



HAL
open science

”L’esprit tué par la mécanique? La production du boulevard théâtral dans le discours critique de la première moitié du 19e siècle”

Olivier Bara

► To cite this version:

Olivier Bara. ”L’esprit tué par la mécanique? La production du boulevard théâtral dans le discours critique de la première moitié du 19e siècle”. Jean-Yves Mollier, Philippe Régner, Alain Vaillant. La Production de l’immatériel. Théories, représentations et pratiques de la culture au 19e siècle, Presses de l’Université de Saint-Etienne, p.417-430, 2008. halshs-01977987

HAL Id: halshs-01977987

<https://shs.hal.science/halshs-01977987>

Submitted on 19 Dec 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'esprit tué par la mécanique ?
La production du boulevard théâtral dans le discours critique
de la première moitié du XIX^e siècle

[p. 417] Quelques-unes des plus puissantes machines de guerre lancées contre le théâtre qu'il est convenu d'appeler littéraire au cours du XX^e siècle visent la prétention du spectacle occidental à l'immatérialité. Ce spectacle se réfugie dans la sphère de la parole comme dans une bulle préservant de l'épaisseur du corps et de la matérialité du monde : il se fait spectacle textuel, et donne peu à voir, sinon le flottement des mots dans l'air raréfié de la scène. Ce sont ces mots flottants que le père Ubu saura faire retomber sur le sol avec son retentissant « merdre » ou que le corps bavard de la Pétomane de Charles Vitrac viendra concurrencer, avant les sonneries détraquées et autres corps *rhinocérisés* des « anti-pièces » d'Ionesco.

Le théâtre occidental se distingue ainsi par son logocentrisme, la supériorité absolue accordée à la langue, une langue chargée de cacher ces choses que le public ne saurait voir, gestes, objets, bruits, couleurs, plastique, déploiements autonomes de forces physiques et corps luttant dans l'espace. On connaît les deux formules d'Antonin Artaud, dans *Le Théâtre et son double* (1938) :

Pour nous [*i. e.* les Occidentaux], au théâtre la Parole est tout et il n'y a pas de possibilité en dehors d'elle ; le théâtre est une branche de la littérature, une sorte de variété sonore du langage [...].

[p. 418] Cette idée de la suprématie de la parole au théâtre est si enracinée en nous et le théâtre nous apparaît tellement comme le simple reflet matériel du texte que tout ce qui au théâtre dépasse le texte, n'est pas contenu dans ses limites et strictement conditionné par lui, nous paraît faire partie du domaine de la mise en scène considéré comme quelque chose d'inférieur par rapport au texte¹.

Selon ces formules (« simple reflet matériel du texte », « matérialisation visuelle et plastique de la parole »), la matérialité du théâtre reste assujettie au primat de l'esprit réfugié dans les mots, au détriment de la matière et des corps exhibés dans un spectacle sensoriel. Si

¹. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, dans *Œuvres*, éd. d'Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 545.

le théâtre est incarnation, il reste l'incarnation de l'esprit dans la mise en scène d'une parole proférée.

Spectacles contre théâtres sur les boulevards

En quittant les insurrections salutaires du XX^e siècle pour remonter bien en amont, au tout début du XIX^e siècle, on trouve dans les décrets napoléoniens qui réorganisent l'ensemble de la vie théâtrale en 1806 et 1807 une autre illustration de cette hiérarchie de valeurs. Mettant fin à la liberté des théâtres obtenue en 1791, ces décrets créent un carcan administratif qui durera jusqu'en 1864, année où le système des « privilèges » prend fin². Ils placent au sommet de la hiérarchie les théâtres littéraires, et au plus bas les spectacles oculaires. Ces derniers appartiennent au rang inférieur des spectacles dits « de curiosités », qui ne peuvent porter le nom de « théâtre » : les acrobaties du Théâtre de Madame Saqui, les pièces équestres du Cirque Olympique, ou les pantomimes du Théâtre des Funambules, forment les cercles de l'enfer du théâtre sans parole. Au purgatoire, s'épanouissent les théâtres dits « secondaires », accueillant d'une part le vaudeville, où les couplets, sur des musiques qui ne sont pas originales, concurrencent le verbe, et, d'autre part, le mélodrame, où les relais de la parole, décorations, effets spectaculaires, pantomimes, éloquence orchestrale, forment un opéra pour ce peuple qui ne sait pas lire. Enfin, tout en haut de la hiérarchie impériale, au paradis du spectacle, règnent les théâtres dits « principaux » dévolus au théâtre entièrement parlé – la Comédie-Française et l'Odéon —, au théâtre entièrement chanté, en français (l'Opéra) ou en italien (le Théâtre-Italien), ou alternativement chanté et parlé (l'Opéra-Comique). De l'enfer des théâtres de curiosités au paradis des théâtres principaux, la matière se [p. 419] décante et l'esprit prend son envol. Une telle hiérarchie de valeurs est censée recouper une hiérarchie culturelle et sociale. La distinction se fait par le Verbe, voie privilégiée de la légitimité artistique, comme le confirmera encore Jules Janin : « Le mélodrame, alors, régnait en maître et remplissait les théâtres subalternes, je dis le plus vulgaire et le plus niais mélodrame, en patois du faubourg du Temple, pendant que la tragédie était souveraine légitime au Théâtre Français³ ».

Cette suprématie officielle et théorique du théâtre littéraire et du spectacle chanté est contestée dans la pratique par la constitution à Paris, au XVIII^e siècle, d'un espace

². Voir l'ouvrage de référence de Nicole Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^e siècle. Les théâtres et la musique*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1989 — en particulier l'« introduction historique », p. 9-19.

³. Jules Janin, *Histoire de la littérature dramatique*, Paris, Michel Lévy, 1853-1858, t. 6, p. 155.

géographique, économique et culturel dédié aux plaisirs d'une foule bigarrée : le « boulevard théâtral », qui fournit à mon intervention son *unité de lieu*. La formule, empruntée à l'ouvrage de Catherine Naugrette-Christophe⁴, a le mérite de clarifier le mot « boulevard », sujet à de possibles confusions. Car on mêle couramment des expressions diverses : « boulevards parisiens », « théâtre de boulevard », et « spectacle boulevardier » — ces deux dernières datant de la III^e République. Mais ces différentes réalités urbaines et théâtrales ne constituent pas ici mon propos⁵. Le « boulevard théâtral » est, géographiquement, le boulevard du Temple, qui se distingue des boulevards à la mode, comme le boulevard des Italiens, par sa localisation à l'est de Paris et par sa concentration théâtrale :

aucun des boulevards mondains de la rive droite ne présente l'équivalent du boulevard du Temple, que l'on peut seul qualifier de boulevard théâtral. C'est-à-dire un boulevard où le théâtre tend à l'emporter sur la ville. Un boulevard qui relève davantage du lieu théâtral que de l'espace urbain. Nulle part ailleurs, il n'y a cette implantation massive, ce poids du théâtre dans la ville⁶.

Cette implantation originale et la destruction de cet alignement de théâtres par les travaux d'hausmannisation, en 1862, favoriseront l'élaboration mythique dont le film de Carné, *Les Enfants du paradis*, sera l'apogée en 1944. Mais le mythe du boulevard théâtral prend naissance dès la Restauration autour de son surnom de « Boulevard du Crime », en référence aux forfaits ourdis par les traîtres de mélodrame contre les pauvres femmes innocentes, malheureuses et persécutées. Le 14 janvier 1824, Balzac écrivait dans un article du journal *Le Feuilleton littéraire* consacré à une représentation de *Lisbeth*, mélodrame de Victor Ducange : « De tout temps, au boulevard [p. 420] du Temple, à dix heures précises le premier coup de cloche a signalé la punition du crime et le triomphe de la vertu⁷ ».

Parmi les théâtres rescapés des mesures napoléoniennes drastiques du 8 août 1807 et sauvés de la fermeture, figurent deux théâtres secondaires, la Gaîté et l'Ambigu-Comique. Ces deux salles avaient ouvert respectivement en 1760 et 1769 ; elles témoignent de l'ancienneté de l'implantation théâtrale sur le boulevard du Temple, remontant à la fin de l'Ancien Régime. La Gaîté doit, selon le décret du 25 avril 1807, se contenter de la

⁴. Catherine Naugrette-Christophe, *Paris sous le Second Empire. Le théâtre et la ville*, Paris, Librairie théâtrale, 1998, p. 51.

⁵. Voir Bernard Landau, Claire Monod et Évelyne Lohr dir., *Les Grands Boulevards. Un parcours d'innovation et de modernité*, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 2000.

⁶. C. Naugrette-Christophe, *Paris sous le Second Empire*, p. 51.

⁷. Balzac, *Œuvres diverses*, édition dirigée par Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, t. II, p. 127-128.

pantomime sans ballet ; en juillet 1825, son répertoire peut officiellement inclure à nouveau des mélodrames. Quant à l'Ambigu-Comique, il peut donner des pantomimes, des petites comédies sans vaudevilles et des mélodrames. L'Ambigu-Comique déménage en 1828 sur le boulevard Saint-Martin, dans le prolongement ouest du boulevard du Temple, où se trouve aussi le Théâtre de la Porte Saint-Martin. Avec la Gaîté et l'Ambigu, le mélodrame devient ainsi le genre dominant du boulevard du Temple. Le mélodrame est issu des révolutions théâtrales du XVIII^e siècle et du rééquilibrage entre le discursif et le visuel, recherché par le drame bourgeois et l'esthétique du tableau⁸. Même s'il aura tendance à glisser vers la redondance de la parole au sein du spectacle, ce genre reste l'un des modes de contestation de l'abstraction de l'espace tragique, de la frontalité de la déclamation et d'une *mimésis* opérant par le dire. Sur le boulevard, le mélodrame côtoie ainsi des spectacles purement visuels, « de curiosité » : les Funambules, qui succèdent en 1811 à la baraque des chiens savants ; le théâtre de Madame Saqui, exhibant des pantomimes-arlequinades exécutées par des danseurs de corde (1816-1832) ; ou le Petit Lazari, ouvert en 1821 et montrant des marionnettes ou des vues pittoresques⁹. Avant que le vaudeville n'envahisse le boulevard du Temple de ses dialogues et de ses bavardages au fil de la monarchie de Juillet, cette concentration de théâtres vend avant tout des images en des œuvres « à grand spectacle¹⁰ ».

Le boulevard théâtral s'oppose très nettement aux théâtres officiels, dits « principaux », subventionnés par l'État et soumis de la sorte à une tutelle directe. Le boulevard constitue à côté des premiers théâtres une véritable industrie théâtrale. Industrie pour deux raisons : ces théâtres privés sont certes soumis au système des privilèges, mais aussi aux lois du marché, aux jeux de la concurrence, de l'offre et de la demande, et ils survivent grâce au [p. 421] rythme effréné de leurs représentations données chaque jour, contrairement au Théâtre Français ou à l'Opéra, qui ne jouent que quelques soirs dans la semaine. Industrie théâtrale également, car les scènes secondaires et les spectacles de curiosités, les mélodrames de la Gaîté ou les pièces équestres, les féeries et les drames du Cirque Olympique, utilisent tous les progrès de la machinerie et de la technique pour renouveler et enrichir un spectacle avant tout visuel. C'est par le biais d'une théâtralité non plus des mots, mais de la matière et de la technique vouée à nourrir l'illusion, que s'exerce la concurrence la plus rude pour les théâtres

⁸. Voir sur ce point l'ouvrage de Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 1998.

⁹. Sur ces théâtres particuliers, voir le *Dictionnaire des théâtres parisiens* de Nicole Wild.

¹⁰. Voir Isabelle Moindrot (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène, du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS éditions, 2006.

principaux. À l'opposition entre théâtres subventionnés et théâtres privés se superposent alors la tension et l'échange complexe, mais fécond, entre théâtres de la parole parlée ou chantée et théâtres de la matière faite spectacle.

Les petits théâtres dans la grande presse

Dès la Révolution, au moment de la prolifération des théâtres à la suite de la loi Le Chapelier (1791), la presse rend compte des spectacles parisiens, de tous les spectacles, de l'opéra au mélodrame. Cependant, sous l'Empire, face à ces institutions qu'on appelle souvent les « petits théâtres », la critique des journaux officiels se sent obligée de justifier son intérêt : celui-ci suppose tout simplement une présence physique du feuilletoniste au boulevard du Temple, dans ces « petites maisons que Melpomène, Thalie et Terpsichore ont dans les faubourgs ». La formule est de Julien-Louis Geoffroy, qui tient le feuilleton dramatique dans le *Journal des Débats*, devenu *Journal de l'Empire* jusqu'en 1814¹¹. Le traditionaliste Geoffroy, pour assurer son lectorat de sa conscience des hiérarchies de valeurs, compare les théâtres du boulevard du Temple aux petites maisons où les grands seigneurs de l'Ancien Régime recevaient clandestinement les courtisanes. Les petits théâtres seraient ainsi les lieux publics d'un plaisir physique légèrement transgressif, où l'on s'affranchirait des convenances, du bon goût et des nourritures spirituelles. Évoquant le théâtre de la Gaîté dont Pixérécourt sera directeur de 1825 à 1835, Geoffroy justifie son intérêt de feuilletoniste pour le boulevard par le souci de l'historien d'observer toute réalité sociale. La distinction entre industrie théâtrale et art dramatique, entre spectacle sensoriel et théâtre textuel ou littéraire, apparaît clairement dans son propos :

[p. 422] Ceux qui me blâment de parler des petits théâtres, oublient que je n'en parle qu'en observateur, en historien, jamais en critique. Ce serait un ridicule que de prétendre en faire l'éloge ou la censure, sous le rapport littéraire : ce sont des spectacles d'optique, de mécanique et d'industrie mimique, absolument étrangers à l'art du théâtre proprement dit ; les paroles y sont par-dessus le marché : ce qu'on y dit est un accessoire compté pour rien ; ce qu'on y voit est l'essentiel, c'est cela que l'on paie. On s'y amuse sans prétention, sans réfléchir sur son plaisir, sans aucun retour vers la raison ou la littérature : on trouve qu'il en coûte trop cher pour s'ennuyer ailleurs dans les règles de

¹¹. Articles de Julien-Louis Geoffroy repris dans *Cours de littérature dramatique, ou recueil par ordre de matières des feuilletons de Geoffroy, précédés d'une notice historique sur sa vie*, Paris, Blanchard, 1819, t. 6, p. 62. Sur Geoffroy, voir l'ouvrage de Maurice Descotes, *Histoire de l'art dramatique en France*, Paris, éditions Jean-Michel Place, 1980, p. 188-195.

l'art¹².

Pour Geoffroy, critique officiel de la France impériale, l'art véritablement théâtral est exclusivement un art de la parole. La grande et véritable scène se trouve, dans son propos, dématérialisée, vouée à n'accueillir que le spectacle d'une langue épurée par les règles – règles classiques, dont la visée est certes d'assurer la sacro-sainte vraisemblance, mais aussi de limiter les changements de décors avec les changements de lieux et d'éviter ainsi de sombrer dans l'esthétique visuelle, jugée grossièrement matérielle, du tableau. Il est symptomatique de voir les articles concernant les théâtres secondaires relégués au sixième et dernier volume du recueil des feuilletons de Geoffroy publié en 1822. La structure du recueil suit la hiérarchie des scènes parisiennes, elle-même tributaire d'une opposition entre paroles entendues et choses vues.

Geoffroy annonce le ton tantôt critique tantôt condescendant avec lequel la presse de la Restauration et de la monarchie de Juillet évoquera le boulevard théâtral, d'abord identifié par ses modes de production qui confondent finance, industrie et théâtre. En amont de la représentation, se trouve en effet l'entreprise théâtrale, réunissant dans un commun labeur la direction et les auteurs, dont l'activité est moins tendue vers un horizon artistique que vers la perspective de beaux profits. Les critères de rentabilité immédiate empêchent la critique de se prononcer sur le contenu esthétique d'une œuvre : force est d'en revenir aux sources de la pièce, c'est-à-dire à un investissement dont directeurs et auteurs attendent les retours financiers. Dans le compte rendu par Geoffroy du *Pied de mouton*, « mélodrame-féerie-comique en trois actes, à grand spectacle », de Ribié et Martainville (Gaîté, 1806), le vocabulaire de la rentabilité envahit l'article : « Cette prodigieuse variété de machines et de décorations suppose de grands frais ; mais Ribié a placé ses fonds sur la curiosité publique, qui rarement fait banqueroute¹³ ». Le même Geoffroy évoquant les célèbres *Ruines de Babylone*, mélodrame [p. 423] historique de Pixérécourt (Gaîté, 1810), parle de « l'entrepreneur de la Gaîté » dont les pièces sont faites « pour l'enrichir¹⁴ ». On notera que les termes se retrouvent presque à l'identique vingt ans plus tard, en 1833, dans un article de *La France nouvelle* du 12 février, consacré à *Lucrece Borgia* de Victor Hugo : le directeur du

¹². *Ibid.*

¹³. *Ibid.*, t. 6, p. 70 (article du 6 octobre 1810). Ribié était directeur des Jeux Gymniques, ex-Théâtre de la Porte Saint-Martin, en 1810-1812.

¹⁴. *Ibid.* (article du 16 octobre 1810), t. 6, p. 74.

Théâtre de la Porte Saint-Martin, Harel, est « un entrepreneur de spectacles », un « marchand de curiosités et d'émotions¹⁵ ».

Du côté des auteurs, un système industriel de production prédomine, fondé sur la répartition des tâches et la standardisation manufacturière. L'écrivain de théâtre est un « faiseur », un « industriel littéraire » dont le « métier » s'oppose à l'art :

L'industrie théâtrale ne le cède en rien à l'industrie manufacturière, et nos auteurs de pièces peuvent être, sans injure, comparés aux machines employées dans les fabriques. Ils produisent des ouvrages comme les autres tissent des draps et des calicots, et ç'aurait été une chose juste que de réserver une douzaine de loges à nos industries dramatiques dans l'exposition des produits au Louvre¹⁶.

La collaboration théâtrale renvoie la création du côté de la fabrique, la composition et l'écriture étant distribuées en fonction des talents de chacun : au « carcassier » revient l'élaboration de l'intrigue, à laquelle les dialoguistes donneront vie. Les règles économiques pèsent même sur l'attribution des pièces : on nomme toujours le plus ancien auteur en premier, « n'eût-il mis qu'une phrase ou qu'un couplet » ; et si un jeune auteur voit sa pièce reçue, on lui adjoint d'autorité un auteur connu, « quitte à ce que celui-ci fasse deux actes de la pièce initiale en un acte : un acte chacun pour la recette ». Ces formules sont de Nerval, dans *La Presse* du 6 juillet 1840¹⁷. Enfin, la composition dramatique relève d'un système d'écriture propre aux produits manufacturés : selon Balzac, le feuilletoniste est l'« historien des répétitions kaléidoscopiques de sept situations incessamment remuées dans une lorgnette¹⁸ ». Un *Almanach des spectacles* peut ainsi publier le « plan d'un mélodrame trouvé sur le Boulevard », s'ingéniant à relever les situations-types du mélodrame où se croisent, selon un schéma reproductible à [p. 424] l'infini, l'Innocence persécutée, le Traître, le Niais et le Chevalier de l'Innocence¹⁹.

¹⁵. Cité par Anne Ubersfeld, *Le Roi et le bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris, José Corti, 1974, p. 178.

¹⁶. Article de la *Gazette de France*, 12 septembre 1827 (« Revue des théâtres »), repris dans : Auguste Delaforest, *Théâtre moderne. Cours de littérature dramatique*, Paris, Alardain, 1836, p. 410.

¹⁷. Nerval, *Œuvres complètes*, édition dirigée par Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, p. 590.

¹⁸. Balzac, *Monographie de la presse parisienne*, « D. Le feuilletoniste », Paris, Mille et Une Nuits, 2003, p. 75.

¹⁹. *Almanach des spectacles*, Paris, Janet, 1825. Voir aussi le savoureux *Traité du mélodrame* de A ! A ! A ! (Jean-Joseph Ader, Armand Malitourne, Abel Hugo), Paris, Delaunay, 1817. Repris, avec une présentation de Jean-Marie Thomasseau, dans la revue *Orages. Littérature et culture 1760-1830*, n° 4, « Boulevard du Crime : le temps des spectacles oculaires », sous la dir. d'Olivier Bara, mars 2005, p. 153-190.

La presse généraliste comme la presse des spectacles soulignent à l'envi que les véritables auteurs des spectacles du boulevard sont le décorateur et le machiniste, dont le public va jusqu'à réclamer le nom à la fin de la pièce. À partir des journaux de la Restauration, on peut dresser deux séries d'expressions récurrentes, l'une renvoyant aux outils de la représentation théâtrale, à l'émission des signes dramatiques, l'autre série qualifiant l'effet produit sur le spectateur, le récepteur de ces signes. Du côté des signes dramatiques, la parole est battue en brèche par les « machines » et la « mécanique » : ce ne sont que « machines dramatiques » mettant en mouvement le « faste des décorations », les accessoires, les évolutions scéniques et « tout le clinquant des oripeaux » ; la scène est une « lanterne magique » projetant le simulacre de « palais transparents » ou de « nuages mobiles » et transformant le spectacle en « un théâtre d'optique où l'éclat des quinquets est substitué aux lumières de l'esprit ». Ce ne sont plus que « machines dramatiques où figurent des cachots et des évolutions militaires ». Du côté du public, on est sensible aux « effets » toujours « faciles », à la « bizarrerie » et aux « surprises » qui nourrissent « l'imagination en pleine liberté²⁰ ». Le public du boulevard est donc avant tout inculte : au mélodrame, l'intérêt remplace le goût du style, « ce qui est d'une extrême commodité pour les auteurs sans talent et pour les spectateurs sans jugement²¹ ». Pour le critique ultra de la *Gazette de France* sous la Restauration, Auguste Delaforest, cette attirance pour le bizarre et l'effet visuel est le lot d'une « société sans doctrines fixes, et dédaigneuse des limites que le goût doit imposer aux plaisirs²² ». Bref, en deçà des motivations politiques de la critique, les spectateurs du boulevard ne seraient mus que par ce que Nerval appellera encore à la fin de la monarchie de Juillet « la curiosité matérielle » sur laquelle spéculent « des auteurs sans nom²³ ».

Une régénération du théâtre par le bas

En dépit des tares des théâtres du boulevard, une partie de la critique est forcée de considérer le succès de leur production, voire leur inventivité, en [p. 425] contraste avec la routine des premiers théâtres, figés dans le respect des convenances et du goût. Dès l'époque impériale, Geoffroy, si réticent à reconnaître son intérêt pour les petites scènes, est sensible à

²⁰. *Le Miroir des Spectacles*, 17 février 1821 ; *Journal de Paris*, 18 janvier 1816 ; *Gazette de France*, 10 octobre 1823.

²¹. J.-L. Geoffroy, *Cours de littérature dramatique*, t. 6, p. 107-108.

²². A. Delaforest, article de la *Gazette de France*, 10 octobre 1823.

²³. Article de Nerval dans *La Presse*, 18 août 1845, repris dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 995.

ce contraste, et en vient même à se demander si la régénération du théâtre français ne se ferait pas par le bas, par le boulevard du Temple. C'est la réflexion proposée aux lecteurs du *Journal des débats*, dans le compte rendu de *La Femme à deux maris*, « mélodrame en trois actes, en prose et à spectacle » de Pixierécourt (Ambigu-Comique, 1802) :

Le boulevard semble être aujourd'hui la grande sphère d'activité de notre poésie dramatique. Sur ce Parnasse nouveau, chaque mois voit éclore un chef-d'œuvre, tandis que nos plus nobles théâtres, frappés d'une stérilité honteuse, abusent du privilège de la noblesse, et vivent sur leur ancienne gloire.

Pour autant, Geoffroy ne renie pas ses jugements antérieurs, puisque la condition de la pleine reconnaissance artistique du mélodrame serait la régularité, qu'un Pixierécourt s'attache à respecter, et surtout « l'éloquence et la dignité du style²⁴ ». Toujours à propos de *La Femme à deux maris*, Geoffroy écrit : « Si cette pièce était traduite en style tragique, si on anoblissait les personnages, et qu'on leur donnât la couleur philosophique et sentimentale, elle serait beaucoup plus digne du Théâtre Français que la plupart des nouveautés qu'on y essaie²⁵ ». La solution est celle d'un compromis entre l'intérêt et l'effet du mélodrame, d'un côté, et le code linguistique et stylistique du premier théâtre de l'autre. Pixierécourt s'y emploie d'ailleurs, en privilégiant une certaine régularité esthétique dans ses pièces, en soignant surtout leur édition : le spectacle éphémère du mélodrame devient livre-monument avec la parution de son *Théâtre*, précédé d'une préface de Nodier²⁶.

Sous la Restauration, le mouvement de régénération du spectacle consiste souvent pour les théâtres principaux à absorber les techniques et les pratiques du boulevard. L'Opéra est le premier à rénover sa dramaturgie et sa scénographie grâce à l'assimilation des techniques éprouvées dans les petits théâtres, recherches en optique, invention de l'éclairage au gaz. L'Opéra emploie des techniciens-artistes, ou artistes-techniciens, qui œuvrent aussi dans les théâtres secondaires, au premier chef Daguerre, venu de l'Ambigu-Comique, et Cicéri, qui fit notamment des décorations pour le [p. 426] Cirque Olympique. Mais c'est surtout le drame romantique, qui, à des niveaux différents selon les auteurs, remet en question la tradition logocentrique du théâtre « littéraire » occidental. L'assimilation par le drame romantique de

²⁴. J.-L. Geoffroy, *Cours de littérature dramatique*, t. 6, p. 88.

²⁵. *Ibid.*, t. 6, p. 93.

²⁶. R.C. Guilbert de Pixierécourt, *Théâtre choisi*, 4 vol., Nancy, chez l'auteur, 1841-43 (réédition : Genève, Slatkine, 1971). Je me permets de renvoyer à mon article « Le "Corneille du Boulevard" : des mélodrames *cornéliens* de Pixierécourt », dans *Corneille des Romantiques*, sous la dir. de Myriam Dufour-Maître et Florence-Naugrette, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2006, p. 77-91.

l'esthétique spectaculaire du mélodrame et d'une partie de son langage théâtral favorise le décentrement du verbe et la recherche d'une complémentarité entre le discursif et le visuel²⁷. En 1831, on voit même Victor Hugo nourrir une « illusion manufacturière » en rêvant de posséder une entreprise théâtrale dans une utopie aux accents balzaciens :

Je n'ai jamais songé à diriger un théâtre, mais à en *avoir* un. Je ne veux pas être directeur d'une troupe, mais propriétaire d'une exploitation, maître d'un atelier où l'art se cisèlerait en grand, ayant tout sous moi et loin de moi, directeur et acteurs. Je veux pouvoir pétrir et repétrir l'argile à mon gré, fondre et refondre la cire, et pour cela, il faut que la cire et l'argile soient à moi²⁸.

Ainsi inscrit dans la production théâtrale du temps, conçue dans sa matérialité même, le drame romantique en prose se trouvera momentanément une scène avec le Théâtre de la Porte Saint-Martin, proche du boulevard du Temple, une scène accueillant aussi le mélodrame et le vaudeville, située à mi-chemin entre théâtres populaires et théâtres principaux hantés par les classes dominantes. La stratégie est clairement de rompre les oppositions culturelles, esthétiques et sociales en fondant un théâtre totalisant, un drame élitair pour tous. Pourtant, une bonne partie de la presse hostile au drame romantique rejette ce dernier du côté du mélodrame et du boulevard, c'est-à-dire vers la matière grossière, voire le matérialisme tuant l'âme et l'esprit. Le 10 novembre 1833, à propos de *Marie Tudor*, Charles Rabou du *Journal de Paris* écrit : Hugo « n'a pour auxiliaire et pour expression de sa pensée que l'art borné et fini du décorateur qui vient ainsi en partage de son invention et la réduit au mérite équestre d'une création de mimodrame²⁹ ». Un an auparavant, à propos du *Roi s'amuse* au Théâtre Français, le critique du journal libéral *Le National*, Rolle, écrivait :

Longtemps l'art a vécu d'air pur et de miel ; longtemps il s'est tenu dans les régions hautes et éthérées où il se manifestait en revêtant des formes délicates et exquises ou en parlant un langage divin. Aujourd'hui il prend ses modèles dans les petits fronts et les gros yeux, dans les grands nez, les dos voûtés et les estomacs plats et larges³⁰ [...].

[p. 427] Le spectacle grotesque du bouffon Triboulet suscite pareille nostalgie d'un art épuré de toute manifestation physique, cantonné dans la sphère du beau style. On retrouve la volonté d'ériger une barrière infranchissable entre un théâtre littéraire, où brille l'esprit

²⁷. Voir l'article de Florence Naugrette, « Pantomime et tableau », dans F. Naugrette et Guy Rosa dir., *Hugo et la langue*, Actes du Colloque de Cerisy (août 2002), Rosny-sous-Bois, Bréal, 2005, p. 429-450.

²⁸. Lettre de Victor Hugo à Victor Pavie, 25 février 1831, citée par A. Ubersfeld, *Le Roi et le Bouffon*, p. 55.

²⁹. *Ibid.*, p. 231.

³⁰. *Ibid.*, p. 136.

souvent confondu avec l'art mondain des convenances et de la belle conversation, et un théâtre visuel et sensoriel, réservé aux couches inférieures de la population inculte. C'est précisément cette ségrégation culturelle et sociale que le drame romantique a tenté de dépasser, et c'est là sans doute que réside, moins que dans l'atteinte aux convenances, son caractère scandaleux – politiquement scandaleux.

La matière poétisée : des sens au Sens

Les années 1830-1850 voient néanmoins la réflexion sur le boulevard et ses spectacles évoluer vers une réflexion plus subtile sur les relations d'inclusion, et non plus d'exclusion, entre la matérialité du spectacle et l'art théâtral³¹. Cette réflexion est menée par Nerval et Gautier dans leur critique dramatique. Le développement des techniques dans l'art scénographique, développement encouragé par l'exemple du mélodrame et des théâtres du boulevard du Temple, était perçu par une part essentielle de la critique comme une dégénérescence. Nerval va à contre-courant de cette critique et s'en prend à la tradition spécifiquement française comme à ce qu'il appelle « l'aristocratie des genres³² ». Il ironise ainsi sur la réticence du Théâtre Français à accueillir des pièces « visuelles », réservées aux théâtres secondaires :

tous les premiers théâtres de l'Europe représentent indifféremment les pièces simples ou les pièces à tableaux, ne se préoccupant que du mérite et non de la forme. En France, nous jouons Kotzebue sur notre première scène, et nous renverrions Schiller à l'Ambigu si on nous le présentait dans sa forme originale³³.

L'opposition entre ce que Nerval appelle le théâtre « des livres » et le théâtre « de la scène », caractéristique selon lui des « vieux systèmes dramatiques », lui paraît non seulement caduque mais stérile, puisqu'elle empêche d'avoir des « changements à vue » au

³¹. Cette évolution a pu être favorisée par la multiplication des « livrets de mise en scène », marquant la reconnaissance progressive de cette partie de l'art dramatique. Voir Marie-Antoinette Allévy, *La Mise en scène en France dans la première moitié du XIX^e siècle*, Paris, Droz, 1938, chap. IX, « Les livrets scéniques ». Voir aussi H. Robert Cohen et Marie-Odile Gigou, *Cent ans de mise en scène lyrique en France*, New York, Pendragon Press, 1986.

³². *L'Artiste-Revue de Paris*, 5 avril 1846 ; article repris dans les *Œuvres complètes* de Nerval, t. I, p. 1047-1048.

³³. *Ibid.*

Théâtre Français, ce qui exclut les versions [p. 428] originales de Shakespeare ou Calderon³⁴. Nerval reconnaît que l'art théâtral est un tout, incluant aux côtés des auteurs, d'autres créateurs, décorateurs, techniciens, artistes à part entière et trop souvent méprisés :

Le beau mérite, dira-t-on, d'inventer des décorations, de faire de la mise en scène ! C'est travailler pour la gloire du décorateur, du régisseur, du costumier. Nous pensons qu'en cela l'on se trompe, et qu'il faut peut-être du génie pour imaginer certains effets de pure mise en scène comme l'apparition de Banquo à la table de Macbeth, comme l'imprécation des seigneurs à la fin du premier acte de *Lucrèce Borgia*.

On nous dira que les auteurs du boulevard en imagineraient bien autant. Cela n'est pas, ou du moins les effets purement matériels n'auraient pas la même valeur. Autant vaudrait dire que tout le monde peut inventer sans peine la composition d'un tableau³⁵.

L'art théâtral consiste bien à donner sens et valeur à la matérialité brute des corps, des objets et des masses, à en faire un langage. Dès lors, les hiérarchies et les privilèges n'ont aucune signification, puisque rien, en termes artistiques, ne sépare la matière des mots de la matière visuelle du spectacle. La vraie distinction est celle qui sépare l'authentique création artistique, laquelle peut naître de tout objet, de la simple répétition de formules creuses ou de la platitude :

Partout où passe l'art véritable, le tréteau s'ennoblit et s'exhausse. Peu importent alors les privilèges... ou les distinctions de genre³⁶.

Nerval s'enthousiasme alors, en 1844, pour le Théâtre des Nouveautés sur le boulevard extérieur de Bruxelles, théâtre « qui est le prodige de l'optique et qui marche à la vapeur » : « Tout y est nouveau, l'éclairage, les décorations, le ciel, le jeu des machines³⁷ ». Dès 1838, il lie le renouvellement de l'écriture théâtrale aux progrès techniques de la scène, en particulier aux transformations des éclairages qu'il tente d'imaginer dans un mouvement d'utopie :

Les progrès de la décoration et des costumes ont déjà beaucoup influé sur le travail des auteurs, et nous sommes persuadés qu'une révolution s'accomplira dans l'art dramatique le jour où l'on

³⁴. *La Presse*, 12 août 1850 ; *ibid.*, t. II, p. 1167.

³⁵. Cité par Jacques Bony, *L'Esthétique de Nerval*, Paris, Sedes, 1997, p. 65.

³⁶. À propos de la reprise de *Ruy Blas* à la Gaîté en 1850, avec Frédéric Lemaître, *La Presse*, 14 octobre 1850 ; repris dans les *Œuvres complètes* de Nerval, t. II, p. 1221.

³⁷. *Revue parisienne*, 20 octobre 1844 ; *ibid.*, t. I, p. 865-866.

imaginera d'éclairer la scène par en haut, et de supprimer tout à fait les fausses clartés de la rampe³⁸.

[p. 429] La critique de Gautier, souvent partagée avec « Gérard », trahit en permanence le regard du peintre, attaché à la plasticité, aux formes, aux modelés, aux corps et aux couleurs, opposé au relâché, au commun et à l'informe. Gautier exige du théâtre le dépaysement, l'abolition de la réalité courante, du connu, du quotidien. Il n'est pas question que la matière théâtrale entretienne quelque lien avec le monde banal : Gautier n'a que haine et dégoût face aux décors reproductibles à l'infini, en particulier les salons de comédie-vaudeville, « les salons pistache et beurre rance³⁹ ». La matérialité du spectacle, des décors, des costumes, des effets mécaniques, est acceptée, désirée même, dès lors qu'elle satisfait cette exigence d'étrangeté sans faire chuter dans le prosaïsme :

Ce qui manque, en général, au théâtre moderne, c'est l'idéalité, c'est la poésie. Le prosaïsme envahit tout, il n'y a plus place nulle part pour la fantaisie ; les acteurs jouent avec les habits qu'ils portent à la ville, avec le même nez, les mêmes façons dont ils se servent dans la vie privée, ce qui est peu varié et peu réjouissant⁴⁰.

À la limite, la poétisation du monde par dissolution de sa matière triviale peut s'obtenir par surabondance de la matérialité de la scène : les matériaux du théâtre recouvrent et abolissent l'insupportable trivialité de l'existence. La machine, l'éclairage, les effets peuvent suspendre cette réalité honnie en s'affirmant dans leur matière de pur fantasme, dans leur corps de pure chimère. Dès lors, la matière même des décors et des costumes, l'épaisseur des maquillages, l'artifice de l'éclairage ont la même fonction que le vers, préféré à la prose : opérer ce désancrage salutaire de la représentation rompant les amarres avec le spectacle triste de la vie courante, libérer et faire dériver l'imaginaire grâce au prestige du faux :

le langage naturel du comédien est le vers : la prose fait disparaître avec les arbres de carton peint, le rouge végétal, les sourcils tracés avec du bouchon brûlé, la rampe de quinquets fumeux, le clinquant du roi et les faux cheveux de l'ingénue ; elle est trop vraie, et rompt cet ensemble d'harmonieuse fausseté⁴¹.

³⁸. *La Charte de 1830*, 30 juin 1838 ; *ibid.*, t. I, p. 431.

³⁹. Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Leipzig, Hetzel, 1859, t. I, p. 46.

⁴⁰. *Ibid.*, t. I, p. 15.

⁴¹. *Ibid.*, t. I, p. 16. Chez Gautier, « l'aspiration à l'absolu emprunte le chemin alternatif : celui de l'évidence, de la netteté, de la détermination. Absurde en termes romantiques, cette démarche enrichit l'écriture d'une expérience nouvelle : la quête de l'infini dans le fini, le désir d'un absolu qui, au lieu de se promettre dans

Faute de vers, mieux vaut alors le silence de certains spectacles du boulevard plutôt que les plats dialogues informes du vaudeville. Ainsi, le Cirque [p. 430] Olympique, « aimé à la passion⁴² », a l'immense mérite de transposer le style littéraire à un tout autre niveau, celui de la représentation visuelle où renaît la poésie chassée de la langue théâtrale. « Le style du Cirque, ses descriptions, ses images, ce sont ses décorations⁴³ » :

D'abord le grand avantage du Cirque-Olympique est que le dialogue y est composé de deux monosyllabes, du hop de mademoiselle Lucie, et du la d'Auriol. Cela ne vaut-il pas mieux que les furibondes tartines des héros de mélodrame, les gravelures du Vaudeville, les phrases entortillées des Français, toutes les platitudes sans style et sans esprit qui se débitent souvent sur les autres théâtres⁴⁴ ?

De même, le mélodrame frénétique d'un Joseph Bouchardy (*Gasparde le Pêcheur* à l'Ambigu en 1837, *Le Sonneur de Saint-Paul* à la Gaîté en 1838, *Lazare le pâtre* à l'Ambigu en 1840), avec ses coups de théâtre à répétition, ses intrigues dédaliennes et ses dialogues désarticulés, libère de la tyrannie du verbe et offre un spectacle visuel semblable à un rêve éveillé où se dissout la réalité honnie. Mais sur le boulevard, le théâtre préféré est celui des Funambules, le royaume du mime Deburau, où Gautier aime « le silence éloquent de Pierrot et de Cassandre, qui parlent à coups de pieds et chantent à coups de poing⁴⁵ ».

Aussi pour Gautier, dépassant les oppositions binaires de la critique, la production théâtrale de l'immatériel est poétisation de la matière. Elle naît de cette trouée du monde qu'est le spectacle propice à la confusion du naturel et de l'artificiel. La toile déchirée du Cirque Olympique pourrait être la métaphore de cette alchimie où se dissout la matière commune du monde :

si vous levez les yeux, vous apercevrez, par les interstices du velarium, le manteau de velours bleu tout piqué d'étoiles de la belle nuit d'été ; la lune vient quelquefois mêler familièrement son reflet

l'informe, se produit par la forme » (Paolo Tortonese, introduction aux *Œuvres* de Théophile Gautier, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995, p. XXVII).

⁴². Gautier, *Histoire de l'art dramatique*, t. I, p. 11.

⁴³. *Ibid.*, t. I, p. 905.

⁴⁴. *Ibid.*, t. I, p. 11.

⁴⁵. *Ibid.*, t. V, p. 24. Le feuilletoniste confirme ainsi, en en renversant le sens, les propos d'un Bonald en 1819 (*Mélanges*, t. II, p. 333 et 315) : « le spectacle en France tuera l'art du théâtre », « le public devenu sourd aux beautés de la poésie ne voudra plus que d'un jeu muet » (cité par M.-A. Allévy, p. 30).

bleuâtre aux feux rouges des quinquets⁴⁶.

Olivier Bara (LIRE, université de Lyon)

⁴⁶ *Ibid.*, t. I, p. 12.