

## Florence Naugrette : Le mélange des genres dans le théâtre romantique : une dramaturgie du désordre

Communication au Groupe Hugo du 17 juin 2006.

*Nota bene* : Cette communication a été prononcée lors du colloque « Ordre et désordre : perversion, hybridation », organisé par la Société Québécoise d'Études Théâtrales et le Centre de Recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoise, à l'Université Laval, Québec, Canada, du 20 au 23 mai 2007, par Louis Patrick Leroux (Université Concordia), Caroline Garand (Université d'Oxford), Irène Perelli-Contos (Université Laval) et Irène Roy (Université Laval). Il s'agit d'une version orale, dépourvue de notes et de références. Ces dernières figureront dans la publication à venir des actes du colloque.

On le sait, un des maîtres mots de l'esthétique romantique est le mélange des genres. Passablement galvaudée, cette notion passe-partout, dont on attribuerait indûment la paternité au seul Hugo de la *Préface de Cromwell*, est souvent comprise, de manière réductrice, comme la fusion du comique et du tragique au sein de l'œuvre dramatique d'une part, et comme la porosité des genres dramatiques et romanesques de l'autre.

À l'occasion de la réflexion que nous propose ce colloque sur les notions d'ordre et de désordre, de perversion et d'hybridation, je souhaite revenir sur ce concept esthétique de mélange des genres afin de le resituer dans le contexte historique où il a émergé, et montrer comment, dans cette affaire, le mélange des genres engage une perturbation dont les manifestations esthétiques couvrent en réalité des enjeux sociaux et politiques majeurs. Pour le comprendre il me faudra replacer cette notion dans l'histoire institutionnelle des théâtres au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Car la dramaturgie du désordre romantique est directement issue du grand chambardement historique de la Révolution Française. Aussi m'efforcerai-je de montrer les liens entre ordre (ou désordre) esthétique, institutionnel, politique et social.

L'hybridation des tonalités dramatiques n'est pas une invention du drame romantique. On la ferait remonter sans peine au théâtre baroque et élisabéthain, puis à la grande comédie moliéresque, et au drame bourgeois théorisé par Diderot, Beaumarchais, et Louis-Sébastien Mercier. Ces derniers montrent que les temps modernes ne se satisfont plus d'une ségrégation esthétique qui, associant le tragique aux passions des grands et le comique aux vices des gens du peuple, manque ainsi toute chance de représenter au nouveau public bourgeois des Lumières un théâtre qui lui permette de penser sa propre condition. Ce nouveau théâtre, qui, avant de s'appeler « drame bourgeois », reçoit les dénominations hybrides jusqu'à l'oxymore de « comédie sérieuse » ou de « tragédie domestique », introduit dans le système des genres une perturbation qui produit, sous la Révolution, un éclatement complet du système. Un éclatement esthétique qui se traduit par une révolution légale d'importance.

Je veux parler de la loi le Chapelier, du nom du député qui la défendit à la Chambre et la fit adopter en 1791. La loi le Chapelier est au théâtre ce que la nuit du 4 août fut à la société tout entière : elle abroge les privilèges des théâtres. Et quand je dis « privilège », je n'emploie pas une métaphore, mais le mot propre. Le terme recouvre, sous l'Ancien Régime et jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, une réalité institutionnelle : à chaque théâtre parisien est attribué un répertoire précis, comportant un ou plusieurs genres définis, dont ce théâtre à l'exclusive. Ce système permettait à la fois le maintien de l'ordre esthétique, le maintien de l'ordre social (chaque théâtre ayant son public privilégié, en fonction à la fois du type de répertoire et du prix des places), et le maintien de l'ordre politique, car la surveillance des répertoires engendre une auto-censure simplifiant le travail de la Censure officielle. En abolissant ce système des privilèges, la loi Le Chapelier entérine de droit une réalité de fait : depuis de nombreuses années, le contrôle des répertoires était dépassé par des pratiques de contournement. C'est ainsi que les genres de la féerie et de la pantomime, qui fleurissaient sur les petites scènes, avait inventé la pancarte, bien avant Brecht, pour contourner l'interdiction de faire dialoguer plus de deux personnages sur scène dans certains petits théâtres.

Voici le texte de l'article 1 de cette loi : « Tout citoyen pourra élever un théâtre public et y faire représenter des pièces de tout genre, en faisant, préalablement à l'établissement, une demande à la municipalité ». Quelles sont les conséquences esthétiques de cette libéralisation des répertoires ? Comme toute libéralisation, elle s'oppose au principe d'ordre du contrôle étatique, qui n'est d'ailleurs pas toujours forcément néfaste : le contrôle étatique entraînait aussi des subventions pour les genres dits « nobles » joués dans les salles officielles, comme la Comédie-Française et l'Opéra. La floraison anarchique des salles et des troupes engendre certes une créativité nouvelle et l'essor de nouveaux genres, comme le mélodrame, le vaudeville, la féerie, mais elle encourage aussi, par la loi de l'offre et de la demande, l'efflorescence de spectacles populaires du plus bas étage, ce qui ne laisse pas, rapidement, d'inquiéter les autorités révolutionnaires elles-mêmes. Les « tréteaux de la corruption », sont vite considérés comme des ferments d'anarchie, ou de dégradation des mœurs, y compris des bonnes mœurs républicaines. C'est ainsi qu'un des rapporteurs d'une commission chargée par le Conseil des Cinq Cents d'observer les effets de la loi Le Chapelier peut s'indigner du « mauvais goût », de la « folie » et de l'« immoralité » qui règnent sur les tréteaux. Y domine, selon lui, un style « barbare » qui flatte les plus mauvais penchants de la populace, et au lieu d'élever la moralité de cette dernière, l'avilit par les poisons dangereux d'un art dégradé, au service de la cause contre-révolutionnaire. Le théâtre se présente alors comme une menace au maintien de l'ordre, quel qu'il soit : royal d'abord, républicain ensuite.

Ce désordre institutionnel est d'ailleurs de courte durée. Plusieurs décrets successifs amorcent un rappel à l'ordre moral et républicain, et favorisent la propagande révolutionnaire par le biais de subventions accordées aux spectacles « politiquement corrects ». Mais le principe de la liberté des théâtres n'est officiellement remis en cause que sous l'Empire : Napoléon rétablit le système des privilèges par ses décrets de 1806 et

1807, qui ramènent de 33 à 12 puis 8 les théâtres autorisés à Paris. Il s'agit d'un retour à l'ordre politique, bien sûr, puisque le ministre de l'Intérieur va pouvoir maintenant surveiller bien plus facilement les répertoires, et d'un retour à l'ordre esthétique, comme le montre l'ordonnement parfaitement symétrique des salles autorisées :

- 4 salles officielles, publiques, et subventionnées, où sont joués les grands genres : Comédie-Française, Odéon, Opéra et Opéra-Comique
- 4 salles privées, fonctionnant 2 à 2 :
- la Gaité et l'Ambigu-comique, spécialisés dans le mélodrame ;
- les Variétés et le Vaudeville, spécialisés dans le vaudeville.

Chacun de ces deux genres redistribuant dans un registre populaire les tonalités tragique et comique des grands genres.

Cette spécialisation a une fonction sociale : il s'agit de séparer l'élite, à qui sont réservés les grands genres, de la foule à qui sont réservés les divertissements plus grossiers. C'est contre cette discrimination que s'élèvera le drame romantique.

Mais ce retour au système des privilèges entérine cependant les changements de goût et une certaine dose de mélange des genres opérée pendant la Révolution : l'opéra-comique, genre bâtard, hybride de théâtre parlé et chanté, est devenu un grand genre ; le vaudeville lui aussi, où s'hybrident théâtre et musique, et qui dérive des tréteaux de la Foire, acquiert droit de cité officiel. De nouvelles salles de spectacle réouvrent sous la Restauration et la monarchie de Juillet, mais le système de la séparation des genres et des publics subsiste jusqu'au Second Empire.

C'est dans ce paysage théâtral, dans ce « champ », diraient les sociologues, que s'élabore la doctrine romantique. Aussi le drame romantique doit-il beaucoup à tous ces genres issus de la tourmente révolutionnaire, et à une hybridation esthétique relative à laquelle ils ont habitués les spectateurs. Le théâtre romantique provient moins, en effet, d'une hybridation entre elles de la comédie et de la tragédie classique (genres nobles) que d'une hybridation de ces dernières avec les genres « bâtards » qui ont fleuri sous la Révolution. Ces derniers, après avoir eux-mêmes instauré un désordre dans le vieux système des privilèges, sont rattrapés par l'idéologie bourgeoise dominante, qui, on l'a vu, finit par les redistribuer en un nouveau système tout aussi ordonné que l'ancien.

Toujours est-il que l'ordonnement esthétique de la dramaturgie classique a été mis à mal par ces genres bâtards, une mise à mal dont le drame romantique hérite directement. Ainsi, la loi des trois unités est déjà malmenée depuis longtemps quand on joue *Hernani* en 1830. Le mélodrame et la féerie l'ont contestée depuis le début du siècle, et le public n'en fait plus un dogme depuis quelques décennies. Ainsi, dans le *Christophe Colomb* de Népomucène Lemercier, créé en 1809, la scène se déplace, d'un acte à l'autre, de l'Europe en Amérique : ce sont les unités de lieu et de temps qui sont ainsi violées même temps, et ce désordre esthétique entraîne aussitôt un désordre dans la salle : la bataille fait un mort ! C'est bien pire que la bataille d'*Hernani*, qui, en 1830, ne tuera personne !

Quant aux bienséances, elles ont été malmenées par cette forme abâtardie de la tragédie que constitue le mélodrame. Ceux de Pixérécourt regorgent de raptus qui sont autant de viols déguisés, et de meurtres ou suicides en scène parfaitement incompatibles avec les bienséances classiques. Là encore, le drame romantique, esthétiquement parlant, n'invente rien.

Autre héritage révolutionnaire, le brassage social dans les salles de théâtres. Même après les décrets de 1806-1807, qui séparent clairement les théâtres de l'élite des théâtres populaires, une mixité relative subsiste : sous la Restauration et la monarchie de Juillet, l'aristocratie et la grande bourgeoisie vont s'encanailler sur le Boulevard du Crime, et inversement, un ouvrier peut, à force d'économies, s'offrir le paradis de la Comédie-Française. Dans ses *Mémoires*, le compagnon Agricole Perdiguier en témoigne : lors de son tour de France, il fréquente assidûment les grands théâtres de province pour asseoir sa culture classique, et se familiarise avec les tragédies de Voltaire, Corneille, et Racine, qu'il apprécie tout autant, voire plus, que les spectacles de foire. L'hybridation concerne donc aussi, à cette époque, les publics.

Enfin, la transformation des théâtres en tribunes, à l'époque révolutionnaire, et la pratique du commentaire des allusions politiques à haute voix, par le public, a infléchi les mœurs : désormais, le public de théâtre, même celui de la Comédie Française, commente haut et fort les vers à double entente ou potentiellement tendancieux, exprime son approbation ou son improbation de manière véhémement. Sous la Restauration, comme Alain Corbin l'a montré, l'agitation dans les théâtres de province donne du fil à retordre à la police. L'indiscipline des spectateurs mobilise la présence de représentants de l'ordre public à chaque représentation. N'oublions pas que le théâtre est alors dépendant non pas du ministère de la culture, qui n'existe pas, du reste, mais bien du ministère de l'Intérieur, ou de la Police.

• Le drame romantique, qui fleurit entre 1830 et 1835, c'est-à-dire pendant la brève période d'abolition de la censure qui suit la Révolution de Juillet, ambitionne de mettre fin définitivement à cette ségrégation forcée des genres et des publics, par la perturbation qu'il entraîne dans le champ et la sociabilité théâtrale, et plus profondément par sa dramaturgie même, qui est une dramaturgie du désordre.

J'ai déjà parlé tout à l'heure de l'hybridation des genres nobles et des nobles populaires. J'ai montré ailleurs, je n'en ferai donc pas ici la démonstration, que *Cromwell*, par exemple, est à la fois une comédie, une tragédie, un vaudeville, une farce, un mélodrame, et une scène historique.

Deuxième dimension, souvent méconnue, du mélange des genres, la fusion des publics. Hugo en parle dans plusieurs de ses préfaces, le public auquel il s'adresse n'est pas marqué socialement. En utilisant une expression anachronique, on peut dire que les dramaturges romantiques se veulent « élitaires pour tous », inversement à un romancier comme Stendhal s'adressant aux « happy few ». Mais ce public uni, que cherchera à retrouver Vilar un siècle plus tard, Vilar qui était d'ailleurs un très grand admirateur de Hugo, ce public socialement mêlé, est un public utopique. Jamais les romantiques ne le trouveront vraiment, comme en témoignent leurs tribulations de salle en salle : à la Comédie-Française, d'abord, dont ils se détournent après l'interdiction du *Roi s'amuse* ; à la Porte-Saint-Martin ensuite, temple du mélodrame, où il sont bien accueillis par le public populaire, mais dont ils sont chassés bientôt par un directeur qui estime plus rentable de programmer des démonstrations foraines d'acrobates ou de montreurs d'ours. Quand Dumas et Hugo obtiennent enfin une salle rien que pour eux, le Théâtre de la Renaissance, inauguré avec *Ruy Blas*, le succès est de courte durée : il s'agit d'un théâtre privé, et donc, sans jeu de mots, privé aussi de subventions. Or le drame romantique ne peut survivre sans aide étatique.

On comprend, d'ailleurs, que l'Etat, à cette époque, soit réticent à subventionner une forme de spectacle dont la dramaturgie même est un ferment profond de désordre idéologique. C'est ce dernier aspect que je voudrais analyser maintenant.

Fondamentalement, c'est la fascination pour une violence que le dénouement ne vient ni justifier ni réduire, qui paraît inadmissible pour la plus grande partie de la critique, et pour les autorités. Car la violence, dans le drame romantique, est profondément subversive. Pourquoi l'est-elle davantage dans le drame romantique que dans la tragédie classique, dont elle n'est certes pas absente, même si elle n'est pas représentée sur scène, ou dans le mélodrame ? Dans la tragédie classique, la violence est soit punie au dénouement, soit justifiée par une Fatalité (forme tragique de la transcendance), soit dépassée dialectiquement. Ainsi, dans *Phèdre*, le châtement injuste qui livre Hippolyte à la vengeance de Neptune débouche *in fine*, dans ce moment ultime de la pièce qui résulte du dénouement et qu'on appelle la catastrophe, sur la réconciliation politique

entre Thésée et sa captive Aricie. Dans le mélodrame traditionnel, celui du début du siècle, dans lequel Charles Nodier voyait la « moralité de la Révolution », le retour à l'ordre s'impose après la mise en danger maximale de la société, dont la famille exposée à la malveillance du Traître est une métaphore. Mais après tous les risques encourus par les pauvres victimes, chantage, rapt, viol, extorsion de fond, calomnie odieuse, crimes sadiques, la Providence intervient, sous la figure du Justicier qui concentre sur lui toutes les valeurs rassurantes du Gouvernement, de la Justice, de la Police et de l'Église réunies, et qui représente donc la capacité de la société à rétablir l'ordre, le bon droit et l'équité, sa fonction même étant d'exterminer un mal métaphysique symbolisé par le traître (voir sur ce point les analyses de Jean-Marie Thomasseau).

Rien de tel dans le drame romantique, qui reprend au mélodrame son esthétique, et notamment sa fascination pour le mal (le régicide dans *Lorenzaccio*, l'inceste dans *La Tour de Nesle* de Dumas, le viol dans *Le Roi s'amuse* de Hugo), mais qui, contrairement à lui, ne l'éradique pas au dénouement, bien au contraire : le drame romantique montre le triomphe du mal, l'absence de Providence, et finit par retourner contre la société elle-même la responsabilité de l'existence du mal. Telle est la cause du triomphe d'*Antony*, la fameuse pièce de Dumas où le jeune premier, après avoir violé son ancienne fiancée, en fait sa maîtresse et l'assassine au dénouement pour protéger son honneur. Antony poignarde Adèle consentante et déclare au mari qui vient de défoncer la porte : « elle me résistait, je l'ai assassinée ». Le public, dont l'émotion est d'ailleurs ici à son comble, ne repart pas chez lui en paix : les deux jeunes premiers sont morts ou presque (Antony finira nécessairement sur l'échafaud) et leur sacrifice n'aura servi à rien. On ne peut même pas penser qu'Antony subira un juste châtement, car toute la pièce vise à montrer que le son crime est la conséquence, non pas d'une Fatalité, mais d'un déterminisme social : Antony n'aurait jamais tué Adèle si, au temps où ils étaient fiancés, la société lui avait donné la possibilité de l'épouser ; mais son statut de bâtard (rappelons que le sort juridique réservé aux enfants naturels par le Code Civil est particulièrement calamiteux) lui interdit de donner un nom et une fortune personnelle à sa fiancée. Toute la pièce le dit, c'est la société bourgeoise elle-même qui est criminogène ; c'est elle qui produit un mal social qu'hypocritement elle prétend éradiquer quand elle en est elle-même la cause.

À la même époque, et par un phénomène d'influence réciproque, le mélodrame lui-même s'infléchit vers cette veine sociale, et tient le même discours accusateur. Ainsi, le personnage de Robert Macaire, qui au départ est le traître tout-à-fait traditionnel d'un méchant mélodrame, *L'Auberge des Adrets*, évolue, sous l'influence de son créateur, le comédien Frédéric Lemaître, en personnage de voyou-philosophe, qui retourne contre la société les accusations qu'elle porte contre lui, mettant au jour les turpitudes des notables censés préserver la morale publique, et qui, du juge au curé, sont les premiers à la bafouer. Aucun retour à l'ordre n'est alors possible, et c'est ce que laissent entendre les dénouements problématiques des drames romantiques, d'où est évacuée toute transcendance : le suicide de Doña Sol et Hernani est en pure perte, là où, dans *Roméo et Juliette*, pièce avec laquelle le drame de Hugo entretient une intertextualité évidente, la mort des amants refondait le contrat social par un retour à la concorde ; *Antony* de Dumas, comme *Les Caprices de Marianne* de Dumas, où la question de l'adultère emprunte si visiblement au vaudeville, se terminent par des meurtres, là où le vaudeville aurait tout fait rentrer dans l'ordre.

Le triomphe du mal est perçu comme profondément subversif, politiquement et socialement. Ce qui se traduit généralement dans la critique contemporaine par un rejet esthétique, plus facile à argumenter, et à assumer. Aussi la critique de ce théâtre globalement jugé immoral porte-t-elle avant tout sur des points de poétique. J'en mentionnerai principalement deux : le désordre que le drame romantique introduit dans le système des emplois, et dans les bienséances.

Commençons pas ces dernières : tant que les obscénités étaient réservées aux tréteaux de la Foire, et limitées aux genres de la parade ou de la comédie poissarde, tout restait dans l'ordre. Mais il est insupportable que Hugo fasse dire en alexandrin au bouffon Triboulet, s'adressant à des gentilshommes de cour : « Vos mères aux laquais se sont prostituées ». Quant à la violence, tant que sa représentation scénique se limite aux scènes de mélodrame, rien à redire. Mais la critique s'émue quand les bienséances sont mises en péril sur les scènes officielles, réservées à l'élite, et garantes de la conservation du bon goût. L'alibi du modèle shakespearien n'y fait rien. Gautier mis à part, la critique continue de percevoir le dramaturge élisabéthain comme un modèle dangereux, et de stigmatiser en son esthétique un mauvais goût anglais incompatible avec le raffinement français, dont le Grand Siècle constitue un sommet indépassable.

Même incompréhension des censeurs et des journalistes devant le mélange des emplois : comment porter un jugement définitif sur Don Ruy Gomez, qui, dans *Hernani*, relève tout autant du barbon de comédie que du père noble, ou sur Antony, à la fois jeune premier comique, amant de vaudeville et traître de mélodrame. L'axiologie bien-pensante est rendue impossible par le mélange des emplois, qui est une des formes les plus efficaces, et dont on parle pourtant rarement, du mélange des genres.

C'est enfin l'ambition sociale d'unifier les publics et de donner à tous accès au plus grand art qui dérange la critique (voir les commentaires d'Anne Ubersfeld dans *Le Roman d'Hernani* sur la réception du drame romantique notamment dans la presse libérale). On le comprend aisément : le nouvel ordre de la société révolutionnée a fait accéder de droit la bourgeoisie à la place qu'occupait la noblesse d'Ancien Régime. Aussi, par un phénomène que la philosophie marxiste et la sociologie bourdieusienne nous ont habitués à penser, le public bourgeois entend-il s'approprier les genres nobles, les codes du bon goût et les lieux de sociabilité aristocratiques qui établissent sa position de nouvelle classe dominante. Dans cette perspective, l'ambition romantique d'un public uni sert de révélateur gênant à la lutte des classes.

Cette ambition se révèle clairement comme une utopie sous le Second Empire. La nouvelle carte des théâtres tracée par Napoléon III renforce la ségrégation sociale, par la construction de salles luxueuses réservées aux divertissements de la fête impériale. Ségrégation sociale aggravée par la disparition du Boulevard du Temple, et l'essor d'un genre populaire refoulé dans les faubourgs, le café-concert. Quant à la censure, elle a pour mission de traquer farouchement les drames romantiques des années 1830, dont les dénouements anti-providentiels, parce qu'ils interrogent profondément la légitimité du pouvoir et dénoncent la violence d'État, sont identifiés à une entreprise de démoralisation nationale. Hugo, exilé, est naturellement interdit de représentation sur le territoire français ; quant à Dumas, il doit changer de registre (et se plie d'ailleurs assez volontiers aux consignes) : les pièces qu'il écrit sous le Second Empire sont des mélodrames à fin heureuse.

Ce tableau doit cependant être nuancé. L'esthétique peut composer avec l'ordre imposé par l'institution. Ainsi, on montrerait sans peine que les vaudevilles de Labiche et Feydeau, comme les opérettes d'Offenbach du reste, où les effets et les causes, dans leur enchaînement vertigineux, menacent à tout moment de faire exploser la machine théâtrale, jouent sur les codes génériques et l'ordonnement de leurs dénouements providentiels par l'autoparodie et une certaine forme de distanciation ; le retour à l'ordre s'y donne en effet comme arbitraire, commandé par les lois du genre, et non pas comme nécessaire, commandé par les lois de la transcendance.

De nombreuses communications, dans ce colloque, sont consacrées au théâtre contemporain. Certaines examineront les figures ou les modalités du désordre dans le théâtre antique, médiéval, et baroque. J'espère avoir contribué à montrer, pour ma part, qu'à l'époque romantique au moins, la dramaturgie du désordre, liée à la sublimation du mal et à ce qu'on appellerait aujourd'hui l'esthétique de la catastrophe, correspond à un besoin de panser les plaies de la tourmente révolutionnaire, et de confronter la société nouvellement révolutionnée à ses contradictions.

