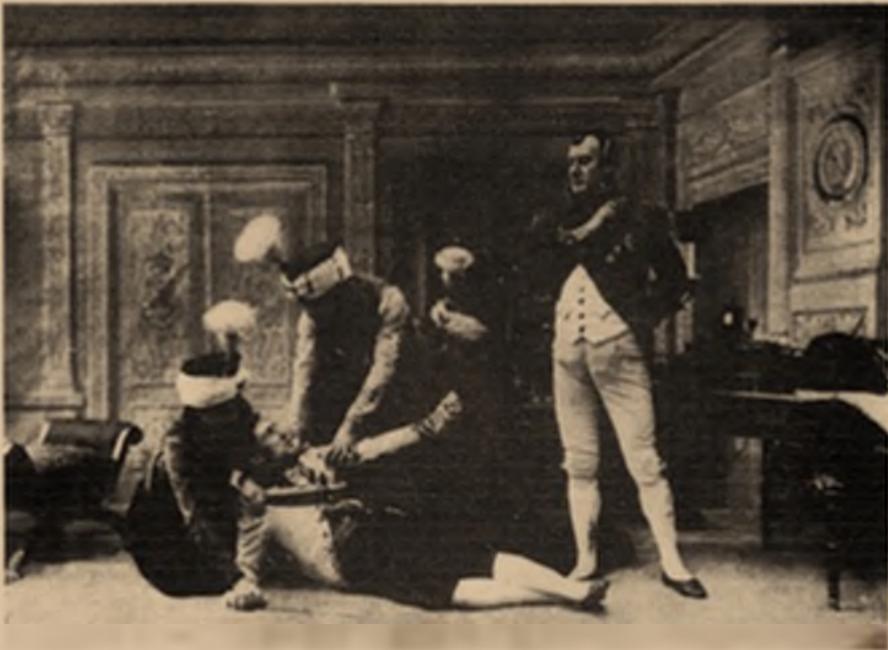


LITTÉRATURE ET NATION

THÉÂTRE À SUCCÈS vers 1900



Madame Sans-Gêne - Illustration théâtrale du 2 décembre 1907
Bibliothèque municipale de Tours

Publication de l'Université François-Rabelais
- TOURS -

N° 5 de la deuxième série - mars 1991
45 F

LITTÉRATURE ET NATION

Revue d'histoire des représentations littéraires et artistiques

Publié 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 rédaction

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 numéro en 199035 F
L'abonnement à quatre numéros100 F
et 80 F pour les étudiants

En 1991:

Le numéro45 F
L'abonnement.....120 F
pour les étudiants... 100 F

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

mars 1991
n°5 de la 2e série

THÉÂTRE À SUCCÈS VERS 1900. I. — SUCCÈS ET EXPÉRIENCES

Sommaire

Le Colloque "Théâtre à succès"	3
Michel CORVIN — Boulevard et société (1890-1914).....	5
Jean-Claude LIEBER — La Comédie de l'annonceur ou ce qui faisait rire nos grand-pères.....	19
Pierre CITTI — Théâtre littéraire et théâtre à succès : la fausse réconcilia- tion de <i>Cyrano de Bergerac</i>	29
Philippe BARON — <i>Madame Sans-Gêne</i> de Victorien Sardou.....	39
Catherine NAUGRETTE-CHRISTOPHE — Les très riches heures du théâtre Déjazet.....	53
Alain NÉRY — <i>Axël</i> et le théâtre de Villiers.....	67
Wolfgang ASHOLT — Du Symbolisme au Boulevard : Henry Bataille..	81
Philippe MARCEROU — Antoine monte <i>Le Marché</i> d'Henry Bernstein, le 12 juin 1900.....	103
Jean ALBERTINI — Romain Rolland et le théâtre à succès.....	115
INDEX DES NOMS CITÉS.....	129
ANNONCES DIVERSES.....	133

LITTÉRATURE ET NATION



Bibliothèque municipale de Tours

LITTÉRATURE ET NATION

Théâtre à succès vers 1900, avant que vous le lisiez dans les pages qui suivent, a été un colloque voulu par la *Société d'Etudes de la fin du XIXe siècle en Europe* et organisé par *Littérature et Nation* du 22 au 24 septembre 1990 au château d'Azay-le-Ferron. Heureuses les trois journées qui ont réuni trois générations érudites dans le plus beau parc des marches du Berry. Remercions-en Monsieur Roger Bauer, président de la Société, Madame Bonnaud-Lamotte dont l'aide a été si active, et Madame Dubreuil, la parfaite hôtesse de ce lieu fortuné.

Ce numéro est le premier volume des *Actes* du colloque, le second devant paraître au printemps.

Littérature et Nation

LITTÉRATURE ET NATION



Romain Rolland
par de Losques



Eugène
Brieux

BOULEVARD ET SOCIÉTÉ

De prime abord, les rapports du théâtre de boulevard, art social par excellence, avec la société, paraissent aller de soi. Car le théâtre est bien un art qui se joue à trois, dans la simultanéité : l'auteur qui écrit, le monde environnant qui fournit types et situations sociaux, le public à qui est offert le résultat de la rencontre entre le premier (l'auteur) et le second (le monde). Le théâtre est un art contemporain par principe. Ce n'est pas à dire que certains auteurs ne distendent la relation entre le public et eux : ils prennent alors un risque, celui de ne rencontrer ce public que beaucoup plus tard (par exemple Becque) ou peut-être jamais (par exemple Bataille). Dans le cas contraire, où le théâtre se veut vraiment contemporain de son public est-ce à dire qu'il n'est qu'un reflet ?

Dire qu'il est un reflet par décalque, sans distorsion et que le dramaturge promène un miroir le long des chemins, qu'il se contente simplement d'accentuer les traits, de concentrer les actions, d'accélérer le temps, en un mot, dire qu'il y a une différence de degré, non de nature entre le théâtre et la société, n'est que très partiellement vrai. Le dramaturge, même quand il se veut le peintre ou l'observateur du genre humain, est en avance ou en retrait sur son temps : il juge puisqu'il s'érige en donneur de leçons et la tradition gréco-latine du théâtre comme tribune morale se perpétue jusqu'au Boulevard, même s'il ne fait que prêcher la morale du plaisir. Mais le Boulevard est aussi et pour une large part une revanche sur la vie : il propose une fantaisie de triomphe et satisfait aux pulsions du désir plus ou moins avoué beaucoup plus qu'il

n'obéit au principe de réalité. Le théâtre est alors le lieu de la transgression ; le Boulevard peut encore, de façon inconsciente, être non pas le reflet, mais le témoin de son temps, d'un point de vue à la fois sociologique et culturel.

Il existe donc trois types de rapports entre le Boulevard et la société : un rapport de correspondance plus ou moins conflictuelle avec l'idéologie dominante. Il est frappant à cet égard de constater que plus le Boulevard est en accord avec son public, plus il est conservateur, c'est-à-dire, au sens français, réactionnaire ; il est d'accord avec les classes d'âge les plus avancées et en opposition avec l'aile marchante, politique essentiellement, de la société. Un rapport imaginaire de libération de la *libido* refoulée mais aussi de toutes les tendances à la transgression, qu'elle soit carnavalesque par retournement ou dérision des valeurs acquises, ou simplement gratuite, tournée vers la fantaisie. Un rapport inconscient, enfin, aux structures du comportement et aux habitudes culturelles. J'en vois trois : culte de la vedette, masculine comme féminine, manifestation personnifiée et humanisée du héros ; culte du langage et plus largement de l'héritage des "humanités" classiques, ce qui se manifeste dans le respect des normes de la composition dramatique et dans l'exaltation du langage comme signe de valorisation sociale ; goût du décor, plus exactement du décoratif, de l'objet comme ornement et non comme fonction. Ce qui a pour conséquence le choix du lieu d'abord (le salon) mais aussi l'absence de mise en scène, au sens moderne où la mise en scène est mise en espace et jeu physique avec les choses. Or le Boulevard manque de corps. Paradoxalement, car si, par exemple, le Boulevard affirme la primauté de la vedette, c'est d'une vedette presque désincarnée, réduite à sa voix et à sa mimique.

Un théâtre contemporain

Comme reflet de la société on n'a que l'embarras du choix puisque le Boulevard s'intéresse à toutes les manifestations de l'homme — et de la femme — en société,

BOULEVARD ET SOCIÉTÉ

sous leurs différents aspects et dans leur évolution. Ce qui mobilise d'abord le Boulevard, c'est le couple et le statut de la femme : femme soumise aux pouvoirs des parents, de l'argent, du mari ; la femme est un bien précieux, un objet dont le mari entend s'assurer l'exclusivité mais que les autres hommes passent leur temps à désirer et à faire sortir de son obligation de fidélité : toutes choses qui entraînent des complications psycho-sociales (la jalousie) et des imbroglios de situation, du fait de la sanction sociale de l'adultère et de la nécessité de se cacher et de ruser ; complications qu'évidemment le Boulevard va exploiter jusqu'à plus soif dans les comédies d'intrigue.

Quand une femme est seule, sans famille et sans argent, elle est menacée dans sa vertu ou vouée à la misère, mais la femme va progressivement affirmer ses droits (surtout après 1914) jusqu'à devenir — mais il faudra attendre les années 25 — avec la “garçonne” l'égale de l'homme qu'elle domine même, parce que plus précoce et plus intelligente. Le Boulevard est, à cet égard, par l'abandon progressif des tabous qui entourent les relations extra-conjugales ou prénuptiales, un bon thermomètre de la température sexuelle ambiante. A partir d'une certaine époque (1925 environ) le sexe envisagé sous l'aspect de problème social, c'est-à-dire d'interdits mettant en jeu les relations d'autorité parentale ou maritale, ne fait plus recette. Mais en 1900-1910, on n'en est pas encore là : voici quelques exemples. Les amours des jeunes : ils sont dramatiques et voués à l'échec quand il s'agit d'un jeune homme de bonne famille à qui on passe tout, qui séduit une fille de condition modeste et l'abandonne ; il n'est pas question qu'il l'épouse. C'est le sujet de *La Petite Amie* de Brieux (1901) ; il faudra attendre 1912 pour qu'une loi soit votée, autorisant une fille enceinte à demander des dommages et intérêts à son séducteur. Le sort des maîtresses ? Il est variable : parfois on les épouse ; parfois, plus souvent, on les “plaque”. Ainsi dans *L'Oiseau blessé* d'A. Capus (1908) : la maîtresse abandonnée avec un enfant fait front avec courage aux difficultés de la vie. On trouve le portrait des parisiennes pauvres dans *La Veine* du même Capus (1894) ; l'enjeu est d'importance : comment trouver son bonheur en évitant

d'épouser qui on n'aime pas ou comment sauver son honneur en évitant de devenir la maîtresse de qui ne veut pas vous épouser. Quant au collage, institution bien française ou du moins bien bourgeoise, c'est une liaison irrégulière qui dure mais qui se termine toujours en catastrophe ; on en a la peinture dans *Le Joug* (1902) et *Les Hanneçons* (1906) de Brieux. Si on envisage plus généralement les problèmes du mariage, du couple, de la famille, on sait qu'à l'époque l'amour n'entre pas en ligne de compte : le mariage est un marché organisé par les familles.

Contre cet état de fait, le théâtre se rebelle et va très généralement brandir le flambeau du féminisme, même s'il continue à partager les préjugés du temps sur la faute que représente un adultère. Néanmoins, on sort par là du théâtre-reflet pour toucher à une forme plus originale où les auteurs avec plus ou moins de succès se veulent les éducateurs de leurs contemporains et s'érigent en redresseurs de torts. Bernstein est un bon représentant de cette tendance dans des pièces comme *Samson*, *Le Bercail*, *Le Détour*, tout en restant à un niveau psychologique. D'autres, comme Hervieu ou Coolus, sont sensibles à l'ennui et au désenchantement des femmes et dans leurs pièces les hommes tiennent des rôles ingrats alors que dans la réalité des relations sociales, ils ont tous les droits, notamment en vertu de l'article 324 du code pénal dit "article rouge" : il stipulait que si un mari tuait sa femme surprise en flagrant délit d'adultère, il bénéficiait de circonstances atténuantes. Aussi la liberté du choix pour les femmes est-elle un leurre. C'est ce que dit très bien P. Wolff dans *L'Amour défendu* (1910) : il souligne la différence entre la solution adoptée par lui (laisser le choix à la femme) et celle qui a cours dans la réalité. Il écrit à ce sujet au *Figaro* :

Les mœurs, au point de vue de l'amour, sont encore dans un état féodal et gothique et un mari qui ne tombe pas à poings fermés sur sa femme, qui ne la traîne pas et ne la tue pas, paraît invraisemblable. Malgré notre civilisation, nous gardons un sentiment farouche de propriété digne de nos pères qui habitaient les cavernes.

BOULEVARD ET SOCIÉTÉ

Les auteurs donc commentent souvent la situation sociale contemporaine ; ils attaquent les mariages de convention et d'argent, prenant la défense des jeunes filles pauvres condamnées au célibat et prônant l'union libre (ainsi Capus dans *La Veine*). En 1901, d'ailleurs, un projet de loi fut déposé pour la légaliser, il restera sans suite. Des dramaturges comme Devore, Wolff et Leroux, soulignent que les filles se sacrifient au confort des mâles. Dans la pièce de Laurent et Wolff, *Les Lys* (1908) il est dit : "Les lys meurent de ce qu'elles ne peuvent point s'acheter un homme." Les dramaturges du même coup sont favorables au travail des femmes, facteur de libération. Et, de fait, beaucoup de femmes accèdent, entre 1900 et 1910 aux métiers de professeur, avocate, médecin. Brieux, par exemple, dit de *La Femme seule* (1912) :

La Femme seule sera une sorte de plaidoyer en faveur de la femme par le travail qui la rend égale à l'homme dans la lutte pour la vie.

Mais la position progressiste des auteurs est loin d'être partagée par le public, si l'on en juge par certains échos de la critique. Un lecteur du *Temps* écrit à Adolphe Brisson, à propos des *Lys* :

C'est l'apologie des instincts libres ; c'est la négation de la beauté du devoir accompli. C'est la perte de la beauté morale de notre race.

Notre race, voilà le grand mot lâché, car, par un amalgame assez étrange, mais tout à fait courant à l'époque, tout ce qui s'oppose aux valeurs routinières (d'origine religieuse de surcroît) est considéré comme anti-français et... dégénéré !

Brieux en a su quelque chose, lui qui n'a cessé de se faire injurier pour avoir attaqué de front les abus sociaux ; il a quand même fini par obtenir, à force d'interpellations à la Chambre des Députés et d'adresses directes au Préfet de Police, que certains tabous soient levés. Ainsi dans *Maternité* (1903) dédié à "M. le Président et à MM. les membres de la Commission extraparlamentaire pour combattre la dépopulation de la France, leur collègue Brieux", il tient un

discours féministe fougueux sur la condition de la femme transformée en animal entre les mains du mâle et il fait dire à l'avocat venu défendre une femme de la bourgeoisie qui s'est fait avorter pour éviter de donner naissance à un enfant voué à la dégénérescence du fait de l'alcoolisme de son père :

J'appelle l'heure libératrice où, grâce à la découverte de quelque savant, chacun pourra, sans hypocrisie contrainte comme sans profanation de l'amour, n'avoir que les enfants qu'il aura désirés.

Et il ajoute : "Les coupables, ce sont les hommes, les hommes! Tous les hommes !".

Dans *Les Avariés* (1901), pièce interdite pendant quatre ans et qui sera créée en France par Antoine, Brieux s'en prend aux syphilitiques qui transmettent impunément leur maladie à leur descendance et dans *Les Remplaçantes* il développe un grand discours didactique sur la nécessité d'en finir avec l'habitude de faire allaiter les enfants de la bourgeoisie parisienne par des nourrices arrachées à leurs campagnes au risque de briser leurs familles et d'abandonner leurs propres enfants. Et quand un H. Bataille dans *Le Phalène* (1913) fait le portrait d'une jeune artiste qui, se sachant condamnée, décide de se livrer à corps perdu au plaisir, il se fait rappeler à l'ordre par *Le Figaro* qui en appelle "aux plus nobles sentiments français", et son théâtre est qualifié de "morbide et déliquescence, faisandé... ou tombe dans la plus misérable animalité".

Il n'empêche, la famille est secouée sur ses bases sous la République du fait de la poussée de la laïcité (autour de 1905), de la banalisation du divorce (il est légal depuis 1884, mais on en discute encore en 1900 : trois pièces d'Hervieu lui sont consacrées et qui prennent le parti de la femme contre l'homme), du fait aussi des mouvements féministes pour l'égalité des droits, contre le mariage-esclavage tué par l'argent. Qu'on songe aux manifestations bruyantes du féminisme en 1896 avec le Congrès International de Paris, et au lancement du journal *La Fronde* en 1897.

On peut donc dire que pour la première fois, dans

BOULEVARD ET SOCIÉTÉ

l'histoire du théâtre français, les dramaturges se considèrent comme des citoyens à part entière, habilités à traiter, en prise directe sur l'événement ou les phénomènes de société, de tous sujets : pour donner des leçons, pour fendre des préjugés et proposer des solutions de progrès.

Ce qui fait qu'on pourrait multiplier les exemples, dans cette même période, de la variété des sujets d'actualité abordés: l'Affaire Dreyfus (pièces de Donnay et de Fauchois), la vie politique et politicienne (*L'Engrenage* de Brieux, 1891), les affairistes de tout poil (*Monsieur Piégeois* de Capus et surtout *Les Affaires sont les affaires* de Mirbeau), le grand capitalisme international (deux pièces d'E. Fabre), les classes populaires, les tensions sociales (souvenons-nous des grèves insurrectionnelles et des fusillades de 1906), l'anarchisme (dans des pièces de De Curel, de Bourget, de Mirbeau, de Mirbeau surtout qui tire à boulets rouges sur l' "establishment". Avec des réactions prévisibles de la part des partisans de l'ordre. Sarcey, le bon "oncle", trouve intolérable la pièce de Descaves sur l'anarchisme intitulée *La Cage* dont il écrit :

C'est un fait divers mis en scène et qui sert de prétexte à des déclamations politiques. Tout cela n'a aucun rapport avec le théâtre.

Et il réussit, lui Sarcey, à faire interdire la pièce !

Pièces encore sur la noblesse qui est en train de disparaître comme classe, sur les paysans, l'armée, la justice, les œuvres de charité, les milieux du journalisme, les rapports internationaux. En somme rien de ce qui est contemporain n'est étranger à ce théâtre où l'on décèle très bien une opposition entre les tenants du passé (les pères, les maris, les nobles, les militaires, les croyants) et les fervents du présent et de l'avenir (les femmes et les féministes, les républicains, les scientifiques et les artistes, les gens d'affaires, les ouvriers).

Ajoutons cependant et immédiatement un correctif d'importance : quantitativement les pièces de Boulevard qui traitent des sujets ci-dessus mentionnés sont largement minoritaires ; bien plus ces pièces ne s'intéressent pas, le plus

souvent, à la société en tant qu'organisme collectif mettant en jeu des rapports de forces anonymes, mais individualisent, particularisent, focalisent ces rapports sociaux pour les transformer en études de cas : c'est frappant, par exemple, avec *Le Repas du lion* de De Curel qui touche pourtant à un sujet neuf et passionnant, celui du paternalisme de la grande industrie : la pièce dérive en fait vers l'analyse d'une névrose.

Au vrai, le Boulevard ne s'intéresse à la société que sous l'angle de la cellule familiale et des rapports individuels ; il s'intéresse à l'intime et à l'intime sexualisé, ce qui rejoint la grande tendance française (ou gauloise) particulièrement exaltée par le caf' conc' qui, avec ses 275 établissements parisiens est bien le Boulevard des petits, le Boulevard signalant bien qu'il s'adresse, lui, à la bourgeoisie moyenne et grande, ne serait-ce que par le milieu dépeint, par les sujets qu'il traite et par l'importance majeure accordée à l'argent. Sexualisé donc, et c'est le Boulevard sérieux, érotisé et c'est le Boulevard gai. Le sexe est le grand pourvoyeur de sujets dramatiques en France depuis toujours et le Boulevard s'inscrit par là dans une tradition solide. Mais si le Boulevard à succès (celui de Guitry) est celui qui chatouille, et avec le plus de doigté, le cochon qui sommeille en chaque spectateur, il n'empêche que le Boulevard est aussi un théâtre conscient des mutations sociales et qui s'interroge — quand il ne s'en indigné pas — sur les dysfonctionnements de toute nature de la société.

Boulevard et transgression

En réalité, quand le Boulevard présente une vision aussi érotisée de la société, s'agit-il bien d'un reflet de la société dans son mode d'existence ? Ne s'agit-il pas plutôt d'une "fantaisie de triomphe" ? Le Boulevard apparaît dès lors comme un théâtre de la transgression : il est encore en rapport, mais désormais indirect, masqué, avec la société ; il en offre un cliché, mais comme en négatif, dans la mesure où il satisfait sans risques et dans l'imaginaire, les désirs inavoués du

BOULEVARD ET SOCIÉTÉ

public. Le Boulevard agit comme un conte de fées, faisant du spectateur immobile et passif, du simple fait qu'il regarde, un consommateur, sous forme d'images, des signes d'une réalité qu'il ne vivra jamais et que, même, il ne voudrait pas vivre.

Réalité sexuelle essentiellement où n'importe qui se transforme en Don Juan ou en surmâle ; et cette facilité conquérante s'exerce par le pouvoir magique du verbe : il suffit de dire à une femme qu'on la veut pour qu'elle tombe dans vos bras (dans *La Prise de Berg-op-Zoom* de Guitry) ; il suffit d'indiquer au téléphone à celle qu'on désire séduire, le chemin de chez elle à chez soi, pour qu'elle se précipite et devienne votre maîtresse (dans *Faisons un rêve* du même Guitry). Une bonne partie de l'œuvre de Guitry est faite de ces fantaisies de triomphe où les rêveries érotiques du bourgeois tranquille — et fidèle à sa "bourgeoise" — se changent sur scène, c'est-à-dire nulle part — en réalités charnues (dans *Le Nouveau Testament* entre autres).

La transgression est indispensable au Boulevard pour inscrire la sexualité dans la réalité psychique du spectateur. Sinon on n'aurait qu'un théâtre d'intrigue à peine pimenté d'une pincée d'érotisme désamorcé. Tandis que la transgression morale a une force : elle mène à affirmer les droits du plaisir contre la société, donc à affirmer les droits de l'individu, fût-il une femme. Mais cette transgression d'essence érotique n'est que verbale ; il est extrêmement rare que l'impudeur des mots soit relayée par l'impudeur des gestes. Ce que le langage met de distance entre les choses dites et leur réalisation fictive situe le discours dans un univers culturel, doté d'une *aura* de respectabilité, par le fait même, et, en même temps par son contenu, porte une charge transgressive d'autant plus forte que le public est plus attaché à ses préjugés moraux. La transgression par le langage allusif est le point de rencontre du traditionalisme de la forme (des manières) et du libertinage du contenu (des actions souhaitées), l'un équilibrant l'autre.

Creusant davantage encore l'écart d'avec un modèle "réaliste", le Boulevard en vient à prendre systématiquement à contre-pied, mais sans attacher aucune importance dialectique à

ce retournement, les valeurs qui fondent la société à laquelle il s'adresse. Cette société réglée, hiérarchisée, immobile, où les femmes sont corsetées et les hommes engoncés dans des cols durs, habillés de noir et encombrés de cannes, de gants, de lorgnons et de chapeaux melons, est la même qui prend plaisir à voir, sur scène, se mélanger les classes sociales, qui prend plaisir à se promener en caleçons et en chemise, à multiplier à toute vitesse les imprévus et les surprises, en un mot à briser le moule hors duquel, pourtant, elle cesserait d'exister. Ce Boulevard-là est le lieu où l'impossible n'est pas perçu comme réalisable le temps de l'hypnose spectaculaire (comme dans le cas précédent) mais où l'impossible est reconnu comme chimérique et se donne les apparences — mais les apparences seules — d'une réalisation. Illusion dont le spectateur n'est pas dupe, mais qu'il fait semblant de vivre, le temps du spectacle. S. Guitry a beaucoup insisté dans plusieurs de ses pièces (*Faisons un rêve*, *L'Illusionniste*, *Châteaux en Espagne*) sur le caractère délibérément fictif de revanche sur la vie que proposent ses intrigues, par besoin de maintenir en état d'alerte le pouvoir d'imagination du spectateur qu'à toute force il faut alimenter, mais en le laissant toujours sur sa faim. Dans une société où les satisfactions fantasmatiques n'avaient de possibilité d'incarnation qu'au théâtre (en volumes, en couleurs, et en odeurs, pourrait-on dire) on comprend l'impact social d'un art qui, à la fois, est une drogue et un jeu.

C'est donc bien par la distance qu'il propose entre la scène et la salle que, paradoxalement, le Boulevard rend compte de la société de son temps. Il en est encore le témoin par d'autres signes. Par le culte de la vedette d'abord. La vedette ne date pas du Boulevard, certes, mais elle se popularise alors, se multiplie à partir des années 1880. Or qu'est-ce qu'une vedette (homme ou femme) sinon un héros de théâtre, un être de fiction donc, mais humanisé, individualisé, rendu accessible à la société bourgeoise (et la société ne cesse de l'embourgeoiser depuis 1830 environ) qui ne peut admirer que ce qui lui ressemble, mais d'assez loin pour, en même temps, l'entourer d'un regard d'envie et de réprobation. Cette identification / distance que le spectateur des

temps classiques connaissait à l'égard des Rodrigue et des Chimène, il la connaît désormais à l'égard des "croqueuses de diamants" et des "gommeux" que sont les Cécile Sorel, les Réjane, les Bartet, les Sarah Bernhardt tout autant que les Victor Boucher, Francen, A. Luguet et autres Raimu.

Ce qui frappe aussi quand on lit du Boulevard des années 1900 c'est le caractère très conventionnel, très rationnel de sa composition et le développement très rhétorique d'un langage (tirades, images, symétries, oppositions) très contrôlé, très "bien élevé", même quand il s'agit de traduire les troubles d'une passion incontrôlée, de rendre compte de gaillardises très charnelles ou de bâtir une intrigue totalement saugrenue (dans *Le Veilleur de nuit* de Guitry par exemple). La raison en est que le spectateur appartient à une classe sociale qui a fait ce qu'on appelle ses "humanités" (en classe de rhétorique), qu'il est un adepte du discours raisonné, ordonné, qu'il est un adorateur du beau langage.

Il y a plus : le théâtre de Boulevard — et par là il se rapproche encore de son public tout en s'éloignant de la société dont il est censé rendre compte — le Boulevard donc est construit sur des modèles culturels hérités du classicisme : passion fatale, sursaut de dignité, ambition dévorante, besoin de domination qui viennent tout droit du théâtre des XVIIe et XVIIIe siècles. Seul l'habillement a changé mais il n'y a guère de différence structurelle (le jeu du vainqueur et du vaincu, du trompeur et de la dupe, par exemple), ni de différence de tonalité (alternance de moments forts et de moments de répit, montée progressive vers le *climax*, péripéties et coups d'arrêt, etc.) ; il n'y a guère de différence entre telle pièce de Bernstein et telle pièce de Racine ou de Molière. Le concept de conflit et d'action rend compte très largement du Boulevard et le distingue fondamentalement du théâtre épique, de la narration qu'a essayé d'être le théâtre naturaliste. Là est le paradoxe : le Boulevard est lié très étroitement à un milieu, le milieu bourgeois, mais il ne rend pas compte de ce milieu en termes d'observation sociologique (comme essaie de le faire Zola) mais en termes d'orchestration dramatique, rigoureusement indifférente et étrangère à ce milieu (ce qui est particulièrement

frappant chez Bernstein).

Dernier signe d'accord, tout indirect qu'il est, entre le Boulevard et son public : l'occupation de l'espace. La scène du Boulevard présente un espace clos, généralement celui d'un salon ou d'une pièce à vivre, chargée d'une décoration aussi minutieuse qu'inutile (en rideaux, meubles et bibelots). Les acteurs du Boulevard — c'est une de leurs différences avec ceux du vaudeville — ne jouent pas avec l'espace, ils ont essentiellement à débattre de leurs problèmes — sérieux ou non — par la seule parole. Leur corps ne leur sert à rien, à l'exception de leur voix et de leur visage. C'est bien pourquoi le Boulevard des années 1900-1914 n'a pas besoin de metteur en scène. Il se met en scène tout seul car il est déjà en place ; il est déjà fixé, puisqu'il est figé. N'en va-t-il pas de même de l'espace bourgeois ? Espace interchangeable d'un appartement à l'autre et toujours constitué d'un noyau central, le salon, figé dans sa disposition et son ornementation avec ses immuables vitrines et dessus de cheminée. L'être du bourgeois se définit par son avoir et pourtant il n'a pas de mains ; il ne touche pas la matière des choses : elles sont là comme le signe d'une aptitude à capitaliser ; il n'a rien à en faire ; il se contente d'en parler. Du coup, au théâtre, le lieu scénique est, par liaison même des contraires, à la fois surindiqué et neutre : c'est un lieu inhabité. C'est que, pour une très large part, les personnages de Boulevard sont des êtres de langage.

*

* *

Langage, à cette constante on revient sans cesse quand on parle du Boulevard : langage exalté jusqu'à devenir une fin en soi sous forme de mots d'auteur, ces mots qui, isolés de leur contexte, ont valeur de sentences et portent une morale souvent paradoxale. Ces mots, c'est le moment hors-jeu du Boulevard où l'auteur s'adresse directement à son public. Moment d'intense complicité sociale mais moins significatif cependant que le tout-venant du discours théâtral, boursouflé, verbeux, faux auquel recourent les Bataille, Brioux, Bernstein.

BOULEVARD ET SOCIÉTÉ

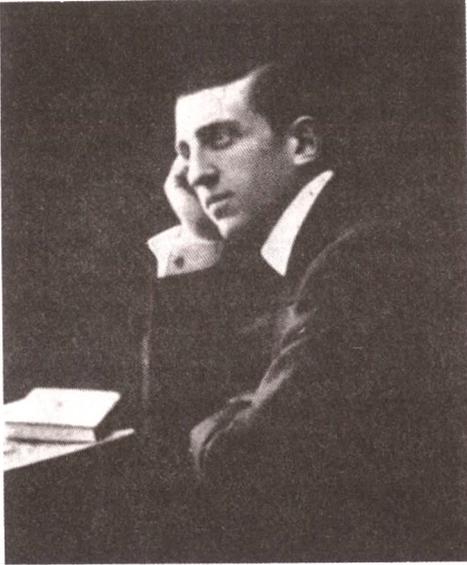
Ce langage est à l'image exacte des discours politiques et moraux tenus par tous les notables de l'époque. Tous écrivent et parlent une langue morte. C'est peut-être là le signe le plus net à la fois de l'accord du Boulevard avec la société et de l'accord du Boulevard avec une société qui meurt, que cette soumission livresque à une langue qui n'existe déjà plus.

Michel Corvin
Sorbonne Nouvelle



Alfred Capus par Gassier

LITTÉRATURE ET NATION



Henry Bernstein



Paul Hervieu
Les Tenailles
par Léandre
(*Le Rire*)

LA COMÉDIE DE L'ANNONCEUR
OU
CE QUI FAISAIT RIRE NOS GRANDS-PARENTS :
FEU LA MÈRE DE MADAME

Qu'est-ce qu'un annonceur ? C'est la fonction dramatique de celui qui est chargé d'annoncer les mauvaises nouvelles, c'est-à-dire d'amener à la dimension tragique un groupe de personnages encore dans l'ignorance du drame. Pour prendre un exemple pas trop éloigné de Feydeau dans le temps, j'analyserai rapidement l'action d'*Intérieur* de Maeterlinck (publié en 1894).

Une jeune fille est retrouvée noyée dans la rivière. Tandis qu'un cortège de paysans s'organise pour ramener son corps à la lueur des torches, un vieil homme a été chargé d'annoncer la nouvelle et de préparer la famille. Le vieillard est l'instrument de la fatalité : il ne peut se dérober à son rôle, même si la tâche l'épouvante. Il tient entre ses mains tout leur petit bonheur mais il n'a pas le droit d'avoir pitié.

La scène est partagée en deux zones. On voit en transparence l'intérieur de la maison où les parents veillent paisiblement, épiés par le vieillard et l'étranger qui a trouvé la jeune morte. Ils sont bientôt rejoints par les deux jeunes filles qui précèdent le cortège, Marthe et Marie. Le paradoxe est que cette ignorance et cette douceur familiale paraissent monstrueuses, inacceptables. A ceux qui vivent dans la conscience de la mort, le spectacle de la vie, le *tragique* du *quotidien* sont intolérables. Marthe presse le grand-père de

parler, de leur faire connaître le destin qui leur revient afin qu'ils ne demeurent pas dans le mensonge et l'illusion :

Oh qu'ils sont malheureux
Ils ne peuvent plus attendre.

De l'autre côté de la vitre, les personnages muets semblent peu à peu pressentir le danger, percevoir comme par télépathie des ondes d'angoisse, faire écho à la mort : la chevelure des deux sœurs de la morte ruisselle sur leurs épaules à l'instar des cheveux de la noyée ; le corps du petit frère endormi, solitaire, est un simulacre du cadavre. *L'autre monde* envahit insensiblement l'espace intime, barricadé et verrouillé. Quand enfin le vieillard se décide à entrer et à faire son annonce, quand il est passé de l'autre côté de la paroi de verre, on ne l'entend évidemment plus, on ne voit que des gestes fébriles, des bouches pleines d'ombre. La communication reste en deçà de l'audible. On ne perçoit qu'une immobilité soudaine, suivie d'une bousculade éperdue.

Silence ! Il ne l'a pas encore dit.
Il l'a dit. Il l'a dit tout d'un coup.
Il l'a dit. Il l'a dit.
On n'entend rien.
Ils sortent. Ils sortent.

Le message de mort est une délivrance, Maeterlinck se garde de faire entrer le cortège funèbre. La scène reste déserte. Par la porte ouverte sur le fond du théâtre, on n'aperçoit qu'une image apaisante : "le ciel étoilé, la pelouse et le jet d'eau sous le clair de lune". Comme si le monde enfin se réconciliait dans la considération du vide, du néant.

Quand la comédie s'empare du même thème, il en va tout autrement. *Feu la mère de Madame*, la première farce conjugale de Feydeau, jouée en 1908, est irrésistiblement drôle. L'annonceur est un apprenti maladroit qui bâcle la préparation psychologique. Bousculé par le mari, Joseph passe trop rapidement de l'euphémisme à la révélation brutale :

LA COMÉDIE DE L'ANNONCEUR

- Un accident ?
- Oh ! non.
- Là, tu vois, pas d'accident.
- Seulement... elle ne va pas bien...
- Maman ne va pas bien ? Quoi ? Qu'est-ce qu'elle a ?
- Ben... elle est malade.
- Oh ! mon Dieu... très ?
- Ben... plutôt.
- Lucien ! Lucien ! maman est malade.
- Allons, voyons !
- Maman est très malade !
- Voyons, voyons !
- Et quand je dis très malade, c'est une façon de parler, parce qu'à vrai dire elle est plutôt... elle est plutôt...
- Elle est plutôt quoi ? Qu'est-ce qu'elle est plutôt...
- Elle est plutôt... morte.

Résultat : l'évanouissement de madame et la séance de réanimation.

Lucien, le mari d'Yvonne, ne voit dans l'annonce malencontreuse, que le risque d'une nuit blanche alors qu'il tombe de sommeil (il a passé la soirée au bal des Quat'Z'arts déguisé en Louis XIV) Il devra encore affronter la veillée funèbre et la cérémonie avec pour seule consolation la perspective de l'héritage qui lui permettra de régler ses dettes. Ses paroles d'apaisement à Yvonne sont d'un cynisme révoltant :

- Allons, un peu de courage que diable ! Tout espoir n'est pas perdu.
- Mais qu'est-ce qui peut arriver de plus puisqu'elle est morte ?
- Eh bien justement, là, justement, le plus terrible est passé ! Il faut se faire une raison que diable, se dire que pour ceux qui s'en vont, c'est la délivrance. Songe combien ta pauvre maman souffrait de ses rhumatismes !
- Ma pauvre maman !
- Eh ben, oui ! Eh ben, oui ! Eh bien, maintenant, elle ne souffre plus et tandis que nous sommes là à la pleurer... debout ! elle repose,

elle... elle est bien heureuse !

— Qu'est-ce qui aurait dit qu'elle s'en irait si vite !

— Ah, oui ! Quand tout à l'heure je me demandais comment je paierai le tapissier, je ne me doutais pas ! Enfin...

— Ma pauvre maman !

Lucien joue avec les mots de la liturgie pour opposer à la souffrance de ceux qui restent le *repos* et la félicité des *bienheureux*. Une réplique d'Yvonne nous fait soupçonner un brin d'exagération : "Ah, c'est sous terre que je voudrais être." La jeune femme affecte une douleur bien conventionnelle qui lui permet surtout d'adresser des reproches à son mari et de le dominer :

— Comment as-tu pu te laisser aller à l'appeler chameau ?

— Je ne pensais pas qu'elle mourrait.

— Voilà ! c'est ton châtement aujourd'hui.

— Ah ! Seigneur !

— Quel remords de penser qu'elle est partie avec le souvenir de ton manque de respect !.. Chameau, ma sainte mère !

Mais l'éloge funèbre finit par endormir Lucien qu'elle réveille avec fureur : "Fatigué ! Maman n'est plus et il est fatigué !"

Le deuil sert de prétexte à une dispute comique soulignée par le domestique. Lucien veut échanger son travesti Louis XIV contre la tenue de circonstance :

— Qu'est-ce que tu attends pour t'habiller ?

— Ah, il faut...

— Evidemment ! Tu ne comptes pas aller là-bas en Louis XIV ?

— Non.

— Se mettre en Louis XIV quand on perd sa belle-mère !

— C'est rigolo !

— Ah, vous trouvez vous ?

— Oh ! pardon, non !

— Annette, donnez-moi mon costume de cheviotte noir, ma cravate noire et des gants noirs.

— Ah non ! Tu ne vas pas t'habiller comme ça ! Tu aurais l'air d'avoir commandé ton deuil d'avance : ça ne se fait pas !

LA COMÉDIE DE L'ANNONCEUR

— Tu as raison ! Eh bien ! le costume que vous voudrez, Annette ! mon... mon plus gai.

Les bévues d'Annette, la bonne alsacienne que ses employeurs tournent en bourrique, distraient à peu de frais le spectateur. Le rôle du domestique est plus raffiné. C'est un jeune homme naïf qui éprouve les plus vives émotions en manipulant le corps inanimé de madame ou en assistant subrepticement à sa toilette. (La dernière mise en scène à la Comédie-Française en 1985 par Stuart Seide a redonné au rôle tout son charme et sa fraîcheur en le débarrassant de l'aspect gourmé et mécanique du valet de chambre traditionnel). Le mari n'a pas tort de s'indigner de son émoi et du sans-gêne de sa femme en dépit de leurs dénégations réciproques :

— Ah ! ça, qu'est-ce que tu fais ? Tu perds la tête ?

— Quoi ?

— Tu changes de chemise ici, à présent ?

— Oh ! je t'en prie, écoute !

— Mais pas du tout ! tu ne vas pas te mettre toute nue devant ce domestique !

— Oh ! si c'est pour moi, monsieur !

— Evidemment, c'est pour vous !

— Non, je perds ma mère, et voilà à quoi il regarde : si j'ai une chemise ou si je n'en ai pas !

— On peut perdre sa mère et être convenable !

Curieusement, les indications scéniques de Feydeau ont un effet de censure qui masque l'érotisme sous le grotesque :

Il martelle chaque syllabe d'une secousse des poignets ce qui secoue autant de fois la poitrine de madame...

De même, le fétichisme de Joseph doit rester inconscient :

Machinalement, sans qu'on s'en aperçoive, il mettra dans la poche de droite de son veston la chemise de jour de madame.

L'annonceur est moins sensible au contenu de son message qu'à sa propre performance :

J'étais pas fier, allez monsieur, en venant ici... Aussi, ça a été un rude poids de moins quand j'ai eu vidé mon sac ! Mais vrai, je ne voudrais pas avoir à le recommencer.

Il envisage même toute une carrière d'annonceur ("la prochaine fois je saurai") quitte à se désoler d'être si vite pris au mot. Car le gag essentiel est évidemment l'erreur de destinataire. La description des derniers instants de feu la mère de madame est une parodie de Tartuffe. La pauvre femme s'adonnait en cachette à ses vices, la gourmandise, le jeu et la lubricité :

Elle avait mangé deux tranches de gigot...
fait deux ou trois patiences...
puis elle était allée se coucher...

(On enchaîne presque automatiquement :
avec trois ou quatre messieurs !)

Quand le quiproquo se révèle, tout semble s'aggraver. L'annonceur a beau jeu de souligner qu'au lieu de se réjouir de l'erreur, on semble lui reprocher la fausseté de la nouvelle :

— Vous devriez être contents !

— Brute !

— Imbécile !

— Chameau !

— C'est fort, par exemple ! Vous m'engueulez parce que votre mère n'est pas morte. Je n'y peux rien, moi !

La réapparition de l'épithète "chameau" dans la bouche de Lucien traduit la déception du personnage de n'être pas définitivement débarrassé de sa belle-mère. Quant à Yvonne, elle compense la contrariété en exécutant une véritable danse de sauvage à l'idée du malheur des autres :

C'est les voisins qui ont perdu leur mère. C'est les voisins qui ont perdu leur mère.

Ce que dévoile la scène finalement, c'est l'inconscient désir de mort et la levée des interdits. Même Yvonne souhaite sans se l'avouer la mort de sa mère et punit son mari en

accordant ses charmes au domestique.

Voici maintenant le pendant romanesque de la scène de Feydeau : les vingt-cinq dernières pages de *Du côté de Guermantes* de Proust nous présentent toute une comédie de l'annonceur. Le duc et la duchesse s'apprêtent à une soirée de triple divertissement — un dîner chez la marquise de Sainte-Euverte, une soirée chez la princesse de Guermantes et une redoute pour laquelle ils se sont fait confectionner “un costume de Louis XI pour lui et d'Isabeau de Bavière pour la duchesse”. Et ils entendent bien ne se laisser détourner de leur projet par aucun obstacle.

Sur les plaisirs du duc plane la menace de la mort imminente de son cousin germain, Amanien d'Osmond. Deux cortèges de cousines, munies d'étranges cannes qui semblent l'indice de leur fonction de messagères, tentent d'empêcher le départ de Basin en alléguant l'état critique d'Amanien. Elles se font éconduire et doivent regagner “la route escarpée de leur faite” — expression ambiguë qui désigne en coulisse, à la fois le château de leur père, le comte de Bréquigny, qui domine l'hôtel des Guermantes et l'altitude spirituelle à laquelle elles se tiennent.

Par précaution, toutefois, le duc a fait prendre des nouvelles du malade avant la soirée, de façon à se mettre à couvert des reproches en cas de décès. Malheureusement ses valets font du zèle et se font durement rabrouer :

— Jules est-il revenu ?

— Il arrive à l'instant, M. le duc. On s'attend d'un moment à l'autre à ce que M. le marquis ne passe.

— Ah ! il est vivant. On s'attend, on s'attend. Satan vous-même ! Tant qu'il y a de la vie il y a de l'espoir.(...) On me le peignait déjà comme mort et enterré. Dans huit jours, il sera plus gaillard que moi.

— Ce sont les médecins qui ont dit qu'il ne passerait pas la soirée. L'un voulait revenir dans la nuit. Leur chef a dit que c'était inutile, M. le marquis devrait être mort ; il n'a survécu que grâce à des lavements d'huile camphrée.

— Taisez-vous, espèce d'idiot.(...) Qu'est-ce qui vous demande tout

ça ? Vous n'avez rien compris à ce qu'on vous a dit.

— Ce n'est pas à moi, c'est à Jules.

— Allez-vous vous taire ? (...) Quel bonheur qu'il soit vivant ! Il va reprendre des forces peu à peu. Il est vivant après une crise pareille. C'est déjà une excellente chose. On ne peut pas tout demander à la fois. Ça ne doit pas être désagréable, un petit lavement d'huile camphrée. Il est vivant, qu'est-ce qu'on veut de plus ? Après avoir passé par où il a passé, c'est déjà bien beau. Il est même à envier d'avoir un tempérament pareil. Ah ! les malades, on a pour eux des petits soins qu'on ne prend pas pour nous. Il y a ce matin un bougre de cuisinier qui m'a fait un gigot à la sauce béarnaise, réussie à merveille, je le reconnais, mais justement à cause de cela, j'en ai tant pris que je l'ai encore sur l'estomac. Cela n'empêche qu'on ne viendra pas prendre de mes nouvelles comme de mon cher Amanien. On en prend même trop. Cela le fatigue. Il faut le laisser souffler. On le tue, cet homme, en envoyant tout le temps chez lui.

Avec sa violence verbale, ses calembours ineptes (“Satan vous-même”), son cynisme candide (“il est même à envier d'avoir un tempérament pareil”), l'espèce de concupiscence saugrenue pour le traitement infligé au malade (“ça ne doit pas être désagréable un petit lavement d'huile camphrée”), Basin est un personnage de comédie qui ne déparerait pas l'univers de Feydeau. Par la répétition du mot “vivant”, il cherche à se persuader de la survie du mort, à le réanimer par une parole magique, à lui insuffler un reste de vie (à l'*envier*).

Pour se rendre à sa soirée, le duc doit encore écarter deux obstacles : l'arrivée inopportune du narrateur qui craint d'être victime d'une mystification et voudrait se faire confirmer par la duchesse qu'il est bien invité à la soirée de la princesse de Guermantes et surtout la visite de Swann qui vient présenter à Oriane une étude sur les chevaliers de Rhodes accompagnée d'une planche photographique dont l'immensité fait frémir le duc d'impatience. Il les congédie sans façon, non sans extorquer auparavant à Swann l'expertise d'un tableau — un prétendu Vélasquez que Swann attribue... à la médisance. Le langage de Basin n'est guère plus relevé que celui du Lucien de Feydeau :

LA COMÉDIE DE L'ANNONCEUR

Vous êtes bien gentils tous les deux, attendez Oriane un instant, je vais mettre ma queue de morue et je reviens. Je vais faire dire à ma bourgeoise que vous l'attendez tous les deux.

A son tour la duchesse va feindre un incoercible ennui pour les mondanités que démentent tout le souci de sa toilette, sa curiosité pour les convives et sa docilité à obéir à l'ordre de départ de son mari. Elle s'amuse néanmoins à provoquer le duc par la désinvolture qu'elle affiche pour les prétentions nobiliaires tout en se faisant complaisamment énumérer devant ses hôtes la liste de ses titres et possessions. Malgré sa hâte, la duchesse prend encore le temps de régler ses comptes avec un valet de pied dont elle jalouse le bonheur (le duc voulait lui donner congé jusqu'au lendemain pour éviter d'avoir des nouvelles fâcheuses d'Amanien par son domestique auquel le jeune homme est lié). Elle médite en outre une réplique à l'impertinence de la jeune comtesse Molé qui a déposé tôt le matin une enveloppe cornée à son nom en guise de carte de visite, en lui faisant porter en retour l'immense enveloppe des photographies de Swann adressée à son nom et dûment cornée.

Sa vieille mère souris lui montrera qu'elle en sait plus qu'elle sur ce chapitre-là.

Ce détournement de l'envoi de Swann qui ne franchira sans doute jamais sa porte, amorce le dernier épisode. En essayant de forcer Swann à les accompagner en Sicile et en Italie pour profiter de son érudition, Oriane oblige en quelque sorte celui-ci à dévoiler sa mort prochaine. Ce coup de théâtre redouble l'annonce de la mort d'Osmond. Le duc et la duchesse n'ont plus cette fois l'excuse de la distance : le moribond est sous leurs yeux. Mais toute leur amitié pour Swann ne les empêche pas de passer outre, la duchesse en niant l'évidence et en faisant semblant de croire à une mauvaise plaisanterie, le duc en osant mettre en parallèle l'hypothétique mort de Swann et leur propre "mort" métaphorique et immédiate :

JEAN-CLAUDE LIEBER

Elle est déjà très fatiguée. Elle arrivera au dîner morte. Et puis je vous avouerai franchement que moi je meurs de faim.

Je souligne au passage l'extraordinaire virtuosité de l'intrigue. Chaque personnage a dans son jeu une multitude de préoccupations que l'auteur prend soin de développer simultanément sans craindre la complexité. La visite de Swann se déroule dans un vestibule comme pour lui signifier son congé. Le génie de Proust consiste ici dans la répétition. La mort d'Amanien, personnage épisodique, ne nous émeut guère; celle de Swann nous foudroie. Le mort est exécuté sous nos yeux par l'égoïsme des gens du monde. La politesse mondaine prend le pas sur la simple humanité. En admirant la robe rouge et les rubis d'Oriane, gros comme des verres à bordeaux pleins de sang jusqu'aux bords, Swann salue ironiquement la figure du destin qui a pris le visage de la femme admirée entre toutes. La cruauté inconsciente de la duchesse rejoint la muflerie de son mari:

Ah mon petit Charles, ce que ça peut être ennuyeux de dîner en ville. Il y a des soirs où l'on aimerait mieux mourir.

La comédie de l'annonceur nous apprend à accepter l'inéluctable. Plutôt que la révolte ou la pitié, elle détourne notre regard vers la comédie humaine, le bon vieil égoïsme qui nous permet en supportant le malheur d'autrui, de nous habituer à ce qui nous attend et à exorciser le mal.

Jean-Claude Lieber
Littérature et Nation
Tours

**THÉÂTRE LITTÉRAIRE
ET THÉÂTRE À SUCCÈS :**

**LA FAUSSE RÉCONCILIATION
DE
CYRANO DE BERGERAC**

Le fameux succès de *Cyrano*, en 1897, fut une surprise que l'imagination littéraire avait méticuleusement préparée.

A contrario bien sûr. Cette image renversée de *Cyrano*, on la trouve par exemple dans le *Journal* de Jules Renard, à la date du 24 avril 1896. L'auteur des *Sourires pincés* connaît assez bien Rostand pour se disputer avec lui. Ce passage, pourtant, s'adresse à l'éternel annonceur d'épiphanies poétiques, à Catulle Mendès. Mais, on va le voir, il donne le négatif complet du projet de Rostand :

24 avril. A Catulle Mendès. « Il me semble que parfois vous me frappez sur l'épaule et me dites : "Jules Renard, vous devriez faire un petit voyage dans la lune. Ça vous changerait." Et je réponds, résigné : "C'est une idée ; mais comment ?" Non ! Nous ne pouvons pas tourner sur nous-mêmes, prendre conscience de notre petit être étroit, où par instants il fait si noir.

«Après les Corneille et les Racine, les grands hommes de rêve, sont venus les La Bruyère et les La Rochefoucauld, les grands hommes de réalité.

« Nous avons horreur des faiseurs, des truqueurs, des faux génies, des idéals de matamores et des bouches gonflées. Le grand homme de demain, celui qui gagnera tout notre cœur, c'est l'écrivain qui n'aura pas le

courage d'écrire deux cents pages, et qui posera à chaque instants sa plume en s'écriant :

« Qu'est-ce que je f...-là, mon Dieu ! Qu'est-ce que je f...-là !

« Il n'y aura plus de passionnés. Il y aura des traîtres qui s'amuse. Passionnés d'amour ? De quel amour ? Parce qu'on a couché avec une femme, avec toutes les femmes, il faudrait lever les bras au ciel ? Vous nous proposez la multiplication infinie du spasme. Mais, sacré mâtin ! lisez donc, avant, une pensée de Pascal, et vous tournerez le dos à la plus belle fille les chairs nues. Je ne crois pas que cette petite fatigue, la renouvelât-on jusqu'à en mourir, ait quelque chose de si enthousiasmant.

« Pour moi, si quelqu'un me propose d'écrire *Les Burgraves* et me donne la force de les écrire, je ferai signe, de la tête, que non. Le sublime deux fois répété, et quel chef-d'œuvre vous désignez ! c'est *le fade*.

« Vous croyez à notre impuissance, et vous ne voulez pas voir notre lassitude, notre effroyable ennui. Oh ! nous continuerons d'écrire. Il faut bien toujours écrire, mais notre plume se promène sur les fleurs comme une abeille écaillée.

« Vous dites : "Souveraines et vastes chimères", et nous ne comprenons pas. Nous remuons la tête avec un sourire, car nous la connaissons, celle-là, et dans les coins.

« Je vous le dis, mon cher maître : avec Hugo, Lamartine, Chateaubriand, le génie est monté trop haut. Il s'est cassé les reins. Maintenant, il se traîne sur la route comme une oie de village. ¹

Si ce texte datait de janvier 1898, on croirait à des allusions limpides et perfides à *Cyrano* (aller dans la lune, exalter le rêve, l'amour éternel, viser au sublime) et même, anticipant encore, à Chantecler dont l'oie de village ferait la parodie. On dirait que Renard applique à l'auteur le jugement de A. F. Hérold et de Jehan Rictus : trucage littéraire, faux génie ; qu'il prône contre lui La Rochefoucauld, démasque en lui un Matamore, l'écrase sous Hugo. Seulement en janvier 1898, Jules Renard, désarmé, salue le génie de Rostand.

Et pourtant ce personnage désabusé qui répond à Catulle Mendès ressemble aussi bien à Rostand qu'à Jules Renard. Quelle idée bizarre de suggérer au romancier de *L'Ecornifleur* de refaire *Les Burgraves* ! Qui, en échange, connaît mieux le

dégoût d'écrire que le neurasthénique Rostand ?

Ce dédain amer de l'héroïsme, faux dès qu'on le joue, ce scepticisme écœuré à l'endroit de la Poésie, c'était une réponse négative à une attente, qu'exprimait Catulle Mendès dans sa critique dramatique au *Journal* ², mais qui en 1897 se manifestait par une explosion de toutes les représentations de renaissance : le manifeste naturiste, les *Nourritures terrestres*, la hantise de Napoléon chez les sept jeunes gens des *Déracinés*.

Or, pendant que les écrivains composaient de nouveaux rapports avec leur génie spontané et abandonnaient l'image symboliste de l'artiste moqueur, moqué et maudit, le public "gobait" l'héroïsme au théâtre. Une scène du *Journal* complète les réflexions du 24 avril. Le 9 novembre 1896, Tristan Bernard présente J. Renard à Constant Coquelin tandis qu'il répète *Don César de Bazan*, de Dennery et Dumanoir, à la Porte-Saint-Martin qui reprenait ce drame de 1844. Coquelin, écrit Renard

(...) pique sur moi.

— Nous n'avons rien à dire. Nous jouons la pièce telle quelle. Nous en tirons ce que nous pouvons. Vous, vous n'êtes pas gobeur, mais le public gobe. D'ailleurs, nous avons échenillé le style de Dumanoir et de d'Ennery. Oh ! Je suis sûr de mon public du Dimanche.

Et le public peut être sûr de lui, car ils sont dignes l'un de l'autre : le rêve de Coquelin serait d'être un grand acteur populaire, mais il le réalisera difficilement. Son passage à la Comédie Française l'a déjà trop poli. Il s'est laissé couper ses branches, son panache. ³

Les ingrédients de *Cyrano*, réunis dans ces deux textes, l'ironie de Jules Renard les isole et les neutralise. Rostand les déplace, les relie et provoque la réaction en chaîne.

Le public de Coquelin, de Dennery et Dumanoir, du *Capitaine Fracasse* d'Emile Bergerat, poète parnassien et gendre de Gautier (on sait ce que le drame de Rostand doit au roman) donné à l'Odéon en octobre 1896, ce public dont la littérature artiste affectait le mépris depuis plus de trente ans, applaudit la poésie et le poète sur scène glorifiés en *Cyrano*.

Les critiques, Bauër, Faguet, Sarcey, et tous sauf Lemaitre, s'étonnèrent de la divine restauration de la littérature au théâtre. Aussi fut-il d'abord presque désert, le camp littéraire des anti-*Cyrano* : Rostand présentait l'antithèse d'un symbolisme moribond, tout en figurant comblé le désir des poètes, que le théâtre frustrait depuis les *Burgraves*.

Rostand avait côtoyé le symbolisme avec *La Princesse lointaine*, mais sur le versant de Sarah Bernhardt et de Lucien Guitry, non celui de Lugné-Poe. Déjà c'était l'apothéose du Poète et le triomphe de la poésie. Seulement les ingrédients étaient disposés autrement, et tous géminés : deux poètes (le pur, Joffroy Rudel, qui meurt, et le vigoureux Bertrand, le disciple infidèle et repentant), et deux amours de Melissinde.

Dans *Cyrano* Rostand clarifie et choisit une image, une tradition de la littérature beaucoup plus nette. La pièce représente le Grand siècle à l'état naissant, tel que l'aimaient les Romantiques, de Nodier à Nerval et Gautier. Ignorés du spectateur moyen, les noms de Voiture, Benserade contribuent à produire le sentiment d'opacité du jugement, cette impression d'être un contemporain hésitant entre Corneille et Baron. Seulement le goût et le génie de *Cyrano*, c'était de devancer le jugement de la postérité. Et non de l'infirmier — qu'on se rassure. Ainsi la pièce exalte-t-elle les commencements d'une grandiose histoire littéraire.

D'autre part *Cyrano* est une représentation, un miroir du théâtre sur le théâtre, peu de la scène, de la salle surtout. M. de Bergerac est d'abord un spectateur dans la foule, qui soudain se lève, attire tous les regards, hué, applaudi, subjuguant finalement l'assemblée. Au triomphe de la littérature s'ajoute celui du spectateur, renversant les positions du théâtre, déclarant son pouvoir sur les acteurs et les auteurs. Bref, c'est l'exaltation d'un public de rêve, au jugement intraitable et sûr, et la gloire du sublime chahut.

Enfin *Cyrano* poète, talent brillant dans l'ombre, inspireur des plus grands, génie malin et discret du classicisme et de l'illustration militaire à la française, mais enfin poète incompris, c'est encore un reflet du personnage régnant dans la littérature des années 1880, mais inversé en

LA FAUSSE RÉCONCILIATION DE *CYRANO DE BERGERAC*

héros, en martyr, en homme d'action que l'échec même béatifie en Poète inconnu. Homme de caractère et de cœur, c'est l'antithèse du Claude Larcher de Bourget, et des esthètes compliqués et vénéneux. Enfin lorsqu'à la dernière scène, il dégaine, mourant, contre les "lâchetés, les préjugés, les sottises", on voit bien que ce programme est de 1897, et moins celui d'un artiste que de l'intellectuel ordonnant à la Vérité : Lève-toi et marche !

Et tout cela développe une imagerie littéraire qui est d'emblée un hommage à la gloire et au pouvoir de la littérature.

*
* *

Le salut à la littérature conduit à une représentation du salut par la littérature. Dans ce conte qui frôle *Riquet à la houppe*, la fée, c'est la poésie. C'est elle qui transfigure l'accessoire ridicule, ce masque de chair, en principe magique d'invention, change ce navet ou cette pomme de terre en or. Présent d'Apollon au roi Midas et tirade des nez. C'est elle qui asservit à la perfection la brutalité la plus impondérable, et permet au virtuose de toucher l'adversaire à la deux cent vingt-quatrième syllabe de la ballade. C'est elle qui triomphera de la beauté elle-même, c'est elle qu'on aime sans le savoir dans les jolies figures, elle qui triomphe de la faim et de la peur, elle qui transfigure l'ennui. Déjà, en bref, voilà le thème de *Chantecler*.

Evidemment, de plus en plus de littérateurs, dépités ou lucides, accuseront l'ostentation d'un théâtre paré des plumes du paon. Et en un sens, c'est bien l'oie de Chitry qui se métamorphose. — Remarquez du reste le rôle des volatiles chez Rostand, de *L'Aiglon*, avec la comparaison filée dans le titre des six actes, *Chantecler*, le *Vol de la Marseillaise*. Mythologie de la plume, au vol d'épée, métaphore surtout de la renaissance de la beauté à travers la poésie, du Phénix :

Oiseau au vol inverse, oiseau...

Et ainsi, reposant sur l'hypothèse de la vertu de la poésie à transfigurer la vie, pour l'émotion et la jubilation du public, le drame de *Cyrano* fait mieux qu'illustrer une fiction de la littérature. Il invente la littérature-fiction.

*
* *

Littérature-fiction qu'atteste l'usage même du vers, cet alexandrin qui se désosse et rebondit l'instant d'après rythmé comme devant. La pièce n'est pas seulement en alexandrins, elle a lieu en Alexandrinie. Poésie de Cocagne, qui se mire dans les allusions à la carte du Tendre, dans la joyeuse utopie du palais de Dame Tartine, chez Ragueneau où l'on paie la pâtisserie en poèmes qu'on dit ou qu'on écoute, dans la surprise du carosse enchanté d'où, après Roxane, jaillissent pâtés, chapons, gâteaux et fouet transformé en saucisson.

Rostand proclame alors que cette fantaisie, qui épouse avec tant d'efficacité les premiers souvenirs de récits merveilleux, ce conte de fée, est plus vrai, sur la scène, que le réalisme et le symbolisme. Que Poésie est vérité, comme il se voit dans la dernière scène, où l'amour caché se révèle quand *Cyrano* lit *par cœur* les vers de Christian.

Tout de même, ce triomphe de la poésie est complexe. Car enfin *Cyrano* est aussi une victime. Tout son esprit n'empêche pas qu'il ne soit malheureux, poète de second rang qui plus est, serviteur de la lune et non père du soleil comme Joffroy ou Chantecler. Il n'a pas encore expiré qu'on lui a volé la galère, et il meurt plagié. Plagié mais content. Car... "Molière a du génie".

Ainsi le sacrifice du poète assure davantage encore le triomphe de la poésie. Et, par réversibilité, il n'y a pas de poète maudit.

*
* *

Et maintenant comprenons de quoi fut fait le succès de *Cyrano*. Que ce soit ou non un “bluff littéraire”, le fait est que ce succès fut le triomphe de la littérature. Rostand y parvient en introduisant le spectateur dans un *tempo*, un rythme poétique impérieux et une temporalité littéraire. On le voit bien à la réaction des critiques qui sonnent le renouveau du théâtre. Après 1637, 1667, après *Hernani*, voici en 1897 qu’il nous est donné de voir jaillir une jeune poésie, tel est le *nunc dimittis* de Faguet, et le cri presque général ! L’ironique Lemaitre rappelle les bravos de *Timocrate* et des *Vêpres siciliennes*, mais il applaudit quand même. L’un des éléments du succès au théâtre, à la fin du XIXe siècle, c’est donc bien, quoi qu’en ait pu penser le symbolisme, l’amour de la littérature, ou si l’on préfère, l’affirmation du lien entre le travail de l’écrivain, qui reste dans les histoires, et le spectacle d’une soirée. Le public est convié à un “événement”. Cauchemar des symbolistes, toute l’infirmité d’une représentation est d’être un moment qui est destiné à la répétition. Le succès de *Cyrano* parut rendre au moment théâtral la vertu d’inauguration qu’eurent *Le Cid*, *Andromaque* et *Hernani*. Toutes les pièces l’auraient voulu, mais aucune n’exprima ce désir avec tant de franchise. Celles de Brieux ou d’Hervieu cherchaient à s’insérer dans une autre temporalité, sociale. Celles de Rolland dans le temps mythique et presque sacré des Révolutions. Rostand, montrant ici la poésie surannée des Précieuses, là l’improvisation brillante et le genèse d’une scène de Molière, eut le génie de donner pour véritable décor à son drame le cercle des poètes disparus et des souvenirs scolaires. Cette pièce se passe dans le Lagarde et Michard.

On entrevoit encore comment l’événement théâtral se constitue à partir d’une masse critique de réticences contemporaines (nous avons donné celles de Jules Renard), de plus en plus clairement formulées, jusqu’au moment où jaillit l’expression d’un désir. Il est annoncé, moulé par l’imagination, que Rostand prend, dans ce cas, à contre-pied, proposant des désirs à l’homme de réalité, opposant encore du rêve à Pascal, avec le libertin *Cyrano*, au demeurant le plus religieux des hommes. *Cyrano* est si roboratif, si énergique, si héroïque

parce qu'il est l'anti-Renard, je veux dire le moment d'illusion d'un — ou peut-être deux neurasthéniques. L'éblouissement est venu de la parfaite propriété avec laquelle *Cyrano* recomposait le corps d'Orphée morcelé par le symbolisme, le ressuscitait comme dans la marmite fabuleuse. Et voilà que sans en croire leurs yeux, les écrivains furent témoins de leur résurrection. C'était justement au temps de l'Affaire, où ils étaient devenus des hommes d'action.

Juste retour de l'ironie de Jules Renard, ce sont les écrivains, cette fois, qui *gobent*. Le public en triompha avec raison. Car c'était bien lui, tel le mythique bourgeois des *Précieuses*, qui montrait du doigt, le 27 décembre et les jours suivants, à la Porte-Saint-Martin, le triomphe de la poésie "éternelle" à ceux qui n'y croyaient plus.

C'est évidemment pourquoi, en fait, *Cyrano* n'est pas un événement littéraire. C'en était la représentation. Son succès nous donne un grand enseignement : le public veut des chefs-d'œuvre. C'est le public qui croit en la littérature, y croyait en tout cas, l'appelait, l'inventait. Le faible et nerveux Rostand lui a cédé, et il a habillé *Cyrano* en retournant les dénégations que les artistes lui tendaient.

Pierre Citti
Littérature et Nation
Tours

1. Jules Renard, *Journal*, Gallimard, 1935, p. 225-226.

2. On se reportera aux deux volumes de 1897, chez Charpentier-Fasquelle, de *L'Art au théâtre* où Mendès a recueilli ces chroniques théâtrales. Ils s'ouvrent sur l'éloge du "Grand Public", de la "foule", "incroyablement sensible à la beauté". "Composée de médiocres esprits", elle est, "dans sa généralité, incroyablement docile à l'art". Lassée des médiocrités de Scribe, elle revient à Hugo et à Musset. "Elle est simple, donc instinctivement juste, et prête à toutes les nobles émotions". Sévère

LA FAUSSE RÉCONCILIATION DE *CYRANO DE BERGERAC*

à l'endroit de *La Demande*, un acte de Jules Renard et Georges Docquois donné le 9 novembre 1895 à l'Odéon, Mendès évoque *Les Burgraves* et appelle à travailler dans la grandeur.

3. Jules Renard, *Journal*, *op. cit.*, p. 238.



Catulle Mendès
Bibliothèque municipale de Tours

LITTÉRATURE ET NATION



MADAME SANS-GÊNE

COMÉDIE EN TROIS ACTES

précédée d'un prologue

PAR

Victorien Sardou et Emile Moreau

Représentée pour la première fois sur le théâtre de la Comédie-Française le 12 mai 1882.



Illustration Théâtrale du 21.12.1907. Bibliothèque municipale de Tours

UN GRAND SUCCÈS
DE LA FIN DU XIX^e SIÈCLE :
MADAME SANS-GÊNE
DE VICTORIEN SARDOU ET ÉMILE MOREAU

On ne peut parler de “théâtre à succès” sans s’interroger dès l’abord sur l’ambiguïté de l’expression. Il est légitime qu’un auteur dramatique cherche les applaudissements des spectateurs, et l’échec d’une pièce, fût-il dû à l’incompréhension d’un public supposé paresseux, ne peut suffire à garantir sa valeur artistique. Mais le succès, lorsqu’il est trop grand, trop populaire, devient immédiatement suspect, comme si le public, décidément, dans sa majorité, ne pouvait qu’être éternel mauvais juge et n’apprécier que ce qui flatte sa vulgarité. C’est pourquoi l’auteur d’une pièce à succès gêne le critique : plus il plaît, moins il semble littérairement crédible. Et de s’interroger sans fin sur les moyens douteux, les ficelles grossières, le savoir-faire mystérieux mais nécessairement peu avouable utilisés par l’heureux dramaturge pour enthousiasmer son public de marionnettes.

Les lettrés classent volontiers dans ce genre mineur *Madame Sans-Gêne* de Sardou — le principal auteur — et Moreau. Nous allons essayer d’analyser les raisons de leur dédain tout en nous demandant pourquoi la pièce a plu si longtemps. Nous rappellerons ensuite les principales interprétations du personnage.

*
* *

La pièce de Sardou fut jouée par la grande actrice Réjane au Vaudeville le 27 octobre 1893 et tint l'affiche durant cinquante représentations. Elle recueillit des éloges, mais essuya aussi un feu roulant de critiques qui a persisté jusqu'à nos jours. Albert Carré, le directeur du Vaudeville, n'avait même pas pu reproduire sur ses programmes des extraits d'articles favorables, tant la presse s'était montrée réservée. Henry Fouquier reproche à Sardou dans *Le Figaro* (28.10.93) de ne pas être allé "au-delà de l'extériorité des choses". Henry Bauer estime dans *L'Echo de Paris* (29.10.93) que l'auteur avait depuis longtemps renoncé à "toute ambition de littérature et d'art". Plus près de nous, Renée Saurel écrit en 1957 que le texte est "affreux"¹. Un critique de *Valeurs actuelles* pense que "Madame Sans-Gêne est le chef-d'œuvre de la démagogie historique et pseudo-historique avec larme à l'œil et fleur au fusil"². Cette sévérité s'explique aisément.

La pièce se déroule en 1811. Le personnage principal est, rappelons-le, une ancienne blanchisseuse, Catherine Hubscher, surnommée Madame Sans-Gêne. Elle épouse le sergent-chef Lefebvre qui obtient, par sa brillante conduite à la guerre, la dignité de maréchal de France. Amenée par son rang à fréquenter la cour de Napoléon, elle la choque par la rudesse de ses manières. Elle est ensuite la bonne fée de tous. Elle empêche en effet Napoléon de faire fusiller Neipperg qu'il soupçonne, à tort, d'être l'amant de l'impératrice Marie-Louise.

I. Les "défauts" de la pièce

Nous ne nous y attarderons pas, car ils n'ont au fond que peu d'importance. Sardou, sans doute, a le tort d'avoir bâti sa pièce sur une coïncidence forcée. Même si le critère de vraisemblance, cher aux classiques, ne peut pas toujours être appliqué avec une rigueur absolue, il est ici par trop malmené. Lorsqu'il a bien montré les démêlés de Sans-Gêne avec la Cour, Sardou est obligé, sous peine de se répéter, de relancer la pièce. Il imagine que l'empereur, qui a voulu en vain la

MADAME SANS-GÈNE

convaincre de divorcer, a retenu fort tard la maréchale dans son cabinet. Là-dessus on arrête Neipperg et elle met tout en œuvre pour le sauver. Coïncidence évidemment grossière : Robert Kemp écrit à bon droit dans *Le Monde* (16.3.51) :

La pièce est, dit-on, bien faite. Ficelée en effet de câbles solides et qui crèvent les yeux.

Plus graves sont les libertés que Sardou prend avec la plus élémentaire psychologie. Neipperg épousa Marie-Louise après la chute de Napoléon. Ici, par suite d'une licence que l'on peut pardonner à Sardou, il soupire après elle, "le triste roman de sa vie" (I, 8). Mais enfin, officier et diplomate de quarante ans, il est censé être un homme d'expérience. Et voilà qu'après que Napoléon, soupçonneux, l'a expulsé, il feint de quitter la France, pour revenir dans le palais impérial, la nuit, et se laisser mettre la main au collet par l'empereur en personne. Neipperg, tout de même, joue un peu trop les Roméo !

A propos de Fouché et Savary, qui ont des rôles importants dans la pièce, Sardou travestit l'histoire au-delà des limites permises. Fouché remplace au dernier acte, par ordre de l'empereur, Savary à la tête du ministère de la police et reprend donc son ancien poste. Rien de tel n'est jamais survenu. Cet homme redoutable qui, en maître du renseignement, en savait sans doute plus sur Napoléon que Napoléon sur lui devient ridicule dans la pièce : il passe son temps à aider des gens de la Cour engagés dans des intrigues galantes et, comme le note avec justesse Hector Pessard dans *Le Gaulois* (28.10.93), il

ourdit avec bonhomie chez les portières et avec les blanchisseuses d'enfantines conspirations destinées à lui rendre la faveur de l'empereur.

Les espions qu'il place partout ne peuvent guère être pris au sérieux. Son machiavélisme reste anodin, réduit au fameux mot, d'ailleurs modifié, "C'est plus qu'un crime, c'est une faute" ³. Il se laisse "retourner" par Sans-Gêne en gamin. Quant à Savary, duc de Rovigo, s'il n'était pas un aigle, il se

retrouve excessivement caricaturé en “bailli d’opérette ahuri et bedonnant”⁴. Nous sommes bien loin de l’art de Balzac recréant les ténébreuses intrigues de la police impériale.

La pièce reste donc dans son ensemble très superficielle. Sardou ne s’est pas soucié de montrer les préoccupations de Napoléon Ier, chef d’Etat, ni le fonctionnement de l’Empire. Il est dommage aussi qu’il n’ait pas donné une idée des grandes transformations qui s’étaient produites en France. Les personnages ne sont pas à la hauteur d’une période traversée de tempêtes et, sans être absents de l’histoire, ne la représentent pas assez.

II. Les raisons du succès

La “ficelle” napoléonienne

Cependant, Sardou, vieux routier du théâtre, avait eu la grande habileté d’écrire *Madame Sans-Gêne* à un moment où le culte de Napoléon, qui avait subi une éclipse après Sedan, était à nouveau florissant. Il s’expliquait par le nationalisme, alors très vigoureux, et n’impliquait, en général, aucune hostilité contre la République. Celle-ci, bonne fille, s’en accommodait bien. Les Français, douloureusement amputés de l’Alsace et de la Lorraine, découvraient dans les souvenirs de l’épopée impériale les prémices d’une victoire future sur l’Allemagne. Les *Mémoires* de Marbot⁵, qui furent très populaires, venaient de paraître, et Frédéric Masson commençait sa série d’ouvrages sur Napoléon⁶. Le poète et romancier d’Esparbès⁷ chantait ses louanges. Jules de Marthold publiait en 1893 son *Grand Napoléon des petits enfants*⁸. Meissonnier et Detaille peignaient des tableaux qui, comme ceux de Raffet sous Napoléon III, glorifiaient l’empereur et dont Job et Jaquet tiraient des gravures. Tout cela fait écrire à Henry Fouquier dans *Le Figaro* (28.10.93) :

M. Sardou a montré le flair admirable qu’il a du public et, au mérite de son œuvre, a ajouté cette chance d’heureuse fortune de l’apporter

au bon moment.

La pièce, en effet, sans heurter le régime, flatte à merveille les désirs inconscients du public. Le prologue montre la journée du 10 août, date de la prise des Tuileries ; il fleure suffisamment le républicanisme. Napoléon traite d'égal à égal avec les souverains et les allusions à ses campagnes sont fréquentes. L'Empire paraît même beaucoup plus puissant qu'il ne l'était en 1811. Les ombres du règne, et notamment la désastreuse guerre d'Espagne, sont soigneusement effacées. Les trouble-fêtes sont les Autrichiens : Neipperg et Marie-Louise elle-même qui, bien qu'elle soit fidèle, a le tort de succéder à la délicieuse Joséphine. Ils évoquent les Allemands, mais indirectement. Les Français pouvaient donc triompher sur des Germains qui ne leur rappelaient pas Sedan.

L'Histoire vue "par le trou de la serrure"

Sardou est expert dans l'art de montrer par le trou de la serrure ce que Françoise Ducout dans *Elle* (19.11.73) appelait "les histoires de l'histoire". "Tous les publics de tous les temps" ont toujours apprécié, comme le dit un journaliste de *Réforme* (28.12.57), "l'évocation des faiblesses, des travers, des défauts des puissants". Napoléon est ici saisi dans sa vie privée :

Au Napoléon de la colonne Vendôme, du sacre de David, les auteurs ont opposé, (remarque Ange Galdemar dans *Le Gaulois* du 27.10.93) le Napoléon intime de Constant, de Bourrienne, de Madame d'Abrantès, de Madame de Rémusat, de Marbot, de Chaptal *.

Napoléon querelle ses sœurs, qui sont des pécores, et surtout se conduit en mari jaloux : J'ai le droit de tout savoir et je ne suis sûr de rien", s'exclame-t-il (III, 11).

Le public s'amuse lorsqu'il voit Napoléon empêtré dans les mêmes difficultés domestiques que les siennes et se sent flatté. En tout cas il n'a pas partagé l'indignation de la princesse Mathilde, nièce de Napoléon, qui était partie au milieu de la première représentation, furieuse de voir étalées au

grand jour ses affaires de famille.

Ce spectacle “par le trou de la serrure” est par ailleurs fort agréable à regarder. Le décor représente un somptueux salon au-delà duquel on aperçoit un parc, puis le cabinet de travail de Napoléon. Les meubles luxueux, les riches toilettes, les beaux uniformes paraissent descendus des tableaux des peintres d’histoire. Le spectateur a le plaisir de découvrir ainsi les fastes du grand monde :

A une époque où le cinéma ne fonctionnait pas encore, les évocations costumées de ce genre remplissaient le rôle d’imagier qui est le sien, mais dont la nécessité s’est fait toujours sentir.¹⁰

En somme, Sardou précurseur de Sacha Guitry !

III. La raison principale du succès : Madame Sans-Gêne ou le langage du peuple

Les modèles

Moreau avait d’abord voulu prendre comme personnage principal une femme-soldat assez peu connue, Thérèse Figueur, qui avait combattu bravement pendant les guerres de la Révolution. Nommée dame de compagnie auprès de Joséphine, elle avait scandalisé la Cour par son franc-parler et reçu pour cette raison le surnom de Madame Sans-Gêne. Sardou à qui Moreau s’était adressé sur le conseil de Porel, le co-directeur du Vaudeville, approuva l’idée, mais voulut donner un lustre supplémentaire à l’héroïne. Il s’inspira, quand il refit la pièce, d’une autre figure pittoresque du Premier Empire, la maréchale Lefebvre. Alsacienne et blanchisseuse, elle avait suivi son mari dans son ascension et maltraitait tant qu’elle pouvait la langue française. Son souvenir était resté très vivant. La duchesse d’Abrantès, et d’autres mémorialistes avaient conté sur elle maintes anecdotes savoureuses. Sardou lui donna le surnom et quelques traits de Thérèse Figueur et créa ainsi Madame Sans-Gêne.

MADAME SANS-GÊNE

Une femme du peuple à la Cour

Madame Sans Gêne, pour être maréchale de France, n'a pas renié ses origines. Elle représente la revanche de l'énergie populaire :

Cette Madame Sans-Gêne que je vais incarner, déclara avec enthousiasme Réjane dans *Lecture pour tous* (15.10.93) (...) c'est la France des petites gens, des humbles, des paysans, des grenadiers, et des vivandières, des braves, des désintéressés et des dévoués.

L'Alsacienne la défend avec force devant Napoléon :

C'est pas c'monde qui vous aime, lui dit-elle à propos des courtisans, c'est l'peuple de la campagne et d'la rue, qui vous est dévoué comme je suis à mon Lefebvre, et ce dévouement, Sire, qu'y soie celui d'un peuple ou celui d'une femme, quand on l'tient, on l'garde ! Car ça n's retrouve pas. (II, 6).

Elle rappelle que le peuple a fait la Révolution et que l'accession de certains de ses enfants aux plus hautes charges est une juste revanche sur le mauvais sort :

C'est ben leu' mérite qu'y soient partis d'si bas pour monter si haut par la seule force d' leu' vaillantise et des services rendus à la patrie !... Y z'ont ben d'quoi s'glorifier d'êt' les fils d'la Révolution qui, de rien qu'y z'étaient, les a faits c'qu'y sont. (I, 14)

Les maréchaux de Napoléon, d'origine modeste, l'approuvent. Madame Sans-Gêne est vraiment la voix du Tiers-Etat.

Loin de se laisser éblouir par son ascension, elle garde ses manières ordinaires et son bon sens au milieu de la Cour :

C'est d'un gourmé, s'exclame-t-elle, tout ça, et d'un raide ! Oh là là ! Trop d'empois ! (II, 6).

Sardou tire tous les effets possibles de cette situation : l'essayage des robes à la mode, qui passionne les dames, est pour elle corvée. Lorsqu'on lui apporte une belle casquette de chasse, elle s'écrie : "C'est pour s'coiffer, c'te tourte-là ?" (I,

5). Elle peste ensuite contre “c’tte gredine de queue” (I, 5), dans laquelle, pour se dégager, elle lance de grands coups de pied. “Alors vrai ? j’ai pas l’air trop dinde ?” demande-t-elle, après avoir fait la révérence (I, 5). Elle déclare en pleine Cour que, pour se mettre sur son “trente-et-un” (I, 14) elle s’est fait “un sang de canard” (I, 14), et propose aux sœurs de l’empereur, horrifiées, un très plébéien “vin chaud à la cannelle” (I, 14). Elle a vraiment refusé, comme l’a écrit avec quelque pompe Robert Kanter dans *L’Express* (26.12.57) “toute aliénation du langage”. Elle en a surtout tiré à bon compte une pittoresque originalité.

La franchise héroïque du verbe

Je suis, disait Réjane, qui s’identifie toujours à Sans-Gêne, la vérité qui tout à coup réapparaît au milieu de la fête et soulève les masques.

Elle a la franchise des servantes de Molière et de Cyrano de Bergerac. Jamais intimidée, elle donne de rudes leçons aux puissants, rabat vertement le caquet des sœurs de l’Empereur, Caroline et Elise qui se moquent de ses manières.

Et, leur rétorque-t-elle, rien qu’en versant la goutte à nos soldats qui vous gagnaient un royaume, moi, simple vivandière, j’ai pus fait pour vot’ couronne qu’ vous-mêmes qui n’avez eu qu’ la peine d’ la ramasser dans leur sang. (I, 14)

Lorsque Napoléon, fou de rage, veut faire fusiller Neipperg, elle ne lui mâche pas ses mots. “C’est pas digne de vous, s’écrie-t-elle, ces traîtrises-là” (III, 11). Elle le combat de front et le menace carrément d’un scandale :

Je crie !.. J’appelle !.. J’éveille l’impératrice et tous les gens du Palais et j’ leur dis : « N’souffrez pas qu’ vot’ empereur, vot’ Dieu ! fasse égorger un homme sans défense ! Et qu’ les ennemis d’ sa gloire puissent crier au monde entier que le vainqueur de Wagram, d’Austerlitz est un assassin ! » (II, 9)

MADAME SANS-GÊNE

Le mot d'un journaliste de *La Libre Belgique* (7.2.75) est exact :

Pisse-froid et pédants diront ce qu'ils voudront : Madame Sans-Gêne, c'est quelqu'un.

Une image à la fois simple et inconsciemment héroïque d'un peuple osant dire aux puissants leur quatre vérités dans une langue originale. Cette langue, il est vrai, est peu conforme à celle que les spectateurs utilisent chaque jour et ils ne l'entendront guère, même dans les quartiers populaires. Mais c'est peut-être par ce subtil et irréal décalage entre différents niveaux de langage que Sardou s'est donné la voix du succès. Succès de mauvais aloi, il se peut, où l'oreille s'encaille, mais qui donne au public la jouissance libératrice d'une intense transgression intérieure, celle de son verbe.

IV. Les Interprétations de Madame Sans-Gêne

Le rôle est d'après un critique de *Paris-Presse* (18.12.59) la "Légion d'honneur"¹¹ des comédiennes, et Paul Giannoli peut écrire avec humour :

Toute comédienne a été une fois dans sa vie Phèdre ou Bérénice. On compte sur les doigts celles qui ont été Madame Sans-Gêne (...). Madame Sans-Gêne est un piédestal : dès qu'on l'a jouée, c'est comme si on avait sa statue.¹²

Les directeurs de théâtre avisés ne dédaignent nullement de monter la pièce, surtout s'ils ont quelques soucis financiers. Ils savent que la joyeuse maréchale Lefebvre leur apportera un succès garanti.

Sardou avait écrit *Madame Sans-Gêne* pour Réjane qui, surtout à cette époque, était très gamin de Paris. Henry Bauer la félicite vivement de son interprétation dans *L'Echo de Paris* (29.10.93) :

La pièce, l'artiste, écrit-il, c'est Mademoiselle Réjane, — et cette

PHILIPPE BARON

vérité supérieure, nommée fantaisie, l'esprit, la finesse, l'humeur charmante, la mimique expressive et significative, la puissance nerveuse et cérébrale qui font l'art de cette incomparable comédienne, s'épanouissent dans cette création de Madame Sans-Gêne. Il n'est qu'à le dire et qu'à applaudir.

Réjane, très brillante, affina sans doute son personnage. Et les réserves de Sarcey qui, tout en reconnaissant ses mérites, estima dans *Le Temps* (30.10.93) qu'elle n'était pas "la femme du rôle", ne l'empêchèrent pas d'y triompher souvent.

Après la mort de Réjane, survenue en 1920, la première reprise importante fut celle de Béatrix Dussane en 1935, à la Comédie-Française, où plutôt, la salle de la rue de Richelieu étant fermée à cause d'importants travaux de réfection, au Marigny, théâtre bon enfant, où l'on jouait souvent des opérettes. Son atmosphère convenait très bien à *Madame Sans-Gêne* qui aurait pu paraître, si elle y avait été accueillie d'emblée, trop légère pour la salle du Français. Emile Fabre l'administrateur de la Comédie Française était ravi que la pièce renflouât une caisse défaillante. Béatrix Dussane, actrice chevronnée, habituée des rôles de servantes, avait déjà joué Sans-Gêne en tournée et attrapa très bien son personnage. Gérard d'Houville écrit à son sujet dans *Le Petit Parisien* (22.9.55) :

Madame Dussane est une Sans-Gêne incomparable, d'une personnalité, d'une drôlerie irrésistible à certains moments, et d'un feu, d'une émotion profondément humaine, populaire et française.

Béatrice Bretty, rivale de Dussane, joua elle aussi Sans-Gêne en 1936, après que la Comédie-Française eut regagné ses pénates. Elle fut une Sans-Gêne de choc, encore plus dynamique que Béatrix Dussane. Son physique un peu carré convenait tout à fait à celui de la maréchale Lefebvre. Robert Kemp la loue ainsi dans *Le Monde* (16.3.51) à l'occasion d'une reprise :

Le visage clair, les yeux bleus rieurs, l'abondance et l'esprit de

MADAME SANS-GÊNE

Madame Bretty enchanteront les spectateurs. Elle est éclatante de bonne humeur et de franchise. Et quelle technique ! De voix mieux posée, d'articulation plus vigoureuse, de mimique plus directe, on n'en connaît guère.

Edmond Sée félicite lui aussi vivement dans *Opéra* (21.3.51) cette interprète dont, dit-il, "la magnifique verveur et aussi la vibrante sensibilité ont soulevé l'enthousiasme".

Lise Delamare joua elle aussi Madame Sans-Gêne et alterna avec Béatrice Bretty lors de la reprise à l'Odéon de 1951. Elle accentua, semble-t-il, ses effets.

La gaillarde blanchisseuse, élue pour la gloire, écrit en 1960 un journaliste à propos d'une autre reprise, c'est Madame Lise Delamare, de la Comédie Française qui s'épanouit dans son personnage en or jusqu'à l'encanaïlement presque. L'inflexion volontiers gouailleuse, le geste désinvolte, le pataquès bien envoyé au public, tout cela compose une Sans-Gêne presque aussi forte en gueule que la mère Angot, et je me risquerais à dire que l'artiste en met un peu trop, n'était que c'est ce roué de Sardou qui en a mis et remis dans sa duchesse de blanchisseuse.¹³

Jean-Louis Barrault monta *Madame Sans-Gêne* au théâtre-Marigny en décembre 1957. Il jouait sa cinquantième pièce depuis qu'il avait créé la compagnie Renaud-Barrault en 1946 et avait voulu, déclara-t-il, fêter ainsi cette étape de son activité théâtrale. Il voyait dans *Madame Sans-Gêne* "la pièce historique populaire, la dimension épique traitée par l'image d'Epinal" et ajoutait avec un sourire : "Rien n'est plus charmant aux yeux, rien ne parle plus au cœur, rien ne taquine plus l'imagination qu'une image d'Epinal"¹⁴. Des considérations financières auraient pu aussi, murmura-t-on, l'inciter à ce choix, à l'approche de Noël. Madeleine Renaud, malgré sa sympathie pour la maréchale, avait hésité à accepter le rôle auquel son emploi de grande coquette ne la prédisposait pas. Elle joua fort bien, sans avoir tout à fait la rondeur nécessaire. Robert Kemp, dans *Le Monde* (20.12.57), la couvrit de fleurs parmi lesquelles il glissa quelques épines :

Elle y a mis, écrivit-il, toute sa grâce, sa vivacité, son diable

d'esprit et son étincelante virtuosité. On l'a applaudie, acclamée. J'en étais ravi. Mais ce n'était pas ça... Non, elle n'a pas été Catherine, mais une grande dame, incomparablement douée pour le théâtre, et qui, pour une fête à la Cour, s'amuse à jouer le rôle.

La dernière grande interprète de *Madame Sans-Gêne* fut Jacqueline Maillan qui tint le rôle au Théâtre de Paris en 1973. Le personnage lui plaisait beaucoup. Elle déclara à Alain Riou qu'il était "solide, très franc du collier et que Madame Sans-Gêne devait montrer en plus de son dynamisme de la tendresse, de la passion"¹⁵

De fait, écrivit Dominique Jamet dans *L'Aurore* (24.10.73), elle a la jovialité, la rondeur et le poids que Sardou prête à son héroïne. Elle en a aussi la vulgarité bon enfant, et c'est très bien ainsi.

D'autres comédiennes s'attaquèrent au rôle de Sans-Gêne. Nous citerons parmi elles Mistinguett, Polaire, Cassive, Paule Andral, Marie Leconte, Jacqueline Dufranne, Jane Sourza, Dora Doll, Sophie Desmarets. Elles jouèrent d'habitude dans un style très vif ; Dora Doll amusa beaucoup, en 1964, d'après un journaliste du *Figaro* (4.11.64) par ses "rugissements de vivandière outragée".

Madame Sans-Gêne intéressa aussi les cinéastes et les réalisateurs de télévision. Roger Richebé en tira un film *Sans-Gêne pour la vie*, en 1941 ; il avait peut-être eu, à cette date, envie de narguer l'occupant. Arletty y joua Sans-Gêne. Sa mince silhouette surprit un peu, mais elle amusa par sa gouaille de parigote et pimenta le personnage d'une touche de charme canaille. Sophia Loren fut plus pulpeuse dans un film de Christian-Jaque sorti en 1963¹⁶. Sophie Desmarets joua Sans-Gêne dans une adaptation télévisée, à Noël de la même année. Elle fut, elle aussi, très drôle.

*
* *

Le succès de *Madame Sans-Gêne*, c'est donc le succès d'un personnage : Napoléon, l'Empire et les ténébreuses affaires sont justement sacrifiés à son triomphe. Le public acclame, en cette mère Courage à la française, l'apothéose du Bon Sens populaire qui prévient les erreurs des Grands, et les bêtises des hommes. Archétype maternel et grondeur, comique et intraitable, un personnage aussi vigoureusement fixé devient une sorte d'épreuve pour les actrices, qu'on attend à Sans-Gêne, comme on attend les acteurs à Cyrano. Et c'est ainsi que se forme une tradition au théâtre.

Philippe Baron
Université de Dijon

1. Cf. dossier Arsenal R Supp. 5954.

2. Cf. dossier Arsenal 4 SW 9602.

3. Cf. Acte III, scène 5. Fouché aurait prononcé ce mot après l'exécution du duc d'Enghien.

4. Cf. article précédemment cité.

5. Cf. note 9.

6. Masson avait publié en 1889 un petit opuscule *Napoléon Bonaparte, lieutenant d'artillerie 1786-1791, ses lectures et ses écrits*. (Paris, Boussod, Valadon et Cie 1889. Vinrent ensuite *Napoléon et les femmes* (Paris, Ollendorff, 1894), *Napoléon chez lui : la journée de l'empereur aux Tuileries* (Paris, Dentu, 1894) et de nombreux autres livres.

7. Cf. par d'Esparbès *La Légende de l'aigle*, poème épique (Paris, Dentu, 1893) et *Les Demi-soldes* (Paris, Flammarion, 1899).

8. Paris, E. Plon, Nourrit et Cie, 1893.

9. Cf. Louis Wairy, dit Constant, *Mémoires* (Paris, Ladvoat, 1830), Bourienne, *Mémoires* (Paris, Ladvoat, 1829), duchesse d'Abrantès, *Mémoires* (Paris, Ladvoat, 1831-1835), Madame de Rémusat, *Mémoires* (Paris, Lévy, 1880), Marbot, *Mémoires* (Paris, Plon, 1891), Chaptal, *Mes souvenirs sur Napoléon*, Paris, Plon et Nourrit 1893.

PHILIPPE BARON

10. Cf. dossier Arsenal 8 SW 1158.
11. Cf. dossier Arsenal 8 SW 1158.
12. Cf. dossier Arsenal R Supp. 5954.
13. Cf. dossier Arsenal 4 SW 2824.
14. Cf. dossier Arsenal R Supp. 5954.
15. Cf. dossier Arsenal 4 SW 9602.
16. Ce film est passé à la télévision, sur Antenne 2 le 1er octobre 1990.

BIBLIOGRAPHIE

- Victorien Sardou, *Madame Sans-Gêne, Théâtre complet* (IV), Paris, Albin Michel, 1935 et *Illustration théâtrale* du 21 décembre 1907, n° 75.
- Jean Tulard, *Le Mythe de Napoléon*, Paris, Armand Colin, 1981.
- Georges Mouly, *La vie prodigieuse de Victorien Sardou*, Paris, Albin Michel, 1931.
- Le Figaro, Le Gaulois, L'Echo de Paris*, octobre 1893.
- Dossiers Arsenal Rf 47 791, R Supp. 1425, R Supp. 5954, 4 SW 2824, 4 SW 2825, 4 SW 9602, 8 SW 1158.
- Cahiers Renaud-Barrault*, n° 21, décembre 1957.
- Béatrix Dussane, *Par les fenêtres*, Paris, Calmann-Lévy, 1958.
- Nadine Audoubert, *Dussane ou la servante de Molière*, Paris, Edition France-Empire, 1977.
- Edouard Champion, *La Comédie-Française*, Paris, Stock, 1935.
- Le dossier Arsenal Rf 47793, qui contenait de nombreux documents sur *Madame Sans-Gêne* a malheureusement disparu.

LES TRÈS RICHES HEURES DU THÉÂTRE DÉJAZET

Parler du théâtre à succès vers 1900, c'est, à un moment ou à un autre, parler des théâtres à succès. En ce qui concerne Paris, les théâtres du Boulevard sont les lieux où se font et se défont au début du siècle la réputation et le triomphe des œuvres dramatiques, de leurs auteurs ou de leurs interprètes : les lieux de tous les succès. Le petit monde parisien du théâtre de la Belle Epoque se confond souvent avec le périmètre restreint des théâtres jalonnant le parcours des Grands Boulevards de la rive droite, qu'il s'agisse des salles les plus célèbres, — Vaudeville, Variétés, Gymnase, Renaissance, Porte Saint-Martin ou Ambigu —, ou, comme dans le cas du théâtre Déjazet, de théâtres plus obscurs, mais non moins heureux sur le plan des succès.

Le Théâtre Déjazet est ainsi le plus petit et le dernier des théâtres des Grands Boulevards. Situé dans l'est parisien, tout à côté de la Place de la Bastille, il n'appartient pas au côté élégant, à la mode, des boulevards. Il a même longtemps été particulièrement médiocre, voué à l'insuccès, en queue de liste des salles de la capitale. Pourtant, c'est peut-être, au tournant du siècle, l'un des théâtres parisiens les plus connus du public pour la vogue de ses pièces, le type même du petit théâtre populaire et prospère, réputé à tous égards, pour lequel les années 1900 représentent bien un apogée.

Un demi siècle d'incertitudes : succès et faillites du Déjazet (1859-1905)

Avant de devenir au début du XXe siècle l'un des théâtres à succès de la capitale, le Théâtre Déjazet commence par traverser durant près d'un demi-siècle, de sa date de création à 1905 environ, une série de périodes plus ou moins fastes, alternant demi-succès et faillites. Sa fondatrice pourtant est célèbre : le Théâtre Déjazet fut ouvert par la comédienne qui lui donna son nom, Virginie Déjazet, grande actrice de vaudeville des années 1830-1840. La Déjazet, comme on l'appelait alors, désirait en effet acheter un théâtre que dirigerait son fils, Eugène, et dans lequel elle pourrait encore, malgré l'âge, jouer la comédie et le vaudeville. Ce fut chose faite en 1859, lorsqu'elle fit l'acquisition d'une petite salle du Boulevard du Temple, d'abord ouverte en 1852 sous le nom de Folies-Meyer avec le titre de Concert-Bal, puis sous le nom de Folies-Concertantes et de Folies-Nouvelles : c'est là que le compositeur Hervé avait créé ses premières œuvres lyriques entre 1853 et 1855, et que le genre de l'opérette, qui devait ensuite si bien prospérer, était né.

En 1859 donc, après les concerts, bals, opérettes et autres "folies" qui ont précédé, Virginie Déjazet consacre la salle des Folies-Nouvelles, rebaptisée Déjazet, au vaudeville, genre qui a peu à peu gagné la quasi-totalité des scènes secondaires de la capitale durant la première moitié du XIXe siècle. Grâce à sa propriétaire, à sa réputation d'actrice, au nom qu'elle a rendu fameux et qui est désormais le sien, le Déjazet devient synonyme de vaudeville. Mais il n'en devient pas pour autant l'un des temples parisiens, pas dans l'immédiat du moins. Virginie Déjazet connaît une certaine réussite en reprenant ses anciens succès et en créant les rôles principaux des premiers vaudevilles de Victorien Sardou : *Les Premières Armes de Figaro*, *Monsieur Garat*, *Les Prés Saint-Gervais*, sans pourtant que l'on puisse parler de succès ou de triomphes. Paradoxalement, ces représentations deviendront célèbres *a posteriori*, lorsque Sardou sera devenu un grand auteur de vaudeville et que le temps aura fait de la Déjazet une

LES TRÈS RICHES HEURES DU THÉÂTRE DÉJAZET

figure légendaire. Pour l'heure, les vaudevilles représentés au Théâtre Déjazet, ainsi qu'une mauvaise gestion, conduisent plutôt l'actrice à la faillite et le théâtre doit être vendu en 1870. À partir de ce moment, plusieurs directeurs se succèdent : De Jallais, Lemmonier, Campissiamo, Boscher, Calvin, Bridault. Aucun ne parvient à relever le théâtre. De 1876 à 1880, un nouveau directeur, Ballande, essaye de le lancer comme théâtre littéraire et lui attribue le nom de Troisième Théâtre Français. On y joue le répertoire classique et l'on y crée des nouveautés comme *Histoire du vieux temps* de Maupassant, en février 1879. Peine perdue :

Depuis que Déjazet a dû abandonner ce théâtre, dont elle était l'âme, il n'a fait que péricliter, et ses fermetures et changements de direction sont innombrables¹.

La salle, reconstruite et agrandie en 1882, reprend son nom, mais ce ne sera qu'avec les années 1900 que l'entreprise se révélera vraiment et durablement prospère.

Au cours des années 1890 s'amorce une lente mais inégale remontée. Comme en témoignent les statistiques annuelles établies par Stoullig et Noël à partir de 1884, le nombre de représentations données pour chaque spectacle augmente, mais de façon irrégulière. De 1887 à 1893 par exemple, la progression est nette et l'on trouve régulièrement une pièce qui dépasse les cent, voire les deux cents représentations : *Les Femmes collantes*, comédie-bouffe de Léon Gandillot en 1887 (257 représentations), *La Course aux jupons*, comédie du même auteur en 1890 (103 représentations), *Ferdinand le Noceur*, toujours de Gandillot en 1891 (286 représentations), 1892 (101 représentations) et 1893 (130 représentations). Cependant, cette progression due à un auteur : Léon Gandillot, s'essouffle peu à peu et les années suivantes présentent une nette récession quant au chiffre des représentations. Les pièces qui sont jouées au Déjazet entre 1894 et 1897 ne dépassent pas en moyenne trente ou quarante représentations. Ce qui conduit le directeur d'alors, Calvin fils, à déposer son bilan à la fin du mois de

janvier 1896. Le Déjazet est une fois de plus acculé à la faillite.

Georges Rolle prend alors la direction du théâtre, et c'est sous son égide que le Déjazet va connaître une période de succès sans précédent. Le chiffre des représentations remonte, et pour la dernière année du siècle, en 1899, deux pièces comptent à nouveau plus de cent représentations chacune : *Joli sport*, vaudeville en trois actes de Dehère et Froyez (171 représentations) et *Le Mandat* (191 représentations). En 1900, Georges Rolle choisit de reprendre *Les Femmes collantes* de Gandillot, et de nouveau la pièce atteint la centaine de représentations (109). La reprise se poursuit en 1901, tandis qu'un autre succès de Gandillot clôt l'année : *La Tortue*, comédie-bouffe en trois actes. On dit alors que le Déjazet est "le théâtre de Gandillot"². En 1902, 1903 et 1904, le nombre des pièces mises à l'affiche s'accroît notablement. On passe d'une vingtaine de pièces par an à une cinquantaine environ. Georges Rolle développant alors une pratique inaugurée quelques années auparavant : les "matinées de famille", données tous les jeudis et composées des anciennes pièces des Variétés, du Vaudeville, de Palais-Royal, du Gymnase ou du Théâtre-Français.

Le temps des succès : l'année 1905 ou *Tire au Flanc* !

Toutefois, il faut attendre 1905 pour qu'une pièce créée au Déjazet connaisse vraiment un succès éclatant : un succès tel d'ailleurs que son nom deviendra indissolublement lié à celui du théâtre et qu'elle sera pour lui une sorte d'œuvre-fétiche, sans cesse reprise. Comme l'écrivent Stoullig et Noël :

quelques lignes suffisent à l'heureuse histoire du Théâtre Déjazet en 1905 : on y aura joué durant toute l'année la triomphante pochade militaire de MM. André Sylvane et Mouëzy-Eon, *Tire au Flanc* ! dont la 400^e représentation se donnait le 10 octobre et dont on fêtait, un mois après, à la date du 10 novembre, le joyeux anniversaire³.

LES TRÈS RICHES HEURES DU THÉÂTRE DÉJAZET

La “très heureuse histoire du Théâtre Déjazet” commence, peut-on dire, avec *Tire au Flanc !* Chaque année ne fera ensuite qu’ajouter au record des représentations du vaudeville militaire écrit par Sylvane et Mouëzy-Eon, et par là-même à la renommée du Déjazet :

Sait-on depuis combien de temps *Tire au Flanc !* tenait l’affiche au début de l’années 1906 ? — Depuis « quatorze mois »... Le 10 novembre on fêtait gaiement, en toute intimité, le commencement de la « troisième année » de la pochade militaire de MM. André Sylvane et Mouëzy-Eon. Le 23 décembre, on en célébrait la 900^e représentation. Pas de commentaire n’est-ce pas ?⁴

... D’autant que si l’on joint “à ce triomphe sans précédent le succès des « matinées de famille » du jeudi”⁵ le Déjazet atteint une notoriété et une popularité dignes d’être remarquées dans le cadre de ces années 1900.

De fait, il est rare qu’au tournant du siècle, une pièce se joue aussi longtemps et autant que *Tire au Flanc !* au Déjazet. Seuls les grands succès de l’époque, *Cyrano de Bergerac*, créé à la Porte Saint-Martin en 1897, ou *Madame Sans-Gêne*, représentée au Vaudeville en 1893, atteindront, en incluant les reprises, le chiffre record de mille représentations. Les autres spectacles de théâtre sont considérés comme des réussites lorsqu’ils approchent ou dépassent la centaine. Or, le nombre des représentations de la pièce triomphale du théâtre Déjazet ne cesse de grossir : mille en 1907, 1341 en 1908, 1500 en 1922, 2000 en 1926... Au terme de sa carrière, *Tire au Flanc !* frôlera les 3000 représentations. Le Déjazet reprend d’ailleurs régulièrement la pièce à la suite des années 1905-1906, durant lesquelles elle se joue sans interruption. Lors de chaque reprise, en 1908, 1922, 1926, 1928..., les journalistes soulignent sa bonne santé : elle poursuit sans fléchir “une interminable carrière”⁶. *Tire au flanc !* est devenu pour le théâtre Déjazet une sorte de pièce emblématique, symbolique, que l’on joue lors d’événements importants, comme après la restauration de la salle en 1926, pour la nouvelle inauguration :

Dans une salle remise à neuf et décorée avec le goût le plus sûr, la

direction du Théâtre Déjazet vient de faire une brillante reprise de *Tire au Flanc !* Plus de deux mille représentations n'ont pu épuiser le succès de l'irrésistible vaudeville militaire ⁷.

A compter de 1905, le théâtre de Déjazet, celui de Gandillot, semble être devenu le théâtre de Sylvane et de Mouëzy-Eon.

La raison du succès

Le succès a ses raisons que la raison ne connaît point. Avant 1905, le Théâtre Déjazet est semblable à une dizaine, à une vingtaine de petites salles de genre à Paris. C'est un théâtre apparemment sans qualités, et sans importance, son existence quotidienne se composant d'une succession ininterrompue de faillites et de reprises. Lorsque s'amorcent les premières années du XXe siècle, et avec elles, les grands succès du Théâtre Déjazet, celui-ci n'est même pas un des théâtres les plus anciens, ni l'une des principales salles de la capitale. Il possède certes un passé, et même, une histoire, mais il est en cela semblable aux principaux théâtres de Boulevard à la même époque. Il leur est même souvent inférieur quant à l'étendue de ce passé ou à l'éclat de cette histoire : le Théâtre des Variétés, fondé par Marguerite Brunet, dite La Montansier, apparaît sur le Boulevard Montmartre en 1807, tandis que le Vaudeville, même si son installation sur la chaussée d'Antin ne remonte qu'à 1869, est ouvert pour la première fois en 1792 (rue de Chartres). La Porte Saint-Martin est inaugurée en 1802, l'Ambigu du Boulevard Saint-Martin en 1828. Ne possédant pas une origine particulièrement ancienne, moins d'un demi-siècle, le Déjazet n'occupe pas non plus un rang très prestigieux dans la hiérarchie des salles de spectacle de la capitale. Vers 1860-1870, il figure en queue de liste, classé 23ème sur les 23 théâtres parisiens recensés dans l'*Almanach des Spectacles. Année 1874* ⁸. C'est seulement à la fin du siècle qu'il occupe un rang moyen dans les statistiques théâtrales : il est 20ème sur les 43 théâtres parisiens alors en activité ⁹.

LES TRÈS RICHES HEURES DU THÉÂTRE DÉJAZET

L'après 1905 par contre se compose de lendemains qui chantent. Le triomphe de *Tire au Flanc !* inaugure une longue période de prospérité. Comme l'écrit un collaborateur de *Comoedia* en 1922 :

Le Théâtre Déjazet doit être sous la protection d'une bonne fée. Il ne connaît que des succès ; chaque pièce tient l'affiche de longs mois et semble ne la quitter qu'à regrets.

Les vaudevilles se succèdent, dont beaucoup deviennent des pièces à succès, notamment dans les années 1920 : *J'veux tromper ma femme* (vaudeville en 3 actes de Guillemaud et Marcy) en 1920, ou bien encore, la même année, *L'Hôtel de la Victoire*, des mêmes auteurs ; *Ernest et son loupicot* de Bertal et Maubon en 1921 ; *Vierge et cocotte* de Sylvane et Rabier en 1923, *Une femme qui flambe* de Vercourt et Bever en 1928. Le répertoire du Déjazet ne compte plus les succès dus aux plumes conjointes de Sylvane et Mouëzy-Eon : *L'enfant de ma sœur*, *Le Papa du régiment*, *Les Fiancés de Rosalie*, *La Classe 36*, et enfin les fameux *Dégourdis de la 11ème*. Toutes ces pièces dépassent les deux cents représentations d'affilée. Quarante-cinq ans après sa création par Virginie Déjazet, le Théâtre Déjazet est devenu sinon célèbre, du moins très fréquenté et très populaire au sein de la capitale.

La première raison de ce succès est simple. Elle se résume, pourrait-on dire, à *Tire au Flanc !*, à la rencontre d'une pièce et d'un public. Il s'agit en effet d'un vaudeville militaire, c'est-à-dire une de ces farces de caserne tant appréciées du public de l'époque. Comme l'écrivent Stoullig et Noël, tout en nous offrant un aperçu de l'intrigue de *Tire au Flanc !*

(...) une fois encore, les plaisanteries de la chambrée ont fait florès. Nous voyons y arriver M. Jean Dubois d'Ombelles, incorporé au régiment. Il est plein d'orgueil, étant licencié en droit (...). Mais il doit bientôt rabattre sa fierté devant les quolibets dont l'abreuvent ses camarades. On le prépose aux plus sales besognes. Il se trouve là en compagnie de son ancien domestique, Joseph, qui se moque de lui et prend sa revanche, éclatante. Mais l'influence de la caserne le transforme complètement. Il devient très

gentil et très aimable garçon et mariera son lieutenant à sa cousine Solange, tandis qu'il épouse lui-même Lily, son autre cousine. (10 novembre 1904).

Il s'agit là d'une pièce dans le goût des années 1900, bien faite et bien enlevée par une troupe de bons comédiens : du "Boulevard comique"¹⁰, parfaitement au point. Le succès de "l'irrésistible vaudeville militaire" s'explique à la fois par son interprétation, par ses qualités de facture et par la nature de son comique : la pièce "abonde en trouvailles comiques, les caractères en sont bien dessinés et la plus libre fantaisie y est à base d'observation"¹¹.

Deuxième raison du succès : c'est non seulement le type de comique proposé, ce comique que l'on dit aussi troupier, qui est ici en jeu, mais plus profondément, sa qualité, non pas esthétique ou intellectuelle, mais psychologique et morale, sa "teneur". Tous les journalistes ou les critiques contemporains insistent sur la "gaieté", la "joie" (Stoullig et Noël), ou encore la "cordiale gaieté" de "cette pièce de belle humeur" (*Figaro* du 28.9.1926), qu'offre au public de l'époque le Déjazet. Le comique de *Tire au Flanc !* est un comique à la fois léger (la fantaisie) et solide, rassurant (le réalisme), qui fait rire tout en mettant de bonne humeur, comme l'indiquera par la suite le surnom du Déjazet, "petit Temple du rire et de la bonne humeur". Dès les années 1900, le Déjazet se constitue ainsi une réputation bien établie au sein des théâtres parisiens du Boulevard. Le comique des pièces qu'il représente est franc, cordial, de bon aloi. Comme le dit un critique de *Comoedia* en 1920, "c'est de la bonne farce classique". Bien plus, le public est toujours assuré de la qualité morale de ce comique, même si le titre des vaudevilles peut prêter à confusion, avec par exemple *J'veux tromper ma femme*, nouveauté de l'année 1920. Dans *J'veux tromper ma femme*, le désir reste en fait à l'état de velléité ("*J'veux*"), mais il ne se réalise jamais et toute actualisation de ce désir ("*tromper ma femme*") est hors de question. Le pâtissier Berlureau, héros de cette histoire qui se passe à Blois, a beau chercher à tromper sa femme, persuadé

LES TRÈS RICHES HEURES DU THÉÂTRE DÉJAZET

qu'elle lui est infidèle, il ne parvient à la tromper qu'avec elle-même, découvrant avec bonheur qu'en réalité, c'est lui qui s'est "trompé", et qu'elle lui fut toujours fidèle. Comme l'écrit Robert Oudot dans la livraison de *Comoedia* du 18 novembre 1920 :

Le théâtre Déjazet tient encore un succès. Le vaudeville nouveau de MM. Marcel Guillemaud et Claude Marcy comporte en effet nombre de situations ultra-comiques, plus ou moins neuves sans doute, mais d'un effet très sûr ; et la chanson de *J'veux tromper ma femme* pourrait bien devenir rapidement populaire. Les excellents artistes qui composent la troupe du Déjazet furent très applaudis (...) Il y a un lit naturellement — et tout aussi naturellement la morale est sauve. Tout le monde fut satisfait.

Le Théâtre Déjazet "est sympathique aussi pour cette sorte de tradition, transmise de génération en génération, qui l'a toujours écarté de la vulgarité et du laisser-aller" (*Soir* du 26.9.1926). Tout en préservant ce que Michel Corvin appelle "l'étincelle érogène, le chatouillement libidinal, si caractéristique du théâtre de Boulevard"¹², le Déjazet parvient à jouer un répertoire dont le comique reste de bonne tenue, devenant ainsi le "théâtre familial par excellence" des années 1900-1920 :

Les familles peuvent y aller sans crainte. Si l'adultère est encore la raison de l'intrigue, les auteurs y respectent la morale essentielle¹³.

On peut montrer à tous, petits ou grands, épouses ou jeunes filles, les dangers attrayants de la perdition, du moment qu'en définitive triomphent l'honnêteté et la vertu. Le vaudeville devient au Déjazet une leçon de morale au service des familles, tandis que, ne l'oublions pas, "de 1901 à 1914, M. Rolle a donné, tous les jeudis des matinées de famille qui ont été très réussies" (Programme du Théâtre Déjazet, 11 juin 1929).

Familial, le Déjazet l'est d'ailleurs à tous les sens du terme, et presque par tradition. C'est une des bases les plus sûres de son succès et de sa popularité. D'une part, il offre aux familles de la petite bourgeoisie parisienne, artisans ou

commerçants pour la plupart, un choix de spectacles comiques et moraux à la fois, pour un prix raisonnable : les places s'échelonnent entre 5 francs et 50 centimes vers 1900. D'autre part, il est lui-même une affaire de famille, dirigé par Georges Rolle de 1897 à 1916, puis par sa veuve, enfin même par ses enfants et petits-enfants : pendant plus de 60 ans, le Déjazet demeure aux mains d'une même famille, qui ne se contente pas d'ailleurs d'être à la tête du Théâtre, mais se retrouve à tous les niveaux de l'entreprise. Georges Rolle fils réalise les décors de toutes les pièces et dirige les travaux de restauration de la salle en 1926. Paule Rolle est d'abord l'actrice principale puis le metteur en scène du théâtre paternel. Enfin, Germaine, l'autre fille de Georges Rolle, est d'abord actrice puis secrétaire générale du Déjazet. A tous les points de vue, le Déjazet est donc bien un théâtre familial, comme il l'était à l'origine, au temps de Virginie Déjazet et de son fils. Et il comble par là un vide créé dans le panorama des théâtres parisiens de la Belle Epoque par la disparition du Théâtre Comte, qui, au siècle précédent et jusque sous le Second Empire, remplissait ces fonctions, fondé et dirigé par une même famille, la famille Comte, et s'adressant par le biais de féeries et de vaudevilles moraux à un public spécifique, familial.

Le Théâtre Déjazet, 41 Boulevard du Temple

A partir de la direction de Georges Rolle et à compter du triomphe de *Tire au Flanc !*, qui inaugure pour le Déjazet l'ère des succès, la petite salle de l'est parisien se forge donc une personnalité, une image de marque auprès du public et des critiques de l'époque. Image qui constitue en fait un retour à l'origine, à certaines traditions théâtrales du siècle précédent, incarnées par le Théâtre Comte, et surtout par le Boulevard du Temple, dont le Déjazet est issu et où il se situe. Paradoxalement, c'est alors qu'il redevient à la mode que l'on découvre, ou redécouvre, que le Déjazet appartient au Boulevard du Temple, qu'il en est même le dernier, le seul survivant. Tout se passe comme s'il se produisait alors dans

LES TRÈS RICHES HEURES DU THÉÂTRE DÉJAZET

l'esprit du public une sorte d'échange, symbolique, entre le succès présent du Déjazet et le passé mythique du lieu qui l'entoure :

Car ces lieux qui existent davantage que les autres, peuvent rayonner ou accaparer les alentours, les immobiliser ou leur prêter un surcroît de dynamisme¹⁴.

A compter des années 1900, le Théâtre Déjazet semble soudain incarner toutes les vertus du théâtre populaire de jadis et concentrer en lui toutes ses valeurs, toutes ses traditions. Parce que l'on se souvient soudain de son appartenance au Boulevard du Temple, le Théâtre Déjazet devient à double titre un théâtre intéressant, presque une pièce de musée. Il apparaît comme le seul survivant d'une époque disparue et d'une aire théâtrale prestigieuse, la réincarnation de ce fameux Mail du Temple, situé à l'est du réseau des Grands Boulevards, en direction de la Bastille, qui des années 1760 à 1862, pendant un siècle environ, constitua un exemple théâtral et urbain de concentration de spectacles dans la ville à peu près unique, rassemblant en moyenne une dizaine de théâtres, alignés sur le côté pair de sa chaussée et entrecoupés par une série de cafés, de cabarets et autres lieux de divertissements. Sans oublier pendant certaines périodes de son existence et à certains moments de la journée, le théâtre de rue qui s'y pratiquait, parades, boniments et autres tours en tous genres. Comme l'écrit Arthur Pougin dans son *Dictionnaire du théâtre* (1885) :

Et jamais fourmilière humaine ne fut semblable à celle qu'on voyait s'agiter sur ce point de Paris de deux heures du jour à deux heures de la nuit¹⁵.

Ce Boulevard, que l'on dit aussi "du Crime", en raison de la vogue de ses mélodrames au début du XIXe siècle, disparut en 1862, lors des Grands Travaux de Paris, conduits par le baron Haussmann. Afin d'aménager la Place du Château d'Eau (aujourd'hui Place de la République) et le Boulevard du Prince Eugène (aujourd'hui Boulevard Voltaire), on démolit alors le côté pair du Boulevard du Temple, le côté où se

trouvaient rassemblés les sept principaux théâtres du Boulevard : le Théâtre Lyrique, le Cirque Impérial (ex-Cirque Olympique), les Folies-Dramatiques, la Gaieté, les Funambules, les Délassements-Comiques et le Petit Lazary. Seuls restèrent en place, sur le côté impair du Boulevard épargné par les grandes percées haussmanniennes, le petit Théâtre de Monsieur Robin, un théâtre de prestidigitation qui disparaîtra peu après, et le Théâtre Déjazet, fondé trois ans plus tôt : pure coïncidence ou hasard voulu, paradoxe en tout cas, l'unique survivant des théâtres du Boulevard du Temple sera en fait le plus récemment installé.

Ancien ou moderne, authentique ou plus typique du Second Empire que du XVIII^e siècle, le Théâtre Déjazet se voit en tout cas consacré par le public des années 1900 comme l'héritier présomptif, métonymique pourrait-on dire, du Boulevard du Temple, de cet espace théâtral détruit et de sa légende. On le surnomme affectueusement le "P'tit Déjaz", à l'instar du Petit Lazary, familièrement appelé en son temps le "P'tit Laz". Et lors de sa restauration de 1926, le journaliste du *Soir*, Marc Hérelle, déclare :

C'est toute une époque qui renaît avec les peintures neuves. C'est tout le Boulevard du Crime que symbolise maintenant la salle du Théâtre Déjazet. C'est une admirable petite pièce, un joyau rare que Madame Rolle a su conserver en lui redonnant une nouvelle jeunesse : c'est un souvenir d'une inestimable valeur que M. Georges Rolle a su religieusement restaurer. (26.8.1926)

Elevé au rang de souvenir vénérable, le Déjazet bénéficie en un premier temps de l'*aura* du Boulevard du Crime, qui vient conforter sa réputation de théâtre populaire, tout en lui attribuant des lettres de noblesse. Mais en un second temps, dans les années précédant immédiatement la Seconde Guerre Mondiale, l'héritage se révèle funeste. Tourné vers le siècle précédent en raison de ses origines doublement légendaires (le Boulevard du Temple, Virginie Déjazet), le Déjazet sera en définitive rejoint par ce passé qui a auréolé sa renommée, et condamné à disparaître, sinon pour toujours, pour très

LES TRÈS RICHES HEURES DU THÉÂTRE DÉJAZET

longtemps du moins ¹⁶. N'ayant pas su moderniser son genre, perpétuant jusqu'à la veille de la Seconde Guerre Mondiale, les vaudevilles désuets et autres *Tire au Flanc !* des années 1900, il ne survivra pas à la crise qui atteint le théâtre de Boulevard dans les années 1930. Le 20 avril 1939, il sera remplacé par un cinéma. Et l'on pourra alors lire dans la presse des commentaires rattachant effectivement sa disparition à celle du Boulevard du Temple, 77 ans plus tôt, dans *Liberté* notamment, qui titre le 3 avril 1939 :

Dernier survivant des Théâtres de l'ancien Boulevard du Crime, DEJAZET va succomber à son tour.

Le Théâtre Déjazet aura connu, et aura été en quelque sorte la victime de ce que Georges Duby appelle le "destin d'un souvenir" :

l'action que l'imaginaire et l'oubli exercent sur une information, l'insidieuse pénétration du merveilleux, du légendaire et, tout au long d'une suite de commémorations, le destin d'un souvenir au sein d'un ensemble mouvant de représentations mentales ¹⁷.

Mais où irons-nous maintenant pour
rire ? Puisse la famille Rolle (...) ouvrir
un nouveau Déjazet, et y retrouver *les*
succès d'antan... ¹⁸

Catherine Naugrette-Christophe

1. Henri Tessier et L. Marcel, *Almanach théâtral*, Etrennes de *L'Événement*, Paris, Typ. Chamerot, 1874, p. 119.

2. Stoullig et Noël, *Annales du théâtre et de la musique. Théâtre Déjazet. 1884-1914 (1901)*.

3. Stoullig et Noël (1905). La Première de *Tire au Flanc !* eut lieu le 10 novembre 1904, avec MM. Hasti, Bénédic, Lainé, Bouchet, Vildor, Chalande, Aubry et Guirec, et Melles Meyrian, Paule Rolle, Berty, Ovies,

Gally et Moralys.

4. Stoullig et Noël, (1906).
5. *Ibid.*
6. Voir *Théâtre Déjazet. Activités. Répertoire I*, Bibliothèque Nationale, Dpt des Arts du spectacle, Dossier RT 2969 (1).
7. *Ibid.*, Dossier de Presse Déjazet, Arts du Spectacle, RT 2969.
8. *Almanach théâtral. Année 1874*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1875.
9. L. - Henry Lecomte, *Histoire des théâtres de Paris. 1402-1904*, Paris, Daragon, 1905, p. 59.
10. Selon l'expression employée par Michel Corvin dans "Le Boulevard en question", *Le Théâtre en France 2, De la révolution à nos jours*, sous la direction de Jacqueline de Jomaron, Paris, Armand Colin, 1989, p. 343.
11. *Le Figaro* du 28.9.1926, à propos de la reprise de *Tire au Flanc !*
12. Michel Corvin, *op.cit.*, p. 354.
13. Article d'Armory, Dossier de Presse Déjazet (B.N.)
14. Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 27.
15. Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot, 1885, p. 114.
16. Le Déjazet est entièrement rénové et rouvert comme théâtre le 22 septembre 1982. Il fonctionne aujourd'hui sous le nom de TLP Déjazet.
17. Georges Duby, *Le Dimanche de Bouvines*, "Trente journées qui ont fait la France", Paris, NRF, Gallimard, 1973, p. 14.
18. Delapierre, qui signe l'article de *Liberté*, le 3 avril 1939. (C'est nous qui soulignons.)

AXËL, OU LE THÉÂTRE ABSOLU

C'est cette année le centenaire de la première édition, posthume, d'*Axël*¹. Villiers de l'Isle-Adam, mort l'année précédente, y travailla *in extremis*, souhaitant en rendre la conclusion plus chrétienne. Néanmoins la première partie avait vu le jour près de vingt ans auparavant² ; *Axël*, œuvre souterraine par excellence, a très longtemps occupé la pensée de son auteur dont elle constitue comme une ombre, une projection négative et assombrie, un repli ténébreux et secret. Le théâtre axélien est ce repli, ou cet abîme ; il en développe immensément la métaphore.

Lorsque la pièce apparut enfin sur scène en 1894³, un public jeune et tumultueux accueillit avec chaleur ce premier *drame philosophique*, cher aux symbolistes. Plusieurs commentateurs ont perçu depuis dans l'œuvre de Villiers l'annonce de celles des dramaturges contemporains, Claudel ou Montherlant. L'on a signalé aussi la parenté entre ce théâtre et d'autres plus anciens, ses affinités avec le drame métaphysique⁴. L'influence la plus probable est naturellement celle de Wagner : M. Raitt, tout en appréciant de manière détaillée les éléments communs à *Axël* et à plusieurs opéras wagnériens, a raison, croyons-nous, d'insister sur l'originalité de l'œuvre de Villiers⁵. Rituellement la critique la plus récente constate enfin ce paradoxe fondamental de la pièce de Villiers : elle est *injouable*.

Nous voudrions quant à nous livrer quelques observations ponctuelles qui nous paraissent non seulement

vérifier l'originalité de l'œuvre, mais plus encore attester son caractère d'*universalité*. Nous pensons qu'elle relève, à sa manière, et sous réserve de l'affinement et de l'approfondissement des concepts, auxquels elle invite, d'une sorte de théâtre intrinsèque, *absolu*.

Encore ne trouve-t-on chez Villiers aucune théorisation sur le sujet du théâtre, ni sur aucun de ces propos d'école, littéraires entre autres, qu'on prisait alors et dont il se défiait en proportion de l'estime que leur accordait la mentalité positiviste. Certes il manifeste peu de goût pour la plupart des productions théâtrales de son temps :

Deux amants .

Survient le grand séparateur social, — le père, — que l'on appelle, je crois, *père noble*, en termes consacrés, chez les marionnettes.

Faut-il continuer ?

Non, évidemment.

Ainsi, laissons de côté cette intrigue.

Les vers de cette comédie étant écrits suivant une esthétique qui me semble une des espiègleries les plus amusantes de notre grand siècle, je m'abstiendrai de toute appréciation à leur égard. Le Public *pleure* en les entendant ; c'est tout ce qu'il faut, — et c'est là le gage parfait, selon l'opinion moderne, de la beauté d'une œuvre (...).

Quant à la pièce, elle contient, vraiment, plusieurs scènes admirablement jouées, et deux ou trois décalques photographiques de la simple nature ⁶.

Dans cette critique du *Paul Forestier* d'Emile Augier, et dans quelques autres, comme le compte rendu élogieux du *Candidat* de Flaubert, autre photographie, mais celle de "la Sottise se vilipendant elle-même" ⁷, Villiers manifeste son mépris pour le théâtre contemporain cantonné dans les artifices d'intrigue, les "ficelles", "l'ingéniosité du détail" ⁸, fermé, surtout, à toute finalité supérieure, déguisant au besoin, à l'aide de "quelque vieux toc patriotique", son incapacité d'écrire aucune œuvre "haute, sincère et profonde" ⁹. A l'encontre il se réclame aussi bien d'un théâtre d'avenir qui "crève, à chaque instant, déjà, les vieilles enveloppes" ¹⁰, que

du “vieux art” de Molière et de Shakespeare, avec lequel on triche, des sentiments inaccessibles à sa génération “de l’Art et de la Grandeur oubliés”¹¹. De sorte que Villiers, conscient de “parler dans le désert”¹², souligne lui-même la double intemporalité, l’anachronisme foncier du théâtre qu’il prône, indifféremment futuriste ou témoin de valeurs effacées. Il connut de son vivant les cuisants échecs des représentations du *Nouveau Monde* et de *La Révolte*, la complète incompréhension de la critique : Barbey lui-même ne voulut voir dans *La Révolte* qu’une pièce subversive de la famille, quand Villiers y mettait en scène deux principes, l’idéal chrétien — Elisabeth — confronté au matérialisme bourgeois¹³.

“Aujourd’hui, « être ou n’être pas » est une longueur au Théâtre”, écrira Villiers dans la préface de *La Révolte*¹⁴. Reprenant le même propos pour présenter *Axël* publié par *La Jeune France*, il y donnera à entendre que l’œuvre n’est pas destinée à être jouée¹⁵. Peut-être. Ou clause de style. Peu importe. *Axël* comporte, certes, de longues séquences spéculatives. Beaucoup de soin serait nécessaire, en outre, à la réalisation fidèle de certains effets voulus par l’auteur : Sœur Aloyse devenant blanche comme son voile (p. 538)¹⁶, ou l’expression d’Axël “mystérieuse à force d’être pensive” (p. 591) ; observons cependant que les progrès de l’électricité (cette “Scheherazade” !) eussent déjà facilité la tâche à l’imagination fertile du romancier de *L’Eve future* et que les nombreuses manifestations dans la pièce de l’orage et de la foudre¹⁷ dépendent désormais de techniques banales. Car *Axël* est un drame *spectaculaire*, étincelant, parcouru des mille scintillements d’une profonde métaphore lumineuse : le regard de Sara “avec des yeux de lumière entre ses cils” (p. 658), avère moins, peut-être une difficulté pratique de la représentation théâtrale qu’il n’en signifie la vocation, ou la gageure : illuminer la vie, en diffuser l’incandescence. *Axël*, au reste, n’est exempt ni de coups de théâtre, ni de répliques concises et sonores, ni de ce lyrisme savoureux et frais, exprimé par un personnage comme Ukko, qui convient si bien à la scène, et constitue l’une des formes du lyrisme dans cette pièce éminemment poétique.

La poésie y est même soutenue par la musique, et Villiers eût sans doute accentué ce caractère musical¹⁸, tendant ainsi à l'art "total". Dans la dernière partie, le dialogue entre Axël et Sara est un déferlement lyrique, une incantation suppléant l'action refusée par les héros. Le théâtre axélien induit au statisme en même temps qu'à la poésie pure, ce que préfigure assez bien, à la première partie, le surgissement de Sara immobile, revêtue d'un long manteau brillant de "pleurs d'or" (p. 553). La poésie immerge *Axël*, résidant dans la musicalité extrême de la langue, dans la magie des images, dans les répercussions et les échos infinis d'un imaginaire proliférant. Tout en *Axël* est correspondance, reflet d'un au-delà dont la démesure voue l'espace scénique à l'effacement des limites ou à leur sublimation. Le théâtre axélien étant bien théâtre strict, comme lieu circulaire et significativement clos.

Il y a dans *Axël*, sinon unité de lieu, du moins parfaite identité des lieux. Les déplacements s'y annulent d'eux-mêmes en conduisant de clôture à clôture, d'enceinte à tombeau. La première partie a pour cadre "le chœur claustral dans la chapelle d'une vieille abbaye", à l'environnement vaste et indéfini, "sur les confins du littoral de l'ancienne Flandre française" ; les stalles s'y "élèvent insensiblement, en hémicycle, contre la haute grille circulaire fermée et voilée de draperies" (cf. p. 532-533). La prise de voile de Sara a justifié des précautions spéciales : l'endroit est dûment barricadé, interdit à toute intrusion extérieure (cf. p. 543). Là l'Archidiacre voudra la "contraindre à entrer dans la Vie", l'y "forcer", alléguant l'Écriture, en lui faisant franchir la porte menant par des "degrés terreux", à un caveau funèbre (p. 559); finalement c'est l'Archidiacre que Sara obligera à y descendre. L'on apprend dans la deuxième partie qu'autrefois la rouille a "crié", quand se sont écartées les "énormes roches" du souterrain où gît l'or, pour que le père d'Axël fit "s'engouffrer violemment" le trésor, "jusqu'aux limites perdues de la longue caverne" (p. 587) ; ce souterrain, on le saura par la suite, communique avec le château des Auersperg : la mère d'Axël, à l'époque, s'y trouve enceinte de celui-ci, qui nommera ailleurs le château "le toit sacré de [sa] mère" (p. 606).

Les défenses de ce *burg* fortifié et les diverses circonstances destinées à le rendre impénétrable en font un frère jumeau des forteresses sadiennes. C'est Silling. Comme dans les *Cent vingt journées de Sodome*, la clef de l'inviolabilité du château-fort est l'emprise des maîtres sur la paysannerie voisine, la maintenance d'une autorité seigneuriale : le suzerain d'Auersperg, qui a droit de haute et basse justice sur les siens (p. 620), est servi par des soldats "d'un sang héréditairement fidèle" (p. 622)¹⁹. Les deuxième et troisième parties de la pièce se situent dans une salle du château, garnie d'armures de Croisés et des trophées d'espèces animales disparues et hantée des fantomatiques silhouettes de serviteurs hors d'âge, à l'exception d'Ukko, chaste "enfant germain" de ceux dont "les pas sonneront sur la terre"²⁰ ; l'un d'eux, Gotthold, auquel il manque un bras, porte le "poignet vide" de celui-ci "cousu sur sa poitrine" (p. 564), comme pour signifier la vacuité de son rôle : couture sadienne, peut-être, au sens le plus spécifique de cette dernière. C'est dans cette salle qu'Axël sera confronté à son oncle le Commandeur, puis à Maître Janus. Dans la muraille y prend naissance l'escalier menant à la Galerie des Sépultures, lieu de la quatrième et dernière partie, parmi les mausolées de marbre, les statues "des chevaliers et des châtelaines" (p. 647) ; un soupirail à vitraux voilé de noir accentue la ressemblance avec le lieu de la première partie ; une porte de fer que Sara franchira, donne accès à "la spirale d'un haut escalier de pierre" montant jusqu'à l'ouverture secrète de la galerie du trésor, qui viendra se déverser, pierres sur pierres, en ce lieu du sacrifice suprême.

Le terme de "sacrifice" connaît une remarquable fréquence dans *Axël*, et, à un moindre degré, ceux de "victime" et de "bourreau". Les phases successives de la pièce ont la même destination sacrificielle, laquelle en éclaire partiellement la récurrente cruauté. Le théâtre axélien est un autel et trouve ainsi sa plénitude, ou la retrouve. Le caractère d'immolation de la prise de voile de Sara est fortement souligné par l'Abbesse, qui justifie auprès d'elle les violences exercées sur "la fiancée amère [d'un] soir nuptial" (p. 535). Le propos de l'Archidiacre est fort proche de celui de l'Abbesse ; stigmatisant les "miséra-

bles joies que peuvent offrir la chair et le sang” (p. 548), il trahit ses sources néo-platoniciennes et ne dément pas l’idéalisme d’Axël, non plus que les démons familiers de ce dernier en évoquant les “belles Ailes de la Mort” (*ibid.*). Sara, au dire de l’Abbesse, “est comme l’acier, qui se plie jusqu’à son centre, puis se détend ou se brise”, elle a “l’âme des épées” (p. 540) ; elle est de ce point de vue, sœur d’Haute-claire, l’héroïne du *Bonheur dans le crime*, œuvre chère à Villiers ; toutes deux, sans doute, sont substitués de virilité mais plus encore de noblesse défaillante. Sara versera le sang d’Axël, et semble née pour une expiation sanglante. Mais c’est Axël lui-même qui, dans la deuxième partie, exerce, sur la personne du Commandeur, la nécessaire purification de la chair et du sang, dont ce personnage incarne les terrestres appétits. “Quel autre contact fut jamais possible entre nous, que celui des épées ?” (p. 605) ²¹ : encore est-ce le contact entre deux gentilshommes, dont le duel induit des affinités ; les variantes des manuscrits, l’apparente hésitation de Villiers sur l’attribution de certaines répliques, sont éloqu岸tes ; le Commandeur, si pénétré en certains fragments du néant de vivre, illustre à sa manière l’obligation de défense des forteresses, en déplorant que M. de Launay eût cru bon de faire baisser son pont-levis ; qui plus est, il proférait un lieu commun de la causerie de Villiers ²² ; telle de ses paroles sur la race éteinte résonne certainement en l’oreille d’Axël comme un glas intérieur. Voué à une Royauté et une noblesse réelles encore, le Commandeur fournit partiellement la matière d’un auto-sacrifice. A Maître Janus, l’invitant à être sa “propre victime” (p. 638), Axël refusera “l’absolu sacrifice” n’ayant pour effet que l’anéantissement : ainsi en la récusant, énonce-t-il sa destinée devant ce compagnon d’armes de son père, sur qui il a “transporté [son] respect filial” (p. 598). A ce père, Axël, après Sara, a dit “non”. L’argumentation développée par Maître Janus rejoint, par le pessimisme et l’illusionnisme, celle de l’Archidiacre, aussi bien que des fragments chrétiens prêtés à Axël. Maître Janus exprime l’idée qu’Axël reprendra — l’équivalence entre l’instant et l’éternité — par une remarquable métaphore du cercle, et du théâtre en l’espèce :

AXËL, OU LE THÉÂTRE ABSOLU

Révoqueras-tu mieux un instant qu'un siècle, en l'éternel ? A quoi les distinguer l'un de l'autre ? — Chacun des moments de ton actualité mouvante est projeté, par toi, circulairement et à jamais. Tu le retrouveras orbiculaire, infinisé en toi-même (p. 639).

L'amour d'Axël et de Sara jouit de cette belle rotondité, car ils ont "épuisé" leur avenir en une vierge et "miraculeuse nuit nuptiale, la Terre même n'étant plus qu'une boule morte, à l'heure mensongère" (cf. p. 672). Leur renoncement au monde se traduit par leur suicide, dont le désespoir rend paradoxales les vellétés de sacralisation : Axël lui confère tour à tour le caractère d'une bravade envers les dieux, qui ne peuvent mourir (p. 671), et d'une imitation de ceux-ci, qui sûrs du "ciel de leurs êtres" accomplirent tous ce "sursaut sacré" (p. 673). Ainsi la piété participe-t-elle d'une introversion.

Sara reconnaît une parenté de nature, sinon de vocation, avec Sœur Aloyse, "aussi pâle que nous, mais pareille aux séraphins de l'exil — et dont le cœur consumé de l'amour natal, était si épris de sacrifices" (p. 664). Elle dénonce en revanche chez ses geôliers "des yeux cruels ou la Foi ne brûlait qu'en renvoyant la lueur d'une torche de bourreau" (p. 662-663). Elle-même, cependant, exalte un amour intimement lié à la cruauté, voire au sadisme :

Toutes les faveurs des autres femmes ne valent pas mes cruautés !
(...) Hélas ! des fleurs et des enfants sont morts de mon ombre.

Laisse-toi séduire ! (...) Je puis t'endormir en des caresses qui font mourir : je sais le secret des plaisirs infinis et des cris délicieux, des voluptés où toute espérance défaille. (...) Cède. Je te ferai pâlir sous les joies amères (p. 658-659).²³

La cruauté villiérienne est bien une variante suicidaire et désespérée du sacrifice. Ici délibérée, *châtée*, la cruauté, comme le sacrifice, est de toute façon inévitable²⁴. Le Commandeur, sans illusions sur les femmes, ne conçoit au reste l'amour que relevé de quelque perversion :

Tout homme, après trois amours mondaines, ne désire presque jamais plus Proserpine que si la saveur de celle-ci se pimente de la

jalousie courroucée du sombre Pluton ! (...) Pour nous, en bien des circonstances galantes, le cuisant supplice de qui elle est ardemment aimée constitue parfois l'attrait capital de celle qui nous préfère (p. 594).

“Là-bas, dans la vie” (p. 59), l’amour mondain, *extérieur*, n’évite pas la descente, selon son mode, à l’abîme, à l’enfer ; il est sadique, sinon sadien ; marqué, comme dans nombre d’œuvres de Villiers (l’on songe au *Convive des dernières fêtes*) du signe de la nuit, enveloppant ces soupers où “l’or se mêle si bien, sous les candélabres, au teint blanc des femmes” (p. 593) ; monde funéraire, où le visage des vivants n’est que le blême reflet de leur mort intérieure²⁵.

Le monde *théâtral* est en tant que tombeau le reflet de la mort extérieure. Il est la mort de l’extérieur. Tout ce qui n’est pas lui est par lui étanché, absorbé : “Vois le ciel étoilé au fond de mes yeux, dit Sœur Aloyse à Sara” (p. 538). Le dedans annule le dehors. Tout s’y passe. La chasse, rite nobiliaire, rapport sacré, sacrificiel avec la nature, avec lequel rompt le Commandeur, est exercée par Axël, qui a toujours “bonne chasse” (p. 591)²⁶ ; elle constitue l’unique incursion des héros en un univers diurne. C’est en une nuit “pluvieuse et glacée” que se perd Sara fuyant le couvent, une nuit “affreuse, obscure, sans une étoile” (p. 560-561). L’extériorité axélienne est nocturne et hostile ; le père d’Axël, aussi, “seul dans la nuit noire”, a enfoui le trésor “dans d’impénétrables ténèbres” (p. 587), lesquelles subliment, tout l’en l’excluant, cette “illusion des ténèbres extérieures” dont parle l’Archidiacre (p. 558). L’intérieur, plus glacé que l’extérieur — Axël entretient une remarquable symbolique du froid intérieur — est aussi plus ténébreux. La lumière lui est mortelle. Axël, en un beau mouvement *théâtral*, enjoint à Sara de laisser retomber les draperies par elle entrouvertes : “j’ai assez vu le soleil” (p. 671) ; ils ne survivront pas aux premiers rayons de l’aurore éclairant la fusible “pâleur de cierge” de Sara : la rosée du matin dissoudra le poison (cf. p. 675). La lumière extérieure est un leurre, selon Axël :

Oh ! le monde extérieur ! Ne soyons pas dupe du vieil esclave,

AXËL, OU LE THÉÂTRE ABSOLU

enchaîné à nos pieds, dans la lumière, et qui nous promet les clefs d'un palais d'enchantements, alors qu'il ne cache, en sa noire main fermée, qu'une poignée de cendres (p. 673).

L'extérieur n'est qu' "apparences" (*ibid.*), illusion ; tous les pays rêvés par Axël et Sara comme rêves s'entreviennent : autre et tragique équivalence. La réalité, "moment idéal", ne souffre l'étalement ni dans l'espace ni dans le temps :

L'accomplissement réel, absolu, parfait, c'est le moment intérieur que nous avons éprouvé l'un de l'autre, dans la splendeur funèbre de ce caveau (*ibid.*).

Ce n'était point, pensons-nous, pour céder au goût de l'outrance verbale qu'Axël déclarait, en une ébauche primitive, que les tombeaux "[l'intéressaient] bien peu, extérieurement" (cf. p. 1470). Cette formule impliquait, outre le caractère tombal, la valeur de *contention*, dans les deux acceptions, du théâtre axélien. De soi cette "écorce vide" abandonnée par les amants (p. 674), il est enceinte vitale, où se déroule un terrible accouchement, agonie et parturition. Maître Janus suggère assez bien cette dualité dans l'ascèse qu'il propose à Axël :

Car les entités vibrent en l'infinie gestation de ce qui les totalise, et la mort met au monde-absolu. Ton existence n'est que l'agitation de ton être en l'occulte utérus où s'élabore ton futur définitif (p. 640).

Axël assume cette démarche de manière négative, rétrospective, en choisissant la mort dans le sein de Sara comme celle-ci l'y invite indirectement lorsqu'elle développe une symbolique complexe de la rose, liée au sépulcre et à l'immolation :

Au lever des soleils, j'éprouvais en elle qu'il lui semblait plus doux de mourir dans ma poitrine que d'en renaître exilée (p. 666).

L'exil — terme si récurrent — c'est Axël, peut-être, et l'on serait presque tenté de risquer l'idée que Sara fut *sa race*, le sublime contenu des pierres tombales. Leur union n'ouvre pas une lignée, mais ferme un cercle. Leurs armes communes,

présage de leurs retrouvailles, comportaient d'ailleurs un symbole de mort, qui "aggrave", dit Axël, "le signe d'une race que je résume" (p. 651)²⁷. Le Commandeur, faisant grief à Axël de "sacrifier (...) l'éclat de toute une race" (p. 598), formule, de cette œuvre de pierre, le croisement ogival. Le château d'Auersperg n'est qu'armures et tombeaux : les serviteurs mêmes y sont devenus "des pierres" (p. 573). Sara, en la Bretagne natale sur elle transférée, a laissé aussi "une famille de marbre" (p. 662). Axël qui avait refusé à Maître Janus de "devenir une statue de pierre" (p. 634), assimile, à ce marbre du passé, son avenir et son amour : "Oh ! que je brûle mes lèvres sur tes pieds pâles, gloire des marbres futurs" (p. 666). Telle est bien la seule pérennité possible, l'éventualité étant écartée de "donner le jour à des êtres voués à l'ennui de continuer" (p. 672).

Axël a "trop pensé pour daigner agir" (p. 672). Le statisme du théâtre villiérien, la pétrification graduelle, fondant décor et personnages, procèdent du refus de l'action et de la vie : "Vivre ? Les serviteurs feront cela pour nous" (*ibid.*). Axël résoud ainsi la dialectique du vivant et de l'acteur, sujet de deux *contes cruels*²⁸. Théâtre annulé, où "l'adieu retombe, vide, en son propre écho" (cf. p. 651). Théâtre parfait, dans sa structure et sa fonction : le théâtre axélien, circulaire, unitaire, est ce lieu même du sacrifice qui n'est autre, selon Bonnefoy, que le théâtre. Théâtre absolu, infini comme un univers où l'homme ne saurait errer que sur sa propre limite, et que nous *portons en nous* "comme il nous porte en lui"²⁹.

Alain Néry
Université d'Angers

1. A la librairie Quantin : première édition en volume, *Axël* ayant déjà paru en feuilleton, à la revue *La Jeune France*, en 1885-1886 ; les deux

AXËL, OU LE THÉÂTRE ABSOLU

textes sont sensiblement différents.

2. En 1872, dans *La Renaissance littéraire et artistique*. Sur la genèse d'*Axël*, voir le commentaire de l'édition de la Pléiade établie par MM. Castex et Raitt, tome II, p. 1441 sq.

3. On trouvera dans la bibliographie du livre de Maria Deenen, *Le Merveilleux dans l'œuvre de Villiers de l'Isle-Adam*, Paris, Librairie Georges Courville, 1939, l'état des principaux articles de la presse d'époque.

4. Ou le théâtre élisabéthain : cf. Gisèle Marie, *Le Théâtre symboliste*, Paris, Nizet, 1973, p. 83.

5. Alan W. Raitt, *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste*, Paris, Corti, 1965.

6. "Paul Forestier", éd. de la Pléiade, t. II, p. 782.

7. "Le Candidat", *ibid.*, p. 460.

8. *Ibid.*

9. *Ibid.* p. 463.

10. *Ibid.*, p. 462.

11. *Ibid.* Dès son article sur Hamlet, de 1867, Villiers se fondait sur Shakespeare et Molière, les unissant à Goethe, pour affirmer l'indifférence du sujet et même du drame, transfiguré par le génie, "essentiellement silencieux", qui "ne crée pas mais transparait" (*ibid.*, p. 426), conceptualisant les personnages dont chacun, chez Shakespeare "ressemble à une Loi" (*ibid.*, p. 427).

12. *Ibid.*

13. Cf. Barbey d'Aurevilly, "La Révolte", article au *Parlement* du 11 mai 1870, *Le Théâtre contemporain*, Paris, Quantin, 1889, t. III, p. 297 sq., et l'avant-propos de Villiers à l'édition de 1870 de *La Révolte*, *ibid.*, t. I, p. 377 sq. : le théâtre français, disait Villiers, "est devenu l'opprobre de l'Art moderne" (p. 381) ; il s'en remettait au jugement de la Foule, "juge tardif, mais seul juge — car on ne doit écrire que pour le monde entier" (p. 383) ; cette profession de foi connaît des contreparties, chez l'auteur de *La Machine à gloire*.

14. *Ibid.*, p. 381.

15. Cf. *ibid.*, p. 1163, et Raitt, *op. cit.*, p. 126.

16. Ed. de la Pléiade, t. II, ainsi que les références suivantes au texte même d'*Axël*.

17. Cf. p. 635 : "Soudain, en un fracas horrible, la foudre brisant une des croisées, tombe en gouttes de feu dans la salle, avec un vaste éclair.

Elle erre sur les armures et les objets des murailles, puis se rue vers l'âtre, le sillonne, y disparaît”.

18. Sur ce sujet, cf. Raitt, *op. cit.*, p. 129.

19. La comparaison avec les châteaux sadiens et leurs nombreux symboles (l'on songe à celui de la forêt) feraient naturellement l'objet d'une autre étude. Outre Silling, Villiers devait avoir à l'esprit la forteresse de l'effroyable Minsky, qui figure dans *Juliette*. Ce sont peut-être les châteaux des œuvres qu'il n'a pu connaître, ceux de *La Marquise de Gange*, et *Adélaïde de Brunswick*, alors inédites, qui seraient les plus intéressants à rapprocher de la demeure des Auersperg.

20. Cf. les paroles de sa chanson, p. 676. Dans le conte *Le Droit du Passé*, l'Allemagne, représentée par Bismarck, est aussi l'instrument d'une expiation méritée (cf. p. 79 sq.).

21. La poignée de main ayant chez Villiers une relation intime avec la noblesse et le sacrifice : le duc de Portland qui a serré la main d'un lépreux, par un geste noble, est le dernier noble en même temps que le dernier lépreux du monde (*Duke of Portland*, t. I, p. 597 sq.) ; dans *Le Convive des dernières fêtes*, l'on a serré la main du mystérieux baron Saturne comme on la serre de nos jours à tout le monde ; cette main sadique participe à de sanglants supplices ; le conte s'achèvera par une symbolique exécution collective, dans la clôture d'un salon tendu de draperies rouges (cf. *ibid.*, p. 607 sq.).

22. Cf. Henry Roujon, *La Galerie des bustes*, nouv. éd., Paris, Rueff, 1908, p. 129.

23. Et cf., p. 666, la rose que Sara veut “effeuiller cruellement” sur Axël, son “chevalier”.

24. Cf. notre contribution au colloque de la Sorbonne sur le centenaire de Villiers (“Cruauté et sacrifice dans les *Contes cruels*”).

25. Symbole des plus villiériens : cf. entre autres *Fleurs de ténèbres*, *ibid.*, t. I, p. 666-667.

26. Axël, qui “étouffe les loups, d'une seule étreinte à la gorge, sans daigner tirer son couteau de chasse” (p. 568), est par là bien proche du saint Julien de Flaubert, qui en vient également au corps à corps avec les animaux qu'il chasse, comme par frénésie de communion mystique avec la nature.

27. La formule sera reprise plus loin par Axël (p. 616, “prix du sang glorieux de toute une race que je résume”).

28. Cf. *Le Désir d'être un homme* (*ibid.*, t. I, p. 657 sq.), et *Sombre*

AXEL, OU LE THÉÂTRE ABSOLU

récit, conteur plus sombre (ibid., p. 686 sq.).

29. Cf. fragments cités p. 1505.



Dessin de Coll-Toc illustrant la présentation de Villiers par Verlaine dans
Les Hommes d'aujourd'hui (1886)

LITTÉRATURE ET NATION



Jean Bataille

DU SYMBOLISME AU BOULEVARD : HENRY BATAILLE

Notre jugement et notre perception de la littérature de la Belle Epoque ont été largement influencés d'une part par la N.R.F. et d'autre part par l'hypothèse d'une "chute des référentiels" (H. Lefebvre) qui trouve son reflet dans l'avant-garde artistique et littéraire. Ce n'est que depuis quelques années que ces *idées reçues* sont, au moins en partie, mises en question et, pour le théâtre, la redécouverte d'un Mirbeau auteur dramatique (*Les Affaires sont les affaires* chez Renaud-Barrault, *Le Foyer* au Théâtre de la Plaine) ou d'un Bernstein (*Le Secret* au Théâtre Montparnasse) peuvent être interprétées dans ce sens. Mais l'écrivain dramatique qui non seulement dominait le théâtre d'avant-guerre mais qui fut aussi considéré comme l'un des représentants les plus typiques, sinon l'un des plus importants de cette époque, Henry Bataille, reste oublié depuis plus de 50 ans. Déjà un an après sa mort, en plein surréalisme, Aragon, qui lui faisait le compliment suprême : "Ubu excepté, le théâtre contemporain se résume à Bataille", avait prévu ce sort auprès de la postérité : "Un grand discrédit punit aujourd'hui Henry Bataille d'avoir dénoncé le mensonge social de l'amour et de la vertu".¹

Evidemment, Aragon avait ses raisons pour comparer l'auteur d'avant-garde et le représentant de l' "immobilisme" comme le qualifie P. - O. Walzer ². Ce n'est pas un hasard si les deux écrivains furent des auteurs du le Théâtre de l'Œuvre de Lugné-Poe : Bataille une première fois, sans grand succès, le 24 mai 1894, avec *La Belle au bois dormant*, écrit en collaboration avec Robert d'Humières, puis implicitement

quand il a donné une représentation de *La Lépreuse* au profit de la future Mère Ubu, Louise France, le 4 mai 1896, avec la troupe de l'Œuvre dans la Comédie-Parisienne, et une troisième fois, le 8 mai 1897, avec *Ton sang* pendant la 4e saison de l'Œuvre, celle de *Ubu*. Même si Robichez parle d'une "influence néfaste" de Bataille sur le destin du théâtre de Lugné-Poe, il doit admettre que celui-ci avait le mérite "d'exprimer l'état d'âme de sa génération" ³. Autant il est contestable de qualifier la pièce ou la littérature de Jarry de symboliste, autant il est légitime de considérer le Bataille de ces années-là comme un auteur profondément influencé par ce mouvement. Ceci n'est pas seulement valable pour les poèmes de *La Chambre Blanche*, publiés par le Mercure de France avec une préface enthousiaste de Marcel Schwob en 1895 ⁴, mais aussi pour les pièces mentionnées. Robichez souligne avec raison l'influence du Huysmans d'*A Rebours* ou de Mallarmé sur la conception de *La Belle au bois dormant*, qui préfère ses songes séculaires au prince qui la réveille ⁵. Jules Lemaitre fut convaincu du caractère "prodigieux" de *La Lépreuse* et il parle des "éternels sentiments d'une humanité tout élémentaire" et "d'idée suggérée" ou d'idées "plus vagues encore" ⁶; Romain Coolus constate dans *La Revue Blanche* que *Ton sang*, dont Bataille change plus tard le titre en *L'Holocauste*, est caractérisé par un "travail par qui les faits deviennent des signes et les êtres des symboles, ce qui confère à cette tragédie une haute qualité poétique" ⁷.

A ce moment-là, Bataille semble donc intimement lié au mouvement symboliste, mais comme il l'explique dans *A propos d'art dramatique* avec un recul de dix ans : "Après ces (...) rêveries générales, l'adolescent qui les écrit s'approcha plus près de la vie (...)" ⁸. Cette vie, cependant, était déjà présente dans *Ton sang*. Par sa présentation de la pièce dans le cahier de programme, Bataille laisse clairement entrevoir que ce n'est pas seulement un sujet d'actualité qu'il traite mais qu'il envisage un symbolisme ancré dans la réalité :

[II] viendra à son tour le théâtre des poètes, ceux-là qui sauront extraire de l'exacte réalité de la vie moderne, âmes et choses, la poésie

profonde qu'elle recèle et dont ces poètes qui s'éveillent en la gravité du siècle pénétreront intimement le mystère.

Le symbolisme de Bataille se détourne donc des sujets légendaires pour se consacrer au "sens des choses quotidiennes" et se pencher "sur le cœur même et le sang de la vie" ⁹. La structure profonde de *Ton sang* correspond à ce programme en confrontant un grand industriel dynamique à son frère anémique, maladif et décadent qui souffre de la vie moderne ¹⁰. Bien sûr, Bataille est encore partagé entre les deux tendances, et il n'est pas le seul à découvrir une sorte de vitalisme à ce moment-là. Pour ne pas encore parler de Bergson, il y a plusieurs influences qui l'amènent à changer de perspective. D'abord, au théâtre, le symbolisme touche à sa fin : en juin 1897, dans une circulaire adressée à ses abonnés, Lugné-Poe rompt avec les Symbolistes, qui lui répondent aussitôt avec mépris dans *Le Figaro* ¹¹ ; mais cet événement implique que le seul endroit où un théâtre symboliste pouvait se manifester lui reste désormais fermé. Mais ce renouveau d'intérêt pour les "choses quotidiennes" comme réaction à l'esprit décadent, n'est pas seulement un changement d'attitude propre à Bataille, c'est un trait caractéristique du moment, comme le confirme un article de Camille Mauclair dans le *Mercur de France* :

Je ressens violemment, parvenu à l'âge d'homme, et respirant avec effort l'époque, le désir de communiquer directement avec ce qui est épais, d'aller droit aux êtres et aux forces, de ne plus les voir à travers un groupe de délicats et d'anémiques. ¹²

Avec l'affaire Dreyfus qui commence véritablement en novembre 1897, ce tournant devient irréversible : même si il y a encore des Symbolistes qui continuent à écrire comme si rien n'avait changé, ils ne représentent plus l'avant-garde littéraire.

Un des grands reproches de la critique envers l'Œuvre de Lugné-Poe avait été le faible pourcentage d'auteurs français parmi les pièces représentées ¹³, contrairement à ce qui avait été l'expérience d'Antoine au Théâtre Libre. Mis à part la carrière

tardive de *Ubu Roi* et mis à part Romain Rolland qui appartient à l'Œuvre post-symboliste, aucun des écrivains de langue française n'a commencé chez Lugné-Poe une véritable carrière dramatique, exception faite de Bataille. Vu "l'état conventionnel de la scène française vers 1900", qu'il critique dans *A propos d'art dramatique* ¹⁴, les grandes réformes réalisées par Antoine et Lugné-Poe ne pouvaient atteindre le grand public du boulevard que si elles y alliaient la tradition de la pièce bien faite et ses sujets. Une troisième tentative de réforme théâtrale vers 1900, le Théâtre populaire propagé par la *Revue d'Art dramatique* et le *Théâtre du Peuple* de Romain Rolland, devait faire cette même expérience, et Antoine, du temps du boulevard dans le théâtre qui porte son nom, n'a pu survivre qu'en acceptant ce compromis. Bataille semble avoir compris très tôt cette nécessité. En répondant à une enquête de la *Revue d'Art dramatique* sur "La question sociale au théâtre", il rejette cette option, que l'affaire Dreyfus semble favoriser, pour proclamer un théâtre occupé

de l'humanité totale, *intégrale*, jusque dans la sensation, car il y a aussi comme les autres, avec les autres, le drame de sensation.

C'est cette conception, où la "*situation dramatique*" joue un rôle décisif, qu'il va essayer de réaliser dans ses pièces à partir de 1900 ¹⁵. En privilégiant des sensations fortes qui aboutissent à des situations extrêmes mais souvent de caractère presque statique, et grâce à ce qu'il appelle un "langage indirect", il préserve donc une partie de l'héritage symboliste pour l'appliquer à des sujets d'actualité et évoquer ainsi "l'exacte réalité de la vie moderne".

Même si Bataille ne formule sa théorie linguistique et dramatique du "lyrisme exact" qu'en 1908, ses pièces à partir de 1900 en sont déjà profondément marquées. Il le définit comme "le rapport exact et étudié entre les vérités extérieures et le mouvement intérieur de l'âme", et il espère le rendre visible et présentable "par les rapports judicieusement observés entre le spectacle tangible et le spectacle intangible" ¹⁶. S'il ne

mentionne pas Bergson dans ce contexte, celui-ci est quand même la base philosophique de cette conception. Dans son analyse de l'œuvre de Jules Renard, il désigne Bergson comme le philosophe qui a rendu à l'instinct et à l'intuition leurs droits :

Il nous a montré que le cerveau est un instrument d'adaptation au réel et que la sécrétion de la pensée n'est qu'un produit restreint dans l'éternelle et puissante mobilité des élans vitaux et du travail ininterrompu de la matière. Et cette doctrine, qui fut toujours la mienne, trouve, à mon sens, son expression immédiate au théâtre (...) ¹⁷

De cette manière, la tendance intuitive du Symbolisme se trouve combinée avec la métaphysique bergsonienne : en refusant l'esprit analytique comme une pensée qui doit nécessairement rester à la surface des choses et surtout des êtres vivants, Bataille trouve chez Bergson une confirmation de sa méthode intuitive qui doit permettre d'entrer immédiatement et pleinement dans une personne et dans sa vérité intérieure. Comme cette méthode, selon Bergson, s'applique d'abord aux hommes à cause de leur dynamisme vital, le pas vers le théâtre n'est pas difficile à franchir :

Ce que le dramaturge nous met sous les yeux, c'est le déroulement d'une âme, c'est une trame vivante de sentiments et d'événements, quelque chose enfin qui s'est présenté une fois pour ne plus se reproduire jamais. ¹⁸

Cette vérité intérieure qui se manifeste à certains moments et qui est au centre de la conception dramatique de Bataille est donc à la fois bergsonienne et symboliste. Daniel Mornet la désigne comme une "recherche des mondes cachés" et situe Bataille entre Maeterlinck d'une part et Lenormand et Pirandello d'autre part, pour définir son théâtre de la manière suivante :

Les personnages la [leur vie secrète] traduiront d'ailleurs plus qu'ils ne l'exposeront. A demi inconnue d'eux-mêmes, ils ne sauraient la formuler clairement ; elle s'ébauche, se précise, de geste en geste, de propos en propos. ¹⁹

Julien Benda fait donc un bon choix en présentant Bataille dans son *Essai sur l'esthétique de la société française de la première moitié du XXe siècle* comme l'homme de théâtre qui représente le mieux le bergsonisme. En l'apostrophant comme l'auteur "le plus souvent salué comme créateur d'êtres «vivants»" ²⁰ il lui reproche de choisir "le pur instinctif" comme "matière artistique *par excellence*, la vraie matière" ²¹, c'est-à-dire d'avoir représenté les idées de Bergson sur les scènes de son époque. Peut-être est-ce ce bergsonisme de Bataille qui est à la base de son succès auprès du public à partir de 1900. D'abord parce que c'est précisément à partir de ce moment que Bergson devient le philosophe à la mode ²² et qu'il représente donc une recommandation excellente pour un jeune auteur qui entreprend d'attaquer "l'état conventionnel de la scène française". Mais surtout parce que ce bergsonisme lui permet de relier les exigences littéraires, héritées du Symbolisme et de Lugné-Poe, aux exigences du grand public qui voulait voir sur la scène des "situations dramatiques" qui reflétaient à la fois la réalité de la vie moderne et un élan vital venant des profondeurs, amenant une situation tragique de type classique, cela aussi en compensation des transgressions du code social devenues impossibles, surtout pour la grande bourgeoisie de la Belle Epoque.

Quelle est donc la situation du théâtre en France au moment où Bataille s'apprête à affronter et à conquérir le grand public ? Comme le constate Thibaudet, il est encore dominé par quatre S : Scribe, Sardou, Sarcey et la scène à faire ²³ ; l'analyse de Romain Rolland, qui parle d'un drame bourgeois omniprésent ²⁴, va dans le même sens. Les essais de réforme, que ce soit Antoine et son Théâtre-Libre, Lugné-Poe et le Théâtre de l'Œuvre ou le Théâtre du Peuple espéré par Rolland, n'avaient pas réussi à atteindre le grand public, c'est-à-dire celui des théâtres de boulevard. Cependant ces réformes avaient été un signe précurseur de la fin du théâtre bien fait et réaliste de la seconde moitié du XIXe siècle. Grâce à Antoine et à Lugné-Poe, l'élite artistique et littéraire avait pris connaissance du théâtre étranger, ce qui en avait convaincu quelques-uns qu'un changement était inévitable. C'est dans ce

contexte que Bataille va essayer de s'assurer une position dans le champ littéraire et théâtral. — En ce qui concerne le côté institutionnel de cette entreprise, il réussit à franchir le pas d'aller d'un théâtre d'avant-garde au Second Théâtre Français, c'est-à-dire à l'Odéon. *L'Enchantement*, donné en 1900, est donc un début officiel, et quand on connaît la situation particulière de cette salle, cela représente un début qui ne rompt pas avec l'avant-garde littéraire. Mais avec la pièce suivante, montée en 1902 au Vaudeville, la plus grande salle parisienne, Bataille se tourne définitivement vers le Boulevard et il y obtient, avec 33 représentations en mai et juin, un succès appréciable. En automne de cette même année, il a la sagesse de retourner à l'Odéon pour réunir deux avantages : il peut ainsi confirmer son côté de jeune débutant capable d'une certaine modestie et il peut montrer son talent de traiter un sujet développé par un autre en adaptant un roman de Tolstoï. *Résurrection*, avec Berthe Bady dans le rôle de la Maslova, devient un succès triomphal : jusqu'à l'arrivée d'Antoine à la direction de l'Odéon en 1905, il est donné plus de 200 fois. Bataille a ainsi réussi à ne pas arriver trop vite au Boulevard et il a évité de se compromettre auprès des écrivains symbolistes du temps de l'Œuvre, mais en même temps il a préparé le terrain pour une conquête imminente du *vrai public*. Il n'a pas non plus commis l'erreur de se consacrer uniquement au théâtre : en 1904 il présente les poèmes du *Beau Voyage* (Fasquelle) et déjà en 1901 il avait publié *Têtes et pensées* (Ollendorff), un album de textes et de lithographies de Bataille sur les jeunes écrivains en vue au tournant du siècle²⁵. — Mais il a surtout su garder une partie de l'héritage de l'Œuvre : *L'Enchantement* (Odéon, 1900) montre l'irruption de la vie intérieure et instinctive dans un monde bourgeois et tranquille²⁶ ; avec *Le Masque* (Vaudeville, 1902), Bataille renonce à la présence du personnage sympathique, généralement irremplaçable dans l'économie d'une pièce, pour présenter des protagonistes d'une sincérité nouvelle, surtout en ce qui concerne l'analyse de leurs relations et de leurs sentiments. Par le sujet de *Résurrection* (Odéon, 1902) enfin, il contredit en partie son refus du *théâtre social*, mais il peut ainsi prouver

qu'il sait parfaitement s'exprimer dans ce genre, et du reste, le contexte russe en fait un sujet *exotique*, éveillant d'autant plus la curiosité du public.

Après la phase intermédiaire du début du siècle, *Maman Colibri* qui voit sa Première en 1904, marque le début du théâtre à succès de Bataille. Pendant les dix ans, jusqu'à la dernière pièce avant la guerre, *Le Phalène* (1913), il écrit dix drames qui sont présentés dans les théâtres importants de l'époque : trois pièces au Vaudeville, deux à la Comédie-Française, à la Porte Saint-Martin et à la Renaissance, et une pièce au Gymnase. Les noms des théâtres confirment déjà la renommée de Bataille. Mais les dates des Premières montrent aussi clairement qu'il a conquis une position d'exception dans le monde théâtral parisien. Les premières pièces après l'Œuvre furent montées, comme il se doit pour un débutant, au mois de mai et de juin, mais à partir de *Maman Colibri* (Première au Vaudeville le 8 novembre 1904), il obtient toujours les meilleurs dates de la saison, même à la Comédie-Française (*Poliche* passe le 10 décembre 1906) ; or le droit de choisir une bonne date peut être d'une influence capitale pour le succès d'une pièce. — Non seulement on s'arrache l'autorisation de monter ses drames, dont les premiers sont encore repris avant 1914 ²⁷, mais il peut aussi choisir les acteurs selon sa conception des rôles. A un moment où le théâtre vit peut-être plus que jamais grâce aux noms des grands acteurs, et pendant la période où il n'y a pas encore de véritable concurrence du cinéma, au moins sur ce plan-là, ceci peut être d'une importance énorme. Jusqu'en 1910, le premier rôle féminin est presque toujours tenu par Berthe Bady, la grande découverte de Lugné-Poe, qui est tellement fascinée par Bataille qu'elle quitte l'Œuvre pour se lier avec lui. Elle est entourée d'acteurs comme Edouard de Max (*L'Holocauste*), Lucien Guitry (*La Femme nue*, *Le Scandale*) ou Charles Le Bargy (*Les Flambeaux*), mais souvent c'est elle toute seule qui, avec son jeu maniéré et passionné et avec sa voix mélancolique et rauque, marque toute la pièce. Après une rupture retentissante en 1913, elle est remplacée, dans la vie comme dans les pièces de Bataille, par Yvonne de Bray qui sera plus tard une des

actrices préférées de Cocteau.

Mais plus encore que les conditions extérieures, ce sont évidemment les pièces elles-mêmes qui sont à la base du succès de Bataille. Les plus représentatives du "Théâtre d'Amour" de Bataille, comme le qualifie Thibaudet, sont peut-être les trois dont il loue l'originalité²⁸ : *Maman Colibri*, *La Marche nuptiale* (Vaudeville, 27 octobre 1905) et *La Vierge folle* (Gymnase, 25 février 1910). Il faudrait y ajouter *Le Phalène* (Vaudeville, 22 octobre 1913), épilogue du théâtre d'avant-garde à l'origine d'un scandale retentissant. Toutes ces pièces ont en commun, comme les titres le suggèrent déjà en partie, le rôle central que les femmes y occupent, et Bataille remarque très bien cette prépondérance :

De ces divers drames émergent quelques figures de femmes. C'est peut-être tout ce qu'il est souhaitable qu'on en retienne.²⁹

Pourquoi Bataille choisit-il presque toujours une femme comme héroïne exclusive³⁰ ? C'est surtout parce qu'il croit découvrir dans la femme, malgré l'influence de la société de plus en plus englobante, l'être instinctif et nu (*La Femme nue*, 1908) qui serait le fond même de notre nature :

Les femmes sont des héroïnes momentanées ; elles se haussent jusqu'à la pire abnégation, mais elles ne sont jamais que des héroïnes d'occasion avec la passion et l'instinct pour levier. Elles sont poussées par des forces intérieures (...).

Et quand il définit le caractère de l'homme comme celui d'un être

qui peut se dévouer à une idée parfaitement en dehors de son destin ou de son bonheur personnel, qui peut même lui rester fidèle bien après tout accomplissement³¹,

ceci n'est certainement pas un avantage à ses yeux, l'homme étant le plus déformé par la civilisation moderne. D'un point de vue actuel, Bataille prend ici une position assez sexiste, mais c'est grâce à cette idée de la femme qu'il a pu fasciner et

critiquer à la fois le public de son époque. Les vérités intérieures, représentées par les héroïnes, devaient nécessairement entrer en conflit avec la société qui les entoure :

Les rapports des vérités extérieures et des vérités intérieures, la confrontation de ces deux mondes, mais c'est tout le théâtre !³²

C'est probablement cette conception de Bataille que Copeau envisage quand il écrit dans sa critique du *Scandale* : "Sur plus d'un point, sans doute, nous nous trouverions d'accord"³³. Mais cette idée de l'opposition fondamentale entre un monde social, civilisé et répressif, et un autre monde individuel, instinctif et libérateur, qui ne se manifeste qu'à des moments exceptionnels, permet au théâtre de Bataille d'intégrer les contradictions de la société de la Belle Epoque tout en évitant de suivre les voies tracées par le "Théâtre d'idées". La lutte entre le vrai destin des héroïnes et les revendications de la société, à laquelle surtout les hommes sont prêts à obéir, se trouve donc au centre de l'univers théâtral de Bataille ; et le public de son temps a supporté, estimé et même admiré ce théâtre, du moins jusqu'à un certain moment.

Avant d'en analyser les raisons, Bataille définit dans *A propos d'art dramatique* les critères pour juger de la valeur d'un drame de la manière suivante :

Déjà, de nos jours, une pièce de théâtre meilleure au point de vue art que telle autre ne se distingue point d'une pièce moins valable par des signes d'apparence bien caractéristiques. La différence ne réside ou du moins ne paraît résider que dans ce je ne sais quoi de plus profond et de plus réel auquel le public devient heureusement assez sensible, tout en ne le discernant pas du premier coup d'œil ; le public se rend, en effet, toujours assez mal compte des différences essentielles qu'il y a dans la littérature de son époque.³⁴

La difficulté d'expliquer actuellement le succès de Bataille auprès du public de son époque réside dans le fait qu'aujourd'hui non plus on ne se rend pas toujours compte du "je ne sais quoi de plus profond" qu'il a dû y avoir dans ses pièces, parce que le processus de clarification impliqué par une

réception prolongée ou ininterrompue n'a pas pu avoir lieu. Et ce ne sont pas non plus les deux premières phrases de son essai, dont il souligne l'importance par l'emploi de majuscules qui nous facilitent la tâche :

C'EST TOUJOURS PAR CE QU'ELLE CONTIENT DE VERITE QU'UNE ŒUVRE NOUVELLE CHOQUE SES CONTEMPORAINS ! C'EST TOUJOURS ET SEULEMENT POUR CE QU'ELLE AURA CONTENU DE VERITE QUE CETTE ŒUVRE EST APPELEE A SUBSISTER DANS L'AVENIR³⁵,

parce que la “vérité” que les œuvres de Bataille ont pu apporter, ne leur a pas permis de subsister. Tout porte donc à penser que ces “vérités” ont disparu avec la Belle Epoque, qu'il y a encore eu des gens qui ont pu les apprécier et les estimer pendant l'entre-deux-guerres, mais que notre deuxième moitié de siècle n'en découvre plus dans les pièces de notre auteur. L'espoir qu'avait Bataille en 1907, en déclarant sa foi “dans l'avenir démocratique de la race humaine”³⁶, mais également en prédisant que “les révolutions qui se produiront désormais dans le domaine de l'art seront toutes de sagesse et de sincérité. Ce seront des révolutions de raison”³⁷, cette foi peu dialectique dans la tradition des Lumières sera déçue. Mais il serait imprudent de confondre les déclarations théoriques et la pratique littéraire et théâtrale, aussi et surtout chez Bataille. Parce qu'à côté de cette appréciation du rationalisme, il y a chez lui l'importance accordée au domaine du subconscient, cette “vérité intérieure” qui explique en partie qu'un surréaliste comme Aragon a pu faire l'éloge de Bataille à un moment où Breton condamne le rationalisme dans le *Premier Manifeste*.

Quelle peut donc être cette “vérité intérieure” des pièces mentionnées ou plutôt des personnages y jouant le rôle principal, et pourquoi le public de l'époque fut-il en même temps choqué et fasciné de se trouver confronté avec ces vérités ? Comme la remarque de Bataille sur la prééminence de la femme dans son théâtre le suggère, cette vérité est à chercher dans les figures féminines, que ce soit Irène de Rysbergue

(nommée Maman Colibri), Grâce de Plessans(dans *La Marche nuptiale*) ou Fanny Armaury et Diane de Charance (*La Vierge folle*). Déjà en choisissant ces femmes, Bataille rompt avec certaines conventions du théâtre de son époque ³⁸. La femme de quarante ans qu'est Maman Colibri tombe amoureuse d'un ami de son fils qui n'a pas encore vingt ans ; la jeune et belle Grâce de Plessans quitte la province et sa famille pour vivre avec un professeur de piano à Paris ; la femme-enfant de dix-huit ans, Diane de Charance, dispute l'avocat et bel-homme Marcel Armaury, à Fanny, son épouse, qui est aussi âgée que Maman Colibri. Nous avons donc dans la première pièce à succès une femme d'un certain âge, selon les critères de l'époque, dans le second drame une femme très jeune et dans le troisième la confrontation de ces deux types. Mise à part Fanny Armaury, ces femmes représentent des couches différentes de la noblesse : celle de l'aristocratie commerciale et industrielle, probablement anoblie au XIXe siècle (Maman Colibri), celle de la petite noblesse provinciale et bornée (Grâce de Plessans) et celle de la très haute aristocratie, fidèle à son passé (Diane, fille du duc de Charance). En situant ses héroïnes dans la meilleure partie du Monde, Bataille ne veut pas seulement choquer par le contraste entre leur comportement intuitif et instinctif et les normes qu'elles seraient tenues d'observer. Il évite en même temps le reproche fait au Naturalisme de réduire les infractions des protagonistes à la misère de leur condition sociale. Si des privilégiées comme ces femmes réagissent et agissent comme elles le font, c'est que, même pour elles, la société est si répressive qu'elle devient à un moment insupportable. Ce n'est donc pas, comme on le lui a reproché à l'époque, par esprit de jalousie sociale mesquine que Bataille situe ses protagonistes dans ce milieu, mais c'est pour rendre son argumentation plus convaincante ; même s'il ne faut pas nier que les réactions publiques — prévisibles — d'une partie du Monde ne pouvaient qu'augmenter le succès, en partie construit sur le scandale, de la pièce.

Le point commun des quatre femmes, qui motive pratiquement toutes leurs actions, est l'amour. Mais cet amour se distingue selon leurs conditions personnelles, leur caractère et leur situation sociale. Maman Colibri fait la connaissance de l'amour après vingt ans de mariage, et la rupture avec la vie réglée et monotone d'une épouse aristocratique est d'autant plus profonde :

Je ne me souviens de rien... Maintenant seulement j'existe... Mon corps est nouveau. Il me semble que je vivais dans les gaines, à l'ombre... maintenant tout mon être est libre. ³⁹

Cette libération tardive et abrupte lui permet de réaliser sa "vérité intérieure" si longtemps réprimée, et elle ne vit donc plus que pour son amour, sans limites et consciemment :

(...) et je laisse aller tout le corps, libre, heureux de ta maîtresse, comme un bouquet trop serré qui se dénoue tout à coup. (III, 328)

Mais cet amour *fou* ne lui enlève pas sa clairvoyance pessimiste. En choisissant de vivre selon son intuition, elle sait que son malheur sera d'autant plus grand :

Je l'ai accomplie [cette chose énorme] sans une lueur d'espoir, avec la certitude absolue de sombrer tout de suite. (III, 339)

Cette pièce a remué ses spectateurs et une des raisons a été certainement la "sincérité" dont Copeau parle dans son compte rendu : "Une probité sentimentale allant jusqu'à la cruauté envers soi-même (...)" ⁴⁰. Adolphe Brisson cependant cite longuement les explications psychologiques du comportement de Maman Colibri, et en appuyant sa critique sur l'absence de la notion de "devoir", il considère la pièce comme un témoignage de "l'étape que nous avons parcourue dans la voie du relâchement moral." ⁴¹ Et la critique de René Doumic dans la *Revue des deux mondes* va dans le même sens :

Ils nous ont donné des pièces brutales, choquantes, révoltantes : nous avons eu rarement à subir un spectacle aussi pénible que celui de ces quatre actes. ⁴²

Bataille semble donc avoir touché un point extrêmement sensible de la morale de la société de son époque : grâce à une maîtrise dramatique reconnue par tous les critiques, grâce aussi au langage souvent apprécié, les conditions d'un grand succès, scandale compris, étaient donc réunies.

Ceci n'est peut-être pas si évident dans *La Marche nuptiale*. Grâce de Plessans qui croit avoir trouvé dans son professeur de piano l'amour de sa vie, doit constater bientôt qu'elle s'est trompée. Son idée d'un amour grand et unique entre en conflit avec la force de l'amour instinctif lorsqu'elle fait la connaissance d'un homme qui est tout le contraire de celui qui est devenu la preuve vivante de son erreur. Entre la tentation d'un nouvel amour et sa conception aristocratique qui l'oblige d'aller jusqu'au bout de son engagement, elle choisit de se suicider. Mais ce n'est pas tant cette fin qui a révolté le public parisien que le fait

que Grâce de Plessans conforme strictement sa vie à ses aspirations de jeune fille et qu'elle fasse (...) le choix d'un amour très médiocre, d'une existence d'humilité (...)⁴³ ;

le public ne lui accorde pas le droit de renier ses origines et ceci d'autant moins qu'elle n'a pas su apprécier celui qu'elle croyait l'homme de sa vie. Emile Faguet résume cette réception de manière précise : "Le public comprend, mais n'est pas du tout satisfait."⁴⁴. Et cette insatisfaction est peut-être à ce moment une des conditions du succès : l'auteur a pu montrer avec sa seconde pièce à succès qu'il ne cède pas aux idées reçues de ses spectateurs, ni en ce qui concerne la hiérarchie sociale ni quand il s'agit de l'idée d'un amour instinctif en face duquel les normes sociales et morales perdent toute valeur.

C'est encore cet amour qui caractérise *La Vierge folle*, c'est-à-dire Diane de Charance. Mais cette fois la conception de la pièce est plus conventionnelle parce qu'en face de la jeune femme de dix-huit ans, il y a l'épouse qui se bat pour son mari jusqu'à l'humiliation. Quand Bataille désigne "la

responsabilité de l'amour" (VI, 7) comme sujet de la pièce, il semble admettre que la société a le droit de limiter les exigences de l'amour instinctif. De cette manière le suicide de Diane montre, bien sûr, son amour absolu et illimité, mais en même temps il est une concession à la morale du public parce qu'il prouve qu'un tel amour est pratiquement impossible :

Dans cette course sublime, que l'amour impose à mes deux héroïnes, vers la fin de la pièce, c'est l'*Uxor* qui l'emporte. (VI, 9).

Cette *victoire* des conventions ne veut pas dire qu'une telle pièce puisse être acceptée par tout le monde ⁴⁵, mais il est significatif qu'avec ses 217 représentations de suite dans la salle du Gymnase, c'est la pièce de Bataille qui a eu le plus de succès. Ayant préparé son public à des hardiesses d'une autre envergure, celui-ci peut enfin être à la fois fasciné et soulagé — Léon Blum compare l'auteur même à Porto-Riche. Vers la fin de la Belle Epoque, Bataille semble donc sur le chemin de la modération, ce qui constitue une adaptation de sa conception que le public semble attendre et qu'il salue d'autant plus.

Une particularité de tous les drames de Bataille est son langage qui a souvent été critiqué. Déjà dans la "Préface" de *La Lépreuse*, en 1898, il déclare : "Il faut, au théâtre, tâcher d'écrire avec bien des incorrections" (I, 270), et dans son essai *A propos d'art dramatique*, dix ans plus tard, il concrétise cette idée sur un plan théorique en distinguant le "langage direct", c'est-à-dire une "écriture dite de théâtre", et le "langage indirect" :

C'est notre langage dans la vie le plus usuel, celui qui communique à nos paroles ce pouvoir particulier parfois si émouvant, si nuancé. ⁴⁶

Seul le langage quotidien est capable d'accéder au "sens des choses quotidiennes", en renonçant à toutes les exigences d'un style dit littéraire.

Les fautes grammaticales, les incorrections, les solécismes

courants, les synthèses d'expression, les ellipses furieuses, le flou de la parole, répétitions, scories, enfin tout le ciel changeant des mots. C'est à nous de les grouper, de les associer (...) ⁴⁷

Et seulement un tel langage serait en mesure d'exprimer cette "vérité intérieure" dont les protagonistes qui parlent n'ont peut-être pas encore pris conscience eux-mêmes :

Le secret des êtres, ce qui bouillonne en l'individu et qu'il n'exprime pas directement ; ce sont aussi les sphères inconscientes de l'être. ⁴⁸

Cette conception contient déjà certains éléments du sur-réalisme, non seulement en ce qui concerne l'objet prioritaire de l'analyse mais aussi quant au langage employé ⁴⁹. Cependant, à un moment où d'autres auteurs dramatiques comme Hervieu essayent de réactualiser la tragédie classique ⁵⁰ et où, grâce à Rostand, la pièce en vers semble avoir un futur prometteur, une telle position doit choquer le grand public qui avait déjà assez mal accepté, dans les pièces naturalistes, le langage conditionné par le milieu. Quand un Léon Blum salue la "nouveauté" du style de *Maman Colibri* ("Une sorte de litanie poétique, entrecoupée et sanglotante, faite de phrases très sommaires, à peine juxtaposées, mais disposées avec assez d'art pour qu'elles prennent soudain, comme de la musique ou des vers, la valeur d'une incantation évocatrice" ⁵¹), son futur successeur à *La Grande Revue*, Jacques Copeau, reproche à Bataille son style "artificiel" : "La verbalité altère la valeur pure des faits." ⁵². S'il est vrai que Bataille ne suit pas toujours conséquemment sa propre théorie et emploie parfois un langage plutôt maniéré que quotidien, il a quand même le mérite de donner des exemples d'un rythme, d'une syntaxe, de figures lexicales voire de mots auxquels le théâtre de son temps n'avait pas habitué le public.

La dernière pièce de théâtre jouée avant "La Fin d'un monde" ⁵³ est une sorte de paradigme de son théâtre entier. Bien sûr, il reste fidèle à sa conception du "langage indirect" ⁵⁴ ; il commence même à se rapprocher de nouveau du symbolis-

me ⁵⁵. Mais, mise à part cette continuité, l'œuvre nouvelle rompt avec presque toutes les normes théâtrales, en partie encore respectées jusqu'à ce moment. Cela est aussi bien le cas pour la structure *déséquilibrée* (deux parties de deux actes chacune, dont la première comporte plus des deux tiers du texte et est séparée par plusieurs années de la seconde qui représente quand même le nœud du drame) que pour le mélange de descriptions naturalistes du milieu et d'évocations symbolistes des personnages. Pourtant, ce qui provoque le scandale, c'est surtout la conception de l'amour que Bataille propage, et la critique de la société de son époque qui y est liée. Quand Aragon, dans l'article cité, reprend trois fois les mots de la protagoniste de la pièce, Thyra de Marliew, "Nous vivons hors des formalités", ces formalités ne sont donc pas seulement les préjugés envers l'amour, dont cette aristocrate se débarrasse à partir du moment où elle se sait condamnée par sa maladie, mais ce sont en même temps les normes d'une société qui, elle aussi, est condamnée à mourir bientôt. Qu'une Maman Colibri s'enfuit avec son jeune amoureux ou qu'une Diane de Charance se suicide par amour pour un roturier, tout cela est encore supportable, mais que Thyra de Marliew et le prince de Thyeste, son fiancé, qui représentent la haute aristocratie, rompent consciemment avec ce qu'on appelle le Monde, ce n'est plus un acte individuel, c'est une critique profonde de cette société. La réaction ne se fait pas attendre :

Ah *les honnêtes gens* lui ont jeté la pierre : ils ont ainsi, de temps en temps, le grave sentiment du danger. Ils ont attendu *Le Phalène* pour être bien sûrs de leur coup ; mais alors ! ⁵⁶

C'est Gaston Calmette, le directeur du *Figaro*, qui sera assassiné par Mme Caillaux quelques mois plus tard, qui donne le coup d'envoi d'une campagne contre l'auteur et sa pièce dès le jour de la Première. Et, pour une fois, presque toute la presse le suit ; Jacques Bainville peut constater avec satisfaction : "Cette fois le gibier était trop faisandé." ⁵⁷. Bataille peut bien répliquer "J'ai encore le sentiment de n'avoir commis aucun crime" ⁵⁸, pour l'opinion publique son jugement est

aussi définitivement prononcé que celui de Joseph Caillaux quelques mois plus tard. Il ne lui sert pas non plus de souligner le succès momentané auprès des spectateurs ; à long terme, comme Aragon a pu le constater avec le recul de dix ans, il n'a pas pu se remettre de cette condamnation. Ceci d'autant plus que la société qu'il peint et qu'il critique va disparaître avec le début de la Grande Guerre.

Le succès du théâtre de Bataille, qui va mourir avant d'atteindre les cinquante ans en 1922, est donc lié à la société de la Belle Époque. Cette société disparue, après les mouvements d'avant-guerre dans le domaine littéraire ou théâtral à partir de l'année du *Phalène*, et surtout après la victoire du cinéma sur un certain théâtre pendant l'entre-deux guerres, ce théâtre a perdu ses conditions d'existence ; mais ce développement était imprévisible en 1900. Et à cette date, Bataille a entrepris ce qui était possible : essayer de trouver une solution permettant de transporter au Boulevard une partie de l'héritage symboliste et du Théâtre de l'Œuvre. Les réactions du public, après une phase d'hésitations, ont vite confirmé le bien-fondé de cette conception. Les pièces de Bataille traitaient des sujets d'actualité en prenant un point de vue critique face à la société, et c'est-à-dire aussi par rapport aux spectateurs, et elles le faisaient avec un style et un langage qui furent ressentis comme *nouveaux*. On croyait donc — et en regard de la situation du théâtre en France entre 1900 et le début du Vieux-Colombier on n'avait pas tort — assister à des manifestations théâtrales qui allaient influencer l'évolution littéraire. Même si cela n'a pas été le cas, ce comportement du public envers Bataille et son théâtre, en garantissait le succès. Vu d'aujourd'hui, ceci nous apparaît plutôt comme Aragon le fait dire à Bataille dans *Les Cloches de Bâle* :

Nous sommes au bout d'une époque, au seuil d'un monde. Nous autres, fils de Byzance, qu'y pouvons-nous ? Nous maudissons ce monde pourri qui est notre chair même. (...) Je suis partie intégrante de cet univers qui meurt. (...) Un jour viendra où des hommes nouveaux liront mes œuvres avec des yeux dessillés. Ils verront combien j'ai haï le navire

qui m'emporte, et comme dans la voilure j'appelais le naufrage, et comme les feux des diamants ne m'ont jamais distrait des étoiles.⁵⁹

Wolfgang Asholt
Université d'Osnabrück

1. Aragon, "Le Ciel étoilé", *Paris-Journal*, 28 décembre 1923 et 4 janvier 1924. Cité d'après Aragon, *Œuvre poétique*, II, Livre Club Diderot, 1974, p. 185-197.

2. P.-O. Walzer, dans *Littérature française*, vol. 15 (*Le XXe siècle, I*), Arthaud, 1975, p. 233.

3. J. Robichez, *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*, L'Arche, 1957, p. 342-343 et 360.

4. C'est grâce à ces poèmes que Bataille est encore un peu connu aujourd'hui (voir l'édition de B. Delvaille chez Orphée-La Différence en 1989).

5. Robichez, *op. cit.*, p. 345.

6. J. Lemaitre (*Journal des Débats*, 6 mai 1896) aussi dans *Impressions de théâtre*, vol. 10, Lecène-Oudin 1898, p. 371.

7. R. Coolus, dans *La Revue Blanche* XII (1897), p. 646.

8. H. Bataille, *A propos d'art dramatique*, dans *Ecrits de théâtre*, Crès 1917, p. 141 (première version : Fasquelle 1908).

9. Cité d'après R. Coolus, *op. cit.*, p. 646.

10. "Je défaille au milieu du chant des usines... Ah !.. l'usine... toujours... toujours... La nuit j'en rêve !.. Oui... Je suis là sans bouger, la vapeur siffle à l'infini tout autour de moi... les roues me font signe... et, dans l'obsession, je sens à ma joue l'haleine tentatrice des volants, les courroies strient et fendent mes chairs, toute l'usine vient à moi." (H. Bataille, *Ton sang*, dans *Théâtre complet*, vol. I, Flammarion, s. d., p. 161.

11. La lettre est signée par Bataille, Coolus, Dumur, Fort, Hérol, Jarry, Kahn, Quillard, Rachilde, de Régnier, Saint-Pol-Roux et Villeroz (*Le Figaro*, 24 juin 1897).

12. C. Mauclair, "Blanqui ou l'énergie présente" dans *Le Mercure de France*, septembre 1897, p. 447.

13. Par exemple Catulle Mendès dans son compte rendu de *Ton sang* qui commence avec la phrase : "Le Théâtre de l'Œuvre est rentré dans le devoir en jouant une pièce d'un jeune homme de France.", pour finir avec "M. Lugné-Poe commencera à comprendre, je l'espère, qu'il vaut mieux jouer des Français, qui savent le français, que des Allemands, qui ne savent peut-être pas l'allemand." (*Le Journal*, 9 mai 1897).

14. *Op. cit.*, p. 141.

15. H. Bataille, "Réponse", dans *Revue d'Art dramatique*, mars 1898, p. 340 et 339.

16. H. Bataille, *A propos d'art dramatique*, p. 133-134.

17. *Ibid.*, p. 84. Voir la remarque perspicace de Gide sur l'influence de Bergson : "Plus tard on croira découvrir partout son influence sur notre époque parce lui-même est de son époque et qu'il cède sans cesse au mouvement. D'où son importance représentative." (dans *Journal*, vol. 1, Pléiade, 1948, p. 783 [1er mars 1924]).

18. H. Bergson, *Le Rire*, P.U.F., 1975, p. 123.

19. D. Mornet, *Histoire de la littérature et de la pensée françaises contemporaines. 1870-1925*, Larousse, 1927, p. 100.

20. J. Benda, *Belphégor. Essai sur l'esthétique de la société française de la première moitié du XXe siècle*, Emile Paul, 1947 (d'abord 1918), p. 62.

21. Benda, *ibid.*, p. 109. L'allusion à *Matière et mémoire* est évidente.

22. C'est en 1900 que Bergson commence son fameux cours public au Collège de France auquel n'assiste pas seulement le Tout-Paris mais qui est aussi largement propagé par les journalistes.

23. A. Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Stock, 1939, p. 507.

24. R. Rolland, *Le Théâtre du Peuple*, A. Michel, 1926, p. 35-39.

25. T. Bernard, A. Capus, J. Case, M. Donnay, P. Fort, A. Gide, G. Kahn, J. Lorrain, P. Louÿs, O. Mirbeau, R. de Montesquiou, C. Mendès, L. Mühlfeld, A. Picard, H. de Régnier, J. Renard, G. Rodenbach, E. Sée, J. de Tinan, P. Valdague, F. Vandérem, Willy.

26. Bataille apprécie l'héroïne de cette pièce "avant toutes les autres parce qu'elle est l'instinct pur et sans mélange" (dans, *A propos d'art dramatique, op. cit.*, p. 146).

27. La dernière pièce reprise est *Le Scandale* (1909-1911) avec Lucien

Guitry dans le rôle principal.

28. Thibaudet, *op. cit.*, p. 507.

29. Bataille, *A propos d'art dramatique*, *op. cit.*, p. 146.

30. Il n'y a que trois drames où les hommes jouent au moins un rôle équivalent à celui des femmes : *Poliche* (1906), *L'Enfant de l'amour* (1911) et *Les Flambeaux* (1912).

31. Bataille, *A propos d'art dramatique*, *op. cit.*, p. 147.

32. *Ibid.*, p. 127.

33. J. Copeau, dans *La Grande Revue* (10 avril 1910).

34. Bataille, *A propos d'art dramatique*, *op. cit.*, p. 124.

35. *Ibid.*, p. 127.

36. *Ibid.*, p. 168.

37. *Ibid.*, p. 124.

38. Mornet souligne cette dimension : « Au théâtre réaliste il a emprunté le mépris des conventions morales, des sagesses bourgeoises. « Il y a trente ans, écrivait-on de Maman Colibri, la pièce de Bataille se fût écroulée sous les sifflets pour immoralité. » » (*op. cit.*, p. 99-100).

39. Bataille, *Théâtre complet*, vol. III, Flammarion, s. d., p. 327. (A partir de cette annotation, cité dans le texte avec les numéros respectifs du volume et de la page.)

40. J. Copeau, dans *L'Ermitage*, décembre 1904, p. 306.

41. A. Brisson, dans *Les Annales politiques et littéraires*, 13 novembre 1904, p. 54.

42. R. Doumic, dans *La Revue des deux mondes*, 15 novembre 1904, p. 455.

43. Bataille, *A propos d'art dramatique*, *op. cit.*, p. 151.

44. Faguet dans *Propos de théâtre*, IV e série, Société française d'imprimerie et de librairie, 1907, p. 323.

45. H. Bataille, *Ecrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 129.

46. *Ibid.*

47. *Ibid.*, p. 132.

48. *Ibid.*, p. 127.

49. L'intention "d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée" (Breton, *Manifeste du surréalisme*, Gallimard, Idées, 1969, p. 37) présente le même refus d'un langage propre à la littérature et ne distingue pas non plus le langage quotidien et donc oral de celui des textes. Quand Aragon donne à son article cité sur Bataille (1923-1924) le titre "Le Ciel étoilé", il fait

allusion, en plein surréalisme, au “ciel changeant des mots” de Bataille.

50. P. Hervieu, “Le Métier dramatique”, dans *La Revue bleue* du 10 août 1901, p. 161-163, et “Pessimisme et comédie”, dans *La Revue de Paris* (décembre 1901) p. 727-746.

51. L. Blum, “Maman Colibri”, dans *La Grande Revue* (1904), cité d’après *Au théâtre*, vol. I, Ollendorff, 1906, p. 235.

52. J. Copeau, “Le Scandale”, dans *L’Ermitage* (décembre 1904), p. 308. Et Paul Léautaud écrit lors d’une reprise de *L’Enchantement* : “Ce n’est pas assez de situations étrangement particulières, de cas inventés de toutes pièces. On fait encore parler aux personnages le langage le plus opposé à celui que le théâtre demande.” (*Mercury de France* du 16 avril 1913.)

53. Selon le titre du volume 12 de la *Nouvelle Histoire de la France contemporaine (1914-1929)*.

54. “Pas besoin même d’un vocabulaire bien entendu. De pauvres mots, de pauvres mots ordinaires, mais soulevés par le rythme vrai, scandés par les mouvements générateurs de l’âme, ce serait suffisant !” (Bataille, *Ecrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 222).

55. “Plus je vais, plus il m’apparaît que les moindres faits doivent avoir leur valeur allégorique ou symbolique (...)”. (*Ibid.*, p. 221-222).

56. Aragon, *op. cit.*, p. 194.

57. J. Bainville, “*Le Phalène*”, dans *l’Action française* du 26 octobre 1913.

58. H. Bataille, *Ecrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 253.

59. Aragon, *Les Cloches de Bâle*, Folio, 1972, p.258-259.

LITTÉRATURE ET NATION



M. Henry Bernstein en villégiature au Cap d'Ail.

Phot. Trépoignant (Mars 1907).

Bibliothèque municipale de Tours

LITTÉRATURE ET NATION

Les Programmes du THÉÂTRE
LIBRE



Silhouette d'Altoine
dans les Tisserands

42-43

En vente chez BOUSSOD, VALADON & C^e 24, Boulevard des Capucines, PARIS

Bibliothèque municipale de Tours

**ANDRÉ ANTOINE MONTE *LE MARCHÉ*
D'HENRY BERNSTEIN
(12 juin 1900)**

16 décembre 1899 :

— Séverine, hier soir, arrive au théâtre pendant la représentation : « Je vous apporte de Bruxelles, me dit-elle, une pièce que vous allez certainement recevoir. Elle est d'un jeune homme rencontré là-bas, n'appartenant pas aux milieux littéraires. » Sitôt la fin du spectacle, Séverine ¹ m'a lu ces trois actes : *Le Marché* d'un Henry Bernstein, dont c'est le premier ouvrage. Dès la fin du premier acte, j'ai dit à Labruyère ² qui était là « télégraphiez tout de suite à ce jeune homme que sa pièce est reçue. » ³

Un directeur ouvert aux jeunes auteurs

En 1899-1900, Antoine a 42 ans. Il est célèbre. Si on l'appelle en plaisantant "le gazier", on reconnaît en lui le directeur-fondateur du Théâtre Libre (31 mars 1887-mai 1894), le co-directeur avec Ginisty de l'Odéon (été-automne 1896), le directeur-fondateur du Théâtre Antoine (mai-juin 1897), l'acteur, le porte-parole d'une école que l'on pourrait qualifier de naturaliste.

Le but initial du Théâtre Antoine était de présenter sur le Boulevard les auteurs du Théâtre Libre ⁴ et d'ouvrir les portes d'un théâtre-à côté aux nouvelles générations d'auteurs dramatiques. De 1897 à 1899, Antoine joue les pièces des auteurs du Théâtre Libre qui ont acquis une certaine notoriété.

On retrouve dans le programme de la saison 1897-1898, les noms de Curel, Brioux, Courteline, Ancey, Coolus, par exemple ⁵. La politique d'Antoine change au début de la saison 1899-1900. Il met enfin sur pied un vieux projet ⁶. Antoine, lors de sa direction du Théâtre Antoine, a encouragé les débuts ou assuré la notoriété de trois auteurs majeurs : Donnay, Renard et Bernstein. Or tous trois donnent une pièce à Antoine en 1900.

Un jeune exilé ⁷

Ce jeune homme dont parle Séverine, Henry Bernstein, habite au centre de Bruxelles, au 14 place Royale. Il doit son exil à son refus de poursuivre son service militaire ⁸, ce qui lui a valu d'être considéré comme déserteur. Il est issu d'une riche famille juive et nous sommes en pleine affaire Dreyfus. Né le 20 juin 1876, il fait ses études au lycée Condorcet. Il va souvent au théâtre et connaît le Théâtre Libre. Il entame des études à Cambridge avant d'être appelé pour accomplir son service militaire en 1896, service militaire qu'il quitte en mai 1897. Il part alors pour Bruxelles.

En décembre 1899, Séverine vient y donner une conférence : il en profite pour lui soumettre la pièce qu'il vient de terminer, *Le Marché*. Elle rentre à Paris le 5 décembre. Le 6, elle offre la pièce à Antoine, qu'elle a soutenu lors de la crise de l'Odéon en 1896 ⁹ et qu'elle connaît depuis 1887 par l'intermédiaire de Paul Alexis leur ami commun ¹⁰.

La pièce ¹¹

Acte I.

Les Certier ont des difficultés financières. Germaine Certier aime son mari Gaston mais elle est la maîtresse de Simonin, un homme riche. Certier est l'éditeur de poètes sans talent ni succès, tels que Vignolis qui rêve de devenir l'amant de Germaine. Celle-ci vient d'obtenir un délai de paiement de

la part d'un créancier. Elle a invité Simonin, du Prancey, un financier, et Forou, un maquignon, à dîner. Du Prancey propose un marché à Germaine et lui fait des avances. Forou est amoureux fou de Germaine. On apprend le prochain départ de Simonin.

Acte 2

Gaston Certier aime Mme de Huningue et pense que Germaine hait Forou à cause de sa vulgarité. Lequin, un tapissier, apporte une facture de 11 000 francs à Gaston et le menace d'une saisie. Germaine propose d'emprunter de l'argent à Forou. Gaston refuse : il pousse sa femme à devenir la maîtresse de du Prancey en espérant qu'en échange, celui-ci acquittera les factures. Forou et du Prancey rentrent d'une promenade. Forou demande au financier s'il est l'amant de Germaine avant de lui avouer qu'il est amoureux de Mme Certier. Du Prancey offre 2 000 francs à Germaine. Elle les refuse. Lequin dit à Forou que les Certier lui doivent 11 000 francs. Forou règle la facture et le dit à Germaine.

Acte 3

Mme de Huningue apprend à Germaine que les problèmes financiers des Certier sont publiquement connus. Grande scène d'amour entre Germaine et Gaston : il jure qu'il n'a jamais voulu user des charmes de sa femme pour régler leurs difficultés. Forou veut quitter la France. Il confesse à Germaine qu'il l'a toujours aimée. Germaine, d'abord réticente, est finalement troublée par les déclarations de Forou, même si elle ne peut s'empêcher de dire au maquignon qu'elle aime encore son mari.

On voit, dès *Le Marché*, surgir la violence, parfois l'ironie cinglante et la causticité qui ont fait le succès de Bernstein à ses débuts, en même temps que ses défauts cardinaux (son style haché, "vif", selon Pierre Batille¹², auteur d'une biographie de Bernstein, assez succincte et médiocre), une construction assez peu rigoureuse. Les conflits d'intérêt et les conflits passionnels sont traités sur le même pied : un

critique anonyme de *Rivarol*, le 24 mai 1952, parlait de Bernstein comme le créateur du “vaudeville endocrinien”.

Les préparatifs

Bernstein, dès lors, ne cesse d’envoyer des lettres à Antoine. Débute ainsi une extraordinaire correspondance : de 1900 à 1934, Bernstein a envoyé 177 lettres, télégrammes, pneumatiques, cartes de visite à Antoine, documents aujourd’hui conservés au Fonds Antoine du Département des Arts du Spectacle de la Bibliothèque Nationale. 1900, date de la création du *Marché* et 1921-1922, date de celle de *Judith*, qu’Antoine, alors retiré, accepte de mettre en scène, sont les deux temps forts de cette correspondance¹³.

Vers le 20 avril, Antoine doit se rendre à Bruxelles et Bernstein renouvelle son invitation. Mais dans une lettre du 23 mai on apprend que Bernstein n’a toujours pas reçu la visite de son protecteur. Ce même 20 avril, Antoine, dans ses *Souvenirs*, note l’“impatience” de Bernstein auquel il a promis de créer sa pièce avant la fin de la saison : il lui “rend compte tous les trois ou quatre jours de l’avancement du (...) travail”. “Henry Bernstein martyrise un peu sa principale interprète, Suzanne Devoyod, et le soir à minuit, lorsque la ligne téléphonique est libre, il lui fait répéter son rôle en lui prodiguant ses conseils”.

M. Gilbert Maurin et Mme Georges Bernstein-Gruber¹⁴ affirment que Bernstein a envoyé à Antoine une foule de télégrammes peu avant la Première : je n’en ai pas trouvé trace. On ne retrouve que quelques-uns d’entre eux dans le dossier Bernstein du fonds Antoine.

La Première

C’est donc le 12 juin 1900 qu’Antoine crée *Le Marché*. La distribution est brillante. Antoine a confiance en son protégé et lui donne les meilleurs acteurs de sa troupe. Il

interprète lui-même le rôle de Forou.

Gaston Certier est joué par Camille Richomme, alias Dumény. A 43 ans, cet acteur qui a fait ses débuts en 1884 au Gymnase et à l'Odéon où il a créé *Henriette Maréchal*¹⁵ de Goncourt, *Egmont* de Goethe, *Germinie Lacerteux* de Goncourt¹⁶, *l'Amoureuse* de Porto-Riche¹⁷, a été successivement pensionnaire de la Porte-Saint-Martin et du Théâtre-Michel, avant d'entrer dès 1897 au Théâtre-Antoine où il a créé *Le Repas du lion*¹⁸ de Curel et *La Clairière* de Donnay et Descaves¹⁹. Ce grand second rôle qui a débuté comme jeune premier est un "comédien de premier ordre"²⁰ selon l'expression d'Antoine

Suzanne Devoyod²¹ obtient le rôle de Germaine. Elle est la fille²² d'Elise Devoyod (ancienne pensionnaire de la Comédie-Française), a été l'élève de Got au Conservatoire. Elle aussi a débuté à l'Odéon en 1893 où elle joue Célimène du *Misanthrope*. A la fin de l'année 1898, Becque la recommande à Antoine qui l'engage pour jouer *La Parisienne*²³. Elle crée *La Nouvelle Idole*²⁴ de Curel, puis *Le Marché*. Elle déclara le 19 mai 1937 à Pierre Cottard de *L'Intransigeant* qu'elle avait été engagée par Antoine "pour jouer les modernes tandis qu'elle jouait le répertoire avec Coquelin à la Porte-Saint-Martin". Dès 1907, elle entre à la Comédie-Française.

Pour le petit rôle de Mme de Huningue, Antoine a choisi Ellen Andrée²⁵, une actrice expérimentée. Après des débuts agités en 1884 dans *Divorçons* de Sardou au Théâtre Montmartre, elle rejoint le Théâtre des Variétés, puis la Renaissance, le Théâtre Déjazet, Les Menus-Plaisirs, le Théâtre du Parc à Bruxelles avant de se fixer chez Antoine en 1898. Accompagnée d'une grande réputation d'actrice comique, elle change de répertoire avec Antoine et crée notamment le rôle de Mme Lepic dans *Poil de Carotte*²⁶.

Ces trois artistes sont au sommet ou à un tournant de leur carrière. Antoine les a distribués dans les pièces majeures de la saison 1899-1900 : ils ont contribué au succès du Théâtre Antoine qui est considéré comme un des grands théâtres privés parisiens mais aussi comme un théâtre de recherche. La saison 1899-1900 est le sommet de la direction d'Antoine au Théâtre

Antoine, même si Charles Mosnier, dans sa biographie restée manuscrite d'Antoine ²⁷, place ce point culminant en 1902. 1904-1905, l'année du *Roi Lear*, est marquée par un indéniable succès artistique, mais aussi par les quelques échecs financiers retentissants dûs au goût d'Antoine pour les mises en scène fastueuses, ces "grandes machines" qui coûtent plus qu'elles ne rapportent, telle *Le Meilleur Parti* ²⁸ de Maindron.

Kemm, un jeune, "une des grandes révélations d'Antoine" selon Jean Ernest-Charles ²⁹, interprète du Prancey. Desfontaines, un des acteurs favoris d'Antoine, devait tenir le rôle court de Vignolis mais, s'étant désisté, c'est Bressy qui l'a interprété. Saverne est Adrien, un domestique. Paul Edmond, l'ancien régisseur d'Antoine au Théâtre Libre, remplace Bressy dans le rôle de Lequin.

A six heures, la pièce débute. Antoine propose ce soir-là un spectacle coupé, formule à laquelle Antoine était attaché depuis le début de sa direction du Théâtre Antoine. *Grasse Matinée*, un acte d'Alfred Athis et *Ceux qu'on trompe* ³⁰, un acte de Grenet-Dancourt accompagnent *Le Marché*.

Les réactions

Antoine :

12 juin 1900. — débuts très remarquables d'Henry Bernstein (...).

10 juillet 1900. — (...) Les débuts d'Henry Bernstein laissent prévoir un puissant auteur dramatique pour demain (...) ³¹

Le public applaudit.

La presse ³² :

(...) Antoine est parfait en maquignon enrichi (...) (*Le Gaulois*, 13 juin 1900).

(...) Suzanne Devoyod a un des rôles les plus difficiles que j'ai vus au théâtre(...) (Henri Fouquier, *Le Figaro*, 13 juin 1900).

(...) L'ignominie de Forou a quelque chose d'attendrissant (...)

ANTOINE MONTE *LE MARCHÉ* D'HENRY BERNSTEIN

(Catulle Mendès³³, *Le Journal*, 13 juin 1900).

(...) Un manque absolu d'action (...) (*Le Radical*, 13 juin 1900).

(...) Remarquable (...) *La Revue Blanche*, 13 juin 1900).

Les débuts d'un déserteur (*Le Salut Public*, 13 juin 1900).

Deux ou trois répliques bien venues annoncent un vaudevilliste (Lucien Muhlfeld, *L'Echo de Paris*).

Bernstein envoie une lettre de remerciements à Antoine et lui demande de jouer plus souvent sa pièce. Il profite de sa lettre pour demander à Antoine de l'aider à revenir en France, ce qu'Antoine accepte de faire.

Un jeune auteur exigeant

Le 28 juin, Bernstein invite à nouveau Antoine à venir à Bruxelles dès que la saison sera terminée. Antoine, une nouvelle fois, préfère sa retraite de Camaret où il se rend l'été.

Bernstein part en voyage en août et écrit à Antoine depuis Kaltenlentgeben en Autriche le 15 août. Il reproche violemment à Antoine de ne pas suivre sa promesse de reprendre les dernières pièces créées en septembre. Il reproche aussi à Antoine de n'avoir joué sa pièce que sept fois et de n'avoir fait aucune publicité pour sa pièce contrairement à un usage établi chez Antoine³⁴. Il informe Antoine que sa pièce va être publiée et qu'il voudrait la faire jouer ; il refuse par contre que sa pièce soit mise au répertoire, ce qui impliquerait des reprises périodiques mais beaucoup trop espacées.

C'est sur le même ton qu'il reproche à Antoine de ne pas assez jouer *Le Marché*, même si sa pièce n'est pas "transcendante" (le 18 septembre). Jusqu'en 1902, il ne cesse de harceler Antoine. Le 7 septembre 1901, il lui demande une reprise (tout comme le 29 août 1902), le 16 mai 1902, l'autorisation de publier une note publicitaire dans *Le Figaro*, ce qui aurait pour effet de pousser Antoine à jouer à nouveau la

pièce. Antoine la reprend de temps en temps : trois fois en 1901, quatre en 1902, quatre en 1903 (dont trois représentations en Amérique du Sud). Il faut attendre 1909 pour que de Féraudy, de la Comédie-Française, organise une reprise réelle de la pièce au cours d'une tournée. Les relations entre Antoine et Bernstein se tendent quelque peu au point que Bernstein, ce qui semble divertir Antoine³⁵, lui écrit le 5 février 1902 qu'il ne peut "supporter la sensation trop neuve d'être brouillé" avec lui. Antoine, amusé, retranscrit la lettre dans ses *Souvenirs*.

Antoine et Bernstein après *Le Marché*

Bernstein est rentré à Paris en février 1901³⁶ : ses succès littéraires ont accéléré son retour. A cette époque, il a écrit *Ses yeux bleus* qu'il a donnée aux Le Bargy, puis qu'il propose à Antoine. En 1902, il lui demande son avis sur *Joujou*. Ainsi, même si Antoine ne joue plus les pièces de Bernstein, son protégé le consulte à propos de *Point de vue* en 1911 ou *La Rafale* en 1914. De 1902 à 1914, leurs relations sont toujours cordiales, mais, de 1905 à 1911, Bernstein écrit moins souvent à Antoine qui est devenu directeur de l'Odéon. Cependant, Bernstein recommande des artistes ou des auteurs tels son ami Edmond Sée³⁷, demande des places, invite Antoine, le tient au courant de sa carrière. C'est à cette période aussi que les critiques commencent à parler de l'art d'Henry Bernstein. Emile Moreau (dans *Le Lecteur* du 24 août 1907) souligne les similitudes entre *Le Bercail*, *Joujou*, *La Rafale*. Pierre de Lanux l'accuse de "hacher" le dialogue et d'être "immoral", reproches que Bernstein a dû supporter tout au long de sa vie (les critiques de *L'Action Française* ajoutant à ces griefs celui d'être juif et sa trahison envers Mussolini dont Bernstein avait été quelque temps un partisan lorsqu'il voulait apparaître comme le d'Annunzio français).

1914 : Antoine démissionne de l'Odéon, apprend son nouveau métier de cinéaste. L'auteur du *Détour*, du *Bercail*, de

La Rafale, de *La Griffé* ou encore de *Sansom* ou d'*Israël*, multiplie les succès. En 1918, en été, alors qu'une crise secoue la S.C.A.G.L.³⁸, la Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres, filiale de Pathé, qui emploie Antoine, ce dernier part pour Turin tourner pour la *Tiber Film* une adaptation d'*Israël*³⁹. De 1914 à 1921, Bernstein n'a, semble-t-il, pas écrit à Antoine.

En octobre 1922, Bernstein crée *Judith* au Gymnase. Il veut qu'Antoine⁴⁰, qui vient de terminer le tournage de *L'Arlésienne*⁴¹, assure la mise en scène. Antoine accepte. Il sert d'intermédiaire entre Bernstein et les décorateurs Soudeikine, Jusseume, son ancien collaborateur à l'Odéon, et Ronsin. Le 6 décembre, Bernstein propose à Antoine de diriger *Judith* et *L'Ame en folie* de son vieil ami François de Curel. Les deux pièces remportent un bon succès.

De 1922 à 1939, Bernstein écrit moins souvent à Antoine qui devient critique dramatique tandis que son protégé connaît, comme directeur de théâtre et comme auteur dramatique, sa période de gloire.

*
* *

La carrière d'Henry Bernstein a duré cinquante-trois ans. Pourtant, Bernstein a été oublié durant trente ans. Il semble revenir à la mode. Alain Resnais, dans son adaptation⁴² de *Mélo*⁴³ nous a montré sa passion pour un auteur qui a marqué, dit-il, son adolescence⁴⁴. André Voutsinas a repris *Le Secret*⁴⁵, Robert Cantarella a repris *Le Voyage*⁴⁶, tous deux avec succès. Cependant, à l'exception des trois numéros de *L'Avant-scène*⁴⁷ consacré à ces trois œuvres, reprises ou adaptées récemment, il n'existe pas d'édition récente du théâtre de Bernstein. Apprécié par le public depuis *Le Marché* jusqu'à *Evangeline*, sa dernière pièce, Bernstein, comme la plupart des auteurs découverts ou redécouverts par Antoine (Brieux, Curel, Porto-Riche, Donnay, Bouhelier, Raynal, Ancey),

semble, malgré un timide regain d'intérêt, un auteur oublié.

Philippe Marcerou

1. Journaliste au *Cri du peuple*. Lors des obsèques de Séverine on reprocha à Bernstein d'être absent alors qu'elle lui avait ouvert les portes du succès.

2. Georges Labruyère, un autre journaliste du *Cri du peuple* avait eu un acte joué chez Antoine, *Le Retour de l'aigle* (1898).

3. André Antoine, *Souvenirs du Théâtre-Antoine et de l'Odéon (première direction)*. Paris, Grasset, 1928.

4. André Antoine, *Les Contemporains : le théâtre d'Emile Augier à Jules Renard (Conferencia, 1er mars 1923, n° 6, p. 149-191)*.

5. André Antoine, *Souvenirs du Théâtre-Antoine et de l'Odéon (première direction)*. *op. cit.*

6. Ce projet date de la fin de l'année 1897 : créer l'adaptation théâtrale de *Poil de Carotte*, signée de Jules Renard lui-même.

7. Georges Bernstein-Gruber, Gilbert Maurin, *Bernstein le Magnifique*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1988, p. 9-33.

8. Et au fait qu'il a suivi en Belgique sa maîtresse.

9. Voir André Antoine, *Souvenirs du Théâtre-Antoine et de l'Odéon (première direction)*, *op. cit.*, p. 102, 103.

10. Journaliste lui aussi au *Cri du peuple*, il introduit Antoine dès 1887 auprès de Zola.

11. Une édition se trouve au Fonds Rondel du Département des Arts du Spectacle de la Bibliothèque Nationale sous la cote Rf51941 ; un manuscrit aux Archives Nationales, dans la série F18 sous la cote 1292, pièces censurées du Théâtre Antoine (mai 1897-juillet 1900). Le texte définitif a été publié chez Charpentier et Fasquelle en août 1900 ; réédité au tome I du *Théâtre* de Bernstein, à la Bibliothèque Charpentier en 1912 ; chez Fayard s. d.

12. Pierre Batille, *Henry Bernstein*, Paris, Le Carnet critique, 1924.

13. Les lettres concernant *Le Marché* ont été éditées par M. Philippe

ANTOINE MONTE *LE MARCHÉ* D'HENRY BERNSTEIN

Baron dans sa thèse d'état *Théâtre de mœurs et mœurs théâtrales en France (1891-1914)*, Dijon, 1987, à laquelle je renvoie.

14. Georges Bernstein-Gruber, Gilbert Maurin, *Bernstein le Magnifique*, *op. cit.*

15. Créée par Porel, en 1886 à l'Odéon.

16. Créée par Porel, le 20 décembre 1888 à l'Odéon.

17. Créée par Porel, en juin 1891 à l'Odéon.

18. Créée le 26 septembre 1897.

19. Créée le 6 avril 1900.

20. Voir André Antoine, *Souvenirs du Théâtre-Antoine et de l'Odéon (première direction)*, *op. cit.*, p. 183.

21. Fonds Rondel, Rt7085, articles sur Suzanne Devoyod.

22. *Ibid.*, Rt 7084, articles sur Elise Devoyod.

23. Reprise au Théâtre-Antoine le 23 avril 1899.

24. Créée au Théâtre-Antoine le 12 mars 1899.

25. Fonds Rondel, Rt5600, articles sur Ellen Andrée (al. Hélène André).

26. Créée le 1er mars 1900.

27. *André Antoine*, (7 vol.), documents divers, notamment iconographiques.

28. Créée le 31 mars 1905.

29. Fonds Rondel, Rt8327, articles sur Jean Kemm.

30. Voir André Antoine, *Souvenirs du Théâtre-Antoine et de l'Odéon (première direction)*, *op. cit.*, p. 165.

31. *Ibid.*, p. 166.

32. Georges Bernstein-Gruber, Gilbert Maurin, *op. cit.*, p. 166.

33. Le poète parnassien était l'ami d'Antoine — malgré des brouilles passagères — depuis les débuts du Théâtre-Libre ou Antoine avait créé sa *Femme de Tabarin* (le 13 novembre 1887) et sa *Reine Fiammette*.

34. Voir les lettres inédites de Serge Basset (1860-1917), journaliste du *Figaro* à Antoine, où, au début de chaque mois de septembre, le critique ne cesse de réclamer à Antoine les programmes de sa saison.

35. Voir Voir André Antoine, *Souvenirs du Théâtre-Antoine et de l'Odéon (première direction)*, *op. cit.*, p. 191.

36. Georges Bernstein-Gruber, Gilbert Maurin, *op. cit.*

37. Le volumineux dossier des lettres d'Edmond See à Antoine rappelle le soutien de Bernstein à See dont *L'Indiscret* est créé le 5 mars 1903, au Théâtre-Antoine.

PHILIPPE MARCEROU

38. 1895 : *Revue de l'Association Française de Recherche et d'Histoire sur le cinéma*, mai 1990, n° 8-9, p. 69-74.

39. Réputé perdu, le film a été retrouvé en Italie par M. Philippe Esnault et présenté au public en juin 1990, lors de la rétrospective des films d'Antoine au Musée d'Orsay et ce avec des intertitres italiens. Il n'avait eu à sa sortie aucun succès et avait été surtout distribué en Italie.

40. Les lettres de Bernstein à Antoine à cette occasion ont été reproduite dans le mémoire de maîtrise de M. Jean-Louis Sarrazac *Bernstein et le mouvement théâtral*, Paris, I.E.T., 1969.

41. cf. note 39.

42. Avec Sabine Azéma, André Dussolier et Pierre Arditi.

43. La pièce avait été créée en 1929.

44. Marcel Oms, *Alain Resnais*, Paris, Rivages, 1988.

45. En 1987, au Théâtre-Montparnasse.

46. En 1990, au Théâtre-13 et le 1er décembre 1990 à Rungis.

47. *Avant-scène Théâtre* ; n° 819-820, 1er-15 décembre 1987. *Ibid.*, n° 865, 1er mars 1990. *Avant-scène Cinéma*, n° 359, 1986.



ROMAIN ROLLAND ET LE THÉÂTRE À SUCCÈS AUTOUR DE 1900

Romain Rolland (1866-1944), Prix Nobel de littérature pour 1915, est tellement occulté dans le monde universitaire¹ et le lectorat français et occidental qu'il n'est peut-être pas inutile de planter quelques jalons bio-bibliographiques pour le situer par rapport au sujet qui nous occupe. Issu d'une famille de petite bourgeoisie de robe nivernaise, normalien, agrégé d'histoire en 1889, docteur ès-lettres en 1895 sur des sujets d'histoire de l'art et d'esthétique musicale et picturale, après avoir été pensionnaire pendant deux ans (1889-1891) au Palais Farnèse, il est introduit dans le milieu de la haute bourgeoisie, juive notamment, par son mariage, en octobre 1892, avec Clotilde Bréal, fille du philologue Michel Bréal, dont il divorcera en mai 1901, crise personnelle aiguë, dont son théâtre et toute son œuvre porteront la trace de souffrance et de lucidité. Pendant toutes ces années, il observe beaucoup, comme en témoignent son journal, partiellement publié, longtemps après, pour ces années, sa correspondance, énorme et très variée, sans parler de ses travaux universitaires (puisqu'il est chargé de cours complémentaires d'histoire de l'art à la rue d'Ulm et à la Sorbonne), et journalistiques, dans la *Revue d'Art dramatique*, notamment.

Durant toute cette période, il écrit également, et le genre que, spontanément, il cultive, comme celui qui, à ses yeux, peut lui permettre d'influencer le plus directement et rapidement ses contemporains est le théâtre. D'août 1890 à

novembre 1897, il écrit onze drames à thème historique (mythologique, même, pour l'un d'entre eux, *Niobé*), sur lesquels il porte très vite un jugement sévère. Il n'en publiera que trois (*Saint-Louis*, 1897 ; *Aërt*, 1898 ; *Les Vaincus*, 1922) et un seul sera joué par Lugné-Poe en mai 1898 (*Aërt*). Entre 1898 et 1902, il écrit quatre autres pièces qui ont pour cadre la Révolution française (*Les Loups*, 1898 ; *Le Triomphe de la Raison*, 1899 ; *Danton*, 1899 ; *Le 14 juillet*, 1902). La première d'entre elles, allégorie de l'Affaire Dreyfus, et jouée presque aussitôt qu'écrite, au milieu des passions et objet elle-même des passions, pourrait être prise comme illustration exemplaire du rôle civique et moral — au sens fort du terme — que Rolland assignait au théâtre, et qu'il a développé dans un essai écrit entre 1900 et 1903, *Le Théâtre du Peuple* (novembre 1903), texte dont on retrouve l'influence, la référence et la problématique dans toutes les actions menées depuis en France, en Allemagne, en U.R.S.S et ailleurs, pour tenter d'établir un lien vivant entre les masses profondes du peuple et l'art théâtral.

En 1898, il a fait la connaissance de Péguy, son étudiant à l'Ecole, et s'est lié avec lui. Il l'épaula dès les débuts des *Cahiers de la Quinzaine*, à l'aube de 1900, et deviendra bien vite un des auteurs principaux de la revue. Dès juillet 1900, il publie, dans *La Revue d'Art dramatique*, un article intitulé "Le Poison idéaliste", dans lequel il s'en prend nommément à Richepin, Rostand, Sardou et Coppée, et au *Cyrano* de Rostand, article "dédié à Charles Péguy et à ses *Cahiers de la Quinzaine* pour l'œuvre d'assainissement public qu'ils accomplissent". C'est dans les *Cahiers* que paraîtra *Jean-Christophe*, et, au début, dans les *Cahiers* seulement. C'est à travers les *Cahiers* que l'œuvre trouvera son premier public, puis un éditeur, Ollendorff. Et c'est dans cette œuvre — et donc dans cette revue — qu'en 1908, Rolland lancera une attaque féroce contre le théâtre à succès des années 1880-1890 et 1900.

Il est donc logique, je crois, que nous nous fondions sur cette attaque pour essayer de décrire comment Rolland voit le théâtre de son époque, et, ensuite, pour esquisser l'analyse des

idées à partir desquelles il prononce sa condamnation et voudrait fonder un nouveau théâtre.

*
* *

On se souvient que Jean-Christophe est un jeune Allemand, Rhénan, dont nous suivons l'enfance, l'adolescence et la formation de compositeur et de virtuose à travers les trois premiers volumes du "roman", qui en comporte dix. Le quatrième volume s'intitule *La Révolte* et constitue, avec le cinquième, *La Foire sur la place*, un diptyque particulier dans l'œuvre, dont ils forment le volet "critique" : Christophe, écœuré par les mœurs culturelles de sa cité et contraint de fuir sa patrie, à la suite d'une rixe où son esprit chevaleresque l'a mis en mauvaise posture, arrive à Paris où il croit trouver le pays de la liberté. Et *La Foire* est le récit de ses désenchantements. Après la satire de la vie culturelle germanique, celle de la vie culturelle parisienne.

Dans le "Dialogue de l'auteur avec son ombre" qui sert de préface à la *Foire*, l'auteur dit à Christophe : "*Je le sais : tu es mon Huron...*" Il n'existe donc aucun doute sur la signification de la charge générale et violente portée par l'auteur. Nous laissons ici de côté les problèmes complexes de la narratologie que pose l'œuvre pour nous attacher seulement à la recherche des "clés" des attaques contenues dans les pages du volume qui concernent le théâtre. Elles sont nombreuses et assez transparentes, lorsque les auteurs et œuvres visées ne sont pas nommément désignés. Les papiers et fiches préparatoires de Rolland ne comportent aucun mystère là-dessus et la correspondance contemporaine de leur préparation (sur un quart de siècle, presque) apporte également de nombreuses lumières aux identifications de cibles².

Le début du volume nous montre Christophe accueilli à Paris par un ancien camarade d'école, devenu journaliste et littérateur parisien, Sylvain Kohn, qui se fait maintenant appeler Hamilton. Celui-ci l'introduit dans les milieux du Tout-Paris, tout d'abord à l'occasion d'un banquet pendant lequel

Christophe excite l'hilarité des convives par ses idées naïves, en contradiction absolue avec les préceptes parisiens, sur la morale et les femmes. Puis il fait connaissance avec le monde musical et ses manifestations, et les juge bien au-dessous de ce qu'il avait imaginé. Quarante pages de l'édition Ollendorff (101 à 140) ³ nous décrivent ensuite ses impressions de la littérature et du théâtre, mais, sur les quarante, vingt-cinq concernent exclusivement le théâtre.

Après une courte introduction générale dont voici les termes :

Le théâtre donnait une idée plus exacte de la société. Il tenait à Paris, dans la vie quotidienne, une place exorbitante. C'était un restaurant pantagruélique, qui ne suffisait pas à assouvir l'appétit de ces deux millions d'hommes. Une trentaine de grands théâtres, sans parler des scènes de quartier, des cafés-concerts, des spectacles divers, — une centaine de salles, chaque soir, presque toutes pleines. Un peuple d'acteurs et d'employés. Les quatre théâtres subventionnés occupant à eux seuls près de trois mille personnes, et dépensant dix millions. Paris entier rempli de la gloire des cabots. A chaque pas, d'innombrables photos, dessins, caricatures, répétaient leurs grimaces, les gramophones leur nasillement, les journaux leurs jugements sur l'art et sur la politique. Ils avaient leur presse spéciale. Ils publiaient leurs mémoires héroïques et familiers. Parmi les autres Parisiens, ces grands enfants flâneurs qui passaient leur temps à se singer, ces singes complets tenaient le sceptre ; et les auteurs dramatiques étaient leurs chambellans. Christophe pria Sylvain Kohn de l'introduire dans le royaume des reflets et des ombres. (p. 108-109)

Christophe fait connaissance, grâce à son mentor, d'abord avec deux variantes du théâtre "gaillard", le genre gaulois et l'école *modern-style*. Dans le premier, les choses se passent

à la bonne vieille façon, la façon nationale, le gros plaisir bien sale, à la bonne franquette (...), — « cette mâle franchise », comme disent ces gens-là, qui prétend concilier la gaillardise et la morale, parce qu'après quatre actes de chiennerie, elle ramène l'ordre et le triomphe du Code, en jetant, au hasard de quelque imbroglio, la femme légitime dans le lit du mari qu'elle voulait tromper (...). (p. 110)

Ce sont les noms de Feydeau, Tristan Bernard, Flers et Caillavet, Alfred Capus, Lavedan qui sont en filigrane sous ces lignes.

Quant à l'école du "modern-style" (p. 111-112), voici ce dont il s'agit :

"Le héros sexagénaire ayant sa fille pour confidente"... : c'est *L'Enfant Chérie* de Coolus.

"Le digne vieillard se faisant raconter par sa maîtresse"... : c'est *La Griffes* de Bernstein.

"L'amant gentleman, intendant chez sa maîtresse"... : c'est *Les Amants*, de Sazy et une situation de Coolus.

Au Théâtre Français (p. 115-116), où Christophe se rend ensuite, la "comédie moderne, en prose, qui traitait d'une question juridique", jouée le soir de la représentation à laquelle il assiste est *Le Dédale* de Hervieu. Le fait nous est confirmé par la lettre inédite au professeur Bovet : "C'est bien Hervieu qui était visé dans *La Foire sur la Place*, avec sa psychologie abstraite, son théâtre géométrique" (C. I. ⁴, 19-12-1918) et par une fiche de l'auteur intitulée : "Notes personnelles d'une représentation d'Hervieu (mars 1904) au Théâtre Français, sur le divorce et la question de l'enfant (*Le Dédale*)".

Toute la satire du jeu des acteurs, au début de la page 115, se souvient de celle de Rousseau, parlant de l'Opéra, dans *La Nouvelle Héloïse* :

Mais ce dont vous ne sauriez avoir idée, ce sont les cris affreux, les longs mugissements dont retentit le théâtre durant la représentation. On voit les actrices presque en convulsion, arracher avec violence ces glapissements de leurs poumons, les poings fermés contre la poitrine, la tête en arrière, le visage enflammé, les vaisseaux gonflés, l'estomac pantelant. (Ile partie, lettre XXIII)

Rolland connaît bien ce modèle, auquel il renvoie le lecteur dans un article de *Musiciens d'aujourd'hui* (p. 223) et l'on peut lire cette allusion, dans une esquisse de *La Foire* de 1903 : "description satirique (de Paris) (à la façon de Rousseau dans *La Nouvelle Héloïse*)".

Le théâtre poétique n'est pas plus flatté (p. 118 sq.).

La princesse, courtisane par vertu, qui met son honneur à se prostituer, c'est celle de *Par le glaive* de Richepin (pièce jouée au Théâtre Français). Les amis qui trompent leur ami par dévouement pour lui, c'est *Le Bienfaisant adultère*, nouvelle de J.-H. Rosny, parue dans *Le Journal* du 9 mars 1904. Les filles galantes partagées entre la passion et le devoir, c'est *Amants* de Donnay. Barbe-Bleue battu par ses femmes (p. 120), c'est la pièce de Maeterlinck. Polyphème qui se crève un œil, c'est une allusion à la pièce de Samain, *Polyphème* (1904). Les quatre vers cités (toujours dans cette page 120) sont tirés de *Don Quichotte* de Le Lorrain. Le soudard qui se consume d'un amour d'adolescent romantique, c'est un roman de Maindron, *M. de Clérambon*. Enfin, Henri IV allait se faire tuer, parce que sa maîtresse ne l'aimait pas, dans *Le Roi Galant*, de Maisolleau. — On aura remarqué au passage quelques références à des nouvelles ou romans, sans doute pour brouiller les pistes.

Il faut ajouter, à cette liste d'auteurs, Sardou et Edmond Rostand, cités directement (p. 120 et 121). Les intéressés ne pouvaient être surpris. Nous verrons plus loin pourquoi.

Les détails sur le carême (lectures dans les théâtres de spectacle, pièces à thème religieux pendant cette période mondain à Paris (p. 121-122) sont certainement véridiques. Leur précision exclut l'invention. Et il existe une fiche dans les notes de Rolland intitulée : "Un carême artistique et mondain à Paris". L'auteur israélite, écrivant... une tragédie sur sainte Thérèse, est Catulle Mendès (*La Vierge d'Avila*, 1905).

Voilà qui trace les perspectives historiques et humaines du tableau de *La Foire*.

Tout ce qui concerne le répertoire classique est d'une partialité et d'une incompréhension voulues par l'auteur (p. 123-125). Christophe, comme beaucoup d'étrangers, comme Richard Strauss (dont Rolland avait l'expérience directe) ne goûte pas le théâtre classique français, qu'il ne comprend pas. Mais les reproches concernant l'utilisation, à Paris, du répertoire étranger, en ce début de siècle, sont assez justes : particulièrement, il est vrai qu'on ignore le théâtre classique allemand, que Shakespeare paraît "faux" et qu'on ne le joue

pas dans le ton qui est le sien. Ibsen, Tolstoï et Wagner et, derrière lui, Nietzsche (p. 126) sont bien réduits aussi à l'aune commune : les incidents entre Ibsen et Lugné-Poe en sont un indice sûr. Lugné-Poe s'était fait l'introducteur du Norvégien en France, mais celui-ci n'était pas du tout satisfait de la façon dont on jouait ses pièces à Paris. Il s'en ouvrit, avec l'appui de Georges Brandès, à des journaux anglais, en janvier 1896, parlant de trahison, et refusant de donner sa dernière œuvre, *J. G. Borckman*, à Lugné⁵.

Enfin, les allusions de la page 128 au Grand-Guignol sont ainsi précisées par une fiche de Rolland : "*Dr Goudron et la Dernière Torture* de A. de Lorde" que présente en ces termes le Larousse de 1930 :

il a fait jouer un grand nombre de drames, courts et violents, où il a porté l'horreur tragique à un haut degré d'intensité.

(Notons au passage qu'il joignait à ces activités théâtrales, celle de critique d'art et de critique dramatique au *Petit Parisien*).

*
* *

Après cet inventaire fastidieux, mais nécessaire, il convient de répondre à quelques questions, et tout d'abord à celle-ci : cette attaque n'est-elle pas exagérée ? Son caractère quasi universel contre le théâtre du temps n'est-il pas abusif ? Il faut bien reconnaître que non. Pas une seule grande pièce ne subsiste de ces deux décennies ; *La Foire* a tout étouffé ou presque. Et puis, Christophe est sans pitié, et Rolland rappelant ces années dans les *Mémoires*, écrit : "J'étais un Jean-Christophe sans bonté" (p. 187) : toujours cette même ambiguïté de l'auteur et de son personnage. Rolland connaît, en tout cas, très bien ce dont il parle.

De plus, jusqu'en 1902, il est auteur de théâtre. Certains seront tentés de penser que *La Foire* reflète le dépit d'un auteur peu joué qui règle leurs comptes à des adversaires plus

heureux. Rien ne serait plus faux. Rolland juge les choses de trop haut pour qu'il y ait le moindre soupçon de vengeance dans ses attaques. Il juge avec sa culture nourrie des chefs-d'œuvre de tous les temps et de toutes les nations. A travers ses lettres et son *Journal*, on ne décèle à aucun moment un changement de ton à l'égard du théâtre parisien, un aigrissement consécutif à ses difficultés avec le monde des scènes de la capitale.

Tout le long des années 1890 et 1900, c'est une indignation mal contenue et, on le sent, une souffrance, au spectacle de la médiocrité partout tranquillement étalée. Si bien que *La Foire* n'apparaît que comme la condensation de cette souffrance accumulée depuis vingt ans et, en même temps, comme un signal d'alarme destiné à faire prendre conscience aux braves gens de cette lamentable décadence. Les exemples sont légion⁶.

Les attaques dirigées avec insistance par l'auteur de *La Foire* au néo-cornélianisme des Rostand, Richepin et Sardou sont présentées de façon systématique et très forte dans l'article de *La Revue d'Art Dramatique* de juillet 1900 dédié à Péguy, intitulé "Le poison idéaliste" et dont voici un passage significatif :

(...) le faux idéalisme qui se passe d'observer et d'expérimenter n'est qu'une paresse vaniteuse, qui se satisfait de la rhétorique bavarde, héritée de l'ancienne éducation des Jésuites, du discours latin, de la jactance romantique et pseudo-cornélienne. Dieu nous délivre du Cornélianisme, — ou plutôt délivrons-nous en nous-mêmes ! *Le Cid*, *Horace*, *Polyeucte*, *Nicomède*, valent par la dose de vérité, de vie et d'énergie individuelle qu'ils renferment. Mais il y a, dans le Cornélianisme, une casuistique forcenée, un héroïsme rhétoricien, et sous ce grand appareil de vertus et de raisonnements, un manque de sérieux intellectuel et moral, une prédominance des mots sur les choses, des abstractions sur les êtres, un virtuosisme funeste. Nous ne pouvons oublier que de lui sont alimentées les extravagances et les insanités néo-romantiques des Richepin, des Rostand et des Sardou ; c'est dans cette atmosphère pseudo-héroïque que se sont formées les âmes mensongères des Coppée ; ce sont de tels poisons qui ont perverti le sens moral de la nation et brouillé sa vue des choses

ROMAIN ROLLAND ET LE THÉÂTRE À SUCCÈS

réelles, au point de lui faire prendre le crime pour l'héroïsme et des faussaires pour des martyrs⁷.

Que ce spectacle nous fasse réfléchir ! Méfions-nous de l'idéalisme et des idéalistes, qui ne sont point en contact permanent et intime avec la réalité. Prenons garde au poison idéaliste. Nos jeunes réformateurs littéraires, notre art qui veut être démocratique, nos théâtres, nos conférences, nos universités populaires, en sont tous plus ou moins infectés. Tant que nous ne nous libérerons pas de ces mensonges, nous servons le despotisme ; nous marchons à lui ; car nous n'osons pas être libres de nous-mêmes. Nous nous mentons...⁸ (p. 21-22)

*
* *

Nous comprenons mieux maintenant pourquoi, dans le bilan critique que le héros du livre dresse (p. 129-132), la qualité même d'art est déniée à tout ce théâtre. “[La] révolte [de Christophe] avait pour but la vie, la vie féconde, grosse des siècles à venir” (p. 130). Sa critique n'est pas le fait d'une pudibonderie ou d'un rigorisme moral : “Moralité, immoralité, amoralité — ces mots ne veulent rien dire.” (p. 128-129). Elle est une réaction vitale. Sylvain Kohn tente de couvrir toutes ces “œuvres” parisiennes de la devise de l'art pour l'art : “Nous explorons la vie en touristes (...) Nous sommes les curieux de rares voluptés, les (...) amoureux de la beauté.” (p. 131) (Cette réplique démarque un passage d'une lettre de Bernstein à Brisson du 20 avril 1907, lors d'une polémique dans le *Temps*. Rolland en avait relevé ceci : “Nous sommes des touristes en quête fiévreuse du pittoresque (...)”. Christophe lui réplique par une envolée lyrique d'une grande beauté :

(...) [l'art est] une jouissance, certes, et de toutes la plus enivrante. (...) L'empereur de la vie. (...) [Mais] vous n'êtes que des rois de théâtre.

Rolland n'est pas, du reste, d'un parti pris systématique contre tout ce qu'il voit : on trouve sous sa plume des louanges à l'égard de certaines pièces : *Les Ventres dorés*, d'Emile Fabre

(C.S. 9, 9 mars 1905, p. 216), *Le Repas du Lion*, de F. de Curel (*Théâtre du Peuple*, p. 37).

A l'Ecole, il s'était enthousiasmé à la représentation de *Germinie Lacerteux* d'E. Goncourt, au point d'écrire le lendemain à l'auteur¹⁰. Et quand une très grande pièce vient à paraître sur le théâtre, aussi éloignée soit-elle de sa propre pensée, il la salue du premier coup, il ne se trompe pas sur elle. Ainsi de *L'Annonce faite à Marie*, de son ancien condisciple Claudel, qui est jouée en 1912. Voici ce qu'il en écrit :

Je ne connais pas, dans tout le théâtre français du XIXe siècle, un seul écrivain qui ait créé des types comme le général baron Toussaint Turelure [de *L'Otage*] ou dans *L'Annonce à Marie*, Mara « la noirpiaude » (...) C'est dans de telles créations que le mot *créer* reprend la plénitude de son sens, créer des pieds à la tête : os, sang, tripes, chair et âme à la fois. C'est ici le vrai miracle, beaucoup plus que ceux des légendes médiévales. C'est ici que l'on voit la supériorité d'un grand art synthétique sur l'art analytique d'un Henry Bataille, dans la peinture des caractères. Quelques mots suffisent à Claudel pour évoquer la vie. Mais cet art est celui seulement des forts (...). Il faut être un grand carnassier pour pouvoir emporter la proie entière, toute vive, en sa gueule... (*Bibliothèque Universelle et Revue Suisse*, février 1913, partiellement reproduit dans *Bulletin des amis de Romain Rolland*, n° 31, mars 1955, p. 27-30).

Au reste, pour bien saisir la pensée objective de l'auteur sur cette question du théâtre, nous disposons de son *Essai d'esthétique d'un théâtre nouveau*, *Le Théâtre du Peuple*, paru en novembre 1903, aux *Cahiers de la Quinzaine*. Une rapide analyse de cet ouvrage nous permettra de tenter de dégager la signification profonde de la charge de Rolland contre les tendances dominantes de l'art théâtral de cette époque.

[Cet essai est] le résumé d'une campagne de plusieurs années (...) Ce n'est donc pas une œuvre de pure théorie ; elle reflète une expérience pratique ; elle a un caractère de combat" (Préface de la 2e édition, Hachette 1913)¹¹.

Le programme est ambitieux ; il demeure étonnamment actuel :

ROMAIN ROLLAND ET LE THÉÂTRE À SUCCÈS

On essaie depuis peu de fonder à Paris un Théâtre du Peuple. Déjà des intérêts particuliers ou politiques cherchent à s'en emparer. Il faut trancher impitoyablement de l'arbre populaire les parasites qui veulent vivre à ses dépens. Le théâtre du peuple n'est pas un article de mode et un jeu de dilettantes. C'est l'expression impérieuse d'une société nouvelle, sa voix et sa pensée...

Après une appréciation critique de l'héritage classique en fonction du public populaire, l'auteur en vient à l'appréciation du drame romantique. Il entend sous ce nom la postérité de Hugo et de Dumas père, Sardou, Rostand et autres dont nous avons parlé.

Abordant, dans une deuxième partie, le problème du "théâtre nouveau", il le pose historiquement, donnant comme précurseurs, sur le plan théorique, au théâtre du peuple, Jean-Jacques, Diderot, la Révolution, Michelet : il développe longuement leurs idées, avec des considérations très neuves et inédites sur l'œuvre de la Révolution dans ce domaine ; puis, il traite des conditions matérielles et morales du spectacle populaire, ces dernières se résumant en trois points (être un délassément, une source d'énergie, une lumière pour l'intelligence). Enfin, il esquisse un tableau des divers genres possibles :

- le mélodrame (au sens grec et élisabéthain) (p. 135),
- l'épopée historique (p. 140),
- le drame social à propos duquel il cite en exemple, notamment, après Ibsen, Bjoernson, Hauptman, E. de Goncourt, pour *La Fille Elisa* et *Germinie Lacerteux*, Lucien Descaves, Octave Mirbeau, François de Curel, Emile Fabre,
- le trésor folklorique "particulièrement le riche trésor celté",
- le drame musical "dont *L'Arlésienne* demeure le modèle admirable",
- et la pantomime et le cirque.

Enfin, un long développement est consacré aux fêtes du peuple "qui sont belles par la communion qu'elles représentent", avec des exemples tirés de la Révolution de 1789.

Et voici les toutes dernières lignes du livre :

Nous disons : Vous voulez avoir un art du peuple ? Commencez par avoir un peuple, un peuple qui ait l'esprit assez libre pour en jouir, un peuple qui ait des loisirs, que n'écrasent pas la misère, le travail sans répit, un peuple que n'abrutissent pas toutes les superstitions, les fanatismes de droite et de gauche, un peuple maître de soi, et vainqueur du combat qui se livre aujourd'hui. Faust l'a dit : « Au commencement, est l'Action ».

C'est de cela que Rolland rêve et son attaque de *La Foire* est à la hauteur de ce rêve. Il rêve d'une société enfin pacifiée, unie et fraternelle, qui renouvelle, en plus beau et de façon durable, le miracle de l'unanimité de la démocratie athénienne autour de son théâtre. En 1903, lors de la première édition du *Théâtre du Peuple*, il semble avoir encore l'illusion que ce n'est pas tout à fait une utopie, pour le temps précis où ce combat est engagé. En 1913, lors de la réédition, — et *La Foire* a paru en 1908, — il a moins d'illusions ; mais il espère, contre vents et marées, dans un grand acte de foi en notre peuple :

Notre foi en un théâtre du peuple, qui opposât aux raffinements éternels des amuseurs parisiens un art mâle et robuste, exprimant la vie collective, et préparant, provoquant la résurrection d'une race, — cette foi exaltée a été une des forces les plus pures, les plus saintes de notre jeunesse. Depuis, l'expérience nous a contraints à voir qu'un art du peuple ne fleurit pas aisément d'une vieille terre, dont le peuple s'est laissé peu à peu conquérir par les classes bourgeoises, pénétrer par leurs pensées, et n'a pas de désir plus vif que de leur ressembler (...) Nous n'avons pourtant pas renoncé à l'espoir d'un avenir prochain, où surgiront l'un et l'autre (art et peuple). Que l'on raille, si l'on veut ! Nous savons, pour avoir toujours fait de l'histoire notre nourriture quotidienne (...), que les plus vieilles races ont des renouvellements inattendus, et qu'en aucun peuple du monde ce miracle ne s'est réalisé de façon plus répétée que dans notre France...

Le combat continuait donc. Il continue toujours, même si les données et surtout les aspects techniques en ont été modifiés par l'évolution sociale et l'invention de procédés mécaniques de plus en plus souples et diversifiés de reproduction du spectacle.

*
* *

Certes, “voir” un spectacle en privé, chacun chez soi, est radicalement différent du contact d’une salle de théâtre avec la scène. Et c’est bien là un des problèmes graves posés par le mode “moderne” de perception de ce qu’on ne peut plus appeler “théâtre”.

A l’heure de la télévision commerciale, qui a multiplié au centuple la diffusion de divertissements du genre de ceux qui occupent cette réunion, sans doute à un degré de dégénérescence avancée, jusqu’aux derniers H.L.M. des grands ensembles, on pourrait penser le constat désespéré.

Cependant le théâtre de qualité est vivant, parmi une fraction de la population. Mais quelle fraction ?

La question mériterait peut-être d’être posée à partir des réflexions que permettent d’avancer maintenant la sociologie, la psychanalyse et la dialectique de la création et de la réception, réflexions qui relativiseraient les jugements négatifs et angoissés que nous serions tentés de porter sur l’état des choses, à l’instar de ceux de Rolland sur ce qu’il voyait dans les théâtres parisiens du tournant du siècle.

Jean Albertini
C.N.R.S.

1. A une exception près, celle de M. Bernard Duchatelet.

2. Qu’il me soit permis de dire ici ma dette de reconnaissance envers les notes de Christian Sénéchal, critique des années d’avant-guerre, ami de Rolland, qui projetait un ouvrage sur *Jean-Christophe* que la mort l’empêcha de réaliser. Ces notes sont déposées au Fonds Romain Rolland et sont le résultat du dépouillement par Sénéchal des papiers de *Jean-Christophe* que Rolland lui avait ouverts.

JEAN ALBERTINI

3. P. 702 à 724 de l'édition définitive sur papier libre (Albin Michel, Paris, 1961).

4. Correspondance inédite, Fonds R. R..

5. Voir sur ce point : J. Robichez, *Correspondance Romain Rolland-Lugné-Poe*, Introduction, p. 36, L'Arche, 1957.

6. A propos de François Coppée et Richepin : *Lettres à Malwida de Meysenbug*, 23.10.1891, p. 45-46.

A propos de Jules Lemaitre, auteur dramatique : même recueil, p. 131-132 (février 1895), p. 170-171 (12.02.1896).

A propos de Dumas fils : même recueil, p. 89 (12.08.1893), p. 152 (2.12.1895).

A propos d'une représentation de *Venise sauvée* d'Otway et des réactions du public : *Journal* de novembre 1895. (Robichez, *op. cit.*, p. 33.)

Enfin, à propos d'Edmond Rostand : *Lettres à Malwida*, p. 279 (lettre du 16.03.1900). *Lettres à Sofia Bertolini* (lettre du 17.03.1905). *Cahier R. R.* n° 10, p. 104.

7. Allusion à l'Affaire.

8. Article recueilli dans *Compagnons de route*, Albin Michel, Paris, 1931 et 1936. La présente référence renvoie à l'édition de 1961.

9. *Chère Sofia*, I, (*Lettres à Sofia Bertolini*), *Cahier R. R.*, n° 10.

10. *Le Cloître de la Rue d'Ulm*, *Cahier R.R.* n°4 (*Journal de R. R.* à l'Ecole Normale Supérieure), Albin Michel, Paris, 1954, p. 272.

11. Toutes les références renvoient à cette édition.



INDEX DES NOMS CITÉS

- ABRANTÈS (duchesse d'), 43, 44, 48.
ALEXIS Paul, 104.
ANCEY Georges, 104, 111.
ANDRÉE Ellen, 107, 113.
ANDRAL Paule, 50.
ANNUNZIO Gabriele d', 110.
ANTOINE, 83-87, 103-114.
ARAGON Louis, 81, 91, 97, 98, 99, 101, 102.
ARLETTY, 50.
ARMORY, 66.
ATHIS Alfred, 108.
AUBRY, 65.
AUDOUCERT Nadine, 51.
AUGIER Emile, 68.
BADY Berthe, 87, 88.
BAINVILLE Jacques, 97, 102.
BALLANDE, 55.
BARBEY d'AUREVILLY, 69, 72, 77.
BARON, 32.
BARRAULT Jean-Louis, 49, 81.
BASSET Serge, 113.
BATAILLE, Henry, 5, 10, 16, 81-102, 129.
BATILLE Pierre, 105.
BAUER Henry, 40, 47.
BAUER Roger, 32.
BECQUE Henri, 5, 107.
BENDA Julien, 86.
BENEDICT, 65.
BENSERADE, 32.
BERGERAT Emile, 31.
BERGSON Henri, 83, 85, 86, 100.
BERNARD Tristan, 31, 100, 119.
BERNHARDT Sarah, 32.
BERNSTEIN Henry, 8, 13, 16, 103-114, 119, 123.
BERNSTEIN-GRUBER (Mme Georges), 106, 112.
BERTY, 65.
BEVER, 59.
BJÖRNSON Björnstjerne, 125.
BLUM Léon, 95, 96, 102.
BONNEFOY Yves, 76.
BOSHER, 55.
BOUCHER Victor, 15.
BOUCHET, 65.
BOUHÉLIER (Saint Georges de), 111.
BOURGET Paul, 11, 33.
BOURRIENNE, 43.
BRANDÈS Georges, 121.
BRAY, Yvonne de, 88.
BREAL Clotilde et Michel, 115.
BRESSY, 108.
BRETTY Béatrice, 48, 49.
BRETON André, 91, 101.
BRIDAULT, 55.
BRIEUX Eugène, 8-11, 16, 35, 104, 111.
BRISSON Adolphe, 9, 93, 101, 123.
BRUNET Marguerite (La Montansier), 58.
CAILLAUX (Mme) 97.
CAILLAUX Joseph, 98.
CAILLAVET, 119.
CALMETTE Gaston, 97.
CALVIN, 55.
CAMPISSIAMO, 55.
CANTARELLA R., 111.

LITTÉRATURE ET NATION

- CAPUS Alfred, 7, 9, 11, 100, 119.
 CARRÉ Albert, 40.
 CASE Jules, 100.
 CASSIVE, 50.
 CASTEX P.-G., 77.
 CHALANDE, 65.
 CHAMPION Edouard, 52.
 CHAPTAL, 43.
 CHRISTIAN-JACQUE, 50.
 CLAUDEL, 67, 124.
 COCTEAU, 88.
 CONSTANT (Louis Wairy), 43.
 COOLUS Romain, 8, 82, 99, 104, 119.
 COPEAU Jacques, 90, 93, 96, 101, 102.
 COPPÉE François, 116, 122, 128.
 COQUELIN Constant, 31, 107.
 CORNEILLE Pierre, 29, 122.
 CORVIN Michel, 66.
 COTTARD Pierre, 107.
 COURTELINE Georges, 104.
 CUREL François de, 11, 12, 104, 107, 111, 123, 125.
 DEENEN Maria, 77.
 DÉJAZET (Théâtre), 53-66.
 DÉJAZET (Eugène et Virginie), 54.
 DELAMARE Lise, 49.
 DELAPIERRE, 66.
 DELVILLE Bernard, 99.
 DENNERY Adolphe, 31.
 DESCAVES Lucien, 107, 125.
 DESFONTAINES, 108.
 DESMARETS Sophie, 50.
 DETAILLE Edouard, 42.
 DEVORE Gaston, 9.
 DEVOYOD Suzanne, 106-108, 113.
 DIDEROT, 127.
 DOCQUOIS Georges, 37.
 DOLL Dora, 50.
 DONNAY Maurice, 11, 100, 104, 107, 111, 120.
 DOUMIC René, 93, 101.
 DREYFUS (Affaire), 11, 83, 84, 104, 116.
 DUBY Georges, 65, 66.
 DUCHATELET Bernard, 127.
 DUCOURT Françoise, 43.
 DUFFRANNE Jacqueline, 50.
 DUMANOIR, 31.
 DUMAS Père, 125.
 DUMAS Fils, 128.
 DUMÉNY (Camille Richomme), 107.
 DUMUR Guy, 99.
 DUSSANE Béatrix, 48.
 EDMOND P., 108.
 ESPARBÈS Georges d', 42.
 FABRE Emile, 48, 123, 125.
 FAGUET Emile, 32, 35, 94, 101.
 FAUCHOIS René, 11.
 FERAUDY (de), 110.
 FEYDEAU Georges, 19-28, 119.
 FLAUBERT Gustave, 68, 78.
 FLERS Robert de, 119.
 FORT Paul, 99, 100.
 FOUQUIER Henry, 40, 42, 108.
 FRANCE Louise, 82.
 FRANCEN, 15.
 GALDEMAR Ange, 42.
 GALLY, 66.
 GANDILLOT Léon, 55, 56, 58.
 GAUTIER, 32.
 GIANNOLI Paul, 47.
 GIDE André, 100.
 GINISTY, 103.
 GOETHE, 77, 107.
 GONCOURT Edmond de, 107, 124, 125.
 GOT, 107.
 GRENET-DANCOURT, 108.
 GUILLEMAUD Marcel, 59, 61.
 GUIREC, 65.

INDEX DES NOMS CITÉS

- GUITRY Lucien, 32, 88, 101.
 GUITRY Sacha, 12, 13, 14, 15, 44.
 HASTI, 65.
 HAUPTMANN Gerhart, 125.
 HÉRELLE Marc, 64.
 HÉROLD A.-F., 30, 99.
 HERVIEU Paul, 8, 10, 35, 96, 102.
 HOUVILLE Gérard d', 48.
 HUGO Victor, 30, 36, 125.
 HUMIÈRES Robert d', 81.
 HUYSMANS J.-K., 82.
 IBSEN Henrik, 121, 125.
 JACQUET, 42.
 JAMET Dominique, 50.
 JARRY Alfred, 84, 99.
 JOB, 42.
 JUSSEAUME, 111.
 KAHN Gustave, 99, 100.
 KANTER Robert, 46.
 KEMM, 108.
 KEMP Robert, 41, 49.
 LABRUYÈRE, 103, 112.
 LA BRUYÈRE, 29.
 LAINÉ, 65.
 LANUX Pierre de, 110.
 LA ROCHEFOUCAULD, 29, 30.
 LAURENT, 9.
 LAVEDAN, 119.
 LÉAUTAUD Paul, 102.
 LE BARGY Charles, 88, 110.
 LECOMTE L. Henry, 66.
 LÉCONTE Marie, 50.
 LEFEBVRE H., 81.
 LEMAITRE Jules, 32, 35, 82, 128.
 LEMMONIER, 55.
 LENORMAND Henri-René, 85.
 LEROUX Gaston, 9.
 LORDE André de, 121.
 LOREN Sophia, 50.
 LORRAIN Jean, 100.
 LOUÏS Pierre, 100.
 LUGNÉ-POE, 32, 81-84, 86, 88, 99,
 100, 116, 121, 128.
 LUGUET André, 15.
 MAETERLINCK, 19, 20, 85, 120.
 MAILLAN Jacqueline, 50.
 MAINDRON Maurice, 108, 120.
 MALLARMÉ, 82.
 MARBOT, 42, 43.
 MARCEL L., 13.
 MARCY Claude, 59, 61.
 MARIE Gisèle, 77.
 MARTHOLD Jules de, 42.
 MASSON Frédéric, 42.
 MAUCLAIR Camille, 83, 100.
 MAURIN Gilbert, 106, 112.
 MAX Edouard de, 88.
 MENDÈS Catulle, 29, 30, 31, 100,
 109, 120.
 MEISSONNIER J.-Louis-Ernest, 42.
 MEYRIAN, 65.
 MIRBEAU Octave, 11, 81, 100, 125.
 MISTINGUETT, 50.
 MOLIÈRE, 15, 34, 35, 46, 69, 77.
 MONTESQUIOU Robert de, 100.
 MONTHERLANT Henry de, 67.
 MORALYS, 66.
 MOREAU Emile, 39, 44, 110.
 MORNET Daniel, 85, 100, 101.
 MOSNIER Charles, 108.
 MOUËZY-EON André, 56-59.
 MÜHLFELD Lucien, 100, 109.
 MUSSET Alfred de, 32.
 NAPOLÉON Ier, 31, 42, 43, 51.
 NERVAL Gérard de, 32.
 NIETZSCHE Friedrich, 121.
 NODIER, 32.
 OMS Marcel, 114.
 OVIES, 65.
 OTWAY, 128.
 PASCAL Blaise, 35.
 PÉGUY Charles, 116, 122.

LITTÉRATURE ET NATION

- PESSARD Hector, 41.
 PICARD André 100.
 PIRANDELLO Luigi, 83.
 POLAIRE, 50.
 POREL, 44, 113.
 PORTO-RICHE Georges de, 95, 107, 111.
 POUGIN Arthur, 63.
 PROUST Marcel, 25, 28.
 QUILLARD Pierre, 99.
 RABIER, 39.
 RACHILDE, 99.
 RACINE Jean, 15, 29.
 RAFFET Denis, 42.
 RAIMU, 15.
 RAITT Allan, 67, 77, 78.
 RÉGNIER Henry de, 99, 100.
 RÉJANE, 40, 45, 46, 47, 48.
 RENARD Jules, 29, 30, 31, 35, 36, 37, 85, 100, 104, 107.
 RENAUD Madeleine, 49, 81.
 RESNAIS Alain, 111.
 RICHEBÉ Roger, 50.
 RICHEPIN Jean, 116, 120, 122, 128.
 RICTUS Jehan, 30.
 RIOU Alain, 50.
 ROBICHEZ Jacques, 82, 99, 128.
 RODENBACH Georges, 100.
 ROLLAND Romain, 35, 84, 86, 100, 115-128.
 ROLLE Georges, 56, 61, 62.
 ROLLE Georges (fils), Germaine et Paule, 62.
 RONSIN, 111.
 ROSNY J.-H., 120.
 ROSTAND Edmond, 29-37, 96, 116, 120, 122, 125.
 ROUJON Henry, 78.
 ROUSSEAU J.-J., 119, 125.
 SADE, 71, 74, 78.
 SAINT-POL-ROUX, 99.
 SAMAIN Albert, 120.
 SANSOT Pierre, 66.
 SARCEY Francisque, 11, 32, 48, 86.
 SARDOU Victorien, 39-52, 86, 107, 116, 120, 122, 125.
 SARRAZAC J.-L., 114.
 SAUREL Renée, 40.
 SAVERNE, 108.
 SAZY, 119.
 SCHWOB Marcel, 82.
 SCRIBE, 36, 38.
 SÉE Edmond, 49, 100, 110.
 SEIDE Stuart, 23.
 SÉNÉCHAL Christian, 127.
 SÉVERINE, 103, 104, 112.
 SHAKESPEARE, 69, 77.
 SOREL Cécile, 15.
 SOUDEIKINE, 111.
 SOURZA Jeanne, 50.
 STOULLIG [et NOËL], 55, 56, 59, 60, 65, 66.
 STRAUSS Richard, 120.
 SYLVANE André, 56-59.
 TESSIER Henri, 65.
 THIBAUDET Albert, 86, 89, 101.
 TINAN Jean de, 100.
 TOLSTOÏ Léon, 87, 121.
 TULAR Jean, 52.
 VALDAGNE Pierre, 100.
 VANDÉREM Fernand, 100.
 VERCOURT, 59.
 VILDOR 65.
 VILLEROY, 99.
 VILLIERS de l'ISLE-ADAM, 65-79.
 VOITURE, 32.
 VOUTSINAS André, 111.
 WAGNER Richard, 67, 121.
 WALZER P.-O., 81, 99.
 WILLY, 100.
 WOLFF Pierre, 8, 9.
 ZOLA Emile, 15, 112.

ANNONCES DIVERSES

*
* *

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA

ISTITUTO DI LINGUA E LETTERATURA FRANCESE

Vicolo Dietro S. Francesco 37129 Verona

tel. 045/8098111

DU 2 AU 4 MAI 1991

L'Institut de Français de l'Université de Vérone
organise un séminaire sur

JORIS-KARL HUYSMANS
ET
L'IMAGINAIRE DÉCADENT

LITTÉRATURE ET NATION

UNIVERSITÉ DE LILLE III

B.P. 149, Villeneuve d'Ascq Cedex

L'URA 382 "SILEX" du CNRS et le Centre d'Analyse et de Critique des

Textes de l'Université de Lille III

organisent un Colloque International sur le thème

DICTIONNAIRES ET LITTÉRATURE

1830-1990

Domaine français

(Dictionnaires généraux et spécialisés)

DICTIONNAIRES ET LITTÉRATURE

Annie BECQ (Caen) ; Danielle BOUVEROT (Nancy II) ; Sonia BRANCA-ROSOFF et Chantal WIONET (Aix-Marseille I) ; Laurent BRAY (Erlangen-Nürnberg) ; Jean-Paul COLIN (Franche-Comté) ; Pierre CORBIN (Valenciennes) ; Simone DELESALLE (Paris VIII) ; Alain DUVAL (Dictionnaires Robert) ; Barbara von GEMMINGEN (Düsseldorf) ; Michel GLATIGNY (Lille III) ; Colette GUILLEMARD (Dictionnaires thématiques Belin) ; Laurence HAUTEKEUR (Lille III) ; Michaela HEINZ (Erlangen-Nürnberg) ; Alyse M. LEHMANN (Amiens) ; Mariagrazia MARGARITO (Torino) ; Evelyne MARTIN (I.Na.L.F.) ; Françoise MARTIN BERTHET (Paris XIII) ; Alain REY (Dictionnaires Robert) ; Jacques-Philippe SAINT-GERAND (Clermont-Ferrant II) ; Georges Elia SARFATI (Paris III).

LITTÉRATURE ET DICTIONNAIRES

Henri BEHAR (I.Na.L.F.) ; Jeanne BEM (Mulhouse) ; Jacques BODY (Tours) ; Alain BUISINE (Lille III) ; Anne-Marie CHRISTIN (Paris VIII) ; Jean DECOTTIGNIES (Lille III) ; Gérard DESSONS (Poitiers) ; Roland ELUERD (Paris III) ; Joelle GARDES-TAMINE (Aix-Marseille I) ; André GOOSSE et Jean-René KLEIN (Louvain-la-Neuve) ; Jean-Pierre GUILLERM (Lille III) ; Françoise HENRY (I.Na.L.F.) ; Anne LARUE (Reims) ; Bernard MAGNE (Toulouse II) ; Bernard MOURALIS (Lille III) ; Anne NICOLAS (Lille III) ; Anne PIERROT (Paris VIII) ; Janos RIESZ (Bayreuth).

ANNONCES

CENTRE DE RECHERCHES RÉVOLUTIONNAIRES ET ROMANTIQUES

L'Equipe de recherches "Mythes, mythologies et historiographies au XIXe siècle"

consacrera ses recherches, dans les des deux années qui viennent, à

*La mythologie de l'origine
dans la littérature des XIXe et XXe siècles*

A) Origines et genres littéraires

a) *L'historiographie comme discours des origines :*

Origine : de l'individu (histoire des sciences. Biographie, autobiographie et histoire du moi) ; du peuple et de la nation ; des sociétés (et notamment des langues). La et les Révolutions comme origines...

Comment ce discours d'une "création" prend-il une structure mythique ?

b) *Roman, utopie, épopée, conte et origine :*

Roman d'initiation, d'éducation, bucoliques et robinsonnades ;

L'utopie comme retour à l'origine... (thème de l'île...);

L'épopée humanitaire et religieuse comme incantation de la naissance

Le conte comme récit d'un ressourcement (le forêt, l'eau...)

c) *La poésie comme quête de l'origine :*

(Saint-John Perse, Valéry...) : le langage à la recherche de sa source.

B) Le musée imaginaire de l'origine : Thèmes et mythes récurrents

Les thèmes : Age d'or, Eden, Genèse, "Vert paradis des années enfantines", Le berceau ...

Les mythes : Le Christ, la Chute d'un ange, Prométhée, Dionysos...

Les propositions de participation à ces travaux sont à faire parvenir avant le 15 février 1991 à Simone Bernard-Griffiths, responsable de l'équipe, 29 bd. Gergovia - 63037 Clermont-Ferrand Cedex. Tel. 73.34.65.16. - 73.34.65.32.

UNIVERSITÉ DE PARIS XII - VAL DE MARNE

Groupe de recherche universitaire
"Pratique du théâtre : l'auteur, l'acteur, le public"

Intitulé "Pratique du théâtre : l'auteur, l'acteur, le public", le groupe de recherche ne se fixe pas pour but d'étudier le texte théâtral mais plutôt le fonctionnement d'une institution sociale qui ne prend tout son sens que dans la nécessaire relation entre les trois paramètres ci-dessus. Il reçoit dès maintenant une aide de l'Université de Paris XII au titre de la Recherche.

L'existence même de l'équipe se justifie par le fait que chacun de ses membres s'est trouvé, en raison de ses travaux antérieurs ou en cours, amené à porter un regard propre sur le phénomène théâtral.

Ces regards apparemment étrangers les uns aux autres trouveront leur complémentarité grâce à la situation particulière de Paris XII : la Maison des Arts de Créteil est un centre national réputé de création et de pratique théâtrale et ses animateurs sont tout prêts à entreprendre et à faciliter une recherche sur leur propre expérience. Outre leurs salles de spectacle, leurs archives, leur documentation vidéo, ils sont prêts à favoriser la rencontre entre la curiosité intellectuelle des universitaires et la pratique des "actants" (désignons ainsi auteurs, acteurs, metteurs en scène, aussi bien que critiques et... trésoriers).

Des universitaires extérieurs à Paris XII, pressentis ou déjà en relation avec l'équipe, apporteront une intéressante contribution à ses travaux.

Notre première réunion s'est tenue le vendredi 19 octobre 1990, à l'Université de Paris XII.

Pour tous renseignements concernant nos travaux s'adresser à

Sylvie GUIOCHET-JOUANNY
Groupe de recherche "Pratique du théâtre"
Université de Paris XII
Avenue du Général De Gaulle
94010 CRETEIL CEDEX
Tel. 48 98 91 44

ANNONCES

LA REVUE SUISSE ROMANDE ÉQUINOXE
fera paraître en *automne 1991* un volume spécial consacré à
L'Imaginaire fin de siècle

TABLE DES MATIÈRES PROVISoire

EDITORIAL : Guy DUCREY.

ENTRETIEN : avec Jean de PALACIO, Professeur de littérature comparée à l'Université de Paris IV-Sorbonne.

LITTÉRATURE :

Danielle CHAPERON : Littérature fin de siècle et nouvelles théories scientifiques.

Sophie LUCET : A propos d'une nouvelle du jeune Baudelaire, *La Fanfarlo*.

Tiphaine SAMOYAULT : Les P... irrespectueux : Plagiat, Parodie, Pastiche.

Evanghélia STEAD : Sur quelques figures de peintres dans les textes décadents.

Anne-Emmanuelle ULDRY : Un décadent russe : Rosanov.

Alfred SPROEDE : Tchekov et la critique du rationalisme : à propos d'un récit de jeunesse.

Guy DUCREY : Etres évanescents et mondes disparus : de la fumée comme métaphore obsessionnelle de la fin du siècle.

HISTOIRE

Chantal OSTORERO-PHILIPPOZ : Alcoolisme et dégénérescence : le discours anti-alcoolique des élites dans la Suisse du tournant du siècle.

PHILOSOPHIE

Stefan VIANU : Réflexions sur l'idée de "fin" chez Nietzsche et Dostoiévski.

HISTOIRE DE L'ART

Cathy LEPDOR : Dans l'attente d'une renaissance. Sur quelques angoisses de la critique d'art fin de siècle.

Eric DEWARRAT : Sur Baudelaire et la critique d'art. Quelques aspects méconnus.

OUVERTURE SUR LE XXe SIÈCLE

Tobias DÖRING : Apocalypse et "fiction impossible" dans le roman sud-africain des années 1960-1980.

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 menteurs et l'image de la foule dans le roman français de 1870 à 1914.

Géraldi 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 pour l'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.

LITTÉRATURE ET NATION

Charles COUTEL — Compayré, lecteur de Condorcet.

Guy TEISSIER — *Le Régicide* : un fantôme 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*, selon 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.

A paraître :

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

Numéro 6 : *THÉÂTRE À SUCCÈS VERS 1900. II — ÉTUDES COMPARATISTES ET CRITIQUES*

Roger BAUER — Auteurs dramatiques français à Vienne vers 1900.

Nicole VIGOUROUX-FREY — Le Music Hall, spectacle populaire à Londres au tournant du siècle.

Jean MOTTET — L'émergence du visuel dans le vaudeville américain, ou les premiers avatars du cinéma à la fin du XIXe siècle.

Geneviève COMÈS — Le théâtre à succès à travers *La Revue Blanche* (1889-1903).

LITTÉRATURE ET NATION

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.

Numéro 7 : LE MYTHE DES ORIGINES CHEZ LES HISTORIENS DU XIX^e SIÈCLE

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

Numéro 8 : 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.

Numéro 9 : 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”.

LITTÉRATURE ET NATION



Réjane dans le rôle de Thérèse. Dédicace à Mme de Caillavet.
Bibliothèque municipale de Tours

LITTÉRATURE ET NATION

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

350ex.



LA SOCIÉTÉ D'ÉTUDES DE LA FIN DU XIX^e 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 Philippe Baron, de Dijon, 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.

COLLOQUES

La critique historique contemporaine

Samedi et dimanche 27 et 28 avril 1991, au château d'Azay-le-Ferron.

Don Juan

Vendredi 17 mai au château de Loches.

L'idée latine au tournant du siècle

Du 12 au 14 septembre 1991 à l'Université de Tours. Colloque organisé avec la Société d'Etudes de la fin du XIXe siècle en Europe. En collaboration avec l'Université de Cluj, en Roumanie.

COLLOQUE DE LA SAINT-MARTIN

La Culture d'Anatole France

organisé avec la Société d'Etudes de la fin du XIXe siècle en Europe.

Du 14 au 16 novembre 1991, à Saint-Cyr-sur-Loire.

L'identité européenne (1870-1992)

Avril 1992. Colloque organisé par *Connaissance de l'Europe*, regroupement d'équipes tourangelles dont *Littérature et Nation*.

Les modèles littéraires

Mai 1992, à Azay-le-Ferron.

COLLOQUE DE LA SAINT-MARTIN

Henri Bergson et la littérature

coorganisé avec la Société d'Etudes de la fin du XIXe siècle en Europe et l'équipe de philosophie de l'Université de Tours.

Novembre 1992, à Saint-Cyr-sur-Loire.

Les Colloques de la Saint-Martin à venir

porteront en 1993 sur Georges Courteline, en 1994 sur l'Affaire Dreyfus dont ce sera le Centenaire.