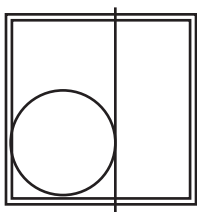


ÉTUDES LITTÉRAIRES

ÉTUDES LITTÉRAIRES

FRANCHIR LE « QUATRIÈME MUR »
EN FRANCE AU XIX^e SIÈCLE



UNIVERSITÉ LAVAL

COMITÉ DE RÉDACTION

■ Anne-Marie Fortier, directrice ■ Hélène Cazes, University of Victoria ■ Nelson Charest, Université d'Ottawa Nicholas ■ Dion, Université de Sherbrooke ■ Guillaume Pinson, Université Laval ■ Éric Van der Schueren, Université Laval ■ Yen-Mai Tran-Gervat, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle.

COMITÉ CONSULTATIF

■ Mieke Bal, Université d'Amsterdam ■ Caroline Bayard †, McMaster University ■ Neil Bissoondath, Université Laval ■ Mireille Calle, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle ■ Patrick Dandrey, Université de Paris IV ■ François Dumont, Université Laval ■ Laurent Jenny, Université de Genève ■ Clive Thomson, University of Western Ontario.

■ Adresser la correspondance et les manuscrits à : Études littéraires, Département de littérature, théâtre et cinéma, Pavillon Louis-Jacques-Casault, bureau 3416, 1055 avenue du Séminaire, Université Laval, Québec (Québec), G1V 0A6 ■ Téléphone : 418 656-7844 ■ Télécopieur : 418 656-2991 ■ dresse électronique : revueel@lit.ulaval.ca ■ Site Internet : www.etudes-litteraires.ulaval.ca ■ Édition numérique : www.erudit.org/revue/etudlitt/ ■ Facebook : facebook.com/etudeslitt

■ Membre associé de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP : www.sodep.qc.ca) et de l'Association canadienne des revues savantes (ACRS : www.calj-acrs.ca)

■ *Études littéraires* est publiée sous l'égide du Département de littérature, théâtre et cinéma de l'Université Laval, avec l'aide du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et du Fonds de recherche du Québec – Société et culture.

Les textes n'engagent que la responsabilité de leurs signataires La revue *Études littéraires* est indexée dans *Repère*, dans la *Bibliographie der Französischen Literatur* d'Otto Klapp et dans le MLA.

Abonnement annuel : www.sodep.qc.ca, ou contactez-nous (voir à la fin de ce numéro).

Vente au numéro : voir bon de commande à la fin de ce numéro.

Abonnement à la version numérique :

pour une institution : www.erudit.org/revue/etudlitt

pour un individu : www.sodep.qc.ca, ou contactez-nous (voir coordonnées à la fin de ce numéro).

© 2022 Université Laval

Tous droits réservés. Imprimé au Canada

Dépôt légal – 1^{er} trimestre 2023

Bibliothèque nationale du Québec

ISSN 0014-214X

ISBN 978-2-925269-04-5

PDF 978-2-925269-05-2

EPUB 978-2-925269-06-9

Maquette : Richard Ouellette

Infographie : Folio infographie

Impression : Imprimerie Gauvin

Diffusion en France et en Europe :

Sorbonne Université Presses

Maison de la recherche

28, rue Serpente

75006 - Paris

pups.paris-sorbonne.fr

SOMMAIRE

FRANCHIR LE « QUATRIÈME MUR » EN FRANCE AU XIX^e SIÈCLE

CE DOSSIER A ÉTÉ PRÉPARÉ SOUS LA DIRECTION
DE MARJOLAINE FOREST

MARJOLAINE FOREST
PRÉSENTATION

7

ÉTUDES

VIRGINIE YVERNAULT

Les Comédiens-Français et leurs publics. À propos de quelques usages
en vigueur au XIX^e siècle

19

IGNACIO RAMOS-GAY

« Le singe hors de sa cage » : Mazurier-Jocko au théâtre de la Porte
Saint-Martin

37

OLIVIER BARA

Traverser le « quatrième mur ». Bocage, citoyen comédien

55

AMÉLIE CALDERONE

Franchir la rampe pour franchir les ans. Auguste Vacquerie
et l'impasse du Romantisme dans les années 1840

69

AGNÈS CUREL

Grande parade et grands frissons. Expériences du spectateur
face aux spectacles forains au XIX^e siècle

83

NATHALIE COUTELET

L'expérience partagée au café-concert du XIX^e siècle

97

GENRES TRANSGRESSIFS DU « QUATRIÈME MUR »

BARBARA T. COOPER

Franchir le « quatrième mur » par la parodie : le cas de *Mathilde*,
drame de 1842

113

MARIANNE BOUCHARDON

Les comédies de mœurs d'Alexandre Dumas fils et d'Émile Augier
sont-elles des « drames absolus » ?

127

ANALYSES

DORSAF KERAANI

Modalités énonciatives entre monologue intérieur et polyphonie
dans *La Lézarde* et *Le Quatrième Siècle* d'Édouard Glissant

145

RICCARDO BARONTINI

Du Mésolithique à l'Anthropocène. La fiction environnementale
à l'épreuve de l'imagination scientifique dans *Doggerland*
d'Élisabeth Filhol

167

Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

Résumés / Abstracts



Présentation

MARJOLAINE FOREST

Parmi les questions analysées par l'ouvrage de Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, figure la complexe mise en pratique de la théorie du « quatrième mur¹ » dans laquelle Diderot conseille notamment aux comédiens ceci : « Soit [...] que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existait pas. Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre. Jouez comme si la toile ne se levait pas². » Diderot actualise les analyses menées au siècle précédent par l'abbé D'Aubignac, axées sur la notion de « vraisemblance » :

[Q]uand [le poète] considère en sa tragédie l'histoire véritable ou qu'il suppose être véritable, [...] il n'a point d'autre guide que la vraisemblance, et rejette tout ce qui n'en porte point les caractères. Il fait tout comme s'il n'y avait point de spectateurs, c'est-à-dire tous les personnages doivent agir et parler comme s'ils étaient véritablement roi, et non pas comme étant Bellerose ou Mondory³, comme s'ils étaient dans le palais d'Horace à Rome, et non pas dans l'Hôtel de Bourgogne à Paris, et comme si personne ne les voyait et ne les entendait que ceux qui sont sur le théâtre agissants et comme dans le lieu représenté. Et par cette règle ils disent souvent qu'ils sont seuls, que personne ne les voit, ni ne les entend, et qu'ils ne doivent point craindre d'être interrompus en leur entretien, troublés en leur solitude, découverts en leurs actions et empêchés en leurs desseins ; encore que tout cela se fasse et se dise en la présence de deux mille personnes, parce qu'on suit en cela la nature de l'action comme véritable, où les spectateurs de la représentation n'étaient pas. Ce qui doit être tellement observé que tout ce qui paraît affecté en faveur des spectateurs est vicieux⁴.

1. Comme le rappelle l'article d'Olivier Bara dans le présent dossier, « l'expression “quatrième mur” [...] n'est guère utilisée avant la fin du XIX^e siècle, même si l'idée d'une séparation symbolique entre scène et salle est formulée par Diderot dès le milieu du XVIII^e siècle ».

2. Denis Diderot, *Le Père de famille : comédie en cinq actes et en prose, avec un Discours sur la poésie dramatique*, Amsterdam, 1758, p. 86. Disponible sur Gallica.

3. Pierre le Messier, dit Bellerose, et Guillaume Desgilberts, dit Mondory, sont des comédiens appartenant à la troupe de l'Hôtel de Bourgogne.

4. François Hédelin et abbé d'Aubignac, « Chapitre VI. Des spectateurs et comment le poète les doit considérer », *La Pratique du théâtre : œuvre très nécessaire à tous ceux qui veulent*

Toutefois, « le point de vue [des poétiques classiques] est plus celui du texte que celui de l'image ou de la représentation [...]. Il s'agit même d'éviter à tout prix de mêler à la réflexion poétique des considérations qui tiennent à la représentation⁵ » ; la pensée diderotienne du « quatrième mur »

propose une rupture avec le jeu dramatique artificiel des Comédiens-Français qui, loin de dénier la présence du public, paraissaient toujours s'adresser à lui. Mais la portée de cette remarque est plus large ; elle semble viser d'abord les apartés, et aussi ce type de jeu, essentiel chez les comédiens italiens et chez les acteurs des théâtres forains, fondé sur une connivence complice avec le public, clins d'œil, lazzis, discours et jeux explicitement tournés vers la salle, allusions et détournements du texte par les comédiens, complices alors du public contre les auteurs⁶.

Au XIX^e siècle en France, le mode « participatif » adopté par le public se trouve renforcé par la création de genres, de formes et de pratiques spectaculaires plus ou moins ouverts aux échanges avec la salle ; par l'apparition d'usages propres à l'institution théâtrale, tels les débuts de comédiens, décisifs pour la suite de leur carrière (voir l'article de Virginie Yvernault dans le présent dossier) ; par l'actualisation de certaines écritures scéniques (voir l'article de Barbara T. Cooper et celui de Marianne Bouchardon) ; ou encore par un contexte poussant des spectateurs et des acteurs à la contestation face à une gestion des spectacles de moins en moins tolérée au fil des évolutions socio-politiques du siècle : une censure plus ou moins active selon les régimes est instaurée par d'autocratiques décrets napoléoniens en juin 1806⁷ et disparaît graduellement durant l'année 1906.

s'appliquer à la composition des poèmes dramatiques, Livre premier, Paris, Antoine de Sommaville libraire-éditeur, 1657, p. 43-44. Disponible sur Gallica.

5. Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France (Perspectives littéraires), 2015 [1998], p. 102.

6. *Ibid.*, p. 100-101.

7. « Le système napoléonien ne saurait tolérer une "dramatocratie" trop puissante. [...] Bonaparte n'a véritablement de la considération que pour les théâtres officiels, en particulier la Comédie-Française. [...] Il a compris que les théâtres officiels (avant tout la Comédie-Française et l'Opéra) pouvaient lui offrir un cadre opportun pour mettre en scène son pouvoir, voire pour sonder l'opinion. [...] Le même souci de prestige conduit le Consulat à chercher à redresser l'Opéra [...]. À la Comédie-Française et à l'Opéra s'ajoute [...] un troisième théâtre officiel appelé "Théâtre de l'Impératrice". Il s'agit en fait de la troupe de l'Odéon [...]. Il existe encore un quatrième théâtre officiel. Celui-ci est le fruit de la réunion de l'Opéra-Comique de la rue Favart et du Théâtre Feydeau [...] sous le nom de Théâtre National de l'Opéra-Comique [...]. Autant le Consulat est généreux avec les scènes officielles, autant il est sévère avec les "petits théâtres". [...] Bonaparte n'a que mépris pour ces théâtres qu'il considère comme de vulgaires spéculations commerciales. Dès le printemps 1800, il songe à en restreindre le nombre. [...] Le 25 février 1806, une réunion avec les préfets du palais conduit Napoléon à envisager une nouvelle organisation : il est prévu qu'aucun théâtre ne puisse s'établir sans son autorisation et sans le versement d'un cautionnement et d'une rétribution à l'Opéra ; en outre, tous les théâtres existants – "les quatre grands exceptés" – doivent justifier de leur capacité à couvrir leurs dépenses, sous peine de devoir fermer.

Comme autant d'ébranlements imprimés à plusieurs avatars du pouvoir politique, certaines des rencontres entre scènes et salles françaises durant cet exact centenaire apportent par là-même quelque nuance à l'opinion brechtienne d'un théâtre français du XIX^e siècle irrémédiablement « bourgeois », inaccessible à la « distanciation »⁹ et à toute politisation¹⁰, élaboré pour un public passivement indulgent et acritique. Comme le public, certains interprètes sont réputés pour leur manière de chahuter la convention (voir l'exemple du comédien Bocage, sur qui porte l'article d'Olivier Bara dans le présent dossier).

La notion de public(s) et le concept de réception¹¹ ont été théorisés au XIX^e siècle notamment par Victor Hugo, avec la fameuse théorie des trois publics qu'il développe dans la Préface de *Ruy Blas*¹². Un siècle plus tard, la

Ce projet aboutit au décret du 8 juin 1806. [...] tout entrepreneur qui veut ouvrir une salle doit désormais justifier de ses moyens et un directeur qui a fait faillite ne peut ouvrir une autre salle» (Jean-Claude Yon, *Une Histoire du théâtre à Paris de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier-Flammarion [Collection historique], 2012, p. 43-48).

8. «Au XIX^e siècle, le drame bourgeois, sous sa forme élégante (drame romantique) ou populaire (mélodrame et vaudeville), devient le modèle d'une dramaturgie où triomphent l'esprit d'entreprise et les nouveaux mythes bourgeois. Mais avec l'arrivée d'une nouvelle classe s'opposant directement aux intérêts de la bourgeoisie, le théâtre bourgeois prend un tout autre sens et devient, chez le jeune Brecht par exemple, le synonyme de dramaturgie "de grande consommation", fondée sur la fascination et la reproduction de l'idéologie dominante» (Patrice Pavis, art. «Théâtre bourgeois», *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin [Dunod], 2006 [1996], p. 362).

9. «DISTANCIATION: Procédé de mise à distance de la réalité représentée: celle-ci apparaît alors sous une perspective nouvelle qui en révèle le côté caché ou devenu trop familier. [...] Chez Brecht, la distanciation n'est pas seulement un acte esthétique, mais politique: l'effet d'étrangeté ne s'attache pas à une perception nouvelle ou à un effet comique, mais à une désaliénation idéologique» (art. «Distanciation», *ibid.*, p. 99).

10. «Le théâtre dramatique (que Brecht opposera à la forme épique) est celui de la dramaturgie classique, du réalisme et du naturalisme, de la pièce bien faite: il est devenu la forme canonique du théâtre occidental depuis la célèbre définition de la tragédie par la *Poétique* d'Aristote» (art. «Dramatique et épique», *ibid.*, p. 102). De Brecht, voir *Petit organon sur le théâtre*, Paris, L'Arche (Scène ouverte), 1997.

11. «RÉCEPTION: L'attitude et l'activité du spectateur confronté au spectacle; la façon dont il utilise les matériaux fournis par la scène pour en faire une expérience esthétique» (art. «Réception», *ibid.*, p. 290).

12. «Trois espèces de spectateurs composent ce qu'on est convenu d'appeler le public: premièrement, les femmes; deuxièmement, les penseurs; troisièmement, la foule proprement dite. Ce que la foule demande presque exclusivement à l'œuvre dramatique, c'est de l'action; ce que les femmes y veulent, avant tout, c'est de la passion; ce qu'y cherchent plus spécialement les penseurs, ce sont des caractères. Si l'on étudie attentivement ces trois classes de spectateurs, voici ce qu'on remarque: la foule est tellement amoureuse de l'action qu'au besoin elle fait bon marché des caractères et des passions. Les femmes, que l'action intéresse d'ailleurs, sont si absorbées par les développements de la passion, qu'elles se préoccupent peu du dessin des caractères; quant aux penseurs, ils ont un tel goût de voir des caractères, c'est-à-dire des hommes, vivre sur la scène, que, tout en accueillant volontiers la passion comme incident naturel dans l'œuvre dramatique, ils en viennent presque à y être importunés par l'action.

synthèse de Maurice Descotes, *Le Public de théâtre et son histoire*¹³, étudie plusieurs genres théâtraux français et leurs publics, qu'il ressaisit dans le contexte social, culturel et politique de leur constitution entre les XVI^e et XIX^e siècles. Dans son sillage, depuis l'aube du XXI^e siècle en France, nombreux sont les champs de recherches en arts de la scène, en histoire culturelle et en littérature consacrés au(x) public(s) ainsi qu'aux interprètes d'un spectacle, à leurs définitions, leurs incarnations, leurs modalités de présence dans la France et l'Europe du XIX^e siècle, mais également en-deçà et au-delà; ces deux instances essentielles d'un spectacle y sont toutefois, nous semble-t-il, envisagées isolément. Divers travaux se sont ainsi concentrés sur le spectateur: dans *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*¹⁴, Marie-Madeleine Mervant-Roux entreprend de mesurer la part du spectateur dans le déroulement d'une représentation, projet qu'elle approfondit dans *Figurations du spectateur. Une réflexion par l'image sur le théâtre et sa théorie*¹⁵ où elle confère au spectateur «la figure du veilleur-songeur». *Le Spectateur de théâtre à l'âge classique (XVII^e-XVIII^e siècles)*¹⁶ s'intéresse au regard porté par les dramaturges et philosophes de l'âge classique sur le spectateur contemporain, son existence et sa présence dans la salle de spectacle. Songeons encore, bien sûr, au *Spectateur émancipé* de Jacques Rancière¹⁷, qui interroge la supposée passivité du statut de spectateur. Des approches spécifiques se sont ensuite intéressées à «la sortie au théâtre»¹⁸, aux «scènes musicales et leurs publics»¹⁹, aux «récits de spectateurs»²⁰, aux

Cela tient à ce que la foule demande surtout au théâtre des sensations, la femme, des émotions, le penseur, des méditations; tous veulent un plaisir, mais ceux-ci, le plaisir des yeux; celles-là, le plaisir du cœur; les derniers, le plaisir de l'esprit» (Victor Hugo, Préface de *Ruy Blas*, édition de Patrick Berthier, Gallimard [Folio / Théâtre], 2008 [1997], p. 27-28).

13. Maurice Descotes, *Le Public de théâtre et son histoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1964.

14. Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS Éditions (Arts du spectacle), 1998.

15. Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Figurations du spectateur. Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, Paris, L'Harmattan (Univers théâtral), 2006.

16. Bénédicte Louvat-Molozay et Franck Salaün (dir.), *Le Spectateur de théâtre à l'âge classique (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Paris, L'Entretemps (Champ théâtral), 2008.

17. Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

18. Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon (dir.), *Au théâtre! La Sortie au spectacle, XIX^e-XX^e siècles*, Actes des journées d'études «La Sortie au spectacle, XIX^e-XX^e siècles», organisées à l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, les 26 mai et 22 novembre 2010, Paris, Publications de la Sorbonne (Histoire Contemporaine), 2014.

19. Caroline Giron-Panel, Solveig Serre et Jean-Claude Yon (dir.), *Les Scènes musicales et leurs publics en France (XVIII^e-XX^e siècles)*, Actes du colloque international organisé à l'Opéra-Comique du 4 au 6 décembre 2014, Paris, Classiques Garnier (Musicologie), 2020.

20. Fabien Cavaillé et Claire Lechevalier (dir.), *Récits de spectateurs. Raconter le spectacle, modéliser l'expérience (XVII^e-XX^e siècles)*, Actes du colloque organisé au Foyer du Théâtre de Caen et à la Maison de la Recherche en Sciences Humaines de Caen du 18 au 20 mars 2015,

«spectatrices²¹», ou encore à «la voix du public²²». De l'autre côté de la rampe, des manifestations et publications ont été quant à elles consacrées à l'acteur, sa présence scénique, sa fonction symbolique, son statut social ou civique, mais aussi à l'art de l'interprétation : l'on pensera aux recherches menées sur cet art par Julia Gros de Gasquet, ainsi qu'à des ouvrages tels que celui de Sabine Chaouche, *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique à l'âge classique*²³ ou encore, récemment, celui de Laurence Marie, *Inventer l'acteur. Émotions et spectacle dans l'Europe des Lumières*²⁴. Portant son attention sur les ruptures introduites au XIX^e siècle dans l'Histoire et dans l'histoire des arts du spectacle en France et en Europe, *Les Héroïsmes de l'acteur* analyse «les mutations du jeu héroïque comme les phénomènes d'héroïsation de la figure de l'acteur²⁵».

Se situant dans les bornes chronologiques précisées *supra* et s'intéressant à plusieurs formes de spectacle²⁶, les articles composant le dossier «Études» du présent numéro d'*Études Littéraires* déclinent la dimension proprement spectaculaire des échanges entre interprètes et spectateurs, nourrie par la confrontation de présences immédiates. Les deux articles réunis dans la section «Genres transgressifs du "quatrième mur"» s'intéressent à la complicité mise en œuvre entre auteurs et publics par le travail sur l'écriture et le genre scéniques.

Les études ici rassemblées proposent une déambulation chronologique dans la France des spectacles du XIX^e siècle, depuis divers «usages en vigueur» à la

«Récits de spectateur, modèles d'expérience? (XVIII^e-XXI^e siècles)», Rennes, Presses universitaires de Rennes (Le Spectaculaire), 2018.

21. «Spectatrices! Les femmes au spectacle de l'Antiquité à nos jours», Colloque international organisé par Véronique Lochert *et al.* du 26 au 28 septembre 2019 à la Maison de la Recherche de l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3.

22. Julia Gros de Gasquet et Sarah Nancy (dir.), *La Voix du public, manifestations sonores des spectateurs et spectatrices (théâtre, opéra, ballet, parades...)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019.

23. Sabine Chaouche, *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique, (1629-1680)*, Paris, Champion (Lumière classique), 2013 [2001].

24. Laurence Marie, *Inventer l'acteur. Émotions et spectacle dans l'Europe des Lumières*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne (Theatrum Mundi), 2019.

25. Olivier Bara, Mireille Losco-Lena et Anne Pellois (dir.), *Les Héroïsmes de l'acteur au XIX^e siècle*, Actes du colloque international «L'acteur au XIX^e siècle: une figure héroïque?» organisé à Lyon du 22 au 24 mars 2012 à l'Institut des Sciences de l'Homme de Lyon, à l'ENS de Lyon et au Théâtre des Célestins, Lyon, Presses universitaires de Lyon (Théâtre et société), 2014.

26. «Au XIX^e siècle, le mot "théâtre" a une acception plus large que de nos jours et il englobe tous les genres, depuis les plus "nobles" (tragédie, comédie, opéra, opéra-comique, etc.) jusqu'aux plus méprisés (vaudeville, mélodrame, opérette, féerie, etc.). Mais si vaste soit son champ, le théâtre doit être distingué des formes de spectacles plus marginales ou du moins jugées comme telles (cirque, café-concert, marionnettes, etc.) qui existent à côté de lui» (Jean-Claude Yon, *Une Histoire du théâtre à Paris de la Révolution à la Grande Guerre*, *op. cit.*, p. 8-9).

Comédie-Française qui, dans les commencements du Premier Empire, « tissent [...] un rapport singulier et souvent privilégié entre les Comédiens-Français et leurs publics » (Virginie Yvernault), jusqu'aux divertissements du café-concert, né à la toute fin du siècle et qui « autorise – voire encourage – les interactions entre public et artistes » grâce à une « formule relationnelle inédite » (Nathalie Coutelet).

L'on découvrira de possibles appariements parmi les contributions. Chacune montre dans quelle mesure, de quelle manière et par quels moyens l'une ou l'autre composante des arts du spectacle participe au vacillement des feux de la rampe. Il en va ainsi de certaines écritures scéniques : portant sur le mélodrame *Mathilde* et sur sa parodie, l'article de Barbara T. Cooper explique comment les parodistes préparent leurs « transgressions ludiques par rapport à l'œuvre source » et son « *pathos* » illusionniste pour laisser la place au rire persifleur et au « jugement critique » de la salle. Des « commentaires métadramatiques », des « allusions extradiégétiques », « une série de déformations, dévaluations et dédoublements » affectent ainsi « langage, style de jeu, costumes, décors, musiques et danses ». L'article de Marianne Bouchardon est consacré aux « comédies de mœurs d'Alexandre Dumas fils et d'Émile Augier » : mobilisant « commentaires métathéâtraux » et « apartés », ces dramaturges, « par le biais d'une citation ou d'une référence intégrée aux répliques de leurs personnages, renvoient à la culture théâtrale qu'ils partagent avec le public ». Apparaît aussi le personnage du « raisonneur » qui « remplit une fonction médiatrice entre la scène et la salle » : il « exprime les non-dits, [...] explique les situations, [...] expose la morale » de la pièce.

Les rapports entre acteurs et public sont l'objet d'une forme de mise en spectacle dans le spectacle lui-même : Virginie Yvernault signale le « cadre ritualisé » des saluts, les « réactions mécaniques et artificielles » des « claqueurs », rappelle que « le salut, le rappel ou la claque peuvent [...] devenir pour un acteur l'occasion de se faire remarquer au détriment de ses camarades », tout comme les « représentations à bénéfice » « très appréciées du public et des acteurs qui y voient l'occasion de se faire valoir ». C'est à la fin du siècle que cette théâtralité redoublée s'estompe au profit d'une « normalisation » et d'une « passion dramatique » commune. Amélie Calderone fait (re)découvrir les créations théâtrales « ostentatoires » du dramaturge Auguste Vaquerie. Le « spectacle total » d'*Antigone* échouant à « marquer [ses] contemporains », il crée pour *Tragaldabas* « une esthétique vouée à scandaliser les spectateurs au point de les faire interagir durant la représentation » et « organise sa soirée pour que le spectacle se déroule moins sur la scène que dans la salle ». Le succès lui échappant encore, Vaquerie « us[e] des journaux pour médiatiser son insuccès : au bruit de la salle se substitue celui de la presse ».

Certaines techniques de jeu aident les comédiens à entrer en relation avec leur public : Ignacio Ramos-Gay revient sur le succès des pièces « zoomorphes » avec

l'exemple de *Jocko ou le Singe du Brésil*. Les «prouesses acrobatiques» de Charles-François Mazurier, qui incarne le personnage-titre, lui permettent de «grimper jusqu'aux fauteuils d'orchestre», de «parcour[ir] tout le périmètre de la salle» et d'«envahir l'espace du spectateur». Il correspond à la «représentation imaginaire et préconçue» du singe par le public: un «animal doté de traits humains» qui suscite la «sympathie» du public jusqu'à le faire «pleurer». Olivier Bara, pour sa part, présente le «citoyen comédien» Bocage: par «l'allusion politique», «principal moyen de contourner la censure et de déjouer la surveillance des théâtres», Bocage «instaure un dialogue subreptice avec la salle». Devenu directeur de l'Odéon, il lutte contre le gouvernement de Louis-Napoléon Bonaparte pour maintenir le procédé et préserver «le partage d'une même conscience civique entre artistes et spectateurs». Fusionnant son «engagement républicain» et son art, Bocage ne franchit pas le «quatrième mur» mais le «traverse».

Les divertissements apparus dans la seconde moitié du XIX^e siècle portent à un degré supplémentaire la coprésence des interprètes et des spectateurs. Agnès Curel montre que «[l]a vue, l'ouïe, l'odorat, le toucher sont sans cesse sollicités» dans les spectacles forains, qui pénètrent ainsi l'intime des spectateurs. Voués à «s'exhiber», les artistes eux-mêmes «font montre de leurs qualités physiques extraordinaires», risquant parfois leur vie pour offrir le «grand frisson». Le régime d'«adresse directe», fait d'«invectives», de «vocatifs», d'«interpellations», pousse encore le public à «participer» au spectacle: s'établit alors une véritable «proximité immédiate». Nathalie Coutelet analyse les «dispositifs originaux» inventés par le café-concert: «continuités spatiales», «circulations» de tous au cours du spectacle facilitent les «interactions» et stimulent l'«improvisation» de part et d'autre. La «relation complice ou conflictuelle» ainsi nouée aboutit à «la porosité des rôles» lorsque les uns et les autres cherchent à «imposer» leur «compétence». Cette «forme artistique élaborée de façon unique avec l'assemblée» trouve là sa «modernité».

Des formes et des genres spectaculaires variés sont ici abordés: rituels théâtraux, drame «à grand spectacle», drame romantique, premières expérimentations postromantiques, parodie, fête foraine, comédie de mœurs, chanson. Par là même, sont évoqués différents «murs»: architectures coutumières (Virginie Yvernault, Olivier Bara, Amélie Calderone, Barbara T. Cooper, Marianne Bouchardon), scènes improvisées ou mobiles (Agnès Curel), espaces singuliers réinventant le rapport entre les interprètes et leurs publics (Nathalie Coutelet), mais aussi plasticité d'une salle canonique (Ignacio Ramos-Gay). Cette hétérogénéité trouve son unité dans la manière dont les moments de suspension de l'illusion suggèrent, sur un mode sociocritique²⁷ appliqué aux

27. «La visée [de la sociocritique est de] montrer que toute création artistique est aussi pratique sociale, et partant, production idéologique, en cela précisément qu'elle est processus

arts du spectacle²⁸, l'histoire, la science, la culture, la politique ou la « socialité » d'une époque.

Ainsi, les rapprochements entre la scène et le public de la Comédie-Française sont parfois moins motivés par le souci de l'art que par des « raisons pratiques, utilitaires ou commerciales », telle la « cohésion de la troupe », nécessaire pour affronter « la concurrence » des autres théâtres puis l'« industrie moderne des spectacles ». Par temps de conflit, tous sont réunis « plus étroitement encore » autour de « représentations extraordinaires » à des fins « patriotiques » (Virginie Yvernault). Socialement relégués à la marge, les spectacles forains du second XIX^e siècle se déroulent dans la rue, où ils sont « étroitement surveillés » ; ils doivent en outre « s'intégrer » au « changement de l'organisation socio-économique de la société [...] : à l'extérieur, le public n'est pas captif ; c'est un tout autre rapport à l'attention du spectateur qui est engagé. L'ennui et le désintérêt, même fugaces, sont à proscrire, au risque de perdre l'obole espérée en fin de numéro » (Agnès Curel). Les pièces zoomorphes telle *Jocko ou le Singe du Brésil* relaient les « connaissances zoologiques » contemporaines, comme « les thèses fixistes ou évolutionnistes ». Le public y retrouve par ailleurs sa propre représentation du singe, entre « humanité » et « animalité », ou encore les « connotations d'ordre sexuel qu'explique l'intérêt scientifique et populaire de l'époque » attisées par la mise en présence des spectatrices et du « singe » (Ignacio Ramos-Gay). Travaillant en vain les effets de « rupture d'illusion » dans ses pièces pour « déclencher un renouveau dramatique », Auguste Vaquerie sait pouvoir réussir le « franchissement d'une autre rampe, toute médiatique » en un siècle où se déchaîne « la concurrence entre théâtre et presse comme espaces publics ». L'auteur trouve la « postérité » espérée grâce à « la prééminence inédite de l'événement médiatique sur l'événement théâtral » (Amélie Calderone). Le théâtre du XIX^e siècle en France est aussi « le seul espace collectif où peut s'esquisser une vie civique » : par l'entremise d'un « citoyen comédien » tel que Bocage, se forge « une pratique politique des relations entre scène et salle au cours de la représentation théâtrale ». Par son « jeu mimétique », « [a]ucun mur ne sépare plus l'acteur, censé s'effacer derrière ses

esthétique, et non *d'abord* parce qu'elle véhicule tel énoncé préformé [...]. C'est dans la spécificité esthétique même [...] que la sociocritique s'efforce de lire cette présence des œuvres au monde qu'elle appelle leur *socialité*. [...] La sociocritique interroge l'implicite, les présupposés, le non-dit ou *l'impensé*, les silences » (Claude Duchet [dir.], « Positions et perspectives », *Sociocritique*, Paris, Nathan [Nathan-Université], 1979 ; repris dans « Premier choix de textes de Claude Duchet », dans Claude Duchet et Patrick Maurus, *Un Cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique*, Paris, Honoré Champion [Poétiques et esthétiques XX^e-XXI^e siècles], 2011, p. 106-107).

28. Une sociocritique du théâtre consiste à « saisir l'éventuel point de tension entre la socialité extérieure d'un théâtre donné (la forme du rite) et une signification sociale "interne" portée par l'écriture et le jeu, inscrite dans la théâtralité même de l'œuvre considérée – dans les rites de la forme » (Olivier Bara, « Présentation », *Études Littéraires*, vol. 43, n° 3 [2012], p. 16).

rôles pour animer des fictions scéniques, et l'homme engagé dans la vie civique de son temps » (Olivier Bara). C'est encore dans une perspective sociopolitique que s'inscrit « le rire persifleur » de la parodie à l'encontre du « *pathos* » cultivé par l'œuvre source mélodramatique. « Le public [...] est invité à partager le jugement dépréciateur des parodistes sur la littérature dramatique de leur époque », à exercer à son tour son « esprit critique » pour se déprendre de « l'adhésion » aux excès d'émotion caractéristiques du genre sérieux (Barbara T. Cooper). Aucune distance critique ne fonde la concorde qui unit Augier ou Dumas fils et leurs publics bourgeois autour de leurs comédies : une même « culture théâtrale » engendre « un rapport spéculaire, propice aux phénomènes de reconnaissance et de projection ». Partant, se décèlent un « système de valeurs partagé », une « approbation » et une « consolidation » mutuelles dans un désir commun de perpétuation de « l'ordre du monde » (Marianne Bouchardon). « Abordable financièrement et humainement », le café-concert du XIX^e siècle se voit, en revanche, reprocher « la situation professionnelle indigne réservée aux artistes, contraints de quémander une rétribution auprès des consommateurs » ; il est accusé encore d'être un « lieu de débauche », voire de « prostitution ». Mais s'il nourrit quelque défiance, ce mode de relation « spontané », « libre », « simple » permet surtout de rapprocher deux univers jusqu'alors séparés (Nathalie Coutelet).

L'art dramatique selon Diderot se fonde sur des « techniques qui permettent à l'acteur de produire la plus grande émotion par la plus grande impression de vérité, tout en maniant son art avec la plus grande distance²⁹ ». Au siècle suivant, celui d'une société française en voie d'unification, interprètes, auteurs et spectateurs célèbrent peut-être comme jamais les vertus de la rencontre, fût-elle antagoniste. Ce numéro d'*Études Littéraires* propose d'observer « les deux lieux [d'un spectacle] à la fois, non pas posés l'un à côté de l'autre, mais dirigés l'un vers l'autre, dans une tension désirante³⁰ ».

Références

- BARA, Olivier, Mireille LOSCO-LENA et Anne PELLOIS (dir.), *Les Héroïsmes de l'acteur au XIX^e siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon (Théâtre et société), 2014.
- BARA, Olivier, « Présentation », *Études Littéraires*, vol. 43, n° 3 (2012), p. 7-20.
- CAVAILLÉ, Fabien et Claire LECHEVALIER (dir.), *Récits de spectateurs. Raconter le spectacle, modéliser l'expérience (XVII^e-XX^e siècles)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Le Spectaculaire), 2018.
- CHAUOCHE, Sabine, *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris, Champion (Lumière classique), 2013 [2001].

29. Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Éditions du Seuil (Points-Essais), 2001, p. 45.

30. Florence Naugrette, *Le Plaisir du spectateur de théâtre*, Rosny-Sous-Bois, Bréal (Le Plaisir partagé), 2002, p. 49.

- DESCOTES, Maurice, *Le Public de théâtre et son histoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1964.
- DIDEROT, Denis, *Le Père de famille: comédie en cinq actes et en prose, avec un Discours sur la poésie dramatique*, Amsterdam, 1758.
- DUCHET, Claude et Patrick MAURUS, *Un Cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique*, Paris, Honoré Champion (Poétiques et esthétiques XX^e-XXI^e siècles), 2011.
- FRANTZ, Pierre, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France (Perspectives littéraires), 2015 [1998].
- GIRON-PANEL, Caroline, Solveig SERRE et Jean-Claude YON (dir.), *Les Scènes musicales et leurs publics en France (XVIII^e-XXI^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier (Musicologie), 2020.
- GOETSCHER, Pascale et Jean-Claude YON (dir.), *Au théâtre! La Sortie au spectacle, XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne (Histoire Contemporaine), 2014.
- GROS DE GASQUET, Julia et Sarah NANCY (dir.), *La Voix du public, manifestations sonores des spectateurs et spectatrices (théâtre, opéra, ballet, parades...)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019.
- HÉDELIN, François et abbé d'AUBIGNAC, « Chapitre VI. Des spectateurs et comment le poète les doit considérer », *La Pratique du théâtre: œuvre très nécessaire à tous ceux qui veulent s'appliquer à la composition des poèmes dramatiques, Livre premier*, Paris, Antoine de Sommaville libraire-éditeur, 1657, p. 37-49.
- HUGO, Victor, *Ruy Blas*, édition de Patrick Berthier, Gallimard (Folio / Théâtre), 2008 [1997].
- LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte et Franck SALAÜN (dir.), *Le Spectateur de théâtre à l'âge classique (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Paris, L'Entretemps (Champ théâtral), 2008.
- MARIE, Laurence, *Inventer l'acteur. Émotions et spectacle dans l'Europe des Lumières*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne (Theatrum Mundi), 2019.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *Figurations du spectateur. Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, Paris, L'Harmattan (Univers théâtral), 2006.
- , *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS Éditions (Arts du spectacle), 1998.
- NAUGRETTE, Florence, *Le Plaisir du spectateur de théâtre*, Rosny-Sous-Bois, Bréal (Le Plaisir partagé), 2002.
- , *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Éditions du Seuil (Points-Essais), 2001.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin [Dunod], 2006 [1996].
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- YON, Jean-Claude, *Une Histoire du théâtre à Paris de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier-Flammarion (Collection historique), 2012.

ÉTUDES



Les Comédiens-Français et leurs publics. À propos de quelques usages en vigueur au XIX^e siècle

VIRGINIE YVERNAULT

Depuis sa fondation, en 1680, la Maison de Molière vit au rythme de pratiques spécifiques qui se transmettent de génération d'acteurs en génération d'acteurs, et dont l'évolution demeure lente. Qu'elles soient seulement fixées par l'usage ou qu'elles soient déterminées par les statuts de la société et complétées par les décrets émanant du pouvoir, à l'exemple du décret dit « de Moscou » qui, en 1812, modifie l'essentiel du fonctionnement interne de l'institution, ces pratiques tissent pour la plupart un rapport singulier et souvent privilégié entre les Comédiens-Français et leurs publics, si divers soient-ils. L'exemple le plus saillant est sans doute l'hommage rendu à Molière tous les 15 janvier, qui perdure de nos jours avec un succès qui ne se dément pas. De telles pratiques apparaissent comme le fruit d'une tradition à laquelle les Comédiens-Français s'efforcent de demeurer fidèles. Leur justification est avant tout symbolique, même si elles tirent souvent leur origine de raisons pratiques, utilitaires ou commerciales. Les usages en vigueur dans la Maison de Molière ont en effet pour but d'encadrer les rapports entre les différents sociétaires, tout en renforçant la cohésion de la troupe. Mais ils approfondissent aussi les interactions entre la scène et la salle et contribuent, en quelque manière, à « fidéliser » des spectateurs qui, à Paris, au XIX^e siècle, se partagent entre une pluralité de salles de spectacle.

À partir de la loi de janvier 1791 sur la liberté des théâtres, qui inaugure l'ère nouvelle de la « dramatocratie¹ », selon l'expression de Jean-Claude Yon, puis tout au long du siècle, hormis quelques périodes éphémères où ils jouissent de nouveau de leur privilège, les Comédiens-Français sont en effet contraints de disputer à d'autres scènes parisiennes les faveurs des spectateurs. La concurrence s'accroît dans la seconde moitié du siècle, avec l'avènement d'une industrie

1. Jean-Claude Yon, *Une Histoire du théâtre à Paris, de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012, p. 8.

moderne des spectacles et la diversification des publics. C'est la raison pour laquelle les acteurs du Français cherchent à se démarquer par l'affirmation d'une identité qui leur est propre et qu'ils font reposer sur un fragile équilibre entre tradition et modernité : la moyenne des pièces qui entrent au répertoire² reste constante tout au long du siècle, une dizaine par an environ, même si les administrations des dernières décennies ont tendance à mettre l'accent sur la fonction patrimoniale de la Maison de Molière, en instituant par exemple le rituel des matinées « classiques » à partir de 1875³.

Il arrive fréquemment que ces usages, qui devraient consolider l'identité du premier théâtre de la nation, soient ignorés ou simplement détournés au profit de tel ou tel comédien : le salut, le rappel ou la claque peuvent ainsi devenir pour un acteur l'occasion de se faire remarquer au détriment de ses camarades. La logique individuelle de la distinction l'emporte souvent sur l'esprit collectif de l'institution, d'autant qu'avec la concurrence des théâtres parisiens, les Comédiens-Français doivent s'accommoder d'un autre phénomène susceptible de mettre en péril l'entente de la troupe : le vedettariat⁴. Certains acteurs, recherchés par le public ou seulement désireux d'accaparer l'attention du plus grand nombre, ont tôt fait d'oublier la première partie de leur célèbre devise, « *Simul et singulis* », au risque d'être rappelés à l'ordre par le préfet de police ou par l'administrateur général, dont la fonction est créée par les décrets du 15 novembre 1849 et du 27 avril 1850⁵. En 1898, Jules Claretie, successeur d'Émile Perrin et administrateur général depuis 1885, adresse aux Comédiens-Français les reproches suivants :

Je voudrais et je veux que, si vous attendez de votre administrateur, votre chef et votre associé, une collaboration active et qu'il vous donnera, ayant la prétention d'être avant tout un homme du devoir, il attende et réclame de vous une subordination de vos intérêts particuliers à l'intérêt général. [...] Il s'est établi parmi nous, dans cette maison, qui doit vivre surtout de cordialité et d'union, des pratiques singulières, où le personnalisme de quelques-uns semble prendre des allures qui sont dangereuses pour tous. On a maintenant sa presse particulière, et je m'étonne que,

2. La part des créations demeure très élevée : seulement 15 % des pièces environ qui, chaque année, entrent au répertoire, ont été créées sur la scène d'autres théâtres (pour la période 1800-1899).

3. Ces matinées « classiques » donnent lieu à des conférences de critiques ou d'universitaires renommés, qui attirent un public mêlé.

4. Voir Florence Filippi, Sara Harvey et Sophie Marchand, *Le Sacre de l'acteur : émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Malakoff, Armand Colin, 2017.

5. Dès 1847, François Buloz avait été nommé « administrateur », mais il faut attendre 1850 pour que soit instituée la fonction d'« administrateur général » qu'occupe pour la première fois Arsène Houssaye, selon le souhait de la comédienne Rachel. À ce propos, voir notamment Agathe Sanjuan et Martial Poirson, *Comédie-Française : une histoire du théâtre*, Paris, Éditions du Seuil (Comédie-Française), 2018, p. 158 *sqq.*

dans un sentiment de dignité artistique, d'ailleurs très compréhensible, quelques artistes parmi vous réclament la suppression de la claque vivante⁶.

Les « pratiques singulières » qui sont décrites et dénoncées par Jules Claretie parce qu'elles menacent l'esprit corporatif de la troupe touchent aux relations, directes ou indirectes, avec le public. Les applaudissements mécaniques de la claque, jugés aussi incongrus qu'humiliants, de même que le recours à des journalistes acquis d'avance à l'un des comédiens, font craindre que cet « enthousiasme de commande⁷ » ne favorise des rivalités toujours promptes à éclater au sein de la troupe. Au reste, comme l'atteste cette lettre de Claretie, la participation du public est rigoureusement encadrée dans le but de prévenir les velléités individuelles ou les manifestations trop bruyantes de spectateurs. Les acteurs ne peuvent franchir à leur guise ce que, depuis Diderot, l'on désigne d'ordinaire par l'expression de « quatrième mur », même lors des saluts ou des représentations « extraordinaires » (représentations à bénéfice, célébrations ou commémorations, de plus en plus nombreuses au cours du siècle). Lorsqu'ils se tournent vers les spectateurs, au début ou à la fin d'une représentation, ils le font dans un cadre déterminé et ritualisé, qui n'inclut pas ces moments où « le public applique certains passages de telle ou telle pièce qui paraissent [...] convenir⁸ » à quelques comédiens, « à quelques événements politiques, ou à quelques personnages célèbres⁹ ». Les « applications », ainsi qu'on les appelait au siècle précédent, résultent d'un mouvement libre et spontané du public, alors que les usages au moyen desquels les comédiens s'adressent aux spectateurs en venant rompre l'illusion théâtrale ont une valeur contraignante.

Étudier ces usages en vigueur à la Comédie-Française au XIX^e siècle revient à mettre en lumière des logiques souvent contraires, celle des administrations et celle des comédiens qui privilégient de plus en plus leurs intérêts particuliers

6. Frédéric Loliée, *La Comédie-Française: histoire de la Maison de Molière de 1658 à 1907*, préface de Paul Hervieu, Paris, L. Laveur, 1907, p. 376.

7. Édouard Noël, *La Comédie-Française en 1878, extrait du quatrième volume des Annales du Théâtre & de la Musique*, Paris, Georges Charpentier, 1879, p. 33-34.

8. En 1798, le rédacteur du *Censeur dramatique* distingue en effet des applications de deux sortes: « [C]elles qui font allusion à quelques événements politiques, ou à quelques personnages célèbres, auxquels le public applique certains passages de telle ou telle pièce qui paraissent lui convenir. Ces sortes d'applications sont presque toujours satiriques, et deviennent par conséquent ou d'odieuses personnalités, ou une critique du gouvernement, et souvent l'une et l'autre. Les secondes ont pour objet les acteurs même. On saisit un vers, un mot qui a trait, soit à leur talent, soit à leur figure, soit même à leurs qualités personnelles, et on leur en fait un sujet de louange ou de reproche, mais beaucoup plus souvent le premier que le second » (*Le Censeur dramatique, ou Journal des principaux théâtres de Paris*, Paris, au bureau du Censeur dramatique et chez Desenne, Petit, Bailly, 1798, t. III, p. 306-307; je modernise l'orthographe, comme je le fais pour les autres citations).

9. *Id.*

à ceux de l'institution, soumise à des impératifs politiques et économiques pressants. Il importe, par conséquent, d'interroger la participation du public à travers ces usages qui engagent, de quelque manière que ce soit, des interactions entre la scène et la salle, le « quatrième mur » apparaissant à la fois comme un espace transitionnel de rencontre et d'échange et un lieu symbolique où se cristallisent les tensions les plus vives.

Le salut, les rappels et la claque à la Comédie-Française

En dépit des protestations du semainier et des tentatives, déjà anciennes, visant à empêcher les désordres qui peuvent survenir dans la salle Richelieu¹⁰, les chahuts sont fréquents au Français, en particulier lors du salut. Les comédiens-vedettes, à l'exemple de Talma, sont presque toujours rappelés par le public. Le compte rendu du Comité du 18 novembre 1824 mentionne en ces termes le problème des « Acteurs demandés après les représentations » :

On lit une lettre de M. le préfet de police datée du 17 et relative à ce qui s'est passé à la représentation du 14 où M. Talma, ayant été demandé après la 1^{ère} pièce, le premier semainier s'est refusé à faire une annonce conforme à l'ordonnance de police qui défend aux auteurs de se rendre aux demandes de cette nature. M. le préfet invite l'administration à faire en sorte que le semainier, ou, à son défaut, tout autre sociétaire, soit constamment prêt à paraître pour faire au public l'annonce convenable selon les cas qui peuvent se présenter et, en lui accusant réception de sa lettre, à lui donner connaissance des dispositions qu'il aura prises pour que l'objet soit rempli¹¹.

Des « désordres graves » réapparaissent néanmoins quelques jours plus tard, lors d'une représentation d'*Hamlet*, les spectateurs réclamant de nouveau Talma, ainsi que Mlle Duchesnois. Dans la confusion, un officier de sapeurs-pompiers s'en prend au premier semainier qui s'est montré trop complaisant :

Après avoir rendu compte de ce qui s'est passé samedi 20 à la suite de la représentation d'*Hamlet* où des désordres graves ont été occasionnés par les personnes qui demandaient que M. Talma et Mlle Duchesnois reparurent et de la conduite qu'il a tenue comme premier semainier, M. Monrose donne communication d'une lettre pour la date du 21 qu'il a reçue de M. le préfet de police en réponse à

10. Édifiée par l'architecte du Grand-Théâtre de Bordeaux, Victor Louis, la salle est complètement reconstruite au début du xx^e siècle.

11. *Archives de la Comédie-Française*, Registre R419, Comité du 18 novembre 1824. Voir le mémoire de master 2 d'Anne-Estelle Baco (« Raconter la Comédie-Française. Années 1824-1828 », mémoire de master 2 en littérature française, Paris, Sorbonne Université, 2019-2020, 628 f.), qui a transcrit ce registre de Comité dans le cadre du projet RCF19, dirigé par Florence Naugrette : <https://obtic.sorbonne-universite.fr/projet/rcf-19/> ; <https://www.cfregisters.org/#/>.

celle qu'il avait écrite à ce magistrat pour se plaindre des insultes d'un officier de sapeurs-pompiers nommé M. Linard¹².

Le préfet de police est alors contraint de prendre un arrêté au sujet des « défenses itératives faites aux acteurs de reparaître [...] sur la scène lorsque leur rôle est terminé¹³ », dont il envoie « 5 copies pour être affichées *dans le foyer des acteurs*¹⁴ » afin de « leur donner une nouvelle publicité et de fournir à la Comédie le moyen de les faire exécuter plus exactement¹⁵ ». Les rappels ne disparaissent cependant pas, tant l'engouement suscité par les vedettes est grand. La ferveur du public aime à s'exprimer dans ces rares moments où l'acteur – et non le personnage – vient à lui. La presse n'hésite pas à présenter sous un jour humoristique ce rituel qui révèle les liens puissants qui unissent un artiste à son public, attaché à ses moindres faits et gestes et à l'affût de toute information le concernant. Une gravure comique, intitulée « Tentative d'assassinat sur la personne de Mlle Rachel, commise à Marseille au mois de Juillet 1843 sous prétexte d'enthousiasme¹⁶ » et publiée dans *La Caricature* du 16 juillet de la même année, représente ainsi l'illustre tragédienne dans un costume à l'antique, ployant sous les bouquets, les pots et les couronnes de fleurs (illustration 1). Les manifestations du public ne sont pas toujours aussi chaleureuses et il arrive que le semainier sollicite de lui-même l'intervention de la police des spectacles pour prévenir les cabales qui s'annoncent houleuses : Philoclès Régnier, alors semainier de service, adresse une telle demande au préfet de police Delessert le 16 décembre 1846, « réclam[ant] cent cinquante personnes afin de maintenir le calme dans la salle exposée à être envahie "par une opposition souvent systématique"¹⁷ ».

À l'opposé de ces manifestations imprévues et spontanées, difficilement contrôlables, qui témoignent d'un lien vivant entre le public et les acteurs, les « Romains du parterre¹⁸ », ou claqueurs, se livrent à des réactions mécaniques et artificielles. Sans doute le phénomène des « battoirs » n'est-il pas inconnu sous

12. *Archives de la Comédie-Française*, Registre R419, Comité du 22 novembre 1824. Transcription par Anne-Estelle Baco.

13. *Archives de la Comédie-Française*, Registre R419, Comité du 9 décembre 1824. Transcription par Anne-Estelle Baco.

14. *Id.*

15. *Id.*

16. L'estampe est également conservée dans les collections de la Bibliothèque-musée de la Comédie-Française ; voir le lien suivant : https://www.comedie-francaise.fr/fr/expositions_virtuelles/elle-tourne-hellip.

17. *La Comédie-Française : 1680-1980* [exposition, Paris, 23 avril-27 juillet 1980, Bibliothèque nationale de France], préface de Georges Le Rider et Jacques Toja, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1980, p. 122.

18. L'expression est notamment employée dans le premier numéro du journal *La Claque*, le 14 novembre 1875.



Illustration 1 : Estampe représentant Rachel, parue dans le journal *La Caricature morale, politique et littéraire* du 16 juillet 1843 (gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France).

l'Ancien Régime (les auteurs dramatiques avaient l'habitude de distribuer des billets à des nécessiteux en leur demandant de crier ou de siffler la pièce qui se jouait), mais la claque n'apparaît sous sa forme organisée qu'à partir de 1782, lorsque les Comédiens-Français déménagent dans leur nouvelle salle, à l'emplacement de l'actuel Odéon. Le prix des places du parterre, désormais assis, ayant grimpé, les spectateurs des premiers rangs se montrent dans l'ensemble moins agités. La claque devient alors nécessaire pour soutenir les spectacles et se professionnalise au cours du premier tiers du XIX^e siècle¹⁹. Il faut toute

19. Voir les analyses de Robert Yann, « La claque et la représentation politique au XIX^e siècle » [en ligne], *Romantisme*, n° 136 (2007), p. 121-133 [<https://www.cairn.info/revue-romantisme->

l'énergie d'un chef de claque pour entraîner les « bataillons » de claqueurs à souligner les allusions piquantes d'une pièce. Pourtant, les comédiens reprochent fréquemment à la claque ses maladresses, dont plusieurs exemples figurent dans une note manuscrite conservée à la Bibliothèque-musée de la Comédie-Française. Le scripteur note qu'à l'occasion d'une représentation de *Tartuffe*, le dimanche 25 août 1825 :

Il n'y a point eu d'application. Les seuls applaudissements sont venus des claqueurs. Ce sont des maladroits pour ne pas dire plus.

Comment, ils applaudissent des passages où il est question de politique et de religion, et lorsqu'on cite un trait où l'on peint la justice et la bonté du roi, ils sont muets. Ce n'est assurément pas l'intention de MM. les comédiens; puisqu'il en faut, on doit faire par avance la leçon aux chefs; on ferait bien mieux de les supprimer²⁰.

De même, il salue les « progrès sensibles » d'une jeune débutante, Mlle Bourbier, dans une représentation du *Cid* donnée le mardi 6 septembre 1825, en ajoutant cependant qu'« [o]n devrait inviter les claqueurs à mettre plus de mesure dans leurs applaudissements : ils ont failli lui nuire en voulant la servir²¹ ». Le constat est tout aussi sévère à propos de la représentation du dimanche 25 septembre : « Mlle Bourgoin a joué Iphigénie avec chaleur et l'a bien dit [...]. Ses amis du parterre (les claqueurs) ont failli par leur applaudissement lui faire ce qu'ils font tous les jours, beaucoup de tort en applaudissant maladroitement les acteurs²² ».

Ainsi la claque est-elle souvent décriée au XIX^e siècle et accusée de fausser les rapports entre la salle et la scène. C'est l'un des arguments avancés par Émile Segaud, dans un pamphlet au titre éloquent, *À bas la claque!*, qu'il fait paraître en 1849. Le dramaturge regrette « la tradition, aujourd'hui perdue à Paris, si ce n'est dans quelques petits théâtres populaires, des manifestations éclatantes auxquelles prend part le public tout entier²³ ». Mais il reproche surtout aux claqueurs d'avoir rendu le public passif :

[A]vec l'institution de la claque, affreuse lèpre qui s'étend sur les théâtres de la capitale, on n'y obtient plus de ces succès nets, francs, de bon aloi, comme aussi (et c'est peut-être une compensation pour l'amour-propre des auteurs) on n'y siffle plus avec cette vigueur dont la province a gardé seule le secret. Le public sincère,

2007-2-page-121.html]. Voir aussi Agathe Sanjuan et Martial Poirson, *op. cit.*, p. 148-149.

20. *Archives de la Comédie-Française*, ms 25085 (1-21), notes sur les représentations du Théâtre-Français, 23 juillet 1825-7 janvier 1826. Mes plus vifs remerciements à Émilie Gauthier qui a découvert cette série de onze manuscrits, dont les auteurs doivent encore être identifiés, et m'a aimablement communiqué la transcription qu'elle a faite.

21. *Id.*

22. *Id.*

23. Émile Segaud, *Question d'honneur littéraire et artistique. À bas la claque!*, Paris, imprimerie de Napoléon Chaix, 1849, p. 9.

désaffectonné, désillusionné, annihilé en quelque sorte, a perdu l'habitude de faire ses affaires : il s'abstient pour laisser la besogne aux claqueurs²⁴.

Vacher, chef de claque à la Comédie-Française, qui acheta sa charge à Lebrun et Mouchette vers 1829, défend néanmoins sa fonction devant le nouvel administrateur, Arsène Houssaye, qui lui prête ces propos plaisants dans ses mémoires :

Je vis arriver le chef de claque, un philosophe souriant d'un air malin : front développé, œil scrutateur, figure lumineuse : « Monsieur le directeur, je fais depuis longtemps mon service de chef de la critique. – Surtout de chef de l'enthousiasme, lui dis-je. – Pardonnez-moi, je suis juste ; quand j'applaudis avec nos vaches – je veux dire avec mes hommes – c'est que tout le monde doit applaudir. – Pourquoi dites-vous vos vaches ? Est-ce à cause de votre nom ? – Oui, c'est à cause de mon nom, mais c'est aussi parce que tout ce monde-là applaudirait à rebrousse-poil, si je ne les arrachais de l'abreuvoir du coin et si je ne les menais par le licol ; mais une fois en ordre de bataille, ils obéissent comme un seul homme au moindre clignement d'œil ; et Dieu sait si nous gagnons des batailles quand elles sont à moitié perdues, MM. les sociétaires le savent bien. »

M. Vacher parlait comme un petit Napoléon. Je lui dis qu'il venait tout juste au moment où je songeais à supprimer la claque. « Oh ! Monsieur le directeur, ne faites pas cela. Si vous saviez comme nous relevons le moral des auteurs et des comédiens surtout ; M. Samson lui-même ne pourrait pas jouer dans le silence glacial. – M. de Molière jouait bien sans cela. – Je sais mon histoire presque aussi bien que vous, Monsieur le directeur. En ce temps-là il y avait un parterre qui savait saisir l'occasion. Aujourd'hui il n'y a plus de parterre. Qu'est-ce que tous ces curieux qui viennent-là ? Des provinciaux égarés qui seraient capables de siffler les belles situations ou d'applaudir à tort et à travers. »²⁵

Vacher s'en prend à l'indifférence d'un public peu éduqué au théâtre et incapable de rendre justice aux pièces. Chef d'orchestre, directeur de théâtre et critique dramatique, Albert Vizentini voit, non sans ironie dans la claque du Français une arme redoutable pour défendre le répertoire ancien dans un contexte d'affrontement entre classiques et romantiques. Il livre dans *Le Charivari* une description satirique de la claque comme un ensemble de bataillons dressés en ordre de bataille, en habit, qui soutient avant tout les

24. *Ibid.*, p. 8.

25. Arsène Houssaye, *Les Confessions : souvenirs d'un demi-siècle (1830-1850)*, Paris, E. Dentu, 1888, t. III, p. 147-148. À propos d'Arsène Houssaye, voir Jacqueline Razgonnikoff, « Arsène Houssaye, administrateur général de la Comédie-Française (1849-1856), action artistique » [en ligne], dans Françoise Court Perez (dir.), *Arsène Houssaye et son temps*, Publication numérique du CÉRÉDI, Actes de colloque, n° 20, 2017 [<http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?arsene-houssaye-administrateur.html>].

classiques et « professe [...] pour Racine de la vénération ; pour Corneille de la révération ; pour Molière de la rerevération surchargée de fanatisme²⁶ ».

Ce sont néanmoins les récits savoureux de Jules Lan et Maxime Roll qui fixeront cette représentation caricaturale de la claque²⁷, au moment où l'administrateur de la Comédie-Française souhaite la supprimer. C'est chose faite en 1902, à l'initiative de Jules Claretie, qui protestait pourtant, quelques années plus tôt, contre ceux des acteurs qui souhaitaient une telle réforme. Si l'on en croit Édouard Noël, critique dramatique et examinateur à la Comédie-Française, c'est le succès des *Fouchambault* d'Émile Augier, en 1878, qui a précipité cette décision et « serv[i] de prétexte à une innovation dans les usages du théâtre²⁸ ». L'administrateur Perrin, prédécesseur de Claretie, aurait décidé de céder aux élèves de l'école Polytechnique le parterre tout entier, y compris les meilleurs rangs, réservés habituellement à la claque. D'abord « transitoire²⁹ », cette suppression est finalement entérinée, mettant un terme à deux siècles de cabales durant lesquels les battoirs, puis la claque sont au service des dramaturges et des comédiens pour garantir un triomphe ou faire tomber un rival.

Les débuts et les départs des Comédiens-Français

Ces désordres étaient particulièrement fréquents lors des premières et des débuts d'acteur – expressions qui désignent la période d'essai à laquelle tout nouveau venu doit se soumettre avant sa réception éventuelle par le Comité. L'un des privilèges de la Comédie-Française est de pouvoir appeler pour débiter sur ses planches les plus brillants des comédiens de province, lesquels rompent ou suspendent leurs engagements précédents. Au XVIII^e siècle, la durée de ces débuts varie de quelques semaines à quelques mois³⁰. Sous l'Empire cependant, la réglementation interne change et impose une période d'essai d'au moins un an au comédien débutant qui ne pourra pas se produire durant la pleine saison, du 1^{er} novembre au 15 avril³¹. Les débuts qui, par conséquent, ont lieu durant la

26. *Le Charivari*, 7 juillet 1868.

27. Jules Lan, *Mémoires d'un chef de claque*, Paris, Librairie Nouvelle, 1883 ; Maxime Roll, *Souvenirs d'un claqueur et d'un figurant*, Paris, Aux bureaux du Magasin pittoresque, 1904.

28. Édouard Noël, *op. cit.*, p. 33-34.

29. *Id.*

30. Les débuts de Mlle Clairon sont ainsi fulgurants. Celle-ci reçoit un « ordre de début à la Comédie-Française » le 10 septembre 1743 pour être « reçue à part entière » le 26 octobre de la même année. Voir Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe française pendant les deux derniers siècles*, Paris, Honoré Champion, 1879, p. xi.

31. Voir le « Décret impérial sur la surveillance, l'organisation, l'administration, la comptabilité, la police et la discipline du Théâtre-Français » du 15 octobre 1812, dit décret de Moscou, dans Eugène Laugier, *Documents historiques sur la Comédie-Française pendant le règne de S.M. l'Empereur Napoléon I^{er}*, Paris, Firmin Didot, 1853, p. 55.

saison estivale, « au milieu de la solitude habituelle³² », ne réunissent guère que des familiers du théâtre, ces « habitants perpétuels du foyer et des coulisses³³ ». Ils sont pourtant largement commentés dans la presse spécialisée et s'avèrent décisifs pour le comédien qu'ils attachent à un emploi précis. Aussi sont-ils scrupuleusement notés dans la marge des registres de recettes (illustration 2). Si le comédien ne donne pas satisfaction, il peut néanmoins obtenir une nouvelle opportunité. Au lendemain de l'Empire, Mlle Saint Ange demande ainsi à s'essayer à nouveau dans les rôles de soubrette après s'être exercée en province :

Mlle Saint Ange, qui a fait un premier début dans les soubrettes en 1816, demande à s'y essayer une deuxième fois, annonçant qu'elle a tenu l'emploi à Lyon – pendant une année. Le Comité arrête qu'une permission de début dans cet emploi sera demandée à M. le duc de Duras pour Mlle Saint Ange et que, si elle est accordée, Mlle Saint Ange en jouira cette année³⁴.

L'usage, qui est de débiter dans trois rôles différents du répertoire, s'assouplit au fil du siècle, comme en témoigne un autre compte rendu d'un Comité de 1886 :

À propos des débuts et des engagements nouveaux, M. l'administrateur serait assez disposé à remettre en vigueur un ancien usage tombé en désuétude, celui des trois débuts dans le répertoire, avant engagement, du 18 juin au 18 octobre.

Le Comité, consulté, est d'avis que cette mesure serait, sous certains rapports, bonne à rétablir ; il assisterait à ces débuts, qui seraient une sorte d'audition devant le public ; mais il ne voudrait pas établir la chose en principe, et se réserverait seulement la faculté de soumettre les postulants aux 3 débuts d'autrefois après une première audition à huis clos ou un vote du Comité³⁵.

Rémunérés à partir de parts, auxquelles s'ajoutent les feux, les Comédiens-Français reçoivent, à leur départ, une pension, dont le montant dépend du nombre d'années de service passées au sein de la troupe. Les modalités de versement de cette pension sont fixées par le décret de Moscou de 1812, et confirmées par celui du 27 avril 1850³⁶. Les articles 13 et 14 du décret de Moscou

32. À propos des débuts de Rachel dans le rôle de Camille d'*Horace*, en juin 1838, voir Joseph-Isidore Samson, *Mémoires de Samson*, préface d'Adèle Toussaint-Samson, Paris, Ollendorff, 1882, p. 307.

33. *Id.*

34. *Archives de la Comédie-Française*, Registre R417, Comité d'administration du 7 mai 1818. Ces registres sont en cours de transcription dans le cadre du projet RCF19. Les images numérisées sont consultables sur le portail documentaire La Grande de la Comédie-Française (https://comedie-francaise.bibli.fr/index.php?lvl=cmspage&pageid=6&id_rubrique=159).

35. *Archives de la Comédie-Française*, Registre R424, Comité d'administration du mercredi 30 mars 1887.

36. Cette pension prend en compte les accidents « ayant pour cause immédiate le service de notre Théâtre-Français » (Charles Constant, *Codes des théâtres à l'usage des directeurs, des artistes, des auteurs et des gens du monde*, Paris, A. Durand et Pedone-Lauriel, 1876, p. 19).

ANNEE
185

Comédie Française.

MOIS

d

Représentation du *BORDEREAU JOURNALIER* *Jeudi 11. Juin 1838.*

1^{re} Pièce.

2^{me}

3^{me}

Le Diable à quatre
Sous le Signorille (3^{me} Représ.)

NOMBRE des BILLETS VENDUS.	NATURE DES BILLETS ET LEURS PRIX.	SOMMES PARTIELLES.	TOTAUX BRUTS.		
68	Balcons, Rez-de-chaussée, Loges de la Galerie, Grandes Premières Loges, à 6 00	445. 50			
38	Orchestre, à 3 "	276. "			
52	Premières de côté et Prem. Galerie, à 4 50	234. "	1463. 70		
43	Deuxièmes Loges, à 3 50	153. "			
49	Galerie des Deuxièmes Loges, à 5 "	245. "			
34	Troisièmes Loges, à 2 00	68. 40			
103	Parterre, à 2 50	257. 50			
157	Deuxième Galerie, à 1 50	235. 50	660. 10		
146	Amphithéâtre, à 1 "	46. "			
22	Loges louées au jour.....	75. 50			
	Suppléments.....	77. 50			
	Billets de caisse.....	" "	795. "		
	Produit de l'impôt sur les billets.....	" "			
	Extra d'argent après compte fait.....	9. 50			
73	Stalles de Balcons, à 3 "	189. "			
23	Id. d'Orchestre, à 7 "	234. "	882. "		
79	Id. de Première Galerie, à 6 "	474. "			
	Id. de la Galerie des 2 ^{es} Loges, à 3 "	" "			
	TOTAL.....		3760. 50.		
	Onzième.....		541. 87		
	Restant net.....		3418. 63.		

Représentation *du Mardi 12. Juin 1838.*

1^{re} Pièce.

2^{me}

3^{me}

Horace (r. Didot de M^{lle} Rachel.)
Dominique 3

NOMBRE des BILLETS VENDUS.	NATURE DES BILLETS ET LEURS PRIX.	SOMMES PARTIELLES.	TOTAUX BRUTS.		
12	Balcons, Rez-de-chaussée, Loges de la Galerie, Grandes Premières Loges, à 6 00	72. 00			
17	Orchestre, à 3 "	51. "			
17	Premières de côté et Prem. Galerie, à 4 50	76. 50	338. 90.		
13	Deuxièmes Loges, à 3 "	39. "			
13	Galerie des Deuxièmes Loges, à 5 "	65. "			
12	Troisièmes Loges, à 2 00	24. 00			
90	Parterre, à 2 50	225. 00	293. 50.		
43	Deuxième Galerie, à 1 50	64. 50			
31	Amphithéâtre, à 1 "	31. "			
2	Loges louées au jour.....	54. "			
	Suppléments.....	2. 50			
	Billets de caisse.....	" "	120. 65.		
	Produit de l'impôt sur les billets.....	60. 75			
	Extra d'argent après compte fait.....	3. 50			
	Stalles de Balcons, à 3 "	" "			
	Id. d'Orchestre, à 7 "	" "			
	Id. de Première Galerie, à 6 "	" "			
	Id. de la Galerie des 2 ^{es} Loges, à 3 "	" "			
	TOTAL.....		753. 45.		
	Onzième.....		68. 46		
	Restant net.....		684. 59		

Illustration 2 : Page du registre de recettes R257 mentionnant le premier début de Mlle Rachel, le 12 juin 1838 (Bibliothèque-musée de la Comédie-Française, © Coll. Comédie-Française) [https://comedie-francaise.bibli.fr/index.php?lvl=search_segment&action=segment_results&id=31&search_index=3].

prévoient qu'un sociétaire ayant servi pendant vingt ans, reçoit une pension de 4000 francs et qu'au-delà de ces vingt ans, le montant de la pension est augmenté de 100 ou 200 francs. En revanche, si le comédien décide de partir au bout de dix ans seulement, sa pension ne pourra dépasser 1300 francs. D'autres mesures sont là, qui dissuadent de quitter la troupe trop tôt, telle l'interdiction qui est faite aux comédiens retirés de revenir jouer sur les planches du théâtre. Les décisions concernant les retraites sont prises lors des séances du Comité (illustration 3). Très souvent, les sociétaires tentent de retenir les artistes les plus appréciés du public, à l'exemple d'Alexandre Damas, qui avait reçu l'honneur de jouer aux côtés de Talma à Erfurt :

Le comité s'occupe de nouveau de la retraite projetée de M. Damas qui persiste toujours à la prendre au 1^{er} avril prochain, et considérant combien elle serait fâcheuse pour la Comédie-Française, arrête qu'une seconde lettre conçue dans des termes aussi honorables, affectueux et pressants qu'il soit possible d'en employer, sera écrite à M. Damas³⁷.

Une fois accepté par le Comité, le départ d'un comédien donne lieu à une « représentation à bénéfice », à la mesure de sa célébrité. Annoncée dans les journaux, cette représentation dont le produit est entièrement reversé au comédien qui se retire, réunit généralement un public très nombreux. Toutefois, au cours du XIX^e siècle, les conditions se durcissent au point qu'il faut avoir servi au moins trente ans pour obtenir cette faveur. Le départ le plus marquant est sans doute celui de Philoclès Régnier, qui a servi l'institution pendant près de quarante ans. En 1871, Régnier est âgé de soixante ans et souhaite se retirer du théâtre, mais ses camarades le supplient de demeurer auprès d'eux pour assurer les fonctions de régisseur général et de directeur de la scène (qui correspond peu ou prou aux fonctions actuelles de metteur en scène), ce qu'il accepte. Durant la représentation exceptionnelle qui est donnée en son honneur et qui atteint une « recette fabuleuse » de près de 20 000 francs, il se produit une dernière fois dans le rôle qui l'avait fait connaître à ses débuts, celui de Figaro, et reçoit des mains d'Émile Perrin, à l'issue du spectacle et sous les applaudissements du public, « une médaille d'or, frappée exprès pour lui. D'un côté, on lit : *Comédie-Française*, et de l'autre : *Regnier*, avec la date de son entrée et celle de sa retraite³⁸ ». Il s'en émeut dans l'une de ses lettres à son ami de jeunesse, le militaire Maingaud :

37. *Archives de la Comédie-Française*, Registre R418, Comité du 23 janvier 1823 ; je modernise ici l'orthographe. Alexandre Damas ne prendra sa retraite qu'en 1825.

38. Francisque Sarcey, *Comédiens et comédiennes : la comédie française*, Paris, Jouaust, 1876, p. 27. Voir aussi Émile Perrin, *Toast porté par M. Émile Perrin dans le banquet d'adieux offert à Régnier par les Sociétaires de la Comédie-Française, le 14 oct. 1875*, Paris, J. Claye, 1875.

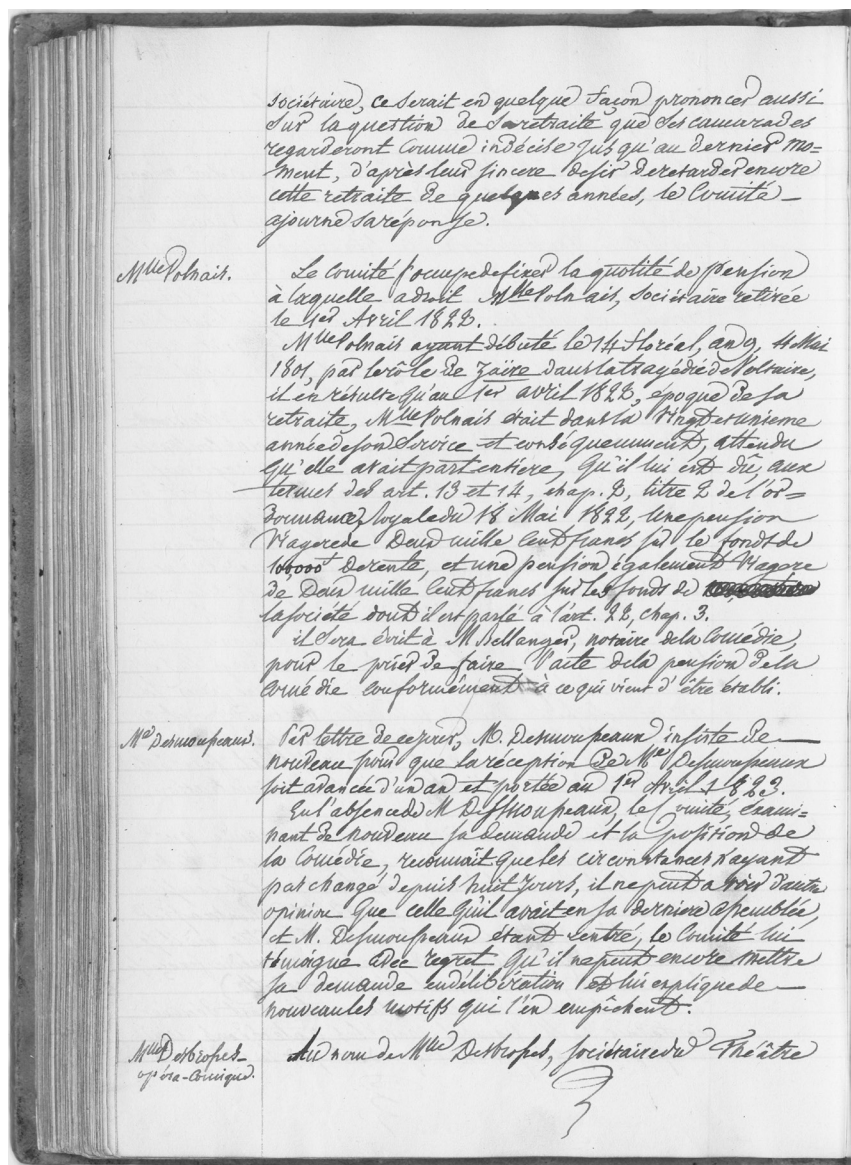


Illustration 3 : Page du registre de Comité R418 du 6 février 1823 concernant le calcul de la pension de retraite de Mlle Volnais' (Bibliothèque-musée de la Comédie-Française, ©Coll. Comédie-Française) [https://comedie-francaise.bibli.fr/index.php?lvl=search_segment&action=segment_results&id=31&search_index=1].

Je suis encore sous le coup de l'émotion profonde que m'a causée ma représentation ; je serais trop orgueilleux si je convenais que je mérite l'accueil et les adieux qui m'ont été faits. Les journaux vous diront mieux que moi ce qui s'est passé, je vous les enverrai, ils vous raconteront mieux que je ne le pourrais faire cette soirée, où j'ai craint un moment de rester sans voix, et dans l'impossibilité absolue de remplir ma tâche. Grâce au ciel ! tout est terminé, et je ne vous cacherai pas que je me sens le cœur et l'esprit soulagés d'une anxiété qui troublait ma vie. Ma recette a été fabuleuse. On se demande où on a pu trouver le nombre de places qui la justifient. Elle s'est élevée à 19, 182 F. J'avais donné à mes parents et amis pour 2, 011 F de places dites de faveur. Si donc j'avais suivi l'usage ordinaire, et que tout eût été porté en recette, le chiffre total serait de 21, 193 F. J'aurai à défalquer sur ce qui me reviendra, les droits des pauvres, certains frais extraordinaires, une gratification de 500 F que je donne à mes employés, des cadeaux à ceux à qui je ne puis offrir de l'argent, 300 F³⁹...

Les représentations « extraordinaires »

À l'exemple de ces « représentations à bénéfice », très appréciées du public et des acteurs qui y voient l'occasion de se faire valoir, les représentations exceptionnelles sont de plus en plus fréquentes à la Comédie-Française dans la seconde moitié du siècle, et en particulier sous la Troisième République, à une époque où l'Université s'attache à refonder le canon littéraire et dramatique. Elles sont de deux sortes : les premières célèbrent un événement particulier, politique ou militaire, tandis que les secondes sont données en l'honneur d'une pièce ou d'une personnalité artistique de premier plan, dramaturge ou comédien, qu'il importe de commémorer (outre l'anniversaire de Molière, déjà mentionné, celui de Corneille est célébré tous les 6 juin par les Comédiens-Français). Des soirées de gala sont ainsi fréquemment organisées pour fêter les victoires militaires sous le Second Empire⁴⁰, à l'exemple du spectacle gratis qui est donné le

39. *Archives de la Comédie-Française*, dossier Philoclès Régnier, lettre du 13 avril 1872, rédigée après la représentation du 10 avril 1872 donnée pour son départ. Je retranscris ici la partie centrale de la page du registre présentée par l'illustration 3, qui concerne la retraite de Mlle Volnais : « Le Comité s'occupe de fixer la quotité de pension à laquelle a droit Mlle Volnais, sociétaire retirée le 1^{er} avril 1822. Mlle Volnais ayant débuté le 14 floréal, an 9, 4 Mai 1801, par le rôle de *Zaïre* dans la tragédie de Voltaire, il en résulte qu'au 1^{er} avril 1823, époque de sa retraite, Mlle Volnais était dans la vingt et unième année de son service et conséquemment, attendu qu'elle avait part entière, qu'il lui est dû aux termes des art. 13 et 14, chap. 2, titre 1 de l'ordonnance royale du 18 Mai 1822, une pension majorée de deux mille cent francs sur le fonds de 100, 000 francs de rente, et une pension également majorée de deux mille cent francs sur les fonds de la société dont il est parlé à l'art. 22, chap. 3. Il sera écrit à M. Bellanger, notaire de la Comédie, pour le prier de faire l'acte de la pension de la comédie conformément à ce qui vient d'être établi. »

40. Les gratis réunissaient déjà sous l'Ancien Régime un public mêlé. À propos de ces représentations particulières au XIX^e siècle, voir aussi Thibaut Julian, « Les "gratis" de Napoléon : gloire et spectacles à Paris en temps de fête », *Studi Francesi*, n° 189 (2020), p. 278-293.

1860

COMÉDIE FRANÇAISE

1860

Bordereau de la Recette Journalière

Représentation au bénéfice des souscriptions patriotiques

Vendredi
Représentation du 5 Août

Samedi
Représentation du 6 Août

1^{re} Pièce
2^{me} id.
3^{me} id.

1^{re} Pièce
2^{me} id.
3^{me} id.

BILLETTS	NATURE ET PRIX DES PLACES.	TOTAUX.
VENDES		
9	Ar-Se. du Rez-de-Chaussée et des Loges du 1 ^{er} Rang.	9
7	Loges du Rez-de-Chaussée.	7
7	Loges du premier Rang.	7
6	Balcon.	6
6	Loges du 2 ^{me} Rang de face.	6
5	Orchestre.	5
5	Orchestre (avancé).	5
5	Loges du 2 ^{me} Rang découvertes.	5
4	Loges du 2 ^{me} Rang de côté.	4
3	Loges du troisième Rang.	3
2 50	Galerie des Loges du 3 ^{me} Rang.	2 50
2	Quatrième Loges.	2
2 50	Perruque.	2 50
1 50	Troisième Galerie.	1 50
1	Amphithéâtre de la 3 ^{me} Galerie.	1
	Suppléments.	
	Recette après compte fait.	
BILLETTS DE CAISSE.		
LOGES LOUÉES DU JOUR, A		
STALLES.		
Total du jour.		
RÉCAPITULATION 11 ^{me} à déduire.		
Recette du jour.		
Report du mois.		
Total jusqu'à ce jour.		

BILLETTS	NATURE ET PRIX DES PLACES.	TOTAUX.
VENDES		
9	Ar-Se. du Rez-de-Chaussée et des Loges du 1 ^{er} Rang.	9
7	Loges du Rez-de-Chaussée.	7
7	Loges du premier Rang.	7
6	Balcon.	6
6	Loges du 2 ^{me} Rang de face.	6
5	Orchestre.	5
5	Orchestre (avancé).	5
5	Loges du 2 ^{me} Rang découvertes.	5
4	Loges du 2 ^{me} Rang de côté.	4
3	Loges du troisième Rang.	3
2 50	Galerie des Loges du 3 ^{me} Rang.	2 50
2	Quatrième Loges.	2
2 50	Perruque.	2 50
1 50	Troisième Galerie.	1 50
1	Amphithéâtre de la 3 ^{me} Galerie.	1
	Suppléments.	
	Recette après compte fait.	
BILLETTS DE CAISSE.		
LOGES LOUÉES DU JOUR, A		
STALLES.		
Total du jour.		
RÉCAPITULATION 11 ^{me} à déduire.		
Recette du jour.		
Report du mois.		
Total jusqu'à ce jour.		

Illustration 4 : Page du registre de recettes R276 mentionnant la première représentation au bénéfice des souscriptions patriotiques, le 6 août 1870 (Bibliothèque-musée de la Comédie-Française, ©Coll. Comédie-Française) [https://comedie-francaise.bibli.fr/index.php?lvl=search_segment&action=segment_results&id=31&search_index=2].

jeudi 13 septembre 1855, à l'occasion de la prise de Sébastopol : *Les Demoiselles de Saint-Cyr, Le Médecin malgré lui* et des strophes sur le siège victorieux y sont lues devant un public enthousiaste⁴¹.

Durant la guerre franco-prussienne, les événements du siège de Paris qui sont bien connus par le journal de l'administrateur général Édouard Thierry⁴², lequel s'efforce de maintenir ouvert le théâtre en dépit des circonstances, aboutissent à la mise en place de nouveaux rituels associant plus étroitement encore le public aux acteurs : dès la déclaration de guerre, le 18 juillet 1870, « le public demande la Marseillaise, que joue l'orchestre et que toute la salle répète en chœur⁴³ ». À partir du 20 juillet, c'est Mlle Agar qui chante l'hymne patriotique, qui avait été interdit sous le Second Empire et dont les paroles sont mal connues par les comédiens, et qui le chantera jusqu'au 4 septembre. De nombreuses représentations extraordinaires « au bénéfice de la Caisse des secours et dons patriotiques pour les blessés » ont lieu (illustration 4), tandis qu'en l'absence de décors neufs et de costumes disponibles, les concerts, matinées littéraires, discours ou commémorations se multiplient⁴⁴. L'habitude restera sous la Troisième République.

Dans le cadre de ces manifestations qui se codifient peu à peu jusqu'à devenir d'authentiques rituels au tournant des XIX^e et XX^e siècles, les acteurs s'adressent directement au public et échangent avec lui ; les matinées dramatiques et littéraires en particulier se situent à mi-chemin entre la conférence universitaire et la représentation théâtrale. Un autre type de lien avec le public se crée alors qui, d'une certaine manière, peut être appréhendé comme la compensation symbolique de la normalisation des rapports entre la scène et les premiers rangs de la salle, jadis occupés par un parterre bruyant et agité. Si, à l'aube du XX^e siècle, la participation du public a assurément perdu de sa vivacité, les échanges avec les Comédiens-Français n'en sont pas moins substantiels et le « quatrième mur » apparaît moins comme une frontière périlleuse qu'il est téméraire de franchir que comme un pont jeté entre des acteurs et des spectateurs qui partagent la même passion dramatique.

41. *La Comédie-Française: 1680-1980, op. cit.*, p. 151.

42. Édouard Thierry, *La Comédie française pendant les deux sièges (1870-1871): journal de l'administrateur général*, Paris, Tresse et Stock, 1887.

43. Georges d'Heylli, *Journal du siège de Paris: décrets, proclamations, circulaires, rapports, notes, renseignements, documents divers, officiels et autres*, Paris, Librairie, 1871-1873, p. 605.

44. Voir par exemple le discours prononcé par l'administrateur général lors d'une matinée dramatique et littéraire en octobre 1870 : [Discours signé Édouard Thierry], *Comédie Française. Matinée dramatique et littéraire du mardi 25 octobre 1870, au bénéfice des victimes de la guerre*, Paris, imprimerie de Renou et Maulde, 1870.

Références

- Archives de la Comédie-Française*, dossier Philoclès Régnier, lettre du 13 avril 1872, rédigée après la représentation du 10 avril 1872 donnée pour son départ.
- Archives de la Comédie-Française*, ms 25085 (1-21), notes sur les représentations du Théâtre-Français, 23 juillet 1825-7 janvier 1826 (23 juillet 1825-7 janvier 1826), transcription d'Émilie Gauthier.
- Archives de la Comédie-Française*, Registres R417, R418, R424, Comité d'administration du 7 mai 1818; 23 janvier 1823; 30 mars 1887. Registres en cours de transcription dans le cadre du projet RCF19. Les images numérisées seront consultables sur le portail documentaire La Grange de la Comédie-Française [https://comedie-francaise.bibli.fr/index.php?lvl=cmspage&pageid=6&id_rubrique=159].
- BACO, Anne-Estelle, «Raconter la Comédie-Française. Années 1824-1828», mémoire de master 2 en littérature française, Paris, Sorbonne Université, 2019-2020, 628 f.
- CAMPARDON, Émile, *Les Comédiens du roi de la troupe française pendant les deux derniers siècles*, Paris, Honoré Champion, 1879.
- CONSTANT, Charles, *Codes des théâtres à l'usage des directeurs, des artistes, des auteurs et des gens du monde*, Paris, A. Durand et Pedone-Lauriel, 1876.
- «Décret impérial sur la surveillance, l'organisation, l'administration, la comptabilité, la police et la discipline du Théâtre-Français», dans Eugène LAUGIER, *Documents historiques sur la Comédie-Française pendant le règne de S.M. l'Empereur Napoléon I^{er}*, Paris, Firmin Didot, 1853, p. 45-59.
- D'HEYLLI, Georges, *Journal du siège de Paris : décrets, proclamations, circulaires, rapports, notes, renseignements, documents divers, officiels et autres*, Paris, Librairie, 1871-1873.
- FILIPPI, Florence, Sara HARVEY et Sophie MARCHAND, *Le Sacre de l'acteur : émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Malakoff, Armand Colin, 2017.
- HOUSAYE, Arsène, *Les Confessions : souvenirs d'un demi-siècle (1830-1850)*, Paris, E. Dentu, 1888, t. III, p. 147-148.
- JULIAN, Thibaut, «Les "gratis" de Napoléon : gloire et spectacles à Paris en temps de fête», *Studi Francesi*, n° 189 (2020), p. 278-293.
- La Claque*, n° 1, 14 novembre 1875.
- La Comédie-Française : 1680-1980* [exposition, Paris, 23 avril-27 juillet 1980, Bibliothèque nationale de France], préface de Georges Le Rider et Jacques Toja, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1980.
- LAN, Jules, *Mémoires d'un chef de claque*, Paris, Librairie Nouvelle, 1883.
- Le Censeur dramatique, ou Journal des principaux théâtres de Paris*, Paris, au bureau du Censeur dramatique et chez Desenne, Petit, Bailly, 1798, t. III.
- Le Charivari*, 7 juillet 1868.
- LOLIÉE, Frédéric, *La Comédie-Française : histoire de la Maison de Molière de 1658 à 1907*, préface de Paul Hervieu, Paris, L. Laveur, 1907.
- NOËL, Édouard, *La Comédie-Française en 1878, extrait du quatrième volume des Annales du Théâtre & de la Musique*, Paris, Georges Charpentier, 1879.
- PERRIN, Émile, *Toast porté par M. Émile Perrin dans le banquet d'adieux offert à Régnier par les Sociétaires de la Comédie-Française, le 14 oct. 1875*, Paris, J. Claye, 1875.

- RAZGONNIKOFF, Jacqueline, « Arsène Houssaye, administrateur général de la Comédie-Française (1849-1856), action artistique » [en ligne], dans Françoise COURT PEREZ (dir.), *Arsène Houssaye et son temps*, Publication numérique du CÉRÉDI, Actes de colloque, n° 20, 2017 [<http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?arsene-houssaye-administrateur.html>].
- ROLL, Maxime, *Souvenirs d'un claqueur et d'un figurant*, Paris, Aux bureaux du Magasin pittoresque, 1904.
- SAMSON, Joseph-Isidore, *Mémoires de Samson*, préface d'Adèle Toussaint-Samson, Paris, Ollendorff, 1882.
- SANJUAN, Agathe et Martial POIRSON, *Comédie-Française: une histoire du théâtre*, Paris, Éditions du Seuil (Comédie-Française), 2018.
- SARCEY, Francisque, *Comédiens et comédiennes: la comédie française*, Paris, Jouaust, 1876.
- SEGAUD, Émile, *Question d'honneur littéraire et artistique. À bas la claque!*, Paris, imprimerie de Napoléon Chaix, 1849.
- THIERRY, Édouard, *La Comédie française pendant les deux siècles (1870-1871): journal de l'administrateur général*, Paris, Tresse et Stock, 1887.
- [THIERRY, Édouard], *Comédie Française. Matinée dramatique et littéraire du mardi 25 octobre 1870, au bénéfice des victimes de la guerre*, Paris, imprimerie de Renou et Maulde, 1870.
- YANN, Robert, « La claque et la représentation politique au XIX^e siècle » [en ligne], *Romantisme*, n° 136 (2007), p. 121-133 [<https://www.cairn.info/revue-romantisme-2007-2-page-121.html>].
- YON, Jean-Claude, *Une Histoire du théâtre à Paris, de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012.



« Le singe hors de sa cage » : Mazurier-Jocko au théâtre de la Porte Saint-Martin

IGNACIO RAMOS-GAY

La présence d'animaux sauvages incarnés par des hommes est pratique courante dans les théâtres français du premier tiers du XIX^e siècle. Des pièces comme *L'Ours et le Pacha* (1820), d'Eugène Scribe et Joseph-Xavier Boniface, *Le Bénéfice de Minette, ou les Bêtes dramatiques* (1827), d'Emmanuel Théaulon et Espérance Hippolyte Lassagne, ou la cohorte de parodies interprétées par des singes à la suite du succès de la pièce *Jocko, ou le singe du Brésil*, de Gabriel Lurieu et Edmond Rochefort (1825), font assidûment appel à des acteurs qui, revêtus de déguisements d'animaux exotiques, exécutent face au public les acrobaties et autres prouesses physiques qui les caractérisent. « En province, comme à Paris, les bêtes font fureur », écrira *Le Journal du commerce de la ville de Lyon*, le 19 juin 1825, faisant référence non seulement aux animaux vivants, protagonistes des grands mélodrames orientalistes ou exotiques de l'époque, mais aussi aux acteurs qui les incarnaient avec une grande agilité physique jusqu'à en faire oublier au public l'homme qui se cachait sous l'affublement. Dans la lignée d'une pratique qui, comme l'affirme Léon Chancerel¹, remonte au Moyen-Âge, popularisée dans une large mesure par les acteurs italiens avec leurs *lazzi* tout au long du XVIII^e siècle, le succès de cette sorte de « zoomanie » résidait dans l'expertise avec laquelle les acteurs imitaient les mouvements, les grimaces, les sons et habitudes des animaux. Ceux-ci servaient en quelque sorte d'alibi scénique afin que l'acteur réalisât ses meilleures acrobaties et *tours de force* face au spectateur. Pourtant, ils étaient loin de constituer des rôles secondaires interprétés par des artistes mineurs dont le jeu aurait été soumis à l'intrigue de la pièce ; le public s'intéressait principalement à leur art scénique, leur agilité corporelle, la fidélité avec laquelle l'humain restituait le comportement physique de l'animal. Par conséquent, rien d'étonnant à ce que des acteurs bien connus du public aient accepté d'enfiler des déguisements zoomorphes

1. Léon Chancerel, *Les Animaux au théâtre*, Paris, Presses d'Île de France, 1949.

d'ours ou de singes, et que, sous couvert du costume d'animal, ils se soient octroyés des libertés en lien avec l'espace théâtral qui délimite physiquement le jeu, afin de rendre vraisemblable l'humain ainsi animalisé.

Tel est le cas de l'acteur Charles-François Mazurier (1798-1828) qui, revêtu d'un déguisement d'orang-outan, n'hésita pas à transgresser à maintes reprises les limites physiques de la scène, à grimper jusqu'aux fauteuils d'orchestre, et à interagir directement avec le public, dans la pièce *Jocko, ou le Singe du Brésil*, jouée pour la première fois le 16 mars 1825 au Théâtre de la Porte Saint-Martin à Paris. Ayant préalablement acquis une certaine réputation à Bordeaux et à Lyon, Mazurier fit ses débuts à Paris en 1823 avec le *Polichinelle Vampire* de Frédéric-Auguste Blache, un ballet-pantomime qui lui permit d'arborer son habileté et son équilibre hors pair lorsqu'il incarna, monté sur des échasses, le personnage de la *commedia dell'arte* travesti en être d'outre-tombe, satisfaisant ainsi à la mode des vampires déclenchée en France par Charles Nodier ou Lord Byron. Au Théâtre de la Porte Saint-Martin, un lieu qualifié de « protégée insaisissable », caractérisé par la « rareté » et la « curiosité », et où s'étalent « des choses prodigieuses, étonnantes, monstrueuses surtout »², Mazurier a l'opportunité de poursuivre ses prouesses corporelles, en interprétant un hominoïde qui défie l'espace de jeu en sautant « hors de la scène » et en faisant « le tour de la salle en courant sur la devanture des premières loges et de la galerie »³. Selon les témoignages de l'époque, son jeu eut un impact crucial sur le succès de la pièce : « Succès complet, et auquel Mazurier a puissamment contribué », décrète la chronique du *Journal de Paris*, le jour suivant la première ; « MM. Gabriel et Rochefort ont trouvé dans cet acteur un auxiliaire, dont la coopération doit procurer un grand nombre de représentations »⁴. En effet, la pièce fut représentée plus de deux cents fois, et elle accueillit un public de marque puisqu'on pouvait y observer des membres de la haute société tels que la Duchesse de Berry et le prince de Salerne, à une époque où des personnalités aussi distinguées apparaissaient rarement dans les théâtres de second ordre. Grâce à ses acrobaties inégalées, Mazurier fut invité à se produire durant six semaines au Drury Lane de Londres pour la modique somme de 1200 livres par jour, bien au-delà de ce que les acteurs de la trempe de Talma et de Mlle Mars n'arrivèrent jamais à toucher⁵.

Cet article vise à analyser les clés du succès du jeu de Mazurier, dans son incarnation du singe Jocko, à partir des chroniques de l'époque et des témoi-

2. *L'Indépendant*, 19 novembre 1835, p. 3.

3. Eugène Guinot, « Jocko », *Petit courrier des dames. Modes, littérature, beaux-arts, théâtres*, 10 mars 1850, n. p.

4. « Théâtre de la Porte Saint-Martin. Première représentation de *Jocko*, pièce en deux actes », *Le Journal de Paris*, 17 mars 1825, p. 2.

5. Eugène Héros, « Jocko. Mazurier », *La Rampe*, 11 février 1922, p. 14.

gnages de ceux qui virent ses successeurs lors des reprises de la pièce, durant les décennies suivantes. Outre l'adresse et l'agilité physique dont il fit preuve pour donner vie au quadrumane sur scène, nous étudierons la complicité que l'acteur établit avec le public, jouant son rôle en transgressant l'espace scénique dans une interaction directe avec les spectateurs. Nous montrerons de quelle manière cette rupture du « quatrième mur » qui sépare l'espace scénique réservé à l'acteur de celui où s'inscrit le spectateur, transforma complètement l'espace théâtral pendant la représentation, l'imprégnant de connotations scientifiques et populaires, issues des connaissances zoologiques de l'époque sur les primates. Dans son incarnation d'un singe « en liberté » – libéré de la « cage de scène », au sens théâtral et zoologique de l'expression –, Mazurier-Jocko se trouvait en adéquation avec l'animal exotique présent dans l'imaginaire du public du premier tiers du XIX^e siècle, représentant à la fois sa nature sauvage et les tentatives de l'homme pour le maîtriser et le dresser.

Si l'intrigue de *Jocko ou le singe du Brésil* est en soi surtout là pour transcrire, sous la forme d'un orang-outan, le bon sauvage rousseauiste⁶, elle rend cependant possible ce double jeu entre nature et culture que Mazurier mettra en évidence dans sa représentation. En adaptant un bref récit de Charles Pougens intitulé *Jocko, anecdote détachée des lettres inédites sur l'instinct des animaux* (1824), l'auteur s'efforçait de rendre une certaine image de l'intelligence et de l'éducabilité d'un hominoïde à travers le personnage d'une femelle nommée Jocko, adoptée par un Européen qui cherche fortune au Brésil. En signe de gratitude pour les soins prodigués, le primate offre à l'Européen toute sorte de cadeaux, dont des pierres précieuses. Jocko, victime de l'avarice des humains, subit une chute dans un précipice, suivie d'une morsure d'un serpent venimeux qui signe sa fin. Rochefort et Lurieu adaptent le récit pour la scène ; ils attribuent à Jocko le genre masculin mais maintiennent son sens de la reconnaissance et de la loyauté envers son maître, un Portugais nommé Fernandez. Il lui remet en effet des diamants et sauve son fils de l'attaque d'un serpent durant son sommeil. Le hasard fait que le sauvetage de l'enfant est mal interprété par des marins qui, voyant le petit dans les bras de l'animal, et craignant pour sa vie, n'hésitent pas à lui donner la mort. Après une lente agonie non dénuée de sentimentalisme, Jocko expire face au public, résultant en « plus d'une poitrine [...] oppressée » et « plus d'un charmant visage [...] mouill[é] de larmes »⁷.

6. Diana Snigurowicz, « Sex, Simians, and Spectacle in Nineteenth-Century France; Or, How to Tell a "Man" from a Monkey », *Canadian Journal of History / Annales canadiennes d'histoire*, vol. 34, n° 1 (avril 1999), p. 51-81.

7. *Le Nouvelliste*, 9 août 1853, n. p.

La critique qualifia la pièce de Rochefort et Lurieu d'« une simplicité qui rappelle l'enfance de l'art⁸ », autrement dit, à peine plus qu'un prétexte, « un cadre pour les tours merveilleux de Mazurier⁹ » que le public n'hésitera pas à applaudir. En effet, indifférents aux licences que s'étaient autorisées les auteurs quant à la vraisemblance géographique – notamment la présence d'orangs-outans au Brésil, inexistantes sur le continent américain –, les spectateurs succombaient aux tours d'agilité d'un Mazurier-Jocko qui, pendant le spectacle, courait et grimpait aux arbres habitant le décor, et sautait d'une liane à l'autre. L'agilité de Mazurier lui permettait de donner vie *de facto* à ce que, à l'époque, signifiait le nom substantivé de son personnage, *jocko*, c'est-à-dire, « un singe qui ressemble le plus à l'homme¹⁰ ». Le public était témoin, pour la première fois, de la présence, à portée de main, d'un animal exotique et sauvage, et de ses multiples similitudes avec l'humain, tel que le prônait la connaissance scientifique du moment. Ainsi, l'*Histoire naturelle des mammifères*, de Geoffroy Saint-Hilaire, se mariait à la définition de *jocko* parue dans le dictionnaire, qui affirmait que « le nom de pongo et celui de jocko, illustrés par Mazurier, sont regardés comme [...] celui des singes qui [...] s'éloigne le moins de la race humaine¹¹ ». Préalablement à ces voix d'autorité, Buffon, dans son *Histoire naturelle* (1749), avait été le premier à souligner la verticalité de l'animal, suggérant de la sorte la proximité entre l'homme et le singe. Les acrobaties de Mazurier permettaient donc de confondre les espèces, au point de convertir l'acteur en preuve matérielle de cette fusion dont les dictionnaires et les traités d'histoire naturelle attestaient, visible dans ce laboratoire-*ménagerie* improvisé qu'était devenu le Théâtre de la Porte Saint-Martin. Par le biais du jeu d'acteur de Mazurier, le spectateur parisien assistait à la dissolution de son humanité et à la transformation définitive de l'acteur en animal. « Allez le voir », exhortait *Le Constitutionnel* une semaine après la première ; « vous serez surpris et peut-être affligé de la parfaite ressemblance qui existe entre un individu qui a une âme et un être qui n'en a pas¹² ». Dans son histoire des « anciens théâtres de Paris », Georges Cain se remémore comment une spectatrice admettait son absolue incapacité à distinguer l'homme de l'animal : « Vous m'aviez dit que c'était un singe et je vois bien que c'est un homme ; mais si vous m'eussiez dit que c'était un homme, je croirais que c'est un singe¹³. » Les frontières entre les espèces s'estompaient, à Paris comme à Londres, où le public du Drury Lane ne tarda pas

8. Tony Révillon, « Jocko, ou le Singe du Brésil », *La Petite Presse*, 28 décembre 1869, p. 1.

9. *L'Indépendant*, 19 mai 1836, p. 2.

10. Pierre-Claude-Victor Boiste, *Dictionnaire universel de la langue Française*, Paris, Desray, 1803, p. 465.

11. *La Démocratie pacifique*, 2 décembre 1844, n. p.

12. *Le Constitutionnel*, 21 mars 1825, p. 4.

13. Georges Cain, *Anciens théâtres de Paris*, Paris, E. Fasquelle, 1906, p. 192.

non plus à affirmer que le comédien avait « échangé son humanité pour celle d'un babouin¹⁴ ». L'identification était si parfaite qu'un commentateur anglais irait jusqu'à affirmer, en évoquant Mazurier, pressentant les futures thèses de l'évolution darwiniennes, que « son esprit doit avoir habité antérieurement le corps d'un singe¹⁵ ».

Nul doute que le succès de la représentation ait reposé sur les prouesses physiques de Mazurier, à mi-chemin entre la *maestria* du clown et le jeu d'un acteur de premier plan. Les chroniques parlent de « métamorphoses corporelles », de « prodiges de malléabilité » et de « phénomènes de charpente humaine »¹⁶, en vertu de sa capacité à se disloquer, se tordre, se plier et même à « se briser » sur scène¹⁷. Son agilité permettait à l'acteur de sauter de roche en roche, de se lancer d'une liane à l'autre, de se balancer, se suspendre, ou d'atteindre les branches et les cimes les plus élevées des arbres qui formaient le décor. Il allait même jusqu'à voler à travers la scène en portant dans ses bras le petit Fernand, interprété par la jeune actrice Charlotte Bordes. À de telles prouesses acrobatiques s'ajoutait une imitation faciale des grimaces du singe coïncidant bien avec l'image populaire de l'animal : l'acteur se présentait face au public « grimaçant, roulant les yeux, et se tapant sur les bajoues¹⁸ », aboutissement de la longue période de formation que Mazurier avait consacrée à observer, copier et à pratiquement cohabiter avec des primates au Jardin des Plantes¹⁹. Les costumes, pour leur part, contribuaient dans une large mesure à la métamorphose. L'acteur revêtait un « maillot couleur de singe²⁰ » recouvert de poils, dont le *Journal des tailleurs* fera l'éloge : en effet, le pantalon, « un vêtement dont les jambes et les pieds sont d'une seule pièce²¹ » encourageait la souplesse de ses déplacements. Enfin, à tout ceci s'ajoutait le masque mobile

14. Nous traduisons : [*changed his humanity with a baboon*] (*New Monthly Magazine*, December 1st 1825, p. 535).

15. Nous traduisons : [*his spirit must have inhabited an apish form*] (Robert Cribb, Helen Gilbert et Helen Tiffin, *Wild Man from Borneo: A Cultural History of the Orangutan*, Honolulu, University of Hawai Press, 2014, p. 158).

16. *Le Nouvelliste*, *op. cit.*, n. p.

17. Prosper Claeys, *Histoire du théâtre à Gand*, Gand, J. Vuylsteke, 1892, t. 2, p. 346.

18. Tony Révillon, *art. cit.*, p. 1.

19. *Le Courrier du Gard* affirmait le 27 janvier 1834 que Mazurier « allait étudier journellement les poses et les gambades des singes du Jardin des Plantes, dont il prenait exactement note pour les reproduire ensuite avec le plus grand bonheur ». L'intérêt proto-éthologique d'imiter le comportement des animaux qu'il incarnait sur scène est également mis en valeur à l'occasion d'une autre pièce, *Combat de coqs*, dont le rôle principal fut conçu pour le comédien. Selon *Le Nouvelliste*, afin de « se faire bête à plumes », Mazurier se levait à l'aurore, « allait dans les laiteries des faubourgs » ainsi que dans les « fermes de la banlieue, étudier le chant du coq » (*op. cit.*, n. p.).

20. Tony Révillon, *art. cit.*, p. 1.

21. « Butin de la mode », *L'Élégant : journal des tailleurs*, 20 juin 1837, p. 164.

dont Mazurier recouvrait son visage, « fait avec tant d'art²² », qui garantissait et renforçait toute son expressivité faciale.

Une telle expressivité constitue déjà un clin d'œil de complicité, adressé au spectateur, qui dépasse les frontières de la scène. Mazurier, loin de se limiter à une recreation exclusivement ancrée dans l'animalité, conjugait cet aspect avec l'humanité que le public attribuait à un animal dressé par l'homme, à une époque où, comme l'affirme María-Teresa Lajoinie²³, les thèses fixistes et évolutionnistes débattent autour de l'éducabilité du singe. Mazurier incarne, par le biais de ses gestes physiques, non seulement un animal sauvage, mais aussi un animal construit théâtralement conformément à la volonté de l'homme, un « singe humanisé²⁴ » au dire de la chronique de la première, qui ressent et, surtout, agit tel que le ferait un humain. La scène finale de son expiation est, avant tout, un prodige de sensibilité, un clin d'œil direct à un public désireux de voir un animal, dont la bonté naturelle s'est incarnée dans la scène du sauvetage de l'enfant, *périr en mode humain*. C'est ainsi que l'indique le texte lui-même : au cri désespéré de Fernandez, inquiet pour l'animal (« Ne l'abandonnons pas ; nous pourrions peut-être encore le sauver ! »), la didascalie nous informe que le singe « tourne un dernier regard du côté de son maître », la scène culminant dans un déchirant « Ah ! Il expire ! », proféré par Fernandez²⁵. L'expression du visage du singe traduit sa gratitude et son affection pour l'homme, un tremplin d'interprétation pour un acteur sachant lire les attentes de son public et incarner à la perfection un animal qui, dans son agonie humaine, périt, comme tant d'autres personnages dans leurs derniers moments, conscient de sa fatale destinée, adressant un regard de reconnaissance au reste des personnages comme au public, en plein accord avec le sentimentalisme à la base des *monkey dramas*²⁶ de l'époque.

En vertu de la sympathie que Jocko éveillait chez le spectateur qui voyait en lui son semblable, les chroniques du spectacle font fréquemment allusion aux pleurs que l'agonie de l'animal faisait jaillir chez les spectateurs : « Il est des moments où il [...] arracherait presque des larmes », déclare *Le Globe* le 26 mars 1825²⁷. Certains auteurs affirment même que la compassion qu'éveillait son interprétation poussait le public à demander à cor et à cri que l'animal ne

22. H. B. G., « Théâtre de la Porte Saint-Martin », *Annales de la littérature et des arts*, Paris, Bureau des Annales, 1825, t. 19, p. 122.

23. María-Teresa Lajoinie, « Introduction », *Jocko o el mono de Brasil*, traduction de Natalia Urabayen, Madrid, Asociación de Directores de Escena, 2019, p. 25-29.

24. *Le Globe*, 26 mars 1825, p. 430.

25. Gabriel Lurieu et Edmond Rochefort, *Jocko ou le singe du Brésil. Drame en deux actes, à grand spectacle, mêlé de musique, de danses et de pantomime*, Paris, Quoy, 1825, p. 28.

26. Bernard Ince, « “Monsieur Gouffe”, Man-Monkey: An Early Icon of the Illegitimate Theatre », *Theatre Notebook*, vol. 74, n° 2 (2020), p. 99.

27. *Le Globe*, *op. cit.*, p. 431.

fût pas sacrifié sur scène – ce qui, dans des versions ultérieures de la pièce, selon Thomas F. Connolly²⁸, obligea à en modifier la fin. L'impact sur le public fut tel qu'il entraîna la création de la couleur « singe expirant » mise en contraste avec la « nuance Jocko souriant »²⁹. L'interprétation de Mazurier s'éloigne considérablement de la « jonction corporelle et motrice de l'animalité et de la sauvagerie » qui, selon Nicole Haitzinger³⁰, caractérise toute mise en scène d'un primate au XIX^e siècle, qu'elle interprète comme une radicalisation de la tradition du mime des *grotteschi* italiens rendus populaires par Magri au XVIII^e siècle. Les témoins de l'époque accolent aux contorsions de Mazurier-Jocko « une grâce exquise », voire « une finesse toute française »³¹ qui, loin de nuire à la crédibilité du personnage, confirme son hybridation entre singe et homme. Bref, ce n'était pas tant l'homme rendu invisible sous l'animal, que l'animal *doté de traits humains* que le public applaudissait et qui le faisait pleurer. Le grand acteur Talma irait jusqu'à reconnaître qu'il voyait en Mazurier un acteur d'un talent hors du commun, supérieur au sien³². Si, comme le soutiennent les chroniques, le comédien devait cette interprétation à son observation des quadrumanes du Jardin des Plantes, il fixa d'ailleurs son attention sur un d'entre eux en particulier qui, paradoxalement, avait été dompté par l'homme, dressé à la danse par des bateleurs. « L'acteur imitait de la sorte, dans son modèle, une imitation de l'homme », affirme Alphonse Esquiros³³. Mazurier incarnait un processus rhizomatique similaire à celui d'une autre grande vedette hominoïde, le singe Turco, montré par Jean-Baptiste Nicolet au Théâtre des Grands Danseurs de corde, en 1766, spécialisé dans l'imitation et la parodie de l'acteur François-René Molé, de la Comédie-Française³⁴. Je m'attarderai plus tard sur les similitudes entre Mazurier-Jocko et Turco-Molé.

Si les prouesses d'interprétation de Mazurier répondaient aux attentes du public quand il s'agissait de se montrer en animal oscillant entre sa nature

28. Thomas F. Connolly, « Neither Fallen Angel nor Risen Ape. Desentimentalizing Robert Smith », dans Michael Y. Bennett et Benjamin D. Carson, *Eugene O'Neill's One-Act Plays. New Critical Perspectives*, New York, Palgrave, 2012, p. 146.

29. *La Presse*, 29 octobre 1877, n. p.

30. Nous traduisons : [*corporeal-motoric coupling of animalism and wildness*] (Nicole Haitzinger, « Quasimodo or the Sublime Monster », dans Claudia Jeschke *et al.*, *Les Choses espagnoles. Research into the Hispanomania of the 19th-Century Dance*, Munich, Epodium Verlag, 2009, p. 58).

31. *Le Nouvelliste*, *op. cit.*, n. p.

32. D'après certaines chroniques, l'acteur aurait affirmé : « Je ne connais que trois grands comédiens à notre époque : Potier, Mazurier et peut-être moi ! » (*La Presse*, *op. cit.*, n. p.)

33. Alphonse Esquiros, « Le jardin des plantes. La ménagerie et les serres », *Revue de Paris*, 1 janvier 1843, t. 8, p. 110.

34. À propos de l'imitation de Molé faite par Turco, cf. Ignacio Ramos-Gay, « “Des singes, c'était le narcissé” : class, imitation and performing monkeys in late-eighteenth century Paris », *Studies in Theatre & Performance*, vol. 38, n° 2 (2018), p. 130-148.

sauvage et son humanité, il convient de préciser davantage dans quelle mesure sa mobilité et son jeu scénique confirmaient ladite représentation imaginaire et préconçue de l'animal. Aux gestes et acrobaties évoqués auparavant, il faut ajouter le moment le plus commenté par la critique : pendant le spectacle, Mazurier-Jocko n'hésitait pas à jouer bien au-delà de la scène et à envahir l'espace du spectateur. Les chroniques le présentent « bondissant de la scène aux secondes galeries et faisant à quatre pattes le tour de la balustrade³⁵ », sautant « de l'avant-scène à l'amphithéâtre aux applaudissements du public³⁶ », faisant « le tour du balcon³⁷ », se promenant « sur le rebord des loges et des galeries³⁸ », ou grim pant « à l'aide des corniches et des sculptures de la scène aux dernières places du paradis³⁹ ». À quatre pattes et attifé de son déguisement de singe, imitant la démarche d'un primate en liberté, Mazurier-Jocko parcourait deux ou trois fois tout le périmètre de la salle, à ses différents étages, allant jusqu'à monter au paradis. L'équilibre qu'il fallait maintenir rendait compte de l'agilité digne du funambule qu'était Mazurier – et que Bénédicte Jarrasse qualifie de « corps-machine⁴⁰ » en raison de sa technique savante – lorsqu'il se déplaçait à tombeau ouvert sur le bord velouté des loges, sans craindre de tomber dans le vide, même depuis les plus hautes d'entre elles. Du fait de leur nouveauté et du risque qu'elles comportaient, ainsi que de la sensation qu'elles éveillaient chez le spectateur, ce sont précisément ces pirouettes qu'imitaient, lors des multiples reprises de la pièce à la Porte Saint-Martin, les successeurs de Mazurier, membres de « l'école⁴¹ » fondée par ce dernier, comme c'est le cas des mimes acrobates Jean-Baptiste Auriol, Ravel, M. Montero, John Blick et Klischnig. À travers ses acrobaties et mouvements d'équilibre, Mazurier-Jocko se montrait face au public tel un singe en liberté, un quadrumane qui n'aurait pas seulement abandonné les cages du Jardin des Plantes – le quotidien *La Pandore* insinue que le naturel de Mazurier invite à croire un singe « échappé de la Ménagerie royale », tant ses gestes « ont de vérité »⁴² – mais aussi la cage de scène du théâtre. La liberté qu'il affichait témoignait d'une fracture de ce quatrième mur qui convertissait la salle en un espace confiné semblable à la ménagerie : se libérer de la prison de la cage se traduisait, dans le théâtre, par le non-respect du quatrième mur et des codes sémiotiques de la scène qui limi-

35. *Le Courrier de la Rochelle*, 26 janvier 1878, p. 3.

36. *Le Nouvelliste*, *op. cit.*, n. p.

37. Gérôme, « Courrier de Paris », *L'Univers illustré, journal hebdomadaire*, 3 mai 1879, p. 274.

38. *Le Voleur illustré*, 11 décembre 1884, p. 777.

39. « Lettre de Paris », *Les Nouvelles*, 13 juillet 1923, n. p.

40. Bénédicte Jarrasse, « Corps-machines à l'Opéra : l'imaginaire scientifique dans les écrits sur la danse (1830-1860) », *Arts et Savoirs*, n° 16 (2021), paragraphe 8.

41. Hannah Winter, *Le Théâtre du merveilleux*, Paris, Perrin, 1962, p. 139-143.

42. *La Pandore. Journal des spectacles, des mœurs, des arts, des lettres et des modes*, 18 mars 1825, p. 2.

taient l'acteur à la scène seule. Par son jeu, Mazurier-Jocko allait convertir le parterre de fauteuils d'orchestre de la Porte Saint-Martin en une sorte de jungle improvisée où aucun spectateur ne se sentirait à l'abri d'une « attaque » du singe.

Le public était lui-même complice de tous ces gestes. Il ne se contentait pas de le récompenser, il l'encourageait par ses applaudissements. Les témoins racontent combien l'acteur déclenchait « les cris de joie, de gaité, ou de frayeur des femmes ou des enfants⁴³ » voire d'« un homme fait⁴⁴ », par ses mouvements à risque, certes, mais aussi en raison de la proximité physique que l'acteur établissait avec le spectateur, qui expérimentait la « première et subite approche d'un animal tel que Jocko⁴⁵ ». Ce rapprochement se traduisait par un contact entre eux qui éveillait une certaine vulnérabilité chez le public. En effet, lors de ses passages sur la rampe des loges, Mazurier-Jocko n'hésitait pas à arracher des objets personnels de spectateurs de manière improvisée. Selon le dramaturge et critique de théâtre Ernest Blum, qui assurait l'avoir vu durant son enfance – bien qu'il s'agit sans doute d'un imitateur de l'acteur ; en effet Mazurier décéda en 1828 d'une infection pulmonaire, alors que Blum naquit en 1836 –, l'acteur, une fois perché sur les fauteuils du haut, « quand il rencontrait en route un chapeau de femme suspendu au rebord avec des épingles [...] il décrochait le chapeau et le mettait sur sa tête, aux éclats de rire et aux applaudissements formidables de la salle⁴⁶ ». La frontière symbolique établie par la cage de la scène entre le public et l'univers de l'illusion théâtrale se volatilisait ainsi purement et simplement : plus rien n'était à l'abri du jeu du singe qui s'appropriait, avec la curiosité, la spontanéité et l'audace d'un animal sauvage, les effets personnels des humains.

Mazurier-Jocko intégrait ainsi le spectateur dans le spectacle lui-même, il devenait comparse de son jeu, confirmant que, pour l'animal, les codes établis par l'homme pour délimiter les espaces inhérents à la liturgie théâtrale étaient dénués de sens. Marcel Freydefont reprend le concept de « théâtre immersif » pour définir une topographie théâtrale fondée sur un espace qui veut « briser, détruire la scène à deux dimensions » dans le but de « vouloir placer le spectateur au cœur d'une action » et de lui accorder « une expérience à vivre de façon singulière et partagée »⁴⁷. Remettant en cause la bidimensionnalité classique, le théâtre immersif oblitère les lignes de démarcation qui séparent l'intérieur de l'extérieur, l'intime du public, l'illusion du réel, et engage des

43. Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firming-Didot et Cie., 1885, p. 187.

44. H. B. G., « Théâtre de la Porte Saint-Martin », *art. cit.*, p. 122.

45. *Id.*

46. Ernest Blum, « Journal d'un vaudevilliste », *Le Gaulois*, 30 juin 1898, p. 1.

47. Marcel Freydefont, « Les contours d'un théâtre immersif (1990-2010) » [en ligne], *Agôn. Revue des arts de la scène*, n° 3 (2010) [<https://doi.org/10.4000/agon.1559>].

«ferments utopiques⁴⁸» qui font surgir un lieu théâtral inconnu pour le public. La rubrique est aisément applicable au jeu de Mazurier qui, par ses prouesses physiques au-delà de la scène, ainsi que par son interaction directe avec les spectateurs, anéantit la barrière scénographique frontale et insère le récepteur dans la représentation. Plutôt qu'un mur à franchir marquant «la séparation à la fois symbolique et matérielle entre les spectateurs et la représentation⁴⁹», le cadre de la scène devient ainsi un lieu de passage, un «seuil» [*Schwelle*] au sens que lui accorde Walter Benjamin, dans la mesure où il constitue une «zone de transition»⁵⁰. Pour Benjamin, la scénographie a la capacité de se «dilater», de «s'enfler», de manière à déborder ses marges physiques traditionnelles. De par ses déplacements erratiques sur les loges et son interaction improvisée avec le public, Mazurier «colonise» des espaces hors de la cage qu'est la scène et favorise cette mutation conceptuelle de la topographie théâtrale et de tous ses intégrants, soudain devenus synonymes du «sylvestre» au sens étymologique du terme – relatif à la *silva*, à la forêt.

En effet, comme l'affirme Victor Thimonier, le franchissement de ce seuil permettait au comédien de «passer d'un univers à un autre» et d'«être potentiellement transformé dans et par ce passage»⁵¹, mais aussi au spectateur lui-même, objet, à son tour, d'une métamorphose stimulée par le jeu de Mazurier-Jocko. Son interaction directe avec le public véhiculait certaines connotations d'ordre sexuel, qu'explique l'intérêt scientifique et populaire de l'époque à cet égard. Les chroniques mettent l'accent sur le rôle actif joué par le public féminin dans l'interprétation du comédien, discréditant ainsi tous ceux qui ne voyaient en la femme qu'une victime mièvre et passive face aux accès du quadrumane. Les témoignages du moment indiquent d'ailleurs que ce sont précisément les femmes qui prodiguaient le plus de cadeaux et d'offrandes à l'acteur, l'incitant ainsi à entretenir un contact plus étroit avec elles. Par la distribution de «bonbons» et de «dragées»⁵², le public féminin voulait s'attirer les grâces de l'animal, reproduisant le comportement de tant d'autres spectateurs envers les animaux exposés dans les ménageries. Dans un mélange de curiosité et de courage face à l'acteur animalisé et en liberté, les spectatrices deviennent le protagoniste indirect du spectacle, offrant ainsi l'image parallèle d'un certain type de féminité «ensauvagée», connotée par

48. *Id.*

49. Anne Surger, *Scénographies du théâtre occidental*, Paris, Armand Colin, 2010 [2^e édition], p. 80.

50. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Cerf (Passages), 1989, p. 852, cité par Victor Thimonier, «Débordements scénographiques. Expériences de franchissement du seuil au théâtre», *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 20 (2017), p. 63.

51. Victor Thimonier, *art. cit.*, p. 64.

52. Guinot, «Jocko», *op. cit.*, n. p.

la culture populaire, étant donné son contact avec « les lieux marqués par la Nature [...] qui la rendent exotiques [sic] »⁵³.

Cette fascination d'une partie des femmes du public envers le quadrumane avec lequel elles établissent un contact physique dans la salle nous ramène au singe exposé par Jean-Baptiste Nicolet, Turco, devenu « la coqueluche parisienne⁵⁴ » un demi-siècle auparavant et qui précisément allait succomber à une indigestion provoquée par les sucreries reçues pendant le spectacle⁵⁵. Le comportement de Mazurier à l'égard des femmes qui assistaient à la représentation suit au pied de la lettre ce que tant de témoignages relaient quant aux prouesses de l'animal. Dans leurs *Anecdotes dramatiques* (1775), Jean-Marie-Bernard Clément et Joseph de la Porte citent une épitaphe écrite à sa mémoire, où l'auteur anonyme rappelle à quel point l'animal « était fort aimé du public et surtout des dames⁵⁶ ». Il en est de même dans les couplets ironiques composés par le chevalier de Boufflers, le poète à la mode dans la cour de Louis XV, qui figurent dans les *Mémoires secrets* de Bachaumont (1762-1787), et qui font allusion à la connivence de Turco avec son public féminin, confortée par l'intimité découlant du contact physique qu'il entretenait avec elles. « Il faut le voir sur les genoux / de quelques belles aux yeux doux », nous dit l'auteur⁵⁷, pointant une interaction tactile qui se retrouvera chez Mazurier des années plus tard. Comme dans le cas de l'acteur de la Porte Saint-Martin, Turco établissait un lien étroit avec les femmes qui allaient le voir, « avec lesquelles [il] conversait si elles l'appelaient⁵⁸ » ; un lien non dépourvu de touches sexuelles, tel que le roman d'Amanda Miller, *Jacob's Folly* (2013), le suggère, lorsqu'il est fait allusion aux acrobaties du singe qui n'hésitait pas à sauter « de l'épaule de Nicolet au giron d'une jeune fille plutôt jolie » qui lui « baisa les lèvres, après quoi il s'éloigna en effectuant une pirouette »⁵⁹.

53. Bruno Boerner et Christine Ferlampin-Acher (dir.), « Introduction », *Femmes sauvages et ensauvagées dans les arts et les lettres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2021, p. 8.

54. Isabelle Martin, *L'Animal sur les planches*, Paris, Champion, 2007, p. 244.

55. Ainsi l'affirment les couplets du chevalier de Boufflers transcrits dans les *Mémoires secrets* de Bachaumont : « Généraux, catins, magistrats, / Grands écrivains, pieux prélats, / Femmes de cour bien affligées, / Vont tous lui porter des dragées » (Paris, Adolphe Delahays, 1859 [1762-1787], p. 120). Arthur Pougin, dans son *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*, soutient que sa mort fut due précisément aux dragées ingérées lors des différents spectacles (*op. cit.*, p. 42).

56. Jean-Marie Bernard Clément et Joseph De La Porte, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Chez la Veuve Duchesne, 1775, p. 384.

57. Louis Petit de Bachaumont, *Mémoires*, *op. cit.*, p. 145.

58. *La Chronique musicale. Revue bimensuelle de l'art ancien et moderne*, 15 juin 1876, vol. 11, p. 264.

59. Nous traduisons : [*The monkey, Turco, hopped from Nicolet's shoulder and swung into the arms of a rather pretty girl, who kissed him on the lips, then pirouetted away*] (Rebecca Miller, *Jacob's Folly*, New York, Farrar, Strauss & Giroux, 2013, p. 330).

Les chroniques de *Jocko, ou le singe du Brésil*, restituent avec précision les velléités sexuelles que les chroniqueurs de Turco glissaient subrepticement dans les commentaires sur le spectacle. « Les femmes raffolaient de cet homme cousu dans une peau de singe », affirme Jouslin de Lasalle dans ses *Souvenirs dramatiques*⁶⁰, et Joseph Méryse remémore son père qui, en 1826, lui raconta que « les femmes suppliaient leurs maris de les mener voir Jocko, et les maris obéissaient avec leur complaisance habituelle. On ne saurait croire la quantité d'orangs-outangs que ces pères ont obtenu pour fils⁶¹ ». Le texte de Rochefort et Lurieu allait jusqu'à s'aventurer à affirmer, par le biais d'une ritournelle chantée en chœur au premier acte par les esclaves de la plantation, que Jocko faisait office de stimulant sexuel tant pour les femmes que pour les hommes : « [Q]ui ranime les flammes / des époux endormis / qui réveille les femmes / pour damner leurs maris ? / C'est Jocko qui pass' pour une bête, / mais qui peut, voyez-vous / Nous t'nir tête / À tous⁶². » Dès lors, il ressort telle une évidence que tous ces témoignages sur le singe vu comme un agent sexuel actif, susceptible de susciter l'intérêt et de déchaîner les passions les plus interdites chez les femmes, sont profondément imprégnés de l'image de l'animal, qui s'était peu à peu construite dans la culture occidentale. Élien, Plinie et Pausanias⁶³ décrivirent avec force détails la personnalité de certains singes attirés par les humains de sexe féminin, qui trouverait son origine dans les satyres, les faunes, les silènes et autres créatures mythologiques, mi-hommes, mi-animaux, caractérisés par une luxure débridée. Le Moyen-âge confirmerait ces hypothèses en popularisant l'image du singe comme « figura diaboli⁶⁴ », c'est-à-dire comme le symbole du péché originel de l'homme, une sorte d'« âme animale de l'homme civilisé réprimée intérieurement⁶⁵ ». Selon Arlette Girault-Fruet, c'est cet « ensemble kaléidoscopique de mythes⁶⁶ » qui, de l'Antiquité à la Renaissance, conditionna le regard des voyageurs et explorateurs des xvi^e et xvii^e siècles qui, comme Edward Tyson, Olfert Dapper, Louis le Comte,

60. Jouslin de Lasalle, « Souvenirs dramatiques. Théâtre de la Porte Saint-Martin », *Revue française*, Paris, Bureaux de la Revue française, 1 mai 1858, p. 507.

61. Joseph Méry, *La Vie fantastique*, Paris, Lévy frères, 1864, p. 138.

62. Gabriel Lurieu et Edmond Rochefort, *op. cit.*, p. 12.

63. Élien, *La Personnalité des animaux*, Paris, Les Belles Lettres, 2001-2002, t. 1 ; Plinie, *Histoire naturelle*, édition de Stéphane Schmitt, Paris, Gallimard, 2013 ; Pausanias, *La Description de la Grèce*, Paris, Les Belles Lettres, 2009.

64. Horst Woldemar Janson, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, London, The Warburg Institute, 1952 [Leichtenstein, Kraus Reprint, 1976], p. 13-28.

65. Nous traduisons : [repressed "animal" soul of "civilized" animal] (Robert Cribb *et al.*, *op. cit.*, p. 128).

66. Arlette Girault-Fruet, « Les Gens de Premier. Le singe dans les récits de voyages effectués au xvii^e siècle en Afrique orientale et dans les îles de l'océan Indien », dans Florence Boulerie et Katalin Bartha-Kovács (dir.), *Le Singe aux xvii^e et xviii^e siècles. Figure de l'art, personnage littéraire et curiosité scientifique*, Paris, Hermann, 2019, p. 79.

François Leguat, Gautier Schouten ou Thomas Philips, déclarèrent avoir observé, au cours de leurs expéditions, l'attrance des singes pour les femmes, ainsi que l'existence d'êtres hybrides nés du commerce charnel entre eux. Le spectacle mettant en scène Mazurier-Jocko s'inscrivait en outre dans la lignée de tant d'autres productions théâtrales ayant pour protagonistes des singes qui, en raison de la forme polysémique et phalloïde de leur queue, s'élevaient, selon Nathalie Rizzoni⁶⁷, en figures indispensables de la littérature érotique. Ainsi, et bien que l'acteur ait incarné un singe sans queue, l'interaction exposée avec le public féminin rassembla toute une profusion de récits et d'images brossant le portrait du primate comme un animal lubrique et capable de susciter une passion contre nature chez la femme.

Toutefois, cette image classiquement perverse de l'animal et de celles qui, parmi le public féminin, entrent en contact physique avec lui est, en 1825, tamisée par une tournure plus romantique à travers la performance de Mazurier. Lorsque l'interprétation le conduit à interagir avec les femmes, le singe n'envahit pas l'espace du spectateur guidé par une nature hypersexuelle et débordante, mais plutôt en proie à une sorte d'amour galant. La presse ne cesse de se faire l'écho d'un épisode qui se déroula pendant une des représentations de la pièce, où Mazurier-Jocko serait tombé instantanément amoureux de celle qui deviendrait sa femme. Lors d'un de ses nombreux passages par les loges d'avant-scène, Mazurier remarqua dans un des fauteuils, une belle femme, « Mlle B. », qu'il n'hésita pas à approcher avec courtoisie afin de lui offrir une « fleur du Brésil⁶⁸ ». La femme serait retournée les jours suivants au théâtre et l'acteur, au milieu de la représentation, lui renouvelait son offrande, allant jusqu'à, au bout de quelques jours, lui offrir un bouquet. Cette interaction entre l'acteur et une femme du public aboutira, peu de temps après, à un mariage dûment sanctionné par l'Église en vertu de la profonde foi chrétienne de Mazurier⁶⁹.

Cette anecdote indique bien que la rupture avec le quatrième mur permet à Mazurier d'abandonner l'image du satyre classique afin de laisser le pas à celle d'un singe galant, plus conforme à l'esprit romantique de l'époque. Loin d'être considérée comme une interruption de la performance de Mazurier, sa rupture du quatrième mur pour offrir une fleur à la femme dont il tombe amoureux au premier coup d'œil semble pleinement intégrée au spectacle, au point de recueillir toute l'approbation du public marquée par de nombreux applaudissements. Dans un tel geste, on peut voir les signes d'une performance où ne demeure plus aucune trace des hominidés qu'évoquait Voltaire dans

67. Nathalie Rizzoni, « Une longue queue mais pas que... le singe dans les spectacles parisiens », dans Florence Boulé et Katalin Bartha-Kovács, *op. cit.*, p. 239-253.

68. Gérôme, « Courrier de Paris », *art. cit.*, p. 274.

69. *Id.*

Candide, courant à la poursuite de femmes en fuite, à la grande surprise de Cacambo. Au théâtre de la Porte Saint-Martin, Mazurier s'érige en une sorte d'animal amoureux, sensible à la beauté humaine, qui s'éloigne d'une généalogie de primates dominés par la luxure et susceptibles d'engendrer des unions monstrueuses avec des humains, tels qu'ils apparaissaient dans des œuvres contemporaines⁷⁰. Dans la lignée de l'« amour chaste et sentimental⁷¹ » que les chroniqueurs virent dans la Jocko femelle de Pougens comme une démonstration de son affection et de son éducatibilité, Mazurier transgresse les limites de la scène pour s'abandonner à une passion qui le fait aller plus avant dans son processus de conversion humaine. Ainsi, l'animal transgresse la barrière scénique tout en souhaitant rompre avec son animalité originelle, en s'immisçant entre des fauteuils où dominaient des sentiments propres aux humains.

Cette transgression touche néanmoins d'une façon complètement opposée la femme, objet de ses avances amoureuses. De même qu'une évidente pulsion zoophile se glissait dans les propos de ceux qui évoquaient les spectatrices interagissant avec Turco⁷², les chroniqueurs du siècle suivant jugèrent Mlle B. comme attirée en premier lieu par l'animal, et non par l'acteur qui l'incarnait. Eugène Guinot, dans *Le Petit courrier des dames*, soutient avec tact que la vision du singe mit brusquement un terme aux « chagrins d'amour » que vivait la jeune femme. « Dès que son regard eut rencontré Jocko » – remarquons que l'auteur n'indique pas le nom du comédien mais bien celui du singe – « les tristes pensées de la belle affligée avaient fui comme par enchantement [...]. Étrange mobilité du cœur féminin ! Irrésistible puissance de la bizarrerie »⁷³. Le coup de foudre s'accompagnerait d'une offrande de bonbons, ainsi que d'un contact direct, ce qui confirmait la croyance selon laquelle il s'agissait bien d'un animal, plutôt que d'un homme : « Mlle X l'arrêta, lui présenta le sac de bonbons, et pendant que Jocko croquait les dragées, elle se mit à le flatter de sa blanche main, comme elle eût caressé son épagneul, sans songer qu'il y avait un homme cousu dans cette peau de singe⁷⁴. » L'interaction entre eux durerait jusqu'au moment où la jeune femme « offrit de l'épouser, et il accepta », chose étrange, comme le souligne Guinot puisque « tout fut conclu

70. C'est le cas, par exemple, de *Monkey Island, or Harlequin and the Loadstone Rock* (1824), dans laquelle l'auteur, Samuel James Arnold, évoque le viol d'une femme par un orang-outang.

71. *Bulletin de la société historique du VI^e arrondissement de Paris*, 1 janvier 1909, p. 241.

72. À propos de la lubricité du singe et de la femme lors des spectacles de Nicolet, cf. Ignacio Ramos-Gay, « Le "singe de Nicolet" : animalité, féminité et voyeurisme interspécifique dans le théâtre de la foire (1760-1768) », *Studi Francesi*, à paraître en 2022.

73. Guinot, « Jocko », *op. cit.*, n. p.

74. *Id.*

sans que Mlle X eût vu son fiancé autrement que sous le masque et dans la peau du singe Jocko »⁷⁵.

Le récit ci-dessus souligne à quel point l'imaginaire culturel de l'époque admet la possibilité d'une attirance physique zoophile entre une femme et un animal. Les chroniques justifient cette passion en vertu des origines de la jeune fille, née au Brésil, patrie d'origine, pour certains, du singe incarné par Mazurier. Jocko apparaissait ainsi en réminiscence non seulement de l'origine géographique, mais aussi biologique, de la femme, ce qui expliquait sa proximité avec l'animal. À une époque où sauvage et hominidé sont considérés comme des synonymes⁷⁶, l'attirance pour un animal que les chroniques attribuent à celle qui deviendrait l'épouse de l'acteur suggère une sorte de régression vers un état naturel. Ainsi, à l'opposé du quadrumane, la femme se déshumanise par son contact avec le singe, tandis que celui-ci s'élève par rapport à son espèce, et s'humanise. La rupture du quatrième mur favorise donc un mouvement de balancier entre l'amour galant, caractéristique d'une société qui civilise l'animal, et un autre de nature plus sauvage et viscérale, susceptible d'animaliser l'humain, associé, dans l'imaginaire du public, à des latitudes plus chaudes.

En conclusion, l'interprétation que fit Mazurier de Jocko sut parfaitement réunir les questions culturelles de l'époque au moyen de la reformulation des conventions théâtrales inhérentes à l'espace scénique. La transgression des limites physiques de la scène permit de la paver d'une nouvelle signification où le concept de culture perdait son sens au profit de la soudaine émergence d'un espace naturel dominé par l'animal, et dont le spectateur se découvrait victime improvisée. Les chroniqueurs de l'époque avaient pour objectif prioritaire le public féminin ; ils voyaient en lui une mise à jour des pulsions zoophiles décrites dans des récits de voyages antérieurs. En ce sens, Mazurier sut, au moyen de son jeu d'acteur, redéfinir les paramètres régissant le rôle du singe lubrique pour l'adapter à la nouvelle sensibilité romantique. La profonde impression dont ses sauts et autres acrobaties hors de la scène imprégnèrent le public anticipe les expériences immersives actuelles dans lesquelles le spectateur entre en contact direct avec des animaux sauvages de manière inattendue, indifférents aux codes sémiotiques inhérents à l'espace de représentation. Si pour Mazurier briser le quatrième mur signifia accorder davantage de véracité au rôle incarné, c'est surtout parce qu'il sut lire l'ambiguïté qui sourdait dans la considération de l'animal inapprivoisé à l'époque, à mi-chemin entre l'irrépressible sauvage et le potentiellement civilisable. Quel meilleur reflet de

75. *Id.*

76. Geoffroy de Saint-Hilaire affirme dans son cours d'*Histoire naturelle des mammifères* que « ce singe, d'un noir foncé, ressemble surtout aux nègres qui habitent, comme lui, les forêts du Soudan » (*La Démocratie pacifique, op. cit.*, n. p.).

l'appropriation culturelle de la figure du singe sauvage, au-delà du quatrième mur qui le sépare du spectateur, que la myriade de produits dérivés du spectacle⁷⁷ qui confirment la consolidation d'une industrie théâtrale où le spectacle, à l'instar de l'animal, devint objet de consommation, commercialisé et médiatisé par et pour le spectateur.

Références

- BACHAUMONT, Louis Petit de, *Mémoires secrets*, Paris, Adolphe Delahays, 1859 [1762-1787].
- BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Cerf (Passages), 1989.
- BLUM, Ernest, « Journal d'un vaudevilliste », *Le Gaulois*, 30 juin 1898, p. 1.
- BOERNER, Bruno et Christine FERLAMPIN-ACHER (dir.), « Introduction », *Femmes sauvages et ensauvagées dans les arts et les lettres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2021, p. 7-41.
- BOISTE, Pierre-Claude-Victor, *Dictionnaire universel de la langue Française*, Paris, Desray, 1803.
- BOULIERIE, Florence et Katalin BARTHA-KOVÁCS (dir.), *Le Singe aux XVII^e et XVIII^e siècles. Figure de l'art, personnage littéraire et curiosité scientifique*, Paris, Hermann, 2019.
- Bulletin de la société historique du VI^e arrondissement de Paris*, 1 janvier 1909.
- « Butin de la mode », *L'Élegant : journal des tailleurs*, 20 juin 1837, p. 164-165.
- CAIN, Georges, *Anciens théâtres de Paris*, Paris, E. Fasquelle, 1906.
- CHANCEREL, Léon, *Les Animaux au théâtre*, Paris, Presses d'Île de France, 1949.
- CLAEYS, Prosper, *Histoire du théâtre à Gand*, Gand, J. Vuylsteke, 1892, t. 2.
- CLÉMENT, Jean-Marie Bernard et Joseph DE LA PORTE, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Chez la Veuve Duchesne, 1775.
- CONNOLLY, Thomas F., « Neither Fallen Angel nor Risen Ape. Desentimentalizing Robert Smith », dans Michael Y. BENETT et Benjamin D. CARSON, *Eugene O'Neill's One-Act Plays. New Critical Perspectives*, New York, Palgrave, 2012, p. 145-161.
- CRIBB, Robert, Helen GILBERT et Helen TIFFIN, *Wild Man from Borneo: A Cultural History of the Orangutan*, Honolulu, University of Hawai Press, 2014.
- ÉLIEN, *La Personnalité des animaux*, Paris, Les Belles Lettres, 2001-2002, t. 1.
- ESQUIROS, Alphonse, « Le jardin des plantes. La ménagerie et les serres », *Revue de Paris*, 1 janvier 1843, t. 8, p. 82-113.
- FREYDEFONT, Marcel, « Les contours d'un théâtre immersif (1990-2010) » [en ligne], *Agôn. Revue des arts de la scène*, n° 3 (2010) [<https://doi.org/10.4000/agon.1559>].
- GÉRÔME, « Courrier de Paris », *L'Univers illustré, journal hebdomadaire*, 3 mai 1879, p. 274-275.
- GUINOT, Eugène, « Jocko », *Petit courrier des dames. Modes, littérature, beaux-arts, théâtres*, 10 mars 1850, n. p.

77. Son succès déclencha une sorte de mode « façon jocko », incarnée dans toute sorte d'articles, du pantalon à l'éventail, en passant par des robes, des manteaux, des étoffes, voire le pain Jocko (Jules Claretie, « Revue théâtrale », *La Presse*, op. cit., n. p.).

- HAITZINGER, Nicole, « Quasimodo or the Sublime Monster », dans Claudia JESCHKE *et al.*, *Les Choses espagnoles. Research into the Hispanomania of the 19th-Century Dance*, Munich, Epodium Verlag, 2009, p. 58-79.
- H. B. G., « Théâtre de la Porte Saint-Martin », *Annales de la littérature et des arts*, Paris, Bureau des Annales, 1825, t. 19, p. 121-122.
- HÉROS, Eugène, « Jocko. Mazurier », *La Rampe*, 11 février 1922, p. 14-15.
- INCE, Bernard, « “Monsieur Gouffe”, Man-Monkey: An Early Icon of the Illegitimate Theatre », *Theatre Notebook*, vol. 74, n° 2 (2020), p. 99-134.
- JANSON, Horst Woldemar, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, London, The Warburg Institute, 1952 [Leichtenstein, Kraus Reprint, 1976].
- JARRASSE, Bénédicte, « Corps-machines à l'Opéra : l'imaginaire scientifique dans les écrits sur la danse (1830-1860) », *Arts et Savoirs*, n° 16 (2021).
- La Chronique musicale. Revue bimensuelle de l'art ancien et moderne*, 15 juin 1876, vol. 11.
- La Démocratie pacifique*, 2 décembre 1844, n. p.
- LAJOINIE, María-Teresa, « Introduction », *Jocko o el mono de Brasil*, traduction de Natalia Urabayen, Madrid, Asociación de Directores de Escena, 2019, p. 25-29.
- La Pandore. Journal des spectacles, des mœurs, des arts, des lettres et des modes*, 18 mars 1825.
- La Presse*, 29 octobre 1877, n. p.
- LASALLE, Jouslin de, « Souvenirs dramatiques. Théâtre de la Porte Saint-Martin », *Revue française*, Paris, Bureaux de la Revue française, 1 mai 1858, p. 504-512.
- Le Constitutionnel*, 21 mars 1825.
- Le Courrier de la Rochelle*, 26 janvier 1878.
- Le Courrier du Gard*, 27 janvier 1834.
- Le Globe*, 26 mars 1825.
- Le Journal du commerce de la ville de Lyon*, le 19 juin 1825.
- Le Nouvelliste*, 9 août 1853, n. p.
- « Lettre de Paris », *Les Nouvelles*, 13 juillet 1923, n. p.
- Le Voleur illustré*, 11 décembre 1884.
- L'Indépendant*, 19 mai 1836.
- , 19 novembre 1835.
- LURIEU, Gabriel et Edmond ROCHEFORT, *Jocko ou le singe du Brésil. Drame en deux actes, à grand spectacle, mêlé de musique, de danses et de pantomime*, Paris, Quoy, 1825.
- MARTIN, Isabelle, *L'Animal sur les planches*, Paris, Champion, 2007.
- MILLER, Rebecca, *Jacob's Folly*, New York, Farrar, Strauss & Giroux, 2013.
- MÉRY, Joseph, *La Vie fantastique*, Paris, Lévy frères, 1864.
- New Monthly Magazine*, December 1st 1825.
- PAUSANIAS, *La Description de la Grèce*, Paris, Les Belles Lettres, 2009.
- PLINE, *Histoire naturelle*, édition de Stéphane Schmitt, Paris, Gallimard, 2013.
- POUGIN, Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot et Cie., 1885.

- RAMOS-GAY, Ignacio, « Le “ singe de Nicolet ” : animalité, féminité et voyeurisme interspécifique dans le théâtre de la foire (1760-1768) », *Studi Francesi*, à paraître en 2022.
- , « “Des singes, c’était le narcissé” : class, imitation and performing monkeys in late-eighteenth century Paris », *Studies in Theatre & Performance*, vol. 38, n° 2 (2018), p. 130-148.
- RÉVILLON, Tony, « Jocko, ou le Singe du Brésil », *La Petite Presse*, 28 décembre 1869, p. 1-2.
- SNIGUROWICZ, Diana, « Sex, Simians, and Spectacle in Nineteenth-Century France; Or, How to Tell a “Man” from a Monkey », *Canadian Journal of History / Annales canadiennes d’histoire*, vol. 34, n° 1 (avril 1999), p. 51-81.
- SURGER, Anne, *Scénographies du théâtre occidental*, Paris, Armand Colin, 2010 [2^e édition].
- « Théâtre de la Porte Saint-Martin. Première représentation de *Jocko*, pièce en deux actes », *Le Journal de Paris*, 17 mars 1825, p. 2.
- THIMONIER, Victor, « Débordements scénographiques. Expériences de franchissement du seuil au théâtre », *Nouvelle Revue d’esthétique* n° 20 (2017), p. 61-76.
- WINTER, Hannah, *Le Théâtre du merveilleux*, Paris, Perrin, 1962.



Traverser le « quatrième mur ». Bocage, citoyen comédien

OLIVIER BARA

Créateur à la scène de Didier dans *Marion Delorme* de Victor Hugo (1831), des personnages éponymes d'*Antony* de Dumas (1831) et de *Diogène* de Félix Pyat (1846) ou encore du Père Rémy dans *Claudie* de George Sand (1851), le comédien Bocage (Pierre François Touzé, dit Bocage [1799-1862]) est l'une des figures majeures du théâtre romantique français. Il partagea la vedette avec Marie Dorval et rivalisa avec Frédérick Lemaître par sa figuration originale du héros en lutte contre les fatalités sociales et politiques. Bocage illustre le jeu romantique, fondé sur de troublantes identifications entre rôles et vie personnelle¹ : à la violence des combats joués sur scène, dans *Ango* de Félix Pyat (1835) ou *Le Riche et le Pauvre* d'Émile Souvestre (1837), répond l'engagement républicain du comédien, ancien tisserand, issu du milieu ouvrier rouennais, porteur d'une conception romantique de l'artiste – ce dernier serait doté d'une vocation morale ou sociale régénératrice. Aussi Bocage illustre-t-il à sa manière une pratique politique des relations entre scène et salle au cours de la représentation théâtrale. S'il adopte un jeu mimétique, soignant la composition de chacun de ses rôles, bâtard révolté chez Dumas (*Antony*), roi Philippe-Auguste chez Ponsard (*Agnès de Méranie*, 1846), vieux moissonneur octogénaire chez Sand (*Claudie*) ou même Molière pour la même dramaturge (*Molière*, 1851), Bocage fragilise l'édifice symbolique du « quatrième mur » par le dialogue noué avec le public, plus souvent par l'art de suggérer de possibles applications politiques de la fiction jouée au monde contemporain. Aux improvisations débridées de son collègue et rival Frédérick Lemaître dans ses incarnations de Robert Macaire,

1. Voir Olivier Bara, Mireille Losco-Lena et Anne Pellois (dir.), *Les Héroïsmes de l'acteur au XIX^e siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon (Théâtre et société), 2014.

2. Nous plaçons entre guillemets l'expression « quatrième mur » pour rappeler qu'elle n'est guère utilisée avant la fin du XIX^e siècle, même si l'idée d'une séparation symbolique entre scène et salle est formulée par Diderot dès le milieu du XVIII^e siècle. Voir Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaire de France (Perspectives littéraires), 1998.

offrant au public un défolement libérateur³, Bocage répond par une pratique que l'on dirait plus militante, si l'on ne craignait l'anachronisme. Certes, traverser le « quatrième mur » n'est toutefois pas sans risque, pour le comédien lui-même mais aussi pour l'art dramatique, ramené aux circonstances étroites du moment social. Toutefois, la séance théâtrale est alors, ne l'oublions pas, le seul espace collectif où peut s'esquisser une vie civique.

Droit de réponse

Dans un contexte général de surveillance étroite des théâtres par le pouvoir, la séparation symbolique entre scène et salle, et l'indifférence des acteurs à l'égard des spectateurs réclamée par Diderot ou Stendhal, ont une fonction moins esthétique que politique. Il s'agit d'assurer la tranquillité de la représentation théâtrale et d'éviter que la scène ne se transforme en tribune. Le seul moment autorisé d'abolition du « quatrième mur » est celui des saluts au public, que préparent, dans un vaudeville, les couplets finaux d'adresse à la salle. Est alors consacré le droit pour les acteurs en tant que tels de s'adresser aux spectateurs autrement que par les apartés de leurs rôles, jeu de double énonciation théâtrale qui n'abolit pas la fiction jouée. Les saluts intègrent rituellement, lors des premières représentations, la proclamation du nom du ou des auteurs par l'un des comédiens de la troupe. Les comptes rendus de presse relatent brièvement ce geste, dévoilant à leur tour le nom des dramaturges comme celui du comédien chargé de l'énoncer, et évaluent à l'occasion la réaction de la salle. Des incidents émaillent parfois la cérémonie des saluts à l'avant-scène ; leur médiatisation révèle alors leur caractère exceptionnel, fissure à l'intérieur d'un rituel institué et surveillé.

Bocage est à l'origine de quelques-uns de ces incidents, comme celui qui affecta la création de *Shylock*, d'après *Le Marchand de Venise* de Shakespeare, au théâtre de la Porte Saint-Martin le 2 avril 1830 :

Ce mélodrame a réussi ; on a demandé les auteurs, et cette curiosité a été l'occasion d'une scène bruyante et qui a duré près d'une demi-heure. M. Moëssard s'était d'abord présenté, mais le public a désiré que, pour recevoir l'expression de ses suffrages, M. Bocage vînt lui-même proclamer le nom des auteurs. Ce sont MM. Dulac et Dartois⁴.

3. Je me permets de renvoyer à mon article « Le rire subversif de Frédéric-Lemaître / Robert Macaire, ou la force comique d'un théâtre d'acteur » [en ligne], Revue en ligne *Insignis*, n° 1, p. 9-23 [https://www.academia.edu/7678163/Trans_Insignis_n_1_1]. Voir les travaux de Marion Lemaire, en particulier *Frédéric Lemaître : la construction d'un mythe. Du personnage théâtral au type social 1823-1848*, Paris, Honoré Champion, 2018.

4. *Messager des chambres*, 4 avril 1830 (article non signé). Les auteurs de *Shylock* sont Du Lac et Alboise selon l'édition de la pièce (Paris, Bezou, 1830).

L'anecdote révèle que Bocage, après plusieurs années passées dans la troupe de l'Odéon, accède à une notoriété nouvelle à la faveur de son arrivée à la Porte Saint-Martin. Lors des saluts, le public le consacre comme vedette, statut que la création d'*Antony* de Dumas impose définitivement l'année suivante. Le compte rendu de presse rappelle aussi que l'abolition du « quatrième mur » au moment des saluts n'offre pas la pleine liberté aux acteurs de nouer l'échange avec la salle : « Nous sommes informés que M. le commissaire de police du théâtre a dressé procès-verbal et signifié une citation au sujet de la réapparition de M. Bocage, contrairement aux règlements qui s'y opposent⁵. » Et le journal de plaider la bonne foi et l'innocence du comédien qui n'a enfreint l'interdit de reparaitre devant le rideau que pour céder aux injonctions du public.

Bocage est souvent désigné comme « l'ami de Félix Pyat et de Ledru-Rollin », le « protégé de Lamartine⁶ ». Le comédien affiche en effet publiquement ses convictions républicaines. Il publie, par exemple, après une brève arrestation qu'il juge injustifiée, une lettre ouverte dans la presse et la signe : « Bocage, artiste de la Porte Saint-Martin, décoré de Juillet⁷. » En 1848, il se porte candidat aux élections à l'Assemblée constituante pour le département de la Seine, fort du parrainage de Lamartine. L'affiche de sa candidature proclame :

Citoyens, / J'accepte la candidature qui m'a été offerte, et j'ose vous demander vos suffrages. Je répondrai à toutes les interpellations que vous me ferez l'honneur de m'adresser ; je vous dirai ma vie privée et publique ; je vous donnerai toutes preuves (vous devez toujours les exiger), et vous jugerez si le passé peut répondre de l'avenir. / Salut et fraternité. / BOCAGE. / 19^{bis} rue Madame⁸.

Si Bocage n'est pas élu, c'est bien avec son nom d'artiste qu'il tente de faire son entrée en politique : sa conception de la loyauté républicaine suppose l'adjonction de la vertu du citoyen à la probité du comédien. Aucun mur ne sépare plus

5. *Messenger des chambres*, 4 avril 1830.

6. Georges Monval et Paul Porel, *L'Odéon : histoire administrative, anecdotique et littéraire du second Théâtre-Français*, Paris, A. Lemerre, 1876, t. II, p. 306. Le dramaturge républicain Félix Pyat sera élu à l'Assemblée constituante de 1848, exilé sous le Second Empire, élu au Conseil de la Commune de Paris en 1871. Alexandre-Auguste Ledru-Rollin organise la campagne de banquets républicains sous la monarchie de Juillet et sera ministre de l'Intérieur du gouvernement provisoire après la révolution de 1848, tandis qu'Alphonse de Lamartine sera ministre des Affaires étrangères. *Bocage, comédien. Le Théâtre ou la République*, tel est le titre provisoire de l'ouvrage que je prépare, consacré à cette figure importante de la scène romantique. Je me permets de renvoyer aussi à mon article « Bocage, comédien et directeur de l'Odéon, face à la censure politique (1830-1850) » [en ligne], *Romanticismi, la rivista del CRIER*, vol. 3 (2018), p. 133-155 [<https://doi.org/10.13136/2465-2393/131>].

7. Bocage, *Le National*, 15 juillet 1831 ; Bocage, *La Tribune des départements*, 17 juillet 1831.

8. Affiche conservée à la Bibliothèque nationale de France, Départements des arts du spectacle, Fonds Rondel, Dossier Bocage.

l'acteur, censé s'effacer derrière ses rôles pour animer des fictions scéniques, et l'homme engagé dans la vie civique de son temps.

Une telle superposition des identités se constate chez Bocage bien avant la révolution de 1848. Un dialogue s'installe entre le comédien, délaissant son personnage et sortant de la fiction, et le public, de part et d'autre de la rampe, lorsqu'à une interpellation des spectateurs répond l'acteur. Lors de la première de *Don Juan de Marañá* d'Alexandre Dumas, à la Porte Saint-Martin au printemps 1836, la représentation est un temps suspendue, selon le récit médiatique de la soirée :

Comme ce n'était pas un public exclusivement composé d'amis ou de séides disciplinés qui assistait à la première représentation de *Don Juan de Marañá* (ainsi que l'attestent 2800 fr. de recettes), quelques spectateurs se sont permis de trouver que M. Bocage ne parlait pas toujours assez haut pour être entendu distinctement ; on lui a donc crié : *Plus haut ! plus haut !* comme on le crie quelquefois dans nos assemblées législatives à un noble ou honorable orateur. M. Bocage a très mal pris cette interruption : il faut convenir que la salle était un peu bruyante, et c'est sans doute ce que M. Bocage a voulu dire en répondant à des interrupteurs si exigeants, *qu'ils n'y mettaient pas beaucoup de bonne volonté*. À cela le parterre et la galerie ont répliqué par quelques coups de sifflets ; mais don Juan, qui commençait le cours de séductions dont se compose la pièce, a été plus fier que le diable de Milton qui, dans le *Paradis perdu*, est tout honteux d'être reçu au bruit de ces instruments impolis, lorsqu'il revient de faire pécher notre mère Ève. Don Juan a défié les siffleurs et leur a jeté au visage la phrase philosophique qu'un *acteur n'a pas perdu sa dignité d'homme et ses droits de citoyen*⁹.

L'article met au jour un ensemble de discours et de représentations du temps, à commencer par l'assimilation de la salle de théâtre à une assemblée politique où chacun peut être tour à tour auditeur et orateur. Le rappel de la qualité de citoyen acquise par le comédien renvoie à la Révolution française¹⁰ et à la condition dont jouit désormais l'artiste dans la société nouvelle. Un conflit de souverainetés émerge alors, issu du passage de l'Ancien Régime au régime

9. *L'Impartial*, 2 mai 1836 (article signé « A. »). Les faits sont confirmés par un rapport du préfet signalant que « l'acteur Bocage, chargé du principal rôle de cet ouvrage, s'est permis d'abandonner son personnage, pour répondre d'une manière inconvenante au public qui l'invitait à parler plus haut. Ce n'est pas, à ce qu'il paraît, la première fois que cet acteur tient une pareille conduite ». Cité par Odile Krakovitch, *La Censure théâtrale (1835-1849). Édition des procès-verbaux*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 226.

10. Le décret de l'Assemblée nationale du 24 décembre 1789 stipule, à côté de l'octroi de la citoyenneté aux « non catholiques » : « il ne pourra être opposé à l'éligibilité d'aucun citoyen, d'autres motifs d'exclusion que ceux qui résultent des décrets constitutionnels », ce qui intègre de fait les comédiens dans l'espace civique. Voir Philippe Bourdin, « Liberté pour le théâtre, citoyenneté pour les comédiens (1789-1792) » [en ligne], *La Révolution française*, n° 21 (2021) [https://doi.org/10.4000/lrf.5809].

d'égalité civile : la souveraineté du parterre, autorisée à sanctionner ceux qui le divertissent, s'arrête où commence l'égalité du comédien citoyen. La suite de l'article énonce les termes du débat :

Il s'est trouvé heureusement des esprits plus froids qui ont rappelé aux plus fougues que le dogme de la souveraineté du peuple avait un peu fait tort au dogme de la souveraineté du parterre, que M. Bocage était un artiste très estimable dans sa vie privée, un bon camarade, qui avait même des *amis politiques* parmi les jeunes gens, et qu'enfin il savait très bien défendre sa dignité hors la scène¹¹.

Aussi le journaliste donne-t-il raison à Bocage, non sans lui reprocher son excès d'orgueil – accusation qui poursuit le très susceptible acteur pendant toute sa carrière.

La partie de la presse qui se montre favorable à Bocage perçoit dans la passion républicaine du citoyen le foyer de la flamme du comédien. Ainsi, lors de la reprise de *Pinto* de Louis Lemerrier en 1834, *Le Charivari* convoque l'homme Bocage (ou plutôt Pierre François Touzé) autant que l'artiste, émanation et porte-voix de son public :

[I]mitons la foule qui a tant applaudi aux belles et patriotiques inspirations de son grand acteur ; la foule qui trépignait d'enthousiasme quand Bocage, le pistolet d'une main et la montre de l'autre, attendait l'heure de donner le signal aux conjurés¹² ; et quand il prononçait, avec cette énergie que l'acteur ne peut emprunter qu'à la conscience du citoyen, ces foudroyants anathèmes que le parterre, en les applaudissant comme des allusions, a su envoyer à leur adresse¹³.

Ce jeu d'allusions, par lequel s'active un sous-texte de la pièce, instaure un dialogue subreptice avec la salle, de part et d'autre du « quatrième mur ».

Un théâtre d'applications

« Coup de pistolet au milieu d'un concert », selon la célèbre métaphore de Stendhal¹⁴, l'allusion politique engage de possibles applications à la situation sociale du moment. Elle constitue le principal moyen de contourner la censure

11. A., *L'Impartial*, 2 mai 1836.

12. Il s'agit de la fin de l'acte IV, scène où Pinto surveille sa montre puis tire un coup de pistolet au moment où sonne l'horloge de la place, signal de l'insurrection : « Et cette minute sera mortelle à la tyrannie d'un siècle ! » (Louis Lemerrier, *Pinto ou la Journée d'une conspiration*, *Le Théâtre de Louis Lemerrier entre Lumières et romantisme*, édition de Vincenzo De Santis Paris, Classiques Garnier, 2015, acte IV, scène XIV, p. 605). Nous revenons, *infra*, sur cette pièce jouée par Bocage.

13. « Théâtre de la Porte Saint-Martin. *Pinto*, drame en cinq actes de M. Lemerrier », *Le Charivari*, 21 novembre 1834, p. 1-2, article signé « F. P. » (Félix Pyat ?).

14. La métaphore du coup de pistolet se trouve dans *Racine et Shakespeare* en 1823, dans *Armance* en 1827, dans *Le Rouge et le Noir* (1830) et dans *La Chartreuse de Parme* (1839). Voir Pierre-Louis Rey, « Un paradoxe stendhalien : le coup de pistolet au milieu d'un concert »,

et de déjouer la surveillance des théâtres pour transformer ceux-ci en assemblées citoyennes. Le régime d'allusions ne suspend pas la fiction pour établir une communication directe entre scène et salle : le « quatrième mur » ne tombe pas puisque les acteurs n'oublient pas leur personnage et ne s'adressent pas au public sur un mode direct ; ils ne font qu'inviter les spectateurs à lire autrement la fiction jouée. Les applications affectent ainsi la réception en altérant le va-et-vient rapide entre l'illusion (la suspension volontaire de l'incrédulité) et la prise de distance face à l'action jouée¹⁵. Au lieu d'être appelé à s'absorber dans le monde joué sous ses yeux, le public est appelé à se percevoir dans son propre univers auquel l'allusion, cette trouée dans la performance illusionniste, le ramène momentanément. La fiction est dès lors perçue au mieux comme un détour, au pire comme un prétexte, pour donner à penser le réel sur un mode critique, dans la sécurité conférée par l'apparent maintien du mur imaginaire séparant scène et salle¹⁶. Les allusions les plus efficaces sont proférées *mine de rien* par les comédiens. Aussi constituent-elles une solution pour l'entretien d'un théâtre conçu comme assemblée politique tout en maintenant une dramaturgie fondée en apparence sur l'interprétation mimétique et illusionniste devant la rampe.

Le jeu peut être dangereux pour le comédien dès lors que les représentations sont placées sous la surveillance de la police des théâtres. Le *Journal du commerce* du 17 juin 1832 évoque le mandat d'amener lancé contre Bocage après un incident lors d'une représentation de *La Tour de Nesle*, un spectateur ayant réagi à haute voix à une possible application. L'intervention du directeur de la Porte Saint-Martin, Harel, aurait permis à Bocage de continuer à jouer le rôle de Buridan, mais sous surveillance étroite¹⁷. Le pouvoir peine pourtant à empêcher, par la répression, les contournements de la censure de la part des comédiens. Car leurs improvisations libèrent du texte autorisé et leurs inflexions de voix peuvent se faire insinuantes. Dans son étude pionnière sur la censure théâtrale au XIX^e siècle, Odile Krakovitch rappelle que le censeur Victor Hallays-Dabot (membre de la commission d'examen des ouvrages dramatiques au ministère des beaux-arts) se plaignait qu'après le rétablissement de la censure en 1835, comme avant 1830, « on ait négligé d'établir une pénalité facilement applicable pour les comédiens qui auraient rétabli le texte supprimé

dans Corinne Grenouillet et Éléonore Reverzy (dir.), *Les Paradoxes du politique*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2010, p. 43-55.

15. « Entre illusion et dénégation, c'est donc toute une économie du plaisir théâtral qui se joue » (Florence Naugrette, *Le Plaisir du spectateur de théâtre*, Rosny-sous-Bois, Bréal [Le Plaisir partagé], 2002, p. 80).

16. « [T]oujours, quelle que soit la proximité de l'acteur par rapport au spectateur, et même s'il feint de lui adresser directement la parole, ce dernier ne peut manquer de rétablir instinctivement entre eux une rampe imaginaire » (*ibid.*, p. 67).

17. Voir aussi, à propos du même incident, le *Messager des chambres* du 17 juin 1832.

ou, par des jeux de scène improvisés, altéré le sens d'une pièce¹⁸ ». Bocage peut ainsi se vanter devant la Commission des théâtres du Conseil d'État en 1849 d'avoir multiplié par ses intonations ou ses mimiques les adresses indirectes à la salle, appelée à décrypter les allusions émises. Bocage en donne un exemple tiré de son interprétation de *Don Juan de Marañna* de Dumas :

[U]ne femme demande à Don Juan s'il est généreux. Don Juan répond : « Comme le roi d'Espagne ». Quand on représenta cette pièce, je jouai le rôle de Don Juan. Je disais : « Comme le roi... d'Espagne », et il y avait, dans la simple inflexion de ma voix, quelque chose qui créait une allusion au roi des Français. Toute la salle partait d'un éclat de rire homérique. Certes, la censure n'eût pu prévoir une telle allusion¹⁹.

Le public, disposé à *entendre* l'intention satirique, se fait par son rire co-auteur du spectacle. On sait aussi, par les procès-verbaux de la censure, que Bocage rétablit illégalement des passages censurés, comme cette phrase prononcée dans *Le Riche et le Pauvre* d'Émile Souvestre : « Puisqu'il est ces crimes que la loi humaine ne peut atteindre, mon bras fera office de Dieu²⁰. »

Une pièce créée par Bocage au théâtre du Gymnase en août 1840 semble constituer la mise en abyme de son art de la fronde scénique : *Mégani ou les Comédiens du grand-duc*, vaudeville en deux actes de Dubois d'Avesnes, a été écrit sur mesure pour Bocage afin de former le pendant de *Kean* composé par Dumas pour Frédéric Lemaître. Mégani, comédien au théâtre de Parme au XVIII^e siècle, « s'est permis d'ajouter à son rôle quelques allusions blessantes pour le grand-duc ». Il doit s'exiler, d'autant que sa femme, également actrice, est courtisée par un membre de la cour. « Enfin Mégani, poursuivi de nouveau par la police du duc, se réfugie sur le théâtre même, où il se met à jouer un grand rôle dans une pièce qu'on jouait à cette heure-là. Le duc l'applaudit et lui pardonne, en destituant le perfide Ascalio »²¹. La représentation sur scène d'une inversion des rapports hiérarchiques entre comédiens et princes, bouleversant l'ordre matériel et symbolique de la cérémonie théâtrale, est perçue par le critique Jules Janin comme le symptôme d'une crise sociale et morale propre aux temps modernes :

18. Victor Hallays-Dabot, *Histoire de la censure théâtrale en France*, cité par Odile Krakovitch, *op. cit.*, p. 63-64.

19. Discours de Bocage devant le Conseil d'État, cité par Odile Krakovitch, *ibid.*, p. 722.

20. La pièce est momentanément interdite le 3 février 1837, avant que le directeur de la Porte Saint-Martin, Charles Jean Harel, n'obtienne l'autorisation de reprise. D'après le procès-verbal reproduit par Odile Krakovitch (*ibid.*, p. 229).

21. Gérard de Nerval, feuilleton de *La Presse*, 31 août 1840, *Œuvres complètes*, édition dirigée par Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1989, t. I, p. 641. Charles-Hippolyte Dubois, dit Dubois d'Avesnes ou Dubois-Davesnes, fut d'abord comédien et joua avec Bocage.

[N]ous avons fait du beau le laid, du laid le beau, du grand seigneur le comédien, du comédien le grand seigneur. Pendant que l'on vous montre Kean, pris de vin, qui insulte publiquement, du haut de son théâtre, le prince de Galles et les plus grands seigneurs de l'Angleterre, voici Mégani, qui accable de ses quolibets, de ses bons mots, de sa mauvaise humeur, monseigneur le duc de Parme²².

Le franchissement du « quatrième mur » par le comédien de la fiction est ici perçu dans sa dimension politique, tout comme l'inversion des polarités morales dans le drame moderne. La très ultra *Gazette de France* tente d'ailleurs, à propos de ce même *Mégani*, de rétablir l'ordre ancien, soit l'absolue souveraineté du parterre :

Mégani est une fort méchante pièce, fausse et ridicule de tout point, qui a été faite pour Bocage, mais pas le moins du monde pour le public, qui pourtant est quelque chose au théâtre, car si les acteurs déblasonnent les écussons des gentilshommes et détruisent les rois, il y a au moins un monarque qu'ils devraient respecter, sa majesté le parterre²³.

Bocage est à l'origine de la reprise à la Porte Saint-Martin, couronnée par un immense succès, de la comédie historique de Lemerrier, *Pinto ou la Journée d'une conspiration* qu'avait jouée avant lui le grand Talma. Par son audace esthétique et politique, la pièce succède en son temps au *Mariage de Figaro* de Beaumarchais. Elle met en scène la révolution portugaise de 1640 contre les Castillans et l'intronisation du duc de Bragance devenu Jean IV de Portugal, dit Jean le Restaurateur. D'abord interdite sous le Directoire car jugée monarchiste, la comédie a été donnée à sept reprises au Théâtre-Français à partir du 22 mars 1800, avant d'être retirée de l'affiche : « Au lendemain de la Révolution, une pièce qui mettait en scène la restauration d'un monarque légitime ne pouvait guère être appréciée par Bonaparte qui pensait déjà à l'Empire²⁴. » En dehors du désir de se mesurer à la légende de Talma, Bocage a été attiré par les potentialités politiques d'une pièce dont plusieurs répliques sont susceptibles, en 1834, de traverser le « quatrième mur » en abolissant la distance historique et géographique qui sépare la fiction de la réalité sociale du public. Dans la version remaniée par Lemerrier pour ces représentations de 1834, Pinto évoque ainsi « des chansons pour exalter, des libelles pour aigrir ; de chauds orateurs pour fixer les irrésolus [...] surtout force écrits défendus, afin qu'on se les arrache²⁵ » – le sous-texte est prêt à être exploité par la salle. Il

22. Jules Janin, *Histoire de la littérature dramatique*, Paris, Michel Lévy, 1853, t. II, p. 269. Le feuilletton, signé « H. de J. » de *La France* (29 août 1840), note à propos de la même pièce : « Bocage a tiré un grand parti du rôle d'un comédien radical. »

23. *Gazette de France*, 2 septembre 1840, feuilletton signé « N. »

24. Vincenzo De Santis, dans Louis Lemerrier, *Le Théâtre de Louis Lemerrier entre Lumières et romantisme*, op. cit., p. 244.

25. Louis Lemerrier, *Pinto*, op. cit., acte I, scène XI, p. 505.

en va de même du monologue de Pinto à l'acte III: « [À] bas Philippe!... Oui, signaux déployés... paix aux bourgeois... justice et bonheur au peuple... là, est le point d'union générale... [...] On vous apprendra, mes chers Castillans, à vous gorger d'or et de puissance aux dépens des Portugais! Qu'êtes-vous? Des fondés de pouvoir qui mangent notre bien²⁶. » Comme l'a étudié Vincenzo De Santis, Bocage joue sur la plasticité de la comédie de Lemer cier pour faire naître en contexte des significations nouvelles:

Bocage se fit le porte-parole du mécontentement général et le public voyait clairement, derrière la figure de Philippe II d'Espagne, absent de la scène mais décrit comme un tyran éloigné, une critique de la monarchie française contemporaine: voilà qu'une pièce perçue comme philo-monarchiste en 1800 était désormais accusée d'anti-orléanisme²⁷!

Louis-Philippe perce sous Philippe II tandis que le public voit dans le personnage du secrétaire Vasconcellos une charge contre le ministre Adolphe Thiers. Vasconcellos et Pinto se livrent ainsi à un jeu éloquent de stichomythies: « VASCONCELLOS: [...] les Portugais n'ont aucun égard aux soins que je me donne à les maintenir dans le repos. / PINTO: Dans la léthargie. / [...] VASCONCELLOS: À régler la recette des fonds publics. / PINTO: Pour vos dépenses secrètes²⁸. » Alors que les autorités ont cherché à éviter de telles applications en faisant supprimer les mots « À bas Philippe », susceptibles de provoquer les acclamations des spectateurs opposés à Louis-Philippe, Bocage redouble d'expressivité dans son jeu afin d'inviter le public à lire le sous-texte politique qu'il était tout disposé à saisir:

Par ce jeu exagéré, caricatural, l'acteur témoignait de son indignation et chaque pause, chaque geste, semblaient marquer un passage retranché par les ciseaux de la censure. [...] Le jeu de Bocage chargeait le texte d'une dimension métathéâtrale nouvelle, dans la mesure où il en signalait les passages injustement mutilés²⁹.

La presse rend compte de cette interprétation sur-expressive au point d'en être anti-illusionniste. Peut-être pouvons-nous la qualifier d'épique à cause du récit tacite dont elle est porteuse, en contrepoint du drame joué. Bocage, selon le *Journal des débats*, « jouit aussi de tous les avantages d'un corps plié en deux, d'une voix cassée, et d'une extrême facilité à tomber en convulsions sur la scène. Mais les cris touchants de Mme Dorval sont des hurlements quand Bocage les pousse, et l'inclinaison de son torse ressemble moins à une grâce qu'à une

26. *Ibid.*, acte III, scène XVII, p. 573.

27. Vincenzo De Santis, dans Louis Lemer cier, *Le Théâtre, op. cit.*, p. 245.

28. Louis Lemer cier, *Pinto, op. cit.*, acte II, scène VII, p. 527.

29. Vincenzo De Santis, dans Louis Lemer cier, *Le Théâtre, op. cit.*, p. 247.

infirmité³⁰». Peut-on qualifier ce jeu de « grotesque » et reconnaître ainsi sa capacité à briser la contemplation désintéressée de la belle fiction dramatique ?

Une autre pièce, création et non plus reprise, a suscité par son texte et par le jeu de Bocage une réception politique : *Ango* de Félix Pyat et Auguste Luchet, donné à l'Amigu-Comique le 29 juin 1835, peu de temps avant le rétablissement de la censure préalable au théâtre³¹. La préface de la pièce appelle à « renouer la chaîne des œuvres révolutionnaires » et célèbre Bocage, l'artiste confondu avec le citoyen « qui a nos convictions et qui est notre ami, qui honore autant qu'il illustre le métier de comédien³² ». Le drame historique met en scène la révolte de l'armateur de Dieppe Ango contre François I^{er}, gouvernant au nom de son bon plaisir et courtisant la femme du marin. Le monarque tombe en faiblesse face à l'épée d'Ango dans une scène qui va plus loin que *Le roi s'amuse* hugolien dans la représentation d'une royauté défaillante. La colère d'Ango est manipulée par le comte de Furstemberg, à qui le roi a ravi sa femme lors de la bataille de Pavie. L'œuvre fourmille d'allusions possibles, d'abord aux procès de mai 1835 contre les insurgés d'avril 1834. Il est question, dans la scène IV du deuxième tableau, de « centaine d'accusés » confrontés à « ces momies de juges » parmi lequel le juge Morin déclare : « Pour en finir plus vite, nous n'entendrons pas la défense³³. » La fiction historique est encore suspendue au profit de la référence à la situation politique du moment lorsqu'Ango déclare : « Je dis qu'à la cour du roi de France, il n'y a que lâcheté ; je dis que les nobles seigneurs qui la composent sont un ramas d'infâmes, ayant à leur tête le plus infâme de tous, le roi³⁴ ! » Quant au mot de la fin, il est laissé à Léonard de

30. « Théâtre-Français. Rentrée de Mme Dorval », *Journal des débats*, 8 janvier 1836, n. p., article signé « L.-V. ».

31. La censure, officiellement abolie depuis la révolution de Juillet, est rétablie le 9 septembre 1835 à la suite de l'attentat de Fieschi contre Louis-Philippe, le 28 juillet. Une circulaire du ministre de l'Intérieur Adolphe Thiers est envoyée aux directeurs de théâtre : « D'après la loi du 9 septembre courant, il vous est interdit de faire représenter aucune pièce sans avoir obtenu une autorisation préalable. Je vous invite donc à vouloir bien déposer au bureau des théâtres, dix jours au moins avant la première représentation, deux exemplaires exactement conformes et paginés sur le recto et le verso, des pièces nouvelles que vous aurez l'intention de faire jouer sur votre théâtre » (« Ministère de l'Intérieur. Division des beaux-arts. Bureau des théâtres. », *Journal des débats*, 13 septembre 1835, n. p.).

32. Félix Pyat et Auguste Luchet, préface d'*Ango*, Paris, Ambroise Dupont, 1835, p. II et XI. Voir Stéphane Arthur, « *Ango* ou la représentation du pouvoir à l'épreuve de la scène », dans Laurent Angard, Guillaume Cousin et Blandine Poirier (dir.), *Le Lys recomposé. La représentation des pouvoirs sous l'Ancien Régime dans la littérature fictionnelle du XIX^e siècle (1800-1850)*, actes du colloque organisé à l'université de Rouen en mars 2018, publications numériques du CÉRÉdI (ISSN 1775-4054), n° 22, 2019 [<http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?ango-ou-la-representation-du.html>].

33. *Ango*, op. cit., tableau II, scènes IV et V, p. 23, 25 et 27.

34. *Ibid.*, acte II, scène IV, p. 49.

Vinci: « Quel est donc le grand homme ici, du roi ou du matelot³⁵? » L'artiste phare de la Renaissance est chargée de prononcer une parole prédictive: il place à l'horizon de l'histoire, par-delà le temps de la fiction, le fait démocratique. Le dispositif scénique prévu pour le prologue de la pièce, joué avant le lever de rideau, à l'avant-scène prépare un tel jeu de dé-fictionnalisation. Il rend actif l'espace du bord de scène: y évolue un crieur public s'adressant à un auditoire à la fois imaginaire, maintenu hors-scène, et bien réel – la salle de l'Ambigu-Comique: « Parisiens, voilà ce qui vient de paraître! C'est la nouvelle ordonnance du roi, sur la bulle du pape. Voilà ce qui vient de paraître! » Bocage s'intègre parfaitement au dispositif dramatique mis en place par les auteurs, mais, à lire les comptes rendus de presse, son jeu commencerait à lasser, comme sa prétention à occuper le centre de l'action pour en orienter le sens: « Bocage a joué avec énergie, avec trop d'énergie, le rôle d'Ango », déplore *Le Constitutionnel*, suggérant que les « hautaines exigences » de l'acteur seraient responsables du déséquilibre de la pièce où « le rôle d'Ango efface presque tous les autres »³⁶. C'est la presse ultra qui proteste avec le plus de force contre les allusions politiques et en appellent à refermer la boîte scénique derrière son « quatrième mur » grâce à la vérité humaine et historique conférée aux fictions dramatiques: « [I]l ne faut pas faire de l'art au théâtre avec ses antipathies politiques ni avec ses sympathies républicaines, il faut réussir par la vérité dans les caractères, dans les mœurs et dans les passions des époques qu'on veut peindre³⁷. »

Pour un théâtre républicain: l'Odéon

Bocage exerce les fonctions de directeur de l'Odéon, brièvement, à deux reprises: du 1^{er} juin 1845 à fin février 1847, puis du 1^{er} avril 1849 au 27 juillet 1850³⁸. Sa direction est guidée par la volonté de faire de ce théâtre de la rive gauche, fréquenté par les étudiants du quartier latin, un espace de partage républicain des arts: exposition de peinture, redécouverte d'œuvres anciennes ou étrangères, création d'œuvres dites « littéraires », par opposition aux productions commerciales de la scène, défense d'œuvres satiriques voire « socialistes », comme *François le Champi* adapté au théâtre par George Sand et mis en scène par Bocage – assurément le plus grand succès de ses deux directions de l'Odéon. Bocage fut toutefois un directeur en sursis, non seulement par la fragilité économique de son théâtre, mais aussi par la menace qu'il a pu

35. *Ibid.*, épilogue, p. 106.

36. « Théâtre de l'Ambigu-Comique. *Ango*. Drame en cinq actes et sept tableaux de MM. Félix Pyat et Luchet. », *Le Constitutionnel*, 10 juillet 1835, n. p., article non signé.

37. « Théâtre de l'Ambigu-Comique. Première représentation de *Ango*, drame en cinq actes de MM. Félix Pyat et Luchet », *La Quotidienne*, 6 juillet 1835, n. p., article non signé.

38. D'après Nicole Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^e siècle*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1989, p. 293.

représenter pour le pouvoir après l'élection de Louis-Napoléon Bonaparte. Sa direction est notamment marquée par la création de la pièce *Les Bourgeois des métiers ou le Martyr de la Patrie*, drame en cinq actes et dix tableaux, en prose, de Gustave Vaëz, le 15 mai 1849. Un simple tourneur de chaises prend la tête d'une résistance contre le pouvoir impérial. Selon la presse, le préfet de police aurait demandé la suppression de passages, refusée par le directeur Bocage :

Les mots : Patrie et Liberté, dont cette pièce était remplie, ne pouvaient laisser indifférent le public de l'Odéon ; aussi dans la scène où le peuple révolté criait : « À bas les Autrichiens ! » le parterre s'identifia tellement avec les personnages qu'il répéta ce cri avec eux. Après une scène d'audience dans laquelle on présentait l'amnistie comme le plus sûr moyen de gouvernement, *la Marseillaise* fut demandée : les acteurs se mirent sur deux files et M. Jahyer vint chanter, Dieu sait comment, l'hymne de Rouget de Lisle. Ce fut, toute la soirée, une tempête d'acclamations, un feu roulant d'allusions. Succès donc, très bruyant et très mérité³⁹.

Le directeur tient tête au pouvoir, réclamant du régime républicain la liberté promise par l'abolition de la censure le 6 mars 1848. Il refuse de céder aux demandes d'effacement de toute allusion politique formulées avec insistance, menaces à l'appui, par le gouvernement. La presse s'en fait l'écho pour s'en inquiéter, dans le camp progressiste :

Un bruit assez singulier circulait aujourd'hui. On disait que M. Bocage, directeur de l'Odéon, appelé dans le cabinet de M. le préfet de police et menacé de se voir retirer son privilège, aurait consenti à retrancher dans *les Bourgeois des Métiers*, drame nouveau qui se joue à son théâtre, toutes les phrases dont le parterre fait allusion aux circonstances actuelles. La suppression du mot *amnistie* aurait particulièrement été exigée.

Il est douteux que M. Bocage, dont les opinions sont bien connues, se soit ainsi soumis à une censure clandestine, et qu'il ait consenti à sacrifier, comme citoyen et comme artiste, ses convictions au maintien de son privilège⁴⁰.

Bocage demeure fidèle à ses principes libéraux, exposés devant la commission des théâtres au Conseil d'État. Se prononçant contre toute censure, il assure que la liberté contient en elle-même l'antidote à ce qui peut la menacer : « La liberté vous nuira un peu un jour, elle vous servira beaucoup le lendemain⁴¹. » C'est cette liberté qu'il entend mettre à profit à l'Odéon pour contrer les comédies antirépublicaines en vogue depuis la révolution de 48. Il fait ainsi jouer, pour le carnaval 1850, *Une nuit blanche. Fantaisie noire* de Gérard de Nerval, Paul Bocage (neveu du comédien) et Joseph Méry : le président d'Haïti devenu empereur, Faustin Soulouque, y est une satire de Louis-Napoléon Bonaparte

39. Georges Monval et Paul Porel, *op. cit.*, t. II, p. 312-313.

40. *L'Ère nouvelle*, 23 mai 1849 (article non signé).

41. Cité par Odile Krakovitch, *op. cit.*, p. 723.

sous lequel commence à percer Napoléon III⁴². Une dernière provocation du directeur Bocage consiste, le 4 mai 1850, pour l'anniversaire de la Deuxième République, à organiser une représentation gratuite en dépit de l'interdiction ministérielle, avec billets distribués dans les ateliers du quartier et jusque dans le jardin du Luxembourg. Entre *Une Veuve inconsolable ou Planète et satellites* de Joseph Méry et *François le Champi* de George Sand, le public chante la *Marseillaise*, le *Chant du Départ* et *Les Girondins*. La fête républicaine de part et d'autre du « quatrième mur » déclenche l'ordre de révocation de Bocage, le 27 juillet 1850. Sous l'empire autoritaire, Bocage sera un comédien exilé de son rêve de théâtre républicain : utopie, en son temps, d'un théâtre où la rampe séparerait sans empêcher le partage d'une même conscience civique entre artistes et spectateurs.

Références

A., *L'Impartial*, 2 mai 1836.

Ango, Paris, Ambroise Dupont, 1835.

ARTHUR, Stéphane, « Ango ou la représentation du pouvoir à l'épreuve de la scène », dans Laurent ANGARD, Guillaume COUSIN, et Blandine POIRIER (dir.), *Le Lys recomposé. La représentation des pouvoirs sous l'Ancien Régime dans la littérature fictionnelle du XIX^e siècle (1800-1850)*, actes du colloque organisé à l'université de Rouen en mars 2018, publications numériques du CÉRÉDI (ISSN 1775-4054), n° 22, 2019 [<http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?ango-ou-la-representation-du.html>].

BARA, Olivier, « Du théâtre en République. Nerval, Bocage et *Une nuit noire* », *Revue Nerval*, n° 6 (2022), p. 85-105.

—, « Bocage, comédien et directeur de l'Odéon, face à la censure politique (1830-1850) » [en ligne], *Romanticismi, la rivista del CRIER*, vol. 3 (2018), p. 133-155 [<https://doi.org/10.13136/2465-2393/131>].

—, Mireille LOSCO-LENA et Anne PELLOIS (dir.), *Les Héroïsmes de l'acteur au XIX^e siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon (Théâtre et société), 2014.

—, « Le rire subversif de Frédérick-Lemaître / Robert Macaire, ou la force comique d'un théâtre d'acteur » [en ligne], *Revue en ligne Insignis*, n° 1, p. 9-23 [https://www.academia.edu/7678163/Trans_Insignis_n_1_].

BOCAGE, *La Tribune des départements*, 17 juillet 1831.

—, *Le National*, 15 juillet 1831.

BOURDIN, Philippe, « Liberté pour le théâtre, citoyenneté pour les comédiens (1789-1792) » [en ligne], *La Révolution française*, n° 21 (2021) [<https://doi.org/10.4000/lrf.5809>].

DE NERVAL, Gérard, *Œuvres complètes*, édition dirigée par Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1989, t. I.

DU LAC et ALBOISE, *Shylock*, Paris, Bezou, 1830.

42. Je me permets de renvoyer à mon article « Du théâtre en République. Nerval, Bocage et *Une nuit noire* », *Revue Nerval*, n° 6 (2022), p. 85-105.

- F. P., « Théâtre de la Porte Saint-Martin. *Pinto*, drame en cinq actes de M. Lemerrier », *Le Charivari*, 21 novembre 1834, p. 1-2.
- FRANTZ, Pierre, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France (Perspectives littéraires), 1998.
- Gazette de France*, 2 septembre 1840.
- H. DE J., *La France*, 29 août 1840.
- JANIN, Jules, *Histoire de la littérature dramatique*, Paris, Michel Lévy, 1853, t. II.
- KRAKOVITCH, Odile, *La Censure théâtrale (1835-1849). Édition des procès-verbaux*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- LEMAIRE, Marion, *Frédéric Lemaître : la construction d'un mythe. Du personnage théâtral au type social 1823-1848*, Paris, Honoré Champion, 2018.
- LEMERCIER, Louis, *Le Théâtre de Louis Lemerrier entre Lumières et romantisme*, édition de Vincenzo De Santis, Paris, Classiques Garnier, 2015.
- L.-V., « Théâtre-Français. Rentrée de Mme Dorval », *Journal des débats*, 8 janvier 1836, n. p.
- Messager des chambres*, 17 juin 1832.
- Messager des chambres*, 4 avril 1830.
- « Ministère de l'Intérieur. Division des beaux-arts. Bureau des théâtres. », *Journal des débats*, 13 septembre 1835, n. p.
- MONVAL, Georges et Paul POREL, *L'Odéon : histoire administrative, anecdotique et littéraire du second Théâtre-Français*, Paris, A. Lemerre, 1876, t. II.
- NAUGRETTE, Florence, *Le Plaisir du spectateur de théâtre*, Rosny-sous-Bois, Bréal (Le Plaisir partagé), 2002.
- REY, Pierre-Louis, « Un paradoxe stendhalien : le coup de pistolet au milieu d'un concert », dans Corinne GRENOUILLET et Éléonore REVERZY (dir.), *Les Paradoxes du politique*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2010, p. 43-55.
- « Théâtre de l'Ambigu-Comique. *Ango*. Drame en cinq actes et sept tableaux de MM. Félix Pyat et Luchet. », *Le Constitutionnel*, 10 juillet 1835, n. p.
- « Théâtre de l'Ambigu-Comique. Première représentation de *Ango*, drame en cinq actes de MM. Félix Pyat et Luchet », *La Quotidienne*, 6 juillet 1835, n. p.
- WILD, Nicole, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^e siècle*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1989.



Franchir la rampe pour franchir les ans. Auguste Vacquerie et l'impasse du Romantisme dans les années 1840

AMÉLIE CALDERONE

En 1840, Sainte-Beuve, dans un article de la *Revue des deux mondes* demeure célèbre – « Dix ans après en littérature¹ » –, lance un « appel² » en faveur d'un renouveau littéraire. Le siècle et les principaux acteurs de la commotion romantique qui a eu lieu quelque dix années auparavant ont alors atteint « quarante ans à peu près », ce « grand âge climatérique pour les tempéraments littéraires comme pour les autres »³. Après les excès et les fougues de la jeunesse, la modération imputable à la maturité des précurseurs qui ont persisté dans la voie littéraire doit s'allier à la nouvelle génération, ainsi qu'à ces autres pionniers qui ont déserté le champ culturel⁴. Mais trois ans plus tard, le critique rédige un autre article en forme de suite⁵. Il y trace le bilan de la « stérile abondance⁶ » qui, à ses yeux, a marqué ces mois écoulés, et constate non sans désabusement que sa requête n'a pas été entendue. Nul talent émergent n'est venu donner l'impulsion d'un souffle nouveau. Pire même : le critique analyse les deux faits dramatiques notables survenus durant ce laps de temps – la *Lucrèce* de Ponsard et la révélation de Mademoiselle Rachel –, venus consacrer le genre tragique, comme « se rapportant à ce qu'on appelle la *réaction*⁷ ». Symptômes d'une époque de reflux des goûts, ces événements pointés par Sainte-Beuve

1. Charles-Augustin Sainte-Beuve, « Dix ans après en littérature », *Revue des deux mondes*, vol. 21 (1840), p. 689-702.

2. *Ibid.*, p. 701.

3. *Ibid.*, p. 691.

4. Sainte-Beuve pense alors aux libéraux du Globe devenus responsables politiques sous la monarchie de Juillet, qu'il invite à revenir sur le devant de la scène artistique. Voir *ibid.*, p. 701.

5. Charles-Augustin Sainte-Beuve, « Quelques vérités sur la situation en littérature », *Revue des deux mondes*, vol. 3 (1843), p. 5-20.

6. *Ibid.*, p. 7.

7. *Ibid.*, p. 8 ; l'auteur souligne.

sont les signes ostensibles d'un moment d'impasse esthétique⁸. Les spectateurs se seraient ainsi, un temps, repliés vers des productions modérées.

C'est dans ce contexte qu'apparaît un jeune auteur, Auguste Vacquerie, admirateur et ami de Victor Hugo⁹, comme son camarade de plume Paul Meurice. Tout juste âgé de vingt-cinq ans en 1844, il tente de percer dans le monde littéraire et dramatique avec pour ambition d'apporter une réponse à ce moment que les contemporains vivent comme une crise esthétique. Pour ce faire, il produit en quatre ans deux drames – *Antigone* en 1844 et *Tragaldabas* en 1848 – aux poétiques, aux mises en spectacle, mais également aux mises en scène médiatiques radicalement opposées. Le jeune homme, ambitieux, fait en effet usage des divers moyens de « franchir la rampe » à sa disposition afin de déclencher un renouveau dramatique, et d'ainsi entrer, coûte que coûte, dans la postérité.

***Antigone* en 1844 : une rupture d'illusion qui fait l'unanimité**

Le 21 mai 1844 Meurice et Vacquerie font jouer à l'Odéon une tragédie, *Antigone*¹⁰, traduction / adaptation de la pièce de Sophocle. C'est un véritable événement dramatique. Il faut dire que les deux jeunes auteurs n'ont pas fait dans la demi-mesure, afin de faire accepter au public une esthétique à laquelle il était peu habitué. Pour ce faire, ils ont prodigué un spectacle total susceptible de marquer leurs contemporains : Théophile Gautier évoque ainsi la « belle musique¹¹ » de Mendelssohn, tandis que Jules Janin décrit « cet admirable amoncellement de toutes les joies du cœur et de l'esprit, de l'oreille et des yeux, de la poésie, de la peinture, de la sculpture, de la musique, de tous les arts dont se composait la grande fête athénienne¹² ».

Surtout, on sait gré aux deux auteurs d'avoir osé une mise en scène pratiquement « archéologique », nécessitant cette rupture d'illusion propre à la tragédie grecque peu familière aux spectateurs : ni les chœurs ni le coryphée, lesquels multiplient les commentaires au sujet de l'action et, de fait, empêchent momentanément la complète adhésion à l'action dramatique, n'ont en effet

8. Rachel aurait été appréciée pour son retour à un jeu dramatique tel qu'il se pratiquait avant les innovations de Talma (*ibid.*, p. 8). Ponsard, quant à lui, devrait son succès à une lassitude du public eu égard aux « excès, [aux] abus violents, [aux] pesanteurs ou [aux] fatuités de l'école régnante » (*id.*).

9. La fille de Victor Hugo, Léopoldine, épouse en 1843 Charles, le frère d'Auguste Vacquerie.
10. *Antigone* n'est pas le premier coup d'essai d'Auguste Vacquerie. Le 30 septembre 1842, le jeune auteur fait jouer, avec son complice Paul Meurice, la traduction d'une comédie de Shakespeare, *Falstaff*, à l'Odéon. Mais la représentation fait alors peu de bruit. Le 28 février 1843, le duo fait également représenter *Paroles* dans la même salle, un fragment de 8 scènes issues du *All's well that ends well* de Shakespeare.

11. Théophile Gautier, *La Presse*, 26 mai 1844, p. 2.

12. Jules Janin, *Journal des débats politiques et littéraires*, 3 juin 1844, p. 3.

été sacrifiés. Le pari était risqué – en apparence du moins –, ce que souligne Théophile Gautier dans son explicitation :

Antigone sort, le chœur fait son entrée et se groupe en bas du *proscenium* autour de l'autel de Bacchus. Ce sont des hommes mûrs et des vieillards thébains, spectateurs de l'action, qui personnifient l'opinion publique et résument la pensée du poète ; ils jouent un rôle à peu près analogue à celui de l'orchestre dans l'opéra. Placés en dehors du lieu où se passe le drame, ils le commentent, et par des chants nuancés de joie ou de tristesse selon les événements, ils ajoutent à la couleur générale et augmentent l'effet.

C'était là un instant dangereux : ce chœur et ce demi-chœur défilant suivant le rythme consacré et changeant de place à la strophe et à l'anti-strophe, tout en récitant un chant grave et sévère, pouvait provoquer le rire et faire naître la bonne humeur des mauvais plaisants¹³ [...].

Mais l'effet est réussi : paradoxalement, ce franchissement d'illusion est à l'origine d'une pleine adhésion du public, non tant à l'intrigue se déroulant sous ses yeux, qu'à l'intégralité du spectacle qu'il *vit* comme s'il était le spectateur d'une fête dramatique antique. En d'autres termes, grâce à ce discret franchissement de rampe – car l'on ne s'adresse pas directement au public – Meurice et Vacquerie font renouer leurs contemporains avec le théâtre comme fête et rituel, rappelant de ce fait la transhistoricité de la théorie du « quatrième mur » et de son usage. Théophile Gautier note ainsi que « [q]uand les chœurs faisaient leurs évolutions autour de l'autel en chantant *Évohé*, nous nous sommes senti plein d'une émotion religieuse et nous nous attendions à voir paraître le doux père de joie avec sa chevelure lustrée mêlée de grappes [Bacchus]¹⁴ », de son côté Janin ne mâche pas ses mots pour dire son enthousiasme face à ce « merveilleux mélange du chœur et des personnages différents, jouant leur rôle dans le drame antique ». Le critique habituellement peu amène avoue ne plus savoir « si c'est là un drame, une fête, une leçon, une école, un théâtre, une cérémonie religieuse, une tribune du haut de laquelle se débattent les plus graves intérêts politiques »¹⁵. Janin analyse avec une précision remarquable comment le franchissement de la rampe lui permet une totale adhésion au *spectacle* se jouant sous ses yeux :

Surtout, il y a un moment d'un effet irrésistible : Antigone va mourir, on l'entraîne, elle résiste ; tout à coup, elle se précipite hors du théâtre, et elle vient au milieu des vieillards [le chœur], demandant grâce et pitié ! En ce moment l'illusion est poussée à son comble ; ce n'est plus un drame qui se joue, c'est la réalité même, tant je suis habitué déjà à me figurer que ces vieillards sont en dehors de l'action

13. Théophile Gautier, *La Presse*, 26 mai 1844, p. 2.

14. *Id.*

15. Jules Janin, *Journal des débats politiques et littéraires*, 3 juin 1844, p. 3.

dramatique, que, tout au plus, sont-ils des spectateurs comme vous et moi [...]. En ce moment, je ne suis plus au théâtre, je suis sur la place publique¹⁶ [...].

C'est là affirmer combien non seulement le système des chœurs n'altère en rien l'illusion dramatique, mais favorise au contraire une illusion que l'on pourrait dire « au carré » : les spectateurs ont moins eu l'impression d'assister à la représentation d'*Antigone* qu'à la *représentation de la représentation* d'*Antigone* dans la Grèce Antique. Le pari de Vacquerie n'était sans doute pas aussi risqué qu'il le pensait...

La tragédie fait l'unanimité¹⁷, ce qui est en réalité problématique pour le jeune auteur, qui donne tous les signes d'avoir voulu avec cette pièce réinstaurer le débat dramatique et se faire le moteur du renouveau dramatique appelé de ses vœux par Sainte-Beuve. *Antigone*, en effet, devait ressusciter un débat ancien : celui qui avait vu s'opposer, à l'orée des années 1830, les tenants du Romantisme aux adeptes du classicisme. En atteste une note des auteurs assortissant la dernière livraison du texte de la pièce dans *La Presse* :

Quand les prétendus classiques ont si magistralement accusé le drame moderne de spectacle, de décorations et de matérialisme, ils ont oublié de qui ils prétendaient descendre. Sérieusement y a-t-il un drame moderne qui approche la pompe d'*Antigone*? En fait d'émotions matérielles, y a-t-il rien de plus brutal dans le violent mélodrame que ces deux cadavres qui occupent la scène une demi-heure¹⁸?

Gautier les y aide, en affirmant que « l'unité de temps n'[...]est pas plus observée [dans la tragédie grecque] que l'unité de lieu », puis qu'« on ne trouve pas dans Aristote les trois fameuses règles qui ont tant tourmenté Corneille »¹⁹. Ces phrases ne sont pas anodines en 1844 : un an auparavant, la représentation de *Lucrèce* de Ponsard, censée avoir sonné le glas du drame romantique²⁰, a eu lieu. Les tenants de l'école moderne tentent manifestement de réinstaurer la division du domaine littéraire afin d'en faire un espace de réflexion fécond... et de montrer la vitalité du drame dit romantique. Cependant, le succès

16. *Id.*

17. La seule critique négative que nous ayons repérée est fournie par le *Mercur des théâtres* du 23 mai 1844 – encore se concentre-t-elle moins sur l'esthétique d'*Antigone* que sur la réalisation matérielle de la représentation : l'auteur dénonce la médiocrité du jeu des acteurs, de l'exécution musicale et de la traduction.

18. Paul Meurice et Auguste Vacquerie, *La Presse*, 5 juin 1844, p. 3. Notons qu'il s'agit de la scène représentée dans *L'Illustration*.

19. Théophile Gautier, *La Presse*, 26 mai 1844, p. 1

20. Voir Olivier Bara, « Le triomphe de Lucrèce de Ponsard (1843) et la mort annoncée du drame romantique : construction médiatique d'un événement théâtral » [en ligne], dans Corinne Saminadayer-Perrin (dir.), *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2008, p. 151-167 [https://doi.org/10.4000/books.puse.2836].

unanime d'*Antigone* les en empêche. Gautier crie ainsi victoire (« une pareille soirée n'eût pas été possible il y a dix ans²¹ ») sans qu'il soit besoin, la tragédie ne faisant finalement qu'entériner la pénétration de l'esthétique moderne dans le goût du public français.

Le « Romantisme 1830 » est devenu *commun* dans les années 1840 : il ne fait plus scandale et a perdu sa capacité offensive et *critique*. De lui ne peut naître la nouvelle génération dramatique. Vacquerie en prend bonne note : tenace, il s'essaye à d'autres franchissements de rampe, plus audacieux et ostensibles – à ses yeux du moins – pour parvenir à ses fins.

Tragaldabas : pour qu'une « bataille » franchisse la rampe

Puisque les thuriféraires de la modernité proclament fièrement une victoire qui n'est que le signe d'une banalisation, Vacquerie entreprend d'aller plus loin en adoptant quatre ans plus tard dans *Tragaldabas*, joué à la Porte-Saint-Martin le 25 juillet 1848, une poétique clivante.

Deux trames s'enchevêtrent dans sa pièce, suffisamment peu connue pour qu'on en rappelle brièvement les principaux traits : Tragaldabas, héros grotesque et poltron dont les projets successifs ne cessent d'échouer, se voit allié aux bandits Grif et Minotoro. Constatant qu'un jeune noble le défend dans ses méfaits, le héros se croit sous le régime d'impunité, ce dont il entend profiter. Don Éliséo, ledit jeune homme, fait le lien avec la seconde intrigue : il protège l'homme qu'il croit être le mari de Caprina, qu'il courtise et espère séduire sans s'engager. Caprina fait en effet passer Tragaldabas, qui n'est autre que son cousin, pour son mari, afin que les prétendants se multiplient autour d'elle, et qu'elle puisse avoir le choix d'un époux. À partir de ces éléments, la pièce se déploie entre travestissements, quiproquos et situations incongrues.

Le « drame bouffon » (tel est son sous-titre) de Vacquerie se déploie ainsi selon une esthétique vouée à scandaliser les spectateurs au point de les faire interagir durant la représentation, comme cela avait été le cas avec *Hernani*. Depuis l'exhibition du caractère étrange du langage rendu à de pures sonorités cacophoniques (« Tragal », « Min » et « Belero »²²), jusqu'aux incorrections grammaticales saugrenues (Grif évoque un « clin d'yeux »²³), en passant par l'ostensible refus de l'harmonie versifiée, tout doit inciter le spectateur jugé réactionnaire à la révolte :

TRAGALDABAS.

[...]

Du premier coup j'ai douze. Ô fortune jalouse !

Je riais ! Mais voici que l'autre tourne – douze !

21. Théophile Gautier, *La Presse*, 26 mai 1844, p. 1.

22. Auguste Vacquerie, *Tragaldabas*, *L'Événement*, 13 août 1848, p. 2-3.

23. *Ibid.*, 9 août 1848, p. 3.

C'est à recommencer. Je penche le cornet,
 J'ai douze. À lui le tour. D'un air facile et net,
 Il agite les dés. – Douze! Je désespère,
 Mais, pour savoir à fond ce qu'était ce repaire,
 J'essaie encore un coup. J'ai douze²⁴.

Cette esthétique est celle qui avait pour une part nourri le grotesque hugolien qui avait en son temps fait scandale – les Matalobos et Goulatromba de *Ruy Blas* sont les frères sonores de Tragaldabas, Minotoro, Grif et Belerofont –, le père littéraire étant lui-même réputé, fût-ce une perception biaisée, pour ses alexandrins maltraités²⁵. Aussi n'est-il pas étonnant que Vacquerie ajoute à la déformation de la langue l'exhibition de la matière corporelle comme réalité triviale et obscène: désir charnel d'Éliséo pour Caprina, ventres repus après une bonne chère²⁶, ou organes sont en son drame constamment meurtris, amputés, déformés²⁷, tandis que les héros se prodiguent les insultes les plus prosaïques et cocasses («vil moucheron!», «baleine!», «bœuf!», «gros phoque!», ou «tête d'épingle!»²⁸), et que le finale jubilatoire intronise le héros en âne savant²⁹. Vacquerie, en outre, exploite une poétique de l'absurde, lui permettant d'accumuler les sentences apparemment incohérentes et d'ainsi faire scandale. L'on voit ainsi Caprina se faire passer pour mariée afin de multiplier les prétendants («le meilleur moyen que l'on puisse employer / Pour trouver un mari, c'est de se marier³⁰!»), ou Éliséo protéger Tragaldabas parce qu'il est le mari de la femme qu'il convoite.

La monarchie de Juillet avait commencé sous l'égide d'une bataille restée fameuse. Le jeune et ambitieux auteur entend la reproduire: il a voulu faire un coup d'éclat en portant à la démesure les matériaux qui avaient pu alimenter le drame hugolien afin de heurter ses spectateurs les plus conservateurs – ceux qui avaient pu condamner *Hernani*. Il y parvient: pour Jules Janin, le

24. *Ibid.*, p. 2.

25. La représentation que se font les contemporains du vers hugolien est, à la vérité, partiellement erronée comme l'a montré Guy Rosa («Hugo et l'alexandrin de théâtre aux années 30: une question secondaire», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 52 [2000], p. 307-328).

26. Notons, même si Vacquerie n'y fait pas allusion, qu'en Espagne, «El Tragaldabas» est un conte populaire similaire à notre «Petit Chaperon rouge», et qui pourrait être traduit par «Le Goinfre» ou «Le Mange-tout».

27. Il en va par exemple ainsi lorsqu'Éliséo ordonne à «Grif» de couper au héros «le nez, / Les jambes, quelques bras, n'importe quoi», car il «serai[t] curieux de voir la mine ingrate / Qu'il ferait n'ayant plus nez, oreille ni patte» (Auguste Vacquerie, *Tragaldabas*, *L'Événement*, 10 août 1848, p. 3).

28. *Ibid.*, 14 août 1848, p. 2-3.

29. Rappelons que Hugo éditera son poème «L'Âne» en 1880.

30. Auguste Vacquerie, *Tragaldabas*, *L'Événement*, 12 août 1848, p. 1.

public qui « a tant applaudi Monsieur Alfred de Musset [...] ne consentirait pas [...] à s'amuser de ces licences amoncelées en bloc », de « [c]e mélange de tant d'éléments disparates [...] plus odieux que l'on ne saurait croire » qui « froisse nos plus honnêtes instincts »³¹. *Le Constitutionnel* évoque quant à lui l'« ignoble composé de toutes les disgrâces physiques et de toutes les difformités morales »³² du personnage central, tandis que *Le Siècle* voit en l'œuvre « le plus grand défi jeté à la raison, au sens commun, au bon goût »³³. Indigestions de « porc aux choux » et autres exhibitions de « cors aux pieds » doivent pousser dans leurs retranchements les spectateurs : Vacquerie opte pour une poétique de la provocation afin de faire franchir la rampe aux spectateurs et de convertir la représentation en seconde « bataille » d'*Hernani*.

Pour ce faire, il avait également pris soin de mettre en scène cette représentation, afin de diviser son public :

Victor Hugo, fidèle à l'engagement contracté, était à l'orchestre, entouré de sa brillante pléiade de convives de cette fameuse nuit ; il avait même entraîné avec lui une partie du comité de l'intérieur pour faire nombre et en imposer aux factieux littéraires et dramatiques ; enfin, tout dans la salle était animé, frémissant ; on se sentait aux beaux jours d'*Hernani*, du *Roi s'amuse*, de *Marion Delorme*. – L'escarmouche allait s'engager, ça sentait la poudre ; les trois coups sont donnés, le rideau se lève³⁴.

Paul Meurice complète le tableau :

Rien ne manquait à la fête de ceux en qui se résume la gloire française. Balzac, Méry, Alphonse Karr, Janin, Gautier, les deux Dumas, Léon Gozlan, tous étaient venus. La tête de Paris était là. Victor Hugo, assis à l'orchestre, rendait à la jeunesse, dans la personne d'un de ses principaux représentants, les bravos qu'elle lui a souvent prodigués. Autour de lui se groupait tout ce qui est jeune et qui a du talent.

C'est dire combien le dramaturge a *organisé* sa soirée pour que le spectacle se déroule moins sur la scène que dans la salle. Et si l'on en croit la presse, il y parvient :

Chaque soir le théâtre se transforme en champ de bataille. Ce sont des pugilats héroïques. Que ne pouvons-nous raconter la première représentation qui restera après *Hernani*, comme le type et le modèle des mêlées dramatiques³⁵ !

Aidé en outre de la tradition de la claque, autre forme d'abolition du « quatrième mur » fréquente lors des « batailles » théâtrales, Vacquerie obtient tout

31. Jules Janin, *Journal des débats politiques et littéraires*, 31 juillet 1848, p. 2.

32. *R.*, *Le Constitutionnel*, 31 juillet 1848, p. 1.

33. Charles de Matharel, *Le Siècle*, 3 août 1848, p. 2.

34. *Ibid.*, p. 3.

35. *La Silhouette*, le 30 juillet 1848, p. 8.

un spectacle dans le spectacle. Charles de Matharel mentionne pareillement un «vacarme à faire fuir un régiment de sourds³⁶», tandis que le *Journal des débats* dépeint les «protestations muettes, à hautes voix, éloquentes³⁷» des spectateurs.

Le clou du spectacle est finalement apporté par Frédéric Lemaître. Il s'adresse dans un premier temps directement aux «siffleurs», dans un morceau de bravoure que Vacquerie avoue en 1864 avoir prémédité :

[C]e qu'on m'avait raconté des soirs d'*Hernani* et ce que j'avais vu moi-même à *Ruy Blas* et aux *Burgraves* m'avait inspiré pour le sifflet surtout le mépris; prévoyant – et peut-être espérant – que ma pièce ne lui serait pas indifférente [au public], j'avais voulu qu'il eut ma réponse, et tout de suite, et, puisqu'il est brutal, je lui avais répondu dans sa langue: ayant à énumérer les «ânes» qui ne marchent que sur leurs deux pattes de derrière, je n'avais pas omis les siffleurs.

Le mot, accentué par Frédéric avec une autorité souveraine, fut l'occasion d'un tumulte parfait³⁸.

Le comédien, dans un second temps, franchit ostensiblement la rampe dans une de ces improvisations dont il a le secret :

Calme, fier et superbe au milieu de cet ouragan, Frédéric ne bougeait pas. Enfin, il fait signe qu'il va parler; un tonnerre d'applaudissements monte jusqu'au cintre, et Tragaldabas s'écrie :

Je suis fier, heureux, transporté de ces marques d'approbation qui s'adressent au comédien; vous comprenez l'insistance que j'ai mise à continuer la pièce, car vous savez le devoir sacré que nous impose notre tâche vis-à-vis de l'auteur; maintenant, intéressés et désintéressés, combien ne devons-nous pas crier tous *Vive la République*³⁹.

Le Siècle poursuit la description du moment de bravoure scénique en détaillant la réaction de la salle :

Ici un rire homérique, immense, universel, part de toute la salle et ce n'est qu'au bout de cinq minutes que Tragaldabas peut reprendre son speech et s'écrier : Car la République a supprimé la censure et il n'y a plus que celle du public, qui est souveraine. Sachez toujours, messieurs et mesdames, que la pièce que nous avons eu l'honneur de représenter devant vous est *du citoyen* Auguste Vacquerie⁴⁰.

36. Charles de Matharel, *Le Siècle*, 3 août 1848, p. 2.

37. Jules Janin, *Journal des débats politiques et littéraires*, 31 juillet 1848, p. 2.

38. Le texte fait référence au passage suivant : «Les ânes sont très grands. Combien de gens voit-on / Boire du vin, marcher sur deux pieds sans bâton, / Plaider, se battre en duel à propos de vétilles, / Siffler les vers, mentir, voler, vendre leurs filles, / Mener enfin un train d'hommes civilisés, / Qui sont évidemment des ânes déguisés!» Les «[f]aiseurs de tragédie» (il faut y lire, les partisans de l'école du bon sens) sont par la suite intégrés à la liste des «ânes» donnée par le héros (Auguste Vacquerie, *Tragaldabas, L'Événement*, 14 août 1848, p. 4; nous soulignons).

39. Charles de Matharel, *Le Siècle*, 3 août 1848, p. 3; l'auteur souligne.

40. *Id.*; l'auteur souligne.

Le *Journal des débats* mentionne quant à lui « une voix du parterre » qui aurait lancé, après le discours de Lemaître, « Sociale et démocratique ! » Et Jules Janin interprète le propos de Lemaître comme une nouvelle et ultime provocation de la part de l'acteur volontiers frondeur, porte-parole de l'auteur, afin de rompre la séparation entre salle et scène : « Ainsi César, mécontent des soldats de son armée, les licencie en leur disant : *Bourgeois !* »⁴¹

Mais si Vacquerie a momentanément réussi un coup d'éclat, il n'en demeure pas moins que son projet de refondation du drame romantique par le scandale a en réalité généré le reflux d'un passé mythifié et schématiquement restreint à quelques caractéristiques topiques outrées. *Tragaldabas* tente une résurrection – tant du point de vue poétique que de celui de l'événement – au lieu de chercher des voies nouvelles. C'est dire combien cette « bataille bis » ne peut faire entrer le drame ni Vacquerie dans le Temps – celui de l'Histoire littéraire. Aussi le jeune auteur tentera-t-il, *in fine*, de franchir les ans grâce au franchissement d'une autre rampe, toute médiatique.

Franchir les ans : concurrence entre événement scénique et événement médiatique

La représentation de *Tragaldabas*, contrairement à celle d'*Hernani*, est un échec : le drame est ôté de l'affiche après le 11 août⁴². Les reprises des 20 et 27 août ne suffisent pas à générer un succès au long souffle.

Devant ce constat, les camarades hugoliens gravitant autour de *L'Événement*⁴³ tenteront malgré tout de s'emparer, *via* les discours journalistiques, de cet échec public et critique, afin d'en faire le signe d'un *avènement* : la soirée fait l'objet d'un compte rendu de Paul Meurice dans le périodique le 30 juillet, puis Vacquerie s'adresse aux critiques le 1^{er} août, et donne un article (« Mouvement dramatique et littéraire ») le 7. Le texte est édité dans le périodique les 9, 10, 12, 13 et 14 août, avant que l'auteur n'imprime finalement une « Préface » le lendemain. En outre, une critique dramatique de Vacquerie livrée dans *L'Événement* le 7 mai 1849⁴⁴, est l'occasion d'entretenir le souvenir collectif des « explosions de huées », « ouragans d'imprécations » et autres « coups

41. Jules Janin, *Journal des débats politiques et littéraires*, 31 juillet 1848, p. 2.

42. D'après Vacquerie, « *Tragaldabas* ne fut joué que treize fois » (Auguste Vacquerie, *Profilis et grimaces*, Paris, Pagnerre, 1864, p. 310). Nos dates proviennent du dépouillement de la rubrique « Spectacles » des quotidiens de l'époque.

43. Le quotidien, fondé le 1^{er} août 1848, est parrainé par Hugo et tenu par ses deux fils, Charles (qui a alors 22 ans) et François-Victor (qui n'en a pas même 20), ainsi que par Paul Meurice et Auguste Vacquerie (dont le frère avait épousé en 1843 la fille tant pleurée de l'auteur d'*Hernani*, Léopoldine).

44. Le 5 mai 1849 se joue à l'Ambigu-Comique *Un Drame de famille* de Michel Carré et Auguste Barbier, dans lequel l'écrivain se voit brocardé. L'article de Vacquerie se veut une réplique de cette pièce.

de sifflet»⁴⁵. Enfin, le dramaturge parachève cet échafaudage médiatique en 1864 : auteur de sa propre légende, il réécrit et développe ce dernier article qui devient « La Première représentation de *Tragaldabas*⁴⁶ » dans une réédition augmentée de *Profils et grimaces*. Il fait alors accéder le récit mythique de la soirée à la pérennité du volume, tandis que *La Presse*, qui en publie un extrait le 24 février, relaie le texte et lui offre une visibilité accrue.

Grâce à cette mise en œuvre médiatique, la pièce de Vacquerie, toute imitation caricaturale qu'elle est, entre un temps dans l'imaginaire collectif français : à l'autre bout du siècle, Paul Foucher évoque, à l'occasion de l'édition du texte, « la bataille historique qui se livra dans la salle à la première représentation de l'ouvrage⁴⁷ ». Néanmoins cela ne se fait pas sans paradoxe : conscient que « les grandes œuvres [n']entrent [pas] si aisément dans l'esprit du public » et que « rencontrer l'unanimité du premier coup, c'est bon pour toutes les *Lucrèce* de tous les Ponsard »⁴⁸ (ou les *Antigone*), Vacquerie se voit poussé à médiatiser une « chute immortelle⁴⁹ ». Clairvoyant sur la prééminence inédite de l'événement médiatique sur l'événement théâtral – ne le voit-on pas clamer haut et fort qu'« en littérature », on ne « vit » que « du bruit qu'on fait »⁵⁰ ? –, le jeune auteur se réapproprie son échec afin d'en faire le signe d'une victoire. *Tragaldabas* est de ce point de vue l'une des premières utilisations contradictoires de la presse, le jeune auteur usant des journaux pour médiatiser son insuccès : au bruit de la salle se substitue celui de la presse. En d'autres termes, la rampe est à tel point franchie que l'événement sort de l'Odéon, tout en devenant un événement négatif.

L'Événement devient l'instrument idoine pour faire parler de sa pièce : le succès public faisant défaut, le dramaturge galvanise son échec critique, afin de muer la malheureuse représentation en une « chute » toute mythique – et de forcer la porte de l'histoire littéraire coûte que coûte. Le « mot aux critiques » du 1^{er} août est ainsi destiné à narguer ses adversaires : Vacquerie remercie avec insolence tous les journalistes d'avoir « parlé de *Tragaldabas*⁵¹ », y

45. Auguste Vacquerie, *L'Événement*, 7 mai 1849, p. 3.

46. La première édition *Profils et grimaces* date de 1856. C'est un extrait de « La Première représentation de *Tragaldabas* » qui se voit édité dans *La Presse* le 24 février 1864 : le fragment choisi permet d'éluder le début et la fin du texte originel, autrement dit, ce qui fait allusion à la pièce prétexte à la confection de l'article *Un Drame de famille*. Notons que la date coïncide peu ou prou avec le texte d'Adèle Hugo au sujet d'*Hernani*, publié l'année précédente, comme si Vacquerie avait voulu, une fois encore, mimer son aîné.

47. Paul Foucher, *La Presse*, 2/3 novembre 1874, p. 2.

48. Paul Meurice, *L'Événement*, 30 juillet 1848, p. 2. À la deuxième citation, Meurice ajoute significativement : « [E]st-ce qu'*Hernani* a été reçu de cette façon ? »

49. Paul Foucher, *La Presse*, 2/3 novembre 1874, p. 2.

50. Auguste Vacquerie, *L'Événement*, 7 mai 1849, p. 3.

51. Auguste Vacquerie, « Un mot aux critiques », *L'Événement*, 1^{er} août 1848, p. 5.

compris pour le blâmer. Il conclut sur une pirouette désinvolte dans laquelle il se fait, modestie congédiée, frère de Molière: « Porc aux choux! – Merci, chers ennemis; *Tragaldabas* vous devra d'avoir eu sa tarte à la crème⁵²! » Le dramaturge utilise ainsi le journal comme paradoxal outil de consécration en encourageant le « bruit » médiatique de son échec. L'irrévérence de Vacquerie dans son « Mot » porte ses fruits: la presse s'emballe et devient de plus en plus violente. Témoin, Bragelonne, dans *La Silhouette*, adopte une expression ordurière qu'il avait bannie jusque-là, comme un ultime recours pour contrer toute publicité: « La presse est à peu près unanime sur la cochonnerie en cinq actes du citoyen Auguste Vakri, cette œuvre de lard, cette poésie vomitique [...] du fond de la sentine qu'il s'est creusée dans le feuilleton de *L'Événement* [...] »⁵³. » Tout porte à croire que la critique atteint un point de non-retour que le jeune auteur a provoqué. L'échec sort de la banalité pour atteindre le rang de l'exceptionnel. C'est ce que l'auteur voulait.

Mais en 1864, à la faveur d'un renversement de valeurs, il en fera le *signe* du succès *réel*, en opposant le monument pérenne – représentation, œuvre et volume –, à l'actualité médiatique périssable:

La chute de *Tragaldabas* ne m'a pas entamé l'épiderme. Parce qu'on est sifflé, ce n'est pas un motif de ne plus se souvenir que tous les débuts sérieux ont été contestés. Succès ou chute, qu'importe? [...]

Je parle du succès immédiat. Il va sans dire que nul ne fait fi du succès définitif⁵⁴.

Et d'ajouter que « le vrai succès n'est pas celui du jour, c'est celui du lendemain ». Aussi se fonde-t-il sur une utilisation fallacieuse de la logique: *parce qu'* « il est rare qu'un poète original ne commence pas par étonner et choquer des préjugés », l'insuccès devient signe d'inventivité. En vertu d'un tour de

52. *Id.* Fait référence à l'incipit de *L'École des femmes*: la mention de la « tarte à la crème » avait excité les sarcasmes des ennemis de Molière, que ce dernier provoque de nouveau avec outrance et jubilation dans la scène 6 de *La Critique de l'École des femmes*. Voir *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2010; *L'École des femmes*, acte I, scène 1, p. 402 et *La Critique de l'École des femmes*, scène 6, p. 503-504.

53. Bragelonne, *La Silhouette*, 5 août 1848, p. 1. Le journal clôt le débat avec une caricature publiée le 12 août: « Projet de bas-relief commémoratif de la première représentation de *Tragaldabas* ». Vacquerie vêtu d'un pagne et d'une coiffe de plumes, portant un jambon, s'apprête à entrer à la Porte-Saint-Martin suivi d'un porc et d'un char. La proue est une tête d'âne surmontée de choux où siège le personnage central du fameux drame.

54. Auguste Vacquerie, *Profil et grimaces*, *op. cit.*, p. 316-317. *Idem* pour les citations qui suivent. Cette partie de « La Première représentation de *Tragaldabas* » n'est cependant pas imprimée dans *La Presse*. En 1849, le texte mentionnait: « [L]es coups de sifflets de la représentation de *Tragaldabas* ne nous ont pas entamé l'épiderme » (Auguste Vacquerie, *L'Événement*, 7 mai 1849, p. 2). Vacquerie formule clairement en 1864 ce qu'il sous-entendait à l'époque de la représentation de son drame.

passé-passe rhétorique, c'est *parce qu'un succès est médiatique qu'il serait momentané*. Il en résulte que les « ennemis », « sont encore les meilleurs amis qu'on ait » : « Ces fureurs éphémères contribuent au succès durable. Pauvres méchants, qui voudraient faire du mal et qui sont condamnés à faire du bien ! »

L'on comprend ainsi mieux pourquoi le dramaturge se targue à plusieurs reprises d'avoir pu « un moment craindre une réussite éclatante⁵⁵ ». Dans l'axiologie qu'il a échafaudée, le succès a valeur d'échec. Le dramaturge dut ainsi apprécier le commentaire de Paul Foucher en 1874, attestant que ses desseins avaient finalement abouti :

On imprime *Tragaldabas*. On sait la bataille historique qui se livre dans la salle à la première représentation de l'ouvrage. Ce qu'il y a de certain, c'est que cette défaite est encore populaire. Dans ce siècle où tant de succès sont si vite oubliés, n'a pas qui veut une chute immortelle⁵⁶.

Telle est la conséquence ultime de la concurrence entre théâtre et presse comme espaces publics : si le média voue les œuvres, dans leur dimension matérielle, à péremption, il en assure cependant l'avenir dans l'imaginaire culturel français. Aussi les traitements journalistiques en sont-ils venus à supplanter les faits littéraires et scéniques : Vacquerie grâce à la dextérité avec laquelle il utilise les journaux et le livre, parvient à franchir les ans et entrer dans la postérité en dépit du fait que *Tragaldabas* était, d'une part, une pièce sans originalité, et d'autre part, un échec public et critique.

Reste que, à plus longue échelle temporelle, la pièce a fini par être oubliée : le « drame bouffon », certes séduisant par sa folle licence, est finalement demeuré dans les catacombes du Romantisme français. Et peut-être est-ce là un constat rassurant quant au soi-disant pouvoir hégémonique des médias : le bruit de la salle ni le bruit de la presse ne sauraient se substituer à l'inventivité.

Tout se passe comme si *Tragaldabas*, dans les contradictions et les voies sans issues qu'il emprunte, était le symptôme et faisait les frais de la rivalité désormais patente entre théâtre et presse. À l'aube du Second Empire, la crise du romantisme théâtral dont *Antigone* et *Tragaldabas* sont des manifestations éclatantes, trouve l'une de ses origines dans l'aveuglement vis-à-vis de la redistribution des attributions respectives qui s'est progressivement opérée entre genre dramatique et journal. Vacquerie, entre 1844 et 1848, a ainsi été amené à explorer – exploiter ? – des « franchissements de rampe » de plus en plus divers et ostensibles afin que ses œuvres sortent de la scène pour entrer dans le Temps – faute d'être capable d'accéder à la postérité grâce à une esthétique et une poétique novatrices.

55. Auguste Vacquerie, *Profil et grimaces*, op. cit., p. 305.

56. Paul Foucher, *La Presse*, 2/3 novembre 1874, p. 2.

Références

- BARA, Olivier, « Le triomphe de *Lucrèce* de Ponsard (1843) et la mort annoncée du drame romantique: construction médiatique d'un événement théâtral » [en ligne], dans Corinne SAMINADAYAR-PERRIN (dir.), *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2008, p. 151-167 [<https://doi.org/10.4000/books.puse.2836>].
- BRAGELONNE, *La Silhouette*, 5 août 1848, p. 8.
- DE MATHAREL, Charles, *Le Siècle*, 3 août 1848, p. 1-3.
- FOUCHER, Paul, *La Presse*, 2/3 novembre 1874, p. 1-2.
- GAUTIER, Théophile, *La Presse*, 26 mai 1844, p. 1-3.
- JANIN, Jules, *Journal des débats politiques et littéraires*, 31 juillet 1848, p. 1-2.
- , *Journal des débats politiques et littéraires*, 3 juin 1844, p. 1-3.
- La Silhouette*, le 30 juillet 1848, p. 8.
- MEURICE, Paul, *L'Événement*, 30 juillet 1848, p. 1-2.
- MEURICE, Paul et Auguste VACQUERIE, *La Presse*, 5 juin 1844, p. 1-3.
- MOLIÈRE, *Œuvres complètes, I*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2012.
- R., *Le Constitutionnel*, 31 juillet 1848, p. 1-2.
- ROSA, Guy, « Hugo et l'alexandrin de théâtre aux années 30: une question secondaire », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 52 (2000), p. 307-328.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, « Quelques vérités sur la situation en littérature », *Revue des deux mondes*, vol. 3 (1843), p. 5-20.
- , « Dix ans après en littérature », *Revue des deux mondes*, vol. 21 (1840), p. 689-702.
- VACQUERIE, Auguste, *Profil et grimaces*, Paris, Pagnerre, 1864.
- , « La Première représentation de *Tragaldabas* » qui se voit éditée dans *La Presse* le 24 février 1864, p. 3.
- , *L'Événement*, 7 mai 1849, p. 1-3.
- , *Tragaldabas*, *L'Événement*, 14 août 1848, p. 1-4.
- , *Tragaldabas*, *L'Événement*, 13 août 1848, p. 1-4.
- , *Tragaldabas*, *L'Événement*, 12 août 1848, p. 1-4.
- , *Tragaldabas*, *L'Événement*, 10 août 1848, p. 1-4.
- , « Un mot aux critiques », *L'Événement*, 1^{er} août 1848, p. 5.



Grande parade et grands frissons. Expériences du spectateur face aux spectacles forains au XIX^e siècle

AGNÈS CUREL

Dans *Les Fêtes Foraines de Paris*, Gabriel Mourey s'amuse à plonger son lecteur dans le tumulte des fêtes foraines et de leurs spectacles. Passant en revue les artistes en parade, sur leurs tréteaux, il décrit :

De minables silhouettes de hères en oripeaux flambants, d'opulentes matrones en robe de soie et couvertes de faux bijoux, d'exquises et redoutables gigolettes en maillot et tutu ou voilant à peine sous la transparence de gazes pailletées des formes équivoques et garçonnières, des dompteuses et des lutteuses aux énormes cuisses lie de vin comprimées dans des caleçons de peau de tigre en peluche, des impresarios en habit rouge, des barnums en habit noir avec de gros diamants au plastron douteux de leur chemise, des gas [*sic*] en casquette, en jersey rayé de canotiers, des gamins et des gaminas costumés en pages ou en anges de féerie, de faux ou de vrais sauvages avaleurs de scorpions et mangeurs de choses immondes, des acrobates et des équilibristes à tête pommadée de garçons coiffeurs, des clowns [...], tout un peuple de baladins, d'hercules, de jongleurs, de cabrioleurs et de bobinos, de nicolets et de paillasses, de charmeuses de serpents et de femmes-torpilles, s'agite sur les tréteaux, parmi des piailllements de cacatoès, des gambades de singes, des bêlements de moutons à deux têtes, des boniments d'arracheurs de dents gueulés dans des porte-voix de zinc verni par des forts de la halle en toilette de soirée [...].

Et la foule s'amuse, rit de leurs grimaces et de leurs tours, applaudit aux plaisanteries grossières, toujours les mêmes, qu'ils débitent, les interpelle, les excite de ses quolibets ; une allusion obscène déclanche [*sic*] la gaîté, exalte l'enthousiasme ; on fraternise, les visages s'allument, la joie règne !

Dans cette longue et flamboyante énumération, tout le microcosme forain est représenté, donnant à voir la variété des artistes et de leurs spectacles, qui reposent avant tout sur des effets spectaculaires, une sollicitation de tous les sens et une interaction importante avec le public. Ces principes artistiques

1. Gabriel Mourey, *Les Fêtes foraines de Paris*, Paris, Les Cent Bibliophiles, 1906, p. 11-14.

sont au cœur d'une esthétique foraine au long cours, qui puise sa source déjà dans les petits spectacles donnés par les saltimbanques, dans les foires ou sur les places publiques.

Au XIX^e siècle, alors que les «spectacles de curiosité», catégorie créée par le décret de 1806 sur les spectacles², sont étroitement surveillés, les forains peuvent présenter leurs spectacles selon deux modalités principales. Certains continuent à s'installer à même le trottoir en tant que «mancheurs³» – à jouer en *palque* comme l'indique le jargon⁴ – ou se regroupent sur de petites places. L'installation est cependant surveillée: les saltimbanques doivent être enregistrés par les services de la Préfecture de police, arborer au début du siècle une médaille d'identification⁵, puis présenter régulièrement leur carnet de saltimbanque, qui ne sera aboli qu'en 1945. Cette pratique de surveillance concerne également, dans la suite du siècle, les industriels forains qui se produisent dans les fêtes foraines. Ces derniers lieux constituent la deuxième modalité principale de représentation des spectacles forains. À l'instar des foires du XVIII^e siècle, les fêtes foraines du XIX^e siècle, en accroissement constant à partir du mitan du siècle, sont des lieux de représentation de spectacles, conçus sur le modèle de l'attraction.

Si la rue et la fête foraine sont deux espaces avec des implications différentes, elles permettent d'instaurer une relation particulière avec le public et de déployer une esthétique de théâtre-attraction⁶, où le spectaculaire et les interactions avec l'auditoire sont légion. Faire frissonner le spectateur, le faire rêver et attiser sa curiosité sont les principaux ressorts de la dramaturgie foraine; dans *Les Français peints par eux-mêmes*, le chapitre consacré aux «ban-

2. Jean-Claude Yon, *Une Histoire du théâtre à Paris de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier-Flammarion (Collection historique), 2012.

3. Comme l'explique Jules Vallès dans «Le Bachelier géant»: «On appelle mancheurs ceux qui n'ont ni baraque en planche ni tente en toile, mais simplement la permission, de par le préfet ou le maire, de se tordre les membres, de se casser les reins comme ils l'entendent, dans les carrefours, sur les places, aux coins des rues!» (voir Jules Vallès, «Le Bachelier géant», *Les Réfractaires*, Paris, Achille Faure, 1866, p. 275.)

4. Hugues Hotier, *Cirque, communication, culture*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1995, p. 29-30; Les saltimbanques qui jouaient en *palque* n'avaient pas de baraque ni même de scène pour se produire, mais présentaient leur spectacle à même le trottoir, le public debout autour d'eux.

5. Daniel Bernard, «Surveillance des itinérants et ambulants dans le département de l'Indre au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle», dans *Maintien de l'ordre et polices en France et en Europe au XIX^e siècle* [Colloque de Paris et Natterre, 8-10 Décembre 1983], préface d'Alain Faure et de Philippe Vigier et édition de la *Société d'Histoire de la Révolution de 1848 et des Révolutions du XIX^e siècle*, Paris, Créaphis, 1987, p. 235-250.

6. En suivant le modèle esthétique du cinéma-attraction tel que décrit dans Viva Paci, *La Machine à voir. À propos de cinéma, attraction, exhibition*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2012.

quistes», autre terme qui désigne les saltimbanques et autres artistes forains, montre bien le *continuum* entre les saltimbanques des places publiques et des «banquistes», bientôt appelés forains, qui animent les foires :

[L]es saltimbanques de la rue, les charlatans des places publiques : sauteurs, jongleurs, faiseurs de tours, montreurs de curiosités, sauvages, nains, géants, hercules, prestidigitateurs, acteurs et directeurs de théâtres forains, vendeurs d'orviétan, arracheurs de dents, acrobates, tireurs de cartes ; race vagabonde, race de bohémiens et de parias, qui court les foires et les fêtes saute, chante, danse, babille, bat la grosse caisse, mange des cailloux [sic], s'échine et s'écartèle pour l'*esbatement* [sic] de la population française⁷.

Tous, alors, travaillent avant tout à procurer un divertissement maximal aux spectateurs, en cherchant à les faire frissonner par un usage de numéros curieux et spectaculaires⁸. Ainsi, tandis que les théâtres institutionnels et plus encore d'avant-garde contribuent à forger une modernité théâtrale au tournant des xix^e et xx^e siècles où l'*ethos* d'un spectateur silencieux et plongé dans le noir s'impose peu à peu, les saltimbanques et les forains exacerbent au contraire le goût du spectaculaire et les adresses au public. La parade, qui précède bien souvent le spectacle donné, en est sans nul doute la quintessence : les artistes s'exhibent, viennent appâter le public, tentent d'attirer tout autant son attention que sa bourse. C'est cette esthétique foraine, faite d'interactions avec le public et d'exhibition d'une forme de spectaculaire qu'il s'agira d'explorer, aussi bien dans les témoignages de contemporains que dans les fictions littéraires qui s'emparent de tels spectacles.

Le théâtre au coin de la rue : du badaud au spectateur

De nombreux travaux ont déjà montré l'importance de la rue comme espace géographique et imaginaire au xix^e siècle. La rue est au cœur des grandes transformations urbaines à Paris⁹ et est un espace privilégié pour tout un pan de la littérature¹⁰. Très régulièrement, elle peut devenir un véritable théâtre,

7. Émile de la Bédollière, «Les Banquistes», *Les Français peints par eux-mêmes, Encyclopédie morale du xix^e siècle*, Paris, Léon Curmer éditeur, 1840, t. 1, p. 153.

8. Sur l'importance de l'esthétique du spectaculaire au xix^e siècle, voir Isabelle Moindrot (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène : du romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS Éditions, 2006.

9. Sabine Barles, «L'essor de la circulation à Paris au cours du premier xix^e siècle : quantification, réponses techniques et réglementaires» [en ligne], 5^e conférence européenne d'histoire urbaine, *European Cities: Networks and Crossroads*, Berlin, 30 août-2 septembre 2000 [<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00007714/document>] ; et Sabine Barles, «La rue parisienne au xix^e siècle : standardisation et contrôle?», *Romantisme* n° 171 (2016/1), p. 15-28.

10. Dossier «La Rue» [en ligne], *Romantisme*, n° 171 (2016/1) [<https://www.cairn.info/revue-romantisme-2016-1.htm>], 158 p.

où les saltimbanques viennent s'installer pour présenter leurs numéros. Ces pratiques sont encadrées strictement par les autorités, qui délimitent des lieux et des heures autorisés pour les artistes ambulants – même si les contrevenants sont nombreux¹¹. Outre ces dispositions légales spécifiques, jouer dans la rue impose des contraintes esthétiques aux saltimbanques.

Le public est par définition divers et bigarré : donné en extérieur, en pleine rue, ces théâtricules peuvent toucher tous les passants, pour peu qu'ils s'arrêtent quelques instants. Ils représentent également un changement de paradigme de taille vis-à-vis des théâtres clos : à l'extérieur, le public n'est pas captif ; c'est un tout autre rapport à l'attention du spectateur qui est engagé. L'ennui et le désintérêt, même fugaces, sont à proscrire, au risque de perdre l'obole espérée en fin de numéro. Yves Citton situe les prémices de l'économie de l'attention autour des années 1850¹². À bien des égards, les spectacles des saltimbanques puis des forains vont parfaitement s'intégrer à ce changement de l'organisation socio-économique de la société. Ces spectacles reposent donc sur un dispositif ludique de capture de l'attention : pour parvenir à leurs fins, les artistes forains construisent leurs spectacles sur une esthétique du spectaculaire et de l'adresse directe au public, suivant ainsi la nécessité de stimuler et d'inclure au maximum le spectateur afin de ne pas perdre son attention et son intérêt.

Tout un pan de la littérature panoramique met en scène ces silhouettes étranges que l'on peut croiser dans la capitale, proposant d'ailleurs un étonnant *continuum* entre les saltimbanques en tant que tels et des excentriques plus occasionnels, mais qui eux aussi contribuent au spectacle de la rue. Le spectacle peut toujours apparaître au coin de la rue et l'œil est en permanence sollicité, comme l'ont montré les *visual studies*¹³. C'est alors le surgissement soudain du théâtre qui intéresse les chroniqueurs du *Paris insolite*. Victor Fournel est le chantre le plus reconnu de cette faune des rues de la capitale, mais Charles Yriarte¹⁴, Charles Virmaître¹⁵, ou encore Léo Lespès¹⁶ ne sont pas en reste. Certains noms d'artistes de la rue reviennent sans cesse, à l'instar du charlatan Mangin, vendeur de crayons qui apparaissait sur la place Dauphine dans un costume excentrique, toujours flanqué de son pitre Vert-de-Gris, et qui débitait des boniments.

11. Agnès Curel, « Une voix en métamorphose. De l'art du boniment au bonimenteur en scène : enquête sur une mémoire sonore du théâtre », thèse de doctorat en études théâtrales, Paris, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2018, f. 224-225.

12. Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Éditions du Seuil, 2014.

13. Voir notamment Vanessa R. Schwartz, *Spectacular Realities: Early Mass Culture in fin-de-siècle Paris*, Berkeley, University of California Press, 1998.

14. Charles Yriarte, *Paris grotesque. Les célébrités de la rue*, Paris, Dupray de la Mahérie, 1864.

15. Charles Virmaître, *Paris qui s'efface*, Paris, Albert Savine, 1887.

16. Léo Lespès, *Les Spectacles vus de ma fenêtre*, Paris, Achille Faure, 1866.

Dans *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, tout un chapitre est consacré plus spécifiquement aux spectacles de la rue. Alors que l'auteur se promène près de l'Observatoire, où les saltimbanques sont autorisés à s'installer et où l'on croise, en plus des baraques, « des escamoteurs et des bâtonnistes, des chiens savants et des chanteurs populaires¹⁷ », il raconte :

Bien avant d'avoir atteint à la grille, je voyais devant moi, à travers les flots pressés de la foule, je ne sais quoi de mystérieux et d'indécis qui semblait cheminer, avec un mouvement de rotation, par les airs. Arrivé près d'un cercle épais, je fus témoin d'un étrange spectacle. Sur un plateau de bois qu'une femme faisait tourner doucement d'une main, tandis que de l'autre elle agitait la manivelle d'un orgue de Barbarie, se tenaient debout trois enfants, vêtus de jaquettes blanches sur lesquelles des bandes noires se dessinaient en scapulaires et en ceintures, et la tête coiffée d'un bonnet semblable à celui des Bédouins¹⁸.

Le parcours décrit par Victor Fournel montre comment celui-ci devient spectateur avant même d'atteindre le lieu dédié au spectacle. C'est une vision qui le saisit et qui l'entraîne, même si celle-ci reste au début de l'ordre du mystère et de l'indécision – il est happé, à l'instar des autres passants, constituant un « cercle épais » formé autour du spectacle. Le spectateur d'un numéro donné dans la rue est ainsi d'abord témoin avant d'intégrer peu à peu la masse de l'assistance. Il constate qu'il y a spectacle, voit de l'extérieur le public déjà amassé, avant de s'y joindre – ou non.

Plus tard, Victor Fournel rapporte une expérience plus fantastique encore :

Je marchais toujours. Les rues se succédaient, de plus en plus silencieuses et sombres, quand tout à coup un gigantesque concerto de fanfares me réveilla en sursaut. [...] Quel splendide panorama s'offrit alors à mes regards ! Devant moi s'étendait une vaste place où se dandinaient en tous sens, ici des torches haletantes, là des lampions fumant à terre dans leur humide foyer, à droite des lumières arrangées en triangles, d'autres à gauche arrondies en sphères ou serpentant en spirales. [...]

Parmi ces lueurs fantastiques se dressaient de tous côtés des cabanes foraines, dont la physionomie resplendissait de promesses et de fascinations : là étaient le plaisir, l'art, le drame, les enchantements, les féeries. « Où suis-je ? » m'écriai-je, comme dans une tragédie classique. — « À la barrière Montparnasse », me répondit la voix d'un indigène. Je me serais cru à Bagdad, la ville des merveilles¹⁹.

Victor Fournel s'approche ici de la barrière Montparnasse, autre lieu où les saltimbanques ont le droit de cité dans la capitale. Ceux-ci ont même pu installer des petites baraques et installer des dispositifs lumineux. Le récit qu'il

17. Victor Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris, Adolphe Delahaye, 1858, p. 101.

18. *Ibid.*, p. 102.

19. *Ibid.*, p. 106.

en fait laisse miroiter l'éblouissement visuel que constitue le surgissement de cette « ville des merveilles » après la déambulation dans les rues obscures. Ces lumières appellent le public, les attirent comme les papillons de nuit vers les éclairages nocturnes ; elles contribuent à l'essor du spectaculaire au XIX^e siècle et les fêtes foraines ne manqueront pas, elles aussi, de se parer de mille feux grâce aux progrès offerts par la Fée Électricité. La très élégante Foire de Neuilly qui se tient en plein été, se pare dès la nuit tombée des mille couleurs diffusées par des lumignons : « Neuilly, c'est la foire de nuit²⁰ ». Gabriel Mourey décrit également cette ville coruscante qui se déploie à la tombée de la nuit :

Ici, féériquement, mille foyers s'allument d'un coup ; des boulets aveuglants traversent les avenues, s'arrêtent suspendus dans le vide ; des chaînes de lumière, des guirlandes de flamme, des rosaces de fleurs ardentes s'inscrivent sur le fond de la nuit. Des reflets courent, des traînées de clarté s'élancent, s'écrasent, après un court trajet, contre des cloisons de bois, sur des enseignes multicolores, éclairant ici un grouillement de promeneurs, un fouillis de visages attentifs²¹ [...].

Les fêtes foraines prennent ainsi la forme « d'une architecture de lumière²² » qui viennent séduire l'œil du spectateur, recréant dans l'écosystème particulier de ces fêtes l'éblouissement premier que pouvait ressentir un badaud tombant lors de sa promenade sur une place animée par des saltimbanques.

Croiser par hasard un saltimbanque talentueux procure également une émotion esthétique toute particulière, où la beauté se mâture de surprise, où le cadre quotidien semble tout à coup ouvert par le jaillissement inopiné de l'art. Victor Fournel, toujours, rapporte ainsi le plaisir extrême pris à écouter un guitariste gouailleur – il le présente d'ailleurs comme un Figaro. Très vite, la musique devient fond sonore de harangues mémorables et le guitariste se mue en comédien :

C'était un lundi ; aussi les ouvriers étaient venus en foule recueillir près de lui quelques bribes de chansons, pour finir joyeusement leur joyeuse journée. Il avait une belle voix, mais une éloquence plus belle encore : c'est pourquoi il laissait volontiers la romance de côté, afin d'adresser à son public des allocutions qui n'étaient pas indignes du fameux monologue de Beaumarchais. [...]

Son éloquence populaire et brutale empoignait chaque auditeur à bras-le-corps et se faisait forcément écouter ; elle était toute pleine d'images gigantesques et d'hyperboles qui vous frappaient comme un coup de poing vigoureusement asséné sur la nuque²³.

20. Hugues Le Roux, *Les Jeux du cirque et la vie foraine*, Paris, Plon, 1889, p. 39.

21. Gabriel Mourey, *op. cit.*, p. 32-33.

22. Delphine Foch, « Les décors de la foire ou la grande parade de la condition foraine 1879-1914 », mémoire de Master 2 en histoire de l'art, Paris, Sorbonne Université, 2019, f. 67.

23. Victor Fournel, *op. cit.*, p. 36.

La description imagée de Victor Fournel souligne l'attraction puissante qu'exerce l'artiste sur les spectateurs. C'est un spectacle populaire, aussi bien du fait de son auditoire composé d'ouvriers que dans la façon du musicien. Nulle séduction subtile ici : le plaisir a un je-ne-sais-quoi de brutal, la métaphore filée du combat de boxe donnant la sensation d'un théâtre viscéral et non pas cérébral. Sans nul doute, la vision bourgeoise proposée par Victor Fournel témoigne tout autant de l'efficacité dramatique d'une telle prise de parole que de la dimension largement fantasmatique de ces spectacles populaires pour un public bourgeois, venu s'encanailler au hasard d'un carrefour²⁴. Le grand frisson est alors double, procuré aussi bien par le spectacle lui-même que par la scène créée à même le trottoir.

Le grand frisson : des numéros spectaculaires

De manière symptomatique, les plus petits spectacles donnés par les « mancheurs » sont peu documentés dans la presse ou la littérature panoramique. On leur préfère les numéros plus spectaculaires proposés par des artistes plus riches, installés dans des baraques foraines et disposant d'un matériel plus imposant. Exceptions notables : dans *Sans famille*, Rémi, le jeune héros d'Hector Malot, accompagne Vitalis dans des spectacles donnés en *palque*²⁵ ; du côté de Jules Vallès, le Bachelier géant, après avoir perdu sa baraque foraine, se voit contraint lui aussi de redonner des spectacles à même la rue. Il confie au narrateur :

Je descendis des hauteurs dans la rue, et, pour vivre, je fis tous les métiers.

Au haut d'un bâton que porte, arc-bouté sur ses jambes, un homme aux reins d'hercule, un autre homme monte ; puis, arrivé en haut, fait de la gymnastique, le drapeau de zinc, le bras de fer, enfin se pose à plat ventre sur le bout même, et, ainsi placé, comme un ver au bout d'une aiguille, se démène dans le vide, se trémousse et nage dans l'espace !

Le mancheur n'est pas ici, comme le gagiste du cirque, sous un lustre aux couleurs tranquilles, mais, les yeux en l'air, par le soleil qui aveugle ou le vent qui souffle, il suit les mouvements de l'homme dont il a la charge. Qu'un rayon de soleil arrive tout à coup et éclabousse la prune, que sous les pieds de l'athlète un caillou glisse, un peu de terre s'écrase, moins que cela, il suffit d'un grain de poussière qui vole, d'une goutte de pluie qui tombe, si l'équilibre est dérangé, la perche vacille, échappe, et l'homme est mort²⁶.

24. Dietmar Rieger montre bien comment l'intégration des marginalités sociales au regard bourgeois, grâce à tout un pan de la littérature, contribue à rendre l'ordinaire extraordinaire et à modifier la perception bourgeoise du quotidien. Voir Dietmar Rieger, « "Ce qu'on voit dans les rues de Paris" : marginalités sociales et regards bourgeois », *Romantisme*, n° 59 (1988), p. 19-29.

25. Hector Malot, *Sans famille*, Paris, Le Livre de poche, 2000 [1878].

26. Jules Vallès, « Le Bachelier géant », *loc. cit.*, p. 277.

Les spectacles donnés dans la rue relèvent essentiellement des jeux de force et des jeux d'adresse. Il s'agit, pour les saltimbanques, de donner à voir un ou plusieurs numéros qui leur permettent de faire montre de leurs qualités physiques extraordinaires. Dans le récit du Bachelier, les conditions météorologiques constituent une difficulté et un danger de plus. La mort reste un risque et, comme dans certains numéros de cirque, sa potentialité nourrit le spectaculaire : le grand frisson éprouvé par le spectateur est également un frisson de peur, une tension liée à la connaissance des risques pris par l'acrobate pour réaliser le spectacle²⁷. Plus généralement, il suffit d'un regard sur la nomenclature des spectacles forains pour saisir l'importance de la dimension spectaculaire²⁸. Comme au cirque ou au music-hall, les spectacles forains relèvent en premier lieu d'une dramaturgie de la discontinuité, où chaque geste prend une épaisseur particulière²⁹.

Mais outre ces numéros circassiens qui mettent en jeu le corps et la vie des artistes, comme pour les numéros de domptage, la fête foraine regorge d'attractions qui reposent sur un affolement des sens des spectateurs. Les musées de cire, comme le célèbre musée Dupuytren, montrent des coupes anatomiques extrêmement réalistes, au milieu desquelles le spectateur déambule avec curiosité et effroi³⁰. Les spectacles qui reposent sur des illusions d'optiques, volontiers effrayantes, sont nombreux. Les « décapités parlants » ou la « femme araignée » constituent des numéros bien connus du champ de foire³¹. Jules Lemaître se souvient d'une attraction de ce genre à la Foire de Neuilly : « Une enseigne m'attire : "La belle Léda ou la femme transparente". J'entre et vois une pauvre fille qui paraît s'être passé une longue vue dans le ventre. On applique son œil à l'orifice de la lunette et on lit le journal à travers la jeune personne. Évidemment ce résultat s'obtient par un système de miroirs, simple comme bonjour³². » Dans les petites baraques, appelées « entresorts », le goût

27. Voir par exemple Denys Barrault (dir.), *Le Cirque au risque de l'art*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2002.

28. Jacques Garnier, *Forains d'hier et d'aujourd'hui*, Orléans, Éditions Jacques Garnier, 1968. Cette typologie structure l'ouvrage, chaque catégorie constituant un chapitre. On y trouve : les panoramas et les musées, les phénomènes humains, les animaux phénomènes et exotiques, les entresorts d'illusions et les théâtres de danse, les animaux savants et les troupes ethniques, les attractions sportives, les numéros de voyantes, les théâtres d'animaux savants, les cirques et les ménageries, les théâtres de marionnettes, les théâtres de poses et de tableaux vivants, les théâtres dramatiques et lyriques, les théâtres de magie et de variétés.

29. Roland Barthes, « Au music-hall », *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 164-167.

30. Christiane Py et Cécile Vidart, « Les musées d'anatomie sur les champs de foire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 60 (1985), p. 3-10.

31. Max de Nansouty, *Les Trucs du théâtre, du cirque et de la foire*, Paris, Armand Colin, 1909.

32. Jules Lemaître, « La Foire de Neuilly I et II », chronique du 28 juin 1886, *Impressions de théâtre, 2^e série*, Paris, Société Française d'imprimerie et de librairie, 1888-1898, p. 378.

pour l'horrible et l'inquiétant est fortement partagé : « C'est toujours la baraque en toile, les bancs de bois, l'éclairage à quatre quinquets, le spectacle un peu effrayant : des scènes d'inquisition, des exécutions capitales, des têtes d'assassins, des exhibitions monstrueuses de moutons à cinq pattes, d'artistes-troncs, de têtes de veau, de géants et de nains³³. »

Cette esthétique du grand frisson s'accompagne d'une mise en scène spécifique des interactions entre le public et le spectacle. Il ne s'agit pas seulement d'écarquiller les yeux devant l'anormal et l'extraordinaire : le public est poussé à le frôler, l'éprouver de tous ses sens voire à interagir avec lui. Les numéros forains mettent ainsi constamment en tension les interactions possibles entre les artistes et les spectateurs.

L'éternelle parade : les interactions entre artistes forains et spectateurs

Même dans un lieu consacré aux plaisirs comme la fête foraine, les artistes doivent savoir charmer les visiteurs qui déambulent dans les contre-allées de la fête pour les attirer dans la baraque. Si le public vient chercher des « grands frissons » dans les entresorts et les théâtres, les industriels forains doivent sans cesse réitérer les possibilités d'interaction avec le public pour relancer l'attention et la curiosité. Les échanges entre les artistes et les spectateurs sont alors d'ordre divers.

La parade liminaire, moment traditionnel et fort goûté par le public, repose en premier lieu sur une adresse directe, assumée notamment par le bonisseur qui débite un boniment. Il est accompagné, selon les établissements par un pitre, des danseuses ou encore un orchestre. Dans le cas des théâtres forains, les comédiens peuvent venir parader en costumes. Avant même d'entrer dans la baraque, le public est donc sollicité, le bonisseur et les comédiens s'adressent à lui, l'invectivent, le pressent d'entrer dans l'établissement :

L'hercule souffle dans le porte-voix, l'ophicléide pousse son *ut* de ventre, les tambours crèvent de fureur dans leur peau, on crie le prix des places!

— À trois sous! trois sous! par personne! Suivez le monde! *Au bureau! au bureau!* À trrrrois sous! à trrrrois sous!...

Et les écriteaux se dressent aux mains des filles à maillot rose, qui, les doigts en l'air, appellent la foule comme les vestales levaient le pouce pour encourager les gladiateurs!

On ne rit plus, on hurle, l'escalier est pris d'assaut, les gamins se pressent, on se bouscule. Tout à trrrrois sous! trrrrois sous³⁴!

33. Hugues Le Roux, *op. cit.*, p. 44.

34. Jules Vallès, « La banque et les banquistes, scènes de la vie étrange », *Le Figaro*, 20 juillet 1865, p. 3.

La connivence avec le public peut constituer un autre moyen d'attirer les spectateurs et d'établir une relation de complicité. Le degré minimal de cette implication repose sur l'usage, dans les boniments, de l'impératif, qui mobilise un destinataire. Les vocatifs, à l'instar de « mesdames et messieurs », installent quant à eux une forme de dialogue plus assumé avec le public. À cela s'ajoutent les signes para-verbaux qui viennent ponctuer le boniment, comme les mouvements de la baguette, les saluts et autres coups de chapeau de la part du bonisseur.

Même les grands théâtres, qui présentent des spectacles qui reposent sur une forte illusion du spectateur et une continuité dramatique, à l'instar des féeries ou des opérettes, ont recours à la parade, ce que ne manquent pas de soulever certains critiques de l'époque :

L'exhibition de la troupe avant le spectacle, semble devoir nuire à l'illusion nécessaire aux choses du théâtre.

Il n'en est rien. L'élément populaire qui forme la grande majorité des spectateurs a assez de puissance d'abstraction pour applaudir dans la salle, comme de vraies fées, les dames en frusques lumineuses qui l'invitent à pénétrer dans leur royaume³⁵ [...].

L'analyse proposée ici explique ce double régime de relation au spectacle, entre interactions anti-illusionnistes et adhésion aux conventions théâtrales une fois la fiction commencée, un peu à la manière d'un spectateur de théâtre de marionnettes qui suit le spectacle sans oublier la présence des marionnettistes derrière le castelet. *In fine*, c'est cette même convention que vient exposer la parade, en en faisant même une condition *sine qua non* de l'esthétique foraine : la condition de l'artiste est toujours de s'exhiber, rappelant avant le début de la séance, par sa présence sur les tréteaux extérieurs et par ses boniments, le cadre général de la représentation foraine.

Certains spectacles forains, notamment en ce qui concerne les entresorts, reposent également sur une forme d'interaction plus poussée, se faisant ainsi éminemment polysensoriel. Si la fête foraine en elle-même repose déjà sur une exaltation des sens, notamment la vue, l'odorat et l'ouïe³⁶, les attractions foraines franchissent un pas supplémentaire. Les spectacles présentant une exhibition continuent généralement de solliciter le public une fois entré dans la loge. Le boniment intérieur permet d'interpeller le collectif, à la manière d'un Monsieur Loyal dans un spectacle de cirque. Nul quatrième mur ici : tout au long du spectacle, les forains relancent l'attention des spectateurs en

35. Léon Roux, « Les théâtres forains », *La Justice*, n° 4100, 6 avril 1891, p. 2.

36. Martin Barnier, *Bruits, cris, musiques de films. Les projections avant 1914*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

s'adressant à eux. Dans une critique consacrée à la Foire de Neuilly, Jules Lemaître raconte ainsi :

Je suis entré [*dans la baraque*], et certainement je « garderai le souvenir ». J'étais seul, tout seul ; Miss Yongka Papanax, une fille en robe rouge, blonde, pas trop laide, mais fâcheusement enrouée, me dit : « Ça ne fait rien, je travaillerai tout de même ». Elle ajouta : « Avez-vous des allumettes ? » J'en avais. Elle me dit : « C'est pour allumer les lames ». Elle disparut derrière un rideau. Un instant après, le directeur de l'établissement ouvrit le rideau, et je vis « la décapitée parlante ». Elle disait, je crois : « Bonjour, Messieurs et dames ; j'ai seize ans et je suis née en Sicile ». Le rideau tiré, elle rentra dans la salle, et me dit textuellement : « Et maintenant je vais faire le *tour de la société* pour mes petits bénéfices ». Je vous rappelle que j'assistais seul au spectacle, tel le roi Louis II... Je sortis un peu mélancolique³⁷.

La mélancolie qui marque Jules Lemaître en 1893 s'explique d'abord par le caractère anormalement solitaire de son expérience de spectateur. Tandis que la foraine fait son boniment comme si elle s'adressait à une large audience, reprenant la situation d'énonciation modèle sans s'adapter à la configuration de la séance à l'unique, on sent cruellement le caractère artificiel d'une telle prise de parole, habituellement prévue pour une assistance fournie.

Si le spectateur est inscrit dans le boniment même des artistes, il peut également être invité à toucher des éléments du spectacle, participant ainsi à la démonstration. Première interaction possible : le spectateur peut être amené à participer oralement au spectacle, en posant des questions. Dans sa nouvelle « Le Bachelier géant », Jules Vallès imagine que le narrateur assiste à l'exhibition d'un phénomène étrange, aussi grand que savant. Ce dernier prend la parole au cours du numéro et explique : « J'ai fait mes classes, dit-il ; je parle cinq langues, je suis bachelier. [...] Si ces messieurs veulent bien me faire l'honneur de m'interroger, anglais, italien, grec, latin, français, je réponds dans toutes les langues. » À la suite de cette déclaration, le narrateur s'amuse alors à le défier... à ses dépens :

Ma curiosité et mon amour-propre s'en mêlèrent, et j'entamai un siège en règle contre le soi-disant bachelier. Des langues vivantes, je n'en parlai point, les saltimbanques les apprennent en voyageant, mais je le poussai sur les langues mortes, et je me retirai, je l'avoue, du combat, meurtri, vaincu ! [...]

Le public s'amusa beaucoup de ma confusion, donna ses deux sous et sortit ; je restai.³⁸

37. Jules Lemaître, « La Foire de Neuilly ; l'épigraphie foraine », chronique du 2 juillet 1893, *Impressions de théâtre*, 8^e série, Paris, Société Française d'imprimerie et de librairie, 1888-1898, p. 328.

38. Jules Vallès, « Le Bachelier géant », *loc. cit.*, p. 237.

Comme souvent dans les exhibitions, l'étrangeté seule du corps du phénomène ne suffit pas : celui-ci fait montre de ses curieux talents. En l'occurrence, si la taille du Bachelier le constitue en monstre de foire, c'est bien son savoir qui apporte ici tout le sel. L'amusement pour le spectateur est alors de deux ordres : il y a le joyeux frémissement de voir des membres du public – quitte d'ailleurs à ce qu'il s'agisse en réalité d'un compère – prendre la parole et participer au spectacle ; s'y ajoute l'ébahissement naïf de voir les exploits dont est capable le phénomène.

La participation du public peut également être tactile ; celui-ci est sollicité pour venir toucher, palper, voire se faire légèrement malmener pour le bien d'une expérience :

Nous sommes trois spectateurs : deux adolescents en casquette et moi. La « Vénus à l'œil nu » est une pauvre fille avec un gros ventre, de vagues velours, des pail-
lons dédorés comme des étoiles éteintes, et un maillot de la couleur d'une vieille
couverture de la *Revue des Deux Mondes*. Elle murmure son boniment, qui est
court : « Je suis née en Sicile. Ma famille me laissa tomber dans les flots, et je fus
piquée par le poisson torpille ». Elle tend alors à l'un de mes compagnons une
longue tige de métal. Gugusse en saisit le bout avec quelque appréhension : « Ça
ne vous fait rien ? demande la "Vénus à l'œil nu". — Non. — C'est drôle ! dit-elle
tranquillement. — Mais, dis-je à la Vénus, c'est peut-être que vous n'êtes pas sur
la pile. — Ah ! ça se peut bien », répond-elle avec douceur³⁹.

Même si le numéro est un pathétique échec, on constate comment ce qu'on imagine être un petit coup électrique – les grands frissons sont ici à prendre au pied de la lettre – est censé être le clou du spectacle. L'étroitesse des baraques foraines aide par ailleurs à une proximité immédiate avec les forains. L'espace scénique est celui de la loge dans son entièreté, public compris. Les spectateurs sont ainsi dans la « zone proche⁴⁰ », en situation de grande proximité avec les artistes. Qu'il s'agisse de l'architecture des baraques, de la parade liminaire ou du dispositif même du spectacle, centré sur une grande sollicitation du public, les spectacles forains se nourrissent de l'échange avec les spectateurs et de leurs réactions.

En déambulant dans les rues ou dans les fêtes foraines, les badauds sont donc toujours des spectateurs en mouvement, qui papillonnent d'un saltimbanque à l'autre. Si les artistes comptent sur leur corps pour proposer des numéros spectaculaires⁴¹ à même de faire frissonner le public, les spectateurs

39. Jules Lemaître, « La Foire de Neuilly I et II », chronique du 27 juin 1887, *Impressions de théâtre*, 2^e série, Paris, Société Française d'imprimerie et de librairie, 1888-1898, p. 385-386.

40. Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS Éditions, 1998, p. 100-114.

41. Voir les belles pages que Jean Starobinski consacre à « l'éblouissement des corps » dans *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (Paris, Gallimard, 1970).

eux-mêmes restent fondamentalement – plus sans doute que dans une salle plongée dans le noir – des corps sensibles, corps en liberté dont il faut savoir capter l'attention. La vue, l'ouïe, l'odorat, le toucher sont sans cesse sollicités et contribuent à la richesse de l'expérience de spectateur. Les articles de presse, les récits ethnographiques sur le monde forain tentent de retranscrire ces spécificités de l'esthétique foraine, faite de spectaculaire et d'interactions nombreuses avec le public. Les fictions mettant en scène des saltimbanques et des forains s'amuse également à faire vivre ces échanges et les particularités de l'esthétique foraine. Dans « Le saut du tremplin », le poète Théodore de Banville imagine ainsi un clown qui saute si haut qu'il finit par crever la toile du chapiteau du cirque : « Enfin, de son vil échafaud, / Le clown sauta si haut, si haut / Qu'il creva le plafond de toiles⁴². » Cet élanement, ce geste de franchissement de l'espace forain pour aller se « rouler dans les étoiles » semble illustrer l'esthétique foraine dans son ensemble, faite de transgression des cadres de la représentation. Rien de plus simple à traverser pour le spectateur qu'un « quatrième mur » d'un théâtre fait de planches bringuebalantes et de toiles.

Références

- BARLES, Sabine, « La rue parisienne au XIX^e siècle : standardisation et contrôle ? », *Romantisme* n° 171 (2016/1), p. 15-28.
- BARLES, Sabine, « L'essor de la circulation à Paris au cours du premier XIX^e siècle : quantification, réponses techniques et réglementaires » [en ligne], 5^e conférence européenne d'histoire urbaine, *European Cities : Networks and Crossroads*, Berlin, 30 août-2 septembre 2000 [<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00007714/document>].
- BARNIER, Martin, *Bruits, cris, musiques de films. Les projections avant 1914*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.
- BARRAULT, Denys (dir.), *Le Cirque au risque de l'art*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2002.
- BARTHES, Roland, « Au music-hall », *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 164-167.
- BERNARD, Daniel, « Surveillance des itinérants et ambulants dans le département de l'Indre au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle », dans *Maintien de l'ordre et polices en France et en Europe au XIX^e siècle* [Colloque de Paris et Natterre, 8-10 Décembre 1983], préface d'Alain Faure et de Philippe Vigier et édition de la *Société d'Histoire de la Révolution de 1848 et des Révolutions du XIX^e siècle*, Paris, Créaphis, 1987, p. 235-250.
- CITTON, Yves, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Éditions du Seuil, 2014.
- CUREL, Agnès, « Une voix en métamorphose. De l'art du boniment au bonimenteur en scène : enquête sur une mémoire sonore du théâtre », thèse de doctorat en études théâtrales, Paris, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2018, 724 f.
- DE BANVILLE, Théodore, « Le saut du tremplin », *Odes funambulesques*, Paris, Lettres Modernes, 1993 [1857], p. 147-149.

42. Théodore de Banville, « Le saut du tremplin », *Odes funambulesques*, Paris, Lettres Modernes, 1993 [1857], p. 149.

- DE LA BÉDOLLIÈRE, Émile, « Les Banquistes », *Les Français peints par eux-mêmes, Encyclopédie morale du XIX^e siècle*, Paris, Léon Curmer éditeur, 1840, t. 1, p. 153.
- DE NANSOUTY, Max, *Les Trucs du théâtre, du cirque et de la foire*, Paris, Armand Colin, 1909.
- Dossier « La Rue » [en ligne], *Romantisme*, n° 171 (2016/1) [<https://www.cairn.info/revue-romantisme-2016-1.htm>], 158 p.
- FOCH, Delphine, « Les décors de la foire ou la grande parade de la condition foraine 1879-1914 », mémoire de Master 2 en histoire de l'art, Paris, Sorbonne Université, 2019, 132 f.
- FOURNEL, VICTOR, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris, Adolphe Delahaye, 1858.
- GARNIER, Jacques, *Forains d'hier et d'aujourd'hui*, Orléans, Éditions Jacques Garnier, 1968.
- HOTIER, Hugues, *Cirque, communication, culture*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1995.
- LEMAÎTRE, Jules, « La Foire de Neuilly I et II », chroniques du 28 juin 1886 et du 27 juin 1887, *Impressions de théâtre, 2^e série*, Paris, Société Française d'imprimerie et de librairie, 1888-1898, p. 377-389.
- , « La Foire de Neuilly; l'épigraphie foraine », chronique du 2 juillet 1893, *Impressions de théâtre, 8^e série*, Paris, Société Française d'imprimerie et de librairie, 1888-1898, p. 323-330.
- LE ROUX, Hugues, *Les Jeux du cirque et la vie foraine*, Paris, Plon, 1889.
- LESPÈS, Léo, *Les Spectacles vus de ma fenêtre*, Paris, Achille Faure, 1866.
- MALOT, HECTOR, *Sans famille*, Paris, Le Livre de poche, 2000 [1878].
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS Éditions, 1998.
- MOINDROT, Isabelle (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène : du romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS Éditions, 2006.
- MOUREY, Gabriel, *Les Fêtes foraines de Paris*, Paris, Les Cent Bibliophiles, 1906.
- PACI, Viva, *La Machine à voir. À propos de cinéma, attraction, exhibition*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2012.
- PY, Christiane et Cécile VIDART, « Les musées d'anatomie sur les champs de foire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 60 (1985), p. 3-10.
- RIEGER, Dietmar, « "Ce qu'on voit dans les rues de Paris" : marginalités sociales et regards bourgeois », *Romantisme*, 1988, n° 59 (1988), p. 19-29.
- ROUX, Léon, « Les théâtres forains », *La Justice*, n° 4100, 6 avril 1891, p. 2.
- SCHWARTZ, Vanessa R., *Spectacular Realities: Early Mass Culture in fin-de-siècle Paris*, Berkeley, University of California Press, 1998.
- STAROBINSKI, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, 1970.
- VALLÈS, Jules, « Le Bachelier géant », *Les Réfractaires*, Paris, Achille Faure, 1866, p. 215-286.
- , « La banque et les banquistes, scènes de la vie étrange », *Le Figaro*, 20 juillet 1865, p. 3.
- VIRMAÎTRE, Charles, *Paris qui s'efface*, Paris, Albert Savine, 1887.
- YON, Jean-Claude, *Une Histoire du théâtre à Paris de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier-Flammarion (Collection historique), 2012.
- YRIARTE, Charles, *Paris grotesque. Les célébrités de la rue*, Paris, Dupray de la Mahérie, 1864.



L'expérience partagée au café-concert du XIX^e siècle

NATHALIE COUTELET

Le café-concert, nouvelle forme de divertissement qui s'impose au milieu du XIX^e siècle, tire sa particularité – et son succès – de la fructueuse alliance entre débit de boissons et offre de spectacles. Dans la première partie de son histoire, les costumes, décors et accessoires lui sont interdits, les interprètes sont tenus de se produire en tenue de ville, en solo et ne peuvent *dire* un texte. La nouvelle réglementation de 1867, qui assouplit les interdits, entraîne une modification des programmes et une gamme élargie de propositions¹. Surveillé par la censure et par la police des mœurs, honni par les uns comme lieu de débauche et/ou de bêtise, encensé par les autres comme symbole de la gaieté parisienne, le café-concert se multiplie à Paris, qui «boit, mange et dort au café-concert²», mais aussi en province³. Dauzats, dans une enquête de 1896, en dénombre 274 à Paris⁴ et tous les guides conçus pour les étrangers et les provinciaux les signalent en bonne place parmi les divertissements offerts par la capitale.

Le quatrième mur n'y existe pas comme au théâtre ou même au music-hall, puisque les tours de chant, parfois complétés par des attractions diverses après 1867, n'impliquent aucune relation fictionnelle entre scène et salle et, par conséquent, aucune nécessité de séparer réel et fiction⁵. La chanson donnée en spectacle – à entendre, à voir et à ressentir – forge une distinction entre interprètes

1. Voir Concetta Condemi, *Les Cafés-concerts. Histoire d'un divertissement*, Paris, Quai Voltaire Histoire, 1992.

2. A.-P. de Lannoy, *Les Plaisirs et la vie de Paris. Guide du flâneur*, Paris, Librairie L. Borel, 1900, p. 78.

3. Voir par exemple Jean-Christophe Diedrich, «Un loisir urbain, les cafés-concerts en Lorraine allemande et française 1870-1914», dans Robert Beck et Anna Madœuf (dir.), *Divertissements et loisirs dans les sociétés urbaines à l'époque moderne et contemporaine*, Tours, Presses universitaires François Rabelais (Perspectives historiques), 2013, p. 225-242.

4. Dauzats, enquête du *Figaro illustré*, 1896, citée par Maurice Talmeyr, «Cafés-concerts et music-halls», *Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} juillet 1902, p. 159.

5. Dans le cadre de cette étude, nous n'aborderons pas la revue, qui construit une dramaturgie. Nous renvoyons sur ce point au numéro dirigé par Olivier Bara, Romain Piana et



Image 1. Edgar Degas, *Le Café-Concert des Ambassadeurs*, 1876-1877.

et spectateurs. Lieu de sociabilité par excellence, spectacle dont la vogue ne se dément pas jusqu'au début du xx^e siècle, le café-concert semble avoir généré des dispositifs originaux, ainsi que d'autres modes de réception et de relation. Familièrement surnommé le « caf'conc », le « beuglant » ou le « caboulot », ce type d'établissement autorise – voire encourage – les interactions entre public et artistes et floute la frontière ordinaire qui délimite les espaces. L'engouement qu'il a suscité réside sans doute dans cette formule relationnelle inédite, promesse de libertés prohibées dans les autres lieux de spectacle.

Continuités spatiales

Le dispositif frontal, caractéristique du théâtre et du music-hall au xix^e siècle, n'est pas omniprésent dans les cafés-concerts, qui recourent parfois à d'autres installations. Certains lieux présentent une continuité entre scène et salle – si

Jean-Claude Yon, dossier « En revenant à la revue. La revue de fin d'année au xix^e siècle », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 266 (2015), 152 p.

l'on peut dire, tant les deux espaces sont entremêlés – entre artistes et publics. Il en est ainsi des établissements modestes qui ne possèdent aucune scène et dans lesquels les artistes se produisent au milieu des spectateurs attablés. Précisons qu'initialement la chanson, pour être *entendue*, n'exige pas d'être offerte aux regards, ce qui justifie les diverses combinaisons spatiales⁶. Ouvrard, vedette du café conc', se remémore « les pauvres chanteurs [qui] avaient beaucoup de peine à se frayer un passage au milieu de tous ces gens buvant, fumant et crachant⁷ » et André Chadourne, auteur d'une histoire des cafés-concerts, souligne l'intérêt pour les « plus modestes bourses » d'un lieu qui « ne comporte ni étiquette ni recherche de mise ou de tenue⁸ ». Dès l'origine, les classes sociales les moins favorisées sont conviées au café-concert, abordable financièrement et humainement. Les établissements mêlent volontiers le spectacle et les consommateurs, comme pour mieux symboliser son accessibilité. Le Géant, situé boulevard du Temple, doit ainsi son nom à sa spécialité : l'exhibition de géants qui, « trois ou quatre fois par soirée », passent « entre les tables⁹ ». La toile de Joseph Traviès de Villers qui représente le *Café des Aveugles au Palais-Royal* vers 1840¹⁰ présente un espace dédié aux musiciens, repérable par le rouge du rideau, mais totalement intégré à l'ensemble de la salle.

Plusieurs lieux, en guise de scène, installent une simple estrade, très proche des tables destinées aux publics et accompagnée parfois d'un simple piano. Eugène Héros, dans sa chronique, note « l'installation [...] tout à fait primitive : quelques planches posées sur des tréteaux » aux Champs-Élysées, vers 1840 ou encore la « simple estrade autour de laquelle on disposa des tables et des chaises¹¹ » au Café-Concert des Ambassadeurs. Le pianiste, souvent juste en-dessous de l'estrade, constitue un trait d'union avec la salle et les premiers fauteuils des « consommateurs [qui] se trouvent immédiatement derrière [lui]¹² ». La « promiscuité des beuglants de province¹³ » persiste au début du xx^e siècle et contraint de repenser les relations entre artistes et spectateurs.

6. En 1848, les « véritables musiciens » refusant d'être vus dans ce type de lieux, la directrice des Ambassadeurs, M^{me} Varin, les plaça sur une estrade entourée de planches, afin de les cacher (André Sallée et Philippe Chauveau, *Music-hall et café-concert*, Paris, Bordas, 1985, p. 11).

7. Ouvrard, *La Vie au café-concert. Étude de mœurs*, Paris, Imprimerie Paul Schmidt, 1894, p. 90. Interprète et auteur de chansons, il a connu le succès comme comique troupier.

8. André Chadourne, *Les Cafés-concerts*, Paris, E. Dentu, 1889, p. 2.

9. Eugène Héros, « Les cafés-chantants – Les cafés-concerts – Les music-halls », *La Rampe*, n° 140 (1919), p. 8.

10. La toile, attribuée à Traviès de Villers (Charles Joseph) est conservée au Musée Carnavalet de Paris, P1465.

11. Eugène Héros, *art. cit.*, p. 8.

12. Ouvrard, *op. cit.*, p. 60.

13. R. Maxevilliers, « Chanteuse et sous-off », *L'Art lyrique de Lyon*, n° 5, 1^{er} mai 1905, n. p.

Certes, parmi les cafés-concerts, parisiens ou provinciaux, figurent de vastes établissements, dotés d'une véritable scène et instaurant un rapport assez proche de celui du théâtre ou du music-hall, comme la Scala, l'Eldorado ou l'Alcazar d'hiver¹⁴. Il faut enfin mesurer la distance qui sépare la naissance du café-concert, au milieu du XIX^e siècle, et les très nombreux lieux qui s'ouvrent jusqu'au tournant du XX^e siècle, souvent plus élaborés en termes architecturaux et plus soucieux de rompre avec l'image du « beuglant » ou du « caboulot », pour se rapprocher des édifices théâtraux. En 1881, l'inauguration du Concert des Ternes révèle ainsi « trois galeries », ainsi qu'une salle « charmante et bien décorée », dotée de « dorures »¹⁵. L'usage est alors celui de la rupture nette entre les deux espaces, matérialisée par « la rampe qui n'est pas encore électrique » et une « toile de fond [qui] représente immuablement le parc de Versailles avec ses fontaines »¹⁶.

Le paysage spectaculaire de l'époque comporte en outre quelques lieux atypiques, qui proposent une immersion totale dans un univers. Les cabarets du Ciel, de l'Enfer ou du Néant, ainsi, n'offrent pas la traditionnelle relation scène-salle, mais un moment partagé. S'ils appartiennent au registre des cabarets artistiques, associés au quartier de Montmartre¹⁷, leurs modes de fonctionnement sont proches de ceux des cafés-concerts. Aucun tarif d'entrée n'est exigé et les spectateurs consomment en étant entourés par le spectacle. Boulevard de Clichy se trouve par exemple L'Enfer, dont la porte en forme de gueule béante marque l'entrée dans le jeu fictionnel et symbolise ce quatrième mur le séparant de l'espace réel.

L'intérieur, en forme de grotte étroite, intrique les tables et les attractions spectaculaires : des « damnés [qui] dansent une danse infernale », une chaudière où « mijotent » des individus, au son « des airs de guitare et de mandoline »¹⁸ joués par des artistes aux costumes infernaux. Sur le même boulevard, le cabaret du Néant joue sur le décor de squelettes et de crânes, de tables-cercueils et de candélabres et ne possède pas de scène. Ces cas-limites permettent d'envisager une inclusion des publics au sein d'un univers fictionnel qui joue sur le frisson et la peur, sorte de prélude au Grand-Guignol¹⁹. Mobilier, consommations, costumes des serveurs, tout est mis en place pour que la venue au

14. L'Eldorado, boulevard de Strasbourg (1858), contient 1500 places ; l'Alcazar d'hiver, faubourg Poissonnière (1860), en contient autant ; Ba-Ta-Clan, boulevard du Prince-Eugène (1864) en propose 2000, selon André Sallée et Philippe Chauveau, *op. cit.*, p. 12.

15. Saint-Ball, « Au café-concert », *Le Progrès artistique*, n° 183, 4 novembre 1881, p. 3.

16. André Négis, « Caf'Conc'. Essai de résurrection », *La Rampe*, n° 577, 1^{er} février 1933, p. 6.

17. Voir à ce sujet Laurent Bihl et Julien Schuh, « Les cabarets montmartrois dans l'espace urbain et dans l'imaginaire parisien, laboratoires des avant-gardes et de la culture de masse (1880-1920) » [en ligne], *Contextes*, n° 19 (2017) [<https://doi.org/10.4000/contextes.6351>].

18. *Guide des plaisirs à Paris*, Paris, Quai des Grands-Augustins, 1927, p. 101.

19. Voir Agnès Pierron, *Les Nuits blanches du Grand-Guignol*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.



Image 2. La porte du cabaret L'Enfer.

cabaret se transforme en expérience, en simulation inoffensive de mort. Dès lors, aucune rupture dans le pacte fictionnel n'est observée et, au contraire, le dispositif est construit pour renforcer l'illusion²⁰.

S'il semble important d'inclure ces cabarets dans la réflexion menée, ils ne sont pour autant pas représentatifs des cafés-concerts dont la spectacularité repose avant tout sur le tour de chant, sans la moindre ébauche de fil narratif²¹. Le programme est affiché et visible pour le public ; il comporte les titres des chansons et les tarifs des consommations :

Des deux côtés de la scène un écriteau annonce le titre du prochain morceau et le nom de l'interprète. Une fois l'œuvre entendue, on glissera un autre indicateur, et ainsi de suite jusqu'à la fin du spectacle²².

20. Voir Catherine Bouko, « Le théâtre immersif : une définition en trois paliers », *Sociétés*, n° 34 (2016/4), p. 55-65.

21. Olivier Bara montre les difficultés des critiques face à cette absence de dramaturgie pour rendre compte d'une pratique orale (Olivier Bara, « Le café-concert dans la grande presse, ou la crise du feuilleton dramatique » [en ligne], dans Élisabeth Pillet et Marie-Ève Thérénty [dir.], *Presse, chanson et culture orale au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2012, p. 1-14 [<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00910179/document>]).

22. André Chadourne, *op. cit.*, p. 216.

Cette pratique, qui va disparaître au fil des années²³, supplée – avantageusement pour le public – le programme payant des théâtres; elle concrétise cependant une mise à distance des spectateurs, à l’opposé de l’immersion créée par les cabarets de l’Enfer ou du Néant, mais aussi de cette mixité précédemment évoquée. Ces panneaux indicatifs rappellent au public sa position spectatorielle et concrétisent la frontière qui le sépare des artistes. Cette rupture est toutefois atténuée par la fumée qui recouvre l’ensemble de l’espace. Les témoignages contemporains s’accordent sur la description d’un « air saturé » et « irrespirable », des « brouillards qu’occasionnent les cigarettes et les pipes »²⁴. Contrairement aux usages du théâtre, en effet, il est possible de fumer au café-concert et ce n’est pas là l’un de ses moindres atouts. Ouvrard, dans ses mémoires, évoque également la salle « envahie d’une fumée épaisse, d’un brouillard intense » qui empêche de « distinguer ce qui se passe devant soi »²⁵. Concrètement et symboliquement, cette fumée matérialise la communauté de l’espace partagé par les artistes et les spectateurs.

Parmi les spécificités du café-concert figurent encore la possibilité de se mouvoir à sa guise et d’adopter un comportement moins codifié qu’au théâtre. Comme le note l’auteur de *l’Almanach des cafés-chantants*, c’est là l’un « des attraits des cafés-concerts »²⁶, qui promettent un divertissement plus libre et plus simple. Les relations entretenues par les publics avec le spectacle et les artistes, dès lors, sont également dénuées de retenue et reposent en grande partie sur la proximité spatiale, vocale et corporelle.

Circulations et interactions

La formule même du spectacle de café-concert implique la circulation des artistes comme des publics. Contrairement au théâtre ou aux revues, les spectacles sont continus et n’imposent aucun horaire. Le public vient et part quand bon lui semble, boit ou dîne pendant le spectacle, ce qui modifie considérablement le régime d’attention :

Vous arrivez le chapeau sur la tête, le cigare à la bouche, la canne ou le parapluie en main, flanqué d’une nourrice, d’enfants ou d’un chien, vous poussez la porte et vous voilà dans la salle; point d’agents, de buralistes, de contrôleurs, point de vestiaire, point de contremarques à échanger.

Sur le seuil, vous regardez la salle et vous allez librement à la place qui vous convient, sans être assiégé par des ouvreuses ou des surveillants.

23. Il est difficile de donner une date précise, mais cette pratique qui est celle des premiers cafés-concerts n’apparaît plus dans les descriptions à la fin du XIX^e siècle. Tous les établissements n’y recourent pas, en particulier les plus modestes.

24. Raoul, « Le café-concert », *La Gaîté, journal-programme*, n° 10, 1^{er} janvier 1887, n. p.

25. Ouvrard, *op. cit.*, p. 59.

26. Jules Celès, *Almanach des cafés-concerts*, Paris, Brouillet et Goulon, 1869, p. 56.

Une fois installés [sic] à votre choix, vous vous placez sur un siège mobile, de la façon la plus commode.

Alors seulement le garçon vous offre ses services, des allumettes et vous apporte la consommation demandée.

Vous tournez et retournez votre chaise, vous prenez vos aises, de face, de profil ou le dos à la scène, vous causez, vous buvez, vous fumez, vous lisez, vous êtes attentif ou distrait, joyeux ou grave, sans qu'on ait rien [sic] à vous dire²⁷.

La relation du public aux numéros est discontinue, ce qui oblige les artistes à rivaliser d'ingéniosité pour capter l'attention. Le spectacle, par ailleurs, peut se trouver dans la salle, si l'on en croit les innombrables faits divers relatés par les journaux. En 1868, ainsi, aux Ambassadeurs, alors que Marguerite Baudin donne son tour de chant, une tentative d'assassinat a lieu : un vendeur de programmes, mécontent de la concurrence déloyale d'un confrère qui propose des éventails, le frappe de sa canne-poignard²⁸. En 1896, à l'Eden-Concert de Rouen, chahuts et bagarres répétés troublent le cours des soirées et le directeur doit appeler un sergent pour ramener le calme²⁹. Ces quelques exemples démontrent les insolites qualités dont les artistes doivent faire preuve pour se produire ; beaucoup d'entre eux ont salué le caractère formateur de ces expériences parfois difficiles, comme Thérèse, qui doit surmonter à l'Alcazar un groupe de « cinq ou six jeunes gens qui boivent beaucoup, fument énormément et causent tout haut de leurs petites affaires³⁰ ». André Négis en conclut qu'« il fallait avoir de la gueule en ce temps-là et de la poitrine³¹ » afin de couvrir les bruits et de résister à des ambiances houleuses. Le « beuglant » doit son « épithète bovine³² » à la nécessité de surpasser le volume sonore du public.

Le système économique spécifique du café-concert, dont l'entrée est libre³³, nécessite une communication directe entre scène et salle, car les artistes doivent originellement quêter leur rémunération auprès des spectateurs. Dès 1893, les pétitions se multiplient afin d'obtenir l'interdiction de cette pratique, déjà mise en place par les municipalités « de Bourges, d'Amiens, de Nevers, de

27. *Id.*

28. P., « C'est Léonore ! », *La Petite Presse*, n° 838, 4 août 1868, p. 4.

29. Albert Crombet, « Rouen – Eden Concert », *L'Art lyrique et le music-hall*, n° 1, 1^{er} janvier 1896, p. 11.

30. Eugène Héros, *art. cit.*, p. 11.

31. André Négis, *art. cit.*, p. 6.

32. Émile Gouget, *L'Argot musical. Curiosités anecdotiques et philologiques*, Paris, Librairie Fischbacher, 1892, p. 47.

33. Le *Guide des plaisirs à Paris*, Paris, Édition photographique, 1899, p. 64, mentionne que la pratique de l'entrée libre, compensée par la nécessité de consommer, perdure par exemple au Concert de l'Horloge, où le bock est à 0,40 francs à l'apéritif et à 0,50 francs en soirée. Les autres établissements, en revanche, affichent un prix d'entrée.

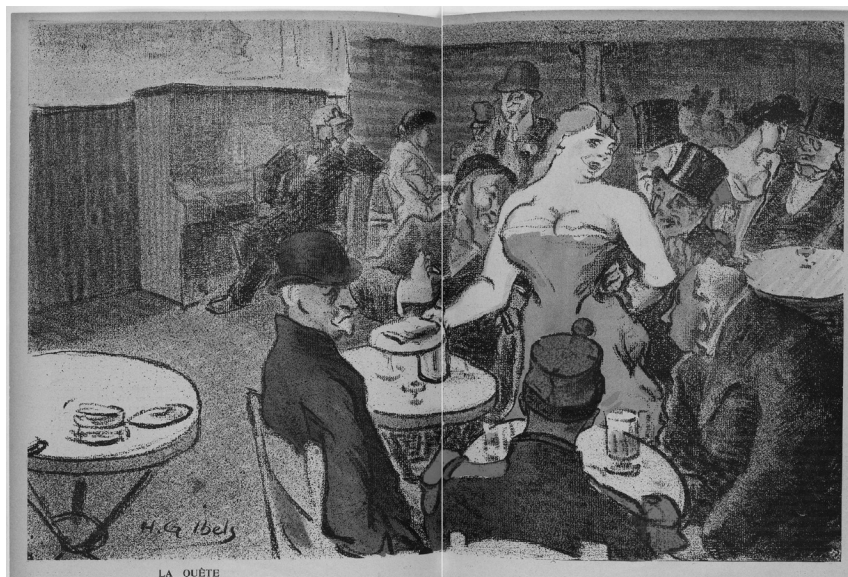


Image 3. Dessin d'Ibels dans *L'Assiette au beurre*.

Troyes, etc.³⁴ ; à Boulogne-sur-Mer, le maire défend aux artistes de « circuler ou [de] s'arrêter dans la salle, sous quelque prétexte que ce soit » et stipule que « les quêtes sont absolument défendues »³⁵. Ces protestations et interdictions émanent en partie des syndicats qui déplorent la situation professionnelle indigne réservée aux artistes, contraints de quémander une rétribution auprès des consommateurs.

Les associations moralisatrices s'inquiètent en outre des activités prostitutionnelles liées aux cafés-concerts, considérés notamment par les autorités comme de hauts lieux de trafic sexuel. Lors de la quête, certains établissements demandent aux artistes féminines d'être « en robe très courte et en corsage décolleté », de « frôler les hommes, de subir toutes les plaisanteries grossières, tous les attouchements outrageants »³⁶. Un dessin d'Ibels, publié dans *L'Assiette au beurre*, illustre cette pratique en dévoilant le décolleté généreux de l'artiste féminine et sa hanche envahie par la main d'un consommateur³⁷.

Le texte publié dans le numéro retrace l'engrenage pour les naïves jeunes filles rêvant de la carrière lyrique, qui doivent pousser les clients à consommer,

34. « Texte de la pétition », *La France théâtrale*, 1^{er} octobre 1893.

35. « Arrêté réglementant la Tenue des Cafés-Concerts, etc. », *L'Express du Nord et du Pas-de-Calais*, 21 août 1895. Voir Marie-Ange Rauch, *À bas l'égoïsme, vive la mutualité*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes (Théâtres du monde), 2015, p. 25-62.

36. H. R., « Au café-concert. La traite des blanches », *La Lanterne*, n° 9133, 25 avril 1902, p. 2.

37. Ibels, « La quête », *L'Assiette au beurre*, n° 273, 23 juin 1906, p. 1040.

voire les entraîner dans un salon privé ou la chambre qui leur est réservée. Ego estime que ces entreprises sont des « bazars les plus achalandés de ces dames », dans lesquels on peut observer une « télégraphie compliquée qui s'établit entre le public et les chanteuses »³⁸. La suspicion d'activités prostitutionnelles est renforcée par l'usage de la corbeille, décor vivant de femmes nommées poseuses ou « balayeurs de planches », dont « plus d'une correspond cavalièrement du regard avec les gandins placés à l'orchestre »³⁹.

Cependant, la communication entre scène et salle peut être plus directe, lorsque les « carottes, les trognons de choux et les pelures d'orange pleuvent sur la scène »⁴⁰ ou que « des œufs crus »⁴¹ sont lancés sur la robe d'une chanteuse. Cette attitude pour le moins spontanée de spectateurs qui entendent bien décider des programmes est assez proche de celle du public des théâtres de quartier ou de province⁴², conspuant certains acteurs et s'arrogeant une compétence critique décisive. Mayol se souvient ainsi de ses débuts, au Palais de Cristal de Marseille, dans la chanson empruntée à Paulus, *Allez... circulez*, et d'un trac paralysant qui le faisait bafouiller ; le public, alors « hurlait, sur l'air populaire des lampions : Cir-cu-lez ! Cir-cu-lez ! » puis « Fais ta malle »⁴³. Yvette Guilbert, l'une des étoiles du café-concert, connu pourtant les mêmes déboires à ses débuts, au Casino de Lyon :

— Oh ! là ! là ! est-elle plate, elle a tout laissé dans ses malles !

Pendant deux ou trois minutes, j'entendis des moqueries sur mon corsage, trop plat ! Je ne perdis pas la tête et je chantai. Soudain, sur l'air des Lampions : « Où sont ses tétons ? où sont ses tétons ?... » et les pieds des étudiants scandaient ces paroles cocasses ; alors que d'autres répondaient : « Ils sont dans sa malle ! Ils sont dans sa malle ! ». Il me fallut sortir de scène, au milieu de ma chanson⁴⁴.

38. Ego, *Bouis-Bouis, bastringues et caboulots de Paris*, Paris, P. Tralin, 1861, p. 119.

39. André Chadourne, *op. cit.*, p. 21. Lorge, directeur de l'Eldorado en 1861, supprime la corbeille, mais d'autres établissements maintiennent cette pratique durant plusieurs années.

40. Henri Duvernois, « La vie à côté. Notes d'un passant », *La Presse*, n° 1626, 9 novembre 1896, p. 6.

41. Tarnel [Tranel], « Chronique. Le café-concert », *L'Art lyrique et le music-hall*, n° 4, 16 février 1896, p. 2.

42. Voir Florence Naugrette, « Physiologies de spectateurs de province au XIX^e siècle », *Le Public de province au XIX^e siècle*, Actes de la journée d'étude organisée par Anne-Sophie Leterrier à l'Université d'Artois en 2007, Publications numériques du CÉRÉDI, n° 2 (2009).

43. Félix Mayol et Charles Cluny, « Chapitre III. De l'eau sur le feu » [en ligne], *Les Mémoires de Mayol*, Paris, Louis Querelle éditeur, 1929, sur le site Internet *Du temps des cerises aux feuilles mortes* [http://www.dutempsdescerisesauxfeuillesmortes.net/fiches_bio/mayol/memoires/mayol_memoires_03.htm].

44. Yvette Guilbert, « Débuts au Casino de Lyon », *La Chanson de ma vie (mes mémoires)* [en ligne], Paris, Grasset, 1927, sur le site Internet *Du temps des cerises aux feuilles mortes* [http://www.dutempsdescerisesauxfeuillesmortes.net/fiches_bio/guilbert_yvette/memoires/volume_01/guilbert_memoires_01_09.htm].

Le public crée ses propres divertissements, au détriment des artistes débutants en particulier. Alfred Delvau note, dans son *Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris*, qu'au café-concert de la Contrescarpe, la foule « n'écoute pas ce qui se chante sur l'estrade, puisqu'elle chante elle-même dans la salle⁴⁵ ». Ce public se pose encore en impitoyable censeur, condamnant par exemple la présence sur scène d'une parente de Gambetta en créant « un tel vacarme, avec l'accompagnement obligé de cris de bêtes et d'appels sur l'air des Lampions⁴⁶ » qu'aucune parole de ses chansons ne fut entendue. Un client de Parisiana, en 1898, confie à la revue *L'Art lyrique et le music-hall* que Jacquet, prononçant quelques vulgarités, a été sifflé par le public, se substituant à la censure qui « avait laissé passer cela⁴⁷ ».

Face à cette toute-puissance des spectateurs, les artistes développent des stratégies afin d'imposer leur numéro ou leur tour de chant, avec une « force d'attraction » et un « magnétisme⁴⁸ » jugés nécessaires par Yvette Guilbert. Berthelier ainsi, rue de la Contrescarpe, pour couper court au vacarme, s'adresse à l'assemblée en ces mots : « Je vous demande pardon. Je m'aperçois que ma chanson vous empêche de causer ; je me retire⁴⁹. » Cette réplique suffit à lui assurer un succès de rires et l'oreille attentive du public. La contenance, l'humour et le sens de la répartie sont des qualités nécessaires aux artistes, peut-être même encore davantage que le talent vocal. L'improvisation, du public comme des interprètes, constitue un élément essentiel de la relation spécifique du café-concert. Marguerite Duclerc, aux Ambassadeurs, est réputée pour « interpellier les spectateurs qui manquent d'enthousiasme » en leur criant : « Vous pourriez bien m'applaudir, tas de cochons⁵⁰ ! ». Comme le démontre Marine Wisniewski⁵¹, ces artistes sont avant tout des *performeurs*, dont la valeur dépend essentiellement, non pas de leur voix, mais de leur personnalité et de l'interprétation proposée. On peut ajouter à ces indispensables qualités le sens de l'improvisation et un aplomb suffisant pour contrer les invectives, de même que l'art d'adresser le discours et d'impliquer le public⁵².

45. Alfred Delvau, *Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris*, Paris, E. Dentu, 1862, p. 273.

46. Henry Fouquier, « Chronique », *Le XIX^e siècle*, n° 4002, 16 décembre 1882, n. p.

47. « La censure. Suite et interviews », *L'Art lyrique et le music-hall*, 1^{er} janvier 1898, p. 3.

48. Yvette Guilbert, *L'Art de chanter une chanson*, Paris, Bernard Grasset, 1928, p. 149.

49. Pierre Véron, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 6 octobre 1888, p. 211.

50. Apelles, « Marguerite Duclerc », *L'Art lyrique et le music-hall*, n° 45, 22 novembre 1896, p. 3.

51. Marine Wisniewski, « Les voix sans grain de café-concert : paradoxe d'une réception critique », *Romantisme*, n° 192 (2021), p. 57-66.

52. Élisabeth Pillet, « Une forme de culture orale urbaine au XIX^e siècle : le café-concert », dans Marie Blaise, Sylvie Triaire et Alain Vaillant (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains. Paroles vives*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée (Collection des littératures), 2009, p. 293-310.

Selon Eugène Héros, ces interactions se passaient généralement « dans la bonne humeur », comme aux Ambassadeurs, où « les artistes eux-mêmes se prêtaient aux plaisanteries⁵³ » lancées par le public. L'ambiance peut parfois être moins chaleureuse, puisque Paulus un soir, « agacé de ne pouvoir se faire entendre », s'est arrêté pour jeter à l'assistance : « Si vous voulez chanter avec moi, chantez en mesure N. de D... ! »⁵⁴ En 1880, à la Scala, le chanteur est allé plus loin dans la manifestation de son mécontentement envers un spectateur qui, « chaque fois qu'il paraissait en scène [...] se mettait à déployer son journal et à le lire avec une obstination évidemment systématique⁵⁵ ». Paulus a modifié les paroles de sa chanson pour attaquer directement l'indélicat, avant de l'injurier à sa sortie de scène, amenant l'offensé à porter plainte et à obtenir des dommages-intérêts. Ces exemples ne sont pas isolés et témoignent d'une réciprocité dans les échanges entre scène et salle, d'une relation complice ou conflictuelle, qui traduit l'absence de frontière étanche entre les artistes et les publics et une force de la proxémique.

Valérien Tranel, à propos de la prestation de M^{lle} Laroche à la Gaîté-Rochechouart, prétend qu'elle sait « se mettre en communication avec son public et y choisir ses têtes », concluant que, pour la chanson *La Crémaillère*, c'est « la moitié du succès, car il faut presque que le spectateur donne la réplique »⁵⁶. Il est d'usage au café-concert que le morceau aimé du public soit « repris en chœur par la multitude avec accompagnements de coups de pied, de cliquetis d'étain et de cristal⁵⁷ ». Plus qu'une écoute attentive, il s'agit pour chaque spectateur de *vivre* intensément le numéro et de le prolonger, voire de se l'approprier et de participer ; ce processus est indispensable à la création proposée par les interprètes.

Thérèse, dans ses mémoires, décrit son expérience au Café Moka, où, « lorsque le chanteur avait fini sa romance, il venait sans façons se mêler⁵⁸ » aux parties de cartes ou de dominos. C'est ce que reproche d'ailleurs Maurice Talmeyr au « beuglant », animé selon lui par un artiste qui « n'est pas un professionnel » et « s'improvise »⁵⁹. Si un tel amateurisme a pu exister aux débuts du café-concert et persister parfois dans de très modestes établissements, il ne reflète pourtant pas la professionnalisation des chanteurs, corrélée à

53. Eugène Héros, *art. cit.*, p. 10.

54. André Négis, *art. cit.*, p. 6. Paulus est notamment associé à la chanson *En revenant de la revue* (Scala, 1886) et il a dirigé quelques années le Ba-Ta-Clan (1892-1897).

55. El Cadi, « Chronique de l'audience », *Gil Blas*, n° 67, 24 janvier 1880, n. p.

56. Valérien Tranel, « Revue des Concerts de Paris », *L'Art lyrique et le music-hall*, n° 1, 1^{er} janvier 1896, p. 8.

57. André Chadourne, *op. cit.*, p. 16.

58. Thérèse [Emma Valadon], *Mémoires de Thérèse, écrits par elle-même*, Paris, E. Dentu, 1865, p. 207.

59. Maurice Talmeyr, *art. cit.*, p. 162.

l'industrialisation musicale⁶⁰. La porosité des rôles d'artiste et de spectateur se traduit aussi dans cette compétence attribuée au public qui, lorsque les artistes « détonent », est capable de les avertir d'un « Attention Polyte, tu fais faux⁶¹! ». Tutoiement, interpellation et direction de l'interprétation sont ainsi des attributs inhabituels dans la relation spectaculaire, propres au café-concert.

Le café-concert, une création collective?

Le café-concert propose un espace-temps partagé et repose sur une interaction forte entre artistes et publics. Si le régime attentionnel du théâtre constitue une sorte d'horizon pour nombre d'établissements, qui souhaitent se départir des interactions continues et des franchissements de la ligne, il n'est majoritairement pas de mise dans les cafés-concerts du XIX^e siècle. Sans doute l'attrait manifesté par les populations pour ce type de lieu réside-t-il d'ailleurs en grande partie dans la liberté de mouvements et de paroles comme dans le partage de l'espace et des répliques. La notion de seuil ou de quatrième mur n'y existe qu'en pointillé, pour magnifier au contraire l'expérience vécue collectivement; cette forme si proche de nos spectacles contemporains est donc, rétrospectivement, incroyablement moderne. Le café-concert ne propose bien évidemment pas de création collective, au sens où nous l'entendons aujourd'hui, mais l'implication des spectateurs et l'improvisation des artistes face à leur public dessinent une forme artistique élaborée de façon unique avec l'assemblée. Si tout spectacle dépend en partie de sa réception, le café-concert repose intégralement dans ce *hic et nunc* partagé par les interprètes et les spectateurs.

Progressivement, ces usages disparaissent et le café-concert se transforme en abandonnant certaines de ses spécificités, comme l'entrée libre, la continuité du programme ou les échanges récurrents entre artistes et publics. Plus proche du théâtre ou du music-hall, plus onéreux, il conserve un auditoire fervent, mais moins décisif dans le déroulement du programme. Peut-être est-ce là l'origine de la nostalgie éprouvée par de nombreux auteurs, déplorant le « caf'conc' » d'antan⁶², alors que les formes ultérieures ont remis le public à sa place – muet et cantonné à la salle – et sommé les artistes de se concentrer uniquement sur leur prestation. L'expérience partagée du café-concert a vécu.

60. Voir le développement consacré à « l'espace médiatique », presse et affiches pour les artistes du café-concert qui permettent une commercialisation accrue des chansons, par Marine Wisniewski, *art. cit.*

61. J. Villemagne, « Promenade dans les cafés-concerts. Le Cheval blanc », *Les Fantaisies parisiennes. Courrier artistique*, n° 34, 28 janvier 1866, p. 135.

62. En témoignent les articles qui célèbrent la mémoire du café-concert dans la première moitié du XX^e siècle et déplorent sa transformation en revue, en music-hall ou en théâtre. C'est le cas de la série d'articles publiés dans *Comœdia* par Jean d'Herbenoire durant l'été 1923, sous le titre « Recherches sur le café-concert » ou encore d'André Négis, *art. cit.* et d'Eugène Héros, *art. cit.*

Références

- APELLES, « Marguerite Duclerc », *L'Art lyrique et le music-hall*, n° 45, 22 novembre 1896.
- « Arrêté réglementant la Tenue des Cafés-Concerts, etc. », *L'Express du Nord et du Pas-de-Calais*, 21 août 1895.
- BARA, Olivier, Romain PIANA et Jean-Claude YON (dir.), dossier « En revenant à la revue. La revue de fin d'année au XIX^e siècle », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 266 (2015), 152 p.
- BARA, Olivier, « Le café-concert dans la grande presse, ou la crise du feuilleton dramatique » [en ligne], dans Élisabeth PILLET et Marie-Ève THÉRENTY (dir.), *Presse, chanson et culture orale au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2012, p. 1-14 [<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00910179/document>].
- BIHL, Laurent et Julien SCHUH, « Les cabarets montmartrois dans l'espace urbain et dans l'imaginaire parisien, laboratoires des avant-gardes et de la culture de masse (1880-1920) » [en ligne], *Contextes*, n° 19 (2017) [<https://doi.org/10.4000/contextes.6351>].
- BOUKO, Catherine, « Le théâtre immersif : une définition en trois paliers », *Sociétés*, n° 34 (2016/4), p. 55-65.
- CELÈS, Jules, *Almanach des cafés-concerts*, Paris, Brouillet et Goulon, 1869.
- CHADOURNE, André, *Les Cafés-concerts*, Paris, E. Dentu, 1889.
- CONDEMI, Concetta, *Les Cafés-concerts. Histoire d'un divertissement*, Paris, Quai Voltaire Histoire, 1992.
- CROMBET, Albert, « Rouen – Eden Concert », *L'Art lyrique et le music-hall*, n° 1, 1^{er} janvier 1896, p. 11.
- DELVAU, Alfred, *Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris*, Paris, E. Dentu, 1862.
- D'HERBENOIRE, Jean, « Recherches sur le café-concert », *Comœdia*, n° 3880 (1923).
- DIEDRICH, Jean-Christophe, « Un loisir urbain, les cafés-concerts en Lorraine allemande et française 1870-1914 », dans Robert BECK et Anna MADŒUF (dir.), *Divertissements et loisirs dans les sociétés urbaines à l'époque moderne et contemporaine*, Tours, Presses universitaires François Rabelais (Perspectives historiques), 2013, p. 225-242.
- DUVERNOIS, Henri, « La vie à côté. Notes d'un passant », *La Presse*, n° 1626, 9 novembre 1896, p. 6.
- EGO, Bouis-Bouis, *bastringues et caboulots de Paris*, Paris, P. Tralin, 1861.
- EL CADI, « Chronique de l'audience », *Gil Blas*, n° 67, 24 janvier 1880, n. p.
- FOQUIER, Henry, « Chronique », *Le XIX^e siècle*, n° 4002, 16 décembre 1882, n. p.
- GOUGET, Émile, *L'Argot musical. Curiosités anecdotiques et philologiques*, Paris, Librairie Fischbacher, 1892.
- Guide des plaisirs à Paris*, Paris, Quai des Grands-Augustins, 1927.
- Guide des plaisirs à Paris*, Paris, Édition photographique, 1899.
- GUILBERT, Yvette, *L'Art de chanter une chanson*, Paris, Bernard Grasset, 1928.
- , Yvette Guilbert, « Débuts au Casino de Lyon », *La Chanson de ma vie (mes mémoires)* [en ligne], Paris, Grasset, 1927, sur le site Internet *Du temps des cerises aux feuilles mortes* [http://www.dutempsdescerisesauxfeuillesmortes.net/fiches_bio/guilbert_yvette/memoires/volume_01/guilbert_memoires_01_09.html].
- HÉROS, Eugène, « Les cafés-chantants – Les cafés-concerts – Les music-halls », *La Rampe*, n° 140 (1919), p. 8-37.

- H. R., « Au café-concert. La traite des blanches », *La Lanterne*, n° 9133, 25 avril 1902, p. 2.
- IBELS, « La quête », *L'Assiette au beurre*, n° 273, 23 juin 1906, p. 1040.
- « La censure. Suite et interviews », *L'Art lyrique et le music-hall*, 1^{er} janvier 1898, p. 3-4.
- LANNOY, A.-P. de, *Les Plaisirs et la vie de Paris. Guide du flâneur*, Paris, Librairie L. Borel, 1900.
- MAYOL, Félix et Charles CLUNY, « Chapitre III. De l'eau sur le feu » [en ligne], *Les Mémoires de Mayol*, Paris, Louis Querelle éditeur, 1929 [http://www.dutempsdescerisesauxfeuilles-mortes.net/fiches_bio/mayol/memoires/mayol_memoires_03.htm].
- MAXEVILLIERS, R., « Chanteuse et sous-off », *L'Art lyrique de Lyon*, n° 5, 1^{er} mai 1905, n. p.
- NAUGRETTE, Florence, « Physiologies de spectateurs de province au XIX^e siècle », *Le Public de province au XIX^e siècle*, Actes de la journée d'étude organisée par Anne-Sophie Leterrier à l'Université d'Artois en 2007, Publications numériques du CÉRÉDI, n° 2, 2009.
- NÉGIS, André, « Caf'Conc'. Essai de résurrection », *La Rampe*, n° 577, 1^{er} février 1933, p. 5-9.
- OUVRARD, *La Vie au café-concert. Étude de mœurs*, Paris, Imprimerie Paul Schmidt, 1894.
- P., « C'est Léonore! », *La Petite Presse*, n° 838, 4 août 1868, p. 4.
- PIERRON, Agnès, *Les Nuits blanches du Grand-Guignol*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- PILLET, Élisabeth, « Une forme de culture orale urbaine au XIX^e siècle : le café-concert », dans Marie BLAISE, Sylvie TRIAIRE et Alain VAILLANT (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains. Paroles vives*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée (Collection des littératures), 2009, p. 293-310.
- RAOUL, « Le café-concert », *La Gaieté, journal-programme*, n° 10, 1^{er} janvier 1887, n. p.
- RAUCH, Marie-Ange, *À bas l'égoïsme, vive la mutualité*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes (Théâtres du monde), 2015, p. 25-62.
- SALLÉE, André et Philippe CHAUVEAU, *Music-hall et café-concert*, Paris, Bordas, 1985.
- SAINT-BALL, « Au café-concert », *Le Progrès artistique*, n° 183, 4 novembre 1881, p. 3.
- TALMEYR, Maurice, « Cafés-concerts et music-halls », *Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} juillet 1902, p. 159-184.
- « Texte de la pétition », *La France théâtrale*, 1^{er} octobre 1893.
- THÉRÉSA [Emma Valadon], *Mémoires de Thérèse écrits par elle-même*, Paris, E. Dentu, 1865.
- TARNEL [Valérien Tranel], « Chronique. Le café-concert », *L'Art lyrique et le music-hall*, n° 4, 16 février 1896, p. 2.
- TRANEL, Valérien, « Revue des Concerts de Paris », *L'Art lyrique et le music-hall*, n° 1, 1^{er} janvier 1896, p. 7-8.
- VÉRON, Pierre, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 6 octobre 1888, p. 211.
- VILLEMAGNE, J., « Promenade dans les cafés-concerts. Le Cheval blanc », *Les Fantaisies parisiennes. Courrier artistique*, n° 34, 28 janvier 1866, p. 134-135.
- WISNIEWSKI, Marine, « Les voix sans grain de café-concert : paradoxe d'une réception critique », *Romantisme*, n° 192 (2021), p. 57-66.

GENRES TRANSGRESSIFS
DU « QUATRIÈME MUR »



Franchir « le quatrième mur » par la parodie : le cas de *Mathilde*, drame de 1842

BARBARA T. COOPER

On court à la parodie de *Mathilde* comme on courait au drame ; toute la différence, c'est qu'on pouffe de rire au Palais-Royal, tandis que l'on pleure à la Porte-Saint-Martin. Alcide Tousez est un ravissant Rochegune, et Leménil un terrible Lugarto¹.

Mathilde est une excellente parodie en vers burlesques. On retrouve Rochegune, Lugarto, mais sous quels costumes, bon Dieu ! Enfin c'est un feu roulant de bêtises à faire rire le plus flegmatique spectateur².

Au XIX^e siècle, les dramaturges français franchissent « le quatrième mur du théâtre » de multiples façons, faisant éclater l'illusion théâtrale qui, normalement, permet à ceux qui sont venus voir une pièce d'adhérer à la fiction créée sur les planches. On peut, par exemple, découvrir à la fin de nombreux vaudevilles un couplet adressé au public lui demandant son indulgence pour l'œuvre à laquelle il vient d'assister. D'autres pièces mettent des spectateurs en scène ou des acteurs dans la salle³. Il peut aussi s'agir, dans certains cas, de recréer sur scène l'ouverture d'un théâtre⁴ ou d'établir une connivence entre le public et des acteurs qui lui sont bien connus⁵. On peut par ailleurs montrer les coulisses d'un spectacle ou la loge des acteurs, le travail d'un directeur

1. Entrefilet sans titre ni auteur, *La Quotidienne*, 25 novembre 1842, p. 3.

2. Comte Léon de Varley, « Revue des théâtres », *Journal des femmes*, n° 27 (1842), p. 569.

3. Félix-Auguste Duvert et Augustin Théodore de Lauzanne, *Un Scandale, folie-vaudeville en un acte*, Paris, Barba, 1839.

4. Voir Jean-Claude Yon, « Les Prologues d'ouverture à Paris au XIX^e siècle », dans Philippe Baron et Anne Mantero (dir.), *Bagatelles pour l'éternité*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2000, p. 279-289.

5. Eugène Labiche et Auguste Lefranc, *Une Dent sous Louis XV*, Paris, Olivier, 1849.

théâtre ou des ouvreuses⁶. D'autres textes repassent sous les yeux du public les créations de l'année ou parodient une œuvre à succès ou controversée⁷. C'est un exemple tiré de cette dernière catégorie – la parodie – qui va retenir notre attention ici car le rire correcteur et/ou moqueur de la parodie mine de l'intérieur l'impression donnée au spectateur d'observer, comme à travers un mur, une réalité vécue.

***Mathilde* et sa parodie**

Mathilde, drame en cinq actes et en prose de Félix Pyat et Eugène Sue, est basé sur le roman *Mémoires d'une jeune femme* du dernier nommé de ces deux auteurs⁸. Créée au Théâtre de la Porte-Saint-Martin le 24 septembre 1842, la pièce connaît quatre-vingt-treize représentations jusqu'à la mi-janvier 1843 et rapporte d'excellentes recettes à l'administration comme aux auteurs. Un tel succès est souvent générateur de parodies pouvant constituer un enjeu commercial important pour les théâtres qui les mettent en scène. Aussi *Mathilde*, drame burlesque en trois actes et en vers de Gabriel de Lurieu et Michel Masson, est-il monté au Théâtre du Palais-Royal le 19 novembre 1842. Ce calque réducteur et parodique y tient l'affiche jusqu'aux premiers jours de janvier 1843, ce qui constitue une belle réussite pour ce genre d'ouvrage⁹. Il fait rire les spectateurs qui ont pleuré en regardant le drame de Pyat et Sue car les auteurs du drame burlesque jouent la carte de la connivence avec le public et s'appuient sur des transgressions ludiques par rapport à l'œuvre source pour laisser la place au rire persifleur et au jugement critique. Comme l'indique Albert Aubert, critique dramatique à la *Revue indépendante*,

C'était une pensée de haute bouffonnerie que d'accoupler les deux noms d'Alcide Tousez [acteur comique au Palais-Royal] et de Rohegune [personnage de la pièce]. La figure blême, le regard mélancolique, l'amant de Mathilde, devenu cocher de cabriolet, tire une pipe belge de sa veste; et, se retirant au fond de la scène, il fume d'un air pensif et rêveur. Cette fumée silencieuse montant vers le ciel

6. Voir Auguste Pittaud Deforges et Clairville [Louis-François Nicolaïe], *Le Comte de Montéfasco, ou La répétition générale d'un drame en 30 actes et 100 tableaux*, Paris, Mme de Lacombe, 1847 qui est à la fois une parodie « anticipée » et la mise en scène d'une répétition d'un drame à laquelle participe le personnel du théâtre.

7. Voir *Les Hures-Graves, trifouillis en vers... et contre les Burgraves* [de V. Hugo] par Dumanoir [Philippe-François Pinel], Paul Siraudin et Clairville [Louis-François Nicolaïe], Paris, Tresse, 1843.

8. Félix Pyat et Eugène Sue, *Mathilde*, drame en cinq actes tiré des *Mémoires d'une jeune femme*, Paris, C. Tresse, 1842; Gabriel [de Lurieu] et Michel Masson, *Mathilde*, drame burlesque en trois actes et en vers, Paris, C. Tresse, 1842. Désormais toute citation tirée de ces pièces sera notée entre parenthèses dans notre article par la lettre *M* suivie de l'acte et de la scène.

9. Comme la pièce originale, la parodie est aussi jouée en province par la suite.

était une image saisissante de la dévotion amoureuse de cet infortuné Rochegune, qui se consume à petit feu, et brûle d'une flamme si discrète durant [les] six gros volumes [du roman]¹⁰.

Des changements qui poussent au rire

Révéler les divisions sociales, la dégradation des mœurs et la mobilité des valeurs à l'époque est l'une des missions que se donnent Pyat et Sue dans leur drame joué par des acteurs qui savaient investir les personnages qu'ils incarnent avec la gravité et le *pathos* qu'attendent d'eux les spectateurs qui fréquentent le Théâtre de la Porte-Saint-Martin. Lurieu et Masson, conscients du fait que le public du Théâtre du Palais-Royal vient y retrouver des acteurs spécialisés dans un autre répertoire (comédie, vaudeville, parades, etc.) et d'autres emplois, profitent de ce fait pour offrir une version burlesque du drame à succès¹¹. Aussi les chroniqueurs théâtraux insistent-ils, dans leurs comptes rendus et entrefilets, sur l'identité des acteurs comiques qui interprètent des personnages dont les noms, à la différence de la plupart des parodies¹², restent les mêmes que dans la pièce originale. Le public porte donc un regard « binoculaire » sur la parodie, se souvenant du drame en prose de Pyat et Sue et des acteurs qui ont joué les personnages au Boulevard Saint-Martin en même temps qu'il considère la version en vers burlesques composée par Lurieu et Masson qu'il a sous les yeux. Les spectateurs sont alors parfaitement conscients du fait qu'ils regardent le simulacre d'une fiction dramatique – simulacre qu'il faut lire au deuxième degré, car la parodie purge l'œuvre originale de sa gravité, de son émotion et de sa capacité de faire croire que le spectacle sur scène représente un monde « réel ».

Rang, costume, langage et gestes dévalués

Pour insister sur le décalage entre le drame et leur pièce burlesque, Lurieu et Masson misent sur une série de déformations, dévaluations et dédoublements comiques marqués par un autre langage, un autre style de jeu ainsi que de nouveaux costumes. Emblématique du statut socioéconomique d'un personnage, le costume théâtral peut également faire passer un message sur le caractère de celui qui l'endosse¹³. Ainsi, dans le drame de Pyat et Sue, le comte Gontran

10. Albert Aubert, « Critique théâtrale », *La Revue indépendante*, t. 5 (1842), p. 484.

11. Sur les privilèges dévolus aux divers théâtres voir Jean-Claude Yon, « Le cadre administratif des théâtres autour de 1830 », Site Internet *Fabula* [<http://www.fabula.org/colloques/document1121.php>].

12. Voir par exemple Barbara T. Cooper, « The Backward Glance of Parody: Author-Audience Complicity in a Comic Reduction of Dumas' *Henri III et sa cour* », *Essays in Literature*, t. 13, n° 2 (1986) p. 313-325 et Patrick Berthier, « Casimir Delavigne et ses parodistes : ou de *Louis XI* à *Louis Bronze* (1832) », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 178 (1993), p. 61-72.

13. Voir Olivier Bara, « Encore une "pièce-Macaire" ! *Newgate ou les Voleurs de Londres* (1829) », *CAIEF*, n° 73 (2021), p. 157-170.

de Lancry incarne l'aristocratie et l'élégance parisienne et porte un costume qui souligne sa réputation d'homme de la bonne société et de « fashionable »¹⁴. Dans la parodie, le personnage devient marchand d'habits, revendeur de vêtements. Ce nouveau statut socioéconomique inférieur, caractéristique du genre parodique¹⁵, est sans doute destiné à laisser entendre que la respectabilité et la fortune de Gontran reposent sur de fausses apparences, représentent une fiction toute en surface. Quand, dans la parodie, Mathilde se plaint du fait que son mari s'intéresse beaucoup trop à sa cousine Ursule et ne montre plus d'amour pour elle, Gontran répondra, à part, « J'aime bien mieux avoir un autre tête-à-tête [avec Ursule] / Si ça n'est pas moral, au moins c'est amusant » (*M*, I, 2). La franchise qui caractérise cette réflexion, absente de la pièce originale, fait rire les spectateurs qui se souviennent des réponses évasives du Gontran de la Porte-Saint-Martin et le niveau du langage s'aligne sur sa nouvelle position sociale.

Le traître du drame de Pyat et Sue, Lugarto, métis et ancien esclave brésilien devenu comte à millions, subit aussi une métamorphose comique et devient, dans la parodie, un marchand de cirage anglais¹⁶. Comme le cirage servait souvent au XIX^e siècle à noircir le visage des acteurs qui jouaient des personnages d'ascendance noire au théâtre, le choix de cette profession constitue un clin d'œil ironique destiné au public qui devait en saisir facilement le sens¹⁷.

14. Cette hypothèse est confirmée par le dessin de Cham (pseud. d'Amédée de Noé) qui représente Gontran comme un dandy dans *Le Musée ou Magasin comique de Philipon*, t. 2, 28^e livraison (1842), p. 28. On y trouve aussi des images du costume de Lugarto et des autres personnages de la pièce. Les numéros 28 et 29, tous deux consacrés à *Mathilde*, parodient la pièce au moyen d'une analyse narrative et picturale. Cette publication sera dorénavant désignée *Musée Philipon* dans nos notes. Une publicité pour ce périodique déclare, « C'est un miroir des ridicules et des travers, une critique des mœurs de l'époque, une parodie des pièces en vogue, des romans du jour et des bizarreries de nos modes ». *L'Aube*, 11 juin 1842, p. 4.

15. Voir Patrick Berthier, « Les personnages populaires et le genre "poissard" au Théâtre des Variétés (1807-1820) », dans Olivier Bara (dir.), *Théâtre et peuple. De Louis-Sébastien Mercier à Firmin Gémier*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 85-98.

16. Presque tous les personnages d'origine prolétaire ou populaire du drame original – notamment le bûcheron (acte V) et Fritz, agent de Lugarto (actes I et III) – sont absents de la parodie sans doute pour éliminer toute confusion possible entre leur position sociale réelle et le statut dégradé des personnages principaux. Faire disparaître le bûcheron réduit aussi le message social de la pièce.

17. Dans le numéro consacré à *Mathilde* du *Musée Philipon*, *op. cit.*, Lugarto s'appelle « Morico » [*sic* pour moricaud]. Voir aussi le dessin de Cham dans *Le Charivari* du 1^{er} mars 1853 (s. p.) où l'on se sert du cirage pour transformer un acteur blanc en l'Oncle Tom. Voir cette description qui parle de la couleur du visage de l'acteur jouant le rôle de Lugarto dans la pièce originale. « Si vous le voyiez au théâtre, [...] avec ses chaînes d'or, son teint cuivré comme un sou usé, ses bagues d'or et ses diamants, sa canne en corne de rhinocéros, pour le moins, et sa redingote blanche » vous en seriez dégoûté, prétend le critique B... dans « Théâtre de la Porte-Saint-Martin », *La Sylphide*, t. 6 (1842), p. 271.

Quant à son costume, il reste très proche de celui du drame original qui faisait déjà de Lugarto une sorte de caricature du parvenu qui mime les codes vestimentaires du beau monde sans les maîtriser¹⁸. Faire endosser une version de ce costume ostentatoire et fastueux par un marchand de cirage dans le drame burlesque rend encore plus évident le rôle carnavalesque de son habit. C'est un déguisement qui ne cache qu'à peine la nature factice et retorse du personnage (à cette époque on rangeait les marchands de cirage dans la catégorie des charlatans¹⁹).

Les parodistes modifient également le statut social de Mathilde et Ursule. Dans l'œuvre originale, Mathilde est une riche héritière nouvellement mariée, mais déjà délaissée par son époux, Gontran. Ursule, femme d'un riche industriel de province, entretient une liaison avec Gontran aux dépens de sa cousine et de son mari, Sécherin, qui ferait tout pour lui plaire et ignore ses écarts par rapport à la moralité. Dans la parodie, Mathilde devient marchande d'oranges et Ursule marchande de cerneaux. À l'acte I, scène 3 de la pièce jouée au Palais-Royal, il y a, comme dans l'œuvre de Pyat et Sue, une dispute entre les deux femmes au sujet de la relation adultère d'Ursule et Gontran. Dans le drame source, l'antagonisme entre Mathilde et Ursule respecte les limites d'un certain décorum et reste purement verbal, même s'il est clair qu'elles ne se supportent pas. Dans la parodie, leur querelle se concrétise en paroles agressives et en bagarre mimée²⁰. Aussi les mots et les gestes – relever les manches, prendre quelqu'un aux cheveux, mettre les poings sur les hanches – situent-ils l'action dans un tout autre milieu social et provoquent-ils un rire de connivence avec le public.

MATHILDE. C'est à nous deux, ma chère.

URSULE, *faisant le simulacre de relever ses manches*. Eh bien, soit!... À nous deux.

MATHILDE. Que faites-vous?

URSULE. Je pense à nous prendre aux cheveux.

MATHILDE. Fi donc!... C'est mauvais ton; songez qu'on nous regarde

18. Le costume de scène de Lugarto dans la pièce de Pyat et Sue a été décrit aussi par E. G[uinot], « Théâtre de la Porte-Saint-Martin », *Le Courrier français*, 24 septembre 1842, p. 191. Selon ce chroniqueur, Lugarto porte un « vaste habit noir orné de boutons de jais et doublé de calicot blanc ». Aux dires de Camille Berru, « Théâtre du Palais-Royal. Première Représentation. – *Mathilde*, parodie en trois actes et en vers », *L'Indépendant*, 24 novembre 1842, p. 2, « rien d'aussi mirobolant que l'entrée de Leménil sous l'habit à revers blancs de Lugarto... ».

19. Voir Amédée Pommier, « Charlatans, jongleurs, phénomènes vivants, etc. », *Paris, ou Le livre des cent-et-un*, Paris, Ladvocat, 1831, t. 2, p. 195-228. Ses remarques sur les marchands de cirage se trouvent p. 212-215.

20. Voir encore *Le Musée Philippon*, *op. cit.*, p. 30 pour une image qui se rapproche de cette scène. On y lit que Mathilde « prend des airs de marchande de pommes en colère » et « montre le poing ».

Et nous sommes trop près d'ailleurs d'un corps de garde.
 URSULE, *mettant les poings sur les hanches*. Causons d'amitié²¹.
 MATHILDE, *l'imitant*. Bon! tu prends ton air vainqueur

Et crois de mon époux incendier le cœur.
 URSULE. Oui, je l'incendierai²²! (*M*, I, 3).

Le fait de transcrire cette dispute – comme toute la pièce d'ailleurs – en vers burlesques et dans un langage populaire renforce le caractère farcesque de la parodie et la prive de sa capacité de créer le *pathos* et l'illusion chez le spectateur.

Jeu d'espaces: les lieux du drame sérieux vs ceux du drame burlesque

Les mutations que nous venons de signaler – mutations de rang, de costume, de langage et de gestes – ne sont pourtant pas les seuls changements qui distinguent la parodie de son modèle. Il faudrait aussi examiner le décor des deux pièces pour comprendre la différence entre les deux œuvres. Dans le drame de Pyat et Sue, les lieux sont cossus, luxueux et habités par des gens du meilleur monde (l'aristocratie ou la bourgeoisie nantie) et leurs domestiques. Le premier acte se passe dans un salon élégant à Paris avec de grandes glaces de chaque côté. L'acte II représente un autre salon parisien attenant à une salle où se déroulera un bal travesti²³. L'acte III transporte l'action à la forêt de Chantilly par une nuit d'orage extrêmement violent. Dans ce cadre et par ce temps on ne peut plus périlleux²⁴, les personnages se retrouveront dans le salon élégamment meublé d'une maison mystérieuse. L'acte IV se passe à Paris, dans un appartement de modeste apparence. (Mathilde a été abandonnée par son mari qui, obéissant aux ordres de Lugarto, s'est enfui en Angleterre avec Ursule.) L'acte V a lieu au bois de Vincennes où Sécherin et Gontran se sont donné rendez-vous pour un duel à mort dans les rêgles.

Dans la parodie, réduite à trois actes, le cadre de l'action change, se mettant en rapport avec le rang populaire des personnages. Les premier et troisième actes ont lieu en plein air²⁵, dans des guinguettes situées près des barrières de

21. Le contraste entre le geste et ces mots est évidemment destiné à faire rire.

22. Les douces « flammes » de l'amour légitime sont, par le choix de ce vocabulaire, opposées à « l'incendie » de la liaison adultère.

23. Voir Corinne Legoy, « «Fugitive, insaisissable, protégée, caméléon», la vogue du travestissement festif de la Restauration aux années 1830 », *Revue de la BNF*, n° 51 (2015), p. 64-73. L'idée du travestissement, de la carnavalisation est au cœur de la parodie de Lurieu et Masson alors que dans la pièce source, elle n'est qu'une simple péripiétie.

24. Que l'on pense à *La Forêt périlleuse, ou les Brigands de la Calabre* de Joseph-Marie Loaisel-Tréogate (nouvelle édition, Paris, Fages, 1803) ou au *Chien de Montargis ou la Forêt de Bondy* de René-Charles Guilbert de Pixérécourt (Paris, Barba, 1814).

25. Ils diffèrent en cela des lieux fermés et réservés à une élite de la pièce source. La parodie combine les actes I et II de la pièce de Pyat et Sue en le seul acte I. Les actes IV et V de la pièce originale sont réunis dans l'acte III de la parodie.

Paris : au *Moulin de la Galette* au premier acte et au rendez-vous de la *Barrière du combat* à l'acte III²⁶. Le deuxième acte se passe à Paris même, au numéro 13, rue de la Limace, dans une chambre de dix pieds carrés modestement meublée. Cet acte correspond à l'acte III du drame de Pyat et Sue, c'est-à-dire au rapt et à la tentative de viol de Mathilde par Lugarto. L'aspect sordide de ce lieu sombre et minable ainsi que le nom de la rue et le numéro funeste de l'immeuble constitue une version dégradée de la maison dans la forêt²⁷. Dans l'un et l'autre cas, Mathilde ne se doute pas du danger qu'elle court dans un espace visiblement marqué comme un lieu de perte. En reprenant et grossissant la dangerosité du lieu qu'ils transportent dans un milieu urbain, Lurieu et Masson mettent en relief le caractère cliché de l'épisode et signalent leur incrédulité devant la naïveté de la Mathilde²⁸. L'illusion théâtrale se dissipe, s'anéantit car le spectateur ne saurait croire à cette niaiserie dès qu'elle est attribuée à une femme d'un milieu populaire.

Dansons maintenant

Comme le changement de décors, de costumes et du statut des personnages, la musique et les danses de la parodie subissent aussi des modifications qui annoncent l'intention ludique et subversive des auteurs. Dans le drame de Pyat et Sue, le bal travesti auquel Lugarto invite Mathilde, Gontran, Ursule et Sécherin comprend des quadrilles, danses à figures plus ou moins convenues et réglées. Associé exclusivement aux guignettes dans la parodie, le galop semble traduire une licence populaire, un laisser-aller moral et physique qui contrastent avec la décence (plus apparente que réelle) de la soirée chez Lugarto. Aussi la didascalie liminaire de la première scène de l'acte I de la pièce de Lurieu et Masson annonce-t-elle que « *Au lever du rideau, des meuniers, des portefaix et des marchandes de la halle entrent en galopant par la gauche ; ils traversent le jardin et sortent par le côté opposé* » (M, I, 1). Cette apparition tourbillonnante, évanescence du peuple, population déclassée par rapport à celle qui était présente au bal chez Lugarto dans la pièce source, indique dès le lever du rideau qu'on est dans un tout autre univers. Aussi l'arrivée sur scène des personnages principaux de la parodie habillés en marchands ambulants est-elle « naturalisée » par la présence de ces danseurs d'origine populaire, par cette entrée en

26. La dévaluation parodique est évidente dans le choix de ce lieu dont le nom concrétise de manière comique le but du rendez-vous (se battre).

27. Le numéro 13 n'existait pas. Le dernier numéro impair de cette rue, aujourd'hui disparue, fut le numéro 9. Voir Félix Lazare, *Dictionnaire administratif et historique des rues de Paris et de ses monuments*, Paris, chez l'auteur, 1844, p. 375-376.

28. Un critique anonyme écrit au sujet de la pièce de Pyat et Sue : « Cette Mathilde est la femme innocente, malheureuse et persécutée ; le persécuteur est un de ces monstres comme se plaisent à en enfanter les auteurs de notre époque » (« Théâtres », *Journal des beaux-arts et de la littérature*, n° 9 [1842], p. 127).

jeu mouvementée et bruyante qui modifie le regard que le public porte à la pièce. La scène quatre du premier acte verra le retour de ces danseurs. On y trouve une didascalie qui indique que « *des musiciens sont venus se placer dans l'orchestre du fond. [...] On entend les premières mesures d'une contredanse, avec accompagnement de cornet à piston; les invités à la fête arrivent des deux côtés du jardin* » (M, I, 4). Puis, à la fin de cette scène, qui est aussi la dernière de l'acte I, « *[o]n se remet en place pour danser. L'orchestre exécute l'air de la chaise brisée de Musard²⁹. Tout le monde danse sur un bruit infernal. Le rideau baisse* » (M, I, 4). Le public mesure toute la distance qui sépare cette fête de guinguette du bal mondain chez Lugarto et ne peut manquer de rire de ce décalage avec les auteurs de la parodie.

On trouvera un autre exemple d'un accompagnement musical modifiant le ton du texte original à l'acte II, scène 5 de la parodie. Dans la pièce de Lurieu et Masson, après avoir bu goulûment de nombreux verres d'un punch à l'eau-de-vie contenant un narcotique, Mathilde avoue être un peu « pompette », mais veut recommencer à boire (dans la pièce de Pyat et Sue, arrivée à la maison au milieu de la forêt, Mathilde avait accepté de boire une seule tasse de thé dans laquelle on avait versé une potion soporifique). Quand Lugarto arrive à l'appartement rue de la Limace en pleine nuit, au milieu d'un orage, décidé à violer cette femme qui refuse de se donner à lui, la Mathilde du Palais-Royal, « *tombant sur une chaise à gauche du spectateur [s'écrit] / Ah! profond scélérat! / Pour un cœur plein d'amour c'est bien peu délicat. / (Elle s'endort. L'orchestre joue: Dodo l'enfant do. Lugarto tourne autour de Mathilde; il exprime en pantomime toute la joie qu'il éprouve)* ». La terreur, que l'on pourrait qualifier de « gothique » dans la pièce de Pyat et Sue, fait rire ici grâce à cette pantomime grotesque et cette berceuse qui rendent le danger que court Mathilde plus burlesque que pitoyable. En amenant le public à rire de cette scène pleine de *pathos* dans la pièce originale, Lurieu et Masson soulignent le caractère illusoire et ridicule du spectacle, engagent l'esprit critique des spectateurs plutôt que de leur faire croire qu'ils voient un monde « réel » à travers un mur.

Allusions extradiégétiques et commentaires métadramatiques qui détruisent l'illusion

D'autres éléments repris du drame de Pyat et Sue sont à l'origine de commentaires métadramatiques ou d'allusions extradiégétiques dans l'œuvre de Lurieu et Masson. Considérons, par exemple, cet échange qui n'a pas d'équivalent dans la pièce du Théâtre de la Porte-Saint-Martin :

29. Ce galop, appelé aussi galop de la chaise cassée, fut écrit par Philippe Musard en 1834 et contient le son d'une chaise que l'on brise. Voir l'article « Chronique », *Revue de Paris*, t. 15 (1834), p. 66.

ROCHEGUNE, à *Sécherin*. Lorsque l'on souffre ainsi qu'une femme nous berne,
On n'est bon qu'à mettre...

SÉCHERIN. Où ?

ROCHEGUNE. Dans le drame moderne! (*M*, I, 3).

Cette observation passe par-dessus la tête de l'interlocuteur intradiégétique auquel elle est adressée et n'est destinée à être comprise que par le public extradiégétique (dans la salle) qui est invité à partager le jugement dépréciateur des parodistes sur la littérature dramatique de leur époque et le personnage cocufié.

Le monologue de Lugarto à l'acte II, scène 4 de la pièce originale offre un autre exemple de commentaire métadramatique dans la parodie. Dans l'œuvre de Pyat et Sue, au milieu de la soirée du bal qu'il a organisée, Lugarto sort de l'action pour prononcer un monologue où il se décrit, précisant ses origines, son parcours et l'immoralité de son ambition conquérante. Aussi se compare-t-il à Faust, Don Juan et Tantale, « vous, mes maîtres dans le dégoût et la tentation, [...] je connais votre supplice, car j'ai souffert comme vous la stérilité dans l'abondance, la satiété dans l'infini du désir!... » (*M*, II, 4) En reprenant la scène, Lurieu et Masson ne manquent pas de souligner le caractère peu naturel et antithéâtral du procédé. Ils font aussi disparaître du monologue toute allusion aux grands « criminels » littéraires et mythologiques (Faust, Don Juan, Tantale) en lutte contre la moralité convenue ainsi que toute mention de la façon dont Lugarto profite de sa fortune pour essayer de cacher sa naissance servile et illégitime. Les propos de Lugarto perdent alors le caractère sulfureux et subversif qu'ils avaient chez Pyat et Sue et frôlent le prosaïsme et le cliché raciste, ce qui les rend ridicules. Que l'on en juge par le texte qui suit.

LUGARTO. Mais encore un instant, mes amis, tenez-vous

À l'écart, car je veux, à messieurs du parterre,

En façon d'aparté, conter mon caractère.

(*S'avançant jusqu'au trou du souffleur et s'adressant au public après avoir salué.*)

Je suis un animal assez peu caressant.

Sang mêlé, sans bon sens, j'aime le goût du sang³⁰;

[...]

Partout où prend le feu, c'est moi qui l'entretiens,

Et, par désœuvrement, je fais battre les chiens.

Je le dis en riant : j'ai du fiel dans la bouche,

Et je porte malheur à tout ce que je touche.

Si je respire un lys, il change de couleur

Et devient aussitôt noir comme un ramoneur.

Vu mon tempérament, pas mal anthropophage,

J'aime un beefsteak sanglant, une beauté sauvage,

30. Le sifflement créé par la répétition du son [s] dans ce vers fait penser au serpent diabolique du jardin d'Éden.

[...]

Voilà mes mœurs, mes goûts, voilà mes jouissances,
Faites-en part à vos amis et connaissances... (*M*, I, 4)

Citons enfin un autre passage de la parodie qui franchit le quatrième mur en renvoyant au monde extradiégétique. À la scène 8 de l'acte III de la pièce de Pyat et Sue, Rochegune et Sécherin, que l'on croyait mis hors du jeu par les manigances d'un acolyte de Lugarto, arrivent inopinément à la maison de la forêt de Chantilly et réussissent à empêcher le viol de Mathilde. Ils entendent punir Lugarto en le marquant au front avec un couteau chauffé à blanc dans la cheminée. Dans l'œuvre source, c'est une scène de vengeance empreinte d'indignation vertueuse et de *pathos*. Dans la parodie, une allusion à un roman-feuilleton de Sue (*Les Mystères de Paris*³¹) publié dans le *Journal des Débats* alors que *Mathilde* se joue sur les deux théâtres, ramène les spectateurs au monde réel et remplace la moralité chevaleresque et l'amour qui motivent le geste de Rochegune et Sécherin chez Pyat et Sue par un clin d'œil à un texte narratif contemporain³². Sans équivalent dans le drame original, ces répliques rompent l'illusion théâtrale qui faisait qu'on adhérerait pleinement à l'émotion de cette péripétie dans le drame source.

ROCHEGUNE, *tirant un énorme eustache de sa poche*. En chauffant ce couteau devant cette lumière.

Je veux te brûler vif...

LUGARTO. Tu ne l'oseras pas.

ROCHEGUNE. As-tu lu quelquefois le *Journal des Débats*?...

Je prends son feuilleton aujourd'hui pour boussole.

D'un échappé de Brest, d'un vieux maître d'école,

On crève les quinquets [les yeux], sans égard pour ses cris...

LUGARTO. J'ai lu cela dans les... *Mystères de Paris*.

MATHILDE, *s'éveillant*. La mère en prescrira la lecture à sa fille...³³

(*Elle retombe endormie. – Sécherin serre le cou à Lugarto.*) (*M*, II, 4)

31. Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, Paris, Ch. Gosselin, 1842-1843.

32. Selon Michel Nathan, « Le roman [*Le Juif errant*, de Sue] est vidé de toutes ses réflexions sociales [par l'adaptation de Cham]. Les épisodes poignants, tragiques, solennels, deviennent péripéties cocasses ou niais tableaux attendrissants » (« Cham polémiste », dans Philippe Régnier, *et. al.*, (dir.), *La Caricature entre République et censure*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1996, p. 184). C'est ce qui se passe dans la parodie de Lurieu et Masson aussi.

33. Ce réveil qui dure juste le temps qu'il faut pour déclamer cette phrase pompeuse avant que Mathilde ne se rendorme souligne le côté artificiel de la situation. Tirée de *La Philosophie dans le boudoir* du marquis de Sade, la réplique se sert du verbe proscrire plutôt que prescrire, modifiant ironiquement l'attitude vis-à-vis la lecture des livres d'une moralité douteuse. *Les Mystères de Paris* sont accusés d'immoralisme par certains critiques de l'époque. Voir Léon Métayer et Jean-Marie Thomasseau, « La Dévaluation d'un thème social. De *Martin*, l'enfant trouvé à *Martin et Bamboche* », *Tapis-Franc*, n° 3 (1990), p. 91 où on lit : « Inutile de rappeler

Une fin tragique transformée en réconciliation sur fond de bombance populaire

Si Gontran est sous la puissance de Lugarto dans la pièce de Pyat et Sue, c'est qu'autrefois il a commis un faux en signant un billet de change du nom de Lugarto afin de payer une dette de jeu. Ayant racheté le document qui témoigne du crime de Gontran, Lugarto menace à tout moment de s'en servir pour dénoncer « son ami » aux autorités s'il ne se plie pas à ses ordres. Or, l'ordre qu'il intime à Gontran dans la pièce source, c'est de quitter Mathilde pour Ursule et de partir avec elle en Angleterre après avoir donné rendez-vous à sa femme dans une maison de la forêt de Chantilly où Lugarto se présentera à sa place. Dans la parodie, si Gontran est soumis au marchand de cirage, c'est qu'étant autrefois employé au bureau du contrôle d'un petit théâtre, il s'est avisé de contrefaire six contremarques de parterre. Aussi le coupable se laisse-t-il mener par Lugarto qui a récupéré ces contremarques. Les mêmes ordres sont donnés que dans le drame de la Porte-Saint-Martin et dans les mêmes intentions. Mais remplacer un crime passible des galères (fausser la signature sur une lettre de change) par un délit qui ne porte pas à conséquence (revendre des contremarques) rend le pouvoir de Lugarto, comme la soumission de Gontran, ridicules et réduit à néant l'impression que ce qu'on regarde est « vrai ».

En conséquence de l'escapade adultérine manigancée par Lugarto dans le drame joué au Théâtre de la Porte-Saint-Martin, Gontran et Sécherin, accompagnés de Rochegune et Lugarto, vont se battre en duel dans le bois de Vincennes. Gontran sera grièvement blessé par Sécherin, mais tuera Lugarto avant de mourir lui-même sous les yeux de Mathilde, Ursule, Rochegune et Sécherin. Si la possibilité d'une réconciliation entre Sécherin et Ursule et d'un mariage entre Mathilde et Rochegune plane sur la fin de l'œuvre de Pyat et Sue, elle ne se réalise pas sur scène. Dans la parodie, on fait allusion au dénouement de la pièce originale pour s'en moquer. Aussi au lieu de se retrouver au bois de Vincennes, les personnages se réunissent-ils autour de la table d'un cabaret à la Barrière du combat pour manger et boire aux frais de Lugarto. Au cours de cette réconciliation fantasmée et bon enfant où personne ne meurt, Lugarto proclame, « Je vois que les gaillards sont fort sur la morale. / Car ils pardonnent tout à celui qui régale » (*M*, III, 5). En permettant au traître, personnage sans scrupules, de se moquer du laxisme moral de la société sur ce ton cynique, de s'adresser directement au public comme s'il était de mèche avec lui, Lurieu et Masson se moquent de la critique indignée formulée par Pyat et Sue dans leur pièce contre l'élite sociale qui se met à genou devant l'argent³⁴.

ici la réputation désastreuse qui s'attache à son [Sue] nom lors de la publication des *Mystères de Paris* (1842) ».

34. Lugarto ressemble alors à Robert Macaire, personnage de voyou moqueur célèbre à l'époque. Voir Honoré Daumier et Charles Philipon, *Les Cent et un Robert-Macaire*, Paris, Aubert et Cie, 1839 et Olivier Bara, *art. cit.*, p. 157-170.

Ici, ce sont des marchands ambulants qui renoncent à la moralité en échange d'un repas copieux et bien arrosé. La chose est risible plutôt que honteuse, tant cela semble « normal » pour des gens de cette classe. Aussi, le dernier mot de la parodie est-il donné à Rohegune qui s'adresse directement au public. « Voilà le dénouement... n'est-ce pas qu'il est frais ? / On en voit de meilleurs, mais pas de plus mauvais ! » (*M*, III, 5) Or, ici comme à la fin de bon nombre de vaudevilles du XIX^e siècle, un couplet est adressé au public lui demandant son indulgence pour l'œuvre à laquelle il vient d'assister. C'est sortir du cadre de l'intrigue, « franchir le quatrième mur » pour rappeler aux spectateurs que la pièce est une fiction, un divertissement et l'occasion d'une transaction commerciale plutôt que la concrétisation, la reproduction du monde « réel » qu'ils ont pu voir comme par magie.

Conclusion

Pour les spectateurs conscients du « pacte de lecture » auquel ils ont souscrit en allant voir la parodie au Palais-Royal – et ils le sont tous³⁵ –, la *Mathilde* de Lurieu et Masson offre l'occasion d'un regard rétrospectif et comique sur le drame de Pyat et Sue joué au Théâtre de la Porte-Saint-Martin. Des éléments du drame source sont repris par les parodistes pour être aussitôt moqués, détournés, dévalorisés, vidés de leur *pathos* ou de leur sérieux, c'est-à-dire pour être jugés à l'aune de l'esprit critique plutôt que sous l'influence de l'émotion et de l'illusion³⁶. Sur l'affiche ou dans la presse, la juxtaposition des noms des acteurs comiques du Théâtre du Palais-Royal et des personnages du drame donne une première alerte au public qu'il va pouvoir rire d'une histoire qui l'avait fait pleurer. Une fois le rideau levé, il s'aperçoit très vite des transgressions ludiques et des modifications burlesques opérées par les auteurs de la parodie – changements qui rappellent à tout moment que l'œuvre qu'il regarde

35. On ne va pas voir une parodie sans avoir vu au préalable la pièce parodiée et sans savoir ce qu'on attend de soi comme spectateur. Aussi peut-on lire dans *L'Aube* [journal de Troyes], 19 décembre 1842, p. 2 : « Ce soir, le théâtre de Troyes nous donne la seconde représentation de *Mathilde*, ce drame intéressant qui attire toujours la foule à Paris. Comme jeudi prochain a lieu la représentation à bénéfice de notre joyeux Jacquin, et que la parodie de *Mathilde* figure en première ligne dans la composition de son spectacle, tout le monde voudra pleurer au drame ce soir, pour aller rire jeudi à la parodie. C'est de toute nécessité ».

36. Voir ce propos rapporté par Victor de Balabine : « Il faut entendre ce public [de la Porte-Saint-Martin] rugir de rage lorsque, seul avec Mathilde, le comte Lugarto est sur le point de réaliser par la ruse et la force ses criminels projets ; et plus tard les éclats de sa joie bruyante, lorsque Rohegune et Sécherin, forçant la porte, arrivent soudain au secours de Mathilde et mettent Lugarto à la torture. "Ah ! Dieu merci ! bien, bien, ah ! le monstre, torturez-le, tuez-le !" Et un tonnerre d'applaudissements chaque fois qu'une main vengeresse vient s'appesantir sur ce monstre » (*Journal de Victor de Balabine, 1842-1847*, édition d'Ernest Daudet, Paris, Émile-Paul frères, 1914, p. 65).

n'a d'autre but que de tourner en ridicule le drame dont il se démarque³⁷. Le quatrième mur est alors franchi, abattu par le rire collectif du public.

Références

ANONYME, [Entrefilet sans titre], *La Quotidienne*, 25 novembre 1842, p. 3.

—, « Chronique », *Revue de Paris*, t. 15 (1834), p. 66.

—, « Chronique théâtrale », *La Caricature*, 27 novembre 1842, p. 6.

—, [Publicité pour *Le Musée Philipon*], *L'Aube*, 11 juin 1842, p. 4.

—, « Théâtre de Troyes », *L'Aube*, 19 décembre 1842, p. 2.

—, « Théâtres », *Journal des beaux-arts et de la littérature*, n° 9 (1842), p. 127.

AUBERT, Albert, « Critique théâtrale », *La Revue indépendante*, t. 5 (1842), p. 484.

B..., « Théâtre de la Porte-Saint-Martin », *La Sylphide*, t. 6 (1842), p. 271.

BALABINE, Victor de, *Journal de Balabine, 1842-1847*, édition d'Ernest Daudet, Paris, Émile-Paul frères, 1914.

BARA, Olivier, « Encore une “pièce-Macaire” ! *Newgate ou les Voleurs de Londres* (1829) », *CAIEF*, n° 73 (2021), p. 157-170.

BERRU, Camille, « Théâtre du Palais-Royal. Première Représentation. – *Mathilde*, parodie en trois actes et en vers, par MM. Gabriel et Masson », *L'Indépendant*, 24 novembre 1842, p. 2.

BERTHIER, Patrick, « Casimir Delavigne et ses parodistes : ou de *Louis XI* à *Louis Bronze* (1832) », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 178 (1993), p. 61-72.

—, « Les personnages populaires et le genre “poissard” au Théâtre des Variétés (1807-1820) », dans Olivier Bara (dir.), *Théâtre et peuple. De Louis-Sébastien Mercier à Firmin Gémier*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 85-98.

CHAM [pseud. Amédée de Noël], [lithographie sans titre, cirage/blackface], *Le Charivari*, 1^{er} mars 1853, s. p.

COOPER, Barbara T., « The Backward Glance of Parody: Author-Audience Complicity in a Comic Reduction of Dumas' *Henri III et sa cour* », *Essays in Literature*, t. 13, n° 2 (1986) p. 313-325.

DAUMIER, Honoré et Charles PHILIPON, *Les Cent et un Robert-Macaire*, Paris, Aubert et Cie, 1839.

DUMANOIR [Philippe-François PINEL], Paul SIRAUDIN et CLAIRVILLE [Louis-François NICOLAÏE], *Hures-Graves, trifouillis en vers... et contre les Burgraves* [de V. Hugo], Paris, Tresse, 1843.

DUVERT, Félix-Auguste et Augustin Théodore de LAUZANNE [DE VAUROUSSEL], *Un Scandale, folie-vaudeville en un acte, représentée pour la première fois, [...] sur le théâtre et dans la salle du Palais-Royal*, Paris, Barba, 1839.

37. « Le fou rire et les bravos que provoque la parodie de *Mathilde* ont encore augmenté à la représentation de d'hier. Cette farce ébouriffante va remplir de nouveau la salle et la caisse de l'heureux théâtre du Palais-Royal » (« Chronique théâtrale », *La Caricature*, 27 novembre 1842, p. 6).

- G[UINOT], E[ugène], « Théâtre de la Porte-Saint-Martin », *Le Courrier français*, 24 septembre 1842, p. 191.
- LABICHE, Eugène et Auguste LEFRANC, *Une Dent sous Louis XV*, Paris, Olivier, 1849.
- LAZARE, Félix, *Dictionnaire administratif et historique des rues de Paris et de ses monuments*, Paris, chez l'auteur, 1844.
- LEGOY, Corinne, « «Fugitive, insaisissable, protégée, caméléon», la vogue du travestissement festif de la Restauration aux années 1930 », *Revue de la BNF*, n° 51 (2015), p. 64-73.
- LOAISEL-TRÉOGATE, Joseph-Marie, *La Forêt périlleuse, ou les Brigands de la Calabre*, nouvelle édition, Paris, Fages, 1803.
- LURIEU, Gabriel de et Michel MASSON, *Mathilde*, drame burlesque en trois actes et en vers, Paris, C. Tresse, 1842.
- MÉTAYER, Léon et Jean-Marie THOMASSEAU, « La Dévaluation d'un thème social. De *Martin, l'enfant trouvé* à *Martin et Bamboche* », *Tapis-Franc*, n° 3 (1990), p. 89-111.
- NATHAN, Michel, « Cham polémiste », dans Philippe RÉGNIER, *et. al.*, (dir.), *La Caricature entre République et censure. L'imagerie satirique en France de 1830 à 1880 : un discours de résistance ?*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1996, p. 182-191.
- PIRATI, M[onsieur], « *Mathilde*, mise en pièce et divisée en 5 parties », *Le Musée ou Magasin comique de Philipon*, t. 2, 28^e et 29^e livraisons (1842-1843), p. 25-34.
- PITTAUD DEFORGES, Auguste et CLAIRVILLE [Louis-François NICOLAÏE], *Le Comte de Montéfasco, ou La répétition générale d'un drame en 30 actes et 100 tableaux*, Paris, Mme de Lacombe, 1847.
- PIXERÉCOURT, René-Charles Guilbert de, *Le Chien de Montargis ou la Forêt de Bondy*, Paris, Barba, 1814.
- POMMIER, Amédée, « Charlatans, jongleurs, phénomènes vivants, etc. », *Paris, ou Le livre des cent-et-un*, Paris, Ladvocat, 1831, t. 2, p. 195-228.
- PYAT, Félix et Eugène SUE, *Mathilde*, drame en cinq actes tiré des *Mémoires d'une jeune femme*, Paris, C. Tresse, 1842 ; réédition de *Mathilde*, suivie de sa parodie, présentation de Barbara T. Cooper, Paris, L'Harmattan (Autrement Mêmes), 2021.
- SUE, Eugène, *Les Mystères de Paris*, Paris, Ch. Gosselin, 1842-1843.
- VARLEY, Comte Léon de, « Revue des théâtres », *Journal des femmes*, n° 27 (novembre 1842), p. 569.
- YON, Jean-Claude, « Le Cadre administratif des théâtres autour de 1830 », Site Internet *Fabula* [[http:// www.fabula.org/colloques/document1121.php](http://www.fabula.org/colloques/document1121.php)].
- , « Les Prologues d'ouverture à Paris au XIX^e siècle », dans Philippe BARON et Anne MANTERO (dir.), *Bagatelles pour l'éternité*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2000, p. 279-289.



Les comédies de mœurs d'Alexandre Dumas fils et d'Émile Augier sont-elles des « drames absolus » ?

MARIANNE BOUCHARDON

En empruntant sa terminologie à Bertolt Brecht pour tenter de penser l'évolution de l'écriture théâtrale de 1880 à 1950, Peter Szondi a forgé dans sa *Théorie du drame moderne* (1956) des catégories d'analyse d'une incontestable valeur heuristique. L'on sait que la notion de « drame », qui sert de point de départ à sa réflexion, désigne chez lui toute pièce de théâtre relevant de la « forme dramatique » héritée d'Aristote : cette forme, affirme-t-il, née à la Renaissance, triomphe à l'âge classique et continue de dominer la production théâtrale jusqu'au milieu du XIX^e siècle. Elle se caractérise par la représentation d'un événement qui se déroule ici et maintenant, dans la sphère interhumaine : le dialogue, en tant qu'il médiatise les rapports entre les individus, en est le mode d'expression par excellence. À partir du moment où le théâtre commence à prendre en compte les puissances qui excluent les hommes de la relation interindividuelle, qu'elles se nomment « milieu » du côté du naturalisme ou « cosmos » du côté du symbolisme, le « drame » entre en crise¹. Selon Peter Szondi, dont la pensée est inspirée à la fois par Hegel et par Lukacs, cette crise, qui se manifeste par l'intégration à la forme dramatique d'éléments épiques, se résout dialectiquement : elle aboutit, passées les « tentatives de préservation » et les « tentatives de solution », à l'invention du théâtre épique de Brecht.

Si la perspective téléologique qui sous-tend la démonstration de Peter Szondi a paru avec le recul du temps devoir être critiquée, les outils qu'il a forgés pour analyser la production dramatique entre le milieu du XIX^e et le milieu du XX^e siècle demeurent, quant à eux, opératoires. L'on sait notamment avec quelle fortune les travaux menés sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac par le groupe de recherche sur la « poétique du drame moderne et contempo-

1. Voir Jean-Pierre Sarrazac, « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible », dans Jacqueline de Jomaron [dir.], *Le Théâtre en France*, Paris, Le Livre de Poche (La Pochothèque), 1992, p. 705-730.

rain» les ont exploités. Mais une catégorie d'analyse n'est jamais aussi féconde et productive que lorsque le texte auquel elle est confrontée révèle son irréductibilité – que lorsque la notion théorique s'avère, à l'étude, être débordée par l'œuvre censée lui servir d'illustration ou d'exemple. Il en est ainsi du «drame» tel que le définit Peter Szondi. «Vers 1860, cette forme [...] n'était pas seulement la norme subjective des théoriciens, elle représentait l'état objectif de l'art dramatique²», affirme-t-il. Or, à cette époque, le genre dominant en matière de production théâtrale est celui de la comédie de mœurs, et les deux noms qui lui ont assuré ses succès les plus éclatants et les plus durables, de Paris jusqu'en province, de la France jusqu'à l'étranger, sont ceux d'Émile Augier et d'Alexandre Dumas fils.

La vingtaine de pièces que le premier donne au Théâtre-Français, parfois au Vaudeville ou au Gymnase, ponctuellement à l'Odéon ou au Palais-Royal; la quinzaine de pièces que le second écrit pour le Gymnase, du milieu des années 1850 au milieu des années 1870, puis pour le Théâtre-Français jusqu'à la fin des années 1880, peuvent, de prime abord, passer pour représentatives de la «forme dramatique», dont elles rassemblent assurément plusieurs traits distinctifs. L'on sait que, pour Aristote, la construction de l'œuvre dramatique doit obéir à un principe de cohérence logique. Ainsi, chez Augier et Dumas fils, ces deux héritiers de la «pièce bien faite» de Scribe, l'intrigue est toujours d'une linéarité parfaite. La succession des épisodes, régie par un régime de causalité sans faille, assure la concaténation des événements qui s'enchaînent selon un rapport mécanique de cause à effet: chaque scène n'a de valeur que par rapport à celle qui précède et à celle qui suit. En outre, du point de vue référentiel, la comédie de mœurs favorise l'identification des spectateurs aux personnages. Comme elle se déroule toujours dans le monde contemporain, et surtout comme Augier et Dumas fils choisissent exclusivement de représenter et d'interroger les comportements dans le milieu de la haute société, un rapport spéculaire, propice aux phénomènes de reconnaissance et de projection, s'établit entre la scène et la salle. Rien de plus étranger, enfin, à ces deux auteurs, que les titres, les pancartes, les *songs* qui, dans le théâtre de «forme épique», viendront interrompre et contredire le fil des répliques. La suprématie du dialogue, chez eux, demeure inentamée. Le «drame» semble donc bel et bien, comme Peter Szondi le laisse entendre, trouver son incarnation privilégiée dans les comédies de mœurs à la mode dans les années 1860.

Dès lors, la clôture et l'autonomie propres à la fiction «dramatique», qui font dire au théoricien hongrois que «le drame est absolu³», semblent exclure, dans le cadre d'un dossier consacré au franchissement du quatrième mur au

2. Peter Szondi, *Théorie du drame moderne* (1880-1950), Lausanne, L'Âge d'homme (Théâtre Recherche), 1983 [1956], p. 19.

3. *Ibid.*, p. 14.

xix^e siècle, une étude portant sur deux des membres de la triomphante triade «Audusar». Pourtant, la coupure établie entre la scène et la salle est-elle, chez eux, si hermétique? Rien n'est moins sûr, et c'est ce que nous voudrions tenter de montrer ici.

Selon *La Théorie du drame moderne*, «l'absolu du drame» implique qu'il soit «primaire» :

Il n'est pas la représentation (secondaire) de quelque chose (de primaire); il se représente lui-même; il est lui-même. Son action tout comme chacune de ses répliques est «originelle», elle se réalise dans son surgissement⁴.

Il en résulte que «le drame connaît aussi peu la citation que la variation» : la citation «ramènerait le drame à ce qu'il cite», tandis que «la variation mettrait en question la propriété qu'il a d'être primaire» pour le faire apparaître comme «secondaire⁵». Le théâtre d'Augier et Dumas fils, quant à lui, est intensément intertextuel : la plupart de leurs pièces sont des réécritures des grands titres du répertoire, qui affichent leurs hypotextes de telle sorte qu'il est impossible, même à un spectateur peu attentif ou peu sagace, de manquer la relation de dérivation.

À qui ne repèrerait pas d'emblée que *Diane de Lys* (1853) de Dumas fils réécrit *Antony* (1833) de Dumas père, le dénouement le révèle immanquablement. Une même fatalité sociale écrase la passion entre ces deux êtres d'exception que sont, chez l'un, Adèle et Antony, chez l'autre, Diane et Paul : les médisances du monde, qui accablent les amours d'une femme mariée avec un bâtard ou un artiste, font revenir l'époux absent. Chez Dumas père, la pièce s'achève sur le meurtre de l'héroïne adultère par son amant, qui le revendique à la face du mari, pour sauver l'honneur de celle qu'il aime :

LE COLONEL : Infâme!... Que vois-je? Adèle! ... morte!...

ANTONY : Oui! morte! Elle me résistait, je l'ai assassinée!...

*Il jette son poignard aux pieds du colonel*⁶.

Chez Dumas fils, le mari tue celui qui n'était pas encore l'amant de sa femme, et proclame publiquement son opprobre :

TAUPIN ET MAXIMILIEN, *entrant par le haut* : Qu'est-ce que c'est?... Paul mort!

LE COMTE, *très calme et jetant son arme* : Oui, messieurs : cet homme était l'amant de ma femme, je me suis fait justice, je l'ai tué!

Le public de la création semble toutefois avoir été plus sensible à un intertexte plus récent : l'émotion et l'enthousiasme soulevés l'année précédente au

4. *Ibid.*, p. 15.

5. *Id.*

6. Alexandre Dumas, *Antony*, Paris, La Petite Vermillon, 1994 [1831], p. 151.

7. Alexandre Dumas fils, *Théâtre complet*, Paris, Calmann-Lévy, 1898, t. 1, p. 386.

Vaudeville par *La Dame aux camélias* semble avoir porté l'auteur à décliner la formule de son premier drame dans le second. Comme le souligne Jules Janin, le destin de Diane de Lys inverse, en effet, celui de Marguerite Gautier :

De même que la *Dame aux camélias*, rougissant de l'iniquité de ses premières passions, vous représente la courtisane repentie et faite pour une profession meilleure, la comtesse de Lys vous montre une femme honorée à tous les titres du rang, du nom de la fortune et des alliances, qui met sa main et son pied dans le gant et dans le soulier des courtisanes, tant la vocation de cette dame était certainement de porter l'enseigne de Marguerite Gautier⁸.

Un peu déçu, sans doute, qu'aucun critique n'ait repéré, lors de la création, ce que la fin de *La Princesse Georges* (1871) devait à *Bajazet* (1872), Dumas fils le signale dans la préface qu'il rédige en 1877. Sous l'effet de la jalousie, son héroïne congédie l'époux qu'elle aime par un « Allez », qui rappelle le « Sortez » de Roxane : si elle n'a pas fait poster de muets à la porte du sérail, elle sait, en revanche, que le prince de Birac s'expose à être tué par le comte de Terremonde, qui attend l'amant de sa femme le pistolet à la main.

Loin de vouloir piller Racine, explique l'auteur, je voulais au contraire, si quelqu'un s'avisait par hasard de l'analogie, montrer, comme je l'ai dit, la différence des sentiments entre une maîtresse et une épouse, entre une musulmane et une chrétienne, entre la passion et l'amour⁹.

En effet, autant la sultane de Racine prononce un arrêt définitif, autant la princesse de Dumas fils tente du moins de rattraper *in extremis* le prince, lequel n'échappe à la mort que pour avoir été devancé auprès de la séduisante et redoutable comtesse par une autre de ses conquêtes, qui succombe à sa place. Mais, une fois encore, les chroniqueurs de l'époque s'attardent davantage sur l'art qu'à Dumas fils de reprendre et de moduler les situations qu'il a lui-même inventées. Ce phénomène d'intra-textualité retient, par exemple, l'attention de Francisque Sarcey, qui voit dans *La Princesse Georges* (1871) une réécriture du *Supplice d'une femme* (1865), écrit en collaboration avec Émile de Girardin et créé six ans auparavant à la Comédie-Française. Cette pièce, explique-t-il, a eu un « effet immense », au point d'inventer sinon « un genre », du moins « un procédé » : celui qui consiste à « faire dire un de ces secrets qu'on ne dit jamais par la personne qui devrait le moins le dire à la personne qui devrait le moins l'entendre »¹⁰. Dans l'une, Mathilde montre à son époux la lettre dans laquelle son amant, qui lui pèse et l'ennuie, tente de la forcer à fuir avec lui. Dans l'autre, Séverine va chercher un recours contre l'infidélité de son mari, le prince de Brisac, auprès du mari de sa rivale, le comte de Terremonde.

8. Jules Janin, « La semaine dramatique », *Le Journal des débats*, 21 novembre 1853.

9. Alexandre Dumas fils, *op. cit.*, t. 5, p. 80.

10. Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 11 décembre 1871.

Augier, quant à lui, va volontiers puiser l'inspiration du côté des comédies de Molière. Au dénouement de *L'Aventurière* (1848), Fabrice tend à Clorinde un piège symétrique et inverse de celui dans lequel Aristote fait tomber Trissotin : une fausse lettre vient annoncer non la ruine soudaine de la famille, mais au contraire un héritage inattendu. Chez Molière, l'effet du stratagème ne se fait pas attendre, puisque le pédant, révélant son avidité, renonce aussitôt à la main d'Henriette. Chez Augier, en revanche, l'intrigante voit dans la tentation une occasion de rachat et de repentir : elle commence par renoncer au mariage qu'elle croit avantageux, et ce n'est qu'aiguillonnée par le mépris de Célie, pour laquelle elle voulait se sacrifier, qu'elle finit par démasquer sa demi-culpabilité. L'argument du *Gendre de Monsieur Poirier* (1854) est explicitement repris à *Georges Dandin*, même si ce n'est pas ici le beau-fils mais le beau-père qui pâtit de la mésalliance : monsieur Poirier, riche bourgeois, a marié sa fille avec un jeune marquis, frivole et dépensier, qui le méprise et le ruine. À la fin de la comédie de Molière, l'infortune conjugale du héros éponyme promet de ne jamais finir. À la fin de celle d'Augier, en revanche, tout se résout : le marquis et la marquise de Presles, tombés amoureux l'un de l'autre, pourront s'installer dans le château familial que l'on croyait perdu, et où le héros éponyme promet de mener désormais une vie plus sage. Mais il arrive que Dumas fils fournisse lui aussi à Augier une trame qu'il lui suffit de retourner pour la renouveler. *Le Mariage d'Olympe* (1855), écrit pour le Vaudeville, et centré sur une figure de courtisane qui, loin de se repentir, contrefait la vertu pour mieux prospérer, entretient ainsi un rapport d'intertextualité assumé avec *La Dame aux camélias* : « Elle s'est mise en tête que je suis poitrinaire, que je n'en ai pas pour six mois... Je ne sais pas où elle a pris cela... »¹¹, s'étonne la fausse Pauline et vraie Olympe, aussi ignorante des choses du théâtre qu'étrangère aux douceurs de la vertu, à propos de Geneviève, sa rivale secrète.

Dans les comédies de mœurs qui reprennent et renversent le schéma d'une œuvre dramatique supposée connue du public, qu'il s'agisse d'une pièce ancienne qui fait partie de la culture classique ou d'une pièce récente qui a connu un énorme retentissement médiatique, l'intertextualité n'est pas « aléatoire » mais « obligatoire », pour reprendre la distinction de Michaël Riffaterre¹². L'identification de l'œuvre-source, le repérage de sa déclinaison et de sa déformation, constitutifs du plaisir du spectateur, font partie des processus de réception prévus et programmés par le texte théâtral : loin que le « drame » se donne comme « primaire », il exige alors d'être reconnu comme une œuvre « secondaire ».

11. Alexandre Dumas fils, *op. cit.*, t. 3, p. 540.

12. Voir Michael Riffaterre, « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », *Revue d'esthétique*, n° 1-2 (1979).

Il en va de même lorsque Augier ou Dumas fils, par le biais d'une citation ou d'une référence intégrée aux répliques de leurs personnages, renvoient à la culture théâtrale qu'ils partagent avec le public. Dans *Le Demi-Monde* (1855), par exemple, Olivier qui vient d'essuyer deux ruptures en une seule journée, l'une avec madame d'Auge, qui le quitte pour se marier, l'autre avec madame de Lornan dont il refuse les avances par respect pour son époux, se compare avec humour au héros de *Bérénice* (1670) : « Si Titus était à ma place, il pourrait se coucher de bonne heure, il n'aurait pas perdu sa journée ». Dans *L'Ami des femmes* (1865) sont cités Shakespeare, Molière et Racine. À Jane qui se défend de n'entendre aucun bruit de souris, alors que Montègre fait le signal convenu entre eux, Ryons fait observer par raillerie : « C'est peut-être un rat, comme dans *Hamlet*, alors, car on gratte à cette porte¹³ ». À Jane, Ryons raconte ensuite sa rencontre ferroviaire avec une belle inconnue. Cette dernière, précise-t-il, avait « les vingt ans de Célimène et elle pleurerait¹⁴ ». Au *Misanthrope* succède *Andromaque*, dont la situation narrée présente une version dégradée et burlesque :

J'avais devant moi une Hermione irritée contre le Pyrrhus traditionnel, qui à cette heure même l'oubliait auprès d'une Andromaque de circonstance. Pour que la tragédie fût complète, il n'y manquait qu'un Oreste. Je savais le rôle avec les variantes que le temps y a introduites, car les mœurs ont changé depuis la prise de Troie¹⁵.

La référence tragique le cède à la référence comique, quand monsieur Leverdet s'étonne auprès de Mme Leverdet que leur fille leur ait écrit une lettre pour leur annoncer sa décision d'entrer au couvent : « Elle ne sait donc plus parler ? Est-ce que notre fille serait muette comme dans *Le Médecin malgré lui*?¹⁶ ». Enfin, Ryons, craignant que Montègre n'utilise la lettre compromettante que lui a écrite Mme Simerose pour l'empêcher de se réconcilier avec M. Simerose, revient à la tragédie élisabéthaine : « Il serait trop malheureux que tout fût perdu maintenant pour un mauvais morceau de papier dont cet Othello du Jura est capable, dans un accès de fureur, de faire le plus mauvais usage¹⁷. » Le valet de chambre corruptible et hypocrite de *La Princesse Georges* (1871), charrie, à son tour, toute une intertextualité. Tandis que Galanson se demande, à l'acte II, scène 2, « s'il deviendra jamais ministre de la reine doña Maria de Neubourg comme Ruy Blas ou s'il a fait un peu de tout comme Figaro¹⁸ », lui-

13. Alexandre Dumas fils, *op. cit.*, t. 4, p. 117.

14. *Ibid.*, p. 120.

15. *Ibid.*, p. 121.

16. *Ibid.*, p. 184.

17. *Ibid.*, p. 191.

18. *Ibid.*, t. 5, p. 126.

même, quand il vient demander pardon à Séverine de l'avoir trahie, à l'acte III, scène 3 parodie une réplique bien connue¹⁹ de Tartuffe à Elmire :

SÉVERINE : C'était pourtant pour de l'argent que vous faisiez ces choses-là ?

VICTOR : Que voulez-vous, madame, on est laquais.

SÉVERINE : Et maintenant vous avez des remords ?

VICTOR : On est tout de même un homme²⁰.

Pour dispenser ses conseils au jeune Fondette, qu'elle veut éloigner de la redoutable Sylvanie de Terremonde, Valentine de Baudremont va chercher ses modèles dans le répertoire : « Avec un cœur comme le vôtre, on chante la romance à la comtesse comme Chérubin, ou l'on épouse la pupille d'Arnolphe comme Horace, mais, croyez-moi, on ne touche pas la femme de Thésée²¹. » Un peu plus loin, Sylvanie est encore désignée comme « la fille de Minos et de Pasiphaé ». Dans *La Femme de Claude* (1873), Césarine, la séductrice, est présentée comme une version féminine de Dom Juan : « Vous avez mieux aimé être dona Juana, je suis la statue du Commandeur²² », lui assure Castagnac, pourtant aussi faux et fourbe qu'elle.

Dans tous ces exemples, la situation mimée par les pièces est celle d'individus réels renvoyant à des personnages fictifs : le personnel dramatique des comédies d'Augier et de Dumas fils appartient à une classe aisée et cultivée, qui connaît ses classiques et fréquente les salles de spectacle. Il est donc cohérent, sur le plan référentiel, que le théâtre fasse partie des prismes au travers desquels il interprète la réalité. Mais l'effet produit par les références et les citations théâtrales, dès lors qu'elles sont mises dans la bouche de personnages de théâtre, est plutôt d'inscrire l'œuvre qui les convoque dans un continuum générique. Derrière la voix du personnage, il est alors difficile au spectateur de ne pas entendre celle de l'auteur, qui revendique de se situer dans le sillage des grands noms du répertoire, et demande à son public de le reconnaître.

À plus forte raison, lorsque des commentaires métathéâtraux sont insérés au sein du dialogue, le discours indirectement adressé par l'auteur au spectateur prend le pas sur celui directement adressé par un personnage à un autre personnage. Ainsi, dans *Le Mariage d'Olympe* (1855), une discussion s'engage entre Montrichard et le vieux Marquis à propos de la visibilité nouvelle des femmes entretenues :

MONTRICHARD : Parbleu ! de votre temps ce nouveau monde était encore un marais ; il s'est desséché, sinon assaini. Vous y étiez bottés jusqu'à la ceinture ; nous nous y promenons en escarpins. Il s'y est bâti des rues, des places, tout un

19. Il s'agit, bien entendu, du vers 966 : « Ah, pour être dévot, je n'en suis pas moins homme. »

20. Alexandre Dumas fils, *op. cit.*, t. 5, p. 155.

21. *Ibid.*, p. 128.

22. *Ibid.*, p. 269.

quartier; et la société a fait comme Paris qui, tous les cinquante ans, s'agrége ses faubourgs: elle s'est agrégée ce treizième arrondissement. Pour vous montrer d'un mot à quel point ces demoiselles ont pris droit de cité dans les mœurs publiques, le théâtre a pu les mettre en scène.

LE MARQUIS: Comment! en plein théâtre, des femmes qui...? Et le parterre supporte cela?

MONTRICHARD: Très bien; ce qui vous prouve qu'elles sont du domaine de la comédie et par conséquent du monde²³.

En conduisant l'échange mondain vers une réflexion métathéâtrale sur l'élargissement des sujets dans la comédie de mœurs, Augier fait entendre un plaidoyer *pro domo* visant à justifier l'immoralité de la pièce à laquelle le public est en train d'assister. Le dialogue, qui pourrait être celui de l'auteur avec un spectateur sinon scandalisé du moins ému par les événements scabreux qui lui sont représentés, est ici tellement plus tourné vers la salle que vers la scène qu'il ouvre comme une brèche au sein de la plénitude de la fiction. Tandis qu'Olympe est ramenée à son statut de personnage fictif, d'invention rendue possible par l'évolution conjointe de la société et du théâtre qui s'en veut le reflet, le spectateur, lui, est renvoyé à ce qu'il est réellement: un spectateur, sommé d'embrasser le point de vue de Montrichard, qui approuve cette évolution, plutôt que le point de vue du Marquis, qui s'en offusque.

Sans être, à proprement parler, des commentaires, les répliques qui réfèrent à une autre pièce d'Augier ou de Dumas fils produisent le même effet de sortie hors du cadre de la fiction. Ainsi lorsque Valentine proclame, dans *La Princesse Georges* (1871): «J'ai entendu dans je ne sais quelle comédie cette phrase assez vraie: il faut être marié comme il faut être vacciné, ça garantit²⁴.» Elle cite effectivement une réplique de Leverdet dans *L'Ami des femmes* (1864). La désinvolture exprimée par le déterminant indéfini «je ne sais quelle», qui permet d'éviter de donner le titre exact de l'œuvre citée, doit alors être mise au compte du tact de l'auteur qui se garde de renvoyer trop explicitement à ses propres pièces, mais aussi du crédit qu'il accorde au spectateur, auquel il s'en remet d'identifier lui-même la référence. Il en est encore ainsi lorsque, dans la scène d'exposition du *Prix Martin* (1876), l'intrigue est annoncée en ces termes:

AGÉNOR: As-tu vu au Français *Le Supplice d'une femme*?

MARTIN: Oui, une femme qui n'aime plus son amant et qui se remet à aimer son mari.

AGÉNOR: Retourne la chose et tu as le supplice d'un homme: Un amant qui se met à aimer le mari et à ne plus aimer la femme²⁵.

23. Émile Augier, *Théâtre complet*, Paris, Calmann-Lévy, 1890, t. 3, p. 434.

24. Alexandre Dumas fils, *op. cit.*, t. 5, p. 116.

25. Émile Augier, *op. cit.*, t. 7, p. 307.

Comme les auteurs du *Supplice d'une femme* (1865), Dumas fils et Girardin, ne sont pas les mêmes que ceux du *Prix Martin* (1876), Augier et Labiche, le titre peut, cette fois, en être cité : la référence relève de l'hommage, non de l'autopromotion. Mais, dans tous les cas, les auteurs sollicitent l'encyclopédie personnelle du spectateur, le savoir et la mémoire que lui ont permis d'acquérir son expérience du théâtre : la mention d'une pièce qu'il a pu voir quelque temps auparavant, en ravivant ou réveillant le souvenir de précédentes représentations, le rappelle à son statut de spectateur. Au sein de la pièce qui en cite une autre se produit ainsi une sorte de métalepse : la citation a pour effet d'ouvrir l'univers représenté sur l'univers de la représentation, puisqu'en désignant l'œuvre citée comme une pièce de théâtre, elle attire du même coup l'attention sur la nature théâtrale de l'œuvre « citante ».

L'intertextualité par laquelle le « drame » s'avoue comme « secondaire » n'est toutefois que l'un des facteurs de fragilisation et de porosité du quatrième mur chez Augier et Dumas fils. Leur personnage dit spirituel ou raisonneur, régulièrement critiqué, comme le rappelle Lise Sabourin²⁶, concourt à faire du franchissement de la coupure sémiotique entre la scène et la salle l'un des ressorts fondamentaux de leur esthétique. L'on se souvient que, pour Peter Szondi, l'intrusion au sein de la « forme dramatique » d'un « sujet épique » est l'une des modalités de la crise du drame. Durant le dernier quart du XIX^e siècle, ce « sujet épique », comme l'a montré Jean-Pierre Sarrazac, s'incarne volontiers dans la figure de l'étranger²⁷. Le propre de l'étranger, explique-t-il, est de porter un regard sur les événements représentés, de les observer et de les commenter. Son point de vue opère alors une mise en perspective de la partie « dramatique » (les événements qui forment l'action de la pièce) par la « partie épique » (l'expression d'un point de vue sur ces événements). Avec l'introduction d'un point de vue interne, le microcosme dramatique se scinde en deux : il se sépare entre un « dedans » et un « dehors », entre une partie « *in vitro* » et une partie « *in vivo* ». Cependant, Jean-Pierre Sarrazac distingue trois modes de manifestations de cette figure de l'étranger. Tantôt il revêt le costume d'un personnage, en ce sens qu'il prend pleinement part à l'action dramatique. C'est le cas, le plus souvent, dans les pièces naturalistes. Par exemple, dans *Le Maître* (1890) de Jean Jullien, un vagabond, Pierre, s'introduit au sein d'une famille de paysans, où il rétablit la santé et l'autorité d'un père à l'agonie avant d'être chassé par son obligé. Tantôt l'étranger se montre dans la nudité de sa fonction, en ce qu'il se tient à l'écart de l'action qu'il observe et commente de loin. C'est le cas, la plupart du temps, dans les pièces symbolistes. Par exemple, dans *Intérieur* (1894) de Maurice Maeterlinck, L'Étranger reste du début à la fin à

26. Lise Sabourin, « Du romantisme à la morale sociale : Dumas fils dramaturge », *Revue d'Histoire du théâtre*, n° 257 (2013), p. 101-112.

27. Jean-Pierre Sarrazac, « Au carrefour, l'étranger », *Études théâtrales*, n° 15-16 (1999), p. 52-59.

l'extérieur de la maison où Le Vieillard finira par entrer, seul, pour annoncer à la famille la funeste nouvelle de la noyade de la plus jeune des filles. Tantôt, enfin, l'étranger revêt un statut intermédiaire : il est « mi-nu », « mi-vêtu »²⁸, à la fois spectateur et acteur de l'action dramatique. C'est le cas, par exemple, dans *L'Évasion* (1870) de Villiers de l'Isle-Adam : Pagnol, le bandit évadé du bagne, épie depuis sa cachette Lucien et Marianne, les deux jeunes premiers qu'il doit assassiner, avant de leur sauver la vie.

Non moins que l'étranger du « carrefour naturalo-symboliste », le personnage spirituel d'Augier et de Dumas fils remplit une fonction médiatrice entre la scène et la salle. En même temps qu'il est un personnage du drame qui se joue dans la pièce, il est porteur d'un point de vue sur ce drame : il le considère avec plus de recul, de distance et de discernement que les autres protagonistes, en exprime les non-dits, en explique les situations et en expose la morale. Dans les pièces à thèse, qui défendent une cause sociale, ce personnage se fait le porte-parole de l'auteur : il relaie ses arguments et soutient ses idées, invitant le public à approuver et à partager le système de valeurs dont il est le représentant. Cet « éternel raisonneur », ce « monsieur qui est chargé d'expliquer la pièce et qui l'explique par des fusées d'esprit »²⁹, indispose notamment Émile Zola. Dans ses chroniques du *Bien public* et du *Voltaire*, il le condamne comme une convention qui contrarie la nature et la vérité au nom desquelles il juge le théâtre contemporain :

Personnellement, le personnage spirituel m'enrage. Je ne le trouve pas seulement faux, je trouve qu'il fausse toutes les pièces où il bourdonne comme la mouche du coche. Est-ce que, dans la vie, il y a comme cela des pitres plus ou moins gais chargés de commenter les événements ? La belle malice de se tirer des difficultés en se déguisant soi-même pour argumenter continuellement sur son œuvre³⁰ ?

La position médiane occupée par le personnage spirituel ou raisonneur, situé à la lisière du « drame », dont il oriente la réception, l'apparente bel et bien à ce que Jean-Pierre Sarrazac appelle une « figure épico-dramatique » : « épique » puisqu'il qu'il commente l'action, « dramatique » puisqu'il participe à l'action.

Il faut toutefois reconnaître que le degré d'intégration à l'intrigue de ce personnage intermédiaire varie d'une comédie de mœurs à l'autre. Dans *Le Mariage d'Olympe* (1855), Montrichard rassemble les caractéristiques d'un narrateur omniscient : il connaît tous les autres personnages et partage leurs moindres secrets. En revanche, il n'interfère jamais dans le cours des événements, dont il demeure de part en part un observateur périphérique. Il en va de même de Rémonin dans *L'Étrangère* (1876). Sa condition de savant l'autorise

28. *Ibid.*, p. 54.

29. Émile Zola, *Nos Auteurs dramatiques*, Paris, Charpentier, 1880, p. III.

30. *Id.*

à proférer les théories générales qu'illustrent les mésaventures conjugales du duc et de la duchesse de Septmonts : il peut ainsi expliquer longuement, en termes scientifiques, que l'amour et le mariage n'ont aucun rapport, car l'un relève de la physique, l'autre de la chimie³¹. Il lui revient encore de plaider en faveur du divorce³². Mais il ne noue ni ne dénoue l'action, à laquelle il demeure extérieur du début à la fin.

La plupart du temps, toutefois, le raisonneur assume un double rôle. Il est à la fois extérieur et intérieur à la pièce, au-dehors et au-dedans du « drame » : il en fait partie, tout en servant de médiateur entre la scène et la salle, tel monsieur de Sergine dans *Les Effrontés* (1861) d'Augier. Le rédacteur de *La Conscience publique*, qui incarne, au sein de cette sphère douteuse où se côtoient pouvoir médiatique et pouvoir politique, une « vertu traitable³³ », oriente idéologiquement la réception de la pièce. À travers son point de vue, la typologie se clarifie entre les honnêtes gens et les fripons, comme entre les êtres corruptibles et les lâches. Toutefois, Sergine appartient lui-même au monde de la presse, où les « effrontés » se servent de l'influence du journal pour faire et défaire les réputations : il est l'ancien amant de madame d'Auberive, sur laquelle paraît un article infâmant, et le rival de son propre directeur auprès de mademoiselle Charrier, qu'il finira par épouser. Monsieur de Ryons dans *L'Ami des femmes* (1864) assume aussi ce double rôle. En tant que scientifique spécialisé dans l'étude du genre humain, en particulier du sexe féminin, capable de broser le portrait complet d'une femme qu'il n'a croisée qu'un instant³⁴, il représente l'auteur au sein de sa propre pièce. À ce titre, il est naturellement porté à expliquer la construction de son intrigue, à saluer l'habileté de ses ressorts, à souligner son efficacité comique. Ainsi au dénouement :

DE RYONS, *regardant Montègre s'éloigner* : Coup double ! Il se venge et il la sauve.
Oh, mon Dieu ! que vous êtes bon d'avoir fait les hommes si amusant³⁵.

Il n'est pas moins l'un des protagonistes du drame et sa lucidité supérieure permet de prévenir les catastrophes et de rétablir l'équilibre, avant que lui-même ne se résolve à obéir au destin de tous les personnages de comédie en acceptant de se marier.

En tant qu'observateur et commentateur d'un drame auquel il est lui-même plus ou moins intégré, le personnage spirituel ou raisonneur opte volontiers pour des formes énonciatives qui, foin du quatrième mur, se détournent de la scène pour se tourner vers la salle. Les apartés de Galanson ponctuent ainsi

31. Voir Alexandre Dumas fils, *op. cit.*, t. 6, p. 265.

32. *Ibid.*, p. 359.

33. Molière, *Le Misanthrope*, Paris, chez Jean Ribou, 1667, acte I, scène I, v. 149, p. 7.

34. Voir Alexandre Dumas fils, *op. cit.*, t. 4, acte I, scène 7.

35. *Ibid.*, p. 205.

le dialogue de *La Princesse Georges* (1871) pour dénoncer l'hypocrisie des personnages fourbes comme Sylvanie ou Victor, et éviter que la part la moins perspicace du public ne puisse prendre leurs mensonges pour des vérités. C'est aussi en aparté, à l'adresse des seuls spectateurs, que Lebonnard résume en une maxime l'idée illustrée par l'intrigue d'*Une Visite de noces* (1871) de Dumas fils :

LEBONNARD, à part: C'est admirable! Les hommes croient qu'ils sont jaloux de certaines femmes parce qu'ils en sont amoureux; ce n'est pas vrai, ils en sont amoureux parce qu'ils sont jaloux, ce qui est bien différent³⁶.

Mais les figures « épico-dramatiques » n'ont pas l'exclusivité de l'énonciation frontale. Il arrive régulièrement, en effet, que le discours des personnages, même s'ils ne sont pas les représentants de l'auteur, soit proféré « de face » et non « de profil »³⁷, pour reprendre la distinction proposée par Denis Guénoun. Ainsi, la comédie de mœurs selon Augier et Dumas fils reprend à son compte une part de l'héritage du vaudeville, avec lequel Scribe lui-même avait fini par rompre, lorsqu'elle choisit d'interrompre l'échange parlé au profit d'un morceau chanté. Dans *Diane de Lys* (1853), Paul et Aurore chantent à Taupin la chanson de Valentin³⁸. Dans *Le Gendre de monsieur Poirier* (1854), le beau-père fredonne le premier couplet de « Monsieur et Madame Denis » de Desaugiers³⁹. Dans *La Femme de Claude* (1873), Césarine chante « Medjé » de Gounod⁴⁰. Plus fréquents que les chants, les bons mots et les traits d'esprit, eux aussi, court-circuitent le principe de la double énonciation. Lorsque le Paul de *Diane de Lys* s'écrie : « Voilà les véritables amours; ils naissent avec les lilas, se mangent avec les fraises et meurent avec les feuilles⁴¹ » ou que la Vicomtesse du *Demi-Monde* s'exclame : « Dans le mariage, quand l'amour existe, l'habitude le tue et, quand il n'existe pas, elle le fait naître⁴² », la formule générale énoncée en termes figurés ou frappants est à mettre au compte du crédit de l'esprit de l'auteur, qui peut espérer que le spectateur en conservera le souvenir et en perpétuera la mémoire bien au-delà de la représentation. Souvent, le dialogue s'enchaîne de manière à faire advenir le mot qui en fait le piquant dans la perspective d'une pointe. Il en est ainsi dans cet échange de *L'Ami des femmes* :

36. *Ibid.*, t. 5, p. 58.

37. Denis Guénoun, *Actions et acteurs. Raisons du drame sur scène*, Paris, Belin (L'Extrême contemporain), 2005, p. 13.

38. Alexandre Dumas fils, *op. cit.*, t. 1, p. 214.

39. Émile Augier, *op. cit.*, t. 3, p. 70. Cette chanson de Marc-Antoine Desaugiers date de 1816.

40. Alexandre Dumas fils, *op. cit.*, t. 5, p. 291. Cette chanson de Charles Gounod date de 1865.

41. *Ibid.*, t. 1, p. 228.

42. *Ibid.*, t. 2, p. 28.

M. DE RYONS : Tout cela est charmant ; mais le mariage n'en est pas moins la plus lourde chaîne qu'on puisse attacher à la vie de l'homme.

MME LEVERDET : Aussi se met-on deux pour la porter.

M. LEVERDET : Quelquefois trois⁴³.

Ainsi en est-il encore lorsque dans *Les Lionnes pauvres* (1858) deux invités s'interrogent à propos du malheureux Pommeau, dont les maigres appointements de clerc de notaire ne permettent pas d'expliquer les luxueuses et flamboyantes toilettes arborées par son épouse :

PREMIER INVITÉ : Avec quoi paye-t-il les toilettes de sa femme, alors ?

TROISIÈME INVITÉ : Il a la corne d'abondance.⁴⁴

Les apartés, quant à eux, sont souvent l'apanage du raisonneur, qui fait de ce mode énonciatif l'un des outils privilégiés de la relation de complicité qu'il établit avec le spectateur : en lui adressant ses remarques et ses commentaires, il l'investit d'un savoir que ne partagent pas les autres personnages, lui procurant ainsi le plaisir d'occuper par rapport à eux une position de supériorité. Toutefois, les apartés ont beau, en tant que formes frontales d'énonciation, enjamber le quatrième mur, tous ne compromettent pas aussi radicalement la continuité de la fiction théâtrale. Quand Verdelet traite, à part, de « vieux serpent !⁴⁵ » Poirier qui conseille la prudence, vertu bourgeoise, à son gendre, jeune aristocrate, pour mieux le pousser à se battre, son invective éclaire les enjeux du dialogue. L'aparté sert alors la fluidité de la fable : il permet d'éviter que le spectateur, faute de comprendre, ne soit obligé de se livrer à des réflexions qui le feraient sortir de la fiction. Il en va tout autrement quand Rémonin interrompt les retrouvailles de Catherine et de Gérard, tombés dans les bras l'un de l'autre après trois ans de séparation, pour relever une faute d'accord :

CATHERINE : Ah ! Il était temps que vous arriviez !

RÉMONIN, *à part* : Il faudrait : « que vous arrivassiez », mais elle est si émue⁴⁶ !

L'émotion était à son comble : ce stupéfiant aparté vient la briser, qui fait brusquement passer le public de l'empathie à l'ironie et des larmes au rire. La boucle métadiscursive opérée par le personnage, en même temps qu'elle rompt le fil de l'échange amoureux, opère une brèche dans le « quatrième mur », qui ne compromet certes pas définitivement toute illusion théâtrale, mais prouve tout de même que le but ultime de la pièce n'est pas de l'entretenir et de la préserver. À croire que le plaisir de la complicité sur le dos des personnages l'emporte sur les plaisirs procurés par le « drame » lui-même : celui de la fiction,

43. *Ibid.*, t. 4, p. 73.

44. Émile Augier, *op. cit.*, t. 4, p. 66.

45. *Ibid.*, t. 3, p. 123.

46. Alexandre Dumas fils, *op. cit.*, t. 6, p. 289.

de l'identification à ses héros, de l'émotion née du spectacle de leur bonheur ou de leur malheur.

Le «drame» tel que le définit Peter Szondi a-t-il jamais existé autrement qu'en théorie? Le fait est que le théâtre bourgeois d'Augier et de Dumas fils, réputés l'avoir défendu et illustré, en enfreint structurellement l'un des traits constitutifs: le respect du «quatrième mur», qui seul garantit le caractère «absolu» de la fiction dramatique, c'est-à-dire sa clôture et son autonomie. L'accent mis sur la nature théâtrale des événements représentés, l'introduction d'un point de vue sur ces événements, l'interruption du dialogue, sont autant de procédés généralement associés au théâtre épique, dans la mesure où ils favorisent la distanciation en contrariant l'illusion, l'émotion et l'empathie. Comme l'écrit Diderot: «Si, au lieu de se renfermer entre les personnages et de laisser le spectateur devenir ce qu'il voudra, le poète sort de l'action et descend dans le parterre, il gênera son plan⁴⁷.» Rien de moins brechtien, pourtant, que la comédie de mœurs du XIX^e siècle. S'il lui arrive de vouloir favoriser des réformes, de plaider pour le divorce, pour la reconnaissance des enfants naturels ou la réhabilitation des filles mères, c'est toujours au nom du système de valeurs partagé par l'auteur, ses personnages et ses spectateurs. Le formidable succès remporté par les deux maîtres du genre auprès du public bourgeois prouve que la descente du poète dans le parterre n'a pas toujours pour but de contester l'ordre du monde. Conjuguer jeu *pour* le public et jeu *avec* le public permet aussi de l'approuver et de le consolider, d'un commun accord entre la scène et la salle.

Références

- AUGIER, Émile, *Théâtre complet*, Paris, Calmann-Lévy, 1890, t. 3, 4 et 7.
- DIDEROT, Denis, *Le Père de famille*, comédie en cinq actes et en prose, avec un *Discours sur la poésie dramatique*, Amsterdam, 1758.
- DUMAS, Alexandre, *Antony*, Paris, La Petite Vermillon, 1994 [1831].
- DUMAS, Alexandre fils, *Théâtre complet*, Paris, Calmann-Lévy, 1898, t. 1-6.
- GUÉNOUN, Denis, *Actions et acteurs. Raisons du drame sur scène*, Paris, Belin (L'Extrême contemporain), 2005.
- JANIN, Jules, «La semaine dramatique», *Le Journal des débats*, 21 novembre 1853.
- MOLIÈRE, *Le Misanthrope*, Paris, chez Jean Ribou, 1667.
- RIFFATERRE, Michael, «Sémiotique intertextuelle: l'interprétant», *Revue d'esthétique*, n° 1-2 (1979), p. 128-146.
- SABOURIN, Lise, «Du romantisme à la morale sociale: Dumas fils dramaturge», *Revue d'Histoire du théâtre*, n° 257 (2013), p. 101-112.
- SARCEY, Francisque, «Chronique théâtrale», *Le Temps*, 11 décembre 1871.

47. Denis Diderot, *Le Père de famille*, comédie en cinq actes et en prose, avec un *Discours sur la poésie dramatique*, Amsterdam, 1758, p. 84.

SARRAZAC, Jean-Pierre, « Au carrefour, l'étranger », *Études théâtrales* n° 15-16 (1999), p. 52-59.

SARRAZAC, Jean-Pierre, « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible », dans Jacqueline de JOMARON [dir.], *Le Théâtre en France*, Paris, Le Livre de Poche (La Pochothèque), 1992, p. 705-730.

SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne* (1880-1950), Lausanne, L'Âge d'homme (Théâtre Recherche), 1983 [1956].

ZOLA, Émile, *Nos Auteurs dramatiques*, Paris, Charpentier, 1880.

ANALYSES



Modalités énonciatives entre monologue intérieur et polyphonie dans *La Lézarde* et *Le Quatrième Siècle* d'Édouard Glissant

DORSAF KERAANI

Introduction

Dans le champ romanesque francophone aux Antilles, il est toute une génération d'écrivains qui s'est fixée pour objectif de sortir de ce qui, à un moment donné de son histoire littéraire, a été appelé « un état de pré littérature¹ », correspondant au doudouisme, et est parvenue à octroyer visibilité et reconnaissance à son discours littéraire en l'ancrant dans un monde réel animé par des voix fictives. Le rôle de ces êtres de fiction ne se réduirait pas à celui de porte-paroles, car les auteurs ont fusionné deux pactes scripturaux antinomiques : le fictionnel et le factuel – quoique le critère péritextuel (roman ou fiction) ne l'indique pas toujours. Le rapprochement entre fiction et réalité leur a permis de compiler des voix dissonantes en les amenant à dialoguer les unes avec les autres dans un climat sociopolitique tumultueux. L'œuvre romanesque de l'écrivain martiniquais Édouard Glissant en est l'exemple le plus saillant car « à défaut de changer l'ordre du monde, Glissant bouleverse à tout le moins l'ordre du discours² ». La mise au clair des divers points de vue antagonistes s'accompagne d'une auctorialité prégnante, consistant à associer des éléments romanesques et des données extratextuelles – particulièrement celles qui se rapportent au parcours de l'auteur – à la conjoncture historique et à la dimension véridictionnelle des récits écrits. Toujours est-il important de rappeler que la conduite créatrice de Glissant s'avère indissociable du contexte local, antillais et mondial de l'époque, celui des mouvements anticolonialistes des années 1950 et 1960 qui ont marqué de leur sceau le contenu des discours

1. Cette expression est employée par Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant dans *l'Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1993.

2. Katell Colin, *Le Roman-monde d'Édouard Glissant. Totalisation et tautologie*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2008, p. 16.

fictionnels, en l'occurrence, le processus d'énonciation et la mise en récit de faits réels. À ce titre, le renouvellement de l'esthétique romanesque héritée du réalisme et du roman existentialiste engagé avait le vent en poupe, surtout à la suite des changements politiques consécutifs à la période des indépendances des pays colonisés en Afrique et au Maghreb. Ce bouleversement n'est pas sans conséquence sur l'écriture romanesque affectée par les préceptes du Nouveau roman qui a révolutionné la représentation narrative. Il convient ici de signaler que cet acte révolutionnaire sur le plan scripturaire est en résonance avec les combats de libération et d'*empowerment* (autonomisation) collectifs dans les romans de Glissant, lesquels regorgent de rebellions et de luttes contre le déterminisme social d'alors (marrons vs esclaves), l'hégémonie (dominant vs dominé) et toute pratique rabaissante (la Traite et la conquête). Les romans de Glissant font partie des « œuvres, qui cherchent à se dégager de tout ce qui est imposé, conventionnel et mort, pour se tourner vers ce qui est libre et vivant, [qui] seront forcément tôt ou tard des levains d'émancipation et de progrès³ ». Bien que l'on ait parfois tendance à tirer le Nouveau roman vers le postmodernisme en raison de certains points communs tels que l'éclatement du point de vue, l'emploi du métadiscours, la récurrence des monologues intérieurs, la préférence de la mise en abyme à d'autres procédés comme c'en est le cas dans *La Lézarde*⁴, les récits du Nouveau roman restent différents et implicitement politiques. Notons que le cycle romanesque constitué de huit romans écrits par Glissant entre 1958 et 2003, semble bien régi par l'hypertextualité⁵ et la polyphonie, fort significatives dans les cinq premières œuvres où derrière la voix des personnages s'entend une instance énonciative auctoriale qui se trouve dans une situation de *double bind* tout au long du récit.

En ce sens, les deux premières œuvres de Glissant, intitulées *La Lézarde* et *Le Quatrième Siècle*, constituent un diptyque romanesque qui repose sur un dispositif énonciatif proposant une réflexion sur le monologue intérieur et le dialogue. La modalité intertextuelle et discursive qui sous-tend les récits de Glissant assure l'unité littéraire de son Œuvre de sorte que les personnages de ses textes dialoguent ensemble. L'auteur de ces deux romans envisage de construire une continuité énonciative en vue de remédier à la discontinuité et la diffraction de l'identité socioculturelle et historique des Antillais. Les deux romans donnent à voir le cheminement puis la métamorphose de la parole intérieure en une parole éclatée, plurielle ; en un mot polyphonique. Ce processus

3. Michel Butor, *Répertoire I*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1960, p. 9-11.

4. La mise en abyme dans *La Lézarde* consiste à expliciter aux lecteurs les conditions et les techniques de l'écriture d'un roman qui ressemble à celui-ci, ayant le même thème et les mêmes personnages (Édouard Glissant, *La Lézarde*, Paris, Gallimard, 1997).

5. *La Lézarde* semble être un hypotexte que Glissant a, en quelque sorte, placé comme facteur de l'ensemble de son cycle fictionnel.

énonciatif est déclenché à partir de l'une des métaphores glissantienne les plus marquantes, celle de la « langue écho-monde⁶ » puisqu'elle est retentissante et comporte de multiples relais et résonances. En effet, Glissant, dans ces romans, multiplie les voix, leurs lieux d'énonciation et décloisonne l'espace fictionnel de leur retentissement (les métropoles, les villages, les montagnes, les plaines). Il fait office de médiateur des instances énonciatives et surtout de « marqueur de paroles⁷ » pour se construire une identité littéraire « narrative⁸ », d'après le terme de Paul Ricœur, de passeur de paroles monologiques et dialogiques. Car selon Benveniste, le monologue est une variété du dialogue: « [C'est] un dialogue intériorisé, formulé en "langage intérieur" entre un moi locuteur et un moi écouteur⁹. » Ce rapport dialogique est établi aussi bien au niveau diégétique que discursif dans les deux romans puisqu'ils traitent tous deux de l'histoire collective des caribéens déportés de leurs terres natales africaines vers les Antilles. Et ce, dans le but d'éclaircir leur histoire passée longtemps sous silence via d'abord, une parole intérieure monologique, transformée par la suite, en parole articulée à haute voix. Il s'ensuit que le fil conducteur entre les deux œuvres est une parole imprégnée d'inintelligibilité et d'opacité consenties car elle était étouffée et entourée de mystères: « [L]a voix grossie de mystères¹⁰. » Les paroles intérieures des personnages glissantiens cherchent à dire « la souffrance [qui] s'était trouvée muette¹¹ » et à reconstituer une parole authentique et didactique pour « établir les dates, les motifs¹² » de leur histoire commune. Étant donné que les romans de Glissant ne sauraient se concevoir en dehors de l'esthétique littéraire du Nouveau roman, (en particulier, les modalités énonciatives qui en sont les traits distinctifs) notre article se propose d'analyser les modalités énonciatives à partir de ce que Glissant nomme « le pluri-relaté¹³ » en rapport avec les enjeux discursifs et mémoriels qui en découlent. Dans un premier temps, nous nous pencherons sur la construction énonciative du monologue intérieur comme vecteur de la naissance de la voix antillaise (au sens individuel et collectif du terme) contre l'isolement, l'angoisse et l'oubli ressentis par les personnages. Dans un deuxième temps, nous examinerons le passage de la parole monologique à la parole dialogique agencée à rebours du mono-sonore (la même voix dominante), et orchestrée sous forme d'un « discours choral », en lien avec la question de la représentativité énonciative de

6. Édouard Glissant, *Poétique de la Relation, Poétique III*, Paris, Gallimard, 1990, p. 107.

7. Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997, p. 18.

8. Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 32.

9. Émile Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », *Langages*, n° 17 (1970), p. 16.

10. Édouard Glissant, *Le Quatrième Siècle*, Paris, Gallimard, 1997, p. 177.

11. *Ibid.*, p. 70.

12. *Ibid.*, p. 66.

13. Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 231.

personnes dont « la souffrance [est] sans voix »¹⁴. La polyphonie romanesque est ainsi mise au service de la sape de toute portée solitaire et monofocale ayant pour but d'engager un unique régime énonciatif et, par conséquent, un seul régime de pensées et de dires quoi que celui-ci puisse aboutir à la parcellisation des énoncés et de la vérité.

La stratégie énonciative du monologue intérieur comme corollaire de la pensée

Depuis la parution des premiers romans de Glissant, lecteurs avertis et critiques universitaires ont remarqué qu'ils s'insinuent dans le cadre d'une innovation littéraire et d'une prise de distance par rapport au conformisme normé du genre romanesque. En effet, le dépassement des formes narratives classiques est un acte innovateur qu'a concrétisé le Nouveau roman qui fut un courant littéraire avant-gardiste dont l'heuristique moderne recoupe les revendications des libertés et de l'émancipation dans les domaines social, économique et politique que la littérature a décryptés dans les années 1950.

À l'encontre de l'argument formaliste traditionnel avançant que les énoncés fictionnels sont dépourvus d'une charge éthique et non porteurs d'un bien-fondé indubitable, les énoncés glissantiens apparaissent comme faisant partie autant de la trajectoire littéraire de l'auteur que de la vision fonctionnaliste qu'il se fait du récit. La technique de la mise en abyme empruntée au Nouveau roman le prouve dans *La Lézarde*, puisque les amis du narrateur-personnage lui confient la tâche d'écrire un roman qui retrace l'histoire de leur parcours collectif:

- On te confie l'écriture. C'est ça.
- Fais une histoire, dit Mathieu. Tu es le plus jeune, tu te rappelleras. [...] Fais un livre avec la chaleur, toute la chaleur.
- Voilà, il te l'écrit, ton livre à mots.
- Fais-le comme un témoignage, dit Luc. Qu'on voie nos sottises. Qu'on comprenne notre chemin [...]. Fais-le sec et droit au but.
- Fais-le comme une rivière. Lent. Comme la Lézarde. Avec des bonds et des détours, des pauses, des coulées, tu ramasses la terre tout autour¹⁵.

Dans ce dialogue, Glissant dévoile le mode scripturaire sur lequel il allait entretenir l'écriture de son roman fondé sur la collecte des voix et des « témoignages » qui nécessite une « politique de l'écoute¹⁶ » de tous les énonciateurs,

14. Édouard Glissant, *Le Quatrième Siècle*, op. cit., p. 310.

15. Édouard Glissant, *La Lézarde*, op. cit., p. 237.

16. Nous empruntons cette expression à Alexandre Dauge-Roth, en déplaçant un peu son sens vers la littérature (« Face à l'oblitération, témoigner pour se ressaisir vivante [postface] », dans Esther Mujawayo et Souad Belhaddad [dir.], *Survivantes : Rwanda, histoire d'un génocide*, Genève, Métis Presses, 2011, p. 292).

pour en faire ensuite une parole littéraire agissante. Le témoignage rappelle ce que lui-même a écrit au début du roman : « Je fus le témoin, et l'objet¹⁷ » du récit qui s'écrivait. S'auto-désigner comme étant « celui qui voit et qui subit, qu'on appelle et qu'on façonne¹⁸ » pose d'emblée une lecture qui problématise le roman sur le plan énonciatif et actantiel.

En fait, dans *La Lézarde* et *Le Quatrième Siècle*, il y a une métaphore filée de la parole liée à une réflexion sur « la parole chaotique, brûlante¹⁹ » qui hante les personnages glissantiens divisés entre « la langue d'ici²⁰ », « la langue natale²¹ » et « les langues africaines²² » depuis leur diaspora. À cette métaphore, s'ajoute une isotopie relative à la parole intérieure et à la langue, jalonnant les deux romans qui se font écho. Dans l'ouvrage collectif intitulé *Éloge de la créolité*, la parole est considérée, en l'absence de documents écrits et d'archives, comme une source cognitive : « Nous sommes parole sous l'écriture²³ », écrit Raphaël Confiant. Cette idée rejoint celle de Glissant en introduisant l'expression « voix souterraine »²⁴, qui fait référence à une voix intérieure, à peine entendue, mais transcrite moyennant une écriture qui se lit comme énonciation de la voix créole pour des fins communicatives et épistémiques. À regarder de plus près dans les deux romans, la parole intérieure s'avère inhérente à la prise de parole d'un moi tiraillé entre deux langues et deux pays, voire deux continents, et dont le recours au monologue intérieur s'oppose au long silence qu'ont subi les Antillais après avoir quitté la « vieille lande solitaire²⁵ », l'Afrique.

L'isochronie de la parole intérieure

Les ressentiments des personnages et leurs rapports interpersonnels sont parmi les caractéristiques discursives qui distinguent les récits du Nouveau roman, ils transparaissent dans la conversation et le monologue. C'est pourquoi la dominante structurelle dans *La Lézarde* est le ressenti d'une conscience marquée par l'incertitude, « l'opacité²⁶ », le repli sur soi et les questions existentielles auxquelles les personnages ne trouvent pas de solution, si ce n'est la pensée monologique. Tant de réflexions, d'émotions et de communications enfouies rendent compte de la consternation des personnages pris dans la

17. Édouard Glissant, *La Lézarde*, op. cit., p. 17.

18. *Id.*

19. Édouard Glissant, *Le Quatrième Siècle*, op. cit., p. 304.

20. *Ibid.*, p. 71.

21. *Id.*

22. *Ibid.*, p. 24.

23. Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, op. cit., p. 38.

24. Édouard Glissant, *Le Quatrième Siècle*, op. cit., p. 52.

25. *Ibid.*, p. 215.

26. *Ibid.*, p. 98.

tenaille de « l'immense silence²⁷ » et de la solitude. L'isochronie de leurs monologues intérieurs est constamment ponctuée par « la chose innommable²⁸ » et « les vérités éteintes ou interdites²⁹ » qui les taraudent. La parole à soi-même soulage par les « sans-voix », et permet de baptiser un langage articulé même intérieurement. Les personnages veulent récupérer leur parole et s'emparer de leurs voix. En ce sens, *La Lézarde* serait un roman de la médiatisation des idées par la parole comme antidote au mutisme. Ainsi parole et conscience s'avèrent-elles une réalité immanente au récit qui se développe au rythme de la prise de conscience des personnages issus de différentes ethnies (africaines, amérindiennes, latino-américaines, etc.). De ce fait, l'histoire de la société antillaise métissée que représente Glissant dans son œuvre se veut être régie par ce que Bakhtine appelle « le principe dialogique³⁰ ». Bien que la parole soit, au demeurant, monologique, elle permet aux personnages de s'autodéterminer, d'affirmer leur présence au monde, de se reconnaître et de connaître l'autre en dépassant le silence qui les accable. D'ailleurs, les champs lexicaux du silence et de la parole s'enchevêtrent dans les deux romans : « la parole lourde », le « poids du silence » et « la voix morte », « le silence anémié³¹ ». Le franchissement de ce silence s'opère à travers une forme inédite de la parole qui libère les personnages du joug de la solitude et permet d'accéder directement au tréfonds de leurs pensées et remous, à leurs « interminables palabres pour dire justement des histoires interminables³² ». Leurs paroles intérieures se prêtent ainsi à une réflexion autoscopique où le monologue interne révèle l'inavouable d'un moi aux prises avec les aléas de son histoire mystérieuse. Aussi, le monologue est-il un acte illocutoire salutaire, un remède contre le clivage identitaire que les personnages glissantiens ressentent entre le pays d'avant et le pays d'après : l'Afrique et la Caraïbe. Leur vacillement entre ces deux espaces confère une portée thérapeutique à leur parole intérieure métissée et accouplée, rappelant deux moments inconciliables de leur lancinante trajectoire. Cette parole expressive et authentique, quoique intérieure, vaut mieux que le silence, synonyme de « carence et [d'] incompétence³³ » verbales, car elle pave le chemin vers une parole prononcée « à haute voix³⁴ ». D'ailleurs, dès l'*incipit* de *Quatrième Siècle*, l'auteur introduit le lecteur dans la pensée de l'un des protagonistes dépositaires de « la vraie parole d'antan³⁵ », celle de papa Longoué :

27. *Ibid.*, p. 63.

28. *Ibid.*, p. 254.

29. *Ibid.*, p. 301.

30. Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

31. Édouard Glissant, *Le Quatrième Siècle*, *op. cit.*, p. 86, 17, 115 et 307.

32. *Ibid.*, p. 265.

33. *Ibid.*, p. 134.

34. *Ibid.*, p. 45.

35. *Ibid.*, p. 253.

Et on ne peut pas dire, pensait-il encore (accroupi devant l'enfant), on ne peut pas dire qu'il n'y a pas une obligation dans la vie, quand même que je suis là un vieux corps sans appui pour remuer les histoires, oui oui moi là pour avoir cet enfant devant moi, [...] "la vérité a passé comme l'éclair", tu es un vieux corps Longoué, il ne reste que la mémoire, alors hein ! Il vaut mieux tirer ta pipe, ne va pas plus loin, sinon pourquoi vieux satan pourquoi?³⁶...

De prime abord, cet *incipit* problématise la parole intérieure qui travaille tous les personnages glissantiens. Ils pensent tous, tout bas, ce qu'ils ne peuvent pas émettre tout haut. Outre la récurrence des verbes réflexifs (penser et se dire) et de certaines tournures de type oral dans son discours monologique comme «oui oui moi», il y a aussi l'emploi des modalisateurs de discours et la répétition des mêmes syntagmes suivis d'un commentaire de l'auteur lui-même. Et cela se fait dans une sorte de métaréflexion sur l'écriture du monologue de papa Longoué et de son interlocuteur fictif, Mathieu Béluse. En voici un exemple :

[S]uspendre la pesante méditation, pour se reposer ainsi du dialogue silencieux qui était leur partage, et peut-être aussi pour différer le moment où l'un d'eux devrait « penser à haute voix » un mot, une phrase, une parole qui marqueraient [...] ; pour retarder en somme la nécessité d'aborder une autre confidence : car la parole appelle la parole³⁷.

Les propos de papa Longoué ont un effet de miroitement comme s'il se regardait dans une glace pour entendre les échos de ses paroles, il pose des questions et y répond, affirme et réfute ses propres dires, cherchant ainsi à se rappeler « les vérités révolues³⁸ ». Cette double voix intérieure de papa Longoué n'est, en fait, qu'une seule voix pour dire le malaise qui le ronge. Il est opportun de signaler que les monologues intérieurs sont beaucoup plus fréquents dans *La Lézarde* que dans *Le Quatrième Siècle* où l'on trouve l'abondance de deux types de discours : le discours direct et le discours indirect libre afin de percer « l'épaisseur du monde³⁹ » grâce à la parole. Le discours des monologues intérieurs a une forte valeur délibérative et une fonction introspective. Il y a deux moments autour desquels se cristallise le monologue intérieur dans *La Lézarde*. Le premier moment correspond à l'union d'un groupe de jeunes fougueux, en l'occurrence, Mathieu, Thaël et Mycéa, tous déterminés à sauver leur ville natale de la perte par le biais du suffrage universel : « [L]es habitants [de Lambrianne] étaient fiers de leur nouveau représentant [...] ; et la jeunesse ne jurait que par lui⁴⁰. » Le second moment

36. *Ibid.*, p. 13-14.

37. *Ibid.*, p. 14-15.

38. *Ibid.*, p. 296.

39. *Ibid.*, p. 281.

40. Édouard Glissant, *La Lézarde*, *op. cit.*, p. 17.

est celui de l'organisation de la campagne électorale durant laquelle les pensées intérieures de Mathieu, le héros du roman, sont rapportées indirectement par le truchement d'une modalité confidentielle intégrée au récit. Ces deux moments de la diégèse révèlent l'intercommunication, voire la communion des consciences de ces protagonistes dont les paroles intérieures consternées s'inscrivent dans une perspective rebelle et reconstructive d'un moi brimé et réduit au silence. Glissant fait de ces personnages des outils pour incarner la conscience auctoriale et exprimer ses partis pris. Il convient de souligner que ces deux moments cruciaux dans le roman sont puisés dans la réalité de la Martinique, puisque la parution de *La Lézarde*, treize ans après les élections législatives de 1945, reflète une période charnière dans l'histoire de la Martinique, celle d'un moment de croyance au changement : « Aujourd'hui, on peut dire que le temps nous a rattrapés. Voilà, nous sommes en septembre 1945, le 14, un peuple neuf et attentif. Voyons nos blessures, voyons nos maladies⁴¹ ». Mais ce vif élan et cette « commune ardeur militante⁴² » se sont soldés par l'échec que décrit Glissant en quatre étapes, matérialisées par les titres mêmes des quatre chapitres du roman (La flamme, L'acte, L'élection, L'éclat). Les renvois explicites au contexte politique martiniquais de l'époque situent le récit dans le sillage du Nouveau roman qui explore énormément la veine politique (« le *leader* politique », « la politique des dirigeants », « la politique était le nouveau domaine⁴³ », etc.). La lecture critique de cet événement électoral s'est poursuivie dans *Malemort*, doublée d'autres thèmes tels que les actes révolutionnaires entretenus par des personnages emportés par la liberté et l'espoir en un avenir meilleur pour leur peuple.

Les personnages qui se meuvent dans ce climat insurrectionnel se révoltent et se mettent « à parler, à crier, à vivre⁴⁴ » ; ce *crescendo* de verbes associe la parole à la vie : « Il n'était plus qu'une voix, un effort de voix, une douleur de voix qui tâchait de se frayer un chemin⁴⁵ ». L'intérêt de la parole endophasique révélatrice de la conscience souffrante des personnages peut être rapproché du « courant de conscience », très présent dans l'analyse de cette parole du côté de la littérature anglophone. À ce propos, il est opportun de rappeler que le monologue intérieur et « le courant de conscience » sont presque indistinguables du point de vue terminologique : le courant de conscience est « une notion formelle, une extrémité du monologue intérieur, par lequel le narrateur exprime les contenus et les courants de la conscience ; pour la plupart dans une forme rationnelle-

41. *Ibid.*, p. 236.

42. *Ibid.*, p. 25.

43. *Ibid.*, p. 17-18.

44. *Ibid.*, p. 182.

45. *Ibid.*, p. 227.

ment incontrôlée, discontinue et directe⁴⁶ ». Ainsi le monologue intérieur, dans les deux romans en question, révèle-t-il le rapport entre le conquistador et le conquis, le nègre « Quimboiseur » qui a consenti à l'esclavage et à la résignation par opposition au nègre « Marron » qui a opté pour le marronnage, c'est-à-dire la lutte sur les cimes des mornes où il a trouvé refuge. Leurs situations sont en opposition : les « autres voix sur les hauteurs⁴⁷ » se dissocient de la voix des esclaves « d'en-bas⁴⁸ ». Les déboires de ces derniers s'expriment sous une forme de « senti-discours » où le « je » énonciateur s'œuvre à se personnaliser, à réfléchir et à juger sa situation d'esclave, d'homme menacé d'être dépossédé de sa parole, risquant que sa voix s'éteigne et que son cri devienne indicible. La transcription de cette parole exhumée est pratiquée par des écrivains dont l'impact sur Glissant est indéniable, l'on cite à titre d'exemple, Joyce, Alejo Carpentier et Faulkner à qui Glissant a consacré un essai intitulé *Faulkner, Mississipi*, et qu'il a mentionné à maintes reprises dans son ouvrage *L'Intention poétique*⁴⁹. Sa prédilection pour ces écrivains s'explique, entre autres, par leurs œuvres imprégnées de réflexions subjectives et humaines, de points de vue divers et de focalisation interne.

Bien qu'il soit une technique discursive mettant en exergue l'aspect performatif de l'énoncé et donc de la parole, le monologue intérieur reste un exercice personnel, en réaction, dans les romans de Glissant, à toutes les formes d'aphasie et d'oubli. C'est une mimésis de la vie intime des personnages, révélatrice, dans le récit, d'un triple versant de la parole interne : le psychologique, le narratologique et le pragmatique. Dans *La Lézarde*, maints monologues intérieurs ne sont pas marqués textuellement, mais intégrés au discours narratif et ont parfois une fonction phatique malgré l'absence d'un allocutaire :

Que veulent-ils, pour qu'ils m'aient ainsi cherché, appelé sans me connaître ? Et que puis-je attendre d'eux ? Sont-ils, autant que mes chiens, tributaires de la passion ? Vais-je devoir les attacher plus solidement que les bêtes là-haut ? Je suis un homme de montagnes, oui⁵⁰.

Dans ce monologue intérieur à la première personne du singulier, l'auteur rapporte les pensées de Thaël dont les paroles intérieures ont une vocation

46 Ansgar Nünning, *Lexique de la théorie de la littérature et de la culture : concepts-personnalités* [Metzler Lexikon Literatur-und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe], traduit de l'allemand par Ales Urvalek et Zuzana Adamova, Brno : Hôte, Édition n° 1, 2006 [2004].

47. Édouard Glissant, *Le Quatrième Siècle*, op. cit., p. 254.

48. *Ibid.*, p. 193.

49. « Le monologue intérieur ne sera jamais propre au personnage noir, et ce qu'on surprendra le plus souvent de celui-ci ce sera un grommellement [...]. Il y a plus de "vérité" sur ce point dans les ouvrages policiers de Chester Himes que chez les personnages noirs de Faulkner » (Édouard Glissant, *L'Intention poétique*, Paris, Gallimard, 1997, p. 169-170).

50. Édouard Glissant, *La Lézarde*, op. cit., p. 22.

confessionnelle. De même que ses questions en cascade et ses interjections traduisent son abattement, il est en proie à des alternatives embarrassantes, ne sachant pas quoi faire pour mettre fin à son délire et à son indécision. Ce monologue intérieur peut être apparenté à « un examen de conscience », pour reprendre l'expression de Montaigne. L'usage récurrent des verbes de méditation (réfléchir, méditer, penser) et des verbes pronominaux réflexifs (se dire, se parler, s'écrier, se demander) joints à des compléments circonstanciels de manière (« avec ferveur », « doucement », « tout bas ») ou à des adverbes et des locutions signifiant aussi bien le doute que l'éventualité (peut-être, probablement, ou bien), donne à voir une parole intérieure monologique en aparté, pareille à celle du théâtre où le locuteur soliloque. Plus encore, il y a des termes et des expressions méta-discursifs, perçus comme des commentaires de la part du narrateur : « le silence, est une force d'appréhension sans limite [...], un voile de temps, un semblant de distance⁵¹ », « les mots prenaient dans ces bouches une saveur toute neuve⁵² », « voix souterraine pleine de maléfices⁵³ », « et leurs voix sont taries⁵⁴ », « Il y a des voix qui se mêlent et se contrarient⁵⁵ », « Les mots sont nécessaires. Il faut les entendre⁵⁶ ». Toutes ces expressions montrent le caractère rhétorique du monologue intérieur assimilé à un dilemme exprimant le tiraillement de Thaël et de ses amis face à leur oppresseur, appelé Garin. Ce monologue intérieur de Thaël montre que le flottement des frontières entre le réel et le fictif dans *La Lézarde*, est très saillant, laissant entendre que les paroles et les pensées des personnages sont autant de constructions fictionnelles que des faits factuels puisque la ville de Lambrianne n'est autre que la Martinique, pays de Glissant. Ainsi le monologue intérieur participe-t-il à établir des parallèles entre la réalité et la fiction, à éclairer la progression de l'histoire racontée, à mieux saisir les référents de l'auteur et à mettre à nu les intentions dissimulées des personnages.

Le monologue intérieur entre oralité et métadiscours

La verbalisation de la vie intérieure des personnages révèle, sur le plan narratif, une temporalité fragmentée parce que l'auteur opère un brouillage entre l'événementiel et l'énonciatif, c'est-à-dire entre le temps de l'événement et celui de l'énonciation tout au long du récit. Et là, le temps de la fiction est corrélé aux rappels introspectifs et aux réminiscences des personnages. À ce sujet, Alain Rabatel pense que la vision que se fait le personnage du monde se confond avec

51. *Ibid.*, p. 24.

52. *Ibid.*, p. 18.

53. *Ibid.*, p. 52.

54. *Ibid.*, p. 115.

55. *Ibid.*, p. 216.

56. *Ibid.*, p. 230.

ce qu'il se dit sans qu'il en soit conscient⁵⁷. Or ce n'est pas toujours le cas, car dans les romans de Glissant les personnages recourent au monologue intérieur et au dialogue tout en étant conscients de leur mise en cause du silence au profit d'une voix « marronne », rétive à l'occultation et à la soumission. Bien que le monologue intérieur renvoie à un acte énonciatif individuel, il renoue avec la voix de la tradition orale dans la Caraïbe où la performance oratoire participe de la diversité culturelle des insulaires. En effet, le monologue intérieur trouve sa trace dans l'oralité qui caractérise les sociétés créoles. En ce sens, oralité et créolité sont des vecteurs de l'expression qui subvertissent la portée inaudible et répétitive de la parole du personnage glissantien pour qu'elle soit libre et écoutée. « La veillée⁵⁸ » et le conte antillais font partie de cette démarche orale et inscrivent les romans de Glissant dans la sphère culturelle caribéenne. La parole, qu'elle soit monologique ou dialogique, porte la voix du personnage glissantien qui trouve dans les ressources orales de ses ancêtres africains, ceux de « la rive d'avant⁵⁹ », un renouement avec son identité et son patrimoine. C'est en cela également que les romans glissantiens s'apparentent à des « récits d'enquête » sur l'identité ethnosociologique aux Antilles.

L'aspect oral de la parole monologique transcrit textuellement la perplexité du personnage, son hésitation et les interruptions de sa pensée. C'est ce qui explique la discontinuité et la fragmentation énonciative qui se veulent mimétiques de la confusion du personnage :

Tout est vague, tout est diffus par ici ! Mais c'est tant que nous n'avons pas pénétré le courant souterrain, le nœud de vie ! Quoi ? Souffrir, pleurer. La rage, comme une limaille affolée. La résignation, cadavre pourri. La nuit, une flambée !... Alors ? Interpréter les signes interdits ? Rire en tendresse de nos naïvetés ? ... À quoi bon ? Tout est vague, tout est diffus, tant que l'homme n'a pas défini, et pesé. Je ne veux pas décrire, je ne veux pas souffrir, je veux connaître et enseigner⁶⁰.

Ce qui ressort de ce monologue intérieur de Thaël est l'épanchement de ses soucis et de son malaise intérieur, exprimés sur un ton pathétique. L'on remarque aussi trois traits syntaxiques propres à la verbalisation de la pensée intérieure, dont deux sont issus de l'oralisation du discours : la phrase nominale et la répétition de certains mots et expressions liés à l'interjection (« tout est, tout est », « je ne veux pas » émis à trois reprises). Dans ce monologue intérieur livré par Thaël, Glissant recourt à l'anaphore, la parataxe, la parole elliptique, la fréquence des phrases exclamatives et à un rythme tantôt binaire tantôt

57. Voir Alain Rabatel, « L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques », *Langages*, n° 156 (2004), p. 3-17.

58. *Ibid.*, p. 250.

59. Édouard Glissant, *La Lézarde*, op. cit., p. 122.

60. *Ibid.*, p. 31.

ternaire, marqué par la reprise des mêmes lexèmes à la forme négative et par des mots à forte connotation affective pour dire son indignation et son refus de leur histoire opaque. Le troisième trait dont il est question dans *La Lézarde* et *Le Quatrième Siècle*, et par extension dans les autres romans de Glissant, est la modalité interrogative qui domine presque tous les monologues intérieurs, c'est une constante générique plutôt qu'une simple caractéristique discursive, comme le montre ce monologue intérieur de Mathieu :

Hé-Ho, femme! Ho patron! Rire, délire. Carnaval, force. Arrache, arrache. Je ne vois plus le soleil. Les arbres sont couchés. Le vent, le vent m'emporte. Je suis une feuille, viens. Où sont les forêts, où l'odeur de l'herbe? Quel est le mot, le mot? Je ne suis plus que le ciel où tu vas. Je suis le cri. Vraiment, la terre. La terre noire. Perdue la terre. Où, Quand? Vraiment j'ai. Noire noire noire...⁶¹.

Sur le plan typographique, ce monologue intérieur est détaché du reste du récit dans *La Lézarde* par l'emploi du caractère italique afin qu'il soit démarqué comme étant une séquence textuelle à part entière où le « je » énonciateur s'identifie au cri : « Je suis le cri. » En outre, ce monologue intérieur donne libre cours au glissement sémantique des mots et à la syntaxe sporadique de la parole intérieure de Mathieu. L'absence de lien syntagmatique à travers ses propos incohérents étant donné la prolifération de bribes de phrases qui lui passent par la tête ou encore de phrases grammaticalement incomplètes (« Vraiment j'ai »), signale la redondance obsessionnelle du même sens véhiculé par la juxtaposition de phrases reliées par la répétition (« Arrache, arrache », « noire, noire, noire », « je suis » répété quatre fois) et l'interrogation. Par ailleurs, il y a un jeu de mots, renforcé par la paronymie de deux termes induisant une association cacophonique (« Rire, délire ») dont le seul trait sémique commun est généralement le rire injustifié des fous. De plus, l'omission de tout connecteur logique entre les mots et les phrases est accompagnée par l'effacement de toute marque auctoriale pouvant élucider les pensées inextricables et ambiguës de l'énonciateur. À ce titre, l'inintelligibilité du discours monologique intérieur de Mathieu enfreint les règles élémentaires de la formulation et de la réception en communication ; sa pensée est considérée comme une « parole silencieuse [...] », parole de puissance, demeurée mentale, et pour tout dire psychique⁶². Gérard Genette qualifie ce genre de monologue intérieur de « discours immédiat »⁶³. C'est ce qui explique la tâche assignée au lecteur attentif à la reconstruction du sens en le convoquant à une lecture active, focalisée sur la saisie de l'implicite et la part hermétique de la pensée du personnage qui « dévers[e] un flot de

61. *Ibid.*, p. 156.

62. Gustave Guillaume, *Grammaire particulière du français et grammaire générale*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1973, p. 27-33.

63. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil (Poétiques), 1972, p. 191.

paroles incompréhensibles⁶⁴». Et en vue de rendre ces paroles compréhensibles et intelligibles, Glissant use souvent d'un métadiscours sur le discours des personnages (« les extraordinaires monologues⁶⁵ » ; « la pratique du monologue chère aux Longoué⁶⁶ »). Il est à noter que les premières œuvres romanesques de Glissant recèlent le plus grand nombre de métadiscours. C'est en ce sens que Glissant appelle à « forger la parole⁶⁷ » pour passer à l'acte collectif dans le second chapitre de *La Lézarde*, « L'acte », dont la trame énonciative est une impulsion à la mobilisation et au positionnement. C'est l'amorce d'une nouvelle phase du vécu commun des personnages glissantiens grâce au dialogue et au dépassement des confins limitrophes du monologue intérieur afin de s'affranchir de la « vieille rancune⁶⁸ » intérieure qui les tарауде.

La construction d'une parole dialogique et polyphonique dans les deux romans

L'étude des dispositifs énonciatifs et narratifs des romans glissantiens ne peut pas faire l'économie de l'analyse du contexte historique, culturel et même biographique lié à la question de l'intentionnalité du discours littéraire porté par une pluralité de voix dont la potentialité varie en fonction de certains thèmes tels que le marronnage des personnages, la résistance, l'antillanité et la déshistoire. Dans son ouvrage, *Édouard Glissant, un « traité du déparler »*, Dominique Chancé a souligné, en termes interrogatifs, l'emmêlement des voix : « Les voix sont emmêlées. Quel discours vaut mieux qu'un autre, quel personnage dit mieux, en quoi sera-t-il plus fiable⁶⁹ ? »

La Lézarde et *Le Quatrième Siècle* fournissent une réponse à cette question, car le passage du monologue intérieur au dialogue et finalement à la polyphonie rompt avec « une parole farouche [et] réservée⁷⁰ ». Et ce, au profit « des vérités articulées⁷¹ » qu'accompagnent deux expressions redondantes dans les deux romans : « la parole nouvelle⁷² » et « la terre nouvelle⁷³ », symbolisant ainsi une nouvelle parole libre. La polyphonie chez les écrivains du Nouveau roman ne relève pas d'un simple usage stylistique puisque la multiplicité des voix et des points de vue est rattachée à une réflexion d'ordre politique au sein de l'œuvre

64. Édouard Glissant, *La Lézarde*, op. cit., p. 89.

65. Édouard Glissant, *Le Quatrième Siècle*, op. cit., p. 128.

66. *Ibid.*, p. 238.

67. Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, op. cit., p. 19.

68. Édouard Glissant, *Le Quatrième Siècle*, op. cit., p. 110.

69. Dominique Chancé, *Édouard Glissant, un « traité du déparler »*. Essai sur l'œuvre romanesque d'Édouard Glissant, Paris, Éditions Karthala, 2002, p. 95.

70. Édouard Glissant, *Le Quatrième Siècle*, op. cit., p. 135.

71. *Ibid.*, p. 176.

72. *Ibid.*, p. 110.

73. *Ibid.*, p. 331.

de fiction. La signification politique d'une écriture pluri-vocale perçue à la lumière des circonstances de production du texte glissantien participe à ce que Jacques Rancière appelle une « aisthesis commune⁷⁴ » reliée à la conscientisation politique des personnages du récit. Ces derniers cherchent à exorciser leur malaise existentiel et à établir « l'ordre et la pensée⁷⁵ » pour trouver dans le dialogue et la polyphonie « l'invincible espérance⁷⁶ ». C'est ce qui justifie, dans les deux romans, toute une rhétorique de la « parole et [du] geste⁷⁷ » compensateurs, rappelant que parler et agir vont de pair.

Les diverses instances polyphoniques

Le recours à la polyphonie est une stratégie discursive pour laquelle a opté Glissant afin d'attribuer, tout d'abord, la parole, de façon équitable ou du moins partagée, à tous ceux qui ont été privé de parler, car dans son arrière-pensée, ces personnages qui sont en position victimaire, symbolisent historiquement les anciens esclaves et les colonisés. La réflexion sur la polyphonie romanesque a surtout manifesté une crise de la représentativité des personnages refusant de « se figer dans le silence⁷⁸ » et, par conséquent, dans l'absence. Leur présence passe premièrement par la prise de la parole quel que soit le laps de temps qui leur est imparti par l'auteur dans le récit. L'on pourrait affirmer ainsi que cette polyphonie romanesque, pratiquée par Glissant dans l'espace textuel, est essentiellement représentative de toutes les voix, et dénote ce que les Grecs appelaient *isegoria* (une prise égalitaire de la parole). Ce faisant, la polyphonie permet de représenter la reconstitution et même la fabrique d'une collectivité puisque Glissant déplore dans ses romans l'unité perdue de sa communauté et tente de la retrouver par ces voix multiples. Cependant, la démultiplication des voix peut amener à la confrontation et la perte de la vérité. Or, *a contrario*, les vérités multiples « deviennent indispensables à la recomposition complexe des événements. Aucune voix ne dit la vérité, mais la "chaîne des voix" dit la vérité⁷⁹ », selon Dominique Chancé. À cela s'ajoute la volonté de Glissant de présenter, au moyen de la polyphonie romanesque, le caractère hétéro-énonciatif d'une mémoire caribéenne, par essence, orale.

Cette polyphonie fait valoir également le lien entre la voix énonciative et la voix narratoriale qui se voit assignée la figure du représentant de toutes ces voix, qu'elles soient convergentes ou divergentes. Toutefois, cette représenta-

74. Jacques Rancière, *Aux Bords du politique*, Paris, Gallimard [Éditions Osiris], 2004 [1990]. Il importe de signaler que Rancière a utilisé cette expression à la suite d'Aristote.

75. Édouard Glissant, *Le Quatrième Siècle*, *op. cit.*, p. 54.

76. *Ibid.*, p. 89.

77. *Ibid.*, p. 276.

78. *Ibid.*, p. 226.

79. Dominique Chancé, *L'Auteur en souffrance*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 154.

tivité n'empêche pas de céder constamment la parole aux personnages pour remonter aux origines de la parole plurielle dans la Caraïbe, en se ressourçant, plus précisément, dans le répertoire musical africain, fort investi dans *La Lézarde* et *Le Quatrième Siècle*. Là, l'on remarque clairement le rapport étroit qu'élabore Glissant entre écriture et musique – et qui renvoie aux travaux de Bakhtine –, en associant ces deux champs disciplinaires puisque la polyphonie est à la base un concept musical. La parole polyphonique, dans les romans de Glissant, provient, en amont, d'une « voix altérée par l'espoir⁸⁰ » de retrouver la voix africaine, manifestée dans la cadence et la mélodie d'« une parole de chant⁸¹ », du « tam-tam⁸² » et d'une « voix portée comme une trompette⁸³ », et qui a donné lieu, plus tard, à des compositions musicales métissées, telles que le jazz, le blues et le gospel.

L'interférence des différentes voix dans le roman glissantien, voire leur orchestration (qu'elle soit une voix actorielle, narrative ou auto-diégétique) concourt à la transmutation du « je » en un « jeu de voix » ; de « l'un » en « poly- » (polyglossie) ; de la mêmété en diversité, renvoyant tous à la dimension chorale et interculturelle dans le roman. Ainsi *La Lézarde* et *Le Quatrième Siècle* se lisent-ils comme une histoire à multiples voix. La multiplication des instances narratives déjoue les trappes du monologisme pour prouver la pluralité et la complexité des voix caribéennes : de la voix des fugitifs et la voix des esclaves, de la voix masculine et la voix féminine, de la voix gémissante et la voix subordonnée, de la voix continentale et la voix insulaire et archipélique, de la voix monolingue et la voix polylingue, de la voix aliénée et la voix « altéritaire » et, finalement, de la voix du centre par rapport à celle de la périphérie. Effectivement, ce dernier duo (centre-périphérie) subvertit la voix monologique par le truchement de la pratique romanesque. Il y a trois raisons qui expliquent cette subversion. La première est liée à l'esthétique romanesque de Glissant, la seconde concerne la formulation d'un « contre-discours » d'ordre polyphonique à travers lequel Glissant décortique littérairement les mécanismes de la pensée monologique et ses motifs relatifs à « la voix unique⁸⁴ » et à la « seule voix uniforme⁸⁵ ». Autrement dit, Glissant cherche à « épuiser la diversité irrémédiable [...contre une] unique vérité du monde⁸⁶ ». La troisième raison réside dans le prolongement du continuum diégétique instauré par Glissant, depuis la parution de *La Lézarde* jusqu'au dernier roman *Ormerod*, et qui consiste

80. Édouard Glissant, *Le Quatrième Siècle*, op. cit., p. 15.

81. *Ibid.*, p. 256.

82. *Ibid.*, p. 249.

83. *Ibid.*, p. 195.

84. *Ibid.*, p. 235.

85. *Id.*

86. *Ibid.*, p. 294.

à « transmettre la connaissance⁸⁷ » d'une Histoire figurée par un groupe de personnes qui réapparaissent dans presque tous ses romans : Mathieu, papa Longoué et Marie Celat pour ne citer qu'eux, car selon Glissant « [l]a parole appelle la parole⁸⁸. » À ce sujet, on lit que :

La parole romanesque se fera parfois hésitante, fragmentée même : il s'agit moins, pour l'écrivain, de restituer une mémoire enfouie que de désigner l'oubli, moins de narrer que d'illustrer les problèmes de la narration. La question du discours romanesque devient dès lors primordiale puisqu'elle a pour enjeu l'émancipation d'une parole et d'une mémoire historiquement retenues, assimilées⁸⁹.

La continuité et l'interaction de la parole de ces personnages assurent la pérennité d'une parole en rupture avec le labyrinthe et « [la] silencieuse complicité⁹⁰ ». De même, c'est une parole qui se veut à la fois transitionnelle et relationnelle, maintenant le lien diégétique entre les romans glissantien en soulignant les mutations événementielles racontées d'un roman à un autre. Dans *La Lézarde*, Mathieu est le héros, autour duquel se trame l'action, alors que dans *Le Quatrième Siècle* il s'investit entièrement dans la recherche historique de ses origines et celles de sa lignée ancestrale. Pareil pour papa Longoué qui s'érige en personnage-conteur de l'Histoire, c'est l'un « des conteurs à voix grasse⁹¹ » parce qu'il y a tant de « mystère(s) sans parole(s)⁹² ». Papa Longoué représente la parole d'« une vieille douleur⁹³ » qu'il veut dépasser par le passage au dialogue et à la polyphonie qui sont en soi un acte préliminaire d'insurrection, défini dans *Le Quatrième Siècle* en ces termes : « L'acte [de parler] : pulsion qui racontait déjà les mots entre eux, ou plutôt articulation (syntaxe insoupçonnée) de leurs discours sans suite⁹⁴. » Ainsi, le personnage glissantien est-il interpellé à « écouter la parole des anciens⁹⁵ » pour restituer la sienne. Et ce

pour la simple raison que leur parole [ne soit pas] morte elle aussi, dérobée. Oui parce que le monde, dont ils étaient une écoute acharnée ou passive, n'avait pas d'oreille pour leur absence de voix. Mathieu voulait crier, lever la voix, appeler du fond de la terre minuscule vers le monde, vers les pays interdits et les espaces lointains⁹⁶.

87. *Ibid.*, p. 238.

88. *Ibid.*, p. 15.

89. Geneviève Guérin, « De *Solibo Magnifique* à *Biblique des derniers gestes*. Esquisse d'une poétique chamoisienne », mémoire de maîtrise en études littéraires, Québec, Université Laval, 2009, f. 65.

90. Édouard Glissant, *Le Quatrième Siècle*, op. cit., p. 290.

91. *Ibid.*, p. 249.

92. *Ibid.*, p. 262.

93. *Ibid.*, p. 122.

94. *Ibid.*, p. 177.

95. *Ibid.*, p. 17.

96. *Ibid.*, p. 305.

De telles paroles énoncées impliquent d'examiner le discours narratif parce que plus on avance dans le récit, plus le regard que porte l'auteur aussi bien sur les protagonistes que sur leur discours énonciatif est fréquemment associé à une réflexion sur le mode de fonctionnement de l'énonciation, l'exubérance discursive et le statut postural de l'écrivain comme co-énonciateur. Plusieurs voix masquées derrière le « je » du personnage qu'incarnent l'esclave, le colon, le renégat, le citadin ou le marron attestent que « le roman développe une narrativité singulière⁹⁷ » parce que justement la difficulté d'« unir ou [de] rassembler le divers [polyphonique] par l'acte de raconter⁹⁸ » n'est pas une tâche des plus évidentes. La polyphonie se manifeste aussi dans le changement des perspectives narratives. En effet, dans les deux romans, Glissant alterne les points de vue des personnages qui prennent part à l'histoire et s'expriment, par moment, au moyen du discours indirect ou indirect libre, tout en laissant s'interposer la voix auctoriale. Certaines scènes dans les deux œuvres sont intégralement vues par Thaël et Mathieu ou bien à travers une présence intra-métaleptique dans le récit, ce qui induit parfois le lecteur en erreur, tant il n'arrive pas à savoir à qui revient la parole. Cela montre que le narrateur a du mal à abolir la distance qui le sépare des personnages de son roman et à circonscrire le rapport qu'il établit entre l'intratextuel et l'extratextuel. Voici un dialogue où la voix du narrateur s'intercale entre celle de deux protagonistes pour expliquer leurs intentions et décrire leurs sentiments mitigés entre le réel et le rêve :

– C'est la chaleur qui rend nostalgique. Je crains cette heure d'avant la nuit, quand les choses secrètent leur vie par une refflamée mystérieuse. Écoute. Ne sommes-nous pas seuls ?

– Parle-moi de tes recherches, dit Thaël.

Il ne voulait pas montrer l'avidité qui le prenait lorsqu'il pensait au travail de Mathieu. Et il dit cela comme pour éloigner les mirages ; pour se tenir lucide parmi des choses précises, loin de l'heure nostalgique. Mathieu déclara que nul ne pouvait faire le départ d'entre les rêves, les secrets, et les rigides conquêtes du jour. Mais la misère partout maîtresse permettait-elle encore de rêver ?

– Je cherche longtemps, avec patience. Mon domaine est étrange, et si vaste. Je fouille. Mais le plus difficile est de classer les documents, avant d'écrire sur le Registre des Chroniques le texte de cette histoire⁹⁹.

Ce dialogue entrecoupé du point de vue omniscient du narrateur qui semble tout connaître sur la vie des personnages au point d'annoncer des événements à venir par le biais de la prolepse, montre une posture auctoriale qui peine à être en retrait. Cette focalisation zéro du récit s'adjoint à la focalisation interne

97. Yasmina Sévigny-Côté, « Narrativité et réécriture de l'Histoire dans *La Case du commandeur* d'Édouard Glissant », *Études littéraires*, vol. 47, n° 3 (2016), p. 104.

98. *Ibid.*, p. 105.

99. Édouard Glissant, *La Lézarde*, *op. cit.*, p. 85.

pour renforcer la mise en scène d'un auteur incorporé dans «l'ordre de l'existence commune¹⁰⁰». Du point de vue strictement linguistique, les séquences narratives et descriptives diffèrent, selon Jean-Michel Adam, de celles qui tiennent nettement de l'argumentation, de l'explication et du dialogue car elles impliquent ce que Wayne C. Booth¹⁰¹ a appelé «l'auteur implicite». Ce concept peut être appliqué à l'ensemble des romans de Glissant qu'on pourrait qualifier d'écrivain à projets parce qu'il a écrit et conçu son œuvre romanesque dans une continuité à la fois thématique et réflexive comme le montre l'essai récemment paru, *Édouard Glissant. Du poète au penseur*¹⁰².

Ce narrateur détenteur de toutes les ficelles de la diégèse use de tous les ressorts de «l'embrayage paratopique», mais il ne dissimule pas la présence de ses idées dans le récit. La multiplication et l'enchevêtrement des divers points de vue dans *La Lézarde* et *Le Quatrième Siècle*, participent d'une cohérence énonciative de l'œuvre romanesque de Glissant et du développement de la parole dialogique trans-générationnelle d'un texte à un autre, notamment, entre les deux lignées ancestrales : les Béluse et les Longoué. Cette idée de la parole transmise et relayée renvoie à la relation entre les paroles et leurs énonciateurs qui passent le relais de l'énoncé. Sur le plan discursif, le changement des points de vue énonciatifs entraîne d'autres changements : le passage de la première personne du singulier à la troisième personne et vice versa, l'élimination ou le parachèvement des commentaires des personnages. Cela dit, l'omniscience de Glissant dans son œuvre ne s'oppose pas au déploiement polyphonique de la parole des protagonistes ; c'est encore le dialogue des consciences subjectives, inaptes à accéder à la vérité de leur histoire commune qui est de mise. Souvent, la parole polyphonique met en évidence des avis qui riment ensemble ou des idées paradoxales de sorte qu'elle scinde les personnages en deux clans opposés : les adjutants et les opposants, les victimes et les bourreaux. À travers cette polyphonie qui laisse voir les clivages et les alliances actantiels, l'auteur-narrateur ne cache pas sa quête de «l'objectivation» de la parole dont la fonction est de réhabiliter une vérité inédite. En fait, cette polyphonie ne signifie pas non plus l'affaiblissement de la voix du narrateur et n'évince pas sa présence sous-jacente comme médiateur de paroles ou encore comme témoin de l'action menée par les personnages.

La métalepse dans les deux romans

Dans le premier chapitre de *La Lézarde*, intitulé «La flamme», Glissant se présente comme une partie prenante dans le cours des événements : «J'ai entendu ces mots, pourtant je n'étais encore qu'un enfant, et ils résonnèrent en moi. [...]

100. Édouard Glissant, *Le Quatrième Siècle*, op. cit., p. 80.

101. Wayne Clayton Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, Chicago University Press, 1968.

102. Cet aspect est mis récemment en avant dans l'essai de Buata B. Malema, *Édouard Glissant. Du poète au penseur*, Paris, Éditions Hermann (Savoirs Lettres), 2020.

J'ai connu Thaël et Mathieu, et tous leurs amis ; voici comment¹⁰³. » Plus loin, il raconte les circonstances de sa rencontre avec le groupe d'amis de Mathieu, tout en avouant son affiliation aux idées qu'il présente : « J'ai entendu ce cri ; j'étais près d'eux sur la place, ne comprenant pas encore tout cet assaut de mots. Je les ai vus sur la place, et je ne savais pas que ma vie à ce moment était prise, décidée, contaminée déjà par ce jeu¹⁰⁴. » La nette implication de l'auteur dans le récit à travers les verbes d'action et de perception utilisés (décider, prendre, savoir, entendre, voir...) prouvent non seulement sa prise de position en faveur des personnages, mais également la contribution du « je auto-diégétique » aux événements. Glissant, d'emblée, se présente comme l'ami des personnages, son incorporation dans le récit se fait grâce à un mouvement intra-métaleptique : il s'auto-dénomme comme conteur et personnage dans le roman grâce au procédé de la métalepse, définie par Gérard Genette comme « la frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte¹⁰⁵ ». La métalepse révèle « le contrat logique et rassurant qui prétend qu'on ne peut pas être à la fois voyant et vu, dedans et dehors, narrateur et personnage¹⁰⁶ ». L'insertion de l'instance auctoriale dans la diégèse renseigne sur le double statut du sujet écrivain ou encore du narrateur-conteur (Glissant-auteur et Glissant-personnage) et ses multiples avatars qui précisent son rapport aux personnages fictifs, avec qui d'ailleurs, il s'allie pour dire « nous ». Le récit qui s'écrit à la première personne du pluriel montre l'adhésion et la construction d'« un ethos collectif », interactionnel. Il signale également l'avènement de la collectivité au niveau identitaire et littéraire, parce que ces personnages et, par extension, les Antillais – comme l'affirment majoritairement les écrivains antillais dans leurs écrits – ont perdu leur unicité fédératrice. Dans *Le Discours antillais*, Glissant explique que ce « nous » romanesque émane de « la conscience collective »¹⁰⁷. De plus, l'insertion des romans de Glissant dans les *postcolonial studies* apparus dans les années 1980 comme champ littéraire analysant la dissémination de plusieurs éléments réels dans les textes littéraires, atteste de la véracité des faits racontés et de leur ancrage référentiel tout en révélant les attitudes de l'auteur et mêmes ses orientations idéologiques.

103. Édouard Glissant, *La Lézarde*, *op. cit.*, p. 17.

104. *Ibid.*, p. 21.

105. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 245.

106. Bernadette Cailler, *Conquérants de la nuit nue, Édouard Glissant et l'H(h)istoire antillaise*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1988, p. 158.

107. Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, *op. cit.*, p. 130. Plus loin, Glissant avoue la difficulté d'incarner, dans ses romans, le « je » au nom du « nous » : « L'histoire et la littérature, désencombrées de leurs majuscules et contées dans nos gestes, se rencontrent à nouveau pour proposer, par-delà le désir historique, le roman de l'implication du Je au Nous, du Je à l'Autre, du Nous au Nous. La Relation dessine en connaissance le cadre de ce nouvel épisode. On me dit que le roman du Nous est impossible à faire, qu'il y faudra toujours l'incarnation des devenirs particuliers. C'est un beau risque à courir » (*ibid.*, p. 153).

Même l'emploi du pronom indéfini « on » fait référence à la participation du narrateur à l'action (« On te confie l'écriture¹⁰⁸ ») pour que, au moins, l'unité énonciative de ses concitoyens ne soit pas oblitérée. Dans l'une des sous-parties de son ouvrage, intitulée « Une énonciation à l'image du contrat de lecture : *La Lézarde* », Katell Colin a écrit : « Glissant met en place des stratégies énonciatives qui matérialisent ce parti pris. [...] Le narrateur, présenté comme l'auteur fictif du texte, s'affiche, jusque dans sa technique d'écriture¹⁰⁹. » Là encore, les frontières entre la fiction et la biographie de l'auteur sont brouillées. La parole romanesque s'allie à la parole critique pour faire de toutes les instances énonciatives ce que Daniel-Henri Pageaux nomme une « conscience énonciative ». La parole, qu'elle soit dialogique ou polyphonique dans l'œuvre glissantienne, dépasse le sillage énonciatif pour s'insérer dans un autre cadre plus vaste et transculturel, celui de la pluri-culturalité. D'ailleurs, dans les deux romans, Glissant ne manque pas d'écrire des mots en créole, proférés par ses personnages, et signalés, dans le récit, en italique : « [I]l avança vers elle et, concentré sur les mots, lui dit : *lan mè, la tè, zéclé*¹¹⁰. »

En conclusion, dans *La Lézarde* et *Le Quatrième Siècle* d'Édouard Glissant, l'intérêt ne se porte pas seulement sur l'énoncé en tant que tel, mais également sur l'énonciation, car les modes de dire sont indissociables des modes de vivre. C'est à travers la parole en acte que la pensée des personnages est relayée d'une génération antillaise à une autre. Le tout, dans la quête d'une parole vraie et authentique pour garantir la pérennité de leur mémoire collective fondée essentiellement sur l'oralité transformée textuellement en énonciation « oralittéraire ». Le marquage linguistique et conversationnel du monologue intérieur, du dialogue et de la polyphonie semble prendre appui sur ce que Jacqueline Authier-Revuz nomme l'hétérogénéité « montrée » et l'hétérogénéité « constitutive »¹¹¹, pour construire, finalement, une autobiographie plurielle. Le « nous » d'une autobiographie « fictivisée » s'évertue à dépasser son silence afin que ses « mots [soient] dits à haute voix¹¹² » et « [s]a conscience historique¹¹³ » soit communiquée à travers les récits littéraires.

Références

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages*, n° 73 (1984), p. 89-III.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

108. Édouard Glissant, *La Lézarde*, *op. cit.*, p. 237.

109. Katell Colin, *op. cit.*, p. 247.

110. Édouard Glissant, *Le Quatrième Siècle*, *op. cit.*, p. 108.

111. Voir à ce propos l'article de Jacqueline Authier-Revuz, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages*, n° 73 (1984), p. 89-III.

112. *Ibid.*, p. 15.

113. Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, *op. cit.*, p. 137.

- BENVENISTE, Émile, « *L'appareil formel de l'énonciation* », *Langages*, n° 17 (1970), p. 12-18.
- BERNABÉ, Jean, Patrick CHAMOISEAU et Raphaël CONFIAIT, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1993.
- BOOTH, Wayne Clayson, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, Chicago University Press, 1968.
- BUTOR, Michel, *Répertoire I*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1960.
- CAILLER, Bernadette, *Conquérants de la nuit nue, Édouard Glissant et l'H(b)istoire antillaise*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1988.
- CHAMOISEAU, Patrick, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997.
- CHANCÉ, Dominique, *Édouard Glissant, un « traité du déparler ». Essai sur l'œuvre romanesque d'Édouard Glissant*, Paris, Éditions Karthala, 2002.
- , *L'Auteur en souffrance*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.
- COLIN, Katell, *Le Roman-monde d'Édouard Glissant. Totalisation et tautologie*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2008.
- DAUGE-ROTH, Alexandre, « Face à l'oblitération, témoigner pour se ressaisir vivante (post-face) », dans Esther MUJAWAYO et Souad BELHADDAD [dir.], *Survivantes: Rwanda, histoire d'un génocide*, Genève, Métis Presses, 2011, p. 281-293.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil (Poétiques), 1972.
- GLISSANT, Édouard, *La Lézarde*, Paris, Gallimard, 1997.
- , *L'Intention poétique*, Paris, Gallimard, 1997.
- , *Le Quatrième Siècle*, Paris, Gallimard, 1997.
- , *Poétique de la Relation, Poétique III*, Paris, Gallimard, 1990.
- , *Le Discours antillais*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- GUÉRIN, Geneviève, « De *Solibo Magnifique* à *Biblique des derniers gestes*. Esquisse d'une poétique chamoisienne », mémoire de maîtrise en études littéraires, Québec, Université Laval, 2009, 118 f.
- GUILLAUME, Gustave, *Grammaire particulière du français et grammaire générale*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1973.
- MALEMA, Buata B., *Édouard Glissant. Du poète au penseur*, Paris, Éditions Hermann (Savoir Lettres), 2020.
- NÜNNING, Ansgar, *Lexique de la théorie de la littérature et de la culture: concepts-personnalités* [*Metzler Lexikon Literatur-und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe*], traduit de l'allemand par Ales Urvalek et Zuzana Adamova, Brno: Hôte, Édition n° 1, 2006 [2004].
- RABATEL, Alain, « L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques », *Langages*, n° 156 (2004), p. 3-17.
- RANCIÈRE, Jacques, *Aux Bords du politique*, Paris, Gallimard [Éditions Osiris], 2004 [1990].
- RICÉUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.
- SÉVIGNY-CÔTÉ, Yasmina, « Narrativité et réécriture de l'Histoire dans *La Case du commandeur* d'Édouard Glissant », *Études littéraires*, vol. 47, n° 3 (2016), p. 103-113.
- TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.



Du Mésolithique à l'Anthropocène. La fiction environnementale à l'épreuve de l'imagination scientifique dans *Doggerland* d'Élisabeth Filhol

RICCARDO BARONTINI

Dans son troisième roman *Doggerland*¹, publié en 2019, Élisabeth Filhol repense narrativement les termes de la dialectique, fondamentale pour la pensée écologique, entre le discours politique et le discours scientifique, qui ont été trop souvent séparés, comme le souligne Bruno Latour, par l'opposition inopérante entre les pôles de l'objectivité et de la subjectivité².

Pour ce faire, l'autrice interroge les différentes forces à l'origine de l'évolution écologique du territoire éponyme du roman, situé dans la Mer du Nord, qui accueillait autrefois une civilisation, mais qui a été submergé au cours du Mésolithique.

Placer le *Doggerland* au centre du roman met à l'épreuve les théorisations critiques portant sur la poétique des lieux, qui affirment la valeur littéraire de l'appréhension subjective de l'espace: si en effet les lieux réels sont indissociables de l'expérience imaginaire de ceux qui les ont habités, comme l'affirment des théoriciens d'horizons différents tels que Lawrence Buell, Pierre Schoentjes et Jean-Christophe Cavallin³, comment peut-on raconter un

1. Élisabeth Filhol, *Doggerland*, Paris, P.O.L., 2019.

2. Bruno Latour, *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*, Paris, La Découverte, 1999.

3. Lawrence Buell, considéré comme le fondateur de l'écocritique aux États-Unis, rappelle, en réélaborant les théories du géographe John Agnew, que «*[the] psychological perception of meaningful place is bound to be constructed in part by collective standards as well as by physical terrain and personal proclivity [...] But those constructs themselves, in turn, are mediated ecologically by the physical environments that they also mediate*» (*Writing for an Endangered World: Literature, Culture, and Environment in the U.S. and Beyond*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 2003, p. 60). Pierre s'inspire de la théorisation de Buell concernant l'attachement imaginaire aux lieux, et il écrit dans *Ce qui a lieu: essai d'écopoétique* (Marseille, Éditions Wildproject, 2015), en prenant l'exemple de Jean-Loup Trassard,

territoire qui existe sans qu'il soit possible d'en faire l'expérience directe, et qui peut seulement être appréhendé par la médiation de la science et non pas *vécu*?⁴ C'est pourtant de ce point paradoxal que part Filhol pour interroger les liens de complémentarité entre littérature et science, c'est-à-dire à travers un questionnement sur la faculté de projection de l'imagination, entendue en tant qu'appréhension phantasmatique d'un objet absent : le Doggerland.

Ainsi, les personnages principaux du roman sont tous des scientifiques, motif assez fréquent dans le domaine de la littérature environnementale anglophone⁵ mais plus rare en France jusque-là⁶ : Filhol narrativise par ce moyen de nombreuses connaissances scientifiques et les met en relation avec un discours politique, tout en interrogeant le rôle épistémologique de la littérature.

que ce qui importe « n'est pas un lien héréditaire qui rattacherait l'écrivain ou son lecteur au lieu, mais une expérience qui y a été vécue, et que l'écriture prolonge » (*Ce qui a lieu*, op. cit., p. 180). Jean-Christophe Cavallin, quant à lui, fonde, de manière plus large, son « écologie du récit » sur la nécessité de construire des « vérités de proximités, savoirs situés ou *in situ* », où l'imagination « contribue activement à la production du milieu » (*Valet noir. Vers une écologie du récit*, Paris, José Corti, 2021, p. 19 et 42). Nous pouvons même remonter, en dehors d'une démarche spécifiquement écocritique, au travail fondateur de Gaston Bachelard, qui, dans *La Poétique de l'espace*, écrit : « L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination » (*La Poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1992 [1957], p. 17).

4. Nous signalons une coïncidence significative : un roman anglais portant le même titre et évoquant le même territoire, *Doggerland* de Ben Smith (Londres, 4th Estate, 2020), a été publié seulement deux mois après le texte de Filhol. Le livre de Smith se déroule dans un monde dystopique ; deux hommes, un plus âgé et un jeune homme vivent et travaillent isolément dans le parc éolien *offshore* en ruine du Doggerbank, l'entretenant pour le compte d'une société tentaculaire mal définie. La mer rejette parfois sur les rives des artefacts de la civilisation du Doggerland, ce qui permet au narrateur de mettre en relation deux plans temporels très éloignés. La publication rapprochée de ces deux romans, qui relève probablement du hasard, montre cependant la fécondité du territoire hybride du Doggerland pour l'imaginaire des auteurs contemporains soucieux des questions d'environnement.

5. Nous pensons par exemple à *Where the Sea Used to Be* de Rick Bass (Boston, Houghton Mifflin, 1999 ; *Là où se trouvait la mer*, traduit de l'anglais par Anne Wicke, Paris, 10/18, 2001) à *Carbon Dreams* de Susan Gaines (Berkeley, Creative arts book Co., 2001) ou à *The Hungry Tide* d'Amitav Ghosh (Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2005 ; *Le Pays des marées*, traduit de l'anglais par Christiane Besse, Paris, Robert Laffont [Pavillons], 2006).

6. Nous exceptons ici la littérature de genre et en particulier la science-fiction. Si l'on peut trouver quelques précédents significatifs, tels que *Mémoires de la jungle* de Tristan Garcia (Paris, Gallimard, 2010), *Peste et Cholera* de Deville (Paris, Éditions du Seuil, 2012) ou bien *Brut* de Dalibor Frioux, (Paris, Éditions du Seuil [Points], 2011), le motif a eu un développement remarquable depuis 2019 dans la littérature sensible à la question environnementale. Nous pensons en particulier au *Grand Vertige* de Pierre Ducrozet (Arles, Actes Sud, 2020), à *Climax* de Thomas Reverdy (Paris, Flammarion, 2021), à *Femme du ciel et des tempêtes* de Wilfried N'Sondé (Arles, Actes Sud, 2021) et à *Ici la Bérangie* de Jérémie Brugidou (Paris, Éditions de l'Ogre, 2021).

C'est cette articulation complexe que nous allons aborder, en montrant, grâce aux outils critiques de l'écopoétique, la spécificité des moyens littéraires utilisés pour élaborer un point de vue inédit sur le risque écologique. La démarche écopoétique vise en effet à identifier, dans la construction du texte littéraire, les éléments définissant la spécificité du rapport avec l'environnement. Dans l'univers des études écocritiques, elle se distingue par une attention particulière portée aux aspects formels, aux outils littéraires structurant ce rapport⁷.

Nous analyserons d'abord la manière dont Filhol thématise la question du risque écologique, entre autres dans le rapport institué entre l'action anthropique et celle exercée par les forces telluriques, à travers les différents regards portés par les scientifiques sur l'objet d'étude partagé du *Doggerland*. Nous passerons ainsi en revue la manière dont l'autrice construit un discours politique sur la relation entre science et capitalisme, entre technique et écologie.

Nous étudierons ensuite les outils littéraires, et en particulier le temps narratif et la métaphore, que Filhol utilise afin que le lecteur perçoive plus clairement l'ampleur et la complexité des échelles temporelles et spatiales avec lesquelles travaillent les scientifiques pour observer et interpréter les changements écologiques.

Finalement, nous verrons que dans *Doggerland* les liens de complémentarité entre littérature et science sont explorés à travers une enquête menée sur la projection imaginative: Filhol souligne ainsi la porosité entre objectivité scientifique et fiction romanesque, qui rend les échanges possibles entre les deux approches.

Poétique du risque écologique

Le système des personnages de *Doggerland* est spécifique en ce qu'il est conçu pour représenter la variété des approches possibles de la connaissance scientifique, ainsi que le rapport à l'action que cette connaissance peut produire.

Ainsi la géologue Margaret, ayant poursuivi une carrière universitaire, cherche à reconstituer, selon une démarche purement intellectuelle, les caractéristiques de la vie préhistorique dans le *Doggerland*, démarche qui s'inscrit sur un temps long. En revanche, Stephen, son mari, et Marc, son ancien compagnon, travaillent dans le domaine de l'extraction pétrolière et de l'éolien *offshore* et mobilisent leurs connaissances scientifiques pour comprendre comment exploiter au mieux, à l'aide de la technique, les ressources naturelles dont ce territoire dispose. Leur savoir, contrairement à celui de Margaret, a

7. Voir, à cet égard, les travaux de Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu* (op. cit.) et *Littérature et écologie. Le mur des abeilles* (Paris, José Corti, 2020), ainsi que le dossier « Écopoétiques » piloté avec Alain Romestaing et Anne Simon ([en ligne], *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 11 [2015] [<http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org>]).

des retombées pratiques à court terme, en relation avec le système productif et économique. Enfin Tom, le frère de Margaret, météorologue, surveille quant à lui l'évolution et les effets de la tempête Xaver, qui frappa l'Europe du Nord pendant trois jours en 2013, et qui sert de cadre au récit principal. Dans son cas, la connaissance, bien qu'orientée vers un but pratique immédiat, à savoir la prévention des dégâts liés à un événement météorologique extrême, n'est liée ni au profit économique ni au productivisme capitaliste.

Si Margaret envisage donc le Doggerland comme un objet d'étude, ne modifiant en rien son état, Marc et Stephen constituent le point de conjonction entre la science entendue comme acquisition d'un savoir pur sur un objet et la technique comprise comme la possibilité de mener une action sur cet objet.

Cette opposition est explorée du point de vue de sa valeur politique tout au long du roman et en particulier lors de la rencontre des anciens amants Marc et Margaret après vingt ans d'éloignement, à l'occasion d'un colloque sur le Doggerland organisé au Danemark où se confrontent chercheurs et acteurs du secteur industriel. C'est David, le fils de Margaret, qui au cours d'un dialogue avec sa mère exprime un point de vue politique sur cette alliance du savoir et du profit qui se forge lors de conférences de ce type :

L'intitulé de l'édition 2013, *Offshore industry and Archaeology, a creative relationship*, résume à lui seul plusieurs années d'une collaboration fructueuse au dire de sa mère entre universitaires et industriels, mais à ses yeux à lui ambivalente, dont il n'est pas sûr qu'elle et ses confrères, à terme, sortiront gagnants. [...T]out le petit monde de l'offshore, mêlé aux universitaires, qui se côtoient et alternent les prises de parole : rapports de fouilles, présentations de projets, études d'impact, innovations technologiques. Une fréquentation improbable, constate David, de deux mondes que sur le papier tout oppose. L'alliance de la carpe et du lapin. D'un petit et d'un grand appétit, l'un de savoir, l'autre de profits⁸.

L'insertion du titre en anglais dans le texte renvoie au jargon international des affaires, tandis que la référence à une « relation créatrice » semble ironique dans le contexte, au vu aussi de la partition, certes assez manichéenne mais qui sert l'objectif polémique de David, entre le désir matériel du profit et le désir de savoir qui caractérisent les deux démarches. Élisabeth Filhol affirme d'ailleurs, dans un entretien accordé à Christine Marcandier pour *Diakritik*, que « les personnages de *Doggerland* interrogent [...] la manière dont on s'accommode plus ou moins bien du modèle néolibéral qui est le nôtre. En s'y intégrant ou en le contournant⁹ ».

8. Élisabeth Filhol, *Doggerland*, op. cit., p. 72-73.

9. Élisabeth Filhol et Christine Marcandier, « Élisabeth Filhol : « Ce qu'il y a d'unique dans le moment historique que nous vivons, seuls les artistes peuvent le dire » (*Doggerland*) » [en ligne], *Diakritik*, 25 février 2019 [<https://diakritik.com/2019/02/25/elisabeth-filhol-ce-quil-y-a-dunique-dans-le-moment-historique-que-nous-vivons-seuls-les-artistes-peuvent-le-dire/>]

La rencontre entre Marc et Margaret à Esbjerg leur permet de confronter leurs parcours respectifs et les non-dits de leur relation, mais elle met également en regard deux univers professionnels se développant à partir d'une racine commune, inscrite dans la recherche scientifique. L'une de leurs conversations porte ainsi sur le pouvoir prophétique de la science, qui endosse le rôle tragique de Cassandre, la fille de Priam capable de prédire le futur mais condamnée à ne jamais être crue :

Elle lit à livre ouvert dans ce qui va advenir, elle donne l'alerte, en pleine conscience, en toute bonne foi, elle tente de convaincre autour d'elle, mais personne ne la croit ; de même qu'aujourd'hui, quantité de scientifiques ou de simples citoyens tirent la sonnette d'alarme, lucides, clairvoyants devant ce qui se prépare, mais sans moyens d'action ni véritable audience autour d'eux, puisque ceux qui ont les rênes en main se préservent, dont les intérêts colossaux sont en jeu, qui n'ont aucune envie que la machine s'arrête, ni même ralentisse [...]°.

La protagoniste met ainsi en évidence l'impossibilité du système capitaliste de s'arrêter face aux dangers qu'il provoque, ce qui résonne avec la critique sociale et politique parcourant les autres romans d'Élisabeth Filhol, *La Centrale* et *Bois II*, qui mettent en avant le point de vue des travailleurs broyés par la machine productiviste¹¹.

Dans *Doggerland*, ce qui est souligné dans l'analyse des mécanismes du capitalisme est la difficulté d'évaluer les facteurs de risque écologique dont ces mécanismes sont à l'origine. En effet, si les modifications géologiques et plus largement climatiques sont difficiles à saisir, c'est parce qu'elles agissent sur des systèmes complexes, diffus, des entités que la raison humaine peine à appréhender dans leur globalité, comme l'a mis en évidence Timothy Morton par son concept d'hyperobjet¹². En outre, comme le fait observer le sociologue Ulrich Beck, puisque le développement de technologies toujours plus avancées rend extrêmement difficile l'évaluation de leurs conséquences possibles, la modernité se caractérise par le fait que seul un nombre limité d'individus est en mesure de

y-a-dunique-dans-le-moment-historique-que-nous-vivons-seuls-les-artistes-peuvent-le-dire-doggerland/].

10. Élisabeth Filhol, *Doggerland*, op. cit., p. 263-264.

11. *La Centrale*, début littéraire de Filhol (Paris, P.O.L., 2010) se présente comme une critique de la précarité des employés du nucléaire, structurant un parallèle tout à fait étonnant entre cette précarité et les risques liés à l'énergie atomique. *Bois II* (Paris, P.O.L., 2014) raconte la négociation tendue entre un patron censé reconverter une usine produisant de l'aluminium et ses ouvriers qui craignent de perdre leur emploi. Dans les deux cas, Filhol problématise le rapport entre le développement industriel, la question écologique et la condition ouvrière.

12. Voir à cet égard Timothy Morton, *Hyperobjets : philosophie et écologie après la fin du monde* [*Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*], traduit de l'anglais par Laurent Bury, Saint-Étienne Fauconney-et-la-Mer, EPCC Cité du design, École supérieure d'art et design It éditions, 2018 [2013].

saisir pleinement les risques des outils que nous employons¹³ : en raison de cette incertitude, la parole des savants est condamnée à rester difficilement audible. Margaret, analysant la situation, considère que seul un événement catastrophique pourrait rendre compréhensibles de manière non ambiguë les dommages sur l'environnement causés par la surexploitation des ressources naturelles :

À mettre en vis-à-vis de l'exploitation des hydrocarbures dans des conditions toujours plus extrêmes, de chaleur et de pression, dans des terrains géologiques toujours plus complexes, à proximité de failles dormantes qui ne demandent qu'à être réactivées. Un événement capable de nous faire réévaluer le rapport risque bénéfice, de mettre un coup d'arrêt à ce genre d'activités. – À défaut d'un coup d'arrêt, au moins un coup de frein¹⁴.

De ce point de vue, la littérature et en particulier la fiction, peut jouer un rôle significatif dans la compréhension d'une telle complexité, justement en vertu de ses instruments spécifiques : ce n'est pas un hasard si *Doggerland* commence et se termine par des catastrophes¹⁵.

Le roman s'ouvre en effet par une description de la puissance de la tempête Xaver. Filhol choisit cependant de montrer cette catastrophe à travers la perception qu'on peut avoir d'un événement climatique d'une portée si vaste à partir d'une station météorologique, où le déchaînement spectaculaire des éléments est encadré par les instruments de mesure et transformé en une suite de données scientifiques. Le point de vue scientifique est ainsi immédiatement introduit dans la narration :

Elle grandit et se déploie telle une puissance mythologique, mi-concrète mi-abstraite, par capteurs, balises, transmissions satellites et simulateurs interposés, ni tout à fait réelle dans ce temps intercalaire où elle souffle sur les eaux de l'Atlantique sans aucun témoin, ni tout à fait théorique. Ils l'admirent pour ce qu'elle est, exceptionnelle dans ses paramètres, par leur conjonction comme un alignement de planètes dont on n'est spectateur qu'une à deux fois dans sa vie, émerveillés par sa rapidité d'évolution et son potentiel de croissance¹⁶.

Même lorsqu'il s'agit d'un événement dont les effets et les manifestations apparaissent évidents, violents et immédiats, la science est en mesure de fournir un regard autre, de muer un événement visible à l'œil nu en un objet théorique

13. Voir sur ce point Ulrich Beck, *La Société du risque. Sur la voie d'une autre modernité* [*Risiko Gesellschaft – Auf dem Weg in eine andere Moderne*], traduit de l'allemand par Laure Bernardi, Paris, Aubier, 2001 [1986]. Ces idées sont reprises et déclinées à partir d'un point de vue spécifiquement écocritique par Ursula Heise, *Sens of the Place and Sens of the Planet*, en particulier dans le chapitre deux, « Narrative in the World Risk Society », p. 119-159 (New York, Oxford University Press, 2010).

14. Élisabeth Filhol, *Doggerland*, *op. cit.*, p. 261.

15. Sur cette question, cf. Jean-Christophe Cavallin, *op. cit.*

16. Élisabeth Filhol, *Doggerland*, *op. cit.*, p. 11.

lisible à travers des paramètres. Montrant simultanément la force visuelle de la tempête et sa puissance filtrée par les données de la science, Filhol problématise d'entrée de jeu la question du rapport entre la perception des sens et la modélisation d'un phénomène atmosphérique.

Par le choix de ce commencement, Filhol rappelle également que l'homme et ses réalisations ne sont pas la seule force active en jeu face à une « nature » inerte et victime; bien au contraire, l'action humaine reste en relation avec d'autres puissances primordiales et indociles. Le roman met ainsi en regard l'Anthropocène, période au cours de laquelle les écosystèmes terrestres sont significativement modifiés par l'action humaine, avec le travail millénaire des forces telluriques. Le territoire perdu du Doggerland constitue de ce point de vue un laboratoire fictionnel tout à fait adapté, car il a justement été submergé après un changement climatique d'origine non anthropique.

Cette idée est renforcée par un circuit narratif entre l'histoire des sciences et la fiction romanesque. Margaret écrit en effet une préface au livre *Submerged Forests* du géologue anglais Clement Reid, censé avoir déterminé sa carrière de chercheuse. Il s'agit d'un livre réellement publié en 1913, qui propose une histoire différente du territoire européen, dans laquelle la narration mythique et le discours scientifique semblent pouvoir se concilier :

Dans son livre, Clement Reid émet pour la première fois l'hypothèse d'un territoire émergé à l'est du Yorkshire, entre l'Angleterre et le Danemark, qui permettait, dans son extension maximale, d'aller à pied sec de l'un à l'autre. Avec le réchauffement climatique et la fonte de la calotte polaire au Mésolithique, ce territoire s'est réduit comme une peau de chagrin. Au lieu des quarante jours et quarante nuits comptabilisés par le Déluge, ce sont six mille ans de montée progressive des eaux qu'il a fallu. Mais le résultat est le même, avec un avant et un après¹⁷.

L'action humaine s'exerce donc sur un territoire qui n'est pas immuable, mais doté d'une histoire ayant laissé des signes, des traces. *Doggerland* constitue cependant un lieu tout à fait particulier, en ce que ces traces ne sont lisibles qu'à travers les instruments de la science ou de l'imagination.

Cette histoire se déploie en effet sur des périodes et des espaces dont l'ampleur est difficile à saisir pour l'intellect humain, mais que la mise en récit romanesque peut aider à comprendre.

Échelles de l'humain et du non-humain

La structure de *Doggerland* se fonde sur un tissu complexe : plusieurs échelles temporelles sont associées à des phénomènes géologiques, climatiques et humains¹⁸.

¹⁷ *Ibid.*, p. 44-45.

¹⁸ Sur la notion d'échelle, très significative pour la littérature environnementale, nous renvoyons aux travaux de Timothy Clark et en particulier à l'article « Scale » dans Tom

L'unité de temps la plus courte est représentée par le déchaînement de Xaver dans les territoires bordant la mer du Nord, sur une durée de trois jours, entre le 4 et le 6 décembre 2013. Les faits racontés ont lieu en même temps que la tempête, créant ainsi un premier lien entre le temps du non-humain et le temps de l'humain. Xaver constitue en effet un exemple de phénomène climatique que l'intensité dans le temps et dans l'espace rend facile à saisir dans toute sa puissance. Si l'intrigue est mise en relation avec la durée d'un événement météorologique, nous trouvons d'autres échelles temporelles d'ampleur différente: d'abord, les vingt ans qui séparent Margaret et Marc de leur vie commune en Angleterre, un laps de temps significatif dans une vie, marquant dans ce cas la transition de la jeunesse à l'âge mûr. Le roman prend également en considération la période qui s'est écoulée entre le présent de la narration et le Mésolithique, lorsque le Doggerland était un territoire émergé, habité par une civilisation constituant l'objet d'étude de Margaret. Il s'agit d'un saut de 8000 ans, une durée incomparable avec celle d'une expérience humaine et qui doit être considérée à l'échelle des modifications géologiques lentes caractérisant la Terre. Ce temps géologique renvoie en dehors des limites de l'Anthropocène, à une époque où les forces non humaines étaient seules capables de modifier significativement la planète¹⁹.

Le plan temporel du Mésolithique est mis en avant par l'insertion d'un récit préhistorique constituant l'épilogue du livre. La note liminaire de ce chapitre marque sa relation avec l'histoire principale du roman, signalant que l'action se déroule « [h]uit mille ans plus tôt ». Une autre détermination spatio-temporelle

Cohen (éd.), *Telemorphosis: Theory in the Era of Climate Change*, vol. 1, Open Humanities Press, Londres, 2012, p. 148-166. Voir également le concept de « scalabilité » élaboré par Anna Lowenhaupt Tsing dans *Le Champignon de la fin du monde: sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme* [*The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*], traduit de l'anglais par Philippe Pignarre, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond – La Découverte, 2017 [2015].

19. Filhol montre une conscience précise de l'intégration de ces différents plans temporels dans son projet d'écriture. Elle affirme: « La chronologie de lecture du livre fini ne correspond pas à la chronologie de l'écriture. Un des enjeux de ce montage, pour *Doggerland*, était d'articuler les différentes temporalités: un temps météorologique marqué par le passage de Xaver sur l'Europe du Nord, un temps biographique avec ce trou de 22 années qui séparent les deux dernières rencontres entre Marc et Margaret, un temps préhistorique à l'échelle de la disparition du Doggerland, et même un temps géologique où l'unité de mesure devient le million d'années. Le livre s'ouvre quand Xaver apparaît pour la première fois sur les images satellites. J'ai choisi cet extrait comme incipit, puis j'ai commencé à construire, à monter le livre, chapitre par chapitre. La courte temporalité de la tempête m'a servi de cadre, à l'intérieur duquel les autres temporalités se sont mêlées. Avec effectivement des lignes de continuité et de discontinuité, des sédimentations et des décrochements, comme les strates en géologie » (« Elisabeth Filhol: "Ce qu'il y a d'unique dans le moment historique que nous vivons", *art. cit.* »).

marque la transition chronologique : en ouverture du texte figure l'indication « Doggerland, 6150 avant J.C. » Cet épilogue raconte le dernier jour d'un couple d'habitants de ce territoire avant le tsunami qui va submerger l'île et les tuer. Le parallélisme entre ce couple et l'autre (formé par Margaret et Marc), vivant chacun à des époques lointaines et des situations radicalement différentes, se fonde sur leur relation au même territoire et sur le fait qu'ils sont confrontés à des événements climatiques extrêmes.

Le récit préhistorique sur lequel s'achève le livre constitue donc une sorte de conclusion catastrophique, qui n'aurait pourtant pas lieu d'être dans le strict respect du registre réaliste. L'anticipation d'un désastre futur, anthropogénique, vient ici de manière détournée de la juxtaposition de deux plans temporels du roman, le présent et la préhistoire, ce dernier plan étant situé à la fin du texte alors que du point de vue de la diachronie il s'agirait de sa prémisse.

Le lien entre les échelles de l'humain et du non humain ne s'observe pas seulement grâce à des outils relatifs à la gestion du temps narratif, mais également à travers une série d'images qui connectent les territoires, les phénomènes géologiques et l'intériorité des individus. Il s'agit du deuxième lien spécifiquement littéraire entre des échelles autrement sans commune mesure. On peut remarquer ce type de procédé lorsque Margaret essaie d'expliquer le choix de son objet d'étude, le Doggerland, en le comparant à l'image qu'elle se fait de sa propre vie intime :

En mon for intérieur, je sens bien que ça ne marche pas. C'est une tache blanche terriblement résistante, tout mon for intérieur en blanc, entouré d'une bordure, d'une périphérie consistante, mais pas plus. Comme une carte d'Afrique d'avant les grandes expéditions terrestres, étonnamment fidèle dans ses contours, délimitée avec précision par le tracé des côtes, l'arrière-pays immédiat, mais rien au-delà. Un espace vide. Circonscriit, mais vierge d'exploration.

La voix qui narre explique que Margaret était allée chercher

à l'extérieur d'elle-même la même topographie. Une organisation comparable, avec un contenant bien délimité et un contenu à remplir, sur lequel, dans le cadre officiel et détaillé d'un programme de recherche, il y a moyen de travailler, d'explorer la part d'inconnu. À la fin de ses études, quand le Doggerland passe à sa portée, elle s'en saisit. Sans mesurer dans le détail pourquoi un tel sujet l'intéresse, sans savoir qu'elle va y consacrer sa vie professionnelle.²⁰

On voit dans ce passage comment, dans la description de l'intériorité du personnage, une comparaison scientifique est employée pour définir un phénomène humain ; les démarches de recherche intérieure et de recherche scientifique sur un élément non-humain convergent en une image permettant

20. Élisabeth Filhol, *Doggerland*, op. cit., p. 275-276.

la transition entre les deux domaines par le langage figuré²¹. Marco Caracciolo a fait remarquer, dans un article récent²², comment ce type de procédé était notamment utilisé dans la fiction environnementale, soulignant qu'il procédait souvent dans les deux sens : une comparaison scientifique permet de définir un sentiment ou une activité humaine, et inversement, ce qui contribue à rapprocher des échelles de grandeur différentes. Le cas de *Doggerland* semble confirmer cette analyse, et nous pouvons faire référence à la description de la formation du rift de la Mer du Nord, processus géologique extrêmement complexe, imaginé par Marc comme s'il avait été déterminé par un coup de couteau, par l'activité d'un chirurgien :

Un peu à la manière de la dorsale médio-atlantique, mais en plus petit, et le terrain n'est pas à vif, ce n'est pas un épanchement permanent du magma, plutôt un coup de lame dans le gras des sédiments du Permien, du sud vers le nord de la zone, du nombril vers le sternum. Parce que la tension est trop grande, sous l'action des forces tectoniques qui font se disloquer la Pangée, parce que ça tire sur les tissus du bassin de la mer du Nord spécialement à l'endroit où la suture s'était faite, un jour, entre deux continents, devenu sa zone de faiblesse. Un coup de lame comme un geste technique, sur mille kilomètres de bas en haut, par manque d'élasticité et pour éviter la déchirure, mais la lame est mal aiguisée, et l'entaille n'est pas rectiligne, plutôt le geste raté d'un chirurgien qu'une entaille belle et propre, avec une ramification sous les Shetland en forme de Y²³.

Ici, l'association d'un phénomène géologique au domaine de l'humain est indissociable de l'intégration du lexique scientifique, qui permet d'éviter une subjectivisation excessive dans la représentation des événements telluriques. On notera qu'une locution telle que « le gras des sédiments du Permien » juxtapose sans solution de continuité le comparant et le comparé, en intégrant le lexique technique qui décrit ce dernier. Par ailleurs, il n'est pas anodin que le rapprochement soit réalisé entre le corps humain soumis à une opération chirurgicale et les plaques tectoniques : la commune matérialité des deux éléments permet de rendre compréhensible le saut d'échelle, favorisant un sentiment de connexion entre l'humain et le non humain, dans une appartenance écologique partagée. À partir de connaissances scientifiques, mais au travers

21. Élisabeth Filhol écrit à cet égard : « Dans ce roman, quand je parle de structure, de cliques, de strates, de remaniements, j'utilise ces termes au premier degré, puisque je décris des phénomènes géologiques, mais c'est aussi une porte d'entrée qui me permet d'accéder à l'intériorité des personnages, de creuser leur état mental » (« Elisabeth Filhol : "Ce qu'il y a d'unique dans le moment historique que nous vivons", *art. cit.*).

22. Marco Caracciolo, « Form, Science, and Narrative in the Anthropocene », *Narrative*, vol. 27, n° 3 (2019), p. 270-289.

23. Élisabeth Filhol, *Doggerland*, *op. cit.*, p. 145-146.

d'instruments spécifiquement littéraires, une prise de conscience du télescope des échelles peut advenir.

Imagination scientifique et imagination littéraire

Dans *Doggerland*, la faculté de l'imagination, entendue comme l'intuition visuelle d'un objet absent, constitue un lien décisif entre science et fiction, permettant de fournir un éclairage sur le rôle que la littérature peut jouer dans la définition d'une conscience environnementale.

La science est représentée en effet dans le roman comme une activité capable d'atteindre, à partir de données partielles, une totalité, une synthèse qui n'est pas seulement la somme de ces données, mais qui suscite une vision plus large, prenant son origine dans un saut intellectuel relevant de l'intuition.

Un long passage du roman reprend une vision de Marc, qui considère l'histoire du rift de la mer du Nord et la façon dont l'action humaine est en train de le fragiliser de manière dangereuse. Filhol décrit longuement, dans ce passage, le processus psychologique menant à l'intuition scientifique, qui renvoie notamment aux caractéristiques de l'imagination comme force de synthèse baudelairienne, créatrice de *nouveau*²⁴. Cette intuition, aux connotations presque mystiques de révélation, réunit l'ampleur et la diachronie en une seule vision imagée, ouvrant ainsi l'accès à une nouvelle connaissance :

Au moment où l'idée jaillit, elle entraîne avec elle un flot d'images qui la synthétisent, la résument, la déterminent, en fixent les contours et l'enrichissent, qui en disent par un effet cinématographique, à la fois de télescope et de révélation au montage, plus long qu'un long discours. Il ne savait pas qu'il cherchait. Et a fortiori, ce qu'il cherchait. Tout lui parvient en même temps, la conscience du processus et la vision du résultat [...]. Le rift de la mer du Nord s'ouvre sous ses yeux. La vallée du rift s'étire plus ou moins large et profonde, aux escarpements irréguliers. Il la voit à différents stades de son histoire, taillée dans un plateau rouge désertique, une série de décrochements, de gradins, jusqu'à la dépression centrale, vide, suffocante, traversée d'épisodes de pluie violents, capable de drainer ces jours-là d'énormes quantités de gravier et de sable qui feront les grès rouges du Trias. Plus tard le rift en vallée luxuriante, et au milieu coule un fleuve puissant, et un delta s'ouvre en éventail entre les Shetland et la Norvège. Ou bien la configuration la plus fréquente, le rift en vallée sous-marine [...]. Il regarde ces plans fixes qui s'enchaînent, qui enjambent les millions d'années par paquets de dix, des strates affaissées en terrasses, des blocs qui se décrochent le long des failles, et parfois un sommet émerge, puis un autre, constituant un chapelet d'îles, tandis

24 « Que dit-on [...] d'un savant sans imagination ? Qu'il a appris tout ce qui, ayant été enseigné, pouvait être appris, mais qu'il ne trouvera pas les lois non encore devinées » (Charles Baudelaire, *Salon de 1859, Critique d'art, suivi de Critique Musicale*, édition établie par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1976, p. 281).

que sous la surface, un gigantesque canyon sous-marin attire et piège les sédiments charriés par les courants²⁵.

On remarquera l'insistance d'Élisabeth Filhol sur les verbes de vision dans ce passage, sur l'intensité d'une expérience quasi-sensorielle (« sous ses yeux » ; « il regarde »), mais qui en fait ne se déroule qu'en imagination, permettant d'agréger les données scientifiques accumulées pendant des années de manière analytique et de leur donner un sens nouveau. Il s'agit d'un véritable « Eurêka » de l'imagination scientifique, phénomène sur lequel des épistémologues contemporains tels qu'Étienne Klein continuent de s'interroger²⁶. Le fondement de l'intuition du personnage est la capacité à saisir, à la fois synchroniquement et diachroniquement, un système complexe. La question des échelles de temps apparaît encore une fois centrale et permet de comprendre comment l'Anthropocène constitue une époque nouvelle, définie par un impact anthropique décisif, tout en s'insérant dans une histoire beaucoup plus longue et au cours de laquelle l'action humaine interagit avec d'autres forces extrêmement puissantes :

Il y a les forces à long terme d'extension, qui datent du Trias et du Jurassique, et qui se poursuivent. Des forces de compression, par rebond isostatique, qui se reproduisent après chaque déglaciation, quinze mille ans pour la dernière. Et des déséquilibres provoqués par l'Homme, depuis qu'a démarré l'extraction intensive d'hydrocarbures en mer du Nord, il y a quarante ans. Trois échelles de temps, pour trois causes de sismicité différentes²⁷.

On voit bien comment l'intuition imaginative de Marc n'implique pas un langage vague ou simplement associatif. Au contraire, on apprécie encore une fois l'intégration dans le texte littéraire d'une terminologie scientifique précise : Marc fait en effet totalement confiance aux instruments de la science pour trouver les réponses qu'il cherche, pour comprendre et prévoir un phénomène physique qu'il se sent en mesure de décrire dans sa complexité.

Le cas de Margaret est en partie différent, car elle se trouve face à une aporie épistémologique : c'est en effet la civilisation perdue du Doggerland qu'elle tâche de reconstituer. Il s'agit d'étudier les conditions de vie d'un endroit qui n'existe plus, disparu de la surface de la terre : il faut donc réaliser une opération intellectuelle présentant une dimension imaginaire que la science peut autoriser jusqu'à une certaine limite, en se plaçant sur un territoire mitoyen entre la fiction et la réalité. Élisabeth Filhol thématise cette incertitude dans

25. Élisabeth Filhol, *Doggerland*, op. cit., p. 145-146.

26. Voir Étienne Klein, « D'où viennent les idées (scientifiques) ? » dans Riccardo Barontini et Julien Lamy (éd.), *L'Histoire du concept d'imagination en France (de 1918 à nos jours)*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 155-170.

27. Élisabeth Filhol, *Doggerland*, op. cit., p. 149.

une conversation entre Margaret et son fils, qui joue sur l'ambiguïté de la distinction entre le certain et l'incertain, entre le réel et le fictif, par le biais de la distanciation se réalisant par l'adoption du regard d'un enfant :

Même s'il m'a fallu du temps. – Il réfléchit. – [sic] Pour comprendre où on était, ce qu'on faisait là. Si c'était un pays réel ou un pays imaginaire. Quand j'étais petit, tu me le racontais, comme font d'autres parents qui improvisent des histoires, toi tu me disais, je n'ai pas d'imagination, je n'invente rien [...]. J'ai parfois du mal à faire la part des choses. Entre ce qui relève de la fiction ou de la réalité. Cela tient au pont jeté entre l'enfance et l'âge adulte quand on en parle. À tout ce qui est réactivé à ce moment-là. – Le Doggerland n'est pas une fiction. – Je sais. C'est un bout de réel que tu reconstruis²⁸.

Dans ce passage, on peut remarquer que l'attitude de Margaret montre sa volonté de garder le contact avec l'objectivité de la démarche scientifique. Cependant, elle exprime la frustration que cette attitude implique, l'impossibilité de se rapprocher suffisamment de l'objet de son étude, de comprendre véritablement la civilisation qui habitait ces endroits :

Ces hommes, tu seras bientôt chez eux comme chez toi. Ils sont semblables à nous. Mais on a beau avoir le même cerveau, occuper la même planète, quelque chose fait obstacle ; la terre qui les porte, tu la fréquentes, tu t'en imprègnes, tu en as une connaissance approfondie, mais elle ne dit pas tout, tu ne sauras jamais dans quel monde ils habitent²⁹.

Nous assistons ici à l'affirmation selon laquelle il est impossible de revivre et de faire revivre une expérience du monde au moyen d'un travail strictement objectif, tel que celui que Margaret met en œuvre : il est nécessaire de convoquer une autre forme d'imagination qui, tout en partant des données scientifiques, se déploie dans un récit fictionnel, comparable à celui qu'elle faisait à son fils quand il était enfant.

C'est ici que l'autrice peut prendre la relève de Margaret en mettant en jeu les ressources de l'imagination littéraire : en effet le livre s'appelle lui-même *Doggerland* et le sujet du roman recoupe celui des études de sa protagoniste. L'épilogue, le « récit préhistorique », représente alors en quelque sorte la réponse de la littérature aux limites épistémologiques du travail scientifique telles qu'elles sont présentées par Margaret.

Nous avons déjà souligné le fait que le livre se refermait comme il s'était ouvert, par la description d'un événement naturel extrêmement violent (la tempête Xaver, le tsunami qui submerge le Doggerland). Le point de vue est cependant radicalement différent : tandis que ce sont les scientifiques qui observent la tempête, deux individus voient leur vie menacée par le tsunami,

28. *Ibid.*, p. 59.

29. *Ibid.*, p. 61.

qui les engloutit finalement. La description de l'événement n'est pas médiée à travers des données scientifiques, mais elle est subjective et caractérisée par un rythme saccadé, paratactique et anaphorique, qui mime la terreur panique éprouvée par les personnages :

Elle aperçoit l'îlot. Comme si le mouvement de la marée montante, brutalement, s'était inversé. Elle distingue avec précision les contours de l'îlot qui un moment plus tôt était immergé. Devant eux, la mer se retire. Elle se rétracte, non pas insensiblement, mais à vue d'œil. Ils observent, incrédules, ce qui fait effraction, qui est sans précédent dans leur histoire, dont ils n'ont jamais eu de témoignage direct, et que pourtant ils connaissent, reconnaissent, le phénomène tel qu'il est décrit et leur est parvenu, tout droit descendu du Grand Récit de leurs origines [...] elle voudrait y croire, que leur campement est suffisamment éloigné du rivage, elle sait que la Vague court sur les eaux, court sur le lit des fleuves, plus rapide qu'un vol de migrateurs, qu'il n'y a que la terre ferme pour l'arrêter, qu'elle va se frayer un chemin et dévaster les berges sur son passage, jusqu'aux rives du Grand Lac, qu'elle aura perdu de sa force au moment de l'atteindre, mais pas suffisamment pour ne pas noyer ceux qui campent là et n'ont pas su lire les signes, elle-même n'a pas su le faire³⁰.

Nous assistons ainsi à l'adoption d'une focalisation interne sur la catastrophe, qui devient un sujet d'expérience individuelle et dont les effets et les signes peuvent désormais se voir à l'œil nu (comme cela est montré par l'insistance sur le champ lexical de la vision, « apercevoir », « distinguer », « observer »), mais seulement lorsqu'il est trop tard pour en rattrapper. La référence aux signes prémonitoires que la protagoniste n'a pas su voir permet de lire cette narration dans le miroir du présent, dans sa relation avec la narration qui a lieu dans l'Anthropocène. Les signes d'une catastrophe environnementale compromettant le futur de la vie humaine sur Terre auront été présents, mais n'auront pas suffisamment été pris en compte. De cette manière, l'emploi de la fiction littéraire permet d'atteindre deux objectifs inaccessibles à la science seule : d'une part imaginer l'expérience des habitants du Doggerland et rendre visible par la fiction ce monde perdu ; d'autre part, concrétiser par une évocation symbolique, un court-circuit temporel, la catastrophe qui pourrait, selon Margaret, faire comprendre aux êtres humains les effets de l'exploitation excessive des ressources de la planète.

Doggerland met donc en évidence la porosité entre objectivité scientifique et fiction romanesque ainsi que la fécondité du dialogue entre les deux, dans une perspective écologique. Si la science, tout en continuant d'adhérer au protocole expérimental, se sert de l'intuition imaginative au cours du processus de la découverte, elle peut également se confronter aux instruments spéculatifs de la fiction, là où elle s'engage à établir un nouveau rapport, plus étroit, avec la

30. *Ibid.*, p. 340 et 343.

représentation du réel. D'autre part, la littérature peut se nourrir des données scientifiques, les vulgariser et les intégrer de manière à faire du roman et des récits des dispositifs capables de rendre compte, de manière plus précise, du réel.

Avec *Doggerland*, Élisabeth Filhol parvient donc à mettre en regard l'écologie politique et l'écologie scientifique tout en fournissant des indications précieuses sur la contribution spécifique que la littérature peut fournir à la démarche écologique contemporaine.

Nous avons vu en effet que le système des personnages du roman permet de confronter les différentes positions que les scientifiques adoptent face à la gestion des ressources énergétiques, au système économique capitaliste et au risque écologique qu'il engendre. En outre, en se servant d'outils tels que la gestion du temps narratif et la métaphore, Filhol montre l'interaction complexe qui existe, dans l'écosystème global, entre forces humaines et non humaines : la structure de *Doggerland* se fonde sur un tissu de différentes échelles temporelles et spatiales mises en relation avec des phénomènes géologiques, climatiques et anthropiques et qui en montrent l'imbrication.

Enfin, par un discours sur les limites épistémologiques et les interactions possibles des imaginations scientifique et littéraire, Filhol établit un dialogue entre littérature et science, primordial dans la définition et le développement du roman écologique contemporain, auquel, avec *Doggerland*, elle apporte une contribution significative.

Références

- BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'Espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1992 [1957].
- BASS, Rick, *Where the Sea Used to Be*, Boston, Houghton Mifflin, 1999 ; [*Là où se trouvait la mer*, traduit de l'anglais par Anne Wicke, Paris, 10/18, 2001].
- BAUDELAIRE, Charles, *Salon de 1859, Critique d'art, suivi de Critique Musicale*, édition établie par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1976.
- BECK, Ulrich, *La Société du risque. Sur la voie d'une autre modernité* [*Risiko Gesellschaft – Auf dem Weg in eine andere Moderne*], traduit de l'allemand par Laure Bernardi, Paris, Aubier, 2001 [1986].
- BRUGIDOU, Jérémie, *Ici, la Béringie*, Paris, Éditions de l'Ogre, 2021.
- BUELL, Lawrence, *Writing for an Endangered World: Literature, Culture, and Environment in the U.S. and Beyond*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 2003.
- CARACCILO, Marco, « Form, Science, and Narrative in the Anthropocene », *Narrative*, vol. 27, n° 3 (2019), p. 270-289.
- CAVALLIN, Jean-Christophe, *Valet noir. Vers une écologie du récit*, Paris, José Corti, 2021.
- CLARK, Timothy, « Scale », dans Cohen TOM (éd.), *Telemorphosis: Theory in the Era of Climate Change*, vol. 1, Open Humanities Press, Londres, 2012, p. 148-166.
- DEVILLE, Patrick, *Peste & choléra*, Paris, Éditions du Seuil, 2012.

- DUCROZET, Pierre, *Le Grand Vertige*, Arles, Actes Sud, 2020.
- FILHOL, Élisabeth et MARCANDIER, Christine, « Elisabeth Filhol : “Ce qu’il y a d’unique dans le moment historique que nous vivons, seuls les artistes peuvent le dire” (*Doggerland*) » [en ligne], *Diakritik*, 25 février 2019 [<https://diakritik.com/2019/02/25/elisabeth-filhol-ce-qu'il-y-a-d-unique-dans-le-moment-historique-que-nous-vivons-seuls-les-artistes-peuvent-le-dire-doggerland/>].
- FILHOL, Élisabeth, *Doggerland*, Paris, P.O.L., 2019.
- , *Bois II*, Paris, P.O.L., 2014.
- , *La Centrale*, Paris, P.O.L., 2010.
- FRIoux, Dalibor, *Brut*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 2011.
- GAINES, Susan, *Carbon Dreams*, Berkeley, Creative arts book Co., 2001.
- GARCIA, Tristan, *Mémoires de la jungle*, Paris, Gallimard, 2010.
- GHOSH, Amitav, *The Hungry Tide*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2005 ; [*Le Pays des marées*, traduit de l’anglais par Christiane Besse, Paris, Robert Laffont (Robert Laffont), 2006].
- HEISE, Ursula K., *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*, New York, Oxford University Press, 2010.
- KLEIN, Étienne, « D’où viennent les idées (scientifiques)? » dans Riccardo BARONTINI et Julien LAMY (éd.), *L’Histoire du concept d’imagination en France (de 1918 à nos jours)*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 155-170.
- LATOUR, Bruno, *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*, Paris, La Découverte, 1999.
- MORTON, Timothy, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013 [*Hyperobjets: philosophie et écologie après la fin du monde*, traduit de l’anglais par Laurent Bury, Saint-Étienne Faucogney-et-la-Mer, EPCC Cité du design, École supérieure d’art et design It éditions, 2018].
- N’SONDÉ, Wilfried, *Femme du ciel et des tempêtes*, Arles, Actes Sud, 2021.
- REVERDY, Thomas B., *Climax*, Paris, Flammarion, 2021.
- ROMESTAING, Alain, Anne SIMON et Pierre SCHOENTJES (éd.), dossier « Écopoétiques » [en ligne], *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 11 (2015) [<http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org>].
- SCHOENTJES, Pierre, *Littérature et écologie. Le mur des abeilles*, Paris, José Corti, 2020.
- , *Ce qui a lieu : essai d’écopoétique*, Marseille, Éditions Wildproject, 2015.
- SMITH, Ben, *Doggerland*, Londres, 4th Estate, 2020.
- TSING, Anna Lowenhaupt, *Le Champignon de la fin du monde : sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme* [*The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*], traduit de l’anglais par Philippe Pignarre, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond – La Découverte, 2017 [2015].



Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

Riccardo Barontini

Université de Gand

Diplômé de l'École normale supérieure (ENS) Ulm et docteur en littérature française de l'université Paris-Sorbonne, Riccardo Barontini est actuellement chercheur postdoctoral à l'université de Gand, où il coordonne le groupe de recherche « Littérature, Nature et Écologie ». Il est également le co-créateur et le responsable du site *Literature.green*. Il est l'auteur de la monographie *L'Imagination littéraire. Le modèle romantique au défi des sciences humaines (1924-1948)* (Paris, Classiques Garnier, 2020).

Olivier Bara

Université Lyon 2

Olivier Bara est professeur de Littérature française du XIX^e siècle et d'Arts de la scène à l'Université Lyon 2 ainsi que directeur adjoint de l'Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités (UMR 5317). Ses travaux, relevant de la poétique historique des formes et de la sociocritique, concernent le théâtre et l'opéra au XIX^e siècle, ainsi que les liens entre littérature romantique, spectacle et discours social.

Marianne Bouchardon

Sorbonne Université

Marianne Bouchardon, professeur de littérature à la Sorbonne, est spécialiste de l'histoire et de la théorie du théâtre du second XIX^e siècle au XXI^e siècle. Ses recherches portent notamment sur la poétique du drame moderne et contemporain, l'histoire de la mise en scène et la critique dramatique. Outre diverses éditions de textes (Henry Becque, Émile Zola, Villiers de l'Isle-Adam), elle a récemment publié chez Eurédit un essai intitulé *Une Histoire d'œil. La critique dramatique face à la mise en scène (1870-1914)* et mis en ligne sur le site Dezède, un répertoire des critiques dramatiques dans la presse et les revues. Mais elle s'intéresse aussi, plus généralement, aux rapports entre création et critique, qu'interrogent deux ouvrages collectifs qu'elle a co-dirigés : *L'Ombre dans l'œuvre. La critique dans l'œuvre littéraire* (Classiques Garnier, 2015) et *L'Œuvre inclassable* (Publications numériques du CÉRÉDI, 2016).

Amélie Calderone

CNRS-IHRIM, Lyon 2

Amélie Calderone, agrégée et docteure ès Lettres, est chercheuse au CNRS, à Lyon, au sein de l'UMR 5317-IHRIM. Elle travaille sur le théâtre romantique, les rapports entre presse et littérature à cette même époque, et sur les journaux éducatifs pour la jeunesse au XIX^e siècle. Sa thèse, dirigée par Olivier Bara et soutenue en 2015, *Entre scène et livre, formes dramatiques publiées dans la presse à l'époque romantique*, est en cours d'édition aux Presses universitaires de Lyon, et elle collabore à l'édition critique des œuvres complètes de George Sand aux éditions Champion, sous la direction de Béatrice Didier.

Barbara T. Cooper

Université de New Hampshire

Barbara T. Cooper, professeure émérite de français à l'Université du New Hampshire, est spécialiste du théâtre du XIX^e siècle et vient de rééditer *Mathilde* de Félix Pyat et Eugène Sue ainsi que sa parodie écrite par Gabriel Lurieu et Michel Masson (Paris, L'Harmattan, 2021). Elle a aussi publié « Le costume de théâtre comme signe moral, social et esthétique dans *Newgate ou les Voleurs de Londres* » dans Alain Montadon (dir.), *Sociopoétique du textile*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 361-375.

Nathalie Coutelet

Université Paris 8

Nathalie Coutelet, maîtresse de conférences habilitée à diriger des recherches (MCF HDR) à l'Université Paris 8, mène des recherches sur les formes mineures du spectacle, fin XIX^e-début XX^e siècle, en particulier le cirque, le music-hall et le café-concert. Elle a notamment publié *Étranges artistes sur la scène des Folies-Bergère* (Presses universitaires de Vincennes, 2015) et *Un Théâtre à côté : la Grimace* (Éditions Otrante, 2020).

Agnès Curel

Université Jean Moulin

Agnès Curel, docteure en Études théâtrales et agrégée de Lettres modernes, est maîtresse de conférences en Littérature et théâtre à l'Université Jean Moulin (Lyon 3, MARGE). Ses recherches sont à la croisée des études littéraires et théâtrales, de l'histoire culturelle et des *sound studies*. Elle a notamment écrit plusieurs articles sur les spectacles forains, sur les exhibitions de phénomènes de foire et sur les bonimenteurs de foire et de cabaret.

Marjolaine Forest

Université Lumière Lyon 2, IHRIM - UMR 5317

Marjolaine Forest est docteur ès Lettres et Arts et chercheuse associée à l'Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités (UMR 5317). Ses travaux concernent le théâtre et l'opéra romantiques, l'histoire des mentalités et des sensibilités dans la littérature du XIX^e siècle ainsi que les représentations sociocritiques de l'intime.

Dorsaf Keraani

Université Tunis El Manar

Dorsaf Keraani est titulaire d'une thèse de doctorat en littérature comparée. Ses recherches ont principalement pour objet l'étude de l'imaginaire littéraire et de la dynamique des représentations littéraires contemporaines. Elle s'intéresse à l'articulation entre Histoire, mémoire et écriture littéraire, ainsi qu'aux études intermédiales et culturelles. Elle a à son actif plusieurs articles portant sur les littératures française et francophone, notamment celles du Maghreb, des Antilles et de l'Afrique.

Ignacio Ramos-Gay

Université de Valence

Ignacio Ramos-Gay est professeur de littérature française à l'Université de Valence, en Espagne. Spécialiste du théâtre français et anglais du 19^e et du 20^e siècles, sa recherche porte sur la figure de l'animal au théâtre. Outre les articles parus dans des revues spécialisées (*French Studies*, *Theatre Research International*, *Revue d'Histoire du Théâtre*, *Romantisme*, *Studies in Theatre & Performance*, *Men & Masculinities*, *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, *Revue de Littérature Comparée*, *Revue des Sciences humaines*, *Littératures*, *Studi Francesi*, *Journal of Postcolonial Writing*, *Nineteenth-Century Prose*), il a récemment dirigé le volume *La ménagerie théâtrale: écrire, incarner, mettre en scène l'animal vivant en France* (Paris, Classiques Garnier, 2023).

Virginie Yvernault

Sorbonne Université

Maîtresse de conférences en littérature française à Sorbonne Université, Virginie Yvernault a consacré un ouvrage à Beaumarchais, paru chez Hermann en 2020: *Figaromania. Beaumarchais tricolore, de monarchies en républiques (XVIII^e-XIX^e siècle)*. Elle a également travaillé comme post-doctorante sur le projet des Registres de la Comédie-Française (RCF19), dirigé par Florence Naugrette.



Résumé / Abstract

■ Marjolaine Forest

Présentation

Introduction

Mots-clés : spectacles, dix-neuvième siècle, publics, auteurs, spectateurs, rencontres

Keywords : *shows, nineteenth century, audiences, authors, spectators, encounters*

■ Olivier Bara

Traverser le « quatrième mur ». Bocage, citoyen comédien

Breaking the "Fourth Wall." Bocage, Citizen Actor

Résumé

Figure majeure du théâtre romantique français, l'acteur Bocage incarne la conception romantique de l'artiste, doté d'une vocation morale ou sociale régénératrice. Il illustre à sa manière une pratique politique des relations entre scène et salle au cours de la représentation théâtrale. Il traverse parfois le « quatrième mur » par le dialogue noué avec le public, plus souvent par l'art de suggérer de possibles applications politiques de la fiction jouée au monde contemporain. Franchir le « quatrième mur » n'est toutefois pas sans risque pour le comédien à une époque de surveillance policière des théâtres.

Mots-clés : acteur, Bocage, censure, politique, pouvoir, romantisme

Abstract

A major figure in French Romantic theater, the actor Bocage embodies the Romantic conception of the artist, endowed with a regenerative moral or social vocation. He illustrates in his own way a political practice of the relationships between stage and audience during the theatrical performance. He sometimes breaks the "fourth wall" by establishing a dialogue with the public, more often through the art of suggesting possible political applications of the fiction played to the contemporary world. Breaking the "fourth wall" is not, however, without risk for the actor in an era of police surveillance of theaters.

Keywords : *actor, Bocage, censorship, politics, power, romanticism*

■ Riccardo Barontini

Du Mésolithique à l'Anthropocène. La fiction environnementale à l'épreuve de l'imagination scientifique dans *Doggerland* d'Élisabeth Filhol

From the Mesolithic to the Anthropocene. Environmental Fiction Put to the Test of the Scientific Imagination in Doggerland by Elisabeth Filhol

Résumé

Dans le roman *Doggerland* (2019), Élisabeth Filhol met en scène des scientifiques travaillant sur un territoire submergé dans la Mer du Nord. Elle narrativise ainsi des connaissances scientifiques et les met en relation avec un discours politique, tout en questionnant le rôle épistémologique de la littérature. Le présent article analyse cette articulation complexe, en montrant, par les outils de l'écopoétique, la spécificité des moyens littéraires employés pour fournir un angle visuel inédit sur la crise environnementale. Il explore également les liens de complémentarité entre littérature et science à travers une enquête sur l'imagination, mettant en évidence la porosité entre objectivité scientifique et fiction romanesque.

Mots-clés : écopoétique, roman environnemental, littérature et science, risque écologique, Filhol, échelle, Doggerland

Abstract

In the novel *Doggerland* (2019), Elisabeth Filhol stages scientists working on a flooded territory in the North Sea. She thus narrativizes scientific knowledge and connects it to a political discourse, while questioning the epistemological role of literature. This article analyzes this complex articulation, showing, through the tools of ecopoetics, the specificity of the literary means employed to provide a novel visual angle on the environmental crisis. It also explores the complementarity links between literature and science through an investigation of imagination, highlighting the porosity between scientific objectivity and novelistic fiction.

Keywords : ecopoetics, environmental novel, literature and science, ecological risk, Filhol, scale, Doggerland

■ Marianne Bouchardon

Les comédies de mœurs d'Alexandre Dumas fils et d'Émile Augier sont-elles des « drames absolus » ?

Are Alexandre Dumas fils and Émile Augier's Comedies of Manners "Absolute Dramas"?

Résumé

Réputé défendre et illustrer le modèle du « drame », au sens où l'entend Peter Szondi, le théâtre bourgeois de Dumas fils et Augier enfreint pourtant l'un de ses traits définitifs : le respect du « quatrième mur » qui seul garantit le caractère « absolu » de la fiction dramatique, c'est-à-dire sa clôture et son autonomie. Fondé sur la citation et la variation de pièces du répertoire, il s'affiche comme théâtre. En outre, le personnage

raisonneur ou spirituel, porteur d'un point de vue sur l'action, médiatise la relation entre la scène et la salle à la manière d'une figure «épico-dramatique». Enfin, le dialogue laisse régulièrement la place à des modalités d'énonciation frontale (chansons, apartés, mots).

Mots-clés : quatrième mur, frontière, drame, comédie de mœurs, Émile Augier, Alexandre Dumas fils.

Abstract

The bourgeois theater of Dumas fils and Augier, known to defend and illustrate the model of “drama” in the sense of Peter Szondi, nevertheless violates one of its defining traits—respecting the “fourth wall”—which alone guarantees the “absolute” nature of dramatic fiction, that is to say its closure and its autonomy. Based on the citation and on the variation of classical plays, it appears as theater. In addition, characters assuming the role of reasoner, bearing a point of view on the action, mediate the relationship between the stage and the audience in the manner of an “epic-dramatic” figure. Finally, the dialogue regularly gives way to frontal enunciation modalities (songs, asides, words).

Keywords: fourth wall, boundary, drama, comedy of manners, Émile Augier, Alexandre Dumas fils.

■ Amélie Calderone

Franchir la rampe pour franchir les ans. Auguste Vacquerie et l'impasse du Romantisme dans les années 1840

Crossing the Ramp to Cross the Years. Auguste Vacquerie and the Dead End of Romanticism in the 1840s

Résumé

Le jeune dramaturge Auguste Vaquerie aspire à se faire une place parmi les figures littéraires et théâtrales de son temps. À cette fin, il tente de faire preuve d'audace dramaturgique, notamment par la suppression du «quatrième mur», d'abord dans sa pièce *Antigone* (1844) ; mais l'accueil consensuel fait à cette pièce pousse Vaquerie à une seconde tentative avec *Tragaldabas* (1848), cherchant cette fois à provoquer les spectateurs. En définitive, c'est la médiatisation de *Tragaldabas* dans la presse qui servira les ambitions de son auteur.

Mots-clés : crise, innovation, scandale, presse, médiatisation, postérité, Auguste Vacquerie, théâtre

Abstract

*The young playwright Auguste Vaquerie aspired to make a place for himself among the literary and theatrical figures of his time. To this end, he tried to show dramatic audacity, notably by removing the “fourth wall,” first in his play *Antigone* (1844) ; but the consensual reception given to this play pushed Vaquerie to a second attempt with *Tragaldabas* (1848), this time seeking to provoke the audience. In the end, it is the media coverage of *Tragaldabas* in the press that will serve the ambitions of its author.*

Keywords: crisis, innovation, scandal, press, media coverage, posterity, Auguste Vacquerie, theater

■ **Barbara T. Cooper**

Franchir « le quatrième mur » par la parodie : le cas de *Mathilde*, drame de 1842

Breaking the “Fourth Wall” With Parody: The Case of Mathilde, a Drama From 1842

Résumé

Cet article compare la parodie burlesque, *Mathilde*, de Gabriel Lurieu et Michel Masson (Théâtre du Palais-Royal), au drame également intitulé *Mathilde*, de Félix Pyat et Eugène Sue (Théâtre de la Porte-Saint-Martin), afin de montrer les divers moyens par lesquels les parodistes réussissent à faire éclater l’illusion théâtrale qui, normalement, permet à ceux qui sont venus voir une pièce d’adhérer à la fiction créée sur les planches. Ils jouent entre autres la carte de la connivence avec le public, s’appuyant sur des transgressions ludiques par rapport à l’œuvre source pour faire abattre le quatrième mur et ouvrir une brèche au rire persifleur et au jugement critique.

Mots-clés : parodie, Pyat et Sue, Mathilde, Lurieux et Masson

Abstract

This article compares the burlesque parody, Mathilde, by Gabriel Lurieu and Michel Masson (Théâtre du Palais-Royal), to the drama also entitled Mathilde, by Félix Pyat and Eugène Sue (Théâtre de la Porte-Saint-Martin), in order to show the various means by which the parodists succeed in shattering the theatrical illusion that normally allows those who have come to see a play to adhere to the fiction created on stage. Among other things, they play the card of connivance with the audience, relying on playful transgressions from the source work to break the fourth wall and make way for sarcastic laughter and critical judgment.

Keywords: parody, Pyat and Sue, Mathilde, Lurieux and Masson’

■ **Nathalie Coutelet**

L’expérience partagée au café-concert du XIX^e siècle

The Shared Experience of the Nineteenth-Century Café-Concert

Résumé

L’histoire du café-concert est associée au développement industriel de la chanson, mais on a plus rarement étudié les relations très spécifiques qui unissent artistes et spectateurs. La formule mise en place dans ces établissements autorise de grandes libertés pour les interprètes comme pour le public, dont le plaisir provient, en grande partie, des interactions continues. Plus qu’un spectacle, il s’agit d’une expérience vécue et partagée, sans frontière véritable entre scène et salle.

Mots-clés : café-concert, réception, proxémique, relation spectaculaire

Abstract

The history of the café-concert is associated with the industrial development of music, but the very specific relationships between artists and spectators have been studied less often. The model in place in these establishments allows for a great deal of freedom for both performers and the audience, whose pleasure derives, in large part, from the continuous interaction. More than a performance, it is a lived and shared experience, with no real boundary between stage and public.

Keywords: *café-concert, reception, proxemics, performing relationship*

■ **Agnès Curel**

Grande parade et grands frissons. Expériences du spectateur face aux spectacles forains au XIX^e siècle

Great Parade and Great Thrills. Spectator's Experience of Fairground Shows in the XIXth Century

Résumé

L'objectif de cet article est de montrer comment les spectacles de saltimbanques donnés dans la rue et les numéros présentés dans les fêtes foraines relèvent d'une esthétique du spectaculaire, reposant notamment sur une grande interaction entre les artistes et le public. Les forains sont toujours en parade et jouent d'une exhibition constante pour maintenir l'attention de spectateurs par essence bien plus volatiles dans ces théâtres à ciel ouvert. Faire frissonner le spectateur, le faire rêver et attiser sa curiosité sont les principaux ressorts de la dramaturgie foraine.

Mots-clés : Spectateurs, spectacles de rue, spectacles forains, parade, fêtes foraines

Abstract

This article aims to show how the street performances of entertainers and the shows presented in fairs are part of an aesthetic of the spectacular, relying in particular on a great interaction between the artists and the public. The fairground performers are always on parade and play a constant exhibition to maintain the attention of spectators who are essentially more volatile in these open-air theaters. To make the spectator shiver, to make them dream and to arouse their curiosity are the main springs of the fairground dramaturgy.

Keywords: *Spectators, street shows, fairground shows, parade, fairs*

■ **Dorsaf Keraani**

Modalités énonciatives entre monologue intérieur et polyphonie dans *La Lézarde* et *Le Quatrième Siècle* d'Édouard Glissant

Enunciative Modalities Between Inner Monologue and Polyphony in Édouard Glissant's La Lézarde and Le Quatrième Siècle

Résumé

Dans les deux romans d'Édouard Glissant, *La Lézarde* et *Le Quatrième Siècle*, l'instance énonciative est triptyque: elle est monologique, dialogique et polyphonique. La variation des modalités énonciatives est due au discours romanesque historicisé, propre à la littérature antillaise. Pour s'affranchir d'un long silence qui pèse lourdement sur son peuple depuis la diaspora, la Traite et les conquêtes, Glissant a opté pour la médiatisation de la voix par l'écriture. Il s'agit, dans cet article, d'analyser l'énonciation comme exercice verbal et mémoriel/individuel et collectif, afin de faire face à l'amnésie, tout en décortiquant les dispositifs narratifs, actoriels et posturaux sur lesquels reposent la stratégie discursive.

Mots-clés: mémoire collective, silence, énonciation, Histoire, écriture, Édouard Glissant, *La Lézarde*, *Le Quatrième Siècle*.

Abstract

In Édouard Glissant's novels, *La Lézarde* [The Ripening] and *Le Quatrième Siècle* [The Fourth Century], the enunciative instance is triptych: it is monological, dialogic, and polyphonic. The variation of enunciative modalities is due to the historicized novelistic discourse specific to Caribbean literature. To free himself from a long silence that has weighed heavily on his people since the diaspora, the slave trade and the conquests, Glissant opted for the mediation of the voice through writing. This article analyzes enunciation as a verbal and memorial exercise/individual and collective, in order to face amnesia, while dissecting the narrative, actorial, and postural devices on which the discursive strategy rests.

Keywords: collective memory, silence, enunciation, History, writing, Édouard Glissant, *La Lézarde*, *The Ripening*, *Le Quatrième Siècle*, *The Fourth Century*

■ Ignacio Ramos-Gay

« Le singe hors de sa cage » : Mazurier-Jocko au théâtre de la Porte Saint-Martin

« *The Monkey out of its Cage* » : Mazurier-Jocko at the Théâtre de la Porte Saint-Martin

Résumé

Cet article se propose d'analyser l'interprétation de Charles-François Mazurier du primate protagoniste de la pièce *Jocko, ou le singe du Brésil*, de Gabriel Lurieu et Edmond Rochefort (1825), au théâtre de la Porte Saint-Martin de Paris. À partir des chroniques de l'époque, nous entreprendrons l'étude de la transgression du « quatrième mur » que fit l'acteur par le biais de ses acrobaties: ce dernier agissait tel un singe en liberté, bondissant de l'avant-scène aux loges, se promenant à quatre pattes sur le balcon, interagissant directement avec son public, ou dérochant leurs objets personnels. Nous éluciderons donc la transformation sémiotique et symbolique de la salle qu'engendrent ces manœuvres. Devenu une ménagerie improvisée, le théâtre de la Porte Saint-Martin permit aux spectateurs d'entrer en contact avec un animal exotique incarné par un homme, dont le jeu rend compte des discours scientifiques et populaires du premier

tiers du dix-neuvième siècle sur la nature sauvage des quadrumanes, et des tentatives de l'humain pour les maîtriser.

Mots-clés : histoire du théâtre, Charles Mazurier, Jocko, études animales, dramaturgie du singe

Abstract

This article proposes to analyze Charles-François Mazurier's interpretation of the primate protagonist in the play Jocko, ou le singe du Brésil, by Gabriel Lurieu and Edmond Rochefort (1825), created at the Théâtre de la Porte Saint-Martin in Paris. Scrutinizing the chronicles of the time, we will examine the transgression of the "fourth wall" carried out by the actor through his acrobatics—indeed, he was acting like a monkey on the loose, jumping from the front of the stage to the boxes, walking on all fours on the balcony, interacting directly with the audience, or stealing their personal items. We will elucidate the semiotic and symbolic transformation of the room that these maneuvers engender. The Théâtre de la Porte Saint-Martin turned-improvised menagerie allowed the spectators to come into contact with an exotic animal embodied by a man, whose acting accounts for the scientific and popular discourses of the first third of the nineteenth century on the wildness of the Quadrumana, and the efforts of humans to tame them.

Keywords: history of theatre, Charles Mazurier, Jocko, animal studies, monkey dramas

■ **Virginie Yvernault**

Les Comédiens-Français et leurs publics. À propos de quelques usages en vigueur au XIX^e siècle

The Comédie-Française's troupe of actors and their audience. On some customary practices in the 19th century

Résumé

Depuis sa fondation, en 1680, la Maison de Molière vit au rythme de pratiques spécifiques qui se transmettent de génération d'acteurs en génération d'acteurs, et qui pour la plupart tissent un rapport singulier et souvent privilégié entre les Comédiens-Français et leurs publics, si divers soient-ils. Cet article s'attache à étudier les usages en vigueur à la Comédie-Française au XIX^e siècle en mettant en lumière des logiques souvent contraires, celle des administrations et celle des comédiens qui privilégient de plus en plus leurs intérêts particuliers à ceux de l'institution, soumise à des impératifs politiques et économiques pressants. Il s'efforce donc d'interroger la participation du public à travers ces usages qui engagent, de quelque manière que ce soit, des interactions entre la scène et la salle, le « quatrième mur » apparaissant à la fois comme un espace transitionnel de rencontre et d'échange et un lieu symbolique où se cristallisent les tensions les plus vives.

Mots-clés : histoire du théâtre, Comédie-Française, vie théâtrale au XIX^e siècle, quatrième mur, claque, vedettariat, M^{lle} Rachel

Abstract

Since its foundation in 1680, the House of Molière has lived to the rhythm of specific practices that have been passed down from one generation of actors to the next, and which, for the most part, have created a unique and often privileged relationship between the company's troupe of actors and their audience, however diverse. This paper examines the customary practices of the Comédie-Française in the 19th century, highlighting the often contradictory logic of administrators and actors, the latter group increasingly favoring their particular interests over those of the institution, which was subject to pressing political and economic imperatives. This article thus scrutinizes the participation of spectators through these practices which engage, in whatever manner, interactions between the stage and the audience, the "fourth wall" appearing at the same time as a transitional space of encounter and exchange, and a symbolic place where the most acute tensions crystallize.

Keywords: *history of theater, Comédie-Française, theatrical life in the 19th century, fourth wall, claque, stardom, M^{lle} Rachel*

Prochains numéros

(en préparation)

Lyrisme critique

Parution : avril 2023

La littérature et l'existence

Parution : juillet 2023

De Tanger à Samarcande. L'Orient des voyageuses au XIX^e siècle

Parution : octobre 2023

FRANCOFONIA

*Studi e ricerche
sulle letterature di lingua francese*

Revue semestrielle publiée sous l'égide de l'Université de Bologne, fondée en 1981 par LIANO PETRONI

Dirigée par MARIA CHIARA GNOCCHI

Direction et rédaction C. Biondi, G. Brunetti, B. Conconi, M.C. Gnocchi, C. Imbrosio, R. Jalabert, T. Manconi, N. Minerva, P. Oppici, A. Pessini, E. Pessini, J.-F. Plamondon, H. Sheeren, A. Silvestri, V. Sperti, I. Vitali, F. Zanelli Quarantini

DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E CULTURE MODERNE

Via Cartoleria, 5 - 40124 Bologna + TÉL. 051.209.71.22 + FAX 051.26.47.22 + francofonia.rivista@unibo.it + www.lilec.it/francofonia

82

PRINTEMPS / PRIMAVERA 2022

ANNO XLII

L'expression littéraire de la couleur.

Perspectives historiques, configurations poétiques et stylistiques

SOUS LA DIRECTION DE DAVIDE VAGO

DAVIDE VAGO, *Incursions dans la couleur littéraire*

ÉLODIE RIPOLL, *L'analyse des couleurs en littérature peut-elle se passer de théorie ?*

SILVIA BARONI, *Le rouge et le noir chez Balzac.*

La valeur symbolique de la couleur dans La Peau de chagrin.

VALERIA TETTAMANTI, *Usure et dégradation des couleurs chez Zola et Pardo Bazán :
des taches aux marques*

JEAN-MICHEL RIETSCH, *Gustave Roux. Le bleu nouveau des suppliantes*

FABIO SCOTTO, *Yves Bonnefoy : une histoire de rouge*

Comptes rendus / Recensioni

R. CELESTIN, E. DALMOLIN, C. BRUN (dir.), *Writing Terrorism,*

Contemporary French & Francophone Studies, vol. 24 (E. Donati)

B. DESORBAY, *Dany Laferrière. La vie à l'œuvre* (J.-F. Plamondon)

G. SOFO, *Les Éclats de la traduction.*

Langue, réécriture et traduction dans le théâtre d'Aimé Césaire (C. Biondi)

C. DORNIER, *La Monarchie éclairée de l'abbé de Saint-Pierre : une science politique des Modernes* (P. Oppici)

La Tragédie à l'époque d'Henri IV. Troisième série, volume 1 (1589),

éd. M. Mastroianni, P. Martinuzzi, D. Speziari, D. Cecchetti, A. Bettoni (G. Fiore)

Notes de lecture / Schede

2022 - ABONNEMENT ANNUEL (DEUX NUMÉROS)

INSTITUTIONS

L'abonnement réservé aux institutions inclut l'accès à la revue en ligne.

La liste de prix et les services pour les institutions sont disponibles sur la page

<https://en.olschki.it/acquisti/abbonamenti>

INDIVIDUEL

en papier:

Italie: € 65,00 • Étranger € 80,00

en ligne uniquement: € 65,00

COMMENT EFFECTUER LE PAIEMENT

PAR VIREMENT BANCAIRE Monte dei Paschi di Siena, Agenzia 36, Viale Europa, 50126 Firenze

IBAN IT 77 Y 01030 02833 000001545027 - BIC: PASCITM1W31

PAR CARTE DE CRÉDIT en indiquant les 16 chiffres, la date d'échéance et le code CVC indiqué au verso

PAR COURRIER sur notre c.c.p. n° 12.707.501 + PAR CHÈQUE adressé à Casa editrice Leo S. Olschki

CASA EDITRICE

Casella postale 66 + 50123 Firenze
periodici@olschki.it + pressoffice@olschki.it



LEO S. OLSCHKI

P.O. Box 66 + 50123 Firenze Italy
orders@olschki.it + www.olschki.it

TEL. (+39) 055.65.30.684

FAX (+39) 055.65.30.214

Vient de paraître
Dalhousie French Studies

revue d'études littéraires du Canada atlantique

Articles

Mamadou Moustapha Ly on Edouard Glissant
Benjamin Hiramatsu Ireland on Ananda Devi
Michèle Bokobza Kahan on Women Emigré Authors
Lars Strahler-Pohl on Franz Kafka and Albert Camus
Annetta Riley sur Pascale Petit
Hope Christiansen on Leïla Slimani and Gustave Flaubert
Sudarsan Rangarajan on Claire de Duras and Ousmane Sembène
Diana Koloini on Molière
Rebecca Josephy sur Marguerite Duras

Reviews

In Memoriam: Jean Wilson, Michel Deguy

Dossier Hommage à Marie-Claire Blais

Volume One Hundred and Twenty

Winter 2022

Dalhousie French Studies
Département d'études françaises
Université Dalhousie
Halifax, Nouvelle-Écosse B3H 4P9, Canada
Rédacteur en chef : Christopher Elson

<https://www.dal.ca/dfsjournal>

Pour toute correspondance : dfs.editor@dal.ca.

Édition web : <https://ojs.library.dal.ca/dfs/>

Abonnement : 25 \$ CDN/US par numéro ; 50 \$ CDN/US par année papier
seulement ; 70 \$ CDN/US par année papier + web ; 40 \$ CDN/US par
année web seulement.

REVUES CULTURELLES QUÉBÉCOISES

ARTS VISUELS
CINÉMA
CRÉATION LITTÉRAIRE
CULTURE ET SOCIÉTÉ
HISTOIRE ET PATRIMOINE
LITTÉRATURE
THÉÂTRE ET MUSIQUE
THÉORIES ET ANALYSES



Graphisme et illustration: Anne-Julie Ducharme

sodep
revues culturelles
québécoises

SODEP.QC.CA

