

Florence Naugrette

Les premiers souvenirs de théâtre des romantiques

Il s'agit d'une recherche effectuée pour le prochain numéro de la revue *Orages*. Ce numéro, coordonné par Olivier Bara, s'intitule *Boulevard du crime : le temps du spectacle oculaire ?*, et paraîtra au printemps prochain. Je me suis intéressée pour ma part aux spectacles de cette période sous l'angle particulier des souvenirs qu'ils ont laissé à ceux qui ont débuté leur carrière de spectateur dans ces années de la Révolution et de l'Empire, c'est-à-dire aux romantiques.

Baignant dans la constellation festive des premiers jeux, des premières lectures, des premiers émois et des premières épreuves initiatiques, le premier souvenir de théâtre constitue un lieu commun dans le discours autobiographique du XIX^e siècle. On sait bien, depuis Freud, avec quelles précautions il convient d'utiliser les premiers souvenirs, la part de reconstitution qu'ils supposent, et leur capacité à faire écran à d'autres, maintenus dans l'ombre par leur visibilité séduisante et trompeuse. Aussi, je ne traiterai pas ceux dont je vais parler ici comme des sources historiquement fiables, mais comme un biographème procédant de et participant à l'élaboration d'un mythe à la fois personnel et collectif, par lequel une génération d'artistes s'efforce de penser l'histoire du théâtre qu'elle est en train d'écrire en rejouant, par ces fantômes manipulés, sa propre enfance de l'art dramatique.

Je me garderai cependant de survaloriser ce motif, qui n'est certes pas propre aux autobiographes romantiques : on le retrouve ultérieurement, à une époque où il entre en concurrence avec le premier souvenir de cinéma, chez Leiris, qui évoque, dans *L'Age d'Homme*, les nombreuses productions vues dès sa dixième année depuis la loge d'avant-scène occupée par ses parents à l'Opéra, chez Pérec, dont le souvenir numéroté « 31 » raconte comment sa cousine, confondant l'Odéon et la salle Richelieu, lui fit voir une pièce pour une autre, en passant par les marionnettes du Luxembourg manipulées par l'apprenti-montreur Sartre, évoquées dans *Les Carnets de la drôle de guerre*. Inversement, il ne s'agit pas d'un passage obligé des autobiographies romantiques : on le chercherait en vain chez bon nombre d'auteurs, comme Vigny ou Musset. Mais lorsqu'il est évoqué, c'est un morceau de choix, d'autant plus retentissant, dans la période qui nous intéresse, qu'il évoque l'élaboration même de la dramaturgie romantique, renvoyée, *via* le retour à l'enfance, à sa genèse révolutionnaire.^[1]

Petits et grands genres

Rien d'étonnant si la moisson de souvenirs ainsi glanés dresse l'état des lieux du paysage théâtral mouvementé et orageux des années 1770-1830. De Chateaubriand à Stendhal (les plus anciens), jusqu'à Banville (avec qui nous sortons du romantisme), on parcourt le vaste champ social, institutionnel et culturel du théâtre de cette époque, sans distinction de classe ni de niveau artistique entre les grandes salles et la foire, les vedettes et les troupes ambulantes, le répertoire classique et les genres populaires.

Contrairement aux hiérarchies entérinées par l'institution et intériorisées à l'âge adulte, le souvenir d'enfance nivelle en effet les palmarès et les valeurs : l'authenticité (réelle ou fantasmée) de la « scène » première du théâtre de l'enfance fait fi des classements culturels. C'est pourquoi la plupart des premiers souvenirs de théâtre marquants se situent en province, et non à Paris, que l'enfance ait été vécue ou non dans la capitale, dans une sorte d'assimilation de la province à la simplicité et à la pureté des premiers émois, perçus comme plus authentiques que les sophistications de la vie parisienne : Chateaubriand découvre le théâtre avec *Le Père de Famille*, donné à Saint-Malo ; Stendhal se souvient de l'émerveillement du petit grenoblois de cinq ans Henri B. qui découvre *Le Cid* dans une salle infâme ; George Sand garde un souvenir attendri d'une troupe ambulante venue interpréter à La Châtre le mélodrame, la comédie, le vaudeville, et surtout l'opéra-comique, et qui surpasse jusqu'à les occulter les vedettes prestigieuses précédemment découvertes dans les grandes salles parisiennes :

« La première fois qu'on m'emmena entendre la comédie à La Châtre, nos chanteurs ambulants donnèrent Aline, reine de Golconde. J'en revins transportée et sachant presque l'opéra par cœur, chant, paroles, accompagnements, récitatifs. Une autre fois ce fut Montano et Stéphanie ; puis Le Diable à quatre, Adolphe et Clara, Gulistan, Ma Tante Aurore, Jeannot et Colin, que sais-je ? toutes les jolies, faciles, chantantes et gracieuses opérettes de ce temps-là. »^[2]...

Pour Dumas, la première expérience, qu'il fait remonter à l'âge de trois ans, est certes parisienne (ses parents l'emmènent voir *Paul et Virginie* à l'Opéra-Comique^[3]), mais la grande révélation se produit à Soissons, le jour où une troupe d'élèves du Conservatoire en tournée lui fait découvrir le *Hamlet* de Ducis, qui joua un grand rôle, dit-il, dans sa vocation^[4]. Quant au petit parisien Hugo, il est plus marqué par *Les Ruines de Babylone*, mélodrame de Pixérécourt qu'il dit avoir vu plusieurs soirs de suite au théâtre de Bayonne en 1811 (il a neuf ans), que par ses précédentes sorties annuelles, y compris *La Comtesse d'Escarbagnas*, seul spectacle parisien dont il se souvienne. *Les Ruines de Babylone* avaient été représentées pour la première fois au Théâtre de la Gaîté en 1810. L'anecdote est racontée d'abord dans *Alpes et Pyrénées* (voyage aux Pyrénées de 1843, 1^{er} édition 1890), puis dans *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* (1863)^[5] ; la version originale, publiée sous le titre *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo* (s.l.d. Guy Rosa et Anne Ubersfeld, Plon, 1985) en donne une version légèrement différente. Sur l'authenticité de ce souvenir, le doute est permis : Anne Ubersfeld et Arnaud Laster n'ont pas trouvé trace de cette programmation à Bayonne à la date où Madame Hugo y était avec ses enfants. Jean-Marc Hovasse en propose une interprétation séduisante^[6] : selon lui, si Hugo n'a pas vu *Les Ruines de Babylone* à Bayonne, en 1811, en revanche ce titre (comme les personnages du mélodrame) lui évoque les *Mille et une nuits*, que lui avait offertes son parrain Lahorie ; il suggère aussi un glissement possible, par paronomase, de « Babylone » à « Bayonne » ; Hugo évoquerait alors ses propres « ruines de Bayonne », parmi lesquelles le souvenir de sa première émotion érotique, qui fait suite, dans le récit, au souvenir de théâtre, et qui justifierait le surinvestissement affectif de ce lieu. Ajoutons de notre côté une différence notable entre le *VHRA* et le *VHRT* : un souvenir intermédiaire a été gommé par Hugo, celui du même spectacle qu'il est retourné voir à l'âge adulte, en compagnie des Nodier. L'épisode de la trappe pourrait bien être un souvenir de Mme Hugo, *via* Nodier, que Victor s'approprie et reconstitue *a posteriori* comme un souvenir d'enfance. Mais ce qui compte pour nous, quelle que soit l'authenticité du souvenir, c'est que Hugo privilégie dans son souvenir la représentation des *Ruines de Babylone* sur tous les autres spectacles auxquels il avait précédemment assisté.

On aurait tort d'imputer à la seule naïveté de l'enfance ce complet nivellement des valeurs esthétiques. A titre documentaire, il confirme la porosité relative, bien connue aujourd'hui, des répertoires et des publics, en dépit des ségrégations à la fois sociales et esthétiques

opérées par le système des privilèges. Le théâtre populaire attire toutes les classes, et, inversement, les grands genres ne sont pas réservés à l'élite. Dans ses mémoires, le compagnon Agricole Perdiguier témoigne ainsi de son goût prononcé pour le répertoire classique, découvert pendant son tour de France au théâtre de Bordeaux. Après avoir évoqué avec sympathie l'amuseur Bobèche flanqué de son compère Galimafrée, qui divertissait une foule composite — « les gens les plus instruits voulaient l'entendre ; il était célèbre ; le peuple, qu'il faisait rire, qu'il instruisait parfois, l'aimait beaucoup »—, il confie :

« Les pièces pour lesquelles j'avais le plus de passion, c'étaient les tragédies. Il me semblait qu'il y avait là quelque chose d'historique, et je voulais apprendre l'histoire^[7]. Je vis représenter Othello, Hamlet, Mérope, Œdipe, Jeanne d'Arc, Marie Stuart, Léonidas, Rienzi, Tancrède, Zaïre. »^[8]

Franchir l'obstacle culturel nécessite un effort : « Pour prendre goût au théâtre, surtout aux pièces sérieuses, il faut avoir toute sa raison, quelque intelligence, un peu de lecture, et ne pas se rebuter de prime abord. »^[9] Cet effort, dans le cas du compagnon Perdiguier, est le prix à payer pour comprendre l'histoire, et se forger tout ensemble une culture et une conscience politiques.

Inversement, dans les souvenirs des auteurs romantiques, la promotion surprenante des formes les plus populaires de théâtre comprend assurément une part de reconstitution *ad hoc*. On ne lit sous leur plume aucune condamnation rétrospective de ces spectacles. La suspension systématique du jugement de valeur de l'adulte laisse entendre au lecteur à la fois le chemin parcouru, la prise de distance critique par rapport à ces genres codifiés, et leur assimilation dans le creuset du drame. Elle légitime *a posteriori* cette pratique réciproque de minoration du majeur et de majoration du mineur que l'on a pris coutume d'appeler le « mélange des genres »^[10]. L'autobiographe adulte utilise le souvenir actuel de l'enfant qu'il fut jadis comme caution, plus ou moins explicite, à la revendication romantique de la fusion des répertoires et des publics. Comme dans cette analyse de George Sand, où l'enthousiasme de l'enfance rejoint l'idéal de l'adulte :

« Je ne me souvenais plus d'avoir vu de belles salles de spectacle et des acteurs de premier ordre à Paris. Il y avait si longtemps de cela, que la comparaison ne me gênait point. Je ne m'apercevais pas de la misère des décors, de l'absurdité des costumes ; mon imagination et le prestige de la musique suppléant à tout ce qui manquait, je croyais assister aux plus beaux, aux plus somptueux, aux plus complets spectacles de l'univers, et ces comédiens de campagne, chantant et déclamant dans une grange, m'ont fait autant de plaisir et de bien que, depuis, les plus grands artistes de l'Europe sur les plus nobles scènes du monde. »^[11]

Les grands et les petits genres sont aussi mis sur le même plan par les acteurs romantiques eux-mêmes, fiers d'avoir su tout jouer à leurs débuts. Mademoiselle George, enfant de la balle habituée dès l'enfance à jouer la comédie et à chanter des opéras et des vaudevilles, se souvient n'avoir pas été impressionnée outre mesure lorsque Mlle Raucourt, du Théâtre-Français, en excursion au théâtre d'Amiens en 1801, l'engage à ses côtés pour tenir le rôle d'Aricie dans *Phèdre* : « Aricie, le petit matelot, ou Blaise et Babet, pour moi, je n'y voyais pas grande différence. »^[12] Quant à Frédéric Lemaître, il déclare devoir son talent à sa double formation initiale : comme auditeur libre au Conservatoire le jour, dans la classe de Lafon qui lui enseignait « à comprendre et à interpréter les grands maîtres classiques », et aux Variétés Amusantes le soir, où il étudiait « cette science si difficile qui consiste à faire coïncider le geste et la parole ».^[13]

La découverte de la chose théâtrale, performance et événement mêlés, est valorisée pour elle-même ; dès lors, peu importe la qualité de la mise en scène et des interprètes, peu importe le prestige du lieu. Et dans les théâtres de province, dont on sait à quel point ils étaient mal

entretenus, peu importe la saleté et le confort précaire, comme dans cette évocation par George Sand des tournées de comédiens ambulants jouant dans une salle miteuse de la Châtre :

« Cette troupe était vraiment trop distinguée pour le misérable local des représentations. [...] N'importe, les dames de la ville venaient s'y asseoir en grande toilette, et quand tout cela était couvert de fleurs et de ruban on ne voyait plus la nudité et la malpropreté de la salle »^[14]

... ou dans cette note de Stendhal, légende d'un croquis manuscrit représentant le dispositif scénique d'une représentation grenobloise du *Cid* :

« Infâme salle de spectacle de Grenoble. Laquelle m'inspira la vénération la plus tendre. J'en aimais même la mauvaise odeur vers 1794, 95 et 96. Cet amour alla jusqu'à la fureur au temps de Mme Kubly. »^[15]

La célébration de l'expérience primitive, à la fois révélation et rite initiatique, magnifie au passage le lieu de son avènement, dans un processus de mythification inconscient ou délibérément assumé.

Sensations fortes

Si le premier souvenir de théâtre raconté ne coïncide pas nécessairement avec la première expérience théâtrale effective, c'est que la mémoire l'a sélectionné pour son intensité particulière : il se caractérise par la trace toujours prégnante d'un plaisir intense, d'une émotion forte dont le modèle subsiste dans l'expérience adulte, et qui résulte de la conjonction d'une excitation sociale, de l'émerveillement devant la pompe, et des séductions de l'illusion. La première sortie au théâtre revêt une dimension initiatique. Aussi est-elle perçue bien souvent comme un avant-goût de tous les plaisirs de l'âge adulte, et auréolée d'un parfum de transgression. C'est le cas dans ce souvenir de Stendhal, que son oncle mena voir *La Caravane du Caire* :

« Une autre fois mon oncle eut la complaisance de me mener à *La Caravane du Caire*. (Je le gênais dans ses évolutions auprès des dames. De quoi je m'apercevais fort bien.) Les chameaux me firent absolument perdre la tête. *L'Infante de Zamora* où un poltron, ou bien un cuisinier, chantait une ariette, portant un casque avec un rat pour cimier, me charma jusqu'au délire.

[...] Je me disais, fort obscurément sans doute et pas aussi nettement que je l'écris ici : 'Tous les moments de la vie de mon oncle sont aussi délicieux que ceux dont je partage le plaisir au spectacle. La plus belle chose du monde est donc d'être un homme aimable, comme mon oncle.' Il n'entraît pas dans ma tête de cinq ans que mon oncle ne fût pas aussi heureux que moi en voyant défiler les chameaux de la caravane. »^[16]

Même frénésie chez le petit Chateaubriand, qui « perd[...] la tête » quand son frère lui annonce qu'il l'emmène au théâtre, et « descend[...] à la cave pour chercher [s]on chapeau qui était au grenier »^[17]. A l'idée de se rendre au spectacle « les petits Hugo et les petits Foucher en perdaient le sommeil huit jours à l'avance, et ne dinaient pas, le jour venu, d'agitation »^[18]. Néanmoins, on trouverait en vain dans tous ces souvenirs une formulation claire de la conscience de l'appartenance à un public plus large, et, le plus souvent, les sensations fortes sont décrites pour leur force individuelle. C'est notamment le cas pour George Sand, qui insiste sur la violence égocentrique persistante de son plaisir de spectatrice. Comme l'a souligné Olivier Bara, ses premiers souvenirs théâtraux de la Châtre privilégient un point de vue subjectif, et évacuent la présence du public environnant, potentiellement gênant à voir et à entendre. « L'entrée au théâtre est donc moins la découverte de la communauté d'émotions que l'occasion d'affirmer une singularité : l'aptitude au ravissement

et la finesse du goût. »^[19] La dimension collective de l'art du théâtre n'échappe cependant pas à la petite Aurore, mais c'est du côté de la création, et non de la réception de l'œuvre, qu'elle se développe. Sa passion du théâtre se traduit rapidement par la création d'une troupe, dans la tradition inaugurée par son père, qui avait pratiqué avant elle le théâtre de société à la Châtre. Avec ses petits amis Brigitte, Charles, et quelques autres, elle éprouve la joie du jeu collectif :

« Comme tout nous était spectacle, même les fêtes religieuses du matin, nous représentions alternativement la messe et la comédie, la procession et le mélodrame. Nous nous affublions des chiffons de la mère, qu'on mettait au pillage, nous faisons avec des fleurs, des miroirs, des dentelles et des rubans, tantôt des décors de théâtre, tantôt des chapelles, et nous chantions ensemble à tue-tête tantôt des chœurs d'opéra-comique, tantôt la messe et les vêpres ».^[20]

Adolescente, devenue pensionnaire du couvent des Anglaises, elle divertit ses camarades et les religieuses en devenant l'auteur de la troupe, bâtissant des scénarios de mémoire à partir de ses souvenirs littéraires, et adapte les comédies de Molière (*Le Malade imaginaire, Monsieur de Pourceaugnac...*), dont elle expurge les scènes scabreuses :

« Ce fut une suite de pastiches puisés dans tous les tiroirs de ma mémoire et arrangés selon les moyens et les convenances de notre théâtre. Cet amusement eut l'excellent résultat d'étendre le cercle des relations et des amitiés entre nous. La camaraderie, le besoin de s'aider les unes les autres pour se divertir en commun, engendrèrent la bienveillance, la condescendance, une indulgence mutuelle, l'absence de toute rivalité»^[21].

Et George Sand de se souvenir avec nostalgie des moments de grâce et de concorde vécus au couvent par la vertu fédératrice de l'art dramatique.

La pompe de la représentation constitue un second élément majeur dans l'émerveillement du spectateur novice, à commencer par les décorations de la salle, qui laissent parfois une empreinte mnésique jusque dans les moindres détails. Hugo s'en souvient comme s'il y était : au théâtre de Bayonne, « la loge était de première, des draperies de calicot rouge à rosaces safran la décoraient »^[22]. Mais c'est surtout la magie de la mise en scène, la combinaison de toutes les séductions visuelles et auditives produites par la polyphonie des codes de la représentation, qui frappent le jeune spectateur saturé de perceptions. De ce point de vue, les souvenirs des romantiques privilégient les genres à effets du début du siècle, où la « mise en scène » — le terme fait son apparition à l'époque — déploie ses fastes à grand renfort de « clous » pour le plus grand plaisir des yeux : l'opéra, l'opéra-comique, le mélodrame, et la féerie.

Pour le jeune carabin Berlioz, découvrant à l'Opéra *Les Danaïdes* de Saliéri, c'est la découverte de l'union de la musique et des arts de la scène qui fait événement :

« La pompe, l'éclat du spectacle, la masse harmonieuse de l'orchestre et des chœurs, le talent pathétique de Mme Branchu, sa voix extraordinaire, la rudesse grandiose de Dérivis ; l'air d'Hypermnestre où je retrouvais, imités par Salieri, tous les traits de l'idéal que je m'étais faits du style de Glück, d'après des fragments de son Orphée découverts dans la bibliothèque de mon père ; enfin la foudroyante bacchanale et les airs de danse si mélancoliquement voluptueux [...] me mirent dans un état de trouble et d'exaltation que je n'essaierai pas de décrire. J'étais comme un jeune homme aux instincts navigateurs qui, n'ayant jamais vu que les nacelles des lacs de ses montagnes, se trouverait brusquement transporté sur un vaisseau à trois ponts en pleine mer. »^[23]

Le petit Hugo est frappé par l'exotisme des *Ruines de Babylone*, notamment par la tenue couleur abricot du personnage de Giafar, et par la machinerie grandiose :

« Des chevaliers abricot et des arabes vêtus de draps de fer de la tête aux pieds surgissaient à chaque instant, puis s'engloutissaient au milieu d'une prose terrible

dans des ruines de carton pleines de chausse-trappes et de pièges à loups. Il y avait le calife Haroun et l'eunuque Giafar. Nous étions dans l'admiration. »^[24]

Ce sont encore les décors machinés de *Paul et Virginie* à l'Opéra-Comique qui dominent dans le souvenir de Dumas :

« [...] les changements à vue, qui amenaient devant la maison de madame Latour des orangers chargés de fruits d'or, cette mer furieuse, cette foudre qui allait frapper et anéantir le Saint-Géran, sont encore aujourd'hui parfaitement présents à mon souvenir. »^[25]

La découverte du processus même de l'illusion théâtrale donne lieu à un plaisir redoublé : l'accession à la conscience de la facticité du représentant, jointe aux séductions oculaires du représenté, procure une jouissance esthétique particulièrement voluptueuse. D'où la récurrence frappante, dans tous ces souvenirs, du thème de l'extase esthétique : après les chameaux de la *Caravane du Caire*, qui lui font « absolument perdre la tête », *L'Infante de Zamora* charme le petit Henri Beyle « jusqu'au délire »^[26]. Marie d'Agoult, se souvenant des opéras qu'elle vit enfant en Allemagne, évoque « des joies profondes, [...] des émotions si vives que le souvenir [lui] en est resté ineffaçable. »^[27] Frédéric Lemaître se souvient de « l'émotion fiévreuse » qui durait encore le lendemain de sa découverte de *Madame Angot* à l'Opéra-Comique, « émotion moins due à la valeur de la pièce qu'à l'ensemble du spectacle auquel j'avais assisté. »^[28]

Contre ces jouissances se fait toujours sentir le poids de la tradition chrétienne, qui condamne les séductions immorales et trompeuses de la *mimesis*. Le petit Dumas, exhorté par un abbé, doit s'en repentir à confesse :

« — Dame ! tu te rappelles que, dans ta dernière confession, tu t'es accusé d'avoir été à la comédie, à l'opéra et au bal ?

En effet, dans un de ces examens de conscience que l'on vend tout imprimés, pour aider les mémoires paresseuses ou récalcitrantes, j'avais vu que c'était un péché que d'aller à la comédie, à l'opéra et au bal ; et comme, lors du voyage que j'avais fait à Paris avec mon père, à l'âge de trois ans, j'avais vu à l'Opéra-Comique Paul et Virginie ; comme j'avais depuis été au spectacle, lorsque par hasard étaient passés des comédiens ambulants à Villers-Coterêts ; comme enfin, j'avais été au bal chez Mme Deviolaine [...], je m'étais accusé de ces trois péchés. »^[29]

La question du conflit entre le plaisir du théâtre et la morale, sans être toujours explicite, se lit souvent entre les lignes : George Sand évoque les accommodements sinon avec le ciel, du moins avec ses représentants, auxquels elle doit consentir pour jouer au couvent. Dans les deux cas, l'adulte se souvient de ces pieux scrupules enfantins avec la distance que des années de lutte anticléricale ont affirmée, et ces scrupules contribuent finalement, *a posteriori*, au comique de l'évocation.

Souvenirs sublimes, souvenirs grotesques

Un double registre sentimental et picaresque est ainsi mis en œuvre, à un niveau méta-narratif, dans le récit même du premier souvenir de théâtre. D'un côté, les premières émotions esthétiques se recommandent au lecteur bienveillant par cette intensité du souvenir d'enfance qui, selon Philippe Lejeune, a plus de poids que son authenticité même : « leur intensité nous semble garantir leur véracité. On touche, au fond de soi, à quelque chose d'essentiel, à une source de vie. C'est pourquoi le régime ordinaire du souvenir d'enfance est le lyrisme. On est dans le domaine de la *foi*. »^[30] Mais en contrepoint de ce lyrisme, l'évocation picaresque de la première expérience de théâtre en fait une aventure héroï-comique où s'élabore cahin-caha une conscience esthétique distanciée. Dans le récit rétrospectif de la formation d'une personnalité que constitue l'autobiographie, cette étape initiatique donne lieu à des anecdotes

particulièrement piquantes, où le *je* adulte se souvient avec ironie et bienveillance mêlées des naïvetés du *moi* enfant.

Dans les *Mémoires d'Outre-Tombe*, c'est la crédulité de l'apprenti-spectateur, dupe de l'illusion, insensible à la dénégation, qui fournit une variation plaisante sur le *topos* des raisins d'Apelle :

« Le rideau était levé, la pièce commencée : on jouait Le Père de famille. J'aperçois deux hommes qui se promenaient sur le théâtre en causant, et que tout le monde regardait. Je les pris pour des directeurs de marionnettes, qui devisaient devant la cahute de madame Gigogne, en attendant l'arrivée du public : j'étais seulement étonné qu'ils parlassent si haut de leurs affaires et qu'on les écoutât en silence. Mon ébahissement redoubla, lorsque d'autres personnages arrivant sur la scène se mirent à faire de grands bras, à larmoyer, et lorsque chacun se prit à pleurer par contagion. Le rideau tomba sans que j'eusse rien compris à tout cela. Mon frère descendit au foyer entre les deux pièces. Demeuré dans la loge au milieu des étrangers dont ma timidité me faisait un supplice, j'aurais voulu être au fond de mon collègue. Telle fut la première impression que je reçus de l'art de Sophocle et de Molière. »^[31]

Chez Hugo, c'est le comique de répétition qui est exploité comme ressort romanesque : les enfants voient avec délices les *Ruines de Babylone* de Pixérécourt un premier soir, et se réjouissent de retourner au théâtre le lendemain. Le deuxième soir, c'est encore les *Ruines de Babylone* qu'on leur présente (ils en apprécient « tous les détails », ne perdent « pas un mot du dialogue » et reviennent, paraît-il (!) « sachant les cinq actes par cœur »), et ainsi de suite pendant cinq soirs ... au fil des représentations, leur ardeur s'émousse et la loge louée au mois est rapidement désertée... Les différents états du texte montrent à quel point Hugo et/ou Adèle se sont amusés à peaufiner le récit jusqu'à faire de cette mésaventure un véritable morceau de bravoure (le nombre des soirs augmente d'une version à l'autre, et Hugo rajoute l'évocation d'une majestueuse ouverture dont il n'avait jusqu'alors jamais été question).

Stendhal, pour sa part, joue d'un autre effet comique, la perception dissociée du jeu et de la fiction (ressort infailible, qu'exploiteront notamment Flaubert dans *Madame Bovary*, et Tolstoï dans *Guerre et paix*), qui démystifie plaisamment l'illusion. Dans ce registre, l'incident de performance constitue un clou involontaire :

« En disant les Stances, ou ailleurs, en maniant son épée avec trop de feu, le Cid se blessa à l'œil droit.

'Un peu plus, dit-on autour de moi, il se crevait l'œil.' J'étais aux premières loges la seconde à droite. »

De quel passage du texte de Corneille il s'agit, peu importe (« ou ailleurs » !). En revanche, le souvenir conjoint de l'événement et de la configuration scène/ salle est encore si prégnant que Stendhal accompagne cette anecdote, comme il le fait à plusieurs reprises dans la *Vie d'Henry Brulard*, d'un croquis marginal figurant la salle en fer à cheval où est installé le petit Henri (H), et la rampe au bord de laquelle se tient le comédien (A), avec cette annotation valant légende :

« (Scène). A. Là le Cid se blesse. —H. Henri B. âgé de moins de 6 ans. »^[32]

L'anecdote et son croquis disent assez la rémanence traumatique de cet accident rupteur de *mimésis* chez le futur théoricien du quatrième mur.

L'incident de représentation constitue du reste un morceau de bravoure de bien des autobiographies. On en trouve un exemple plaisant dans les *Mémoires d'un chef de clique* recueillis par Jules Lan :

« Il m'en souvient encore : dans ma jeunesse, j'assistai, à la Porte-Saint-Martin, à la première d'un drame, Le Doge de Venise, dont l'auteur était Gosse, un poète et un fabuliste, qui fut joué à l'Odéon et ailleurs.

A la fin du premier acte, Marino Faliero donnait rendez-vous aux conjurés sur la place Saint-Jean-et-Paul, de Venise, en leur disant :

— *Séparons-nous ; je vous attends deux heures avant minuit.*

— *Autant dire dix heures ! s'écria un plaisant du parterre. [...]*

Le public prit fait et cause pour le spectateur préférant dix heures à deux heures avant minuit.

Une hilarité générale s'empara de la salle ; du parterre au paradis, tout le monde riait, acteurs, spectateurs, jusqu'au souffleur et aux pompiers ! L'auteur, seul, ne riait pas, sa pièce était toisée. »^[33]

L'anecdote vaut ici surtout pour le commentaire enchâssé qui la motive et lui donne, sinon tout son piquant, du moins tout son sens ; il s'agit de mesurer le chemin parcouru depuis le néo-classicisme du début du siècle :

« Gosse, écrivain élégant, avait sacrifié évidemment au style ampoulé, aux phrases emphatiques qui, à cette époque, caractérisaient les mélodrames de Guilbert de Pixérécourt, des Caigniez et autres Racines du boulevard. Victor Ducange vint et, dans Calas, Thérèse, Il y a seize ans, La Jésuite, employa un style plus simple et plus littéraire. Ducange prépara la voie aux Alexandre Dumas, aux d'Ennery, aux Anicet Bourgeois, aux Victor Séjour, qui à la place de ces mélodrames en trois actes, où la traître et le niais jouaient chacun un rôle alors assez indispensable, firent ce qu'on appelle, aux théâtres des boulevards, de grandes machines, c'est-à-dire des drames en cinq actes, divisés en tableaux, qui ne prêtent pas au ridicule comme ces gros mélodrames de l'Ancien Régime. »^[34]

Le ridicule dont il est ici question n'est que rétrospectif. Quand paraissent ces *Mémoires d'un chef de claque*, en 1883, il y a longtemps que l'emploi du mot propre dans la poésie dramatique ne choque plus personne, il y a longtemps que Hugo a fait dire « Est-il minuit ? » à un roi, au grand dam des puristes^[35]. Mais le choix de ce souvenir n'est pas anodin : il révèle une lecture téléologique de l'histoire littéraire contemporaine, orientée vers ce progrès que constitue aux yeux des contemporains le drame romantique, tout ensemble issu et sorti de l'enfance de son art, le grand spectacle de l'époque révolutionnaire.

L'enfance de l'art

Ces souvenirs ont en effet pour nous un intérêt culturel majeur. Ils proviennent d'ailleurs, pour la plupart d'entre eux, de mémoires qui leur donnent une valeur historique particulière, leur témoignage valant à la fois pour un individu et pour une génération. Et lorsqu'il s'agit de mesurer leur portée rétrospective, la nostalgie de l'enfance n'est pas seule en cause. Ecrits pour la plupart dans la seconde partie du siècle, à une époque où les grandes heures du théâtre romantique sont passées et où triomphent sur les scènes du Second Empire le vaudeville et la comédie réaliste, qui confortent le public dans une adhésion acritique à l'univers contemporain de la représentation, ils ont une portée polémique.

Exalter les artifices de la représentation, les extravagances de la féerie et les « grosses ficelles » du mélodrame, c'est alors, bien avant Zola, manifester la nostalgie d'une *mimesis* anti-réaliste. C'est dans ce sens qu'il convient d'interpréter la fortune du modèle des *Ruines de Babylone* dans le souvenir de Hugo. Qu'elles aient été une source possible de ses premiers essais de théâtre, et notamment, comme on l'a dit, d'*Inez de Castro*, ne sature pas leur importance symbolique : au moment où il écrit ses souvenirs à quatre mains avec Adèle, ce souvenir a aussi une portée polémique. Le boulevard du Crime vient d'être rasé par le préfet Haussmann, et il s'agit aussi, pour Hugo exilé, de faire entendre le regret de ces petits spectacles populaires décapités par la politique culturelle impériale. Aussi se plaît-il à donner

dans le *VHRA* une suite, une fortune en somme, à son souvenir, en évoquant une reprise ultérieure des *Tours de Babylone* (*sic*) à laquelle il assista en 1826 à la Gaîté avec les Nodier :

« Nodier était en extase devant ce mélodrame célèbre, proclamant son auteur, Pixierécourt, le plus grand dramaturge du siècle. Il y avait une scène qui le ravissait entre toutes : un certain individu, ce devait être Jiaffar, causait avec un autre individu caché sous une trappe. Un troisième individu survient ; Jiaffar l'entend marcher derrière lui ; d'un bond il saute sur la trappe, la ferme avec une telle vivacité et adresse que le troisième individu n'a rien vu. Nodier comprenait dans son admiration du théâtre le théâtre primitif, pur sang, qu'il aimait à l'égal de Deburau et des Jocrisses. »^[36]

(Dans le *VHRT*, Hugo reprend le souvenir de ce clou à son propre compte.)

Dans cette même veine « primitive », la féerie, fabrique à illusion non-réaliste, avec ses myriades frénétiques d'in vraisemblances dans la fable et d'artifices de machinerie, constitue pour Gautier un idéal lointain, qu'il évoque avec nostalgie lors de la reprise, en avril 1846, des *Petites Danaïdes*^[37] à la Porte-Saint-Martin :

« Les Petites Danaïdes ont eu autrefois un succès colossal, continué pendant plus de trois cents représentations. Deux directions s'enrichirent avec cette parodie d'un opéra fort oublié maintenant^[38]. *Potier était merveilleux dans le rôle du père Sournois, et sa lutte aux enfers contre le dindon du remords est un des plus lointains souvenirs de théâtre qui se dessine à travers le brouillard de notre enfance. »*^[39]

Quelques décennies plus tard, Zola ne sauvera du théâtre de la première moitié du siècle que la féerie, pour son artifice assumé, contrairement au semi-réalisme du drame moderne. Quant à Banville, qui se montre, dans ses *Mémoires*, fort critique avec les spectacles qu'on l'emmenait voir dans son enfance sous la monarchie de Juillet, il loue cependant la trouvaille artistique du directeur du Théâtre Joly qui, pour contourner l'obligation où il se trouvait de ne jouer que des pièces à deux acteurs parlants, faisait figurer sur scène des acteurs muets doublés depuis les coulisses (inventant avant l'heure à la fois le *playback* et la surmarionnette de Craig !) : Banville admire l'artificialité de cette technique qui contraint l'acteur à se calquer mécaniquement sur le rythme d'un texte allogène, s'interdisant de ce fait les pauses (les « temps ») et les postures naturelles. L'éloge de la féerie lui sert de repoussoir contre l'ambition moralisatrice des pièces contemporaines à thèse : le souvenir d'enfance, par sa force de conviction évocatrice, est un argument utile dans la mêlée !

Pour l'histoire littéraire, l'étude de ces souvenirs permet de vérifier, sur un échantillonnage assez complet, la grande variété des genres et des auteurs dont le drame romantique est l'héritier : le drame bourgeois (Chateaubriand), Corneille (Stendhal) et Shakespeare (Dumas), le mélodrame (Hugo), la féerie (Gautier), l'opéra-comique (Sand et Frédérick Lemaître), l'opéra (Berlioz, Stendhal, Marie d'Agoult). Des ruptures, des oppositions et des révoltes contre le moralisme des uns, le conservatisme ou la vulgarité des autres, qui nourrissent jadis le combat romantique, il est certes question dans la suite des autobiographies, ou dans d'autres textes critiques. Mais quand il s'agit d'évoquer, après la bataille, l'époque aurorale où tout restait à faire pour utiliser les séductions oculaires et les émotions fortes à la construction d'un grand théâtre « élitair pour tous », la nostalgie l'emporte sur la critique, à l'heure crépusculaire où le Boulevard du Crime disparaît et où le grand rêve romantique d'un public uni s'est brisé contre les récents fracas de l'Histoire.

[1] Pour leurs indications fructueuses, je remercie Olivier Bara, Danielle Girard, Jacques Lecarme, et Sophie-Anne Leterrier. Pour leurs réactions et indications diverses lors de la présentation de ce travail au groupe Hugo, je remercie tout particulièrement, entre autres intervenants, Arnaud Laster, Guy Rosa, Jacques Seebacher et Anne Ubersfeld.

- [2] George Sand, *Histoire de ma vie* (1855), Christian Pirot, 1999, tome VI, p.117. *Aline, reine de Golconde* (1766), opéra-comique de Monsigny ; *Montano et Stéphanie* (1799), opéra-comique de Berton; *Le Diable à quatre* (1756), opéra-comique de Philidor; *Adolphe et Clara ou les deux prisonniers* (1799), opéra-comique de Dalayrac ; *Gulistan ou le Hulla de Samarcande* (1805), opéra-comique de Dalayrac ; *Ma Tante Aurore ou le roman impromptu* (1803), opéra-comique de Boieldieu ; *Jeannot et Colin* (1814), opéra-comique de Isouard.
- [3] *Paul et Virginie* (1791), opéra-comique de Kreutzer.
- [4] Ducis, fort décrié par la suite, parce qu'il édulcore le texte shakespearien pour le couler le plus possible dans le moule des règles et des biensances classiques (dans son *Hamlet* (1769), Ophélie et Polonius échappent ainsi à la mort), fut cependant considéré comme « barbare » par certains contemporains, et fut un passeur décisif pour la connaissance de Shakespeare en France. Dumas oppose son *Hamlet*, à quelques pages d'intervalle, aux tragédies historiques néo-classiques *Louis XI* de Arnault et *Les Vêpres Siciliennes* de Delavigne dont la rivalité et l'opposition idéologique défraya la chronique en 1819, inspirant à Hugo un de ses premiers articles dans *Le Conservateur littéraire*. Dumas se souvient s'être profondément ennuyé à la lecture de ces deux textes néo-classiques, tandis que *Hamlet* produit sur lui une impression prodigieuse: « impression profonde, pleine de sensations inexplicables, de désirs sans but, de mystérieuses lueurs, aux clartés desquelles je ne voyais encore que le chaos. » (Alexandre Dumas, *Mes Mémoires* (1852-1856), Laffont, « Bouquins », 1989, tome I, pp.392-393)
- [5] Je remercie Arnaud Laster de m'avoir signalé le passage de *Journal de ce que j'apprends chaque jour* où Hugo fait encore allusion à ce souvenir (éd. Massin, tome VII, p.892).
- [6] *Victor Hugo*, tome I, « Avant l'exil », Fayard, 2001, p.91
- [7] A cette date, le théâtre est encore considéré comme un des modes possibles d'écriture de l'histoire, notamment pour le peuple qui n'a pas l'accès au livre. Talma considère ainsi que la fonction du comédien est d'enseigner l'histoire. Le genre des scènes historiques, sous la Restauration, partage cette ambition d'une représentation mimétique, et non pas seulement diégétique, de l'histoire.
- [8] Agricol Perdiguier, *Mémoires d'un compagnon* (posth., 1914), François Maspero, 1977, p.203 et 210.
- [9] *Ibid.*, p.211.
- [10] Sur cette question, voir *Pour une esthétique de la littérature mineure*, colloque *Littérature majeure, littérature mineure*, Strasbourg, 16-18 janvier 1997, et plus particulièrement, sur la période romantique, les articles de Claude Millet et Ludmila Charles-Wurtz.
- [11] G. Sand, ouvrage cité, pp.117-118.
- [12] *Mémoires inédits de Mademoiselle George*, publiés d'après le manuscrit original par P.-A. Cheramy, Plon, 7e édition, 1908, p.9. *Le Petit Matelot ou le mariage impromptu* (1796), opéra-comique de Gaveaux ; *Blaise et Babet* (1783), opéra-comique de Dezède. Après cette expérience concluante, Mlle Raucourt emmène la petite « Mimi » à Paris pour la former à sa succession dans l'emploi des reines.
- [13] *Souvenirs de Frédérick Lemaître, publiés par son fils*, Ollendorff, 1880, p.74.
- [14] G. Sand, ouvrage cité, pp.115-116.
- [15] Stendhal, *Vie de Henri Brulard*, dans *Œuvres intimes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, édition de V. del Litto, p.572.
- [16] *Ibid.*, p.572. *La Caravane du Caire* (1783), opéra-ballet en trois actes de Grétry, joué à Grenoble à partir du 9 janvier 1789 (Henri Beyle a six ans).
- [17] Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe* (1848-1850), édition de Pierre Clarac, le Livre de Poche, 1973, p.93.
- [18] *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, p.178.
- [19] O. Bara, « Représentations sandiennes du public de théâtre : la communauté impossible ? », *George Sand, écritures et représentations*, sous la dir. d'Éric Bordas, Eurédit, 2004, p. 186.
- [20] G. Sand, ouvrage cité, tome VI, p.118.
- [21] *Ibid.*, tome VII, p.127.
- [22] *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo.*, p. 178.
- [23] Hector Berlioz, *Mémoires* (posth., 1870), Flammarion, 1991, pp.57-58.
- [24] V. Hugo, *Alpes et Pyrénées*, Laffont, « Bouquins », 1987, vol. « Voyages », p.763.
- [25] A. Dumas, ouvrage cité, p.150.
- [26] Stendhal, ouvrage cité, p.572. *L'Infante de Zamora* (1780), paroles de Framery, sur une musique empruntée à *La Frascatana* de Paesiello.
- [27] Daniel Stern (Marie d'Agoult), *Mes Souvenirs*, Calmann-Lévy, 2^e édition, 1877, p.136.
- [28] Frédérick Lemaître, ouvrage cité, p.39.
- [29] A. Dumas, ouvrage cité, pp.338-339.
- [30] Philippe Lejeune, « L'Ere du soupçon », *Le Récit d'enfance en question*, *Cahiers de sémiotique textuelle*, actes du colloque de Nanterre, 1988, n°12, p.42.
- [31] *Mémoires d'Outre-Tombe*, p.94.
- [32] Stendhal, ouvrage cité, p.571-572.

[33] Jules Lan (éd.), *Mémoires d'un chef de claque, souvenirs des théâtres*, Librairie nouvelle, 1883, pp.7-9.

[34] *Ibid.*, p.8.

[35] Dans *Hernani*, acte II, scène 1, v.463.

[36] *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, pp.179-180.

[37] *Les Petites Danaïdes*, « imitation burlesco-tragi-comi-diabolico féerie » de Désaugiers et Gentil (1819). Sur cette pièce, voir la thèse de Roxane Martin, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, université Paris 8, sous la dir. de Jean-Marie Thomasseau, 2003, p.249 et suiv.

[38] Il s'agit des *Danaïdes* de Saliéri (1784), reprises à l'Opéra à partir de 1817, et qui, on l'a vu, frappèrent vivement l'imagination de Berlioz.

[39] Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Leipzig, Hetzel, 1859, tome IV, pp.258-259.