

Le Théâtre du Seigneur Croquignole d'Édouard Ourliac. L'invention du théâtre de jeunesse dans la presse de la monarchie de Juillet ?

Amélie Calderone

▶ **To cite this version:**

Amélie Calderone. Le Théâtre du Seigneur Croquignole d'Édouard Ourliac. L'invention du théâtre de jeunesse dans la presse de la monarchie de Juillet ?. Cahiers d'études nodiéristes, 2019, 10.15122/isbn.978-2-406-09220-9 . halshs-02117571

HAL Id: halshs-02117571
https://shs.hal.science/halshs-02117571

Submitted on 2 May 2019

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.

LE *THEATRE DU SEIGNEUR CROQUIGNOLE* D'ÉDOUARD OURLIAC : L'INVENTION DU THEATRE DE JEUNESSE DANS LA PRESSE DE LA MONARCHIE DE JUILLET ?

Amélie Calderone
[version auteur]

Le début du XIX^e^ siècle est l'occasion d'une refonte de la presse. Progrès techniques, développement économique et alphabétisation croissante autorisent un développement sans précédent des périodiques, qui se poursuivra pour atteindre un véritable âge d'or sous la III^e^ République. Les publics se diversifient et de nouveaux lectorats émergent. Tel est le cas des enfants.

Dans ce contexte apparaissent des entreprises s'adressant désormais massivement aux jeunes gens, lois Guizot de 1833 sur l'éducation des garçons aidant[1]. Ces revues ont certes des ancêtres célèbres – parmi lesquels il faut compter *L'Ami des enfants* de Berquin – et elles prennent la suite de la « petite quinzaine de titres[2] » lancée sous la Restauration, néanmoins, leur diffusion se fait bien plus large. Se répand ainsi, sous la monarchie de Juillet, une forme journalistique toute moderne, « distincte du livre et même du recueil[3] », intégrant des rubriques brèves et polymorphes, des leçons, des textes littéraires ou encore des jeux. Certaines feuilles atteignent des tirages impressionnants[4] et la fin du siècle proposera aux jeunes publics des revues demeurées célèbres[5].

Cet espace plastique et pluriel qu'est la presse enfantine moderne fait naturellement bon accueil à une mode médiatique initiée dès la Restauration : l'édition de pièces

[1] Voir à ce sujet F. Ponteil, *Histoire de l'enseignement en France. 1789-1965*, Paris, Sirey, 1966, p. 197-211 ; et F. Mayeur, *Histoire générale de l'enseignement et de l'éducation en France, Tome III, De la Révolution à l'École républicaine (1789-1930)*, Paris, Nouvelle librairie de France, Labat, 1981, p. 314-324 et, pour l'éducation des filles, p. 120-139.

[2] F. Marcoin, *Librairie de jeunesse et littérature industrielle au XIX^e^ siècle*, Paris, H. Champion, 2006, p. 290. Toutes les affirmations qui suivent proviennent de cette source.

[3] *Ibid.*, p. 293.

[4] 7 000 exemplaires en 1838 pour le *Journal des enfants* (voir Ch. Thirion, « La presse pour les jeunes de 1815 à 1848 », *Bulletin des bibliothèques de France*, n° 3, 1972 [http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1972-03-0111-002]. À titre comparatif, à la même période, le tirage de la *Revue des deux mondes* est de 1 500 exemplaires (N. Furman, *La* Revue des Deux Mondes *et le Romantisme (1831-1848)*, Genève, Droz, 1975, p. 19). Ces chiffres sont toutefois nettement inférieurs aux grands quotidiens de l'époque, voyant leur nombre d'abonnés croître après le développement de la presse à 40 francs lancée en 1836. À cette date, *La Presse*, *Le Siècle* et *Le Constitutionnel* comptent déjà entre 9 000 et 11 000 abonnés (Ch. Ledré, *La Presse à l'assaut de la Monarchie*, Paris, Armand Colin, 1960, p. 244). Pour un relevé complet des différents organes de presse consacrés à la jeunesse entre 1815 et 1848, voir l'Annexe fournie par Christine Thirion dans « La presse pour les jeunes de 1815 à 1848 », art. cit. L'auteure dénombre 77 titres, dont 16 seulement sont fondés avant 1830.

[5] À l'instar du *Magasin d'éducation et de récréation,* auquel contribue Jules Verne.

dramatiques destinées à être jouées en société[6]. De nombreux proverbes éducatifs, à l'instar des pièces éditées par Berquin au siècle précédent[7], sont en effet proposés aux jeunes lecteurs. Aussi n'est-il pas étonnant d'en trouver au sein du *Journal des enfants*, mensuel fondé par Lautour-Mézeray en 1832, qui connaîtra de beaux jours avant de disparaître en 1897. Entre 1838 et 1840 notamment, Édouard Ourliac (1813-1848), comparse aujourd'hui oublié de la Bohème du Doyenné[8], fournit à la revue une série d'œuvres regroupées sous le titre *Théâtre du seigneur Croquignole*, qui connaîtront une édition livresque posthume en 1866.

Cet ensemble, original en dépit de sa modestie apparente, apparaît aujourd'hui comme l'une des premières, sinon la première, manifestation(s) de l'émergence d'un théâtre de jeunesse qui, parce qu'il s'émancipe de la visée pédagogique pour s'orienter vers le rire et la comédie, a toutes les chances d'être conçu pour un lectorat double, composé d'enfants et d'adultes. Et peut-être cette spécificité est-elle en grande partie imputable à son lieu d'édition – qui est aussi un lieu de création – à savoir, la presse.

DU THEATRE PEDAGOGIQUE AU THEATRE COMIQUE : UNE EVOLUTION PROGRESSIVE

Entre 1833 et 1844, le *Journal des enfants* livre à ses jeunes lecteurs des pièces éducatives vouées à leur inculquer des valeurs morales et sociales. Ces œuvres héritent du théâtre d'éducation aux ambitions pédagogiques et édifiantes, dont Madame de Genlis a jeté les bases[9].

La première livraison d'Édouard Ourliac, *Chacun sa croix* (éditée en avril 1838), est conforme à ce modèle. Sont mis en scène le Dauphin et un petit paysan. Les deux enfants s'envient mutuellement leurs conditions. Les adultes qui les entourent font en sorte que chacun se réveille dans le milieu de vie de l'autre, afin qu'ils expérimentent les inconvénients d'une existence qui ne leur appartient pas, et finissent par réclamer leur état d'origine. L'œuvre répond en tous points aux canons du théâtre d'éducation tel que l'a défini Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval. En effet, elle « prend comme personnage central un individu jeune ou insuffisamment formé pour pouvoir être l'objet d'une épreuve de type éducatif au sens large du terme, dont le dénouement coïncide avec l'heureux bénéfice qu'il en retire, c'est-à-dire avec un gain moral[10] ». L'enfant et sa formation sont au centre de l'intrigue. En outre, la pièce revêt la forme du proverbe dramatique, privilégiée au sein du théâtre moral[11], et s'achève sur une leçon explicite donnée à l'initié – et au lecteur ou au jeune comédien de la pièce : le petit Dauphin finit

[6] Dès le XVIII^e siècle, de nombreux proverbes sont en effet édités, par exemple dans le *Journal de Paris* (1777-1840) ou le *Mercure* (1672-1791). Cet usage connaît une vigueur nouvelle au début du XIX^e siècle, et la *Revue de Paris* se fait fort, dès sa création, d'éditer des proverbes dramatiques d'Eugène Scribe et de Théodore Leclercq afin d'alimenter les théâtres de salons. La bonne société, en effet, avait depuis l'Ancien Régime coutume de se divertir en jouant des proverbes. Au sujet de ces représentations mondaines, voir M.-E. Plagnol-Diéval, *Le Théâtre de société, un autre théâtre ?*, Paris, H. Champion, « Les Dix-huitièmes siècles », 2003 et J.-C. Yon & N. Le Gonidec (dir.), *Tréteaux et paravents. Le théâtre de société au XIX^e siècle*, Paris, Créaphis, « Silex », 2012.

[7] Voir M.-E. Plagnol-Diéval, *Madame de Genlis et le théâtre d'éducation au XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 1997.

[8] Pour un témoignage contemporain au sujet d'Ourliac, voir le chapitre que lui consacre Charles Monselet dans *Les Ressuscités*, Paris, Calmann Levy, 1876, p. 272-323.

[9] Plus exactement, c'est Madame de Maintenon qui fait figure de pionnière dans le domaine, quoique ses pièces destinées aux élèves de Saint-Cyr ne soient pas éditées de son vivant : l'on doit attendre 1829 pour que ses *Proverbes inédits* soient publiés, à la faveur de la mode des proverbes éducatifs au début du XIX^e siècle. Voir M.-E. Plagnol-Diéval, *Madame de Genlis…*, *op. cit.*, p. 44-77 notamment.

[10] *Ibid.*, p. 34.

[11] *Ibid.*, p. 23.

en effet par admettre qu'il « aimerai[t] mieux apprendre des leçons que faire des bourrées[12] », tandis que le jeune fermier formule le désir inverse. Se voit ainsi mise en abyme, au cœur de la fiction, la foi de l'époque en une « éducation morale orientée vers et par l'action[13] », puisque les garçonnets y voient leur erreur de jugement corrigée à la faveur d'une expérimentation factice fomentée par le monde des adultes. Enfin, ces œuvres ne sont pas sans évoquer la morale sociale qui émane du théâtre de Madame de Genlis, dont tout un pan vise à formuler des codes pour les différentes catégories socioprofessionnelles[14] : *Chacun sa croix* promeut une vision somme toute conservatrice de la société, au sein de laquelle chaque état se veut immuable et prédéfini. L'ascension sociale y est autorisée pourvu que l'on demeure dans sa fonction originelle, et que l'on entretienne des relations pacifiées avec les autres classes[15] – morale typique des proverbes pédagogiques.

Cette pièce d'Ourliac est ainsi analogue à la plupart des productions d'époque, notamment celles véhiculant une morale sociale propre à assurer la stabilité et la pérennité d'une France en quête d'apaisement et d'ordre après les traumatismes révolutionnaires répétés.

Dès sa deuxième livraison cependant, l'auteur s'émancipe de ce cadre éducatif contraignant dont le didactisme met en péril la théâtralité[16]. *Tout ce qui luit n'est pas or* (imprimé en mai 1838) est partiellement nourri de la veine moliéresque, celle dont Scapin est l'illustre représentant. La pièce met en scène le fils d'un Duc, jeune Léopold, se refusant à devenir chanoine comme sa condition sociale le voudrait, et rêvant de devenir soldat. Son père lui donne une leçon en s'accordant avec une troupe de passage : un engagement est simulé et le pauvre petit Léopold éprouve jusque dans ses chairs les rigueurs du combat. En véritable mini-Géronte, il s'enroule de pied en cap dans son manteau et se réfugie à terre à l'approche d'une (pseudo) mousqueterie. Entre alors en scène le digne héritier de l'un des valets les plus célèbres de la comédie française :

> LA CHAMADE, *entrant ridiculement déguisé en spadassin* : Ah ! Derdeifle : par le sang ! Par la fentre ! Moi afuar entendu un petit bruit par ici, li être un boltron de Vrançais qui se gache. Ah le trôle ! Ah le bravache ! Moi le fouloir truver pour lui tonner mon esbadon à travers la figure. Holà ! Holà ! Camarates ! (*Il contrefait la voix de plusieurs personnes*.) De ce côté, Meingott ! – Ohé, Betremann ! – Le pataille être pien figoureuse. – Moi en afuar tué cinq, six de ces tiables de Vrançais. – Moi li afuar cupé son tête. – Mon poitrine li être tout du long purfendue. – le Bêtit sapre à moi tout éprêché. – Sus, sus au Vrançais. – Due ! Due ! Pursuivons ces trôles. – Gerchons bartout. – Boint de quartier ! – Hurrah ! Hurrah ! Foici leur pataillon. – Qui fife ! (*Il change de ton*[17].) […]

La vaste scène jubilatoire se poursuit *ad libitum*, jusqu'à ce que le jeune garçon finisse sous les coups de houssine allègrement prodigués par un La Chamade endossant successivement des accents italien et gascon (celui-là même de Scapin dans la célèbre scène de bastonnade[18]). Ourliac s'extirpe avec brio du statisme propre au théâtre

[12] É. Ourliac, *Chacun sa croix*, *Journal des enfants*, avril 1838, p. 300. Le *Journal* sera désormais noté JE.
[13] M.-E. Plagnol-Diéval, *Madame de Genlis…*, *op. cit.*, p. 24.
[14] *Ibid.*, p. 145-149.
[15] À la fin de *Chacun sa croix*, le Duc en herbe nomme le petit paysan bûcheron du Dauphin, et promet qu'il sera garde-chasse lorsque lui-même sera Roi (É. Ourliac, *Chacun sa croix*, *op. cit.*, p. 300).
[16] M.-E. Plagnol-Diéval, *Madame de Genlis…*, *op. cit.*, p. 221-232.
[17] *Tout ce qui luit n'est pas or*, JE, mai 1838, p. 333.
[18] Voir Molière, *Œuvres complètes,* éd. de G. Forestier & Cl. Bourqui *et al.*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2010, vol. 2, *Les Fourberies de Scapin*, III, 2, p. 404-408.

éducatif toujours menacé de verser dans le discours édifiant[19]. Et alors que l'une des caractéristiques des œuvres pédagogiques est de trouver un équilibre entre utile et agréable[20], Ourliac, au fil de ses livraisons, s'oriente manifestement vers le seul plaisir. Il produit peu à peu un véritable recueil théâtral comique.

Le titre seul de sa troisième contribution, *La Guérison de Pierrot* (publiée en juin 1838), en témoigne : la sentence propice à l'enseignement moral sera congédiée[21], tandis que l'influence de la *commedia dell'arte* se verra revendiquée. *La Guérison de Pierrot* rompt en effet brutalement avec le cadre réaliste propre au théâtre d'éducation[22] pour s'ancrer dans un univers fictionnel haut en couleurs, qui se proclame et s'assume comme tel. La pièce, arrachée à son état de monade, est alors la première à être matériellement montrée comme l'un des maillons de la série que formera le « Théâtre du Seigneur Croquignole » : elle est accompagnée d'une image encadrée de *marginalia* en arabesques et d'un titre en forme de phylactère. Ceux-ci deviendront par la suite systématiques.

Ourliac semble de surcroît fournir un véritable « manifeste », en dépit de l'utilisation anachronique du terme, dans le sixième *opus* de la série. On peut en effet faire une lecture métadramatique de *La Première Tragédie de Goethe* (diffusée en octobre 1838). Seule pièce mettant en scène un personnage réel – Goethe enfant –, elle est précédée d'un « Prologue du Seigneur Croquignole » en vers, livrant les clefs poétiques de ce théâtre drolatique :

> Permettez-moi, messieurs, en mouchant mes chandelles,
> De causer un instant de ce qu'on joue ici ;
> Ce ne sont, il est vrai, que farce[s] et bagatelles,
> Mais si l'on est content, je le suis fort aussi.
>
> Ma foi ! Vive la joie et vive les parades folles
> Où le héros survient, la perruque à l'envers,
> Un bas gris, l'autre bleu, le chapeau de travers,
> Ma catastrophe, à moi, c'est un coup de bâton,
> Mon poignard, Arlequin le porte à sa ceinture,
> Nos sabres sont de bois, nos noirceurs en peinture,
> Et si le dénouement vous touche d'aventure,
> C'est qu'on doit immoler un pâté de carton[23]. […]

Sous l'égide de Croquignole, Ourliac revendique un théâtre du rire, dont la modestie proclamée (« que farce[s] et bagatelles ») n'a d'égale que la folie généralisée du monde carnavalesque et factice qu'il représente. Et d'ajouter que « [l]e tragique n'est sain qu'autant qu'il fait dormir[24] ». L'auteur n'est plus à une impertinence près, ce que la

[19] M.-E. Plagnol-Diéval, *Madame de Genlis…*, *op. cit.*, p. 221-232. Il faut néanmoins nuancer en fonction des écrivains. L'auteure montre que Moissy crée des effets de suspens dramatique et déroge à la règle habituelle voulant que le théâtre édifiant ne se soucie pas d'intrigue (p. 315-316). Berquin en revanche, dont les œuvres abondent en sermons, narrations et autres prophéties, peine à s'arracher au statisme : ses productions amputent le théâtre de sa dimension spectaculaire (p. 337-338 et 357-360 notamment).

[20] *Ibid.*, p. 22.

[21] L'on notera malgré tout la réapparition d'un titre en forme de proverbe pour *Qui casse les verres, les paie* (avril 1839). Néanmoins, le texte déploie la même veine grotesque et fantaisiste constitutive de la plaisante originalité du théâtre d'Ourliac.

[22] M.-E. Plagnol-Diéval, *Madame de Genlis…*, *op. cit.*, p. 150-191. Le réalisme est l'une des originalités du théâtre édifiant, néanmoins mise à l'épreuve par le moralisme : les auteurs en effet plaquent fréquemment une morale identique sur des réalités diverses.

[23] É. Ourliac, *La Première Tragédie de Goethe*, JE, octobre 1838, p. 116-117.

[24] *Ibid.*, p. 117.

« tragédie » qui suit – « et du meilleur poète[25] ! » – doit illustrer. La pièce montre le jeune Goethe, aidé de son ami Fritz, essuyer son premier échec dramatique : alors qu'il a invité parents et amis à une représentation de l'histoire de David et Goliath en marionnettes, il multiplie les maladresses, générant moqueries et sifflets d'un public peu indulgent. Le rire et le plaisir théâtral naissent d'une perturbation de *la* forme noble par excellence, et des règles – vraisemblance, logique des actions, *mimesis* – qui lui sont classiquement associées. Ourliac ne saurait mieux proclamer ses ambitions iconoclastes.

La Première Tragédie de Goethe a valeur d'annonce : on présentera désormais au lecteur des personnages-marionnettes exhibant leur facticité, un monde fictif de masques cabotins, refusant résolument tout esprit de sérieux – ce dont témoigne la représentation de Goethe, l'un des auteurs ayant eu le plus d'influence sur le mouvement romantique français. Le texte a d'ailleurs sans doute été perçu par les contemporains comme formulation du programme littéraire et dramatique des œuvres destinées au *Journal des enfants* : Michel Lévy, lors de l'édition posthume du *Théâtre du seigneur Croquignole* en 1866, le mettra en ouverture du recueil[26]. Si le jeune Goethe a commis l'erreur de vouloir faire autorité en versant dans le grand genre, Ourliac n'en fera pas de même. Il est de ces thuriféraires des formes humbles et marginales vouées au seul comique, qu'il tente coûte que coûte d'imposer ailleurs que dans les « petites » presse et scène – fût-ce sous couvert de s'adresser aux enfants[27]. On ne saurait mieux revendiquer et entériner l'émancipation du théâtre *pour la* jeunesse vis-à-vis de l'*utilité*. Et cette prise d'indépendance a toutes les chances d'élargir le lectorat auquel se destinent les productions d'Ourliac.

LA CAPTATION D'UN DOUBLE LECTORAT, OU LA CREATION D'UN THEATRE *DE* JEUNESSE

Édouard Ourliac ne s'arrête pas là : il va jusqu'à offrir à ses lecteurs des œuvres à la limite de l'immoralité. Obscène, le corps, dans le *Théâtre du seigneur Croquignole*, n'a de cesse de se manifester, jusque dans ses dimensions les plus triviales. Vin et pâté[28], aliments emblématiques du grotesque s'il en est (rappelons-nous *Ruy Blas*, qui date de cette époque[29]), s'exhibent à profusion devant un Pierrot frustré, pris à son propre piège (il a feint d'être malade pour ne pas aller à l'école), tandis que l'humour scatologique se voit convoqué. C'est notamment le cas lorsque Pierrot se déclare indisposé :

---

[25] *Ibid.*, p. 118.

[26] Charles Monselet, de même, écrit au sujet de ce prologue : « Voilà son programme tout entier. » Et d'ajouter : « Mais qu'on ne s'abuse point cependant : le théâtre d'Ourliac procède moins de Berquin que de Guerardi ; la tradition qu'il suit est celle des Janot, des Grippe-Soleil, des Funambules, du tréteau. Il ne danse pas, il gambade ; il ne mange pas, il s'empiffre ; il ne rit pas, il tombe en épilepsie. » (Ch. Monselet, *Les Ressuscités*, *op. cit.*, p. 285.)

[27] Le passage n'est pas sans évoquer certaines conceptions théâtrales de Gautier, ou encore de George Sand, tous deux adeptes des masques de la *commedia*, de Deburau et des formes humbles. Pour un rapprochement plus précis des vues dramatiques de ces deux auteurs, voir P. Laubriet, « George Sand au théâtre jugée par Théophile Gautier », in E. Mosele (dir.), *George Sand et son temps*, Hommage à Annarosa Poli, Genève, Slatkine, « Dimensions du voyage », t. III, 1994, p. 1117-1150.

[28] É. Ourliac, *La Guérison de Pierrot*, JE, juin 1838, p. 371-372. « Gilles, *mangeant et la bouche pleine* : Ah ! Père trop infortuné que je suis ! Fallait-il qu'un tel malheur fût réservé à mes derniers jours. Je n'avais qu'un fils qui faisait mon espoir et ma joie, et le voilà couché sur un lit de douleurs. Ah ! Si tu dois mourir, tendre fleur à peine éclose, je te précèderai au tombeau. – Comment trouvez-vous ce vin monsieur le docteur ? Passez-moi un peu de ce pâté. »

[29] Vin et pâté sont deux des aliments constitutifs du banquet de Don César. Voir V. Hugo, *Œuvres complètes,* J. Seebacher & G. Rosa (dir.), *Œuvres complètes, Théâtre,* vol. II, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2002, [1985], *Ruy Blas*, IV, 2, p. 98-102. La première de la pièce a d'ailleurs lieu le 7 novembre 1838, année de la publication de *La Guérison de Pierrot*, au Théâtre de la Renaissance.

GILLES. Ah ! Diable, et quel mal est-ce donc ?
PIERROT. La colique.
GILLES. Oh oh ! Et puis ?
PIERROT. La migraine.
GILLES. Oh ! Doux Jésus ! Et puis ?
PIERROT. La fièvre.
GILLES. Aye de moi ! La colique dans la tête ?
PIERROT. Oui.
GILLES. La migraine au ventre ?
PIERROT : Oui.
GILLES. Et la fièvre au…
PIERROT. Oui[30].

La pièce se clôt dans la jubilation d'une course-poursuite entre Pierrot et un Chœur d'apothicaires, au son de couplets évoquant les clystères que ces derniers souhaitent appliquer au petit roué[31].

Dès lors, la leçon finale censée être la clef de voûte de l'édifice moral qu'ambitionne d'être le théâtre éducatif ne devient que pur prétexte à l'élaboration d'une œuvre originale et fantaisiste, voire un ajout purement formel. *La Guérison de Pierrot* s'achève moins sur une édification du lecteur grâce à la correction du défaut de Pierrot, que sur un retournement de situation destiné à parfaire le fonctionnement d'une *comédie* :

LE MEDECIN. Seigneur Gilles, votre fils et guéri.
GILLES. Quoi, est-il possible ? Quel miracle !
PIERRETTE. Viens dans les bras mon enfant.
ARLEQUIN. Quel grand homme que ce médecin-là !
PIERROT. Oui, ma foi, je suis guéri. Donnez-moi à déjeuner et je m'en vais à l'école[32].

Le monde des adultes est, d'ailleurs, loin de représenter une référence morale sur laquelle les jeunes lecteurs pourront s'appuyer[33]. La plupart des œuvres affichent ainsi leur indépendance vis-à-vis des bienséances inhérentes au théâtre d'éducation : outre l'humour scatologique, les enfants y recevant des coups de bâton, ou les nouveaux nés dont on projette la mort y sont monnaie courante[34].

Ourliac frôle même l'immoralisme. *Le Jour de l'an,* par exemple, met en scène Marine tentant vainement d'organiser un premier janvier conforme aux us d'alors : invitant ses enfants Pierrot et Pierrette à s'embrasser alors qu'ils se disputent continuellement, elle souhaite qu'ils aillent prononcer leurs compliments à leur père. Mais seule la promesse d'une récompense les décidera – encore s'y attèleront-ils en sautant sur le ventre de Gilles, dont la réplique peu paternelle ne se fait pas attendre : il « les secoue d'un grand coup de poing[35] ». Et la fin de la pièce montre Marine insultant

[30] É. Ourliac, *La Guérison de Pierrot*, JE, juin 1838, p. 367.
[31] *Ibid.*, p. 372 : « Songez à vous taire/ Et ne craignez rien ;/ Ce petit clystère/ Vous fera du bien. »
[32] *Idem*.
[33] M.-E. Plagnol-Diéval, *Madame de Genlis…, op. cit.*, p. 258. Les parents, chez Madame de Genlis, sont de « vrais héros », nécessaires au perfectionnement moral des enfants. Les serviteurs, de même, n'ont pas les défauts habituels du théâtre traditionnel (p. 255-256), ce dont s'écarte également Ourliac dans sa production pour le *Journal des enfants*.
[34] Dans *Blanc et noir* (juin 1839) par exemple, Gilles et Bergamasque demandent chacun à Pascariel de se charger de mettre à mort l'enfant dont ils ne veulent pas.
[35] É. Ourliac, *Le Jour de l'an*, JE, février 1839, p. 254.

ses enfants qui réclament leur dû[36], avant qu'elle ne les fouette, et ne soit elle-même battue par son mari. Le proverbe s'achève, de manière ironique, à l'opposé des tableaux vertueux et lénifiants proliférant dans les productions dramatiques à visée moralisante :

> GILLES. Jour de Dieu ! Qu'est-ce qui a donc inventé ce malheureux jour de l'an ? (*Il s'assoit dans un coin et penche sa tête dans ses mains. La mère et les enfants sanglotent*[37].)

À cet égard, il y a fort à parier pour que le public *réellement* visé – ou, *a minima* touché – soit moins constitué de petits garnements que de leurs parents. La fantaisie d'Ourliac, propre à « subvertir l'ordre moral bourgeois[38] », est d'autant plus novatrice et désinvolte qu'elle se greffe sur un genre dramatique censé être soutenu par un *ordre* – moral, familial ou social. C'est ce singulier dévoiement que les abonnés plus âgés durent apprécier. Car, si l'on en croit le « Courrier de Paris » de *La Presse* du 5 janvier 1839, l'objectif de l'auteur fut sans peine atteint. Delphine de Girardin, alias Le Vicomte de Launay, connue pour ses chroniques mondaines dans un des plus grands quotidiens français, fait en effet l'éloge de ces publications dramatiques dont il a déjà mentionné le « succès immense[39] » le 29 décembre de l'année précédente :

> On nous demande de tous côtés ce que c'est que le *Théâtre du Seigneur Croquignole* dont nous avons parlé l'autre jour avec enthousiasme. C'est une suite de proverbes que publie le *Journal des enfants*, et que s'amuse à composer Monsieur Édouard Ourliac. Vous dire que ce sont de profondes études de mœurs, que ce sont des comédies politiques dans le genre de *La Popularité*, des drames historiques dans le genre de *Ruy Blas*, ou des tragédies bourgeoises dans le genre de *Louise de Lignerolles*, ce serait vous induire en erreur. *Gilles magicien*, par exemple, n'a aucun rapport avec les pièces qui se jouent au Théâtre-Français, si ce n'est peut-être celles de Molière, à qui il ressemble du moins par la folie et la gaîté. L'analyse de ce chef-d'œuvre serait difficile à faire. Le talent de Jules Janin et Théophile Gautier suffirait à peine pour vous donner une idée de ce drame on ne saurait plus fantastique[40] […].

Delphine de Girardin loue la verve comique, la « folie » d'une œuvre dont il n'est pas question d'évoquer l'objectif édifiant. Or, cette rubrique intervient juste après l'édition de *Gilles magicien* dans le *Journal des enfants,* en novembre 1838, c'est-à-dire après la septième livraison d'Ourliac. Tout se passe comme si les œuvres étaient devenues susceptibles de séduire un public adulte après avoir définitivement entériné leur séparation d'avec le dessein moralisateur et éducatif du théâtre pédagogique.

---

[36] *Ibid.*, p. 256 : « Tas de garnements, tas de scélérats ».
[37] *Ibid.*, p. 256.
[38] J.-L. Cabanès & J.-P. Saïdah (dir.), *La Fantaisie post-romantique*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, p. 11. Du moins est-ce là l'une des manifestations de la notion. La fantaisie d'Ourliac ne possède pas l'aristocratique profondeur « funambulesque » et décadente de Banville, fruit de l'« ironie réactive » dont se charge le terme au milieu du siècle (voir J.-L. Diaz, « Grotesques, originaux, excentriques : le spleen des fantaisistes », *ibid.*, p. 171-190, et Ph. Andrès, *La Fantaisie dans la littérature française du 19ème siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 93-136 et p. 15 pour la citation qui précède). Elle n'est pas non plus assimilable à la satire se déployant abondamment dans la petite presse – politique notamment. Enfin, le grotesque d'Ourliac ne bénéficie pas du versant inquiétant dont se charge par exemple la notion chez Hugo (voir A. Ubersfeld, « Le Carnaval de *Cromwell* », *Romantisme*, n°1-2, 1971, p. 80-93, où l'auteure met en perspective la *Préface* de *Cromwell* avec les travaux de Mikhaïl Bakhtine, et montre que le trait caractéristique du grotesque hugolien est son *horreur* plus que sa bouffonnerie).
[39] « Courrier de Paris », *La Presse*, 29 décembre 1838, p. 1, l'auteure souligne : « Hier, sur Louis-le-Grand, émeute à la porte du *Journal des enfants : collection* enlevée ; cinq cents [*sic*] exemplaires par jour. – *Théâtre de Croquignole* [*sic*], par Édouard Ourliac, folie adorable, succès immense. »
[40] « Courrier de Paris », *La Presse*, 5 janvier 1839, p. 2. *La Popularité* est une comédie de Casimir Delavigne, jouée à la Comédie-Française le 1er décembre 1838 ; *Ruy Blas* a été représenté pour l'ouverture du Théâtre de la Renaissance le 8 novembre 1838 ; et *Louise de Lignerolles* est un drame de Prosper Dinaux et Ernest Legouvé dont la première au Théâtre-Français eut lieu le 6 juin 1838.

C'est là confirmer que nous sommes face à des œuvres « de lisières », à savoir, autant lues par les enfants que par leurs parents[41], parfaitement représentatives de cette époque où « c'est la fantaisie – essence même du romantisme – qui devient soudain à la fois le propre de l'enfance et le propre de la littérature de jeunesse[42] ». Ourliac, apparaît bien comme l'un des premiers (sinon le premier) auteur d'un théâtre *de* jeunesse, émancipé du théâtre *pour la* jeunesse – entendons ici l'expression sur le modèle de ce que l'on nomme actuellement la « littérature de jeunesse », qui « se caractérise *a priori* par son public […] ce qui ne signifie pas qu'elle est nécessairement écrite *pour* la jeunesse[43] » puisque « la réception n'est pas la destination » et que « [son] lectorat peine à être identifié lui-même[44] ». Et il y a fort à parier pour que le support de publication ait joué un rôle fondamental dans cet avènement.

LE *JOURNAL DES ENFANTS* : UN LIEU DE PUBLICATION PROPICE

Ourliac, cas unique à notre connaissance dans le domaine du théâtre, n'est néanmoins pas un hapax si l'on considère les autres genres que s'approprie la littérature enfantine. Plus exactement, il use d'une liberté qui lui est offerte par son support de diffusion primitif : le *Journal des enfants.* Car c'est l'ensemble du périodique, le ton général sous lequel se regroupent une communauté d'auteurs, qui semble avoir marqué les lecteurs d'alors. C'est du moins ce que paraît indiquer le souvenir nostalgique livré par le frère de Léon Daudet :

> […] notre cher père nous apporta un jour […] la collection du *Journal des enfants*, dix grands volumes remplis d'histoires signées Jules Janin, Frédéric Soulié, Louis Desnoyers, Ernest Fouinet, Édouard Ourliac, Eugénie Foa. C'est là que nous lûmes pour la première fois les *Aventures de Jean-Paul Choppart*, puis les *Aventures de Robert-Robert et de son compagnon Toussaint Lavenette*, le *Théâtre du seigneur Croquignole* […], cent autres histoires écrites pour les lecteurs de notre âge, véritables petits chefs-d'œuvre pour la plupart, qui ont laissé dans notre mémoire une trace ineffaçable et exercé sur toute notre enfance une impression si vive, qu'encore aujourd'hui, lorsqu'un de ces volumes, usés, dépareillés, nous tombe sous la main, de ses pages déchirées montent en foule les souvenirs du lointain passé[45].

Le *Journal des enfants* offre un singulier espace de création à ses collaborateurs. La feuille possède une double particularité. La première, est celle de partiellement se destiner à de jeunes garçons. Certes, le périodique revendique la possibilité de s'adresser aux jeunes filles[46], néanmoins les articles qu'il propose sont « genrés ». Ourliac, dont aucun héros n'est une héroïne, produit manifestement des pièces avant tout dédiées au jeune public masculin. C'est son gage de liberté : en une époque où les attentes morales vis-à-vis des femmes sont pesantes, Ourliac, par ce public choisi, peut se situer aux antipodes des contenus dispensés par les magasins « de demoiselles » ou « des jeunes personnes », réservant aux jeunes filles de véritables proverbes en bonne et due forme, ou des œuvres propres à leurs enseigner les arts d'agrément.

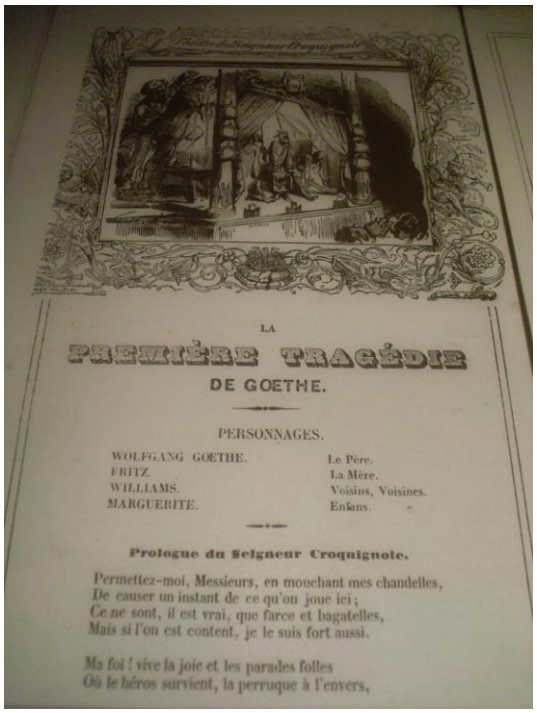
---

[41] Voir M. Letourneux, « Le roman d'aventures, un récit de frontières », in I. Nières-Chevrel (dir.), *Littérature de jeunesse, incertaines frontières*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2005.
[42] N. Prince, *La Littérature de jeunesse : pour une théorie littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 48. *Idem* pour la citation qui suit.
[43] *Ibid.*, p. 27. *Idem* pour la citation suivante. L'auteure souligne.
[44] *Ibid.*, p. 12.
[45] E. Daudet, *Mon frère et moi : souvenirs d'enfance et de jeunesse*, Paris, Plon, 1882, V, p. 62-63.
[46] « C'est ici le journal de tous les enfants. On s'occupera également dans ce journal […] du cheval de bois et de la poupée […] », JE, juillet 1832, p. 3.

La seconde particularité du *Journal des Enfants* est de compter parmi ses rédacteurs de nombreux auteurs fournissant la petite presse comico-satirique ou encore les théâtres comiques populaires tels que la Gaîté ou le Vaudeville. Le fait pourrait paraître étonnant, la tradition d'Ancien Régime ayant instauré le modèle du pédagogue comme figure auctoriale idéale pour la jeunesse. Nombre de journaux du XIX^e^ siècle ont d'ailleurs perpétué cet us – quelques feuilles exceptées, dont celle de Lautour-Mézeray.

Édouard Ourliac a en effet contribué au *Figaro* ainsi qu'à *La Caricature,* dont il assure même la direction littéraire en septembre 1840 – autant dire, à l'époque même où il fournit ses pièces au *Journal des Enfants.* En outre, il participe à des ouvrages collectifs de « littérature panoramique[47] » – aux *Français peints par eux-mêmes* notamment. Néanmoins, sa création n'est pas schizophrénique. Il est en effet facile de tracer un parallèle entre les procédés qu'il utilise dans *Croquignole,* et les productions qu'il fournit à *La Caricature*, elles aussi dramatiques. À titre d'exemple, on pourrait citer *La Partie d'écarté*, imprimée en 1840. *La Partie* se joue entre quatre personnages : César décide de mettre en concurrence sa compagne et sa maîtresse, et invite un ami, David, afin d'afficher ses succès amoureux, espérant d'autant plus sceller son triomphe que ses amantes détestent celui-ci. L'intrigue, bâtie sur le principe de l'arroseur arrosé, verra finalement l'orgueilleux protagoniste « écarté » de sa partie de campagne, l'une de ses conquêtes repartant avec David, et l'autre préférant le délaisser. Ourliac établit un jeu avec son lecteur, dénonçant le caractère purement fictif de ses héros. L'« écarté » étant un jeu de cartes, il opte pour des noms issus de ce modèle : Jules César, dans le système français, est le représentant du Roi de Carreau, tandis que David (le tueur de Goliath) est le Roi de Trèfle ; Lancelot du Lac, le valet de Trèfle (serviteur de César dans la fiction d'Ourliac) ; Judith (l'héroïne antique, amie de la maîtresse de César dans *La Partie*) la reine de Carreau ; et Rachel (amante en titre de César), la Reine de Cœur. Les personnages sont ceux d'un univers fictionnel, peuplé de marionnettes se désignant comme telles. Lancelot va même jusqu'à cabotiner : « Hélas ! Oui, monsieur, je ne suis qu'un valet de théâtre à qui l'on donne des bourses vides et des coups de bâton véritables[48]. » L'univers évoque avec force le monde de marionnettes de *commedia* déployé dans le journal de Lautour-Mézeray. L'on notera, en outre, la ressemblance graphique des deux périodiques, comme si le *Journal des enfants* avait imité la mise en page de *La Caricature* : vastes illustrations travaillées, usage de barres de séparation esthétiques ou de caractères typographiques à vocation décorative en sont les principales marques.

[47] Voir V. Stiénon, *La Littérature des Physiologies. Sociopoétique d'un genre panoramique (1830-1845)*, Paris, Classiques Garnier, « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2012.
[48] É. Ourliac, *La Partie d'écarté*, *La Caricature*, 28 novembre 1840, p. 1.



LA

PREMIÈRE TRAGÉDIE

DE GOETHE.

PERSONNAGES.

WOLFGANG GOETHE.	Le Père.
FRITZ.	La Mère.
WILLIAMS.	Voisins, Voisines.
MARGUERITE.	Enfans.

Prologue du Seigneur Croquignole.

Permettez-moi, Messieurs, en mouchant mes chandelles,
De causer un instant de ce qu'on joue ici ;
Ce ne sont, il est vrai, que farce et bagatelles,
Mais si l'on est content, je le suis fort aussi.

Ma foi ! vive la joie et les parades folles
Où le héros survient, la perruque à l'envers,



DEUXIÈME SÉRIE. DIMANCHE 29 NOVEMBRE 1840. N° 51. — 2e ANNÉE.

LA CARICATURE

REVUE MORALE, JUDICIAIRE, LITTÉRAIRE, ARTISTIQUE, FASHIONABLE ET SCÉNIQUE.

LA PARTIE D'ÉCARTÉ.

Édouard Ourliac, *La Première Tragédie de Goethe*, *Journal des enfants*, octobre 1838, p. 116 (collection privée) & *La Partie d'écarté*, *La Caricature*, 28 novembre 1840, p. 1 (Gallica).

Or, dans ce périodique, les textes d'Ourliac côtoient les œuvres d'Alphonse Karr (connu par sa participation aux *Guêpes* et à *Figaro*), ou encore de Louis Desnoyers. À la faveur de ce cercle émulateur, sont nés des récits dont le rôle fut majeur dans la régénération des productions narratives destinées aux jeunes gens. Les aventures rocambolesques avant l'heure, invraisemblables, s'y multiplient. Il n'est à cet égard pas étonnant de constater que c'est Desnoyers, auteur qui a collaboré, entre autres, au *Figaro*, au *Corsaire*, à *La Caricature* ou encore au *Charivari*, qui est l'inventeur du personnage du « garnement », de cet « enfant terrible » bien éloigné des modèles se voulant moralisateurs, avec son personnage alors célèbre de Jean-Paul Choppart[49]. Si l'on en croit les nombreuses rééditions, y compris récentes (la dernière date de 1995, dans la collection des « *Classiques* roses » de Castermann au titre significatif), il avait alors engendré une œuvre suffisamment moderne pour qu'elle traverse les siècles et puisse encore nous séduire. Ourliac n'a pas connu cette fortune, mais ses productions dramatiques ne le méritaient pas moins. Il n'est sans doute pas le seul, et peut-être est-ce en ce *Journal des enfants*, qui répandait des œuvres pouvant à première vue paraître anodines, produites par des auteurs aujourd'hui oubliés, que s'est inventée cette *indéfinition* propre à ce que nous nommons aujourd'hui la « littérature de jeunesse ».

Amélie CALDERONE
CNRS-IHRIM UMR 5317

[49] Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval date de 1832 la naissance de l'enfant terrible avec *Les Aventures de Jean-Paul Choppart* de Desnoyers. Voir M.-E. Plagnol-Diéval, *Madame de Genlis…*, *op. cit.*, p. 28.

RESUME

À la fin des années 1830, Édouard Ourliac, comparse aujourd'hui oublié de la Bohème du Doyenné, fournit au *Journal des enfants* une série de pièces dramatiques qui deviendront le *Théâtre du Seigneur Croquignole*. Alors qu'on attendrait des productions pédagogiques dans la lignée des œuvres de Madame de Genlis, Ourliac offre à son public des scènes originales et fantaisistes, dont la puissance comique et la truculence mettent à mal toute visée moralisatrice et éducative. L'auteur a alors pu toucher un lectorat double : en feignant de s'adresser aux enfants, il est parvenu à séduire leurs parents. Il a ainsi fondé l'un des premiers théâtres *de* jeunesse, non caractérisé par son public, aidé par un support de création et de diffusion dont nombre de collaborateurs étaient, comme lui, des rédacteurs de la petite presse comico-satirique connue pour son inventivité et sa liberté de ton.