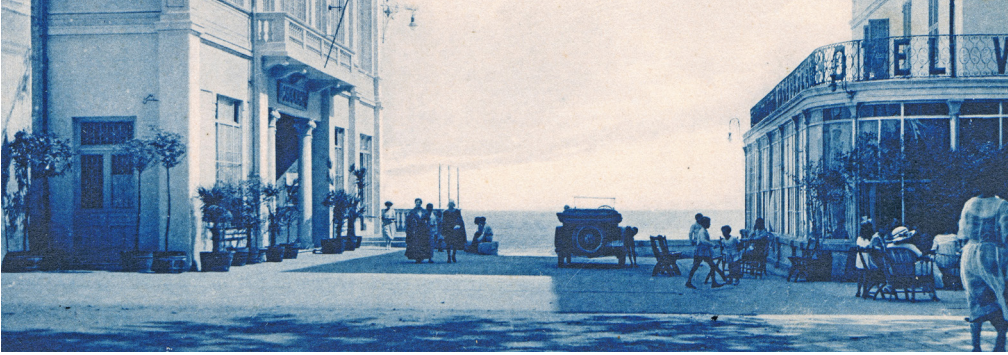
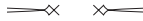


## —× Dossier ×—



### Casinos et histoire du spectacle Une introduction



« Déjà critique l’an dernier, la situation des casinos frise cette année le désastre. [...] Les plus pitoyables victimes d’un tel état de choses seraient, sans contexte, les artistes lyriques et dramatiques et les musiciens d’orchestre, condamnés, de ce fait, à un chômage presque absolu. »

*Comœdia*, 7 Août 1931, première page

En 1931, alors même que la crise économique en menace l’existence, les casinos et leurs programmations jouent un rôle essentiel dans une économie du spectacle en Europe, liée au tourisme des villes d’eau et aux jeux de hasard. Stations thermales et stations maritimes accueillent à cet effet depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle des curistes désireux de profiter des bienfaits des eaux et du climat des côtes, ainsi que des conditions mondaines et culturelles offertes par les casinos. Au cours du siècle, la cure devient une mode incontournable de la sociabilité élégante, et son économie contribue à stabiliser les conditions de travail des différents métiers du spectacle : les accords entre les directeurs des casinos, les mairies des stations balnéaires et thermales, les sociétés d’affaires, avec les imprésarios, puis avec les directeurs d’orchestre, les vedettes et les ouvriers de l’industrie du spectacle, dessinent une histoire kaléidoscopique de formations temporaires de troupes, de



concurrences et de régimes de création alternatifs et compétitifs. L'attachement des casinos aux arts vivants permet la multiplication de lieux festifs consacrés au spectacle, et stimule l'économie des tournées extra-métropolitaines.

Au fil du temps s'établit un lien, qui se révélera durable et organique, entre ces nouvelles « cathédrales »<sup>1</sup> que sont les hôtels-casinos dans le paysage architectural des lieux de villégiature, et l'histoire du spectacle : une nouvelle relation spatio-temporelle des publics avec les arts de la scène prend forme, comparable à celle des fêtes de cour de la Renaissance<sup>2</sup>, et qui nous semble contribuer tout autant à la conception du mode festivalier qu'aux diverses formes qu'il va adopter par la suite.

Le réseau des casinos, indispensable à la survie du milieu artistique et espace d'une évolution de l'histoire du spectacle à cheval entre les XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, n'avait pas encore fait l'objet d'une étude approfondie et collective<sup>3</sup>. Ce numéro de la *Revue d'Histoire du Théâtre* se vou-

drait être le premier mouvement d'un travail historiographique qui pourrait s'articuler en plusieurs phases dans le but d'intégrer le phénomène culturel

<sup>1</sup> On doit la comparaison de casinos et cathédrales aux historiens de l'architecture. Voir François Ceccaldi,  *Biarritz-Le casino Bellevue. L'âge d'or des casinos*, Bordeaux, Le festin, 2000, p. 39.

<sup>2</sup> « La notion de fête, qui peut s'appauvrir jusqu'à ne plus désigner que des divertissements frivoles, est associée dans sa plénitude, aux notions de sacré, de rituel, de cérémonial. Elle pose une série de questions interdépendantes ... et d'abord celle de la fonction des arts dans une société comme moyen de communion entre ses membres et de participation à des mythes, à des croyances qui renforcent les institutions et contribuent à leur assurer une continuité. Ensuite la question inverse, de la synthèse, ou tout du moins de la collaboration des arts, sous l'effet de facteurs d'ordre religieux, politique, philosophique. Et par la suite la question de l'influence réciproque de ces arts, de leur hiérarchie, de leur rivalité. On peut se demander enfin dans quelle mesure on peut porter des jugements esthétiques sur cet ensemble d'activités de caractère éphémère qu'est la fête, où un art parfois exquis s'exprime dans une matière périssable, et que nous ne connaissons souvent que par des vestiges, des témoignages fragmentaires. », Jean Jacquot,  *Les Fêtes de la Renaissance I*, Paris, CNRS, 1975, p. 3.

<sup>3</sup> Nous renvoyons néanmoins au numéro de la *Revue de l'Art*, 2009/3 et en particulier à l'éditorial de Jean-Yves Andrieux, « Le site balnéaire. De l'invention d'un type architectural, urbain et paysager au souci patrimonial d'un mode de sociabilité et de loisirs », p. 5-8.

et artistique des casinos tout d'abord dans la topographie des intérêts de la recherche, puis dans l'espace de la « connaissance historique »<sup>4</sup>.

### Raisons d'un oubli

Si l'origine des casinos-théâtres se situe à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, sa pré-histoire remonterait au *Cinquecento* italien, voire à la romanité. L'apogée culturelle des casinos se situe entre le Second Empire et les Années folles, avant d'entamer une longue phase de déclin commencée avec la Première Guerre mondiale, et qui paraît s'achever dans les années 1960<sup>5</sup>. On notera que les conditions historiques dans lesquelles ce déclin s'est consommé sont contemporaines de l'histoire de la décentralisation théâtrale<sup>6</sup> d'une part, et de l'histoire de la naissance de la discipline universitaire des arts du spectacle<sup>7</sup>, d'autre part. Les politiques culturelles et universitaires se définissant alors de manière solidaire à la faveur d'une démocratisation de l'art, le silence des chercheurs autour de l'histoire des casinos – espaces de la fête saisonnière célébrant une société élégante, cosmopolite et argentée – pourrait assumer davantage les apparences d'une mise à l'écart volontaire. Le casino ferait-il par conséquent partie des « mémoires concurrentes », qu'une « mémoire officielle »<sup>8</sup>, orientée par le nouveau principe de la culture pour tous, condamne à cette époque-là à une vie souterraine ? La négligence de l'historiographie à son égard, serait-il davantage le produit d'un conflit idéologique que d'une maladresse ? Moins une « amnésie » qu'une « amnistie », pour reprendre les termes de Paul Ricœur ?

L'absence de recherches approfondies a déjà des conséquences ; la plus pénalisante est d'ordre strictement matériel, car les archives de ces établissements ont été entre temps dispersées ou abîmées<sup>9</sup>. Il est pourtant évident que la réactivation des opérations mnémoniques au sujet de ces espaces ne peut se faire sans la récupération de ces outils de l'historien. C'est donc à cause de cette difficulté à reconstituer les archives, que la

70

<sup>4</sup> Au sujet de la « connaissance historique », Carlo Ginzburg : *Mythes emblèmes traces*, Lagrasse, Verdier, 2010 (1989) ; *Rapport de force. Histoire, rhétorique, preuve*, Gallimard/Seuil, 2003 ; *Le Fil et les traces*, Lagrasse, Verdier, 2010 (2006).

<sup>5</sup> Après les années 1960, l'activité des casinos ne s'arrête pas mais évolue considérablement : quête d'une nouvelle clientèle, jeune et plus populaire, pour remplacer les monarques en exil et les capitaines de l'industrie qui n'existent plus. Les spectacles sont désormais conditionnés par l'émergence des nouvelles industries culturelles : le vinyle, la télévision, la diffusion de la musique en stéréophonie qui remplacera les orchestres, puis l'*american way of life*, et le modèle de Las Vegas qui réorientent les goûts des publics casinotiers.

<sup>6</sup> Robert Abirached, *La Décentralisation théâtrale*, Arles, Actes Sud, 2005.

<sup>7</sup> M.-M. Mervant-Roux, « Les Études théâtrales : objet ou discipline ? », [http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/44/60/29/PDF/expose\\_MM\\_Mervant\\_Roux\\_.pdf](http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/44/60/29/PDF/expose_MM_Mervant_Roux_.pdf)

<sup>8</sup> Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, 2000.

<sup>9</sup> Comme seul exemple, la disparition de certaines archives, notamment des archives techniques des établissements normands, dénoncée par Rémy Campos dans son article, prive l'historien de renseignements précieux sur les équipements techniques des scènes des casinos de la région.

*Revue d'Histoire du Théâtre* propose que la version papier soit prolongée par un support numérique pour les annexes visuelles et bibliographiques, où seront accueillis progressivement les résultats des études quantitatives et des recherches en cours.

### Genèse et postérité festivalière

La genèse de cet espace culturel mérite au préalable d'en retracer les évolutions, avant d'amorcer une réflexion sur sa « particularité »<sup>10</sup> comme lieu de production déterminant des contraintes et des privilèges, et venant nourrir la liste des questions de l'historien<sup>11</sup>.

Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, l'Hôtel-Casino de Baden-Baden, dont l'ouverture inaugure l'âge d'or des casinos, réunit dans son enceinte les trois ingrédients qui constitueront le socle anthropologique, puis économique, des casinos européens, à savoir la cure, les jeux de hasard et les arts à « jouer » – musique, chant et théâtre<sup>12</sup>. La disposition « ludique » des villes thermales est avérée à l'antiquité lorsqu'elle s'établit au cœur de la romanité<sup>13</sup>. De fait, les éléments en question sont tous considérés dans la culture occidentale depuis ses origines pour leur capacité à modifier le rapport des individus au temps, voire à altérer la perception de l'inéluctabilité du *chronos* : la cure, les arts musicaux et le jeu de hasard entretiennent, chacun de façon différente, l'illusion d'une possible échappatoire à l'emprise du temps<sup>14</sup>. Cet ancrage anthropologique ne se dément pas lorsque le terme de « *casino* » voit le jour en Italie, en pleine pratique néoplatonicienne. C'est au XVI<sup>e</sup> siècle, dans la région de la Vénétie, que l'on commença à indiquer par ce terme les sièges des académies à fond allégorico-philosophique qui s'établissaient au bord des canaux, de Venise à Murano. À vocation exclusivement aristocratique, ces espaces privés fonctionnaient par un système de réseaux et d'initiation : ouverts au principe de l'accueil et de l'hébergement, on s'en tenait rigoureusement au critère de l'exclusivité, et ce jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle.

==

<sup>10</sup> Voir Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard/Folio, 1975.

<sup>11</sup> Voir Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire ?*, Paris, Le Seuil, 1971.

<sup>12</sup> Le Casino de Baden possédait en son enceinte non seulement l'hôtel mais aussi entre deux à trois bains par étage. Nathalie Mangin, « Les relations franco-allemandes et les bains mondains d'Outre-Rhin », *Histoire, économie et société*, 1994, 13<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup>4, p. 649-675.

<sup>13</sup> John Scheid, « Le culte des sources et des eaux dans le monde romain », *Cours du Collège de France 2007-2008*, en ligne. Voir aussi Paul Gerbod, *Loisirs et santé. Les thermalismes en Europe des origines à nos jours*, Paris, Champion, 2004.

<sup>14</sup> Voir à ce sujet, l'« Ouverture » de Jackie Pigeaud, spécialiste de l'imaginaire culturel de l'antiquité grecque et latine, dans *Le Rythme*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 13 et s. Sur la fracture dans la perception du temps, entre le temps chronique (*chronos*) et le temps éonique (*aiôn*), respectivement le temps qui domine et le temps vital, nous renvoyons les lecteurs à Michael Theunissen, « Le Temps de la vie », dans *Théologie négative du temps*, Paris, Les Editions du Cerf, coll. « Passages », 2013, p. 253-268.



Pietro Longhi, *Il Ridotto*, 1757, huile sur toile, 1193x778, Ca' Rezzonico, Venezia.

Lors de sa création en 1638, le fameux *Ridotto Grande* de Venise serait le résultat de l'hybridation de deux pratiques typiquement vénitienes : les pratiques des nombreux tripots de marins de la ville et les pratiques, bien plus respectables, des habitués des *casini*<sup>15</sup>. Ouvert dans un des plus beaux palais gothiques du Canal Grande, qui avait été construit au XV<sup>e</sup> siècle par le riche notable Marco Dandolo<sup>16</sup>, le *Ridotto Grande* était en effet la première maison de jeu publique à être installée dans un tel cadre architectural, qui plus est lié à l'histoire d'une ancienne famille de la ville. Les clients, obligés de porter un masque, pouvaient alors circuler entre les salles de jeu et les salons où étaient donnés aussi bien des concerts que des fêtes de bal. C'est probablement à cause des désordres que le port du masque encourageait, que le *Ridotto Grande* fut fermé par volonté de la *Serenissima* en 1774, quelques années seulement après l'ouverture, en 1765, d'une autre Redoute, celle de Spa en Belgique. Cette dernière semblerait avoir toutes les caractéristiques du casino dans sa forme ultime car y sont regroupés salles de jeu et de bal, décorées par les peintres Bibiena, famille italienne de décorateurs de théâtre, et un véritable petit théâtre.

Les pratiques thermales romaines s'étendant sur toute la surface de l'Empire, elles laissent les traces d'une large topographie des sources d'eau historiquement exploitées et culturellement reconnues. Une topographie que le réseau des casinos semble suivre en grande partie au gré de son

<sup>15</sup> Emanuela Zacchetta, *Antichi ridotti veneziani : arte e società dal Cinquecento al Settecento*, Rome, Fratelli Palombi, 1988 ; Jean Georgelin, *Venise au siècle des Lumières*, Paris, École des Hauts Études en Sciences Sociales, 1978.

<sup>16</sup> Au moins depuis les noces de Marco Dandolo avec Agnesina Giustinian, d'une famille qui a famille Dandolo est liée à la famille des Giustinian. Cette dernière deviendra une famille d'impresario de théâtre parmi les plus influentes dans l'histoire du théâtre italien entre XVI<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.

développement, ce qui détermina le caractère transnational de son fonctionnement qui ne fut pas sans conséquences économiques et culturelles<sup>17</sup>. Dès l'ouverture des portes de l'Hôtel-Casino de Baden-Baden en 1807 ce sont par exemple la culture et la sociabilité parisiennes qui imprègnent aussi bien la programmation<sup>18</sup> que les modes adoptées par une clientèle cosmopolite<sup>19</sup>. Après la guerre franco-allemande de 1870-1871 et l'interdiction des jeux de hasard par Bismarck, la villégiature mondaine et élégante se déplace en France où la construction des théâtres dans les casinos est encouragée par la loi de 1864 de libéralisation de l'entreprise théâtrale, qui mène rapidement à « la guerre des casinos », à savoir un moment tout à fait particulier de compétition entre ces établissements qui perdure jusqu'à la moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

Ainsi, le casino se présente comme le lieu d'une sociabilité au croisement d'activités mondaines et ludiques, économiques et esthétiques, et d'une expérience spectatrice rendue singulière par des superpositions qui ne sont pas si ordinaires dans l'espace culturel d'une ville. Un nouveau rapport avec les arts vivants s'invente au fil du siècle dans cet espace-temps en dehors des grandes villes et du calendrier citadin, et semble se diversifier et s'épanouir au début du siècle suivant, malgré les dimensions réduites des scènes des casinos, des moyens techniques, aussi très limités par rapport aux infrastructures des grandes scènes nationales. Dans cet espace-temps festif, on célèbre davantage la mondanité élégante, et ses rapports avec les arts, que les arts eux-mêmes. C'est alors moins l'excellence d'une esthétique que l'on attend dans ces lieux, que la convergence d'artistes renommés et un condensé de l'actualité ou de l'histoire des scènes nationales : l'épanouissement de l'esprit de célébration des élites européennes n'est apparemment concevable sans l'intensification du temps de l'expérience spectatrice que cherchent à mettre en place les programmations des casinos.

De plus, puisque cette ritualisation contemporaine de l'espace-temps de la fête s'est consolidée en transformant profondément la physionomie et

<sup>17</sup> Pour assurer les tournées des artistes, des compagnies et des orchestres des sociétés d'affaires s'y spécialisent : les tournées Baret seront traitées ici par Rémy Campos. Très utile pour l'encadrement méthodologique de notre réflexion sur cet aspect, la publication dirigée par Annie Dulphy, Robert Frank, Marie-Anne Matard-Bonucci et Pascal Ory, *Les Relations culturelles internationales au XX<sup>e</sup> siècle. De la diplomatie culturelle à l'acculturation*, Bruxelles, Peter Lang, 2010.

<sup>18</sup> « La Comédie-Française alterne avec l'Opéra Italien et l'Opéra Viennois, et les plus grands solistes et compositeurs viennent se produire sur la scène du Palais de Conversation, tel Hector Berlioz qui organise et dirige à plusieurs reprises entre 1853 à 1863 le Festival de musique, sous la direction d'Edouard Bénazet, le fermier des jeux de Bade. Ce festival, et les concerts de Berlioz en général sont l'apothéose artistique et mondaine de la saison. », Nathalie Maugin, *op. cit.*, p. 651.

<sup>19</sup> « À Baden-Baden (la « Capitale d'été de l'Europe »), comme à Ems, ou Wiesbaden, ont pris l'habitude de se retrouver de nombreux souverains et les élites cosmopolites de l'Europe entière. La vogue de ces bains allemands repose sur différents facteurs dont la qualité des eaux minérales semble souvent le moindre. Le jeu, une brillante vie mondaine et artistique et une publicité habile ont au milieu du siècle fondé ce succès des stations d'outre-Rhin, où l'influence française tient également une place de premier plan. », *ibid.*



l'économie d'un grand nombre de lieux de province, une étude du recours des entreprises casinotières aux arts vivants pourrait conduire à mieux cerner les conditions anthropologiques, économiques et politiques menant à l'essor des festivals ; d'autant que tout un pan de l'histoire de la culture festivalière est lié, déjà sur le plan urbanistique, à l'histoire des casinos<sup>20</sup>. L'histoire de l'expérience spectatrice dans les lieux de villégiature nous semble être dans un lien même plus direct quant à ce qui fera la spécificité du festival dans sa forme la plus contemporaine, lorsqu'il s'impose, à partir des années 1960, « comme un dispositif des plus évolutifs, adaptable aux exigences, difficiles à concilier, des différentes classes d'acteurs publics et privés »<sup>21</sup>. Certains cas de directions de casinos témoignent en effet du caractère empirique d'une politique et d'une économie culturelles nécessairement évolutives – partenariats, stratégies de communication, programmations et espaces investis par celles-ci, allant du théâtre aux salons, et jusqu'à l'invention d'espaces extérieurs (terrasses de café, structures éphémères diverses construites pour l'occasion) – et à l'affut des changements des publics.

Sans prétendre établir une filiation directe, nous pourrions néanmoins avancer l'hypothèse que l'économie festivalière puisse être une déclinaison évolutive de la dimension culturelle de l'économie touristique qui a été

<sup>20</sup> C'est la raison pour laquelle le travail proposé ici s'inspire des récentes études sur l'histoire des festivals. Les casinos s'ajouteraient en effet aux autres facteurs – mouvement orphéonique et fêtes traditionnelles –, relevés par Philippe Poirrier, parce que menant à l'émergence du festival en tant que « manifestation culturelle éphémère inscrite dans un calendrier le plus souvent annuel ». Philippe Poirrier, « Introduction : les festivals en Europe, XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles, une histoire en construction », *Territoires contemporains*, Centre Georges Chevrier (CGC), Université de Bourgogne, 2012, [http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Festivals\\_societes/P\\_Poirrier\\_intro.html](http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Festivals_societes/P_Poirrier_intro.html).

<sup>21</sup> Emmanuel Wallon, « Le festival international : un système relationnel », cité par Philippe Poirrier, *Ibid.*

inventée et élaborée dans les casinos au fil des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, en tant que « lieux de la médiation culturelle » et « espaces des pratiques et des sociabilités culturelles » extra-métropolitaines.



Les études ici présentées portent soit sur l'histoire culturelle d'un seul lieu ou de territoires particulièrement marqués par l'économie casinotière, soit sur les rapports d'un seul art (musique, ballet, danse, magie), dans sa spécificité, avec la politique culturelle des casinos.

Les études de Martin Guerpin et de Florence Poudru qui nous renseignent respectivement sur le fonctionnement des programmations de musique et de danse dans les stations maritimes et/ou thermales, ouvrent ce volume. Martin Guerpin met l'accent sur la dimension de la politique culturelle des programmations musicales, où les impératifs artistiques se combinent aux impératifs de captation et de fixation de la clientèle en rejaillissant également sur les pratiques de la vie locale – pratiques religieuses, éducatives, culturelles. L'histoire de la réputation des œuvres – représentations d'opéra, concerts symphoniques, opérettes, music-hall, musique de danse, et concerts de jazz dès 1917 – se fait au croisement avec l'histoire des « carrières » des musiciens et des chefs d'orchestre, pour lesquels le passage par les saisons de Nice, de Cannes, de Monaco, de Deauville, de Trouville, ou encore de Vichy, est incontournable. Florence Poudru centre sa réflexion sur l'histoire matérielle des troupes et des logiques sous-tendant la circulation des artistes de la danse à partir d'une reconstitution détaillée de la durée et de la périodisation des contrats proposés par le Grand Casino de Vichy, de la composition de ses troupes et du rapport au vedettariat dans sa programmation, mais également de la fluctuation salariale suivant les circonstances historiques et les lieux de provenance des professionnels. Le rapport entretenu avec la création, dans le Grand Casino de Vichy, intéresse également Florence Poudru qui présente les maîtres de ballet s'y alternant ainsi que leurs créations casinotières et la législation qui réglait les rapports entre les casinos et la SACD.

Les articles qui suivent, de Rémy Campos, Philippe Normand et Jean-Baptiste Raze, portent sur l'histoire normande des bains de mer. Rémy Campos étudie les rapports de la côte normande avec Paris, afin de montrer que ces espaces de la sociabilité et de l'économie du spectacle sont le prolongement des boulevards parisiens, résultant d'un véritable phénomène de colonisation de la capitale sur les provinces. En se centrant sur la production plus spécifiquement théâtrale, l'auteur démontre qu'aussi bien les tournées Charles Baret que le choix de directeurs d'importation parisienne et la logique attractive du vedettariat sont des preuves de cette économie colonisatrice. Néanmoins, les tournées Baret sont programmées en prenant en compte les mentalités et les habitudes locales, de la même



manière que les directeurs des casinos sont souvent obligés de négocier avec les municipalités des stations balnéaires. L'exemple de Houlgate illustre la transformation d'une exploitation commerciale visant une clientèle oisive vers un service de récréation publique. Élément indispensable à considérer : « l'armée en perpétuel mouvement » des travailleurs de la scène théâtrale des casinos est composée d'artistes parisiens travaillant le plus souvent avec les troupes de comédiens ambulants, engagées par le casino, dans une étroite de métiers et de techniques inimaginable au sein des institutions de la métropole.

Le témoignage de Philippe Normand sur le casino de Deauville offre un croquis de l'histoire deauvillaise du ballet classique au ballet néo-classique, des Ballets Russes au grand ballet de Monte-Carlo, Compagnie du Marquis de Cuevas. Le fonctionnement des résidences est mis en avant dans cette contribution ainsi que la fréquence des créations.

L'étude de Jean-Baptiste Raze examine quant à elle le cas d'une direction de casino : celle du casino de Villerville, à proximité de Trouville, de ses plages et ses casinos à la mode. Véritable gageure donc que la direction confiée au chanteur lyrique Simon Max, qui réussit à assurer au petit bourg de Villerville un succès touristique inespéré de 1893 à 1913. En jonglant entre les restrictions dictées par la réglementation des jeux de hasard et la grande liberté qui était laissée à son inventivité dans l'aménagement du bâtiment, dans la programmation culturelle et dans la mise en scène de sa propre personnalité artistique, ce directeur-artiste fit de cette entreprise son propre chef-d'œuvre. L'auteur analyse à la fois la tâche de médiateur culturel du directeur en dialogue avec les institutions locales et le monde du spectacle parisien, et sa capacité à considérer l'espace du casino comme un laboratoire d'idées au service de la vie théâtrale de son époque. L'architecture zoomorphe du Théâtre Baleine, qu'il inventa en 1893 et qui fut annexée à la grande salle du Casino de Paris dès 1894, en est un exemple des plus fascinants et nous invite à deviner une histoire de la direction artistique des casinos riche en variations et en expérimentations.

La contribution de Frédéric Tabet et Pierre Taillefer sur l'art de la prestidigitatation clôture cette traversée des différents aspects des programmations casinotières. Dans ces maisons de jeu, hantées par les pickpockets et les escrocs, les numéros des prestidigitateurs intriguaient d'autant plus la clientèle qu'ils exhibaient l'efficacité des mêmes techniques dissimulées par les tricheurs. La consanguinité des deux pratiques, celle des « artistes de curiosités » et celle des escrocs, était d'ailleurs largement exploitée par les premiers qui construisaient généralement leur identité sur la démystification des seconds. Au fil de certains portraits d'artistes, l'article dessine la courbe menant d'une posture moralisante du prestidigitateur à cheval entre le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècles, et foncièrement stratégique, à la dérive « virtuosiste » des numéros dits de manipulation au cours du XX<sup>e</sup> siècle.

Se révèle alors une histoire du spectacle de variétés curieusement liée à la sociologie du lieu, à sa nature et aux travers de celle-ci, et qui participait à « l'effet volontairement "déréalisant"<sup>22</sup> du casino ».

En conclusion, il semble utile de constater que non seulement le spectacle ne manque jamais dans l'offre d'un casino, au XIX<sup>e</sup> comme au XX<sup>e</sup> siècle, mais également que l'organisation de la programmation culturelle est une préoccupation de tout premier plan pour les directions des établissements ainsi que la mise à disposition d'espaces, de moyens et de personnels pour qu'une vie théâtrale puisse avoir lieu dans chaque établissement. Une histoire du spectacle se construit bel et bien en dialogue avec l'économie des casinos et des stations balnéaires. Sans rien retirer à ce que le phénomène culturel des casinos doit au système colonisateur des modes métropolitaines, ou plus spécifiquement parisiennes, la fonction de ces espaces festifs dans l'histoire du spectacle n'en ressort que plus riche en complexité et semble irréductible à un modèle unique, en demandant à être plutôt étudiée au cas par cas. L'histoire du spectacle dans les lieux de villégiature constitue donc un champ de recherche qui demande encore à être exploré de manière capillaire, comme les études ici présentées ne manquent pas de le rappeler.

En l'occasion de cette première publication, on pourra également se référer au site de la Société d'Histoire du Théâtre et au prolongement numérique de cette publication, pour y apprécier le colossal travail de recherche bibliographique réalisé par Christine Carrère-Saucède.



Une soirée au Casino Théâtre de Newport, ouvert en juillet 1880.

<sup>22</sup> Voir la note 14 et le passage auquel celle-ci se réfère.