



LA LITTÉRATURE DES XIX ET XX SIÈCLES

UNIVERSITÉ DU SUD DE LA VALLÉE
FACULTÉ DE DES LETTRES DE KÉNA
DÉPARTEMENT DE FRANÇAIS
LITT.DES XIX ET XX SIÈCLES
QUATRIÈME ANNÉE
PRÉPARÉ PAR :DR.MAMDOUH AHMAD
144 PAGES.

جامعة جنوب الوادي
كلية الآداب بقنا
قسم اللغة الفرنسية
مقرر أدب القرنين الـ19-20
الفرقة الرابعة
اعداد د/ممدوح احمد
عدد صفحات الكتاب: 144 صفحة

FACULTÉ DES LETTRES DE KÉNA
DÉPARTEMENT DE FRANÇAIS
2023-2024

SOMMAIRE

INTRODUCTION	P.3
PREMIÈRE PARTIE :Le contexte historique et littéraire.....	P.4
CHAPITRE I :Théâtre et roman :une relation problématique.....	P.5-17
CHAPITRE II :Les influences étrangères.....	P.18-26
CHAPITRE III :L'étatde la scène vers 1830.....	P.27-63
DEUXIÈME PARTIE :Théâtre et romantisme.....	P.64
CHAPITRE I :Le théâtre romantique.....	P.65-81
CHAPITRE II :Des auteurs.....	P.82-107
TROISIÈMES PARTIE :Entre le théâtre bourgeois.....	P.108
CHAPITRE I :Seconde Empire et théâtre en recherche.....	P.109-126
CHAPITRE II :Le théâtre entre 1880 et 1914.....	P.127-141
CONCLUSION.....	P.142-143
RÉFÉRENCES	P.144

INTRODUCTION

L'histoire propose, à certains moments, des alternatives qu'on qualifie d'excessives. Ainsi de la Révolution qui voit l'exténuation apparente d'une culture pour envisager l'utopie d'une culture à venir.

Cette culture à venir, pour utopique qu'elle soit, n'en regarde pas moins les moyens de se frotter au réel historique. Il s'ensuit que le XIXe siècle naissant présente une névrose : d'un côté la tragédie classique, de l'autre, le drame romantique et le roman, et c'est Vigny qui stigmatise au mieux les principes d'exténuation et d'utopie.

Le théâtre, au début du siècle, occupe la place d'honneur ; c'est par lui que s'atteignent gloire et fortune. Le mouvement naturel de la réussite pousse par conséquent l'homme de lettres à devenir dramaturge plutôt que romancier.

L'homme de théâtre se définit comme un « être social » et, en tant que tel, il lui faut risquer de se soumettre à l'ordre politique.

Choisir le théâtre ou le roman n'a donc pas la même signification. De ce dilemme Stendhal, Balzac, puis Flaubert seront les victimes. Chateaubriand ne le comprit pas. Et Hugo l'ignore. Non sans superbe.

PREMIÈRE PARTIE

Le contexte historique et littéraire

I-Théâtre et roman : une relation problématique

Le théâtre au XIXe siècle - encore conviendra-t-il d'en distinguer les périodes - est une des formes prépondérantes non seulement de la vie artistique mais encore de la vie sociale. Dans ses arcanes et coulisses, courtisanes et forces de pouvoir se côtoient, gloires et fortunes se nouent: il est idéalement; il est le lieu désiré et désirant de la réussite pour un auteur.

Mais, le théâtre est à l'articulation des deux siècles, non pas vide mais exsangue, non pas moribond mais mortifère de ce que ses règles traditionnellement reconnues sont usées et ses conventions au bord de passer pour insupportables. Madame de Staël, dans *De l'Allemagne* affirme qu'à la tragédie classique correspond un public : l'aristocratie. Or, Hugo et consorts entendent désormais donner au théâtre de nouvelles lettres et une fonction novatrice: le théâtre se doit d'être le reflet d'une réalité sans pour autant la flatter.

Se dessinent, ici et là, les linéaments d'une poétique théâtrale mais malgré une conjugaison d'énergies, le drame romantique s'élèvera mal hors de ses maillots théoriques pour grandir jusqu'à atteindre une expression véritablement parachevée: on soupire après un Shakespeare introuvable. L'alternative sera d'écrire pour un théâtre de scène qui souffre de ne point se hausser à la hauteur de ses aspirations ou de se morfondre dans un théâtre lu, réputé injouable, sitôt qu'il met en

oeuvre tous les ressorts de son art appareillés sur le politique: ce que tâchera de soutenir Chateaubriand pour justifier de son renoncement.

Cet espace théâtral est un lieu d'ivresse et de fureur, où ne survient nul Shakespeare, où l'on se rebelle, où l'on naufrage et accessoirement, où l'on se résigne - tonneau danaidien de tous les espoirs et par voie de conséquence de toutes les déceptions, où fermentera l'idée que le salut est ailleurs... Car le roman se débarbouille de scories héritées du siècle précédent, se promet, progressivement, comme espace de substitution en tant qu'il s'encombre moins de codifications contraignantes et d'appareils difficiles à mouvoir, espace où se peut dire ce que le théâtre est impuissant à montrer et plus encore à exposer.

Ce serait pourtant être exagérément lapidaire que d'expédier le drame romain sous le sceau de l'échec; de même que de vouer systématiquement aux gémonies le théâtre du Second Empire.

Reste qu'avec ce dernier et en coincidence avec lui, apparaît un public bourgeois confiné dans les apparences parce que la structuration de la classe qui le qualifie s'est réalisée; public qui exige tout à la fois un théâtre divertissant et un théâtre bien pensant »: le théâtre devient alors instrument de plaisir au service d'un public donné qu'on doit se garder de froisser, d'effrayer ou d'enseigner. Foin de catharsis ici, la règle aristotélicienne est perdue et, si de temps à autre, verve critique

il y a, elle ne naît que dans la mesure où le pouvoir - et la classe qui le supporte - la tolère.

Exit Hugo. Et pas lui seul.

Un théâtre expérimental et désobéissant ne verra les lumières du spectacle assorti d'un succès quelconque, incertain ou patenté, qu'à l'orée des années 1880.

Ainsi Nerval, Chateaubriand, Lamartine, Musset, Vigny, Stendhal, Balzac, Flaubert, fortement tentés par le théâtre et sa formidable dimension réelle et potentielle, sociologique et politique, humaine et artistique, y dissoudront nombre de leurs illusions en même temps qu'ils ouvrent, à leur corps défendant, un vaste questionnement, celui du lien organique qui unirait un théâtre « manqué » au roman.

On ne peut prétendre appréhender ce lien sans l'envisager dans une perspective historique en examinant, conjointement, l'état du théâtre et du roman avant la Révolution et l'évolution du théâtre tout au long du XIXe siècle.

A- Le roman en quête d'identité et d'auteurs

Dès l'abord, si l'on pose que l'existence du roman est précédée de l'essence du théâtre, si l'on veut bien considérer que les manuels d'histoire littéraire proposent comme constante cette idée que le roman prend ses lettres de noblesse avec Stendhal, Balzac, Flaubert, Maupassant, Zola, Proust..., alors nous sommes renvoyés d'emblée à interroger la place du roman avant eux et à examiner comment les suscités furent conduits à investir le champ romanesque tandis que le théâtre régnait, du moins dans les esprits, en dominateur.

Certes le roman fut libéré au XIXe siècle de l'ordre et des cloisonnements anciens ». Cet ordre ancien aboli, s'établissait un ordre, nouveau peut-être, mais un ordre à coup sûr; le mérite du roman, s'il y a, tient dans sa capacité à en rendre compte, ce que le théâtre, assujetti par trop à l'ordre ancien et dont la maieutique vers un ordre nouveau fut plus que difficile et incertaine, manqua, non tant à cause de son incapacité à saisir l'objet mais bien faute d'un public.

Pas plus Balzac que la société bourgeoise ne créent une valeur nouvelle avec l'argent; mais la nouveauté avec Balzac, c'est qu'il introduit, de plain-pied et dans tous ses contours, l'argent dans le champ romanesque.

Il ne paraît pas, en outre, que la filiation du roman du XIX^e siècle puisse se penser exclusivement en rapport avec les états du roman de l'âge classique ou du XVIII^e siècle mais aussi, de façon plus pertinente encore, avec le théâtre, l'opéra, le conte, la poésie. Le romancier écrivait donc pour un lectorat circonscrit dont la répartition serait la suivante: le bourgeois vertueux d'un côté; l'aristocrate oisif de l'autre. Car s'adonner au roman pour un écrivain, c'est se faire réflecteur d'un groupe, d'un mode de vie et d'un état d'esprit ; et Rousseau proclame, dans son Discours sur les Lettres et les Arts comme aussi dans La Nouvelle Héloïse, que la littérature et l'art reconnus sont la littérature et l'art d'une classe sociale: le roman, méprisé jusque là, peut prendre son envol, quand bien même un Voltaire lui couperait assez volontiers les ailes.

On a souvent mis en parallèle le roman et le drame mais le roman ne songera à se forger une esthétique qu'après que le drame l'aura réalisée pour son propre compte. Moins tâtonnant, le drame - bourgeois, dès ses origines, se donne pour l'exemple d'un genre nouveau en phase avec un public nouveau, en ce qu'il s'oppose à la tragédie et à la comédie dites classiques. A partir de cette simple question chronologique, il vaut de se pencher sur l'esthétique romanesque en tant qu'elle s'appuie, voire se détermine, à compter de l'esthétique dramatique plus que sur celle, indéfinie, d'une production romanesque qui, à la fin du XVIII^e siècle, est énorme, tentaculaire, éclectique, confuse et clinquante. On édite des contes chinois, persans (remaniés au reste sans vergogne); on publie des romans historiques, fantasmagoriques, philosophiques, libertins, qui, indéniablement, trouvent des lecteurs... pour tomber, sans coup férir, dans le néant de bibliothèques poussiéreuses et fermées. L'art du roman n'est pas au point. Ce qui fera dire à Laclos, en 1784,

« qu'aucun genre et pas même le théâtre n'a fourni autant d'ouvrages qui soient tombés dans l'oubli ».

Au demeurant, les romanciers du XVIIIe siècle ne prétendent pas ériger le roman en un genre majeur. Il s'agit d'abord de satisfaire leurs lecteurs en les confortant dans leur bonne conscience et par conséquent, en colportant un certain nombre de conventions. Le roman fait semblant d'approcher la vie réelle mais pour la flatter dans son inanité, se gardant bien de la provoquer en vue de la révéler. Diderot, peu avant, avait dénoncé ce caractère duplicitieux du roman.

Cette difficulté à identifier le roman comme un genre dûment repéré qui se préserverait de l'échevelé et de l'in vraisemblable, pousse les dramaturges à fuir le romanesque. Diderot, dans son Discours sur la poésie dramatique, fulmine contre les aspects romanesques qui entachent le genre dramatique en lui inoculant précisément l'in vraisemblable et l'inattendu; ce qui passe pour une gratuité propulse Mercier dans la veine de Diderot de sorte à affirmer qu'il faut se garder de tout ce qui sent le roman. Non qu'il soit nauséabond mais parce qu'il est inodore justement.

Multiforme, le roman est en tout cas d'une vitalité extraordinaire; surt il conquiert patiemment, tout au long du XVIIIe siècle, un public que le théâtre et la poésie avaient laissé en arrière. Le surgissement du roman historique - essentiellement par le truchement de Walter Scott- inspirera Vigny, Hugo et Balzac parce qu'il place à l'avant-scène des

personnages qui ont peu à voir avec les représentations décharnées qui sont l'apanage du théâtre classique, même si Hugo et Balzac chercheront à représenter au théâtre une densité humaine au travers du drame romantique, voire d'un théâtre réaliste.

Finalement, celui qui « invente » ou incarne, comme on voudra, à l'initiale le roman moderne, ce sera Stendhal et ce, malgré un paradoxe apparent, puisque au premier chef, il se pense homme de théâtre sans se cacher, lucide qu'il est, même à ses dépens, que le roman deviendra le genre majeur du XIXe siècle: suprématie qui s'explique de ce que le roman peut user d'effets pour atteindre le grand nombre, lesquels effets choqueraient l'élite; d'où l'impossibilité virtuelle du drame. À quoi s'ajoute la piètre opinion de Stendhal sur certains publics:

« Depuis que la démocratie a peuplé les théâtres de gens grossiers, incapables de comprendre des choses fines, je regarde le roman comme la comédie du XIXe siècle ».
(Stendhal, *Additif sur un exemplaire de Le Rouge et le Noir*)

Mais qu'on ne s'y trompe pas : l'influence du théâtre demeure. En substituant au roman narratif un roman tout à la fois dramatique et réaliste, Balzac conserve sa prédilection pour le drame.

B-Théâtre et romantisme ou le mariage de la passion

Que le romantisme veuille mettre en liquidation la tragédie classique pour propulser sur la scène le drame, procède d'un mouvement on ne peut plus compréhensible si l'on considère que le théâtre, à lui seul, demeurerait le gardien du génie classique. L'impétueux amant romantique, dans sa fougue, se soucie peu de ménager cette vieille maîtresse acariâtre qu'on nomme tragédie classique. Mais il ne suffit pas d'être fringant Le Théâtre de Clara Gazul, ce théâtre où Mérimée s'applique à mettre en œuvre la poétique de Stendhal, paraît en 1825; Gaëtan Picon note, à juste titre, qu'il s'agit là d'un livre et que plus généralement le théâtre romantique naît du livre pour retourner au livre: on ne saurait imaginer jouer **Cromwell**.

Cependant, si le romantisme veut tant se vouer au théâtre, ce n'est pas seulement que la scène paraisse indépassable, mais c'est aussi que chacun des romantiques aspire à devenir un nouveau Shakespeare (pour Stendhal avec Letellier) ou, à l'instar de Balzac, le nouveau Molière. Même quand on ne commence pas par le théâtre comme Nerval, il demeure pour autant une préoccupation constante: ainsi Chateaubriand qui finira par commettre son Moïse .

Par ailleurs, quoi de plus pitoyable en ce début de XIXe siècle que ce théâtre engoncé, empesé, figé dans ses contraintes ?

Parvenir à le faire entrer dans la modernité, c'est là le moyen d'acquérir une authentique notoriété littéraire.

Avant la Préface de Cromwoell (1827), qui passe pour le manifeste du romantisme - il est bien plus celui de Hugo que du romantisme - Stendhal, sans audience ou presque, propose déjà une poétique théâtrale. Stendhal plaide pour un théâtre - et Vigny après lui - qui n'ira pas quémander ses sujets chez les Grecs et les Latins - sujets usés à force de ravaudages-mais qui les puisera dans l'histoire nationale; un théâtre qui ne figera pas ses personnages dans des attitudes convenues mais qui aura le souci de la vérité psychologique; un théâtre qui ne coulera pas dans le lit trop visité de l'alexandrin mais qui recourra à la prose; un théâtre qui, délivré des règles, s'acquittera du carcan classique.

Bien sûr, le romantisme investit d'autres places que celles du théâtre: la poésie et le roman, mais l'on peut suivre Gaetan Ficon quand il affirme qu'un rapport de - symbolisation historique s'est établi entre romantisme et théâtre parce que la scène, aux prémises du XIXe siècle, est le lieu idéal et idéalisé où l'on peut se battre et convaincre. C'est aussi le lieu où les classiques peuvent se défendre pied à pied : langage guerrier qui préfigure la bataille d'Hernani. Les romantiques gagneront de haute lutte quelques ponts d'Arcole mais pas la guerre: la pièce, Les Burgraves, s'avère le Waterloo d'un théâtre dont Hugo se croyait le Napoléon. Les classiques quant à eux, à force de défaites, de repliements, de retraites, laisseront un champ moins encombré de cuirasses et de drapeaux.

Il demeure que les romantiques ont permis à l'histoire moderne de paraître dans la littérature, confisquée bientôt par Augustin Thierry et Michelet qui donnent sa scientificité à l'histoire, dévaluant par là roman et drame historiques. Et puis, le théâtre souffre d'une impuissance consubstantielle à sa nature; la notion de crise héritée de la tradition classique persiste, le théâtre s'empêtre chaque fois qu'il aspire à un déploiement de l'action: il est focalisateur et non chroniqueur; le roman seul, pourra prendre le relais. D'où des avortements consécutifs, sauf à consentir au fauteuil ou plutôt, à s'y résigner.

Le roman, qui parle à l'individu par l'intermédiaire de Goriot, Vautrin, Sorel, Leuwen, Fantine, Cosette, Bovary, Salammbó, René... trouve un public; le théâtre s'adressant au collectif n'émeut plus l'individu: funeste destination. Lorsque la tragédie classique peine à sortir de ses coulisses tandis que le drame romantique s'échine à se montrer sur scène, sachant que la nature théâtrale a horreur du vide, le théâtre bourgeois a beau jeu de monter sur les planches devant une classe désormais constituée, théâtre que nous découvrirons surtout au moment où paraîtra Flaubert et qui ira jusqu'à Antoine et Lugné-Poe.

C- Roman et romantisme ou le mariage de la raison

La critique, postulant que le roman était un genre mineur, qualifie ses promoteurs de « faiseurs de romans ». Et le roman n'eut certes pas de succès immédiat ; mais tous les écrivains qui se réclament peu ou prou du « romantisme » ou « romantisme », de Chateaubriand à Nerval, sont caressés du désir de fiction romanesque - intuitivement ou rationnellement de sorte à lui donner une forme aboutie ou non. Mais ce qui va permettre au roman de se structurer en tant que tel, c'est d'une part, l'entrée de l'histoire dans le champ romanesque et d'autre part, la déroute de « l'école » romantique au théâtre qui contraindra ses élèves à naître - ou à renaître - au roman.

Deux raisons essentielles donc. Cependant la première raison, c'est-à-dire cette collusion de l'histoire et du roman, pour capitale qu'elle est, ne peut éclipser la seconde même si l'écriture de l'histoire prend alors des propensions romanesques, même si le roman se fait le reflet de l'histoire.

Moyennant quoi, en escamotant les rapports roman / théâtre (qui font partie de l'histoire, sont déterminés par elle, évoluent grâce ou à cause d'elle), on fait fi de l'extrême méfiance de Chateaubriand vis-à-vis du roman, on oublie que Hugo pensa le roman comme un surgeon dans le meilleur des cas, comme un rejeton abâtardi de la poésie, dans le pire, qu'il est un moyen pour Balzac d'entrer en littérature et dans l'histoire (aux deux

sens du terme), qu'il se résout chez Stendhal à ce que Michel Raimond nomme « expérience imaginaire » en tant qu'elle autorise un accomplissement de soi-même, et que Flaubert, enfin, pourra s'y consumer. L'étiquette « romancier » ou plutôt ce fourre-tout oblitère la multiplicité des démarches. Et il faut ici reprendre l'analyse de Pierre Barbéris quand il pointe la situation du roman vers 1820 :

« Un jeune homme désireux de s'exprimer et de s'affirmer par la littérature ne songeait guère, en 1820, à se faire romancier.(...) ».

Ainsi le roman cabote vers le phare de la reconnaissance. D'abord parce que, comme le souligne Pierre Barbéris, un historien de la trempe d'Augustin Thierry atteste de ce qu'un Walter Scott en dit davantage sur l'histoire que ceux qui se targuent d'en être des « professionnels ». L'idée fera du chemin au point qu'en maintes circonstances, on peut soutenir que le roman devance l'histoire quand il ne la prévient pas.

Ceux - en particulier Stendhal et Balzac qui ne rêvaient que théâtre sans y percer - sont ceux-là mêmes qui vont promouvoir le roman en faisant surgir, du même coup de nouveaux sujets que la scène théâtrale jusqu'alors exploite peu, voire, pas du tout :

« La jeunesse, la femme, la famille, la province » et en remodelant des techniques qui incorporent « la

description » où le décor se constitue comme sujet, « une narration » et « une continuité dramatique ».

Enfin,ou introduit « le retour en arrière »(l'analeps narrative) et « l'analyse psychologique ».

Le roman, grâce à Hugo, Stendhal, Balzac, Flaubert est promu art du siècle, contraints, chacun pour des raisons différentes, de désertier le théâtre, soit pour le premier et le troisième qu'ils eussent de la peine à rencontrer un public, soit pour le second qu'il ne pût surmonter la difficulté de l'écriture dramaturgique, soit pour le quatrième qu'il ne consentît pas à faire du théâtre pour le bourgeois. Ils ont pourtant concouru à ourdir la révolte théâtrale d'un employé du gaz nommé Antoine. Musset, plus que Hugo sans doute, aurait pu la provoquer avant Antoine mais la Monarchie de Louis-Philippe est d'une ignorance olympienne, le Second Empire se gonfle du progressisme falot des Augier et consorts, et Musset s'oublie lui-même.

On attendra donc la Troisième République. Mais de la Révolution à la Troisième République, il importe d'appréhender l'évolution de la scène théâtrale, de ses auteurs et de leurs œuvres.

II-Les influences étrangères

A- L'Angleterre : Shakespeare

L'influence de Shakespeare transparait, dès la fin du XVIII siècle, grâce à Voltaire en particulier, mais aussi parce que les pièces du dramaturge anglais sont objets autant de traductions que d'adaptations même si ces dernières malmènent et la lettre et l'esprit d'Hamlet et autres Roméo et Juliette. Cependant, Shakespeare ne s'imposera pas aisément comme modèle.

En juillet 1822, la troupe Penley -anglaise, bien sûr- arrive à Paris pour y donner des représentations d'Othello, en anglais bien entendu. Rien que de très normal a priori. Il y a là néanmoins une gageure car cette troupe a fait le pari que les Français, tout au moins les anciens immigrés, sont rompus à la langue d'Albion. C'est oublier le renouveau du sentiment national et la haine de l'Anglais ravivée par la mort de Napoléon, haine qu'ont en partage les libéraux comme les Bourbons, réunis cette fois. Victimes d'un charivari monstre, les comédiens anglais renoncent au théâtre de la Porte Saint-Martin et, grâce au secours des souscriptions, parviennent à jouer, pendant deux mois dans une petite salle de spectacle, à Chantierne, d'août à octobre. Plus de tapage mais maigre succès: l'aristocratie, qu'on eût pu attendre alléchée par Shakespeare, n'est pas au rendez-vous. Cette désaffection du public français en général scandalise

un journaliste qui n'est autre que Stendhal, abonné à l'Edinburgh Review. Dans la famille des revues anglaises que Stendhal lit d'abondance, on célèbre Shakespeare - ce qui se conçoit- mais on y vilipende allègrement Racine tout autant que Molière. On y fait le procès du théâtre classique français, moquant d'absurdes unités et de calamiteuses conventions.

Par là, c'est le compte de Napoléon qui se règle et s'exorcise la hantise qui fut celle des Anglais d'une hégémonie militaire française voire d'une hégémonie intellectuelle. À cette dernière, on oppose le plus fameux des dramaturges élisabéthains - Shakespeare - flanqué, pour faire bon poids, du plus célèbre des romanciers: Walter Scott.

Or Stendhal avait pu mesurer, lors de son séjour à Milan, les effets du romantisme à l'anglaise stimulant le patriotisme des jeunes Italiens. Stendhal est convaincu que les écrivains doivent s'inquiéter de la société actuelle, que la comédie est apte à charger sus les gouvernements indignes, que la tragédie peut soutenir et innover le patriotisme libéral, que Shakespeare enfin est le modèle du drame moderne. Modèle auquel Stendhal adhère, bientôt suivi par d'autres et, en 1828, les mêmes comédiens anglais connaissent un succès triomphal et Shakespeare est définitivement installé dans le paysage culturel français.

B- L'Allemagne : Goethe et Schiller

Shakespeare n'est évidemment pas le seul modèle qui inspire les auteurs français. La publication de *De l'Allemagne* de Germaine de Staël précipite les auteurs allemands sur le devant de la scène, non qu'ils soient joués ou lus d'abondance, mais parce que certains textes au moins deviennent des références.

Ainsi de Lessing mais surtout de Schiller qui trouve en Benjamin Constant le traducteur de son *Wallenstein* dans lequel Constant tente d'éclairer ce qui différencie le théâtre allemand du théâtre français.

À l'instar de Shakespeare, les grands dramaturges allemands défendent l'idée que l'Histoire et même une histoire-ne peut se jouer exclusivement dans les coulisses et antichambres d'un quelconque palais. Il y a sur ce point une rupture résolue avec le schéma classique français. Nous y reviendrons.

Par ailleurs, les auteurs allemands s'interrogent très tôt sur la fonction du théâtre et le rôle du comédien. Goethe examine la complexité de la vocation théâtrale dans une œuvre qu'il remaniera plusieurs années durant: *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* Il y affirme d'abord que le théâtre est un

palliatif contre l'ennui en même temps qu'il met en exergue le sentiment de fraternité qui unit les spectateurs dès lors qu'un interprète au service d'un personnage les rassemble dans un sentiment commun. Goethe porte haut le théâtre parce qu'il s'agit d'un spectacle vivant, d'un spectacle de chair incarné par l'acteur. Cette dimension du vivant », pour lui fondamentale, caractérise le théâtre, l'oppose à d'autres entreprises artistiques comme la peinture ou la sculpture.

Ce que souligne Goethe encore, c'est la générosité du comédien. Tandis que le bourgeois se contente d'amasser de quoi manger, le comédien, lui, étudie le vice et la vertu, la laideur et la beauté afin de trouver la force, l'énergie et... le talent de les représenter. On trouve chez Goethe, par conséquent, les réflexions de base quant au rôle de l'acteur. Il rejoint ainsi les préoccupations de Schiller qui envisage le théâtre comme une école de vertu qui a le devoir d'enseigner le respect de la liberté et de la dignité humaines.

Il ne faut pas s'y tromper. Si l'on peut parler d'influences étrangères sur le théâtre français voire de modèles étrangers, c'est d'abord et peut-être surtout parce que ces Anglais ou ces Allemands regardent de très près la scène française.

En 1799, Goethe publie, dans la revue *Die Propyläen*, un texte qui sera traduit en français un an plus tard. L'auteur en est Humboldt qui est à la fois un théoricien du langage et un fin observateur du théâtre en France. Il constate que l'acteur

allemand s'adresse à l'imagination pendant que le comédien français vise l'œil du spectateur. Il remarque que l'art du jeu en France est d'une certaine manière totalisant: l'interprète est à la fois peintre et sculpteur de son personnage et qu'au total il regarde moins « le caractère de l'homme » que le caractère de l'art». Autrement dit, le comédien est épris davantage d'esthétique que de vérité mais ce sens esthétique lui permet de mieux prendre en compte les avantages d'autres arts avec lesquels il a des « affinités électives ».

Les comédiens sont donc regardés par les Allemands avec un regard indulgent voire amène. Il n'en va pas de même des auteurs classiques français. Avec sévérité et ironie, Schiller affirme que l'efficacité dramatique tient à ce que la représentation des passions doit l'emporter sur ce qu'il nomme « la poésie descriptive ». Ainsi juge-t-il plus efficace et plus vraie l'exclamation de Macduff: « Il n'a point d'enfants » que celle de Don Rodrigue s'écriant « O rage ! ô désespoir ! », laquelle serait passablement ridicule parce que cherchant l'effet « poétique », elle perd de son émotion. Plus généralement, et nombre de dramaturges français - particulièrement les romans se retrouveront sur ce terrain, Schiller prête au genre dramatique une capacité à montrer des caractères, à analyser des personnages, à instruire le public qui dépassent les possibilités du roman et de l'épopée. Hugo, en d'autres termes, ne dira pas autre chose. Mais Schiller va plus loin. Déclarant sa pièce, Les Brigands, injouable (elle sera pourtant jouée en 1782 avec succès), il se défend de vouloir écrire « un drame qui se joue » et qui trouverait sa destination au théâtre, préférant écrire un « roman dramatique » qui aurait vocation d'être lu dans un fauteuil. Musset a-t-il entendu cette leçon ? On le dirait bien.

Ce qui est certain en tout cas, c'est que le théâtre français du XIXe siècle aura à apprendre des critiques et du théâtre allemand, ce que Madame de Staël précisera encore.

C-Des postulats esthétiques de Madame de Staël

Germaine de Staël, comme Chateaubriand, a subi la même réalité névrotique: obéir aux conventions et c'est au théâtre qu'il faut se soumettre; devenir hors la loi et c'est au roman qu'il faut s'adonner.

Germaine de Staël, littérairement parlant, encore qu'on le sache peu, siège d'abord à la convention... théâtrale s'entend. D'où une tragédie en cinq actes et en vers composée en 1787.

Les sujets historiques me paraissent mériter la préférence sur ceux qui sont purement d'invention [...] La vraisemblance est commandée par la vérité, et l'imagination, loin d'égarer à son gré la pensée, renouvelle à nos yeux l'expérience, et rend sensible à la génération présente la grande leçon des siècles passés.(*Œuvres de Madame de Staël Hosltein, t. III, Lefèvre Librairie*)

Autrement dit, l'intronisation de l'histoire - voire de l'histoire moderne - dans la littérature passe par le théâtre d'abord, chez Germaine de Staël, et par la tragédie surtout, c'est-à-dire par le truchement d'un univers aux conventions strictement contrôlées-moyennant quelques écarts. Or, Madame de Staël ne persistera pas dans la dramaturgie ; l'expression de ses idées, voire de son « idéologie » trouvera son expansion dans le roman, apparemment libre de contingences restrictives..

Cependant, si Madame de Staël est incapable de renier l'âge classique de la littérature, elle ne se prive pas d'attaquer l'esthétique classique en tant qu'elle est dévolue à un idéal absolu, anéantissant par la potentialité d'une recherche qui tendrait vers d'autres idéaux; potentialité que le roman pourrait prendre en charge; elle en fixe une première fois les contours dans son Essai sur les fictions pour établir la réalité d'un roman mêlé par le réel, un réel qui traverserait tous les champs sociaux grâce à la vraisemblance de ses personnages; de là, la multiplication des thèmes abordés par exemple dans Delphine: le protestantisme contre le catholicisme, la question du divorce, celle du libéralisme etc.

Il n'empêche que le dispositif littéraire de Germaine de Staël met en exergue ce parti pris: le roman, plus souple, est néanmoins, et peut être par la raison de cette souplesse même, inférieur à l'art dramatique. Le chapitre XXVIII consacré aux romans dans De l'Allemagne s'ouvre sur cette phrase: « De toutes les fictions, les romans étant la plus facile, il n'est point de carrière dans laquelle les écrivains des nations modernes se soient plus essayés ».

Plus loin, elle précise : « On a voulu donner plus d'importance à ce genre en y mêlant la poésie, l'histoire et la philosophie; il me semble que c'est le dénaturer ».

Cette fois, ce sont les limites qui sont fixées quand le roman n'est pas mis en accusation pour corruption et galvaudage; ainsi, à propos du Wilhelm Meister de Goethe: « Wilhelm Meister est plein de discussions ingénieuses et spirituelles; on ferait un ouvrage philosophique du premier ordre, s'il ne s'y mêlait pas une intrigue de roman, dont l'intérêt ne vaut pas ce qu'elle fait perdre ».

Génie qu'elle ne se reconnaît pas. Exit son propre théâtre. L'aventure est ailleurs. Avec Corinne et Delphine, ses romans. Il demeure pourtant qu'elle sait le poids du carcan classique ; si le roman ne lui paraît pas une solution pour en sortir, si elle ne peut prononcer les termes de « drame romantique», elle préface avec vigueur les poétiques stendhalienne et hugolienne en prônant d'abord, à propos des unités, que la seule qui soit importante est celle de l'action. Si elle ne range pas les deux autres au magasin des accessoires, elle les subordonne en tout cas à la première, arguant qu'on ne peut nuire à la vérité de l'action et réduire le génie dramatique sous prétexte qu'on doit respecter la limite de vingt-quatre heures et ne pas changer de lieu.

Par ailleurs, avant les dramatises du romantisme, elle préconise l'entrée de l'histoire moderne dans l'espace théâtral

bien qu'elle note que, tant que prévaudra « l'étiquette tragique », les sujets historiques tirés de l'histoire moderne auront du mal à s'imposer, les « beautés nouvelles » s'accommodant mal du carcan classique. Avant Stendhal, elle dénonce, dès lors qu'on s'obstine à vouloir lui donner une tournure poétique, la dictature de l'alexandrin dont la pompe empêche le renouvellement de la forme et du fond des tragédies car les règles de la versification prévalent sur l'expression des sentiments. Si Germaine de Staël ne va pas aussi loin que Stendhal qui souhaitera l'abolition pure et simple de l'alexandrin, elle ne campe pas sur les positions de Chateaubriand qui assimile l'alexandrin au moule de l'idée. Enfin, si l'on veut le romantisme, qu'on prépare **Cromwell** et Germaine de Staël d'annoncer Victor Hugo en affirmant qu'il faut bannir de la tragédie française le seul « ton majestueux » quand il ne permet pas de rendre compte de la complexité humaine.

On le voit, les idées de Madame de Staël sur l'art dramatique connaîtront une indiscutable fortune, ce qui ne sera pas le cas de son théâtre par quoi elle tenta d'aborder la création littéraire. En fait, elle renonce au théâtre pour mieux le servir et annonce emblématiquement ce que devra être le théâtre romantique ; ainsi s'écrie-t-elle à propos de l'art dramatique.

III- L'état de la scène vers 1830

A- Une révolution copernicienne

Il faut bien commencer par la révolution copernicienne que préside la loi de Janvier 1791 laquelle autorise tout citoyen à ouvrir un théâtre et à y représenter des pièces de tous les genres puisque c'est par elle que s'amorce - c'est le cas de le dire - la révolution théâtrale.

Qu'on use plus tard de la censure ou que l'Empire veuille policer le théâtre ne modifiera pas fondamentalement ce paysage nouveau, à savoir que la création relève désormais de sphères privées, même si elle participe intrinsèquement de l'univers culturel hexagonal et, par conséquent, fait l'objet des attentions de l'État: en témoigne le décret signé par Napoléon, en 1812, sur l'organisation de la Comédie Française, qui prévoit, en particulier, que la direction en soit confiée à un comité de sociétaires, comité lui-même placé sous la férule d'un commissaire impérial qui deviendra naturellement commissaire royal à compter de 1814.

Cette loi libératrice qui vise, en quelque sorte, la démocratisation de la culture, précipite l'augmentation numérique des théâtres: de dix en 1789, on atteint le chiffre de trente-cinq en 1792. C'est assez dire l'ampleur du phénomène. Mais surtout, cette loi induit la concurrence entre les théâtres et promulgue une règle nouvelle : le public choisit; par conséquent, il appartient aux théâtres de lui proposer ce qui sera conforme à ses attentes.

Ces théâtres qui se créent incitent à renouveler le répertoire; par ailleurs, tous les milieux sociaux sont appelés à se croiser, voire à se fréquenter, sur les boulevards notamment et aux abords du Palais Royal, distingués comme autant de lieux de sociabilité, de controverses, bref, lieux qui stimulent l'émulation des esprits.

Sur cette pente, le théâtre à ce moment prend un essor considérable en focalisant désir de gloire et de fortune pour les auteurs, en même temps qu'il est propice au déploiement de toutes les séductions dans la mesure où les femmes, prostituées en tête, investissent les espaces culturels (le Théâtre du Lycée des Arts et le Théâtre Montansier notamment). À noter que les villes de province, quoique plus modeste ment, vérifient cette tendance: ainsi Bordeaux, Toulouse, Rouen, etc.

Cette évolution du public et des théâtres conduit nécessairement - et presque naturellement à la question des genres et à la fréquentation des théâtres, conséquence de la loi

de 1791 qui s'accompagne d'un remodelage: la tragédie classique survit certes mais elle est affublée désormais d'une jumelle, à cette différence près que cette dernière puise ses sujets dans l'histoire immédiate: façon d'inspiration voltairienne pour une tragédie qui moule du nouveau en vue d'exciter le nerf de l'idéologie nationale. Et de fait, c'est bien Voltaire qu'on joue (*Brutus*, *La Mort de César*) pendant que Marie-Joseph Chénier s'ingénie à redorer le classique en lui insufflant des chœurs d'inspiration gréco-latine dans *Timoléon* et *Caius Gracchus*. Enfin, on s'essaie à adapter Shakespeare.

Cependant, ce que le public attend sitôt qu'on lance le mot de nouveauté, c'est du drame, et l'un des artisans de la révolution esthétique théâtrale sera moins un auteur en vue qu'un comédien : Talma. Celui-ci déclare la guerre à la scène tragique, non qu'il rejette le théâtre classique, mais il entend le plier à son jeu résolument moderne, débarrassé des perruques et de l'incroyable scansion qui ampoule la diction de l'alexandrin... Ses grandes idées esthétiques se relèvent dans une lettre adressée à Monsieur le comte de Bruhl, à Berlin, datée du 23 Mars 1820.

Les remarques de ce grand acteur que fut Talma sont plus audibles pour le drame que pour la tragédie classique. Le drame, déjà, a voix au chapitre avec Beaumarchais et *La Mère coupable* (1792), tandis que la tragédie bourgeoise triomphe au même titre que la comédie traditionnelle : Fabre d'Églantine, en 1790, donne *Philinte* de Molière, pendant du *Misanthrope* où *Philinte* présente l'hypocrisie de l'Ancien Régime conco

mitamment à Alceste qui, lui, incarne les valeurs nouvelles de la bourgeoisie.

Le politique s'inscrit plus nettement au théâtre grâce à un auteur comme Népomucène Lemercier que Stendhal lira plume en main, avec une pièce comme Pinto ou la journée d'une conspiration (1800) qui s'affranchit, par surcroît, de la pesante obligation de ne traiter des sujets historiques que dans la circonscription de la tragédie et du drame, pour les drainer vers la comédie. Ce qui a l'heur de déplaire: le Premier Consul interdit la pièce...

La farce dite-genre poissard a droit de cité, de même l'opéra comique qui obtient un grand succès populaire. Et l'auteur le plus joué est évidemment Molière. Mais l'articulation des deux siècles est marquée surtout par le surgissement du mélodrame qui s'offre en réponse à une sensibilité populaire jusqu'alors passable ment méprisée, voire exclue du champ théâtral et qui porte en lui, les embrassant tout ensemble, le drame, le sentimentalisme, le boulevard et les adaptations de romans; surtout, il met en valeur, scéniquement, l'aspect visuel du théâtre.

Un premier bilan montrerait que ceux qui voulurent réformer le théâtre dans les années 1750 avaient fondu, dans la même coulée idéologique et esthétique, nouvelles idées philosophiques et promotion du dramatique. Les scènes dites nobles en revanche se sont accrochées à un idéal académique»

en distinguant le fond et la forme, en retenant la beauté du vers au détriment des idées, en envisageant la tragédie sans reconnaître des notions de classes pourtant déjà apparentes. Cependant un souffle va passer sur ces scènes, grâce aux comédiens pour l'essentiel; un Monvel, une Mademoiselle Mars mais surtout un Talma vont faire se muer la tragédie en drame, de sorte que l'histoire et ses représentations du moment trouvent leur place.

Les genres, du coup, se métamorphosent; les textes ont désormais une destination sociale et politique en prise avec un réel et des publics, et ce théâtre-protée devient capable d'embrasser une culture et une société parce qu'il existe à présent un théâtre populaire, un théâtre de divertissement et un théâtre sérieux. C'est dans ce panorama élargi que surviennent les grands auteurs dont la promotion dépend pour partie des comédiens.

B- La scène vers 1830

1- Des comédiens

Il serait réducteur d'imaginer que l'attraction du théâtre sur les romanciers du XIXe siècle tiendrait exclusivement à la gloire du genre. Le théâtre, c'est d'abord et avant tout un milieu qui autorise des rencontres, où s'ourdissent des complots, où se

fomentent des cabales, où se tendent des embuscades, où règnent aussi de hautes figures, celles des comédiens mais aussi des comédiennes, des financiers influents, des directeurs de salle enthousiastes ou frelatés, d'étudiants sans le sou, de femmes du monde, de bourgeoises et de prostituées.

Espace désirant, le théâtre est un espace féminin où les actrices exercent une attraction puissante sur les dramaturges :

« (...) Semblable à beaucoup d'actrices, Coralie, sans esprit malgré son expérience de boudoir, n'avait que l'esprit des sens et la bonté des femmes amoureuses ».

Difficile d'être plus éloquent que Balzac ici. Cependant le rôle des comédiennes en coulisses, pour accessoire qu'il paraisse, n'en est pas moins essentiel à certains moments : Chatterton sans Dorval eût été une gageure qu'assez probablement Vigny n'aurait pu relever. La question d'ailleurs est ancienne; plus largement, on sait bien que Molière tenait compte des singularités physiques de ses comédiens et que Racine faisait réciter son texte à la Champmeslé. Balzac encore, à propos de Florine, décrit ainsi la vie du comédien des années 1830.

Les costumes, en effet, étaient aux frais des comédiens. Ce que présente Balzac, de fait, ce sont les grandeurs et servitudes des comédiens.

2- Une vie de comédien

L'année théâtrale commençait et s'achevait le jour de Pâques, lequel jour inaugurait une période où se dansait un ballet: celui du renouvellement des troupes, ou comment tel comédien passait du Théâtre de la Porte Saint-Martin au Théâtre Français et vice versa. L'année théâtrale, en tout état de cause, obéissait à des rythmes qu'un auteur avisé se devait de connaître; inutile de créer à Paris, pendant les Pâques, une pièce nouvelle; éviter la fin de l'année civile; enfin, savoir, même si l'on n'y pouvait rien - injustice immanente- qu'une journée ensoleillée était peu faste pour une bonne soirée théâtrale.

La connaissance de ces paramètres limitait les risques encourus. Les comédiens, pour leur part, se méfiaient, comme de la peste, du public des dimanches qui, plus populaire, tempêtait aussi plus volontiers. Un nouveau spectacle s'annonçait d'abord par voie de presse mais aussi par voie d'affiches. Or, si avant la Révolution, le nom des comédiens n'apparaissait pas, la coutume avait changé et c'était là l'occasion, pour les acteurs, de s'empoigner sur la hauteur typographique de leurs patronymes respectifs. Les spectacles s'ouvraient à partir de cinq heures jusqu'à sept heures au plus tard, coupés par de longs entractes bien que certaines salles donnassent jusqu'à deux pièces par soir. Mais ce qui conditionnait aussi la composition du public se rapportait au prix des places. Ainsi les tarifs du théâtre de la Porte Saint-Martin étaient-ils plus avantageux que ceux qui étaient proposés par la Comédie Française.

On comprendra que le public de l'un et de l'autre théâtre ne fût pas tout à fait le même... en même temps que certains directeurs, pour attirer la clientèle, recourent à des pratiques quasi licencieuses, notamment celle qui consistait à engager une actrice dite « surnuméraire », qui ne recevait aucun émolument mais qu'on invitait à dîner, et dont le seul emploi était d'apparaître à la scène pour y esquisser quelques instants de petites mines aguicheuses. De là - mais pas seulement une certaine réputation du théâtre.

On répétait généralement de onze à deux heures; la notion de metteur en scène est absente ou pour mieux dire vacante stricto sensu et c'était le régisseur qui officiait. Directeur, comédiens et auteur sont présents ainsi que... le texte qui lui, restera rarement en l'état et aura à subir des remaniements, voire des coupes sombres. De là, une certaine mythologie du théâtre quant aux rapports parfois houleux qu'entre tiennent dramaturges et acteurs.

L'acteur, en dehors de l'auteur, du directeur et du régisseur, reçoit l'aide de deux autres instances. Celle du souffleur, premier secours du comédien surpris par la cou pure vagabonde, établit avec lui les connivences nécessaires; mais celle qui joue un rôle fort craint parce qu'il est déterminant, c'est la claque. Chaque théâtre dispose de la sienne propre et le chef de claque est un personnage reconnu et respecté. Qu'un comédien se heurte à la claque et il est assuré d'un échec personnel. Les auteurs flatent cette corporation à coups de compliments mais plus sûrement à coups de billets.

Balzac l'a bien compris-même s'il s'en accommodera souvent de façon calamiteuse-et Lucien de Rubempré (cf. Illusions perdues), pour favoriser le succès de sa maitresse, tâche d'entrer dans les bonnes grâces Braulard, le chef de claque, car ce curieux personnage qui préside quasiment aux dernières répétitions, repère non seulement les moments qu'il faudra épauler d'applaudissements mais encore il en prévoit l'intensité. Balzac qui compta sur une claque génératrice d'une dynamique de succès a décrit cette clique », par les yeux de Lucien, sans complaisance aucune :

[...] la puante escouade des claqueurs et des vendeurs de billets, tous gens à casquettes, à pantalons mûrs, à redingotes râpées, à figures patibulaires, bleuâtres, verdâtres, baveuses. tabougries, à barbes longues, aux yeux féroces et patelins tout à la fois, horrible population [...] qui le matin, vend des chaines de sûrete, des bijoux en or pour vingt-cinq sous et qui claque sous les lustres le soir (Balzac, hisions perdues)

Il n'empêche que Balzac devra compter avec elle et son chef, qui organise ses troupes comme un stratège militaire avec une armée qui varie de dix soldats (la pièce marche) à une centaine (il faut la lancer). Armée qui compte dans ses rangs des dames « claque », disséminées dans la salle et qui rient, et qui s'évanouissent, bref, qui donnent de l'animation. Les applaudissements sont dosés eux-mêmes selon une hiérarchie rigoureusement réglée. Une sociétaire reçoit une salve lors de son entrée en scène; le comédien encore inconnu ne peut y prétendre et ainsi de suite.

Mais la difficulté est ailleurs: il faut anticiper ou provoquer l'enthousiasme du public, soutenir ou la scène ou la salle, c'est selon, et le chef de claque de varier ses tactiques: certains, par exemple, préfèrent mesurer les salves sur le premier acte de façon à avoir un effet crescendo sur le dernier. Inutile de dire, qu'en sous-main, les chefs de claque recevaient de substantielles gratifications et qu'ils régnaient en despotes; Balzac brosse ainsi le portrait en pied de Braulard par la voix de Lousteau.

Le premier à se dispenser de cette pièce maîtresse qu'était une claque, ce sera Hugo avec Hernani, claque qu'on lui aurait rendue s'il n'avait pris soin d'en composer une de son cru avec des amateurs comme Gautier..., car s'il s'agit d'obtenir un succès, il faut aussi faire recette sans quoi la pièce est perdue. Outre les frais de salle, de la billetterie, de la claque, il fallait bien que les comédiens fussent payés. Les charges qui pèsent sur les théâtres sont la préoccupation première des directeurs. Il faut s'acquitter en premier lieu d'une taxe dite des pauvres, laquelle taxe représente dix pour cent des recettes et qui ne suit sans doute pas complètement la destination que fixe la loi. Deuxième inquiétude des directeurs : le trafic des billets, à quoi s'ajoute, pour les théâtres subventionnés, la distribution obligatoire de places gratuites: près d'une centaine à l'Odéon destinées à des personnalités plus officielles les unes que les autres, du ministre de l'Intérieur jusqu'à l'architecte de la chambre des Pairs en passant par le commissaire de police. Ce trafic s'apparente en fait à une double billetterie et les journalistes évidemment tirent aussi profit à leur manière de cette pratique :

« L'Ambigu nous prend vingt abonnements, dont neuf seulement sont servis au directeur, au chef d'orchestre, au régisseur et à leurs maîtresses, et à trois copropriétaires du théâtre ».

Cette presse honnie par Balzac qui, patiemment, en démonte les mécanismes, presse qui fut indéniablement responsable des cahotements du drame romantique et que Flaubert prendra en horreur a, qu'on le veuille ou non, un rôle considérable - didactique et pédagogique - aux yeux du public. Balzac fut sans doute le premier à en analyser les effets aussi précisément et a en avoir des aperceptions quasi prophétiques. Ce qui lui fait dire par la voix de Blondet (journaliste) s'adressant à Lucien: « Les idées sont binaires. Janus est le mythe de la critique et le symbole du génie. Il n'y a que Dieu de triangulaire ». Balzac eut trop à souffrir de la presse qui échina son théâtre pour la manquer dans ses romans. Certes il l'étrille mais la portraiturant, il s'évite pourtant le piège de la caricature et s'attache-t-il à l'objectiver plus qu'à l'assassiner. Cette presse sans une once de déontologie, habilement politique, ne s'inquiète au fond que d'elle-même et non pas tant de l'évolution des genres: comment Balzac eût-il pu manquer de la dénoncer ?

Talma meurt le 19 Octobre 1826. Ce décès est plus symboliquement marquant qu'on pourrait croire, car Talma incarnait largement le renouveau d'une interprétation moderne que réclamait le drame romantique. Au point que Chateaubriand qui espérait et réclamait à cors et à cris Talma pour son Moïse ne manqua point, dans les Mémoires d'outre-tombe, de glisser vers l'épithète apologétique: « Il ne savait pas le gentilhomme. Il

ne connaissait que notre ancienne société » (*Chateaubriand, Mémoires d'outre-tombe, Paris, Garnier, 1947, Livre I*).

Madame de Staël et Napoléon guident Talma, qui en montrait de nettes dispositions, vers le « naturel », en assouplissant les postures mais surtout en s'acquittant de la diction chantée. Et Stendhal de s'écrier: « La mélancolie vague et donnée par la fatalité n'aura jamais d'acteur comparable à Talma » (*Stendhal, Souvenirs d'égotisme, Paris, Le Divan, 1927*).

Talma, déjà, annonce Bocage et Frédérick Lemaître; mais surtout il parvient à articuler les règles imposées par les classiques et ce qu'exigent les réalités nouvelles du théâtre. Chateaubriand, s'il pressent Talma pour son théâtre, c'est qu'il voit dans le comédien celui qui mettra sur la scène le René qu'il composa pour une autre littérature:

« La noire ambition, le remords, la jalousie, les mélancolies de l'âme, la douleur physique, la folie par les dieux et l'adversité, voilà ce qu'il savait... ».

Cependant le même Chateaubriand, tandis que Talma s'efforce d'acclimater le costume de théâtre à la réalité historique sous l'influence de David et protestant contre les décors vétustes et tout à fait inadaptés à l'espace censément

représenté, l'incrimine de cette volonté d'exactitude en l'assimilant à une décadence:

« On se contente de petites beautés quand on est impuissant aux grandes ;... ».

Reste que dans le renouveau qu'il exemplarise, Talma travaille en conformité avec la lettre de la Préface de Cromwell d'où la tentation de le voir comme le chantre du romantisme. Néanmoins, sa mort compromet, pour un temps au moins, les innovations qu'il portait quasi seul sur ses épaules. Relation de cause à effet ou non, dans les années qui suivent sa disparition, les comédiens et les directeurs de théâtre constatent, à leur grand dam, une désaffection du public.

Celui qui guignait la place de Talma, ce fut Joanny, de son vrai nom, Jean, Bernard, Brissebarre. Il avait connu, dans les années 1810, des débuts difficiles et malgré son ambition, non seulement il n'avait pu soutenir la comparaison avec Talma mais encore ce dernier l'avait éclipsé. C'est que Joanny craint les audaces que proposent à la scène les Dumas et Hugo; sa préférence va à Casimir Delavigne qui innove sans renoncer à la tradition de sorte à ne pas effrayer le public. Or, si Stendhal piaffe et si Hugo tempête, cela tient justement à ce que les résistances ne viennent pas que du public mais aussi, on le voit avec Joanny, des comédiens. Cependant, au moins par le truchement de Delavigne et pour nuancer notre propos, Joanny participa en effet, même si ce fut avec un rien de pusillanimité, à

la création du drame romantique. Mais celle qui devint reine en même temps que veuve, puisque le roi Talma était mort, ce fut Mademoiselle Mars qui avait établi son règne depuis 1810.

Aimée du public, détestée de quelques-unes de ses concurrentes, adulée par les auteurs, on la réclamait parce que son nom, à lui seul, était gage de succès. Ce qui lui permettait d'imposer de véritables-diktats- au Théâtre Français au point qu'elle jouissait d'une influence réelle sur le comité. Il suit que son opinion du drame romantique allait être de première importance. Spécialiste des rôles de comédie où elle excellait, Mademoiselle Mars était naturellement peu encline à sortir de ce domaine et à s'adonner aux violences du drame romantique comme si elle n'en avait pas eu l'envergure:

« Par moments, elle veut bien faire les gestes d'une folle, mais en ayant soin de vous avertir, par un petit regard fin, ... ».

Cependant, elle est lucide; elle devine que le drame romantique peut satisfaire non pas le public mais un public désormais composite : du coup acceptera-t-elle de jouer ***Hernani***. Cependant encore, pleine de réserves, elle hésite constamment entre « l'engagement » et la « reculade », voire la « dérobadie ». Enfin, et c'est une difficulté sur laquelle, pas plus la critique des Planche et Janin que la critique contemporaine ne s'arrêtent, et qui relève de la formation des comédiens.

Il est entendu que Talma pouvait travailler sur tous les registres. Bien. Mais cette échine génialement souple de Talma était la sienne propre. L'immense majorité des comédiens était formée - se formait - à l'école de la tragédie traditionnelle, et de la comédie. Or, la codification des rôles dans le drame romantique réclame une harmonie interprétative plus variée mais surtout plus complexe.

Il y a là un risque - à l'origine d'un malentendu entre acteurs et auteurs devant lequel les comédiens, dessaisis de leurs armes habituelles, reculent. À quoi s'ajoute un autre danger, plus grave, et qui tient à ce que les auteurs veulent voir des comédiens au service de leurs pièces pendant que les comédiens se déclarent, eux, inféodés au public. Et que ce n'est pas la même chose. Leurs gains, leur gloire en dépendent dans un rapport d'immédiateté. Leur flair sensible ou non-les conduit à penser que le public sera absent - ou peu présent - qu'ils risquent leur réputation à participer à telle ou telle pièce, que le théâtre auquel ils appartiennent en souffrira. Ainsi s'établit une règle non dite mais vivace: « Ce qui déplaît au public nuit à ma réputation, jette un discrédit sur mon théâtre, vide les salles et entame, à terme, mon salaire ».

Autre point, non accessoire, et qui échappe aux auteurs la bataille que se livrent les comédiens pour la distribution des rôles, nonobstant une hiérarchie préétablie; plus important encore, chaque comédien est capable d'effets qui lui sont singuliers qu'on en nomme Hugo ou Vigny, l'écriture devra en passer par ces effets là, quitte à surprendre. Enfin, certains comédiens n'hésitent pas à acheter une partie de la claque au

détriment de leurs partenaires... L'idéologie du drame romantique dans ce maelström est évidemment malmenée Car il faudrait ajouter encore ces haines farouches avec lesquelles on ne peut composer et qu'on aurait tort pourtant d'ignorer: celle de Lafon et de Talma; celle de Mademoiselle Georges et de Mademoiselle Duchesnois, empirées encore par le parti des critiques qui, dans les journaux, exacerbent les querelles entre les deux actrices.

Querelles qui s'estampillent parfois d'un cachet politique. Mademoiselle Bourgois, avec la Restauration, crut qu'elle evincerait Mademoiselle Mars en arborant unie fleur de lys ne fut pas suffisant.

Le climat, pour anecdotique qu'il paraisse, s'envenime jusqu'à devenir délétère et s'agrémente de quelques aberrations: les rôles d'ingénues, fort brigüés, sont parfois tenus par des comédiennes de soixante ans passés - il s'agit alors de vrais rôles de composition - qui empêchent leurs rivales et puinées d'y prétendre, lesquelles vieillissent et ne deviennent ingénues à leur tour alors qu'il est déjà un peu tard...

Balzac, pas plus qu'Hugo ne souhaitait Mademoiselle Mars pour ses pièces; motif dépassement exagéré de l'age canonique. D'où, les soupirs de Hugo qui se souvient-sans doute avec un peu d'amertume- que Mademoiselle Mars créa Doña Sol, personnage de dix-sept ans, alors qu'elle en avait cinquante-deux.

C- Des salles, des directeurs, des auteurs et du drame romantique

Le baron Taylor, en tant que Commissaire Royal du Théâtre Français, avait censément autorité sur les comédiens. Mais, dès lors qu'il prenait position en faveur du drame romantique, il ralliait contre lui les sociétaires. Taylor connaît le théâtre, son art.. et ses finances méandreuses; sa sympathie pour Hugo ne l'empêche pas plus d'admirer la tradition que de supporter d'étonnantes initiatives. Ce fut lui qui, en 1828, tenta d'imposer le Moïse de Chateaubriand. Il n'hésite pas à engager de nouveaux acteurs, et ruine passablement la catégorie des emplois ainsi quatre ou cinq comédiens peuvent-ils prétendre au même rôle. A vouloir en satisfaire plusieurs, cependant, Taylor réussit à mécontenter tout le monde. Il prête une attention novatrice aux décors, aux costumes, à la mise en scène mais les drames aramos coutent plus cher à monter que les tragédies de Racine ou de Corneille et, même s'il trouve un soutien indéfectible chez certains de ses comédiens (Samson par exemple). les dettes du Français s'accroissent: assez probablement, sans ses intenses activités archéologiques qui lui font quitter Paris plusieurs mois d'affilée, sa gestion eût-elle été plus serrée, plus rigoureuse e Et précisément, au moment de la crise du Français qui suit Révolution de Juillet, Taylor est en Orient. Malgré tout, sur le nom de son Commissaire Royal, le Français évite la déroute et sur son nom encore se fait l'entrée du drame romantique dans le lieu...

Nommé en juillet 1825 et malgré la mort de Talma en 1826 qui l'eût sans doute soutenu efficacement, il admet en avril avec

le comité de lecture-le Roméo et Juliette de Deschamps et Vigny, mais la pièce ne fut pas représentée; Mademoiselle Mars craignait-elle la jeunesse de Juliette 7... Mais Dumas, un peu plus tard, réussit à faire entendre Christine et à la mettre en répétition Puis des heurts se font plus durs avec l'incontournable Mademoiselle Mars qui ne devait pourtant pas, selon les sacro saintes règles des emplois, s'emparer d'un rôle tragique, qui se mêle de la distribution des rôles masculins (soutenant Ligier contre Périer). Bref, si les répétitions se e succèdent, les discussions suivent à l'avenant. Mademoiselle Mars demande des modifications à l'auteur et comme parallèlement, une tragédie, celle de Brault, avait été acceptée par le comité peu après la réception de Christine, on finit par au profit de abandonner Dumas au de Brault.

Pour autant et malgré ces deux échecs consécutifs, les relations entre les autant et malgré ces romantique. Dumas, en effet, avait trouvé en Samson un soutien réel et sa et le Français ne s'amorçaient pas sous les mauvais auspices qu'on voudrait croire. nouvelle pièce Henni III fut acc III fut accueillie sans plus de réserves qu'à l'ordinaire : Mademoiselle Mars, cette fois, n'opposera aucune résistance. Ajoutons que si Dumas siste dévotionnellement aux répétitions, c'est que son œuvre l'intéresse tout autant assiste que Virginie Bourbier... dont il est très amoureux.

Au bout du la pièce est un compte, e est un succès (il est vrai que Dumas s'était assuré de sa claque personnelle comme d'une garde, qui comptait entre autres sbires Hugo et Vigny). Cependant, la critique la la plus hostile à Dumas va mettre au

point un stratagème qui sera utilisé de nombreuses fois comme une antienne Ce n'est pas la pièce qui est borine, ce sont les comédiens qui la sauvent ». Henri III n'atteindra pas les quarante représentations. Mademoiselle Mars décide de prendre son congé comptant que le comité le lui rachètera; erreur ! Le comité ne cède pas: nouvelle déconfiture de Dumas, mine de Mademoiselle Mars et comme nul n'a le droit de reprendre le rôle derrière elle, la pièce est retirée de l'affiche.

On le voit ici encore, l'histoire du drame romantique est ballottée par des aléas qui l'empêchent de trouver une assise établie sur les qualités réelles de sa dramaturgie.

Henri III pourtant laisse augurer du possible établissement d'un nouveau genre. Les auteurs classiques sentent le danger et Arnault, Lemercier, Vinnet, Jouy, Jay, Anderieux et Leroy - tous non joués de nos jours - adressent une pétition au roi pour y vilipender les comédiens qui ne songent qu'à leurs émoluments. En outre, les chantres du tragique, Mademoiselle Duchesnois et Lafon ont été mis à retraite. De là à penser qu'on veut assassiner le tragique... Voilà ce dont les signataires sont convaincus. Le tragique classique fléchit mais ne meurt pas. En revanche, celui que les démêlés nombreux avec les acteurs empêchèrent de réussir complètement à la scène, ce fut peut-être Vigny. D'abord parce qu'il pense qu'une pièce est une « pensée qui se métamorphose en machine », autrement dit, l'erreur d'interprétation voire la maladresse d'un comédien doit être, au plus, proscrite. Ensuite, parce qu'il y a chez Vigny une dimension de « metteur en scène » avant la lettre, qui chercherait à gommer les imperfections du jeu dramatique de

sorte à éviter le gauchissement de l'œuvre: « C'est qu'il y a dans cet art une partie qui reste toujours flottante, celle du jeu qui appartient à l'acteur» (*Vigny, Journal d'un poète*).

Autant dire que Vigny qui n'imaginait, vers 1820, d'autre consécration que celle de la scène dramatique, allait suivre scrupuleusement les répétitions, étudier de très près le jeu des comédiens et des comédiennes. Ainsi vit-il dans Marie Dorval à la fois une égérie scénique et une marionnette. Vigny, en fait, précède George Sand et Mallarmé en souhaitant un théâtre dont la scène serait agitée de pantins; par surcroît, hors scène, ces comédiens-là n'exigeraient de lui ni coupes, ni retouches, qui stimulent chez lui, chaque fois qu'il est contraint d'y céder, une certaine rancœur.

Maladroit et inquiet, Vigny, certes. Fondamentalement, il craint le jeu des acteurs et les réactions du public. Fondamentalement, quoique désirant le théâtre, il n'a rien moins peur que ce théâtre ne le trahisse.

Les soirées du More furent tempétueuses mais les comédiens résistèrent à la cabale que les classiques orchestraient contre le camp romantique. Comme pour Henri III, on déclara la pièce mauvaise, les comédiens bons et Mademoiselle Mars excellente. Mais une fois encore, preuve était faite que la troupe du Français ne rechignait pas tant à jouer du drame romantique. Arrivait Hernani dont Le More ne fut que la répétition générale.

Il ne s'agit pas ici de relater la dite bataille mais bien d'essayer de lire, par elle, un certain état de la scène. La réception d'Hernani se fit sans commentaires de la part des acteurs; l'attribution des rôles ne fit pas davantage difficulté moyennant les réserves de Hugo quant à la dévolution du rôle de Doña Sol à Mademoiselle Mars. Firmin, Samson, Joanny sont satisfaits; Michelot seul, rompu au classique, persifle.

Hugo, moins vétilleux que Vigny, n'en suit pas moins toutes les répétitions. Mademoiselle Mars, fidèle à elle-même, demande des modifications, qu'on substitue, par exemple, à « Vous êtes mon lion superbe et généreux », « Vous êtes mon seigneur superbe et généreux ».

L'apprentissage des rôles est difficile. Joanny seul est présent à toutes les répétitions et très tôt connaît parfaitement son texte. Des coupures sont ménagées, de celles qui risquaient le plus certainement de provoquer le public. Mais Michelot devient suspect de vouloir écharper son interprétation en parodiant son personnage tandis que Mademoiselle Mars se met à bouder et à cinquante ans, on peut supposer qu'elle avait accepté le rôle pour qu'il ne fût pas confié à une autre: noblesse oblige... Par ailleurs, l'hiver est rigoureux et dans un théâtre mal chauffé, on bredouille son texte plus qu'on ne le dit. Enfin, Hugo refuse de recourir à la claque traditionnelle pour ne pas risquer que, payée par l'adversaire, elle ne remplisse volontairement son office de travers. Cependant la claque amateur composée par ses soins ne maîtrise pas toutes les règles de ce périlleux exercice et Mademoiselle Mars manque son entrée: pas d'applaudissements. Michelot, malgré qu'on en eût, joue

correctement et dans le cinquième acte - le sien - Mademoiselle Mars est éblouissante: les comédiens, manifestement, en bons professionnels qu'ils étaient, une fois passée la rampe, servaient la pièce. La bataille ne commence à se livrer que lors de la quatrième représentation. La salle est pleine, les recettes bonnes et les comédiens réjouis. Seulement ce théâtre, art noble par excellence, devint le champ clos du noble art accompagné de sifflets et d'injures lancées à pleins poumons: les comédiens ne pouvaient jouer désormais qu'en vociférant; en plein monologue, Michelot s'arrête puis débite son texte pour en finir au plus vite; Firmin au contraire répète par trois fois des vers que les spectateurs raillent. Joanny tombe malade. Maladie diplomatique ?

Dans ces conditions, jouer, outre la gageure, devient épuisant et la pièce est arrêtée consommant par là un divorce entre les romantiques et le Français qui durera un bon moment. Sans compter les difficultés financières que va connaître le Français à partir de la Révolution de Juillet.

D- Des genres

1- Le mélodrame

S'il n'y a pas une filiation réelle entre le mélodrame et la tragi-comédie, on a voulu souvent confondre le mélodrame et le drame, confusion qui n'était pas pour servir le drame.

Le mélodrame est accouché, en quelque sorte, de la Révolution. À la métamorphose de la société devait correspondre une mutation des genres pour satisfaire un public nouveau et un public populaire.

Le mélodrame existait déjà au XVIIIe siècle et il contenait des histoires aventureuses pleines de périls; cependant, il se chantait. Or, après la Révolution, des auteurs comme Guilbert de Pixérécourt vont tenter, et réussir, à le charger du sens qui jusqu'alors lui manquait, en introduisant des sujets historiques empruntés du Moyen Âge français et allemand, à la Renaissance italienne voire à l'Espagne catholique. L'intrigue, pour ténébreuse qu'elle soit, est d'une efficace simplicité. Un bon père de famille est abusé par un traître redoutable et dépossédé de ses biens, de l'estime de sa famille. Un héros à la grande noblesse d'âme aura à charge de retourner la situation. À côté de ces personnages imposés, on trouvera valet, bouffon, niais de toutes espèces dont le rôle principal sera de faire rire, rires qui alternent avec les émotions fortes. La loi du genre à peu d'exceptions près veut que le - dénouement soit heureux : le traître est châtié et les mariages se concluent.

Écrit en prose, le mélodrame vise l'édification moralisatrice du peuple, ce qui fait écrire à Pixérécourt, en 1832: « Le mélodrame sera toujours un moyen d'instruction pour le peuple, parce qu'au moins ce genre est à sa portée ».

Si l'on peut identifier dans le mélodrame des traits que le drame romantique prendra à son compte-sujets puisés dans l'histoire, sombres et complexes intrigues où alternent le rire et la gravité, importance donnée aux décors, il faut pourtant se garder de les assimiler.

D'abord parce que le mélodrame est somme toute extraordinairement conformiste. Il avoue clairement vouloir donner une morale voire des leçons de morale; en aucun cas, il ne souhaite proposer une réflexion sur la société (ou à son corps défendant). Cette position a naturellement des conséquences : la terreur excitée dans le mélodrame relève du jeu puisque le spectateur sait que tout se terminera bien tandis que le drame romantique ne peut se fermer que sur le malheur.

Ensuite le mélodrame, prenant de grandes libertés avec l'histoire, se conforme à la règle des unités alors que le drame romantique peut difficilement s'y contraindre.

Enfin, s'il est vrai que le mélodrame et le drame prétendent s'adresser à toutes les classes de la société, le premier regarde le peuple comme un enfant en maillot pendant que le second s'efforce de lui permettre d'accéder à l'âge adulte.

2- La tragédie

Elle survit au XIXe siècle, grâce aux théâtres subventionnés. Elle ne suscite plus guère d'engouement et tente de se renouveler par la tragédie dite « néoclassique ».

Il ne suffit pas de briser là avec « les Grecs et les Romains » pour inventer une tragédie nouvelle non plus que de rompre avec le carcan des cinq actes, des unités et du vers. Encore fallait-il s'intéresser aux récents bouleversements de l'histoire. Bien sûr, on instille de l'histoire dans ces tragédies, mais il s'agit d'une « histoire-prétexte » au service d'une quelconque grandeur morale, parfois insipide.

Bien sûr, certains s'essaient à rénover la tragédie dont Casimir Delavigne (1793-1843) qui obtient un succès certain. Mais en réalité quand bien même un Népomucène Lemercier (1771-1840) qui hait Hugo sinon l'œuvre, au moins l'homme, prend des libertés avec les conventions classiques et intronise l'histoire nationale, quand bien même un Delavigne cultive le patriotisme et flatte la bourgeoisie libérale, il n'empêche : le genre est moribond. La résurrection n'aura pas lieu. À force de ne vouloir choquer aucune bienséance, quoique réussissant parfois à susciter l'émotion, la sclérose frappe la tragédie. On pourrait dès lors plagier Hugo: la tragédie tombait, et personne pour la relever.

3- Le drame romantique

Le drame romantique est d'abord admirable à cause d'un étonnant paradoxe : il marque le siècle, historiquement et théâtralement, d'une empreinte indélébile alors qu'il n'a vécu qu'une dizaine d'années ou guère davantage. Hugo sera au bout du compte son solitaire et dernier porte-drapeau. Vigny, en effet, est économe de ses productions et Musset se résignera vite à un théâtre pour un fauteuil. Quant à Dumas, il s'alimentera assez vite d'autres genres plus lucratifs, moins contredits et porteurs de succès qui, quoique brefs, nourriront la gloire du bonhomme.

L'un des traits déterminants du drame tient dans une conviction qui anime ses auteurs : la scène a plus de prestige que le livre, le théâtre vaut mieux que le roman. Pourquoi ne pas opter pour la tragédie ? La tragédie, on l'a vu, tombe en désuétude. À quelques pièces près-celles de Népomucène Lemercier, par exemple, elle rend peu compte de l'histoire nationale et semble trop souvent ignorer les événements, les cataclysmes qui ont bouleversé la France et l'Europe tout entière. Sans compter qu'elle fait fi d'acteurs nouveaux qui sont entrés dans l'histoire et qui sont issus de toutes les classes sociales y compris les plus populaires. Or, le grand projet du drame romantique et de ses jeunes dramaturges consiste précisément à introduire sur la scène ceux qui jusqu'alors en étaient exclus ou presque quand ils n'y étaient pas ridiculisés ou tenus pour quantité négligeable. Autrement dit, le drame

romantique, au premier chef, aspire à être un genre populaire. Shakespeare, modèle, on l'a vu, s'il en fut, ne touchait-il pas tous les publics?

Il n'est pas question du coup de réhabiliter des formes théâtrales anciennes, il faut en inventer de neuves capables de mettre le drame en concordance avec les mutations qu'a subies la société même si la compréhension du présent est éclairée par le passé ancien français ou étranger. Ainsi, pour dénoncer le régime de Louis Philippe, Hugo s'appuie-t-il, dans *Ruy Blas* (1838), sur la décadente monarchie espagnole du XVII^e siècle.

Cette vision totalisante du monde implique un élargissement du texte; sur ce point, le *Cromwell* du même Hugo ne le cède en rien au *Wallenstein* de Schiller. D'où, au moins dans les débuts, des drames réputés injouables, réputation dont même Musset sera victime avec son *Lorenzaccio* (lequel ne sera créé entier qu'en 1954, à l'instigation de Jean Vilar). Mais au contraire de Shakespeare et de la scène élisabéthaine, le drame romantique, techniquement parlant, ne s'accommode pas de décors de fortune ou apurés.

Dans la mesure où le drame vise à représenter le réel, décors - tableaux, mobiliers-et costumes prennent une importance primordiale pour devenir une lourde machinerie, difficile à manier au plan scénique mais qui, par surcroît, grève les ressources financières des théâtres. Il faudra donc, soit se résoudre à faire des compromis, soit se résigner, comme Musset, à n'être pas joué...

La trame d'un drame romantique se tisse comme dans la tragédie classique, à partir d'un héros seul face au reste du monde, qui tente d'agir sur ce monde. La bataille est évidemment inégale. Cependant, tandis que le héros classique est brisé légitimement par la société qu'il voulait dominer ou réduire, le héros romantique, lui, est rompu par le monde et ses lois injustes, iniques ou absurdes. sera le cas de ***Hernani***, ***Chatterton***, et bien d'autres.

Le drame romantique, en s'opposant résolument à la tragédie qui fut longtemps le chantre de la vieille aristocratie, aurait pu attendre le soutien de la bourgeoisie libérale. Or, il n'en fut rien, tant pour des raisons sociologiques que politiques. On aurait pu croire en effet que cette bourgeoisie, grande bénéficiaire de la Révolution, se plairait à galvaniser la révolution théâtrale par le drame romantique. Mais, installée, après 1830, aux affaires et au pouvoir surtout, elle se voit davantage une classe héritière de l'aristocratie -que du peuple qui fit la Révolution. Du coup, elle revendique les ors et les fastes de cette aristocratie en arbitrant le débat tragédie contre drame-au profit de la première et au détriment, naturellement, du second.

Enfin, et quoiqu'il s'en défende, le drame romantique, justement parce qu'il en tend rendre compte du monde, a une vision politique. Or les cavalcades de l'histoire entraînent, par voie de conséquence, des trames politiques, des complots, des renversements. Ces images ne renvoient en rien à la stabilité dont la bourgeoisie libérale et ses partisans ont besoin désormais. La lutte entre la tragédie classique et le drame

romantique peut donc en cacher une autre, pas moins fondamentale et polémique.

La scène est en place. Les acteurs sont prêts. Levons le rideau sur la Révolution de Juillet.

4- Le vaudeville

Le vaudeville est un genre extrêmement ancien, né peut-être après la guerre de Cent Ans. D'impudent et de contestataire qu'il fut, le vaudeville s'assagit et, à partir de la Révolution, devient un spectacle de divertissement. C'est que, si la tragédie et le drame romantique prétendent « éduquer », le vaudeville, comme le mélodrame entendent distraire et il existe bien un public qui, las des troubles du temps et peu désireux de les retrouver d'une manière ou d'une autre sur les scènes de théâtre, est propre à se laisser distraire. Jusque dans les années 1860, le vaudeville ne peut se dispenser, caractéristique du genre, d'introduire dans sa trame des airs chantés. Ce qui fera dire à Gustave Planche, critique célèbre, que Scribe n'est qu'un « coupletief ». Offenbach surgit alors, avec ses opérettes et permet au vaudeville de se débarrasser de cette contrainte; le vaudeville acquiert du coup une identité plus nette en s'apparentant à la comédie de mœurs.

À la différence de la tragédie qui bataille pour conserver un public ou au drame romantique qui travaille à en susciter un, le vaudeville bénéficie d'un gigantesque gisement de spectateurs. De là, paradoxalement, lui viennent ses difficultés propres. Accusés de flatter le public, contestés par les critiques, décriés et parfois jaloués par les dramaturges de genres concurrents, Scribe et consorts peinent à conquérir le statut convoité d'auteurs véritables. Par ailleurs, les spectateurs du vaudeville ne constituent en aucun cas un public homogène, ni socialement, ni politiquement, loin s'en faut. Il s'agit donc de louvoyer pour ne déplaire à personne et ne froisser aucune susceptibilité.

Scribe s'y emploie à merveille. Celui qu'on surnommait le « notaire dramatique » (oxymore évidemment peu flatteur) réussit, à partir de 1830, à étoffer le genre en le faisant évoluer vers des pièces en cinq actes, en lui donnant des couleurs historiques, en instillant parfois même un ton philosophique : ainsi de *Bertrand et Raton* ou *l'Art de conspirer*. Scribe n'hésite pas à situer l'action au Danemark; on s'attendait, clin d'œil à Hamlet, à voir entrer Shakespeare par cette porte-ci !

De vulgaire qu'il était, le vaudeville s'habille de sérieux dans ses intentions mais non dans la forme qui doit demeurer comique. Prétention d'un théâtre inepte, s'écrient les uns, surtout du côté des romantiques comme Gérard de Nerval, drama turgie de pacotille, ricanent les autres. On reconnaît en Scribe un faiseur : habile architecte de ses pièces, il n'aurait que la vocation de conforter son public dans ses idées reçues. Il demeure pourtant, qu'à bien des égards, le genre est inséparable de l'homme et qu'il conserve un mérite qu'on ne

saurait lui dénier: celui de populariser le théâtre, le vaudeville au moins, dans les classes dites moyennes.

E- La Révolution de Juillet

Difficultés financières du Français... On ne peut que se demander si cet aspect de la question ne va pas pousser Hugo, Dumas et d'autres encore vers les coulisses de l'Odéon et de la Porte Saint-Martin, moins prestigieuses mais plus lucratives. Car l'abolition de la censure et des règlements proclamés par la Révolution de Juillet nuisait au premier chef aux théâtres officiels: qui délivrait les crédits ? Qui décidait des montants? Voilà ce qui était mis en discussion! Les émeutes avaient vidé les. salles et toutes les salles dans un premier temps: le théâtre était dans la rue. Mais peu à peu les théâtres des boulevards qui montaient à la va-vite des spectacles aux vertus anticléricales et patriotiques-en annonçant qu'une partie des bénéfices irait aux veuves et aux orphelins - se remplirent pendant toute l'année 1831, tandis que le Théâtre Français, en prise à des instances de pouvoirs mal définies, comptait ses loges vides.

Un glissement et c'est l'épopée napoléonienne qui est mise à l'honneur au Cirque Olympique, à l'Ambigu, au Vaudeville, etc.

Ce retour de flamme ne brûle pas les rideaux du Français qui joue pendant ce temps *Le Mariage de Figaro* puis hésite sur le choix de telle ou telle pièce qui s'appliquerait fortuitement à l'engouement populaire. On chercha à Taylor (alors en Orient) un remplaçant sans en trouver un qui fut à la hauteur de la situation. Au début de l'année 1832, Michelot et Firmin, acteurs confirmés, annonçaient leur démission pour la fin de l'année théâtrale. Harel, directeur de l'Odéon, cherchait à appâter quelques-uns des comédiens du Français.

Début février, Mademoiselle Mars annonçait son retrait de la scène. Samson lui emboltait le pas. Taylor reprend alors du service au beau milieu d'une querelle qui partageait les comédiens en deux clans: ceux qui soutenaient qu'on n'avait pas joué assez *Hernani* (pièce éminemment rentable) et ceux qui mettaient la décrépitude du théâtre sur le compte de la Monarchie de Juillet et condamnaient la Révolution. Taylor décida, lui, qu'il fallait pour ce théâtre une ligne de force, une cohérence iden tifiable. Il remit les comédiens au travail et le *Louis XI* de Delavigne fut un succès. Entre-temps, deux pièces avaient échappé au Français: ***Antony et Marion de Lorme***.

Cependant, il faut être juste. Si les auteurs romantiques eurent à souffrir des polichinelles des comédiens du Français, mentionnons que les dits auteurs n'ont pas manqué d'user de leur entregent, pour ne pas dire davantage, quoique de manière accessoire, en tâchant, par exemple, d'y faire engager Juliette pour Hugo, *Ida* pour Dumas et Dorval pour Vigny. C'est vers l'Odéon qu'ils se tournèrent donc. Ils y trouvèrent, en 1830, un directeur d'une trempe solide, Harel, une salle mal bâtie (il faut

hurler pour se faire entendre), une troupe instable qui n'aspire qu'à rejoindre celle de la rue de Richelieu et des subventions étatiques: tels sont les paramètres qui prévalent pour comprendre l'histoire de ce théâtre, lequel a adopté un parti, celui du drame moderne de sorte à concurrencer le Français sur un registre distinct et en quelque sorte « révolutionnaire ».

En 1829, l'Odéon est au bord de la faillite. En 1830, l'amant de Mademoiselle Georges, Harel, bonapartiste comme sa compagne, en prend les rênes. Il restaure la salle et forme une troupe avec notamment Ligier, Lockroy, Mademoiselle Noblet et bien sûr Mademoiselle Georges.

Bonapartiste et fière de l'être, Mademoiselle Georges avait dû quitter Le Français; tragédienne émérite, elle n'était donc pas la rivale directe de Mademoiselle Mars qui excellait plutôt dans la comédie. Hostile aux formes déclamatoires outrancières, Mademoiselle Georges adhéra à l'esthétique du drame. Seulement, en 1830, elle n'est plus tout à fait ce qu'elle fut sous l'Empire et Le Courrier des Théâtres (qui exigeait en forme de dime qu'on y adhérât quand on était comédien), en la personne de Charles Maurice-possible modèle du Lousteau de Balzac -ne ménagea pas ses critiques, chargeant allégrement la taille arrondie de la comédienne. Harel obtint, en plus de l'Odéon, la direction de la Porte Saint-Martin, brillante manoeuvre qui lui permit de varier les harmoniques scéniques sans qu'elles s'annulent entre elles.

Les répétitions de Christine (Dumas) débutent au moment où Vigny donne Le More au Français. Le raidissement du pouvoir (le ministère Polignac est en place. depuis août) permet à la censure de mettre son veto à Christine. Dumas se met à Antony. Au mois de Mars, le veto est levé, et Christine peut être jouée au moment même où Hernant déchaîne les foules, ivres de rage ou d'allégresse. Christine, remaniée, tient cinquante représentations.

Arrive La Révolution de Juillet. Napoléon est à la mode et Harel demande à Dumas de s'attaquer au sujet pendant qu'il montera La Nuit vénitienne de Musset, laquelle s'écroule et propulse Musset hors des théâtres pour longtemps.

Le Napoléon de Dumas connut un certain succès grâce à la présence de Frédérick Lemaître, né en 1800, deux ans avant l'enfant du siècle, et qui s'était spécialisé dans les rôles de bandits; mime remarquable, il se rend célèbre, à partir de 1824, en jouant Robert Macaire dans L'Auberge des Adrets (produit à l'Ambigu).

Avec lui, le drame romantique allait trouver le chanteur qui lui manquait tant. L'homme a le charme de ses excès: perclus de dettes, querelleur- avec Harel - il lui arrive de monter en scène, trop titubant pour jouer; dandy, amoureux, il serait bien le prototype d'une certaine image du romantique. Il collabore si étroitement avec les auteurs qu'on écrit pour lui. Balzac, évidemment, pensera aux talents de Lemaître pour incarner Vautrin. En 1827, il entre à la Porte Saint-Martin pour y trouver

une partenaire digne de lui, Marie Dorval. En 1829, il fuit vers l'Ambigu (l'état des finances de la Porte Saint-Martin est calamiteux), mais l'Ambigu, à partir de 1830, périclité; du coup, il signe avec Harel pour l'Odéon.

Si Talma, Mademoiselle Mars, Mademoiselle Georges, quoique pour des raisons différentes, voire diamétralement opposées, ne figurèrent pas le romantisme, en revanche, Marie Dorval, Frédérick Lemaître et Bocage furent de ceux qui l'intronisèrent.

Et si les auteurs doivent aux comédiens, les comédiens doivent au drame: leur sort était lié, assorti d'un pacte, tacite, signé. Ligier, Beauvallet, Noblet acquièrent par là leur renommée. Ceci posé, cette gloire se paie d'un marquage quasi idéologique : Dorval pas plus que Bocage n'ont réussi à se maintenir au Français et Frédérick Lemaître ne parviendra jamais à y entrer.

Pourtant, avec l'école romantique, ils ont participé de la réforme du jeu théâtral entreprise par Talma, en se souciant de l'exactitude des costumes, du grimage, en recourant à la pantomime, en refusant la diction ampoulée ou trop exagérément emphatique, mais aussi en faisant admettre des postures nouvelles (Lemaître jouant dos au public), et en essayant de faire entrer la sincérité réaliste dans le champ de la théâtralité.

Cette identification à leurs personnages a un effet gigogne: les auteurs ont cherché à s'identifier à leurs comédiens. Cette tendance sera considérée comme néfaste puisque les écrivains sont amenés à se parodier et, c'est ici que le drame romantique trouve ses limites en forme d'impasse. Si l'on inclut, par surcroît, la condition des théâtres, leurs obligations et leurs libertés (il faudrait dire leurs marges de manoeuvre), le rôle de la censure et bien sûr du politique - même inspiré - on constate une sorte d'engorgement, d'étouffement progressif.

Avec une acuité de conscience plus ou moins forte, les auteurs s'aperçoivent que le personnage dramatique ne vaut que par son incarnation sur la scène; la rupture est ici franche avec le personnage romanesque. Certes, pour Dumas, Hugo, Balzac, Chateaubriand, Vigny, Musset et les autres, la considération recherchée rue de Richelieu se pesait en terme de gloire mais, et c'est peut être là l'essentiel, quelles que fussent les frasques d'une Mademoiselle Mars, l'école du comédien, son éthique, veulent qu'il soit au service d'un texte et d'un auteur; que ce texte le serve en retour, tant mieux ; qu'il le desserve, l'acteur, on l'a vu avec Hernani, persistera néanmoins.

Les acteurs dits « romantiques », au contraire, sont d'abord au service de leurs personnages (et parfois, sur leur seule interprétation, ils sauvent et la pièce et l'auteur). Le revers de la médaille, c'est qu'ébloui par le jeu des comédiens, on en oublie le texte et l'auteur. Il y a une façon d'escamotage au bout du compte.

Or, le personnage romanesque, lui, se passe d'interprète; il doit tout au texte et à son auteur; qu'il devienne encore une figure indépendante, Bovary, Vautrin, Sorel, il ne le devra qu'à lui et à son démiurge: la filiation est directe, sans intercesseur et quand Balzac rêve d'un Lemaître pour son Vautrin, ce n'est pas pour donner vie à un personnage qui existe déjà alors dans la conscience populaire - mais en quelque sorte afin de lui voir attribuer un « supplément d'âme ». Reste que Lemaître est mort et que nonobstant ce qu'en fit Brasseur dans Les Enfants du Paradis de Marcel Carné, il s'efface; tandis que Vautrin continue ses grimaces.

DEUXIÈME PARTIE

Théâtre et romantisme

I-Le théâtre romantique

A- Stendhal : une poétique sans enfants mais avec une descendance

1- Stendhal ou le devancier malgré lui

Hugo, en croyant ruiner les règles afférentes aux unités quoiqu'en maintenant celles qui se rapportent à l'action, s'il en finit avec D'Aubignac, s'accorde au plus près avec Aristote. En effet, la techné aristotélicienne s'embarrasse à peine de l'unité de lieu et pas du tout de l'unité de temps: seul le roman saura se libérer véritablement de ces contraintes. Ces règles dont on fait tant de cas ne représentent qu'une partie congrue chez Aristote: ce qui lui importe avant tout dans sa Poétique, c'est le couple Vraisemblance- Nécessité. Hugo est donc plus proche de cette poétique qu'on l'imaginerait. Et Stendhal plus encore, qui devance Hugo.

Cette règle des trois unités, tant décriée au début du XIXe siècle, avait déjà subi un sort avec Corneille et Le Cid. Si

Corneille souligne la nécessité de l'unité d'action, il n'hésite pas à transgresser la contrainte de temps en prorogeant l'action au-delà du jour imparti; il fait fi, par ailleurs, de l'unité de lieu.

Quant à Racine, il met en place le principe de plaisir en luttant contre l'idée qu'une pièce qui plaît en émouvant suppose qu'elle s'est bâtie contre les règles. Racine revient vers la pensée aristotélicienne où le plaisir est bien le but premier de la tragédie, où les règles ne sont là que pour permettre d'accéder au plaisir. Aristote, aïeul du romantisme?

« À l'origine de l'art poétique dans son ensemble, il semble bien y avoir deux causes toutes deux naturelles. Imiter(...) est une tendance commune à tous (comme celle) de prendre plaisir aux représentations (Aristote, Poétique, Introduction)

La lecture d'Aristote comporte ceci de stupéfiant, c'est que les principes des romantiques sont déjà posés, mais isolément, sans l'unité organique qu'en proposera Stendhal d'abord, Hugo ensuite.

« Le rôle du poète est de dire non pas ce qui a réellement eu lieu mais ce à quoi on peut s'attendre, ce qui peut se produire conformément à la vraisemblance ou à la nécessité. En effet la différence entre l'historien et le poète

ne vient pas du fait que l'un s'exprime en vers ou l'autre en prose (on pourrait mettre l'œuvre d'Hérodote en vers, et elle n'en serait pas moins de l'histoire en vers qu'en prose) mais elle vient de ce fait que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce à quoi on peut s'attendre ; [...] la poésie dit plutôt le général, l'histoire le particulier ».

L'agencement de ces deux principes, ou plutôt leur fusion, nous renvoie au Racine et Shakespeare de Stendhal tout autant qu'à la Préface de Cromwell... Enfin, Aristote se prononce pour la tragédie contre l'épopée en tant que :

« La tragédie comporte tout ce que comporte l'épopée [...] avec en plus-et ce n'est pas une partie négligeable - la musique et le spectacle, moyens des plus manifestes de susciter le plaisir [...]. En outre, l'imitation des auteurs épiques a moins d'unité (en voici la preuve : de n'importe laquelle de leurs imitations, on peut tirer plusieurs tragédies) ».

Ce discours d'Aristote à l'encontre de l'épopée tient, mot pour mot, à l'époque romantique quoique changeant de destinataire qui serait, au XIXe le roman; l'épopée est à la tragédie ce que le roman est au théâtre.

2- De la Poétique à la Préface de *Cromwell* en passant par *Racine* et *Shakespeare*

On peut concevoir de l'étonnement à voir que la critique-y compris la critique contemporaine - postule sans transiger et sans atermoiements d'aucune sorte, que la Préface de *Cromwell*, lue en novembre 1827, à un moment où Hugo, dédaigneux de ses premières œuvres romanesques cherche, dans le théâtre seul, gloire et fortune, vaut pour le manifeste du romantisme en articulant une poétique nouvelle. Étonnement car c'est passer sous silence *Racine* et *Shakespeare* de *Stendhal*, publié largement avant, même s'il faut bien concéder qu'il n'eut qu'un retentissement... confidentiel.

Si Hugo lance un manifeste en guise de poétique, *Stendhal*, lui, brandit une poétique sous couvert d'un pamphlet.

Dans sa Préface de *Cromwell*, Hugo distingue trois périodes dans l'histoire de la poésie, celle du lyrisme, celle de l'épopée, celle du drame enfin qui s'inspire d'une conception chrétienne de l'homme et appareillerait deux volets: le tragique et le comique, le sublime et le grotesque.

Stendhal ne dit pas autre chose sauf qu'il ne s'appuie pas sur la pierre angulaire du christianisme ainsi que Hugo, qui proclame: « le christianisme amène la poésie à la vérité ».

Hugo rejoint par là Germaine de Staël qui, dans *De l'Allemagne*, oppose la poésie classique née de l'imitation des anciens et la poésie romantique née du christianisme et de la chevalerie.

Il est vrai que Stendhal n'eût pas risqué une déclaration à la Hugo dans la mesure où il observe le plus complet dédain et pour Chateaubriand et pour son *Génie du Christianisme*.

Stendhal l'a déjà dit, bien qu'il fasse abstraction naturellement de la « mélancolie chrétienne », et il a insisté sur le rôle de la critique philosophique au point que, comme Balzac, tout en lisant Locke, Destutt de Tracy, il a forgé la sienne propre, la *Filosofia Nova* laquelle aura à voir avec sa poétique.

Évidemment Stendhal ne saurait adhérer à cette idée péremptoire de Hugo, « car le point de départ de la religion est le point de départ de la poésie. Tout se tient... ».

La deuxième conséquence dégagée par Hugo porte sur le rôle du grotesque dans la poésie moderne en même temps qu'elle envisage les rapports du grotesque et du sublime :

« C'est (Le grotesque) qui colorant tour à tour le même drame de l'imagination du midi et de l'imagination du nord

fait grambader Sganarelle autour de Don Juan et ramper Méphistophélès autour de Faust ».

Stendhal ne prévoit rien de tel; mais ce principe hugolien ne stigmatise nullement le romantisme. Principe hugolien il est, principe hugolien il demeurera, y compris dans son œuvre romanesque mais pour son usage quasi exclusif.

En revanche, Stendhal eût pu accepter la troisième conséquence, savoir, « le drame est la poésie complète » à la condition que Hugo ne s'aventure pas jusqu'à dire :

« Mais c'est surtout la poésie lyrique qui sied au drame ;elle ne le gêne jamais se plie à tous ses caprices se joue sous toutes les formes,tantôt sublime (...),tantôt grotesque (...) ».

Lyrisme qui insupporte Stendhal quand il empêche qu'on dise simplement : « Je voudrais que le plus pauvre paysan de mon royaume pût du moins avoir la poule au pot le dimanche ».

Qu'on ne se méprenne pas cependant: Stendhal ne condamne pas le lyrisme, il s'en méfie; et nous verrons que

Flaubert, lyrique dans ses pulsions théâtrales (La Tentation de saint Antoine) ne se disciplinera qu'avec la **Bovary**.

Conséquence quatrième chez Hugo: la critique de la règle des trois unités..., mais largement et efficacement auparavant revue par Stendhal dans **Racine** et **Shakespeare**.

Reste que Hugo défend le vers parce que « L'idée trempée dans le vers, prend soudain quelque chose de plus incisif et de plus éclatant: c'est le fer qui devient acier », tandis que Stendhal proteste haut et clair de ce que la tragédie romantique se doit d'être en prose.

Il faut dire que la défense du vers chez Hugo passe par des arguments à peine solvables :

« (...) Cette forme est une forme de bronze qui encadre la pensée dans son mètre (...),empêche (l'acteur)d'altérer son rôle,de se substituer à l'auteur,... ».

Et c'est ici, avant que d'aborder Racine et Shakespeare, que l'abîme entre les deux poétiques se creuse pour de bon.

Le moi hugolien l'emporte sur tout, qui le fait parler d'un point de vue unique, celui du grand poète ou du grand dramaturge mais qui, pour imposer ce moi, doit dompter l'acteur et subjuguier le spectateur (même s'il révisera cette vision dans la préface d'Hernani); en sorte que la Préface de Cromwell est tout autant exposition d'une esthétique que l'aire où se recherchent les moyens, non pas seulement de mettre en œuvre cette esthétique, mais d'affirmer une domination : celle de l'auteur.

Cette attitude est à l'inverse de celle d'un Stendhal qui, quoique égotiste, se moquera de Hugo et bannira Chateaubriand dont les « je » et les « moi » l'irritent au plus haut point : « Je n'ai jamais vu d'amour propre plus puant » (à propos du second volume de l'itinéraire de Chateaubriand).

L'analyse de Stendhal - qu'il s'agisse de Shakespeare, de Voltaire, de Molière ou bien encore de Racine - procède, à l'inverse de la démarche hugolienne, en ce que jamais Stendhal ne perd le point de vue du spectateur. Point de vue qui paralyse progressivement son écriture dramaturgique pendant que Hugo, l'ignorant, se propulse à la scène. Spectateur de L'Avare, Stendhal ne songe pas à incriminer Molière; il constate simplement qu'on n'a ri que deux fois... Paradoxalement, Hugo s'écartera de vues qui lui sont propres primitivement pour rejoindre. - sans le savoir peut-être celles de Stendhal au moment où, dans les années 1865 à 1870, Hugo n'entrevoit plus la possibilité d'être joué, pas plus qu'il n'espère être publié avec le théâtre en liberté. Il fallait que ce moi ne rêve plus d'un public idéalisé pour s'affranchir réellement au théâtre.

Stendhal, avec sa poétique n'avait que quarante ans d'avance...

B- Le cas Hugo

1- Bouleverser les conventions

Sans doute Hugo aspirait-il à la postérité mais plus encore lui importait le succès matériel de ses pièces: Hernani singulièrement. Cependant, il ne se prive pas. d'une authentique visée esthétique : peu lui chaut de s'inscrire aux côtés de Racine et de Corneille si la parenté n'est que de pure forme. Il entend bien bouleverser les conventions. Ce qu'annonce la Préface de Cromwell; ce que confirme en 1831 sa préface de Marion de Lorme: « Ce serait l'heure pour celui à qui Dieu en aurait donné le génie, de créer tout un théâtre vaste et simple, un et varié, national par l'histoire, populaire par la vérité, humain, naturel, universel par la passion. Poètes dramatiques à l'œuvre! ».

Hugo se donne clairement à voir comme tête de file et brandit son étendard: « Elle est belle! Elle est haute Hugs Vous avez affaire à un grand peuple habitué aux grandes choses. Il en a vu et il en fait... Pourquoi ne viendrait-il pas un poète qui serait à Shakespeare ce que Napoléon est à Charlemagne ? »

Rien de moins. Mais cette préface montre l'ampleur du projet hugolien: être à l'art ce que Napoléon fut à la politique certes, et surtout bâtir un théâtre qui révolutionnera les conventions et qui doit pouvoir compter sur un public capable de comprendre et de s'adapter aux audaces.

Subsiste un obstacle de taille, on l'a vu: la consécration absolue d'un théâtre nouveau passerait par la Comédie Française qui reçoit, en son sein, un public d'un conservatisme effréné, lequel public ne se doit pas confondre, en aucun cas, avec un public éclairé. Non, il existe bien un public obtus, malthusien, qui se compose d'une petite bourgeoisie prétendument intellectuelle mais en mal d'idées, de boutiquiers par l'esprit et dont la promotion sociale nécessite qu'ils soient vus dans les loges idoines; public qui ne tolère, par conviction peut-être mais plus sûrement par affectation, ni l'intolérable légèreté du verbe, ni l'originalité scénique. Loin de lui l'idée, en outre, qu'on puisse égratigner un tant soit peu le classique.

Public qui se joue à lui-même la comédie du gardien du temple, qui n'est pas là pour admirer mais pour pointer, ainsi qu'un huissier, tout écart à la norme de l'institution classiciste et l'ériger en crime de lèse-majesté. Hugo va s'y heurter et Flaubert, quelque cinquante ans après, le honnira.

Hugo, en supputant pour défendre son école que le romantisme c'est le libéralisme en littérature, ce qui, sur cette proposition, rallierait naturellement un public susceptible de

donner de la voix contre celui de la Comédie Française, se fourvoie allègrement. À quoi s'ajoute, dans le cas de Hugo, un facteur transcendant qui lui nuit plus qu'il ne le sert: c'est que la figure hugolienne ne se reconnaît pas littérairement parlant, à l'exclusive de toute autre, l'autre profil de ce Janus là est profondément politique et quand on s'enrage après Hugo, c'est au moins autant contre le second que contre le premier, quand l'un ne s'utilise pas pour démonter l'autre. Et La Quotidienne, feuille légitimiste, de le signifier en ces termes:

« Que M.Hugo ne s'y trompe pas,ses pièces trouveront plus d'opposition à son système politique qu'à son système littéraire :on lui en veut moins mépriser Aristote que d'insulter les rois,...(Numéro du 19 novembre 1838) ».

On ne saurait être plus explicite. Cet argument du « politique » participe des haros qui coururent allègrement sur Hugo, justifiera de son échec précisément par ce biais, plus réel en effet que supposé. Et précisément encore, le mélodrame eût pu être le lieu « autorisé » propice à l'effervescence politique, lieu de focalisation des idées que nombre d'écrivains quêtaient sans parvenir à les susciter. Napoléon, tout en méprisant le genre, le maintint à défaut de le soutenir : il fallait bien au peuple ses jeux de cirque et les dramaturges au petit pied s'abusèrent eux-mêmes; d'aucuns crurent faire un théâtre politique et émeutier : il n'était que de salubrité publique.

Le paradoxe qui se pourrait alors soutenir serait celui-ci: si le mélodrame se confine dans la contestation apparente en sorte

qu'il ne permette plus rien d'autre qu'une catharsis convenue, il suit, qu'à rebours, le voilà instrument du pouvoir, lequel verrait là un moyen à l'usage de la populace de se débarrasser de ses humeurs sans virer au soulèvement intellectuel.

Dans pareil contexte, hugo se dérouta et dumas s'enfuit. et scribe s'imposa avec le vaudeville! car la bourgeoisie libérale a confisqué les bénéfices de la révolution de 1830 et l'art dramatique n'a pas à jeter trouble ni doute mais à s'offrir telle une friandise qui récompenserait un dur labeur. bien entendu, il faut conserver les ors et les fastes, l'apparat et décorum d'une intellectualité sûre de son bon droit - noblesse oblige.

À ce stade, hugo ne dispose toujours pas de l'assise que lui conférerait un public dit "populaire » et par surcroît, il n'a plus aucune alliance politique tacite, y compris celle qui viendrait des républicains et des socialistes.

L'ultime tentative par lui commise avec les burgraves d'une réconciliation à double détente, d'une part le peuple et l'élite, d'autre part la modernité (le mélodrame) et la tradition (la tragédie grecque par laquelle d'outre-tombe, le lindeuil de chateaubriand aurait repris le vent) se solda par une fin de non recevoir : il y eut bien une bataille d'hernani mais la guerre des burgraves n'eut pas lieu.

Hugo n'a plus qu'une alternative: rejoindre Musset dans son cabinet théâtral confiné, le fameux théâtre pour un fauteuil; ou bien inventer une forme théâtrale moins polémique et propre à séduire en y incluant une catégorie déjà convoitée par Shakespeare - le marchand de Venise - et qui tentera diablement Gustave Flaubert: le féérique. idée, en germination déjà dans la préface de *Marion de Lorme*.

Que ce soit par pudeur ou par lucidité, Hugo a bien raison d'user ici du mode conditionnel. C'est que Hugo et concomitamment Balzac, Stendhal et Flaubert sont unis sur un point: l'éviction du psychologisme larmoyant à la scène. Une autre alliance objective s'opère incidemment pour ce quarteron de dramaturges qui oscillent sur la frontière de l'échec et de la réussite, et qui tient à ce que pas plus les uns que les autres ne s'accordent sur les lois fondamentales du mélodrame. Tous, ils tirent vers la comédie, la tragédie, au pis aller vers la tragi-comédie. Le moelleux du mélodrame, et pour tout dire sa mièvrerie, leur servent de repoussoir. Le pourri peut triompher chez Flaubert, le héros sombrer chez Hugo, et la férocité réaliste l'emporter sur les bons sentiments chez Balzac. La fatalité abolit chez Hugo l'utopie contestataire pour le conduire à la résignation et Flaubert, scientisme aidant, s'inscrit dans sa droite ligne; en effet, avec lui non plus, la fatalité n'est pas conjurée : elle se métamorphose en déterminisme pessimiste. Tant à Hugo qu'à Flaubert, le « happy end mélodramatique semble parfaitement hypocrite et rigoureusement conventionnel.

Confrontés au sens de l'histoire et à sa critique, à l'utopie révolutionnaire et au réel, ils engendrent une névrose

indépassable. Indépassable, sauf à recourir au roman. Le roman aurait alors ce curieux père: un théâtre impossible qui offre plus de limites que d'aventures.

Sur un terrain fortement empreint de pragmatisme, ajoutons, par exemple, que les interrogations politiques d'un Hugo ou d'un Balzac confluent à de certains moments.

Tous deux auront caressé les bienfaits d'une société libérale qui unifierait plus qu'elle ne diviserait; tous deux concevront de l'amertume à constater que la Révolution de 1830 est un leurre, un miroir aux alouettes qui empaume la populace mais profite aux orléanistes et aux banquiers. Tous deux, confrontés à l'écriture romanesque, lui préféreraient l'écriture dramatique.

S'il fallait être lapidaire, les péripéties hugoliennes avec le théâtre s'apparenteraient aux déboires obligés d'un mariage boiteux où l'un des protagonistes serait beaucoup plus amoureux que l'autre; en désespoir de cause, l'amant déçu contracterait un autre hymen moins propre à stimuler la passion mais plus sage: commenterait alors l'histoire du roman.

2- Hernani: profils

Avec la Préface de Cromwell, Hugo pose la nécessité de bouleverser les conventions; avec Hernani, la lettre devient acte.

La première d'Hernani a lieu le 25 février 1830 au Théâtre Français. Le Baron Taylor et Hugo s'attendent à devoir livrer une bataille mais Hugo n'a aucune confiance dans ces mercenaires du classique que sont les claqueurs. Il aura donc une claque amateur mais engagée, formée d'artistes (Gautier, Nerval), d'intellectuels et d'étudiants. Cette pièce pour la jeunesse ne peut avoir l'aval des caciques. Qu'on en juge par l'argument de la pièce.

Un chef de bande, Hernani, dont on apprendra plus tard qu'il est grand d'Espagne, hait le roi Don Carlos mais est amoureux de Doña Sol, nièce et fiancée de Don Gomez. Don Carlos s'éprend de Doña Sol à son tour. Doña Sol a dancé trois prétendants mais c'est Hernani qu'elle aime.

Dans l'acte II, tandis que le roi s'essaie à enlever Doña Sol, cette dernière prépare sa fuite avec Hernani. Échec de part et d'autre.

Acte III: à la suite d'une bataille contre l'armée du roi, Hernani est laissé pour mort mais il resurgit pour empêcher à temps l'union de Don Gomez, et Doña Sol. survient le roi qui exige qu'on lui livre Hernani. Devant le refus de Don Gomez, Don Carlos s'empare de Doña Sol. Hernani n'a d'autre ressource que de promettre sa vie a Don Gomez en échange du retour de Doña Sol.

Acte IV : ligués contre le roi, Don Gomez et Hernani font partie d'une conjuration qui s'apprête à assassiner le roi avant qu'il ne soit sacré Empereur. Le complot échoue mais l'Empereur, bon prince, accorde son pardon. On apprend alors que le père d'Hernani n'est autre que Jean d'Aragon. Don Carlos enfin autorise le mariage de Doña Sol et d'Hernani.

Acte V : Don Gomez réclame son dû : Hernani doit mourir pour que promesse soit respectée. Les amoureux s'empoisonnent et, sitôt après, Don Gomez se suicide. Des vers superbes. Des métaphores qui portent l'amour au pinnacle et qui célèbrant la fidélité à la parole et à l'être aimé. Voilà qui eût suffi peut-être au succès de la pièce. Mais on ne peut s'empêcher d'y voir aussi l'affrontement d'une jeunesse prête à se battre pour se faire entendre et d'une vieillesse qui défend des prérogatives périmées. Douteux combat?

Il atteste en tout cas de l'impossibilité de revenir en arrière; Hernani ne peut reprendre sa promesse et du coup ne peut redevenir le Grand d'Espagne qu'il aurait dû être.

Toute tentative de restauration serait-elle impossible tant d'un point de vue politique que de celui des destinées individuelles?

La bataille pouvait commencer. Elle intronisera et Hugo et le drame romantique. Mais elle ouvrait, de fait, un débat plus large que celui qui eût consisté à ne regarder que la pièce elle-même.

II- Des auteurs`

A- Dumas moderne

1- Dumas et la dramaturgie

Alexandre Dumas a déjà commis deux vaudevilles dans les années 1826-27 quand il s'avise, inspiré par un bas-relief qui figurait monaldeschi assassiné par les sbires de la reine Christine de Suède, de composer un drame en vers et en cinq actes comportant prologue et épilogue. Taylor favorise la réception de cette pièce qui, à force d'hésitations, ne sera pas jouée. N'importe. Dumas, fécond, propose déjà un autre drame mais en prose.

Le français, cette fois, s'abstient de rechigner et en 1829, Henny III et son sac our va connaître un phénoménal succès, consacrant immédiatement Dumas. Piqués au vif, littéralement scandalisés, les défenseurs du classicisme envoient au roi Charles X une pétition qui vise à interdire l'entrée, au Théâtre français, du «melodrame». Charles X se retranche derrière une

formule : « je n'ai comme tous les français qu'une place au parterre ».

Que reproche-t-on à Dumas? Rien moins peut-être que sa modernité. Un drame en français et en prose, c'est là un crime de lèse-majesté. Cependant, la modernité de Dumas tient aussi à ce qu'il a une échine plus souple que celle de Hugo. Balbutiant des vaudevilles, il s'impose certes avec le drame romantique mais il évoluera vers la comédie bourgeoise. Est-ce là le signe d'une déchéance pour raisons alimentaires? L'hypothèse n'est pas à exclure mais il faut bien constater que s'il ne les précède pas, Dumas accompagne les goûts des spectateurs en passant d'un genre à un autre. Et, s'il choisit, assez vite, de s'adonner au roman, on peut y voir encore un témoignage de sa lucidité concernant les mouvements littéraires du siècle. Dumas moderne d'abord, non seulement parce qu'il opte très tôt pour la prose, mais encore parce qu'il évite toute emphase dans les dialogues de ses personnages. Les préceptes stendhaliens sont en application, nonobstant Mérimée et son théâtre de Clara Gazul qui déjà les avait mis en œuvre.

Dumas moderne encore parce que ses héros ont quelque chose de balzacien et l'on sait à quel point Balzac fut l'un des grands initiateurs du roman moderne précisément. Héros ambitieux, s'essayant au cynisme, gravissant les degrés de l'échelle sociale pour les dégringoler en châtiment de leurs erreurs, de leur duplicité et surtout de leur volonté de faire fi d'un ordre social établi. L'amour avec Hernani est premier avec son drapeau de l'indéfectible fidélité. Avec Dumas, quoique présent et essentiel, l'amour entre dans un « état second » : c'est là

reussite qui prime, laquelle est fatale à celui qui vit trop exclusivement pour elle.

Dumas moderne toujours parce que le héros est victime du mépris qu'il porte à la société humaine. Sur de lui, sur de son fait, sur de ce qu'il sera, il tient pour peu ceux qui ne sont pas de la même trempe. La machinerie dramaturgique du coup le broie: on ne peut ignorer l'autre non plus que les autres.

Dumas moderne enfin parce qu'il apporte un soin tout particulier à la gestion de l'espace scénique juxtaposant dans la même scène, par le truchement d'une fenêtre, salon confiné et lieu social : on conclura qu'il y a interaction entre le privé et le public. Ici encore, Dumas rejoint Balzac et Stendhal.

2- Antony : profils

Ce que réussit Dumas avec le drame, c'est à le marier avec le monde moderne du XIX^e siècle. C'est ainsi qu'avec Antony, il crée un grand drame romantique qui n'emprunte rien à l'histoire. Bien entendu, il recourt à la prose mais, par surcroît, il met en scène des personnages qui doivent plus à la comédie ou au mélodrame qu'au drame à proprement dire. Cette esthétique originale, Dumas l'intègre à la pièce en en faisant un enjeu de discussion. Une mise en abyme en quelque sorte.

L'argument. Issu d'une grande famille qui subvient à ses besoins mais se refuse à le reconnaître comme fils légitime, Antony est donc ce qu'il est convenu d'appeler un bâtard. Cette situation -ou plutôt cette absence de situation l'a empêché d'épouser Adèle, laquelle se marie au comte d'Hervey. Antony, cependant, la poursuit de son amour à Paris pendant que le comte est en province. Craignant de succomber, Adèle quitte la capitale pour rejoindre son mari. Antony réussit à la rattraper, tous deux s'arrêtent dans une auberge et Adèle devient... une femme adultère. Les deux amants retournent à Paris et deviennent objets de la rumeur publique. Le comte d'Hervey finit par s'en inquiéter mais avant qu'il ait pu parler à Adèle, cette dernière exige d'Antony qu'il la tue. Il s'exécute et la sauve en même temps de l'opprobre, en affirmant au comte d'Hervey : « Elle me résistait, je l'ai assassinée ».

Antony est bien un drame romantique mais c'est là un drame romantique contemporain qui ne s'embarrasse nullement de la caution de l'histoire; le public regarde le spectacle d'un monde qui lui est familier et Dumas, avec cette pièce, annonce un genre qui fera florès dans la dernière partie du siècle, c'est-à-dire le drame bourgeois.

B- Musset ou le théâtre pour un fauteuil

1-Drames et comédies

Alfred de Musset voulait faire du théâtre. Peut-être pourrait-on soutenir qu'il est l'auteur qui appliqua le mieux les

principes esthétiques du drame romantique. Néanmoins, si Musset désirait le théâtre, la réciproque ne fut pas vraie. Drame... romantique, hors tréteaux.

En décembre 1830, l'Odéon donnait *La Nuit vénitienne* d'un certain A. de Musset. Harel, alors directeur de ce théâtre, croyait à un renouvellement des auteurs et des genres. Il avait constaté l'inanité des tragédies et le vide des vaudevilles et avait fait appel aux jeunes dramaturges dont Musset. Mais *La Nuit vénitienne* fut loin d'obtenir le succès escompté. Cette comédie en un acte et en prose déclencha un tollé - à l'instigation des classiques - et elle fut copieusement sifflée.

Certes, *La Nuit vénitienne* pouvait surprendre par son anticonformisme mais la pièce tombant, elle éloignait Musset de ce sot public.

Dire cependant que Musset renonça à écrire pour la scène serait inexact. Il se refuse simplement au spectacle et recouvre par voie de conséquence la liberté de sa fantaisie, qui se révélera dans ses essais dramatiques. Manque d'opiniâtreté, orgueil mal placé? Ce qui importe, c'est que soudainement délivré des contraintes scéniques par un échec, Musset va en créer d'autres, cette fois pour un théâtre imaginaire, et inventer en même temps qu'une autre conception de l'espace, une autre dramaturgie. Ce parti pris éloigne Musset des canons dramatiques du romantisme tels qu'ils sont arrêtés par ses

contemporains apparentés à cette « école et institue, dès 1832, l'idée de ***un spectacle dans un fauteuil***.

Le théâtre de Musset - sauf pour ***Lorenzaccio*** - se préoccupe peu de « faire vrai » par ses décors. Il connote, si l'on veut, ici un château français du XVIIIe siècle, là une ville italienne, mais il n'entend pas restituer une couleur d'époque ou un pittoresque qui aurait le mauvais goût de l'authentique. Ce théâtre a pour vocation de relater les passions de l'amour avec un souci de vraisemblance voire d'exactitude comme s'il s'agissait au fond d'un compte rendu d'expériences vécues. La morale sociale est sauve chez Dumas. Elle est battue en brèche chez Musset.

Dans *La Nuit vénitienne*, on s'achète une belle épouse (qu'on finit quand même par séduire, il est vrai). Avec André del Sarto, les amants - romantiques sans doute - triomphent grâce au suicide du mari: l'amour est enjeu véritable, la morale, un vulgaire hochet.

Mais il est un sujet presque obsessionnel qui traverse l'oeuvre de Musset - et qui occupe Vigny. - c'est le statut de l'artiste. Comme Balzac dans ***Illusions*** perdues, Musset est conscient que l'artiste risque fort d'être broyé par le mercantilisme du siècle. Il s'en explique dans le prologue de ***Comédies et proverbes*** en ces termes :

« L'homme, et surtout le jeune homme qui, se sentant battre le cœur au nom de gloire, de publicité, d'immortalité, etc. (...) ».

Dans ce même **Comédies et Proverbes**, paraît en 1834 *Lorenzaccio* qu'on ne tentera de représenter sur scène que sous Napoléon III. La censure fait immédiatement opposition. Qu'on discute le droit d'assassiner un prince et que le dit prince soit tué par l'un de ses parents est signe de « dégradation » et « d'abrutissement ». Bref, *Lorenzaccio* est un « spectacle dangereux à montrer au public ».

2- Lorenzaccio: profils

En 1537, à Florence, la restauration des Médicis précipite Alexandre au pouvoir, pouvoir qu'il exerce de façon tyrannique et cruelle en s'entourant d'une cour de débauchés dont Lorenzo.

Le peuple, d'abord résigné, observe les fastes décadents du pouvoir puis se révolte. La répression est impitoyable et les républicains commencent à exprimer publiquement leur désaveu. Cette tendance du patriotisme républicain est personnifiée par la marquise de Libo et la famille Strozzi qui hait farouchement Alexandre d'autant que les partisans de ce dernier colportent des rumeurs infamantes sur le compte de Louise

Strozzi. Lorenzo-Lorenzaccio-, équivoque et ambigu, prête attention aux récriminations républicaines tout en faisant allégeance au Duc Alexandre à qui il dérobe sa cotte de maille lors d'une séance de pose. Un peu aupa ravant, Pierre Strozzi tue l'un des compagnons du Duc, Julien Salviati, pour venger les injures commises auprès de Louise et Léon Strozzi.

À l'acte III, les événements s'accélèrent. Lorenzo s'entraîne à l'escrime, une conjuration qui allie les Strozzi et les Pazzi prend corps mais Pieu de Lorenzo qui n'est devenu l'intime d'Alexandre que pour mieux le tuer, même si, désormais, ce meurtre lui paraît inutile.

Le cynisme de Lorenzo affecte sa mère et sa tante pendant que la marquise Libo tente d'amener Alexandre à plus de discernement dans la conduite des affaires de Florence. C'est alors que, devant le clan Strozzi rassemblé, Louise Strozzi succombe, empoisonnée par un familier du Duc.

L'acte IV est des plus complexes car trois intrigues se croisent alors. Lorenzo arrête son plan d'action pour le meurtre d'Alexandre. Le cardinal Libo pèse de toute son influence sur la marquise pour s'introduire dans le gouvernement d'Alexandre (Le marquis avait en effet confié sa femme au cardinal son frère avant de partir pour un voyage sur ses terres.) Pour déjouer le cardinal, la marquise avoue à son mari les raisons qui l'ont poussée à rencontrer Alexandre. Les Strozzi piétinent et ne s'accordent pas sur les moyens d'éliminer Alexandre tandis que

Lorenzo, avisant les républicains qu'il scellera par le sang le sort d'Alexandre, se heurte aux moqueries, voire à l'incrédulité. On se trompe. Malgré les mises en garde du cardinal pour prévenir Alexandre, celui-ci est exécuté par Lorenzo.

Il demeure - acte V - que le cardinal Libo n'a pas tout perdu puisqu'il parvient à établir Côme de Médicis en lieu et place d'Alexandre. Les Florentins, républicains compris, laissent faire la manoeuvre. Ainsi s'accomplit ce que Lorenzo avait démontré à Philippe Strozzi: le meurtre d'Alexandre, pour nécessaire qu'il parut, s'avère inutile et Lorenzo mourra à Venise sur l'ordre de Côme de Médicis. La boucle est bouclée.

La trame, historiquement, se tient sauf à connaître les motivations réelles de Lorenzo. Agit-il mû par une folie indécise ou par conviction politique sachant d'avance l'innocuité du meurtre d'Alexandre sur les destinées de Florence ? La question est sinon entière, au moins à élucider.

N'importe, Lorenzaccio reste le drame romantique le plus important d'Alfred de Musset à condition de considérer que sont constitutifs du genre l'historisation et l'engagement personnel. Musset a corrigé nombre d'inexactitudes, lesquelles furent celles de Georges Sand qui s'était intéressée au sujet, et on peut admettre qu'il a prêté à Lorenzo quelques-unes des obsessions qui furent les siennes. Cependant, ses personnages deviennent des symboles à force d'être typiques, ce qui ne va pas sans conséquences. De quelque condition sociale qu'ils soient, dans

quelque situation qu'ils se trouvent, ils ont un style d'expression rigoureusement analogue, poétique et soigné. Non seulement le souci de vraisemblance s'évanouit mais encore Musset impulse-t-il, par ce moyen, une évolution du drame romantique que ses concepteurs, par le style au moins en usant de la prose et d'un vocabulaire jusque là interdit à la scène, avaient voulu populaire.

Subsiste enfin un paradoxe. Lorenzaccio, qui faisait fi des contraintes scéniques et laissait le spectateur en arrière plan, connaîtra un énorme succès, moyennant certains remaniements d'importance, exigés par Sarah Bernhardt par exemple. Mais, même représenté dans son intégralité, il faudra attendre pour ce faire le XXe siècle et Vilar; ce succès ne se démentira pas.

C- Vigny : « Le drame n'est ni comédie ni tragédie »

1- Principes esthétiques

Cette célèbre Lettre à Lord * pose plus froidement et plus objectivement que ne le fit Hugo les principes esthétiques qui seront ceux bon gré, mal gré, du drame romantique. Refus du cloisonnement des genres. Recours à l'histoire nationale et européenne. Souci de l'exactitude psychologique. Affirmation de l'individu. Vigny exécute par ailleurs, d'une manière comminatoire, les règles classiques ne sauvegardant que

l'inaltérable loi d'unité d'action. Mais, l'originalité de Vigny est ailleurs. Il est bien davantage attaché à représenter l'homme qu'à peindre temps et lieux historiques. Et ce souci de l'homme dans le drame moderne prend le pas sur l'action au point qu'on pouvait parler d'action immobile » et, en tout cas, d'action très secondaire. D'où la réputation-injuste qui poursuit Alfred de Vigny, d'être un auteur ennuyeux, Vigny qui fut le premier à proposer au Théâtre Français une traduction de l'Othello de Shakespeare en 1829.

En 1830, il donne La Maréchale d'Ancre qui remporte un succès mitigé. Ce qui intéressait Vigny dans ce sujet ressortissait du politique. Au temps de la jeunesse de Louis XIII, Concini, Maréchal d'Ancre, encourt la haine de Borgia qui fut naguère amoureux d'Éléonora Galigai devenue Maréchale d'Ancre. Or Borgia découvre que Concini essaye de séduire son épouse, Isabelle Monti. Cette rivalité, sur fond d'intrigue double, ne peut que déboucher sur un duel. Ce drame auquel on reprochera ses défauts de construction révèle ce sur quoi porte l'esthétique d'Alfred de Vigny. Les événements historiques, s'ils sont respectés en tant que tels, violent les lois de la chronologie-dramaturgie oblige. En revanche, Vigny excelle dans l'analyse de ses personnages, ce qui après tout, lui importait plus que le reste.

2- Chatterton: profils

Vigny s'inquiétait beaucoup du sort que réservait à l'artiste la société de la première moitié du XIX siècle. On s'était ému

des suicides - dont celui d' Aloysius Bertrand - de poètes jeunes, esseulés et pauvres. Or Vigny avait une théorie l'homme supérieur voit son génie se retourner contre lui à cause de l'incompréhension qui l'entoure. Restait à incarner ce personnage désespéré par l'ignorance du monde, drapé dans sa dignité, figé dans son orgueil. Ce sera Chatterton, poète anglais, qui prostitua son talent en acceptant d'écrire des articles politiques de tous bords, y compris opposés. On se croirait chez Balzac. Accablé par la misère, le jeune homme - à peine sila dix-huit ans-finit par se suicider en s'empoisonnant. De ce personnage qui vit plus d'expédients qu'il ne brûle pour la littérature, Vigny fait un héros sombre, animé d'une belle et secrète passion. Parallèlement, le poète devient exutoire fantasmagorique, victime expiatoire de tous les régimes politiques. Le temps n'est pas loin où l'on sacrifiait André Chénier sur l'autel de la démocratie républicaine.

Ainsi, tout y est: le héros, un amour impossible sur fond social marqué par l'egoïsme. Mais l'action? De l'action, point. Ou presque. Chatterton est un drame de la pensée ». Vigny affirmait qu'on devait diminuer à l'avenir l'action matérielle et les puérilités pour tout donner à l'action spiritualiste et au développement métaphysique d'une vérité morale et d'une vérité philosophique (Vigny, Journal inédit, 1842). Voilà qui nous éloigne des turpitudes et des péripéties scéniques à la Dumas, Hugo et consorts, pleines de bruit et de rebondissements. En réalité, Vigny ne déshabille pas le drame romantique, il le dépouille jusqu'à lui donner la sévérité de la tragédie classique.« J'ai voulu, ajoute Vigny, montrer l'homme spiritualiste étouffé par une société matérialiste. Un drame moral qui se passe du parasite que serait l'action ».

L'argument: Kitty Bell souhaite que sa fille Rachel rende, au locataire de la maison, une Bible qu'il lui a prêtée. Le quaker, en visite chez la famille Bell, l'en dissuade. Arrive John Bell, industriel de son état, qui vient de renvoyer un ouvrier blessé et qui dénonce une erreur commise par son épouse dans le registre des comptes. Mari et femme s'éclipsent pendant que Chatterton s'entretient du bien fondé du suicide avec le quaker. De la pièce à côté montent les cris de colère de John Bell à l'encontre de Kitty. Le quaker et Chatterton s'en vont tandis que Kitty, reconnaissant l'erreur reprochée, refuse obstinément d'en fournir l'explication.

À l'acte II, on découvre la biographie de Chatterton grâce à sa conversation avec le quaker. De riche qu'il fut, pauvre il est devenu et a trouvé refuge dans la maison de John Bell en y louant une chambre. Célèbre grâce à la poésie, il souhaite désormais garder l'incognito et craint qu'on ne le reconnaisse. Il l'est. Par Lord Talbot qui, passablement ivre, se rend toutes affaires cessantes chez Bell, accompagné de quelques amis. Kitty Bell, présente, est l'objet de grivoiseries de la part des jeunes milords, lesquels ont engagé certain pari à son endroit... Kitty, quoique à son corps défendant, s'avoue troublée par Chatterton et le quaker lui révèle le penchant de Chatterton pour le suicide. Kitty s'émeut. Chatterton écrit une lettre.

Plus que jamais, au début de l'acte III, Chatterton songe à disparaître. Le quaker l'en dissuade en lui faisant miroiter un avenir moins morose et en lui révélant que Kitty l'aime. Lord Talbot survient qui veut sauver Chatterton de la prison. Chatterton, en effet, est poursuivi par les créanciers sans

compter que, pour comble, on l'accuse de n'être pas l'auteur des poèmes qui assurèrent sa célébrité. Chatterton n'a réclamé ni aide ni assistance à ses amis parce qu'il estime que c'est au gouvernement que revient ce devoir. Son représentant, le lord-maire arrive précisément pour la lui offrir. L'emploi est inacceptable et la manière moins encore mais Chatterton s'abstient de tout esclandre par respect amoureux pour Kitty Bell.

Resté seul dans la salle, Chatterton absorbe son poison et jette au feu ses poèmes. Kitty revient, mais trop tard. Il avoue qu'il va mourir. Elle lui avoue son amour.

Chatterton monte dans sa chambre pour agoniser dans les bras du quaker. Kitty le suit, s'effraie, et glisse dans l'escalier. Elle succombe elle aussi, contre la poitrine du quaker, au moment où John Bell revient chez lui.

La pièce ne fut pas immédiatement admise au Theatre Français. Il fallut une intervention du duc d'Orléans. Par ailleurs, Mademoiselle Mars fomentera une cabale dans l'espoir de desservir sa rivale, Marie Dorval qui devait endosser le rôle de Kitty Bell, laquelle Dorval allait triompher tandis que Chatterton remportait un honorable succès.

D- Balzac : le tâcheron et le funambule

1- La genèse théâtrale

Indéniablement le théâtre comporte, dans sa constitution, des difficultés dont le roman est exempt. Si Balzac regarde le roman comme une scène de liberté et si ce terme est ici proposé, c'est bien pour marquer le regret de Balzac à l'égard de l'espace scénique et en signifier la raison: acte politique - au sens grec du terme - l'acte théâtral encourt les attentions sourcil leuses de la censure beaucoup plus que le roman. Certes, le théâtre peut être source de fortunes flamboyantes condition d'y réussir, tandis que si la pièce est sanctionnée par un échec public... Sous cet aspect, le roman enrichit moins, mais plus sûrement. Enfin, Balzac sait ce qu'il lui en a coûté d'apprendre le métier de romancier. Il sait, nous le verrons dans sa correspondance, que l'écriture dramaturgique ne coûte pas moins d'efforts.

Or, tout au long de sa vie, Balzac aura travaillé pour le théâtre. Au vu de ses échecs, il va sans dire que son investissement en terme d'énergie, de temps, est inversement proportionnel aux résultats obtenus. Autrement dit, non seulement la rentabilité est nulle - Balzac ne dégage pas de profit - mais encore, l'entreprise théâtrale balzacienne est en faillite. En bon économiste qu'il est, Balzac se devrait d'entrer en cessation progressive d'activité, voire de déposer le bilan... Il a besoin d'argent... ce qui ne l'empêche pas de persister à réinjecter du capital dans un théâtre périliclitant. Comment du

coup peut-on soutenir mordicus que Balzac n'avait pour visée au théâtre que l'argent ? Position imbécile à l'observation des faits, même si c'est celle de M. André Maurois.

Pour comprendre la démarche balzacienne, il faut prendre en compte sa dimension passionnelle : pour la scène, pour le jeu, pour le public de théâtre, pour les comédiens... et les comédiennes. Dans ce sens, il est une piste, plus, une veine que Pierre Barbéris commença de visiter dans les années soixante-dix et qui mérite d'être plus amplement explorée.

Que voilà une excellente question sous condition de ne pas en chercher la réponse en aval du roman mais en amont, c'est-à-dire au théâtre, ne serait-ce, au départ, que parce que le théâtre est un prodigieux moyen d'ascension sociale; ensuite parce que, comme Stendhal, Balzac est fasciné par le monde du spectacle, qu'il en connaît les arcanes et les mentalités: on a vu avec *Illusions perdues* que Balzac visite les affres de la création dramaturgique, scrute les aléas journalistiques, démonte avec un soin minutieux la mécanique de la claque et mesure les espoirs des comédiens à l'aune de leur entregent, de leurs fréquentations, de leurs compromissions et qu'au fond, il aime les acteurs : acteur et poète sont « les deux plus formidables natures »

Balzac caressera cinquante projets, en mettra en chantier une quinzaine pour n'en terminer, il est vrai, que neuf, dont un en vers. Aristotélisme oblige, la scène est, tout à la fois, lieu

d'esthétique et art vivant (d'où l'importance qu'il attachera au jeu des comédiens) où s'exposent les passions goissantes, d'autant plus visibles qu'elles revêtent une tangibilité physique. Balzac au reste, poursuit au théâtre - ou les inaugure - des thèmes repérables dans ses romans. Le thème de la paternité dans *Le Père Goriot* occupait déjà Cromwell et Richard Cour d'éponge; celui de la philanthropie, souligne René Guise (spécialiste du théâtre balzacien), vu dans *Le Médecin de campagne*, entre autres, sera tout autant exploité à la scène. Le lien intrinsèque entre théâtre et roman est à ce point solide chez Balzac qu'il songe à transposer toute *La Comédie humaine* à la scène.

Conforté par le succès de *La Mardre* (1848), il est prêt à s'adonner tout entier au théâtre car il a joui de cet incroyable pouvoir qui consiste à parler sans intermédiaire (les comédiens sont exclus de cette catégorie) à un public, en même temps peut-être qu'il se rend victime d'une illusion en supposant que le théâtre influe plus certainement sur l'individu que ne le peut le roman. En outre, encore une fois, les sempiternels besoins d'argent qui sont les siens lui font voir la scène comme un moyen de régler ses dettes. Enfin, quand bien même sa renommée de romancier sera établie, et malgré elle, ce sera pourtant de Hugo ou d'un Dumas dont on parlera, plus que de lui, dans la mesure où ils occuperont... le devant de la scène.

D'après lui, le sujet d'une pièce de théâtre doit être neuf (en quoi il s'accorde avec Stendhal), on doit se garder de créer des faux et ceux-ci doivent posséder un caractère identifiable. Un drame doit exprimer une passion humaine (*Phèdre*), une individualité (*Richard III*) ou une épopée avec ses accessoires,

hommes, passions, et intérêts (**Guillaume Tell**). Il y a là, désormais, l'esquisse d'une poétique; en tout cas certains principes sont fixés.

Les premières pièces jouées de Balzac avaient été éreintées par la critique et il avait connu une succession de foudres. La Marâtre lui rend un authentique espoir pendant que les événements de 1848 le frustrent d'un triomphe; Flaubert se rend à Paris pour observer de près cette révolution. Balzac s'en éloigne en maudissant la politique qui escamote son retour à la scène. Comme à son habitude, il fourmille de projets: Les Petits Bourgeois pour le Théâtre Français, Pierre et Catherine pour le Théâtre Historique, Richard Cour d'éponge pour les Variétés et enfin La Folle Épreuve pour le Gymnase.

Cependant, il ne parvient pas à se mettre au travail et il rentre à Paris avec rien moins que dix-sept projets de pièces en tête dont il espère tirer un énorme bénéfice financier, empêtré qu'il est toujours dans ses dettes, il se voit retraits dans dix ans, et vivant de la rente des éditions complètes de La Comédie humaine. Et pour ouvrir cette voie royale, le Nore, comme il s'appelle, décide de mettre en œuvre Mercadet, moins propre, étant donné la difficulté, à séduire le grand public que Les Petits Bourgeois mais plus ambitieux. L'idée de cette comédie date au mieux de 1839. Frédéric Le maître ayant refusé, en 1840, Richard Cour d'éponge, Balzac avait tenté de lui soumettre un autre rôle et le 10 mai de cette année-là, il pouvait écrire à Madame Hanska :

« Elle est enfin trouvée, et je vous écris au milieu des travaux que nécessite Mercadet. Mercadet est le combat d'un homme contre ses créanciers, les ruses dont il se sert pour leur échapper ».

Et il ajoute un peu plus tard: « J'ai fait la comédie en cinq actes de Mercadet mais Frédéric Lemaître y a voulu des changements ». À regarder la thématique de la pièce, on froterait le testament littéraire mû par le principe d'autodérision, testament qui s'écrit sur le long temps car le 31 janvier 1844, il annonce: J'ai décidé de finir Mercadet. Encore une partie à jouer! A quoi il ajoute le 3 février : « Il a été décidé entre Frédéric Lemaître et moi que j'achèverai Mercadet. Ainsi les dés sont jetés. Il faut reprendre cette grande pièce... » Le 14 février, la première représentation des Mystères de Paris lui commande d'activer l'écriture :

« Les mystères (de Paris) sont la plus mauvaise pièce du monde, mais le talent de Frédéric (Lemaître) va causer une « refureur » des mystères ».

De nouveau pourtant, Mercadet est suspendue :

« On veut une pièce gaie à la porte Saint-Martin et dans l'intérêt de l'atmosphère dramatique du Boulevard, il y a certainement (là) un besoin à satisfaire (...) ».

Achevée en 1844, Balzac ne songe à la faire jouer qu'en 1848 après que Buloz est parti au Théâtre Français (les relations de Buloz et Balzac frisaient l'hostilité) et que Locroy, l'acteur, s'y est installé. Cependant, il souhaite encore et toujours la remanier.

Le 10 août 1848, on représente Chandelier d'Alfred de Musset au Théâtre Historique que Balzac trouve la pièce mauvaise et s'en trouve curieusement stimulé. Modifiant, retranchant, rajoutant sans cesse, le succès, croit-il, est inévitable. Locroy par ailleurs ergote, demande des changements, craint que le poids des rôles sur les comédiens ne lourde: à force de tergiversations, de va-et-vient, Balzac s'impatiente; le soit tropisce et il devine que le Français ne veut pas de sa pièce. Il se tourne vers doute s'immisce Hostein, le directeur de la Porte Saint-Martin, lequel connaît son public, qui préfère le mélodrame à une comédie dont le sujet, en outre, serait l'argent. En conséquence, il demande à Balzac de modifier la tournure de sa pièce mais Balzac s'y refuse.

Sur ce point, il apparaît en clair que le théâtre n'autorise pas, il s'en faut, les libertés constitutionnelles du roman. A la fin de son existence, si Balzac a pu traiter la question de l'argent dans son oeuvre romanesque, il lui est défendu encore de l'aborder au théâtre. Refus de Balzac donc; et mort de Balzac. Au bout du compte, Mercadet sera fortement transformée par Dennery avec l'assentiment de Mme Balzac et la pièce est donnée, le 23 août 1851, au Gymnase Balzac est mort depuis un an.

Mercadet, plus que **La Marâtre**, consacre Balzac comme auteur dramatique.

2- Mercadet: profils

Mercadet, le faiseur, est dans une situation désespérée; ses créanciers le pourchassent, sa femme et sa fille (fort laide et qu'on voudrait marier au comte de la Brive) sont dépouillées, les domestiques ne sont pas payés et, évidemment, les fournisseurs ne fournissent plus. Banquier, Mercadet s'est fait empaumer par plus banquier que lui, un certain Godeau qu'on n'attend plus, dans la mesure où il est parti pour les Indes avec la caisse. Mais Mercadet, funambulesque en diable et argentier prestidigitateur, est certain de reconstituer sa fortune. Habile, habileur, enjôleur, il séduit, terrorise et se plaît à piéger ses créanciers les plus madrés.

Cela en est fini de Goulard, subitement inquiet, qui se confond en remerciements et en oublie presque la raison qui l'avait fait venir. Cependant Mercadet est purement et simplement aux abois et la situation ne peut se régler qu'à la condition qu'il marie sa fille. À un homme riche, il va de soi. Mais deux obstacles se présentent. Le premier, c'est qu'il n'a guère les moyens de faire illusion auprès du comte de la Brive; le second, majeur celui-là, tient tout bêtement et évidemment à ce que sa fille est amoureuse d'un jeune homme pauvre-comme il se doit-, Adolphe Minard.

Mercadet, dans l'espoir de décourager Minard, pour une fois dans son existence, livre la vérité : il est ruiné, il n'a pas le sou, la fille n'aura pour dot que des dettes ! A faiseur, faiseur et demi. Minard n'en croit pas un mot tout en affirmant que s'il poursuit Julie de ses assiduités, ce n'est certes pas pour l'argent. À bout d'argument, Mercadet lui déclare que la seule et unique raison qui le force à marier sa fille, c'est qu'il compte se rétablir grâce à la fortune de La Brive. Minard est convaincu. La dot s'envolant, il laisse la place. Mercadet, malgré tout, ne risque rien moins que d'être dépassé par un maître car le comte de la Brive n'est pas noble seulement: il est d'ailleurs plus connu des huissiers sous le nom de Michonnun, un Michonnin qui a de l'ambition, celle de devenir journaliste et homme politique. De là à dire que ces catégories se recrutent chez les faiseurs, voilà un pas que Balzac franchit allègrement tandis que la critique de l'époque esquissera quelques grimaces sans aller plus avant. Une formidable partie s'engage alors entre les deux mystificateurs qui montent les enchères: un marché de dupes plutôt qu'un pacte est conclu. Survient Julie qui dénonce son père comme menteur. La Brive n'y croit pas.

Survient Julie qui dénonce son père comme menteur. La Brive n'y croit pas. Survient un créancier qui reconnaît Michonnin et le dénonce comme tel Mercadet et La Brive n'ont plus qu'à s'expliquer. Les deux coquins se reconnaissant pour ce qu'ils sont adoptent la devise royale de Belgique « l'union fait la force », et vont, de conserve, tenir la dragée haute à leurs créanciers. Ils conçoivent un plan « machia vélique »: La Brive se grimera en Godeau (le banquier arlésienne, associé de Mercadet et enfui avec la caisse), et le retour annoncé de Godeau devrait provoquer des mouvements de bourse qui tiendront à distance les plus obstinés des créanciers. Mme

Mercadet cependant, de crainte qu'il n'arrive malheur à son mari, révèle ce qu'il en est et la meute des créanciers se retourne, plus furieuse que jamais, contre Mercadet. Mercadet, cette fois, est désespéré; Minard offre d'épouser Julie. Et les événements se précipitent, le vrai Godeau revient à Paris; l'on apprend que le dit Adolphe Minard est le fils du dit Godeau: les dettes de Mercadet sont soldées. s'embrasse: Mercadet jure ses grands dieux qu'il abandonne le jeu de la spéculation, Adolphe est riche et ses épousailles avec Julie concluent la comédie.

Mercadet fut assez sensiblement remanié par Dennery qui n'hésita pas à supprimer des scènes, à en récrire d'autres, moins soucieux de l'effet littéraire que de l'efficacité dramaturgique et sans doute Balzac n'eût-il pas tout à fait reconnu sa pièce, le 23 août 1851, lors de sa première représentation.

On croit un moment au Gymnase que la pièce sera un four à l'égal de Vautrin, en outre, le ministre de l'intérieur exige quelques modifications. Lesquelles furent exécutées. Le 26 août, Mercadet triomphe. Ce qui ne retint pas la critique d'ergoter. A dire le vrai, depuis l'échec de Vautrin, Balzac n'avait guère ménagé les journalistes, qui vont attaquer la pièce sous l'angle de la moralité, prétendant y voir l'apologie du vice et des grugeurs. Mais, et c'est peut-être là un premier basculement, le public (qui suit la critique ou qui est suivi par elle) emplit la salle et applaudit sans réserve.

Le 22 octobre 1868, la pièce est reprise par le Théâtre Français; cette fois, la critique ne s'acharne plus sur la pièce de Balzac. C'eût été inutile; mais elle invective l'interprétation de Got qui tenait le rôle principal et qu'on voulut trouver moins bon que Geoffroy, lequel avait créé le rôle au Gymnase.

Mercadet fut jouée très régulièrement pendant les trente années qui suivirent sa création. Elle est reprise encore en 1918, le 26 septembre, au Théâtre Français mais cette fois, elle subit le même sort que La Marâtre en 1848: au plein des combats en Serbie et en Champagne, les théâtres résonnent le vide. Seul pourtant, Mercadet a survécu du théâtre balzacien naufragé mais, si les metteurs en scène se donnent le plaisir de la monter, il faut reconnaître qu'à chaque occurrence, Mercadet n'a guère de retentissement. À noter, pour conclure sur Mercadet et ses profils, cette intéressante mise en abyme.

On peut trouver ici quelques accents de modernité... Au reste, Mercadet est-il immoral ? Il ne trompe réellement que plus malhonnête que lui, usuriers de tous poils, trompeurs de toutes espèces. A l'évidence, Mercadet est regardé par certains des personnages de La Comédie humaine et il les regarde, à commencer peut-être par le père Grandet qui maîtrise non seulement l'usure mais aussi la spéculation et qui a, comme Mercadet, le goût de jouer avec d'autres pour les vaincre en les dépouillant Nucingen cousine aussi avec Mercadet. En 1815, avant Waterloo, il spéculé avec brio, trois fois il sera liquidé mais persistera à croire que l'homme honnête est un imbécile. Du Tillet, don't César Birotteau s'est débarrassé comme d'un voleur, se venge et s'enrichit grâce à la faillite de Birotteau: beaucoup

plus qu'un faiseur, c'est un danger public qui méprise toutes les valeurs sociales et même l'amitié; Mercadet transcende sa fratrie romanesque car, s'il a le même don qu'eux pour la spéculation, les arrangements, les tractations clandestines, il n'a jamais tenté ni voulu écraser autrui pour construire sa fortune. Il a pour lui d'ignorer l'avarice, d'être capable de reconnaissance pour qui lui vient en aide. Il est dépourvu de la froideur calculatrice de Nucingen et ne se comporte pas davantage, à l'instar de Grandet, en tyran familial. Pas plus, il n'est guetté par l'imbécillité d'une passion improbable (Nucingen) et il n'a pas le goût de tromper sa femme (du Tillet).

Enfin, avec Grandet, nous sommes du côté de l'usure traditionnelle; avec Nucingen et du Tillet, dans les arcanes de la haute finance, tandis que Mercadet nous promène dans les pratiques coutumières de la Monarchie de Juillet avec un ton de comédie. Il est fréquent que les romans de Balzac s'appuient, outre une étude minutieuse des milieux, sur des faits divers. Mercadet n'échappe pas à la règle et s'inspire des déconvenues de Harel, préfet, puis directeur de théâtre, constamment dans des affaires d'argent, et qui meurt en 1846 dans un asile d'aliénés. Or Balzac le connaît bien: Vautrin avait été représenté dans son théâtre.

Mais Mercadet, c'est aussi et peut-être surtout Balzac lui-même qui connut, plus souvent qu'à son tour, de semblables situations à celles que rencontre Mercadet et qui, par le moyen d'astuces, de discours et probablement d'une certaine rouerie, s'acquitte, non de ses dettes nécessairement, mais de ses créanciers, assurément Ce Godeau qui sauve Mercadet à la fin

d'une ruine certaine, n'est-ce pas, sous certains aspects, la dame polonaise chère à Balzac? *Mercadet* est la meilleure oeuvre théâtrale que Balzac ait jamais produite en même temps qu'elle s'inscrit dans une filiation solide: celle de Molière et celle, quoique les personnages s'établissent différemment, du *Turcaret de Le Sage*.

Il faut revenir à cette réussite nettement balzacienne qui a consisté à faire entrer l'argent dans la littérature romanesque, à constituer l'argent comme objet littéraire. Vers 1815, la notion de crédit apparaît et la Restauration, imitant le modèle anglais, met en place les mécanismes de la haute finance; la figure du parvenu prend une nouvelle épaisseur, surtout quand il se prend à singer les manies aristocratiques. Ainaï n'est pas seulement l'argent qui prend place dans la société nouvelle mais ce n'est tout un décor animé par des personnages neufs.

Bien sûr, *Mercadet* n'ouvre pas véritablement le genre de la comédie d'argent (Cf. pour ne citer qu'une pièce, Robert Macaire) mais ce que Balzac apporte, dramaturgiquement parlant, c'est la description d'une psychologie particulière qui montre l'individu enfiévré par l'idée de la fortune. Grandet n'est pas sympathique : sa nature profonde, c'est l'avarice; *Mercadet* ressemble à chacun mais nanti du goût du jeu conjugué à la folie du gain: Molière avait créé le type de l'avare et celui du misanthrope, avant Dostoïevski, Balzac édifie un type nouveau, celui du joueur. D'où un ton satirique, inconnu jusqu'alors.

TROISIÈME PARTIE

Entre le théâtre bourgeois et la création littéraire

I-Second Empire et théâtre en recherche

La première partie du XIXe siècle n'a pas su trouver et retenir son public; le théâtre du Second Empire aura lui son public, un public bourgeois qui, parce qu'il représente le poids le plus lourd et le plus influent de la société, va exercer une forte pression sur les auteurs, et le théâtre va devenir sa propriété, son théâtre, les auteurs, ses « employés ».

Il s'agit donc d'un théâtre réservé (le Théâtre-Libre d'Antoine n'est pas né encore) à ceux qui disposent de leur temps, ont des loisirs et de l'argent, veulent se montrer (le théâtre, c'est la soirée parisienne par excellence), un théâtre qui leur procure le sentiment d'appartenir à la classe des privilégiés. Mais fait remarquer Gaëtan Picon :

« Ce monde du plaisir et du loisir est aussi un monde du travail, pour qui la distraction d'un soir est la récompense d'une journée bien remplie, d'une affaire difficile bien menée ». *(Picon, Histoire des littératures, t.III)*

Ce qui ne va pas sans conséquences... La plus évidente tient dans ce que ce public veut qu'on parle de lui et des questions qui se rapportent à sa vie quotidienne.

Pour autant ce théâtre a-t-il pour fonction de le remettre en cause? Certes non. Ce qu'exige le public bourgeois, c'est qu'on lui trouve des justifications, c'est qu'on le rassure en lui donnant bonne conscience. Et nombre d'auteurs serviles - vont s'y employer pour atteindre au succès, à la réussite.

Il s'ensuit, dit Picon, que si ce théâtre donnait la mesure d'une littérature d'époque, « le marxisme aurait raison de ne voir en elle qu'un instrument au service de la classe dirigeante ».

Augier, Sardou, Scribe, Dumas fils au bout du compte, et d'autres encore seront au service de ce théâtre-là. Augier, s'il accepte le divorce, c'est pour mieux sauver la famille et s'il critique l'argent, « ce n'est pas au nom de la justice, c'est pour en montrer l'usage raisonnable dans l'intérêt du bonheur conjugal ».

Augier, en fait, - et il n'est pas le seul - n'attaquera jamais que ce qu'il est convenu d'attaquer. Quant à Dumas fils, rebelle en ses débuts, il finira lui aussi par se prosterner sous le joug de la bonne pensée.

Autre conséquence, ce théâtre ne gagnera pas - à quelques pièces près - la postérité ; il porte sa propre mort en lui : sitôt que le public auquel il se destine se modifiera, s'élargira en se

diversifiant, ce théâtre-là deviendra moribond et le Théâtre-Libre d'Antoine, à partir de 1887, qui « dénonce le mensonge d'un théâtre officiel qui prétendait représenter les choses dans leur vérité, mais n'en cessait d'en proposer des images lénifiantes, euphoriques » l'achèvera.

Que ce public - bourgeois - du Second Empire soit dénué de talent, la cause est entendue; mais les auteurs n'en ont guère davantage...

Quelle place Flaubert peut-il donc espérer prendre dans ce paysage théâtral ? Comment imaginer un Flaubert qui goûte Shakespeare (il s'essayera à le lire dans le texte), Eschyle, Sophocle, Aristophane, Corneille, qui s'installerait aux côtés des Augier, Poissard et consorts ? Son jugement à leur égard est sans appel :

« Une des choses les plus comiques de notre temps, c'est l'arcane théâtral. »(Gustave Flaubert, Correspondance)

Ce théâtre-là n'inquiète pas les gouvernements, et ne scandalise pas bien sûr (on en a vu les raisons) les bourgeois.

Or, « l'art en soi, écrit Flaubert, paraît toujours insurrectionnel aux gouvernements et immoral aux bourgeois ».

Il faut passer par cette déclaration de principe pour comprendre la genèse chez Flaubert d'un théâtre nouveau, préciser en quoi consiste son attitude - complexe - face au politique et par conséquent, au théâtre.

A- Flaubert, de *La Tentation de saint Antoine* au roman inachevé

Le théâtre ne représenterait-il pour Flaubert, au bout du compte, d'autre intérêt qu'anecdotique, participant de sa biographie mais pas davantage ? Flaubert ne nous présenterait-il qu'un théâtre détaché de son temps, sans portée esthétique non plus que politique ou philosophique ? Y attachait-il lui-même l'importance qu'il accorda à ses romans ? On peut d'ores et déjà présumer de la réponse quand on lit :

« Un théâtre est un lieu aussi saint qu'une église. J'y entre avec une émotion religieuse ;... »

Il faut voir dans cette phrase la quintessence de ce qui est la relation de Flaubert au théâtre et il n'est pas indifférent de le

voir user ici de métaphores religieuses alors même qu'il se définit par « sa croyance en rien ». Lieu de recueillement, l'église l'est aussi pour les païens qui peuvent s'y réfugier quand ils sont dégoûtés de commu niquer en d'autres lieux sociaux. L'église se peuple de statues Flaubert en compagnie Du Camp y rencontrera entre autres, celle de saint Antoine - bien avant que de voir le tableau de Bruegel, représentant ce même saint Antoine, à Gênes. Enfin, c'est le lieu proprement dit - l'église, le théâtre qui provoque - l'émotion. Sans doute parce que les murs de ces édifices connotent suffisamment leurs fonctions, résonnent assez de leurs échos quand bien même, au moment où l'on y pénètre, la cène, la scène seraient inoccupées, quand bien même, rien au présent ne s'y jouerait.

Ces deux places sont celles peut-être dont l'humanité garde au mieux la trace dans le temps. Elles témoignent d'une histoire qui remonte aisément jusqu'à l'anti quité à laquelle on sait combien Flaubert était attaché.

Pleurer, rire, admirer «ce qui fait à peu près le cercle de l'âme», ces composantes essentielles de l'être, trouvent leurs terrains de prédilections au théâtre. Dès lors, le théâtre n'apparaît pas comme un lieu réducteur de l'être, mais un lieu, au contraire, où l'homme est exprimé (presque) dans sa totalité, mais un lieu surtout où va s'exposer le plus clairement, le pessimisme qui habite Flaubert. Un pessimisme qui « n'est pas seulement un malaise romantique. Il est plus profond; il est philo sophique et raisonné ».

Flaubert dépasse les classifications littéraires, historiques, et appréhende le réel dans une attitude qui se veut tout à la fois philosophique et scientifique, celle d'un déterminisme, véritable souche du pessimisme flaubertien, un déterminisme dont la plus probante démonstration se fera au théâtre.

1- Où l'on reparle de la fascination du théâtre sur les romanciers

Nous avons vu que presque tous les grands poètes romantiques ont été dramaturges et parmi les auteurs de romans, Stendhal, seul, fait exception, mais quelle exception! En effet, si Balzac n'écrit pas de pièces de théâtre (hormis deux tentatives) à proprement parler, il n'empêche qu'il fait figure de théoricien du théâtre avec son *Raïssa et Shakespeare*.

Nous avons vu ce qui arrêta Stendhal sur le chemin de la dramaturgie. Certes, il n'est pas suspect de mépriser l'écriture théâtrale mais bien au contraire de la respecter au point qu'elle le paralyse.

Il pourrait presque s'écrier à l'instar de Flaubert devant le chantier de Salammbô ou de *La Tentation de saint Antoine* : « Il faudrait un autre gaillard que moi ».

La fascination du théâtre n'épargnera aucun des romanciers du siècle: Mérimée, Balzac, Chateaubriand, tous ceux de la génération suivante: Daudet, Sand, les Goncourt, Flaubert avec son malheureux Candidat, ne cesseront d'y penser, d'y réfléchir mais aussi de le fantasmer.

Les poètes n'échappent pas à cette attraction: Banville, Leconte de Lisle, Coppée, Richepin et plus près de nous Loti, France, Barrès avec Une journée parlementaire: Renan même s'y engagea.

Les soirées de Médan attestent de l'existence d'un Flaubert pitre, comédien, acteur. Ce goût de la comédie effrayera le docteur Flaubert au point qu'Achille Cléophas interdira formellement à Gustave de jouer au clochard épileptique. Les raisons de cette diction se chevauchent, se superposent jusqu'à se confondre. Que Flaubert jouât au comédien, au saltimbanque, voilà ce que le docteur pouvait tolérer d'un oeil neutre, du moins tant que Gustave demeurait dans l'âge de l'enfance, cédant même son billard qui tint lieu de scène et acceptant de composer un public.

Mais sitôt que Flaubert envisagea d'embrasser, sinon une carrière d'écrivain, du moins l'écriture, les réticences d'Achille Cléophas se firent jour et sans aménité. D'abord parce que ce fils de la bourgeoisie rouennaise, si bourgeoise dans l'esprit d'Achille Cléophas qu'elle confine à l'idée d'une aristocratie nouvelle, se devait de prendre un état. Il ne sera pas chirurgien ! Ses capacités ne le lui permettent pas et sa main a été brûlée à

la suite d'une maladresse commise par Achille Cléophas lui même Mais le droit reste à sa portée, pour un temps du moins ; car après la fameuse « crise » de Pont-L'Evêque, on s'acheminera vers le renoncement même d'une carrière juridique. Et voilà Gustave empêché de « prendre un état ».

C'est ce qui rend d'autant plus insupportable aux yeux d'Achille Cléophas ce mime - probablement fort réussi - du clochard épileptique car enfin, ce clochard, ce résidu social, c'est Gustave. Bien sûr, il ne deviendra pas clochard et le docteur le sait bien qui lui assurera une rente, laquelle aurait pu suffire sans doute jusqu'à la fin de sa vie ; il n'empêche, Gustave comme ce clochard qu'il joue, ne rentrera pas dans l'ordre social. Que ce clochard de surcroît soit épileptique et s'établisse du coup la relation à la « maladie » de Gustave, cette névrose que Sartre analyse depuis ses linéaments, dans *L'Idiot de la famille*.

Mais la magie du théâtre qui s'exercera sur Flaubert dès sa plus tendre enfance, sera plus forte que les interdits paternels; fi du clochard épileptique, soit! Surgira alors ce personnage du « Garçon » né d'une création collective et qui préfigure par maints traits le Ubu de Jarry et rejoint pour partie la conception dessinée par Sand, puis par Mallarmé, du théâtre et de l'acteur.

Acteur, Flaubert l'est bien avant de devenir auteur et le demeurera toute sa vie :

« Le fond de ma nature est quoiqu'on dise, le saltimbanque ».

Se profile ici le fantôme de jeunesse d'un Molière itinérant sous Louis le Quatorzième, d'un saltimbanque qui se caractérise d'abord par sa mobilité dans l'espace, d'un homme d'action en quelque sorte.

Cependant, Flaubert affirme du plus haut qu'il a renoncé à l'action. Non qu'il ne soit point fait pour elle puisqu'il affirme par ailleurs, que dès lors qu'il se mêle d'action, il dépasse n'importe quel prétendu « homme d'action ». Gageons que Flaubert eût pu faire sien le mot de Bergson: « Il faut agir en homme de pensée et penser en homme d'action ».

Mais comment donc allier le concept théâtral à l'image du saltimbanque surtout quand on prétend ne plus bouger de sa retraite, se confiner dans la solitude, jouer les anachorettes, bref, créer l'image du solitaire de Croisset? Par convention, par simple convention et mieux, par substitution. Qu'est-ce que la scène au théâtre, sinon ce lieu où toutes les conventions sont autorisées? Flaubert ne peut l'ignorer parce qu'il est d'abord, et avant tout, un admirateur de Shakespeare, tout comme Stendhal. Une admiration qui va même jusqu'à l'adulation. Et la scène élisabéthaine est le lieu des conventions les plus extraordinaires, Shakespeare pourrait d'un trait diviser sa scène en deux et déclarer: « La France et l'Angleterre sont en guerre; à

droite la France, à gauche l'Angleterre, au milieu la Manche; un soldat porteur d'un chapeau peut à lui seul figurer une armée ».

Flaubert, certes, ne peut être le saltimbanque qui démonte sa tente au petit matin pour la remonter vingt lieues plus loin le soir de la même journée; en revanche, il sait que sur une scène, il peut inventer: lieux, personnages, situations. Sinon la richesse, au moins l'aisance aurait empêché Flaubert de devenir un grand acteur. Le point nous éclaire tout à la fois sur la personnalité de Flaubert et sur un certain rapport à la réalité sociale et politique de la condition bourgeoise.

En premier lieu, pour qu'il put se lancer dans une entreprise théâtrale, il eût fallu qu'il soit pauvre, condition nécessaire pour littéralement, le jeter dans ce projet. Cette condition est éminemment romantique et rappelle le début de l'aventure du Capitaine Fracasse de Théophile Gautier, ce vieux Théo. On objectera que Fracasse est un aristocrate, fort désargenté certes, mais aristocrate malgré tout. Flaubert aussi ! Qui se targue non seulement d'être aristocrate mais encore d'associer à son rang de normand de souche, celui des Indiens (le lointain, les Amériques, l'aventure, l'exotisme en un mot 1) L'argent le retient dans sa famille d'abord, à Croisset ensuite: c'est, en même temps, la démonstration de son immobilisme et de son enfoncement dans la raison bourgeoise.

Flaubert en a fini avec une carrière d'acteur: s'il est bien un aristocrate, il n'est pas pauvre et ne sera pas Fracasse; il restera

Flaubert. Si le saltimbanque est un homme qui voyage physiquement, lui voyagera par l'écriture, sur les tréteaux.

2- La Tentation de saint Antoine:théâtre en liberté; roman en gestation

L'existence d'un roman affleure dans la Tentation pour y être immédiatement pourchassé ou fui,c'est selon.Il y a la comme un jeu d'esquives; croit-on avoir affaire à une forme romanesque qu'un glissement s'opère: la prose, ici, n'a pas pour vocation d'être lue dans le silence mais bien de passer par des « gueuloirs », de se prêter à une dramaturgie, de proposer une mise en scène.

Flaubert rêvait à un drame immense qui aurait eu la démesure de Faust et qui aurait figuré toutes les cosmogonies, entrecroisant religions et dieux dans un maelström tonitruant. S'il abandonne la conception dramatique originelle, il en garde les traces, les repères qui permettraient la transposition scénique, découpant l'œuvre en tableaux, régissant les dialogues, fournissant toutes les indications afférentes aux lieux et aux décors utiles à la scène, réglant les déplacements possibles de comédiens supposés.

Théâtralité indéniable jusque dans la typographie du texte qui tend pourtant vers un autre projet, lequel enchâsserait, l'un dans l'autre, trois mondes, celui des marionnettes, du romanesque et enfin du théâtre pour atteindre une dimension plus large et indéfinie, celle du spectacle; dimension qui atteste d'un Flaubert nanti d'un fourniment tant théâtral que romanesque; non qu'il hésiterait entre un genre et un autre mais il voudrait les fondre, créer du nouveau en lui insufflant une esthétique baroque qui va effrayer plus que séduire.

Sans nul doute, dans *La Tentation de saint Antoine*, prédominent les canons de la théâtralité, dans sa construction même. Cependant, elle ne renvoie en rien au théâtre de l'époque (non plus, au reste, qu'au théâtre d'aujourd'hui), ne serait-ce que parce que les personnages empruntent aux bestiaires, aux mythes, aux dieux, aux allégories...

Il n'est pas indifférent de noter que c'est en examinant un tableau de Bruegel que Flaubert, adulte, décide de s'adonner au théâtre, mais un théâtre singulier qui ne regardait en rien celui de Hugo ou, à l'opposé, celui de Scribe.

Si ***La Tentation*** annonce d'aucunes des conceptions intégrées désormais dans le roman contemporain, l'univers flaubertien anticipe sur les postulats voulus par Artaud dans le ***Theatre de la cruauté***. Et à suivre quelques-unes des idées artaudiennes, on voit que Flaubert s'y conforme avant la lettre:

« Il importe avant tout de rompre l'assujettissement du théâtre au texte, et de retrouver la notion d'une sorte de langage unique à mi-chemin entre le geste et la pensée ».

Or il se trouve qu'en effet le dialogue chez Flaubert ne constitue pas l'œuvre dans son entier; elle tient tout autant dans les tableaux qui démarquent les dialogues; laquelle œuvre a peu à voir avec le théâtre d'action non plus qu'avec le théâtre psychologique, et Artaud peut ainsi conclure:

« Il s'agit donc pour le théâtre, de créer un métaphysique de la parole, du geste, de l'expression, en vue de l'arracher à son piètrement psychologique et humain ».

Les indications scéniques abondent dans le texte de Flaubert et sont propres à cadrer le travail d'un metteur en scène; de plus, Flaubert convoque la pantomime, la danse, la musique : très exactement, ce qu'exigera Artaud.

La poétique théâtrale de Flaubert, contrairement à Stendhal et à Hugo, est toute entière dans l'œuvre. Non content d'être le précurseur de Jarry avec *Le Garçon*, Flaubert sillonne une voie qui sera celle de la cruauté artaudienne.

B- Labiche ou le théâtre des amuseurs

1- Une vision de la société

Si Flaubert tempête contre le théâtre bourgeois du Second Empire, c'est essentiellement parce qu'il lui reproche d'être conventionnel, alimentaire et obéissant. Autrement dit, ce théâtre se constitue pour la classe bourgeoise désormais structurée. Ce théâtre là ne se joue que pour un public dominant et ne peut espérer survivre au des spectateurs qui l'applaudissent dans l'instant : toute mutation profonde de la delà des société rend caduc ce théâtre de circonstance. Phénomène assez exact quand il s'agit du théâtre sérieux. Cependant, la dimension comique du théâtre, pour appliquée qu'elle soit, transporte des brûlots qui lui permettent de durer.

Le théâtre sentencieux meurt sitôt que celui à qui la sentence s'adresse disparaît. Le comique persiste tant qu'on peut l'entendre. Labiche s'inscrit manifestement dans cette perspective parce qu'il est un amuseur qui met en scène la société. Labiche est capable, mieux que Scribe, de camper des types, du père de famille au voyageur étranger, en passant par le notaire et plus généralement le bourgeois. Certes, ses intrigues peuvent être qualifiées de légères mais c'est pour laisser une meilleure place à l'ironie et à la finesse d'analyse. Labiche possède cette redoutable capacité à s'introduire dans la banalité du langage pour le retourner d'une façon féroce qui

dépasse le bon mot. Ainsi cette réplique dans *Le Voyage de Monsieur Perrichon* alors même que Perrichon s'imagine avoir sauvé celui à qui il parle: « Vous me devez tout... je n'oublierai jamais »Étonnant retournement.

Qu'il s'agisse de Monsieur qui prend la marche ou d'un mouton à l'entresol (pièces en un acte), Labiche vise constamment à exciter la curiosité du spectateur pour l'entraîner dans une geste où quand il croit satisfaire ses interrogations incrédules, se voit surpris par d'incessants rebondissements jusqu'au dénouement. Labiche est moins à l'aise dans des pièces qui comportent quatre ou cinq actes. Sa verve n'est jamais plus vive que dans celles qui s'apparentent au modèle du vaudeville.

Reste que ses pièces plus longues, si elles manquent parfois de souffle, n'en sont pas moins d'intéressantes comédies de mœurs où les talents d'observation de Labiche s'éclairent davantage. Un Labiche qui se moque de la vraisemblance fabriquant coïncidences et quiproquos pour servir au mieux la vitesse d'exécution et violant allègrement les règles de syntaxe par souci de rendre vivants et réels ses personnages. D'une certaine manière, Labiche contrebalance l'extravagance des situations par la vérité des dialogues même quand ils estropient la sacro-sainte grammaire. On aurait tort de croire que Labiche, auteur, est complaisant avec la société de son temps dans le but de se faire applaudir.

En fait, cette société lui convient: ce n'est pas du chemin de fer qu'il rit, c'est de celui qui craint de l'emprunter tout en achetant des actions: on ne sait jamais! C'est le bourgeois qu'il ridiculise et c'est le bourgeois qui l'intéresse. L'ouvrier non plus que le paysan - à quelques rares exceptions près - ne sont pas présents dans son théâtre. Labiche voit bien la dynamique d'un monde, matériellement grâce à la science et aux techniques, en train de changer. Des métamorphoses sociales, il se préoccupe peu. Au reste, Labiche s'inquiète de la famille, socle de la société bourgeoise et peu ou prou de l'individu et, s'il fut quelque peu rebelle en son jeune âge méprisant Louis-Philippe d'être le roi des nantis, il criera haro sur la Commune et sur Thiers peu après, non d'avoir noyé cette insurrection dans le sang, mais d'avoir permis la République laquelle induit le risque d'une société démocratique. Or Labiche, quoi qu'on en dise, est un réactionnaire.

2- Le comique selon Labiche

Le comique de Labiche procède de sa virtuosité à détecter le ridicule:

« Je ne peux pas prendre l'homme au sérieux. Il me semble n'avoir été créé que pour amuser ceux qui le regardent d'une certaine façon ».

Déclaration qui entraîne quelques conséquences permettant de comprendre le comique selon Labiche. A

commencer par la mécanisation des personnages qui sont moins des humains que des automates. Cette conception est le miroir d'un pessimisme philosophique chez Flaubert. Avec Labiche, elle impulse le mouvement et instille un faux désordre: collisions, poursuites etc, parfaitement coordonné.

Labiche use aussi, sans vergogne, du comique de répétition. « La galère », leitmotiv chez Molière trouvera son écho par Labiche « Embrassons-nous Folleville ». (Un chapeau de paille d'Italie) Répétition de mots mais aussi de situations, de gestes, de manies.

Comique qui s'appuie aussi sur le mensonge, lequel implique d'autres : le menteur persiste, le spectateur croit qu'il tient une vérité mais l'absurde l'emporte et l'on ne sait plus guère où est le vrai, où se tient le faux.

Enfin, dernier élément qui permet la conjugaison des autres, le comique de Labiche repose sur le langage et aux entorses et aux écarts qu'il lui fait subir: «Son premier mot fut un coup de pied. Ainsi Fadinard commente-t-il sa première rencontre avec son futur beau-père. Ou: « Pardonnez à mon émotion... j'ai un soulier qui me blesse » Répliques issues encore ***d'Un chapeau de paille d'Italie.***

Vrai comique pour une fausse critique. Il est douteux que les surréalistes - Soupault surtout - eurent raison de voir dans

Labiche une critique du bourgeois sous le Second Empire. À l'évidence, Labiche critique le bourgeois, mais dans ses manies, ses travers, ses comportements. En aucun cas, dans ses convictions. Le Voyage de Monsieur Perrichon est sans doute l'une des pièces qui témoigne au mieux du comique de Labiche. On y trouve les qualités essentielles de son théâtre: sens du mouvement, finesse de l'observation et des dialogues qui font mouche. Représenté en 1860 au Théâtre du Gymnase, Le Voyage de Monsieur Perrichon s'impose avec succès sans qu'il s'agisse d'un triomphe. Reste que la mécanique des automates - Perrichon est - lesté, gai, bête, naïf - l'emporte sur l'analyse psychologique tout en dénonçant la pusillanimité du bourgeois face au progrès technique, symbolisé ici par le chemin de fer.

II- Le théâtre entre 1880 et 1914

Avec l'avènement de la III^e République, le théâtre en France va changer sensiblement de physionomie. Trois facteurs participent de cette métamorphose.

D'abord la société française présente clairement plusieurs visages et des publics éclectiques, aux goûts variés, apparaissent. Ensuite, les directeurs de théâtre ont tendance à spécialiser leurs salles en visant un genre, ce qui leur permet paradoxalement d'innover: il est plus facile d'entraîner un public homogène que de plaire au plus grand nombre.

Enfin, la notion de mise en scène et le métier de metteur en scène prennent corps. La notion préexistait aux années 1880 mais elle était dévolue au directeur, au décorateur ou à l'acteur qui ne proposait pas une lecture en perspective de la pièce. mais réglait déplacements, lumières etc. La mise en scène donc dépendait des autres instances du théâtre; grâce au metteur en scène, elle gagne son autonomie et impose ses points de vue aux acteurs et aux techniciens du théâtre.

A- Antoine et le Théâtre-Libre ou le théâtre en liberté d'Antoine

L'initiateur en fut Antoine avec son Théâtre-Libre créé en 1887, libre parce qu'il évite la censure en ayant un parterre

d'abonnés par souscriptions. Cet espace devient champ d'expériences dans la mesure où il n'a plus à répondre aux desiderata d'un public.

La mise en scène chez Antoine comprend deux volets, l'un qui regarde costumes, décors, place de l'acteur, l'autre qu'Antoine qualifie d'immatériel qui intéresse l'interprétation et le mouvement du dialogue. Ces deux aspects ne sont distincts qu'au plan théorique; à la scène, ils doivent se fondre l'un dans l'autre, clef de la réussite d'une mise en scène.

La conception du théâtre chez Antoine associe l'esthétique nouvelle aux préoccupations de la vérité à la scène qui sont les siennes. Antoine n'hésite pas à montrer des morceaux de viande saignants, des animaux vivants, des comédiens qui jouent dos à la salle (réminiscence de Frédéric Lemaitre ?), mais ce n'est nullement par provocation: il faut faire vrai, être naturaliste, si l'on veut représenter à la scène une autre culture, celle des maisons closes comme celle des quartiers misérables. Car indiscutablement, Antoine assigne au théâtre une mission d'importance: éduquer, éveiller les consciences. La révolte de l'employé du gaz que fut Antoine pourrait en susciter d'autres. D'où l'extrême méfiance que nourrissent à son égard les chantres d'un théâtre plus officiel c'est-à-dire convenu. On l'accuse d'amoralité, de vulgarité et par-dessus tout d'avoir une vision radicalement pessimiste de la société.

C'est oublier que le théâtre d'Antoine ruine les conventions périmées et des coutumes obsolètes en modifiant par exemple

le jeu des comédiens. Avec Antoine, c'en est fini de l'acteur qui envahit l'avant-scène, sans souci de la vérité du rôle, éclipsant ses partenaires pour devenir un vrai-faux complice du public en lui déclamant son rôle avec des signes de connivence.

C'est oublier qu'Antoine donne leur chance à des auteurs refusés pour tous les autres théâtres. C'est oublier surtout qu'Antoine permet public français de découvrir des dramaturges étrangers aussi importants que Ibsen avec des pièces comme *Les Revenants* ou *Le Canard sauvage*, mais aussi Tolstoï ou Strindberg. C'est oublier enfin peut-être qu'il est, grâce au vecteur de la mise en scène, un homme de théâtre complet qui, non content de s'intéresser aux auteurs contemporains et étrangers, de révolutionner la scène, de proposer au public des spectacles qui dérangent certes mais qui interrogent, bref de prendre le spectateur pour un être intelligent, prend en charge le théâtre du passé pour le revisiter. Shakespeare, Molière, Racine rejoignent ainsi le répertoire d'André Antoine. Le Théâtre-Libre d'Antoine, c'est un théâtre en liberté mais une liberté rigoureuse et exigeante.

B- Retour vers les années 1880-1914

Pour important qu'il est, le Théâtre-Libre d'Antoine, pas plus que le Théâtre de l'Œuvre avec Lugné-Poe qui après avoir suivi les brisées d'Antoine empruntera d'autres chemins, ne dominant en Europe.

On ne peut parler ici d'un théâtre bourgeois qui correspondrait à un public idoine mais plutôt de réussites individuelles d'auteurs plus conventionnels que révolutionnaires qui rencontreraient des publics fragmentés. On remarque ainsi une résurgence du théâtre en vers, incarné, en particulier, par les pièces d'Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, *Chantecler*. La société bourgeoise jusqu'en 1870 s'était contentée, avait exigé même un théâtre à son image. Déstabilisée par l'histoire, victime dans une certaine mesure d'une crise de confiance, elle souhaite qu'on lui remette sous les yeux et sur scène les moments où elle fut héroïque. Le vers symbolise le nerf de cet héroïsme.

Par ailleurs, la société des années 80 stimule l'individualisme au détriment de la famille, s'inquiète plus du bonheur que de la réussite sociale: la comédie de mœurs et un théâtre qu'on peut qualifier « d'idées » peuvent alors prendre place.

Cyrano représente un théâtre de la réconciliation nationale qui noue les grandes attentes des romantiques - *Cyrano* est grotesque au physique, burlesque dans ses comportements mais héroïque et romantique par sa souffrance d'amoureux transi - et le besoin d'une morale qui sauvegarde la cohésion sociale - certes *Cyrano* avoue son amour à Roxane mais il est mourant et cette déclaration n'a plus guère de conséquences sur les événements à venir.

Il y a bien encore un théâtre d'insurgés qui serait le théâtre symboliste et vouerait les expériences d'Antoine aux gémonies, méprisant la matérialité au théâtre Mais anathématisant la scène de cette manière, le théâtre symboliste ne peut plus se réfugier que dans le livre. Mallarmé s'en félicite. Du coup, ce théâtre demeurera dans la confidentialité, hors un Jarry dont Lugné Poe présente en 1896 l'Ubu roi même si Jarry annonce davantage le surréalisme à venir que le symbolisme présent, et Claudel qui attendra 1912 pour voir représenter ***L'Annonce faite à Marie***.

Enfin, il est un théâtre dont la production aura un succès durable: le théâtre comique qui se veut drôle avant que d'être vrai si tant est qu'il ait le souci d'une quelconque vérité, au point qu'il est difficile de rendre compte par l'analyse des pièces de Sacha Guitry. Nono (1913) ou La Prise de Berg-op-Zoom (1913) fonctionnent sur des intrigues échevelées qui sont autant de prétextes à servir de bons mots et à provoquer le rire.

Ce théâtre comique va recevoir ses lettres de noblesse grâce en particulier à Feydeau et Courteline, les deux Georges.

C- Le comique intronisé au théâtre:Feydeau et Courteline

Feydeau et Courteline faisaient rire avec des moyens en coincidence avec leur époque. Qu'est-ce donc qui fait leur intérêt aujourd'hui encore?

1914 va changer radicalement les théâtres tant pour des raisons sociales que pour des motifs esthétiques pour s'adapter une fois encore aux volontés d'un public. nouveau. Ce changement s'opère d'autant plus aisément que les mentors des écoles ou des tendances de la fin du XIXe siècle meurent les uns après les autres laissant la place à des auteurs neufs qui transportent au théâtre les préoccupations du moment.

Jules Lemaître, Octave Mirbeau s'effacent peu à peu devant leurs audacieux cadets, Henry Bataille et Henry Bernstein qui propulsent à la scène une sensualité inconnue jusqu'alors et une brutalité crue.

Le théâtre dit d'idées survit grâce à Henry Becque avec cette pièce impitoyable Les Corbeaux, qui va inspirer des dramaturges venus du Théâtre-Libre. Ceux-là sentent le soufre. La bourgeoisie s'en effraie encore, rassurée cependant par des moralisateurs académiciens par surcroît, tels Eugène Brieux et Henry Lavedan, assez justement oubliés. En marge, on trouve quelques écrivains qui écrivent pour le théâtre presque en dilettantes dont Anatole France et... Georges Courteline qui cisele quelques petites merveilles théâtrales. Mais ce qui marque les années d'avant-guerre, c'est la frénésie qui enfièvre le vaudeville et la comédie légère. Ce théâtre de divertissement s'adresse explicitement à la bourgeoisie et ses auteurs n'ont pas d'autre ambition que celle de la distraire. Une figure va régner sur ce théâtre Georges Feydeau dont le succès ne s'est jamais démenti; de nos jours encore, on reprend à la Comédie Française Feu la mère de Madame et il est entré dans le

panthéon du théâtre populaire au sens le plus large du terme tandis qu'il n'était, entre 1880 et 1914, qu'un théâtre de classe.

Feydeau et Courteline, chacun à leur manière, intronisèrent le comique au théâtre quoiqu'ils furent l'objet de la méfiance des bien-pensants mais surtout des défenseurs d'un théâtre sérieux qui n'entendaient pas qu'on puisse aller au théâtre pour s'amuser en considérant que le comique est l'antithèse de l'art. Outre le sort singulier qui serait fait à Molière à suivre ce raisonnement, on ne verrait chez Feydeau qu'un faiseur de jeux de mots, de traits d'esprit en passant sous silence ses qualités drama turgiques. Car ce qui fait la force du comique chez Feydeau, c'est sa maîtrise de l'art dramatique. Il transforme le vaudeville, un peu lâche dans sa construction, un peu confus dans ses déroulements, en une machine de précision. Les situations les plus saugrenues, les événements les plus extraordinaires, les quiproquos les plus inat tendus qui tirent le spectateur au bord de l'absurde, sont régis par une logique rigoureusement réglée. Le comique ne tient pas seulement dans la cocasserie de tel ou tel personnage, dans la fantaisie des dialogues ou encore dans la succession des rebondissements mais par l'agencement dramaturgique de tous ces ingrédients. Feydeau est aux antipodes d'un Guitry qui s'appuie sur ses bons mots avec une grande complaisance. Cependant la logique de Feydeau ne s'apparente à aucun systématisme, lequel empêcherait l'originalité et nuirait à l'effet de surprise. De plus, Feydeau assigne au vaudeville une dimension toujours présente: que ses person nages soient des polichinelles n'empêche nullement l'étude de mours où Feydeau dénonce, parfois de façon satirique et cruelle, les ridicules de ses contemporains.

Ce type de théâtre, très apprécié du public et qui abolit à sa façon les barrières de classe, va enfanter des oeuvres qui auront une réelle portée sociale par leur originalité et par leur qualité d'analyse. Des auteurs comme Feydeau ou Courteline ne se départissent pas du goût de la provocation mais aussi de l'éducation.

En son temps, Courteline fut comparé à Molière. À noter que Boubouroche sera créée au Théâtre-Libre puis reprise par la Comédie Française. On voit par là que la légèreté dont on afflige Courteline est une mauvaise réputation. Certes Boubouroche est une comédie par sa truculence mais l'amertume n'est jamais loin. Courteline n'hésite pas à recourir à une facture classique ne serait-ce que par la simplicité de l'action. Ce que montre Courteline dans *Les Galtés de l'Escadron* ou *Le Train de 8 h 47*, c'est, avec les moyens de la satire, un documentaire sur la comédie humaine où se mêlent petites turpitudes, grandes lâchetés, courage inutile, et encore la crédulité forcenée de l'imbécile mais aussi quelques élans de générosité. Courteline ne moralise pas au sens où il n'édicte pas une morale. Il se contente de livrer ses observations en les innervant de la causticité de son humour.

Du coup, ses dialogues reflètent un réalisme repérable dans le quotidien y compris dans les expressions les plus lestes et la pompe d'une langue héritée du XVIIIe siècle (la filiation avec Molière s'établit par là). Ce mariage-contre nature provoque un choc culturel qui ne scandalise pas mais force le rire par sa cocasserie.

Avec Feydeau et Courteline, la comédie légère est décidément mal nommée pour peu qu'on ne veuille voir dans cet adjectif « légèreté » qu'un synonyme d'inno cuité, bref un théâtre qui serait sans conséquences. Ce serait faire fi de la valeur intrinsèque d'œuvres qui ont non seulement une valeur artistique et littéraire et qui réussissent à donner une dimension expressive-humainement s'entend-là où les pièces idéologiques, la tragédie moderne, le théâtre dit « sérieux » enfin échouent par trop souvent.

D- Zola et le naturalisme au théâtre

Émile Zola, l'initiateur du naturalisme, est connu bien davantage par son oeuvre romanesque que pour son théâtre. Pourtant, à l'instar d'un Stendhal, d'un Balzac ou d'un Flaubert, il s'intéressa de près à la dramaturgie et entama très tôt une réflexion quant à l'adaptation du naturalisme à la scène, persuadé que le théâtre est capable de représenter la réalité même dans ses aspects les moins reluisants. Sur ce point, il va à l'encontre, dès 1865, d'idées reçues concernant l'esthétique théâtrale. Théoricien du naturalisme, Zola se veut aussi théoricien du théâtre et s'attaque à la théâtralisation de ses romans Empruntant cette voie, il croit couper l'herbe sous le pied des faiseurs professionnels de tous acabits.

Les romanciers, en effet, n'échappent guère aux transpositions. Flaubert avait vu Salammbô défigurée dans Les Cocasseries

carthaginoises après que Madame Bovary eut subi au théâtre les derniers outrages.

Zola donne *Le Bouton de rose* au Palais Royal (pièce jouée en mai 1878), ce qui n'empêche pas W. Busnach et G. Gastineau de tirer de *L'Assommoir* une pièce produite au Théâtre de l'Ambigu en janvier 1879.

Le paradoxe, c'est que Busnach et Gastineau eurent un vrai succès pendant que Zola connaissait la déroute tant le public fut déçu:

« Et maintenant, s'écrie Daudet, qu'Emile Zola se le tienne pour dit. Le public qui n'est pas dans le secret des lassitudes d'un esprit ni de ses besoins de détente, exige des talents qu'il aime toujours la note dominante une fois le diapason donné, et l'auteur d'une page d'amour en particulier, des œuvres également belles, montées de ton et puissantes ».

On reproche à Zola, comme à Balzac et à Musset trente ans plus tôt, de méconnaître le théâtre, ses lois, ses us etc., mais surtout, pour les deux premiers de produire des œuvres qui ne sont pas à la hauteur de leurs romans.

Mais en attendant - car Balzac est logé à la même enseigne que Zola - , on ne s'épargne pas de piller leurs romans pour en faire du théâtre... qu'on tiendra pour bon pour peu qu'ils ne se chargent pas eux-mêmes de l'adaptation. Or, la critique de Daudet est tellement sommaire qu'elle frise par ses excès la caricature.

En fait, Zola est en butte et en lutte avec la critique dominante parce qu'il veut transcender le psychologisme pour analyser l'individu en fonction de son milieu, de son expérience et de sa physiologie Zola dénonce les manipulations que font le théâtre classique mais aussi le drame romantique du vrai qu'on arrange grâce à une esthétique parfois échevelée sous prétexte que le vrai serait indigne.

Dans ***Le Naturalisme au théâtre***, Zola dessine sa poétique en montrant d'abord la mutabilité nécessaire du théâtre :

« Je sais, dit-il, que certains critiques font du théâtre une chose immuable, un art hiératique dont il ne faut pas sortir. Mais c'est là une plaisanterie que les faits démentent tous les jours ».

Il renvoie dos à dos les différentes écoles qui ne se préoccuperaient que de travestir le vrai de sorte à ne pas

effrayer le public. Le naturalisme ne propose rien d'autre que de lui ôter ses oripeaux. La tâche n'est évidemment pas simple de créer un spectacle avec des sujets et des personnages tirés du quotidien, voire du quotidien sordide et qui seraient, en apparence, sans intérêt. Zola récuse par conséquent les genres et les types dont les clefs sont connues du public: le bourgeois ridicule, la femme adultère, le père sublime et persifle à l'encontre des classiques et de romans qui céderaient, selon lui, à la facilité.

La difficulté, pour Zola, consiste à montrer l'homme réel et à l'analyser. S'il est aisé de trouver des héros dans l'histoire, il est beaucoup plus complexe de regarder l'humanité telle qu'elle est. Zola défend ce point de vue en disant que si pareille entreprise a pu être engagée dans le roman, elle peut l'être au théâtre à condition d'examiner les moyens de son adaptation. Zola enterre donc, sans plus de procès, le drame romantique coupable d'être outrancier, de s'abîmer dans la rhétorique et de priver l'intrigue et les événements au détriment d'une analyse réelle des personnages.

Par ailleurs, Zola ne sauve de l'époque classique que son sens de l'action - simple - et son aptitude à l'analyse psychologique. Le reste, entendons le goût prononcé de la déclamation, la complaisance des monologues et l'usage des confidents est à proscrire. À la vérité des personnages doit correspondre celle des décors et des costumes car ces éléments, qui sont des composantes obligatoires à l'étude du milieu, déterminent, pour une part, non seulement la psychologie de l'individu mais aussi sa physiologie.

Les classiques, non plus que les romantiques, ne se soucient réellement de la corporéité. Zola réhabilite, en prenant pour caution les progrès de la science, la chair et le sang, et insiste sur l'influence du milieu. Dès lors, ce milieu doit être représenté avec la plus grande minutie car l'homme n'est plus regardé comme une abstraction intellectuelle ou spirituelle mais comme un corps vivant dans un milieu donné. Moyennant quoi, la critique raille ce postulat esthétique en affirmant, qu'autrefois, des personnages vrais s'agitaient dans des décors faux tandis qu'avec Zola, ce sont des personnages D'autant que faux qui s'agitent dans des décors vrais... Méchant chiasme. Zola reconnaît que l'école naturaliste ne comprend guère de grands dramaturges d'où sans doute certains personnages qui sonnent creux sans compter qu'il n'est pas aisé d'exiger des comédiens un effort d'authenticité.

La vérité des costumes ne va pas sans la vérité des décors, de la dicton, des pièces elles-mêmes.

« L'homme abstrait se contentait de trois murs dans la tragédie tandis que l'homme physiologique demande de plus en plus impérieusement à être déterminé par le décor, par le milieu dont il est le produit ».

Cette exigence de vérité pousse Zola à examiner de près le jeu des comédiens, refusant l'idée d'une langue de théâtre qui suppose qu'on ne doit pas parler sur les planches comme dans la vie quotidienne. Or Zola dénonce ce point de vue comme

relevant d'une rhétorique dépassée. À bas donc cette langue de convention qui ne distingue ni sex, ni âge, ni statut social.

Il demeure que Zola, en dépit de ses revendications pour une esthétique volontaire n'espérait pas révolutionner la scène. C'est un Zola sans illusion qui donne les Héritiers de Rabourdin inspirée de Volpone de Ben Jonson (que Jovet et Dullin, plus tard, devaient interpréter superbement). Il sait qu'il a à compter avec la critique bourgeoise et que justement, il ne compte pas assez avec elle. Le 12 novembre 1874, il écrit à Flaubert que malgré l'accueil du public, la critique empêchera le succès. Quant au Bouton de rose qui resta à l'affiche une semaine en mai 1878, elle surprendra et le public et la critique. Le Bouton de rose est tirée d'un des contes drolatiques de Balzac, Le Frère d'arme, et il s'agit là d'une farce gaie. Et justement, on n'imaginait pas Zola en farceur. La comédie fut saluée de huées, de sifflets, de quolibets et autres lazzi par un public qui voulait un manifeste littéraire. Cette incursion de Zola dans la comédie est suivie de sévères accusations: Zola n'applique pas ses théories, n'a aucun talent pour la fantaisie et se permet de ridiculiser l'armée française (s'en souviendra-t-il au moment de l'affaire Dreyfus ?) Zola savait qu'un roman supporte la critique, même la pire, sur le long temps. Il n'ignorait pas qu'une pièce sifflée est une pièce assassinée. Pour Thérèse Raquin, la cause est entendue: ce fut l'une des premières pièces naturalistes qui justifierait le Théâtre-Libre d'Antoine.

Furieux contre la censure, Zola concédait seulement que. L'adaptation était trop républicaine et trop socialiste. Au bilan, Zola ne pouvait être heureux de sa carrière de

dramaturge. Pourtant, il eut une indéniable influence sur le théâtre contemporain. Ainsi Antoine écrit-il ce propos :

« Si les matières du roman naturaliste ne parviennent pas à s'emparer définitivement du théâtre, ils déblayèrent la route et préparèrent l'avenir avec des œuvres comme *Thérèse Raquin*, bousculant les formules surannées ».

Zola ne fut donc pas victorieux mais il eut au moins le mérite d'engager la bataille contre les conventions et l'idéalisation des personnages. Il espérait détrôner le mélodrame romantique en lui substituant une formule plus moderne de drame populaire. Hélas, des faiseurs comme Busnach n'apportèrent à la scène aucun des soucis littéraires de Zola : ni la lutte contre l'ivrognerie, ni l'inutilité de la violence, ni le danger du grand capital. En 1902, si l'on en croit la fille de Zola, ce dernier avait douze projets de pièces dans sa besace. Et un rêve. Celui de refaire une *Andromaque* moderne dans un milieu d'ouvriers ou de paysans. Mais après avoir longuement étudié l'*Andromaque* de Racine et celle d'Euripide, le rêve meurt en même temps que Zola.

Conclusion

De Hugo à Zola domine l'idée que le théâtre, de par les fonctions qui lui sont propres, peut et doit idéalement changer le monde, vision qui embarrasse moins, on s'en doute, Scribe et ses pareils. Ce fantasme d'un théâtre qui penserait le monde excède bien entendu, et largement, les auteurs cités ici. Cette impossibilité sera pour beaucoup d'entre eux une blessure narcissique mais, en même temps, il y a là un véritable échec esthétique en tant que théâtre du XIXe siècle, sans distinction de genres n'a pu réellement imposer la fonction de critique politique et philosophique à laquelle il tendait et aspirait, même s'il a manqué parfois d'y réussir. Peu à peu, le théâtre fait le lit du roman, lequel, longtemps, n'est nullement considéré comme un genre constitué mais plutôt comme une infra-littérature, protéiforme, confuse, en quoi il s'oppose à la tragédie, à la comédie, au théâtre en général. lequel ne tolère pas le désordre réel ou supposé. Les contours flous du roman lui permettent d'embrasser ce que le théâtre étreint si mal.

Il n'en demeure pas moins que le théâtre du XIXe siècle, pour erratique qu'il fut quelquefois, a bouleversé les conceptions artistiques anciennes pour en inaugurer de nouvelles. Plus important encore, le théâtre participe des convulsions de la société ; il les accompagne et les reflète, faute de pouvoir les susciter. En tout cas, il se garde de les ignorer.

Le théâtre fut et est encore l'espace des désirs, des batailles, de gloires promptes et de haines durables qui franchissent la scène pour traverser tout le corps social. Du coup, il devient l'un des reflets d'une réalité sans cesse en évolution. Par-delà les pièces, qu'elles soient du vaudeville, de la tragédie, du mélodrame, du drame romantique, du naturalisme, du symbolisme etc., que leur succès soit fugitif ou tonitruant, c'est aussi la lecture d'une société qu'elles proposent grâce à leurs directeurs, leurs comédiens et leurs auteurs.

RÉFÉRENCES

1-G.Lanson et P.Tuffrau, "Manuel illustré d'histoire de la littérature française",Hachette,Paris,1932.

2-Henri MITTERAND:"Littérature française aux XVIII-XIX Siècles",éd.Nathan,Paris,1988.

3-Henri MITTERAND:"Littérature française au XXe siècle", éd.Nathan,Paris,1989.

4-Henri MITTERAND:"Textes et documents littéraires ",éd. Nathan,Paris,1989.

5-Jean-PIERRE RYNGAERT : "Introduction à l'analyse du théâtre",éd.Armand Colin,2004.

6-Jean RICARDEAU:"Ecrivains de toujours",éd.du seuil,1964.

7-Marie-CLAUDE HUBERT:"Le théâtre moderne",éd.Armand Colin,1998.

8-Patilon MICHELI:"Précis d'analyse littéraire",éd.Nathan,Paris,1974.

9-Sylvie JOUANNY:"La littérature française du 20 Siècle",éd.Armand Colin,Tome 2,2000.