 sur les capitales successives de l'opéra en Italie). Les différents espaces européens sont revisités au fil des divers champs culturels, avec un triangle dominant Paris, Rome et Londres (arts, lettres, théâtre, musée), étendu, selon les domaines, aux capitales germaniques (chapitre 3 : « Le pouvoir des musées ? »), russes (chapitre 9) et même américaines, prolongement de l'Europe jusqu'au début du XXe siècle (chapitres 4, 5, 7). Les périodes d'observation sont toujours relativement longues (un siècle environ ou plus) et s'efforcent d'englober plusieurs périodes conventionnelles pour souligner le décalage entre les temporalités propres aux capitales culturelles et les chronologies traditionnelles à fondement politique ou économique. Comme le soulignent Maria Pia Donato, Giovanna Capitelli et Matteo Lafranconi, la domination artistique de Rome perdure ainsi bien au-delà de la Révolution française supposée d'ordinaire avoir fait migrer le centre de gravité des arts vers le nord. Inversement, l'innovation peut partir de capitales périphériques inattendues, comme le montre l'histoire des musées allemands avec l'exemple de Cassel, premier musée au sens moderne, tandis que les avant-gardes jouent subtilement du détour par

Extrait de la publication

l'étranger pour obtenir la reconnaissance par le centre parisien comme le démontre, cartes et statistiques d'exposition à l'appui, Béatrice Joyeux-Prunel.

Le facteur politique reste toujours très présent directement ou symboliquement. Comme je le mets en évidence à propos du théâtre, la fascination exercée par le théâtre parisien à l'échelle internationale tient certes à une tradition ancienne remontant au XVIIIe siècle. Mais s'y ajoute, au XIXe siècle, l'attrait pour des pièces qui mettent en scène une société libérale et conflictuelle et des mœurs relativement libérées proposées aux publics de capitales européennes encore corsetées par les hiérarchies d'Ancien Régime et soumises à une morale religieuse orthodoxe qui se prolonge tout au long du XIXe siècle. Bien que les musées des grandes villes américaines reposent sur un nouveau lien évergétiste entre les élites urbaines, la ville et la population, très différent du modèle étatiste français, comme le souligne Véronique Long, ils partagent les mêmes modèles esthétiques que ceux de Paris pris comme quintessence du goût le plus raffiné et qu'ils entendent diffuser dans une société démocratique. Inversement, le principe de la donation privée au musée central qui avait enrichi les collections parisiennes du Louvre au cours du XIXe siècle s'affaiblit progressivement[1]. Se développe en revanche, comme en Amérique, un mécénat privé sous forme de donations de musées préservés dans les lieux d'habitation des donateurs eux-mêmes, légués à des institutions publiques chargées d'en assurer la pérennité (cf. le musée Cernuschi (1898), le musée D'Ennery (1906), le musée Jacquemart-André (1913), le musée Cognacq-Jay (1928), le musée Marmottan (1934), le musée Camondo (1935), tous nés à partir de collections de la Belle époque, au même moment que les grands musées américains d'origine privée). Autant d'enrichissements qui échappent ainsi au musée principal de la capitale.

Les élites ou les groupes qui, dans les nouvelles capitales, sont en charge de la culture sont donc en permanence pris entre la volonté de distinction des capitales dominantes, sous peine de ne pas être de véritables capitales culturelles mais de simples épigones, et la nécessité de réemploi ou de captation de modes de domination symbolique déjà éprouvés ailleurs et au prestige inentamé. Même entre capitales dominantes, ces logiques de distinction ou d'affirmation par comparaison jouent pleinement, comme l'indiquent Antoine Lilti, Stéphane Van Damme et Maria Pia Donato pour les modes de sociabilité savante ou mondaine à Paris, Londres et Rome, ou Mélanie Traversier pour les capitales italiennes de l'opéra. De manière extrême, chacune des deux capitales russes essaie de s'approprier les caractéristiques typiques de l'autre en fonction des grandes fluctuations poli-

1. Cf. Véronique Long, *Mécènes des deux mondes, les collectionneurs donateurs du Musée du Louvre et de l'Art Institute de Chicago 1879-1940*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

tiques et de l'ouverture variable à l'Occident (voir le chapitre final de Sophie Cœuré sur Saint Pétersbourg/Leningrad et Moscou).

« L'effet capitale » repose ainsi, comme le capital, sur un rapport de force et sur une lutte sans cesse recommencée, à la fois réelle et symbolique, où les différentes formes de capital sont mobilisées : le capital économique (les donations des mécènes américains ou autres, les budgets des musées publics, les subventions aux théâtres officiels, ou les investissements des capitalistes dans les institutions culturelles, les prix décernés par les académies, etc.), le capital social (l'attractivité inégale selon les groupes d'élite à l'échelle locale, régionale, nationale internationale), le capital politique (l'ancienneté de la domination politique ou l'absence de celle-ci dans les États tard unifiés), le capital symbolique (l'abondance des textes ou des représentations iconographiques producteurs d'images publiques ou entretenant les formes de domination à distance).

Malgré ces processus d'accumulation reliés entre eux et qui s'entretiennent d'eux-mêmes, aucune domination culturelle n'est définitivement à l'abri d'une érosion ou d'un recul relatif, comme le met en valeur Béatrice Joyeux-Prunel, à propos de l'art moderne. Pour elle, la guerre de 1914, en isolant la Russie et l'Allemagne, nouveaux pôles émergents d'avant-garde à l'orée du XXe siècle, et la victoire française, en effaçant l'humiliation de 1871, ont prolongé artificiellement la domination parisienne sur l'art d'avant-garde, alors que des indices de retrait de la capitale française dans la sphère artistique et la montée en puissance de ces nouveaux espaces au centre et à l'est de l'Europe pointaient à l'horizon dès le début des années 1910.

Les phénomènes de *translatio imperii* sont beaucoup plus rapides dans les arts de la scène. Pour l'opéra, trois capitales italiennes se succèdent au cours du XVIIIe siècle dans le chapitre de Mélanie Traversier. De même, au théâtre, Paris, dès la fin du XIXe siècle, exporte de moins en moins d'œuvres de qualité et de plus en plus des pièces commerciales. Elles se trouvent, par là même, concurrencées par des productions locales homologues parfois inspirées des « ficelles » du boulevard parisien plus ancien. L'innovation, à Paris même, a de plus en plus une origine étrangère (avec l'introduction des répertoires russe, scandinave, allemand, italien) ou bien est prise en charge par des institutions périphériques ou marginales (Théâtre libre, Théâtre de l'Œuvre, Théâtre des Arts, Théâtre de l'Atelier, festivals situés hors de Paris, etc.). Le seul facteur de domination internationale qui perdure dans ce secteur est l'attrait exercé sur les publics étrangers par les vedettes françaises en tournée. Celles-ci fascinent toujours parce qu'elles incarnent le « bon ton », l'élégance, la « féminité », thèmes attachés de longue date à l'image culturelle de Paris. Les citations présentes dans le chapitre sur les sociabilités d'Antoine Lilti, Stéphane Van

Extrait de la publication

Damme et Maria Pia Donato en témoignent. Ainsi Louis-Sébastien Mercier écrit déjà : « le charme de la capitale, son grand, réel et constant avantage » est « cette langue de Paris qui effleure et approfondit, qui voltige et qui plane, qui étend les rapports, les varie, montre à la fois le côté plaisant et le côté sérieux ». Ce qui illustre les effets en boucle des divers champs culturels et de leur fonction symbolique.

De la même manière, Béatrice Joyeux-Prunel suggère de manière convaincante que, pour un peintre, l'utilisation du thème de Paris dans les tableaux d'avant-garde était une manière d'affirmer son appartenance au pôle le plus avancé de l'art, assimilé à Paris depuis deux générations dans les représentations communes. Mais, en choisissant de privilégier dans ces paysages parisiens stylisés les icônes de la modernité (la tour Eiffel), d'abord mal accueillies par une partie importante des artistes et des hommes de lettres français eux-mêmes en 1887 (cf. la pétition contre la Tour Eiffel), ces œuvres en proposaient une image orientée en fonction de leur propre volonté de rupture et de reniement des conventions « boulevardières » des peintres dominants. Un grand nombre des pièces exportées de Paris ou de romans à succès traduits à l'étranger ont également la capitale française pour cadre, phénomène qu'on retrouve à une moindre échelle pour Londres, mais avec une circulation surtout anglophone et, beaucoup plus tard, pour Rome ou Berlin. La bonne société ou les types sociaux dominants y sont nettement surreprésentés et l'on voit naître, comme le montre en détail Blaise Wilfert-Portal, une sorte de « roman des capitales mondaines » à Paris avec Bourget, à Londres avec Henry James et bientôt à Rome avec D'Annunzio. Ainsi se fixent dans les esprit des hiérarchies culturelles et sociales auto-entretenues, dont le texte cité en exergue amplifiait les effets, en les transformant en paradoxes amusants pour le public brésilien. Juste retour des lettres, pourrait-on dire. N'avait-il pas déjà déridé le public parisien par le truchement du voyageur brésilien débarquant gare Saint-Lazare au début de *La vie parisienne* (1866), opérette qui a diverti toute l'Europe princière et bourgeoise venue s'étourdir à l'Exposition universelle de 1867 ?

Sans la cosmologie dynamique proposée dans les chapitres qu'on va lire, ce jeu sans fin des miroirs en éclats, d'une capitale à l'autre de l'Europe et des Amériques, ne pourrait être interprété : à la fois processus de domination, de nationalisation, d'européanisation, d'internationalisation et de mondialisation, de métissage des formes, mais aussi de contestation, de décalage, de discordance et de refus, de réaffirmation identitaire, parce que les capitales culturelles rendent libres et asservissent, séduisent et inquiètent, exaltent et dépriment comme les liqueurs trop fortes ou les danses trop rapides. Ce que résuma bien, dans une lettre de mai 1886, le jeune Debussy, en proie à la nostalgie parisienne et au spleen romain alors qu'il

rongeait son frein comme pensionnaire à la villa Médicis où un « malencontreux » Prix de Rome l'avait exilé alors qu'il aspirait à un couronnement parisien qu'il n'obtiendra qu'à l'orée du XXe siècle avec le succès de *Pelleas et Mélisande* :

> « J'en ai assez de la musique, de ce même éternel paysage, je veux voir du Manet et entendre de l'Offenbach ! Ceci a l'air d'un paradoxe, mais je vous assure que respirer l'air qui s'échappe de cette usine à spleen vous donne les idées les plus follement fantasques. »[1]

1. Cité par François Lesur, *Claude Debussy, biographie critique*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 86-87.

Extrait de la publication