LITTERATURE ET NATION

THÉÂTRE À SUCCÈS vers 1900



Publication de l'Université François-Rabelais - TOURS -

N° 6 de la deuxième série - juin 1991 45 F

LITTÉRATURE ET NATION

Revue d'histoire des représentations littéraires et artistiques

Publie par le groupe de recherche interuniversitaire
"Littérature et nation"
sous la direction de Jean Marie Goulemot
avec le concours du Conseil Scientifique de l'Université de Tours

Comité de rédaction

Jacques Body, Pierre Citti, Jean Marie Goulemot, Maurice Penaud, Jean-Louis Backès

Secrétariat de réduction

Christiane Citti

Toute correspondance est à adresser à :
Pierre Citti, "Littérature et Nation", Faculté des Lettres, 3 rue des
Tanneurs, 37 000 Tours.

Le prix du numé:	ro en 1990	35 1	F
L'abonnement à c	juatre numé	ros100	F
et 80 F	pour les étu	diants	

En 1991:

ISSN 1146-2698

Les chèques doivent être libellés à l'ordre de : M. L'Agent comptable de l'Université de Tours et adressés à "Littérature et Nation", Faculté des Lettres, 3, rue des Tanneurs, 37 000 Tours.

LITTÉRATURE ET NATION

juillet 1991 n°6 de la 2e série

THÉÂTRE À SUCCÈS VERS 1900 II. — ÉTUDES COMPARATISTES ET CRITIQUES

Sommaire

Roger BAUER — Auteurs français à la mode sur les théâtres viennois
Jean MOTTET — L'émergence du visuel dans le vaudeville américain, ou les premiers avatars du cinéma à la fin du XIXe siècle15
Geneviève COMÈS — Le théâtre à succès à travers La Revue blanche29
Colette HÉLARD-COSNIER — Jean Lorrain, critique théâtral dans Poussières de Paris
Sophie LUCET — Les pourfendeurs du succès : échos "symbolistes"
Sylvie JOUANNY — Les représentations du succès dans les mémoires d'actrices vers 1900
Catherine COQUIO — Rouveyre-Golberg : "Rois cabots" et "princes critiques

DOCUMENT — Caricatures théâtrales d'André Rouveyre. (Hors-texte)

AUTEURS FRANÇAIS A LA MODE SUR LES THÉÂTRES VIENNOIS VERS 1900

J'ai été bien imprudent en m'engageant à traiter devant vous des auteurs dramatiques français qui surent gagner la faveur du public viennois à la fin du XIXe siècle. Dès le début de mes investigations, en effet, j'ai dû me rendre à l'évidence : n'est possible et réalisable pour l'instant qu'un tableau d'ensemble provisoire et présentant de grandes lacunes. La raison en est que nous ne disposons pas jusqu'ici de monographies sûres concernant tous les théâtres viennois. Font défaut plus particulièrement des études fiables sur les "petites" scènes (privées, provisoires ou d'occasion). Or très souvent les innovations majeures eurent lieu en de tels endroits : Les Aveugles de Maeterlinck, par exemple, traduits par Hofmannstahl, furent joués d'abord devant un cercle d'amis et d'invités.

Au demeurant : tout aussi dignes de notre intérêt que la "réception" du théâtre d'avant-garde parisien sont les succès du jour et les modes littéraires qu'ils documentent. Cette considération peut en tout cas justifier l'exposé qui va suivre et qui traitera des auteurs, réputés ou non, qui furent joués sur les deux théâtres viennois alors les plus importants et qui, pour cette raison, ont fait l'objet d'études approfondies que voici :

— Joseph Karl Ratislav, Hrsg., 175 Jahre Burgtheater. 1776-1951, fortgeführt bis Sommer 1954. Hrsg., mit der Unterstüzung der Burgtheaterverwaltung, Wien 1956.

ROGER BAUER

— Karl Glossy, Vierzig Jahre Deutsches Volkstheater. Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte, Wien, 1929.

Le premier de ces livres dénombre par ordre chronologique les "premières" et les reprises des pièces données, depuis sa fondation par l'empereur Joseph II, sur la scène du "Hof- und Nationaltheater nachst der Burg". Or la fonction principale assignée à ce théâtre par Joseph, qui en l'occurrence s'inspira des statuts de la Comédie-Française, était de promouvoir le théâtre littéraire national, et de le faire accepter par le public aristocratique traditionnellement tourné vers le théâtre français et l'italien.

Pour atteindre ce double objectif il fallut faire des concessions à ce public : un public d'abonnés, friands de pièces amusantes mais sans vulgarité. Le public "bourgeois" ou embourgeoisé qui beaucoup plus tard — après la révolution de 1848 — donnera le ton à la Burg, partagera encore cette préférence.

S'expliquent ainsi les innombrables adaptations des succès parisiens du jour et l'établissement d'une tradition comique (et aimablement satirique) locale, dont Arthur Schnitzler et Hugo von Hofmannstahl seront encore les héritiers. S'explique également de cette manière l'exemplarité universellement accordée au "Burgtheaterdeutsch": à l'allemand prononcé par les acteurs de la Burg (originaires au demeurant de toutes les parties du monde germanophone). En fin de compte cette préexcellence du "Burgtheaterdeutsch" est donc à mettre en rapport avec le préférence donnée sur cette scène à la comédie de salon ou, un peu plus tard, à la comédie de boulevard de type parisien: on est entre soi à la Burg, des deux côtés de la rampe!

Or ces caractéristiques sont restées valables jusqu'à l'époque qui nous intéresse plus spécialement aujourd'hui et qu'a inaugurée la mise en service, à la rentrée de 1888, de la nouvelle et opulente maison de la Ringstrasse (l'actuel Burgtheater). Comme la salle qu'elle remplace — un jeu de paume jadis arrangé *ad hoc* et qui favorisait par sa relative exiguïté une intimité très appréciée par les habitués — le nouveau Burgtheater est situé à quelques pas du château

impérial, dont la modernisation et l'agrandissement ont rendue nécessaire la démolition de l'ancienne maison.

Quelques mois à peine après l'inauguration du nouveau Burgtheater eut lieu celle du "Deutsches Volkstheater"... à quelques centaines de mètres de distance, de l'autre côté du Ring il est vrai. (L'adjectif "deutsch" disparaîtra du titre en 1945).

La création de ce nouveau théâtre est due à l'initiative de quelques amateurs fortunés, soucieux de faire revivre le "Volksstück" tombé en défaveur, mais également de favoriser le théâtre moderne sérieux et plus spécialement l'allemand.

Le jour de l'inauguration — le 14 septembre 1889 l'on joua donc un mélodrame populaire de Ludwig Anzengruber (Der Fleck auf der Ehr: Une tache sur l'honneur). Mais Anzengruber, le dernier des maîtres du genre, mourut quelques semaines plus tard et personne ne voulut ou ne put prendre sa relève, ni non plus celle de Raimund au Raimuntheater fondé un peu plus tard dans le même espoir de pouvoir faire revivre le théâtre populaire d'antan... Dans ces circonstances le Volkstheater en fut réduit à se spécialiser dans le théâtre moderne sérieux et entra ainsi en concurrence avec la Burg, jugée trop timorée par certains. De là une parenté frappante entre les répertoires des deux scènes, avec quelques audaces voyantes du côté du Volkstheater, ainsi qu'il ressort des exemples suivants : sur la scène du Volkstheater eurent lieu à partir de 1890 les premières de plusieurs drames de Henrik Ibsen : Les Soutiens de la société et Les Revenants en 1890, Le Canard sauvage, en 1891, La Maison de poupée, en 1894, etc. On joua en tout huit pièces de Ibsen au Volkstheater, alors qu'à la même époque la Burg, plus prudente, ne donna d'abord que L'Ennemi du peuple (en 1891) et Les Prétendants à la couronne (en 1891), et bien plus tard — longtemps après la création de la même pièce au Volkstheater — Le Canard sauvage (en 1897). Le Volkstheater eut également le mérite de révéler Strindberg et Björnson aux Viennois.

Quantitativement, il est vrai, l'emportent, et de loin, les pièces divertissantes voire les farces — "Schwänke" — : les

ROGER BAUER

allemandes (de Blumenthal et Kaddelburg, des frères Schönthan) comme les françaises...

Grâce à Karl Glossy nous possédons des chiffres précis: pendant les dix premières années de son existence (donc entre 1889 et 1899), le "Deutsches Volkstheater" a donné 3506 représentations, avec 280 pièces de 164 auteurs, dont 116 drames de 114 auteurs de langue allemande. Les 50 auteurs étrangers se répartissent ainsi : 22 Français (avec 34 pièces), 5 Anglais (avec 10 pièces), 4 Italiens (7 pièces), 3 Hongrois et 16 divers. En refaisant le même calcul à partir du catalogue de Ratislav, l'on arriverait sans doute à des chiffres comparables...

Mais autant et plus que ces chiffres nous importent les noms des auteurs les plus souvent joués et les titres de leurs pièces. A ce propos il convient de rappeler encore une fois que, comme la Burg, le Volkstheater est un théâtre d'abonnés, obligé de varier constamment son programme et d'espacer les représentations de la même pièce et, dans le cas de fours manifestes, tenu de la retirer. Il n'est pas étonnant dans ces circonstances que l'on ait avant tout joué des "Lustspiele" français : des comédies gaies, souvent en un acte, c'est-à-dire utilisables comme levers de rideau et combinables avec d'autres piécettes du même genre.

L'on peut parler d'un franc succès quand une pièce dépasse les 20, voire même les 10 représentations et reste au répertoire pendant plusieurs années. Un exemple : L'Etrangère d'Alexandre Dumas fils, créée à la Burg le 14 janvier 1889 sera jouée 13 fois entre cette date et le 9 mai 1894. Autre exemple allant dans le même sens : Les Faux Bonshommes de Théodore Barrière et Ernest Capendu ont été donnés 19 fois entre le 30 septembre 1890 et le 8 novembre 1894. (Il va sans dire que le succès de tel comédien célèbre, ou de telle comédienne, dans telle ou telle pièce, peut en expliquer la longévité).

Plutôt que de donner ou de redonner des listes plus ou moins complètes de noms et de titres, je vais essayer de rendre sensibles les variations du goût et de la mode, c'est-à-dire de mettre en évidence les auteurs et les genres à succès à tel ou tel moment : en fait la relève progressive de la génération de 1850 par celle de 1885, telles que les voyait et les définissait Albert Thibaudet (dans son *Histoire de la Littérature française. De 1789 à nos jours*, Stock, 1936).

A cette fin j'analyserai successivement trois complexes de faits ou syndromes significatifs :

- a) la place réservée initialement à la littérature dramatique française au Burgtheater et au Volkstheater,
- b) les très gros succès d'œuvres françaises isolées sur ces mêmes scènes entre 1889 et 1905,
- c) la place tenue, sur ces scènes et ailleurs, par le théâtre d'avant garde proprement dit.

-- A --

Dans sa première saison — 1888/1889 — le "nouveau" Burgtheater donna deux pièces françaises, d'auteurs déjà réputés; de classiques presque, mais qui comme tels ne font pas le poids à côté des classiques "nationaux" joués la même année : Hebbel, dont on donna Gyges und sein Ring, Grillparzer, dont on donna Die Jüdin von Toledo, et Shakespeare (dans la traduction de Schlegel-Tieck) dont on reprit Le Roi Lear, Beaucoup de bruit pour rien et le Conte d'Hiver. Mais l'on peut également conclure de tout cela que les pièces françaises en question, sérieuses et au succès certain, pouvaient elles-mêmes passer pour des classiques, classiques dans le sens de "bien construites", "intéressantes" et "divertissantes". Il s'agit en l'occurrence des deux pièces que voici :

- L'Etrangère d'Alexandre Dumas fils, pièce créée en 1875 à Paris et depuis lors jouée partout en Europe.
- La Ciguë d'Emile Augier, dont la création à Paris remonte à... 1844!

(Notons encore qu'à l'inverse du drame social de Dumas fils, le drame historico-classique d'Augier disparaît dès mai 1889 du répertoire, après une série de 6 représentations seulement).

Dumas fils (né en 1824) et Émile Augier (né en 1820)

ROGER BAUER

font encore partie de la "génération de 1850" qui, selon Thibaudet, inventa le théâtre de mœurs, coloré et à tendance critique : un théâtre qui à partir des années cinquante "rayonna de Paris sur toute l'Europe" (Thibaudet dixit).

Aux drames sérieux de Dumas et d'Augier joués à la Burg en 1888/1889 font pendant au Volkstheater (en 89/90) deux comédies franches... d'auteurs de second rang, du moins dans notre perspective d'aujourd'hui. Voici les titres de ces pièces et les noms de leurs auteurs :

- Aus Freundschaft (sans doute Un service à Blanchard), de Moreau et Delacour. (Il s'agit d'une pièce déjà donnée en 1872 au Stadttheater). Louis Lemoine dit Eugène Moreau (1806-1890) est l'auteur du célèbre Courrier de Lyon (1850), écrit en collaboration avec Siraudin et Alfred Charlemagne Lartigue, dit Delacour, qui est connu comme collaborateur d'Eugène Labiche, dont curieusement le nom n'apparaît pas sur les listes de Ratislav et de Glossy.
- Les Boulinard, d'Ordonneau, Valabrègue et Kéroul, une comédie gaie, de fabrication récente et due cette fois-ci à des auteurs de la nouvelle génération puisqu'ils sont nés respectivement en 1854, 1853 et 1859. Une première victoire donc, semble-t-il de la génération de 1885 (pour employer le langage de Thibaudet), victoire bientôt suivie, il est vrai, par la revanche paradoxale de celle de 1850, décidément difficile à évincer. En effet, dès la rentrée de 1890 l'on donna La Souris, une pièce d'Edouard Pailleron créée trois ans plus tôt à Paris! Et un chef-d'œuvre tardif du même Pailleron (né en 1834 et mort en 1899), Les Cabotins, créé à Paris en 1894, est repris la même année au Volkstheater.

— B —

J'en viens, comme convenu, aux succès particulièrement brillants de pièces françaises, en ne tenant compte pour commencer que de celles qui connurent plus de 20 représentations.

Au Burgtheater il s'agit des pièces suivantes, citées dans

l'ordre chronologique des premières :

1891 : Victorien Sardou (1831-1908) : Fédora. Drame en 4 actes, joué 23 fois entre 1891 et 1898.

1891: Victorien Sardou: Les Vieux Garçons. (Die alten Junggesellen. Sitten-Gemälde), datant de 1865!, mais joué 26 fois entre 1891 et 1904 à Vienne.

1893 : Henri Meilhac (1831-1897) ; *Un Attaché. Comédie en 4 actes*, 26 représentations entre 1893 et 1905.

1897 : Edmond Rostand (1868-1918) *Cyrano de Bergerac* : La première parisienne a eu lieu la même année! A Vienne, *Cyrano* fut donné 57 fois entre 1893 et 1914!

1900 : Victorien Sardou-Emile de Najac (1828-1889) : Divorçons!, donné 29 fois entre 1900 et 1904.

1900 : Eugène Brieux (1858-1932) : La Robe rouge. Drame en 4 actes, donné 49 fois entre 1900 et 1923.

1901 : Georges Ohnet (1848-1918) : Le Maître de forges. Drame en 5 actes. 29 représentations entre 1901 et 1924.

1903: Octave Mirbeau (1848-1917): Les Affaires sont les Affaires, donné 55 fois entre 1903 et 1922. Dans ce cas également la première viennoise a suivi de très peu la parisienne, également de 1903.

Retenons de tout cela que — à côté des pièces de Sardou, selon Thibaudet le "plus grand homme de métier de son temps" — ont plu avant tout les drames sociaux d'actualité: de Brieux, Ohnet, Mirbeau, ainsi que le Cyrano de Rostand: un écho sans doute de l'immense succès de la pièce de Rostand à Paris. (Il est symptomatique à cet égard que Les Romanesques du même Rostand ne connurent que 6 représentations entre décembre 1896 et janvier 1897).

Pour bien mesurer l'importance de ces succès et les relativiser le cas échéant, il est utile de les comparer avec ceux du dramaturge allemand le plus réputé du temps : Gerhart Hauptmann (1862-1946). Or si sa Versunkene Glocke — un drame "romantique" en vers, comme tel comparable à Cyrano — fut joué 103 fois entre 1903 et 1930, son drame social en prose Fuhrmann Henschel ne connut que 25 représentations entre 1899 et 1905 : un chiffre très proche de ceux que j'ai donnés tout à l'heure à propos des "drames" d'auteurs

français.

Des conclusions analogues s'imposent à propos des grands succès (pièces jouées plus de 20 fois) du Volkstheater, sauf que sur cette scène triomphent dans l'ensemble des auteurs plus jeunes : ceux de la génération de 1885...

Leurs prédécesseurs, de la génération de 1850,

connaissent cependant encore quelques beaux succès:

— Dumas fils, par exemple, avec *Francillon*, joué 26 fois, à partir de 1891. (Il faut noter que la première parisienne de la même pièce remonte à 1887 seulement).

— Victorien Sardou et ses collaborateurs connurent également le succès : *Divorçons !* fut joué 31 fois au Volkstheater à partir de 1892, et *Madame Sans-Gêne* 160 fois à partir de 1894.

Est à relever également dans ce contexte l'immense succès — 88 représentations à partir de 1899 — d'une comédie, Zaza, dont les auteurs — Pierre Berton et Charles Simon — ne sont pas nommés dans les ouvrages de référence en usage aujourd'hui.

Tout aussi significatif est le succès d'un autre auteur aujourd'hui oublié, Alexandre Bisson (1848-1912) dont deux "farces" ("Schwänke") firent les beaux jours du Volkstheater:

— Der selige Temporal créé en 1891 et joué 43 fois.

— Le Contrôleur des Wagons-Lits, créé en 1899 et joué 51 fois. J'ajouterai encore que Bisson fut également joué au Burgtheater qui en 1894 donna Le Sanglier et en 1891 Der Herr Ministerialdirecktor.

Enfin et surtout ce fut au Volkstheater que le public viennois fut d'abord confronté avec les œuvres en vogue :

- de Henri Becque (1837-1890), dont *La Parisienne*, créée à Paris en 1895 fut donnée 3 fois en 1901.
- d'Alfred Capus (1857-1927) dont plusieurs pièces furent applaudies au Volkstheater : Les Maris de Léontine (52 représentations à partir de 1901), Les deux Ecoles (34 représentations à partir de 1902).
- de Henry Bernstein dont *Le Détour* fut joué 39 fois à partir de 1904.

(Je viens de donner en allemand les titres de quelques-

unes des pièces en question. J'ai procédé ainsi chaque fois qu'il ne m'a pas été possible d'identifier les titres originaux à partir des ouvrages de référence que j'avais sous la main).

En même temps qu'au nombre des représentations de leurs pièces à succès la célébrité d'un auteur se mesure au nombre de ses pièces effectivement jouées, avec ou sans succès.

Sont à relever, dans cette perspective, les noms suivants: A la Burg : Sardou (8 pièces), Scribe (5 pièces), Bisson (3 pièces), Feuillet (3 pièces).

Au Volkstheater : Sardou (5 pièces), Bisson (3 pièces), Dumas fils (3 pièces), Pailleron (3 pièces)...

Ces deux listes se recoupent donc partiellement, avec cette différence cependant que la Burg, plus conservatrice, est restée longtemps fidèle à Scribe et à Feuillet, tandis que le Volkstheater a eu le mérite de "lancer" les "maîtres" de la génération de 1885, Pailleron et Capus notamment. Au demeurant mon relevé aurait encore été significatif si j'avais tenu compte d'autres dramaturges dont ne furent jouées qu'une ou deux pièces, souvent sans succès durable à la Burg comme au Volkstheater. En tout cas ce nouveau décompte montrerait que l'on a pris note à Vienne des auteurs suivants : Théodore Barrière, Eugène Brieux, Alphonse Daudet, Georges Clémenceau, Georges Courteline, Paul Hervieu, Maurice Maeterlinck, Georges de Porto-Riche ainsi que Jules Renard, dont dès 1901 *Poil de Carotte* fut joué au Burgtheater dans une traduction de Hugo Hofmannstahl.

Après 1905 furent découverts: Tristan Bernard, Jean Prévost, Francis de Croisset (à la Burg), Henri Bataille et, derechef, Tristan Bernard et Francis de Croisset (au Volkstheater), et de plus: François de Curel, Emile Fabre, Flers et Cavaillet, Pierre Louis, Emile Verhaeren, André Gide (toujours au Volkstheater).

Essayons de conclure ; pratiquement tous les maîtres du théâtre français contemporain, du moins ceux qui s'étaient préalablement imposés à Paris, furent présentés au public viennois. (Si Paul Claudel ne figure pas sur notre liste, c'est que la France l'ignorait également à cette époque).

— C —

Avec la remarque que je viens de faire, j'ai pratiquement déjà abordé mon point C, dont au demeurant je ne pourrai traiter que sous forme de projection hypothétique. Je rappelle que ce point C doit ou devrait être consacré à la place donnée sur les scènes viennoises à l'avant-garde proprement dite. Encore une fois : je ne pourrai faire que quelques remarques très générales sur ce sujet, dont celle-ci me paraît essentielle : le théâtre moderne d'avant-garde ne s'imposa pas d'abord sur la scène ni grâce à elle. Ce fut par le truchement de la lecture des textes, écrits ou imprimés que ce théâtre réussit à toucher un étroit public d'initiés. Et c'est ce même public que touchèrent quelques représentations hors série, comme celle de Der Tod des Zizians donnée à Munich dans le cadre d'une cérémonie organisée en l'honneur d'Arnold Böcklin qui venait de mourir (1901).

De plus l'avant-garde en question est en très grande partie une avant-garde nationale et autochtone, représentée, entre autres, par Arthur Schnitzler et Hugo von Hofmannstahl, auxquels il faut ajouter Maurice Maeterlinck, très tôt traduit en allemand. Mais si dès 1892 furent joués, devant un public d'initiés et d'invités Les Aveugles, la Burg et le Volkstheater ne donnèrent que très tard quelques rares pièces, moins hermétiques, moins novatrices du poète devenu célèbre entre temps. En 1903 on joua Pelléas et Mélisande au Volkstheater. En 1905 fut donné sur la même scène Le Miracle de Saint Antoine en deux actes, et enfin en 1911 — l'année du Prix Nobel — L'Oiseau bleu. Sur les registres du Burgtheater ne figure même qu'un titre: Monna Vanna, donnée en 1905.

Il serait donc nécessaire à l'avenir, d'étudier de très près et dans un esprit comparatiste les innovations qui eurent lieu, à Vienne comme ailleurs, sur des "petites scènes", c'est-à-dire des scènes et des théâtres passagers et d'occasion. Devront également être prises en considération les innombrables "tournées" de troupes et de comédiens étrangers. (Coquelin et la Duse célébrèrent des triomphes longuement commentés dans les journaux et les périodiques viennois). Non moins digne de

AUTEURS FRANÇAIS A LA MODE SUR LES THÉÂTRES VIENNOIS

notre attention est le passage des auteurs viennois d'avantgarde par les théâtres étrangers : Schnitzler et surtout Hofmannstahl s'imposèrent d'abord à Dresde, à Berlin, à Munich! Seront enfin à étudier de près les nombreuses revues littéraires du temps et les propos des critiques qui y ont officié, Hermann Bahr, Karl Kraus par exemple.

Je m'excuse, pour ma part, de n'avoir pas pu mener moi-même à bonne fin cette enquête.

Roger Bauer Munich



L'ÉMERGENCE DU VISUEL DANS LE VAUDEVILLE ET LES PREMIERS AVATARS DU CINÉMA

Une scène qui mettrait à la disposition du poète tous les palais, toutes les villes, toutes les forêts, tous les paysages et qui changerait de lieu aussi vite que la poésie, sans imposer à notre attention l'abominable refroidissements des entr'actes.

Théodore de Banville

Cette féerie du laid, de l'obscène, et du grotesque

Anatole France

Quand les images mouvantes font leur apparition à la fin du XIXe siècle, la scène populaire est déjà occupée par une série de divertissements : le music-hall triomphe en Angleterre et près de 300 café-concerts animent les nuits parisiennes. Mais c'est aux Etats-Unis, au sein du spectacle de vaudeville, que les images filmiques vont contracter les alliances les plus intéressantes, les plus durables. A de rares exceptions près pourtant, les historiens du cinéma n'ont accordé que très peu d'attention à ce contexte spectaculaire de fin de siècle, aux relations étroites existant entre le cinéma et ces différents modes de représentation populaires. Pour la plupart d'entre eux, c'est dans la mesure où il s'est affirmé comme forme

particulière, en se dégageant d'une sorte de chaos originel, grâce au travail acharné de pionniers de génie, que le cinéma est devenu un art ; certains considérant même que ces divertissements, notamment le vaudeville aux Etats-Unis, avaient "quasiment assassiné le jeune média avant qu'il ait atteint sa maturité".

S'il ne fait aucun doute en effet que le cinéma est devenu ce qu'il est parce qu'il a su s'inscrire de manière originale dans la tradition prestigieuse des arts narratifs, notamment celle du roman, je pense néanmoins qu'une attention plus grande doit être accordée aux relations originales qui se sont nouées entre les images mouvantes des débuts et leur contexte spectaculaire. L'idée que je voudrais développer est double : d'une part la relation vaudeville-cinéma, au-delà de l'alliance institutionnelle provisoire due aux circonstances, est le signe de l'émergence d'une nouvelle dimension, esthétique, du visible ; de l'autre, le vaudeville et ses images filmiques participent à la mise en place d'un nouveau dispositif de représentation, c'est-à-dire à l'émergence de signes visuels intégrés à de nouveaux circuits de communication, de nouveaux réseaux d'imaginaire pour de nouveaux publics ².

Les origines

C'est vers 1880 que le terme "vaudeville" fut utilisé pour la première fois aux Etats-Unis par des producteurs de spectacle à la recherche d'une appellation permettant de distinguer leur nouvelle formule de représentation de l'assortiment de la "variété" comme l'appelle Roland Barthes 3. Peu de rapport donc avec le terme français du moins dans son utilisation la plus courante, c'est-à-dire celle du XIXe siècle désignant "une comédie légère, divertissante, fertile en intrigues et rebondissements". Guère de point commun non plus avec le sens du XVIIe siècle : "pièce de théâtre mêlée de chansons et de ballets".

Le vaudeville américain est en fait solidement ancré dans la tradition des spectacles itinérants, très populaires aux Etats-

L'ÉMERGENCE DU VISUEL DANS LE VAUDEVILLE

Unis: le *Minstrel Show* et leur programme burlesque le *Dime Museum*, les Cirques, les *Wild West Show* ou encore les *Variety*, succession de sketchs et d'attractions diverses (clowns, pantomime, etc.). Ces attractions se donnaient en spectacle dans les lieux les plus divers: salle de théâtre de province, musée, saloon, etc. ⁴

Trois transformations décisives vont déterminer l'évolution de ces formes populaires vers le vaudeville : leur fixation dans un lieu fixe au centre des grandes villes, le théâtre de vaudeville ⁵, le développement de circuits commerciaux sur l'ensemble du territoire et la stabilisation d'une formule spectaculaire. Ces trois phénomènes sont bien évidemment liés et s'accompagnent de mutations sociologiques qui vont marquer le spectacle du vaudeville comme le cinéma. Je pense ici, par exemple, à la transformation des publics : alors que certains spectacles, le "burlesque" par exemple, continuent la tradition des "concert-saloon" avec un public masculin et une ambiance très chaude, le vaudeville s'efforce très tôt d'attirer les familles et les classes moyennes.

Mais ce qui m'intéresse avant tout ici c'est la spécificité de cette étonnante dramaturgie. Bien qu'ancré d'une certaine façon dans la tradition ancestrale du spectacle populaire, le vaudeville est différent : différent du cirque romain qui possédait déjà ses acrobates et ses animaux savants, différent des théâtres populaires du moyen âge, différent de la *Comedia dell Arte*, différent enfin du burlesque américain ou du caféconcert français. Le vaudeville possédait quelque chose de tous ces prédécesseurs, mais il était autre chose : une même forme de spectacle disponible à n'importe quelle heure du jour, tous les jours de la semaine, à travers tout le pays. Un phénomène social en quelque sorte plutôt qu'une forme dramatique.

Le récit

Une soirée au théâtre de vaudeville se composait d'une succession de petites représentations, les *vaudeville acts*, au nombre relativement stable, entre huit et douze. A. Gottlieb,

responsable d'une importante salle de vaudeville, nous a laissé une description dont je résume ici l'essentiel :

L'attraction d'ouverture était le plus souvent une représentation muette (acrobates, danseurs) dont l'attrait visuel devait être suffisant pour intéresser le public pendant que les retardataires prenaient place. En seconde position, venait une attraction typique de vaudeville, habituellement un duo de chanteurs, dont la fonction était de préparer le public au "show". Mis en condition, les spectateurs pouvaient alors assister au premier événement de la soirée : le playlet ou drama, condensé dramatique d'une quinzaine de minutes. Après l'entr'acte, en début de seconde partie, un second spectacle muet, de type burlesque, suivi d'un sketch. Venait alors en avant-dernière position, une comédie, avec des interprètes connus, clou d'une soirée qui se terminait par une dernière attraction muette, assez souvent une projection de films, du moins entre 1897 et 1904. Plus tard, en effet, surtout à partir de 1908, les courts-métrages ouvrirent le spectacle ou remplacèrent le playlet.

On le voit, le vaudeville ne recherche pas la continuité dramatique du théâtre ou du roman : pas de voix narrative, pas de héros, pas d'intrigue commune aux différentes attractions, la tendance immémoriale à la complétion elle-même semble absente. Au temps lié, psychologique fait place ce que Roland Barthes appelle dans son analyse du music-hall le temps interrompu... le temps de la chose elle-même, non celui de sa prévision (tragédie) ou de sa révision (épopée) ⁶.

Qu'est-ce à dire? D'abord que le spectacle de vaudeville, son montage disparate a été une violence nouvelle faite à la représentation : l'écart visuel entre deux attractions est tout à fait inédit. En matière de représentation picturale, dans les séries de Monet, *Peupliers* ou *Cathédrales de Rouen*, pour prendre un exemple contemporain, ou photographique, le spectateur peut toujours, notamment grâce aux intervalles, reconstruire un déroulement au-delà de la démultiplication. La représentation du vaudeville, au contraire, impose par son rythme une contiguïté temporelle qui souligne les différences entre les fragments venant occuper successivement le même

espace. Seul le montage cinématographique opérera de telles disjonctions 7.

Par ailleurs, le vaudeville relève, me semble-t-il, d'une nouvelle notion du spectacle, spécifique aux Etats-Unis à ses débuts, mais qui ensuite concernera l'ensemble des pays industriels. Conception du spectacle et de ses formes dramatiques que l'on ne peut comprendre sans prendre en compte la notion, très anglo-saxonne, d'entertainment. Contrairement à notre idée du divertissement qui signifie plutôt l'absence d'occupation ou l'occupation qui détourne des choses essentielles, l'entertainment américain, c'est l'amusement comme occupation, le loisir comme activité positive. Au-delà de la simple technique de distraction, il s'agit donc d'une activité satisfaisant, quant à la demande du public, des besoins sociaux profonds et appelant, quant à l'offre, du métier et de l'investissement économique.

Cette nouvelle conception du spectacle, son ancrage social profond donne à la fragmentation du récit et à sa vitesse une dimension nouvelle : la juxtaposition d'attractions disparates, le mélange des genres, l'impureté textuelle ne sont pas le fait de la volonté d'un auteur comme dans les traditions des arts narratifs ou représentatifs, mais la propriété fondamentale d'une nouvelle formule spectaculaire dont la fonction est sociale plutôt qu'esthétique.

Toutefois, s'ils n'organisent pas le spectacle dans son ensemble, le récit et sa logique n'en sont pas moins présents. Le vaudeville est en fait truffé de micro-récits : les sketchs, les chansons, les scènes burlesques racontent des histoires. Et la forme dramatique elle-même, moyennant une sévère concentration, trouve refuge dans l'une des attractions vedettes, le *playlet* qu'un critique de l'époque définit ainsi :

Un récit théâtral dont la représentation, en un seul acte, durait une quinzaine de minutes, possédait un seul personnage principal, un seul thème et une intrigue si condensée que, chaque phrase et chaque action des personnages devaient la faire progresser vers une fin rassemblant les traits les plus frappants. 8

Introduit dans le vaudeville pour lui donner une certaine respectabilité, notamment grâce aux vedettes du théâtre qui, intéressées par les cachets et la publicité, acceptent d'y faire une apparition 9, le playlet inaugure en fait la pratique de l'adaptation des classiques par les médias ¹⁰. Le nombre élevé des représentations du vaudeville (20 ou 30 par semaine dans certaines villes) exige une production de textes régulière et abondante; seuls les classiques pouvaient fournir ce réservoir de scénarios : comédies, tragédies, mélodrames, tous les genres sont adaptés, dévorés par le nouveau média qui, en échange, n'a pas grand chose à offrir. En fait, et c'est sans doute ce qui sépare définitivement le vaudeville du théâtre, il n'y a pas de littérature du vaudeville, comme il en est une du théâtre, rien qui ressemble à une œuvre, une pièce capable d'inspirer et de braver mille mises en scène possibles. Dans le vaudeville, comme ils l'étaient déjà dans le mélodrame, américain et français 11, la mise en scène est reine, le texte son serviteur.

La vision, la vitesse

Surbordonnant ses représentations aux règles de communication au plus grand nombre, le vaudeville ne pouvait donc éviter le recours aux ressources du visuel : vraisemblance figurative immédiate, refus de l'ambiguïté, recherche du familier, voire du stéréotype vont marquer le vaudeville comme l'ensemble du théâtre populaire européen et américain de l'époque. Avec une différence toutefois : plutôt que la nouveauté, le rêve, l'évasion à partir du héros évoluant dans des décors somptueux, le vaudeville recherche la proximité, l'intimité avec son public. Les décors sophistiqués des mélodrames furent écartés au profit de décors standardisés, souvent disponibles sur place. Question de coût.

Conception différente du spectacle aussi : les Américains développèrent très tôt la vitesse et le mouvement qui vident la représentation de son poids. Sans la contrainte temporelle d'une représentation placée sous le signe du rythme, le

L'ÉMERGENCE DU VISUEL DANS LE VAUDEVILLE.

vaudeville va développer des signes visuels stéréotypés, immédiatement compréhensibles ¹². Le public, d'ailleurs, n'assiste pas à ce genre de spectacle pour suivre une Histoire et ses ressorts mais pour jouir de l'enchaînement d'archétypes déjà vus, déjà connus. Plaisir de la formule, goût de la répétition, simplicité du rituel créent une impression rassurante de sécurité, de *statu quo*, à une époque où tout évolue trop vite.

C'est dans ce contexte que sont apparues, par exemple, les "comédies ethniques" avec leur batterie d'effets visuels (costumes, attitudes, langage) destinés aux différentes nationalités récemment arrivées sur le sol américain (Irlandais, Italiens, Juifs, etc.). Et c'est également là que s'est développée, rôdée en quelque sorte, l'extraordinaire aptitude des Américains à créer des formes de spectacle susceptibles de plaire à différents publics. Aujourd'hui encore, on peut penser que c'est cette même capacité, culturelle plutôt qu'économique, qui leur permet de dominer la production mondiale de fiction audiovisuelle que ce soit pour le cinéma ou la télévision.

Le film et son spectateur

Ce qui intéressait Méliès, c'était l'ordinaire dans l'extraordinaire et Lumière, l'extraordinaire dans l'ordinaire.

J. Luc Godard

Dès 1896, à New-York, les trois premiers projecteurs du cinéma, le Vitascope d'Edison, le Cinématographe des frères Lumière et le Biograph étaient présents dans les vaudevilles de la ville. Dans le cadre d'une véritable course à la nouveauté entre les grandes salles de vaudeville, les images mouvantes devinrent assez rapidement les attractions les plus recherchées. Pour les entrepreneurs de spectacle de vaudeville, le cinéma était avant tout un moyen commode de se différencier des autres formes de divertissement populaire. Commode, car la

nature compartimentée du vaudeville permettait de les intégrer mais aussi de les retirer, si nécessaire, sans compromettre le reste du spectacle. Le spectateur, en effet, ne faisait guère de différence entre les différentes attractions : pour lui, le spectacle, c'était la séance complète.

Ce morcellement, l'absence de frontière nette entre les "acts" aidèrent le Cinématographe Lumière à triompher de ses rivaux américains entre 1894 et 1896. Pour des raisons techniques et matérielles d'abord : la Vitascope d'Edison pesait près de cent kilos, était alimenté par électricité et ne pouvait guère être déplacé. Le Cinématographe, par contre, actionné à la main, à la fois caméra et projecteur, ne dépassait pas une dizaine de kilos et était aisément transportable. D'où la différence de sujet traité : emprisonnée dans les studios, la production Edison se limitait à ses débuts à des actes de vaudeville enregistrés, des numéros de cirque ou des extraits de pièce populaire. Les frères Lumière et leurs opérateurs, en revanche, enregistraient dans le monde entier les fameuses "vues prises sur le vif": L'arrivée du train en gare de La Ciotat, Le goûter de bébé, Le couronnement du Czar, Panorama dans les Alpes, Chutes du Rhin, etc.

Félix Mesguish, le premier opérateur envoyé par les frères Lumière aux Etats-Unis indique que pendant les six premiers mois il y eut 21 projectionnistes qui effectuaient des tournées dans les vaudevilles. Un représentant de la compagnie Lumière à New-York organisait les tournées, distribuant les films aux opérateurs. Si bien que ces derniers étaient comparables à ces artistes qui faisaient les tournées des vaudevilles : responsable d'une attraction indépendante, l'opérateur pouvait faire une tournée de circuit, comme une troupe d'acrobates ou un chien savant,... Il leur arrivait même assez souvent au cours de leur tournée d'enregistrer sur place les scènes de la vie locale, qu'ils projetaient ensuite au cours du spectacle. Activité que résume bien Mesguish:

Il est vrai que l'existence que je mène est singulièrement fatigante. Je suis à la fois preneur de vue, metteur en scène et opérateur de projection. ¹³

"Vues prises sur le vif" qui enchantent le spectateur de l'époque par leurs effets de réalité. On connaît la fameuse réaction des spectateurs du Grand Café à Paris aux premières projections de *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, leur effroi de peur d'être écrasés par le train fonçant vers eux... Légende qui traduit bien cependant la fascination exercée par ces images du réel. Nous avons là la vraie raison, esthétique, du succès des vues Lumière : par leur débordement de réalité, ces images s'affirment non pas comme reproduction de la vie mais comme opération sur le réel. L'extraordinaire dans l'ordinaire.

Par leur quantité d'abord; nous l'avons vu, ce qui distingue la production Edison des vues Lumière, c'est avant tout la variété visuelle de ces dernières : aux figures répétitives des images d'Edison, le spectateur préfère la profusion de personnages, de paysages, jamais les mêmes. Par leur qualité ensuite. Lorsque le spectacle est déjà connu du public, dans les actualités "locales" par exemple, l'image judicieusement cadrée, le fameux point de vue des opérateurs Lumière suffit à qualifier les choses, à les transformer en spectacle, à nous faire voir ce qui n'a été qu'aperçu 14. Confiance faite à la vue enfin, notamment pour représenter la nature, ses changements à vue, selon le climat ou le moment. Comme on le sait, plutôt que les personnages, les spectateurs de l'époque remarquèrent surtout les vagues, les fumées, les feuilles bougeant au vent, etc. Le cinématographe atteignait là un objectif que s'était donné tout le dix-neuvième siècle : saisir l'essentiel fugitif de la nature.

Dernier exemple, plus formel cette fois, de ces débordements de réalité opérés par les vues Lumière : l'intéressante utilisation du cadre par les opérateurs ¹⁵. L'examen attentif des déplacements de personnages ou d'objets dans un certain nombre de "classiques" Lumière révèle que tout est fait pour nier l'existence d'un hors champ autonome. Dans *L'arrivée d'un train*, par exemple, les mouvements de va-et-vient des personnages sur le quai, dans la profondeur de champ, comme le déplacement du train du fond du cadre vers l'avant-plan, c'est-à-dire vers le spectateur, multiplient les points de contact entre l'espace filmique et

l'espace du spectateur, renforçant chez celui-ci l'impression d'une intégration au monde référentiel.

A ces relations originales, ce contact entre la représentation et son récepteur viennent s'ajouter des échanges horizontaux particulièrement productifs dans le vaudeville : les impressions produites par une attraction ou un film se transportent sur l'autre. Se forme ainsi chez le spectateur un champ sémantique commun, un contexte unifié où il devient rapidement difficile de situer les frontières.

Un exemple illustre bien ces interférences sémantiques, il est vrai difficile à mesurer. Au début des années 1910, quand les firmes russes de cinéma obtinrent l'autorisation de montrer les membres de la famille impériale, la censure tenta de séparer les représentations, de marquer plus nettement les frontières entre spectacles juxtaposés. C'est ainsi qu'une circulaire stipulant les conditions de projection publique des vues Lumière exigea que :

la projection ne soit pas accompagnée de musique et qu'elle soit à chaque fois à part dans le programme, non liée, ni mélangée avec les autres projections...

On remarquera que l'interdiction ne concerne pas les prises mais la projection des films, lieu des perturbations sémiotiques.

Au centre de ces interférences, la confusion entre fiction et non-fiction. Bien que la plupart des sujets abordés par les "vues prises sur le vif" ou les "news" soient des événements réels, il est souvent difficile de distinguer entre reportage sur le terrain et actualités "reconstituées". Le succès de ces projections est en fait lié à l'intérêt suscité par les événements dans le public et l'on constate une augmentation très nette de la production de fiction à l'occasion d'événements historiques. Ceux-ci ne manquent pas à l'époque : la guerre entre les Etats-Unis et Cuba, l'affaire Dreyfus ou l'assassinat du président Mac Kinley par exemple, suscitent de très nombreux films où fiction et réalité se mêlent allégrement. Deux petits films que j'ai eu la chance de revoir récemment me viennent à l'esprit :

Cuban Ambush d'Edison et, parmi les tableaux de l'Affaire Dreyfus de Georges Méliès, La bataille des journalistes au lycée de Rennes. Dans les deux cas, les positions de caméra, les cadrages plus serrés que d'habitude, notamment chez Méliès, le déplacement des personnages, leur sortie côté caméra (dans Cuban Ambush on a même droit à des chevaux sautant par dessus la caméra) créent une très forte impression de réalité, de présence sur le terrain. Or, comme on le sait, Cuban Ambush fut tourné dans le New Jersey et La bataille des journalistes au lycée de Rennes, dans les studios de Montreuil... La fabrication du faux en matière d'actualités ne date pas d'aujourd'hui 16!

Oue les actualités soient reconstituées ou pas, c'est donc l'événement qui détermine l'intérêt pour ce genre de production dont le caméraman — l'opérateur chez les frères Lumière — est le maître d'œuvre : il sélectionne le sujet, décide des détails de la mise en scène quand il y en a une, choisit la pellicule, bref, assure la continuité des opérations. Système de production artisanale qui va devenir progressivement source d'instabilité à partir du moment où le vaudeville, puis le nickelodeon vont exiger une production abondante et régulière, c'est-à-dire vers 1905. Certains patrons de vaudeville n'hésitent pas en effet à retirer le film du programme lorsque l'actualité n'est pas assez riche. Plutôt que la valeur spectaculaire des images, c'est donc la capacité à maintenir une production constante et rapide pendant des mois qui est en cause. Il n'y a pas tous les jours des déclarations de guerre, des assassinats de président ou des inondations, du moins dans les endroits accessibles aux caméras de l'époque. Seule une transformation profonde du système de production et des formes filmiques, notamment l'ancrage de plus en plus marqué dans la tradition narrative, romanesque et théâtrale, permettra au cinéma d'assurer une production suffisante.

Conclusion

En marge de la tradition artistique, à côté des pratiques exploratoires des arts, le vaudeville participe, dans la diversité grouillante des discours de la fin du siècle, à la mise en place d'un nouveau dispositif de représentation qui conditionne largement le cinéma des débuts : brièveté des films, ancrage dans l'actualité, enregistrement d'attractions diverses. L'examen de quelques caractéristiques de cette période dite "primitive" nous indique au moins deux choses. La première est que les images du cinéma des débuts ne peuvent être considérées seulement comme le terreau dont la seule vertu aurait été de préparer la voie d'un cinéma plus achevé : le cinéma primitif fait partie d'un système daté, certes, mais original et cohérent. La seconde nous concerne plus directement: l'espace discursif au sein duquel les images mouvantes ont contracté leurs premières alliances préfigure la pluralité incontrôlable de messages narratifs à laquelle nous assistons aujourd'hui dans ce que l'on appelle l'audiovisuel.

> Jean Mottet Université de Tours

^{1.} JOWETT (Gareth), Film: the Democratic Art, Boston, Little, Brown and Co, 1975, p. 29.

² Comme l'indique bien Becq de Fouquières "les foules qui montent des ténèbres à la lumière et qui des bas-fonds de l'humanité s'élèvent à toutes les jouissances d'une vie sociale supérieure ne savent pas voir par les yeux seuls de l'esprit et sont dominées par les sensations directement perçues par les organes de l'ouïe et de la vue..." Becq de Fouquières, L'Art de la mise en scène, Paris, Charpentier, 1884, p. 243.

^{3.} Roland Barthes, "Au music-hall", in *Mythologies*, Ed. du Seuil, Paris 1957, p. 176.

^{4.} En France, à la même époque, ce genre de divertissement, avec une gamme d'attractions moins étendue, se donnait également dans une grande

variété de lieux : les brasseries à musique, les cafés de théâtre, les estaminets et, bien sûr, les cafés concerts.

- 5. Dès 1896, à un moment où le cinématographe projetait ses premières images dans le sous-sol du Grand Café, Boulevard des Capucines, à Paris, devant une trentaine de spectateurs, le *Keith Theater* de Boston disposait de 2 000 places et donnait 30 représentations par semaine!
 - 6. Roland Barthes, "Au music-hall", in Mythologies, op. cit., p. 176.
- 7. Le rapprochement cinéma-théâtre s'impose ici. Le cinéma a en effet ceci en commun avec le théâtre qu'il est à même de jouer sur des substances d'expression variées. C'est d'ailleurs en référence à un théâtre de propagande, comme tel attentif à l'effet, qu'Eisenstein concevra sa notion d'un montage des attractions dont le but était d'agir sur le spectateur.
 - 8. New York Clipper, mai 1894, p. 161.
- 9. Sarah Bernhardt, par exemple, y joua aux côtés d'acteurs inconnus, des scènes de *Phèdre*, de *Lucreze Borgia* et connut un grand succès dans un condensé de vingt minutes de la *Dame aux Camélias*! Etrangement, personne ne s'intéresse à ces télescopages surréalistes; on préfère incriminer, en France surtout, les commerçants sans talent qui touillent dans leur marmite infernale le meilleur et le pire pour gaver les badauds.
- 10. On notera ici que cette multiplication des adaptations littéraires s'effectue dans le cadre plus général d'un essor considérable de la production de fiction populaire aux Etats-Unis : les journaux, hebdomadaires ou mensuels, publiant de la fiction sont si nombreux que l'on peut parler d'une véritable industrie de la fiction. Au-delà de la question de l'adaptation des classiques, nous avons donc affaire à des échanges entre deux marchés des formes narratives au sein d'un espace sémiotique littéralement encombré.
- 11. Fondamentalement, si le mélodrame tolère le discours parlé, son matériau de base est davantage du côté du mouvement, de la pantomime et des innombrables trucs qui permettent à la scène de se transformer à volonté pendant le spectacle. Les indications de mise en scène équivalent à 20 % environ du texte dans son entier, sans compter les descriptions de costumes et de paysages qui étaient importantes. En fait, déjà pour le mélodrame, le rôle de l'auteur était fonctionnel et il fournissait seulement une continuité plutôt qu'une pièce de théâtre, tandis que le directeur de la production annonçait déjà le *show man* du vaudeville par la diversité de

son activité. Pixerécourt, qui participait lui-même à la mise en scène de ses pièces, ne consacrait que deux ou trois semaines à leur rédaction pour ensuite s'occuper pendant plusieurs mois, des décors, de la direction des acteurs et de la musique.

- 12. Un critique de l'époque estime que dans un bon *playlet*, le public doit avoir compris la situation dramatique "avant que le rideau ait terminé sa course".
 - 13. Georges Sadoul, Histoire du cinéma.
- 14. Il faut souligner cette aptitude des "vues prises sur le vif" à s'intéresser à l'instant quelconque, loin des références picturales ou théâtrales de l'époque. Plutôt qu'une "prosternation devant les petits faits" dénoncée par Nietzsche, il faut y voir une confiance dans le réel visible, aboutissement de la "fièvre de la réalité" qui a marqué tout le siècle. Pour le plus grand plaisir d'un spectateur, pressé, comme le note Becq de Fouquières, de rapporter ce qu'il voit "à son expérience personnelle et actuelle" (Becq de Fouquières op.cit., p. 245). On le voit : attentes relatives au réalisme et effets de réel de la représentation convergent dans un renforcement des rapports entre le spectacle et son récepteur. Liaison référentielle et diffusion à un nouveau public vont de pair.
- 15. On rappellera ici que le cinématographe Lumière, qui servait aussi de caméra pour les prises de vue, ne permettait pas de cadrer. Il ne possédait pas de viseur et très souvent les opérateurs cadraient "au flair" même si, en principe, suivant une procédure complexe en insérant un bout de pellicule voilée puis, caméra ouverte, en tournant la manivelle, on pouvait cadrer grâce à l'image qui se formait au fond de l'appareil sur le bout de pellicule.
- 16. Le problème de l'objectivité des images d'actualité n'en est pas moins régulièrement rabâché, autant par les journalistes (c'est leur métier) que par certaines analyses de l'information télévisée, ce qui est plus inquiétant. Dans un article récent du *Monde Diplomatique* intitulé *A l'heure des informations hyperréalistes. Fiction et réalité se confondent*, on peut trouver une dénonciation en règle de l'attitude de Dan Rather, le présentateur vedette de la CBS qui "excelle dans la fabrication du faux... Dès 1980, il a *innové* (c'est moi qui souligne) en présentant des séquences d'une bataille en Afghanistan spécialement taillée à la mesure des Evening News. La bataille n'avait lieu qu'à la seule intention des caméras." Bel exemple d'une critique idéologique incapable de situer le système télvisuel dans une perspective culturelle et esthétique, de penser la télévision.

DU "THÉÂTRE À SUCCÈS" AU SUCCÈS DU THÉÂTRE :

UNE JEUNE REVUE EN QUÊTE DE SON THÉÂTRE: *LA REVUE BLANCHE* (1889-1903)

Les jeunes gens qui, en décembre 1889, fondèrent à Liège La Revue blanche (série belge) ont déjà quelque expérience du théâtre : avec Georges Bourdon et Lugné-Poe, anciens condisciples de Condorcet, les frères Natanson ont fondé en 1888 le Cercle des Escholiers, que Lugné-Poe quittera bientôt, jugeant ses activités trop mondaines. Installée en octobre 1891, sous la direction des Natanson, à Paris, 19, rue des Martyrs, La Revue blanche se rapprochera toujours plus des grands boulevards et des théâtres parisiens, en déménageant en 1894 rue Laffitte, puis en 1899 boulevard des Italiens. Mais c'est surtout la place qu'elle accorde à l'intérieur de la revue au théâtre de son temps qui justifie que 1'on s'intéresse à La Revue blanche comme témoin et acteur de l'activité dramatique parisienne au cours des années 1889-1903.

Sans être une revue théâtrale comme La Revue d'Art dramatique, La Revue blanche se dote en effet dès sa série belge d'une critique dramatique qu'elle confiera tout au long de sa carrière à des auteurs en herbe ou expérimentés : Pierre Veber, Romain Coolus, Alfred Athys (alias Louis-Alfred Natanson), André Picard, Alfred Jarry. Occasionnellement, ses articles de fond sont rédigés par des écrivains qui connaissent le monde du théâtre : Lucien Muhlfeld, Tristan

GENEVIÈVE COMÈS

Bernard, Henry Céard, Edouard Dujardin, Catulle Mendès, Pierre Quillard... La Revue blanche publie également des saynètes, des extraits de pièces, parfois de ses propres collaborateurs, des parodies dans son supplément humoristique "Le Chasseur de Chevelures". La place qu'elle accorde en outre au théâtre lyrique n'est pas négligeable, et celui-ci mériterait à lui seul une étude. Quant au théâtre, il nous a paru bon, réflexion faite, de limiter le champ de notre investigation aux années 1889-1893, c'est-à-dire à la période où "le théâtre à succès" règne encore presque sans partage, malgré les tentatives d'Antoine pour ébranler son monopole. Cette période correspond du reste à la mise en place, à La Revue blanche, de tous les thèmes de critique contre le "théâtre à succès". Ensuite, une évolution se dessine chez les auteurs, dans le public, sur les scènes parisiennes, et une osmose s'effectue peu à peu entre le "théâtre à succès" et les théâtres d'essai, émoussant les angles, et rendant caduques les critiques de naguère.

Au cours de cette période, à travers la critique dramatique, nous verrons donc ce que *La Revue blanche* entend par "théâtre à succès", les critères qui le définissent, les "recettes" du succès, ses auteurs, ses théâtres, son public et ses critiques. Nous verrons également quelle est la position de *La Revue blanche* face à un tel théâtre, en tenant compte de la diversité de ses chroniqueurs successifs et de l'évolution de la situation au fil des ans.

Il n'est pas inutile de rappeler ici la situation du théâtre parisien. En 1889, ses recettes se montent environ à trente-deux millions de francs. Ceux qui écrivent pour la scène font rapidement fortune et parviennent aux honneurs. Le "théâtre bien fait" et la comédie bourgeoise du Second Empire et des débuts de la IIIe République assurent encore le succès des scènes subventionnées et des grands théâtres parisiens, malgré les attaques de Zola et des naturalistes, et leurs diverses tentatives pour acclimater le naturalisme au théâtre. Seul Henry Becque — qui se refuse du reste à être rangé parmi eux — a su orienter le théâtre dans le sens du réalisme social et satirique avec Les Corbeaux (1882) et La Parisienne (1885). A sa suite,

un genre dramatique voisin s'est créé : la "comédie rosse", caractérisée par la virulence de sa satire sociale, son pessimisme et sa lucidité. André Antoine, de son côté, vient de fonder son Théâtre Libre, premier des "théâtres d'essai", où il veut donner sa chance à de jeunes auteurs tout en les mettant à l'abri de la censure par le système des abonnements, et expérimenter de nouvelles formules de théâtre fondées sur la vérité et l'observation de la vie. C'est dans un tel contexte que La Revue blanche va fourbir ses premières armes contre le "théâtre à succès".

David contre Goliath

Revue de jeunes gens tous nés entre 1865 et 1870, *La Revue blanche* veut traduire les aspirations d'une nouvelle génération. C'est donc tout naturellement Henry Becque et le Théâtre Libre d'Antoine qu'en 1889 ces jeunes gens prennent pour référence. Le Salut au Lecteur ne laisse pas de doute sur leur orientation:

Voici notre profession de foi : Nous aimons avant tout cette littérature jeune et puissante, ces pages qu'on sent palpitantes de vie, ces auteurs reproducteurs fidèles et consciencieux de la réalité, qui ont inauguré ce qu'on appelle "la Nouvelle Ecole" ¹.

Au début, ils vont donc surtout opposer ce théâtre de la vie à un théâtre conventionnel, héritier des Trois Grands (Augier, Sardou et Dumas fils) et du "théâtre bien fait", en dénonçant plutôt l'esthétique périmée de ce dernier que sa recherche systématique du succès. Eloges et critiques ont pour pierre de touche la vérité de l'observation, signe de nouveauté au théâtre. Ainsi, Ambroise Janvier de la Motte se voit reprocher de faire "vieux jeu" : dans sa pièce Les Respectables :

on retrouve les vieilles formules, les clichés, les tirades. Ces mots d'esprit, "délicats et fins", dignes filleuls de M. Pailleron ou de M. Dumas fils. Ah! désastreuse contagion d'irréel, apportée dans notre théâtre moderne par tous les confiseurs dramatiques, tous les successeurs de la

GENEVIÈVE COMÈS

maison Scribe!2

Autre exemple : des "Trois Grands" du "théâtre bien fait", Dumas fils est le seul qui soit un peu longuement évoqué : la critique à son égard est du reste nuancée. S'il est devenu un insupportable sermonneur, "un des auteurs qui prêchent le plus sur la scène", Dumas avait, dès son entrée dans le monde littéraire et dramatique, cherché "le succès dans la volonté de l'observation et l'exactitude des peintures" ³. Ce fut le temps de La Dame aux Camélias, de Diane de Lys, du Demi-monde.

Louis-Alfred Natanson, grand admirateur d'Henry Becque, lui sait gré d'avoir renouvelé l'art dramatique et l'invoque comme son "père":

C'est une conception nouvelle de l'art dramatique : la vérité s'empare enfin de notre théâtre et nous montre la vie humaine sous tous ses jours, le cœur humain sous toutes ses faces. Aux pantins, fœtus avortés d'un théâtre de convention à l'agonie, succèdent des hommes qui pensent, qui agissent comme nous, qui vivent de notre vie, talisman unique pour les assurer de notre intérêt (...). Tous ces traits observés, ces types pris dans la vie, ces situations vécues, constituent l'intérêt dominant du théâtre d'Henry Becque. (...) C'est encore un "jeune" (...), ce n'est plus un "tout jeune" mais les "tout jeunes" sont ses fils. \(^4\)

Enfin, Thadée Natanson loue Jean Jullien, un jeune auteur du Théâtre Libre, d'avoir su éviter les "conventions morales ou éducatrices", les "mots saupoudrés", "tirades" et "ficelles", dans sa pièce *Le Maître*:

Nulle part on ne devine l'auteur, la thèse, ni la préparation ; rien n'a été ajouté pour amuser le spectateur hors de l'action. (...) Des faits de la vie, des faits ordinaires (...) développés le plus simplement qu'il se peut, et le plus réellement aussi, dans leurs véritables milieux.

Et Thadée Natanson de conclure :

Le Maitre est non seulement du théâtre, mais encore de ce théâtre qui courageusement renonce au "déjà trop vu" pour essayer d'exprimer autrement la vie. (...) Il réalise les vœux des jeunes, qui valent bien les autres. ⁵

Ces escarmouches timides vont bientôt faire place à une attaque en règle. Lucien Muhlfeld, jeune critique de vingt ans à qui La Revue d'Art dramatique a confié pendant quelques mois sa critique de théâtre, publie dans La Revue blanche un article qu'il intitule "La Fin d'un art". Il ne se contente plus de reprendre les critiques contre l'esthétique périmée du "théâtre bien fait", il refuse tout bonnement de considérer ce dernier comme une forme d'art. Il partage le dédain que "la génération de M. Barrès et celle d'aujourd'hui qui le suit de près" (il cite Gustave Kahn, Jean Schopfer, Pierre Veber) professent à l'égard du théâtre : même Jules Lemaitre, remarque-t-il, s'avoue fatigué sinon dégoûté des vaudevilles et des mélodrames.

"Objet de consommation comme un autre, (le théâtre) entre dans l'article de Paris", dit l'un des personnages de *Bouvard et Pécuchet*. Lucien Muhlfeld s'emploie à prouver qu'il en est toujours ainsi en se livrant au recensement de tous les rouages de cette vaste entreprise commerciale :

En somme, une industrie quelconque, où, dans l'actuelle division du travail, le dramaturge opère entre un impresario, des décorateurs, des machinistes, des acteurs et des curiosités. Il n'est que d'acquérir le tour de main qui force sûrement la grimace du rire ou du pleur, pour tenir la recette à tout faire : farces et mélos, le procédé élastique, la formule-caoutchouc des succès imperméables. Les soucis esthétiques sont superflus : ce métier ne touche pas à l'art.

Ce théâtre a en effet pour seul objectif de découvrir la meilleure recette, celle qui assure le maximum d'hilarité ou d'émotion.

Certes, les statistiques peuvent faire croire à la santé du théâtre :

Tant que dure la vie, reste l'espoir. J'entrevois un symptôme que je voudrais rassurant : Paris aime ses spectacles. L'an passé, le dernier dont on ait les statistiques, les théâtres parisiens atteignirent à des recettes jusqu'alors inconnues. Mais que parlé-je de théâtre? — A la porte du Grand Café, tout l'été, stationne une foule avide de saisir les notes aigrelettes d'approximatives tziganes; — en face du passage des

GENEVIÈVE COMÈS

Panoramas, un autre groupe approuve chaque soir la succession d'annonces d'un transparent; — place du Théâtre-Français, à minuit, une haie respectueuse admire la sortie des sociétaires; — dans la rue, un cheval glisse, deux cochers se querellent, un agent paraît : c'est assez pour retenir les passants amusés. — D'abord on aime les spectacles et leur cuisine (à preuve, dans les journaux obséquieux, le développement de la rédaction théâtrale : critiques, soireux, échotiers, indiscrétionnistes) : au besoin, on se contente du spectacle de tout ce qui se laisse écouter ou regarder. Ceci est un trait notable du caractère parisien, curieux, gouailleur et naïf ; c'est peut-être quelque reste atavique d'une inclination, jadis normale, aux temps de vie plus chatoyante ; c'est surtout badauderie. Qu'importe ? si la nécessité de tuer la soirée nous conserve le théâtre, si le goût du spectacle nous sauve un art. 6

Espoir fallacieux cependant, car la valeur commerciale du théâtre est inversement proportionnelle à sa valeur artistique: sa prospérité apparente est attestée par le nombre des représentations et les chiffres des encaissements ; mais sa déchéance, déjà inscrite dans la médiocrité de la production artistique, s'accélère avec la prolifération des spectacles de toutes sortes, et la tyrannie du "visuel".

La franchise de l'attaque chez un si jeune critique augurait bien de son avenir : Alexandre Natanson le comprit qui, devenu directeur de la série parisienne, en octobre 1891, nomma Lucien Muhlfeld secrétaire de rédaction tout en lui conservant la "Chronique de Littérature" qu'il assurait depuis le mois d'avril de la même année.

En décembre 1890, un changement notable intervient : Pierre Veber se voit confier une tribune dramatique enfin autonome. Frère du peintre-dessinateur Jean Veber, ami et beau-frère de Tristan Bernard, Pierre Veber a débuté en avril 1890 à *La Revue blanche* avec de courts récits. Dans sa critique, qu'il exerce sous le pseudonyme de V. Reb-Péreire, du moins au cours de la série belge, il se livre à toute occasion à son goût de la raillerie et de la mystification. Parallèlement, il exercera son ironie pince-sans-rire dans une série de saynètes, nouvelles et suppléments humoristiques dont la revue aimait à

s'enrichir : "Liquidations", "Le Chasseur de Chevelures", où il s'érige en "déformateur du réel" auprès de Tristan Bernard, "informateur du possible".

Cité par Lucien Muhlfeld parmi les quelques "dégoûtés" du théâtre de son temps, Pierre Veber traverse des phases de pessimisme, où il déplore "la crotte des productions boulevardières", entrecoupées de phases d'optimisme, où il prédit le renouveau de l'art dramatique. Comme Muhlfeld, donc, il dénonce le caractère industriel et commercial de la production dramatique. Il suffit par exemple de changer de titre, de personnages ou d'auteur pour avoir plusieurs pièces à partir d'une seule :

Il faut que désormais L'Obstacle ' reste sur l'affiche du Gymnase ; à la 400e on n'aura qu'à changer le titre, à retourner les noms des personnages ; on dira que la pièce est de M. Delpit, et le tiers n'y verra que du feu ; à la 800e on l'attribuera à M. Claretie, et ainsi de suite jusqu'à épuisement des maîtres de la banalité emphatique. 8

Il y a aussi une industrie de l'adaptation des romans au théâtre :

Donnez le Nouveau Testament, ou l'Ancien à M-W Busnach, il vous en tirera, à volonté, un drame en cinq actes pour l'Ambigu, une comédie pour les Français, un spectacle à musique pour l'Odéon, une pantomime pour l'Hippodrome ou un livret pour M. Massenet '.

Ce qui triomphe à Paris, en 1890-1891, c'est le mélodrame et le vaudeville : produisons du mélodrame et du vaudeville ! Veber nous fournit la recette :

Prenez le premier simple, prenez l'homme des cavernes ; mieux encore, prenez le déshérité des Alpes ; mieux encore prenez le critique du... Enfermez-le avec les œuvres complètes de Colin d'Harleville, de Scribe, de Picard et du Gouvé. Ouvrez-lui la porte au bout de six mois. Il sortira de sa retraite avec la pièce-type où nulle convention n'aura été oubliée. Il vous étalera la poésie des blés d'or, des avoines folles, et autres céréales d'ordre tout esthétique. Et le crispant "sentiment de la nature" qui rend les mufles sentimentaux, et l'appel au patriotisme crâne, et les tirades contre

GENEVIÈVE COMÈS

l'égoïsme, et l'apothéose de la terre ; il n'aura pas oublié non plus "le sérieux", car il faut moraliser les masses ; voici le "personnage à thèse" avec son contre-personnage, le bourgeois nerveux et le bourgeois ventru. Voici le jeune homme si loyal, quoique avocat "brillant". Puis à chaque fin d'acte, le coup de cymbales du mot à effet, ponctuant une situation dite palpitante, avant la dispersion dans les couloirs. Allons, encore une fois, c'est fatal. 10

Notre critique se demande quand on cessera de "professer cette indulgence souriante pour le théâtre des concierges" et s'étonne que "les Bissonneries et les Gandillonnades" constituent le pain quotidien des "hilarités parisiennes".

Il est notoire que le mélodrame et le vaudeville sont les amours du Sarcey, "le Patriarche", "le chef ottoman de la critique", dont l'abonné du *Temps* guette impatiemment les derniers comptes rendus. Aussi Sarcey incarne aux yeux de tous ces jeunes "le théâtre à succès". Du reste, Sarcey compte les recettes : "Ce n'est pas du théâtre! La pièce ne fera pas d'argent!" s'écrie-t-il immanquablement quand il s'agit d'une pièce de Maeterlinck ou à propos du Théâtre Libre, dont il raille la politique naïvement anti-commerciale : "Un directeur qui n'augmente pas le prix de ses fauteuils, n'est pas sûr du succès !" !! Pierre Veber harcèle le critique de ses plaisanteries, dans "Une Primeur", parodie d'une Première de Maeterlinck, dans "Les Phases de Sarcey", baromètre de ses humeurs critiques 12. Coolus prendra le relais avec son "Rondel pour célébrer le Ventre Plénipotentiaire de Sarcey", illustré d'une vignette caricaturale de Félix Vallotton :

Rondel

pour célébrer le Ventre plénipotentiaire de Sarcey.

Régent, Sargent, Sar, c'est Sarcey, Somptueux ventre avunculaire Dont la sagesse séculaire Borborygmer avec art sait.

Antique autant qu'Houssaye Arsè-

LA REVUE BLANCHE (1889-1903)

Ne, il rhumatise — articulaire. Régent, Sargent, Sar, c'est Sarcey, Somptueux ventre avunculaire.

Omni-ventri-potent Tsar! C'est Le Dimanche, au crépusculaire, Que l'abdomen oraculaire Verdicte dans le ciel Moncey. Régent, Sargent, Sar, c'est Sarcey.¹³

Cependant, Pierre Veber ne partage pas tout le temps le pessimisme de Muhlfeld. Le 1er mai 1891, il dresse un bilan théâtral très positif des derniers mois écoulés :

Le Canard Sauvage, L'Intruse, Les Uns et les Autres, plus un certain nombre d'œuvres intéressantes à quelque degré : Amoureuse, Le Mâle, Nell Horn, etc. N'y a-t-il pas là des symptômes suffisants d'une Renaissance dramatique?

On aura noté que les pièces d'Ibsen, de Maeterlinck et de Verlaine sont classées par lui avant les pièces de Porto-Riche, Camille Lemonnier et des frères Rosny, c'est-à-dire d'auteurs naturalistes ou apparentés au Théâtre Libre : ses préférences ne sont déjà plus celles de Louis-Alfred Natanson et de Joë Hogge. Pour bien marquer son intérêt, il consacre une véritable étude au Canard Sauvage, représenté, certes, par le Théâtre Libre, mais que le critique tire dans le sens du symbolisme: "Le Canard Sauvage peut se rattacher au mouvement symboliste. Dès le second acte apparaît le symbole dont la pièce n'est que le développement". Ce n'est que "faute de pouvoir concilier leurs théories et les exigences de la scène" que les symbolistes ont nié, pour la plupart, la valeur artistique du théâtre. A part les œuvres de Maeterlinck et de Pierre Quillard, l'art nouveau n'a rien produit. Ibsen a renouvelé l'art dramatique en y introduisant le symbole, et le problème posé par Muhlfeld trouve là sa solution.

Si, dans l'analyse de Pierre Veber, on discerne mal la distinction entre "symboliste" et "symbolique", en revanche,

GENEVIÈVE COMÈS

Veber expose clairement les critiques que la pièce a soulevées dans le camp des "vieux" : absence d'ordre — trop de mouvement — trop d'idées à la fois : "Donc évitons de faire un succès à une pièce si contraire à l'esprit français". On peut également remarquer pour la première fois, dans la critique de Veber, de l'intérêt pour l'idéologie au théâtre, et en particulier pour les problèmes de bonheur individuel qu'aborde le théâtre d'Ibsen.

Cependant, si Pierre Veber s'en prend aux critiques fermés à l'art nouveau, surtout quand il nous vient de l'étranger, il constate que le public commence à changer, et à attendre du théâtre autre chose que ce qu'on lui propose habituellement:

Il est temps que les médiocres se hâtent et profitent des derniers instants de répit. Le moment arrive où l'art nouveau s'imposera, et balayera le monceau de banalités qui nous encombre.

L'impression produite par *Le Canard Sauvage* en est une preuve. L'an dernier, aux *Revenants*, le public s'indigna. Aujourd'hui le succès d'Ibsen est incontestable. Vous pouvez donc évaluer le progrès accompli (...). Le public a-t-il compris ? Peu importe, pourvu qu'il s'habitue.

Le même jour, après avoir fait également l'éloge de *L'Intruse* de Maeterlinck, au Théâtre d'Art, et salué "Lugné-Poe superbe dans le rôle de l'Aïeul", jouant à contre-pied de la mode ("pas d'effets de cabot, pas d'éclats de voix, pas de gestes traditionnels"), créant "un sentiment intense de mystère", il se réjouit de ce que le public composé d'individus quelconques "s'est laissé prendre tout bonnement", à la différence des "lettrés", qui n'ont trouvé que matière à s'esclaffer. "

Simple coïncidence, ou manœuvre flatteuse pour tenter d'arracher le public à l'emprise de ses habituels faiseurs d'opinion?

L'installation de *La Revue blanche* à Paris, en octobre 1891, ne marque aucun changement notable dans l'orientation de la politique dramatique de la revue. Avant de reprendre le cours de la critique de Pierre Veber, voyons un peu l'image

que nous donnent du "théâtre à succès" deux articles de fond, consacrés à deux représentants du "théâtre bien fait". Le premier est d'Henry Céard et consacré à Scribe, au moment où l'Opéra-Comique s'apprête à fêter le centenaire de ce fécond auteur dramatique, librettiste à ses heures. Henry Céard, en bon naturaliste, lui reproche d'avoir dédaigné l'observation de la nature humaine et composé ses pièces sans souci de vraisemblance, "heureux seulement du paradoxe qu'il crée et de la virtuosité étroite qu'il met à le développer" ¹⁵. Lui-même, du reste, ne s'est jamais jugé autrement que "comme un manœuvre et un amuseur".

Le second article est de Lucien Muhlfeld qui se livre à un véritable éreintage d'Alexandre Dumas fils, condamnant tout de son théâtre : prédication, morale bourgeoise, psychologie conventionnelle, intrigue sans intérêt :

Le succès du théâtre de M. Alexandre Dumas demeure à beaucoup incompréhensible : outre qu'ils jugent sa philosophie puérile, son sens social faux et sa littérature grossière, ils sont incapables de trouver à ses fables le moindre attrait, de quoi amuser une curiosité même badaude. Or la fortune de ce théâtre ne viendrait-elle pas de cette extraordinaire faculté de M. Dumas : Suggérer qu'il sait LA *vérité*, la solution des difficultés morales, qu'il va élucider, escamoter le problème, et, manches retroussées, vous faire circuler la solution. — Y a-t-il dans la salle une fille-mère de bonne volonté qui veuille bien me prêter un instant sa fausse situation ? Grâce à ce petit Evangile de poche, nous la retournons comme un gant. Voilà, mademoiselle, je vous remercie.

La grande difficulté, pour un dramaturge de mœurs, est de simplifier et de généraliser assez les faits-divers banals ou excentriques que sont en somme ses sujets de pièce. L'esprit simpliste de M. Dumas ignore cette difficulté. Pour ce penseur, il y a des solutions fausses, à gauche, à droite des solutions vraies. Ces solutions satisfont aux problèmes constants que lui semble soulever la vie moderne. Les caractères, les passions, les nuances des sensibilités, non seulement il les méprise, mais il les ignore. Il y a la séduction, le viol, l'adultère, le mariage, le divorce. Et puis des pantins à qui ces entités s'appliquent. C'est un jeu d'une algèbre conventionnelle et invariée, dont la sûreté en impose au spectateur. ¹⁶

GENEVIÈVE COMÈS

L'individualisme anarchisant de Lucien Muhlfeld répugnait au moralisme bourgeois : "Nous ne sommes plus très sûrs du sens des mots : "socialement funestes".

Quelques mois plus tard, le critique exprimera aussi sa défiance à l'égard du "théâtre d'idées", quand celles-ci ne sont pas, comme chez Ibsen, transmuées en émotions dramatiques :

Des idées, s'il vous plaît. Mais que ces idées trouvent leur expression émotionnelle, ou vous ne serez pas entendu (...). On ne sympathise que par l'émotion, et l'idée, haute, non symbolisée en drame, n'émeuvrait pas au théâtre. 17

Si nous nous retournons maintenant vers Pierre Veber, nous constatons que son optimisme semble retombé, et il continue ses critiques contre les fabricants du "théâtre bien fait". Aussi nous contenterons-nous d'en citer une qui les résumera toutes, qu'il s'agisse indifféremment de *Mariage d'hier* de M. Jannet, de *L'Herbager* de M. Harel, ou même du *Prince d'Aurec* d'Henri-Lavedan:

Et toujours nous retrouvons la même vie scénique si fausse, si cherbulièrement froide, ces êtres de convention auprès desquels les personnages d'Augier semblent naturels ; et surtout le dumafisme dans toute son horreur, les phrases à effet, le rifle des antithèses, la massue des mots soi-disant cruels (...). Tout cela accuse la définitive défaite du Théâtre pour le théâtre. ¹⁸

Faute de répertoire nouveau, "on effectue des reprises, puis on reprend des reprises, et on recommence encore quand c'est fini". C'est l'immobilisme sur les théâtres officiels :

Si les Variétés en sont encore à la fantaisie de l'Empire, le Gymnase en est encore à la comédie bourgeoise de l'Empire, le Vaudeville en est encore à la comédie bouffe de l'Empire, et ainsi de suite, jusqu'aux Français. ¹⁹

En décembre 1893, pour mettre en évidence le fossé qui s'est creusé entre adeptes du théâtre d'art et partisans du théâtre-pour-le-théâtre, Pierre Veber intitule sa chronique :

LA REVUE BLANCHE (1889-1903)

"Plus d'équivoque!" et dresse un tableau comparatif de la situation du théâtre d'après les critiques du mois:

DU THÉÂTRE

PAS DU THÉÂTRE

Mme Sans-Gêne Leurs Gigolettes Mon Prince L'Amour brode Rosmersholm L'Ennemi du Peuple

Nous ne nous attarderons pas plus que Veber sur le sujet "historique" de Madame Sans-Gêne, dont, pour exprimer le peu de cas qu'il en fait, il expédie le compte rendu en quelques lignes, ou sur la situation pluri-triangulaire de *Leurs Gigolettes*; ni sur les effets de palpitation de Sardou ou les inlassables plaisanteries sur les maris trompés de Meilhac. Nous relèverons seulement un nouveau thème de raillerie : l'exhibition de l'actrice "à succès" et de ses charmes.

L'anecdote de l'aventurier corse n'offre pas grand intérêt par ellemême, mais M. Sardou a trouvé l'occasion de faire ressortir la grande figure historique de Mme Réjane.

Signalons tout de suite une des caractéristiques du théâtre ; tailler un rôle sur la mesure d'un acteur. Voilà la troupe du Vaudeville : vous avez deux jeunes premiers, un baryton, une basse profonde, Mme Réjane, plus un canon électrique, et le solde des costumes de *Thermidor*. On sait tout de suite ce que l'on fera ; on s'entend sur l'époque où ça se passera, ça dépend du prix qu'on veut y mettre. Et l'on a *Nos bons villageois* ou *Mme Sans-Gêne*.

(...)

MM. Sardou, Meilhac, et autres tiennent à contenter tout le monde et leurs pairs. M. Meilhac a donc trouvé un rôle pour les jambes de Mlle Cerny, un autre rôle pour l'accent alsacien de M. Milher, un troisième pour la grâce de Mlle Lavigne, un quatrième pour les diamants de Mme Magnier.

De tout cela, conclut Veber avec désenchantement, il ne reste qu'une lourde impression d'inutilité, et d'irrémédiable déchéance, et c'est avec raison que M. Tailhade a malmené les producteurs de ces derniers

GENEVIÈVE COMÈS

temps. Plus que jamais nous sommes las du théâtre. Il y a trois ans Muhlfeld annonçait la fin prochaine de l'art dramatique; nous y voici.

(...)

Les maniaques, les amateurs de curiosité pourront, à de longs intervalles, suivre le mouvement dramatique des pays étrangers ; le THÉÂTRE LIBRE et L'ŒUVRE suffisent à leur garantir leur plaisir. Et dans une trentaine d'années, on verra à reconstituer le théâtre, au cas que l'effort des artistes se tourne de ce côté. ²⁰

Est-ce à dire que tout espoir est perdu du côté du théâtre français qui se veut "neuf"? La "comédie rosse" elle-même semble s'être industrialisée, et son "réalisme" ne correspond plus aux nouvelles aspirations :

Voilà pas mal de temps que l'on s'en donne à cœur joie de blâmer la canaillerie du parlementaire et du bourgeois ; ils sont ainsi, au Théâtre Libre, quatre ou cinq dramatistes médiocres (...) qui ont le tour de main pour réussir la pièce amère. Et nous sommes déjà si loin de cela. ²¹

Antoine, contraint financièrement de fermer son théâtre, ne sera bientôt plus en mesure de soutenir les "jeunes". Du côté de Paul Fort et du Théâtre d'Art, à part Maeterlinck, les déceptions se sont succédé : pièces insuffisamment scéniques, ou hâtivement montées. C'est désormais vers Lugné-Poe et son projet de Théâtre de l'Œuvre que Pierre Veber va se tourner.

Tandis que Vuillard, l'un des "peintres de *La Revue blanche*", se charge de placer les circulaires et de recruter des abonnés dans le milieu de *La Revue blanche*, Pierre Veber exhorte les directeurs de théâtre à abandonner la cause d'un théâtre en faillite (le théâtre "mécanique", comme dirait Céard, le théâtre "bien fait") pour "monnayer l'Art nouveau". Il affecte de se placer comme eux à un point de vue strictement commercial:

Vous parler esthétique ? qui l'oserait, depuis qu'un des vôtres a formulé le programme du Directeur en Soi, disant à tel importun initiateur de belles choses : "Mon cher Monsieur, je suis un commerçant, moi ; je

LA REVUE BLANCHE (1889-1903)

n'ai pas à faire l'éducation du Public, mais à recevoir des commandes. Il veut du Burani, j'en fais faire dans les prisons, à bon marché, que je lui vends au poids du ruolz. Le théâtre n'est pas pour les œuvres d'art; voyez rayon romans."

Et le critique les engage à liquider le passé, les "pièces en solde".

Aux futurs abonnés, il présente l'entreprise de Lugné-Poe comme la seule tentative adéquate à la génération symboliste, après l'échec du Théâtre d'Art.

Un d'entre nous, Lugné-Poe, va tenter ce qu'avec vos ressources vous n'avez pas su faire. L'Œuvre donnera tous les mois deux pièces d'auteurs français ou étrangers.

(...)

L'Œuvre fera connaître le répertoire des jeunes ; entre le Théâtre d'Art et le Théâtre-Libre, il y a place pour un théâtre d'accueil, ouvert à tous les essais. Chaque génération crée, en même temps que sa formule dramatique, la scène où elle l'expose ; le Théâtre-Libre (sauf quelques exceptions) a donné le répertoire du naturalisme ; il appartient à l'Œuvre de produire la formule des Griffin, des de Regnier et des Vuillard ; aussi souhaitons-nous un succès immédiat à la tentative de Lugné-Poe. ²²

Désormais, Pierre Veber laisse à leurs habituels thuriféraires la présentation des "pièces à succès" pour promouvoir auprès d'un public encore mal informé ce qui lui paraît comporter un réel caractère de nouveauté : "Théâtre d'idées" et théâtre "idéaliste".

D'origine surtout scandinave, avec Ibsen et Bjornson, le "théâtre d'idées" présente un intérêt idéologique (le droit pour la femme de choisir librement son époux, dans La Dame de la mer, le problème de la foi chrétienne en les miracles, dans Au-delà des forces humaines). Mais qu'un tel théâtre puisse aussi émouvoir montre la supériorité de son esthétique dramatique sur celle de Dumas fils. Et son influence commence à se faire sentir en France : un François de Curel n'en dédaigne pas la leçon, quand, au mépris absolu des conventions scéniques, il préfère à la tirade alternée un dialogue fin et nuancé.

GENEVIÈVE COMÈS

Du côté symboliste, le critique signale la tentative de Gerhardt Hauptmann de créer, avec *Le Poème de Rêve*, une forme dramatique pressentie par Régnier et Viélé-Griffin, ou diverses tentatives françaises pour substituer à la traditionnelle action extérieure un drame intérieur ou une crise mentale : *Axël*, de Villiers, *L'Araignée de cristal*, de Rachilde, et surtout *L'Image*, de Beaubourg :

Un théâtre comme le définit l'auteur lui-même, dans sa Préface, où tout l'intérêt humain, toute l'action, toute l'émotion dérivent d'une crise mentale. ²³

Toutes ces pièces, représentées aux Escholiers, au Théâtre libre et surtout à L'Œuvre, peuvent donner à Veber des raisons de croire à l'avenir d'un théâtre d'art.

Ainsi, un coup d'œil rétrospectif sur les premières années de La Revue blanche nous permet déjà de dégager les points forts de la critique contre le "théâtre à succès". Les premiers critiques n'innovent guère en reprenant en gros les attaques de Zola et du Naturalisme contre le "théâtre bien fait": psychologie conventionnelle, conformisme bourgeois, ou tirades moralisatrices; esthétique surannée, genres périmés. Ils les restreignent du reste aux seuls auteurs dramatiques, qu'ils accusent de chercher le "succès" en refaisant du "neuf" avec du "vieux". Lucien Muhlfeld a donné au débat sa vraie dimension en dénonçant dans le "théâtre à succès" une vaste entreprise commerciale à laquelle collaborent, non seulement les auteurs dramatiques qui se veulent les "amuseurs" d'une société bourgeoise, mais les directeurs de théâtre accusés de ne se soucier que d'intérêts commerciaux en inscrivant à leur répertoire les pièces aimées du gros public : mélodrames, vaudevilles, théâtre "bien fait", spectacles variés; et encore les critiques — en particulier Sarcey — qui comptent les recettes et font la pluie et le beau temps — et enfin le public, qui, à leur incitation, pleure ou s'esclaffe bêtement. Tous les thèmes sont désormais en place : "critères" et "recettes" du "théâtre à succès". Pierre Veber n'aura qu'à les habiller de son humeur railleuse ou grincheuse, ou à les saupoudrer de quelques trouvailles de son cru : culte de la vedette, exhibition d'actrices, etc.

Mais, réunis sur le front de l'attaque contre le théâtre à succès, les critiques, nous l'avons vu, se différencient par leurs motivations et leurs goûts. Successivement, nous découvrons les partisans d'Henry Becque et du Théâtre Libre (Joë Hogge, Louis-Alfred Natanson), ceux qui partagent, avec Muhlfeld, le dédain de Barrès pour le théâtre ; ceux enfin qui, comme Veber, jugent la "comédie rosse" déjà périmée, découvrent Ibsen et le "théâtre d'idées", et croient trouver d'abord dans le Théâtre d'Art, puis le Théâtre de l'Œuvre, la "scène" tant espérée de la génération symboliste.

Du "théâtre à succès" aux succès du théâtre

Certes, cette évolution est aussi celle de "petites revues", comme le Mercure de France qui s'ouvre massivement à la vogue du symbolisme en 1891 et en deviendra le porte-parole. Mais à La Revue blanche, où l'on se montre attentif aux moindres signes de nouveauté, le "libéralisme hospitalier" est de règle, comme l'atteste la critique dramatique au cours des années qui suivent : si Coolus, après Veber, reste fidèle à L'Œuvre, au "théâtre d'idées" et à Ibsen, en 1897, "lâchant" Lugné-Poe qui l'a "lâchée" avec ses jeunes auteurs, La Revue blanche se tourne à nouveau vers Antoine, qui a ouvert un vrai théâtre sur les boulevards : Alfred Athys (alias L.-A. Natanson) et Coolus, revenu à la critique dramatique dans le contexte de l'Affaire Dreyfus, manifestent un intérêt très vif pour le théâtre social issu du Naturalisme et des anciens auteurs du Théâtre Libre. A l'inverse, tout à l'optimisme à partir de l'Exposition de 1900, André Picard reniera pêle-mêle, comme "vieux jeu", "raseur", ou "n'étant pas du théâtre", tout ce qui a fait les jours militants et triomphants de La Revue blanche: "comédie rosse", symbolisme nébuleux, théâtre d'idées, théâtre social, et marquera sa préférence pour la comédie de mœurs indulgente. Enfin, donnant libre cours à son goût du rire et de l'humour, La Revue blanche trouvera en

GENEVIÈVE COMES

Alfred Jarry le commentateur idéal de Feydeau, du trio Offenbach, et du nouveau trio De Flers - Caillavet - Terrasse.

Et à mesure que s'apaiseront les vieilles querelles, avec la mort, en 1895, de Dumas fils, celle d'Henry Becque et de Sarcey en 1899, *La Revue blanche* rouvrira ses anciens dossiers sous un nouveau jour, jugeant Alexandre Dumas fils digne d'être comparé à Ibsen, distribuant généreusement à Feydeau les éloges qu'elle lui ménageait du temps où Sarcey en avait le monopole, allant, avec le critique Fagus, jusqu'à réhabiliter partiellement le pauvre Sarcey, participant avec la critique unanime au triomphe de *Cyrano*.

La Revue blanche ne sera pas la seule à évoluer : Coolus, Athys, enregistreront avec satisfaction dans le public des progrès dont Veber décelait déjà les premiers signes. A leur tour, les directeurs des théâtres parisiens, ceux des boulevards comme ceux des théâtres subventionnés, se verront obligés de rajeunir leur répertoire. Les critiques de La Revue blanche qui. dix ans auparavant, vilipendaient le "théâtre à succès", ne comptent plus "leurs" succès au théâtre! Ibsen, Maeterlinck, les auteurs d'Antoine... En 1902, la prédiction que faisait Antoine en 1892 est entièrement réalisée 24. C'est aux yeux des critiques de La Revue blanche, la revanche du "théâtre d'art" sur le "théâtre à succès". Car si l'écrivain qui ne souhaite que les applaudissements et leurs conséquences est incertain, à longue échéance, de sa réussite, "les chefs-d'œuvre ont le temps d'attendre; ils ne risquent ni de se défraîchir, ni de se démoder" 25.

> Geneviève Comès Université de Paris XII

Toutes les citations empruntées à *La Revue blanche* renvoient à Slatkine Reprints, Série belge 1972, Tomes I à III, Série française, 1968, Tomes I à XXX.

LA REVUE BLANCHE (1889-1903)

- 1. La Rédaction, R.B., série belge, T. I, 1cr décembre 1889, p. 1.
- 2. *Ibid.*, L. A. Natanson, "Nouveautés artistiques et littéraires", T. I, 15 décembre 1889, p. 16. Joué au Vaudeville.
- 3. J. H. des Andelles (Joë Hogge), "A propos d'une Conférence de M. Dreyfus", *ibid.*, 15 janvier 1890, p. 29.
- 4. L. A. Natanson, "Nouveautés Artistiques et Littéraires", *ibid.*, 15 décembre 1889, p. 22. A propos de la publication de son *Théâtre complet*.
- 5. Thadée Natanson, "Le Maître", *ibid.*, T. II, novembre 1890, p. 254-255. Joué au Théâtre des Nouveautés.
- 6. Lucien Muhlfeld, "La fin d'un art", ibid., T. II, octobre 1890, p. 205.
 - 7. Pièce d'Alphonse Daudet.
- 8. V. Reb-Péreire, "Critique Dramatique", *ibid.*, T. II, février 1891, p. 348.
 - 9. Ibid., mai 1891, p. 135.
- 10. Pierre Veber, "Notes dramatiques", R. B., Série française, T. I, octobre 1891, p. 84. A propos du *Médecin des Folles*, à L'Ambigu.
- 11. V. Reb-Péreire (alias Pierre Veber), "Critique Dramatique", R. B., Série belge, T. II, mars 1891, p. 377. A propos de L'Ecole des Veufs, de Georges Ancey, à La Porte Saint Martin.
- 12. "Le Chasseur de Chevelures", *R. B.*, T. IV, novembre 1893, p. 389 et T. V, décembre 1893, p. 429.
 - 13. Ibid., T. VI, avril 1894, p. 388.
- 14. V. Reb-Péreire, "Critique Dramatique", R. B., Série belge, T. II, mai 1891, p. 126 à 137.
- 15. Henry Céard, "Le Centenaire de M. Scribe", R. B., Série française, T. I, décembre 1891, p. 165.
- 16. Lucien Muhlfeld, "Chronique de la Littérature", *ibid.*, T. III, novembre 1892, p. 269-270. A propos de la publication du tome VII du *Théâtre complet* d'Alexandre Dumas fils.
 - 17. Ibid., T. IV, avril 1893, p. 298.
- 18. Pierre Veber, "Notes dramatiques", *ibid.*, T. III, novembre 1892, p. 284-285.
 - 19. Ibid., T. V, décembre 1893, p. 414 à 417.
 - 21. Ibid., T. IV, avril 1893, p. 283.
 - 22. Ibid., T. V, mars 1893, p. 254 et 258.
 - 23. Ibid., T. VI, avril 1894, p. 372.
 - 24. "On peut dire que dans dix ans, les trois quarts des noms que l'on

GENEVIÈVE COMÈS

lira sur les Colonnes Morris auront été inscrits sur nos programmes" (André Antoine, Mes Souvenirs sur le Théâtre Libre, p. 264.

25. André Picard, "Les Théâtres", R. B., T. XXVII, 1er avril 1902, p. 548. A propos du *Plaisir de rompre*, de Jules Renard, à la Comédie-Française.

JEAN LORRAIN, CRITIQUE THÉÂTRAL DANS POUSSIÈRES DE PARIS

Jean Lorrain critique théâtral ?... Mérite-t-il vraiment ce titre ? Il eut été certes plus justifié de parler de "Jean Lorrain et le théâtre", ou bien du "théâtre de Jean Lorrain", on aurait alors étudié ses pièces, Viviane, Yanthis, Prométhée, Eros vainqueur, son dernier roman Le Tréteau où il évoque une comédienne qui doit beaucoup à Sarah Bernhardt. Mais on ne peut, à son propos, parler de théâtre à succès, puisque de ballet en drame lyrique, de pantomime en comédie réaliste, il n'est allé que d'insuccès en insuccès! Quant à la critique dramatique, elle n'occupe qu'une place extrêmement réduite dans son œuvre.

A partir de 1885, Jean Lorrain commence sa carrière de journaliste: Le Courrier français, L'Evénement, L'Echo de Paris, Le Journal, Le Gil Blas, La Vie parisienne, et bien d'autres revues s'assurent la collaboration parfois éphémère de celui qui signe Raitif (pour : Rétif de la Bretonne), Arlequin, Bruscambille, Zakouski ou Mimosa... Mais peu importe le pseudonyme, c'est toujours la même férocité, la même insolence qui éclatent dans ces Pall-Malls, ses chroniques qu'il appelle ainsi par référence à la Pall-Mall Gazette qui, à Londres, révélait l'envers scandaleux du monde victorien. Certains de ces textes ont été rassemblés ensuite dans les deux volumes de Poussières de Paris 1 dont le théâtre est loin d'être le sujet principal. En effet, sur les quelques 103 chroniques de 1899 et les 117 de 1900, il y en a respectivement 32 et 45, soit

COLETTE HÉLARD-COSNIER

un tiers, où Lorrain évoque le monde du spectacle entre une soirée à l'Exposition et une visite au service de gynécologie du Dr Pozzi, entre le Grand Prix de Paris et un bal de barrière, entre des bijoux Lalique et l'atelier de Gustave Moreau. Vernissages, dîners en ville, enterrements, grands mariages, premières, générales, voilà tout ce qui divertit, agite ou bouleverse *Cabotinville*, ce *Cabotinville* dont il est l'historien et le chroniqueur!

De l'univers théâtral, il recueille les potins, colporte les ragots, orchestre les rumeurs et épouse les querelles (ou bien, s'il est absent, c'est qu'il déteste l'auteur, qu'il est brouillé avec un acteur, qu'il ne parle plus au décorateur), il a ses entrées dans les loges des comédiens et dans celles des élégantes spectatrices. Il excelle à rapporter Ce qu'ils en disent, ce qu'ils en pensent, à noter les mots de quelques délicieux, ou les papotages qu'échangent "deux sorties de bal en tulle pailleté aux chapeaux catapultueux" et "deux smokings fleuris d'œillets blancs" (21/3/1899). Tout ce petit monde — Monde et demi-monde — médit, caquette, délire et éreinte. Le Pall-Mall évoque le spectacle qu'il faut avoir vu, décrit la robe qu'il faut porter, lance l'exclamation qui est à la mode du jour et qui datera demain : "oh ! mes ovaires ! racontez-moi le premier acte. — Oh, ça non! vous le lirez demain" (21/3/1899), "oui, elle chante avec ses bras, et cela constitue une très belle voix de théâtre, mon cher" (15/11/1899), "vous avez des tuyaux sur Les Misérables ?" (22/11/1899) etc. Propos d'entracte et bruits de promenoirs, toutes ces poussières de Paris donnent ces vraies couleurs à la Belle Epoque: Lorrain sait tout, qu'Yvette Guilbert a grossi, que la police a interdit le spectacle de La Goulue inspiré par *Une* passion dans le désert de Balzac, et que Coquelin, au grand dépit de Rostand, ne pourra pas jouer dans L'Aiglon puisqu'il est Jean Valjean à la Porte-Saint-Martin.

Jean Lorrain est un photographe, il saisit l'attitude fugitive, il immobilise le geste. Voici Sarah Bernhardt dans La Tosca: "la révérence demeurée légendaire avec le frétillement d'un coquin de petit pied pointant au bas de la robe" (28/1/1899), la voici dans Hamlet: "des rampements et des

fixités d'yeux de chat sauvage, une façon d'approcher la torche de la face du coupable qui donne froid dans le dos" (22/5/1899). De Réjane, il note qu'elle "a la science innée du frôlement", qu'elle "joue avec sa peau" (5/1/1899) d'où ce croquis du Lys rouge : "je vous jure qu'elle plaque cette robelà, quand Réjane s'asseoit, on voit la nacre de ses genoux sous la robe" (6/3/1899). Quant à Polaire, elle "gambille, se trémousse, frétille, balle des hanches et du nombril, mime toutes les secousses, se tord, se cambre, se cabre, tortille du..., fait des yeux blancs, miaule, pâme et... s'évanouit" (28/11/1899). De Max, dans Ramsès est "comme un grand scarabée humain" (19/6/1900), la Loïe Fuller est "tour à tour phalène, statue grecque ou calice" (6/6/1900), Cora Laparcerie entre en scène dans Déjanire avec "son grand manteau orangé déployé comme une nuée derrière elle" (1/8/1899)... Le croquis peut devenir caricature : de Max, dans Le Roi de Rome a "des pâmoisons gracieuses et des rôles qui en font le plus dangereux parodiste du jeu de Mme Sarah Bernhardt" (20/1/1899), il est "le Monsieur aux camélias", Balthy est une "langouste atmosphérique, ça ne veut rien dire, mais c'est tout à fait ça" (26/4/1899), et Marguerite Moreno dresse une "tête vipérine" (6/3/1899)...

Instantanés, croquis, caricatures, ce n'est pas un hasard si ces mots s'imposent pour qualifier le style de Jean Lorrain. Sensible surtout à ce qu'il voit plus qu'à ce qu'il entend, il apprécie d'autant plus un spectacle qu'il y retrouve la manière de ses peintres favoris. Pour lui, une pièce, un ballet, un opéra, c'est avant tout une atmosphère, un décor. Dalila, avec Sarah Bernhardt c'est "un merveilleux clair de lune sur la mer avec des arbres et des ruines, un Carle Vernet" (24/3/1899), Orphée à l'Opéra-Comique est "une fresque de Botticelli dans un décor de Puvis de Chavanne" (1/12/1899), Little Tich tient à la fois de Daumier et de Constantin Guys, Sadda Yacco dans La Geisha et le chevalier évoque "une série de masques d'Hokusai" et "une estampe des *Maisons vertes* d'Outamara" (8/7/1899). Dans *Prométhée*, représenté aux arènes de Béziers, "la descente de Pandore parmi les hommes, ça se composait comme un Burnes-Jones" (27/8/1900), et aux Folies-

COLETTE HÉLARD-COSNIER

Bergères, Labounskaya est un Félicien Rops dans sa robe "d'un goût obscène et tentateur... une transparence argentée soulignée par d'aguichantes jarretières de velours noir" (16/4/1899)... En esthète, en décadent, il aime l'étrange, le bizarre : à l'Exposition de 1900, il découvre le théâtre japonais: "une espèce de cauchemar d'opium" (7/8/1900), et surtout il aime les ballets, les pantomimes à sujet féerique ou mythologique. En matière de mise en scène, il n'a qu'un dieu : Albert Carré. Une pièce écrite et montée par Carré dans un décor de Jousseaume et avec un ballet de Mariquita : tel est pour lui le spectacle idéal. Le Cygne de Catulle-Mendès est alors "le plus joli ballet du monde, encadré à souhait dans une mise en scène de Carré" (19/4/1899). A une reprise de Manon à l'Opéra-Comique, il s'exclame : "oh! la vie et le mouvement de tout ce peuple de bateleurs et de belles promeneuses... je ne sais pas si on a jamais poussé plus loin que M. Albert Carré la science et l'art de la mise en scène" (23/1/1899). A la première de Louise (dont il apprécie la partition "Opéra modern-style dans toute sa gloire") il s'interroge : "le public aurait-il accepté l'œuvre de M. Charpentier sans cette mise en scène ?" (3/2/1900). Devant l'Orphée de Gluck, c'est le même émerveillement (il lui consacre trois chroniques!): "ces théories de femmes muettes, drapées de voiles prune et violet, deux couleurs qu'on n'ose jamais au théâtre... Naturellement, elle sont d'un effet sûr, mais il faut des éclairages réglés — Et les éclairages de Carré!" (22/12/1899). Quant à Haensel et Gretel dont le livre a été traduit par Catulle-Mendès, "c'est peut-être le plus fin joyau d'art de toute l'année" (30/5/1900), il y a là

des trouvailles de mise en scène où se reconnaît le génie de Carré (...) l'escalier d'or où s'étage en deux rangs d'ailes harmonieuses la descente des anges penchés sur le sommeil des enfants.

Et que dire du poêle en faïence et des boiseries de l'auberge du *Juif polonais* d'Erckmann-Chatrian ? sinon qu'Albert Carré est "plus qu'un metteur en scène de talent, presque un artiste de génie"! (24/4/1900)

Inutile de le préciser, l'objectivité n'est pas la principale qualité des chroniques de Jean Lorrain. Homme de parti pris, il a ses humeurs, ses aigreurs, ses passions et ses répulsions. Des raisons extra-théâtrales conditionnent son enthousiasme ou sa mauvaise foi. Les comédiens le décoivent car ils sont presque tous des dreyfusards : "il y a (dans l'affaire Dreyfus) un côté théâtral, une atmosphère de mélodrame et de complot ourdi qui les enchante et les ravit" (4/9/1899). Dreyfusards également les wagnériens! est-ce pour cela qu'il n'aime guère Tristan (à quoi il préfère Proserpine de Saint-Saëns!) parce que l'atmosphère de la salle est "lourde de snobisme, de germanisme, de piquardisme" (31/10/1899) ? Son antisémitisme, ses antipathies obscures ou avouées s'expriment en insinuations, en traits empoisonnés : le drame égyptien Ramsès de Pesquidoux aurait pu être écrit par Joseph Reinach car il y a là "un bon Juif, un invraisemblable Juif" (25/6/1899); lorsque Sarah Bernhardt joue, le public est composé en majorité de "dames en cheveux courts, en jaquette de drap et petit col d'homme" qui sont autant de sosies de Louise Abbéma (22/5/1899), et si Les Romanesques font un tel triomphe à la Comédie-Française c'est parce que les provinciaux des trains de plaisir s'y précipitent!

Et c'est là qu'apparaissent les limites de Jean Lorrain critique théâtral, ses paradoxes et ses contradictions. Il proclame qu'il n'ira pas voir Poil de Carotte car Antoine lui "fait l'effet d'un théâtre de quartier" (6/3/1900), il ignore donc aussi bien Jules Renard que Brieux. Il boude la Comédie-Française mais il consacre tout un article à l'enterrement de Jane Henriot, la jeune comédienne victime de l'incendie qui a ravagé le Français le 8 mars 1900. N'est-ce pas un événement bien parisien que ce convoi où "on se sourit avec des yeux de cinquième acte" et où "aucune des belles pleureuses n'a négligé son maquillage" (10/3/1900)? Et surtout, ce qui échauffe sa bile, c'est le succès des autres, le succès des auteurs à succès... il n'est que sarcasme devant Le Torrent de Maurice Donnay: "la pièce a tout ce qu'il faut pour réussir: une soutane d'abbé et un décor d'usine" (3/5/1900), et il range La Dame de chez Maxim avec d'autres reprises dans "le cycle

COLETTE HÉLARD-COSNIER

des rossignols", s'affligeant de la voir prendre "une concession à perpétuité" sur les boulevards. Quant à Rostand, il le hait, peut-être parce qu'il suppute tout ce que Cyrano et L'Aiglon lui rapportent : "600.000F au bas mot" (9/7/1900) et surtout... parce que Sarah Bernhardt est "enrostannée"! Voici en effet la raison principale de la rancœur de Lorrain : Lorraincritique se fait l'interprète de toutes les déceptions de Lorrainauteur. Lui qui s'épanouit dans "les limbes d'une répétition" (7/1/1899), qui surprend, voyeur ravi, le déshabillage des figurants et des choristes, qui chiffonne les gazes et les tulles dans le salon d'essayage de Mme Landolff, la costumière à la mode, lui qui hume avec délice l'odeur des loges : "cela sent la sueur, le fard, l'œillet et l'orangeade" (29/8/1899), il se veut auteur dramatique. Et il est joué... mais par Jane Margyl, par Cora Laparcerie, pas par Sarah Bernhardt. Or, "le théâtre pour Lorrain, c'était Sarah Bernhardt. En dehors de la Divine, point de salut" ². Elle ne le joue pas et elle le trahit : elle a gardé cinq ans dans ses tiroirs *Ennoïa*, la pièce qu'il lui avait confiée, et elle en a pris la plus belle trouvaille, en

introduisant le cinématographe à l'acte de Wagram ; ça fait salle comble. Le champ de bataille s'anime : les morts défilent, hurlent et râlent (26/5/1899).

C'était précisément la fin du second acte d'*Ennoïa*. D'où les propos acides qu'il répand sur la comédienne, mais il est tout prêt à pardonner à condition qu'elle le joue, donc il va quand même célébrer son talent. D'où aussi des jugements sévères sur Rostand ou Sardou : "notre grande et géniale Sarah aura surtout été la muse de ce genre de théâtre parce qu'elle est le théâtre même" (19/3/1900). L'Aiglon a du succès, oui mais les critiques font "bénéficier l'auteur du triomphe incontesté de l'interprète" (id.) et le triomphe a été "organisé à l'avance". Certes, c'est "du théâtre", mais

de l'affreux et routinier théâtre, aux effets faciles et prévus... de l'imagerie d'Epinal destinée au public des troisièmes galeries, des coups de théâtre destinés au titis du poulailler (id).

Dans sa haine de Rostand, Lorrain en fait le symbole de la fausse valeur, de la fausse gloire, et pour l'accabler davantage il va lui opposer Henry Bataille dont il admire L'Enchantement:

c'est enfin de la vie et un jeune, c'est-à-dire du sang nouveau sur la scène encombrée de vieux clichés, de vieux pots à fards et de tirades rances (22/4/1900).

Eloge sincère, désintéressé ? il est permis d'en douter tant la volonté d'accabler l'un semble l'emporter sur le désir de louer l'autre. De même s'il dénigre les fêtes d'Orange d'août 99 avec Mounet-Sully et Paul Mounet dans Alceste et Athalie c'est pour vanter par contraste les représentations de Déjanire organisées par Saint-Saëns aux arènes de Béziers qui feront de cette ville "une sorte de Mecque artistique, un pélerinage national de beauté, un Bayreuth français" (29/8/1899). Les raisons d'un tel dithyrambe s'éclairent l'année suivante : on joue à Béziers Prométhée de Jean Lorrain, musique de Gabriel Fauré, décors de Jambon, mise en scène de Baudu ; et Poussières de Paris retiendra le triomphe de cette "œuvre de pure gloire civique" (21/8/1900).

Paul Morand prétendait que "Jean Lorrain avait gâché dans le journalisme de très beaux dons" ³. Des dons de critique, il en avait certainement. Souvent, il apparaît sensible à ce qui fait la spécificité de l'art théâtral, il en saisit le caractère éphémère. Ainsi, il ironise lorsque Melle Gerville-Réache va consulter, sur l'interprétation d'*Orphée*, la cantatrice Pauline Viardot (qui triompha dans ce rôle en 1859...) "voyez-vous dans dix ans Laparcerie ou Bady à la veille de *La Tosca* allant consulter Sarah!" (19/1/1900). De même il découvre avec enthousiasme tout ce que la représentation en plein air peut apporter à une mise en scène: "extraordinaires, les mouvements que prennent les étoffes sous le vent!" (25/8/1899). En cette fin de siècle, il devine l'importance des éclairages:

COLETTE HÉLARD-COSNIER

tout est mensonge et fiction au théâtre... les ciels en toile peinte et les portants en carton, les chairs fardées et les étoffes pailletées de faux cabochons ne peuvent exister que dans des lumières truquées... la première condition de toute bonne mise en scène est l'enveloppement (24/1/1899).

Tout Jean Lorrain est là : tantôt il a "l'œil vif, le jugement sûr et le trait acéré" ⁴, tantôt il exaspère par ses parti pris, ses potins fielleux et son nationalisme. Ses chroniques sont à ranger au rayon des curiosités lorsqu'elles célèbrent les noms de Pouvillon, de Jambon ou de Mariquita. Et soudain, dans tant de poussière, luit une perle : Réjane entre en scène, Sarah Bernhardt sourit, Yvette Guilbert va chanter... De la critique théâtrale ? non, mais le reflet d'une époque, la photographie fugitive de la vie mondaine à Paris en 1900.

Colette Hélard-Cosnier Université de Rennes-2

^{1.} Il ne sera question ici que du second volume, publié chez Paul Ollendorff en 1902 et concernant les années 1899 et 1900.

^{2.} Ph. Jullian, Jean Lorrain ou le Satiricon 1900, Fayard 1974.

^{3.} P. Morand, 1900, Editions de France, 1931, p. 172.

^{4.} P. Kyria, Jean Lorrain, Seghers, 1973, p. 105.

LES POURFENDEURS DU SUCCÈS : ÉCHOS DE LA CROISADE "SYMBOLISTE" À L'ERMITAGE

Mais n'est-ce pas la Croisade contre la M... que nous entreprenons tous un peu, les jeunes ?

Les hideux adversaires que les nôtres, dites!

Les uns réclament des spectacles qui fassent digérer, les autres préconisent le scrupuleux servage des contingences. D'après ceux-ci la scène est une vitrine de bric-à-brac et de chromos ; d'après ceux-là, une salle de spectacle n'est que la salle d'attente du chalet de nécessité. Remplacez le souffleur par un commissaire-priseur ou les ouvreuses par les dames que vous savez, là se résume la dramaturgie de nos victorieux aînés. (...)

En matière d'esthétique, il faut être de Sparte, anéantir les avortons et les inutiles : l'art doit être implacable, au nom de la beauté.

Finie donc la baraque où les fauteuils prennent une vague allure de chaise percée! finie la chinoiserie ayant mission d'inciter à congrument cacaer! Le ventre fut assez en vedette, affichons la tête!

Le Théâtre de la pensée, voilà ce qu'il faut offrir à la foule abrutie par ses Barrabas.

Saint Paul Roux 1

SOPHIE LUCET

Une journée de 1640 : un public bariolé se presse à l'Hôtel de Bourgogne pour applaudir Montfleury dans La Clorise. Ce dernier, costumé en berger et coiffé d'un chapeau garni de roses, entre en scène et se met à déclamer ; à l'instant même, "le feutre en bataille, la moustache hérissée, le nez terrible", surgit Cyrano de Bergerac qui somme le gros acteur de quitter la scène, menaçant de l'"essoriller" et de le "désentripailler" s'il ne s'exécute sur le champ : le jeu exécrable de Montfleury indispose notre esthète, de même que la pièce du vieux Baro "dont les vers valent moins que zéro".

L'apparition célèbre et tonitruante de Cyrano en justicier des théâtres, au début de ce qui fut le plus gros succès théâtral fin-de-siècle, peut illustrer ironiquement la "bataille littéraire" ² qui se joue dans la presse de l'époque, où s'affrontent les partisans des avant-gardes et les tenants de l'institution littéraire et artistique : dans le domaine théâtral, cette bataille est particulièrement âpre ainsi que l'attestent les "petites revues"³, tribunes des "symbolistes", des idéalistes, de tous les exclus de l'art officiel bourgeois, de ceux qui militent en faveur d'un retour à l'Art : la condamnation des scènes à succès v est virulente, offensive, et l'intransigeance altière et railleuse de Cyrano ne déparerait pas un discours où l'estocade est fréquente et le mépris coutumier, à l'appui d'une démarche violemment rénovatrice : à travers les chroniques des spectacles, à travers les textes théoriques, souvent des manifestes, on lit ainsi le point de vue des exclus de la scène, de ceux qu'Henri Becque appelait cruellement les "blackboulés de l'art dramatique" 4, parmi eux les disciples de Villiers de l'Isle-Adam et de Mallarmé, les admirateurs hallucinés de Wagner, tous ceux qui rêvaient d'une révolution théâtrale et de l'avènement du drame idéal, baptisé par l'un d'eux "théâtre de 1'âme" 5.

Pour tous ces rêveurs dont les mille et un projets demeurèrent dans le livre, heureux déjà quand ils étaient publiés, plus heureux encore quand l'une des scènes d'art (les "théâtres d'à-côté") daignait les jouer pour une représentation unique, le "théâtre à succès" se confond purement et simplement avec le théâtre existant, vulgaire "machine à

gloire' et à divertissement qu'ils rejettent sans nuance. Bien entendu, un tel refus peut être ambigu, et l'indignation cache mal souvent la déception du dramaturge méconnu, et son ressentiment devant les succès d'un rival plus heureux ⁷, mais cela est peu au regard de la remise en question radicale qui se lit dans les pages de ces revues. On pourrait certes douter de la pertinence du jugement de ces contestataires, et de leur compétence à juger du fait théâtral, tant il est vrai que leur attitude face à la scène est faite de méfiance et d'un paradoxal rejet de la représentation concrète : "De l'inutilité du théâtre au théâtre", tel est le titre d'un article d'Alfred Jarry au Mercure de France en 1896, et que n'eût pas désavoué le Maeterlinck des débuts pour qui "le symbole ne supporte jamais la présence active de l'homme" et qui ajoutait "qu'il faudrait peutêtre écarter entièrement l'être vivant de la scène". Une insurmontable contradiction semble devoir conduire à l'échec (délibéré?) l'entreprise symboliste au théâtre, comme en témoigneraient l'aporie mallarméenne, les utopies d'un Schuré ou d'un Saint-Pol-Roux, l'échec enfin du Théâtre d'Art de Paul Fort et du premier Théâtre de l'Œuvre 8 : rêvant d'un théâtre de rêves, les symbolistes n'auraient fait que rêver le théâtre... Une telle conception, pour juste qu'elle soit, offre le double inconvénient de négliger une grande part de la production dramatique des symbolistes, et de mal mesurer l'importance de leur réflexion sur le théâtre, ce qui apparaît pourtant nettement dans le discours théâtral des "petites revues". A partir de 1890 s'ouvre en effet une phase nouvelle du symbolisme, marquée par l'avenement d'une génération de poètes qui, de façon militante et "concrète", partent à l'assaut de la scène, avec la volonté tenace de s'emparer de la citadelle qu'est le théâtre de l'époque 9, où tout du moins de proposer des solutions alternatives, et c'est, à n'en pas douter, d'un œil impitoyable certes, mais averti, qu'ils jugent le théâtre de leur temps.

Dans cette perspective, nous avons choisi ici d'étudier l'exemple représentatif de *L'Ermitage* ¹⁰, en cherchant d'abord à travers ses principaux collaborateurs, à cerner l'esprit de la revue et sa "philosophie" du théâtre ; cette esquisse préalable

SOPHIE LUCET

permettant de comprendre la constance et l'intransigeance du procès qui est fait au "théâtre à succès", on sera en mesure alors d'en apprécier plus justement les termes et les enjeux par l'analyse du contenu de la chronique théâtrale en ses aspects les plus caractéristiques.

I. Le théâtre à L'Ermitage : permanence et évolution

Une vocation théâtrale

Fondé en 1890 (la même année que Le Mercure de France et Les Entretiens politiques et littéraires), L'Ermitage, plus que toute autre revue et durant les quinze années de son existence jusqu'en 1906, fait preuve d'une vocation théâtrale constante : après un début fumiste et décadent ¹¹, la revue affirme dès 1891 son adhésion aux valeurs du symbolisme, et elle en devient non seulement l'un des principaux lieux d'expression, composant avec les autres "petites revues" ce symbolisme "en miettes" qu'il est si difficile de cerner, mais aussi l'organe militant des conceptions théâtrales nouvelles des symbolistes. En effet, cette revue "polygraphique", mais préoccupée d'abord de poésie, a une origine théâtrale, et ce trait particulier ainsi que la personnalité de son fondateur orientent durablement l'esprit de la publication.

Henri Mazel, alors passionné de théâtre, avait en effet (assisté de son ami Pierre Vermeil) créé la compagnie "du Joyeux Lussac", et jouait devant un public d'intimes des pièces de sa composition; passés d'un local particulier situé rue Gay-Lussac à la salle de L'Ermitage, rue de Jussieu, les deux jeunes gens décidèrent de fonder une revue dans le but premier de publier leurs pièces, ainsi qu'en fait état l'impertinent avis au lecteur du numéro inaugural daté du ler avril 1890 : ce manifeste qui donne les lignes générales du credo esthétique des fondateurs et esquisse ce qui deviendra la ligne symboliste "dure" de la revue, pose avant tout avec force les termes de la croisade lancée contre le théâtre contemporain,

et reflète bien l'exaspération des "jeunes" ¹² face à un théâtre conservateur et verrouillé :

Tel qu'il existe, le monde théâtral est fermé aux jeunes, à tous ceux que hante le désir de briser ou au moins d'élargir les vieux moules. Les scènes subventionnées s'acharment en reprises séculaires ; leur plus grande hardiesse atteint Goethe ou Shakespeare. Quant aux théâtres du boulevard, leur répertoire est une serre chaude où fleurissent d'inénarrables spécimens de vieilleries, de grivoiseries et d'inepties. D'ailleurs, héroïques comme de vieilles gardes, les directeurs, plutôt que de se rendre, entassent désastres sur désastres. S'il existe un syndicat de coulissiers et de journalistes, il doit être satisfait de ce Waterloo de cabotinisme!

(...) Le théâtre, qui de plus en plus mérite à l'heure actuelle le nom d'art inférieur et le dédain des vrais artistes, n'en reste pas moins un des plus glorieux champs de l'esprit littéraire; de plus, en France, il est depuis trois siècles la plus haute, la plus constante manifestation de notre génie national. Il serait triste de voir chuter ce cimier d'or de notre vieille royauté d'esprit pour le plus grand profit d'une camorra, disons d'une camarilla, de barnums et d'échotiers intrigants. Le théâtre que nous rêvons, nous autres, ne sera peut-être jamais joué 13, mais au moins, il a d'autres ambitions, et, lâchons le mot, d'autres qualités.

Si le contenu et les formes de ce théâtre rêvé ne sont pas ici évoqués, en revanche le ton de la croisade est donné dans ce texte-manifeste, et l'on peut dire qu'en dépit de l'évolution des idées sur le "drame symboliste", et de ses remises en cause, au sein même de la revue à la fin du siècle, le militantisme en matière de théâtre va marquer indélébilement L'Ermitage: ses collaborateurs successifs appelleront inlassablement à une rénovation du théâtre, à sa nécessaire "Renaissance", à l'avènement d'un théâtre littéraire et poétique.

Figures d'ermites

Henri Mazel, dont on reconnaît aisément la plume dans cette lettre-programme ¹⁴, est alors âgé de vingt-six ans et demeurera directeur de la revue jusqu'en 1895. Au cours des

SOPHIE LUCET

premières années, L'Ermitage publie, en livraisons successives, deux de ses drames, d'ambitieuses fresques historiques et légendaires qui manifestent l'intérêt de leur auteur pour ces moments charnières où se joue le sort des civilisations en déclin et où s'affrontent les grandes religions : Le Nazaréen, d'abord, drame en trois actes, évoque l'épopée d'un moine soldat, héritier des chevaliers de la Table ronde, venant faire triompher l'idéal du Christ à Trajanopolis, capitale d'un empire byzantin en déclin ; La Fin des Dieux, ensuite, dans le cadre arlésien d'un royaume occitan en pleine décadence, illustre le conflit du christianisme et des croyances polythéistes antiques. Ce théâtre d'idées, proche à bien des égards de l'Eurialthès de François Coulon 15 et du théâtre de Schuré, s'enrichit par la suite du Khalife de Bagdad, de L'Hérésiarque, et, en 1900, Mazel publie trois volumes de théâtre (dix pièces au total) aux éditions du Mercure de France. La constance de cette production est remarquable, et rend d'autant plus curieuse la réaction d'Henri Mazel quand, interrogé par les Belles Lettres lors d'une enquête sur les petites revues d'avant 1900, il passe totalement sous silence la question du théâtre 16. Mais on peut comprendre un tel reniement quand on sait que ses pièces ne furent jamais jouées, pas même sur les scènes que sa revue avait si bien appuyées : en 1892, L'Ermitage annonça bien la création du Nazaréen au Théâtre d'Art, mais l'échec prématuré de l'entreprise de Paul Fort fit sombrer le projet, et il ne fut par la suite plus question de représenter le théâtre de Mazel, lequel demeura donc un théâtre du livre que l'expérience de la scène eût sans doute considérablement modifié et "dramatisé"; car de l'aveu même de ses admirateurs 17, l'œuvre de Mazel, sous l'influence de La Tentation de saint Antoine et des drames philosophiques de Renan, sacrifie l'action et le sens théâtral aux discours et à la discussion philosophiques, et emprunte la forme du roman dialogué bien plus que du drame destiné à la scène ; ce dernier en avait conscience d'ailleurs, qui écrivait à l'usage des dramaturges:

(...) que tout théâtre est dialogue mais que tout dialogue n'est pas théâtre.

(...) La vie propre du théâtre c'est l'action (...) Faut-il ajouter que par action je n'entends pas celle des vaudevilles? Je ne prends pas la défense de ce bon public parisien qui ne supporterait aucun chef-d'œuvre d'aucun théâtre, mais je crois possible que ce public se transforme (...). Le nouveau sera manifesté en jouant de l'injoué et non pas de l'injouable. L'injouable l'est par excès de longueur ou par défaut d'action... ¹⁸

Incapable d'appliquer ces principes fort sensés à son propre théâtre, Henri Mazel persiste dans une voie ésotérique tout en orchestrant dans sa revue la campagne de condamnation du théâtre parisien (il rêvait d'un Bayreuth français hors la capitale empoisonnée et hostile à l'art, dans quelque antique ville du sud ¹⁹), et c'est autour de ce personnage érudit et contestataire que vont se regrouper les "ermites", qui signent leurs articles les plus offensifs "Tristan L'Hermite", "Pierre L'Ermite", "Fra Diabolico", "Fra Eremitano"..., et, pour Henri Mazel, "Saint-Antoine" comme il se doit!

A côté d'Henri Mazel, il faut mentionner un autre personnage-clef des débuts de la revue, à qui sera confié l'essentiel des chroniques théâtrales de 1891 à 1898, et qui. davantage que son ami et directeur, est homme de théâtre, ainsi que l'attestent ses vues originales et surtout les expériences théâtrales auxquelles il se livre parallèlement à ses activités de critique : Jacques Des Gâchons, âgé de vingt-deux ans quand il entre à la revue, appartient en effet à la curieuse et originale fratrie et confrérie Des Gâchons, fondatrice de L'Album des Légendes ²⁰, et surtout, en 1895, du Théâtre Minuscule, ce "guichet de l'idéal", dont les premières séances de "luminocontes" ²¹ se tinrent précisément dans les locaux de la revue : les spectateurs, plongés dans l'obscurité, voyaient se succéder les décors de l' "enlumineur" Andhré Des Gâchons, lesquels. de la taille d'un in-folio, étaient éclairés par derrière, tandis qu'un récitant disait le conte.

Quand, à la suite de difficultés financières, L'Ermitage change de direction en 1896, passant à Edouard Ducoté, la revue s'oriente davantage sous l'impulsion de ce dernier, sur la publication de textes poétiques; mais c'est à Jacques Des

SOPHIE LUCET

Gâchons que la revue doit de devenir "une Revue mensuelle illustré d'art et de littérature", dont la couverture est confiée à l'imagier Andhré, tandis que Jacques devient le véritable bras droit du directeur de la revue, tout en continuant d'alimenter régulièrement la rubrique des théâtres. Notons encore que le petit frère Des Gâchons, Pierre, assurera temporairement cette tâche après 1898, sous le pseudonyme de Pierre de Querlon.

1890-1894 : les années héroïques

Sous l'égide de ces deux passionnés, et selon le programme inscrit dans le premier numéro, L'Ermitage entreprend donc sa croisade : articles théoriques et manifestes se succèdent, qui tentent de proposer de nouvelles voies dramaturgiques et d'élaborer une "formule" du théâtre symboliste, — formule introuvable, autant qu'une définition du symbole, si l'on en croit la diversité, et les contradictions souvent, des principes énoncés, qui ne s'accordent réellement que sur le contenu philosophique, onirique et légendaire de ce théâtre nouveau. Mais pour décevant que soit l'apport théorique de ces contributions, elles ont le mérite et l'intérêt de mettre au jour des œuvres inconnues, et d'ouvrir activement la voie aux scènes indépendantes qui se créent alors, et dont L'Ermitage va se faire l'ardent promoteur et défenseur:

— En janvier 1892, Pierre Valin, dans le "Symbole au théâtre", fait une première tentative : Si "l'art symboliste est un art double, ésotérique et exotérique, qui s'adresse aux penseurs et aux seulement sensitifs", il ne peut utiliser les mêmes moyens au théâtre et en poésie, et ce que cette dernière possède de généralité, le théâtre doit l'exprimer en intensité. Cette distinction n'est rien moins que claire, et Valin demeure bien vague quand il s'agit de concilier la généralisation propre au symbolisme, et les notions de "caractères" et d' "action" propres au théâtre ; et s'il fait l'éloge de Maeterlinck, c'est qu'il voit en lui un poète admirable, plutôt qu'un véritable dramaturge.

— En avril 1893, François Coulon dans "Notes sur l'art dramatique" n'éclaircit guère le débat en réclamant pour la

nouvelle école le haut patronage d'Eschyle, de Sophocle, de Shakespeare, et de Racine, et les qualités suivantes : "subordination de la poésie et de la musique à l'expression synthétique des idées philosophiques incarnées en des personnages vivants mais par suite complexes, dégagés des contingences qui masquent l'homme éternel".

— Saint-Antoine (alias Henri Mazel) signe en septembre 1894 "Le théâtre symboliste", et propose une analyse dramaturgique plus fine fondée sur des exemples précis, Ibsen, Maeterlinck, mais aussi Saint-Pol-Roux, Péladan, et d'autres; mais sa conclusion fait bien davantage de ce texte une défense et illustration de son propre théâtre:

Le théâtre symboliste, si ce nom est accepté par nos neveux, sera caractérisé non pas par l'emploi plus abondant de certains tropes, ni même par la fréquente figuration scénique de mythes et d'allégories, mais par une prédilection spéciale pour les sujets de rêve où les conflits des passions illustrent des duels d'idées, et où les unes et les autres, revêtues d'une signification plus lointaine, se meuvent dans un décor imprécis et dans une atmosphère moins historique que légendaire.

Les années 1893 et 1894 sont néanmoins une période de militantisme actif, quand, après avoir soutenu l'effort de Paul Fort au Théâtre d'Art, Jacques Des Gâchons lance le Théâtre de l'Œuvre : c'est d'abord un appel "aux jeunes dramatistes", accompagné d'une lettre-programme de Lugné-Poe; en octobre de la même année, puis en février 1894 suit un manifeste en deux volets, "Le théâtre que nous voulons", où figurent les réponses des partisans de l'entreprise de Lugné-Poe ainsi que des propositions concrètes concernant l'élaboration des programmes et l'agencement des lieux, scène et salle, propices à l'initiation du public. Ces textes sont importants, qui attirent l'attention de personnalités du monde théâtral de l'époque, en même temps qu'ils font entendre la voix des exclus et révèlent surtout des inconnus, des œuvres, un répertoire possible, les noms de Jean Lorrain, George Vanor, Henri de Régnier, Viélé-Griffin, Adolphe Retté, Stuart Merrill, Saint-Pol-Roux, Remy de Gourmont, Rachilde, Jules

SOPHIE LUCET

Bois, Péladan etc.

Lugné-Poe, à ses débuts, a donc trouvé un auxiliaire inconditionnel en *L'Ermitage*, dont les chroniques suivent de manière privilégiée les entreprises, en même temps que celles de toutes les scènes libres, le Théâtre des Escholiers, le Théâtre des Rose-Croix de Péladan, le Théâtre du Peuple de Maurice Pottechor, et même parfois, mais non sans réticences, le Théâtre Libre... En décembre 1896, au détour d'une chronique, Saint-Antoine, qui abandonne la direction de la revue pour se consacrer davantage à son œuvre ne soupire-t-il pas que "la seule voie pratique pour un auteur théâtral, c'est de se jouer lui-même, de se faire son propre impresario"?

1895-1906: l'apport d'une "nouvelle vague"

L'échec partiel de ces tentatives, et avec elles d'un certain symbolisme, — en particulier la réorientation de l'Œuvre ²². ainsi que les difficultés internes de la revue, et les transformations qui en résultent —, refroidissent quelque peu l'enthousiasme militant des ermites; une sourdine est mise à la croisade théâtrale, et face à l'immutabilité des scènes en place, s'affaiblit l'idée messianique d'une maîtrise prochaine des scènes par les idéalistes. Sous la direction d'Edouard Ducoté, L'Ermitage passe de 48 à 64 pages, et devient une revue illustrée concernée davantage par la poésie et le livre. Poète fécond, le nouveau directeur de la revue y publie de nombreux textes 23, parmi lesquels un poème dialogué, Circé (mai 96), et une tragédie en trois actes, Calypso (juin, juillet, août 98), qui marquent chez leur auteur la volonté d'utiliser les ressources du dialogue à des fins purement poétiques, le livre étant aux yeux de ce mallarméen le médium privilégié de la Poésie.

La fin de siècle voit cependant une nouvelle génération de critiques prendre la relève, avec Maurice de Faramond, et surtout Henri Ghéon et André Gide qui inventent la formule amusante d'une correspondance fictive ²⁴, Les lettres d'Angèle et Les lettres à Angèle, dans lesquelles la chronique théâtrale trouve sa place; avec eux, la condamnation du théâtre à succès

se poursuit, ainsi que la campagne en faveur d'un théâtre neuf et authentiquement poétique :

Le théâtre est un moyen d'imposer un art à la foule. Ainsi les drames romantiques qui font sourire aujourd'hui auront eu leur utilité. Ce qui manque à notre rénovation poétique, c'est un théâtre. Le mouvement lyrique de ces dix dernières années demandait la solitude et le recueillement, même peut-être l'exclusivisme des "chapelles". Il est temps qu'il se dévoile, il est assez fort pour résister à la lumière crue ; qu'il se manifeste sur une scène et la bataille sera gagnée, je vous le dis. Mais hélas! dans les programmes annoncés, où est la place faite aux jeunes? L'Odéon nous révèle M. de Bornier, nous le connaissions, le théâtre Antoine M. Richepin? Et les autres théâtres sont irrémédiablement fermés à toutes tentatives (...). Il ne sera pas dit que l'art dramatique s'arrête à MM. Sardou et Rostand dont les pièces vont accaparer les scènes durant l'exposition (...) (Lettre à Angèle d'octobre 1899).

Autour de 1900, s'engage ainsi une nouvelle croisade, au ton plus mesuré pourtant, car les nouveaux venus, riches de l'héritage de la revue et de la réflexion de leurs aînés, sont en mesure de critiquer la production symboliste et ses excès :

- En 1900 et 1901, Henri Ghéon publie ses "Notes pour une renaissance dramatique", quatre articles de fond, consacrés entre autres à Maurice de Faramond, Emile Verhaeren, Debussy, et André Gide dont la revue vient de publier *Le Roi de Candaule*.
- En 1901 et 1902, Maurice de Faramond, dans une série d'articles où il analyse plus particulièrement les évolutions du théâtre au XIXe siècle, et s'insurge contre l'obscurité dans laquelle sont tenues les œuvres des véritables novateurs, appelle à un nouveau classicisme.
- En mai 1904, paraît dans la revue le texte d'une belle conférence tenue à Bruxelles par André Gide sur "l'évolution du théâtre", dans laquelle, tout en stigmatisant le caractère trop livresque de certaines productions, il s'inscrit dans la continuité de la pensée symboliste :
- (...) je ne viens pas froidement constater la mort du théâtre (...) car ce n'est pas la décadence de l'art dramatique, mais sa renaissance, à laquelle je

SOPHIE LUCET

crois et que j'entrevois, qui m'importe.

Le moyen d'arracher le théâtre à l'épisodisme, c'est de lui trouver des contraintes. Le moyen de le faire habiter de nouveau par des caractères, c'est de l'écarter à nouveau de la vie...

Ce dernier propos de Gide est radicalement contredit par Jacques Copeau, dont *L'Ermitage* accueille les premières chroniques théâtrales, de 1904 à 1906, et qui, tout en maintenant la condamnation d'un théâtre de stéréotypes et en appelant au renouveau, marque une grande réserve à l'égard du symbolisme et de toutes "ces fausses révolutions, qui en avortant (l'ont) instruit.":

Théâtre poétique, théâtre réaliste, pièce psychologique, pièces d'idées, comédie de mœurs, comédie de caractère? Autant de classifications inventées selon l'indigence dominante des écoles et des tempéraments. La spécialisation n'est que l'échec et non pas la visée de notre esprit. N'écartez rien du drame. Sa capacité est infinie. Je voudrais sentir dans la génération montante une ambition totale. (...) Poète dramatique: titre parfait qu'il faut rêver. Mais théâtre poétique: cette locution est vide de sens. Il y a : le drame, image synthétique de l'humanité. ("Le théâtre: lieux communs", février 1905)

Le propos de Copeau introduit certainement une rupture de ton dans la revue, et sa réflexion spécifiquement théâtrale qui tente de dépasser l'opposition cardinale réalisme-idéalisme, annonce les évolutions futures du théâtre ; mais on peut dire pourtant qu'il hérite de la combativité des ermites ne serait-ce que par la virulence avec laquelle il attaque le théâtre à succès. Il collaborera activement par la suite à La Nouvelle Revue Française, fondée en 1907, et que l'on peut considérer comme l'héritière directe de L'Ermitage, à travers Gide et Ghéon en particulier. Or, quand, avec l'appui inconditionnel de la NRF, Copeau fonde le Théâtre du Vieux Colombier, son projet, ses programmes, ses premières représentations, sont riches de l'apport de l'ancienne revue, du point de vue du répertoire (Viélé-Griffin, Claudel, Ghéon...) comme de la conception (avec les fameuses matinées poétiques).

II. Le théâtre à succès au pilori

Cette chronologie partielle de L'Ermitage établit ainsi la remarquable continuité de la revue en matière théâtrale, dans la récurrence des appels au renouveau lancés par les collaborateurs successifs de la revue ; et cet avant-gardisme va de pair avec la contestation du théâtre à succès, sa mise en accusation constante dans la chronique.

Condamnant la globalité d'un monde qui les exclut, c'est le fonctionnement même des théâtres et leur conservatisme que les ermites mettent d'abord en cause; et si le théâtre de boulevard (ces "officines borgnes où des industriels avides perpètrent leurs calembours verdâtres et leur quiproquos frelatés" ²⁵) est stigmatisé pour son mercantilisme, ce sont les scènes institutionnelles et subventionnées qui essuient le feu des critiques les plus sévères : la Comédie Française, l'Odéon, et leurs directeurs, les Porel, Claretie, Mark et Desbeaux, Ginisty (et très momentanément Antoine), sont accusés très régulièrement de "protectionnisme", contre lequel nos paladins préconisent la suppression pure et simple des subventions.

On s'afflige de la faiblesse du répertoire de la Comédie Française, laquelle plutôt que de jouer d'authentiques chefs-d'œuvre du passé préfère sempitemellement reprendre *La Vie de bohème* de Murger et Barrière ²⁶ ou favoriser les gloires assises du théâtre bourgeois et les académiciens : Richepin, "le beau poète des *Gueux*" qui, dans *Vers la Joie* ²⁷, "ânonne des conseils d'un bourgeoisisme désespérant", ou Labiche, "le Molière de la Bourgeoisie du temps", dont les vaudevilles comme *Célimare le bien-aimé* vieillissent si mal.

Mais c'est sur l'Odéon d'abord, dont la vocation première réside dans la création de pièces nouvelles, que portent les attaques répétées et exaspérées de nos ermites, choqués de voir ce théâtre se dévoyer en des productions grossières et des reprises surannées. En décembre 1895, par exemple, à propos de *La Crise conjugale* de Berr de Turrique, Jacques Des Gâchons s'insurge en ces termes :

SOPHIE LUCET

Pièce mondaine, pimentée et vide, sauce verte pour poisson de mauvais goût... Cela se laisse entendre sans ennui pour peu qu'on ait de l'ennui à penser ce soir-là. Tout se passe en conversations sur l'agrément ou le désagrément du couchage à deux. Pièce mal montée. Il y a, entre autre attraction, un bal avec soirée littéraire (au programme Yvette Guilbert et Coquelin cadet) et l'on n'aperçoit pas le moindre invité. Monsieur Julien Berr de Turrique fut un subordonné de M. Larroumet aux Beaux Arts jadis, M. Larroumet, directeur de l'Odéon, n'est pas un ingrat.

La rage réformatrice des censeurs de *L'Ermitage* ne cesse donc d'accabler ces deux piliers de l'institution théâtrale, et en octobre 1892, Jacques Des Gâchons toujours, coordonne un numéro spécial de *La Plume* ²⁸ sur "Ce que devrait être l'Odéon". En novembre 1894, il récidive dans sa chronique du mois, en adressant une lettre solennelle au ministre de l'Instruction Publique et des Beaux Arts, à MM. Mark et Desbeaux, alors directeurs de l'Odéon, à Francisque Sarcey enfin, leur conseiller, et le critique unanimement moqué par tous les novateurs :

Ce n'est pas la paix que je vous apporte, Messieurs, mais une proposition de trêve : un essai de Renaissance à l'Odéon...

L'espoir de s'emparer de ces bastions est vivace dans les années "héroïques" de *L'Ermitage* ²⁹, mais au fil des ans, l'immobilisme des directions soucieuses de servir les goûts du public doit faire déchanter nos ermites.

Quant aux répertoires, ce qui se dessine au fil des ans, dans la revue, c'est en définitive l'histoire d'une impossible réconciliation du théâtre et de la littérature, des grossiers divertissements auxquels se livrent les théâtres reconnus et de l' "Art", sinon pratiqué du moins rêvé sur les scènes libres : la chronique théâtrale est ainsi tout entière marquée par une indépassable dichotomie, et, contrairement aux comptes rendus officiels sur les "théâtres d'à-côté", la rubrique des théâtres officiels est faite le plus souvent au galop, sur un ton désinvolte et expéditif, où l'on se contente parfois de simples mentions, quand la rubrique ne figure tout simplement pas. Là

s'exerce sans frein la verve polémique des ermites. Conformément au programme de la revue, la critique des débuts est particulièrement féroce, surtout quand elle se cache sous les prête-noms de Tristan l'Ermite ou de Saint-Antoine, chargés des basses besognes, et l'on pourrait dresser un savoureux florilège de toutes les charges portées contre le théâtre à succès, sa vulgarité, ses recettes, ses trucs :

Voir le procès de ma dernière exécution, écrit Tristan l'Ermite en février 91, les vaudevillistes susmentionnés, malgré mes coups de hache continuent à se trémousser de façon fort vivante. Par vain amour propre, je m'efforce de les déclarer fantomatiques, il faut bien me résigner à voir le public en sa folie de l'art pur acclamer ce qui lui est conté des particularités de Miss Helyett et ce qui lui est entrouvert des intimités de Ma Cousine ³⁰.

(Dans un article important sur "L'Evolution littéraire", Paul Adam, dans les *Entretiens politiques et littéraires* d'octobre 1891, s'en prenait à la même pièce, de manière encore plus virulente:

Voilà que s'ouvre la saison des spectacles : le plus sérieux succès de l'an passé échut à *Miss Helyett*. Cela livre au juste l'esprit actuel : cette pitrerie a pour sujet, musique et calembours la mappemonde naturelle d'une demoiselle alpiniste et fille de clergyman. Actes, scènes, fable et dénouement roulent sur les mille et une périphrases ou métaphores par lesquelles peut se désigner cet organe humain. Un tel arrangement satisfit plus de trois cents soirs les spectateurs accourus des capitales et des provinces. A constater que la critique entière, et la plus notable, approuve si minable chose, on désespérerait du jugement littéraire...)

Le vaudeville, la comédie de mœurs, toutes ces pures émanations de l'esprit parisien, suggèrent ainsi à nos critiques les plus sommaires exécutions, et dans leur langage "vaudeville" ou "vaudevillistes" caractérisent sans nuance la médiocrité ambiante et s'appliquent à un éventail fort large : Augier, Scribe, Pailleron, Gandillot, Donnay, Ancey, Meilhac..., sans compter ceux qui se contentent d'appliquer au

SOPHIE LUCET

naturalisme la formule du vaudeville, ainsi résumée par Tristan L'Ermite à propos de la création à la Comédie française de *Jean Darlot* de Louis Legendre en novembre 1892 :

Etant donnés (postulatum d'Euscribe) le mari A, la femme B, et l'amant C, comment résoudre leurs rapports ? La plupart font tuer C, et même B et C par A. Mais il est plus élégant de faire évanouir le dénominateur C ; c'est ce que fait par la fenêtre, M. Louis Legendre, pendant que B tombe la face contre terre...

Le mélodrame, la fresque à la Victorien Sardou, "ce grand couturier qui déshabille les plus jolies femmes de Paris" ³¹, ne sont pas mieux traités, les pièces de ce dernier n'étant considérées que comme de spectaculaires faire-valoirs de la grande Sarah...

Le théâtre en vogue est perçu par nos ermites comme le lieu d'une insupportable répétition, et de façon très significative, l'adaptation de la matière romanesque au théâtre à succès suscite leur constante désapprobation:

— En décembre 1892, Tristan l'Ermite critique en ces termes l'adaptation de la *Sappho* de Daudet au Grand Théâtre :

Sappho vient de quitter l'affiche, après une carrière en somme courte et qui l'aurait été plus encore sans l'indéniable talent de la principale interprète. Il est en effet étrange qu'un vieux routier théâtral comme M. Porel n'ait trouvé pour ouvrir une campagne si bruyamment annoncée qu'une adaptation de roman; son œuvre dont on pouvait concevoir quelque espoir a dès lors perdu beaucoup à nos yeux; un roman mis à la scène ne sera jamais qu'une œuvre bâtarde, le plus souvent gênée, ce qui est le cas pour Sappho, les revirements psychologiques ayant été toujours sous-entendus par l'adaptateur, et ne tirant son succès que d'éléments inférieurs et externes, le souvenir d'un livre autrefois lu, et le talent peut-être de l'interprétation...

— En décembre 1896, c'est le tour de Saint-Antoine de s'en prendre à l'adaptation par Emile Bergerat du *Capitaine Fraçasse*:

Un pastiche que l'on repastiche, ni sentiments profonds, ni caractères vivants, ni situations scéniques ; les évocations, les paysages, les trouvailles de vieux style du bon Théo, tout cela a disparu ; à la place une versification de pur métier, des gentillesses déjà démodées, et à ce médiocre devoir de rhétorique, le sort de tout l'art dramatique moderne semble attaché.

L'adaptation du roman à la scène apparaît ainsi comme l'une des plaies du théâtre de l'époque, révélatrice de sa vocation à la vulgarisation, à la plate illustration, et de son incapacité à promouvoir des créations originales, — l'exemple le plus caractéristique et le plus insupportable aux yeux des idéalistes de *L'Ermitage* étant sans doute l'entreprise de Zola, et l'exploitation théâtrale systématique de son œuvre ; témoin la réception faite en décembre 1900 à *L'Assommoir* :

Le réalisme de M. Zola se bornant aux descriptions, et encore! le réalisme des drames qui en furent tirés ne saurait exister que dans les décors. (Ils sont, à la Porte St. Martin, hormis le lavoir, quelconques). La psychologie absente là, manque ici nécessairement. Il reste quelques silhouettes grossièrement dessinées, et quelques fortes situations; c'est assez pour composer un bon mélo, — combien moral!

Encore que des meilleurs livres les auteurs laissent, par faiblesse, tirer les plus mauvaises pièces, on ne peut s'empêcher de voir dans le théâtre extrait des œuvres de M. Zola un solide argument contre la valeur de ses romans...

D'une manière générale, le panorama qu'offre L'Ermitage du théâtre de l'époque, ainsi que la virulence des attaques qu'il lui adresse, permettent de comprendre les tendances de la production dramatique symboliste et idéaliste, et la part de provocation qui la caractérise dans ses excès : c'est un théâtre "à-rebours" qui, prenant le contre-pied radical de ce qui a cours, offre l'image en négatif du théâtre à succès.

Le théâtre d'Henri Mazel, aux débuts de la revue, a ainsi toutes les allures d'une œuvre-manifeste, tant la volonté de rompre systématiquement avec les formes et les repères du théâtre bourgeois y est appuyée : refusant la référence contemporaine, ce miroir plus ou moins déformant où se mire

SOPHIE LUCET

le philistin, Mazel multiplie donc les effets de distance, en situant l'action en un passé, en des lieux légendaires, et en mettant constamment au défi les compétences du lecteur par la complexité du système des personnages et de leurs noms, l'érudition des références historiques et philosophiques, la densité des dialogues, la préciosité de la langue, l'ésotérisme... Tous ces éléments, pour conformes qu'ils soient aux aspirations idéalistes de l'auteur, caractérisent par leur effet de surenchère, un théâtre de réaction, dont l'intérêt premier réside d'abord dans ce qu'il refuse ³².

De la même façon, il est éclairant de mettre en rapport le discours que nos critiques tiennent sur l'acteur et la place qui lui est faite dans la dramaturgie symboliste : utilisation de la marionnette ³³, apologie de la pantomime ³⁴, séparation du corps et de la voix ³⁵...; car si la présence de l'acteur convient peu à l'abstraction recherchée par les symbolistes, leur réticence à l'égard de ce dernier tient également à la royauté qui est la sienne sur les scènes de l'époque où le vedettariat est de règle.

Ainsi la Comédie Française apparaît-elle comme la maison des acteurs plutôt que celle des auteurs, et nombreux sont ceux qui s'indignent des tyrannies de son comité de lecture tenu par les comédiens (dont Jean Lorrain, parlant du "krach espéré des comédiens", saluera la disparition en 1901).

Le pouvoir immense de Sarah Bernhardt (qui imposa sur la scène toutes les productions de Sardou et de Richepin) est également contesté, et en 1896, Saint-Antoine s'exaspère que la création de *Lorenzaccio* dépende du désir de l'actrice de jouer ce grand rôle. Quant à Gide, il se plaint, dans une "Lettre d'Angèle" de 1899, de l'*Hamlet* campé par la Divine qui a transformé la tragédie de Shakespeare en vulgaire mélodrame ; dans une chronique de la même année, il déplore encore le monopole des acteurs en ces termes :

On s'obstine à louer Sarah Bernhardt et Coquelin. Grand dieu! où a-t-on les yeux. Ce couple de vieillards m'épouvante (...) Hélas! M. Coquelin sera bientôt forcé de reprendre Cyrano, il y est meilleur. Les vers de Rostand sont faits pour sa voix, comme celle de Sarah Bernhardt

ÉCHOS DE LA CROISADE SYMBOLISTE À L'ERMITAGE

d'ailleurs. Ces deux artistes s'en partagent le monopole. Comment voulez-vous qu'ils goûtent autre chose ? (...) D'où vient que des acteurs intelligents et même géniaux en ce qui concerne leur métier, aient d'ordinaire un tel penchant pour les pièces les plus mauvaises ?...

On se souviendra encore du mot d'ordre du Vieux Colombier à ses débuts : "décabotiniser l'acteur !".

Le cas Cyrano

De façon symptomatique, le plus gros succès fin-desiècle cristallise toute la haine et la détestation des partisans du renouveau théâtral, et le triomphe de Cyrano de Bergerac, le 27 décembre 1897, provoque une véritable levée de bouclier, à L'Ermitage comme dans toutes les revues d'avant-garde. Cet événement intervient à une période critique où, comme nous l'avons noté, l'héroïsme des premières années s'essouffle face à l'évolution contestée du théâtre de l'Œuvre, et à la stagnation ambiante. Or après 97, on note un regain de combativité, lié incontestablement au succès de Cyrano. C'est que plus que tout autre dramaturge en vogue, Edmond Rostand met en danger la position des contestataires, en œuvrant sur leur terrain et en figurant sur la scène même, la réconciliation du théâtre et de la littérature. Le mal venait de plus loin, assurément, et Jacques Des Gâchons avait déjà donné l'alarme, en juin 1895, au moment de la représentation de La Princesse lointaine du même Rostand, au Théâtre de la Renaissance : dans une chronique de près de deux pages, il saluait la poésie de la pièce, la féerie de la mise en scène, le jeu des acteurs (Sarah Bernhardt, merveilleuse), pour s'élever ensuite avec véhémence contre la vulgarité du style et du contenu de cette féerie :

Mais voici que les personnages parlent. Hélas! hélas! quel jargon épouvantable. (...) Elle aussi parle; elle dit très doucement de très vulgaires paroles, signes de très vulgaires pensées. (...) Ce charabia va bien à ces pensers infâmes. Cette princesse est une sotte vraiment et une cuistre. Si M. Rostand a voulu par là démontrer la sottise de vouloir

SOPHIE LUCET

toucher à son idole, frôler son rêve, il a atteint son but. Mais il a du même coup gâché une bien belle légende. (...) Cette *Princesse lointaine* montre simplement de la grossièreté presque et du mauvais style...

Comment accuser plus clairement Rostand d'avoir caricaturé l'idéal théâtral symboliste, pour faire un sousproduit conforme aux goûts du jour? De fait, plus d'un critique vit dans le grand succès que fut *La Princesse lointaine* une expression de l'esthétique symboliste, au grand dam de ses hérauts, comme le montre bien la réaction de Jacques Des Gâchons qui refuse de compter Rostand parmi les siens.

Or, voici qu'avec Cyrano, Rostand réitère, et se montre coupable d'une nouvelle usurpation. Le public et la critique unanimes y saluent en effet l'avènement tant attendu du théâtre poétique qui manquait à l'époque, ce qui pour les paladins de la croisade symboliste est un véritable camouflet, un crime "lèse-symbolisme", et le démenti brutal d'une décennie d'effort pour réformer la scène au nom de la poésie. Pour eux, cette comédie héroïque n'est rien plus qu'un avatar supplémentaire du drame romantique, sorte d' "opéra comique" qui propose le vulgaire simulacre d'une réconciliation de la scène et de la littérature, mais n'accomplit en aucun cas la rédemption attendue. Ainsi, à partir de 1898, les ermites vont-ils incessamment brocarder Rostand et sa pièce qui devient à leurs yeux la quintessence du théâtre de l'époque, et il n'est plus un article concernant la question théâtrale qui ne s'en prenne d'une manière ou d'une autre au "monstre":

— en janvier 1898, ce commentaire de Jacques Des Gâchons donne le ton :

Ne lisez pas *Cyrano de Bergerac* ; allez l'entendre (...) Coquelin a du génie. La pièce est d'une grande habileté mais décevante ; c'est du lyrisme un peu bien bourgeois et tartarinesque...

— en mai 1898, dans "les Pensées et opinions de M. Pittensi's, bourgeois de la IIIe République", on peut lire cette boutade :

ÉCHOS DE LA CROISADE SYMBOLISTE À L'ERMITAGE

- Si Cyrano avait été joué trente ans plus tôt, nous n'aurions pas perdu l'Alsace et la Lorraine.
- en février 1900, Henri Ghéon, dans ses "Notes sur une renaissance dramatique", conclut ainsi son analyse de l'échec du drame romantique :

Comment donc saluer en *Cyrano de Bergerac* l'avenir du théâtre poétique, lorsque tout un passé s'y condense ? comment y voir autre chose que le dernier éclat du drame romantique, qui se traîna depuis 1830, sans réussir à se réaliser dans une œuvre humaine et profonde ?

— En janvier 1901, Edouard Ducoté fait écho à Ghéon :

Il faut rendre justice aux pièces de M. Rostand que leur succès a porté le dernier coup au théâtre romantique qui agonisait sous la plume des Coppée, des Richepin, et des Parodi. Maintenant qu'on a osé écrire : "de Hugo à Rostand", il semble acquis qu'un point final est posé, et définitivement. Les admirateurs de *Cyrano* et de *L'Aiglon* conviennent eux-mêmes que ces pièces n'apportent aucune nouveauté, et que leur perfection (les admirateurs parlent) se meut dans un cadre tout confectionné. Elles épuisent la formule, applaudissons. Il est temps que le théâtre poétique se renouvelle...

— Copeau encore, en février 1905, se moque, à son tour, de ceux qui tiennent *Cyrano* "pour un rayonnant chefd'œuvre". ("Théâtre, Lieux communs").

L'unanimité de ces critiques témoigne bien d'une inquiétude réelle devant ce retour en force du romantisme, dans une œuvre bâtarde faussement novatrice, qui compromet la possibilité d'une révolution théâtrale authentique : à cet égard, le succès de *Cyrano* constitue un véritable révélateur et engage les jeunes gens qui prennent la relève d'un nouveau combat à *L'Ermitage* à marquer une distance critique par rapport au symbolisme, tout en continuant de réclamer l'invention d'un théâtre neuf et poétique, deux qualités qu'ils dénient farouchement à ce faux messie de Rostand.

SOPHIE LUCET

Pour conclure

Durant les quinze années de l'existence de la revue, avec une remarquable constance, les chroniqueurs de L'Ermitage manifestent ainsi une irréductible hostilité au théâtre de leur temps et à ses succès, ne cessant, tantôt détachés, tantôt rageurs, de stigmatiser son conservatisme, son mercantilisme, sa trivialité, ou simplement sa médiocrité, autant d'aspects selon eux d'un théâtre en décadence. Si ce point de vue, celui des avant-gardes, est marqué par l'intransigeance et la volonté de rupture radicale, ils ne sont pas seuls pourtant à livrer une telle analyse, et le sentiment diffus dans la critique théâtrale fin-de-siècle est bien celui d'une crise du théâtre : si l'on reconnaît, et si l'on salue l'abondance de la production théâtrale de l'époque, l'on n'en déplore pas moins l'absence de véritables chefs-d'œuvre, et le fossé se creuse dans les esprits et sur les scènes entre un théâtre facile, un théâtre à recettes (et à recette!), et un théâtre "noble" digne de la tradition littéraire. Ainsi regrette-t-on couramment la grandeur de la tragédie classique, les finesses du XVIIIe siècle, le panache du drame romantique... L'accueil triomphal fait à Rostand est emblématique de ce parti pris littéraire, de même que le malentendu qu'est le succès de Cyrano, accueilli comme le chef-d'œuvre novateur attendu, quand il ne s'agit que d'un habile pastiche.

L'image négative qu'offre L'Ermitage du "théâtre 1900" éclaire de façon crue ces contradictions et la faiblesse d'un répertoire incapable de renouveler ses formes et son inspiration. Mais si l'incapacité des contestataires à faire triompher un théâtre littéraire et poétique conforme à leurs vœux révèle les pesanteurs et les frilosités de l'époque, elle indique tout autant à quel point ils sont, eux aussi, prisonniers d'un mythe littéraire : l'impossible conciliation du théâtre et de la littérature, du théâtre joué et du théâtre lu, semble constituer de fait la pierre d'achoppement de l'entreprise idéaliste au théâtre, et l'essentiel de son répertoire demeure significativement voué au livre. De ce point de vue, L'Ermitage offre au fil des ans une belle anthologie de ce

ÉCHOS DE LA CROISADE SYMBOLISTE À L'ERMITAGE

théâtre livresque avec la publication des œuvres d'Henri Mazel, de Maurice Beaubourg, de Francis Viélé-Griffin, d'Edouard Ducoté, d'André Gide, de Paul Claudel, d'Henri Ghéon...

Et l'on retiendra comme emblématique du regard porté par les ermites sur le théâtre, ce commentaire de Jacques Des Gâchons sur *La Figurante* de François de Curel :

C'est pourquoi je dirai ici que j'aime certains défauts de M. de Curel, et, entre autres, son écriture, son dialogue appliqué, et ses coins, ses recoins fleuris de poésie.

Il faudra lire cette œuvre... Y a-t-il trois pièces par année qui puissent supporter cette épreuve ?

Sophie Lucet

^{1.} Cité dans "Le théâtre que nous voulons" 2ème série, de Jacques Des Gâchons, dans *L'Ermitage*, février 1894.

^{2.} Nous empruntons l'expression à Alain Pagès et son ouvrage sur la réception du naturalisme à l'époque de *Germinal : La Bataille Littéraire*, Paris, Séguier, 1989.

^{3.} Cf. *Les Petites Revues*, essai de bibliographie de Remy de Gourmont, Paris, Mercure de France, 1900.

^{4.} Cf. Henri Becque, *Souvenirs d'un auteur dramatique*, "La fin du théâtre", Paris, Bibliothèque littéraire et artistique, 1895 :

[&]quot;Mais ce diable de théâtre a quelque chose pour lui et quelque chose de bien inexplicable. Plus on fait mine de le dédaigner et plus on voudrait y réussir."

^{5.} Cf. Edouard Schuré, Le théâtre de l'âme, Paris, Perrin, 1900.

^{6.} Villiers de l'Isle-Adam, en 1874, écrivit sous ce titre un conte satirique dans lequel il stigmatisait les tyrannies de la claque. Voir. O. C. I, p. 583, La Pléiade, Gallimard, 1986.

^{7.} Ainsi Jean Lorrain dans la préface de son théâtre, se plaint-il que

SOPHIE LUCET

Sarah Bernhardt ait pu préférer le théâtre de Victorien Sardou au sien... (Cf. *Théâtre*, Paris, Ollendorff, 1906).

- 8. Selon Jacques Robichez, c'est la pauvreté du répertoire symboliste qui est en cause. Voir son ouvrage de référence sur Le Symbolisme au théâtre : Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre, Paris, l'Arche, 1957.
- 9. Christophe Charles, dans La Crise littéraire à l'époque du naturalisme (P.E.N.S., 1979), analyse très bien les aspects socio-économiques de ce verrouillage des scènes (cf. chap. 3 sur "La crise du théâtre et la naissance des avant-gardes").
- 10. Voir L'Ermitage, avril 1890-juin 1906, Genève, Slatkine reprints, 1968.
- 11. Parmi les premiers collaborateurs, Vincent Hyspa et Georges Fourest...
- 12. Ce vocable fut communément attaché aux avant-gardistes par une critique quelque peu condescendante; Henri Mazel tentera de tordre le cou à l'expression en 1894 : "Qu'il est urgent d'abdiquer l'étiquette de jeunes que la bienveillance publique s'obstine à nous coller sur le dos. (...) Il est temps que cette mauvaise plaisanterie cesse. Que les reporters et les normaliens nous fassent grâce et qu'ils aillent voir ailleurs s'ils veulent ausculter la jeunesse. Nous n'avons jamais eu la prétention de représenter les nouvelles couches. D'autres et nombreux s'en chargent. Nous autres faisons comme le sénat romain qui déclarait l'Italie fermée aux barbares, et déclarons que L'Ermitage a cessé d'être jeune." (Saint-Antoine affirme, L'Ermitage, 1894).
 - 13. C'est nous qui soulignons.
- 14. Il le signe *a posteriori* dans le premier chapitre de son recueil de souvenirs *Aux beaux temps du symbolisme*, Paris Mercure de France, 1943.
- 15. Drame en 3 actes publié en 1892 (chez Vanier) par le wagnérien F. Coulon, accompagné d'un "essai de rénovation théâtrale".
- 16. Voir *Les Belles Lettres*, décembre 1924, "Les revues d'avant-garde 1870-1914 ; enquête de MM. Caillard et Forot", réed. Ent'revues, Jean-Michel Place, 1990, p. 167-169.
- 17. Henry Béranger, dans un numéro de *L'Ermitage* de 1892, consacre une étude au théâtre de Mazel, où il salue ses qualités littéraires et philosophiques tout en pointant fort justement les difficultés qu'une telle formule rencontrerait à l'épreuve de la scène.
 - 18. Saint-Antoine affirme, L'Ermitage, janvier 1894.

ÉCHOS DE LA CROISADE SYMBOLISTE À L'ERMITAGE

- 19. Ibid. "Qu'il est utile d'inaugurer en France une ville sainte d'art".
- 20. Une autre "petite revue", de textes et d'illustrations, fondée par les frères Des Gâchons en mars 1894, transformée en 1895 en *Livre des Légendes*, et qui disparaît début 96.
- 21. Cf. Jacques et Andhré Des Gâchons, *Le Prince Naïf*, lumino-conte en 16 tableaux, donné au théâtre Minuscule, le 2 décembre 1893, publié en 1894 dans *L'Album des légendes*.
- 22. Cf. Jacques Robichez, *op. cit.*, chap. 16 "Le sort du théâtre symboliste".
- 23. Publiés entre autres dans *Merveilles et Moralités*, Paris, Mercure de France, 1900.
- 24. Voir introduction à la Correspondance d'Henri Ghéon et d'André Gide (1897-1903), Paris, Gallimard, 1976.
 - 25. Cf. L'Avis au lecteur dans le premier numéro.
 - 26. Chronique de Jacques Des Gâchons, novembre 1897.
 - 27. Id., novembre 1894.
 - 28. La Plume, fond. Léon Deschamps, 1889-1914.
- 29. Jacques Des Gâchons, dans un traditionnel bilan des théâtres, écrit en juillet 1894 : "L'an prochain, nous serons maîtres des théâtres. Le mouvement est donné : à nous d'alimenter la machine d'œuvres bellement nutritives. L'avenir, de plus en plus, s'ouvre riant. L'an prochain, le public nous suivra, désertant les salles où l'art, chaque soir, est vilement bafoué. (...) En résumé, excellente année. Comme me le disait Henri Becque, lors de ma petite enquête sur le théâtre neuf : « Les nouveaux venus n'ont plus que très peu de chose à faire pour s'emparer du théâtre ». L'année qui vient sera peut-être la plus glorieuse tant attendue, si désirée."
- 30. *Miss Helyett*, opérette en 3 actes de Maxime Boucheron et Edmond Adran, Bouffes parisiens; novembre 90.

Ma Cousine, comédie en 3 actes de Henri Meilhac, Variétés, octobre 90.

- 31. Chronique de février 1898, à propos de *Paméla*, *marchande de frivolités*, de Victorien Sardou au Vaudeville.
- 32. Cf. Dorothy Knowles, *La Réaction idéaliste au théâtre après 1890*, Paris, Droz, 1932.
- 33. Jacques Des Gâchons, en février 1894, applaudit les "charmantes et point du tout cabotines marionnettes" des *Mystères d'Eleusis* de Bouchor.
 - 34. Voir le numéro spécial de La Plume de 1898.
 - 35. Les expériences du Théâtre d'art sont significatives de ces

SOPHIE LUCET

tentatives de désincarnation : hiératisme des postures et présence de récitants. Cf. J. Robichez, *op. cit*.

LES REPRÉSENTATIONS DU SUCCÈS DANS LES MÉMOIRES D'ACTRICES VERS 1900

Pratique sociale ritualisée, le théâtre, et *a fortiori*, le théâtre à succès est le fruit d'un consentement social particulièrement heureux, esthétique comme idéologique dont il est difficile de saisir la clef tant cet art de la représentation relève de la complexité du vivant et du mouvant.

C'est précisément cette dimension que nous avons voulu privilégier en nous intéressant au moteur de la représentation, l'acteur, qui donne vie au texte théâtral et suscite, selon les cas, bonnes ou mauvaises critiques. Son importance est en effet d'autant plus déterminante au XIXe siècle que l'acteur est plus fortement individualisé : au début du siècle, son nom figure pour la première fois sur l'affiche-réclame et un grand nom est de plus en plus synonyme de succès. Ainsi, cette personnalisation grandissante, issue d'une conscience nouvelle de la personne après la Révolution et à l'origine de notre starsystem, s'insère dans un nouvel ensemble économico-culturel où l'acteur représente une valeur marchande pour tous les protagonistes du "marché" théâtral, de l'auteur au public (directeur du théâtre, régisseur, presse...).

Plus en vue encore que tous, l'actrice, pour la défense de laquelle l'on peut provoquer en duel un journaliste malveillant, vers qui toutes les lorgnettes convergent dans les salles de théâtre, sur qui se projettent touts les désirs, avouables et moins avouables, et qui aspire, on le comprend, à entretenir sa position de vedette. Tous les moyens sont bons, on le verra,

pourvu que l'on fasse parler de soi. Si les mémoires d'actrices, pour la plupart d'entre eux, ressortissent à cette stratégie publicitaire, ils n'en constituent pas moins un témoignage extrêmement précieux sur la vie du théâtre et en particulier sur son système de valeurs. En d'autres termes, ces mémoires peuvent nous aider à cerner, dans ce théâtre à succès, la nature du succès, non dans ses composantes objectives connues (le succès de l'auteur, de la pièce, de l'actrice est entendu) mais dans ses composantes subjectives : dans ses représentations. Autant préciser que la question est d'ordre anthropologique plus que littéraire et que la richesse de ces mémoires qui évoquent la vie autour de 1900, pour notre étude, réside précisément en ce que, par rapport à de "grandes" œuvres, ils révèlent plus spontanément les schémas mentaux d'une société. Précisons encore que, pour la même raison, nous nous intéresserons ici à l'actrice-type qui se dégage de la majorité des mémoires, en négligeant délibérément les spécificités de telle ou telle : "l'Etoile, généralité sociale, psychique et physiologique, telle que la font nos mœurs, nos goûts, notre réclame", écrit Paul Bonnetain dans la préface des Mémoires de Sarah Barnum, de Marie Colombier.

Dans leurs mémoires, pour évoquer leur succès, les actrices — ou ceux qui écrivent pour elles à leur instigation — tendent paradoxalement à s'insérer à trois niveaux de ce que nous pourrions appeler l'espace imaginaire socio-culturel : au centre, au sommet, et dans une étrange atopie, niveaux qui correspondent peu ou prou, aux différentes étapes d'une carrière vécue. En même temps qu'une sorte d'autoportrait du succès, l'étude de ces représentations permet d'esquisser, en négatif, le portrait du public, sans lequel il n'est point de théâtre, point de succès.

I — LE CENTRE

Dans ses mémoires, l'actrice tâche d'abord de se représenter comme centre, en tant que narrateur, en tant que personne privée ou en tant que personne publique.

Le narrateur

L'entreprise autobiographique permet à l'actrice de se représenter d'emblée au centre d'un dialogue social, elle multiplie les témoignages : lettres, hommages, critiques de journaux se succèdent au sein des mémoires, prouvant l'intérêt collectif fervent dont elle est l'objet et légitimant socialement comme moralement la prise de parole autobiographique.

On me pose souvent cette question (...), fait-on dire à son public Que avez-vous pris le secret de ces attitudes sculpturales, hiératiques, accordées à chaque pensée, à chaque siècle? Avez-vous une école?

Ne pouvez-nous nous éduquer, nous transmettre vos secrets ? Initiez-nous, Madame, à la haute qualité française.

Ainsi, petit à petit, au travers de ses mémoires, l'actrice s'impose-t-elle doublement comme centre : récepteur des attentes collectives et émetteur de la "bonne parole". Par une sorte de prise de pouvoir, en effet, elle ne se contente plus de répondre aux interrogations plus ou moins formulées d'un public curieux mais prend l'initiative d'une parole qui, peu à peu, devient édifiante, voire charismatique.

La personne privée

Cette représentation du succès se retrouve dans l'évocation de la vie privée.

L'actrice ne suscite-t-elle pas les cours amoureuses les plus flatteuses et les plus assidues ? les lettres d'amour des plus grands ? — et l'actrice de les citer parfois *in extenso*!

Centre sentimental comme intellectuel, d'ailleurs, tant le succès semble total chez ces actrices dont les couples merveilleux font rêver le monde : La Duse et D'Annunzio, Marie Colombier et François Coppée, Georgette Leblanc et Maeterlinck, Berthe Bady et Henry Bataille, Eve Francis et Paul Claudel, pour n'en citer que quelques-uns...

Car être intellectuelle ou être considérée comme telle constitue bien une ambition majeure pour nos actrices,

éperdument désireuses de reconnaissance sociale dans tous les domaines, y compris ceux qui, spontanément, leur seraient les plus étrangers : on se pique de savantes lectures, on commente l'actualité littéraire, on va écouter Bergson au Collège de France ², comme pour s'abreuver à la source première. De même, on n'a de cesse d'énumérer les prestigieuses rencontres comme si la rencontre, par une sorte de transubstantiation, allait permettre de s'incorporer un peu les illustres qualités de l'autre : Apollinaire ou Salmon au bistro des Grands Augustins, Léon-Paul Fargue, Ricciotto Canudo ou Marinetti à la Taverne du Criterion ³... N'est-on pas soi-même un point de rencontre ?

Et mieux encore que le hasard de la rencontre, ne se faiton pas désirer par les grands ; par exemple, le Salon Charpentier, "sésame" de la célébrité, les "Spartiates", ce fameux dîner de Sainte-Beuve et de ses disciples, pourtant exclusivement masculin ? Tout se passe comme si le succès ouvrait toutes les portes, rendant caducs les cloisonnements habituels.

De même pour l'histoire, au centre de laquelle se présente l'actrice.

Rencontres des grands hommes de ce temps qu'on ne cesse d'énumérer pêle-mêle, comme pour s'approprier une fois encore leur substance ⁴. Et plus encore, rencontres organisées, c'est-à-dire rendez-vous des grands hommes de l'histoire comme si l'actrice était devenue l'axe du monde, au point, quasiment, de lui imprimer son mouvement ? Ainsi de Cécile Sorel, scène de l'histoire sinon l'histoire même :

Ma maison était devenue une sorte de quartier général de l'arrière, un centre de liaison ou se retrouvaient les officiels permissionnaires, les ambassadeurs, les hommes politiques de diverses nations : Barrès, Guynemer, Nungesser, Garros, des généraux Clemenceau, Mangin, Painlevé, Briard...

Chaque page d'histoire m'était apportée, toute fraîche encore, par ces hommes en proie à des tâches surhumaines. Ayant ainsi autour de moi les esprits les plus divers, je fus le trait d'union de bien des forces qui purent collaborer au lieu de se combattre.

LES MÉMOIRES D'ACTRICES VERS 1900

En somme, rhétorique déjà observée, l'actrice se présente doublement comme centre historique, récepteur et émetteur, objet et sujet de l'histoire. En d'autres termes, elle est un peu l'histoire, et c'est là une constante de tous les mémoires d'actrice.

La personne publique

Même représentation du centre dans l'évocation complaisante de sa personne publique. L'actrice aime en effet se peindre consacrée par le succès médiatique, c'est-à-dire offerte au regard collectif. Les amours de l'actrice (mieux vaut qu'elles soient tapageuses), la toilette de l'actrice, le bain de mer de l'actrice, la promenade de l'actrice au Bois, la pose de l'actrice chez le peintre ou le photographe : tels des portraits, — genre en vogue pour les femmes du monde — 5, ou des clichés photographiques — en train de devenir à la mode —, ces évocations très nombreuses se succèdent, présentant hyperboliquement l'actrice comme centre, d'une certaine manière comme centre du centre puisque représentée comme telle par d'autres, dans une incessante mise en abyme. Ainsi de ce portrait indirect que Marie Colombier nous livre d'ellemême à travers la citation d'un article du Figaro concernant une représentation à bénéfice (situation et thème particulièrement médiatiques 6):

Une quête a été faite dans la salle. Les quêteuses étaient les artistes de l'Odéon, renforcées par Mmes Reichenberg, Arnould-Plessis et Marie Colombier. Cette dernière, quoique n'appartenant plus à l'Odéon, n'a pas voulu refuser de concourir à une bonne œuvre. Mlle Colombier était du reste digne de quêter pour les amputés. N'était-elle pas, pendant le siège, attachée à une ambulance militaire, et son dévouement, pendant cette triste époque, n'a-t-il pas été récompensé par une médaille de bronze ?

Consacrés si souvent par tant d'autorités, le succès — et la générosité — de l'actrice peuvent-ils être mis en doute ?

Centre hyperbolique, enfin, du fait d'une pléthore de représentations du centre, emboîtées les unes dans les autres. L'actrice est certes "reine de beauté" (Cléo de Mérode remporte

le titre en 1896), mais elle règne aussi sur le monde : Paris, et souvent le Paris chic, autour des Champs Elysées, et mieux encore, le Paris de l'élite intellectuelle :

Calèches, landaus, victorias attelées à ravir de bêtes de sang piaffantes, les mors écumant, traînant de fines Parisiennes aux toilettes luxueuses et printanières, faisaient l'admiration des promeneurs habitant par là.

J'exultais de joie, non seulement de vivre dans cette féerique avenue (...) mais d'y fréquenter poètes, auteurs, artistes que j'interrogeais avidement sur le nouveau personnage que je devais incarner.

Cette multiplicité de représentations du centre s'insère naturellement dans une vaste rhétorique médiatique qui consiste, dans les mémoires, à noter sans cesse — et par conséquent contribuer à provoquer — cette sorte d'infinie accélération ou autopropulsion du succès ⁸.

Ainsi, progressivement, d'écho social privilégié, l'actrice est-elle devenue parole édifiante puis être particulièrement en vue. Au cœur de l'écriture autobiographique se réalise, en quelque sorte, l'épiphanie de la "vedette", c'est le mot, valeur "incontournable" de référence sociale. Encore la vedette doit-elle convaincre que, centre du centre, elle peut bien être, aussi, le sommet du sommet.

II — LE SOMMET

Convaincre de son succès, c'est aussi décliner tous les attributs qui le prouvent, démontrer qu'on est l'unique auteur de ce succès, et enfin, se révéler à la hauteur du paraître : à la hauteur du sommet.

Les attributs du succès

La beauté pourrait n'être plus à démontrer mais on ne craint guère ici la redondance tautologique. Ainsi l'autoportrait extrêmement satisfait caractérise-t-il la plupart des mémoires d'actrice :

LES MÉMOIRES D'ACTRICES VERS 1900

24 août 1919

Vais-je faire mon portrait physique? Grande et le paraissant plus encore: 1, 66 m, 56 kg toute habillée. Longiligne, cou long, ovale plein, mais allongé, bras longs, longues jambes. Teint uni, grain de la peau très fin, couleur mate. Je me mets du rouge très peu, cela me va bien. Bouche assez petite, bien dessinée, dents superbes. Mon nez? On dit que c'est la merveille des merveilles (...) 9.

Et l'on prend soin d'inscrire sa beauté parmi les plus belles des plus belles : "Félyne, Fanny Helder, Forzane..." 10 ou bien Otéro, la Cavaliéri, Cléo de Mérode, reconnues comme les trois grandes courtisanes de la Belle Epoque, de celles avec lesquelles on veut rivaliser à la sortie de l'Opéra ou au Bois après les courses.

Autre représentation du sommet, la richesse, au point que l'on a ses pauvres, "une importante clientèle, comme la plupart des artistes en vogue", précise Cléo de Mérode 11.

Le luxe, par excellence, représente le succès. Ainsi Cécile Sorel évoque-t-elle la magnificence de la réception qu'elle offre à Oscar Wilde déchu pour lui rappeler sa splendeur passée :

Un orchestre invisible devait jouer pendant le dîner. Des laquais porteurs de flambeaux se tenaient sur les marches du large escalier de pierre. D'autres, en bas blancs et culotte blanche, aiguillettes d'or à l'épaule, attendaient l'hôte qu'ils devaient introduire (...)

La musique de l'orchestre murmurait avec celle des fontaines. Elle semblait courber la tête du poète. Dans le salon, Wilde avançait entre des torses de marbre grec. (...)

J'avais mis pour accueillir Wilde, diadème et bagues d'émeraudes. Ma robe me cernait d'or comme une statue d'Egypte. 12

Le caractère royal de cette réception dépasse largement la personnalité des protagonistes : on aspire, grâce au luxe, à s'assimiler l'essence aristocratique à laquelle il est généralement associé depuis la Révolution. Ainsi l'actrice n'at-elle de cesse de s'anoblir en achetant le passé aristocratique de biens dont elle souligne l'historicité. Ainsi de cette

belle vieille partie du château que le duc de Noailles s'était fait construire sous Louis XIV alors qu'il était gouverneur de Saint-Germain.

Et Liane de Pougy de poursuivre :

J'ai un ha et demi de parc bien dessiné, reste du goût de Le Nôtre; le bâtiment par Hardouin-Mansart. J'ai deux arbres historiques classés (...), des prisons souterraines, de vieux planchers, de vieilles boiseries (...)

On emprunte à Cécile Sorel évoquant son mari la suite de ce palmarès aristocratique :

Sa chair était pétrie des grands noms de l'Histoire. En lui revivaient ses ancêtres : maréchaux de France, généraux du Tsar, officiers de Napoléon, ambassadeurs. C'était avec lui, cette lignée qui m'embrassait. 14

C'est ainsi que toute une rêverie prend corps autour de l'aristocratie car, comme on rêve d'être intellectuelle, on rêve d'être noble et on s'anoblit d'ailleurs de la particule aussitôt que possible. Et quand les princes assistent au spectacle ou que, mieux encore, — et ceci est assez fréquent —, les princes eux-mêmes se font donner des soirées en exclusivité, l'actrice se sent alors tout à fait de ce monde : le Prince de Galles ne paie-t-il pas très cher Yvette Guilbert, alors engagée à la Scala, pour venir chanter à Cannes 15 ?

D'une certaine manière, cette représentation du succès est tellement forte qu'elle provoque une inversion sociale : les actrices vont jusqu'à dominer le sommet même de la société, se manifestant ainsi, à leur tour, comme aristocratiques.

Ce fantasme de l'aristocratie est constant dans nos mémoires d'actrices comme si l'imaginaire allait au rebours de l'histoire faute de pouvoir trouver d'autres critères incontestés de distinction sociale — notre imaginaire est-il d'ailleurs si différent aujourd'hui quand nous achetons des meubles dits "de style"? On constate en tout cas une véritable nostalgie de de l'Ancien Régime qui s'exprime souvent à propos de l'évocation du voyage en Amérique, étape nécessaire pour le

succès d'une actrice:

Dans ce pays où l'on était à la fois colonel et épicier, pourvu qu'on y gagnât des millions, à présent on est esthète, décadent, on a des revues littéraires (...) les marchands de saindoux ont leurs fils sculpteurs, et leurs filles jouent *La Dame aux camélias* aussi bien que nos professionnelles en renom, dans leurs hôtels à bibelots pour lesquels on a raflé toutes les belles pièces des plus rares collections d'Europe. ¹⁶

Si beauté, richesse, noblesse représentent principalement le sommet du succès dans ses marques extérieures, l'actrice veut convaincre qu'elle en est bien le seul auteur.

L'auteur du succès

Le succès de l'actrice se mérite à force de volonté et de travail. Pour devenir actrice, la petite modiste ou la petite blanchisseuse n'a-t-elle pas dû essuyer bien des avanies de la part des riches comme des vieux messieurs en costume qui les abusaient en leur faisant miroiter un avenir d'étoile? Mille fois, elles auraient pu sombrer à jamais dans la misère, l'alcool, la prostitution : beaucoup de "ratés dramatiques" connaissaient ce sort. Et pourtant, nos actrices, signe de leur supériorité, finissaient par triompher de tous ces périls. Elles finissaient par réaliser leur rêve ambitieux : "vivre de son art, devenir indépendante et se suffire à elle-même", explique Marie Colombier que son amant, Edmond Rostand, vient de quitter 17. Grâce à un travail acharné, tout d'abord, sur leur texte théâtral. Grâce aussi, et peut-être plus encore, à un travail sur leur image : il s'agit déjà de savoir se vendre et donc de trouver son "créneau" social:

Les vendeuses d'amour de mon temps, les Marguerite Gauthier, les Madame Marneffe, quelles allures! Et vous, les grandes vedettes du théâtre, quel "A part!" votre esprit fantaisiste s'exerçait à trouver, dans les façons de votre vêtir! Sarah Bernhardt, Jane Hading, Marie Magnier, Réjane ne s'habillaient point comme tout le monde, et les moindres s'efforçaient de se créer un "type", une "tête", "une silhouette"; la femme "en série" de nos jours n'existait que chez l'ouvrière, dans le peuple. Et

(...) chacune "inventait" sa mode, on vivait avec *esprit*, avec d'*exceptionnelles convoitises*. Tout le monde avait son coupé ? Sarah avait son cab! Tout le monde avait des chevaux à queues coupées ? Les miens les avaient comme d'immenses chevelures de soie noire! Tout le monde avait des bijoux ? Yvette n'en portait pas! 18

Et les mémoires d'évoquer longuement cette patiente fabrication du succès que l'actrice renvendique :

Quand je dis "mon art", c'est en connaissance de cause, car il est fait de mes personnels vouloirs. 19

Fabrication du maquillage dans sa composition (on pense aux recettes de beauté dans les journaux féminins actuels), mais aussi "fabrication" de la silhouette, de la pose, du sourire... Le tout, comme le dit explicitement Cléo de Mérode, est d'être "au singulier" alors que "les autres" sont "au pluriel" ²⁰.

Cette idéologie du travail et de la volonté, qui caractérise souvent l'entreprise autobiographique, n'exclut pourtant pas, parallèlement, une idéologie de la prédestination. La "self-made-woman" est aussi choisie par les dieux : les parents de Cécile Sorel ne se marient-ils pas à Saint-Louis des Invalides au son des cloches qui ont sonné pour Napoléon ? Sa "famille ne s'est-elle pas fondée dans cette paroisse de l'Epopée comme à l'ombre d'une noble maison" ? Pour avoir prié auprès du tombeau de Napoléon "(son) cœur (ne) s'est (-il pas) exalté et recueilli dans la présence prodigieusement vivante de ce mort, dont (elle) venai(t) respirer la gloire" ? Enfant, n'est-elle pas remarquée par Rodin qui lui demande de poser pour lui ? (Ses) premiers amis (ne) s'appelaient(-ils pas) génie et beauté" ? ²¹

Constamment, on le voit, dans cette représentation du succès, et en particulier à travers les figures du sommet, l'idéologie bourgeoise du succès par le travail voisine avec l'idéologie aristocratique du succès par la grâce, comme si l'actrice voulait constamment sublimer son origine, modeste le plus souvent, par une identité toujours plus prestigieuse, l'identité aristocratique étant bien sûr le nec plus ultra...

Car dans cette dialectique incessante du paraître et de l'être, c'est bien une identité qu'il s'agit de promouvoir à

LES MÉMOIRES D'ACTRICES VERS 1900

l'existence : une altérité supérieure caractérise principalement cette essence du succès.

Une altérité supérieure

L'actrice ne saurait se plier aux lois, sociales, morales ou physiologiques, fût-ce la sexualité. Et somme toute l'anticonformisme en la matière a tendance à devenir sa loi : une
actrice qui ne serait pas homosexuelle serait-elle encore une
actrice ? Encore faut-il que ses mœurs fassent scandale, bien
sûr. Nous sommes loin désormais de la figure du centre et tout
près de la figure atopique : au sommet de la société, l'actrice se
situe au-dessus du sort commun.

Pendant le sermon du prêtre qui marie Cécile Sorel et Georges de Ségur, l'actrice songe :

devant moi s'érige ma propre statue, celle que j'ai sculptée nuit et jour et que je dresse à la face du monde. Elle dépasse la société, les lois, le mariage même. C'est une force qui ne doit obéir qu'à Dieu. ²²

L'actrice se situe au-dessus du temps : angoissée par le désir et la nécessité de durer, elle se projette volontiers dans le mythe. Ainsi le Paris du succès est-il l'Athènes d'autrefois, et l'Athènes d'aujourd'hui est-il encore le lieu rêvé par Isadora Duncan et son frère pour monter un temple de la danse, et la Bible peut-elle devenir un réservoir de métaphores merveilleuses. Ainsi le temps est-il aboli au profit d'une durée inépuisable, comme si le succès était en soi une durée : les énumérations sans fin, les évocations du luxe et de la sensualité, tout y contribue :

J'ai reçu Salomon comme la reine de Saba, étendue, renversée dans les voiles mauves et bleus parmi les dentelles, les parfums, les coussins et les guipures, les courtines de soie, la levrette reposant à mes côtés. On a pris des breuvages chinois, des friandises venues du Sud, des pâtisseries de l'Ile de France. Je lui ai lu des vers de Verhaeren. On a parlé de Renée Vivien et de Flossie ²³.

Somme toute le paroxysme du succès, après avoir été

centre du centre ou sommet du sommet, c'est de se situer hors de l'espace social, atopique ou atypique, hors des contingences, spatiales ou temporelles, hors d'atteinte du temps, en particulier.

III — L'ATOPIE

Au-delà des représentations ponctuelles du succès, l'actrice aspire à se représenter dans l'ensemble de ses virtualités, qu'il s'agisse de ses rôles ou de l'espace symbolique dans lequel elle évolue, répondant ainsi, peut-être, aux aspirations de son public.

Ses rôles

L'actrice aime à identifier sa vie à sa carrière. C'est ainsi qu'Yvette Guilbert intitule ses mémoires La Chanson de ma vie ou que Isadora Duncan écrit souvent "danser ma vie". Ou encore identifier sa vie théâtrale à un seul dramaturge comme Aimée Desclée à Dumas en jouant Froufrou, La Princesse Georges, La Femme de Claude. Ou encore, plus précisément, identifier sa vie à un rôle comme Eve Francis à Ysé ²⁴ ou Cécile Sorel à Célimène : "Célimène et Cécile Sorel s'inscrivent ensemble au fronton de la Comédie Française", écrit-elle ²⁵. Et l'identification continue à un rôle semble parfois désirée par le public au point, comme le note Claretie, à propos de Marie Laurent, de conditionner le succès de l'actrice :

Elle était si bien et si profondément, pour le public tout entier, la Mère, que lorsqu'elle joua, dans le magnifique drame de V. Sardou, La Haine, un rôle de mère qui pardonne au meurtrier de son fils, à partir de ce pardon sublime, ce soir-là, Mme Laurent sentit que la foule ne la suivait plus. ²⁶

Si l'identification au théâtre peut sembler parfois imposée à l'actrice par les impératifs de la vie socio-culturelle, elle est certainement souvent revendiquée : rendre vivante la fiction, c'est, d'une certaine manière, réaliser ou rendre

LES MÉMOIRES D'ACTRICES VERS 1900

tangible l'idéel ou l'idéal. C'est, ainsi, par un travail sur l'identité, se soustraire aux lois des hommes et, en particulier, accéder à la durée de l'immortalité. Cela explique les références nombreuses à la statuaire dans les mémoires d'actrice comme dans des œuvres littéraires qui mettent en scène une actrice : pensons à *L'Eve future* de Villiers de l'Isle-Adam qui illustre explicitement cette dialectique de l'idéal et de la réalité dans laquelle s'insère l'image de l'actrice à cette époque. Outre un avantage métaphysique, cet accès à la durée comporte indéniablement un avantage médiatique : si l'actrice incarne la fiction voire l'idéal, elle entre dans le merveilleux du mythe, dépassée par sa personne et dépassant son temps.

C'est ainsi que l'actrice se représente désormais dans une transcendance. En Egypte, devant le Sphinx, Cécile Sorel se sent "pénétrée" comme lui de la chaleur et de la force du Dieu Soleil et des puissances cosmiques et il lui semble même entendre le sphinx lui dire,

dans le soir commençant de la profonde Egypte : « Va, me disait-il, retourne dans la vallée des hommes. Tu t'es approchée de mon éternité, ton âme ne cessera plus de la rechercher. » ²⁷

Son espace symbolique

Transcendance, elle peut alors rivaliser avec d'autres transcendances, dans un jeu métaphorique et symbolique.

Métaphore littéraire, La Duse peut bien être, pour D'Annunzio, "la Béatrice de Dante réincarnée dans notre temps" ²⁸. L'actrice peut bien symboliser toutes les femmes, LA femme : pour *La Faustin*, Goncourt ne s'adresse-t-il pas aux actrices pour leur demander de lui révéler "toute l'inconnue féminilité du tréfonds de la femme" ²⁹?

L'actrice peut aussi bien représenter le magnifique Paris qui est la toile de fond de ces mémoires et dont on qualifie de "parisine" la quintessence ³⁰ :

Elisa (ne) devenait (-elle pas) la femme dont à l'oreille et en rougissant se parlaient les jeunes gens de la ville, la femme baptisée du

nom de la Parisienne, la femme désirée entre toutes... 31

Autant dire que l'actrice constitue à elle seule un univers sinon l'Univers : fermer les yeux un instant et apparaissent :

les maisons fleuries de Mödling, les îles de Stockholm, les nuits claires de Christiana, le quai de la Néva couvert de neige, la place de la Seigneurie peuplée de chefs-d'œuvre... 32

A elle seule espace et temps, l'actrice s'est métamorphosée en mythe : suprême succès, représentation que les mémoires comme la vie collective portent et colportent, l'animant de sa vie de mythe.

Les aspirations de son public.

La société a-t-elle, à cette époque, besoin de recourir au mythe pour se représenter ou pour compenser une vie quotidienne insatisfaisante ou inquiète? La France, toute à l'euphorie du présent dans la Belle Epoque, aurait-elle paradoxalement le sentiment d'être emportée en avant, aussi bien du fait des transformations matérielles et sociales que de la réalité politique — pensons à la ligne bleue des Vosges —? Louis Forestier semble le suggérer, qui note: "dans l'angoisse et l'hystérie des décadences, (la société) prend conscience de son état de transition". Dans cette optique, la mythification de l'actrice pourrait être une opération mentale sécurisante, à la fois génératrice de durée et de bonheur.

L'actrice emporte en effet ses spectateurs et ses lecteurs dans le monde du rêve en même temps qu'elle les ramène à eux-mêmes, à une conscience de leur affectivité ou de leur être profond. C'est ce que l'on retiendra de ce passage des Sœurs Vatard:

Désirée était pâle d'admiration. D'abord ces couplets étaient poignants ; il y avait une femme qui pleurait son enfant mort et maudissait la guerre, et l'on n'entend pas des choses aussi émouvantes sans que les larmes nous montent aux yeux, puis la chanteuse lui paraissait belle comme une reine, avec ses bracelets, ses pendeloques et la

LES MÉMOIRES D'ACTRICES VERS 1900

queue mouvante de sa jupe ; elle se rendait bien compte que les joues étaient recrépies et les yeux bordés, mais aux lumières, dans cet établissement du décor, cette femme enchantait quand même avec son luxe de chairs mastiquées et de soies peintes. Auguste voguait aussi en plein enthousiasme. Ce rêve impossible à réaliser pour un homme honnête et pauvre, posséder à soi pendant un quart d'heure une fille aussi en vue, une fille aussi éclatante de jeunesse apprêtée et de grâce lui troubla la cervelle et il contemplait la scène vide, les yeux agrandis et la bouche ouverte. Désirée trouva que cette admiration devenait inconvenante et elle le pinça.³³

En somme l'étude des représentations du succès dans les mémoires d'actrice nous invite à poser la question du théâtre à succès en terme d'identité sociale. L'actrice permet à son public et, en particulier, aux lecteurs de ses mémoires, de suivre, comme par procuration, son parcours social ascensionnel : d'une origine obscure au plein centre de la société, du plein centre au plein sommet, et du plein sommet à une altérité d'essence supérieure. L'actrice devient alors une sorte d'héroïne populaire qui, exaltée par les media, donne naissance à un mythe. Nourri de représentations hyperboliques du succès, ce mythe reflète, en contrepoint, les désirs de rêve et de fête d'une société inquiète d'elle-même : n'y a-t-il pas un peu de pathétique dans ce goût effréné du théâtre, de la chanson, de la peinture, de la photographie comme si, en ne cessant de se représenter, on ne cessait paradoxalement de se fuir? Mais mieux vaut le rêve que la vie, sans doute, et... gare aux démythificateurs! semble nous avertir Champsaur 34:

Dona Sol, Dona Maria de Neubourg, Andromaque, celle qui est à Elle seule toutes les sublimes héroïnes, en disant les beaux vers des plus altiers poètes, rêve, — à quoi ? — au cours de la Bourse. Ah! mieux valait se satisfaire du rêve, ne jamais l'étreindre! (...)

C'était cela l'envers du théâtre, la vie ? — quelle misère ! Quelle honte ! — Pourquoi n'était-il pas resté avec les spectateurs, avec le public, de l'autre côté de la rampe, avec la foi dans tout ce qui est beau,

avec l'enthousiasme des braves gens.

Sylvie Guiochet-Jouanny Université de Paris XII

- 1. Cécile Sorel, Les Belles heures de ma vie, Ed. du Rocher, Monaco, 1946.
- 2. Eve Francis, *Temps héroïques*, éd. "A l'enseigne du chat qui peche", Gand et éd. Denoël, Paris, 1949, p. 73.
 - 3. Id. passim.
- 4. Par exemple : le roi Alexandre à Belgrade, Boris de Bulgarie à Sofia, Alphonse XIII en Espagne, le pacha de Marrakech au Maroc, le roi Fouad en Egypte, le pape Pie IX, Lyautey...

(Cécile Sorel, op. cit., p. 218 et suivantes).

- 5. On note, comme sur une sorte de tableau de chasse du succès, les peintres ou les photographes pour qui l'on a posé : "J'ai posé pour bien des peintres : Renouard, Georges Cain, Degas, Forain, Kaulbach, Schuler, Lenbach et d'autres. (...) Je reçus les invitations à poser chez les photographes cotés : Benque, Auguet, Reutlinger, Manuel." Cléo de Mérode, *Le Ballet de ma vie*, Paris, P. Horay, pp. 141-142.
- 6. Marie Colombier, *Mémoires*, II (Fin de siècle), Préface par Armand Silvestre, Paris, Flammarion (1898-1900), p. 58.

Ces représentations à bénéfices sont souvent organisées à l'initiative des actrices et souvent à l'intention de vieilles actrices oubliées et déchues: pensons à Mlle Georges tenant le dépôt de parapluie à l'Exposition universelle de 1867 ou vendant des livres dédicacés par Hugo.

- 7. Cécile Sorel, op. cit., p.26.
- 8. Cléo de Mérode, op. cit.

L'image du succès est telle que l'on peut même se passer de la réalité de l'actrice; l'actrice est en train d'entrer dans la légende: "Dès que les critiques commencèrent à me couvrir de fleurs et les courriéristes à me nommer presque journellement, quand je me mis à fréquenter leurs ateliers, ce fut, comme si, tel l'apprenti sorcier, j'eusse ouvert les vannes d'un torrent impossible à endiguer. Des gens copièrent sans scrupules les meilleures photos et en tirèrent des cartes postales à l'infini. Ces cartes se

LES MÉMOIRES D'ACTRICES VERS 1900

répandirent un peu partout ; et n'importe qui, pour quelques sous, put s'offrir l'image de "Cléo", la danseuse aux bandeaux plats.

Les revues théâtrales, les magazines, sous n'importe quel prétexte, reproduisaient mon image en la soulignant de compliments lyriques."

- 9. Liane de Pougy, Mes Cahiers bleus, Paris, Plon, 1977, p. 51.
- 10. Eve Francis, op. cit., p. 65.
- 11. Cléo de Mérode, op. cit., p. 138.
- 12. Cécile Sorel, p. 75.
- 13. Liane de Pougy, op. cit., p. 33.
- 14. Cécile Sorel, op. cit., p. 286.
- 15. Yvette Guilbert, *La Chanson de ma vie*, Paris, Bernard Grasset, 1927, p. 176.
 - 16. Marie Colombier, op. cit., p. 289.
 - 17. Id., p. 138.
 - 18. Yvette Guilbert, op. cit., p. 151 (mots soulignés dans le texte).
 - 19. *Id.*, p. 144.
 - 20. Cléo de Mérode, op. cit., p. 87.
 - 21. Cécile Sorel, op. cit., p. 1-2.
 - 22. Id., p. 149.
 - 23. Liane de Pougy op. cit., p. 54.
- 24. Et les mémoires de devenir alors une sorte de texte théâtral parallèle, comme inspiré du même souffle :

"Je m'identifie totalement à Ysé, l'auteur me le dit et je le sais, car c'est pour cet amour-là que j'ai été « créée et mise au monde», c'est un amour semblable que j'attends et pourtant, dit Claudel : cet amour-là c'est l'enfer. Mais je réponds : « le monde d'un seul coup tout rempli par un coup de foudre doré! » (Cinq grandes Odes).

Eve Francis, op. cit., p. 339.

- 25. Cécile Sorel, op. cit., p. 45.
- 26. Claretie, *Profils de théâtre*, Paris, Gaultier-Magnier et Cie, p. 295.
- 27. Cécile Sorel, op. cit., p. 239.
- 28. Isadora Duncan, Ma vie, Paris, Gallimard, 1928.
- 29. Paul Bonnetain "Préface" aux *Mémoires de Sarah Barnum* de Marie Colombier, Paris, s. n. d'e., 1883.
 - 30. Le terme est de Roqueplan.
- 31. Edmond de Goncourt, *La Fille Elisa*, 1877, (Paris, éd. Flammarion Fasquelle, 1956, p. 42-43).
 - 32. Cléo de Mérode, op. cit., p. 272.

- 33. J.-K. Huysmans, Les Sœurs Vatard, Paris, Charpentier, 1879, p. 132.
- 34. Félicien Champsaur, *Dinah Samuel*, s. d., (éd. Pierre Douville, 1905, p. 202).

MÉCISLAS GOLDBERG-ANDRÉ ROUVEYRE "ROIS CABOTS" ET "CARCASSES DIVINES"

C'est ainsi qu'une ville qui ne permet pas au comédien de donner le meilleur de lui-même devient une ville où l'atmosphère littéraire lui est entièrement soumise. En termes de société: à la troisième ou quatrième génération, une race d'authentiques amateurs de théâtre, à force de surestimer et d'isoler celui-ci, finit par le détruire; et l'acteur est devenu, plus encore que l'objet, le symptôme de leur passion.

Robert Musil Théâtre à symptômes, 1922.

Une des caractéristiques du théâtre à succès autour de 1900, c'est d'être à la fois mort et enterré, et constamment invoqué plus tard comme une date de naissance : celle de la crise. Pour peu que le théâtre de l'entre-deux-guerres soit envisagé, comme c'est le cas dès qu'une synthèse est tentée dans ce domaine, sous l'angle du diagnostic, on date généralement les symptômes à la fin du XIXe siècle. Paradoxalement, ceux-ci se regroupent tous plus ou moins dans cette maladie appelée "succès", comme si le théâtre souffrait d'une santé excessive. Cette ruse de la maladie, que Musil, en 1922, fait explicitement remonter au XIXe siècle, c'est la surestimation du théâtre, l'idolâtrie de l'acteur et la

CATHERINE COQUIO

soumission de l'écrivain. Son effet, c'est l'enfermement du théâtre, déconnecté du reste de la production intellectuelle, dans le cercle vicieux de son succès, et, à long terme, son autodestruction ¹. A la fin de son essai, qui tente de préciser les frontières des domaines de l'acteur et de l'écrivain, et le dosage nécessaire mais problématique de "l'élément pantomimique" dans la création de l'esprit, Musil fait part de son inquiétude en citant Nietzsche, et la prédiction du Cas Wagner.

... dans les cultures de décadence, (...) partout où le pouvoir de décision tombe aux mains des masses, la pureté est superflue : elle dessert plutôt, met à l'écart. Seul le comédien suscite encore le *grand* enthousiasme. — Ainsi, pour le comédien, c'est l'avènement de l'âge d'or, — pour lui et pour tous ceux de son espèce. ²

Pour qui analyse la crise du théâtre entre les deux guerres, Nietzsche, à côté du théâtre à succès et contre lui, est l'autre référence obligée au XIXe siècle. Le théâtre à succès avait déjà en 1900, sa symptomatologie. Nietzsche, à travers Wagner et sa "théâtocratie", visait le type moderne du "mimomane", et plus généralement le théâtre, le succès au théâtre, symptôme de "culture décadente" au service des masses. On lit dans *Le Cas Wagner*:

Succès au théâtre? On baisse dans mon estime à tout jamais. Insuccès? Voilà qui me fait dresser l'oreille et m'inspire du respect...³

Ce qui rend respectable l'insuccès au théâtre, c'est ce que l'argument biologique nietzschéen appelle la santé. La caractéristique de la maladie décadente — et Nietzsche donne "parisien" pour synonyme de "décadent" 4 — c'est "l'histrionisme" et la "rhétorique théâtrale", la dramaturgie du geste, de l'attitude, de l'expressivité, c'est-à-dire de l'effet, responsable de la mutation de l'art en art du mensonge : car la psychologie du comédien est toute entière dans le principe d'optique théâtrale énoncé par Talma : "pour qu'une chose semble vraie, il ne faut pas qu'elle soit vraie" 5. Le public wagnérien est essentiellement abusé, et désire le rester. Le

"ROIS CABOTS" ET "CARCASSES DIVINES"

public parisien en 1900 lui ressemble : c'est de ce désir que se réclamait Francisque Sarcey, le tautologicien du théâtre à succès, qui faisait du conformisme bourgeois l'argument du conservatisme théâtral. Le problème gît dans la nature de ce public : puisque le "public cultivé" même est une masse, le théâtre est pour Nietzsche un "en-deça de l'art", toujours secondaire et gauchi, puisque "forgé de toutes pièces à l'usage des masses" : "Le théâtre est une forme de "démolâtrie" en matière de goût, le théâtre est une levée en masse, un plébiscite contre le bon goût..." 6. Et plus loin :

Au théâtre, on devient plèbe, troupeau, femme, pharisien, bétail électoral, marguillier de paroisse, imbécile, *Wagnérien*: là, la conscience la plus personnelle succombe à la magie niveleuse du grand nombre, là, le voisin est roi, là on devient soi-même un voisin... ⁷

L'exécration, dans Le Cas Wagner, garde quelque chose du geste théâtral, qu'elle doit au désir de guérison. Mais le XXe siècle a montré que l'élévation de la dramaturgie wagnérienne au titre de paradigme de la modernité ne relève pas du mouvement d'humeur : la dialectique d'Adorno, qui se propose d'encercler négativement les conditions d'une production du vrai, passe en 1962 par un Essai sur Wagner, qui analyse de près cette rhétorique théâtrale, et y voit comme Nietzsche, en tirant d'autres conclusions, une image anticipée de l'autodestruction de la société bourgeoise 8.

Le problème de l'acteur dépasse l'étude d'un cas : il est au centre de la pensée nietzschéenne, toujours invoqué à propos des notions d'artiste ⁹, de culture et de démocratie. *Le Gai Savoir* impute l'apparition d'une "nouvelle faune d'individus", marqués par la croyance au rôle et à l'interchangeabilité des rôles, à l'époque démocratique, qui fait passer l'acteur devant le "constructeur" ¹⁰. Le théâtre est donc un condensé social, une société au carré ¹¹ qui aggrave ce voisinage de la conscience à elle-même et en fait un spectacle, un "narcotique" culturel : une "action" offerte en spectacle à des hommes dont la vie "n'est pas une action, mais une affaire", l'exhibition de passions à un public capable d'ivresse

CATHERINE COQUIO

et non de passion ¹². L'acteur, pris au sens purement dramaturgique ou comme paradigme de l'homme moderne, est le point névralgique d'une crise culturelle, résolue dans les faits par deux aliénations : l'histrionisme artistique d'un côté, et de l'autre l'abrutissement d'une masse cultivée. Les ennemis du philosophe héros sont l'acteur et le spectateur : l'un joue le rôle du héros, l'autre s'enivre à le regarder jouer. Cette distribution des rôles assigne à la culture et plus particulièrement au théâtre une fonction conservatrice, antihéroïque, antiphilosophique.

Musil poursuit l'analyse nietzschéenne — sur un tout autre ton. L'un de ses objectifs est de faire apparaître la continuité d'un déclin intellectuel dans cette logique de l'intermittence et du divertissement, mise en place au début du siècle, et de préciser les conditions de cette crise culturelle dans le domaine théâtral. Il analyse une série d'aliénations en chaîne et en cercle : celle du public bourgeois dans une "psychologie de masse" artificielle et des formes théâtrales anachroniques faites pour servir l'acteur, celle de l'auteur au public et à l'acteur, et en retour celle de l'acteur au public et à l'auteur ; celle du critique dramatique à l'ensemble de la production; et celle enfin de tous ces protagonistes dans les structures commerciales du théâtre, rendues déterminantes par l'élargissement du public bourgeois. Le capitalisme libéral montre ainsi sa manière d'administrer les biens culturels lorsqu'il n'y a pas d'intérêt accessoire — comme c'est le cas dans le domaine scientifique. L'auteur dramatique, transformé en "ingénieur d'exploitation", soumet son théâtre à l'impératif de plaisir pur 13, unité psychologique approximative qui se réduit à un besoin de changement sur fond d'ennui; son écriture dramaturgique emprunte aux techniques journalistiques et publicitaires l'inscription du sensationnel sur fond de banalité, et maintient le public dans un état d'oscillation entre l'apathie et l'excitation. La critique érige ses trucs en loi dramatique, en principe d'efficacité théâtrale : pétition de principe qui lui fait entériner cette dramaturgie du "plaisir négociable". L'acteur, à partir de là, construit son rôle, et sa gloire.

Cette analyse est menée à Vienne dans les années 1920. Mais elle s'applique assez exactement à la production française, à plusieurs titres : cette production est représentée à Vienne, et Musil y fait allusion. Surtout, ce type d'analyse est lui-même représenté à Paris, à peu près au même moment, par un critique qui a lui aussi fait fructifier sa dette envers Nietzsche, en particulier dans une chronique théâtrale rédigée au Mercure de France de 1926 à 1931. Ce critique, c'est André Rouveyre 14. Il vient alors de se faire remarquer comme le promoteur enthousiaste de l'œuvre de Baltasar Gracian 15, et l'analyste des phénomènes de décadence dans la littérature du début du siècle : dans un long feuilleton intitulé Les Lettres dans l'époque, publié en 1924 aux Nouvelles littéraires, il a fait le procès de la grande presse actualiste, de l'inféodation des écrivains aux structures mercantiles et à la classe et l'idéologie bourgeoises — ces écrivains sont, à titres divers, Catulle Mendès, Jean Lorrain, Anatole France, Paul Bourget, Barrès, Maurras, puis le groupe de la NRF 16. Au cœur de ce procès, l'argument fallacieux du succès est envisagé comme facteur automatique de dégénérescence intellectuelle, et point de fuite d'une production littéraire emportée dans des milieux qui lui sont étrangers : le journal, le salon mondain, la tribune politique. Le théâtre est un de ces milieux ; Rouveyre, qui pensera à rassembler sa chronique sous le titre "Le théâtre claqué" 17, englobe dans une même critique l'ensemble des structures théâtrales. Cette critique repose sur le même point de vue symptomatologique et les mêmes exigences intellectuelles que chez Musil, même si la forme chronique, satirique et polémique de ses articles lui donne un ton différent. Souveraineté de l'acteur, mercantilisme organisé, complaisance de la critique, parti pris sensualiste sans contrepartie critique ironique, manque de substance intellectuelle sont les symptômes d'un théâtre dont Rouveyre analyse au coup par coup la spécificité, les ridicules, les charmes accidentels, et surtout l'intérêt global : celui d'offrir en spectacle une structure en déclin, donc un butin à l'ironie. Le diagnostic est le même :

CATHERINE COQUIO

la maladie du théâtre, c'est son succès, qui repose sur un cercle vicieux d'aliénations réciproques, et sur l'équation que Musil avait formulée : une profonde infécondité réelle proportionnelle à la grande fécondité des variations superficielles.

Le théâtre de 1930 n'est pas celui de 1900. Mais une grande partie de sa production lui vient de là. Rouveyre transforme en numéros de cirque les performances d'auteurs qui écrivaient déjà au début du siècle : de Flers et Caillavet, Porto-Riche, Bataille, Donnay, de Curel, Saint-Georges de Bouhélier, et surtout Bernstein, dramaturge type hérité de 1900, "vieux courtisan", dit Rouveyre, qui "dans sa chute, s'accroche et se retarde à toutes les branches de la mode", "spectacle plein de grâce chez les singes" 18. C'est au début du siècle que Rouveyre va chercher l'emblème de "l'organisation mercantile théâtrale": Henri de Rothschild 19. C'est aussi au début du siècle, et à la fin du précédent, que Rouveyre va chercher ses références, contre le théâtre à succès : la qualité du travail de Lugné-Poe au théâtre de l'Œuvre est tenue pour une exception, mais sa disparition en 1929 en fait un autre symptôme. La critique dramatique dont Rouveyre se réclame, pour se départir des "caquets serviles" des Deval, Méré, Souday, Strowski, qui "tiennent boutique d'eau bénite et d'encens" ²⁰, vient aussi de 1900 et d'avant : on pourrait constituer petit à petit, à partir de la chronique de Rouveyre, un véritable dossier de la critique théâtrale, qui rassemble autour des valeurs d'indépendance, de cruauté et d'ironie, des personnalités que l'idéologie devrait séparer : Gautier, Jules Janin, Jean-Jacques Weiss, Jules Lemaitre, Faguet, René Doumic, Maurice Boissard, et surtout Remy de Gourmont et Mécislas Golberg, sont tour à tour sollicités. Les grands absents du dossier, c'est Mendès - le "dictateur" du Boulevard où Rouveyre voyait une rose indécemment épanouie — et Sarcey 21. Le grand présent, c'est aussi le plus oublié, et le plus subversif : Golberg. Rouveyre le cite abondamment à propos du Vieux Colombier, reprochant à

Jacques Copeau de n'avoir pas reconnu sa dette à son égard, et d'avoir dénaturé son projet d'un théâtre d'art ²².

Ce projet venait au terme d'une série de critiques théâtrales que Mécislas Golberg avait publiées, en 1905 et 1906, dans la Revue littéraire de Paris et de Champagne, de Jean-René Aubert, puis dans les propres Cahiers de Golberg, en 1907 ²³. Venu de Pologne à Paris en 1891, arrêté à plusieurs reprises pour activisme anarchiste et dreyfusiste, Golberg était en 1907 une figure de premier plan dans le domaine de la critique littéraire et artistique, et regroupait autour de lui toute une génération d'artistes — dans son Comité de soutien créé en 1900, présidé par Paul Adam, puis dans ses Cahiers publiés par le groupe de l'Abbaye 24. Créateur des revues libertaires Le Courrier social et Sur le trimard, mettant ses espoirs dans la mécanisation de la production et la disponibilité idéologique de "l'armée des sans-travail", Golberg était une sorte de précipité du mouvement anarchiste dans les années 1890 ²⁵. Collaborateur à la Revue internationale de Sociologie de René Worms 26, puis dans les revues Le Flambeau, Le Germinal, La Plume et la Revue littéraire, il avait rapidement critiqué la forme suicidaire de son activisme. Il s'était attaché à établir les bases sociologiques, philosophiques et esthétiques d'un optimisme intellectualiste qui voulait "établir la moralité génération" en éclaircissant ses "données intellectuelles", hausser le niveau de la "cérébralité" 27 de l'époque en lui donnant un projet d'avenir lucide, précis, scientifique, adéquat aux faits modernes. Son syncrétisme philosophique invoquait, à côté des deux grandes références à Renan et Nietzsche 28, les sciences anthropologiques et psychophysiologistes. Il se donnait pour tâche le dépassement du rationalisme scientiste et du sentimentalisme romantique dans l'élaboration d'une science du particulier, de l'événement, de l'individu, confiée à une esthétique nouvelle, dont le but serait la recherche de l'unité et de la beauté par la "coordination des forces", la méthode une "dialectique", "science du mouvement de la pensée" 29, et la forme un nouveau tragique non romantique. Ces préoccupations sont au cœur des deux dernières entreprises de Golberg, qui voient le jour l'année de

sa mort en 1907 : le "Projet d'un théâtre d'art" et *La Morale des lignes*, long essai consacré au dessin de Rouveyre ³⁰. Car Rouveyre est à cette époque un dessinateur célèbre, et Golberg voit dans son album des *Carcasses divines* l'exemple type d'un art à l'image de l'esthétique envisagée. Or, ces carcasses sont pour une large part celles d'acteurs et d'actrices.

Golberg s'était déjà intéressé de près, en 1905, aux deux albums précédents de Rouveyre, qui se situaient explicitement au théâtre : 150 caricatures théâtrales et La Comédie Française ³¹. Et il avait mis un de ces portraits en exergue d'une chronique dramatique, consacrée à Bernstein. Ce dessin n'avait pas une valeur illustrative, mais argumentative. Golberg le décrit ainsi :

Mon ami Rouveyre, avec cette prescience qui est un merveilleux secret de son art, a fait "Bernstein et Mlle Guett". (...) Imaginez-vous un homme long... long, avec une figure labourée de traits et de rides, avec une expression promettant quelques exploits d'un homme nouveau : boursier, lanceur d'affaires, politicien, en plus le pli d'intellectualité qui donne à ces âpres énergies une forme abstraite de rêve. Cet être d'action et de passion, ganté, enfermé dans un sac, courbé en trois, porte un gros bouquet et se traîne à la remorque d'un bout de femme froufroutant, caquetant...

Il n'y a pas de chaîne, mais on voit bien la levrette traînant derrière elle la girafe...

C'est réellement tout Bernstein et son théâtre, et le théâtre d'aujourd'hui en général. ³²

La caricature est dotée d'une vertu critique qui n'a pas pour objet le ridicule d'une physiologie particulière, mais l'idée même de représentation théâtrale, et le rôle qu'elle réserve à l'auteur. En plaçant côte à côte, dans les *Carcasses divines*, les écrivains et les actrices, soumis à la promiscuité par la figuration d'un même drame physiologique, Rouveyre dit par le dessin ce qu'écrit Golberg, et ce qu'il écrira lui-même plus tard : "Est-ce que aujourd'hui, le *cabotinage* n'est pas passé du monde des acteurs à celui des auteurs ?" ³³. C'est à la fois, après Baudelaire, refaire tomber dans le caniveau

l'auréole du poète, et s'interroger comme Nietzsche sur la "dangereuse notion d'artiste" ³⁴. L'œuvre critique de Golberg et l'œuvre graphique de Rouveyre peuvent être étudiées parallèlement, et sous le signe d'une référence commune : Nietzsche. Ce nietzschéisme ne concerne pas seulement le propos tenu sur l'acteur, mais les enjeux plus profonds de la critique dramatique de Golberg : la soumission de la vie culturelle à la loi de l'offre et de la demande, et la redéfinition d'un tragique moderne, passant par une critique des notions de réalisme et d'idéalisme, et de l'usage pervers et stérile qu'en fait le théâtre à succès. On peut donc considérer les réflexions de Rouveyre et de Musil dans les années 1920 comme un développement approfondi des problèmes soulevés par Golberg en 1907.

Une partie de l'argumentation de Golberg, axée sur le réalisme dramaturgique, provient de l'expérience d'Antoine et des auteurs qu'il a lancés. Refusant le déterminisme du milieu. Golberg ne peut reconnaître à Antoine qu'une compétence technique, et sourire de ses manies naturalistes désormais périmées. Bernstein, sorti vigoureux du Théâtre libre, se survit lui aussi dans une platitude due au sacrifice de son talent dramatique au profit des "effets pour ces dames du théâtre" 35. Golberg montre que la pièce La Rafale, écrite pour Mme Le Bargy — comme La Griffe sera écrite pour Guitry — sabote un sujet shakespearien dans une incohérence dramaturgique et un amas de détails décoratifs. Au moment où la passion vibre, dit Golberg, l'héroïne "se perd dans les plis de ses robes de chez la couturière X", et le héros "fait une pirouette de caniche savant". Le pathétique final est brisé par le détail de la règle ajoutée au revolver pour un suicide plus sûr, sans doute, dit Golberg, "quelque tuyau cueilli à l'apéritif". La conséquence de ces effets de réalisme anecdotique, c'est la destruction de l'émotion dans une impression d'irréalité. Musil, à propos de l'apparence de vie donnée par l'acteur à un mauvais texte, parle d'un mariage pénible de la vie et de la mort ³⁶. Golberg écrit :

Leur monde est si bien d'ici-bas qu'il me paraît parfois quelque cauchemar, illogique et informe.

Quand nous autres évoquons des figures... idéales — (ô ironie — idéales de sang et de sanglots) — des symboles de vie, — c'est-à-dire des éléments qui sont des réalités probables, on nous traite de filandreux, de brumeux, de... rêveurs.

Mais regardez donc le "monde réel" évoqué par eux. Leurs héros me rappellent des fétiches grossièrement taillés sur lesquels pendent des loques ou des ex-voto: chaussettes, bouts de calicot, morceaux de sucre, bougies! Cela a l'air très réel: mais au fond ce n'est rien, ni rêve, ni foi, ni même espérance!

(...) C'est cela, le monde réel de MM. Porel, Guitry, Deval, Frank? Mais c'est plus irréel que le Demigorgon de Shelley, que le Brandt d'Ibsen, que le Prométhée d'Eschyle. C'est le théâtre de rêve, le vrai théâtre de rêve... de mauvais rêve ¹⁷.

Le réel et l'irréel échangent leur contenu puisque l'enjeu esthétique est précisément pour Golberg la constitution dialectique d'une ontologie idéaliste, qui redéfinisse la réalité en termes d'abstraction et de schématisation : le plus réel c'est le moins sensible, le "point" d'abstraction, ou point mort. Le premier chapitre de La Morale des lignes, intitulé "Des Réalités", est un préliminaire méthodologique qui distingue entre les "fausses réalités", combinaisons impatientes et hasardeuses, non analytiques — qui vouent à l'échec le symbolisme et le naturalisme 38 — et les vraies Réalités, synthèses signifiantes. Celle de Rouveyre, dit Golberg, c'est la "réalité summum" de l'individu, créée par l'anti-anecdotisme et la dépersonnalisation des petites réalités. Les mots de réel et d'irréel sont donc suspects, surtout prononcés par les directeurs de théâtre, déconnectés de toute réalité extrathéâtrale, "minés par la neurasthénie d'activité d'écureuil en cage", mais qui continuent de décréter telle pièce jouable ou injouable, "bien faite" ou "mal faite", et font du théâtre une "ruée de fausses réalités" 39. Jouant de ces dédoublements du sens, Golberg pratique l'ironie : le "réalisme" des auteurs à succès, c'est leur opportunisme, leurs intrigues mondaines auprès des directeurs et des actrices ; c'est par exemple Tristan Bernard flattant la Compagnie des Dames de chez Deval 40.

Le vrai réalisme serait de tenir compte, puisque le héros de Bernstein est un joueur, de la psychologie du joueur, qui ne laisse aucune place au suicide; et de reconstruire un type pur de joueur, une "volonté" nue, substrat idéel garant d'une cohérence dramaturgique. Ce que Bernstein tue, dans son personnage, c'est son irréalité — même s'il se sert pour cela d'un revolver perfectionné 41. La dramaturgie est donc détruite par son présupposé : le nécessaire effet final. Nietzsche analysait de même chez Wagner — en le rapprochant d'ailleurs des hommes de théâtre contemporains — la composition dramaturgique rétroactive, dénuée de logique et de nécessité d'intrigue, à partir de l'effet 42. Musil parlera de la production théâtrale dans des termes très proches. Il se réclamera aussi de Maeterlinck pour critiquer le formalisme des conventions tragiques périmées et l'exploitation massive de la mort comme truc dramaturgique et effet pathétique, imposé non pas de l'intérieur, selon l'émotion qu'elle fait surgir, mais de l'extérieur, selon une "habitude invétérée", et sur le mode d'une lecture de fait divers 43. C'est ce qu'il appelle, dans un autre essai consacré au théâtre expressionniste, le kitsch 44.

Golberg développe le même type d'analyse à propos de la pièce d'Henry Bataille, La Marche nuptiale, qui, quoique meilleure, mène une héroïne au suicide par déception amoureuse et fierté morale. Que vient faire cette morale dans la passion, dit Golberg : le propre de l'âme amoureuse, comme celle du joueur, est de trouver d'autres ressources pour continuer à vivre. Et de même que Nietzsche se réclamait de sa santé, Golberg vient à parler de la vitalité gagnée au combat contre sa propre tuberculose. Le dramaturge, lui, dissipe le rêve de son personnage, puis le tue : c'est que l'héroïne était restée imprécise, "argile difforme" manié par des doigts impatients. La réalité châtie ce qui veut lui échapper par cette apothéose de fausseté : le suicide. Il y a plus de "réalisme" dans Le Coup d'aile, la pièce de de Curel, qui passe pourtant pour un auteur à idées. Le héros y est malmené par le sort, mais doté d'une énergie protéiforme qui lui fait "réessayer toujours" sa vie, contre un Monsieur "réel", son frère député,

sorte d'avocat du mauvais théâtre congédié par la pièce. Golberg ne donne pas voix ici à un goût pour l'effet symétrique, le *happy end*, mais à une pensée indéterministe qui résiste, en même temps qu'à l'effet, au pathos. Le bon théâtre est celui qui met en scène une "volonté" dépouillée, et qui offre au public, plutôt qu'un "chiffon à mâcher", un "os à ronger".

Le problème, comme l'a remarqué Mendès, c'est que la pièce de de Curel a été mal jouée par les acteurs d'Antoine. Désaccoutumés des œuvres sobres, les acteurs sont démunis dès qu'ils ne trouvent pas leur langage consacré, les allusions, sorties et entrées qui forment le "galimatias du comédien où l'âme s'embrouille" ⁴⁶. S'il existe de bons acteurs, comme De Max, Després, Marie Kalff, ils succombent, comme les auteurs, dans la "lutte contre le cabot" ⁴⁷, représenté par la "congrégation" Mounet et Sarah Bernhardt.

Golberg termine son article sur la nécessité d'une coopération des vraies énergies théâtrales contre le "théâtre de bric-à-brac' triomphant et pour l'édification d'un "théâtre à charpente". Il l'avait commencé en reproduisant une longue liste éloquente de noms alors célèbres et totalement oubliés, tirée de l'Almanach théâtral de l'année 1815, et en promettant la même "fosse commune dramatique" 48 aux Bernstein et Capus d'aujourd'hui qui sacrifient au "Minotaure : le public". Le propos est de redonner à la production théâtrale une vocation littéraire, donc un autre public, et une autre durée. Le théâtre à succès se construit sur deux illusions d'optique : en tablant sur la "vie journalière" et l'unité temporelle de la "soirée", il perd dans l'avenir ce qu'il gagne dans le présent; en fonctionnant dans le circuit fermé des directeurs, lanceurs d'affaires, auteurs spéculateurs ou proies de vedette, il se réclame d'une "vraie foule", alors qu'il n'a en face de lui qu'un public bourgeois spécialisé.

Le "Projet d'un théâtre d'art" a donc pour but de "créer un abri à l'art dramatique", qui par jurisprudence finirait par soumettre les directeurs et les acteurs, de "refondre une morale d'écrivain", et de recréer un public démocratique, c'est-à-dire de faire éclater une "révolution dans les mœurs du théâtre" 49. Ayant reçu plusieurs lettres d'auteurs et d'acteurs intéressés 50. Golberg prend la précaution de distinguer ce théâtre d'art d'un théâtre populaire ou d'un théâtre d'avant-garde. Sur le premier point, la pensée de Golberg oscille entre un aristocratisme intellectuel et un parti pris démocratique. La notion qui en résulte est celle d'éducation nécessaire. D'un côté, la création littéraire étant par nature subversive, les pièces jouées par un théâtre d'art jetteraient "trop d'angoisse et trop de trouble en pleine cohue journalière", et l'émotion d'art n'est accessible qu'à un public initié. De l'autre, "le peuple a la tête solide et n'a pas besoin de nourriture intellectuelle de dyspeptique" ⁵¹. Le théâtre d'art doit donc "créer sa foule et sa clientèle démocratique" tout en sauvegardant la liberté de l'art. Golberg propose une politique de prix réduits auprès des Universités Populaires et des Bourses du Travail, et une collaboration avec la Ligue de l'Enseignement, les Amicales d'Instituteurs et l'Instruction publique 52. Le Théâtre d'art se veut donc très éloigné du Théâtre populaire tel que Briand l'a conçu, "triste survivance des notions impériales sur l'art pour le peuple!" 53 Quant au théâtre d'avant-garde, ancien garant des libertés, il est aujourd'hui, dit Golberg, aussi bien porté que "l'anarchiste au dîner de la duchesse de...": "c'est fini, c'est bluffé, c'est du « modern style » fabriqué par la maison Dufayel, c'est du « Japon » du Bazar de l'Hôtel de Ville" 54. D'autre part, le Théâtre d'art ne cherche pas à produire de l'inédit, mais de l'éternel, non un théâtre d'à côté, mais de "grand style".

En revanche, Golberg propose de retrouver le sens primitif du théâtre d'art fondé par Paul Fort en 1891, mais l'asseoir sur des bases intellectuelles et administratives plus précises, pour en faire autre chose qu'une brève tentative. La base intellectuelle, c'est le refus de la conception régnante du théâtre, issue d'un parti pris romantique périmé, perpétué par "la veulerie des directeurs, la vulgarité des acteurs, l'absence d'éducation littéraire chez les critiques" 55. Golberg s'en est expliqué dans le premier article de la Revue littéraire, en 1905, intitulé: "Rois cabots et princes critiques. Pro domo sua". Il

s'y proposait de défendre la pièce qu'il venait d'écrire, Prométhée repentant ⁵⁶ devant "le parterre fleuri" des critiques. Partant d'une œuvre jugée actuelle dans l'ordre de la pensée, et de la probabilité qu'elle serait incomprise partout, Golberg mettait en scène le décalage des institutions théâtrales et des idées, par un tour de table des critiques 57, puis des directeurs, classifiés dans une typologie des grands styles de théâtre : le théâtre perruque, représenté par Claretie et Ginisty (Comédie Française et Odéon), où l'on doit venir non pas avec une pièce mais avec la recommandation de ses maîtres : le théâtre fashion de Porel et Deval (Vaudeville et Athénée), où l'on n'admet que "les héros qui sont membres du jockey club"; le théâtre peuple, friand du "brave héroïsme des mots faciles", gardé par Mounet, "qui ne lit plus", et Sarah Bernhardt, qui "croit toujours que Dumas fils n'est pas mort et que Victor Hugo bénit les batailles d'art"; le théâtre "J'ai perdu mon Eurydice" ou "théâtre d'à côté", représenté par Antoine et Bour, qui voudrait être "l'Antoine des poètes" 58. De ces structures en place, aucun écho, ni même aucun ennemi ne surgit. Ou plutôt un seul : quelques lignes de Polti, au Mercure de France 59, reprochant au Prométhée de Golberg d'être trop repentant et de manguer de turbulence. Golberg répond en résumant sa "conception de l'action dramatique" par une phrase de Prométhée :

Zeus, fils de Kronos !... Ce n'est plus au bruit du tonnerre, devant le ciel embrasé et la mer blanchie de courroux, que je vais te parler. Le matin amical règne... 60

Si le programme dramatique se construit "contre les mugissements de Mounet et les contorsions de Sarah", c'est qu'il est tout entier contenu dans une autre forme d'héroïsme, le repentir de Prométhée : le déni du romantisme, et la reformulation du mythe à travers le "dieu est mort" et "l'amor fati" nietzschéen. Prométhée, devenu "enfant docile de sa fatalité, libéré des influences étrangères, des conceptions mystiques, romantiques", est aussi libéré d'un certain théâtre : sa tragédie doit être un "poème symphonique d'un caractère

purement littéraire" 61.

C'est pourquoi tous les points du programme du théâtre d'art, définis a contrario du théâtre à succès, visent à délivrer le théâtre de lui-même par un retour au sein de la littérature. Il s'agit de : 1. Simplifier la mise en scène. 2. Interdire toute manifestation sans rapport avec l'art (du type lancement de mode vestimentaire). 3. Garantir la liberté de l'écrivain en éloignant le fantôme des "nécessités de la scène". 4. Travailler en scène la lumière et la musique de la phrase. 5. Englober toutes les manifestations de l'art littéraire du moment où l'œuvre, même non théâtrale, est dite — et donc relever le niveau de diction. 6. Eviter les vedettes, fonder une troupe unie sans premier rôle, comme les Meiningen en Allemagne. 7. Eloigner toute pièce qui serait facilement acceptée dans les théâtres existants : pièces à thèse facile, pièces à adultère, vaudevilles.

Golberg ne s'était pas donné la peine d'analyser le ressort des vaudevilles, préférant observer de près, chez Bernstein et Bataille, des pièces ratées de justesse par le sacrifice au succès. Mais ce même Cahier contient une longue étude de Paul Adam, "L'Art au Théâtre" 62, qui exprimait l'ennui éprouvé au "radotage de Thespis" : le "mécanisme répété du geste" érotique dissimulé sous le "problème sentimental", la dramaturgie de l'attente de la culbute. Paul Adam attribuait cette "manie sénile" à une perpétuation des comportements du public du Second Empire, et à la confusion entre l'art et le métier, faisant décréter "mal faite" toute pièce où il n'est pas question de "courir droit au lit", et "inconcevable" de faire "penser" un personnage dramatique. Paul Adam voit là le dernier "balbutiement" du théâtre, l'achèvement de sa "période infantile", et appelle de ses vœux la constitution d'un Théâtre d'Idées, rejoignant ainsi le projet de Golberg.

Celui-ci, après les 7 grands points, expose les systèmes de représentations, à l'intérieur et en plein air — Golberg s'intéressait à l'expérience du théâtre d'Orange et à l'association des Chorèges français ⁶³ — et le contenu des programmes. Deux genres sont privilégiés : d'un côté, les pièces à grande allure, héroïques ou lyriques, de Sophocle,

Eschyle, Renan, Maeterlinck, Villiers, Golberg; de l'autre, des "coups de fouet robustes, à raccourcis même violents, de grandes pièces d'horreur et de grotesque", du type Mirbeau et surtout Jarry, qui reste la grande référence ⁶⁴. Suit enfin l'exposé précis de la gestion mutualiste de l'association, et de son budget.

Le Projet d'un théâtre d'art était publié dans les *Cahiers* Golberg en juin 1907. En décembre, Golberg mourait. Il avait eu le temps de protester contre une application intempestive de son projet, mal compris par Valmy-Baisse. Charles Vildrac et Golberg en racontent la déroute, dans ce même Cahier 65 : Valmy-Baisse a réuni quarante auteurs autour du projet, c'està-dire, dit Golberg, quarante fauves armés de pièces. De quoi a donc accouché le "théâtre d'exception" tant attendu? dit Vildrac ; ce théâtre qui devait donner "ce que ne donnent ni les débitants de Bernstein, ni les établissements spécialistes en «frissons d'horreur », un théâtre exaltant ce que veut ignorer le pauvre sire de la Comédie Française, un théâtre, enfin, venant déranger le... besoin diabétique que verse après chaque première, M. Mendès, intarissable vessie". D'une parodie pastorale de Paul Souchon et un mélodrame adapté de Zola par Louis Payen, qui auraient fort bien pu trouver leur place dans les Boulevards. "Le lendemain, conclut Vildrac, le pipi diabétique de Catulle était sucré plus que jamais." 66 : Louis Payen était son secrétaire.

On n'entend plus parler du projet Golberg, jusqu'à ce que Rouveyre s'attaque à Copeau, vingt ans plus tard. Il lui adresse un double reproche : Copeau a bien retiré le patrimoine classique aux "conceptions stagnantes" de la Comédie Française. Mais en renonçant aux aspects sociaux du projet de Golberg, il a laissé le "rôle généreux" proposé pour celui de "majordome à l'office théâtral de ce groupement de caste aisée", la *NRF*, donnant à son "théâtre de quartier" une "clientèle craintive" ⁶⁷ bien-pensante. L'autre reproche s'adresse aux "façons pasteur" de Copeau, qui fait passer l'austérité pour un "indice" de l'art, et au-delà de Copeau, à

"l'erreur fondamentale des théâtres dits « d'Art »" 68 - qui concerne donc aussi Golberg. Cette erreur, due chez Copeau à son "caporalisme puritain", et chez Golberg à une mort précoce, consiste à séparer l'art du "train de l'époque", en jetant l'anathème sur l'argent et les acteurs. "Les cabotins soufflés de vent, les femmes luxuriantes, les marchands, les financeurs, c'est un fait, un produit accéléré d'une époque vomisseuse d'écume. Que sert d'y rechigner ?" 69. Le type même de l'acteur moderne, c'est le cabotin absolu, Sacha Guitry 70. Ce que propose Rouveyre, c'est d'instrumentaliser les "produits accélérés" du capitalisme, en soumettant l'acteur. Mais en l'absence de texte de valeur, l'acteur a tous les droits : "la chair palpitante de l'actrice, heureusement, remplace tout" 71. L'auteur disparu dans son cabotinage laisse la place à une forme de théâtre pur, nu, réduit à un schéma minimal : "Un tréteau, et n'importe quelle créature dessus tâchant à séduire ou à émouvoir, cela, serait-ce même ridicule ou triste, ne peut jamais être indifférent" 72. Schéma que le corps concret de l'acteur anime à proportion de son abstraction, faisant de l'idée même de théâtre l'objet du spectacle : non plus une société, mais un théâtre au carré. Rouveyre n'est donc jamais plus nietzschéen que lorsqu'il réhabilite l'acteur. Il s'agit de déplacer à la fois le grief de cabotinage — de l'acteur à l'auteur —, et le regard — de l'auteur au théâtre lui-même. Et ce double déplacement est opéré par ce que Nietzsche appelle "l'œil de théâtre, le grand troisième œil qui considère le monde à travers les deux autres" 73. Nietsche écrivait :

Qui juge en avoir assez de la tragédie et de la comédie, reste de préférence éloigné du théâtre : ou bien, exceptionnellement, l'ensemble du processus — théâtre, public et poète, inclusivement — devient à ses yeux le spectacle tragique et comique proprement dit, par rapport à quoi la pièce représentée lui importe peu ⁷⁴.

Le regard de Rouveyre pratique cette exception : l'attrait du théâtre, dit-il, réside dans le spectacle de son écroulement : des acteurs qui s'ébattent, nombreux et doués, "parmi les derniers fûmerons d'un théâtre en cendre" ⁷⁵. La concentration

du regard de Rouveyre sur la chair de l'actrice relève donc d'une extrême distanciation. Le corps de l'acteur est ce qui reste du théâtre lorsqu'il est traversé par le troisième œil, et ce résidu théâtral, en résistant, figure à lui seul la théâtralité du tout. En décrivant les corps dans sa chronique 76, Rouveyre fait par l'écriture ce qu'il faisait par le dessin en 1907, et qui intéressait tant Golberg. Malmener la chair de l'actrice pour faire apparaître sa "carcasse divine", c'est aller chercher l'idée de théâtre dans l'organisme lui-même, transformé en champ de bataille par la rencontre de la pensée et des déterminismes biologiques. Le corps célèbre, comme le théâtre à succès, joue à son insu une pièce qu'il ne connaît pas bien : celle de la lutte entre forme et matière, séduction et hérédité, abstraction et inertie. Rouveyre met en scène, Golberg critique — et propose l'esthétique de demain. Cette lutte, il la déchiffre à travers les prismes plus ou moins explicites de Darwin, Schopenhauer, Nietzsche, et la résume dans la notion qui devait faire l'objet de la dramaturgie moderne : la "volonté" nue. Notion ambiguë qui fait l'objet, dans La Morale des lignes, de longs développements parallèles aux descriptions des Carcasses de Rouveyre, et en particulier de celles qui sont "monographiées": en fin d'album, les corps de Marthe Brandès et de Réjane, retirés au théâtre, sont isolés et emprisonnés sur l'autre scène du livre dans un jeu de miroirs significativement déformants jusqu'à un point limite de tension abstraite, où se voient toujours signifiées ensemble l'idée de mort et celle de vouloirvivre — elle-même dispersée entre des principes antagonistes, que la lecture psychophysiologique unifie et systématise 77 . Golberg résume ainsi le sens de la "Monographie d'une comédienne" (Réjane):

Le principe de la personnalité devient net et précis : à travers la légéreté de l'individualité nouvelle, superficielle, de l'individualité immédiate qui est faite pour l'existence du jour, pour la durée du papillon, pour la grâce d'une rose, apparaît la volonté barbare des siècles, la volonté de l'Ancêtre, celle de l'humanité, ayant besoin pour se manifester de motifs brutaux, de raccourcis farouches de la passion et de la volonté qui permettent de bousculer l'individualité immédiate ou de la domestiquer en

vue de la durée, plus haute, et de l'existence plus proche de la substance humaine. C'est ainsi qu'éclatent ces passions de cette bouche que rien ne pourra restreindre, que naîtront ces gestes qui paraissent vouloir détruire tout l'édifice de la civilisation. C'est ainsi qu'on verra les lassitudes fatales et puis on s'apercevra que tout cela est bridé par la volonté d'ancêtre, par la tare, que cette poussière de sauvagerie et de primitivité n'est qu'un moyen pour la volonté suprême de s'isoler parmi les complications de la vie et d'atteindre ainsi la victoire. ⁷⁸

L'enjeu du traitement graphique de l'organisme est, comme celui de la critique théâtrale, la maîtrise de l'intellectualité, par une exaltation négative de l'abstraction, et l'issue vitale du mouvement dialectique de la santé et de la maladie, de la civilisation et de la barbarie, de l'historicité et de l'intemporel. La modernité du dessin de Rouvevre consiste dans une complexité sémantique qu'elle doit à cette dialectique incertaine, toujours prête à se raidir dans une tension tragique, grimaçante. Le théâtre est de ce point de vue une hyperbole, donc un foyer tragique. Il aggrave le "déséquilibre bienfaisant" en pathologie dynamique. Cette volonté, précisément lorsqu'elle s'exhibe au théâtre et s'assimile à la "monomanie" du succès, est hystérique : c'est pourquoi Charcot figure parmi les références de Golberg ; c'est pourquoi aussi le visage saccagé par la bouche de Réjane ressemble tant aux visages d'hystériques en crise dessinés par Richer 79. Le corps célèbre. c'est le mauvais théâtre de la volonté : "la victoire est un sombre mélodrame" 80, dit Golberg. L'essai esthétique tourne à une typologie psychophysiologique des victorieux, à un traité des passions et vanités. Le victorieux est celui qui a poussé le plus loin les "négations intimes" au profit de "l'affirmation extérieure", et entièrement sacrifié son existence et son corps à son "utilité sociale", transformée en "sujet de panorama" 81. En retour, les lignes brisées du dessin de Rouvevre soumettent le corps victorieux à un autre rite sacrificiel, par un passage à la limite de la figuration : ce qu'elles sacrifient, c'est précisément cette affirmation, cette utilité, ce panorama. La "monographie" est l'instrument d'étude de la "monomanie" : elle "feuillette" la personnalité et fait surgir la forme toujours morbide de sa

vitalité, sa "Tare" essentielle. Golberg voit dans ces planches finales des *Carcasses divines* de "véritables fiches de l'effort spirituel en art", à la fois une technique d'expression révolutionnaire, un document scientifique et un "exercice spirituel" 82. Le corps dessine l'allégorie du théâtre, la tragicomédie de la chair pétrie par le désir du succès. Ce que figure le dessin de Rouveyre, selon Golberg, c'est la "vérité hegelienne du triomphe", c'est-à-dire le travail du négatif physiologique, les coulisses corporelles de l'âme; non, comme Bernstein, celles du théâtre, mais de l'idée de théâtre.

La théâtralité du dessin de Rouveyre est une machine de guerre antithéâtrale. Le théâtre surcharge et simule la simplicité, le dessin dépouille pour révéler une complexité. S'il y a défiguration, c'est par le heurt de deux volontés contraires, celle de séduire et celle de croire en une autre séduction. L'enjeu est une esthétique ; car ces carcasses dont divinisées — et pas seulement par antiphrase. Cette esthétique est paradoxale, et iconoclaste : elle postule le drame en faisant ricaner, elle exalte sa victime : la divinisation des carcasses, c'est le crépuscule des idoles.

Le théâtre à succès autour de 1900, pour qui part en guerre contre le théâtre, n'est qu'un point de départ, une hyperbole littérale. Dès l'instant qu'on le cherche, le théâtre est partout : il recule indéfiniment devant l'ennemi, qui le poursuit jusqu'en lui-même. Rouveyre, dans sa critique, n'a cessé de faire un portrait de l'artiste en cabot 83. Sa propre littérature est une traque sans fin du cabotinage intérieur — qui lui fait appeler ses trois derniers romans Singulier, Silence, et Repli. L'oubli dans lequel est sciemment tombée son œuvre, comme celle de Golberg 84, est un des effets de cette logique. Elle relève pourtant de ce qu'Hermann Broch, à propos du roman moderne, qualifiait "d'héroïque": la tentative "d'arrêter le déluge du Kitsch" 85. C'est-à-dire non seulement d'échapper à l'esthétisme et à l'industrie du divertissement, mais de représenter l'hystérie constitutive de la conscience, toujours prête à s'aliéner dans des formes préfabriquées, et à faire de la culture l'instrument de cette aliénation : contresens contre

lequel Nietzsche, puis Golberg et Rouveyre — comme Musil — ont construit leur œuvre, et détruit leur biographie : celle qu'en eux leur proposait l'artiste, le "spécialiste", l'acteur.

Catherine Coquio Université de Pau

^{1.} Robert Musil, Théâtre à symptômes, 1 et 2. Der Neue Merkur, juin 1922 et décembre 1922-février 1923. Essais, trad. par P. Jaccottet, Paris, Seuil, 1984, pp. 156-170. Et La "fin " du théâtre, Der Neue Merkur, juillet 1924. Essais, pp. 170-186. La soi-disante culture théâtrale, dit Musil dans Théâtre à symptômes 1, consiste dans le perpétuel renvoi d'un acteur à un autre, jeu de signaux mondains à usage interne qui ne se donne aucune chance de remarquer une interprétation originale éventuelle. Car les ieux d'acteur se mesurent l'un à l'autre à l'intérieur d'une même sphère de conventions, à leur plus ou moins belle performance formelle, au degré d'actualisation du "rôle" attendu. Combler cette attente, à en croire les critiques, est le propre d'un mystérieux "tempérament théâtral". Or ce tempérament n'a d'autre équivalent dans la vie qu'un "espace vide", comme le "rôle" est la gesticulation d'une "pseudo-existence" sans rapport avec la vie privée, mais qui maintient le théâtre dans "l'orbite paresseuse" de la tradition. Car on attend de l'écrivain, et c'est tout le problème, qu'il écrive pour l'acteur.

^{2.} Nietzsche, *Le Cas Wagner* (1888-1889), trad. J.C. Hemery, Paris, Gallimard, 1974, p. 63. Cité par Musil à la fin de *Théâtre à symptômes* 2, *Essais*, p. 170.

^{3.} Ibid., p. 102.

^{4.} Sur la question de la décadence chez Nietzsche, voir la précieuse étude de Roger Bauer : "« Décadence » bei Nietzsche. Versuch einer Bestandsaufnahme", Literary Theory and Criticism. Festschrift in Honor of René Welleck. Peter Lang, 1984, pp. 35-68.

^{5.} Ibid. p. 50. Citations précédentes pp. 55, 42, 48. Voir aussi Fragments posthumes, 14. Printemps 1888. Trad. J. C. Hemery, Paris, Gallimard, 1977, p. 46: "L'acteur n'éprouve pas le sentiment qu'il

interprète : il serait perdu s'il l'éprouvait".

- 6. Ibid., p. 42.
- 7. Ibid., pp. 103-104.
- 8. Theodor W. Adorno, Versuch über Wagner, Suhrkamp Verlag, 1962, Frankfurt am Main. Traduction française par H. Hildenbrand et A. Lindenberg: Essai sur Wagner, Paris, Gallimard, les Essais, 1966-1986. Voir en particulier au dernier chapitre "Chimère", pp. 207-208 : "L'œuvre de Wagner rend témoignage du commencement de la décadence bourgeoise. Son instinct de destruction anticipe par l'image celui de la société ; c'est dans ce sens et naturellement pas dans le sens biologique qu'est légitime la critique nietzschéenne de la décadence wagnérienne. Mais si la société déclinante développe en elle les possibilités de l'autre, qui la remplacera peut-être un jour, alors Nietzsche, tout comme plus tard le despotisme russe du XXe siècle, a méconnu les forces qui se libèrent avec le commencement de la décadence bourgeoise." Et pp. 209-210 : "L'impérialiste rêve la catastrophe de l'impérialisme; le nihiliste bourgeois devine le nihilisme de l'époque postérieure". Les "forces" libérées dont parle Adorno sont celles qui sont issues de l'abandon de la "monade" affaiblie et malade à la "totalité", c'est-à-dire de la dissolution des valeurs du moi et de sa propriété.
- 9. *Le Gai Savoir*, trad. P. Klossowski, 10/18, 1957-1981, p. 376 n° 361.
- 10. *Ibid.*, p. 351. "Nous avons cessé d'être les matériaux d'une société : voilà une vérité à l'ordre du jour!"
- 11. Musil parle des "sentiments au carré" et des "reflets" d'émotions joués par l'acteur du mauvais théâtre. *Théâtre à symptômes 1, op. cit.*, pp. 158 et 165.
 - 12. Le Gai Savoir, n° 86, pp. 161-162.
- 13. Cette analyse est menée dans le dernier essai, *La "fin" du théâtre*, qui subordonne la "crise du théâtre" à une "crise du plaisir" et à une "crise de la culture".
- 14. Rouveyre (1879-1962) et Musil (1880-1942) ne se connaissaient pas.
- 15. Réédition de L'Homme de Cour, Paris, Grasset, Les Cahiers verts, 1924. Et surtout la longue étude en introduction aux Pages caractéristiques de Baltasar Gracian, Paris, Mercure de France, 1925. L'intérêt de Rouveyre pour Gracian n'est pas étranger à la problématique théâtrale. Voir sur cette question notre texte "André Rouveyre y Baltasar

Gracian" dans l'ouvrage collectif Baltasar Gracian, éd. Anthropos, Revista de documentacion cientifica de la cultura. Documentos A. Madrid, 1991.

- 16. La réédition de ces textes, que Rouveyre avait projetée puis abandonnée, est actuellement en préparation, de même qu'un choix de ses chroniques théâtrales.
- 17. Une brève présentation de cette chronique théâtrale a été publiée sous le titre "Le Théâtre claqué par André Rouveyre", dans les *Mélanges offerts à Maurice Descotes*, Cahiers de l'Université de Pau, 1988, pp. 305-331.
- 18. Mercure de France, (MF) 15 avril 1929, p. 425. La dernière mode est alors d'enfoncer les classes dangereuses dans des "croupissements de cloaque", montrés à un public mondain émoustillé dans les limites d'un raisonnable encanaillement, fixées par un "travail de couturier élégant", MF, 15 avril 1926, p. 417.
- 19. Nous tenons de Geneviève Comès qu'Henri de Rotschild publiait sous le nom d'André Picard des articles critiques dans la *Revue Blanche* des dernières années.
 - 20. MF, 15 avril 1928, p. 396.
- 21. Dont pourtant Rouveyre avait connaissance : le traducteur de Gracian, Victor Bouillier, qui rédigeait parfois, en alternance avec Rouveyre, des chroniques signées "Critile" (du nom d'un héros du *Criticon* de Gracian dont il était le traducteur), lui fournissait parfois pour la sienne des comptes rendus de pièces tirés de *Quarante ans de théâtre* de Sarcey, et des *Contemporains* de Lemaitre. Voir la correspondance de Bouiller conservée dans les Archives Rouveyre à Barbizon, en particulier à propos du *Maître de Forges* d'Ohnet en 1926.
- 22. André Rouveyre, "L'erreur fondamentale des théâtres dits «d'Art»", et "Le Vieux Colombier, promoteur et type du faux théâtre d'Art", *Mercure de France*, 1er et 15 septembre 1927, pp. 410-414 et 653-658.
- 23. "Rois cabots et Princes critiques", *Revue littéraire*, avril 1905 n° 25, pp. 230-234. "Au hasard des lectures. Un peu de Théâtre : H. Bernstein, H. Bataille, F. de Curel, Louis Dumont", *Revue littéraire*, juillet 1906, n° 40, pp. 85-102. "Au hasard des lectures. Un peu de théâtre", *Revue littéraire*, juillet 1906, n° 42, pp. 251-257.

Cahiers Golberg: janvier-juin 1907, "Au hasard des lectures. — Un peu de théâtre" suivi de "Projet d'un théâtre d'art", pp. 58-63 et 64-74.

Dernier Cahier de Mécislas Golberg, posthume. Textes rassemblés par

Jean-René Aubert, Reims, J.R. Aubert, 1908, pp. 175-178 : "Quelques lettres à propos du Théâtre d'Art" : lettres de Paul Adam, Marie Kalff, J. Valmy-Baisse, R. de la Sizeranne, Jules Bois.

24. Apollinaire s'en est réclamé, et Salmon lui a consacré un long texte dans ses *Souvenirs sans fin*.

Sur Golberg à Paris, voir l'article d'Yves-Alain Favre, "Un Polonais fasciné par Paris : Mécislas Golberg", *Paris et le phénomène des capitales littéraires*, Colloque organisé par le Centre de Recherche en Littérature Comparée en mai 1984. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1986. Vol. II, pp. 619-625.

- 25. Billy écrit que Golberg était "l'écrivain le plus représentatif de tout le mouvement de pensée qui se résume dans le mot anarchisme et qui était issu de Hegel, de Max Stirner, de Proudhon, de Bakounine, de Tolstoï, de Netchaiev, de Nietzsche, du prince Kropotkine, d'Elisée Reclus, etc." *La Terreur noire*, Paris, Pauvert, 1959, p. 26.
- 26. Avec le texte "L'Immoralité de la Science", publié en août 1895, repris dans les *Intuitions sociales*, Golberg avait participé en octobre 1895 au 2e Congrès de l'*Institut international de Sociologie* où il s'était élevé contre les thèses du naturalisme racial. Voir les *Annales*, Paris, Giard & Brière, 1896, p. 306.
- 27. "Mes Frasques Directoriales", *Dernier Cahier de Mécislas Golberg*, pp. 224, 225, 227.

Voir surtout De l'esprit dialectique, Créteil, Ed. de L'Abbaye, (1907), qui reprend des articles publiés de 1900 à 1907, et les Intuitions sociales, textes rédigés et publiés par Golberg dans diverses revues de 1895 à 1907, rassemblés mais restés à l'état de dossier conservé à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet. Les théories de Golberg sont résumées par Pierre Aubéry dans Mécislas Golberg anarchiste et décadent (1868-1907), biographie intellectuelle suivie de fragments inédits de son Journal. Paris, Minard, Lettres modernes, Avant-siècle n° 15, 1978. On est souvent frappé par la modernité de la pensée de Golberg, et par ses affinités avec celle de Rouveyre, bien sûr, mais aussi de Musil.

- 28. "Nietzsche et Renan", *L'Œuvre sociale*, août 1897. Golberg a prononcé une conférence sur Renan le 24 juin 1900, à laquelle Rouveyre a assisté ("Dans la contagion de M. Golberg", *Mercure de France*, 15 avril 1922, p. 298).
 - 29. Golberg, De l'esprit dialectique, op. cit., p. 14.
 - 30. Mécislas Golberg, La Morale des lignes, Paris Messein, 1908.

Avec de nombreuses reproductions. La réédition critique de ce texte, en appendice aux *Carcasses divines* de Rouveyre, est en préparation aux éditions Hermann.

- 31. Revue littéraire de Paris et de Champagne, "Rouveyre. L'album de la Comédie Française", janvier 1906, pp. 24-26.
- 32. "Au hasard des lectures. Un peu de théâtre. H. Bernstein...". *Revue littéraire*, n° 40, Reims, juillet 1906, p. 86.
 - 33. MF, 15.9.1927, p. 656.
- 34. Nietzsche, *Le Gai Savoir*, n° 361, *op. cit.*, p. 376 : "Au sujet du problème de l'acteur".
 - 35. Revue littéraire, juillet 1906, p. 87.
- 36. Théâtre à symptômes 2 Essais, pp. 167-168. "Et dès lors que l'acteur ne peut corriger, mais seulement compléter l'auteur et lui ajouter l'apparence de la vie, le résultat, pour des yeux et des oreilles sensibles, n'est qu'un mariage de la vie et de la mort d'autant plus pénible que sont plus gros les lieux communs qu'il doit nourrir de son art". Et plus loin : "Le comédien qui donne forme au type indiqué par l'auteur se transfère en lui et le pousse jusqu'au point où lui-même émerge à la surface : cela donne une tranche de vie, un petit tableau de genre, mais accru d'un mystérieux second visage, intérieur, qui transparaît : celui de l'acteur ; comme si une sorte de voile flottait sur le charme de ses performances."
- 37. "Un peu de théâtre. H. Bernstein...", *Revue littéraire*, juillet 1906, p. 89.
- 38. Sur cette question voir aussi la critique des esprits "malades de la volonté" ("simplificateurs", "extériorisateurs" et "symbolistes"), dans *De l'éducation de la personnalité*, *La Jeune Champagne*, mai 1904, pp. 211-212 et 344. Repris à la fin des *Intuitions sociales*.
 - 39. "H. Bernstein...", Revue littéraire, juillet 1906, pp. 86 et 95.
 - 40. *Ibid.*, p. 89.
- 41. *Ibid.*, p. 190 : "Le suicidé c'est un brave homme qui, enivré, s'est laissé entraîner par le jeu, qui a épuisé la fortune et déchiqueté ses nerfs. Mais le Chacéroy, le meilleur, ne peut perdre le caractère essentiel du joueur, s'il est joueur. Fatalement donc il aurait dû vivre! Il n'est pas mort suicidé, mais assassiné par son auteur qui s'est aperçu de l'absurdité d'une pareille réalité et l'a rendue « au néant »". Le nietzschéisme de Golberg se lit dans cette définition "méliorative" de la "fatalité". Et plus loin p. 193 : "Une évocation de l'activité, de l'énergie, de l'âpreté de la fourmilière humaine se termine par un coup de feu. O réalité! Comme tu

châties ceux qui veulent t'échapper!"

- 42. Le Cas Wagner, op. cit., pp. 53-54: "Wagner porterait en gros le même jugement que tous les hommes de théâtre d'aujourd'hui: une série de scènes fortes, toutes plus fortes les unes que les autres, et, dans les intervalles, beaucoup d'habiles niaiseries. Il cherche d'abord à se garantir à lui-même l'effet de son œuvre, et commence par le troisième acte: il se prouve à lui-même la valeur de son œuvre par son effet final. Conduit par un tel sens du théâtre, on ne court pas le risque d'écrire un vrai drame sans le vouloir. Le drame exige une logique rigoureuse. Mais Wagner s'est-il jamais soucié de logique? (...) Que l'on examine au microscope n'importe quel "nœud" d'intrigue dans l'œuvre de Wagner: il y a de quoi rire, je vous le promets".
- 43. Il s'agit du Maeterlinck de Sagesse et destinée. Théâtre à symptômes 2, op. cit., p. 164. Et Musil continue : "Nul doute que les décisions importantes ne se traduisent plus souvent, d'un être à l'autre, par un silence ou un simple mot que par un cri ou l'action visible de leur corps ; même les passions grandes et profondes n'impliquent pas nécessairement des explosions directes ; elles saisissent l'homme au plus intérieur de lui-même, là où sont les sources de son activité dans le monde et de l'image qu'il s'en fait, pour les colorer".
- 44. "Magie noire", Œuvres préposthumes, trad. par P. Jaccottet, Paris, Seuil, 1982, pp. 67-72.

Voir aussi *Théâtre à symptômes 1*, pp. 158-159, sur les "artificiels" "sentiments de sentiments", où l'excitation de naît pas de l'événement vécu, mais s'enflamme au contact des sentiments d'ordinaire liés à cet événement", et sur les fondements impressionnistes et stérilisants de la "dynamique" expressionniste.

Voir, sur la question du Kitsch, notre article : "Le Spleen de la beauté : le kitsch fin de siècle", *La Beauté*, *Convergences* n° 5, Cahiers de l'Université de Pau, 1988, pp. 51-82.

- 45. "Un peu de théâtre. H. Bernstein...", op. cit., p. 98.
- 46. Ibid., p. 98.
- 47. Ibid., p. 101.
- 48. Ibid., p.87.
- 49. Ibid.
- 50. En particulier de Valmy-Baisse, futur administrateur de la Comédie Française critiquée par Rouveyre.
 - 51. "Projet d'un théâtre d'art", Cahiers Golberg, janvier-juin 1907, p.

66.

- 52. Sur le traitement de ces questions par Musil, voir La "fin" du théâtre, op. cit., pp. 181-182. Musil dénonce l'anti-intellectualisme du système éducatif et artistique, la fausse conception du populaire en vigueur au théâtre, aboutissant à l'exploitation univoque du gestuel et de la pantomime, et la mythologie idéaliste du socialisme, qui, en prônant la création d'un art populaire autour des notions de fête et de communauté, résout par une ellipse le problème essentiel de l'opposition entre l'individuel et le collectif.
- 53. "Projet d'un Théâtre d'art", Cahiers, janvier-juin 1907, p. 66, note 1.
 - 54. "Un peu de théâtre", Revue littéraire, septembre 1906, p. 18.
- 55. "Rois cabots et princes critiques. *Pro domo sua*", *Revue littéraire*, avril 1905, n° 25, p. 233.
- 56. *Prométhée repentant*, drame en 3 actes. Ed. de la Jeune Champagne. Saint-Amand. 1904 et 1905.
- 57. Ces critiques passés en revue sont : Gaston Deschamps, dont le silence n'est pas une "calamité", Mendès, "le lion assoupi qui bénit de Croisset" et ne comprendrait rien à Hesione, comme Golberg ne comprend pas sa Lesbia ; Gide, "dont l'œuvre précieuse, rehaussée de brillantes réticences, empêchera d'aimer le Titan au geste large et à l'âme qui pleure non plus sur la lettre, mais sur la vie..." ; Nozière, trop élégant, spirituel élève de Heine et boulevardier ; Léon Blum, du clan des conquérants barrésiens chez qui Golberg est tenu pour un "homme aux disciples" compromettants.
- 58. "Rois cabots et princes critiques...", *op. cit.*, pp. 231-232. Golberg passe vite, et pour des raisons peu claires (il serait trop "pauvre" pour Lugné-Poe) sur le théâtre de *L'Œuvre*.
 - 59. Mercure de France, janvier 1905, cité ici par Golberg, p. 233.
 - 60. Ibid., op. cit., p. 233.
 - 61. Ibid.
 - 62. Cahiers, janvier-juin 1907, pp. 9-14.
- 63. Créée par Gabriel Boissy, dont un article présente cette Société dans le *Cahier* de janvier-juin 1907, pp. 36-39 ("Les Chorèges français") et dont un extrait du livre *La Nouvelle Dramaturgie d'Orange*, Paris, Grasset, 1907, que Golberg avait lu et apprécié, est publié dans le *Dernier Cahier* posthume, pp. 173-174, sous le titre "La nouvelle Dramaturgie".

- 64. "Projet d'un Théâtre d'art", op. cit., pp. 65-66. Figurent également au programme, chez les modernes, Gide, Verhaeren, de Curel, Samain, Bois, Péladan. Et chez les classiques, Shakespeare, Molière, Goethe, Byron, Sophocle, Eschyle. Golberg envisageait également d'utiliser la compétence de Van Bever dans le théâtre des XIVe, XVe et XVIIIe siècles.
- 65. Charles Vildrac: "Le Nouveau Théâtre d'Art", et Mécislas Golberg: "Un peu de Théâtre", *Cahiers Golberg*, janvier-juin 1907, pp. 43-45 et 58-63. Rouveyre fera plus tard dans sa chronique une critique élogieuse du *Paquebot Tenacity* de Vildrac.
- 66. "Le Nouveau Théâtre d'Art", Cahiers Golberg, janvier-juin 1907. Il s'agit de La Fausse Nymphe et de La Tentation de l'Abbé Jean.
- 67. Rouveyre, *Mercure de France*, 1er et 15 septembre 1927, pp. 414, 656, 653, 414.
- 68. Mercure de France, 1er septembre 1927, p. 410, titre de la chronique.
 - 69. Ibid., p. 411.
- 70. A qui Rouveyre consacre quelques pages particulièrement intéressantes dans "Quelques réflexions sur l'art du comédien", *MF*, 1er octobre, pp. 92-103.
 - 71. MF, 15 avril 1927, p. 426.
- 72. MF, 15 septembre 1926, p. 686. Cette phrase définit assez bien ce que l'art graphique de Rouveyre s'est toujours donné pour objet. Il serait intéressant d'étudier parallèlement, comme nous le suggérait Anne-Françoise Benhamou, le travail de Rouveyre sur le corps de l'acteur et les théories développées sur le théâtre dans les mêmes années par Meyerhold (en particulier la "biomécanique" de l'acteur) et G. Craig (la "surmarionnette").
 - 73. Aurore, 509. Paris, Gallimard, 1976.
 - 74. Le Gai Savoir, "Du théâtre" n° 86, op. cit., p. 162.
 - 75. MF, 1er octobre 1927, p. 103.
- 76. Les descriptions du corps consumé de Sergine dans *Phèdre* et de Josephine Baker dansant sont particulièrement remarquables. *MF*, 15 décembre 1930, pp. 642-643, et *MF*, 1er septembre 1926, pp. 410-416.
- 77. On trouve également des références à Wilhelm Wundt dans *La Morale des lignes*. Rouveyre partage avec Golberg, mais aussi avec Gourmont, qui l'initie à la philosophie de Ribot, cet intérêt pour la psychophysiologie. Voir le récit qu'il fait de ses démêlés avec Jules Soury dans *Souvenirs de mon commerce*, Paris, Crès, 1921.

- 78. La Morale des lignes, Paris, Messein, 1908, p. 192.
- 79. Golberg, et sans doute Rouveyre, connaissaient ces dessins, comme le montre la correspondance de Golberg relative à *La Morale des lignes*, fonds Barbizon. Le recueil suivant de Rouveyre, *Le Gynécée*, est encore plus caractéristique à cet égard. Voir sur cette question notre thèse, *La Morale des lignes*, *André Rouveyre dessinateur et écrivain*, 1988, II, 1.
 - 80. La Morale des lignes, Paris, Messein, 1908, p. 97.
 - 81. Ibid., p. 98.
- 82. Rouveyre lira de près par la suite Ignace de Loyola, à côté de Gracian qu'il réédite et commente en 1924-1925. Voir sur cette question "André Rouveyre y Baltasar Gracian", *op. cit.* Une étude de l'œuvre graphique de Rouveyre à la lumière de l'œuvre de Loyola, s'organisant autour des notions de visualisation et de volonté, serait certainement utile. En particulier, l'analyse que fait Roland Barthes, dans *Sade Fourier Loyola*, de la "rhétorique de l'image" chez Loyola pourrait être appliquée avec profit au genre de la "Monographie".
- 83. Ou en héros, comme c'est le cas pour Golberg, Apollinaire et Matisse.
- 84. On pourrait dire que Rouveyre et Golberg font partie, dans la typologie des "victorieux" fixée par Golberg, de la catégorie des "analogues", sorte de fantômes sacrifiés dans la course à la gloire, personnages semi-publics soumettant eux aussi leur vie à la volonté, mais ne sacrifiant par leurs intérêts privés à leur utilité sociale.
- 85. Voir, sur la question du kitsch chez Broch, "Quelques remarques sur le problème du Kitsch", conférence de 1950, publiée dans *Dichten und Erkennen*, Zürich, 1955. *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, 1978.

LITTÉRATURE ET NATION

TABLE DES ILLUSTRATIONS EN HORS-TEXTE

- N° 1. Mécislas Golberg par André Rouveyre. *Carcasses divines*. 1907.
- N° 2. Bernstein et Mlle Guett par A. Rouveyre. 150 Caricatures théâtrales. 1904.
- N° 3. Catulle Mendès par A. Rouveyre. *Carcasses divines*. 1907.
- N° 4 à 11. Réjane. Monographie d'une comédienne, extraits. Carcasses divines. 1907.
- N° 12. Bartet et Le Bargy dans *Le Dédale. 150 Caricatures théâtrales.* 1904.
 - N° 13. Silvain dans Tartuffe. La Comédie Française. 1905.
- N° 14 et 15. Mounet-Sully dans Œdipe-Roi. La Comédie Française. 1905.
- N° 16. Lambert fils dans *Ruy Blas*. *La Comédie Française*. 1905.
- N° 17. Pierson dans *Un monde où l'on s'ennuie. La Comédie Française.* 1905.
 - N° 18. Sarah Bernhardt. Carcasses divines. 1907.
 - N° 19. Cécile Sorel. Carcasses divines. 1907.
 - N°20. Berthe Bady. Carcasses divines. 1907.
- N° 21 et 22. Marthe Brandès. *Monographie d'une actrice*. *Carcasses divines*. 1907.

Toutes ces illustrations nous ont été aimablement procurées par Catherine Coquio.



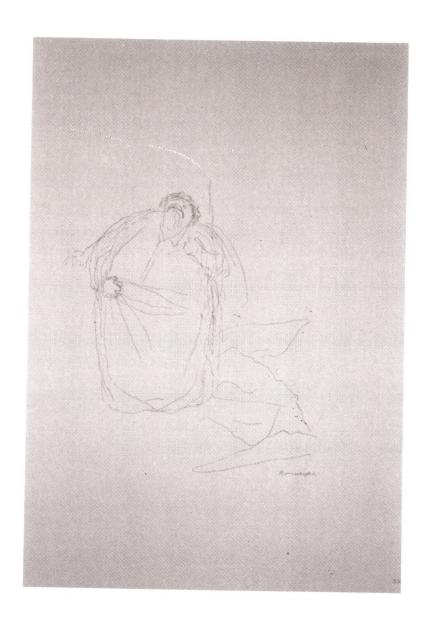






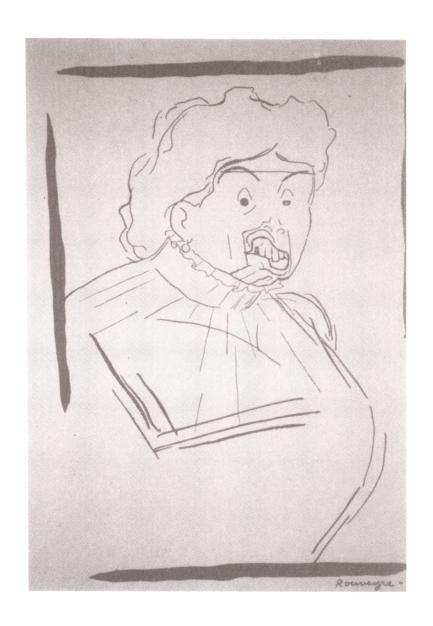










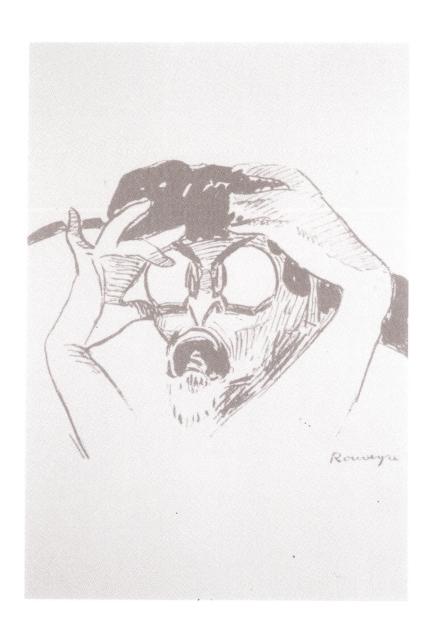


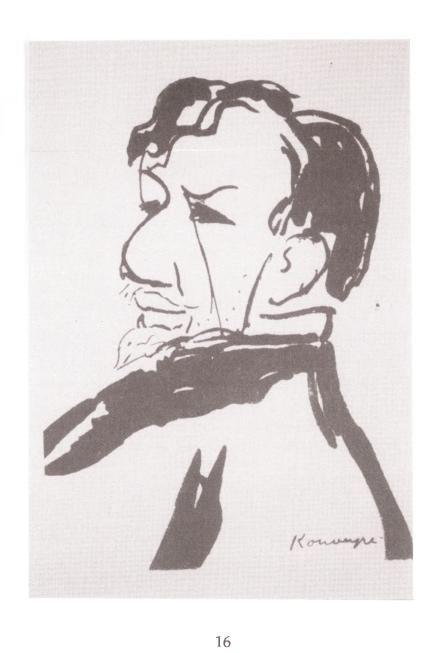






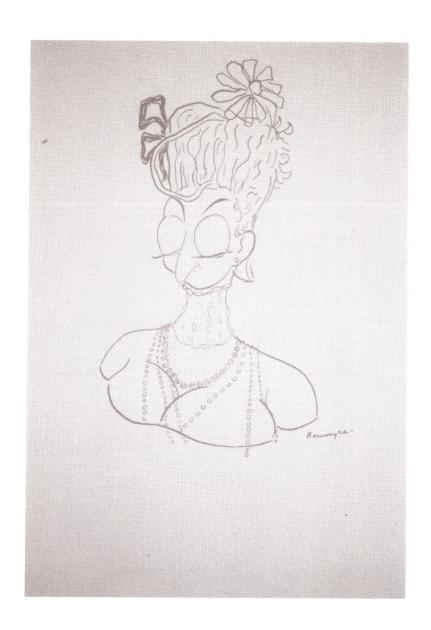


















LITTÉRATURE ET NATION 2e série

année 1990

Numéro 1 (mars): FOULES

Gabrielle MALANDAIN — Les foules dans *Notre-Dame de Paris*. Pierre DUFIEF — La figure des meneurs et l'image de la foule dans le roman français de 1870 à 1914.

Geraldi LEROY — Les images du peuple chez Péguy.

Pierre CITTI — Le Mystère des Foules de Paul Adam.

Document: Paul ADAM — Préface du Mystère des Foules.

Numéro 2 (juin): PELLÉAS ET MÉLISANDE

Paul GORCEIX — Pelléas et Mélisande : Un théâtre de la suggestion.

Christian BERG — Voir et savoir : une esthétique du secret.

Pierre CITTI — Pelléas et Mélisande, ou la proie pourl'ombre.

Serge GUT — Pelléas et Mélisande — un anti-Tristan?

Marie-Claire BELTRANDO-PATIER — *Pelléas* ou les aventures du récit musical.

Christian GOUBAULT — La solitude singulière de *Pelléas*.

Document: Jean LORRAIN — Pelléastres (fragment).

Numéro 3 (septembre) : 1889... LE PREMIER CENTENAIRE DE LA RÉVOLUTION

Jean Marie GOULEMOT — 1889, pourquoi?

Jean M. GOULEMOT, Pascal ORY — 1889: l'année festive.

Maurice PENAUD — Quelques réflexions sur Edmond de Goncourt.

Georges BENREKASSA — Les Déracinés : Barrès, les Lumières, et l'énergie nationale.

Annie PETIT — Renan ou la commémoration révolutionnaire à rebours : idéaliser, dépasser, oublier.

Charles COUTEL — Compayré, lecteur de Condorcet.

Guy TEISSIER — *Le Régicide* : un fantasme révolutionnaire de Giraudoux... ou les suites imaginaires de 1889.

Gian Paolo ROMAGNANI — Le premier centenaire de la Révolution française en Italie.

Beatrix WREDE-BOUVIER — Révolution française et mouvement ouvrier allemand. L'héritage de la Révolution française dans le mouvement ouvrier allemand du XIXe siècle.

Jonathan WEISS — Le centenaire de la Révolution française dans la presse américaine.

Numéro 4 (décembre) : CITÉS IMAGINAIRES

Maurice PENAUD — Atlantide, Atlantide.

Jean GOULEMOT — Cités imaginaires et utopies à l'âge classique.

Geraldi LEROY — La Cité harmonieuse, sclon Péguy.

Bleuette PION — Le thème de la cité morte dans trois romans de Willa Cather.

Guy TEISSIER — Les Villes invisibles ou la cité idéale d'Italo Calvino.

Muriel DÉTRIE — La Ville de Pékin entre réel et imaginaire. Jean-Pierre GUILLERM — Malaise dans l'utopie : Paul Adam.

Numéro 5 : THÉÂTRE À SUCCÈS VERS 1900. I — SUCCÈS ET EXPÉRIENCES

Michel CORVIN — Boulevard et société (1890-1914).

Jean-Claude LIEBER — La Comédie de l'annonceur ou ce qui faisait rire nos grands-pères.

Pierre CITTI — Théâtre littéraire et théâtre à succès : la fausse réconciliation de *Cyrano de Bergerac*.

Philippe BARON — Madame Sans-Gêne de Victorien Sardou.

Catherine NAUGRETTE-CHRISTOPHE — Les très riches heures du théâtre Déjazet

Alain NÉRY — Axel et le théâtre de Villiers.

Wolfgang ASHOLT — Du Symbolisme au Boulevard : Henry Bataille.

Philippe MARCEROU — Antoine monte *Le Marché* d'Henry Bernstein, le 12 juin 1900.

Jean ALBERTINI — Romain Rolland et le théâtre à succès.

A paraître:

(l'ordre et le sommaire des numéros peuvent être changés)

Numéro 7 : ALEXIS DE TOCQUEVILLE

Jean GOULEMOT — Philosophes et intellectuels dans la société d'ancien régime.

Pierre CITTI — Grandeur et passion chez Tocqueville.

Anne-Patricia KERR — Charles de Rémusat lecteur de Tocqueville.

Françoise MELONIO — Idée de nation et idée démocratique chez Tocqueville.

Françoise BOURDARIAS — La mémoire des formes sociales chez Tocqueville.

Jean-Jacques TATIN — De la démocratie en Amérique : écrire dans les "vastes limites".

Numéro 8 : LE MYTHE DES ORIGINES CHEZ LES HISTORIENS DU XIXe SIÈCLE

Numéro préparé par Paule PETITIER, avec des articles prévus de Pierre CITTI, Eric PELLET, Bernard PELOILLE, Paule PETITIER, Marie-Claire ROBIC.

Numéro 9: DON JUAN (LE PERSONNAGE ET LE MYTHE DANS LES ŒUVRES LITTÉRAIRES ET MUSICALES)

Avec des articles de Maurice MOHLO, Pierre NAUDIN, Jean-Louis-BACKÈS, Laurine QUÉTIN, Jean GUILLAUME, Bruno MOYSAN, Michel VACCARO.

Numéro 10 : LA CRITIQUE HISTORIQUE CONTEMPORAINE

Avec des articles prévus, sous réserve, de Jean-Louis BACKÈS, Christian BERG, Jean BESSIÈRE, Pierre CITTI, Jean GOULEMOT, André GUYAUX, Paule PETITIER, Alain VAILLANT.

Composé par *Littérature et Nation* Imprimé par l'Université François-Rabelais 3, rue des Tanneurs — Tours





LA SOCIÉTÉ D'ÉTUDES DE LA FIN DU XIXe SIÈCLE EN EUROPE

Elle a pour but de réunir les chercheurs de toutes les nationalités, historiens de l'art, de la littérature, des mentalités, de la politique, des faits sociaux, qui s'intéressent à cette période.

Ses statuts déposés en octobre 1989, elle a pour président Roger Bauer, de Munich, pour vice-présidents Maurice Penaud, de Tours, André Guyaux, de Mulhouse, et pour secrétaire et trésorier Pierre Citti, de Tours.

Elle a tenu sa première Assemblée générale à Azay-le-Ferron pendant le colloque Théâtre à succès vers 1900. La prochaine Assemblée aura lieu le samedi 5 octobre 1991 à la Salle des Résistants de l'E.N.S., 45 rue d'Ulm, Paris.

L'adhésion de 180 F comprend l'abonnement à 4 numéros de Littérature et Nation.

Adresser les cotisations au trésorier : Pierre Citti, Littérature et Nation, bureau 124, 3, rue des Tanneurs, 37 000 Tours.

PROGRAMME DES MANIFESTATIONS du groupe de recherche LITTERATURE ET NATION pour 1991-1993

1991

L'Idée latine au tournant du siècle Du 12 au 14 septembre. Azay-le-Ferron

COLLOQUE DE LA SAINT-MARTIN La Culture d'Anatole France 14 au 16 novembre, Saint-Cyr-sur-Loire.

1992

Les Intellectuels à la Belle Époque les févries. Centre Charles Péguy d'Orleans.

> Faust et ses mythes 25 avril. Châicau de Loches.

> Les modèles littéraires 9 et 10 mai. Azay-le-Ferron.

L'Idée Impériale en Europe de 1870 à 1914. 18 et 20 septembre. Azay-le-Ferron.

COLLOQUE DE LA SAINT-MARTIN Le Bergsonisme de 1889 à 1914 18 et 20 novembre, Saiat-Cyr-sur-Loire.

1993

Villiers de l'Isle-Adam (6 février, Université de Tours).

Histoire littéraire et histoire des sciences (mai. Azay-le-Ferron).

L'Identité européenne (juin. Université de Tours).

Le symbolisme et le surréalisme en Belgique (juin. Touts).

Jules Michelet et la question sociale (Azay-le-Ferron).

COLLOQUE DE LA SAINT-MARTIN Georges Courteline et le théâtre de son temps (Saint-Cyti-