

La province, parent pauvre de l'histoire du théâtre? Nouvelles recherches sur la Normandie

Florence Naugrette

Number 39, Spring 2006

Histoire du théâtre et théâtre de l'Histoire

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041639ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041639ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Naugrette, F. (2006). La province, parent pauvre de l'histoire du théâtre? Nouvelles recherches sur la Normandie. *L'Annuaire théâtral*, (39), 132-142. <https://doi.org/10.7202/041639ar>

Article abstract

The history of French drama has long revolved around Paris: the centralisation of the French state has led to a valorisation of public success in Paris for actors, authors, as well as for the works themselves. Be it due to a mirror effect, or a feedback effect, this phenomenon can be felt in the way the history of drama has been written: isn't Paris a polar center for dramatic studies, a city where the access to primary sources is made easier by the nearness of the major libraries? The histories of French drama thus usually limit their scope to a history of drama in Paris. This situation is slowly changing, thanks to the new interest for cultural history. The present study sums up studies made in association with musicologists, by Rouen literature lecturers and students, over the theatrical life of Rouen in the XIXth Century. It throws into relief the national interest of this type of research which, far from being the unearthing of a merely local past, exposes through this comparison between Paris and its province, specific processes of a play's reception in a global cultural context.

Florence Naugrette
Université de Rouen (CEREDI)

La province, parent pauvre de l'histoire du théâtre? Nouvelles recherches sur la Normandie

L'histoire du théâtre est elle-même le théâtre d'opérations stratégiques, qui engage la représentation qu'une nation peut avoir de son territoire culturel. De ce point de vue, la centralisation séculaire de l'État français a placé l'étude de l'histoire du théâtre en province dans un cercle vicieux dont il lui est très malaisé de sortir. Malaisé, mais pas inutile, et même fructueux, comme on voudrait le montrer ici, en prenant appui sur les recherches entreprises, depuis quelques années, à l'Université de Rouen, sur l'histoire du théâtre en Normandie au XIX^e siècle.

La province, parent pauvre de l'histoire du théâtre?

Puisque vice il y a, commençons par l'éclairer d'un diagnostic, nécessairement sommaire, et suivons la courbe qui referme le cercle sur lui-même.

Parisiano-centrisme de la vie culturelle

Le développement d'une politique volontaire d'aménagement culturel du territoire ne date que de la seconde moitié du XX^e siècle, avec la création de Centres dramatiques régionaux et de Scènes nationales, qui sont devenus de véritables foyers de création.

Auparavant, la province française a longtemps été considérée, à tort ou à raison, comme un « désert » culturel.

À tort. On le sait, sous l'Ancien Régime et jusqu'à la fin du XIX^e siècle, le théâtre est le divertissement principal de la population française. À la fin du XVIII^e siècle, la théâtromanie se concrétise en province par la construction de nombreux théâtres monumentaux dans les grandes villes. Et même dans les villes qui ne possèdent pas de théâtre fixe, les troupes ambulantes tournent très régulièrement, faisant connaître à la fois le répertoire et les nouveautés, sur à peu près tout le territoire.

Mais la province, au regard de l'Histoire, qui ne retient que les noms des vainqueurs, c'est-à-dire, en ce qui concerne le théâtre, celle des grands auteurs, des grandes troupes et des chefs-d'œuvre, prend la réussite parisienne pour pierre de touche. On connaît certes les années de formation de Molière en province (de 1645 à 1658), sa longue pérégrination à travers la France, et notamment ses séjours à Lyon, dans le Languedoc et à Rouen, mais l'histoire retient comme première étape de sa consécration son arrivée à Paris, le moment où il joue devant le roi et la Cour et obtient la salle du Petit-Bourbon. Et ces treize années de tournée des provinces, avec la création de plusieurs premières pièces (comme *La jalousie du barbouillé*, *Le médecin volant*, *L'étourdi* et *Le dépit amoureux*), pèsent moins, ou tout au plus autant, aux yeux de l'histoire du théâtre, que la seule année 1659, qui a vu la création des *Précieuses ridicules* à Paris.

Mais il serait vain, absurde même, de vouloir réécrire l'histoire à contre-courant. Absurde, car le discrédit jeté sur la vie théâtrale de province fait partie de cette vie même, et a été, depuis longtemps, intériorisé par les gens du métier : défavorisée par les institutions, la province ne pouvait offrir des conditions satisfaisantes ni aux auteurs ni aux comédiens, comme le montrent de nombreux témoignages. Les bâtiments sont miteux : lui-même originaire du Havre, Frédérick Lemaître, dans sa correspondance, parle fréquemment des « ignobles théâtres de province » qu'il fréquente en tournée. Les décors sont pauvres, et trop fréquemment réutilisés, faute de moyens. Pixérécourt a les plus grandes craintes pour la création de ses mélodrames en province, où l'on ignore l'art de la mise en scène :

en province (le mélodrame) est rarement représenté, par la raison surtout qu'il y est monté mesquinement et joué sans soin (1818 : 33).

Les comédiens sont médiocres : obéissant à la loi de l'offre et de la demande, ils cherchent à monter à Paris le plus tôt possible. Les plus doués y font leur carrière, après avoir acquis quelque réputation locale, comme Marie Dorval à Strasbourg, ou avoir été découverts par un comédien parisien en tournée qui les entraîne à Paris, comme

M^{lle} George découverte à Amiens par M^{lle} Raucourt, ou comme Mélingue (futur créateur du rôle de d'Artagnan au théâtre), remarqué à Rouen par Marie Dorval. Mais la plupart échouent à l'épreuve de la rampe parisienne, comme en témoigne Dumas :

Nous avons souvent fait venir de Lyon, de Marseille ou de Bordeaux des artistes qu'une grande réputation départementale désignait elle-même à notre choix; eh bien, presque toujours nous avons trouvé en eux des copies de quelque grand talent parisien, que l'éloignement faisait croire original et qui pâlisait vite au soleil ardent de Paris (1868 : 66).

Si la province reste le parent pauvre de l'histoire du théâtre, c'est d'abord à cause des faits eux-mêmes : les mauvaises conditions de travail en province entraînent la fuite des talents vers Paris, où tous les grands artistes finissent par faire carrière. Il est donc bien compréhensible, dans ces conditions, que l'histoire officielle ait fini par identifier le théâtre parisien au théâtre national.

Parisiano-centrisme des recherches universitaires

Le relatif manque d'intérêt pour la province s'explique ensuite par les conditions de travail des chercheurs contemporains en histoire du théâtre : les ressources documentaires sur le théâtre en France sont principalement regroupées à Paris, parce que les principaux théâtres de l'histoire de France sont parisiens, bien sûr, et possèdent leurs archives sur place (à la Comédie-Française, à l'Opéra...), et aussi parce que les grandes bibliothèques publiques et universitaires spécialisées (Bibliothèque nationale, Arsenal, Bibliothèque Gaston Baty) et les Archives nationales se trouvent aussi à Paris.

Les recherches en histoire du théâtre sont donc plus facilement accessibles à un étudiant parisien qu'à un étudiant provincial, à qui elles coûtent plus cher qu'une recherche plus purement « littéraire ».

Inversement, les recherches sur le théâtre en province sont surtout accessibles financièrement aux chercheurs locaux, les archives se trouvant dans chaque ville concernée. Mais comme elles n'ont pas, *a priori* – mais *a priori* seulement –, de retentissement national, elles peuvent paraître moins essentielles que les recherches sur le théâtre parisien, qui recouvrent de manière plus immédiatement apparente des enjeux nationaux. Aussi les recherches existantes sont-elles principalement monographiques, consacrées à telle ville, tel département, tel arrondissement théâtral, et rarement à la province entière.

Le second vice tient à cette inégalité : la carte de France culturelle et universitaire laisserait aisément croire que tout ce qui est provincial est « local », tandis que tout ce qui est parisien serait « national », comme si Paris n'était pas une région comme les autres,

comme s'il ne pouvait pas exister de « localisme » parisien. De là à penser que l'histoire du théâtre en province relève uniquement de l'histoire locale, il n'y a qu'un pas, qu'il suffit de franchir pour refermer le cercle vicieux sur lui-même.

C'est pourquoi la plupart des histoires du théâtre français n'évoquent que de manière très fugitive, voire pas du tout, la vie théâtrale en province. Rares sont les ouvrages de synthèse qui, comme celui de Martine de Rougemont (1988), lui accordent une place décente. Dans certains cas, on limite son rôle à celui de vivier d'auteurs (tel Corneille) ou d'acteurs (tel le havrais Frédérick Lemaître) qui ont ensuite fait carrière à Paris; et l'on ne s'intéresse guère aux productions des auteurs purement locaux, considérés comme d'obscurs amateurs, auxquels on accorde aussi peu d'importance dans l'histoire nationale qu'aux auteurs de mélodrames ou de vaudevilles parisiens. Ce point de vue peut certes se défendre, car il est vrai que les productions de circonstance liées à l'histoire locale n'ont plus pour nous aujourd'hui, d'une optique strictement littéraire en tout cas, qu'un intérêt anecdotique ou documentaire. On considère parfois, et à juste titre, la province comme une caisse de résonance où s'amplifient et se confirment les succès parisiens, par l'intermédiaire des tournées d'acteurs parisiens, qui y exportent leurs plus grands rôles, ou par la diffusion des livrets de mise en scène édités dans la capitale à l'intention des directeurs de théâtre de province. Cette perspective mérite cependant d'être nuancée, car, comme on le verra dans un exemple ultérieur, la réception des grands événements de l'histoire du théâtre comme l'appréciation des auteurs diffère parfois entre Paris et la province.

Un champ de recherches en évolution

Cependant, des recherches universitaires de qualité sur la vie des spectacles en province existent : des thèses monumentales, comme le travail remarquable de Marie Claire Mussat-Lemoigne (1988) sur la vie musicale à Rennes aux XIX^e et XX^e siècles, ou des essais de synthèse, comme les recherches pionnières de Max Fuchs (1976, 1986), qui établit des rapprochements statistiques entre les répertoires et la composition des compagnies théâtrales de quelques grandes villes de province du XVIII^e siècle, suit les déplacements de troupes ambulantes, et propose un lexique très utile des troupes. Plus récemment, la base de données anglaise CESAR¹, créée par Barry Russel, permet de trouver sur Internet des renseignements ponctuels difficilement accessibles autrement sur la vie théâtrale française de l'Ancien Régime, Paris et province confondues.

Il faut enfin mentionner un document exceptionnel qui m'a été communiqué par son auteure, Christine Carrère-Saucède, la *Bibliographie du théâtre au XIX^e siècle en province* (2002, 2 vol.). Elle est à deux entrées : alphabétique et géographique (par régions et par

départements), et inventorie les travaux accessibles : ouvrages, articles de revues, mémoires de recherche déposés dans les bibliothèques universitaires, travaux d'érudits locaux, bulletins de sociétés savantes, sites Internet...

Le renouvellement des perspectives de recherches sur la province a profité des études abordant la question de l'histoire du théâtre national par d'autres biais que le texte, notamment *via* l'architecture (Frantz et Sajous d'Oria, 1998; Cussinnet, 2004), l'économie ou le droit (Leroy, 1990; Triolaire, 2004).

Les nouvelles recherches à Rouen

La bibliographie de Christine Carrère-Saucède dresse un panorama des recherches actuelles qui fait apparaître leur grande dispersion et souligne le traitement inégal qu'elles accordent aux régions dont certaines n'ont pratiquement fait l'objet d'aucune étude. Quelques villes, comme Rennes, déjà citée, Bordeaux ou Aix-en-Provence, et Mons pour la Belgique, ont fait l'objet dans le passé de monographies importantes (Lagrave et Rouyer, 1985; Jeanselme, 1991; Plisnier, 2001).

À Rouen, nous avons entrepris depuis quelques années, après des études historiques, un travail collectif mené en parallèle par les départements de Musicologie et de Lettres modernes, centré sur la Normandie, mais appelé à s'ouvrir vers d'autres provinces.

Les musicologues, dirigés par Patrick Taïeb, ont entrepris la publication du catalogue des fonds musicaux conservés en Haute-Normandie (Élart, 2004) et œuvrent à l'établissement systématique d'une chronologie des représentations de théâtre chanté et parlé au Théâtre des Arts de Rouen, à partir d'un dépouillement de la presse, en commençant par la Révolution et l'Empire.

Les littéraires s'intéressent à la vie théâtrale rouennaise entre le Premier et le Second Empire. Les premiers travaux, à l'initiative de Claude Millet, ont porté sur les années 1830. Les archives les concernant sont si riches que, pour les exploiter pleinement, il convient de limiter étroitement l'empan chronologique de chaque recherche qui fera l'objet d'un mémoire. Ont été abordés jusqu'à présent le répertoire, le public, la critique théâtrale, dans les grands journaux comme dans les petites feuilles spécialisées, et la censure. Le travail de chaque étudiant est destiné à s'intégrer ensuite à des synthèses plus vastes tel l'article qui porte sur la vie théâtrale à Rouen sous la monarchie de Juillet (Millet et Naugrette, 2000). Un colloque s'est tenu à l'automne 2003, grâce auquel nous avons commencé à tisser des liens avec des chercheurs d'autres régions (Naugrette et Taïeb, 2006). Nous allons aussi

ouvrir un site Web (THÉNOR pour « Théâtre en Normandie ») afin de diffuser nos travaux et d'établir une plate-forme de discussion, d'échanges d'informations et de publication pour nos collègues travaillant sur l'histoire de la vie théâtrale dans d'autres provinces.

Les difficultés méthodologiques

Ce tableau optimiste ne doit pas cacher cependant les difficultés auxquelles nous sommes confrontés, qui sont de trois ordres : méthodologique, institutionnel et disciplinaire.

Les différentes disciplines qui s'intéressent à l'histoire du théâtre ne parlent pas toujours le même langage, n'ont pas les mêmes protocoles de recherche, ni les mêmes buts; il nous est ainsi apparu, à Rouen, que les musicologues commencent par établir des chronologies très rigoureuses, mais aussi très chronophages. Nous autres littéraires sommes plus pressés de parvenir à des conclusions et à des mises en perspective générales, et sommes moins systématiques sans doute dans nos dépouillements.

Le cloisonnement de l'institution universitaire française ne facilite pas la prise en considération de la spécificité des études sur le théâtre : les procédures de recrutement des chercheurs les obligent à choisir une discipline, et la bi-valence est souvent prise comme un défaut de spécialisation.

Obstacle disciplinaire enfin, qui rejoint le précédent : la reconnaissance par nos collègues littéraires de l'opportunité de ces recherches proches de l'histoire culturelle. La recherche en littérature s'est longtemps fixé comme seul objet digne d'étude les chefs-d'œuvre. Et on peut tout à fait comprendre que, pour tout public contemporain, la littérature du passé ne soit intéressante que par ses chefs-d'œuvre (qui, selon la définition de Jauss, sont capables de répondre, des années, voire des siècles plus tard, aux nouvelles questions que la postérité leur pose). Mais il ne faut pas confondre l'usage public, authentique, de la littérature, et son étude. Tant que la recherche en littérature s'est uniquement focalisée sur les chefs-d'œuvre, elle a refusé tout un pan de la production littéraire : la littérature « mineure », « populaire », « grand public » du passé, qu'elle accablait de son mépris. Mépris peut-être mérité, là n'est pas la question, mais mépris dommageable à l'intelligence même de la chose littéraire dans son mode de production.

L'histoire culturelle contemporaine se distingue de l'ancienne histoire littéraire dans la mesure où il ne s'agit plus de relier l'œuvre aux circonstances personnelles de son écriture, mais bien plutôt au contexte institutionnel et social de cette écriture, de la restituer dans son « champ » : et c'est précisément par cette prise en considération du champ littéraire et

artistique général, qui exclut *a priori* tout jugement de valeur sur les œuvres, que l'on voit apparaître les habitudes du public, les poétiques intériorisées par les auteurs, les comédiens et les spectateurs, au point de former un horizon d'attente stable, terreau familier sur lequel se greffent les chefs-d'œuvre. L'histoire culturelle, qui met en plein jour la littérature « secondaire », permet donc en réalité de mieux servir l'étude des grandes œuvres qui intéressent seules la postérité, parce qu'elle permet de voir apparaître de nouveaux liens entre les chefs-d'œuvre et la littérature de consommation, qui ne sont pas tous d'opposition ou de rupture, qui sont aussi parfois des liens de continuité subversive, de retournement dialectique, de porosité générique.

L'enjeu national des recherches locales

L'esthétique de la réception peut ainsi s'intéresser aux variations de l'accueil des nouveautés entre la province et Paris : on constate ainsi que dès les années 1830, Dumas connaît à Rouen un succès de scandale, puis un véritable succès populaire, beaucoup plus grand que celui de Victor Hugo (Sallès, 1996). La bataille d'*Hernani* n'a d'ailleurs aucun écho dans les journaux rouennais au printemps 1830, et le directeur du Théâtre des Arts, soucieux de remplir ses caisses, se garde bien de présenter une pièce dont le succès serait si aléatoire. C'est donc pour *Antony*, et non pas pour *Hernani*, que les spectateurs normands arrachent les sièges. Similitude avec Paris, en revanche : à Rouen comme à Paris, c'est *La tour de Nesle* qui constitue le plus grand succès du drame romantique, et Dumas est un auteur bien plus recherché du public que Hugo (Sallès, 1997).

Sous l'angle de l'histoire littéraire, les problèmes particuliers que pose le drame romantique aux institutions et aux troupes de province sont révélateurs. Rouen fait partie de ces villes autorisées à posséder deux théâtres, qui se partagent les répertoires des scènes parisiennes : le Théâtre des Arts reprend celui des grandes scènes subventionnées et possède la troupe lyrique, tandis que le Théâtre-Français reprend le répertoire des scènes secondaires. Mais cette distinction n'interdit pas que le drame romantique soit représenté simultanément sur ces deux scènes, indice éclairant de sa nouveauté générique.

Dans cette même perspective, on constate qu'en province, les nouveautés romantiques supportent moins bien la médiocrité que les productions courantes. C'est une découverte intéressante pour la poétique du drame : les acteurs locaux se tirent assez bien du répertoire ordinaire du vaudeville et du mélodrame, mais ont toutes les peines du monde à jouer le théâtre romantique, dont la presse répète qu'il est taillé sur mesure pour les grandes vedettes parisiennes. La raison principale en est l'inadaptation de la liste des personnages romantiques à la grille des emplois traditionnels : à qui confier le rôle d'*Antony*? au traître

de mélodrame, ou au jeune premier? À partir de cette constatation, j'ai étudié (2003a), de manière générale cette fois, et en revenant au texte, le système des emplois tragiques et comiques dans le théâtre hugolien, et découvert comment Hugo travaille à en troubler la grille, sans la supprimer totalement cependant, afin de permettre aux acteurs de son temps, et notamment aux acteurs de province, de trouver une distribution.

Cette même observation m'a amenée à étudier les répercussions sur les acteurs rouennais des tournées et des visites des acteurs parisiens (2003b). À partir de comptes rendus de la presse, de mémoires d'acteurs, de correspondances personnelles et professionnelles entre praticiens, directeurs de théâtre et administrateurs, se lit la relation pédagogique complexe qui s'établit entre maîtres parisiens et disciples provinciaux. On voit comment l'acteur parisien apprend à ses confrères, par son exemple, les nouveautés du jeu en matière de pantomime, d'articulation, de mise en scène. La loi de la concurrence est impitoyable : la visite d'un acteur parisien en vogue impose à certains acteurs provinciaux le rôle déplaisant de faire-valoir, tandis qu'à d'autres, elle offre un tremplin inespéré. Dans tous les cas, l'acteur provincial est placé dans une double contrainte d'imitation impossible.

L'étude comparée des critiques théâtrales permet de constater les différences entre les pratiques d'écriture des feuilletonistes parisiens et provinciaux. Certes, il arrive que les journaux reproduisent, sans le dire, les articles de presse parisienne, jouant de la colle et des ciseaux, mais le plus souvent, le critique d'un grand journal de province a à cœur de jouer auprès des acteurs et du public un rôle pédagogique ouvertement assumé. Les critiques parisiens, comme Gautier ou Janin, veulent aussi jouer ce rôle. Mais en province, les liens entre le critique, l'acteur et le spectateur sont beaucoup plus étroits étant donné la taille du milieu, même si le critique préfère souvent garder l'anonymat. Le journal rend ainsi compte par le menu des débuts des acteurs qui inaugurent la saison théâtrale; puis, au jour le jour, le critique prodigue des cours d'art dramatique aux acteurs, qui se forment ainsi sur le tas, sans véritable formation professionnelle.

Les goûts du public transparaissent sans fard, plus nettement qu'à Paris, où la subvention publique et le cahier des charges en matière de répertoire compensent, dans les grands théâtres, la logique du marché des scènes privées. En province, la programmation obéit principalement à une logique libérale, révélatrice du goût majoritaire. L'étude du répertoire rouennais sous la monarchie de Juillet a mis en évidence la chute vertigineuse de la comédie et de la tragédie, et l'invasion du répertoire par le vaudeville, même sur le grand théâtre (Toussaint, 2000; Elashguer, 2000; Lemonnier, 2000). La tragédie survit péniblement grâce aux commémorations obligées du héros local, Corneille, mais en dehors de ces cérémonies protocolaires, la salle est vide, et lorsque Rachel vient jouer *Horace* et

Phèdre, le critique constate non seulement que les acteurs rouennais ne savent pas dire les vers, mais aussi que la tragédie ne fait plus partie de la culture du public.

Ce ne sont que quelques exemples des enseignements apportés par ces recherches, qui pour être locales n'en ont pas moins un intérêt national, voire international si on les resitue dans le champ général de l'histoire culturelle. Mais pour être véritablement probantes, et pour sortir du cercle vicieux qui les cantonne encore trop souvent à la chronique locale, elles auraient intérêt à se généraliser et à se fédérer. C'est l'une des ambitions du site sur lequel nous travaillons. On ne fera peut-être pas revenir le cercle vicieux à la vertu, mais on tâchera de lutter contre des préjugés bien français, en matière de ségrégation géographique et disciplinaire. Si l'histoire du théâtre peut y contribuer, elle ne fera pas peu.

Note

1. CESAR : calendrier électronique des spectacles sous l'ancien régime, [En ligne], [<http://www.cesar.org.uk/cesar2>] (6 mars 2006).

Bibliographie

- BARA, Olivier (2006), « Les livrets de mise en scène, commis-voyageurs de l'opéra-comique en province », dans Florence Naugrette et Patrick Taïeb (dir.), *Un siècle de spectacles à Rouen (1776-1876)*, actes du colloque des 23-24 octobre 2003, Rouen, Publications des universités de Rouen et du Havre, à paraître.
- CARRÈRE-SAUCÈDE, Christine (2002), *Bibliographie du théâtre au XIX^e siècle en province*, Auch, IUT Paul Sabatier, 2 vol. Cette bibliographie évolutive sera publiée en 2006 sur le site THÉNOR.
- CUSSINET, Marie-France (2004), « Des salles provinciales au début du XIX^e siècle », dans Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux (dir.), *La scène bâtarde entre lumières et romantisme*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, p. 303-311.
- DUMAS, Alexandre (1868), *Souvenirs dramatiques*, Paris, Michel Lévy frères, tome I.
- ÉLART, Joann (2004), *Catalogue des fonds musicaux conservés en Haute-Normandie*, tome I – Bibliothèque municipale de Rouen, volume 1 – Fonds du Théâtre des Arts (XVIII^e et XIX^e siècles), Mont-Saint-Aignan, Publications de l'Université de Rouen.
- ELASHGUER, Sarah (2000), « La tragédie à Rouen sous la monarchie de Juillet ». Mémoire de maîtrise, Rouen, Université de Rouen.

- FRANTZ, Pierre, et Michèle SAJOUS D'ORIA (1998), *Le siècle des théâtres : salles et scènes en France (1748-1807)*, catalogue de l'exposition, Paris, Bibliothèque historique de la ville de Paris.
- FUCHS, Max (1976), *La vie théâtrale en province au XVIII^e siècle : lexique des troupes de comédiens au XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine, fac-similé des éditions de 1933 et de 1944.
- FUCHS, Max (1986), *La vie théâtrale en province au XVIII^e siècle : personnel et répertoire*, préface de Jean Nattiez, Paris, CNRS Éditions.
- JEANSELME, Christiane (1991), « 250 ans de vie musicale et théâtrale à Aix-en-Provence : du début du XVII^e siècle à la veille de la Seconde République ». Thèse de musicologie, Marseille, Université Aix-Marseille 1.
- LAGRAVE, Henri, et Philippe ROUYER (dir.) (1985), *La vie théâtrale à Bordeaux des origines à nos jours*, Paris, CNRS Éditions.
- LEMONNIER, Estelle (2000), « Le vaudeville à Rouen de 1831 à 1834 ». Mémoire de maîtrise, Rouen, Université de Rouen.
- LEROY, Dominique (1990), *Histoire des arts du spectacle en France : aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la Première Guerre mondiale*, Paris, L'Harmattan.
- MILLET, Claude, et Florence NAUGRETTE (2000), « Un Faubourg de Paris? La vie théâtrale à Rouen sous la monarchie de Juillet », dans Yvan Leclerc et Amélie Djourachkovitch (dir.), *Province-Paris : une topographie littéraire du XIX^e siècle*, actes du colloque des 19-20 mars 1999, Rouen, Publications de l'Université de Rouen.
- MUSSAT-LEMOIGNE, Marie-Claire (1988), *Musique et société à Rennes aux XVIII^e et XIX^e siècles*, préface de Jean Mongrédien, Genève, Minkoff. Ouvrage tiré de sa thèse, soutenue en 1986 à Paris IV-Sorbonne.
- NAUGRETTE, Florence (2003a), « Le devenir des emplois comiques et tragiques dans le théâtre de Hugo », dans Georges Forestier (dir.), *Jeux et enjeux du théâtre classique aux XIX^e et XX^e siècles*, actes du colloque du Centre de recherches sur l'histoire du théâtre de Paris IV-Sorbonne des 2-3 mars 2001, *Littératures classiques*, n° 48, p. 215-225.
- NAUGRETTE, Florence (2003b), « La province à l'école : les acteurs parisiens en excursion à Rouen (1800-1851) », dans Yvan Leclerc (dir.), *Romantisme : maîtres et disciples*, n° 122, p. 129-141.
- NAUGRETTE, Florence, et Patrick TAÏEB (dir.) (2006), *Un siècle de spectacles en Normandie (1776-1876)*, actes du colloque des 23-24 octobre 2003, Rouen, Publications des universités de Rouen et du Havre.
- PIXERÉCOURT, Guilbert de (1818), *Guerre au mélodrame*, Paris, Delaunay, 1818.
- PLISNIER, René (2001), *Le théâtre à Mons au XIX^e siècle*, Mons, Société des Bibliophiles.
- ROUGEMONT, Martine de (1988), *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, Champion.
- SALLÈS, Sonia (1996), « Le drame romantique sur les théâtres de Rouen (1828-1848) ». Mémoire de maîtrise, Rouen, Université de Rouen.
- SALLÈS, Sonia (1997), « Le drame hugolien sur les théâtres de Rouen (1833-1845) », [En ligne], [<http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/97-06-21sales.htm>] (6 mars 2006).

TOUSSAINT, Magali (2000), « La comédie classique à Rouen de 1830 à 1845 ». Mémoire de maîtrise, Rouen, Université de Rouen.

TRIOLAIRE, Cyril (2004), « Cadres et conditions matérielles de production des spectacles provinciaux pendant le Consulat et l'Empire », dans Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux (dir.), *La scène bâtarde entre lumières et romantisme*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, p. 283-302.